

MAD

MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLOREMOTİF
AKADEMİ

47

Şerife Yeniay
Aykut Yaşar Kotancı
Necla Gül Ercan
Kemal Çinko
Gülşah Yavuz
Nuray Hilal Tuğan
Harika Zöhre Eryılmaz
Metehan Erturan
Çiğdem Gürsoy Bostan
Rabia Zamur Tuncer
Merve Çetin Kılıç
Emre Düzenli
Sevgünur Tandoğdu Kılıç
Gülşah Ergün
Mustafa Dağdeviren
Yasin Cemal Galata
Şenay Sayın Alsan
Mehmet Ali Çelikel
M. Halil Sağlam
Burcu Sıbiç
Murat Karakoç
Işıl Pınar Öziük

Şaziye Durukan
Oğuz Yıldırım
Pınar Uçar
Yasin Koç
Bekir Derinöz
Özgür Eser
Pınar Beşevli
Cengiz Atlan
Aylin Eraslan
Şerife Karaman
Kübra Nur Yıldızbaş
Sema Tağı
Zeynep Balkanal
Servet Senem Uğurlu
Atilla Yusuf Turgut
Arzu Durukan
Rotinda Çağdaş
Çimen Bayburtlu
Neşe Horasan

Halkbilimi
Antropoloji
Etnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemeleri
Edebiyat
Dil Bilimi



MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308-4445
e-ISSN: 2822-5538

2024, Yıl/Year: 17, Cilt/Volume: 17, Sayı/Issue: 47

Sahibi/Owner

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
(*The Motif Foundation of Folklore Education*)

Baş Editör/Editor-in-Chief

Prof. Dr. Mehmet AÇA (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Yardımcı Editörler/Co-Editors

Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE (*Vilnius University-Lithuania*)

Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (*Giresun Üniversitesi-Türkiye*) (Halkbilimi)

Doç. Dr. Ahmet KESKİN (*Samsun Üniversitesi-Türkiye*) (Halkbilimi/Antropoloji)

Alan Editörleri / Field Editors

Prof. Dr. F. Nalan TÜRKMEN (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*) (Sanat Tarihi/El Sanatları)

Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU (*Giresun Üniversitesi-Türkiye*) (Karşılaştırmalı Edebiyatlar-Yabancı Diller)

Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (*Ege Üniversitesi-Türkiye*) (Türk Dili)

Doç. Dr. Koray ÜSTÜN (*Hacettepe Üniversitesi-Türkiye*) (Modern Türk Edebiyatı)

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Mehmet AÇA (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Simon J. BRONNER (*University of Wisconsin-USA*)

Prof. Dr. Maria CHNARAKI (*Drexel University-USA*)

Prof. Dr. Joanna KULWICKA-KAMIŃSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)

Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (*Azerbaycan Milli Elmler Akademisi-Azerbajjan*)

Prof. Dr. Diliara USMANOVA (*Kazan Federal University-Tataristan/Russian Federation*)

Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (*İstanbul Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Aynur KOÇAK (*Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (*Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (*University of Prishtina-Kosova*)

Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU (*Giresun Üniversitesi-Türkiye*)

Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE (*Vilnius University-Lithuania*)

Doç. Dr. Gulnaz DAUTOVA (*Al-Farabi Kazakh National University-Kazakistan*)

Dr. Zolt's MAGYAR (*Research Centre For The Humanities Institute of Ethnology-Hungary*)

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor

Dr. Seniha KRASNIQI (*University of Prishtina -Kosova*)

Redaksiyon & Dizgi

Araş. Gör. İlkyaz YILDIZ – Ayşe SEZER

Baskı/Print

Tabloistanbul Fotokopi Promosyon Fatih/İstanbul



Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan hakemli bir dergidir. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından bütün sorumluluğu yazarlarına ait olup, yayın hakları telif devri yoluyla Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na devredilir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez. Anket, mülakat ve gözlem gibi nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanan makaleler, Etik Kurul Belgesi ibraz edilmesi koşulu ile yayınlanır. Dergide yer alan yazıların dijital baskı, grafik tasarım, uluslararası indekslere tanıtılması ve sekreteryaya giderleri için değerlendirme süreci başlangıcında Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na bağlı talep edilmektedir.



Motif Academy Journal of Folklore is a refereed journal published quarterly, four times a year. All the responsibilities of all articles published in the Motif Academy Journal of Folklore belong to their authors in terms of legal, language and science, and their publishing rights are transferred to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation through copyright transfer. The language of publication of the articles published in the journal is Turkish and English. It cannot be printed or reproduced in any or all manner without the written permission of the publisher. The Editorial Board is free to publish the articles sent to the journal. Articles sent to the journal are not refundable. Articles prepared using qualitative and quantitative research methods such as surveys, interviews and observations are published on condition that the Ethics Committee Document is submitted. Donations are requested to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation at the beginning of the evaluation process for digital printing, graphic design, international indexes and the secretariat expenses of the articles in the journal.



Akademik Temsilciler/Academic Representatives

Türkiye/Domestic

Ankara: Prof. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Doç. Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Doç. Dr. Yonca ALTINDAL
Edirne: Doç. Dr. Selma SOL
Eskişehir: Prof. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN
TÖRET
Gaziantep: Doç. Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Doç. Dr. Abanoz KÜÇÜK
İstanbul: Doç. Dr. Nursel UYANIKER
Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM
Nevşehir: Doç. Dr. Serkan KÖSE
Samsun: Doç. Dr. Ahmet KESKİN

Trabzon: Dr. Berk YILMAZ

Yurt Dışı/Abroad

Azerbaycan: Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY
Belarus: Dr. Kristina LAVYSH
Kazakistan: Doç. Dr. Gulnaz DAUTOVA
Kosova: Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ
Litvanya: Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Özbekistan: Umida ABDULLAYEVA
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine
SIBGATULLİNA



İletişim / Address:

<http://dergipark.org.tr/mahder> & motifakademidergisi@gmail.com

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul

0538-2157845 / 0507-2618446 / 0533 4329815

<https://www.motifvakfi.com.tr>

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından dizenlenmektedir / Motif Academy Journal of Folklore is indexed by the following indexes.

ULAKBİM Tr Dizin (*Uluslararası Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi*)



DOAJ (*Directory of Open Access Journals*)



EBSCOHost



ERIHPLUS (*European Reference Index For The Humanities And Social Sciences*)



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



ACAR Index



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



İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

- ŞERİFE YENİAY**1140
Destan Kahramanlarının Yaşlı Anne ve Babadan Doğumu
Birth of Epic Heroes from Elderly Parents
- AYKUT YAŞAR KOTANCI**1152
Kars Mezar Taşı Sözleri Üzerine Bir İnceleme
A Study on Headstone Inscriptions in Kars
- NECLA GÜL ERCAN**.....1173
Geleneksel Anlatıdan Modern Anlatıya: “Lacivert Taşı”
From Traditional Narrative to Modern Narrative: “Lacivert Taşı”
- KEMAL ÇİNKO**.....1192
Tepegözlerle Mücadele Ekseninde Mimetik Arzu: Basat ve Odysseus Üzerinden Karşılaştırmalı Bir İnceleme
Mimetic Desire on the Axis of the Struggle with the Cyclops: A Comparative Study Through Basat and Odysseus
- GÜLAY YAVUZ**.....1213
Sömürünün Kültürel Hâli: Kültürel Sahiplenme
Exploiting Culture: Cultural Appropriation
- NURAY HİLAL TUĞAN**1242
Folklorik Korku Sinemasında Doğanın Ötekileştirilmesi
Othervalization of Nature in Folk Horror Cinema
- HARİKA ZÖHRE ERYILMAZ-METEHAN ERTURAN**.....1267
Kültürün Doğum Kontrol Yöntemlerine Etkisi ve Türkiye’de Erklilik: Vazektomi Örneği
The Effect of Culture on Birth Control Methods and Masculinity in Turkey: The Case of Vasectomy

ÇİĞDEM GÜR SOY BOSTAN	1279
Kukla Geleneğinin Günümüzdeki İcra Ortamları Üzerine Bir İnceleme <i>A Study on Today's Performance Enviroments of Puppet Tradition</i>	
RABİA ZAMUR TUNCER	1293
Toplumsal Belleğin İnşasında Bir Hatırla(t)ma Pratiği Olarak Bilgi Yarışmaları: 15 Temmuz Bilgi Yarışması Örneği <i>Quizzes as a Remembrance Practice in the Construction of Social Memory: The Case of the July 15th Quiz</i>	
MERVE ÇETİN KILIÇ	1327
Aile Sosyolojisi Bağlamında Aile Apartmanına Gelin Olmak <i>To Be a Bride to the Family Apartment in the Context of Family Sociology</i>	
EMRE DÜZENLİ	1354
Sümmani Ağzı İle Söylenen Türkülerde Üslup Belirleyici Unsurlar <i>Style Determining Elements in Folk Songs Sung in Sümmani Dialect</i>	
SEVGÜNUR TANDOĞDU KILIÇ-GÜLŞAH ERGÜN	1374
Türk Halk Müziği Materyallerinin Zenginleştirilmesi ve Arşivlenmesinde Bela Bartok'un Rolü <i>The Role of Bela Bartok in the Enrichment and Archiving of Turkish Folk Music Materials</i>	
MUSTAFA DAĞDEVİREN	1392
Türkiye'nin Tek Ermeni Köyü Vakıflı Köyde Dinsel Müzik Uygulamaları <i>Religious Music Practices in Turkey's Only Armenian Village Vakıflı</i>	
YASİN CEMAL GALATA	1413
Denizli Mezar Taşlarında Türk Kültürünün Kadim İzleri <i>Ancient Traces of Turkish Culture in Denizli Tombstones</i>	
ŞENAY SAYIN ALSAN	1435
Gök Tanrı İncancının Türk İnanç Sisteminde Yeri ve Mimariye Yansımaları	

- MEHMET ALİ ÇELİKEL**.....1457
From Proto-Novel to Post-Novel: Salman Rushdie's *Quichotte* as
the Rewriting of *Don Quixote*
*Öncü Romandan Roman-Ötesine: Don Kişot'un Yeniden Yazımı
Olarak Salman Rushdie'nin Quichotte'u*
- M. HALİL SAĞLAM**1470
Ali Emiri'nin Ezhâr-ı Hakikat Adlı Eserinde Kök Değerler
Root Values in Ali Emiri's Ezhâr-i Hakikat
- BURCU SIBİÇ**1493
Galat Sözlüklerinde Bitki Adları Üzerine Değerlendirmeler
Evaluations on Plant Names in Galat Dictionaries
- MURAT KARAKOÇ**.....1517
Three Enemies of the Worker in *The Grapes of Wrath*: The Bank,
Mechanisation, Unemployment
*Gazap Üzümlerinde İşçinin Üç Düşmanı: Banka, Makineleşme,
İşsizlik*
- İŞILAY PINAR ÖZLÜK**.....1527
Klasik Türk Edebiyatında Hurma
Date Fruit in Classical Turkish Literature
- ŞAZIYE DURUKAN**1543
Bir Mekân Olarak Üç Romanda Balıkesir-Kehanetin İlk Günü,
Zemheri Kuyusu ve Kuvayı Milliyenin Hazinesi-
*Balıkesir as a Place in Three Novels -Kehanetin İlk Günü, Zemheri
Kuyusu and Kuvayı Milliyenin Hazinesi-*
- OĞUZ YILDIRIM-PINAR UÇAR**.....1557
Klasik Türk Şiirinde Bir Geçiş Dönemi Olarak Evlilik
Marriage as a Transitional Period in Classical Turkish Poetry

YASİN KOÇ-BEKİR DERİNÖZ	1571
Culture, Space, and Geography: The Transformation of a Discipline in Türkiye	
<i>Kültür, Mekân Ve Coğrafya: Türkiye’de Bir Disiplinin Dönüşümü</i>	
ÖZGÜR ESER-PINAR BEŞEVLİ	1594
Günümüz Türk Bestecilerinin Piyano Eserlerinde Çağdaş Müzik Tekniklerinin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme	
<i>An Analysis of the Use of Contemporary Music Techniques in the Piano Works By Contemporary Turkish Composers</i>	
CENGİZ ATLAN	1617
Ney ve Dilsiz Kavalın Geleneksel İcrasında Görülen Yorum Farklılıklarının İncelenmesi	
<i>Examining the Differences in Interpretation Seen in the Traditional Performance of Ney and Kaval</i>	
NECLA DURSUN-KAMRAN SOKHANPARDAZ	1638
Metropolitan Müzesi’ndeki İslami Döneme Ait Bazı Yazılı Eserler	
<i>Some Written Works from the Islamic Period in the Metropolitan Museum</i>	
AYLİN ERASLAN	1664
Dastarhan Dokumanın Aşamaları ve Dastarhan, Dasdar ve Cecim Üzerine Karşılaştırmalı Bir Deneme	
<i>Stages of Dastarhan Weaving and a Comparative Essay on Dastarhan, Dasdar and Cecim</i>	
ŞERİFE KARAMAN	1690
Kumkapı Halılarının Kökeni Üzerine Bir Değerlendirme ve Yeni Örnekler	
<i>An Evaluation of the Origin of Kumkapı Carpets and New Examples</i>	
KÜBRA NUR YALDIZBAŞ-SEMA TAĞI	1716
Alpaslan Müzesinde Yer Alan Düz Dokuma Motiflerinin Tekstil Tasarımlarına Yansıtılması	
<i>Reflection of the Motifs Used in the Plain Weavings in the Alpaslan Museum on the Textile Designs</i>	

ZEYNEP BALKANAL	1733
Yöresel Dokumacılığın Araştırılmasının Önemi ve Bibliyometrik Bir Analiz <i>The Importance of Researching Local Weaving and a Bibliometric Analysis</i>	
SERVET SENEM UĞURLU- ATILLA YUSUF TURGUT	1753
16. Yüzyıl Osmanlı Saray Kumaşlarında ve Tezhip Sanatında Çiçek Sevgisi: Lâle <i>Love of Flowers in 16th Century Ottoman Palace Fabrics and Illumination Art: Tulip</i>	
ARZU DURUKAN- ROTİNDA ÇAĞDAŞ	1776
Kars'ta Bacasız Fabrika: Gastronomi Turizmine Restoran İşletmecilerinin Bakışı <i>Chimneyless Factory in Kars: Restaurant Operators' Perspective on Gastronomy Tourism</i>	
ÇİMEN BAYBURTLU-NEŞE HORASAN	1790
Sustainable Fashion Design with Gazenne Woven Fabric, the Cultural Heritage of Kemaliye <i>Kemaliye'nin Kültürel Mirası Gazenne Dokuma Kumaşıyla Sürdürülebilir Moda Tasarımı</i>	
Yayın ve Etik İlkeleri	1806

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 47. sayısı ile bir kez daha huzurlarınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, antropoloji, sosyoloji, edebiyat, dil, halk müziği, halk dansları, el sanatları ve kültür coğrafyası alanlarında kaleme alınan 33 araştırma/inceleme makalesi yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

Bu sayımızdan itibaren her bir Türkçe makalenin sonunda İngilizce "genişletilmiş özet" (extended summary) yer alacaktır. Bu genişletilmiş özetlerin, değerli yazarlarımızın makalelerinin uluslararası okunurluğuna katkıda bulunacağına inanmaktayız.

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

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 47. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Aralık 2024'te yayımlanacak olan 48. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Düzeltilme: Dergimizin 46. sayısında yayımlanan "Türk İdare Tarihinde Önemli Görülen İsim ve Kavramların Erzurum ve Yöresi Köy Çalışma Hayatındaki Görünümleri" başlıklı makalenin yazarlarından Yasin Erkan'ın yazar bilgileri arasında yer alması gereken "Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi" ibaresi sehven unutulmuştur. Düzeltir, yazardan özür dileriz.

Mehmet AÇA

Baş Editör

DESTAN KAHRAMANLARININ YAŞLI ANNE VE BABADAN DOĞUMU



BIRTH OF EPIC HEROES FROM ELDERLY PARENTS

Şerife ORAL YENİAY*

ÖZ: Halk anlatıları üzerinde yapılan çalışmalarda ortak unsur ve motiflerin varlığı ortaya konmuştur. Bu ortak unsurlar araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmış ve düzenlenmiştir. Bu çalışmada Campbell, Raglan, İbrayev ve Ülkü Kara Düzgün'ün ortaya koyduğu tipoloji çalışmaları değerlendirilmiş ve tipoloji çalışmalarında "çocuksuzluk" ve "kahramanın olağanüstü doğumu" içerisinde yer verilen kahramanın yaşlı anne ve babadan doğumunun müstakil bir şekilde değerlendirilip ortak bir motif olarak tipoloji çalışmaları içerisinde yer alabileceği Sibiryta destanları ile örneklendirilerek önerilmiştir. Destanlarda kahramanların anne ve babasının yaşlılık dönemlerinin özellikle vurgu yaptığı konu aslında iktidarın zayıflamasıdır. Destan kahramanının, anne ve babanın yaşlılık dönemlerinde doğması zayıflayan iktidarın yenilenmesi, otoritenin yeniden kurulması anlamına gelmektedir. Yaşlı anne ve babadan doğan kahramanın iktidarı devralması aynı zamanda, bir dönemin sona erdiği ve yeni bir dönemin başladığı bir geçiş noktasını da işaret eder. İşaret edilen bu nokta kahramanın öyküsünün başlangıç noktası ve manevi referans çerçevesini de oluşturmaktadır. Bu sebeple, makalede önerilen yaşlı anne ve babadan doğum motifi dışında destan kahramanlarının yaşlı anne ve babadan doğumu, iktidarın zayıflaması ve yeniden doğuş arasındaki derin bağlantı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Motif, Kahramanın Doğumu, Yaşlı Anne Baba, Destan, Sibiryta Türk Destanları

ABSTRACT: Studies on folk narratives have revealed the presence of common elements and motifs. These shared elements have been interpreted and organized in various ways by researchers. In this study, typology studies by Campbell, Raglan, İbrayev, and Ülkü Kara Düzgün are evaluated, suggesting that the motif of a hero's birth from elderly parents, which is separately considered within "childlessness" and "the hero's extraordinary birth" in typology studies, could be independently evaluated as a common motif within typology studies, exemplified by Siberian epics. The emphasis in epics on the elderly period of the hero's parents actually revolves around the weakening of power. The birth of the epic hero during the old age of their parents signifies the renewal of weakened power, the reestablishment of authority. Inheriting power from elderly parents also signifies a transition point where one era ends and a new one begins. This marked point also forms the starting point and spiritual framework of the hero's story. Therefore, besides the proposed motif of birth from elderly parents, the deep connection between the birth of epic heroes from elderly parents, the weakening of power, and rebirth will be examined in the article.

Keywords: Motif, Hero's Birth, Elderly Parents, Epic, Siberian Turkic Epics

* Öğr. Gör. Dr.-Yozgat Bozok Üniversitesi Boğazlıyan Meslek Yüksekokulu/Yozgat-
serife.yeniay@yobu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-2826-5417)

Giriş

Destanlar, kültürün hem taşınmasında hem de yeniden üretilmesinde etkili bir anlatı türüdür. Millet olma bilincini ve ortak kimlik oluşturulmasını sağlayan bu anlatı türü taşıdığı semboller ve kültürel öğeler sebebiyle gerçek anlamlarının ötesinde değerlendirilir. Toplumsal işlevleri ve kültürel kodlarla örülü yapısı itibariyle toplumsal değerlerin aktarımı, bireysel ve kahraman boyutunda mücadele ruhunu yansıtması, millî ve manevi geleneklerin korunması ve aktarılması öğeleri ile ilişkisi destanı metnin ötesine taşımaktadır. Bu sebeple destan, toplumun tarihi, kültürü ve kimliği ile ilişkilendirilir.

Destan, milletin kolektif şuuraltını, tarihi ve kültürel birikimlerini C.G. Jung'un deyişiyle arketiplerini- milli ruh, ideoloji ve yüzyılları aşan hedeflerini nesilden nesle aktaran bir köprü vazifesi görür. "Jung'un bütün insanlığın ortak mirası olarak gördüğü kolektif bilinçdışı, insanoğlunun geçmiş dönem yaşantılarını ve buna dair izlenimleri içermekte, bugüne yansımaları düşler, masallar ve dini coşkular gibi ritüellerle ortaya çıkarılmaktadır" (Gürses, 2007: 79). Bu sebeple destan türünün teşekkül ettiği dönemden bugüne milletin sosyal, ekonomik, tarihi, kültürel kodlarını taşıyan ve aktaran bir köprü vazifesinde olduğu söylenebilir.

Destan kahramanının otoritesinin temeli dinî ve geleneksel kalıplara dayanır. Bu otorite babadan oğula geçerek hem devinim ve sürekliliği sağlar hem de iktidar yenilenir. Bu gelenekselleşmiş devinim içerisinde kahraman, doğduğu andan itibaren iktidara sahiptir. Daha da ötesi kahraman iktidarın devamlılığı ve otoritenin korunması için ilahi bir kaynak tarafından görevlendirilmiştir. Segal'e göre; destan türü kişiyi dolaylı olarak iktidara ve oradan da ilahi bir kaynağa ulaştırır (1990: 149). Bu sebeple destanlardaki kahraman figürü ve erginlenme süreci göz önüne alındığında iktidar sahibi olarak, iktidarı sürdürme göreviyle var olan kahramanın bu iktidarı meşrulaştırma ve iktidarı sağlayabilme çabası içerisinde olduğu görülür. Kahraman tam da iktidarın zayıfladığı zamanlarda, kaos anlarında doğarak hem kaosu kozmosa dönüştürmek hem de devraldığı iktidarı kabul ettirmek için erginlenme aşamalarını geçmek zorundadır.

Destanlarda kahramanların yaşlılık dönemlerinin özellikle vurgu yaptığı konu aslında iktidarın zayıflamasıdır. Destan kahramanının, anne ve babanın yaşlılık dönemlerinde doğması zayıflayan iktidarın yenilenmesi, otoritenin yeniden kurulması anlamına gelmektedir. Söz gelimi; birçok Sibiryada destanında çocuk özlemi, çocuk isteği işlenen bir motiftir. Tıva destan kahramanı Alday-Buuçu üç yüz yaşına gelir ama bir çocuğu olmaz. Alday-Buuçu soyunu devam ettirecek, malını mülkünü devralacak bir evlat istemek için lamaya gider. "Önceden doğan ağabeyim yok, sonradan doğan kardeşim yok, kadınımdan döl de yok. Kendim ise üç yüz yaşı yaşamış biriyim. Evlat doğrusunda hocam size yalvarıp duaya geldim." (Ergun ve Aça, 2004: 212-213) diyerek Lama'dan çocuğu olması için yardım ister. Arzılan

Kara Attıg Çeçen Kara Møge destanında dede ve nine ilerleyen yaşına rağmen çocuk sahibi olamaz. Bir gün nine bir rüya görür ve birkaç ay sonra karnı büyümeye başlar. Dede, karısına “Doğurur çağında doğurmayıp/Türer çağında türemeyip/ Kendin şimdi gelip doğurur musun?” (Ergun ve Aça, 2005:274) diyerek şaşkınlığını dile getirir. Şöögün Bora Attıg Şöögün-Köögün adlı destanda Alaaday dede ve Çeleedey nine de ilerleyen yaşlarına rağmen çocuk sahibi olamazlar. Yaşlı çiftin malına göz diken Demir Kara Çançın, mallarını yağmalar. Alaaday dede ve Çeleedey nine tekrar mallarını çoğaltırlar, Demir Kara Çançın gelip tekrar yağmalar. Bir gün Alaaday dede ormana gider, döndüğünde karısının çadırda baldırını deşip, oturduğunu görür. Çeleedey ninenin baldırı giderek büyür. Alaaday dede çakısıyla karısının baldırını kesince bir oğlan çocuğu çıkar (Ergun ve Aça, 2005:345-363). Yakut destan kahramanı Er Sogotoh da yaşlı bir anne babanın çocuğudur. Sir Sabıya Baay Toyon ile karısı Sabıya Baay Hotun’un çocukları olmamaktadır. Yaşlandıkları zaman Sabıya Baay Hotun hamile kalır. Doğum yapar ancak oğlunu üst dünya askerleri alır ve eğitir (Ergun, 2013: 561-563). Şor destanlarında da bu motifin oldukça yoğun olduğu görülür. Söz gelimi Ak Kağan destanında Ak Kağan, “üç nesilden beri yaşayıp/ Üç zamandan geçse de/ Bağrımdan çıkan balası yoktur/ Basan yerinde dostu yoktur/ Zamani gelende kalan kimsesi yok/Karşısından gelip Gözler kimsesi yok” (Ergun, 2006:153-154) şeklinde tanıtılır. Destanda Ak Kağan ve eşi Altın Arıg’ın çocukları olmadığı için kendilerini zavallı olarak gördüğü ve çocuk özlemi içerisinde ağladığı da ifade edilir. Altın Sırık destanında ise Altın Sırık çocuğu olmadığı için o kadar üzülür ki üç yaratıcıya gidip, “Beni yaratan üç yaratıcı!/ Bağrımdan çıkan çocuğum yok,/Taraf olacak akrabam yok,/Yad ele gelip tutuşanım yok,/ Yakınıma galip hâmim yok, Altın Kağan’ım/ Bana söyleyin hiç değilse/Parmak başınca oğlan, yaratıverin” diye yalvarır (Ergun, 2006: 238). Altın Sırık’a karısının “Yer yemeğini yiyip/Giyer elbiseni giyip otur/Er kocası yaşlandın” (Ergun, 2006: 230) ifadeleriyle Altın Sırık’ın yaşlılık döneminde olduğu da destanda vurgulanır. Yaşlı anne babadan doğum, ortak bir unsur olarak; Altın Tayçı, Aran Tayçı, Karattı Pergen, Kartıga Pergen ve Ölen Tayçı destanlarında da görülmektedir. Destanlardaki sıralama açısından önce destan kahramanı ve eşi ilerleyen yaşlarına rağmen çocukları olmadığı için üzüntü ve keder içinde hissettiği daha sonra çocukları olduğu görülür. Yani “çocuksuzluk” olarak ifade edilen motif ve yaşlı anne ve babadan doğum destanda peş peşe görülmekte ve görülme sıklığı açısından paralellik göstermektedir.

Sibirya Türk topluluklarının destanlarında çoğunlukla kozmostan kaosa, kaostan kozmosa giden bir tekrarın söz konusu olduğu görülmektedir. Destanın girişinde kozmosa ait mekân tasvirleriyle başlayan anlatı, ilerleyen yaşına rağmen çocuk sahibi olamayan evli çiftin çocuksuzluk sorunu ile devam ederken, bu sorunun kaosu başlatan kaotik bir durum olduğu görülür. Çünkü “çocuksuz olma, Tanrı’dan uzaklaşma ve Erlik’e yönelme kaotikliğini gösterir ve toplum içerisindeki konumun zedelenmesine sebep olur. Bununla birlikte, çocuksuzluk, insanın doğayı

deneyimlemesi sonucu elde ettiği bilgiyle örtüşmemesi neticesinde kaotiktir” (Köse, 2021: 99). Kahramanın doğuşu da bu kaotik durumun içerisinde gerçekleşir. Kahramanın doğuşunu hazırlayan kaos, kahramanın doğuşu ve geçirdiği erginlenme süreçleri ile birlikte kozmosa doğru gider. “Destan kahramanlarının kaos ortamının içinde doğması, kahramanın ya da diğer bir bakış açısıyla yöneticinin milletini feraha erdirmesi Türk destanlarında sıklıkla rastlanan bir durumdur” (Kayabaşı, 2016: 69).

Destan kahramanları dünyaya geldiklerinde kaotik ortama son veren, iktidara sahip bir roldedir. İktidarın doğrudan sahibi bir figür olması sebebiyle, mücadelesinin yönü iktidarı kazanmaktan ziyade meşruiyetini kabul ettirme veya iktidarı devam ettirme, sağlamlaştırma yönündedir. İktidarın zayıflaması, kaos ortamının oluşması kahramanın doğumu hazırlayan unsurlardır. Dolayısıyla kahramanın destan dünyasına girebilmesinin şartı iktidarın zayıflamasıdır. Bunun için de kahramandan önceki iktidar sahibinin iktidarının ve gücünün zayıflaması gerekmektedir. Kahramanın yaşlı anne ve babadan doğumu, iktidarın ve gücün zayıfladığını, ortamın kahramanın doğumuna hazır olduğunu gösteren bir unsurdur. Bütün bu unsurlar bir araya geldiğinde kahramanın doğumu gerçekleşir. Kahramanın doğumu, babanın iktidarını bitirirken, yerine yeni bir iktidarı kuran, kaosu bitiren yeni bir gücü temsil eder. “Oğul, yeniliğin habercisidir ve yaşamı sembolize eder. Baba ise geleneği ve eskiyi temsil etmektedir. Babanın ortadan kaldırılması ile iktidar, oğula aktarılmış olur” (Kara Düzgün, 2018: 286).

Halk anlatıları üzerine farklı kuram ve yaklaşımlarda, bu anlatıların benzer ve ortak yapılarının ve bu yapıları düzenleyen belli yasalar olduğu değerlendirilmesi bulunmaktadır. Bu kuramlardan Carl Gustav Jung halk anlatılarında rüya, imge ve arketiplerin benzerliğine, Joseph Campbell kahramanın erginlenme süreçlerinde “yola çıkış- erginlenme ve dönüş” eksenli benzerliğe odaklanırken Lord Raglan ise kahramanın biyografisindeki benzerliğe odaklanmıştır.

Kahraman tipi ve bu tipe ait ortak ve benzer öğeler araştırmacıların dikkatini çekmiş ve dünyada ve Türkiye’de kahraman figürünün çeşitli yönlerini ve gelişimini inceleyen tipoloji çalışmalarının konusu olmuştur. Bu alanda yapılan öncü çalışmalardan biri Thomas Carlyle’e aittir. Carlyle, 1840 yılında yayımladığı “Kahramanlar” adlı eserinde kahraman tipini 5 ana başlıkta inceler. Bunlar: Tanrı kahraman, peygamber kahraman, şair kahraman, din adamı kahraman ve edebiyatçı kahraman şeklinde adlandırılmıştır (1943). Dünyada kahraman tipi ile ilgili yapılan çalışmalardan biri de Metin Ekici tarafından Türkçeye çevrilen Raglan’ın *Geleneksel Kahraman* adlı kitabıdır. Bu çalışmada Raglan Batı ve Ortadoğu’dan derlenen metinlerden yola çıkarak kahramanın özellikleri 22 madde ile belirlenmiştir. Bu çalışmayı Türk destan kahramanları temelinde uygulayarak, Raglan’ın belirlediği ortak özelliklerin, Türk destan kahramanları ile ne oranda benzerlik gösterdiğini inceleyen çalışmalar da yapılmıştır. Erhan Aktaş’ın Lord Raglan’ın Kahraman Kalıbı ve Alp Han Orba

çalışması buna örnek gösterilebilir (bk.: Aktaş, 2014: 13-30; Alsaç, 2022: 377-391; Yılmaz, 2011: 89-104). Türk anlatılarında kahraman, tema ve motif odaklı çalışmalar da bulunmaktadır. Bunlardan biri Şakir İbrayev'e aittir. İbrayev, Kazak destanlarını hem konularına hem de tipolojik motiflerine göre; "1. Konu: Batır'ın çocukluğu ve kahramanın evlenmesi (Batır'a uygun dünürlük); 2. Konu: Batır'ın kahramanlıkları; 3. Konu: Düşmandan (köleden, rakipten) soyunu(taifesini, eşini, akrabasını) kurtarması (1998: 273-274) şeklinde üç ana konu içerisinde yer alan on sekiz madde ile kahraman tipini şekillendirmiştir.

Ülkü Kara Düzgün, *Türk Destanlarında Merkezi Kahraman Tipinin Tipolojisi* adlı çalışmasında Ülkü Kara Düzgün yirmi dört başlık altında kahraman tipinin ortak özelliklerini sıralamıştır (2012:6-46). Raglan ve İbrayev kahramanın tipolojisini aile ve ailenin konumuyla başlatırken Ülkü Kara Düzgün kahramanın doğumunun müjdelenmesi ve doğumla ilgili birtakım işaretlerin anlatıda verilmesiyle başlatmaktadır. Türk anlatı geleneğinde anlatının ana olayları kahramanın doğumuyla başlasa da kahramanın doğumuna kadar ki süreçte de bazı benzerlikler vardır. Raglan ve İbrayev bu benzerliklere tahlillerinde yer vermişlerdir. Düzgün'ün tahlilinde ise odak nokta kahramanın kendisidir.

Gennep'e göre insanlık tarihinin başlangıcından itibaren üç önemli geçiş süreci vardır bunlar; doğum, düğün ve ölüm[dür] (2005: 21 vd). İnsan yaşamının bir geçiş dönemi olarak doğum, yeni bir hayatın başlangıcıdır. Bu geçiş dönemi birçok ritüel ve uygulamaları içerisinde barındırır. Doğum anne baba dışında toplum tarafından da önemsenen kültürel ve antropolojik birçok yapıyı temsil eder. Doğum öncesi, doğum anı ve doğum sonrası ritüel ve uygulamalar toplumdaki farklılıklar gösterse de hepsi yeni doğan çocuğun aileye ve topluma fayda sağlaması, bereket getirmesi, annenin ve çocuğun sağlığının devamı gibi amaçlara yöneliktir.

Destan kahramanlarının doğumu bir geçiş dönemini temsil eden, kahramanın erginlenme yolculuğunu ve toplumsal beklentilere uygun bir kahraman olma yolculuğuna doğru atılan bir adımdır. Kahramanın doğumu genellikle mistik öğeler içeren, olağanüstülükler barındıran bir olaydır ve hem kahraman için hem de toplum için dönüm noktası niteliğindedir.

Kahramanın doğumu, bazı olağanüstü belirtilerle müjdelenir. Bu doğum içerdiği kehanet, rüya ve tanrısal müdahale olarak nitelendirilebilecek unsurlar içermesi bakımından sıradanlıktan uzaktır. Doğum öncesi ve doğum sırasında kahramanın sıradan bir insan olmadığı, olağanüstü niteliklere sahip olacağı ya da toplum içerisinde özel bir görevi olduğuna anlatıda özellikle işaret edilir. Yani kahramanın doğumu, onun kişisel yolculuğunun toplumla özdeşleştiği bir alana doğru yol almasını başlatır. Kahramanın doğumu, geçiş dönemi olarak düşünüldüğünde kaostan kozmosa geçişi başlatan bir önemde olabilmektedir. Sözelimi; Hakas kahramanlık destanlarından Kara Kuzgun destanında Altın Saraçı kaybolduğunda eşi Altın Sas'ın beş aylık bebeği öfkelenir ve babasını bulup

getirmek istediğini söyler. Daha sonra doğan çocuk, mukozalı iken sarayın etrafında dolanmaya başlar. Mukozalı çocuk göbeğini dokuz kez kuşanır ve babasını bulmak üzere yola çıkar (İlgin, 2008: 138-139). Kahramanın doğumu, kişisel ve toplumsal manada mistik veya önceden tanrısal bir kaderin habercisi olabilmektedir. Destan içerisinde, kahramanın doğumu, genellikle onun kişisel gelişimini ve daha büyük bir amacın parçası olarak topluma hizmet etmeye başlamasını simgeler. Kahramanın varlığının başlangıcı, onun ana rahmine düşüşü olsa da kahramanın doğuşunu hazırlayan doğum öncesi bazı şartların oluşması bazı olayların yaşanması gereklidir. Bütün bu unsurlar kahramanın doğumunu hazırlayan süreçlerdir. Şayhan'ın ifadesiyle; "Kahramanın dünyaya gelebilmesi için fiziksel ve ruhsal anlamda kendisinden önceki geçmişinin de olgunlaşması gerekmektedir." (Şayhan, 2015: 67).

Ataerkil toplumlarda çocuk, soyun devamlılığını sağlamanın yanı sıra anne ve babanın toplumdaki yerini ve saygınlığını belirleyen bir niteliktedir. Bu sebeple Türk geleneği içerisinde çocuk kutsanır, çocuk sahibi olan anne ve baba itibar görürken, çocuksuzluk aşağılanır. Dede Korkut'ta yer alan "Dirse Han Oğlu Boğaç Han" hikâyesinde geçen "Oğlu kızı olmayanı Allah taala lanetlemiştir; biz de hoş görmeyiz, belli bilsin" (Özçelik,2016: 625) ifadesi Türk düşün geleneğinde ve kültürel bellekte çocuğu olanların kutsanması ve onlara itibar gösterilmesi, çocuğu olmayanların ise ayıplanması ya da aşağılanması durumunun en bariz örneklerindedir. Toplum nezdinde çocuk, toplumun çoğalıp varlığını sürdürebilmesinin gereğidir. Anne ve baba içinse soyunu devam ettirmenin ve varlığını anlamlandırma çabasının bir ürünüdür. İnsanoğlu toplumsal norm ve beklentiler dışında varlığını anlamlandırmak, kendi genlerini ve miraslarını gelecek nesillere aktarmak için çocuk sahibi olmak ister. Bu arzu ve toplumsal beklentiler anlatılarda çocuksuzluk motifiyle ifade edilir. İlerleyen yaşına rağmen çocuğu olmayan insanlar bu insanların çocuk özlemi ve çocuk sahibi olmak için yapılan ritüel ve uygulamalar anlatılarda yer alır.

Destan geleneği içerisinde yer alan kahramanlar ve kahramanların rolleri Türk düşünce sistemi içerisinde şekillenmiş ve sınırları belirlenmiştir. Türk destan kahramanlarının birçoğunda görülen bazı kalıplaşmış özellikler ve ortak motifler bulunmaktadır. Çocuksuzluk motifi de birçok anlatıda var olan ortak motiflerden biridir. Bu motif kahramanın doğum öncesi müjdelenmesini ve olağanüstü doğumu gibi birçok unsuru içinde barındırır. Kahramanın doğum öncesi ve olağanüstü doğumunu konu edinen bu motif kahramanın önemini vurgulanmasını ve kahramana dair beklentilerin oluşmasını sağlayan bir motiftir. Yıldız'a göre bu motif Türk dünyası destancılık geleneğinin bütününde de doğacak kahramanın belirleyici özelliği olarak takip edilebilir. [Çünkü] Çocuksuzluk, daha doğmadan, destan kahramanının önemini vurgulamak üzere gelenek tarafından kurgulanır (Yıldız, 2009: 82).

Kahramanın Otoriteyi Devralması

Türk anlatı geleneğinde kahramanların doğuşları, genellikle tanrısal bir müdahale ile başlar. Ancak, farklı kültürlerde ve mitolojilerde farklı doğum hikâyeleri bulunabilir. Her kültürde, kahramanların doğumu ve onların öne çıkan özellikleri anlatının temasına ve kültürün değerlerine bağlı olarak değişebilir. Türk anlatı geleneği içerisinde kahramanın doğumu genellikle olağanüstülükler barındıran bir yapı ortaya koyar. Kahramanın olağanüstü doğumu, kahraman doğmadan öncesini kapsayan geniş bir süreci içerisine alır. Kahraman doğmadan önce onun gelişini bildiren birtakım gelişmeler sezdirilir. Bu şekilde kahramanın önemi sezdirilirken toplum tarafından idealize edilmesi de sağlanır. Söz gelimi; Ölüştöy destanında, Ölüştöy ve Altın Topçı kayanın içerisinde yaşarlarken bir erkek çocukları olur. Bu çocuk doğduğunda bir elinde kan diğeri ise “yada taşı” vardır. Destanın ilerleyen bölümlerinde Erkin Koo adlı bu çocuk anne ve babasının yaşadığı kayayı elindeki yada taşıyla kırıp parçalar ve ailesine özgürlüğün kapısını açar. Kahramanın doğarken elinde bulunan yada taşı, kayayı parçalanmasını sağlayarak özgürlüğe ulaştıran bir sembole dönüşmüştür. Er Sogotoh adlı destanda Sir Sabıya Baay Toyon dedeyle Sabıya Baay Hotun nine uzun bir hayat yaşamışlar fakat çocukları olmamış. Güçleri tükenip yaşlandıklarında kadın hamile kalmış, dede de buna çok sevinmiş. Doğurma günü gelip kadının sancıları tutunca inleyip sızlayıp çocuğu doğurmuş. Fakat çocuk ortada yokmuş. Adam ve kadın bu duruma çok şaşırılmışlar fakat çocuğu bulamamışlar. O sırada bir leylek gelmiş bu leylek üst dünya kâhini Ayı Cargıl adlı kadın bir şamanmış. Çocuğun üst dünya askerleri tarafından alınıp eğitileceğini söylemiş (Ergun, 2013: 561-564). Kahramanın doğar doğmaz üst dünya askerleri tarafından eğitilmek üzere götürülmesi onun tanrısal bir misyonu olduğunu göstermektedir. Nitekim kahraman, bu misyonu gerçekleştirmek için üst dünya askerleri tarafından eğitilecektir.

Türk anlatı geleneğinde ilerleyen yaşına rağmen anne ve baba olamayan kahramanların yaşlılık dönemlerinde anne ve baba olmaları da olağanüstü doğum içerisinde yer almaktadır. Çünkü yaşlı bir çiftin anne ve baba olması pek rastlanır bir durum değildir. Nitekim Thompson’un *The Motif-Index of Folk-Literature* adlı eserinde M311.03.1 numaralı *Çocuksuz Bir Çiftin Çocuğu Olacak* (Thompson, 1966) başlıklı motifte ve *The Aarne-Thompson-Uther Index (ATU Index)* adlı katalogda 320B numaralı *Çocuksuz bir çift sihirli bir şekilde bir oğul doğurur* motifi bulunmaktadır (Uther, 2004). Sözelimi; Ak Kula atlı Alp Han ve karısı Altın Arığ yıllarca yaşamışlar fakat bir çocukları olmamış. Alp Han halkına bakmış, onu görececek çocuğu yok diye sızlanmış. “Otlatılan malım, halkım, boyum, sürüp gidecek. Nereye gider benim malım mülküm” diyerek ağlamış. Altın Arığ neden ağladığını sorunca çocuğu olmadığı için ağladığını söyler. Altın Arığ kocasına hamile olduğunu söyleyip müjdeyi verir. Bir gün Alp Kara Han, Alp Hanın yurduna gelir. Alp Han karısına çocuğu doğurunca Ak Kula ata vermesini söyler ve Alp Kara Han ile gürüşmeye gider. Bu gürüş devam ederken Altın

Arıĝ'ın günü gelir ocuĝu doĝurup Ak Kula ata verir. Ak Kula at ocuĝu alır ve mukozalı yeni doĝmuř bebeĝi burnuna çekip kaçmaya başlar (Arıkoĝlu, 2007: 45-56). Kahramanın dünyaya gelmesi için şartların olgunlaşması gerekmektedir. Kahramanın ihtiya r anne ve babalardan doĝumu ve kahramanın doĝumuna giden sürecin aĝır ilerlemesi kahramanın önemini arttırmakla birlikte, toplumun hazır bulunuřluĝu ile de ilgilidir. Çünkü kahramanın doĝumu toplumsal gelişme ve deĝiřimin başlangıcıdır. Deĝiřim ve dönüşüm hem toplumsal hem de kişisel olarak sancılı ve uzun bir süreçtir.

Destan içerisinde gelenekselleşmiş birçok inanç, ritüel ve uygulamalar olduĝu aşıkardır. Kahramanın otorite ile ilişkisi, otoritesinin dayanakları da yine gelenekselleşmiş kodlarla destan içerisinde yer alır. Otoritenin ve iktidarın kendisi de meşru bir zemin için geleneĝe dayanmaktadır. Vico'ya göre otoritenin üç boyutu bulunmaktadır. İlki tanrısaldır ve inayet için hesap sorulamaz. İkincisi resm usulü üzerinde tam olarak duran kahramansal otoritedir. Üçüncüsü, deneyime, pratik işlerde bireysel öngörüye ve akılsal konularda ince bir hikmete sahip kişilerde yer alan gerçeklik üzerine temellenen insani otoritedir (Vico, 2005: 417). Bu baĝlamda gelenek, iktidar ve otorite için meşru zemin yaratabilmektedir. Geleneĝin bu gücünü etin, "onun kendi kendini meşrulaştırabilen tek iktidar kaynaĝı olduĝu, müdahale edilemez sebep-sonuç ilişkilerinin kurallarını kendisi yarattıĝı ve insanların farkına bile varmaksızın uyduĝu, kutsallıklar ve stnlkler atfettiĝi yasalara, sembollere, mitolojilere, ritüellere" (etin, 2005:155) sahip olmasına baĝlar. Bu baĝlamda iktidar ve otoritenin srekliliĝini devam ettirebilmesi ya da varlıĝını sürdürebilmesinin şartı geleneĝe dayanması ve geleneksel düşünce biçimleri ile toplumdan onay almasıdır.

Tanrısal otoritenin figürü kahraman, tanrısal otoritenin önceki figürü olan babasından iktidarı devralarak, bu iktidarını geleneksel bir zeminde yeni kutsallıklar ve hikye etrafında düzenler. Diĝer taraftan kahraman, toplum için iktidarın gücünü kullanarak yeni bir düzen ya da yeni bir toplumsal yapı ortaya koyar. Kahraman bu noktada sadece iktidarından deĝil, geleneksel sembol ve yasalardan da destek alır. etin'in ifadesiyle "gelenek, mitoloji aracılıĝıyla geçmişi kutsallaştırır ve geleceĝi bu kutsallık içerisinde inşa etmeye girişir" (etin, 2005: 156).

Sonuu

Destan kahramanının yaşlı ebeveynlerden doĝması, hikyede kahramanın doĝumunun mucizevi veya beklenmedik bir olay olduĝunu vurgulayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yaşlı ebeveynler, genellikle ocuk sahibi olma şanslarının düşük olduĝu dşnlen kişiler olarak kabul edilir ve bu nedenle kahramanın doĝumu, kaderin bir müdahalesi ya da ilahi bir lütuf olarak yorumlanır. "ocukları olmayan anne baba" epizodu başlangıç epizotları arasında (kahramanın olaĝanst doĝumu) deĝerlendirilir ve kahramanın benzerinin, alternatifinin olmadıĝı; önemli bir karaktere dnseceĝi vurgusunu içerir. Tanrının (kutsalın) inayeti anne babaya yalnızca bir ltuf deĝil aynı zamanda Tanrının doĝacak ocuĝu

desteklediği, temas ettiği, ilgilendiğini düşündürür. Bu sebeple bu unsur kahramanın olağanüstü doğumu içerisinde yer alır. Diğer taraftan yaşlı ebeveynlerin varlığı, kahramanın öyküsüne derinlik ve süreklilik kazandıran bir unsur olarak da görülmektedir. Kahraman, genellikle ailesinin mirasını, geleneklerini güç ve iktidarını devam ettirme sorumluluğunu üstlenir. Bu bağlamda, kahramanın yaşlı ebeveynleri, onun kahramanlık öyküsünün başlangıç noktası ve manevi referans çerçevesi olarak işlev görebilir.

Çocuksuzluk motifi tipolojik çalışmalarda ele alınmıştır fakat bu anne babanın uzun yıllar yaşadığı bir durumdur. Bu uzun yıllar içinde anne ve baba yaşlanmış bu yaşlılık çağlarında çocuk sahibi olmuşlardır. O halde bahsedilen çocuksuzluk motifi çiftin çocuk sahibi olana kadarki dönemini kapsamaktadır. Yaşlı çiftin çocuk sahibi olmasıyla bu motifin geçerliliği bitmiş, geride kalmıştır. Çocuksuzluk motifinin kapsamı ve sınırı çizildiğinde ve yaşlı çiftin çocuk sahibi olmasıyla birlikte, kahramanın anne karnına düşmesi süreci içerisinde yeni bir motifin yerleştirilmesini gerekli hale getirmektedir. Yahut da “Çocuksuzluk Motifi” adlandırması yerine “Yaşlı Anne Babadan Doğum Motifi” nin kullanılması da sorunu çözebilecektir.

Destan içerisinde kahraman maceraya atılmasıyla birlikte kendini ve kendi iktidarını meşrulaştırır. Kahraman bu süreçte karşılaştığı engeller ve zorluklarla mücadele ederken, var olduğu toplumsal yapı ve mevcuttaki kolektif düşünceden bağımsız değildir. Bu sebeple kahramanın, doğumundan iktidarının meşruluğuna kadar, uygarlaştırıcı bir kahramana dönüşümünü izleyebiliriz. Burada dikkati çeken şey kahramanın iktidarının artsüremler bir yapı olarak ortaya çıksa da süregelen yolculuk bazında hiyerarşik bir yapıda olmadığıdır. Kahraman iktidarı devralır ve ilerleyen süreçte bu iktidarı meşrulaştırır fakat mevcutta var olan iktidarı yıkmadan, onu kutsallaştırarak uygarlaştırır. Mevcut iktidarın hali hazırda zayıflamış olması kahramanın kendi iktidarını meşrulaştırması için zemin hazırlamış ve toplum tarafından kahramanın ve iktidarının onaylanmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, E. (2014). Lord Raglan'ın kahraman kalıbı ve Alp Han Orba. *Sibirya Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 13-30.
- Alsaç, F. (2022). Arketipik bağlamda Lord Raglan'ın geleneksel kahraman kalıbı ve metinlerarası göstergeler: Kirmanşah hikâyesi örneğiyle. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 377-392.
- Arıkoğlu, E. (2007) *Hakas destanları 1*. Ankara: TDK Yayınları.
- Çetin, H. (2005). Ezelden ebede; kadim bilgeliğin kutsal yolculuğu: Gelenek. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 1(3), 153-171.
- Kara Düzgün, Ü. (2018). Türk destanlarında kahraman ve iktidar olgusu. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(18), 279-288.
- Kara Düzgün, Ü. (2014), *Türk destan kahramanı ve Başkurt destanlarının tipolojisi*. Konya: Kömen Yayınları.

- Ergun, M. (2013) *Yakut destan geleneği ve Er Sogotoh*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, M. - Aça, M. (2004) *Tiva kahramanlık destanları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergun, M, Aça, M. (2005) *Tiva kahramanlık destanları II*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gennep A.V. (1960). *The rites of passage*. (trnsl.: Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee), London: Routledge and Kegan Paul.
- Gürses, İ. (2007). Jung'cu arketip teorisi bağlamında tasavvufi öykülerin değerlendirilmesi: Simurg örneği. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (1), 77-96.
- İlgin, A. (2008) *Hakas destanları 2: Kara Kuzgun*. Ankara: TDK Yayınları.
- Köse. S. (2021) *Türk destanlarında kaos ve kosmos*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Özçelik, S. (2016). *Dede Korkut*. C. 1, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Raglan, L. (2003). Geleneksel kahraman kalıbı. (çev.: Metin Ekici), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, (ed.: Gülin Ögüt Eker vd.), 277-203, Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- Segal, R. A. (1990), *In quest of hero*. New Jersey: Mythos: The Princeton/Bollingen Series in World Mythology.
- Thompson, Stith. (1966), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press.
- Uther, H.J. (2004). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson, Part I, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Vico, G. (2007). *Yeni bilim*. (çev.: Sema Önal), Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Yıldız, N. (2009). Türk destanlarında "çocuksuzluk". *Milli Folklor*, 21(82), 76-88.
- Yılmaz, M.(2011). Battal-Nâme, Sasonlu Tavit ve Digenis Akritas destanlarındaki kahramanların Lord Raglan'ın geleneksel kahraman kalıbına göre değerlendirilmesi. *Folklor/Edebiyat*, 67, 89-104.

Extended Summary

In epic studies, the motif of childlessness is often identified in some epics where married couples are unable to have children for many years. However, when these couples become elderly, they eventually have a child, leading to the extraordinary birth of a hero. Since it is biologically unlikely for elderly women to give birth, the fact that a hero is born to elderly parents is considered a sign of the hero's extraordinary birth and future heroism. While childlessness can be categorized as a motif, it is proposed in this article that the period after having a child should also be considered as a separate motif.

Studies on folk narratives have revealed the presence of common elements and motifs. Researchers have interpreted and organized these common elements in various ways. This study evaluates the typological work of Campbell, Raglan, Ibrayev, and Ülkü Kara Düzgün, and proposes that the motif of a hero born to elderly parents should be independently evaluated as a common motif within typological studies, exemplified by Siberian epics. Additionally, the motif of birth from elderly parents is examined in Hans Jörg Uther's *The Types of International Folktales* and Stith Thompson's *Motif Index of Folk Literature*, demonstrating its inclusion in these catalogues.

The depiction of heroes born to elderly parents in epics often emphasizes the theme of diminishing power. The birth of a hero during the elderly years of the parents signifies the renewal of weakening power and the reestablishment of authority. The hero's birth to elderly parents marks a transition point, indicating the end of one era and the beginning of a new one. This transition point forms the starting point and spiritual reference framework for the hero's story. Thus, aside from the proposed motif of birth from elderly parents, it is concluded that there is a deep connection between the hero's birth to elderly parents and the concepts of declining power and rebirth. The hero's birth to elderly parents is identified as a structure that facilitates the hero's development in accordance with societal expectations and prepares the groundwork for his heroism.

The aim of this study is to examine the motifs of "childlessness" and "extraordinary birth" in epics, specifically evaluating whether the motif of birth from elderly parents can be defined as an independent motif. The study aims to assess how this motif is represented in existing typological works and to provide a new perspective on it.

The childlessness motif is frequently found in epics, typically depicted as elderly couples eventually having children. However, how does having a child in old age affect the hero's extraordinary birth and heroic attributes? This study focuses on whether birth from elderly parents can be evaluated as an independent motif and explores its relationship with power.

The study examines the motif of birth from elderly parents based on typological works by Campbell, Raglan, Ibrayev, and Ülkü Kara Düzgün. Additionally, relevant motifs are investigated in Hans Jörg Uther's *The Types of International Folktales* and Stith Thompson's *Motif Index of Folk Literature*. Siberian epics are used as examples, and the relationship of these motifs with other common motifs in the literature is analyzed.

Motif of Birth from Elderly Parents: The relationship between the childlessness motif and the extraordinary birth of the hero indicates that the motif of birth from elderly parents can be defined as an independent motif. This motif is considered a sign of the hero's extraordinary birth.

Typological Studies: In the typological works of Campbell, Raglan, Ibrayev, and Ülkü Kara Düzgün, the motif of birth from elderly parents is generally discussed within the framework of childlessness and extraordinary birth. However, it is concluded that this motif can be considered as a separate motif.

The presence of the motif of birth from elderly parents in Uther's and Thompson's catalogues reinforces its significance and place in folk narratives.

The following conclusions were reached in this study:

- a. **Decline and Rebirth of Power:** The motif of birth from elderly parents establishes a profound connection between the decline and renewal of power. The hero's birth from elderly parents symbolizes the renewal of waning power and the reestablishment of authority.
- b. **Transition Point:** The hero's birth signifies the end of an old era and the beginning of a new one. This transition point forms the starting point and spiritual reference framework for the hero's story.
- c. **Heroism and Societal Expectations:** Birth from elderly parents serves as a structure that aligns the hero's development with societal expectations and facilitates his recognition as a hero.
- d. **Decline of Power:** The fact that the hero's parents are elderly indicates a weakening of the current power, paving the way for the hero's emergence. The weakening authority of the father facilitates the hero's prominence.

In conclusion, the motif of birth from elderly parents plays a crucial role in understanding the hero's birth and heroism in epics. Recognizing this motif independently is significant in both typological studies and folk narratives.

“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, “Sibirya Destanlarında Kahramanın Erginlenme Süreçleri” aldı doktora tezinden üretilmiştir./ This article is produced from the doctoral dissertation titled “Hero’s Maturation Processes in Siberian Epics”.

KARS MEZAR TAŞI SÖZLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

A STUDY ON HEADSTONE INSCRIPTIONS IN KARS

Aykut Yaşar KOTANCI*

ÖZ: Ölen kişilerin kimliklerinin bilinmesi ve mezarlarının kaybolmaması amacıyla yaptırılan mezar taşları yalnızca kişilere dair bilgiler içermezler. Kimi zaman kişilerin ölüm nedenlerine dair bilgiler içeren mezar taşları aynı zamanda ölümün eşlikçisi olan duyguların ifade edildikleri birer tarihi vesikaya dönüşürler. Mezar taşlarında yer alan ifadelerden, ölen kişinin sosyal konumu, yaşarken kendisi için öncelik arz eden durumlar, mesleği, hangi ekonomik şartlarda hayat sürdüğü gibi bilgilere ulaşılabilir. Ayrıca geride kalanlar tarafından ölen kişinin ardından dile getirilen duyguların ifade edilmiş şekilleri ise gerek kendilerinin gerekse ölen kişinin hayatı ve ölümü nasıl anlamlandırdıklarına dair bilgiler verir. Bu bağlamda incelenen ve Kars şehir merkezindeki mezarlıklarda yer alan mezar taşlarına bakıldığında dünya hayatının geçiciliği ve baki olanın ahiret hayatı olduğunu ön plana çıkararak arzulandığı genellikle düzyazı şeklinde olmasına karşın yer yer şiir şeklindeki mezar taşı yazılarının varlıkları tespit edilmiştir. Ayrıca şehrin kültürel ve etnografik yapısı göz önünde bulundurularak zengin bir örnekleme sahip olan mezar taşı yazılarının sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve/veya kültürel açılarından yapılması muhtemel farklı çalışmalara kaynaklık edebilecek sayı ve seviyede oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mezar, Mezarlık, Mezar Taşı, Mezar Taşı Yazıları, Kars

ABSTRACT: Headstones, which are built to ensure that the identities of deceased people are known and their graves are not lost, do not only contain information about individuals. Headstones, which sometimes include information about the causes of death, also become historical documents in which the emotions that accompany death are expressed. From the statements on the headstones, one can learn about the social position of the deceased, the priorities of his/her life, his/her profession, and the economic conditions under which he/she lived. In addition, the emotions expressed by those left behind after the deceased provide information about how they and the deceased make sense of life and death. In this context, when we look at the headstones in the cemeteries in the city center of Kars, we can see that there are expressions that emphasize the transience of this world and the eternity of the hereafter, and also headstone inscriptions in the form of poetry, although they are usually in prose form, in which a deep longing arising from the pain of separation and an absolute reunion is desired. In addition, considering the cultural and ethnographic composition of the city, it was concluded that the headstone inscriptions, which have a rich variety of samples, are at a number and level that can serve as a source for different studies to be conducted from sociological, psychological, economic and/or cultural perspectives.

Keywords: Grave, Cemetery, Headstone, Headstone Inscriptions, Kars

* Dr. Öğr. Üyesi-Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü/Kars-a_kotanci@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-9986-2636)

Giriş

Varoluşundan günümüze kadar insanoğlunun en büyük arzularından biri kuşkusuz dünyada kalıcı olmaktır. Ancak tüm çaba ve arayışlara rağmen, doğumla başlayan dünya yolculuğunun ölümle neticeleneceği gerçeği değişmez. Fiziksel varlığını sürdürmeyeceğini idrak eden insanoğlu ise dünyada kalıcı eserler bırakarak ayrılmanın verdiği ebediyete ulaşma hazzı ile yetinmek zorunda kalır. Bu nedenle sanat, edebiyat veya felsefe, bir bakıma insanın hayat karşısındaki varoluş mücadelesinin araçlarına dönüşürler. Fakat yaşayan herkesin benzer veya yaklaşık potansiyele sahip olamamaları nedeniyle dünyadan ayrılan insanlardan pek azı gerek sanatsal üretimleri gerekse düşünsel faaliyetleri ile kalıcı olabilmeyi başarır. Ancak bu durum ardında önemli bir iz bırakmadan dünyadan ayrılanların unutulacakları anlamına gelmez.

Ölen kimsenin vücut bütünlüğünün korunması ve muhafaza edilmesi açısından gömülmesi durumu farklı inançlara mensup milletler arasında yaygın uygulamalardan biridir. Özellikle İslam'a göre ölen kimsenin yakılması veya bir başka şekilde cesedinin ortadan kaldırılması, mumyalanması veya başka bir tarzda muhafaza edilmesi, gömülmeksizin açıkta bırakılması, kaya kovuğuna terk edilmesi ya da zaruret olmadıkça denize bırakılması câiz olmayıp toprağa defnedilmesi gerekir (Demirci, 2020: 509). Defin işleminin ardından ise mezara konulanın kim olduğunu belirtmek amacıyla mezarın baş tarafına denk gelen kısma yerleştirilen bir taşa kişiye dair kimlik belirleyici bilgiler yazılır. Zira kabrin kaybolmaması, çignenmemesi ve saygı görmesi için gerekirse yazı yazmakta bir sakınca yoktur İslam âdabına uygun olan bu yazının kabirde yatan kişinin diğer ölümlerden ayırt edilmesini sağlayan kısa bilgilerden ibaret olmasıdır (Demirci, 2020: 510). Ancak İslam'ın kısa bilgiler yönündeki telkininin ölen kimselerden birçoğunun geride bıraktıkları yakınları tarafından dikkate alınmadığı görülmektedir. Bu durumun sonucunda geri kalanlardan bazıları mezar taşında ölen kimseye dair kimlik bilgilerinin dışında "fatiha" istekleri, şiirler, beyitler, özdeyişler yazdırmakta; mezardakinin ölüm nedenini, sürdürdüğü hayatın mutsuzluğunu, doktorların ya da bir kazanın kurbanı olduğunu vb. dramatik ve dokunaklı biçimlerde ifade etmekte; daha çok büyük kentlerde görüldüğü gibi ölenin fotoğrafını da koydurmaktadır (Örnek, 1995: 235). Ancak yalnızca büyük kentlerle sınırlı olmamakla birlikte Anadolu'nun muhtelif kentlerinin mezarlıklarında da fotoğraflı mezar taşlarına rastlanmaktadır.

Mezarların boyut, şekil ve malzemeleri değişmekle birlikte mutlak suretle her mezarda mezar taşı bulunmaktadır. Mezar taşlarının genellikle kabre bakan taraflarında ölen kimsenin ad, soyad, doğum ve ölüm tarihleri yer almakla birlikte bazılarının arkada taraflarında ise çeşitli içeriklere sahip yazılar yer almaktadır. Bunlardan bazıları doğrudan ölen kimsenin kendisi tarafından yazdırıldığı izlenimi uyandıran metinler oldukları gibi genel

çoğunluğunun ölenin yakınları tarafından yazdırıldıkları anlaşılmaktadır. Ölen kişiye dair tanımlayıcı ifadelerin yanı sıra bu yazılarda ölen kişiye karşı beslenen yoğun duyguların da karşılık buldukları görülmektedir. Muhtevası ne olursa olsun geride kalanların yaptırdukları mezar taşlarından ve/veya mezar taşına yazdırdukları ifadelerden ölen kişiyi dünyada kalıcı kılabilmek adına bir eyleme girişildiği aşikârdır. Bu bağlamda Türk tarihinin hemen her döneminde ölen kimsenin unutulmaması ve mezarının kaybolmaması adına mezar taşlarından yararlanıldığı bilinmektedir.

Çoğu kez *pii taş*, “mezar taşı” diye adlandırılan, üzerinde yazıların yazıldığı mezar taşı, Kitanlarda, Uygurlarda, Kırgızlarda, yine Moğollarda ve kuşkusuz birçok toplulukta bulunur. Bunlardan Yenisey akarsuyu kenarlarında ve Tuva’da çok sayıda görülmektedir; üzerlerinde bazen o mezarla ilgili oldukça kısa bir tanıtım yazısı, bazen de sadece *tamga* şeklinde adlandırılan hayat ağaçlarının, hayvanların, ilahların, soyut ya da canlı resimleri bulunmaktadır (Roux, 2011: 292).

Mezarlıklara ve özellikle mezarların yanlarına dikilen ağaçlar ise en az mezar taşlarının varlıkları kadar dikkat çekici olmakla birlikte bu durumun kadim inanışlar bağlamında değerlendirilebilmesi mümkündür. Çünkü ebedi statik yaşam mezar taşıdır; ebedi dinamik yaşam ise ağaçtır. Ağacın mezarın yanına dikilmesindeki amaç sanırım bu dünyada ya da öteki dünyada yeniden doğuşu kolaylaştırmaktır. Kuşkusuz canlı bitki, kuru ağaç gövdesine oranla daha fazla konuşur durumdaki bir semboldür (Roux, 1999, s. 306). Bu bağlamda incelenen mezarlıklarda mezarların yanlarına dikilmiş ağaçlara rastlandığı gibi bazı mezar taşlarında ise çiçek motiflerinin kullanıldığı görülmüştür.

Mezar taşlarının şehrin geçmişinin kimliği olmasının yanı sıra o dönemde yaşayan insanların duygu ve düşüncelerini de ortaya koyan en önemli ipuçlarıdır (Bakırcı, 2008: 23). Yoğun ve kalabalık bir şehir hayatının içerisinde sessizce dikilen mezar taşları bu yönleri ile hareketin ortasına saplanmış hareketsizliğin anıtsal ifadeleridir. Ait oldukları toplumların sosyal, kültürel, sanatsal, ekonomik ve hatta siyasal eğilimleri hakkında bilgi edinilmesine imkân sağlayan mezar taşları kişilerden hareketle toplumların geçmişine ışık tutulmasına yardımcı vesikalardır. Bu bağlamda Kars şehir merkezinde yer alan Yeni Mahalle Mezarlığı, Asri Mezarlık, Karadağ Mezarlığı ve Bülbül Mahallesi Mezarlığı’nda yer alan Latin harfli mezar taşları incelenmiş olup, ölen kişinin tanıtıcı bilgileri dışında mezar taşının ön veya arka yüzünde yer alan ifadeler fotoğraflandırılmıştır. Çalışma için öncelikle mezarlıkların bağlı bulunduğu Kars Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü’nden yazılı izin alınmış, ardından mezar sahiplerinin kimlik bilgileri kapalı olmak kaydıyla mezar taşlarının fotoğrafları çekilmiştir. Çalışmaya esas teşkil eden mezar taşlarının görsellerine sonuç bölümünde yer alan karekod ile ulaşılabilir olup çalışmanın hacmi dikkate alınarak metne eklenmemiştir. Buna karşın çalışmaya dahil edilen mezar taşı

yazılarının ait oldukları mezarları belirtmek amacıyla M. T. (Mezar taşı) kısaltması ile birlikte numara kullanılmıştır.

Kars şehir merkezinde yer alan mezarlıklar özelinde yapılan araştırma ve incelemeler neticesinde ölen kişinin tanıtıcı bilgileri dışında yazılar barındıran iki yüz elli altı adet mezar taşının varlığına rastlanmıştır. Bazı mezar taşları üzerinde mütevacı bir dua talebini okuyabildiğiniz gibi, bazı mezar taşlarında sosyal tabakadaki konumlarını yani bürokratik anlayışın devam ettiğini, yine bazı mezar taşlarında ölümden sonrada edebiyatın izleri olan dörtlükleri görmek mümkündür (Bakırcı, 2008: 23). Bu dörtlüklerden bazıları ölen kişinin yakınları tarafından yazılmış olup bazıları anonim bazıları ise bilinen yazar ve şairlere ait ifadelerdir. Genel olarak bakıldığında mezar taşlarında yer alan yazılar; dua ve yardım isteme, kadere sitem, nasihat, sosyal ilişkileri düzenleme, geride kalanlara sitem, ayrılık acısı, hadis veya ayet içerikli olanlar ile geride kalanların ölen kişiyi anma adına yazdırdıkları şeklinde tasnif edilebilirler.

Dua ve Yardım İsteme İçerikli Yazılar

Kişi, ölümüyle birlikte bu dünyadan bir şey götüremeyecek oluşunun farkındalığı ile geride kalanlardan isteyebileceği son şeyi ister: Dua. Zira Hz. Peygamber, “Müslümanın kardeşi için ardından yaptığı dua kabul edilir. Baş ucunda görevli bir melek vardır, o Müslüman kardeşine hayır dua ettikçe görevli melek, âmin der; peşinden, istediğin gibisi senin için de olsun, der” buyurmuştur (Müslim, “Zikir”, 86-88, akt. Cilâcı, 2020: 258). Bu nedenle ölen kimse, geride kalanlardan her zaman bir dua beklentisi içerisinde ki bu durum onun öbür dünyadaki selameti açısından olduğu kadar dua edenlerin bu dünyadaki selametleri açısından da hayırlı bir eylem olarak kabul görmüştür.

“Mümin kardeşim bir Fatiha’yı esirgemezsen benden

Bir gün sende gelirsin buraya esirgemezler senden

Ruhumu şad ettiğiniz için Allah razı olsun sizden (M. T. 1)”.

Bu yazıda ölen kişinin, kendisine yapılması muhtemel dua karşısında dua eden kişinin de ölümünün ardından tanımadığı insanların duasına mazhar olabileceğini dile getirir. Ruhunun şad olmasına vesile olanlardan ise Allah razı olması yönünde bir temenni de bulunarak onlar içinde hayır ve selamet diler. Ölen kişilerin, geride kalanlardan en büyük beklentileri olan duaları isterken, kimi zaman Kur’an ve ayet referanslı ifadeler kullandıkları da görülmektedir.

“Allah affı çok sever.

Af dileyin bizlere

Rahmet olsun sizlere (M. T. 2)”.

Ölen kişi bu ifadelerle, Kur’an’da birçok kez tekrar edilen Allah’ın affediciliği ve yüce merhameti ile ilgili ayetlerden hareketle geride kalanlardan hem kendisi hem de onlar için hayırlı olacağını düşündüğü Allah’ın affını talep etmektedir. Geride kalanlardan dua talep edilen mezar

taşlarında kimi zaman ölen kişilerin öldükleri zamanki yaşları ve ölüm zamanları hakkında bilgilere de rastlanmaktadır.

“Sığmıyor üstündeki yazı dimağa,
Girmeden 35 yaş baharına,
Ermeden hayatın en güzel çağına,
Okumadan geçmeyin, ruhuna Fatiha (M. T. 3)”.

“Bir genç idim, uçtum yuvadan,
Bayram günü ayrıldım anadan, babadan.
Beni seven dostlar, ayırmasın hayır duadan (M.T.4)”.

Hayatta olduğu süre boyunca dünyadaki mekânlarını güzelleştirmek isteyen insanoğlu, bu arzusundan öldükten sonrada vazgeçmez. Öyle ki, geride kalanların kendisini hem dualarla anmalarını ister hem de mezarına ekecekleri çiçeklerle ölümün ve ayrılığın sembolüne dönüşen mezarının kavuşmanın ve sevincin sembolüne (ç)evrilmesini talep eder. Bu amaçla mezarına ekilmesini istediği güllere, bülbüllerin konmasını arzu eden mevta böylece kendi yazgısının bittiği noktada farklı yazgıların sürmesini ümit eder.

“Mezarıma güller dikin, bülbüller konsun,
Yanımdan geçen herkes ruhuma Fatiha okusun (M. T. 5)”.

Hayatta iken yapılması arzulanan işler, sergilenmesi arzulanan davranışlar ve söylenmesi istenen şeylerin çokluğuna karşın bunların pek azını gerçekleştirerek dünyadan ayrılmak zorunda kalan insanoğlu bu durumun büyük bir ibret olduğunun bilincindedir. Bu nedenle geride kalanlardan dua isterken aynı zamanda kendi ölümünün onlar açısından ders çıkarılacak bir hadise olduğunu da mezar taşlarındaki ifadeler ile dile getirir.

“Bir Fatiha ver bana, ibret mi oldum sana?
Bugün bana, yarın sana (M. T. 6).
Durup baksana, yatanlardan ibret alsana.
Bazen hatırlayıp, bir Fatiha okusana (M. T. 7)”.

Kuşkusuz her ölüm gerek ölen kimse gerekse geride kalanlar için erken bir vedadır. Hayatta iken çeşitli hastalıklar ile mücadele eden insanoğlu hastalığının kendisini sürüklediği nihai noktanın farkında olmasına karşın yine de bu durumu ansızın gerçekleşen, beklenilmeyen bir durum olarak değerlendirir. Buna bağlı olarak kimi zaman mezar taşlarında yer alan dua isteme içerikli yazılara ek olarak ölen kişinin çaresi bulunmayan bir hastalığa yakalandığı ve bu nedenle ansızın öldüğüne dair yazılara da rastlanmıştır.

“Sevdiklerim hoş geldiniz mezarımın başına,
Doktor fayda etmedi içimdeki yarama.
Ansızın göçtüm geldim sonsuz dünyama,

Bir Fatıha okuyun mezarımız başında (M. T. 8)”.
İnsan, psikolojisi gereği hastalık ve ölüm gibi beraberinde birçok olumsuz çağrışım barındıran durumları kabullenmekte çektiği güçlükten dolayı bunları dolaylı olarak anlatmayı tercih eder. Neşet Ertaş'ın: “Bana öldü demeyin, yoruldu gitti, deyin” ifadeleri bunun en estetik karşılıklarından biridir. Benzer şekilde kimi ölenler de mezar taşı yazılarında öldüm demek yerine uçup gittim demeyi tercih ederler. Elbette bunun kadim Türk inanışları ve Türk kolektif bilinçdışı ile de doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilir. Çünkü ikinci yüzyılda kaydedilmeye başlanan bir inanca göre, ruhlar buhar olup veya turna şekline girip göğe uçuyordu (Esin, 2001: 51). Ayrıca Türk kolektif bilinçdışının en somut örneklerinden ve aynı zamanda Türk Edebiyatı'nın kilometre taşlarından olan Dede Korkut anlatılarından Duha Koca Oğlu Deli Dumrul boyunda: Kara kılıcını sıyırdı eline aldı, Azrail'e çalmağa hamle kıldı. Azrail bir güvercin oldu, pencereden uçtu gitti (Ergin, 2008: 115) şeklindeki ifadelerle Azrail'in de güvercin donuna büründüğünden bahsedilir. Ayrıca bazı “Velâyetname”lerde Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş-ı Veli, Abdal Musa gibi erenler turna, güvercin veya şahin donuna girerek uçarlar (Koçak, 2012: 67). Çalışmaya konu olan mezar taşlarında da benzer şekilde ölen kişilerin bir kuş olup uçtum şeklinde ölümü dolaylı olarak ifade ettikleri örneklere rastlanmaktadır.

“Bir kuş idim uçtum yuvadan,
Ecel ayırdı eşimden, çocuklarımdan.
Unutmayın beni hayır duadan (M. T. 9)”.
“Bir kuş idim uçtum havadan,
Ecel ayırdı dosttan, yuvadan.
Bir gün olur yolun buraya düşerse,
Bir Fatıha ile yâda sal beni (M. T. 10)”.

Ölen Kişiyeye Dair Çeşitli Bilgiler İçeren Yazılar

Mezar taşı yazıları ölen kişinin doğum, ölüm tarihleri ve kişisel bilgileri dışında kimi zaman onları tanıtıcı birtakım farklı ifadeleri de barındırırlar. Bunlar ölen kişinin siyasi kimliği, tuttuğu takım, okuduğu okul ve/veya hayatta iken yaptığı meslekle ilgili ifadeler olabilir. Bu durum ölen kişinin nasıl hatırlanmak istediği ile alakalı olabileceği gibi geride kalanların onu nasıl hatırlamak istedikleri ile de alakalı olabilir. Ancak her şartta ölen kişiyeye dair sosyal, siyasal, kültürel veya mesleki bilgiler içerdiklerinden kişinin neslinin devamcılarının veya halkın onu görmeden tanınmasına yardımcı olacak ifadeler oldukları açıktır. Ayrıca bu bilgilerden hareketle ölen kişilerin yaşlarına dair bilgilere ulaşılması da muhtemeldir.

“Ankara Hacettepe Üniversitesi
Siyasal Bilgiler Fakültesi Son Sınıf Öğrencisi (M. T. 11)”.

Şehit mezarlarının en net ve tanıtıcı sembolü yıpranmasına müsaade edilmeden yenilenen Türk Bayrağı'dır. Başucunda durmadan dalgalanan bir

Türk Bayrağı'nın varlığı, mezarlıktan geçenlere vatanın hangi şartlar altında ve nasıl muhafaza edildiğini hatırlatması bakımından da oldukça değerlidir. Bununla beraber kimi şehit mezarlarının mezar taşlarında şehitlik kavramı ve/veya vatan sevgisiyle alakalı ifadeler rastlanmaktadır. Bu bağlamda çalışmaya konu olan mezar taşlarından birinde Mehmet Akif Ersoy'un Çanakkale Şehitlerine adlı şiirinden bir dizeye rastlanmıştır.

“Vurulup tertemiz alnından uzanmış yatıyor,

Bir hilal uğruna Ya Rab ne güneşler batıyor (M. T. 12)”.

Kimi mezar taşlarında ise ölen kişinin kişilik özelliklerinin yanı sıra hayatta iken sergilediği tutum ve davranışlara atıfta bulunularak yazılan ifadeler de yer almaktadır. Bu ifadelerden hareketle ölen kişinin siyasal kimliği hakkında fikir sahibi olunabileceği açıktır.

“K. A. 1932'de doğup onurlu yaşamın ve boyun eymeyen devrimci kişiliğiyle

Halkının önderi olarak 1994'e kadar şerefli yaşadın. Yaşam mücadelen karşısında

Saygıyla eğiliyoruz (M. T. 13)”.

Mezar taşlarında yer alan tanıtıcı bilgiler her zaman yazılı ifadeler olarak karşımıza çıkmazlar. Çünkü insan, simgeleştirici yetisiyle bilinçsiz olarak nesne ve biçimleri sembollere dönüştürür, bunları da gerek dininde gerekse görsel sanatında dışa vurur (Jaffe, 2007: 232). Bu sayede uzun açıklamalar yapmak yerine kullanılan tek bir sembol yardımı ile kişi ve/veya durum hakkında verilmek istenen bilgi iletilmiş olur. Çalışmaya konu mezar taşlarından birinde benzer şekilde semboller aracılığıyla verilen bir bilgiye rastlıyoruz. Şöyle ki mezar taşının arkasında iç içe geçmiş G ve S harflerinden oluşan Galatasaray Spor Kulübü'nün amblemi ile ölen kişinin taraftarı olduğu takıma dair bilgi verilmektedir.



(M. T. 14)

Kadere ve Hayata Serzeniş Bildiren Yazılar

İnsanoğlu dünyada kalıcı olmadığını, er ya da geç birilerinden, bir şeylerden ayrılmak zorunda olduğunun bilincindedir. Ancak mutlak ve kaçınılmaz olan ölüm ne zaman gelirse gelsin hala yapılmak istenen bir şeyler kalmıştır. Allah'tan geldiğinin ve O'na döneceğinin farkında olan insanoğlu bu dönüşün zamanını öngöremediği için metanetini korumakta

güçlük çeker. Kars'ta yaygın olarak kullanılan bir atasözünün de dediği gibi; sen ne sayarsan say, gör bir felek ne sayır. Bu da ölen kişinin kendisini veya geride kalanları feleğe serzenişte bulunmaya sevk eden bir durumdur. Bu bağlamda çalışmaya konu olan mezar taşlarından pek çoğunda dünyaya veya kadere karşı serzenişte bulunulan ifadelere rastlanmıştır.

“Yedi yaşımdan beri çalıştım,

Çoluk çocuğa karıştım.

Feleknen yarıştım,

Yine yenilen ben oldum, ben oldum (M. T. 15)”.

Yaşamın tek başına kaldırılamayacak kadar ağır geldiği zamanlarda, insanlar kendilerine destek olacak bir kardeşlerinin olmasını arzularlar. Bu durum yalnızca hayatta iken değil aynı zamanda ölüm vakti geldiğinde de geçerlidir. Yaşarken kardeşi olmadığından yakının kişi öldüğünde de bir kardeşi olmadığı için cenazesine sahip çıkılmayacağından endişelenerek serzenişte bulunmakta ve bunu mezar taşında dile getirmektedir.

“Ele mi dena yerde,

Ildızlar dena yerde.

Karğuram gardaşsız ölem,

Cenazem kala yerde (M. T. 16)”.

Yaşanması arzulanan hayat ile yaşanan hayat arasındaki farktan kaynaklanan yarım kalmışlık hissi, kişileri hayatta oldukları süre boyunca nasıl üzüntüye sevk ediyorsa benzer şekilde ölüme yaklaştıkları zamanda üzmektedir. Ölümün zamansızlığına rağmen uzun vadeli planları olan insanoğlu hep bir şeylerin tamamlanamadığından yakınıdır. Bu durumun neticesi olarak kişiler, elde etmeyi arzuladıkları ancak sahip olamadıkları veya sonuca ulaştıramadıkları şeylerden doğan serzenişlerini mezar taşlarına yazdırarak yaşadıkları durumu paylaşmayı arzu ederler.

“Geldim bu dünyaya ömür sürmeye,

Keder koymadı ki beni gülmeye.

Ne bir evlat gördüm ne sefa sürdürdüm,

Allah layık gördü civan ölmeye (M. T. 17)”.

“Ateşimde küllenmemiş közüm,

Yüreğimde söylenmemiş sözün kaldı (M. T. 18)”.

Kişiler yaşadıkları zaman zarfında yalnızca hayata ve dünyaya dair beklentiler geliştirmezler. Sevme, sevilme, değer verme ve değer görme gibi manevi hazlarda insanlar açısından hayatı anlamlı kılan beklentilerdir. Sevmek ve özellikle sevildiğini bilmek dünyada yalnız olunmadığı anlamına geldiğinden insanlar günlük hayatın zorlukları karşısında kendilerini daha güçlü hissederler. Bunun aksi olan durumlar ise yaşarken olduğu gibi öldükten sonra da kadere karşı serzenışı beraberinde getirir.

“Geldim gülmedim,

Sevdim doymadım (M. T. 19)”.

İnsanlar için en zor olan durumlardan biri kendi gerçekleri ile yüzleşerek yeterliliklerinin ve bu yeterlilikler ile yapabileceklerinin farkındalığını yaşamaktır. Hayatının kontrolünü ele almakta geç kalan veya hiç alamayan insanlar için kolay olan sorumluluğu üstlenerek harekete geçmek yerine ötekileri suçlamak, elde edemediği her şeyi sorumlusu olarak kaderi görmektedir. Ancak kaderin gayretle doğrudan alakalı olduğu gerçeğini unutan insanoğlu, elde edemediği hemen her şey için kaderi sorumlu tutmanın kolaylığına sığınır. Bunu da kendisine ait son hatırlatıcısı olan mezar taşına yazdırır.

“Kara kader karaladı,
Zalimler beni yaraladı (M. T. 20)”.

Ölüm, nerede ve ne zaman olduğundan bağımsız olarak her şart ve zamanda hem ölenin kendisi hem de geride kalanlar açısından ağır bir durumdur. Her şekilde oldukça dramatik olan bu duruma birde ölen kişinin hayatını gurbette, ailesinden ve sevdiklerinden uzakta geçirmesi eklendiğinde dayanılmaz bir hal almakta ve beraberinde kadere sitemi doğurmaktadır.

“Trene bindim, tren yürümez,
Geriye döndüm, sıla görünmez.
Gurbette ölenlerin hali bilinmez,
Ağlama nenem, kader böyleymiş (M. T. 21)”.

İnsanoğlunu hayatta olduğu zaman boyunca gerek bedensel gerekse zihinsel anlamda kendisini doyuma ulaştırmasını arzuladığı eylemlerde bulunur. Böylece iş hayatında, aile hayatında veya sosyal hayatta iyi bir yaşama ulaşmak isteyen insanoğlu kendisi için mutluluk arayışını amaç edinir. Ancak bu amaca ulaşmasını sağlayacak maddi, manevi, kültürel veya ekonomik araçlardan yoksunluğun doğurduğu doyumsuzluk ise yine kadere serzeniş olarak mezar taşlarındaki ifadelerde kendisine yer bulur. Bu ifadeler kimi zaman ölen kişinin ağzından söylenebildiği gibi kimi zamanda geride kalanlar tarafından mezar taşlarına yazdırılmışlardır. Ancak her şekilde yaşama doyulamadan ölüme varılmış olmasının hoşnutsuzluğunu barındırırlar.

“Dünyama doyamadım,
Gittiğim yoldan dönemedim.
Sevdiklerimi son kez sevedim (M. T. 22)”.
“Ah en yazık oldu bana, gençliğime doyamadım,
Çaresiz bir derde düştüm, derdime derman bulamadım.
Dört yavrumu ellere bıraktım, muradını göremedim.

Ruhun şad, toprağın bol olsun, yattığın yer nur dolsun canım babam (M. T. 23)”.

“Dünyama girmedim, ömrüme doymadım (M. T. 24)”.

“Dediler bahar var, gündüz güneş var,

Geceler mehtap var, ben doymadım (M. T. 25)”.

Felsefi, psikolojik ve sosyolojik açılardan incelenmeye yetecek kadar derin birer alt yapıya sahip olan ağlamak ve gülmek eylemleri insan ruh halinin gözlemlenebilir dışavurumlarıdır. Bu bağlamda insanlar gülmeye mutlu bir hayatın getirisi olarak bakmakta ve yaşanan zamanın uzunluğu ya da kısalığı önemli olmaksızın bir ömrü güldüm veya gülmedim ifadelerine sığdırabilmektedirler. Gelinen noktada kişiler yaşadıkları süre boyunca gülme eyleminin hayatlarındaki varlığından hareketle güldüm/gülmedim ifadeleriyle sayfalarca sürmesi muhtemel bir yaşamı tek kelime ile ifade etmek istemekte ve bunu da bir serzeniş olarak mezar taşlarına yazdırmaktadırlar.

“Genç yaşımda gülmedim doya doya (M. T. 26)”.

“Yüzü gülmeyenim (M. T. 27)”.

Hayattan beklentileri doğrultusunda kaderin desteğini görmek isteyen insanoğlu, arzuladığı ideal hayata ulaşamadığı noktada yaşadığı üzüntüyü ağlayarak ifade etmeye çalışır. Aynı şekilde kaderin de ona sun(a)madıkları için ağladığını tahayyül ederek bunu mezar taşında ifade etmekten çekinmez.

“Vasiyetimdir

Ağla gözlerim ağla,

Ağlayan; gözlerim değil kaderimdir (M. T. 28)”.

İnsanlar dünyayı tanıma ve anlamlandırma süreçleri boyunca devamlı olarak arayış içerisindeyler. Buna karşın dünya misafirlikleri boyunca pek azı aradıklarını bulabilmenin mutluluğuna ve ondan kaynaklanan hazzı ulaşabilirler. Kimi zaman buldum diyenin ardından sürdürülen arayışlarla onun bulunduğunu sanarak dünyadan ayrıldığı şeyin aslında aranılanın kendisi dahi olmadığı görülür. Aradığını bulmaya ömrü vefa etmeyen insanlar ise son bir serzeniş olarak her şeyin kayıp olduğunu ifade ederek dünyadan ayrılırlar.

“Ecel kayıp,

Kader kayıp,

Nasip kayıp (M. T. 29)”.

Geride Kalanlara Sitem

İnsanoğlu sosyal bir varlık olmasının sonucu olarak öncelikle ailesinden ardından içinde gelişip büyüdüğü toplumdan kabul ve değer görme beklentisi içerisindeydir. Toplumsal kabulün kolaylaşması adına yaşadığı topluma uyum sağlamaya çalışan kişiler kimi zaman çeşitli fedakârlıklarda bulunarak aile içerisindeki beklentileri de karşılamaya çalışırlar. Ancak her şeye rağmen ailevi veya toplumsal ilişkilerde her zaman arzulanan sonuçlar elde edilemez. Bu da kişilerde içinde yaşadığı aileye veya

topluma karşı bir sitemin oluşmasına neden olur. Bu sitemi yaşarken dile getirip getirmediği bilin(e)meyen kişilerden bazıları öldükten sonra bunu mezar taşlarında dile getirerek yaşarken göremedikleri değerini öldükten sonra gösterilmesini istemediklerini ifade ederler.

“Ben öldükten sonra mezarıma gelsen ne olur, gelmesen ne olur,
Ağlasan da ne olur, ağlamasan da ne olur.

Sen benim değerimi yaşarken bilmedin ki,

Öldükten sonra bilsen ne olur, bilmesen ne olur (M. T.30)”.
İnsanlar yaşadıkları süre içerisinde karşılaştıkları zorluklarla mücadele ederken çevrelerinden bekledikleri desteği her zaman göremeyebilirler. Yalnız başına bir şeylerin üstesinden gelmeyi öğrenen ve bu durumu kabullenen kimi insanlar ise bunun neticesi olarak gerek bedensel gerekse zihinsel olarak fazlasıyla yorgun hissedebilirler. Gelinek noktada yaşam ve ölüm kavramları hakkındaki algıları değişen insanlar ölümü, uzun vadeli bir istirahat süreci olarak değerlendirir bunu da mezar taşlarında dile getirirler.

“Yorulduğum işte,

Düşünmekten de, üzülmekten de, beklemekten de yorulduğum.

Dokunmayın bana,

Bu aralar şöyle sessiz bir yerde dinlenmek istiyorum (M. T. 31)”.
Ebeveyn olmanın bilincinde olan her anne babanın dileği ailesine, toplumuna ve ülkesine karşı sorumluluklarının farkında olan hayırlı bir evlat yetiştirmektir. Bunu amaç edinen sorumluluk sahibi ebeveynler, çocuklarını yetiştirirken onların mümkün olduğu kadar iyi bir eğitim almalarına özen gösterirler. Ancak sonuçlar her zaman arzu edildiği gibi olmayabilir. Çocuk, ailesinin kendisi için harcadığı tüm maddi, manevi kaynaklara ve harcanan emeğe rağmen kendisinden beklenen tutum ve davranışları geliştiremez. Böyle olunca da ebeveynlerden biri öldükten sonra geride kalan evladına son bir ders olarak herkesin ölümlü olduğu mesajını içeren bir not bırakmak ister ve bunu sitemli sözlerle mezar taşına yazdırır.

“Oğul sanma ki kalacaksın,

Gün gelecek öleceksin.

Peşim sıra geleceksin oğul (M. T. 32)”.
Dini Referanslı Mezar Taşı Yazıları
Kur'an-ı Kerim, hadisler ve sünnetler insanların doğru, adil, merhametli, anlayışlı, bilgili ve mutlu yaşamaları için hayatları boyunca rehberlik ederler. Yaşadıkları süre boyunca bu minvalde bir ömür sürmeye özen gösteren insanlar öldükten sonrada geride kalanlar için aydınlatıcı birer nasihat olarak bunları mezar taşlarına yazdırırlar. Bu bağlamda çalışmaya konu olan mezar taşlarında ayet ve hadis kaynaklı kimi ifadeler

yer aldığı gibi Hz. Ali gibi İslam büyükleri ile çeşitli âlimlere ait ifadelerin yer aldıkları da görülmüştür.

“Bana bir harf öğretenin kırk yıl kölesi olurum Hz. Ali (M. T. 33)”.

“Allah katında dünyanın hakir olmasının nişanelerinden biri Allah’a karşı günahların sadece dünyada yapılmasıdır; Allah katında olana dünyayı terk etmedikçe erişmek mümkün değildir Hz. Ali (M. T. 34)”.

“Dünya müminin zindanı, ölüm mükâfâtı, cennette yurdudur Hz. Ali (M. T. 35)”.

“Duyun bilin ki ahiret yönelmiştir geldi gelecek, her birinin de oğulları var. Siz ahiret oğlu olun, dünya oğulları olmayın, çünkü kıyamet günü herkes anasına katılacak... Nech’ül Belaga (M. T. 36)”.

Ölümün mutlak ve kaçınılmaz son olduğunu insanlara bildirmek amacıyla *Kur’an-ı Kerim*’de üç farklı yerde (Al-i İmran, 3/185; Enbiya, 21/35; Ankebut, 29/57) “Küllü nefsin zaikatül mevt” yani “her nefis ölümü tadacaktır” ayeti geçmektedir. Ölümüyle birlikte dünyadan ayrılmak zorunda kalan kimi insanlar son bir hatırlatma olarak Allah’ın kelamına sığınmakta ve bunu mezar taşlarına yazdırarak ziyaretçilerine, insanı insan yapanın beden değil, ruh olduğunu ancak her ruhun mutlak suretle ölümü tadacağını, bunun en somut kanıtı olan mezarları ile göstermek isterler.

“Bütün nefisler ölümü tadacaktır (M. T. 37)”.

“Her nefis ölümü tadacaktır ve yaptıklarının karşılığını vermek üzere bana geri dönecektir (M. T. 38)”.

Nefislerin ölümden kaçışlarının olmadığı bilgisini veren *Kur’an-ı Kerim*’de aynı zamanda aklını kullanan toplumlar için nice ibret verici dersler olduğu da belirtilir (Nahl, 16/12). Elbette ibret yalnızca Allah tarafından peygamber aracılığıyla insanlara bildirilen geçmiş dönem toplumlarının yaşayışlarında ve anlatımlarında değildir. İbret, yanlış tutum ve davranışların yol açabileceği muhtemel kötü sonuçlardan sakınmak amacıyla çevremizde yaşayan diğer insanların hayatlarından çıkarılabilecek derslerle, tecrübeyle sabit davranış biçimleri geliştirmektedir. Mezar taşlarında yer alan yazılar da ibret değeri taşıyan birer vesika olarak mezarlıklardaki yerlerini alırken farklı ayetlerle de bu durumu destekler bir hale gelebilirler.

“Ey gönül huzuruna ermiş ruh! Sen Rabbinden razı, o senden razı olarak dön Rabbine.

Sende katıl has kullarımın içine, gir cennetime (M. T. 39)”.

Mezar taşlarında yer alan dini içerikli yazılar yalnızca *Kur’an-ı Kerim* kaynaklı değildir. Çalışmaya konu olan mezar taşlarından bazılarında Hz. Muhammed’in veya tanınmış İslam âlimleri ile düşünürlerinin ifadelerinden de yararlandığı görülmüştür. Bu durumun ölen kişinin vermek istediği son mesajın etkisini artırma amacıyla yapıldığı söylenebilir. Bu noktada hayatta olanların ebeveynlerine karşı davranışlarını düzenleyici birtakım alıntılar yapıldığı da görülmüştür. İslam dininde özellikle *Kur’an-ı Kerim*’de (URL-2)

evlatların anne/babalarına karşı göstermeleri istenen tutum ve davranışlar gerek Hz. Muhammed'in ifadeleri gerekse onun ifadelerinden hareketle mezar taşlarındaki yerlerini almıştır.

“Tut ki, Ali'den miras kaldı sana Zülfikar. Sende Ali'nin yüreği yoksa, Zülfikar neye yarar. Mevlâna (M. T. 40)”.

“Baba cennetin orta kapısıdır. Hz. Muhammed (M. T. 41)”.

“Anneyi sevmek cenneti sevmektir. Çünkü anne sevgisi cennete açılan en değerli kapılardandır (M. T. 42)”.

“Kaderde ne ise o olur etme merak,

Uyma nevsine hakkın emrine bırak.

Altından ağacın olsa zümrütten yaprak,

Akibet gözünü doyurur bir avuç toprak. Mevlâna (M. T. 43)”.

İnsanı mümine nuru iman ile göster ki, ment idam değil tebdili mekândır. Kabir ise zülûmatlı bir kuyu ağız değil, nuraniyetli âlemlerin kapısıdır. Dünya ise bütün şaşaaısıyla ahirete nispeten bir zindan hükmündedir (M. T. 44)”.

Gelinen noktada yaşarken kim olduğu, ne iş yaptığı, nelere sahip olduğu önemli olmaksızın maddi/manevi her şeyi geride bırakarak Rabbine dönen insanoğlu, geride kalanlara dünyanın faniliğini anlatmak ister. Bu amaçla gerek ifadesinin gücünü artırmak gerekse söylediklerini temellendirmek isteyen kişilerin ayetlerden, hadislerden veya İslam büyükleri ile âlimlerin ifadelerden yararlandıkları görülmektedir.

Sosyal İlişkileri Düzenlemeye Yönelik Mezar Taşı Yazıları

Hayatta oldukları zamanlarda sosyal çevrelerindeki ilişkilere dikkat eden insanlar öldükten sonra geride kalanların da benzer ilişkiler sürdürmelerini arzulayabilirler. Bu nedenle mezarlık ziyaretçileri için söyleyecekleri birkaç satırlık sözleri olan insanlar bunları mezar taşlarına yazdırırlar. Böylece son sözleri olarak faniliği bilinen dünyada kalıcı olanın iyi niyet, nezaket, sevmek ve sevilme olduğu son bir kez ifade ederler. Bunu yaparken kimi zaman yaşarken sahip oldukları mesleklerinden esinlendikleri de görülmektedir.

“Bir öğretmenın çocuk topluluğu arasında şefkatle gülümsemesi dünyanın en güzel görüntüsüdür (M. T. 45)”.

“Hayat geçiyor, hayat geçecek. Aralarda böyle birbirimizi ne kadar çok seversek yanımıza kar kalacak (M. T. 46)”.

Ölümle birlikte tüm küslüklerin, kırgınlıkların veya hoşnutsuzlukların bir anda anlamını yitireceğini bilen kişiler hayatta kalanlardan zamanlarını bunlarla geçirmemelerini isterler. Bunu yaparken de sözlerini ulaştırabilecekleri son yerlerden biri olan mezar taşlarını kullanırlar.

Nasihah İçeren Mezar Taşı Yazıları

Yaşadıkları süre boyunca karşılaştıkları durum ve olaylardan çeşitli dersler çıkaran insanlar, diğerlerinin de benzer hataları yapmamaları

amacıyla nasihatte bulunurlar. Bunu yaparak kendi yaptıkları hataları başkalarının yapmamasını sağlamaya çalışan kişilerin öldükten sonra bile geride kalanlar için faydalı olmayı amaçladıkları söylenebilir. Özellikle yaşadıkları zaman diliminde sahip olduklarının kıymetini bilmeyen insanlar ömürlerinin sonuna doğru bu durumun kendi hayatlarını zorlaştırdığı gibi geride kalan sevdiklerinin hayatlarını da zorlaştıracaklarını fark eder ve kendi yaptıkları hatayı başkalarının yapmamasını nasihat ederler.

“Dünyada maldır,

Ahirette iman.

Bugün bana ise yarın sana (M. T. 47)”.
Bu durum geride kalanları dünya malına tamaha sevk etmek değil ancak asgari standartlarda yaşamalarını sağlayacak kadar dünya malına önem vermeye davet eden bir istek gibi algılanabilir. Zira dünya malına aşırı düşkün olmak ise “dünyayı dost tutmak” olarak değerlendirilmiş ve bundan sakınılması gerektiği de ifade edilmiştir.

“Ey dünyayı dost tutanlar, hele ummana bak.
Döndü devran, geçti kervan.
Dön de bir kabristana bak (M. T. 48)”.
İnsanlar ne dünya malına tamah edip dostluktan, arkadaşlıktan, sevgiden, merhametten uzaklaşmalı ne de dünya malına tümüyle sırt çevirip kendisinin ve ailesinin geçimini tehlikeye atmamalıdır. Ayrıca mezar taşlarında, sahip olunan maddi varlıkların getirdiği saygınlık ve güven duygusunun geçiciliğine dair nasihatlere de rastlanmıştır.

“Altından testin olsa susuz çeşmeden dolmaz,

Bir yiğit ne kadar mert olursa olsun, düşenin dostu olmaz (M. T. 49)”.
Geride kalanlara verilen nasihatler kimi zaman üstü kapalı olarak ima yollu ifadeler şeklinde olabildikleri gibi kimi zamanda cümle başında kullanılan “ey” nidası yardımıyla muhatabına doğrudan hitap yoluyla ifade edilebilirler. Bu gibi durumlar ifadeleri açık ve anlaşılır kıldıkları gibi ifadenin anlamına da netlik kazandırır.

“Ey evladım sana tavsiyem edep, erkân terbiyeli olmalı her güzel insan iyisini bulmalı. Boş bir dünyadır bu. Hayırlı ve güzel iman ile ölmeli. Yaptığın hayrın en verimlisidir (M. T. 50)”.
“Ey evlâdım sana tavsiyem bak şu dünyanın haline, sürececek sefası yok. Kıрма insan kalbini yapacak ustası yok (M. T. 51)”.
Geride Kalanların Anma Amacıyla Yazdırdığı Mezar Taşı Yazıları
Ölümüyle birlikte dünyadan ve yaşadığı hayattan ayrılan insanoğlu için o zamana kadar yaşanan her şey noktalanmış olmasına karşın geride kalanlar için yeni bir dönem başlamaktadır. Ölen kişinin geride kalanların hayatlarındaki yeri ve önemi nedeniyle oluşacak boşluğun doldurulması mümkün olmamakla birlikte bu boşluğun oluşturduğu sarsıntılı duygular ise çeşitli ifadeler aracılığıyla mezar taşlarındaki anma cümlelerine dönüşürler.

“Ey evladım sana tavsiyem edep, erkân terbiyeli olmalı her güzel insan iyisini bulmalı. Boş bir dünyadır bu. Hayırlı ve güzel iman ile ölmeli. Yaptığın hayrın en verimlisidir (M. T. 50)”.
“Ey evlâdım sana tavsiyem bak şu dünyanın haline, sürececek sefası yok. Kıрма insan kalbini yapacak ustası yok (M. T. 51)”.
Geride Kalanların Anma Amacıyla Yazdırdığı Mezar Taşı Yazıları
Ölümüyle birlikte dünyadan ve yaşadığı hayattan ayrılan insanoğlu için o zamana kadar yaşanan her şey noktalanmış olmasına karşın geride kalanlar için yeni bir dönem başlamaktadır. Ölen kişinin geride kalanların hayatlarındaki yeri ve önemi nedeniyle oluşacak boşluğun doldurulması mümkün olmamakla birlikte bu boşluğun oluşturduğu sarsıntılı duygular ise çeşitli ifadeler aracılığıyla mezar taşlarındaki anma cümlelerine dönüşürler.

“Ey evladım sana tavsiyem edep, erkân terbiyeli olmalı her güzel insan iyisini bulmalı. Boş bir dünyadır bu. Hayırlı ve güzel iman ile ölmeli. Yaptığın hayrın en verimlisidir (M. T. 50)”.
“Ey evlâdım sana tavsiyem bak şu dünyanın haline, sürececek sefası yok. Kıрма insan kalbini yapacak ustası yok (M. T. 51)”.
Geride Kalanların Anma Amacıyla Yazdırdığı Mezar Taşı Yazıları
Ölümüyle birlikte dünyadan ve yaşadığı hayattan ayrılan insanoğlu için o zamana kadar yaşanan her şey noktalanmış olmasına karşın geride kalanlar için yeni bir dönem başlamaktadır. Ölen kişinin geride kalanların hayatlarındaki yeri ve önemi nedeniyle oluşacak boşluğun doldurulması mümkün olmamakla birlikte bu boşluğun oluşturduğu sarsıntılı duygular ise çeşitli ifadeler aracılığıyla mezar taşlarındaki anma cümlelerine dönüşürler.

“Ey evladım sana tavsiyem edep, erkân terbiyeli olmalı her güzel insan iyisini bulmalı. Boş bir dünyadır bu. Hayırlı ve güzel iman ile ölmeli. Yaptığın hayrın en verimlisidir (M. T. 50)”.
“Ey evlâdım sana tavsiyem bak şu dünyanın haline, sürececek sefası yok. Kıрма insan kalbini yapacak ustası yok (M. T. 51)”.
Geride Kalanların Anma Amacıyla Yazdırdığı Mezar Taşı Yazıları
Ölümüyle birlikte dünyadan ve yaşadığı hayattan ayrılan insanoğlu için o zamana kadar yaşanan her şey noktalanmış olmasına karşın geride kalanlar için yeni bir dönem başlamaktadır. Ölen kişinin geride kalanların hayatlarındaki yeri ve önemi nedeniyle oluşacak boşluğun doldurulması mümkün olmamakla birlikte bu boşluğun oluşturduğu sarsıntılı duygular ise çeşitli ifadeler aracılığıyla mezar taşlarındaki anma cümlelerine dönüşürler.

“Ey evladım sana tavsiyem edep, erkân terbiyeli olmalı her güzel insan iyisini bulmalı. Boş bir dünyadır bu. Hayırlı ve güzel iman ile ölmeli. Yaptığın hayrın en verimlisidir (M. T. 50)”.
“Ey evlâdım sana tavsiyem bak şu dünyanın haline, sürececek sefası yok. Kıрма insan kalbini yapacak ustası yok (M. T. 51)”.
Geride Kalanların Anma Amacıyla Yazdırdığı Mezar Taşı Yazıları
Ölümüyle birlikte dünyadan ve yaşadığı hayattan ayrılan insanoğlu için o zamana kadar yaşanan her şey noktalanmış olmasına karşın geride kalanlar için yeni bir dönem başlamaktadır. Ölen kişinin geride kalanların hayatlarındaki yeri ve önemi nedeniyle oluşacak boşluğun doldurulması mümkün olmamakla birlikte bu boşluğun oluşturduğu sarsıntılı duygular ise çeşitli ifadeler aracılığıyla mezar taşlarındaki anma cümlelerine dönüşürler.

“Ey evladım sana tavsiyem edep, erkân terbiyeli olmalı her güzel insan iyisini bulmalı. Boş bir dünyadır bu. Hayırlı ve güzel iman ile ölmeli. Yaptığın hayrın en verimlisidir (M. T. 50)”.
“Ey evlâdım sana tavsiyem bak şu dünyanın haline, sürececek sefası yok. Kıрма insan kalbini yapacak ustası yok (M. T. 51)”.
Geride Kalanların Anma Amacıyla Yazdırdığı Mezar Taşı Yazıları
Ölümüyle birlikte dünyadan ve yaşadığı hayattan ayrılan insanoğlu için o zamana kadar yaşanan her şey noktalanmış olmasına karşın geride kalanlar için yeni bir dönem başlamaktadır. Ölen kişinin geride kalanların hayatlarındaki yeri ve önemi nedeniyle oluşacak boşluğun doldurulması mümkün olmamakla birlikte bu boşluğun oluşturduğu sarsıntılı duygular ise çeşitli ifadeler aracılığıyla mezar taşlarındaki anma cümlelerine dönüşürler.

Bu cümleler ölen kişinin geride kalanlar açısından neler ifade ettiğinin anlaşılmasını sağlayabileceği gibi kimi zaman kişilikleri hakkında fikir yürütülmesini de sağlayabilirler.

“Bir koca çınar daha gitti. Bir tarih daha bitti.

Mekânın cennet, kabrin nurla dolsun.

Seni seviyor ve özlüyoruz. Ailen (M. T. 52)”.

“Doğruluğun onurumuz,

Dürüstlüğün gururumuz,

Çalışkanlığın yolumuz.

Kabrin nur ile dolsun, makamın cennet olsun. Eşi ve kızları (M. T. 53)”.

“Elleri nasırlı, gözleri yaşlı emektar adam.

İşte bu benim babam. Çocukların (M. T. 54)”.

“Ömrünü Ehlibeyte hizmetle geçirişin,

İnancın, imanın, sevgin ve sabrın ile ışığımız oldun.

Seni unutmayacağız ve öğrettiğin Kuran ile anacağız.

Çocukların, torunların, yeğenlerin (M.T. 55)”.

“Ölümünle içimizdeki yaşam türküsü bitse de.

Sen; onurun, gururun ve şerefle öncümüksün yaşantımızda...

Rahat uyu babacığım, ruhun şad olsun. Evlatların (M.T. 56)”.

“Elveda: yalnız ve cefakâr kadın,

Elveda: huysuz ve tatlı kadın (M.T. 57)”.

Ölen kişinin ardından geride kalanlar tarafından yaptırılan mezar taşlarındaki ifadelerin genellikle ölen kişiye karşı duyulan sevgi, saygı, minnet ve özlem içerikli ifadeler oldukları görülmektedir. Bununla birlikte bir gün kavuşacaklarına dair inançlarını yansıttıkları mezar taşı yazıları da göze çarpar. Zira ölen kişinin yaşı ne olursa olsun geride kalanlarda kısıtlı dünya hayatında doyasıya zaman geçirilmediğine dair kuvvetli bir inancın hâkim olduğu görülür. Benzer ifadelerin özellikle genç yaşta hayatını kaybeden insanların mezar taşlarında yoğunlaştıkları görülmektedir. Zira her ölüm acı, her ayrılık zor olmasına karşın genç yaştaki yakınları ile ayrılmak zorunda kalan insanların yaşadıkları daha ağır bir ayrılık acısının dile getirilmesine neden olmaktadır. Fakat her şekilde bir gün kavuşacaklarına dair inançlarının geride kalanlar açısından büyük bir teselli kaynağına dönüştüğü görülmektedir.

“Güllerle sevemedim seni,

Askerlerle övemedim seni.

Asker olamadan silah tutamadım...

Güveyi olupta odanda yatamadım...

Ben yavruma doyamadım (M.T. 58)”.

“Eşim, dünyada doyamadım sana.

Ahirette buluşuruz inşallah (M. T. 59)”.
“Bu dünyada hiçbir şeye doymadım,

Hele anneme hiç doymadım (M. T. 60)”.
“Seni sensiz yaşamak çok zormuş,

Biz sana doymadık (M. T. 61)”.
“Canımız, sevgili babamız,

Makamın cennet olsun, kabrin nur ile dolsun.

Biz sana doymadık, Tanrı yoldaşın olsun (M. T. 62)”.
“Ölümün sonsuz ayrılığımız değil, geçici hasretimiz, mademki sonunda

kavuşmak var,

Yaşadığın onurlu ve şerefli hayatı devam ettirecek ve sana layık olup karşına başımız dik olarak çıkağız. Seni daima seveceğiz, mekânın cennet olsun, nur içinde yat sevgili babamız (M. T. 63)”.
Geride kalanlar tarafından mezar taşlarına yazılan anma yazıları genellikle nesir şeklinde olmakla beraber kimi zaman bunların nazım içeren ifadelerle dönüştükleri de görülmektedir. Çalışmaya konu olan mezar taşları arasında karşılaşılan şiir şeklindeki ifadelerin ölenin ardından duyulan ayrılık acısını anlatmasının yanı sıra ölen kişinin kişisel özellikleri, karakteri, ölüm nedeni veya zamanı hakkında bilgileri de içerdikleri de görülmektedir.

“Her baş taşımazmış öyle her tacı,

Bilekle yürekmiş erin er tacı.

Bırakın anlatsın bilen Ertaç’ı

Yürek yarenini ansın bu gece (M. T. 64)”.
“İki Nisan günü şehir boğuldu yasa,

Kışı zor geçirdi, kalmadı yaza.

Dileğim Allahdan toprağı boza,

Bülenti anan dostlar ağladı.

Bu ne acıdır halkı dağlıyor,

Biricik eşi kara bağlıyor.

Bir kızı var baba diye ağlıyor,

Bülenti gören gözler ağladı.

Zülümkar olmadı, gönül kırmadı,

Dosta hain çıkıp hile kurmadı.

Kimseyi incitip kalbini kırmadı,

Bülenti seven canlar ağladı.

Dairede masası karaya boyandı,

Bu acıya nasıl dayandı.

Böyle bir mateme kuşlarda yandı,
Bülente acıyan yer gök ağladı (M. T. 65)”.
“Kadınlar kızlar toplandı,
Gözlerimden yaşlar aktı,
Benim gencecik yaşımda
Bak kınam yakıldı.
Kanatlandım uçuyorum,
Ahirete gidiyorum.
Ben bu gencecik yaşımda,
Anamdan ayrılıyorum (M. T. 66)”.
“Yüksek yapın mezarını gonahları gölgesinde dayansın,
Babaları gonah gelip heber edin güzel anam oyansın.
Gabri nurla dolsun, o nurlara boyansın.
Ağ saçını, nur yüzünü hep yuhumda görürem,
Tel, tel olan saçlarını incitmeden örürem.
Öz laylandı indi sana layla dedim yatasan,
Çoh emehli hacı anam gızıl güle batasan,
Gızıl gül kölgelensin; kölgesinde yatasan.
Ağ saçını nur yüzünü hep yuhumda görürem,
Tel, tel olan saçlarını incitmeden örürem (M. T. 67)”.
“Gitmedi hayalin gözümde,
Silinsende sen yeryüzünden,
Silinmedin heç kalbimden.
Hayalimin gonağışan ana,
Vatanımın toprağışan ana (M. T. 68)
“Çoş geldin eyle baba,
Hesretinнен yanmışam men,
Gebrinin yanına indi,
Perişan durmuşam men (M. T. 69)
“Atam sensiz uykum gelmez,
Biçareyim yüzüm gülmez.
Kimseler derdimi bilmez,
Canım sana kurban atam.
Ağladım döndüm deliye,
Atam atam diye diye.
Al götür beni maziye,
Canım sana kurban atam.

Seni hiç unutmuyacak annen (M. T. 70)

Geride kalanlar tarafından anma amacıyla yazdırılan yazılar ölen kişiler hakkında kişisel bilgiler içerdikleri gibi kimi zamanda ölen kişinin ardından onun adına yaptırılan hayır işlerinin neler olduklarına dair bilgilerde içerebilirler. Bu durum mezarlığa gelen diğer ziyaretçilerden hem ölen kişiye hem de yakınlarına dua etmelerini istemenin bir başka yolu olarak değerlendirilebilir.

“Adına camii yapılan ana.

Kamer benim anamdı, damarlarımda kanım, bedenimde canımdı.

Hem anamdı hem babam, bacımla kardaşımdı.

Dünya üzerindeki tutunduğum dalımdı (M. T. 71)”.

Her ne şekilde yaşanmış olursa olsun insanoğlunun ömrü bir şekilde sona erecek ve dünyaya veda etmek zorunda kalacaktır. Ölümleri ile birlikte bedenen aramızdan ayrılan insanlardan geriye mezarları ve mezar taşlarına yazılı olan künyeleri ile kendilerini anmamıza yarayan kimi ifadeler kalmaktadır. Mezar taşlarına yazılanlar değişiklik göstermekle birlikte hepsinin ortak amacının ölen kişiyi yüceltmek ve onun adına dua isteyerek ahiret hayatında esenlik dilemek olduğu söylenebilir.

Sonuç

Mezar taşları, ölen kişilerin tanıtıcı kısa bilgilerinin yanı sıra ölen kişiler hakkında çeşitli bilgiler içermeleri bakımından tarihi birer vesika niteliği taşırlar. Bu bağlamda incelenen ve Kars şehir merkezinde yer alan mezarlıklardan örnekler barındıran çalışmada mezar taşları; “Dua ve Yardım İsteme”, “Ölen Kişiye Dair Çeşitli Bilgiler Barındırma”, “Kadere ve Hayata Serzeniş”, “Geride Kalanlara Sitem”, “Dini Referanslı Yazılar”, “Sosyal İlişkileri Düzenlemeye Yönelik Yazılar”, “Nasihat İçeren Yazılar” ve “Geride Kalanların Anma Amacıyla Yazdırıldığı Yazılar” şeklinde başlıklar ile incelenmiştir.

Kars şehir merkezinde yer alan mezar taşı yazılarında, geride kalanların yaşadıkları ayrılık acısı ve çaresizlik, ölümü kabullenememe, yeniden kavuşmaya dair güçlü bir inanç, ölen kişiye ahiret hayatında esenlik dileme, genç yaşta yitirilen kişilerin ardından yakılan ağıtlar ve ölümlerle birlikte gelen hemen her duyguya yer verildiği görülmüştür. Bununla birlikte Allah'ın bağışlayıcı ve affedici olduğuna yönelik kuvvetli bir inançla dünya hayatında karşılaşılan olumsuz durum ve olayların kişileri iyilikten uzaklaştırmaması gerektiğine yönelik ifadelerle de rastlanmıştır.

Sade, açık ve anlaşılır ifadelerle yazılan mezar taşı yazıları genellikle düzyazı şeklinde olmakla birlikte şiirsel söylemlerin yer aldığı mezar taşları da vardır. Söz konusu şiirsel ifadelerden bazılarında Kars şehrinin etnografik yapısı itibarıyla yerel telaffuzdan kaynaklanan farklılıkların doğrudan yazıya aktarıldıkları da dikkat çekmektedir. Ölen kişilerin yakınları tarafından kaleme alınan özgün şiirlere de rastlanmış olup bunlarda yine açık ve anlaşılır ifadelerle duyguların dile getirildiği yazılardır.

Çalışmanın sınırlılıklarının belirlenmesi açısından yalnızca ifadelerin anlam bakımından tasnifi yapılmasına karşın söz konusu mezar taşı yazılarının sosyolojik, psikolojik, ekonomik veya kültürel açılardan farklı çalışmalara kaynaklık edebilecek düzeyde zengin oldukları görülmüştür. Çalışmanın hacmi göz önüne alınarak mezar taşlarına ait görsellere yer verilmemiş olup söz konusu mezar taşlarına ait görsellere aşağıda yer alan kare kod ile ulaşılabilir.



KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Bakırcı, N. (2008, Ocak). Niğde mezar taşı sözleri üzerine bir inceleme. *Akpınar Dergisi*, s. 23-29.
- Bozkurt, N. (2023, 12 14). Mezarlık. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 29, 519-522, Ankara: TDV Yayınları.
- Cilâcı, O. (2020). Dua. *Temel İslam Ansiklopedisi*, 529-539, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Çıblak, N. (2002, Ekim). Anadolu'da ölüm sonrası mezarlıklar çevresinde oluşan inanç ve pratikler. *Türk Kültürü*, 474, 605-614.
- Demirci, K. (2020). Kabir. *Temel İslam Ansiklopedisi*, 33-38, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Ergin, M. (2008). *Dede Korkut kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Jaffe, A. (2007). Görsel sanatlarda sembol. *İnsan ve Semboller*, s. 230-272, İstanbul: Okuyanuş Yayınları.
- Koçak, A. (2012). Hayatın ölümden sonra uçuşa tebdili. *Acta Turcica*, 2-1, 61-95.
- Kur'an-ı Kerim Meali*. (2013). (çev.: M. Turabi), İstanbul: Kevser Basın Yayın.
- Örnek, S. V. (1995). *Türk halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Roux, J.-P. (1999). *Altay Türklerinde ölüm*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Roux, J.-P. (2011). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Türkan, H. K. (2012). İskenderun mezar taşı sözleri üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, 7 (4-2), 3026-3044.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Kahtani, S. E.. *Kur'an ve sünnette Müslümanın sığınağı dua ve zikirler*.
<https://d1.islamhouse.com/>:
https://d1.islamhouse.com/data/tr/ih_books/single/tr_Hisnul_Muslim.pdf
(Erişim: (20. 01. 2024))

URL-2: Pusmaz, D. *Ana gibi yar olmaz*. dergi.diyaret.gov.tr:

<https://dergi.diyaret.gov.tr/makaledetay.php?ID=26843#:~:text=buyurdu,>

-
Bende%3A%20Evet%20Ya&text=cennet%20annelerin%20ayaklar%C4%B1%20alt%C4%B1ndad%C4%B1r,yolu%20annelerin%20r%C4%B1zas%C4%B1n%C4%B1%20almaya%20ba%C4%9Fl%C4%B1d%C4%B1r. (Erişim: 17.01. 2024)

Extended Summary

The tombs built to ensure that the people who have passed away at the end of their lifespan in the world are not forgotten continue to exist as the last and permanent structures belonging to them. Statements on headstones generally contain brief information about the deceased, such as dates of birth and death. However, some headstones also include statements that help to draw conclusions about the deceased's occupation during their lifetime, the kind of life they led, the cause of their death, and other social and even economic inferences. In this sense, headstones, over time, become not only a sign of identity but also a historical document that will ensure the transmission of the past to the future. For this reason, it can be said that analyzing the expressions on the headstones, which have turned into socio-cultural expression tools, will provide an idea about the region and the people of the region where these headstones are located. The primary aim of the study is to identify and classify the expressions on the headstones with Latin letters in the cemeteries in Kars city center. As a result, the headstones with Latin letters in the cemeteries in the city center of Kars were examined and the headstones with expressions other than the identity information of the deceased on the front or back sides were photographed.

After the identification of the headstones with the expressions in question, a classification has been made and based on the expressions on the headstones, we tried to determine whether they were dictated by the deceased or by those left behind. Then, by evaluating in the context of the messages and/or emotional states desired to be conveyed to those left behind through the identified expressions, we tried to understand the purpose for which the expressions on the headstones were written. In line with the findings envisaged to be obtained, we tried to determine whether the headstones in question are suitable for study by researchers working in different fields in the context of interdisciplinarity and whether the sample is sufficient in terms of representing the universe.

In order to determine the headstone inscriptions that constitute the basis of the study, first of all, written permission was obtained from the Kars Municipality Directorate of Parks and Gardens, to which the cemeteries in the city center of Kars are affiliated, and then photographs of the headstones were taken, provided that the identity information of the deceased was concealed. After photographing two hundred and fifty-five headstones with different expressions other than the identity information of the deceased and the dates of birth and death, the headstones included in the study were identified as a result of the classification made by taking into account both the limitations of the study and the subject of the research.

At this point, in order for the sample to reflect the universe, Yeni Mahalle Cemetery, Asri Cemetery, Karadağ Cemetery and Bülbul Neighborhood Cemetery, which are located in different regions despite being in the city center, were examined. The study can be considered as an example of ethnographic research, which is one of the qualitative research methods, since it aims to obtain information about people's behaviors, interactions and lifestyles based on the expressions on the headstones in question. In addition, in order to increase the traceability of the research process and support the accuracy of the results, the images of the headstones in the study can be accessed through the QR code added to the results section.

With the evaluation of the findings obtained as a result of the study, the expressions on the headstones in the cemeteries in the center of Kars, which contain different expressions other

than the identity information of the deceased, have been classified as prayers and asking for relief, expressions containing various information about the deceased, expressions indicating reproach to fate and life, expressions indicating reproach to those left behind, and expressions containing religious references. Although the expressions are generally simple, clear, and understandable, there are also some poetic expressions. In addition, due to the proximity of Kars province to the Caucasus geography, especially the literary neighborhoods of Azerbaijan and Georgia, both in terms of its social and cultural atmosphere and geographical location, it has been observed that Azerbaijani Turkish is used in some headstone expressions. In addition, it has been observed that the headstone expressions classified are rich enough to be the source of different studies not only in literary terms but also in sociological, psychological, economic or cultural terms.

"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.

GELENEKSEL ANLATIDAN MODERN ANLATIYA: “LACİVERT TAŞI”



FROM TRADITIONAL NARRATIVE TO MODERN NARRATIVE: “LACİVERT TAŞI”

Necla Gül ERCAN*

ÖZ: 19. yüzyıl, birçok alanda değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir yüzyıldır. Bu yüzyılda modernleşme için köklü adımların atıldığı görülür. Tanzimat’la birlikte Batı’dan gelen birçok tür -tiyatro, hikâye, roman-Türk edebiyatında sağlam yer edinir. Ancak hikâye ve romanın bir anda ortaya çıktığını söylemek yanlış olur. Hikâye ve roman türü yayılmadan evvel halk okuma ihtiyacını halk hikâyesi, masal ve efsane gibi türlerle karşılar. Bu doğrultuda roman ve hikâyenin gelişip yaygınlaşması sonucunda geleneksel anlatıların yerini bu türlere bıraktığı söylenebilir. Hikâye ve roman gibi kurmaca metinlerde yazarlar, geleneksel anlatı ürünlerinden sıklıkla yararlanırlar. Modern anlatılarda, geleneksel anlatılara ait birçok unsur zamanla değişim ve dönüşüme uğrayıp modernize edilir. Bu bağlamda modernize edilen unsurlardan biri de motiflerdir. Türk edebiyatının önemli yazarlardan Sevinç Çokum’un hikâye ve romanlarında geleneksel anlatılarda yer alan motiflere sıkça yer verdiği görülür. Bu çalışmada Sevinç Çokum’un kaleme aldığı *Lacivert Taşı* romanında halk hikâyeleri, masallar, efsaneler ve inançlarda sıkça karşılaşılan motifleri nasıl kullandığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Anlatı, Modern Anlatı, Motif, Sevinç Çokum, *Lacivert Taşı*

ABSTRACT: *The 19th century was a century in which changes and transformations took place in many areas. It can be seen that radical steps have been taken for modernization in this century. With the Tanzimat period, many genres that came from the West-theatre, stories, novels-gained a solid place in Turkish literature. However, it would be wrong to say that the story and the novel emerged suddenly. Before the genre of stories and novels spread, the public met their reading needs with genres such as folk tales, fairy tales and legends. In this regard, it can be said that as a result of the development and spread of novels and stories, traditional narratives have been replaced by these genres. In fictional texts such as stories and novels, writers often make use of traditional narrative products. In modern narratives, many elements of traditional narratives have changed and transformed over time and have been modernized. In this context, one of the modernized elements is motifs. It is seen that Sevinç Çokum, one of the important writers of Turkish literature, frequently includes motifs in traditional narratives in her stories and novels. In this study, it will be tried to determine how Sevinç Çokum uses motifs frequently encountered in folk tales, fairy tales, legends and beliefs in her novel *Lacivert Taşı*.*

Keywords: *Traditional Narrative, Modern Narrative, Motif, Sevinç Çokum, Lacivert Taşı*

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Kayseri-neclagulercan@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-4781-3810)

Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren roman ve hikâyenin Türk edebiyatında adından söz ettirdiği görülür. Bu türler yazarlar arasında gelişip olgunlaşır. Bu bağlamda roman türünün gelişim süreci hakkında kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır: Roman ilk olarak 12. yüzyılda edebî bir türe ad olarak kullanılır. 14. yüzyılda manzum serüven romanları, 15. yüzyılda mensur olarak kaleme alınan şövalye romanları ortaya çıkar. 17. yüzyılda ise roman kelimesi bugünkü anlamdaki edebî türün adı olur (Çetin, 2009: 65).

Batı'dan gelen bu türler zaman içerisinde halkın okuma ihtiyacını karşılayan halk hikâyesi, masal ve efsane gibi ürünlerin yerini alır. Ancak bu ürünler konu ve üslup bakımından incelendiğinde çoğunlukla geleneksel anlatılarla benzerlik gösterdiği söylenebilir. Daha sonraki dönemlerde ise bireyin iç dünyası ve bilinçaltını esas alan eserler yayımlanır.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle roman türünün zamanla farklı şekil ve yapıya evrildiği söylenebilir. Tarihî süreç içerisinde roman türü üç evreden geçer.¹ Bu evrelerden biri olan ve 1914-1960 yılları arasındaki dönemi kapsayan modern roman, aynı zamanda 20. yüzyıl romanı olarak da bilinir. Modern roman kavramı, Nurullah Çetin tarafından şöyle tanımlanır:

“...Dünya çapındaki savaşlar ve değişiklikler, zihinsel ve toplumsal anlamda uyum ve ahengin ortadan kalkmasına ve karmaşaya yol açtı. Dilin düz bir biçimde dış dünya gerçekliğini yansıtma işlevi silinmeye ve yeni ifade imkânları aranmaya başladı. Akla ve bilinene uygun yerleşik anlatım yöntemleri ve teknikler yerine yenileri araştırıldı. Dolaşık ve karmaşık anlatım yöntemleri denendi, simgelere, mitolojiye, türler arası ilişkilere, değişik türde söyleşilere, mistisizme, nihilizme, fanteziye yönelindi. İyimserlikten çok kötümserlik, bezginlik, umutsuzluk, korkular, kuşku hâkim olmaya başladı. Dış dünyaya açılma, pozitivist ve materyalist yaklaşım ve aklın mutlak gücü ve güvenilirliği sorgulanmaya başladı. Bunun yerine ruhsal olana, ruhun esrareniz âlemlerine, doğaötesine, mitolojiye, hayal ürünlerine, tarihsel kültürlere eğilim arttı. (2009: 86)”

Çetin'in tanımından hareketle denilebilir ki modern romanın temel özelliği bireyin iç dünyası ve bilinçaltını esas almasıdır. Bunun yanı sıra modern romanda geleneksel anlatılardan faydalanma da dikkat çekici bir husustur. Dolayısıyla modern romanda efsane, masal ve mitolojik öğelere bağlı çeşitli motiflere yer verildiği görülür.

Bu doğrultuda romanın tür olarak geleneksel anlatıların gelişmiş bir şekli olduğunu söylemek mümkündür. Ancak roman, geleneksel anlatılardan farklı bir yapıya sahiptir. Buna göre geleneksel anlatılarda olay belli bir zaman ve mekânda gelişip bir varlık veya varlıklar etrafında şekillenir. Modern anlatılarda ise roman kurgusunu oluşturan parça

¹ Roman türünün evreleri için bk. (Çetin,2009: 70).

kişilerdir. Bunlar etken ya da edilgen bir konumda romanda yerlerini alırlar. Kısacası ya özne ya da nesnedirler (Çetin, 2009: 141-142). Verilen bilgilere göre geleneksel anlatılarda olaylar bir varlık ya da varlıkların etrafında meydana gelir. Ancak bu durum modern anlatılarda bir kişi ya da nesne olarak değişime uğrar.

Sevinç Çokum²'un *Lacivert Taşı* adlı eseri onun modern romanlarından biri olarak kabul edilebilir. Bu duruma kanıt ise lacivert taşının simgesel bir unsur olarak romanda yer alması gösterilebilir. Yazarın 2011 yılında kaleme aldığı *Lacivert Taşı* romanı, Siirt Tillo'da yaşayan bir ailenin yaşamından izler taşır. Romanın özeti kısaca şöyledir:

Ticaretle uğraşan Hicret Bey, geçimini çerçilikle sağlar. Bir gün kervanla evlerine dönecekleri vakit Yedigâr adında bir çocuk Hicret Bey'e "ebi" diyerek peşlerine takılır. Kervanın güvenliğinden sorumlu olan Sahra, Hicret Bey'i çocuğa güvenmemesi konusunda uyarır. Hicret Bey, Yedigâr'ın ailesi ile ilgili gerçekleri bir çobandan öğrenir. Onu çobanla birlikte akrabasının yanına gönderir. Eve dönme hazırlığında olan Hicret Bey, çobanın elinden kurtulup yanlarına geri gelen Yedigâr'ı evlat edinir. Bir süre sonra Hicret Bey, evine ulaşır. Hicret Bey'in karısı ve çocuklarının Yedigâr'ı benimsemesi biraz zaman alır. Hicret Bey, oğlu Selvi'yi yedi yıldır sevdiği kız -Karanfil- ile evlendirmek için çeşitli zorluklar atlatır. Hicret Bey, düğün hazırlıklarının yapıldığı sırada devesi Humar'ın boynundaki lacivert taşının kaybolduğunu fark eder. Böylece taşın kaybolması neticesinde kötü hadiselerin yaşanacağını düşünür. Yedigâr hasta olduğu bir gün Hicret Bey'e taşı kendisinin kaybettiğini itiraf eder. Hicret Bey, düğün gecesi herkes dağıldıktan sonra oğlu Selvi'nin öldüğünü öğrenir. Hicret Bey ve ailesi, Selvi'yi defnettikten sonra dağılmaya başlar. Hicret Bey, kervanla birlikte yola çıkar ve ailesine bir mektup bırakır. Mektubu okuyan Hicret Bey'in ortanca oğlu Devran, babasının peşinden gider. Hicret Bey, Devran'ı geri gönderdikten sonra fenalaşır ve vefat eder. Devran, babasının ölümünden sonra ailesiyle daha çok ilgilenir. Bu sırada evlerine gittiği doktor Cömert Bey'in kızı Bahar'a âşık olur. Devran Bey'in kız kardeşi Sedef, Harun Bey'in oğlu Demir'le evlenir. Bu sırada Trablusgarp, İtalyanlar tarafından işgal edilir. Hicret Bey'in kervanında güvenlikle ilgilenen Sahra, Hicret Bey'in kızı Turna'yla evlenmek istediğine dair Devran'a bir mektup yazar. Bu duruma sinirlenen Devran, Turna'yı Sahra'dan uzak tutmaya çalışır. Hicret Bey'in diğer oğlu Alaca, bir gün eve arkadaşı Nakkaş Fazıl ile gelir. Bir süre sonra da Turna ile Nakkaş Fazıl evlenir. Hicret Bey'in diğer oğlu Tutku, hocası Daniş Bey, davet edildiği yerlere giderken yolları haydutlar tarafından kesilir. Tutku öldürülür. Ortalığın karışması üzerine büyükler kitap açar ve erkeklerin gitmelerine karar verilir. Devran, Alaca ve Hicret Bey'in küçük oğlu Gurbet hazırlıklarını yapıp İstanbul'a giderler. Yedigâr ve çocukların annesi Telli Hanım, uzun süre İstanbul'a gidenlerden haber alamazlar. Bir gün Devran'ın yazdığı mektup ellerine ulaşır. Bir süre sonra Yedigâr,

² Sevinç Çokum'un hayatıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Tahiroğlu, 2022).

Adem'le birlikte İstanbul'a gider ve orada kalır. Yedigâr, oradayken Devran ve Cömert Bey'in kızı Bahar nişanlanır. Yedigâr, eve döndükten sonra savaş etkisini daha çok hissettirir. Bitlis'in kurtuluşu için mücadele etmeye giden Fazıl bir daha dönmez. Devran ve Alaca da askere alınır. Ancak, Cömert Bey'in mektubuyla birlikte onların şehit olduğu haberi yayılır. Bu sırada yeniden ortaya çıkan Sahra, Turna'yı alıp kaçar. Yedigâr, Cumhuriyet ilan edildikten bir yıl sonra Gurbet'i görür. Kurtuluş Savaşı'nda sonra askere giden Yedigâr, dönüşte Gurbet'i alıp Siirt'e götürmek ister ancak Gurbet, dönmek istemez. Yedigâr, Bitlis'in düşman işgalinden kurtuluşundan sonra kaybettiği taşı bulur ve duvara asar. Yedigâr, çocukları ve torunlarıyla birlikte yaşamaya devam eder. Gurbet ise Siirt'e hiç dönmez ancak çocukları oradakileri görmeye gider.

Roman üç bölümden oluşur. Bu bölümlerde anlatıcılar birbirinden farklı kişilerdir. Birinci bölümü Hicret Bey, ikinci bölümü oğlu Devran, üçüncü bölümü ise Yedigâr anlatır. Yazar bölümleri şu şekilde sıralar: Birinci Defter: Hicret Bey'in Notları, İkinci Defter: Devran Bey'in Notları, Üçüncü Defter: Yedigâr'ın Notları. Bu bölümlerin her biri yazar tarafından adlandırılan alt başlıklardan oluşur. Eser bir bütün olarak incelendiğinde Sevinç Çokum'un halk hikâyeleri, masallar ve halk inançlarındaki motiflere sıkça yer verdiği görülecektir.

Bu bağlamda romanda birçok motifle karşılaşmak mümkündür. Stith Thompson tarafından motif kavramı şu şekilde tanımlanır: "Gelenekte yaşama gücüne sahip olan masalın en küçük unsurudur." Bu doğrultuda anlatılarda yer alan motifler, 23 ana başlık şeklinde sınıflandırılır. Ayrıca her ana başlık çeşitli alt başlıklara ayrılır (Çobanoğlu, 1999: 104). Alptekin tarafından ise motif, "Hikâye etmenin en küçük unsuru olarak" tarif edilir. Anlatmalarda motif olabilmesi için olağanüstü olaylar olması gerekir. Bu olağanüstülüklerle kahramanda, olayda, zamanda, mekânda vb. her türlü hadisede karşılaşılır (Alptekin, 2021: 295). Sevinç Çokum'un *Lacivert Taşı* romanında yer alan motifler şu başlıklar altında tasnif edilebilir:

1. Kahramanın Ailesiyle İlgili Motifler

1.1. Cemiyet (Anne-Baba)

2. Kahramanın Tanıtımıyla İlgili Motifler

2.1. Ad Verme

3. Kahramanın Macerasıyla İlgili Motifler

3.1. Âşık Olma

3.2. Rüya

3.3. Yardımcı Kişi

3.4. Arabozucu Tipler

3.5. İnsan Olmayan Tipler (Yılan)

3.6. Evlilik

3.7. Gurbete Çıkma

- 3.8. Kılık Değiştirme / Kıyafet Değiştirme
- 3.9. Sihirli Nesne (Taş)
- 3.10. Sihir-Büyü-Efsun (Olağanüstülükler)
- 3.11. Fal (Kitap Açtırmak / Kitap Baktırmak)
- 3.12. Trajik Son / Ölüm

4. Diğer Motifler

- 4.1. Ayna
- 4.2. Dua /Beddua
- 4.3. Formülistik Sayılar

Çalışmanın bundan sonraki kısmında modern ve postmodern romancılığın önemli isimlerinden Sevinç Çokum'un *Lacivert Taşı** romanında yer alan motifleri nasıl kullandığı ve geleneksel anlatılardaki motif kullanımıyla benzer ya da farklılıklar tespit edilecektir.

1. Lacivert Taşı'nda Motifler

1.1. Kahramanın Ailesiyle İlgili Motifler

1.1.1. Cemiyet: Cemiyet sözcüğü Türkçe Sözlük'te "yüksek sosyete" (Türkçe Sözlük, 2009: 451) anlamına gelir. Halk hikâyeleri ve masalların geneline bakıldığında kahramanların babalarının toplumun üst sınıfını temsil eden yüksek zümreden kişiler olduğu görülür. Bu kişiler tanıtılırken öncelikle onların siyasî konumu ardından sosyal konumu hakkında bilgi verilir. Bazı halk hikâyelerinde ise siyasî, sosyal ve ekonomik gücün bir arada belirtildiği de görülür (Cemiloğlu, 1999: 63).

Yukarıda bahsi geçen durum modern romanlarda farklı bir şekilde okuyucuya sunulur. Buna göre kişinin mal- mülkü, işi gücü, soyluluğu, sosyal ve ekonomik durumu üzerinde pek durulmaz. Bunlar kişiye tanımak için önemli unsurlar olarak kabul edilmez. Burada kişinin duygu, düşünce ve fiilleri esastır (Çetin, 2009: 143).

*Lacivert Taşı'*nda geleneksel anlatılarda yer alan kahramanın babasını tanıtıcı ifadeler modernize edilmiş bir şekilde aktarılır. Romanda baba pozisyonundaki kişilerin sosyal konumları ön plandadır. Yazar, Hicret Bey'in babasını "bey" olarak tanıtır. Burada "bey" ifadesinin kullanılması ona duyulan saygıyla ilgilidir. Issız Bey'in oğlu Hicret Bey, geçimini çerçilikle sağlayan biridir. Yani yazar, babanın ekonomik ve sosyal durumunu bir arada belirtir. Roman boyunca Hicret Bey'den de "bey" olarak bahsedilir. Bu durum çevresindeki herkes tarafından sevilip sayılan biri olmasıyla açıklanabilir.

Halk hikâyelerinin bazılarında kahramanın sevdiği kızın ailesi de ekonomik olarak yüksek zümreyi temsil eder. Romanda Selvi'nin âşık olduğu kızın -Karanfil- babasıyla ilgili fazla bilgiye yer verilmez. Ancak yazar, ailenin ekonomik durumuna değinir:

* Bundan sonra LT.

“... Durup durup Allahu Teâla’ya hamd eden, bir ara Yaradan’ın herkesin rızkını tayin ettiğini, kendi ailesine büyük bir lütufta bulunduğunu söyledikten sonra, lafi ikide bir mal varlığına, paraya, altına getiren ve bizden hayli yüklü talepleri olan bu adam...” (LT, 2011: 91-92).

Burada dikkati çeken husus, Karanfil’in halk hikâyelerinde olduğu gibi zengin bir aileye mensup olmasıdır.

Halk hikâyelerinin genelinde kahramanın annesi geri plandadır. Ancak romanda bu durumun aksine Hicret Bey’in annesi Sabah Hanım ona yol gösteren bir kişi olarak tanıtılır: “Annem olmasa aynayı bilmeyecektim. Annem Sabah Hanım adı gibi aydınlığı olan bir kadındı. “Ayna hayatı gösterir ve yüzümün ışığıdır,” demese hayatı bilmeyecektim.” (LT, 2011: 85).

Cemiyet motifi içerisinde önemli bir konuma sahip olan kadının yol gösterici rolü bazı halk hikâyeleri ve destanlarda da gözlemlenir. Örneğin *Şah İsmail* hikâyesinde Arap Üzengi, *Manas Destanı*’nda Kanıkey bu rolü üstlenir (Çolak, 1994: 106; Kaya, 2002: 51). *Lacivert Taşı*’nda ise Hicret Bey’in çocuklarının annesi Telli Hanım romanda aktif bir şekilde yer alır. Telli Hanım, olayların akışında güçlü bir role sahiptir.

1.2. Kahramanın Tanıtımıyla İlgili Motifler

1.2.1. Ad Verme: Türk kültür tarihinde ad verme, törenle kutlanan bir gelenektir. Yeni doğan çocuğa ad koyma merasimi düzenlenir. Örneğin bu merasimde yeni doğan çocuk, beyaz bir keçeye sarılı hâlde kapı eşiğinden üç, yedi veya dokuz defa geçirilir. Bu şekilde bebeğin ömrünün uzun olması dilenir (Abdurrahman, 2004: 125). Türk kültür tarihinde önemli bir yere sahip olan ad verme geleneği halk hikâyelerinde de geniş bir yer kaplar. Hikâyelerde kahramanın dünyaya gelmesine yardım eden kişi, -Hızır, pır-çocuğa ad verme durumunda önemli bir işleve sahiptir (Alptekin, 2021: 33). Örneğin *Dede Korkut*’ta yer alan *Boğaç Han* ve *Bamsı Beyrek* hikâyelerinde kahramanlık gösteren çocuğun adı Dede Korkut tarafından verilir (Ergin, 2019: 26, 67).

Köroğlu’nun Türkmen versiyonunda da mezarda yakalanarak Cığalı Bey’e getirilen çocuğun adı Ruşen konur. Ancak bu ad topluluktan uzakta bulunan yaşlı birisi tarafından Göroğlu olarak değiştirilir. Yaşlı adam “Bu çocuk adıyla dünyaya gelmiş. Onun adı Göroğlu’dur” der. (Ekici, 2004: 106). Bu şekilde ismin anlamı ve isim alanın bilgi, beceri veya özelliğine halk hikâyeleri ve destanlarda rastlanır. Bu bağlamda yazarın, ad vermede geleneksel anlatıları esas aldığı söylenebilir.

Lacivert Taşı romanında çocuklar olağanüstü bir şekilde dünyaya gelmediği için çocukların adları anne-babaları tarafından verilir.

Romanda çocukların adı genellikle Hicret Bey tarafından konur. Çocuklar büyüdükçe, çocukların isimlerinin özelliklerini taşıyor olmaları romanda dikkati çeken bir husustur. Mesela Hicret Bey, ilk eşi Zühre Hanım’dan olan çocuğunun adını Alaca koyar. Ad verme ile ilgili durum eserde şöyle gerçekleşir: “...Onun, gözlerimin rengi için seçtiği alaca sözcüğü

ilk kadınımdan olan çocuklarından birinin adı oldu. Alaca Bey..." (LT, 2011: 42).

Hicret Bey, Telli Hanım'dan olan son çocuğunun adını ise Gurbet koyar. Elbette bu isim öylesine seçilmiş bir isim değildir. Hicret Bey'in çocuğunun adını Gurbet koyma nedeni eserde Hicret Bey tarafından şöyle açıklanır:

"...Bu sesler bizim hayatımızdır, biz kervancıların ve çerçilerin... Hatta asıl şarkılarımız, develerimizin çanlarıyla anlattıkları ve geçtikleri yollara bıraktıkları kırık, kısa, eksik ezgilerdir. Bunlar ıssızlıklarda nasıl tek tük, birer su damlası özlemine hatırlatıyorsa, kervansaray ya da bir kente yaklaşıldığında karmaşık, kalınlı inceli bir besteye dönüşür. Bu ezgilerle büyümüşüm ve onlarla öleceğim. Yollarda, belki bir subaşında, belki bir ağaç gölgesinde, lakin yollarda... Onun için en son çocuğuma Gurbet adını verdim." (LT, 2011: 12).

1.3. Kahramanın Macerasıyla İlgili Motifler

1.3.1. Âşık Olma: Halk hikâyeleri ve masallarda âşık olma çeşitli şekillerde gerçekleşir: "İlk görüşte, bade içerek, resme bakarak veya aynı evde büyüyen kahramanlar kardeş olmadıklarını öğrenince birbirlerine âşık olurlar." (Alptekin, 2021: 33-39). *Lacivert Taşı* romanında âşık olma motifi oldukça önemli bir yer tutar. Romanda, halk hikâyelerindeki âşık olma şekillerinden ilk görüşte âşık olmayla ilgili örneklere rastlanır.

İlk görüşte âşık olma "Birbirini tanımayan iki genç herhangi bir yerde (bahçe, pencerede ve yolda) ilk defa karşılaştıklarında birbirlerine âşık olurlar." (Alptekin, 2021: 39). Bu âşık olma şekli eserde Hicret Bey'in oğlu Selvi ile Karanfil arasında gerçekleşir. Hicret Bey, oğlu Selvi'nin Karanfil'i nerede görüp âşık olduğunu merak eder. Oğlunun çektiği aşk acısının tek taraflı olmadığını öğrenince sevinir. Bu durum şu şekilde aktarılır:

"...Karanfil, ağabeyimin hanımı Nergis Yenge'yle akrabaydı. Çocuklarım, ara sıra amcalarıyla Şirvan'a gidip eğlenir, yengemin bahçe işlerine yardım ederlerdi. Selvi, bu kızı bir cigor bayramında oralarda görmüş, karanfil entarisiyle. Anlatırlardı duyardım. Çok isteyen varmış, ondan namlıymış; bir yere çıktığında anası, yanaşma yaşlı bir kadın yanına katarmış. Aslında Karanfil Kız da adı, kendine yaraşır Selvi'ye tutkunmuş." (LT, 2011: 72).

Halk hikâyelerinde kahraman âşık olduktan sonra perişan olur. Bu durum ailesi tarafından fark edilince kahramanın ailesi onu bu aşktan vazgeçirmek için türlü hilelere başvurur. *Lacivert Taşı* romanında da yedi yıl aşk acısı çeken Selvi'nin hâli, babası Hicret Bey tarafından fark edilir ve şu şekilde aktarılır: "...Çocuğum onca yıldır onu bırakmayan dikenli sarmaşık benzeri bir sevda yüzünden böyle oldu. Yedi senedir kemirgen bir hastalığa dönmüş olan bu illet, ne bitmek bilmez bir dert imiş... O bitmiyor fakat oğlum tükeniyor." (LT, 2011: 64). Burada da Selvi'yi bu aşktan vazgeçirmek için aile çeşitli yollar arar:

“Her ne kadar İbni Sina pirimizin asırlar evvelki öğütlerine dayanıp sevda giderici gıdalar vermeye çalışsak da Selvi Bey düzelemedi. Bir defasında kervana onu da kattım, bedeni yoruldukça bu tutku uzaklaşır diye düşündüm, ama sıralı, arkası bilinmez dağlarda, تنها ve sarı çöllüklerde daha da kötü oldu. Sevdiğinden uzaklaştıkça yüreğindeki okun ucu derinleşti, okun temreni onu halsiz ve dayanıksız bıraktı.” (LT, 2011: 64).

Verilen bilgilerden de anlaşılıyor ki Selvi ve Karanfil arasında yaşanan aşk, geleneksel anlatılardakiyle benzerlik taşır. Yine romanda Hicret Bey’in diğer oğlu Devran, önce Suzan adlı bir kıza âşık olur ve onunla nişanlanır. Bir süre sonra o kızdan ayrılır. Daha sonra doktor Cömert Bey’in kızı Bahar’a ilk görüşte aşk olur:

“...Kuyu başında elimizi ayağımızı birlikte yıkadığımız, bu arada kahkahalar atan doktorun, “Bizim deliler” dediği kızlarından birisine âşık olacağım hiç aklıma gelmemişti. O da mantık ve görgü sonucu büyük kız olması gerekirken, küçüğü olacaktı.” (LT, 2011: 227).

Yadigâr’ın savaştan sonra gittiği şehirlerden Amasya’da gördüğü bir kıızı sevmesi de ilk görüşte âşık olma şekline diğer bir örnektir (LT, 2011: 372).

Romanda âşık olan kişilerden biri de Hicret Bey’in dördüncü çocuğu Tutku’dur. Ancak onun âşık olma şeklinden bahsedilmez. Tutku’nun hocası Daniş Hoca, yaptığı meşhur ışık düzeneğinin başkaları tarafından duyulmasını önlemek için kızı Dilvenaz’ın Tutku’yla evlenmesini ister (LT, 2011: 260).

Eserde aynı evde büyüyen kahramanların kardeş olmadıklarını öğrendikten sonra âşık olmalarıyla benzerlik gösteren bir örneğe de rastlanır. Hicret Bey’in evlatlık edindiği Yadigâr’ın evin kızı Turna’ya karşı hisleri vardır. Ancak Yadigâr’ın yaşadığı aşk tek tarafıdır. Bundan dolayı içinde bulunduğu durumu kimseye anlatamaz ve herkesten saklar. Bu durum Yadigâr tarafından şöyle aktarılır:

“...Turna... İyi ki siz gitmediniz. Abla demeliydim. Ama sana küçücük Gurbet bile Turna diye sesleniyordu, öyle çocuksuydun öyle yaramazdın. İşte duruldun sen de, durulmaya mecburiyetinden. Ablam, seni tüm kötülöklere karşı koruyacağım bil ki... Elbette abla demeliyim, benden yaşça büyük olduğundan. Ama ben seni abla gibi görmedim ki...” (LT, 2011: 310).

1.3.2. Rüya: İnsanları ilk çağdan beri meşgul eden rüya, bir kimsenin uyku sırasında gördüğü hayal dizisi olarak ifade edilir (Günay, 2008: 115). Bu doğrultuda geleneksel ve modern anlatılarda rüyanın farklı işlevleri vardır. Geleneksel anlatılarda rüya çeşitleri Günay tarafından altı başlık altında incelenir. Bunlar şu şekildedir:

1. Kehanet bildiren veya bir teamül koyan kutsal nitelik taşıyan rüyalar.

2. Alegorik mesajlı rüyalar.

3. Kompleks tabiatlı rüyalar.
4. Eğitici ve ders verici rüyalar.
5. Âşık biyografileri etrafında teşekkül eden halk hikâyelerinde daima aynı şekilde ortaya çıkan rüyalar.
6. Hayal-rüya karışımı rüyalar (2008: 127).

Rüya motifi, modern anlatılarda ise farklı bir şekilde okuyucuya sunulur. Modern anlatılarda yazarın kişiler aracılığıyla duygu dünyalarında ifade edemediği düşüncelere rastlanır. Bu bağlamda modern anlatılarda rüyalar, kişilerin iç dünyasını yansıtan bir araç olarak kabul edilir. *Lacivert Taşı* romanında Hicret Bey ve oğlu Tutku'nun rüyalarıyla karşılaşılır. Hicret Bey, iki farklı rüya görür. İlk rüya karısı Telli Hanım ile ilgilidir. Hicret Bey, Telli Hanım ile ilgili gördüğü rüyayla bilinçaltında sakladığı duygu ve düşünceleri dışa vurur:

“Gece düşlerimde görüyorum, bazen bezginlik duyduğum ve tahammül edemediğim kadını başka bir hale bürünüyor ve güzel kokular sürünmüş olarak, derisinden buhar tüten bir dişiye dönüşüyor ve cildinde sabah çiğdemleri gibi su zerrecikleriyle yaklaşıyor. Ola ki cennetten çıkmış, cennet sularıyla yıkanmış ve yine cennet çiçeklerinin kokularına bulanmış olarak geliyor...” (LT, 2011: 40).

Hicret Bey'in gördüğü diğer rüya ise oğlu Selvi ile ilgilidir. Hicret Bey, Diyarbakir'de Cerideci Efgan Bey'in misafiri olur. Orada uykuya daldığı vakit bir rüya görür:

“Dicle'nin sığlık bir yerinden taşlara basa basa karşıya geçiyormuşum; önümde birisi var, bana yol gösteriyor. Sonra o, karşıya geçiyor, geçerken zorlanmıyor hiç; sırtına geniş, dalgalanan bir cübbe giymiş. Suların birden derinleşeceğini düşünüyor ve cesaretsizleniyorum.

“Beni bekle!” diye seslenmek istiyorum veya sesleniyorum. Adam karşıda. Dönüp bakıyor. Birden oğlum Selvi olduğunu görüyorum. Gülümsüyor. O an içimi tarif edemeyeceğim bir yalnızlık hissi sarıyor. Artık yolların bittiği bir yerdeyim sanki. Artık sevinmenin, kavuşmanın, aşkın, gençliğin bittiği yerdeyim. O gülümsüyor, bense ağlıyorum.” (Çokum, 2011: 106).

Hicret Bey, gördüğü rüyayı ağabeyi Yordam Bey'e yorumlatır (LT, 2011: 114). Hicret Bey, ağabeyinin rüyayı yorumlamasından sonra kendisini bir ölümün beklediği gerçeğiyle yüzleşir. Hicret Bey'in gördüğü bu rüya, haberci rüya olarak değerlendirilebilir.

Romandaki bir başka rüya ise Tutku'nun gördüğü rüyadır. Tutku, rüyasında Hızır ile karşılaşır:

“...Bir gece Tutku- o zaman yukarı katta aynı odada yataydık- beni sarsarak uyandırdı ve gaiplerden bir pîr-i faninin “Ben Hakkı'yım!” diyerek odada dolaştığını ve onu uyandırdığını söyledi. Bu zat, “Benim aletlerimi al ve kalenin oraya git!” demiş.” (LT, 2011: 261).

Halk hikâyelerinde Hızır, kahraman zor durumda kaldığı zaman ona yardım eden, yol gösteren kişidir. Burada ise Hızır, Tutku'yu yönlendirici işleviyle yer alır.

1.3.3. Yardımcı Kişi: Halk hikâyelerinde çocuksuzluk derdine çare aramak için gurbete çıkan baba, yolda ak sakallı bir ihtiyar -Hızır- ile karşılaşır. Bu kişi kahramanın babasının derdine çare olmak için gönderilmiştir (Alptekin, 2021: 33). Ayrıca geleneksel anlatılarda yardımcı kişiler, kahraman zor durumda kaldığı zaman da ortaya çıkarak onu zor durumdan kurtarırlar. Geleneksel anlatılardaki bu kişiler, modern anlatılarda değişime uğrar. Yukarıda bahsi geçen kişiler *Lacivert Taşı* romanında modernize edilmiş hâlleriyle okuyucuya sunulur.

Hicret Bey, oğlu Selvi'nin hastalığını öğrendiğinde onu doktor Cömert Bey'e götürerek tedavi etmesini ister: Cömert Bey, "Selvi Bey ruhen çok hassas bir genç. Aynı zamanda muhayyilesi de kuvvetli. Zaten başka türlü de şiir yazılamaz değil mi efendim." (LT, 2011: 87) şeklinde Hicret Bey'i, Selvi'nin durumuyla ilgili bilgilendirir. Burada hekim Cömert Bey yardımcı kişi konumundadır. Selvi'nin neden hasta olduğunu ve sıkıntılarının sebebini tahmin eder.

Halk hikâyelerinde asıl kahramanların dışında yardımcı kahramanlar da vardır. Bu kişiler, kahramanın yakın çevresi (anne, baba, kardeş), idareciler (padişah, vezir, bey vb.) yardımcı tipler (ak saçlı ihtiyar, bezirgânlar), arabozucu tipler (kocakarı, üvey anne, kara vezir), insan olmayan tipler (at vb.). (Alptekin, 2021: 43) şeklinde sıralanabilir. *Lacivert Taşı* romanında da arabozucu tipler (kocakarı) ve insan olmayan (yılan) tiplerle karşılaşılır.

1.3.4. Arabozucu Tipler: Halk hikâyelerinde kahramanların kavuşmalarına engel olan kişilere rastlanır. Bu kişiler kocakarı, kara vezir ya da üvey annedir.

Lacivert Taşı romanında da yer alan kocakarı iki sevgilinin kavuşmasına engel olmak için her yolu dener. Eserde Selvi'nin Karanfil'i kaçırmak için gittiği gün kocakarıyla karşılaşması şöyle aktarılır:

"...Nergis Yenge'min baba ocağına yaklaştığında bakmış Karanfil uzaktan yanında yüzü peçeli o yanaşma kadınla gelmekte... İçinden kızı atına attığı gibi götürmeyi geçirmiş o an. Kocakarının gücünden kuvvetinden ne olacak? Atı tepiklediği gibi o yana sürdüğünde Selvi'nin ardından yetişene aşk olsun! Tam bunları düşünmüş ki kocakarı iyice yaklaştıklarında yüzündeki kara peçeyi indirivermiş. Çocuğun bir de bakıyor ki dili upuzun ve sarkık, gözleri çipil çipil akan, burnunun iki deliği arasında bir halka, gırtlığından böğürteye benzer sesler gelen bir mahluk..." (LT, 2011: 74).

Burada yazar, kocakarının nasıl bir varlık olduğuna dair tasvirî ifadeler yer verir. Halk hikâyelerinin genelinde kocakarıların tasvirine rastlanmaz. Eserde Sevinç Çokum, kocakarıyı şöyle tanımlar: "...Cizre'de anlatılan bir hikâye vardı, Mem u Zin... O hikâyedeki Heyzeban adlı kötü

dadı, bana halkalı kocakarıyı hatırlatır.” (LT, 2011: 146). Böylece yazarın halk hikâyelerinde âşıkların arasını bozan kocakarıdan bahsetmeyerek Güneydoğu’da bilinen ve orayla özdeşleşmiş olan Mem u Zin halk hikâyesinde geçen Heyzaban’a değindiği görülür. Eserde sıkça yer alan kocakarının temeli Türk mitolojisinde demonik varlık olarak bilinen ve Türk halklarının tümünde var olan albastı veya alkarısı inancına dayanır (Tahiroğlu, 2022: 838). Romanda yer alan kocakarı da arabozucu bir varlıktır.

1.3.5. İnsan Olmayan Tipler -Yılan-: Geleneksel anlatılarda yılan olumlu-olumsuz birçok fonksiyona sahiptir. Yılanla ilgili inançlar da oldukça fazladır.

Türk mitolojisinde ev ve yurdu koruduğuna inanılan iyeler vardır. Bunlar ev ve yurt iyeleri olmak üzere ikiye ayrılırlar. Bayat, Anadolu’da da ev koruyuculuğu yapan yılanların olduğunu belirtir. Bu yılanlar genellikle ev sahibine görünürler. Siyah, alaca, beyaz veya kırmızı renklidirler. Ev iyeleri olan bu yılanlar evden birine veya hayvanlara dokunmazlar. Bu yılan evle birlikte bahçeyi de korur. Evi koruduğuna inanılan bu yılanlara zarar verildiğinde felaketler olacağına inanılır (2016: 265).

Lacivert Taşı romanında da Telli Hanım, oğlu Selvi için Yordam Bey’in eşi Nergis Hanım ile Karanfil’in evine gider. Orada yılanlarla karşılaşır. Bu durum romanda şu şekilde yer alır:

“...Telli, birkaç basamakla varılan evin kapısı önünde hayli boyluca iki yılanın birbirine sarılmış ve yukarıya kalkmış vaziyette durduklarını görerek toparlanmaya çalışıyor. ... Telli’yi oraya mihlayan, bu yılanların burada böyle iki nöbetçi gibi duruşlarıymış. Kimdi bunlar? Neydiler? Kadını, Nergis Yenge’yle arabacıya susun işareti yapıyor, “Onlara adlarıyla seslenmeyin!” diyor. Besmele çekip yaklaşıyor ve konuşmaya başlıyor onlarla. Güzel sözcükler ve sevgi sesleridir bunlar. Konuşuyor ve yol vermelerini istiyor; ardından yılan duası okuyup nefesini gönderiyor üzerlerine. O okudukça derileri pullanıyor, üstlerinden sanki Dicle suları akıyor, nakışlamıyor ve lacivertten neftiye, kurşunîden bal sarısına renkler menevişleniyor. Birden iki yılan birbirinden kurtulup hızla birbiri ardınca kör yüzlü tahta kapının önündeki basamaklardan inip kayboluyorlar.” (LT, 2011: 79).

Telli Hanım’ın karşılaştığı yılanların, Karanfil’i ve ailesini kötülöklere karşı koruduğunu söylemek mümkündür. Telli ve Nergis Hanımlar ev dışından kimselerdir. Dolayısıyla yılanlar evi onlardan korumuş olur.

1.3.6. Evlilik: Halk hikâyelerinde maceraya atılan kahraman, engelleri aşarak memleketine döner. Sevgilisi ve ailesine kavuşur. Eserde evlilik ritüeli de geleneksel anlatılarla benzer şekilde gerçekleşir.

Lacivert Taşı romanında Hicret Bey’in ilk eşi Zühre Hanım’dan olan oğlu Selvi, yedi sene aşk acısı çeker. Karanfil’e aşkıdan hastalanıp yataklara düşen Selvi’ye Hicret Bey, benzeri görülmemiş bir düğün yaparak onları evlendirir.

Yine roman kişilerinden Yadigâr, Amasya’da gördüğü bir kızı sever ve onunla evlenir:

“...Araya Yordam Bey’in oğlu Azim Ağabey’i koyup istemeye gittik. Kızın oyma işleri yapan marangoz babası bu taraflara vermeye pek gönüllü olmadı. Lakin götürdüğüm hediyelik kumaşlar lokum ve şekerlemeler yanında, sanatımın inceliğini yansıtan ince oymalarla bezeli bir Kur’an rahlesi beybabamızı hayran bıraktı. Daha geride dört kızı olduğundan, “Verdim gitti,” dedi. Sonrası beş evlat ve torunlar...” (LT, 2011: 372).

1.3.7. Gurbete Çıkma: Halk hikâyelerinde kahraman, sevgilisini bulmak için gurbete çıkar. *Lacivert Taşı* romanında böyle bir durum sözü konusu değildir. Eserde geçimini sağlamak ya da başlık parası biriktirmek için gurbete çıkılır. Dolayısıyla romandaki gurbete çıkma yine geçim amaçlı gerçekleşen bir durumdur. Hicret Bey, işinden dolayı sürekli Siirt Tillo’dan ayrılıp Halep, Şam, Beyrut, Kerkük ve Musul gibi şehirlere gider. Yine roman kişilerinden Devran, Alaca ve Gurbet kendileri hakkında verilen karara uyarak İstanbul’a giderler. Orada bir şekilde geçimlerini sağlayan çocuklardan Gurbet’in adı Hicret Bey, tarafından bilinçli bir şekilde konur. Gurbet, Devran ve Alaca’nın ölmeleri sonucunda İstanbul’da hayata tutunur. Orada kalarak ailesinin soyunu devam ettirir.

1.3.8. Kılık Değiştirme / Kıyafet Değiştirme: Geleneksel anlatılarda özellikle de halk hikâyelerinde bazı durumlarda kahramanın babası, bazı durumlarda ise kahramanın bizzat kendisi kimliğini gizleyerek tebdil-i kıyafet gezmeye çıkar. Halk hikâyelerinden *Âşık Garip*, *Yaralı Mahmut*, *Arzu ile Kamber*, *Asuman ile Zeycan*, *Tahir ile Zühre*, *Şah İsmail* ve *Elif ile Mahmut* gibi anlatılarda kılık değiştirme motifine rastlanır. *Lacivert Taşı* romanında da tanınmak istemeyen Hristiyanlar tebdil-i kıyafet gezerler. “... Bazısı tebdil dolaştığından kıyafetlerden anlaşılammış ne oldukları.” (LT, 2011: 32).

1.3.9. Sihirli Nesne-Taş-: Sihirli nesne, genellikle halk hikâyeleri ve masallarda kahramanın babalarına çocukları olması için yardımcı kişiler tarafından verilen bir objedir. Bu obje geleneksel hikâyelerde elmadır. Bununla birlikte yardımcı kişi, kahramanın gücüne güç katması için ailesine belli bir yaşa geldiğinde vermeleri için sihirli bir nesne -pala- bırakır.

Geleneksel anlatılarda sıkça karşılaşılan sihirli nesne *Lacivert Taşı*’nda farklı bir fonksiyonla yer alır. Burada sihirli nesne olarak kabul edilen obje lacivert taşıdır. Lacivert taşı, roman boyunca merkez konumdadır: “Bu taş, insana güç ve kuvvet verir. Umutsuzluğu, korkuları siler ve girdiği yeri arındırır. İnsan ruhunu feraha çıkarır, aynı zamanda birliğin ve dirliğin işaretidir.” (LT, 2011: 96). Görüldüğü üzere birçok özelliğe sahip olan taşın Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Yada Taşı’nı ifade ettiğini söylemek mümkündür. Yada Taşı, yurt bütünlüğü ve halk saadetinin sembolü olarak bilinir (Banarlı, 2004: 36). Bu taş dışında Türk kültüründe şamşırak/şimşırak ya da delikli taş adıyla bilinen taşlar da vardır. Şamşırak, nereye konulursa orayı aydınlatan küçük bir taştır. Delikli taş ise halk

hekimliği bağlamında bazı hastalıkların tedavisinde kullanılan bir nesnedir (Alptekin, 2012: 35; Uca, 2003: 163).

İncelenen eserde Sevinç Çokum, taşın önemi üzerinde sık sık durur. Taşın neyden yapıldığını, özelde Hicret Bey'in ailesini genelde ise Osmanlı Devleti'nin bütünlüğünü sembolize eden bir güç olduğunu belirtir (Tahiroğlu, 2022: 805). Hicret Bey, lacivert taşının önemini ise Vahram Usta'nın anlattıklarından sonra öğrenir:

“... “Lapis, Lazuli veya Azurit... Azure de derler bu taş,” dedi. Azure... Bir kadın ismi gibi... Güzel esrarengiz...”

Gösterdiği gümüşten şövalye yüzüğün bombesinde lacivert renkte saydam olmayan, fakat hafiften parlayan bir taş vardı. Bana gecenin yarı bulutlu hali içinde keşfettiğim ve gizlenmeye çalışan bir yıldız gibi göründü. Devem Humar'ın boynundaki taşın bir benzeriydi. Vahram, “Aslında halk arasında lacivert taşı olarak bahsi geçmektedir,” diye devam etti sözüne. “Eski Mısır medeniyetinde çok rağbet görmüş olup firavunlar bu taşta önem vermişlerdir. İnsanın içinin karanlığını giderir derler. Gök bazı geceler nasıl berrak olursa öyle. Her kim bunu bir binaya rapteder ise mümkün olur ki o bina korunur, aynı zamanda halkları bütünlüştür.” (LT, 2011: 107).

1.3.10. Sihar- Büyü- Efsun (Olağanüstülükler): Halk hikâyelerinde birçok olağanüstü durumla karşılaşılır. Bu olağanüstü durumlar *Lacivert Taşı* romanında farklı şekilde gerçekleşir. Romanda Hicret Bey'in eşi Telli Hanım olağanüstü bazı güçlere sahiptir:

“...Ancak dünyeviliğinin dışında bazı güçlere ve derinliklere sahip olduğunu da biliyorum. Henüz çok gençken kendinde taşıdığı yetilerin, mesela yılanı etrafa zararı dokunmadan görüldüğü yerden gönderme gücünün farkında değildi. Şimdi ise yılanı da akrebi de telkin ve duasıyla evden uzaklaştırabiliyor.” (LT, 2011: 39-40).

Telli Hanım'ın yılan ve akrep gördüğü zaman dua okuyarak onları uzaklaştırması olağanüstü bir durumdur. Yine romanda Hicret Bey ve ailesi Selvi için Karanfil'i istemeye kalkıştıklarında olağanüstülüklerle karşılaşılır. Bu olaylar âdeta bu iki gencin evliliğine engel olacak niteliktedir. Örneğin Karanfil'i istemeye gittikleri gün havanın bir anda bozulması ve yağmur yağması bu durumla ilgilidir:

“...kara duman bir kasırga patladı; ardından tepeleme bir sağanak indi; Artık arabacının atları ve arabayı yönlendirmesi mümkün görünmediğinden çaresiz yaylı bir yana çekildi. O gün nice ağaç yıkıldı, yollar geçit vermez hale döndü, dereler taşı, bazı yerlerde hayvanların telef olduğunu işittik.” (LT, 2011: 73).

1.3.11. Fal (Kitap Açtırmak / Kitap Baktırmak): Toplumların genelinde yaygın olan fal bakma / baktırma yasak olmasına rağmen Müslümanlar arasında da yaygındır. Fal bakma / baktırma yaygınlaştıktan sonra fal türlerini konu alan Arapça, Farsça ve Türkçe manzum-mensur birçok eser kaleme alınmıştır. Fal bakmanın kullanılan nesnelere göre farklı

şekilleri vardır. Başta Kur'ân-ı Kerîm olmak üzere bazı kitaplar tefe'ül amacıyla kullanılır. Kur'an'la tefe'ül şu şekilde yapılır: "Bir niyet tutularak Kur'an açılır. Sağ sayfada göze çarpan ilk âyetin mânasından çıkan sonuç tefe'ül edilir." (Uzun, 1995: 145). Bu şekilde fal baktıran kişinin falı açılmış olur. *Lacivert Taşı* romanında da aile üyeleri, erkekler için kitap açtırmaya karar verirler:

"... "Kitap açmak" neydi, hiç bilmiyordum. Yordam Amca'm pek taraftar olmasa da Semavi Hoca diye bir zat varmış, "Açılışın!" demiş. Açılışın mı, açılmasın mı, bu konuda tartışmışlar. ... Semavi Bey ve medreseden birkaç hoca, bir ikindi sonrası, önümden geçtilerdi cübbelerini dalgalandırarak. Yordam Amca'mızın evinde toplandılar. İşte orada neye baktılar, ne okudular bilmiyorum. Şöyle denilmiş kitap açıldıktan sonra:

"Erkekler buradan gitsinler."

"Giderler gitmesine de dönerler mi?" sorusu gelmiş. Cevap vermemişler." (LT, 2011: 316).

Romanda erkeklerin kaderini halk arasında yaygın olarak kullanılan "kitap açmak" cümlesi belirlemiştir.

1.3.12. Trajik Son / Ölüm: Halk hikâyeleri geleneğin belirlediği durumları esas alarak başlar ve sona erer. Bu süreçte kahraman sevgilisine kavuşmayı, düşmanı yenmeyi ve adaleti sağlamayı amaç edinir (Çetin, 2020: 111). Hikâyeler genellikle iki farklı sonla biter. Birincisi, kahraman sevgilisiyle birlikte memleketine döner ve mutlu bir yaşam sürer. İkincisi ise sevgililerin kavuşmalarına engel olan arabozucu tiplerin onları ayırmak için yaptıkları hileler sonucunda kavuşmadan ölürler (Alptekin, 2021: 40).

Romanda, sevgililerin -Selvi, Devran- ölümleri genellikle âşık olduktan sonra gerçekleşir. Selvi'nin ölümü Karanfil ile mutlu bir hayata adım attığı gün olur. Selvi'nin ölümüne neden olan kişi düğün günü Turna'nın gördüğü Heyzeban adlı kocakarıdır. Bu kadın, Selvi ve Karanfil'i ayırmak için hizmetçi kılığında eve girer ve Selvi'ye görünür: "...Heyzeban suratlı hilekâr kadın hizmete gelenlerin arasındaymış da biz niye fark etmedik? Kızım ezik ezik tekrarladi: "Ben gördüm, yastık götürüyordu onlara..." (LT, 2011: 147).

Devran, âşık olduğu kızın peşinden İstanbul'a gider ve orada çalışmaya başlar. Seferberlik ilan edilince askere çağırılır. Askerde iken düşmanın kurşunuyla şehit düşer (LT, 2011: 361).

1.4. Diğer Motifler

1.4.1. Ayna Motifi: Farsça bir kelime olan ayna Türkçe Sözlük'te "Işığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren, cilalı sırlı cam." (Türkçe Sözlük, 2019: 207) anlamına gelir. Aynanın kullanım amacı da toplumlar arasında farklılık gösterebilir. Örneğin Eski Türklerde ayna, dünyayı görmek için kullanılır. Aynı zamanda şaman davulunun kenarında da ayna yer alır. Çünkü inanışa göre bu aynanın şamanı kötü ruhlardan koruduğu düşünülür (Baldick, 2011: 158).

Kişinin içe bakış ve içe yönelişinin yansıması olan ayna, *Lacivert Taşı* romanında bir nesne olarak yer alır. Romanda Hicret Bey'in babası, aynanın hayatı gösterdiğini söyleyerek evde asılmasını istemez. Bu durum Hicret Bey tarafından şöyle aktarılır:

“...Babam Issız Bey'in evimize ayna astırmamasının bir sebebi olduğunu sonradan öğrendim. Bazen suya vuran aksimi seyreder, kime benzediğimi çıkarmaya çalışırdım. Anneme mi, babama mı? Elimle yüzümü yoklar, parmak uçlarımla burnumu, ağzımı belirlemeye çalışırdım. Uzun mu, kısa mı, yumuşak mı, sert mi? Bir gün annem sandığında sakladığı gümüş arkalıklı ve çerçeveli aynayı evin sofasına astı. Bu bir devrimdi bizim için, annemin yaman bir kadın olduğunu o zaman anladım. Babam kızdı, biraz söylendi. Anam, “Ayna hayatı gösterir ve yüzümüzün ışığıdır,” dedi. Babamsa, “Lakin içimizi belirsiz de olsa göstermez!” diye cevap verdi.” (LT, 2011: 11).

Issız Bey, romanda nesne olarak yer alan aynanın kişilerin öz varlıklarını bozduğunu ifade eder. Bundan dolayı da evinde ayna ve ona benzeyen nesnelere bulunmasını istemez. Yazarın ayna motifine eser boyunca değindiği görülür. Bu durum Hicret Bey aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Hicret Bey, eserde devamlı babasının ayna ile ilgili söylediklerini anımsar.

1.4.2. Dualar /Beddualar: Geleneksel ve modern anlatılarda dua ve beddua örnekleri oldukça fazladır. Anlatılarda çeşitli kişilerin dua ve beddua örnekleri yer alır. *Lacivert Taşı* romanında yer alan bazı dua ve beddua örnekleri şöyle sıralanabilir:

“... Evlerden Irak!...” (LT, 2011: 44).

“... Allah esirgesin...” (LT, 2011: 44).

“... Şükürler olsun...” (LT, 2011: 46).

“... Tanrım beni yavrularıyla biraz daha tut,” dedim içimden” (LT, 2011: 61).

“... Güç versin...” (LT, 2011: 97).

“... Tanrı bahtiyar etsin sizi! Birbirinizi ömrünüzde hoş tutun, kırmayın, zehirli söz söylemeyin... Dirliğiniz diri tutsun sizi, gül ayında evlendiniz, daima gülsün yüzünüz.” (LT, 2011: 126).

“... Neuzübillah...” (LT, 2011: 192).

“... Yolun aydınlık olsun,” dedim sonra. Tezlikle eve ulaşmanı dilerim oğlum...” (LT, 2011: 158).

“...Hay senin babanın şarap çanağına! Nerden geldin başımıza musibet herif! Hay kapılara uymaz, kapıları açmaz anahtar! Hay ağzına kusayım ben senin, dikine çakılası!” (LT, 2011: 325).

1.4.3. Formülistik Sayılar: Türk kültüründe bazı formülistik sayıların kutsal kabul edildiği görülür. Bu sayılar eski Türk inanışlarını devam ettiren topluluklarda ve Müslüman Türk topluluklarında önemli bir yere sahiptir

(Çoruhlu, 2011: 238). Sayıların kutsal kabul edilmesi geleneksel ve modern anlatılara da yansır. Bu bağlamda sayı motifi anlatılarda önemli bir yer tutar. Anlatılarda sıkça karşılaşılan formülistik sayılar üç, beş, yedi ve kırktır.

1.4.3.1. Üç: *Lacivert Taşı* romanında üç sayısı belli bir zaman aralığı, yaş durumu ve bir nesnenin özelliğini belirtmek için kullanılır:

üç yaş (LT, 2011: 20, 60, 65).

üç gün (LT, 2011: 59).

üç köşeli (LT, 2011: 96).

üç taksim edilmiş (LT, 2011: 103).

1.4.3.2. Beş: Eserde beş sayısının aynı durumu yineleme ve nesnelere ifade etmek için kullanıldığı görülür:

beş kere (LT, 2011: 14).

beş parmak (LT, 2011: 30, 98).

beş çocuk (LT, 2011: 32, 372).

1.4.3.3. Yedi: *Lacivert Taşı* romanında en çok kullanılan formülistik sayı yedidir. Yedi sayısı, zaman dilimi ve mekânı belirtir:

yedişerli deve (LT, 2011: 12, 57).

yedi defa (LT, 2011: 14).

yedi adet (LT, 2011: 27).

yedi çocuk (LT, 2011: 46, 92).

yedi sene (LT, 2011: 64, 70, 72, 214).

yedi gün (LT, 2011: 74).

yedi dağ (LT, 2011: 257).

yedi renkli (LT, 2011: 57).

yedi mahalle (LT, 2011: 340).

1.4.4.4. Kırk: Geleneksel anlatılarda sıklıkla karşılaşılan sayı motifidir. Yazar eserinde kırk sayısını zaman dilimini ifade etmek için kullanır:

kırk yaş (LT, 2011: 162).

kırk yıl (LT, 2011: 181).

Sonuç

Cumhuriyet Dönemi'nin önemli yazarlarından Sevinç Çokum, *Lacivert Taşı* romanında Siirt Tillo'da yaşayan Hicret Bey ve ailesini, onların yaşadıkları olayları, bu olaylar ekseninde Osmanlı Devleti'nin yıkılışını ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu konu alır.

Sevinç Çokum'un *Lacivert Taşı* romanı onun halk kültüründen uzak olmadığını bir göstergesidir. Yazar, Hicret Bey ve ailesinin yaşadıklarını, Osmanlı Devleti'nin yıkılışını ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasını okuyucuya yansıtırken halk edebiyatı motiflerinden yararlanmayı ihmal

etmemiştir. Yazarın romanda çeşitli motifleri ustalıkla kullandığını söylemek mümkündür. Eserde motifler çeşitli başlıklar hâlinde tasnif edilip sınıflandırılmıştır. Böylece toplam on sekiz motif tespit edilmiştir. Bunlardan cemiyet, arabozucu tipler, sihir -büyü -efsun, âşık olma, dua-beddua ve formülistik sayı motiflerinin geleneksel anlatılarla benzerlik taşıdığı gözlemlenmiştir. Ad verme, rüya, yardımcı kişi, evlilik, gurbete çıkma, kılık değiştirme / kıyafet değiştirme, sihirli nesne, fal, trajik son / ölüm ve ayna gibi motifleri ise modernize ederek romanda işlediği tespit edilmiştir.

Bunlar içerisinde taş motifi oldukça önemli konumdadır. Çünkü taş, ailenin birliği ve dirliğini ifade eden motiftir. Onun kaybolması neticesinde Hicret Bey ve ailesinin üyeleri de birer birer yok olmuştur. Eserde bazı olağanüstü unsurlar ve durumlar da yer almaktadır. Bunlar geleneksel anlatıdan farklı olup yazar tarafından daha realist bir şekilde işlenmiştir.

Sonuç itibarıyla romanda yazarın kullandığı motifleri geleneksel anlatılardan olduğu gibi aktarmadığı görülür. Tespit edilen motiflerde yazarın geleneksel anlatı formundan uzaklaşarak motifleri modernize ettiğini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abdurrahman, V. (2004). Türklerin ad koyma gelenekleri üzerine bir inceleme. *Millî Folklor*, 61, 124-133.
- Alptekin, A. B. (2021). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alptekin, A.B. (2012). Türk masal ve halk hikâyelerinde iki taş: binek taşı, şamşırak taşı. *Türk dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 33, 35-48.
- Alsaç, F. (2024). Dokuyucu ana arketipi bağlamında Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısı. *Folklor Akademi Dergisi*, 7(1), 12-21.
- Baldick, J. (2011). *Hayvan ve şaman Orta Asya'nın antik dinleri*. (çev. Nevin Şahin), İstanbul: Hil Yayın.
- Banarlı, N. S. (2004). *Resimli Türk edebiyatı tarihi I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Bayat, F. (2016). *Türk mitolojik sistemi 2*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Cemiloğlu, M. (1999). *Halk hikâyelerinde doğum motifi*. İstanbul: Vipaş Yayınları.
- Çetin, İ. (2020). *Türk halk hikâyeciliği -Türkiye sahası-*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Çetin, N. (2009). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çokum, S. (2011). *Lacivert taşı*. Ankara: Kapı Yayınları.
- Çolak, F. (1994). *Şah İsmail hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ekici, M. (1995). *Dede Korkut hikâyeleri tesiri ile teşekkül eden halk hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

- Ekici, M. (2004). *Türk dünyasında Köroğlu*. Ankara: Akçağ yayınları.
- Ergin, M. (2019). *Dede Korkut kitabı*. İstanbul: Boğaziçi yayınları.
- Günay, U. (2008). *Türkiye’de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, M. (2002). Türk halk anlatılarında kadın. *Toplumbilim*, 15, 49-54.
- Tahiroğlu, D. (2022). *Sevinç Çokum üzerine bir araştırma (hayatı, edebî kişiliği ve eserleri)*. Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Türkçe sözlük* (2019). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uca, A. (2003). Kaybolmuş folklorik değerlerimizden biri: “Delikli taş”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 21, 163-167.
- Uzun, M. İ. (1995). *Falname*. İslam Ansiklopedisi, C. 12, 141-145. İstanbul: TDV Yayınları.

Extented Summary

The 19th century witnessed numerous changes and transformations in the name of modernization. During this period, following the Tanzimat reforms, many literary genres from the West, such as short stories and novels, found their place in Turkish literature. Thus, traditional genres that had satisfied the public’s need for reading, such as folk tales, fairy tales, and legends, began to be replaced by short stories and novels. However, writers did not entirely abandon traditional narrative forms and continued to incorporate them into their works. In this direction, many authors modernized these traditional narrative elements and employed them in their writing. One such writer is Sevinç Çokum, who is recognized for her short stories and novels. Çokum began her literary journey with diary writing and poetry, before eventually turning to short stories. Her first published work is the short story collection *Eğik Ağaçlar* (Tahiroğlu, 2022: 18). In the subsequent years, she wrote numerous short stories and novels. Her novel *Lacivert Taşı*, first published in 2011, deals with the fall of the Ottoman Empire and the establishment of the Republic of Türkiye. Raised in an environment deeply influenced by folk culture, Çokum frequently integrates traditional narrative elements into *Lacivert Taşı*. In this context, the aim of this study is to identify how Sevinç Çokum employs motifs commonly found in folk tales, fairy tales, legends, and folk beliefs within her novel *Lacivert Taşı*.

The study begins by utilizing sources that provide information on the historical development of the novel, comparing and contrasting the similarities and differences between traditional narratives and modern novels. It was observed that many studies have been conducted on Sevinç Çokum, who holds a prominent place in Turkish literature with her novels and short stories in the Republican period. These studies extensively examine her life, literary style, and works. Additionally, various academic studies have been conducted on her short stories and novels. However, very few scholarly works focus on her novel *Lacivert Taşı*. For this reason, the present study emphasizes how Sevinç Çokum approaches traditional narratives in *Lacivert Taşı*. Later sections of the study define the concept of motifs and explore the motifs identified in the novel.

The study adopts a methodical approach where motifs in *Lacivert Taşı* were identified through a detailed reading and note-taking process. These motifs were then classified and categorized under relevant themes.

The novel narrates the experiences of Hicret Bey and his family, who live in Tillo, Siirt. The novel is divided into three sections, each narrated by a distinctive character. Each section is composed of subheadings determined by the author. Sevinç Çokum skilfully employs the motifs identified through notetaking, which were later classified under various headings. Among the motifs that resemble traditional narratives are themes such as community, hellraisers, magic-sorcery-incantation, falling in love, prayers and curses, and formulaic

numbers. Meanwhile, motifs like naming, dreams, helpers, marriage, leaving home, disguise/costume change, magical objects, divination, tragic endings/death, and mirrors have been modernized. The motif of the stone, a central element in the novel, symbolizes the unity and integrity of Hicret Bey and his family. With the disappearance of the *Lacivert Taşı* (lapis lazuli), the family members gradually perish one by one. In conclusion, Sevinç Çokum does not directly employ motifs from traditional narratives in their original form. It can be said that the author modernizes certain motifs by deviating from their traditional narrative forms.

“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.

TEPEGÖZLERLE MÜCADELE EKSENİNDE MİMETİK ARZU: BASAT VE ODYSSEUS ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

MIMETIC DESIRE ON THE AXIS OF THE STRUGGLE WITH THE CYCLOPS: A COMPARATIVE STUDY THROUGH BASAT AND ODYSSEUS

Kemal ÇİNKO*

ÖZ: Türk edebiyatının en köklü eserlerinden biri Dede Korkut destanı anlatmalarındır. Bu anlatmalar, Oğuzların yaşayışlarının, hayatı anlamlandırılmalarının, ülkülerinin, faziletlerinin ve meziyetlerinin anlatıldığı kadim bir Oğuznâme niteliğindedir. Anlatılar, bu açıdan anlamsal derinliğe sahiptir. Bu derinlik, onları farklı şekilde yorumlama noktasında araştırmacılara çeşitli imkânlar tanımaktadır. Dede Korkut boyları içinde böyle bir derinliğe sahip olan yaygın anlatılardan biri, Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü anlatıdır. Basat'ın Tepegöz ile olan mücadelesiyle Yunan destanı *Odysseia*'da geçen Odysseus ile tek gözlü dev Polyphemus'un mücadelesi, anlatılardaki çeşitli ayrıntılar noktasında benzerlikler taşımaktadır. Final sahneleri ise anlatıların ayrıştıkları belirgin noktalardan biridir. Basat, anlatının sonunda Tepegöz'ü öldürmüştür. Odysseus ise Polyphemus'u sadece kör etmekle yetinmiştir. Çalışmada motifler, kişiler, kişilerin faaliyetleri, nesnelere, mekânlar vb. çeşitli açılardan benzerlik taşıyan bu anlatıların, finaldeki öldürme-yaralama olayı noktasında neden farklılaştıkları incelenmiştir. İncelemede Basat ve Odysseus özelinde farklılaşan öldürme arzusu, René Girard'ın "mimetik arzu" yaklaşımı vasıtasıyla sorgulanmıştır. Girard, mimetik arzu kavramı ile arzunun taklitçi bir tabiata sahip olduğunu iddia etmektedir. Bu arzu oluşumunda üçlü bir yapı söz konusudur. Özne, nesne ve dolayımlayıcı bu yapının sacayaklarını oluşturmaktadır. Çalışmada Basat'ın öldürme arzusu ortaya konmaya çalışılırken onunla birçok yönden benzeşen Odysseus'un mücadelesi karşılaştırılmış; Basat'ın Tepegöz'ü öldürme noktasında kurduğu arzu üçgeni, yüzeyden derine inilerek saptanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak Basat'ın, Tepegöz'ü öldürme noktasında alplık sembolü kimlikleri kendine model aldığı fark edilmiştir. Yunan destanında ise Odysseus'un arzusunun şekillendiren dolayımlayıcılardan yoksun olduğu görülmüş; kahramanın, bu dolayımlayıcı yoksunluğundan dolayı deviyi öldürmeden bıraktığı yorumu yapılmıştır. Ayrıca Odysseus'un kendini kanıtlamış bir kahraman olduğu anlaşılabilir ve onun deviyi öldürme mücadelesinin, kendi eposunun yalnızca küçük bir epizodunu oluşturduğu anlaşılabilir. Odysseus'un aksine üstün bir alplık seviyesine ulaşma arzusunda olan Basat ise bu temel arzusuna ulaşmak ve özündeki alplığı ortaya çıkarmak için Tepegöz'ü tamamen ortadan kaldırmak durumunda kalmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Basat, Odysseus, Tepegöz, Mimetik Arzu

ABSTRACT: One of the most established works of Turkish literature is the Dede Korkut epic narratives. These narratives are in the nature of an ancient Oğuznâme, in which the life of the Oghuzs, their meaning of life, their ideals, virtues and merits are explained. Narratives have semantic depth in this respect. This depth provides researchers with various opportunities to

* Arş. Gör.-İstanbul Gelişim Üniversitesi İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul- kcinko@gelisim.edu.tr (Orcid: 0000-0002-6019-3313)

interpret them differently. One of the common narratives that has such depth among the Dede Korkut clans is the narrative in which Basat killed Tepegöz. Basat's fight against Tepegöz and the fight between Odysseus and the one-eyed giant Polyphemus in the Greek epic *Odyssey* bear significant similarities in terms of various details in the narratives. The final scenes are one of the most obvious points where these narratives diverge. Basat killed Tepegöz at the end of the narrative but Odysseus only gouged out the giant's eye. In the study, motifs, people, people's activities, objects, places, etc. It has been examined why these narratives, which are similar in various aspects, differ in terms of the killing-wounding incident in the finale. In the study, the desire to kill, which differs specifically in Basat and Odysseus, was questioned through René Girard's "mimetic desire" approach. With the concept of mimetic desire, Girard claims that desire has an imitative nature. There is a triple structure in this desire formation. Subject, object and model constitute the trivets of this structure. While trying to reveal Basat's desire to kill, the struggle of Odysseus, who is similar to him in many ways, was compared in the study; The triangle of desire that Basat established at the point of killing the giant was tried to be determined by going deeper than the surface. As a result, it was noticed that Basat took the identity symbols of being a model for himself when it came to killing the giant. In the Greek epic, it was seen that Odysseus lacked the models that guided him, that is, shaped his desire; It has been interpreted that the hero left the giant without killing him due to his lack of a model. It was also understood that Odysseus was a proven hero and that his fight with the giant was only a small episode of his own epic. Unlike Odysseus, Basat, who wanted to reach a superior level of being a hero, had to completely destroy cyclop in order to reach this basic desire and reveal his true nature.

Keywords: Dede Korkut, Basat, Odysseus, Cyclop, Mimetic Desire

Giriş

Türk kültürünün en köklü eserlerinden biri Dede Korkut destanî anlatmalarındır. "İlim âleminde ve Türk dili ve edebiyatı alanında Dede Korkut Kitabı yahut kısaca Dede Korkut adı ile tanınan eser bir destanî Oğuz hikâyeleri mecmuasıdır" (Ergin, 1994: 1). Bu anlatmalar, Oğuz Türklerinin yalnızca dış güçlerle, kendi aralarında veyahut olağanüstü varlıklarla olan mücadelelerinin anlatıldığı sıradan kahramanlık öyküleri değildir. Oğuzların böylesi mücadeleleri, anlatıların genel çerçevesini şekillendirmiş olsa da bu anlatılar, esas itibarıyla Oğuz Türklerinin dünya görüşlerini, mefkûrelerini, hem toplumsal hem de bireysel olarak Oğuzların yaşam faaliyetlerini ortaya koyan kadim bir Oğuznâme hükmündedir.

"Dede Korkut hikâyeleri türlü yönlerden önem taşır. Bu destanlar Türk ruhundan çıkmış, Türk'ün öz benliğini yansıtan eserlerdir" (Emeksiz, 2016: 45). Dede Korkut anlatmaları bu bağlamda mana itibarıyla da bir derinliği haiz olan anlatılardır. Bu derinlik, anlatılar özelinde farklı yorumlamalar yapılabilmesine olanak sağlamaktadır. Anlatılar içinde, bu şekilde derin bir izleğe sahip olan boylardan biri Basat'ın Tepegöz ile olan mücadelesinin anlatıldığı boydur.

Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü boy, *Kitâb-ı Dedem Korkud Alâ Lisân-ı Tâife-i Oğuzân* adlı eserin Dresden yazmasında yer almaktadır. İlgili boy, Dede Korkut anlatmalarının Vatikan yazması içinde ise bulunmamaktadır. Dresden yazmasında tam adı "Basat Depe Gözi Öldürdüğü Boyu Beyan İder Hanum Hey" (Ergin, 1994: 206) şeklinde geçen bu boy; Aruz adlı Oğuz beyinin oğlu olan Basat'ın, bir çoban ve bir peri kızının gayrîmeşru ilişkisi

sonucunda doğan ve zamanla Oğuzların başına bela olan Tepegöz adlı tek gözölü devle mücadelesini konu edinmektedir.

Bu çalışma için temel karşılaştırma materyallerinden biri olarak kullanılan, Antik Yunan edebiyatının tanınmış destanı *Odysseia*'nın dokuzuncu bölümünde geçen, Odysseus'un bir kiklop¹ ile mücadele ettiği anlatı hakkında da kısaca bilgi verilmesi yerinde olacaktır. *Odysseia* destanında kahraman Odysseus, adamları ile birlikte Truva Savaşı'ndan dönerken kiklop Polyphemus'un mağarasında esir düşmüş ve onun elinden kurtulmak için bu devı kör etmek durumunda kalmıştır. Basat'ın Tepegöz ile olan mücadelesiyle Odysseus'un Polyphemus ile olan mücadelesi, olay örgüsünde görölen birtakım ayrıntılar ve motifler yönünden (olağanüstü varlıkların olağanüstü kökenleri, varlıkların yaşadıkları mağara, mağarada benzer şekilde kör edilmeleri, mağaradan hayvanlar vasıtasıyla kurtulma vb.) önemli benzerlikler taşımaktadır.

Yunan destanında Odysseus, Polyphemus ile olan mücadelesinin sonunda onu sadece kör etmekle yetinmiş, kendinin ve arkadaşlarının canını kurtardığı an devin memleketinden gemisine binerek uzaklaşmıştır (Bk. Homeros, 2008: 163-180). Dede Korkut'ta geçen mücadeleye bakıldığında ise *Odysseia* ile benzer şekilde devin kör edilmesi ve mağaradan hayvanlar vasıtasıyla kurtuluşun ardından en sonunda Tepegöz'ün bizzat Basat tarafından kafasının kesilerek öldürölmesi söz konusu olmuştur (Bk. Ergin, 1994: 206-215). İki anlatı bağlamında çoğu motif ve ayrıntı benzerlik taşıırken kahramanların en sonda devı yaralayıp bırakmaları ve öldürmeleri noktasında ortaya çıkan fark dikkat çekicidir. Çalışmada Basat'ın Tepegöz'ü öldürme noktasındaki arzusu; Fransız edebiyat eleştirmeni, antropolog ve filozof René Girard²'ın bilim dünyasına kazandırdığı "mimetik arzu" yaklaşımı çerçevesinde analiz edilmeye çalışılmış ve anlatının finalinde Basat'ın, kendisinden aman dileyen Tepegöz'ü niçin öldürdüğü karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılarak sorgulanmıştır.

1. Arzunun Sacayağı: René Girard ve Mimetik Arzu

"René Girard bir edebiyat kuramcısı olarak başladığı araştırmacılığının ilerleyen dönemlerinde antropoloji, kültür ve dinler tarihi gibi alanlara ilgi duymaya başlamıştır" (Güngör, 2021: 142). Salt edebiyat ve

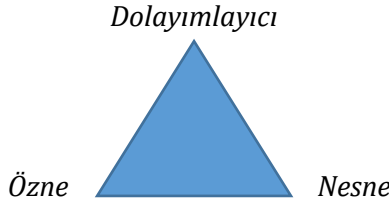
¹ Yunan mitolojisinde "kiklop" şeklinde geçen isim Türkçeye "Tepegöz" şeklinde çevrilmiştir ve tek yuvarlak gözölü devlere karşılık kullanılmıştır (Erhat, 1972: 238).

² René Girard, Fransa'nın Avignon şehrinde 25 Aralık 1923 tarihinde dünyaya gelmiştir. İlk ve orta öğrenimini Avignon'da tamamlayan Girard, yükseköğrenimine Paris'te ve ABD'de devam etmiştir. Doktorasını Indiana Üniversitesinde tamamlamış; ABD'nin çeşitli üniversitelerinde görev yapmıştır. Fransız dili, edebiyatı, uygarlık ve kültür ekseninde çalışmalar yürüten Girard, 4 Kasım 2015 tarihinde, 91 yaşındayken, hayatını kaybetmiştir (Girard, 2020). Yazarın Türkçeye kazandırılan çalışmaları; *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (2001) *Şiddet ve Kutsal* (2003), *Günah Keçisi* (2005), *Kültürün Kökenleri* (2011), *Dostoyevski - Yeraltı İnsanı* (2014), *Dünyanın Kuruluşundan Beri Gizli Kalmış Sırlar* (2018), *Sanatın Dönüşümü* (2019) ve *Clausewitz'i Tamamlamak* (2021) adlı çalışmalarıdır.

eleştiriyile ilgilenen bir bilim insanı olmaktan ziyade, sayısı 30'u bulan eserleriyle antropoloji, teoloji, mitoloji, sosyoloji, iktisat, kültürel çalışmalar, felsefe gibi birçok ilmî sahaya ilişkin çalışmalar ortaya koymuştur. Girard'ın yapıtları arasında ayrı bir parantez açılması gereken çalışması, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* adlı eseridir. Orijinal dilinde ilk kez 1961 yılında yayımlanan bu eser, 2001 yılında Türkçeye çevrilerek yayımlanmıştır. Kitabın ilk kısımlarında mimetik arzu yaklaşımını açıklayan Girard, sonraki bölümlerde Stendhal, Proust ve Dostoyevski'nin eserlerini bu yaklaşım ekseninde değerlendirmiştir.

René Girard'a göre mimesis³ yani öykünme, insana dair temel bir davranış biçimi niteliğindedir (Bostan, 2019: 275). Ona göre arzulama davranışı, temelde mimetiktir yani taklide dayanmaktadır. Kişinin arzusunun bir başkasına göre şekillendiğini savunan Girard, insanların, arzularını esasen başka kişilerden ödünç aldıklarını savunmaktadır.

Girard'a göre insanoğlunun belirli bir nesneye/şeye olan arzusu, başka bir modelin aynı nesneye olan arzusu tarafından kışkırtılmaktadır. Arzulama eylemi Girard'a göre "arzulayan özne" ile "arzulanan nesne" arasında kurulan doğrusal bir ilişki sonucu açığa çıkmaz. Bu modelde, özne ve nesneye ilaveten arzulama noktasında özneye yön veren bir *dolayımlayıcı* unsurun varlığı söz konusudur. Arzuyu her zaman nesneyle özneyi birbirine bağlayan basit bir düz çizgi hükmünde kabul edebileceğimizi söyleyen Girard, bu çizginin üstünde hem özneye hem de nesneye doğru ışık saçan bir dolayımlayıcının var olduğunu ileri sürmektedir (2020: 24). Sistemde söz konusu üç unsurun birbirleriyle simbiyotik bir ilişki içinde oldukları anlaşılmaktadır. Bu üçlü model bir üçgen vasıtasıyla ortaya konmuştur:



Dolayımlayıcı; özne ve nesneyi ortak bir noktada birleştirmekte ve böylece özne ve nesne arasında varsayılan doğrusal ilişki, bir üçgene dönüşmektedir (Tomat, 2012: 9). Mimetik arzu; bu arzu üçgeninin işlemleriyle ortaya çıkmaktadır. Burada özellikle kışkırtıcı unsur olan dolayımlayıcıyı detaylandırmak gerekmektedir. Girard, dolayımlayıcı hakkında şunları söylemiştir: "Arzunun doğumunda, başka bir deyişle özneliliğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş Öteki'ni buluruz hep. 'Dönüşümün' kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun

³ *Mimesis* kelimesi Yunancadır ve "taklit" anlamına gelmektedir. Platon ve Aristoteles *mimesisten* doğanın yeniden sunumu olarak bahsetmişlerdir. Platon'a göre her türlü sanatsal yaratım bir taklit biçimidir. Fikirler dünyasında gerçekten var olan şey, Tanrı'nın yarattığı bir türdür; insanın varoluşunda algıladığı somut şeyler bu ideal tipin gölge temsilleridir (Bk. URL-2).

fişkırması için dolayımlyıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir” (2020: 47).

Girard’ın açıklamasına göre, arzunun görünür kılınması için bir kıskırtıcı modelin (dolayımlyıcının); özneyi, arzulanan nesne konusunda güdülemesi gerekmektedir. Modelde, Girard’ın tabiriyle “yapay bir güneş” niteliğinde olan dolayımlyıcıdan inen bir ışık, nesneye âdeta aldatıcı bir parıltı vermektedir (2020: 36). Bu parıltı, öznenin nesneyi arzulamasını sağlamaktadır. Bahsedilen bu kavramları somutlaştıracak bir örnek sunmak, bu noktada mimetik arzunun anlamlandırılmasını kolaylaştıracaktır.

Girard, kitabının başında arzunun taklitçi tabiatını örneklendirmek için ilk olarak Don Kişot’u işaret etmiştir. Don Kişot’a göre Amadis de Gaule tüm şövalyelerin üstadıdır. Amadis, şövalyeler için âdeta bir güneş hükmündedir; dolayısıyla Don Kişot, şövalyelik bayrağı altında savaşan kişilerin Amadis’e öykümleri gerektiğini düşünmektedir (Girard, 2020: 23). Amadis’i en iyi şekilde taklit eden kişi, ideal şövalyeliğe en çok yaklaşan kişi olacaktır. Bu açıdan düşünüldüğünde Amadis’in arzuladıkları veya sahip oldukları Don Kişot’u güdüleyecek; Don Kişot da şövalyelik amacı doğrultusunda yoluna özerk bir şekilde değil, Amadis’in arzularını taklit ederek devam edecektir. Özetle, Girard’a göre arzunun esas kaynağı dolayımlyıcıdır ve dolayımlyıcı sahip olduklarıyla öznenin arzularını dölleyip bu arzulara âdeta hayat veren bir pozisyonda bulunmaktadır. Bu noktada özne için esas olan, arzu nesnesi her neyse onu elde etmek değil; son noktada taklit ettiği dolayımlyıcıya benzeyebilmektir. Bu açıklamaların ardından Don Kişot bağlamında şöyle bir arzu üçgeni çizilmiştir:

Dolayımlyıcı
(Amadis de Gaule)



Özne (Don Kişot)

Nesne (Şövalyelik)

Üçgen arzunun en önemli unsuru olan dolayımlyıcı noktasında değinilmesi gereken önemli bir mesele de “içsel dolayım” ve “dışsal dolayım” meselesidir. Dışsal dolayımın kahramanı, bir nesneye karşı duyduğu arzuyu gerçek niteliğini gizlemeden açıklamaktadır. Özne, burada model aldığı kişiyi belirtmekten çekinmemekte ve o kişiyi açıkça kutsayabilmektedir (Girard, 2020: 30). Bu açıdan değerlendirildiğinde, Don Kişot bağlamında çizilen arzu üçgeninde bir dışsal dolayımın gerçekleştiği söylenebilmektedir.

İçsel dolayımında ise arzunun açıkça dile getirilmeden gizlenmesi ve dolayımlyıcı ile “gizliden bir rekabete girilmesi” söz konusudur. Dolayımlyıcı, öznenin arzuladığı nesneye sahip olması nedeniyle özne için hem bir model hem de bir “rakip” hükmündedir. İçsel dolayımında öznenin nesneye yönelttiği dürtü, bizzat o dürtüyü uyandıran dolayımlyıcı

tarafından “engellenmeye” de çalışılmaktadır. Kendisi de aynı nesneye karşı arzu duyabilen veya o nesneye çoktan sahip olan dolayımlayıcı, öznedede bir rekabet duygusunu açığa çıkarmaktadır (Şengül, 2017: 8). Burada dolayımlayıcının itibarının arzulanan nesneye geçmesi ve nesneye bu noktada suni bir değer kazandırması söz konusudur (Girard, 2020: 36). Mimetik arzu bu noktada nesnesinin çehresini değiştiren yani ona olması gerekenden fazla değer atfedilmesine neden olan bir arzu hükmündedir

René Girard, ortaya koyduğu bu yaklaşımı edebiyat eleştirisi bağlamında “romansal” ve “romantik” kavramlarıyla açıklamış ve üçgen arzu modelinin yansımasını edebî eserlerde de bulabileceğimizi belirtmiştir (Şengül, 2017: 9). Girard, edebî eserlerdeki kahramanların arzularının kendiliğinden ve özgün olduğunu gösteren ve dolayımlayıcının varlığını açığa vurmeyen eserleri “romantik”, dolayımın varlığının fark edildiği eserleri ise “romansal” olarak sınıflandırmıştır (2020: 35-36). Girard çalışmasında roman türünü esas alarak edebî değerlendirmelerini yapmıştır ancak arzunun taklide dayanan tabiatı hakkındaki görüşü, onun diğer akademik çalışmalarına da yayılmış durumdadır⁴. Bu açıdan M. Emir İlhan’a göre de René Girard, mimesis ve bu bağlamda mimetik arzu noktasında etolojik ve etnolojik olarak sınırsız bir yorum alanı oluşturmuştur (2021: 21). Bu oldukça geniş yorum alanı da mimetik değerlendirmenin eserler bağlamında ortaya koyduğu kapsam genişliğine işaret etmektedir. Bu açıdan mimetik arzu yaklaşımının destanî anlatılar bağlamında da uygulanabilirliği mümkün görünmektedir⁵.

Çalışmanın devamında Basat ve Odysseus’un tek gözlü devlerle olan mücadeleleri “öldürme arzusu” temele alınarak karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir. *Odysseia*’da ve *Dede Korkut*’ta geçen tek gözlü devlere karşı verilen mücadeleler; kurgu, yapı, tema ve tip düzeyinde pek çok benzerliğe sahiptir. Bu benzerliklere muhtelif çalışmalarda değinilmiştir (Bk. Can, 2011). Bu incelemede ise üzerine odaklanılan mesele, anlatıların farklılaştığı final sahneleridir. Birçok yönden benzeşen bu anlatılar, neden finalde farklılaşmıştır? Bu farklılaşmanın analiz edilebilmesi için öncelikle anlatılar mukayese edilmiştir.

⁴ Girard; “Bu düşüncesini ilk çalışmalarında edebî eserleri incelerken geliştirmeye başlamış, sonra kültürün ve dinin kökenine dair kapsayıcı bir teorem olarak Şiddet ve Kutsal (1972) isimli çalışmasında açıklamış, daha sonra gelen eleştirilerin de bir söyleşi dilinde yanıtladığı “Dünyanın Kuruluşundan Beri Gizli Kalmış Sırlar” (1978)’da detaylandırmış ve farklı bir boyutunu da “Günah Keçisi” (1982) isimli kitabında ele almıştır. Düşüncelerinin bilimsel bir dayanak kazanması için mitleri, efsaneleri, kutsal kitapları kanıt olarak ele aldığı gibi romanları ve tiyatro metinlerini de benzer bir bakışla analiz etmiştir.” (Güngör, 2021: 142).

⁵ 13. Dede Korkut boyu olarak ilim âlemine 2019 yılında tanıtılan “Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürdüğü Boy” hakkında, mimetik arzu teorisi çerçevesinde bir makale çalışması gerçekleştirilmiştir. M. Emir İlhan tarafından 2021 yılında *Folklor/Edebiyat* dergisinde yayımlanan “Yedi Düvelden Yedi Başa Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürdüğü Boyda Mimetik Arzu” isimli makale, Türkiye’de mimetik arzu bağlamında bir Dede Korkut anlatısı konu edilerek yapılan ilk çalışma olma özelliğindedir (Bk. İlhan, 2021).

2. Anlatıların Karşılaştırılması

Yunan destanı *Odyseia*'da Truva Savaşı'nın ardından yurduna dönmek üzere bir grup silah arkadaşı ile denize açılan ve sayısız güçlkle boğuşmak zorunda kalan İthake Kralı Odysseus'un maceraları anlatılmıştır. Dede Korkut destanî anlatmalarında ise Oğuz Türklerinin dış güçlerle, kendi aralarında ve olağanüstü güçlerle olan çeşitli mücadelelerine yer verilmiştir. Bu noktada ilk dikkat çeken özellik, *Odyseia* destanında Odysseus'un başkahraman hükmünde olması, *Dede Korkut*'ta ise anlatılardaki olaylar özelinde tek bir kahramanın değil, çeşitli alpların öne çıkmasıdır. Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü boyda öne çıkan ve devle olan mücadelesi noktasında Odysseus'la benzeşen Türk alpi Basat'tır.

2.1. Anlatıların Yapılarına Dair

Odysseus'un tek gözlü devle giriştiği mücadele *Odyseia* destanının dokuzuncu bölümünde anlatılmaktadır. Bu bölümün tam adı "Odysseus Anlatır - Kikonlar Lotosiyenler - Tepegözler"dir (Bk. Homeros, 2008: 163). Basat'ın tek gözlü devle olan mücadelesinin anlatıldığı Dede Korkut boyu ise eserin Dresden yazmasında yer alan sekizinci anlatıdır ve tam adı "Basat Depe Gözi Öldürdüğü Boyı Beyan İder Hanum Hey" şeklindedir (Bk. Ergin, 1994: 266).

Odyseia; Aiol, İyon ve diğer Antik Yunan lehçelerinin bir karışımı olan Homeros lehçesinde (destan lehçesinde) bir antik Yunan vezni olan dactylic hexameter ile yazılmıştır ve toplamda 24 bölüm, 12 bin 110 dize içermektedir (URL-1). İlgili Dede Korkut boyunun yer aldığı Dresden yazması ise Muharrem Ergin'in aktardıklarına göre eski Doğu Türkçesi ile yazılmış, 152 yapraklı, nesih yazılı, her sayfası 13 satır ve toplamda 12 destanî anlatma ihtiva eden ve 16. yüzyılda istinsah edildiği düşünülen bir yazmadır (Ergin, 1994: 64-67). Dede Korkut'ta nazımın ve nesrin birlikte kullanıldığı bir yapı söz konusuysa *Odyseia*'da doğrudan nazım kullanılmıştır.

Odyseia destanı ile Dede Korkut anlatmaları, anlatım tekniği yönünden benzerlik göstermektedir. Her iki eserin anlatımında dışa dönük destan dili hâkimdir; kahramanların fiziksel faaliyetlerini tasvir eden kısa ve hareketli cümleler ağırlıktadır (Can, 2011: 267). Azra Erhat, *Odyseia*'nın girişinde anlatım tekniğinin bir başka yönüne dair önemli bilgiler vermiştir. *Odyseia* âdeta beş ayrı destan parçasının bir araya gelmesi gibidir⁶. Bu parçalardan bazıları ozan dilinden anlatılırken asıl *Odyseia* destanı hükmünde olan Odysseus'un maceraları ise bizzat Odysseus tarafından anlatılmıştır. Kahramanın, tek gözlü devle mücadele ettiği parça da bu anlatım tarzının hâkim olduğu bölümde yer almaktadır. Basat'ın Tepegöz'ü

⁶ I. Telemakhia (Bölüm I'den Bölüm IV'e)

II. Kalypsos'un adasında (Bölüm V)

III. Phaiakların ülkesinde (Bölüm VI'dan Bölüm IX'a)

IV. Odysseus'un serüvenleri (Bölüm IX'dan Bölüm XII'ye)

V. İthake'de (Bölüm XIII'ten Bölüm XXIV'e) (Bk. Homeros, 2008).

öldürdüğü boyda ise olaylar Basat'ın ağzından anlatılmamıştır. Anlatıcı, yazmadaki diğer boylarda olduğu gibi anonim bir ozandır.

2.2. Anlatıların İçeriklerine Dair

2.2.1. Olayların Hazırlanması

Odysseus bir fırtına sonucu adamlarıyla birlikte Tepegözlerin yaşadığı memlekete düşmüştür. Kahraman, Tepegözlerin yabani mi yoksa konuksever mi olduklarını merak edip yanına on iki adamını alarak karaya çıkmış ve tek gözlü dev Polyphemus'un mağarasına girmiştir. *Odyseia*'da Tepegözlerin birden çok oldukları ve kendilerine ait bir memleketin söz konusu olduğu fark edilmektedir. Bu varlıkların doğumları hakkında ise detaylı bilgi verilmemiştir. Destanda Tepegözlerin yalnızca Poseidon'un soyundan oldukları belirtilmiştir (Bk. Homeros, 2006: 177).

Dede Korkut'ta ise tek bir Tepegöz vardır. Bu Tepegöz, bir gün Konur Koca Sarı Çoban'ın bir pınar başında gördüğü periyle yasak ilişki yaşamasının ardından bu peri tarafından dünyaya getirilmiştir. Oğuz beyleri bir gezinti sırasında Tepegöz'ü bulmuşlar; Aruz Koca, Tepegöz'ü evlat edinerek oğlu Basat ile birlikte büyütme karar vermiştir. Tepegöz giderek büyümüş, yedikleri ona yetmemeye başlamış ve Oğuz ili için gitgide bir problem hâline gelmiştir. Bu tuhaf canlı, peri annesi tarafından kendisine verilen yüzükle birlikte olağanüstü güçlerle de donatılmıştır. Bu noktada iki anlatmadaki canlıların da esasen olağanüstü bir soydan geldikleri anlaşılmaktadır. Tepegöz, sonunda harami olup dağa çıkmış ve üstün gücü sayesinde Oğuzlara peyderpey darbe vurmuştur (Ergin, 2010: 152-154). Basat, gazadan döndükten sonra Oğuz ilinin Tepegöz yüzünden perişan olduğunu görmüş ve Tepegöz ile mücadele etmeye karar vermiştir.

2.2.2. Tek Gözlü Devlerin Yaşadıkları Mağaralara Gidiş

Odysseus, on iki adamı ile birlikte Polyphemus'un mağarasına vardığında adamları mağarada gördükleri erzakları alıp hemen gemiye dönmeyi teklif etmişler ancak Odysseus bu teklifi kabul etmeyerek devin gelmesini beklemiştir. Dev geldiğinde Odysseus'un adamlarından iki tanesini yemiştir. Odysseus, devin vahşi ve kötü niyetli bir varlık olduğunu anladığında hemen mağaradan kurtulma planları yapmaya başlamıştır (Homeros, 2006: 163-171).

Dede Korkut'ta ise Tepegöz'ün Oğuz iline verdiği zararların ardından onunla yapılan bir anlaşma söz konusudur. Bu anlaşmaya göre Tepegöz'e halkı rahat bırakması için her gün iki adam ve beş yüz koyun yollanacak, ayrıca yemeklerini pişirmesi için de iki aşçı tahsis edilecektir. Basat bu olaylardan habersiz olarak yurduna dönerken yolunu bir kadın kesmiş ve bu kadın, son oğlunu da Tepegöz'e kurban vermemek için Basat'tan bir esir talep etmiştir. Basat Oğuz ilinin düştüğü müşkül durumu anlamış ve Tepegöz'ü tepelemek için onun yanına gitmeye karar vermiştir. Basat'tan önce mağaraya giden birçok ünlü alp, Tepegöz'ün elinde yaralanmış veya şehit olmuştur. Bu ünlü alplardan başta Salur Kazan, Basat'ın babası Aruz

Koca ve diğer yiğitler Basat'ı Tepegöz'ün yanına gitmemesi konusunda uyarak ona engel olmaya çalışmışlardır⁷.

Basat, öncü engelleri aştıktan sonra silahlarını kuşanıp Tepegöz'ün yaşadığı Salahana kayasına gitmiş, mağara önünde güneşlenen Tepegöz'e ok atmış ancak attığı oklar deve işlememiştir. Tepegöz, Basat'ı yakalayarak çizmesinin içine sokup mağarasına getirmiştir (Ergin, 2010: 154-158).

2.2.3. Tek Gözlü Devlerin Kör Edilmeleri

Polyphemus; Odysseus'un adamlarından dört tanesini yedikten sonra Odysseus bir plan yaparak mağaradan kurtulmaya çalışmıştır. Yanında getirdiği keskin şarabı deve ikram ederek onu sarhoş etmeyi başaran kahraman, mağarada bulunduğu büyük bir ağaç parçasını sivriltilip ateşte kızdırmış ve adamlarının yardımıyla devin gözüne saplayarak onu kör etmiştir (Homeros, 2006: 172-174).

Tepegöz'ün çizmesi içinde mağaraya giriş yapan Basat çizmeyi keserek serbest kalmıştır. Daha sonra Tepegöz'e aşçı olarak tahsis edilen iki ihtiyarlarla istişare eden kahraman, Tepegöz'ün gözünden başka yerde et olmadığı öğrenmiş; ardından ihtiyarlardan bir şişi ocakta kızdırmalarını istemiştir. Basat, şişi alıp uykuda olan devin gözüne saplayarak onu kör etmeyi başarmıştır (Ergin, 2010: 158).

2.2.4. Mağaralardan Hayvanlar Vasıtasıyla Kurtulma

Odysseus, devi kör ettikten sonra devin koyunlarını ve koçlarını kullanarak mağaradan kaçma planı yapmıştır. Bu plana göre bağlanan üç sıra hayvandan ortadakine bir adam binecek, yandaki iki hayvan, adamı saklayacaktır. Polyphemus, sabah olduğunda mağaranın girişine oturmuş ve hayvanlarını dışarı salarak Odysseus ve adamlarını bulmaya çalışmıştır. Odysseus'un planı işe yaramıştır. Onlar deve yakalanmadan mağaradan hayvanlar vasıtasıyla çıkmayı başarmışlar ve hemen gemilerine doğru yol almışlardır (Homeros, 2006: 174-176).

Dede Korkut'ta ise kör edilen Tepegöz, mağarasının girişine oturmuş ve içerideki hayvanları dışarı salmaya başlamıştır. Dev, bu yöntemle Basat'ı yakalayacağını düşünmüştür ancak Basat hemen bir koçu kesip iç organlarını çıkararak hayvanın içine gizlenmiştir. Sırayla dışarı salınan hayvanların ardından sıra Basat'ın içinde olduğu hayvana gelmiştir. Tepegöz, Basat'ın koçun içinde olduğunu fark etmiş ancak onun, bacakları

⁷ Basat'ın bu şekilde engellenmeye çalışılması, Abdulkadir Emeksiz'in *Dede Korkut'un Paltosu* adlı çalışmasında ele alınan "engellerin engellenme gayretleri" meselesiyle ilişkilendirilebilmektedir. Çalışmaya konu olan hikâyede "Şehzade Kasım, kendisiyle evlenmek isteyenler için üç şart ileri süren kızın engellerinden önce, bu engellerle karşılaşmaması için ikaz niteliğindeki engelleme gayretleriyle karşılaşır" (Emeksiz, 2016: 140). Hikâyede; Şehzade, babasının ve yolda misafiri olduğu yaşlı kadının kendisini engelleme gayretlerine aldırış etmeyerek elde etmeye çalıştığı kızın memleketine doğru yoluna devam eder (Bk. Emeksiz, 2016: 141). Basat da buradaki durumla benzer şekilde Tepegöz'ün karşısına çıkmaması için ikaz niteliğindeki engellenmelerle karşılaşmış; yani asıl engelden önce, söz konusu bu öncü engelleri aşmak durumunda kalmıştır.

arasından kaçarak mağaradan kurtulmasını engelleyememiştir (Ergin, 2010: 158-159).

İki anlatı temelinde mimetik arzu değerlendirmesi açısından önemli olan esas farklılık, Basat'ın mağaradan kurtulduktan sonra da devle olan mücadelesine devam etmiş olmasıdır. Tepegöz'ün mağarasından kurtulan Basat, devin oyunlarından da sırayla kurtulup mağarada asılı duran sihirli kılıcı ele geçirmiştir. Tepegöz, Basat'a bu olayların ardından kim olduğunu sormuş ve onun birlikte büyüdüğü Basat olduğunu öğrenince kendisini öldürmemesi için Basat'tan aman dilemiştir.

2.2.5. Anlatıların Final Sahneleri

Odysseus, anlatının finalinde sağ kalan adamları ile birlikte gemiye bindikten sonra dev ile âdeta laf dalaşına girmiş, hatta devi sinirlendirip birkaç kez gemiye doğru kaya fırlatmasına sebep olmuştur. En sonunda Odysseus, Tepegözlerin memleketinden devin bedduaları eşliğinde uzaklaşarak maceralarına devam etmiştir (Homeros, 2006: 176-178).

Dede Korkut'ta ise Basat, devi önce kör etmiş, sonra onun tüm sihirli eşyalarına (yüzük ve kılıç) sahip olmuş yani Tepegöz'ü savunmasız bırakmıştır. Basat, tüm bunlara rağmen Odysseus gibi devi öldürmeden oradan ayrılma şansı varken kendisinden aman dileyen Tepegöz'e aldırış etmemiş, ele geçirdiği kılıçla Tepegöz'ün başını gövdesinden ayırmış, kesik başı bir yay kirişine takarak beraberinde obasına getirmiştir (Ergin, 2010: 159-163).

Yukarıda görüldüğü gibi bu iki epik anlatı; konu, tema, tipler ve muhtelif motifler yönünden benzeşmektedir. Hatta anlatı noktasında bazı ayrıntıların (devlerin olağanüstü soyları, devlerin kör edilmeleri, mağaradan hayvanlar vasıtasıyla kurtulma) bile oldukça benzer oldukları fark edilmektedir. Bu anlatıların finalinde ise "öldürme arzusu" noktasında bariz bir farklılık oluşmuştur.

3. Öldürme Olayının Mimetik Arzu Ekseninde Değerlendirilmesi

İlyada bir savaşın destanı iken *Odysseia* bir kişinin destanı hükmündedir. Odysseus'un işlediği ve destanlarda da önemi belirtilmeyen bir suç yüzünden Poseidon ona amansız bir kin ve gazez bağlamıştır (Erhat, 1972: 714). Bu sebeple kahraman, türlü güçlüklerle mücadele etmek durumunda kalmıştır. Bu güçlüklerden biri de yukarıda görüldüğü gibi kahramanın Polyphemus ile giriştiği mücadele olmuştur.

Basat'ın ise Odysseus'un aksine birçok değil tek bir mücadelesi, tek bir hayat memmat meselesi olmuş; bu mücadele de Tepegöz'e karşı verilmiştir. Bu noktada değerlendirmeye geçmeden önce Basat'ın bebekliği hakkında da birkaç söz söylemek elzemdir. Bir gün Oğuz'un üzerine düşman gelmiş, halk ürküp gece vakti göçmüş ve bu sırada Aruz Koca'nın oğlu (Basat) yolda düşmüştür. Düşen bebeği bir aslan bulup beslemiştir. Oğuz, bir süre sonra yurduna dönmüş; bir gün Aruz Koca'nın at çobanı, beye haber getirmiş ve bir aslan yatağında yatan oğlanı bulup baba ocağına götürmüşlerdir. Ancak

oğlan her fırsatta tekrar aslan yatağına dönmeye çalışmış, her seferinde onu obaya geri getirmişlerdir. Dede Korkut oğlana öğütler vermiş, adını da Basat koymuştur (Ergin, 1994: 206-207).

Kısaca Odysseus'un Polyphemus ile olan mücadelesi, bu kahramanın yaşadığı birçok zorlu maceradan yalnızca biri hükmündedir. Odysseus'un Helena ile evlenme isteği, Truva savaşına gitmekten kaçınması, savaşa katılması gereken kahramanları hileyle bu savaşa katması, savaştan sonra çeşitli adalarda bir komutan olarak gezip dolaşması, sihirbazlara ifritlere esir düşmesi, canlı olarak yeraltı dünyasına inmesi, ölülerin ruhlarıyla sohbet etmesi onun maceralı hayatının yaşanmış unsurlarıdır. Polyphemus ile olan mücadelesi ise onun bu hareketli hayatının sadece küçük bir epizodu niteliğindedir (Abdulla, 2012: 259).

Basat'ın Tepegöz ile olan mücadelesi ise kahramanın kendini ispatlama noktasında âdeta tek şansındır. Burada yüzeysel olarak Tepegöz'den intikam almak isteyen ve bununla bağlantılı olarak alplığını da bu şekilde kanıtlamayı arzulayan Basat'ın Tepegöz ile bu sebeple mücadele ettiği ve finalde devi öldürerek sorunu kökünden ortadan kaldırdığı yorumu yapılabilir. Kendisini Truva savaşında zaten ispatlamış olan ve savaş sonrasında da birçok maceraya atılarak çok defa kahramanlık gösterme şansına sahip olan "hükümdar" Odysseus'un ise kendini ispatlama gibi bir kaygısı olmadığından tek gözlü devi öldürmeden bıraktığı söylenebilir. Ancak anlamsal bir derinliği olan bu epik anlatılar, mimetik arzu bağlamında bir yorum getirebilmeyi de mümkün kılmaktadır.

Arzunun taklide dayanan tabiatının yansımalarını Basat üzerinden takip etmek mümkündür. Anlatmada Tepegöz, Oğuzlara zulmetmeye başladığında Basat henüz cenktedir ve halkının çektiklerinden habersizdir. Oğuzları Tepegöz zulmünden kurtarmak için en başta tanınmış alplar öne atılmıştır. Bu alplardan kimisi şehit olmuş kimisi de yaralanıp geri dönmüştür. Kısaca Tepegöz'ü yenmeyi başaran alp çıkmamıştır.

(...) Çoban çoluk kalmadı hep yidi. Oğuzdan dağı adam yimege başladı. Oğuz yığılup üzerine vardı. Depegöz görüp kaçıldı, bir ağacı yirinden kopardı, atup elli altmış adam helak eyledi. Alplar başı Kazana zarb urdı, dünya başına tar oldu. Kazanuñ kardaşı Kara Göne Depegöz elinde zebun oldu. Düzen oğlu Alp Rüstem şehid oldu. Uşun Koca oğlu kibi pehlivan elinde şehid oldu. Aruğ candan iki qarındaşı Depegöz elinde helak oldu. Demür tonlu Mamağ elinde helak oldu. Bıyığı kanlu Bügdüz Emen elinde zebun oldu. Ağ şakallu Aruz Kocaya kan kuşturdu. Oğlu Kıyan Selçükün ödi yarıldı (Ergin, 1994: 206-207).

Basat halkının içinde bulunduğu vaziyeti öğrendiğinde, mecliste Tepegöz'ün yanına gitmek istediğini dile getirmiştir. Ancak burada en başta **Salur Kazan**, Basat'a **engel olmaya** çalışmıştır:

Ƙara evren Ƙopdı Depegöz

'Arş yüzinde çevürdüm almadum Basat

Ƙara Ƙaplan Ƙoptı Depegöz

Ƙara Ƙara tağlarda evrdm alımadum Basat
Ƙaęan aşlan kopdı Depegöz
Ƙalıñ sazlarda evrdm alımadum Basat
Er olsañ big olsan mere
Men Ƙazana olmayasın Basat (Ergin, 1994: 211).

Mimetik arzu; kanaatimizce tam da bu andan itibaren işleyişe geçmiştir. “Alplar başı” olarak metinde işaret edilen Salur Kazan, yukarıdaki nazım parçasından anlaşıldığı üzere Tepegöz ile etin bir mücadeleye girişmiş ancak onu alt etmeyi başaramamıştır. Tepegöz, Salur Kazan gibi bir alpa karşı bile galip gelmeyi başarabilmiştir. Kazan da Basat’ın akıbetinin kendisinininkiyle benzer olacağını ifade ederek onu engellemeye çalışmıştır.

Mimetik arzu sürecinde arzulanan nesne, esasen saygın bir unsur değildir; saygın olan dolayımlayıcıdır fakat dolayımlayıcının bu saygınlığı, nesneye suni bir itibar kazandırmaktadır (Tomat, 2012: 11). Salur Kazan’ın Oğuzlar arasındaki şanı, izahtan varestedir. Ancak kısaca söz etmek gerekirse en başta denebilir ki Salur Kazan alplar başıdır. O, anlatmalardan anlaşıldığı üzere hükümdar Bayındır Han’dan sonra gelen ilk kişidir ve onun damadıdır. “(...)Kazan, bütün Oğuzların müşterek beylerbeyi, bir çeşit umumî valisidir” (Ergin, 2010: 9). İ Oğuz beylerinden olmasına rağmen, Dış Oğuz beyleri de ona tabidir. Sadece iki hikyede adı geçmeyen Kazan, Dede Korkut’un adeta mihver kahramanıdır (Duymaz, 1996: 39). Dede Korkut hikyelerinin Vatikan yazmasının başlığının bile doğrudan Salur Kazan’ı ne çıkarması (*Hikayet-i Oğuznme-yi Kazan Beg ve Gayrı*) bu tanınmışlığın en somut göstergelerinden biridir⁸.

Salur Kazan gibi bir alplık sembolünün bile Tepegöz’ yenememiş olmasının, Basat’ı bu mücadeleye girişme noktasında güdülediği/dolayımladığı yorumu yapılabilmektedir. Basat’ın basit bir çıkarımına yzeyssel olarak ilk fark edilen amacı, Oğuzları Tepegöz belasından

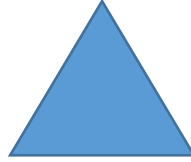
⁸ Ali Duymaz’a göre Salur Kazan, Dede Korkut anlatıları dışında da tanınan; gerek Oğuz gerekse Kıpçak sahası epik anlatılarında adından söz ettiren bir kahramandır. Duymaz, çalışmasında çeşitli anlatı örnekleri vererek Türkmen sahasında birtakım aşiretlerinin soylarını bazı anlatılar vasıtasıyla Salur Kazan’a bağladıklarını ve onu bir “ata” olarak kabul ettiklerini örneklendirmiştir (Bk. Duymaz, 1996: 51-53). Kıpçak sahasında ise durum daha farklıdır. Ak Kbek ve Koblandı-Batır destanlarında Salur Kazan bir Kıpçak düşmanı olarak ele alınmıştır. Ak Kbek destanında Salur Kazan ve Ak Kbek kendi kavimlerinin hanlarıdır. Salur Kazan bu destanda kendisini aşçı olarak tanıtıp kimliğini gizleyerek Ak Kbek ile savaşır. Destan sonunda ise hıleye Ak Kbek tarafından öldürülür. Koblandı Batır destanında da Kazan, Nogay-Kazak yurdunu işgal eden bir düşman olarak anlatılmaktadır. Destan sonunda Koblandı-Batır tarafından öldürülür. Bu anlatıların sonunda öldürülmüş olsa da ilgili destanlarda Kazan’ın savaşlığı ve yiğitliği pek çok yerde vurgulanmıştır. Duymaz’a göre bu yönüyle Salur Kazan, düşmanlarının bile destanlarında yer bulabilecek kadar güçlü bir alptir. Duymaz bu noktada Salur Kazan’ın başlı başına kahramanı olduğu mtekmil bir destana sahip olduğu, bu destanın sözlü gelenek içinde yazıya geçirilmediği için unutulduğu ancak bazı motiflerinin ve izlerinin çeşitli anlatılarda yaşadığı ihtimali üzerinde durmaktadır (1996: 58). Kısaca, Salur Kazan sadece Dede Korkut anlatımları ile sınırlı kalmayarak Kıpçak sahasında da gelişim gösteren çift eksenli bir kahraman olma özelliğindedir.

kurtarabilmek ve Tepegöz elinde şehit olan kardeşi Kıyan Selçük'ün intikamını alabilmektedir. Bu noktada onun esas dolayımlayıcısı da Kazan gibi alplığı ve saygınlığını giriştiği mücadelelerde ispatlamış bir şahsiyet olsa gerektir. Kazan'a ilave olarak Tepegöz ile mücadeleye girişen ve her seferinde bu mücadeleden mağlup ayrılan diğer tanınmış alpların varlığı da bu dolayımı berkitmiştir.

Girard; şiddetin, mimetik rekabet ve arzunun temelini oluşturduğunu savunmaktadır. Ona göre mimetik rekabet arzuyu, başka bir arzunun kopyası durumuna getirmekte ve bu çerçevede bir rekabetin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. **Bu rekabet ise arzuyu başkasına yönelik şiddete dönüştürmektedir** (Girard, 2003: 239). Basat'ın ortaya koyduğu şiddetin muhatabı Tepegöz olmuştur. Gelinek noktada şöyle bir arzu üçgeni çizilebilir mümkün görünmektedir:

Dolayımlayıcı

(Salur Kazan başta olmak üzere Tepegöz'e yenilen tanınmış alplar)



Özne (Basat)

Nesne (Tepegöz)

Odysseus'un tek gözlü dev ile olan mücadelesinin öncesine bakıldığında Polyphemus'u yenmeye çalışıp başaramayan bir kişinin/kişilerin varlığı söz konusu değildir. Devi yenmeye çalışmak şöyle dursun, Odysseus'un adamları devin yaşadığı mağaraya gitmeden önce -devi daha görmeden- korkmuşlardır. Mağaraya girdiklerinde ise bu adamlar, mağaradaki malları toplayıp hızla oradan ayrılmak için Odysseus'a yalvarmışlardır. Ancak Odysseus, merakına yenik düşerek dev beklemeye karar vermiş ve sonunda pişman olmuştur. Kahramanın pişmanlığı, "Ben razı olmadım, ne kafa, razı olaydım keşke!" (Homeros, 2008: 169) sözünden açıkça anlaşılmaktadır. Kısaca *Odyseia* destanında Salur Kazan ve diğer alpların rolünü oynayan kişi/kişiler yani dev ortadan kaldırma noktasında kahramanın kendisine örnek olarak güdüleneceği birileri yoktur.

Mimetik güdülenme, devam eden süreçte "mimetik rekabeti" açığa çıkaracaktır. Basat'ın Tepegöz ile mücadeleye girişme ve devam eden süreçte onu öldürme noktasında dolayımlayıcısı en başta Salur Kazan olmuştur. "Dolayım, dolayımlayıcının arzusuyla tıpatıp aynı olan ikinci bir arzu uyandırır" (Girard, 2020: 28). Salur Kazan'ın Tepegöz'ü öldürme arzusu, Basat'ta onunla birebir aynı arzuyu yani "Tepegöz'ü öldürme arzusu" açığa çıkarmıştır. Nitekim Basat, Kazan'ın telkinlerini dinlemeyerek Tepegöz ile mücadele etmek üzere vakit kaybetmeden devin mağarasına gitmiştir.

Bu noktada dolayımın çeşidinden de söz etmek gerekmektedir. Basat ve Salur Kazan özelinde bakıldığında Basat'ın anlatı çerçevesinde kendisine

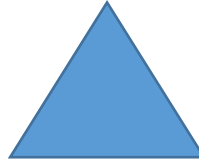
Kazan'ı örnek aldığını açıkça belirttiği veya onun gibi kendisini ispatlamış bir alp olmak istediğini doğrudan doğruya açığa vurduğu bir sahne bulunmamaktadır. Girard'ın tabiriyle dışsal dolayımda özne, dolayımlayıcının "müridi" gibi davranmaktadır (Girard, 2020: 30). Anlatıda böyle bir durum söz konusu olmamıştır. Burada içsel dolayım söz konusu olduğundan Basat, en temelde yatan esas arzusunu anlatı boyunca doğrudan açığa vurmamıştır.

Arzu üçgeninde taklit eden, yani özne, sadece modelin davranışlarını taklit etmekle kalmayarak onun arzularını da taklit etmektedir. Sonsuz bir taklit döngüsünde öznenin arzusu, son noktada dolayımlayıcısının yerini almak olur (Güneş, 2022: 597). Birçok alpa ek olarak Salur Kazan gibi bir alpin bile Tepegöz'ü yenememiş olması, Basat'ın, onunla/onlarla "gizli bir rekabete" girerek "Kazan'ın bile başaramadığını başarıp" alplığını ispatlama noktasında güdülenmesini sağladığı yorumu bu noktada ileri bir yorum olarak düşünülebilmektedir.

Dolayımlayıcı ile özne arasındaki bu rekabet, arzulanan nesneyi itibarlı hâle getirmiştir (Tohumcu, 2022: 14). Burada ilk arzulanan nesne Tepegöz ve onu öldürebilmek gibi görünse de mimetik arzu sürecine uygun olarak bir değersel dönüşümün ortaya çıktığı fark edilmektedir. Basat'ın asıl arzu duyduğu nesne Tepegöz değil, onu ortadan kaldırarak erişeceği alplık seviyesidir. "**Üçgen arzu nesnesinin yüzünü değiştiren arzudur**" (Girard, 2020: 36). Tepegöz'ün çehresi değişmiştir. Artık arzulananın o olmadığı, onu ortadan kaldırmakla erişilecek ulvi seviye olduğu ortadadır. Arzu üçgeninin bu açıklamaların ardından şu şekilde çizilmesi mümkün görünmektedir:

Dolayımlayıcı

(Salur Kazan başta olmak üzere Tepegöz'e yenilen tanınmış alplar)



Özne (Basat)

Nesne (Ulvi bir alplık seviyesi)

Odysseus'un mücadelesine bakıldığında, Basat'ın temelde arzuladığı gibi bir yiğitlik seviyesine ulaşmak arzusunun güdülmeyeceği fark edilmektedir. Odysseus zaten nam salmış bir kahramandır. Erhat'a göre bu kahraman en çetin, en çetrefil durumların, en korkunç tehlikelerin içinden yağdan kıl çekercesine sıyrılmış olduğunu bilmiş; birçok kez hiçbir yiğidin karşılaşmadığı güçlüklerle karşılaşmıştır (Erhat, 1972: 714). Onun için başlı başına bir destanın düzülmesi, bu durumun en bariz göstergelerinden biridir. Onun Polyphemus ile olan mücadelesi, bir kendini ispatlama mücadelesinden ziyade kısa bir kaçış öyküsü niteliğindedir.

Odysseus'un aksine hem halkını Tepegöz'ün zulmünden kurtarmak hem de kendini kanıtlamak isteyen Basat'ın ise derinde yatan mimetik rekabetin ardından Tepegöz'ü ortadan kaldırma noktasında teknil

güdülendiği, birçok alpin başaramadığını başarıp kendini kanıtlamaya giriştiği düşünülebilmektedir. Burada ayrıca vurgulamakta yarar vardır ki yukarıda ele alındığı üzere **Basat bir aslan tarafından büyütülmüştür**. Basat, aslan yatağında bulunup evine getirildikten sonra defalarca aslan yatağına yani “bir aslan gibi yaşadığı yere” geri dönmeye çabalamıştır: “Aşlanı kaldırurup oğlanı tutdılar. Aruz oğlanı alup ivine getürdi. Şadılık itdiler, yime içme oldu. Amma oğlanı ne-şadar getürdiler-ise şurmadı, girü aşlan yatağına vardı” (Ergin, 1994: 207) cümlesinden bu durum açıkça anlaşılmaktadır.

Basat’ın “aslan gibi hissettiği ilk yere dönme arzusu” kanaatimizce Tepegöz’ü öldürmesi ile sembolik olarak sağlanacaktır. Tepegöz gibi bir varlığı ancak bir “aslan” ortadan kaldıracaktır. Basat’ın arzuları, yüzeyden derine doğru bakıldığında şu şekilde yorumlanabilmektedir:

Tepegöz’ü öldürme arzusu



Alplık arzusu



Aslan (gibi) olma arzusu

Basat’ın, esasen sahip olduğu bu aslan kökenini anlatıda açıkça dile getirdiği de görülmektedir. Anlatının sonunda Tepegöz, Basat’tan kendisini tanıtmamasını istediğinde Basat, bu durumu “Atam adın şorar olsañ kaba ağaç / Anam adın dir-iseñ kağan aşlan” (Ergin, 1994: 214) dizeleriyle dile getirmiştir. Basat’ın Tepegöz’ü tamamen ortadan kaldırması; onun varlığını, alplığını ve **aslan kökünü** ortaya çıkarabilmesi yani aslan yatağına sembolik olarak dönebilmesi için yegâne şansı hükmündedir. Arzu üçgeninin son tahlilde yukarıdaki somut göstergelerin ardından dipte yatan şu “soyut” çehreye sahip olduğu söylenebilmektedir:

Dolayımlayıcı

(Ulvi bir alplık seviyesine ulaşmış model kimlikler)



Özne

Nesne

(Alplık mücadelesi veren kahraman)

(Kendini gerçekleştirme/ispatlama)

Kahramanın sahip olduğu kendini gerçekleştirme/ispatlama amacını son bir örnekle geliştirmek yerinde olacaktır. Tepegöz anlatısı, Türk Dünyası içinde yalnızca Dede Korkut anlatmaları arasında yer alıp türünün tek örneği olan bir anlatı değildir. Kiklopların, folklorik bir motif olarak çok önceden beri araştırmacıların dikkatini çektiği ve bu bağlamda Ural dağlarının

ardında, Sibiryaya ve Kazak steplerinde tek gözlü devler üzerine büyük materyal toplandığı bilinmektedir (Köroğlu, 1988: 43). Kazak bozkırında tek gözlü dev hakkında Çarlık Rusya Şarkiyatçısı N. P. Ostroumov'un derlediği anlatı, konu hakkında nitelikli bir örnek oluşturmaktadır. Anlatıda Kırgız bir avcı olan Buran-Batır'ın tek gözlü bir devle olan mücadelesi ele alınmaktadır. Bu mücadelede tek gözlü dev, mağara, mağarada devin kör edilmesi, hayvanlar vasıtasıyla mağaradan kurtulma ve "devin öldürülmesi" ayrıntıları ile Basat'ın tek gözlü devle olan mücadelesi arasında benzerlikler söz konusudur (Özet için bk. Ek-1). Yine N. P. Ostroumov tarafından derlenen bir masal da konu hakkında önemli bir başka örnektir. Bu masalda keçi avına çıkan bir "han" ve yanındaki adamların, tek gözlü bir devin yaşadığı mağaraya düşmeleri anlatılmaktadır. Bu anlatıda da devin yaşadığı mağara, mağarada devin kör edilmesi, hayvanlar vasıtasıyla mağaradan kurtulma ayrıntıları dikkat çekicidir (Özet için bk. Ek-2). Masalda farklı olan en önemli ayrıntı ise devin han tarafından öldürülmeden bırakılması ve tasasından kafasını duvara vurarak kendini öldürmesidir. Bu örnekler aracılığıyla fark edilmektedir ki avcı olan Buran-Batır devî anlatı sonunda Basat gibi öldürmüş ancak aynı Odysseus gibi bir hükümdar olan yani kendini kanıtama ihtiyacı gütmeyen han, tek gözlü devî *Odysseia*'da olduğu gibi öldürmeden bırakmıştır.

Sonuç

Dede Korkut destanî anlatımları, yüzeysel olarak ilk bakışta Oğuz Türklerinin düşmanlarıyla, doğaüstü varlıklarla ve kendi aralarında yaptıkları mücadeleleri anlatan epik anlatılar hükmündedir. Ancak anlatılar bağlamında derine inildikçe onların esasen sıradan savaşçı öyküleri olmadıkları anlaşılmakta; Oğuzların yaşamı anlamlandırmalarının, vizyonlarının ve misyonlarının dile getirildiği millî bir destan hükmünde oldukları fark edilmektedir. Sahip oldukları bu nitelik sebebiyle anlatılar, derin okuma yapmaya ve üzerlerinde farklı yorumlamalar geliştirmeye elverişli olmuşlardır.

Dede Korkut Kitabı üzerine çalışma yapan Türk bilim insanlarının mutabık olduğu nokta, kitabın Türk kültürünü ve sözlü edebiyatını en başarılı yansıtan nadir eserlerden biri olduğudur (Aksoy ve Duman, 2023: 172). Bu noktada Basat'ın Tepegöz ile olan girift mücadelesi de bu niteliğiyle beraber sahip olduğu derin izlek dolayısıyla farklı yorumlar getirmeye imkân tanımıştır. Tepegöz Basat'ın nefsinin bedenleşmiş bir şekli olarak (İnayet, 2015) veya günahı sembolize eden bir ucube olarak (Aslan, 2018) değerlendirilebilmiştir. Basat-Tepegöz mücadelesi bir kişilik yaratım mücadelesi olarak (Kahraman, 2022) veya yaşamın simgelerini içinde barındıran bir siyasetname olarak (Topcu, 2019) da ele alınabilmektedir. Bu noktada metindeki öldürme olayının kesin bir ifadeyle sadece "mimetik arzu" ekseninde açıklanabileceğini iddia etmek indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Ancak vurgulamakta fayda vardır ki bu katmanlı anlatı ve anlatının Yunan destanından ayrıştığı "öldürme arzusu" noktasındaki derin yapı, çalışmada yapılan mimetik değerlendirmeye kapı aralayabilmiştir. Bu

değerlendirme vasıtasıyla, Dede Korkut destanî anlatmalarından sadece birinin bile ne denli sanatsal bir değere sahip olduğu gözler önüne serilebilmektedir.

Çalışmada Odysseus'un tek gözlü dev Polyphemus'a karşı verdiği mücadele ile Basat'ın Tepegöz'e karşı verdiği mücadele karşılaştırılmıştır. Ele alınan anlatılar; tema, tipler ve olağanüstü motifler gibi birçok yönden benzeşirken kahramanların final sahnelerinde tek gözlü devleri öldürüp öldürmeme davranışları noktasında ayrılmışlardır. Bu ayrışma, René Girard tarafından ortaya konulan "mimetik arzu" yaklaşımı vasıtasıyla sorgulanmıştır. Arzunun taklide dayanan bir tabiata sahip olduğunu öne süren bu yaklaşım çerçevesinde değerlendirildiğinde, Odysseus'un tek gözlü devi öldürmeden bırakması şu şekilde yorumlanmıştır: Odysseus, öldürme arzusu noktasında kendisini güdüleyecek bir dolayımlayıcıdan mahrumdur. Buna ek olarak Odysseus'un bu anlatı özelinde ulvi bir amacının olmadığı da fark edilmiştir. Başlı başına kendi için düzülen destanda kahramanlığını birçok yerde ispatlamış veya tekrardan ispatlama şansına sahip olan Odysseus'un devle olan mücadelesi destandaki küçük bir epizottur. Bu sebeple Odysseus, devi yalnızca kör etmekle yetinmiş ve devin mağarasından kurtulduğu an gemisine binerek maceralarına kaldığı yerden devam etmiştir. Bunun aksine Basat'ın Tepegöz ile olan mücadelesi ise onun varlığını ortaya koyabilmesi, halkını kurtarabilmesi ve özündeki mayayı dışa çıkarabilmesi için tek şansı hükmündedir. Bunun için Basat'ın, Tepegöz'ü tümünden ortadan kaldırılması gerekmiştir.

Öldürme arzusunun açığa çıkması noktasında Odysseus'ta görülen dolayımlayıcı eksikliği, Basat nezdinde söz konusu değildir. Birçok alpin Tepegöz tarafından yaralanması/öldürülmesi ve özellikle de Salur Kazan gibi bir alplık sembolünün bile Tepegöz'e mağlup olmasıyla "dolayım" kuvvetlenmiştir. Salur Kazan'ın Basat'ı engellemeye çalışmasıyla mimetik arzu işleyişe girmiş ve Basat bir bakıma Kazan'ın arzusunu taklit ederek - onun gibi bir alp olabilme güdüsüyle- Tepegöz'ü öldürmek istemiştir. Tepegöz'ü tıpkı Odysseus gibi öldürmeden bırakması, Basat'ın kendisini ve alplığını ispatlayamadan, esasen de dipte yatan "aslan (gibi) olma arzusuna ulaşmadan anlatının sonlanmasına sebep olacaktır. Ancak Basat bunu yapmamış; küçükken defalarca aslan yatağına dönmeye çalışıp zorla geri getirilmiş olsa da o, en sonunda Tepegöz'ün kafasını keserek sembolik olarak o aslan yatağına, kendini kanıtlamış bir "**Alp Arslan**" olarak dönmeyi başarabilmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abdulla, K. (2012). *Mitten yazıya veya gizli Dede Korkut*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Aksoy, H. - Duman, M. (2023). Avrupa'da Dede Korkut Kitabı hakkında yapılan çalışmalar üzerine genel bir değerlendirme. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 11(34), 160-173.

- Aslan, B. (2018). Dede Korkut hikâyelerinin ucubesi: Tepegöz. *TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(24), 51-60.
- Bostan, D. (2019). Başkalarının Aşkı: Hangi Kadın filminde mimetik arzu. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 34, 275-279.
- Can, A. (2011). Homeros destanları ile Dede Korkut hikâyeleri arasındaki kurgu, yapı, tip ve tema benzerlikleri. *Turkish Studies*, 6(2), 263-286.
- Duymaz, A. (1996). Kıpçak sahası Türk destanlarında bir Oğuz alpi: Salur Kazan. *Millî Folklor*, 31-32, 49-59.
- Emeksiz, A. (2016). *Dede Korkut'un paltosu*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergin, M. (1994). *Dede Korkut kitabı I giriş – metin – faksimile*. 3. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, M. (2010). *Dede Korkut kitabı*. 43. Baskı, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Girard, R. (2020). *Romantik yalan ve romansal hakikat edebi yapıda ben ve öteki*. (çev.: Arzu Etensel İldem), İstanbul: Metis Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal*. (çev.: Necmiye Alpay), İstanbul: Kanat Kitap.
- Güneş, M. (2022). Mimetic desire and scapegoating mechanisms in Martin Amis's 'The Last Days of Muhammad Atta. *Mavi Atlas*, 10 (2), 595-604.
- Güngör, İ. (2021). Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin oyununda mimetik arzu ve kısır döngü. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, 140-164.
- Homeros. (2008). Odysseus anlatır - Kikonlar - Lotosiyenler – Tepegözler. *Odyseia*, (çev.: Azra Erhat – A. Kadir), 21. Baskı, 163-180, İstanbul: Can Yayınları.
- İlhan, M. E. (2021). Yedi düvelden yedi başa Salur Kazan'ın yedi başlı ejderhayı öldürdüğü boyda mimetik arzu. *Folklor/Edebiyat*, 27(105), 15-27.
- İnayet, A. (2015). Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü destan'ın yeni bir yorumu üzerine. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(2), 7-13.
- Kahraman, B. S. (2022). Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü boyda ideal kişilik yaratımı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(40), 1441-1449.
- Köroğlu, H. G. (1988). Depegöz ve Polifem. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 36, 43-52.
- Ostroumov N. P. (1891). Novie varianti syujeta o Polifeme/odnoglaze/-Kirgizskie rasskazi. *Etnografiçeskoe Oboz - Skazaniya Orenie*, 1891/2, 202-207.
- Şengül, S. (2017). *Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarının René Girard'ın üçgen arzu Modeli'ne göre incelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tohumcu, K. (2022). *Peyami Safa'nın romanlarının Rene Girard'ın 'üçgen arzu modeli'ne göre incelenmesi*. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tomat, A. (2012). *Anna Gavalda'nın onu seviyordum ve bir aradayız, hepsi bu adlı romanlarında mimetik arzu*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Topcu, M. (2019). Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü hikâyeyi psikanalitik yaklaşımla okuma. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(69), 354-372.

- Yıldırım, D. (2022). Dede Korkut'un yeni kolaj tarzı yazması Hocalı Molla'nın mıdır?. *Journal of Old Turkic Studies*, 6(1), 158-208.
- Yıldız, O. (2021). Dede Korkut hikâyeleri ile İliada ve Odysseia destanları arasında mukayeseli bir deneme. *Uluslararası Hakemli İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 243-254.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://tr.wikipedia.org/wiki/Odisseia#cite_note-3 (Erişim: 26.11.2023).

URL-2:

<https://web.archive.org/web/20150905112124/https://www.britannica.com/art/mimesis> (Erişim: 12.11.2023).

Ek-1

Kırgız avcı Buran-Batır, her yıl bahar geldiğinde tüfeğini alıp ava gider. Bir gün dağlarda dişi bir geyik görüp onu vurur. Geyiğin yanında yeni doğmuş yavru geyik dikilir ve ormana gider. Buran-Batır ölü geyiğin derisini çıkarır, etinden bir parça keser ve ateş yakıp pişirmeye başlar. Birden genç ve güzel bir kadın görünür ve "İnek öldü!" diye bağırır. Kadın, Buran-Batır'a yaklaşır ve karşısına oturur. Buran-Batır, kadına bir parça et uzatır. Kadın elini elbisesiyle saklayarak eti alır. Buran-Batır kadının normal biri olmadığını düşünüp ağaçtan bir parça keserek kendisi gibi yatacağı yere yerleştirir. Ağaç parçasının üzerini kendi elbisesi ile örtüp kendisi de ağaca saklanır. Gün doğmadan önce kadın Buran-Batır'ın yattığını düşündüğü yere yaklaşır ve üzerine atlar. Buran-Batır bunu görünce saklandığı yerden kadına ateş eder. Kadın ölür. Buran-Batır sabaha kadar bulunduğu yerden çıkmaz. Sabah olunca kadının ölüsüne yaklaşır parmaklarının bakırdan olduğunu görür. İki tane parmak keser ve çantasına atıp yola devam eder.

Sonbaharı evinde geçiren Buran-Batır ilkbaharda bir arkadaşıyla beraber ava çıkar. Dağda gezinirlerken çeşitli hayvanları olan ihtiyar bir çoban görürler. İhtiyarın alnında tek gözü olduğunu görürler. İhtiyar, Buran-Batır'ın adını öğrenince onu uzun zamandır beklediğini söyler ve evine davet eder. İhtiyar yaşadığı mağaraya bütün hayvanlarını sokar. Misafirler de ihtiyarın isteğiyle silahlarını mağaranın dışında bırakarak içeriye girerler. İhtiyar daha sonra mağaranın girişini büyük bir kaya ile kapatır. İhtiyar, avcılarının artık bir yere gidemeyeceklerini belirtip kendisinin uyuyacağını söyler. Avcılara birini boğazlayıp etini tencerede haşlamasını söyler. Buran-Batır arkadaşıyla kamayla öldürüp etini tencereye koyar. İhtiyar ona bir demir uç verir ve yaktığı ateşi onunla karıştırmasını ve demir kırmızılaştığında onu uyandırmasını söyler. Buran demir kırmızılaşınca uyuyan ihtiyarın tek gözünü bu demirle dağlar ve hayvanların arasına saklanır. Acıdan uyanan ihtiyar, sabah hayvanları sayarken Buran-Batır'ı bulacağını söyler. Buran-Batır en büyük keçiyi seçer, boğazını kesip kendisini keçinin içine saklar. Sabah ihtiyar mağaranın kapısındaki kayayı kaldırır, hayvanları tek tek dışarı çıkarır. Buran-Batır'ı bulamayınca nerede olduğunu sorar. Buran-Batır da dışarı çıktığını söyler. Kederlenen ihtiyar kendisini öldürüp hayvanları almasını ister ve Buran-Batır'ın karşısına yüzükoyun yatar. Buran-Batır ateş ederek ihtiyarı öldürür. Fakat hayvanları almaz. Hayvanlar dağlara dağılır. Onlardan da zamanımızın değişik, ünlü vahşi hayvanlarının oluştuğuna inanılır (Ostroumov'dan akt. Köroğlu, 1988: 45-46).

Ek-2

Kırk atlının başında keçi avına çıkan han bir mağaraya düşer. Mağarada bir dev yaşamaktadır. Açlıktan yorgun düşen avcılar mağarada buldukları eti yemeye başlarlar. Avcılar yemeği bitirdiklerinde canları kaynamış süt içmek ister. Çevrelerine bakınırlarken mağarada uyuyan dev ve devin koyunlarını görürler. Dev bir oturuşta kırk koyun yiyebilmektedir. Dev kalkar ve tencereye baktığında yiyecek bir şey bulamaz. Etrafına bakınırken mağarasındaki davetsiz misafirleri fark eder. Hanın adamlarından birini yakalayarak öldürür ve kızartmaya başlar. Diğer adamlara ise kırk koyun keserek tencerede haşlamalarını emreder. Avcılar hemen kırk koyun kesip etleri tencerede haşlamaya başlarlar. Dev uykuya yatar. Han, adamlarını toplayarak devin koyunlarından birini kesmeyi, onun derisine örtünerek deve yaklaşip tek gözünü dağılayarak mağaradan kaçmayı planlar. Hanın düşüncesini herkes onaylar. Dev uyurken han, ateşe demir bir şiş koyar, demir iyice kızdığı zaman han uyuyan deve yaklaşip demiri devin tek gözüne saplar. Dev uyanıp acıdan bağırmaya başlar. Elleriyle mağaranın içinde avcılarını aramaya koyulur. Avcılar hanın öğüdüne uyarak koyunların arasına gizlenmiştir. Dev onları bulacağını söyleyerek kapının yanında yeniden uykuya yatar. Han ve adamları birer tane koyun boğazlayıp hepsinin derisini yüzerek derilerle örtünürler. Sabah dev uyanıp koyunları dışarıya salar ama avcılarını bulamaz. Avcılara nerede olduklarını sorar. Avcılar da dışarıdan “Aptal melun, biz buradayız” diye bağırırlar. Avcıların hakareti karşısında kahırlanan dev başını duvara vura vura tasasından ölür. Dev ölünce avcılar devin zenginliğini ele geçirip evlerine dönerler (Ostroumov’dan akt. Koroğlu, 1988: 46-47).

Extended Summary

One of the most deep-rooted epic works of Turkish literature is the epic narratives of *Dede Korkut*. These narratives are not just ordinary heroic stories that tell of the struggles of the Oghuz Turks with external powers, among themselves, or with extraordinary beings. Although such struggles of the Oghuzs shaped the general framework of these epic narratives, the narratives are essentially an ancient Oghuzname that reveals the worldviews and ideals of the Oghuz Turks, and the life activities of the Oghuzs both socially and individually. Narratives have a semantic depth in this respect. This depth provides researchers with ample opportunities to interpret them differently. One of the famous epic stories with such depth among the *Dede Korkut* narratives is the story of Basat killing Tepegöz. This *Dede Korkut* story tells the story of the struggle between a one-eyed creature with extraordinary powers called “Tepegöz”, who is a scourge for the Oghuz, and an Oghuz man named Basat. In the study, this epic narrative was used as one of the main comparative materials. The other epic narrative that is compared in the article is the narrative in which Odysseus fights with a one-eyed giant in the ninth chapter of the famous epic of Ancient Greek literature, the *Odyssey*. Basat’s struggle against Tepegöz and Odysseus’ struggle against the one-eyed giant Polyphemus bear significant similarities in terms of various details in the narratives. The final scenes are one of the most obvious points where the stories diverge. By the end of the narrative, Basat has managed to save his people from their difficult situation by killing Tepegöz. Odysseus, on the other hand, only blinded Polyphemus in the finale, meaning he did not kill the one-eyed giant. In this article, it has been deeply examined why these two works, which have similarities in various aspects such as motifs, people, activities of people, objects, places, etc., differ in terms of the killing-wounding event in the final. In this study, the desire to kill, which differs in Basat and Odysseus, is analyzed within the framework of the “mimetic desire” approach introduced to the world of science by the French literary critic, anthropologist and philosopher René Girard. Through this analysis, a comparative evaluation was made and the question of why Basat killed Tepegöz, who begged for mercy in the finale of the *Dede Korkut* story was

questioned. With his concept of mimetic desire, Girard claims that desire has an imitative nature. There is a tripartite structure in this desire formation. "Subject", "object" and "model" constitute the pillars of this structure. The desire triangle established by Basat at the point of wanting to kill the giant and the elements of this triangle were tried to be determined in the study by going from the surface to the depth. There were famous heroes in the *Dede Korkut* narrative who had previously tried to attack and defeat Tepegöz. However, no one was successful in this, many famous Oghuz heroes were injured and even martyred at the hands of Tepegöz. At the end of the evaluation made in the context of the mimetic desire approach, it was realized that Basat took such symbolic identities of the *Dede Korkut* heroes, and especially the head of the heroes Salur Kazan, as a model for himself in his desire to kill Tepegöz. In the Greek epic, no one except Odysseus is fully motivated to kill the one-eyed giant. Inasmuch as Odysseus' men wanted to escape from the giant's cave before they even saw him. In other words, Odysseus was found to lack models that would shape his desire to kill. It has been commented that the hero left the giant unkillable because he lacked a model that could shape his desire. Also, Odysseus is the king and Basat is a young Oghuz man who is just about to prove his worth. The struggle of Odysseus, a proven hero, with the giant constitutes only a minor episode of his major epic. However, Basat's struggle against Tepegöz is a matter of life and death, a struggle for existence. Basat's growth process was also touched upon in the study, and it was understood that he grew up in a lion's den for a certain period of time. After being taken from here, Basat frequently ran away from his hometown during his childhood and tried to return to this lion's den. Basat's "desire to return to the first place where he felt like a lion" is symbolically achieved by killing Tepegöz. Ultimately, unlike Odysseus, Basat, who desired to reach a superior level of heroism, had to completely eliminate Tepegöz in order to achieve this basic desire and prove his essential "lion" identity, that is, his heroism.

"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: Doktora derslerimiz sırasında kıymetli değerlendirmeleriyle bu çalışmanın olgunlaşmasında yol göstericim olan Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz'e teşekkürlerimi sunarım./ I would like to thank Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz, who guided me in the maturation of this study with his valuable evaluations during our doctoral courses.

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.

SÖMÜRÜNÜN KÜLTÜREL HÂLİ: KÜLTÜREL SAHIPLENME

EXPLOITING CULTURE: CULTURAL APPROPRIATION

Gülay YAVUZ*

ÖZ: İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, ulus devlet etkisinin ve uluslararası hukukun Avrupa merkezli karakterinin zayıflamasıyla sömürgeciliğin etkilerini ortadan kaldırma amacı güdülse de bu amaçla başlatılan dekolonizasyon sürecinde sömürgecilik yerini kültürel sahiplenmeye bırakmıştır. Bir kültürün unsurlarının başka bir kültürün üyeleri tarafından benimsenmesi veya kullanılması anlamına gelen kültürel sahiplenme, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren akademik araştırmaların ve tartışmaların odağında yer alarak güç dinamikleri, kimlik oluşumu ve etik hususları çerçevesinde önem kazanmıştır. Bu çalışma, kültürel sahiplenmenin farklı dinamiklerini incelemekte, tarihsel bağlamını, tezahürlerini ve çeşitli kültürel ortamlardaki etkilerini göstermektedir. Makalede, moda, müzik, sanat ve tıp gibi farklı kültür ve endüstrilerdeki örneklerden yola çıkarak kültürel sahiplenmenin güç dengesizliklerini sürdürebileceği ve stereotipleri pekiştirebileceği vurgulanmaktadır. Çalışmada, kültürel sahiplenmenin hangi şartlarda etik ve saygı koşullarını sağladığını anlamak için bir çerçeve sunulmuş, kültürel sahiplenme ve kültürel takdir arasındaki ayrım ele alınmıştır. Konuyla ilişkili örneklerin, teorik çerçevelerin ve güncel tartışmaların analiz edildiği bu çalışmada, sömürgecilik merceğinden kültürel sahiplenme kavramının kapsamlı bir incelemesi sunulularak mevcut kültür çalışmalarına katkı sağlama amacı güdülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Sahiplenme, Kültürel Takdir, Kültür, Gelenek, Sömürgecilik

ABSTRACT: In the post-World War II period, although the aim was to eliminate the effects of colonialism with the weakening of the nation-state influence and the Eurocentric character of international law, colonialism was replaced by cultural appropriation in the decolonisation process initiated for this purpose. Cultural appropriation, which means the adoption or use of elements of one culture by members of another culture, has been at the centre of academic research and debate since the second half of the twentieth century and has gained importance within the framework of power dynamics, identity formation and ethics. This study analyses the different dynamics of cultural appropriation, showing its historical context, manifestations and effects in various cultural settings. Drawing on examples from different cultures and industries such as fashion, music, art and medicine, the article emphasises that cultural appropriation can perpetuate power imbalances and reinforce stereotypes. The study provides a framework for understanding the conditions under which cultural appropriation meets the conditions of ethics and respect, and discusses the distinction between cultural appropriation and cultural appreciation. Analysing relevant examples, theoretical frameworks and current debates, this study aims to contribute to existing cultural studies by presenting a comprehensive examination of the concept of cultural appropriation through the lens of colonialism.

Keywords: Cultural Appropriation, Cultural Appreciation, Culture, Tradition, Colonialism

* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Ankara-yavuzgulay@yahoo.com (Orcid: 0000-0001-7019-5411)

Giriş

Kültürel sahiplenme, özellikle son yıllarda akademisyenlerin, aktivistlerin ve genel olarak kamuoyunun dikkatini çeken, sıklıkla tartışılan ve giderek daha çok incelenen bir konu olarak ortaya çıkmıştır. Küreselleşme farklı kültürel pratiklerin, ürünlerin ve sembollerin alışverişini ve yayılmasını kolaylaştırmaya devam ederken kültürel sahiplenme olgusu da bu süreçte daha belirgin ve karmaşık hâle gelmiştir. Özünde, bir kültüre ait unsurların, o kültürün dışındaki bireyler veya gruplar tarafından, genellikle kökeni veya önemi doğru bir şekilde anlaşılmadan, kabul edilmeden veya saygı gösterilmeden benimsenmesi veya kullanılması anlamına gelen kültürel sahiplenme kavramı beraberinde güç dinamikleri, kimlik oluşumu ve etik konusu üzerine derin tartışmaları gündeme getirmiştir.

Kültürel sahiplenme konusunu derinlemesine incelemek için, insan etkileşiminin farklı alanlarındaki çeşitli tezahürlerini anlamak önemlidir. Moda, müzik ve sanat alanlarından dil, mutfak ve din pratiklerine kadar, kültürel sahiplenme, her biri kendi etki ve sonuçlarına sahip sayısız biçime bürünmektedir. Örneğin, marjinalleştirilmiş kültürlerin geleneksel kıyafetlerinin veya saç stillerinin kültürel önemleri dikkate alınmaksızın sahiplenilmesi, zararlı stereotipleri devam ettirebilir ve kültürel kimliğin silinmesine neden olabilir. Benzer şekilde, kutsal sembollerin veya ritüellerin ruhani veya kültürel bağlamları anlaşılmadan ticarileştirilmesi, yerel toplulukların sömürülmesine ve marjinalleştirilmesine yol açabilir.

Güç ve ayrıcalık dinamikleri, kültürel sahiplenme örüntülerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Birçok durumda, kültürel unsurların baskın gruplar tarafından sahiplenilmesi mevcut hiyerarşileri ve eşitsizlikleri pekiştirirken halihazırda baskı altında olan toplulukları daha da marjinalleştirmektedir. Bu durum, kültürel sahiplenme eylemlerine kaynaklık eden güç yapılarının eleştirel bir şekilde incelenmesinin önemini vurgulamaktadır.

Kültürel sahiplenme konusu doksanlı yıllarda başlayarak günümüze kadar gelen bir araştırma alanı olsa da kültürel aktarım, kültür değişimleri, kültürel etkileşim gibi benzer kavram ve terimlerden farklı olarak Türkiye’de doğrudan bu terimi ve bu konuyu ele alan bir çalışma¹ bulunmamaktadır. Türkiye’nin zengin kültürel mirası ve köklü kültürel alışveriş tarihine istinaden ülkedeki kültürel sahiplenme dinamiklerini incelemek önemlidir. Bu çalışma, Türkiye’deki kültür çalışmalarına farklı bir araştırma alanı sunmasının yanı sıra, kültürel sahiplenme konusunda genel bir bakış sunarken kültürel sahiplenmenin etki alanı, etik problemleri gibi çeşitli

¹ Türkiye’den birkaç araştırmacının bu konudan bahseden veya bizzat bu konuyu ele alan çalışmalar yaptığını belirtmek gerekir. Ancak bu çalışmalar İngiliz dilinde ve yurtdışındaki dergilerde yayımlanmıştır: (Yazıcıoğlu, 2010; Büyükokutan, 2011; Coşkun-Balli ve Ertimur, 2017).

boyutlarını da ele almayı amaçlamaktadır. Konuyla ilişkili örnekler, teorik çerçeveler ve güncel tartışmaların incelenmesi yoluyla, bu olgunun çok yönlü doğasının analiz edilmesi hedeflenmektedir. Mevcut kültür çalışmalarında eksikliği tespit edilen bir kavram olarak kültürel sahiplenmenin anlaşılması ve araştırılması yoluyla dünyada kültürler arası anlayış, takdir ve sosyal adaleti teşvik etmeye yönelik devam eden çalışmalara katkıda bulunulmuştur.

1. Kültürel Sahiplenme Teriminin Türkçeleştirilmesi

Cultural appropriation kavramı, Türkiye’de daha önce ele alınan bir terim olmaması sebebiyle henüz Türkçe söylenmemiş olup tarafımızca *kültürel sahiplenme* olarak çevrilmektedir.

Appropriation kelimesinin Cambridge Sözlüğü’ndeki (URL-7) anlamına bakıldığında, “1. the act of taking something for your own use, usually without permission”, “2. the act of taking something such as an idea, custom, or style from a group or culture that you are not a member of and using it yourself” açıklamaları görülmektedir. *Appropriation* kelimesi, birinci anlamda “genellikle izin almaksızın kişinin bir şeyi kendi kullanımı için alması” ve ikinci anlamda ise “üyesi olunmayan bir grup veya kültürden fikir, gelenek, üslup gibi bir değeri alıp kendi başına kullanma eylemi” olarak tanımlanmaktadır. Kavram araştırıldığı zaman, Türkçe olarak “yağma” veya “tahsisat, tahsis” kelimeleriyle² çevrildiği fark edilmiştir. *Yağma* kelimesi “birçok kişinin zor kullanarak ele geçirdikleri malı alıp kaçması; talan” olarak Güncel Türkçe Sözlük’te (URL-9) yer almaktadır. Yağma kelimesi, hem alma eyleminin bilinçli yapıldığına yönelik referans verdiği için hem de sadece somut nesnelerin alındığı şeklinde anlaşılacağı için terimin anlamını karşılamakta yeterli değildir; *cultural appropriation* bilinçli olduğu gibi bilinçsiz olarak da eyleme dökülmektedir. Yine Güncel Türkçe Sözlükte (2023) *tahsis* “bir şeyi bir kimseye veya bir yere ayırma” ve *tahsisat* “bir kimseye, bir kuruluş veya topluluğa ayrılmış para, ödenek” anlamına gelmekte olup terimin anlamını karşılamaktan çok uzaktadır.

Cultural appropriation teriminin referans verdiği “alma” eyleminin anlamını karşılayacak şekilde *sahip* kelimesine bakıldığında ise “1. herhangi bir şey üstünde mülkiyeti olan, onu yasaya uygun bir biçimde dilediği gibi kullanabilen kimse; iye, malik” anlamına geldiği; *sahiplenmek* kelimesinin de terimin kendisinin de ifade ettiğine benzer bir şekilde “bir şeye sahip çıkmak, benimsemek” anlamına geldiği görülmektedir. Burada bahsedilen sahiplenme eyleminin de belirli bir kültürün veya kültürden bir değerın sahiplenilmesi olduğundan *cultural appropriation* teriminin, *kültürel sahiplenme* olarak kullanımı uygun görülmektedir.

² Bu konuyla ilgili Google araştırması yapıldığında çıkan az sayıdaki sonuçlar arasında İngilizce- Türkçe online sözlük olan Tureng’de *cultural appropriation* için “kültür yağmacılığı” denmiş, Türkçe sonuçlar arasında yer alan bir başka metinde ise terimin çevirisi “kültürel tahsis” olarak verilmiştir (URL-1).

Kavramsal olarak birbirine karıştırılabilen kültür aktarımı, kültür değişimleri, kültürel etkileşim ve kültürel sahiplenme terimleri, kültürel unsurların hareketini ve dönüşümünü içerdiklerinden birbirlerine benzemektedirler; ancak, amaç, süreç ve etki bakımından birbirlerinden farklıdırlar. Şimşek (2016: 86), kültür aktarımı terimiyle kültürlerin birbirleriyle temas etmesinden ortaya çıkan aktarım süreçleri, etkileşim ve iletişim yoluyla kültürlerin birbirlerinin içine nüfus etme meselesinin ele alındığını belirtir. Buradaki aktarım süreci dinamik olup kültürel sahiplenmede olduğu gibi tek yönlü değildir. Kültür değişimleri, bir kültürün zaman içinde iç veya dış yeniliklerden etkilenerek uygulamalarda, inançlarda ve sosyal yapılarda değişimlere yol açan daha geniş çaplı dönüşümünü ifade eder. Turhan (2017: 44) bir kültür unsurunun alınmasında ve yayılmasında en etkili olan faktörlerin fayda, itibar kazanma, yenilik arzusu ve yeni unsurun mevcut kültür sistemine uyum göstermesi olduğunu söyler. Kültür değişimleri daha çok teknolojik yeniliklerin alınıp kültüre uyumlandığı süreçleri ifade etmektedir. Kültürel sahiplenmenin tersine burada egemen kültürden etkilenme söz konusudur. Kültürel etkileşim, farklı kültürler birbirleriyle temas edip birbirini etkilediğinde, birbiriyle fikir ve uygulama alışverişinde bulunduğu anda meydana gelir ve genellikle kültürel özelliklerin karışıp kaynaştığı ortak kültürler veya yeni kültürel formlarla sonuçlanmaktadır. Metin (2004: 57) kültürün kime ait olduğunu sorguladığı çalışmasında sınırların giderek belirsizleştiği küresel dünyada kültürün saflığının ve belirli bir kültüre aitliğinin söz konusu olmadığını ifade etmiş ve kültürlerin ortak çabasına vurgu yapmıştır. Bu ortak çaba, kültürel etkileşimin ilk aşaması olan (Öztürk, 2018: 3) farklı toplumların birbirine temas etmesinden sonraki süreçte oluşmaktadır. Kültürel sahiplenmede ise kültürel unsurların tek taraflı alınması sebebiyle çoğunlukla karşılıklı etkileşim bulunmazken ortak kültür oluşturma kaygısı da görülmemektedir. Genellikle etkileşim neredeyse yok gibidir çünkü kültürel sahiplenme çoğunlukla bilinçsiz bir şekilde eyleme dökülmektedir: başka bir kültürden alınan kültür unsurlarının anlamı ve bağlamı bilinmeden alınıp tüketilmektedir. Kültür aktarımları, kültür değişimleri ve kültürel etkileşimler kültürlerin doğal evrimine katkıda bulunan, kültürlerin dinamik yapısını besleyen süreçler olarak görülebilirken kültürel sahiplenme toplumlar arası özellikle ekonomik anlamda güç dengesizliklerini sürdüren, baskın kültüre tek taraflı fayda sağlayan ve çoğunlukla azınlık kültürün yanlış temsiliyle sonuçlanan bir yapıdadır.

2. Kültürel Sahiplenme

Kavram olarak kültürel sahiplenmenin, ilk olarak sömürgecilik ve Batı yayılmacılığı ile ilgili akademik yazılarda kullanıldığı görülmektedir. Bu yazıların başında 1976 yılında yayımlanan Kenneth Coutts-Smith (1991) tarafından kaleme alınan "Some General Observations on the Problems of Cultural Colonialism" adlı çalışma gelmektedir. Coutts-Smith'in terminolojik olarak olmasa da kavramsal olarak kültürel sahiplenmeyi, kültürel

sömürgecilik adı altında ele aldığı görülmektedir. Kültürel sahiplenmenin terim olarak kullanıldığı ilk çalışmalardan bir diğeri de Mead, Awa ve Porou'nun 1994 yılında hazırladıkları "Misappropriation³ of indigenous knowledge: The next wave of colonisation" adlı rapordur. Bu rapor çerçevesinde bilginin uygun bir onay veya rıza olmaksızın sömürülmesi ve sahiplenilmesi konusu ele alınmış ve kültürel sahiplenme yeni bir sömürgeleştirme biçimine benzetilmiştir.

Köklerini sömürgecilikten alan kültürel sahiplenme, başka bir kültüre veya bir alt kültüre ait olan simgelerin, ritüellerin, estetik standartların ve davranışların başka bir kültür tarafından benimsenmesi olarak tanımlanabilir. Kültürel sahiplenme, bir kültürü bilinçli olarak anlamaya, öğrenmeye ve takdir etmeye yönelik bir tavır olan kültürel takdirden (*cultural appreciation*) ayrılır. Büyük bir oranda, sahiplenme eylemine maruz kalan söz konusu kültür bir azınlık kültürü olduğunda veya sosyal, politik, ekonomik veya askerî açıdan sahiplenme eyleminde bulunan kültüre bağlı olduğunda uygulandığı görülmektedir. Bu "sahiplenme", genellikle belirli bir kültürün üyesi olarak kültürü yaşatanların, kültürlerine özgü uygulamalara, etkinliklere ve unsurlara verdikleri anlamlar bilinmeksizin, çoğunlukla kültürel açıdan önemli eserler, uygulamalar, inançlar gibi unsurların bağlamından koparılarak, tüketilecek bir popüler kültür ürününe dönüştürülmesiyle veya bahse konu kültür unsurlarına gerçekte sahip olduklarından tamamen veya kısmen farklı bir anlam atfedilmesiyle gerçekleştirilir. Temelde, kültürel sahiplenme, bir kültürün fikri mülkiyetinin ödünç alınmasıdır; anlamı, bağlamı ve doğru kullanımı bilinmeden veya göz önünde bulundurulmadan kullanılmasıdır.

Bruce Ziff ve Pratima Rao'ya göre (1997: 1) kültürel sahiplenme, entelektüel varlığın, kültürel ifadelerin veya eserlerin, tarihin ve bilgi biçimlerinin o kültüre ait olmayan kişi tarafından alınmasıdır. Ziff ve Rao (1997: 5-6) kültürel nesnelere "almanın" ya da "ödünç almanın" anlamını araştırmış ve "Kültürel Aktarımın Yapısal Temsili: Sahiplenme ya da Asimilasyon" başlıklı bir çizelge sunarak kültürel aktarıma dahil olan sosyal süreçleri ve kültür alıcısının öznelliğinin baskın gruptan ya da alt gruptan olmasına bağlı olarak kültür aktarımının farklı şekillerde yorumlanabileceğini ve ima edilebileceğini göstermiştir. Kültürel aktarım asimilatif ya da sahiplenici bir uygulama olabilir (Ziff ve Rao, 1997: 5). Ziff ve Rao, azınlıkların egemen grubun kültürel biçimlerine ve uygulamalarına uyum sağlamaya veya asimile olmaya teşvik edildiğini veya mecbur bırakıldığını, egemen grupların alt gruplarla ilişkili kültürel biçimleri ödünç aldığı anda ise bu uygulamaya sahiplenme adı verildiğini ileri sürmektedir.

³ Bu raporun başlığında, kültürel sahiplenme konusunda yapılan ilk çalışmalarda *appropriation* ile aynı anlamda kullanıldığına sıklıkla rastladığımız, zimmete geçirme, emniyeti suiistimal, kötüye kullanma anlamlarına gelen hukuki bir terim olan *misappropriation* kelimesinin kullanıldığını görmekteyiz.

Jonathan Hart'ın (1997: 138) tanımına göre, bir kültürün bir üyesi başka bir kültürün bir üyesinin kültürel uygulamasını kendisininmiş gibi aldığı ya da sahip olma hakkının sorgulanmaması ya da buna itiraz edilmemesi, “çoğunluk kültürünün azınlık kültürünü yanlış temsil etmesi” kültürel sahiplenmedir. Bu yanlış temsil, kalıp yargıları besleyerek toplulukların başkaları tarafından algılanış biçimlerini etkileyebilmektedir.

Susan Scafidi (2005: 6- 9) de kültürel takdir ve kültürel sahiplenme kavramlarından ortaya çıkabilecek anlam karışıklığını önlemek için bu iki kavramı ele almıştır. Kültürel takdir başlığı altında, tüketici bir toplum olarak deneyimlerimizi ve etkileşimlerimizi edinme üzerinden tanımladığımızı; bir tatile gittiğimizde ziyaret ettiğimiz yerle ilgili hediyelik eşya aldığımızı, mezun olduğumuzda diploma aldığımızı, bir konser veya spor etkinliğinden hoşlandığımız zaman tişörtünü satın aldığımızı ifade eder ve aynı durumun farklı kültürel gruplarla karşılaştığımızda da yaşandığını belirtir (Scafidi, 2005: 6). Bu eylemlerimizin kültürel sahiplenmeden farkı ise bu davranışları o kültürün farkında olarak yani kültürü, bağlamı içinde tecrübe etmeye, kültürü öğrenmeye ve takdir etmeye yönelik bir tavır almamızdır. Scafidi (2005: 13) kültürel sahiplenmeyi ise başkasının kültürüne ait fikri mülkiyetin, geleneksel bilginin, kültürel ifadelerin veya eserlerin izinsiz olarak alınması olarak tanımlar ve kültürel sahiplenmenin başka bir kültürün dansının, kıyafetinin, müziğinin, dilinin, folklorunun, mutfağının, geleneksel tıbbının, dini sembollerinin vb. izinsiz kullanımını içerebildiğini, kaynak topluluk farklı şekillerde ezilmiş veya sömürülmüş bir azınlık grubu olduğunda veya kutsal nesnelere gibi sahiplenilen nesne özellikle hassas olduğunda kültürel sahiplenmenin zararlı olma olasılığının daha yüksek olduğunu belirtir.

Richard Rogers (2006: 474), “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation” başlıklı makalesinde genel olarak bir kültürün sembollerinin, eserlerinin, türlerinin, ritüellerinin veya teknolojilerinin başka bir kültürün üyeleri tarafından kullanılması olarak tanımlanan kültürel sahiplenmenin, sanal veya temsili temas da dahil olmak üzere kültürler birbirleriyle temas geçtiğinde kaçınılmaz olduğunu söyler. Kültürel sahiplenme aynı şekilde kültürel politikalarla iç içedir. Kültürel sahiplenme, marjinalleştirilmiş ve sömürgeleştirilmiş kültürlerin asimilasyonu ve sömürülmesiyle, tabi kılınmış kültürlerin hayatta kalmasıyla ve onların baskın kültürlerle karşı direnişiyle ilişkilidir.

Kültürel sahiplenme ve sanat ilişkisini ele alan James O. Young (2010: 5) kültürel sahiplenmeyi kültürlerin sınırları ötesinde gerçekleşen sahiplenme olarak tanımlamaktadır. Young'ın dışarıdakiler ve içeridekiler ayrımı önemlidir. Kültürel sahiplenme bir kültürün üyesi olmayan yani kültür çevresinin dışında kalanlar tarafından kültürün üyelerinin, kültür çevresinin içinde olanların ürettikleri öğeleri kendilerine mal etmeleri ya da kendi kullanımları için almalarıdır. Young kültürel sahiplenme kavramını

belirli bir kültürel bağlamda geliştirilen bir şeyin başka bir kültüre ait biri tarafından kullanıldığı her duruma atfetmektedir.

Kültürel sahiplenme, alıcı tarafın ne yaptığını bildiği ve bu alma eyleminin bağlamının tartışmalı olduğu durumlarda alıcının, başka bir bireyin kültürünün değerli, ancak yeniden kullanılabilir veya tükenmez bir yönünün (genellikle bir sembol veya uygulama), kendi kullanımı için alması olarak da tanımlanır (Lenard ve Balian, 2020: 332). Bu eylem genellikle bir güç dengesizliği içerir; baskın kültür, marjinalleştirilmiş bir kültürün unsurlarını izin almadan veya anlamadan kendine mal eder ve bu da potansiyel olarak sömürüye yol açabilir. Bu tür bir sahiplenme eylemi, kalıplaşmış yargıların devam ettirilmesine ve kültürel sembollerin veya uygulamaların değerinin yitirilmesine sebep olabilirken kültürel unsurların popüler akımlara veya metalara indirgenmesiyle sonuçlanabilir.

Kültürel sahiplenme ile ilgili olarak, kültürlerin ve bireysel kimliklerin nerede kesiştiğini tanımak da önemlidir. Kültürel sahiplenme, küreselleşme ve internetle birlikte daha da artmakta olan kültürel alışverişin de bir parçasıdır. Buna ek olarak, kültürel sahiplenmenin, etkilenen bireyin ve etkilenen kültürün bütünlüğünü koruyan organik bir kültür aktarımı olarak gerçekleşebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

3. Kültürel Sahiplenme Türleri

Kültürel sahiplenme, her biri sahiplenilen kültürler için farklı sonuçlar doğuran çeşitli biçimlerde görülebilmektedir. Bunlar arasında kültürel açıdan önemli sembollerin, nesnelere veya eserlerin uygun bir anlayış veya izin olmaksızın benimsenmesi, marjinal kültürlerin kıyafetlerinin, saç stillerinin veya geleneksel kıyafetlerinin sahiplenilmesi, dilin veya dilsel unsurların kökenlerine veya anlamlarına saygı gösterilmeksizin taklit edilmesi, müzik tarzlarının veya dans hareketlerinin kültürel bağlamları kabul edilmeksizin ödünç alınması, dini veya manevi uygulamaların kutsal önemleri anlaşılmeden sahiplenilmesi, geleneksel yemek tariflerinin veya mutfak uygulamalarının kültürel kökenleri kabul edilmeden veya bunlara saygı gösterilmeden kullanılması, sanatsal stillerin veya motiflerin kültürel bağlamları anlaşılmeden benimsenmesi, geleneksel sporların veya oyunların kültürel önemleri kabul edilmeden sahiplenilmesi, geleneksel bayramların veya kutlamaların kültürel önemleri anlaşılmeden ticarileştirilmesi ve yerel bilginin veya fikri mülkiyetin adil bir tazminat veya rıza olmaksızın sömürülmesi yer almaktadır.

Ziff ve Rao'nun (1997: 1- 2) verdikleri kültürel sahiplenme örnekleri, kültürel sahiplenmenin neredeyse her konuda yaygın olarak bulunabileceğini göstermektedir. Amerika'da bir halk şarkıcısının, yazarı bilinmeyen eski bir Senegal şarkısını seslendirmesi, bir Amazon okunun zehrinden edinilen D-tübokürarin olarak bilinen bir kas gevşeticisinin bir ilaç firması tarafından patentlenmesi, beyaz bir yazarın, Batı Sahili Yerli grubunun üyelerinden öğrendiği ve sadece yerliler arasında seçilmiş yaşlılar

tarafından anlatılması gereken hikâyeleri yayımlaması gibi birçok farklı kültürel sahiplenme örneği bulunmaktadır.

Rogers (2006: 478-91) kültürel sahiplenmeyi dört tür olarak ele almıştır. *Kültürel alışveriş* eşit güç seviyesine sahip kültürler arasında gerçekleşir, *kültürel egemenlik*, baskın bir kültürün unsurlarının tabi bir kültürün üyeleri tarafından kullanılmasını ifade eder, *kültürel sömürü*, tabi kılınmış bir kültürün unsurlarının esaslı bir karşılıklılık, izin ve/veya tazminat olmaksızın baskın bir kültür tarafından sahiplenilmesidir ve *kültürlerarasılık*, tek bir köken kültür tanımlamaksızın birden fazla kültürden ve/veya birden fazla kültür tarafından yaratılan melez kültürel unsurları ifade eder.

Rogers'tan farklı bir kültürel sahiplenme tasnifi yapan James O. Young'a (2010: 5) göre maddi kültürü sahiplenme, somut olmayan kültürü sahiplenme, stilistik/ üslupsal sahiplenme, motifleri sahiplenme ve özneleri sahiplenme olmak üzere beş tür kültürel sahiplenme çeşidi mevcuttur.

Young'a göre (2010: 6) *maddi kültürü sahiplenme*, somut bir sanat eserinin (heykel veya resim gibi) mülkiyetinin bir kültürün üyelerinden başka bir kültürün üyelerine devredilmesiyle ortaya çıkar. 19. yy başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda İngiltere Büyükelçisi olarak görev yapmış Lord Elgin'in emirleri üzerine mermer şayakların Parthenon Tapınağı'ndan alınması ve bu "Elgin Mermerleri"nin daha sonra, şu an hâlâ sergilendikleri, British Museum'a 1916'da satılması tipik bir maddi kültürü sahiplenme örneği olarak kabul edilir. Kuzey Amerika yerlilerine ait bir totem direğinin, bir Avrupa müzesine götürülmesi de bu türden bir sahiplenme örneği olabilir. Yine 1870'li yıllarda Carl Humann tarafından Türkiye'den kaçırılan ve günümüzde Berlin Müzesi'nde sergilenen Zeus Sunağı maddi kültürü sahiplenmeye tipik bir örnektir (URL-8).

Young'ın (2010: 6) içeriğinin sahiplenilmesi olarak tanımladığı sahiplenilen unsurun somut olmadığı *somut olmayan kültürü sahiplenme* ise bir sanatçının, başka bir kültürün üyesi bir sanatçının eserinde ifade ettiği bir fikri önemli ölçüde yeniden kullanmasıdır. Başka bir kültürün şarkılarını söyleyen bir müzisyen, kendi kültürünün dışında bir kültürün ürettiği hikâyeleri yeniden anlatan bir yazar somut olmayan kültürü sahiplenmiştir. Robert Bringhurst'un Haida mitlerinin versiyonları, Akira Kurosawa'nın Shakespeare'in oyunlarından olay örgülerini ödünç alıp filmlerinde yeniden kullanması da bu sahiplenmeye örnektir.

Somut olmayan kültürün sahiplenilmesinin bir alt başlığı olarak Young'ın (2010: 6) ele aldığı *stilistik/ üslupsal sahiplenme*, fikrin tamamının değil de stilinin veya üslubunun sahiplenilmesiyle oluşmaktadır. Bu sahiplenme türünde sanatçılar başka bir kültür tarafından üretilen eserleri yeniden üretmezler; ancak, başka bir kültürün eserleriyle ortak üslup unsurlarına sahip eserler üretirler. Afro-Amerikan kültürünün bir parçası olmayıp orijinal caz veya blues eserleri besteleyen müzisyenlerin stilistik/üslupsal sahiplenme eyleminde buldukları söylenebilir. Benzer

şekilde, Aborjin halklarının tarzında resim yapan Avustralyalılar da bu tür bir sahiplenme faaliyetinde bulunmuş olurlar.

Yine somut olmayan kültürün sahiplenilmesinin bir türü olarak Young'ın tasnifine göre (2010: 6-7) *motifleri sahiplenme*, stilistik/üslupsal sahiplenme ile ilişkilidir ancak burada yalnız temel motiflerin sahiplenilmesini görülmektedir. Bu sahiplenme türü sanatçının kendi kültüründen farklı bir kültürün sanatından etkilenip aynı üslupta eser üretmemesi durumunda ortaya çıkar. Örneğin Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*'da (1907) Afrika oymacılığından fikirler almıştır, ancak resmi Afrika stilinde değildir. Benzer şekilde, Henri Matisse'in *The Green Stripe* (1905) adlı tablosu fovist bir tablodur, ancak bilinçli olarak Afrika sanatından bazı motifler içerir. Müzikte ise Igor Stravinsky (*Piano Rag-Music*, 1919) ve Darius Milhaud (*La Création du Monde*'un ikinci bölümündeki caz füzü, 1923) örnek verilebilir. Afrika-Amerikan kültürünün caz müziğinden etkilenmişlerdir, fakat bu besteler caz tarzında üretilmiş eserler değildir.

Özneleri sahiplenme türünde ise Young (2010: 7) kültürün hiçbir sanatsal ürününün sahiplenilmediğini söyler; bunun yerine sanatçılar bir özneyi, yani başka bir kültürü veya onun bazı üyelerini benimserler. Kültürün dışındakiler, kültürün içindekilerin hayatlarını birinci tekil şahıs bakış açısıyla temsil ettiğinde özneleri sahiplenmeye 'sesin sahiplenilmesi' adı da verilmektedir. Örneğin, Joseph Conrad'ın romanlarının birçoğu özne sahiplenmesi içerir, çünkü Conrad sıklıkla kendi kültüründen başka kültürler hakkında yazmıştır. Kipling'in *Kim* (1901) adlı romanı yine bu türe klasik bir örnektir. Hindistan'da doğmuş olmasına rağmen, Kipling'in temsil ettiği Hint kültürlerinden hiçbiri kendi kültürü değildir. İskoç bir avukat olan Alexander McCall Smith, Botswananlı bir özel dedektif olan Precious Ramotswe'nin yer aldığı bir dizi çok satan roman yazmıştır. Aborjin olmayan Avustralyalı bir avukat olan Stephen Gray'in *The Artist is a Thief* (2000) adlı romanı büyük ölçüde Avustralya yerlileri arasında geçmektedir ve konusu aborjin sanatının sahiplenilmesidir.

Özneleri sahiplenmenin, edebi metinlerde farklı kültürlerin üyelerini temsil etme şeklinde sıklıkla görülen örneklerinden farklı olarak, özneleri sahiplenilenlerin bizzat öznelere dönüştüğü durumlara da rastlanmaktadır. Alman model Martina Big'in beyaz olan cildinin rengini bronzlaşma enjeksiyonlarıyla koyularak "kendini yüzde yüz siyahi kadın" olarak tanımlaması (URL-12), kendisini Kanada'nın yerli topluluklarından Métis olarak tanımlayan, yerlilere özgü giysi ve takıları kullanan, inşa ettiği bu kimlikle kitap yazıp çeşitli konuşmalar yapan ve yerliler konusundaki uzmanlığı üzerinden Saskatchewan Üniversitesi'nde profesör olarak kariyer yapan Carrie Bourassa'nın tamamen Avrupa kökenli olduğunun ortaya çıkması (URL-13) ve İngiltere'de orduda görevli bir askerken, cinsiyet değiştirdikten sonra Müslüman olup tesettüre giren Lucy Vallender (URL-10) örnekleri, özneleri sahiplenmenin farklı boyutlara ulaşabileceğini

göstermektedir. Özellikle, Amerika Arizona'da din değiştirerek Müslüman olan fakat cinsiyet uyumlama sürecini tamamlamaksızın kadın olduğu beyanıyla camiye girmek isterken, İslam dininde kadın ve erkeğin ibadet alanlarının ayrı olması sebebiyle camideki kadın alanlarına girebilmesi için cinsiyetini kanıtlanması istenen Sumayyah Dawud (URL-14) örneğinde de görüldüğü üzere kültürün anlamı ve bağlamı bilinmeden icra edilen eylemler ve sahiplenilen uygulamalar kültüre ve kültürün üyelerine zarar verebilmektedir.

Türkiye bağlamında kültürel sahiplenme konusuna bakıldığında özellikle Türk yemek kültürünün kültürel sahiplenmeye uğradığı görülmektedir. Ermenistan ve Yunanistan ile sıklıkla yoğurt, baklava, cacık, lokma vb. geleneksel yemeklerin kime ait olduğu tartışmalarıyla yemek kültürü konusunda sıklıkla karşı karşıya gelinmektedir. Avrupa ve Amerika'ya yoğurdu Yunan yoğurdu olarak tanıtmayı ve pazarlamayı başaran Yunanistan bu konuda Türkiye'yi geride bırakmıştır. Kültürel sahiplenme konusunun kültür ekonomisi açısından ne kadar önemli olduğu bu örnekten bile anlaşılabilir.



Fotoğraf 1: Yunan kahvesi (URL-2)



Fotoğraf 2: Ermeni dolması (URL-3)



Fotoğraf 3: Yunan lokması (URL-4)

Burada verilen örnekler arasında özellikle dikkat çeken kahve ile ilgili görseldir. Bilindiği gibi Türk Kahvesi ve Geleneği 2013 yılında İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne girmiştir. Ancak bakır cezvede pişirilip yanında Türk lokumuyla birlikte servis edildiği gösterilen bir kahvenin sosyal medyada Yunan kahvesi olarak pazarlandığı görülmektedir. Geleneksel bilgi ve kültür ekonomisi arasındaki güçlü ilişkiye vurgu yapan Özdemir (2018: 9) kültür ekonomisinin geleneksel bilgi belleğinden beslenilerek yaratılan değerlerden oluştuğunu söyler. Gülüm (2021: 480) somut olmayan kültürel mirasın yaratıcı endüstriler için gerekli hammadde, sermaye ve yaratıcılığı sağladığını, bu endüstrilerin de mirasın korunması, araştırılması ve yeniden canlandırılması için gerekli teknoloji ve ortamları sunduğunu belirtmektedir. Ancak, Türk kahvesinin bu kültürü sahiplenenler tarafından tanıtılması örneğinden yola çıkarak kültürel unsurlardan elde edilecek ekonomik faydadan kültür taşıyıcılarının değil kültürü sahiplenenlerin yararlanacağı düşünülebilir. Türk kahvesinin sosyal medyada Yunan kahvesi olarak tanıtılmasına ilişkin bu örnek, kültür ekonomisindeki daha geniş bir sorunu vurgulamaktadır. Geleneksel bilgi ve kültürel miras, yaratıcı endüstrilerin gelişmesi için gerekli olan temel unsurları sağlarken bu kültürel unsurların ekonomik faydalarından kültürün taşıyıcıları yararlanamayabilir. Bu dinamik, somut olmayan kültürel mirasın yasal, etik ve ekonomik yollarla korunmasının, bu kültürel unsurları yaşatan toplulukların gelenekleri üzerinde kontrol sahibi olmalarını ve kültürel miraslarından faydalanmalarını sağlamanın önemini vurgulamaktadır.

UNESCO'nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'nde yer almasına rağmen kültürel sahiplenme örneği olarak karşılaşılan kültürel unsurlar, listelerin bu anlamda koruma sağlamadığını düşündürmektedir. Ölçer Özünel de (2018: 37) listelerin patent veya tescil koruması olarak algılandığını, ancak sözleşmede geçen "insanlığın" ve "temsili" ifadelerinin alt metninde hümanizm ve küreselleşme kavramlarının açıkça yer aldığını belirtmektedir. Bu yorum, UNESCO'nun listelerinin kültürel çeşitliliği tanımayı ve kutlamayı amaçlarken bu kültürel unsurları korumak yerine istemeden de olsa kültürel sahiplenmeye maruz bırakabileceğini ima etmektedir. Kültürel uygulamaların bu listelere dahil edilmesi, dış kültürlerin görünürlüğüne ve ilgisinin artmasına yol açabilir; bu da uygun bağlam ve anlayış olmaksızın korunması amaçlanan geleneklerin metalaştırılması ve yanlış temsil edilmesiyle sonuçlanabilir. Ölçer Özünel'in gözlemi, UNESCO'nun çerçevesine yerleştirilen hümanizm ve küreselleşme idealleri ile kültürel mirasın sömürüden korunmanın pratik zorlukları arasındaki kritik gerilimi vurgulamaktadır. İnsanlığa ve temsile yapılan vurgu, kültürel ifadelerin evrensel olarak sahiplenilmesini önermektedir ki bu da asıl kültür taşıyıcılarının miraslarının nasıl kullanıldığını ve anlaşıldığını kontrol etme haklarıyla çelişebilir. Bu durum, uluslararası kültürel miras korumalarının etkinliği ve somut olmayan kültürel mirasın kötüye kullanımını önlemek için daha sağlam tedbirlere duyulan ihtiyaç hakkında önemli soruları gündeme getirmektedir.

4. Postkolonyalizm ve Kültürel Sahiplenme İlişkisi

Sömürgeciliğin günümüze uzanan kolu olan kültürel sahiplenme kavramını, İkinci Dünya Savaşı neticesinde işgal edilen, yenilen, güç ve insan kaybına uğrayan Avrupa ülkelerinin geçirmiş oldukları bu değişim ve dönüşüm üzerinden okumak gerekmektedir. Savaş öncesinde sömürgecilik faaliyetlerinde bulunan Avrupa ülkelerinde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde, ulus devletin etkisi ve uluslararası hukukun Avrupa merkezli karakteri zayıflamış ve bunun neticesinde sömürgeciliğin etkilerini ortadan kaldırma amacıyla dekolonizasyon sürecini başlatan çeşitli adımlar atılmıştır. Bu adımlar sonunda sömürgeciliğin ortadan kalkmadığı, biçim değiştirerek farklı pratiklerle varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Postkolonyalizmde sahiplenme, egemen gücün varlığıyla ilişkilidir ve dünya barışı gibi asil hedefler adına belirli grupları ikincilleştirir; kültürel sahiplenme batının doğu üzerindeki gücünü devam ettirir.

Betts'e göre (1998: 21) İkinci Dünya Savaşı, tüm geleneksel "Avrupa'nın Büyük Güçleri"nin ikincil devletler hâline geldiği küreselleşmenin şiddetli bir tezahürüydü ve bu gerilemeyle birlikte iki yeni koşul ortaya çıkmıştı: Birincisi, Avrupa'nın sömürgeci yönetiminin dışarıdan yıkılması, ikincisi ise ABD'nin neredeyse dikey bir şekilde büyük güç statüsüne yükselmesi ve bunu takiben özellikle Büyük Britanya'nın ve diğer sömürgeci güçlerin artık Amerikan silahlarına ve iyi niyetine bağımlı hâle gelmeleriydi. Benzer bir şekilde Oguamanam (2004: 195) uluslararası hukukun aşırı pozitivist görünüşünden ve ulus-devletin ezici gücünden uzaklaşmasına neden olan gelişmelerin belki de en göze çarpanının, dünya düzeni üzerindeki etkisi ile birlikte Nazi Almanya'sı tarafından yapılan soykırım olduğunu ve bu yaşananların neticesinde, ulus devletin vatandaşlarına yönelik muameleye ilişkin şimdiye kadar sorgulanmayan yetkilerinin yeniden değerlendirilmesine yol açtığını ifade etmektedir. Buradan hareketle, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Birleşmiş Milletler'in, temel insan hakları ve değerlerine dayanan bir küresel barış vizyonu ile ortaya çıkması anlamlıdır. Başlangıçta devlet merkezli uluslararası hukuka dayanmakla birlikte Birleşmiş Milletler Antlaşması, ulusal bağlılıktan bağımsız olarak, halkların doğuştan gelen haklarını (Nunes, 1995: 528; akt. Oguamanam, 2004: 195) kabul ederek uluslararası hukukta doğalcı bir yaklaşıma dönüşüm sinyallerini vermiştir.

Bu değişim aynı zamanda ulus-devletlerin egemenlik yetkilerini kullanmaları üzerinde de bir dereceye kadar gözetim yapılmasını gerektirmiştir. Birleşmiş Milletler Antlaşması, Sivil Toplum Kuruluşları (STK'lar) gibi devlet dışı aktörlerin karar alma süreçlerine katılımını kurumsallaştırarak insan hakları ve politika girişimlerini güçlendirmiştir. Ancak BM, bu adımları atarken Avrupa merkezci yaklaşımını sürdürmüştür.

"Baskıcı ulus-devletleri gözetim altına alarak yerli ve Batılı olmayan halklara umut vermesine rağmen BM, faaliyetlerini ulus-devlet çerçevesine dayandırarak sömürgeleştirilmiş halklar arasındaki bölünmeleri istemeden de

olsa devam ettirmiştir. BM'nin dekolonizasyon süreci, uluslararası arenada yeni aktörlere kapı açarken, kabul için ulus olmayı şart koşmuş, sömürgecilik ve fetihlerden türeyen Avrupa-merkezci Vestfalya modelini tercih etmiştir. Bu tercih, özellikle Kuzey Amerika, Avustralya ve Kuzey Kutbu gibi bölgelerde Batılı yapıların egemenliğini güçlendiren ve yerli toplulukları marjinalleştiren sömürgeci müdahaleler tarafından sıklıkla kesintiye uğratılan veya görmezden gelinen yerli sosyo-politik ilişkileri göz ardı etmiştir.” (Oguamanam, 2004: 195-196)

Oguamanam'a göre (2004: 198-199) BM, uluslararası hukuka doğalcı yaklaşımını pekiştirmek ve ulus-devletin vatandaşları üzerindeki baskıcı etkisini kırmak için önemli bir girişimde bulunarak, toplu olarak Uluslararası Haklar Bildirgesi olarak bilinen üç temel belgeyi hayata geçirmiştir; bunlar 1948 tarihli İnsan Hakları Evrensel Beyanname (İHEB) ve 1966 tarihli temel insan hakları antlaşmaları olan Medeni ve Siyasi Haklar Uluslararası Sözleşmesi (MSHS) ile Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Haklar Uluslararası Sözleşmesi'dir (ESKHS). Bu antlaşmaların bütünü dini özgürlükleri, halkların kendi kaderlerini tayin etme ve kendi kültürel miraslarından yararlanma hakkı da dahil olmak üzere azınlık haklarını güvence altına almaktadır. BM, bu hakları daha geniş bir uluslararası hukuk çerçevesi içine yerleştirerek, insan onuru ve eşitlik için ulusal sınırları ve yerel mevzuatı aşan küresel bir standart oluşturmayı amaçlamıştır. Bu uluslararası yasal çerçeve, kültürel ifade hakkı ve azınlık kimliklerinin korunması gibi bazı hakların devredilemez olduğunu ve iç politikalardan bağımsız olarak korunması gerektiğini ileri sürmektedir. Bu nedenle, bu belgeler yalnızca savunmasız gruplar için yasal bir kalkan olarak değil, aynı zamanda devletleri temel insan haklarının ihlalden sorumlu tutacak bir mekanizma olarak da hizmet etmektedir. Kültürel hakların ve kendi kaderini tayin hakkının dahil edilmesiyle birlikte de kültürel çeşitliliğin insan onurunun kilit bir bileşeni olarak kabul edildiğinin altı çizilmiş ve böylece daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir küresel toplum teşvik edilmiştir.

Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO), Latin Amerika'daki emek ayrımcılığı raporlarına yanıt olarak 1957 yılında 107 sayılı Yerli ve Kabile Toplulukları Sözleşmesini kabul etmiştir. Bu Sözleşme, yerli halkların sosyal, ekonomik veya kültürel koşullarının, haklardan tam olarak yararlanmalarını ve ulusal ilerlemeye katılımlarını engellediğini kabul etmektedir. Sözleşme, yerli halkların “korunması ve entegrasyonunu” vurgulamakta ve taraf devletleri, zorlamadan ziyade iş birliğini vurgulayarak, bu halkların aşamalı olarak entegre edilmeleri için sistematik eylemler üstlenmekle görevlendirmektedir. Barsh'ın da (1986: 370) ifade ettiği gibi “*paternalist yaklaşımı nedeniyle eleştirilmesine rağmen 107 sayılı Sözleşme, yerli halkların toprak haklarına ilişkin ilk ve tek bağlayıcı standartları temsil etmektedir. Yerli halkların geleneksel olarak ikamet ettikleri topraklar üzerindeki mülkiyet hakkını, toprak kullanımı ve mirasla ilgili geleneksel yasalarını tanımaktadır. Ayrıca, ulusal hükümetler tarafından kalkınma amacıyla el konulan topraklar için tazminat alma haklarını da kabul etmektedir. Sözleşme ayrıca yerli*

halkları, bir ülkenin veya coğrafi bölgenin sömürge öncesi sakinlerinin soyundan gelen ve kendi sosyal, ekonomik ve kültürel kurumlarına uygun olarak yaşama eğiliminde olan halklar olarak tanımlamaya çalışmaktadır". 107 sayılı Sözleşme yerli halkların haklarının ele alınmasında önemli bir adım olmakla birlikte, yerli toplulukların ulusal çerçevelerde entegre edilmesindeki karmaşıklıkları da ortaya koymuştur. Sözleşmenin koruma yerine entegrasyona yaptığı vurgu, yerli kültürlerin farklı kimliklerinin korunması bağlamında tartışma konusu olmuştur. Bu eksikliklere rağmen 107 sayılı Sözleşme, kültürel mirasları, sosyal uygulamaları ve ekonomik özerklikleri de dahil olmak üzere yerli haklarının daha güçlü bir şekilde korunmasına yönelik daha sonraki uluslararası çabaların da önünü açmıştır. Ayrıca, yerli topluluklar ile onları yöneten devletler arasındaki ilişkinin daha incelikli bir şekilde anlaşılması ihtiyacının altını çizerek paternalist eğilimlerini düzeltmeye ve yerli halkları kendi koşullarında güçlendirmeye yönelik sonraki sözleşmeler ve bildirgeler için de zemin hazırlamıştır.

Sömürgecilik ve ilişkili uygulamaların sonlanmasının gerekliliği Birleşmiş Milletler Genel Kurulunun 1514 (XV) sayılı kararıyla 14 Aralık 1960 tarihinde kabul edilen Sömürge İdaresi Altındaki Ülkelere ve Halklara Bağımsızlık Verilmesine İlişkin Bildiri’de ifade edilmiştir. Bildiride, tam bağımsızlık, özgürlük, egemenlik ve kendi kaderini tayin kavramları ele alınarak sömürge yönetiminin sona erdirilmesi için yasal bir çerçeve oluşturulmuş, siyasi bağımsızlığı reddetmenin her türlü gerekçesi yasaklanmıştır. Mushkatt’a göre (1972: 24):

“Bildiri, pozitivist uluslararası hukuk okulunun medeni uluslar ve medeni olmayan uluslar; egemenlik hakkına sahip uluslar ve yabancıların himayesine ihtiyaç duyan uluslar; özne olabilecek halklar ve sadece uluslararası hukukun nesnesi olabilecek halklar olduğu varsayımlarını sona erdirmiştir; ancak, uluslararası hukuk ve uluslararası ilişkiler alanındaki modern düşünce okulları bile kendi kaderini tayin hakkının kesin bir yorumunu sunmamıştır.”

Kendi kaderini tayin hakkının tanımlanmasındaki bu muğlaklık, özellikle mevcut devletlerin toprak bütünlüğü ile çatıştığı durumlarda, bu hakkın uygulanmasında tartışmalara yol açmıştır. Bildiri, sömürgeciliğin ideolojik temellerinin ortadan kaldırılmasında önemli bir kilometre taşı olsa da kendi kaderini tayin hakkının pratikte hayata geçirilmesi bahsedilen belirsizlik sebebiyle problemlidir.

Sömürgeciliğin sonlandırılması amacıyla atılan bir başka adım da 1961 tarihli Genel Olarak Ülkelere ve Halklara Bağımsızlık Verilmesine İlişkin Deklarasyon’dur. Oguamanam (2004: 196-197) Birleşmiş Milletler’in bu deklarasyonda, tuzlu su doktrini olarak bilinen dekolonizasyon tüzüğünde anklav toprakları dahil etmeyerek denizaşırı topraklarla sınırlandırdığını, sömürgeleştirilmiş birçok devletin 20. yüzyılın ikinci yarısında bağımsızlığını kazanıp BM’ye katılırken anklav bölgelerdeki yerli halkların uluslararası toplumla tam anlamıyla ilişki kurmalarının sömürgeci otoriteler tarafından genellikle kısıtlandığını ve tuzlu su doktrini nedeniyle,

uluslararası hukukun yerli halklara sınırlı bir bakış açısıyla yaklaşım anklav bölgelerinin ötesindeki diğer sömürgeleştirilmiş grupları dışladıklarını ifade eder. Dolayısıyla tuzlu su doktrini, anakara topraklarında yaşayan yerli halkların haklarının ve mücadelelerinin büyük ölçüde göz ardı edilmesiyle ve böylece bir tür sömürge gözetiminin sürdürülmesiyle sonuçlanmıştır. Uluslararası yasal çerçevede farklı coğrafi bağlamlarda sömürgeciliğin karmaşıklığı tam olarak ele alınamamış ve tuzlu su doktrini tarafından belirlenen parametrelere uymayan yerli halkların ve diğer sömürgeleştirilmiş grupların haklarının tanınması ve korunmasında bir boşluk yaratılmıştır.

Birleşmiş Milletler Ekonomik ve Sosyal Konseyi'nin himayesinde, Ayrımcılığın Önlenmesi ve Azınlıkların Korunması Alt Komisyonu 1971 yılında yerli halklara karşı ayrımcılık konusunda bir çalışma yürütmekle görevlendirilmiş ve bunun sonucunda önemli bir dönüm noktası olan Cobo Raporu ortaya çıkmıştır (Anaya, 1996: 51). Bu rapor, yerli halklarla ilgili konularda önemli bir referans belgesi hâline gelmiştir. 1982 yılında Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Komisyonu, yerli halkların küresel sorunlarını ele almak ve bu sorunların çözümüne yönelik uluslararası standartlar geliştirmek üzere Birleşmiş Milletler Yerli Halklar Çalışma Grubu'nu (UNWGIP) kurmuştur. UNWGIP, yerli halklar ve sömürgeci devletler arasındaki anlaşmaları gözden geçirmek ve yerli halkların kültürel ve fikri mülkiyet haklarını araştırmakla görevlendirilmiştir (Anaya, 1996: 51; Barsh, 1986: 370). Oguamanam (2004: 201-202) UNWGIP süreci ile ilgili "*Çalışmalarını 1993 yılında tamamlayan UNWGIP, kültürel koruma, ekonomik ve sosyal refah, kendi kaderini tayin, siyasi güçlendirme, ata toprakları ve antlaşma taahhütleri de dahil olmak üzere çeşitli yerli taleplerini kapsayan Yerli Halkların Hakları Taslak Bildirgesi'ni yayınlamıştır. Taslak Deklarasyon, kapsamlı yapısına rağmen Birleşmiş Milletler bürokrasisi içinde on yılı aşkın bir süre bekletilmiş ve Birleşmiş Milletler Genel Kurulu Deklarasyonu olarak kabul edilememiştir*" demiştir. Süreçteki bu gecikme, yerli halkların talepleri ile uluslararası toplumun siyasi gerçekleri arasındaki gerilimi ortaya koyarak yerli haklarının uluslararası hukuk çerçevesinde ilerletilmesinin karmaşıklığını ve zorluğunu ortaya çıkarmıştır.

Yerli halkların kültürel bütünlüğüne ilişkin özel dikkat gerektiren, yerli halkların sanat eserleri, bilimsel bilgileri (özellikle doğal dünyaya ilişkin), şarkıları, hikayeleri, insan kalıntıları, cenaze eşyaları ve yerli kültürel mirasın diğer somut ve somut olmayan yönleriyle ilgili konular, BM Ayrımcılığın Önlenmesi ve Azınlıkların Korunması Alt Komisyonu sponsorluğunda, çalışma grubu başkanı Erica-Irene Daes tarafından yürütülen bir çalışmanın konusu olmuştur. 1993 tarihli Yerli Halkların Kültürel ve Fikri Mülkiyetinin Korunması Çalışması, yerli halkları kültürel miraslarını oluşturan somut ve somut olmayan unsurlardan faydalanmaktan haksız yere mahrum bırakan yaygın tarihsel ve süregelen uygulamaları tanımlamıştır. Anaya (1996: 103) çalışmada, bu uygulamaları düzeltmek için bazı ülkelerdeki yasal ve politik

girişimlerin tanımlandığını ve bu tür ek girişimlerin yanı sıra bu konuda daha fazla uluslararası iş birliği için tedbirler önerildiğini ifade eder.

“Alt komisyonun talebi üzerine, çalışma grubunun başkanı çalışmasını, çalışma grubunun üst organları tarafından değerlendirilmek üzere, yerli kültürel mirasa ilişkin taslak bir ilkeler beyanı ile devam ettirmiştir. Bu ilkeler, 1992 Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Konferansı kararları da dahil olmak üzere, devletler tarafından halihazırda kabul edilmiş olan uluslararası belgelerde yansıtılan fikir birliği üzerine inşa edilmiştir. Rio Çevre ve Kalkınma Deklarasyonu, yerli halkların “bilgileri ve geleneksel uygulamaları nedeniyle” sürdürülebilir kalkınmada oynayabilecekleri “hayati” rolü kabul etmektedir. Buna ek olarak, “Gündem 21” olarak kabul edilen konferans kararı, devletleri, “yerli halklar ve topluluklarıyla tam bir ortaklık içinde”, yerli halkları kültürel miraslarını oluşturan bilgi, kaynak ve uygulamalardan yararlanma ve bunlar üzerinde kontrol sahibi olma konusunda güçlendirmek için uygun politikaları ve yasal mekanizmaları benimsemeye veya güçlendirmeye çağırılmaktadır” (Anaya, 1996: 104).

Gelişen bu uluslararası ilkeler ve politikalar çerçevesi, yerel bilgi ve kültürel uygulamaların sadece değerli bir kültürel miras olarak değil, aynı zamanda küresel sürdürülebilir kalkınma çabalarının önemli unsurları olarak giderek daha fazla kabul gördüğünü göstermiştir. Bununla birlikte, bu ilkelerin etkili bir şekilde uygulanması, devletler ve yerli topluluklar arasında iş birliği sağlanmasını gerektirdiğinden yerli halkların kültürel ve fikri mülkiyetlerinin korunması ve yönetilmesinde sadece katılımcı rolünü değil, liderlik rolünü de üstlenmeleri esas hâle gelmiştir.

Yerli halkların yerel bilgisi, Avrupa-merkezci düşüncedeki etnografik geleneğin içsel görüşünden farklıdır. Daes (1997: 5; akt. Milchan, 2003: 160) yerli halkların insan zihninin ve ruhunun tüm yaratımlarını birbirine bağlı olarak algıladıklarını ve bu tüm yaratımların insanlar ve toprakları arasındaki bağlantılar, toprakta yaşayan diğer canlılarla olan akrabalıkları ve ruhani ilişkiler olmak üzere ortak bir kaynaktan doğduğunu düşündüklerini ifade eder. Benzer bir şekilde Amerikan yerlilerinin ibadet özgürlüğü üzerine yazdığı makalede Trope (1993: 376) kutsal kabul edilen alanların genellikle kabile yaratılış anlatılarında ve dini öneme sahip diğer tarihi olaylarda önem taşıdığını; bu alanların aynı zamanda kutsal bitkilerin veya diğer doğal malzemelerin bulunduğu alanlar veya özel coğrafi özelliklere sahip yerler veya mezar alanları veya kabile ataları tarafından oluşturulmuş yapıların, oymaların veya şifalı çarklar ve petroglifler gibi resimlerin bulunduğu yerler olabileceğini; bazı kabile dinleri için bu kutsal alanların, belirli törenlerin gerçekleştirilmesi gereken tek ibadet yerleri olduğunu ve bu alanların nerede olduğu bilgisinin birçok kabile dininde sıkı korunan sırlar olup bu bilgileri yabancılara ifşa etmenin inançlarına ve uygulamalarına aykırı olduğunu belirtir. Yerel bilgi, taşıyıcısından soyutlanamayacak ve kesin bir tanımla formüle edilemeyecek ölçüde klan, grup, topluluk veya birey içinde derinlemesine kök salmıştır. Battiste ve Henderson (2000: 31) yerel bilgiye sahip olanların, bu bilgiyi düzenli bir şekilde kullandıklarını ve bunun da

bilgiyi hem onların bir parçası hâline getirdiğini hem de bilginin sadece kişisel bağlam çerçevesinde tanımlanabilmesine yol açtığını söyler. Dolayısıyla, atalardan kalma toprak hakları, kültürel koruma ve antlaşma hakları gibi yerli halkların temel talepleri, yerli epistemolojisi ve değerleri bağlamında önem taşısa da Oguamanam'ın da (2004: 205) ifade ettiği gibi Avrupa-merkezci yapının belirlediği standartlara ve bu yapı tarafından öne sürülen tanımlara ve kalıplara bakıldığında yerel bilginin Batılı anlamda korunmadığından söz edilebilir. Benzer bir şekilde Long (1998: 118) çoğu fikri mülkiyet hukuku modelinin Batılı, kapitalist felsefeye dayandığı ve gerçekten de böyle bir dünya görüşü göz önünde bulundurularak geliştirilmiş gibi görüldüğünü belirtir. 1993 yılında "Bellagio Conference on Cultural Agency/ Cultural Authority" adıyla düzenlenen konferansta da fikri mülkiyet yasalarıyla ilgili bu eksiklik tespit edilmiş ve eleştirilmiştir. Karaganis'e göre (2012: 5) Bellagio Beyanı'nda çağdaş fikri mülkiyet hukukunun, bireysel, tek başına ve özgün bir yaratıcı olarak eser sahibi kavramı etrafında inşa edildiği ve korumaların bu tasvire göre ayrıldığı belirtilmiş ve bu modele uymayan kabile kültürü ve tıbbi bilginin koruyucularının, geleneksel sanatsal ve müzikal formları uygulayan kolektiflerin veya değerli tohum çeşitlerinin köylü yetiştiricilerinin fikri mülkiyet korumasından mahrum bırakıldıkları vurgulanmıştır.

Bellagio Beyanı'nda dile getirilen bu eleştiri, özellikle fikri mülkiyet alanında, yerel bilgi sistemleri ile Batılı yasal düzenlemelerin dayattığı çerçeveler arasındaki temel gerilimin altını çizmektedir. Topulukların kültürel ve ruhani dokusuna derinlemesine işlemiş olan yerel bilgi, Batı'nın bireyler tarafından sahiplenilebilen veya patentlenebilen, metalaştırılabilir ve izole edilebilir bir varlık olarak bilgi kavramına uymamaktadır. Yerel bilgi yerli toplumun kimliğinden, topraklarından ve ruhani uygulamalarından ayrıştıramayan kolektif bir miras olarak kabul edilmektedir. Bellagio Beyanı'nda da yerel bilginin toplumsal ve nesilden nesle aktarılan doğasını hesaba katmayan eser sahibi merkezli fikri mülkiyet hukuku modeli eleştirilerek bu tutarsızlıkların altı çizilmiştir. Fikri mülkiyet haklarını birey etrafında şekillendiren Batılı hukuk sistemleri kabile büyükleri, geleneksel şifacılar gibi yerel bilginin koruyucularını diğer fikri yaratım biçimlerine sağlanan korumalardan dışlamıştır. Bu dışlama sadece yerli toplulukları yasal korumadan mahrum bırakmakla kalmamış, aynı zamanda çoğu zaman yeterli tazminat sağlanmadan veya onay alınmadan sömürüye maruz kalan kültürel uygulamalarının ve bilgi sistemlerinin hayatta kalmasını da tehdit etmiştir.

Bu noktada yasal olarak korunmayan yerel bilginin sahiplenilmesi üzerine kültürel sahiplenme konusu ile ilgili yapılmış ilk çalışmalardan biri olan Mead, Awa ve Porou'nun 1994 yılında hazırladıkları rapordan söz etmek gerekmektedir. Bu çalışmada, yerel bilginin uygun bir onay veya rıza olmaksızın sömürülmesi ve sahiplenilmesi konusu ele alınmış ve kültürel sahiplenme yeni bir sömürgeleştirme biçimine benzetilmiştir. Mead, Awa ve

Porou (1994) yerel bilgi sistemlerinin önemini vurgulayarak bunların kötüye kullanılmasının potansiyel sonuçlarına ilişkin endişelerini dile getirmişlerdir. Bu istismarın yalnızca yerli toplulukların haklarını ihlal etmekle kalmayıp aynı zamanda sömürgeci güç dinamiklerini de sürdürdüğünü savunmuşlardır. Mead, Awa ve Porou (1994: 5) ilaç sektöründen Merck Pharmaceuticals firmasının Kosta Rika ile ülke topraklarının üçte birinin biyolojik araştırma hakları için iki yıl süresince bir milyon dolarlık bir anlaşma imzalaması ve Avustralyalı bitki toplayıcısı Clive Francis, sözleşmesini ihlal ederek Libya'da incelemesi için gönderilen alfalfa tohumlarını çalıp Avustralya'ya dönmesi örneklerine çalışmalarında yer vererek biyoçeşitlilik madenciliğinin, bir ülkenin kaynaklarının başka bir ülke tarafından ticari olarak sömürülebileceği felsefesine dayandığını ve 1948 yılında imzalanan Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'nın bu durumu yasal hâle getirdiğini ifade ederler.

Mead, Awa ve Porou'nun raporundan da anlaşıldığı üzere dekolonizasyon ve kültürel sahiplenme güç dinamiklerini ve tarihsel adaletsizlikleri yansıtan iç içe geçmiş kavramlardır. Dekolonizasyon, yerli kültürleri ve kimlikleri baskılayan sömürgeci güç yapılarını ortadan kaldırmaya ve tarihsel adaletsizlikleri düzeltmeye çalışır. Sömürgeleştirilmiş halkların kültürel miraslarını geri almalarını ve kendi anlatılarını ve kimliklerini savunmalarını sağlamayı hedefler. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan dekolonizasyon sürecinde, sömürge sistemlerinin ve yapılarının ortadan kaldırılarak sömürgeleştirilmiş halkların toprakları, kaynakları ve kimlikleri üzerindeki kontrollerini yeniden kazanmaları amaçlanmışsa da kültürel mirasın, geleneklerin, sembollerin ve uygulamaların sömürülmesinin önüne geçilememiş, sömürgecilik bir anlamda kültürel sahiplenmeye dönüşmüştür.

5. Kültürel Sahiplenme Üzerine Tartışmalar

Kültürel sahiplenme, başta etik problemler olmak üzere kültürel alışverişin ve sömürünün sınırları hakkında farklı soruları gündeme getirerek geniş çapta tartışılan bir konu hâline gelmiştir. Kültürel sahiplenmenin olumlu ve olumsuz kabul edilen yönleriyle tartışıldığı disiplinler bağlam, neyin sahiplenme sayılacağına, sahiplenmenin nasıl tanımlanacağına ve neden olduğu zarara farklı bakış açıları getirmektedir. Hukuk alanında, kültürel sahiplenme kısaca fikri mülkiyetin izinsiz alınması olarak düşünülür (Scafidi, 2005:13). Sahiplenme üzerine yapılan hukuki çalışmalar, kültürel sahiplenmenin telif hakkı veya patent ihlali ile nasıl ilişkilendirilebileceği ve fikri mülkiyet hukuku gibi hangi yasal mekanizmaların kültürel hırsızlıkla ilişkili zararları önleyebileceği hakkında sorular ortaya koymaktadır.⁴

Antropolog Michael F. Brown (2005: 44) kültürel sahiplenmenin iki ana nedenden dolayı yanlış olduğu ifade eder. Birincisi, kültürel

⁴ Bu konuda bk. (Oğuz, 2009; Semiz, 2013; Merry, 1998; Fish, 2006).

sahiplenmenin, yaratımlarının yabancılar tarafından taklit edilmesini nadiren onaylayan kaynak topluluğun kültürel değerlerine saygısızlık olması ve ikincisi de bu topluluğu ya meşru ekonomik faydalardan mahrum bırakarak ya da sosyal sağlığı için gerekli olan ortak anlayışı baltalayarak maddi zarara maruz bırakmasıdır. Bir kültüre ait unsurlar izinsiz veya bağlamından koparılıp kullanıldığında kültürü sahiplenilen topluluk, kültürel sembollerinin nasıl kullanıldığını veya yorumlandığını kontrol edemez duruma gelebilir. Bu durum kültürel uygulamaların değişim göstermesine ve anlamını yitirmesine yol açarak topluluğun kendi geleneklerini olduğu haliyle korumasını zorlaştırabilir. Ayrıca, kültür çevresinin dışındakilerin bu kültürel unsurlardan, faydalarını asıl toplulukla paylaşmaması ekonomik eşitsizlikleri derinleştirir ve topluluğun kalkınması için kendi kültürel mirasından yararlanmasını engelleyebilir. Bu durum sadece ekonomik zarara yol açmakla kalmaz, aynı zamanda topluluğu bir arada tutan ortak anlam ve kimlik tehlikeye girdiği için topluluğun sosyal dokusuna da zarar verir. Bu nedenle kültürel sahiplenmenin sonuçları saygısızlığın ötesine geçerek kültürün kaynağı konumundaki topluluğun hayatta kalmasını ve refahını da etkiler.

Sanat felsefesi alanında çalışmalar yürüten ve kültürel sahiplenme konusunda birçok araştırması olan Young, kültürel hikayelerin ve stillerin yabancılar tarafından temsil edilmesinin veya kullanılmasının potansiyel olarak rahatsız edici olduğunu kabul etmekle birlikte, yukarıda bahsedilen zararlar konusunda şüpheli olduğunu ifade eder ve kültürün üyelerinin başına gelebileceğini kabul ettiği zararların kapsamı ve sıklığı konusunda da benzer şekilde şüphecidir. Young'ın (2010: 111, 113, 152, 156) sahiplenmenin ahlaki açıdan kabul edilebilirliğini belirlerken temel kaygısı, sonuçların estetik açıdan başarılı olup olmadığıdır. Kültürel sahiplenme konusuna da bu açıdan bakmaktadır. Bazı eserler tam da sanatçı içeriği beceriksiz ve etkisiz bir şekilde kendine mal ettiği için estetik açıdan başarısızdır. Young (2010: 28) sonucu başarılı olduğu sürece kültürel sahiplenmenin çağdaş dünyada sanatın gelişmesi için önemli olduğunu ve bu sebeple de kültürel sahiplenmeyi tamamen reddetmediğini ifade eder.

Kültürel sahiplenme konusunu hukuk ve etik açıdan ele alan Mathias Siems (2019: 414) sonuçsalci etik perspektiften bakıldığında, kültürel olguların 'sahipliğine' saygı göstermenin kültürel fikirlerin ve ürünlerin korunması ve başkalarının bunları kullanmasına izin vermenin kültür sahiplerine bağlı olması açısından herkes için iyi olacağı fikrinin savunulabilir olduğunu, ancak pratikte, kültürel sahiplenmeye rıza gösterilip gösterilmediğinin sorulmasının pek çok durumda mümkün olmadığını söyler. Mathias, bir kadın perspektifinden yazan bir erkek söz konusu olduğunda dünyadaki tüm kadınlardan izin almanın mümkün olup olmayacağı sorusunu sorarak kültürel sahiplenmenin önlenmesinde uygulamada yaşanabilecek zorluklara vurgu yapar. Kültürel sahiplenmenin aynı zamanda çok fazla insana faydalı olabileceğini, kültürel sahiplenme

aracılığıyla yemek, müzik ve giysi gibi iyi kültürel olguların yayılabileceğini ve sonuç olarak bunun da insanların yararına olacağını ifade eder.

Etik açıdan kültüre sahiplenmeyi değerlendirdiğinde Liz Bucar (2022: 6) kültürel sahiplenmeyi dile getirmekteki temel etik dürtüye katıldığını belirtirken ister ırk ister toplumsal cinsiyet ister sınıf temelli olsun, ayrıcalıklı kişilerin sahiplenme eylemlerinin, kültürü sahiplenilen kişilere genellikle zarar verdiğini ifade etmiştir. Oyun alanının eşit olmadığını ve bu nedenle bir azınlık kültüründen kötü niyet güdülmeksizin yapılan ödünç almanın bile bir ayrıcalık uygulaması olduğunu ve zaten savunmasız olan insanların haklarından mahrum bırakılmasına katkıda bulunduğunu vurgulamıştır. Bununla birlikte, kültürel sahiplenmenin popüler kullanımının, bu vakaların farklı etik sorunları gündeme getirebileceği gerçeğini göz ardı ederek, birçok ödünç alma türüne atıfta bulunabileceğinden, kesinlikten yoksun olduğunu belirtmiştir. Bir şeyi kültürel sahiplenme olarak adlandırmanın herkesi bunun ahlaki açıdan sakıncalı olduğuna ikna etmediğini de eklemiştir. Özellikle bireysel deneyimler söz konusu olduğunda kültürel sahiplenmenin zararlı olup olmadığı tartışılabilir.

Kültürel sahiplenmeyi ödünç alma ve ödünç alınanın saflığı bağlamında eleştiren Yuniya Kawamura (2022: 172-173) kültürel sahiplenme konusundaki tartışmaların, kendine ait olmayan bir kültürü alma fikri etrafında döndüğünü ve bunun iki kültür arasında net bir sınıra işaret ederken kültürel sahiplenmenin bir kültürün diğerinin alanını aştığını, istila ettiğini veya alanına izinsiz girdiğini ima ettiğini söylemiştir. Kawamura, bu tartışmada kimin içeriden kimin dışarıdan kabul edildiğinin belirginleştiğini ifade etmiştir. Ayrıca kavramın, ödünç alınan şeyin otantik ya da saf olmadığını varsaydığını vurgulamıştır. Bazı eylemlerin gerçekten de kültürel sahiplenme olduğunu kabul ederken günümüzün küreselleşmiş dünyasında herhangi bir şeyin saf ve gerçekten otantik olarak kabul edilip edilemeyeceği sorusunu gündeme getirmiştir.

Olivier Roy (2024: 84-85) toplumsal bir olgu olarak değil yüzen işaretler koleksiyonu olarak algılanan kültürün unsurlarının ele geçirilebilir, yeniden kullanılabilir ve yeni dizilere eklenebilir olduğunu söyler. Her bir işaret açıkça tanımlanmış ve belirli bir kültüre atfedilmiş olduğundan kültürün parçalarının telif hakkını almanın ve bunları “folklorem” koleksiyonlarına dönüştürme girişimlerinin anlaşılabilir olduğunu ifade eder. Roy, intihal ve kültürel sahiplenmeyi kıyaslayarak insanların intihalden çok daha fazlası demek olan kültürel sahiplenme konusunda neden tartıştıklarını daha az anlaşılır bulur. Ona göre intihal, eser üreten yazar ve intihalcı olmak üzere iki yazarı karşı karşıya getirirken kültürel sahiplenme ise iki grup arasındaki bir çatışmadır. Roy, bu grupların genellikle, grubun kendinden menkul temsilcileri tarafından karar verildiği üzere, yalnızca söz konusu folklorik öğeleri “sahip olmaları” ile tanımlandıklarını ve bunun da akla “Kim kimin adına konuşuyor?” sorusunu getirdiğini söyler. Bu olgunun,

savunuculuğun performatif etkisi olarak görülebildiğini, ancak aynı zamanda sadece yaşayan bir müzede fantezi ve kararlılık yoluyla yeniden inşa edilebilecek kapsayıcı bir kültürün kaybının da işareti olduğunu vurgular. Roy, kültürel sahiplenmenin mülkiyet, temsil gibi karmaşık konuları içerdiği ve kültürel unsurların artık sabit olmadığı, başkaları tarafından alınıp yeniden kullanılabilirdiği bir dünyada kültürün korunması fikrini irdelerken ortak bir kültürel kimliğin kaybına ve küreselleşmiş bir dünyada kültürel bütünlüğü korumanın zorluklarına ilişkin daha derin endişelerini yansıtmaktadır.

Giderek birbirine daha çok bağlanan bir dünyada, kültürler etkileşir, birbirine karışır ve birbirini etkilerken neyin gerçekten “saf” veya “özgün” olduğunu tanımlamak zorlaşmaktadır. Kawamura, kültürel sınırların sabit ve geçirimsiz olduğu düşüncesine meydan okuyarak kültürel alışverişin insanlık tarihinin doğal bir parçası olduğunu öne sürmektedir. Bu durumda, kültürel mülkiyetin doğası ve kültürel pratik ve sembollerin dış etkilere kayıtsız kalmasını beklemenin gerçekçi olup olmadığı hakkında önemli soruları gündeme getirmektedir. Tartışma sadece kültürlerin saf kalıp kalamayacağı ya da saf kalması gerekip gerekmediğiyle ilgili değil, aynı zamanda kültürel unsurların küresel bağlamda nasıl ödünç alındığı, kullanıldığı ve anlaşıldığına dair etiketle de ilgilidir. Kawamura’nın bakış açısı bizi kültürlerin etrafına koyduğumuz katı sınırları yeniden gözden geçirmeye ve başkalarının kültürel pratikleriyle kökenlerine ve önemlerine saygı duyacak şekilde nasıl ilişki kurabileceğimiz konusunda eleştirel düşünmeye de davet etmektedir. Siems’in de ifade ettiği gibi kültür sahiplerinin hepsinden rıza almak pratikte uygulanabilir olmasa da Brown’ın vurguladığı maddi zarar gibi oldukça pratik ve gerçek olan kaygıları da göz ardı etmemek gerekir.

Kültürel sahiplenmeyi çevreleyen tartışmaların çok yönlü olduğu açıktır. Bir yandan, kültürel sahiplenmenin farklı kültürler arasında bir köprü görevi görebileceği, yemek, müzik ve moda gibi farklı kültürlerden doğan kültürel unsurların yayılmasına ve zenginleşmesine olanak sağlayabileceği savunulabilir. Bu alışveriş, farklı kültürlerin daha iyi anlaşılmasını ve takdir edilmesini sağlayabilir ve kültürlerin benzersiz unsurlarını daha geniş bir kitleye ulaştırarak daha kolay erişilebilir olmalarına imkân sağlayabilir. Belirli bir kültürün unsurları başkaları tarafından benimsendiğinde, bu unsurlar küresel çapta tanınırlık ve etki alanı kazanabilir ve potansiyel olarak kaynak kültüre daha derin bir saygı duyulmasının önünü açabilir. Öte yandan kültür unsurlarının anlamını yitirmesi ve bağlamından kopması da söz konusudur. Örneğin, fiziksel ve duygusal refahı vurgulayan ve eski Hint felsefesinden türetilen uluslararası kabul görmüş bir uygulama olarak yoga pratiğinin kültürel sahiplenmenin hem olumlu hem de olumsuz yönünü aynı anda yansıttığı söylenebilir. Baitmangalkar (URL-6) yoga yaparken giyilen kıyafetlerden yoga eğitmeniyle kurulan iletişime kadar birçok noktada Amerikan yogası ve Hint

yogası arasındaki farklılardan bahsetmektedir. Hulkower da (URL-11) Amerika'da 1970'lerde popülerleştikten sonra yoganın yirmi yedi milyar dolarlık bir endüstri hâline geldiğini vurgulamıştır. Böylelikle Hindistan'da doğan yoga felsefesi, bir yandan dünyanın hemen her yerinde tanınır ve uygulanır olmuş diğer yandan da köklerinden ve felsefinden uzaklaşmış, başkalarının üzerinden kâr elde ettiği bir egzersiz biçimine dönüşmüştür. Benzer bir dönüşümü Aksüt (2023) 2005 yılında İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirasları Başyapıtları Listesi'ne, 2008 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine kaydedilen Mevlevi Sema Törenleri'nde tespit etmiştir; dini boyutuyla ibadet olarak kabul edilen bu törenler, düğün, sünnet töreni gibi farklı etkinliklerde kâr elde edilen gösterilere dönüşmüştür. Uluslararası Mevlâna Vakfı'nın yöneticilerinden biri olan Işın Çelebi'nin semanın gösteri değil ibadet olduğunu (Aksüt, 2023:692) ifade etmesi kültürel sahiplenme neticesinde bağlamından koparılan sema töreninin anlamını yitirmesine karşı çıktığını göstermektedir. Belirli bir kültür çevresi içinde bir ibadet olarak görülen sema töreni ticarileştirilmekte ve bağlamı dışına çıkarılarak bir gösteri olarak sunulması sebebiyle de önemsizleştirilmektedir.

Kültürel özgünlük kavramı konuya bir başka boyut daha getirmektedir. Kültürlerin her zaman birbirleriyle etkileşim içinde olduğu, birbirlerini etkilediği ve birbirlerinden ödünç aldığı küreselleşmiş bir dünyada, saf ve değişmemiş bir kültürü sürdürme fikri giderek zorlaşmaktadır. Kültürel alışverişin tarihsel örnekleri, kültürlerin dinamik olduğunu ve sürekli geliştiğini, fikirlerin, uygulamaların ve sembollerin sınırlar ötesine sürekli akışıyla şekillendiğini göstermektedir. Kültürleri statik, değişmez bir biçimde korumaya çalışmak gerçekçi değildir. Bunun yerine kültürel alışverişlerin saygı ve anlayış içinde gerçekleşmesinin desteklenmesi bunun için de kültürlerarası diyalogların sağlanması faydalı olacaktır. Örneğin, Türkiye Belediyeler Birliği'nin Kardeş Şehirler projesi, ulusal düzeyde il tanıtım günleri gibi kültürlerarası diyalog ve iş birliğini öne çıkaran uygulamalar, kültürel sahiplenmeyi değil kültürel takdiri destekleyici niteliktedir. İl tanıtım günleri, farklı illerin mutfak kültürünü ve kültürel unsurlarını başka illere taşıyarak kültür ekonomisine de katkıda bulunmaktadır. Ankara'da Ankara Ticaret Odası tarafından ikincisi düzenlenen Uluslararası Coğrafi İşaretle Ürünler Zirvesi de coğrafi işaretli ürünler konusunda farkındalık kazanılması için bir araç olmuştur (URL-5).

Kültürel sahiplenme, intihal eylemleriyle de karıştırılmamalıdır. İntihal tipik olarak iki yazar arasında yasalarla korunan belirli bir fikri mülkiyetin sahipliği konusunda bir çatışmayı içerirken, kültürel sahiplenme gruplar arasında daha geniş ve daha karmaşık bir çatışmayı içerir. Bu çatışma genellikle kültürel temsil, kimlik ve kültürel miras üzerindeki kontrol mücadelesi gibi daha derin sosyal ve siyasi dinamikleri yansıtır. Tartışma sadece kültürlerin saf kalıp kalamayacağı ya da saf kalması gerekip gerekmediği ile ilgili değil, aynı zamanda kültürel unsurların küresel bir

bağlamda nasıl ödünç alındığı, kullanıldığı ve anlaşıldığına dair etik anlayışla da ilgilidir. Kültürel unsurları temsil etme ve kontrol etme hakkına kimin sahip olduğu ve kültürel sınırların giderek daha geçirgen hâle geldiği bir dünyada bu haklara nasıl saygı gösterilebileceğine dair kritik soruları gündeme getirmektedir. Ötekileştirilmiş toplulukların karşılaştığı tarihsel ve süregelen adaletsizliklerin kabul edilmesini ve kültürel alışverişlerin bu zararları sürdürmemesini sağlamak önemlidir. Amaç, tüm kültürel grupların haklarını ve kimliklerini korurken kültürün dinamik doğasını onurlandıran, kültürel alışverişe daha kapsayıcı ve saygılı bir yaklaşım geliştirmek olmalıdır. Bu da sürekli diyalog, eğitim ve kültürel unsurların paylaşımı ve kullanımında etik uygulamalara bağlılıkla çözülebilir.

Sonuç

Sömürgecilik ve kültürel sahiplenmenin kesişimi, günümüz kültürel alışverişlerini etkilemeye devam eden köklü tarihsel güç dengesizliklerini ortaya koymaktadır. Sömürgeciliğin tahakküm ve sömürü mirası, ötekileştirilmiş kültürlerin sembolleri, uygulamaları ve kimliklerinin genellikle iktidar konumunda olanlar tarafından metalaştırılması ve yeniden kullanılması nedeniyle kültürel sahiplenmenin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu sahiplenme, yalnızca kültürün değerini azaltmakla kalmamış aynı zamanda sömürgecilik geçmişinden kaynaklanan sistematik eşitsizlikleri de sürdürmüştür.

Tarih boyunca kültürler birbirleriyle sayısız şekilde etkileşime girmiş, ticaret yapmış ve birbirlerini etkilemiştir ve bu etkileşimler de ortak değerler, fikirler ve yeniliklerden oluşan zengin kültürel dokuları ortaya çıkarmıştır. Kültürel sahiplenmenin dinamiklerini tartışırken kültürel alışverişin küresel doğasını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu kültürel alışveriş, toplumların büyümesine, öğrenmesine ve “dışarıdan” gelen unsurları kendi “içinde” bütünleştirip kendi geleneklerini zenginleştirmesine olanak tanıyarak insanlığın ilerlemesinin ardındaki itici güç olmuştur. Ancak modern bağlamda bu kültür alışverişi, özellikle de güç dengesizlikleri söz konusu olduğunda, takdir etme ve sahiplenme arasındaki sınırın ayırt edilmesini zorlaştırmıştır. Kültürler giderek farklılaşan toplumlarda birbirine karışıkça, kültürel unsurları ödünç alma ve paylaşma konusunda düşünceli ve saygılı bir yaklaşıma duyulan ihtiyaç da daha önemli hâle gelmiştir. Bu bağlamın anlaşılması, kültürel sahiplenmenin nerede başladığını ve kültürel çeşitliliğin kutlanmasından nasıl farklılık gösterdiğini derinlemesine incelemek için zemin hazırlamaktadır.

Dünyada tüketilen yiyeceklerin, giyilen kıyafetlerin ve benimsenen alışkanlıkların birçoğunun kökeni başka kültürlere dayanmaktadır. Bu gerçeklik, kültürel sahiplenme konusunda sınırın nerede çizilmesi gerektiği sorusunu ortaya koyarken kültürel sahiplenme üzerindeki tartışmaların temelini de oluşturmaktadır. Örneğin, bir tabak makarna tüketmek, ipek bir elbise giymek veya saç ördürmek kültürel sahiplenme anlamına gelmeli midir? Bu eylemleri kültürel sahiplenmeden ayıran ince çizgi, kişinin diğer

kültürlerin çeşitliliğini ve tarihini kutlaması, kabul etmesi ve saygı duymasında ya da tam tersine, başka bir grubun fikri mülkiyeti ve kültürel değerini göz ardı etmesinde veya özellikle maddi çıkar sağlayarak kötüye kullanmasında yatmaktadır. Bir kişi Çin mutfağına ait bir yemeğı tükettiğinde Çin kökenlerinin zımnın tanınması ve takdir edilmesi söz konusudur.

Ancak, anlamını bilmeden veya anlamına inanmadan dini bir sembol takmak kültürel sahiplenme anlamına gelebilir. Özellikle dini inanç söz konusu olduğunda kutsal kabul edilen öğretilerin veya gizli kalması gereken pratiklerin kültürel sahiplenme konusu olması, inanç sahiplerini rahatsız edici olabilmektedir. Kültürel sahiplenme farklı yollarla kültürel kimliğin silinmesine, marjinalleştirilmiş toplulukların sömürülmesine ve güç dengesizliklerinin pekiştirilmesine yol açabileceğinden kültürel takdir ile kültürel sahiplenme arasındaki farkı anlamak ve uygulamak önem kazanmaktadır. UNESCO'nun temsili listeleri kültürel takdiri destekleyici konumda bulunsalar da kültür unsurlarının korunması için yasal düzenlemelerin ve kanunların geliştirilmesi de kurumlar ve şirketler bazında yapılan kültür sahiplerini maddi zarara uğratan kültürel sahiplenme eylemlerinin önüne geçmek için caydırıcı olabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aksüt, S. (2023). Mevlevi sema törenlerinin kültürel ve ekonomik değerleri arasındaki gerilimin tezahürleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (35), 686-702.
- Anaya, J. (1986). *Indigenous peoples in international law*. New York: Oxford University Press.
- Barsh, R. L. (1986). Indigenous peoples: An emerging objects of international law. *American Journal of International Law* 80(2), 369-385.
- Battiste, M. - Henderson, J. (2000). *Protecting indigenous knowledge and heritage: A global challenge*. Saskatoon: Purich Publications.
- Betts, R. (1998). *Decolonization*. London and New York: Routledge.
- Brown, M. F. (2005). Heritage trouble: Recent work on the protection of intangible cultural property. *International Journal of Cultural Property*, 12, 40-61.
- Bucar, L. (2022). *Stealing my religion: Not just any cultural appropriation*. London: Harvard University Press.
- Büyükokutan, B. (2011). Toward a theory of cultural appropriation: Buddhism, the Vietnam war, and the field of U.S. poetry. *American Sociological Review*, 76(4), 620-639.
- Coskuner-Balli, G. - Ertimur, B. (2017). Legitimation of hybrid cultural products: The case of American yoga. *Marketing Theory*, 17 (2) 127-147.
- Coutts-Smith, K. (1991). Some general observations on the problems of cultural colonialism. *The Myth of Primitivism*, (ed.: Susan Heller), 5-18, London: Routledge.

- Fish, A. (2006). The commodification and exchange of knowledge in the case of transnational commercial yoga. *International Journal of Cultural Property*, 13(2), 189-206.
- Gülüm, E. (2021). Somut olmayan kültürel miras-kültürel yaratıcı endüstriler etkileşimlerine kültürel istatistikler çerçevesi'nden bakmak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(34), 468-483.
- Hart, J. (1997). Translating and resisting empire: Cultural appropriation and postcolonial studies. *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, (ed.: Bruce Ziff and Pratima V. Rao), 137- 168), New Jersey: Rutgers UP.
- Karaganis, J. (2012). *The bellagio global dialogues on intellectual property*. PIJIP Research Paper no. 2012-12.
- Kawamura, Y. et al. (2022). *Cultural appropriation in fashion and rntertainment*. London: Bloomsbury Publishing.
- Lenard, P. T. - Balint, P. (2020). What is (the wrong of) cultural appropriation?. *Ethnicities*, 20(2), 331-352.
- Long, D. E. (1998). The impact of foreign investment on indigenous culture: An intellectual property perspective. *NCJ Int'l L. & Com. Reg.*, 23 (2), 229-280.
- Mead, A. et al. (1994). Misappropriation of indigenous knowledge: The next wave of colonisation. *Otago Bioethics Report*, 3(1), 4-7.
- Merry, S. E. (1998). Law, culture, and cultural appropriation. *Yale Journal of Law the Humanities*, 10, 575-603.
- Metin, C. (2004). Kültürel miras: Kimin mirası? *Emel'imiz Kırım*, 48, 57-59.
- Milchan, S. (2003). Whose rights are these anyway?: A rethinking of our society's intellectual property laws in order to better protect native American religious property. *American Indian Law Review*, 28(1), 157-172.
- Mushkatt, M. (1972). The process of decolonization international legal aspects. *University of Baltimore Law Review*, 2(1), 16-34.
- Oguamanam, C. (2004). Protecting indigenous knowledge in international law: Solidarity beyond the nation-state. *Challenging Nation*, (ed.: C. Dauvergne and W. Wesley Pue) 8th ed. New South Wales: Southwood Press.
- Oğuz, A. (2009). Fikri mülkiyet hakları ve geleneksel (yerel) bilgi ve folklorun hukuki korunması. *FMR Ankara Barosu Fikri Mülkiyet ve Rekabet Hukuku Dergisi (FMR)*, 9(3), 9-52.
- Ölçer Özünel, E. (2018). Yeni hümanizm ve kırılğan miraslar: Küresel köyün yeni soylu vahşileri ve somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesi. *Millî Folklor*, 30(120).
- Özdemir, N. (2018). Geleneksel bilgi ve kültür ekonomisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18(1), 1-28.
- Öztürk, E. (2018). *Etnik ve dinsel dönüşüm çağında Anadolu: Halklar, inanışlar ve kültürel etkileşim (XII.-XIII. yüzyıllar)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Roy, O. (2024). *The crisis of culture: Identity politics and the empire of norms*. Oxford: Oxford University Press.

- Rogers, R. (2006). From cultural exchange to transculturation: A review and reconceptualization of cultural appropriation. *Communication Theory*, 16, 474-503.
- Scafidi, S. (2005). *Who owns culture?: Appropriation and authenticity in American law*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Semiz, Ö. (2013). Geleneksel bilgi, folklor ve fikri mülkiyet hukuku: Yerel kolektif bilginin hukuki korunması. *Fikri Mülkiyet Hukuku Yıllığı 2013*, (ed.: Prof. Dr. Tekin Memiş), 377-402, Ankara: Yetkin Yayınları.
- Siems, M. (2019). The law and ethics of 'cultural appropriation'. *International Journal of Law in Context*, 15, 408-423.
- Şimşek, F. (2016). *Kültür aktarımı kuramının eleştirisi: Türkiye'nin medenileşme sürecinde çevirinin rolü*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi.
- Trope, J. F. (1992). Protecting native American religious freedom: the legal, historical, and constitutional basis for the proposed native American free exercise of religion act. *NYU Rev. L. & Soc. Change*, 20(2), 374-403.
- Turhan, M. (2017). *Kültür seçişmeleri: Sosyal psikoloji bakımından bir tetkik*. Ankara: Altınordu Yayınları
- Yazicioglu, T.E. (2010). Contesting the global consumption ethos: Reterritorialization of rock in Turkey. *Journal of Macromarketing*, 30(3), 238-53.
- Young, J. O. (2010). *Cultural appropriation and the arts*. West Sussex: Blackwell Publishing.
- Ziff, B. - Rao, P. V. (1997). Introduction to cultural Appropriation: A framework for analysis. *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, 1- 31, New Jersey: Rutgers University Press.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://tr.sainte-anastasie.org/articles/psicologa-social-y-relaciones-personales/apropiacin-cultural-o-la-usurpacin-de-elementos-tnicos-un-problema-real.html> (Erişim: 5 Aralık 2023)
- URL-2: Fotoğraf 1: <https://x.com/HayAghchig/status/1762571506297499940> (Erişim: 10 Eylül 2023)
- URL-3: Fotoğraf 2: https://x.com/lio__m/status/1719655848690004083 (Erişim: 1 Kasım 2023)
- URL-4: Fotoğraf 3: <https://x.com/greekcitytimes/status/1700923391996485989> (Erişim: 27 Şubat 2024)
- URL-5 ATO (2019). https://www.atonet.org.tr/IcerikDetay/11817_2-uluslararasi-cografi-isaretli-urunler-zirvesi-nin-ikinci-gunu-oturumlari-buyuk-ilgi-gordu- (Erişim: 30 Ağustos 2024)
- URL-6: Baitmangalkar, A. (2014). "Yoga in India vs. Yoga in America." Seattle Yoga News, Seattle. Yoga News, 2 Aug. 2014, seattleyoganews.com/yoga-in-india-yoga-in-america/ (Erişim: 30 Ağustos 2024)
- URL-7: *Cambridge dictionary* (t.y.). <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/appropriation> (Erişim: 10 Aralık 2023)

- URL-8: Erbil, Ö. (2020). <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/zeus-sunagi-nasil-kacirildi-41644521> (Erişim: 27 Ağustos 2024)
- URL-9: *Güncel Türkçe sözlük* (t.y.). <http://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 13 Aralık 2023)
- URL-10: Hafiz, Y. (2013). https://www.huffpost.com/entry/lucy-vallender-uk-transgender-muslim-woman-territorial-army_n_3868479 (Erişim: 5 Aralık 2023)
- URL-11: Hulkower, I. (2015). <https://oberlinreview.org/8287/sports/western-yoga-practices-prove-problematic/> (Erişim: 30 Ağustos 2024)
- URL-12: Sporn, N. (2019). <https://www.standard.co.uk/culture/tvfilm/holly-willoughby-in-shock-as-white-couple-who-identify-as-black-claim-doctor-told-them-they-will-have-a-black-child-a4044816.html> (Erişim: 5 Aralık 2023)
- URL-13: Vincent, I. (2021). <https://nypost.com/2021/12/01/how-carrie-bourassa-passed-herself-off-as-indigenous-for-years/> (Erişim: 5 Aralık 2023)
- URL-14: Zavadski, K. (2015). <https://www.thedailybeast.com/mosque-banned-her-for-being-trans/> (Erişim 5 Aralık 2023)

Extended Summary

Cultural appropriation is discussed as an issue that has attracted the attention of academics, activists and the public in recent years and has become more prominent with the impact of globalisation. This concept arises when elements of a culture are used by external groups, often without paying attention to their meaning or significance. Cultural appropriation creates deep debates on power dynamics, identity formation and ethical issues, and can lead to the erasure and exploitation of the identities of marginalised communities. The lack of a direct study on cultural appropriation in Turkey makes it necessary to conduct this research. By analysing relevant examples, theoretical frameworks and current debates and various dimensions of cultural appropriation such as its sphere of influence, ethical issues and consequences, this study aims to fill the gap in Turkey and contribute to the general cultural studies literature by presenting a comprehensive examination of the concept of cultural appropriation through the lens of colonialism. This study seeks answers to the questions of what cultural appropriation is, where the relationship between cultural appropriation and colonialism originates, and what are the effects and consequences of cultural appropriation. For this study, databases such as Google Scholar, ProQuest, Research Gate, Science Direct, Jstor, YÖK thesis database, Dergi Park as well as books and e-books on cultural appropriation, colonialism, post-colonialism were reviewed.

On colonialism and indigenous rights, some of the articles that are taken into consideration were written by Mushkatt (1972), Coutts-Smith (1991), Battiste and Henderson (2000), Milchan (2003), Oguamanam (2004). In these studies, the steps taken by the United Nations in order to eliminate colonialism and the treaties and declarations signed as a result of the work carried out by the United Nations were analysed.

It is seen that studies on cultural appropriation generally explore a wide range of perspectives, touching on legal, ethical, sociocultural, and artistic dimensions of the topic. Scholars examine cultural appropriation as a form of exploitation or misuse of cultural elements, focusing on the power dynamics between dominant and marginalized cultures. Key areas of discussion include the legal, anthropological, philosophical, and ethical implications of cultural appropriation, as well as debates on authenticity and power relations.

From a legal perspective, works like Scafidi's (2005) focus on cultural appropriation through the lens of intellectual property law. These studies explore how the unauthorized use of cultural elements, such as symbols, traditions, or art, can be connected to issues of copyright and patent infringement. Legal scholars often question whether intellectual property laws can

adequately protect cultural heritage and prevent exploitation by those outside the source culture. In anthropology and ethics, scholars such as Michael F. Brown (2005) examine the tangible harm that cultural appropriation can cause to source communities. This harm may manifest in economic deprivation, loss of control over cultural symbols, or the erosion of cultural identity. Ethical discussions frequently center on whether appropriation is inherently harmful or if it can ever be morally acceptable, particularly if it leads to the preservation or sharing of cultural practices. Philosophical and artistic debates offer another layer of complexity. Some philosophers, like Young (2010), suggest that cultural appropriation is not necessarily harmful and can even contribute to artistic success when done thoughtfully. In this view, cultural borrowing may enrich global art forms. However, these discussions often weigh the aesthetic outcomes of appropriation against the potential harm to source cultures, making it a deeply contested area. Siems (2019) points out the practical difficulties of obtaining consent for cultural use, though he recognizes the ethical impulse to protect cultural ownership. He also acknowledges that appropriation can spread beneficial cultural phenomena, such as food and music. The issue of cultural authenticity and exchange is also a key theme. Scholars such as Kawamura (2022) and Roy (2024) challenge the notion of cultural purity, arguing that cultures have always interacted, blended, and influenced one another. Their work calls for a reevaluation of rigid cultural boundaries, suggesting that cultural exchange is a natural part of human history. These scholars also raise important questions about the ethics of borrowing and sharing cultural elements in today's interconnected world. Many studies highlight the power imbalances inherent in cultural appropriation. Authors like Bucar (2022) examine how the appropriation of cultural elements by privileged groups—whether based on race, gender, or class—reinforces existing inequalities. This type of appropriation often marginalizes vulnerable communities and deepens economic and social disparities. Such studies emphasize that cultural appropriation is not just a matter of borrowing, but of power and privilege. In summary, studies on cultural appropriation reflect a multidisciplinary approach, drawing from anthropology, law, philosophy, and cultural studies. While some works focus on the negative impacts of appropriation, others argue for more nuanced views, highlighting potential benefits. However, ethical dilemmas and power imbalances remain central themes across much of the literature. In this study, the terms cultural transfer, cultural exchange, cultural interaction and cultural appropriation, which can be conceptually confused with each other, are discussed and their differences and similarities are analyzed. In this study, the concept of cultural appropriation is introduced as an addition and complement to these pre-existing culture-related terms and subjects. In addition to the studies briefly summarised above, this study is presented as a research that both deals with this concept and its relation with colonialism and is directly related to the issue in the context of Turkey.

This study investigates the intersection of cultural appropriation and colonialism by employing a qualitative research methodology that integrates historical analysis, thematic analysis, and examples and content analysis of digital media. The aim is to understand how colonial legacies influenced contemporary cultural appropriation practices and how intangible cultural heritage is appropriated and represented online and to understand the implications of these practices for cultural preservation and respect.

The research adopts a qualitative approach, focusing on historical analysis, thematic analysis, and content analysis of digital media. This design is intended to uncover the ways in which colonialism continues to shape cultural appropriation and to explore the impact of these dynamics in the digital age.

Historical Document Analysis: The study starts with an examination of historical documents, academic literature, and previous research on cultural appropriation. This analysis aims to trace the origins and evolution of cultural appropriation during the colonial era and its influence on contemporary practices.

Content Analysis of Social Media and the Internet: This study employs content analysis to examine how cultural appropriation is represented on social media platforms (such as Instagram, Twitter, and Facebook) and other digital spaces (such as blogs and forums).

The study acknowledges several limitations. The scope of digital content may not capture all instances of cultural appropriation or fully reflect the experiences of marginalized communities. Further research could include more comprehensive analyses across different digital platforms and geographic regions.

The intersection of colonialism and cultural appropriation reveals deep-rooted historical power imbalances that continue to influence contemporary cultural exchanges. Colonialism's legacy of domination and exploitation has paved the way for the development of cultural appropriation as the symbols, practices and identities of marginalised cultures are often commodified and reappropriated by those in positions of power. This appropriation has not only diminished the value of culture but also perpetuated systematic inequalities stemming from the colonial past.

Throughout history, cultures have interacted, traded and influenced each other in countless ways, resulting in a rich cultural tapestry of shared values, ideas and innovations. When discussing the dynamics of cultural appropriation, it is necessary to consider the global nature of cultural exchange. This cultural exchange has been the driving force behind human progress, enabling societies to grow, learn and enrich their own traditions by integrating elements from 'outside' into 'within'. In the modern context, however, this cultural exchange has made it difficult to distinguish between appreciation and appropriation, especially when power imbalances are involved. As cultures mingle in increasingly diverse societies, the need for a thoughtful and respectful approach to borrowing and sharing cultural elements has become more important. Understanding this context sets the stage for an in-depth examination of where cultural appropriation begins and how it differs from the celebration of cultural diversity.

It is important to understand and apply the difference between cultural appreciation and cultural appropriation, as cultural appropriation can lead in different ways to the erasure of cultural identity, the exploitation of marginalised communities and the reinforcement of power imbalances. While UNESCO's representative lists can be supportive of cultural appreciation, the development of legislation and laws for the protection of cultural property can also act as a deterrent to cultural appropriation by organisations and companies that cause material damage to cultural owners.

"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: YÖK 100/2000 Doktora Bursu/Council of Higher Education 100/2000 Doctoral Scholarship

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Doktora tez danışmanın Prof. Dr. Refia Gülin ÖĞÜT EKER'e çok teşekkür ederim./ I would like to thank my doctoral thesis advisor Prof. Dr. Refia Gülin ÖĞÜT EKER.

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/Yazarın Notu: Bu çalışma, "Kültürel Sahiplenme ve Somut Olmayan Kültürel Miras" adlı doktora tezinden üretilmiştir./This study is derived from his doctoral dissertation titled "Cultural Appropriation and Intangible Cultural Heritage".

FOLKLORİK KORKU SİNEMASINDA DOĞANIN ÖTEKİLEŞTİRİLMESİ

OTHERIALIZATION OF NATURE IN FOLK HORROR CINEMA

Nuray Hilal TUĞAN*

ÖZ: Folklorik unsurları korku sinemasının uylarımları içerisinde ele alan bir alt tür olarak folklorik korku sineması başlangıçta 1968 tarihli *Witchfinder General*, *The Blood on Satan's Claw* (1971) ve 1973 tarihli *The Wicker Man* filmleri ile karakterize edilmektedir. Özellikle 1960'ların sonu ve 1970'lerde çekilen bir dizi İngiliz korku filminde folklorik korku alt türüne atfedilen benzer temaların tekrar edildiği görülmektedir. Alt türe olan ilgi ise yakın tarihli bir dizi filmle birlikte yeniden artmış, kırsal manzaralar, batıl inançlar ve mitolojik öykülerden beslenen bu anlatılar çağdaş korku sinemasına folklorik öğelerin korkutucu ve ilgi çekici yönlerini ele almaya olanak sağlamıştır. Bu filmler belirli kültür ve toplulukların folkloru, batıl inançları ve halk öyküleriyle derin bir ilişki içerisinde bulunmakta ve doğanın tekinsizliği folklorik korku filmlerinin temel temalarından birini oluşturmaktadır. Çalışmada bu temaları tekrarlayan benzer filmlerin bir alt tür olarak sınıflandırılmasından ziyade, yakın tarihli folklorik korku sineması örneklerinde doğanın öteki olarak kurulma ve temsil biçimlerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Özellikle kırsal bölgelerdeki yalıtılmış hikâyelerine odaklanan bu filmlerde doğa ve insan ilişkisinin ele alınma biçimleri korku öğeleri üzerinden gerçekleşmektedir. Bu amaç doğrultusunda *The Witch* (2015), *The Ritual* (2017), *Midsommar* (2019), *Gretel ve Hansel* (2020), *Antlers* (2021) ile *Lamb* (2021) ve *Men* (2022) filmlerinde doğanın ve kırsalın folklorik korku sinemasında temsil biçimleri Film Stili, Toplumsal Bağlam ve Endüstriyel Bağlam kategorilerini içeren tür filmi eleştirisi temelli bir film çözümleme modeli ile incelenmiş ve bu filmlerde özellikle doğa, kadın ve kültür ilişkisine ataerkil ve antroposentrik bakış açısının yeniden üretildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Folklorik Korku Sineması, Korku Sineması, Öteki, Doğa-Kültür Karşıtlığı, Sinemada Folklorik Öğeler

ABSTRACT: Folk horror cinema, as a subgenre that deals with folkloric elements within horror cinema conventions, was initially characterized by the 1968 films *Witchfinder General*, *The Blood on Satan's Claw* (1971) and 1973 *The Wicker Man*. It can be seen that similar themes attributed to the folk horror subgenre are repeated in a number of British horror films, especially those shot in the late 1960s and 1970s. Interest in the subgenre has increased again with a series of recent films, and these narratives, nourished by rural landscapes, superstitions and mythological stories, have allowed contemporary horror cinema to address the frightening and interesting aspects of folkloric elements. These films have a deep relationship with the folklore, superstitions and folk stories of certain cultures and communities, and the uncanniness of nature constitutes one of the basic themes of folk horror films. Rather than classifying similar films that repeat these themes as a subgenre, the study aims to reveal the ways in which nature is established and represented as the other in recent examples of folk horror cinema. In these

* Doç. Dr. –Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü/Ankara- nuray.tugan@hbu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9184-6241)

films, which focus especially on stories of isolation in rural areas, the relationship between nature and humans is handled through horror elements. For this purpose, the forms of representation of nature and rural in folk horror cinema in the films *The Witch* (2015), *The Ritual* (2017), *Midsommar* (2019), *Gretel and Hansel* (2020), *Antlers* (2021), *Lamb* (2021) and *Men* (2022). It was examined with a film analysis model based on genre film criticism, which includes the categories of Film Style, Social Context and Industrial Context, and it was seen that the patriarchal and anthropocentric perspective on the relationship between nature, women and civilization was reproduced in these films.

Keywords: Folk Horror Cinema, Horror Cinema, The Other, Nature-Culture Opposition, Folkloric Elements in Cinema

Giriş

Tür kavramının sorunlu doğası üzerinde duran Cherry (2014: 16) korku türü söz konusu olduğunda bu kategorizasyonun daha da karmaşık hale geldiğini ifade etmektedir. Bu anlamda türler tarihsel süreçte farklı temalar sunarak dönüşmekte ve diğer türlerle melezlenerek evrilmektedir. Dolayısıyla korku türünün geniş çeşitliliğinin sebebinin bu dönüşümde yattığını söylemek mümkündür. Sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana en dayanıklı türlerden biri olan korku sineması romanlar, folklor, gerçek yaşamın acımasızlığı, Grand Guinol tiyatrosu ve sinema öncesi projeksiyonlu gösteriler gibi pek çok farklı kaynaktan beslenerek, çok çeşitli alttür kategorisine ayrılmıştır.

Türün farklı temalara sahip filmlerini kategorize eden genelleyici bir yaklaşıma sahip olan farklı sınıflandırmaların yanı sıra günümüzde güncel korku ve kaygıların da çeşitlenmesi ve yaşamın giderek karmaşıklaşması sonucu bu korkuları yansıtan farklı alt türlerle korku sinemasının yirmiye yakın alt türünün ortaya çıktığı görülmektedir. Bunların en bilinenleri *slasher*, gotik korku, zombi korku, *gore*, kara fantezi, *splatter* (insan bedenine yönelik aşırı şiddet sahneleri içeren korku filmleri) filmleri, folklorik korku filmleri, paranormal korku filmleri, buluntu filmler, komedi korku, psikolojik korku, canavar korku filmleri, apokaliptik korku filmleri, psikolojik, *body horror*, sanat korku ya da sanat evi korku (*elevated horror*) ve ekolojik korku filmleridir.

Söz konusu alt türlerden biri olan folklorik korku¹ sineması ise, belirli bir bölgenin kırsal mekânları, folkloru ve batıl inançlarıyla karakterize edilmekte ve bu korku filmi türü, söz konusu kültür veya mekânla ilgili inançları, mitleri ve batıl inançları film anlatısı içerisinde ele alma ve bu folklorik öğelere karşı geliştirilen korkuları istismar etme eğilimindedir.

¹ Çalışmanın konusunu oluşturan ve İngilizce karşılığı *folk horror* olan korku sineması alttürünün birebir Türkçe karşılığı *halk korkusu* olmakla birlikte, bu çeviri alttürün temel özelliklerini karşılamakta yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla folklorik (mitler, efsaneler, masallar, ritüeller gibi) öğelerin korku anlatısı içerisinde tehditkâr ve gizemli yönleriyle ele alan bir alttür olarak *folk horror* ifadesinin “folklorik korku” sineması olarak çevrilmesinin alttürün özelliklerini daha iyi karşıladığı düşünülmektedir.

Günümüzde folklorik korku olarak değerlendirilen eserlerin orijinal gelişiminin 60'ların sonlarından 70'lerin ortalarına kadar uzandığını belirten Gorman (2020), bu dönemde ortaya çıkan İngiliz yapımı üç filmin, *The Blood on Satan's Claw*, *Witchfinder General* ve *The Wicker Man* filmlerinin folklorik korku sinemasını karakterize eden öncü filmler olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Her ne kadar bu filmler pek çok açıdan farklılık gösterse de (adı geçen filmlerin sadece ilkinde açık bir şekilde doğaüstü unsurlar mevcuttur), 'kırsal kesimde olup biten karanlık olaylar' bu filmleri ortak bir temada birleştirmektedir. Scovell (2018) adı geçen üç filmi folklorik korku sinemasının "kutsal olmayan üçlüsü" (*Unholy Trinity*) şeklinde tanımlamaktadır. Folklorik korku estetiğinin önemli örnekleri olan eserler, genellikle ezoterik veya pagan konulara ilginin popüler kültüre girmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu kısmen 1967'deki psikedelik akımlara olan ilginin artması sonrasına ve özellikle de bu ilginin on yılın sonunda azaldığı zamana kadar takip edilebilmektedir. Bununla birlikte her ne kadar bu alt türün izlerini taşıyan filmler daha sonra ortaya çıksa da, günümüzde Folklorik Korku olarak sınıflandırılan yapımlar 70'lerin sonlarında ortadan kaybolmuştur.

2000'li yılların ortalarında alttüre olan ilginin artmasıyla birlikte yeniden yükselişe geçen folklorik korku sineması özellikle son on yılda ortaya konulan örneklerle birlikte yeniden hem izleyicinin hem de film eleştirisinin ilgi odağına girmeyi başarmış gözükmektedir. Rodgers (2019) da benzer şekilde folklorik korku sinemasının kırsal manzaraları, folkloru ve ilkel korku duygusunu keşfetmesiyle izleyicileri etkileyerek son yıllarda büyük ilgi gördüğünü, bu alt türün eski geleneklerin, batıl inançların ve pastoral ortamların ürkütücü atmosferinin kesişimini ortaya koyduğunu belirterek, folklorik korku teriminin 2003 yılında yönetmen Piers Haggard tarafından icat edildiğini, ancak bu türü somutlaştıran tematik unsurların ve estetiğin 1960'lar ve 1970'lere kadar uzanan filmlerde mevcut olduğunu vurgulamanın önemli olduğunu ifade etmektedir.

Bununla birlikte tür sinemasını oluşturan kategorilerin sınırlarını belirlemenin, bu kategorileri tanımlamanın ve sınıflandırmanın her zaman tartışmalı olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla belirli film kategorilerinin alt türlerinin temel özelliklerini belirleyerek ortaya koymak ya da bunların çerçevesini çizmek daha da zorlu bir görev olarak film eleştirisinin karşısına çıkmaktadır. Bu bağlamda folklorik korku sinemasını ilk kategorize eden ve inceleyen isimlerden biri olan Scovell (2017: 8), alttürü korku sineması içerisinde konumlandırabilmek için Folklorik Korku Zinciri adını verdiği dört halkadan oluşan bir model önermiştir. Mekân, İzolasyon, Çarpık İnanç Sistemi ve Çağırma/ Olay (Happening) halkalarından oluşan zincirin temel özellikleri aşağıda açıklanmıştır:

1. Mekân: Topografyadaki unsurların orada yaşayan yerlilerin toplumsal ve ahlaki kimlikleri üzerinde olumsuz etkilere sahip olduğu yerler.

2. İzolasyon: Anlatıdaki mekânın bazı yerleşik toplumsal ilerlemelerinden kopmuş ana karakterlerden oluşan bir grubu izole etmesi.

3. Çarpık İnanç Sistemi: Karakterlerin belirli bir kırsal bölgede izole edilmesinin çarpık inanç sistemlerine ve çarpık bir ahlaki bakış açısına sahip olmalarına yol açması.

4. Çağırma/Olay: Anlatı yapısında çeşitli kritik, önemli ve çoğunlukla şiddet içeren olayların gerçekleşmesi.

Yukarıda sıralanan zincirin halkaları esnek bir yapı arz etse de yakın tarihli folklorik korku sineması örneklerinde de bu kategorilerin izini sürmek mümkündür. Tüm bu sınıflandırmalardan yola çıkarak Scovell (2017: 7) folklorik korku sinemasını folkloru kullanarak kendisine gizemli, ürkütücü veya dehşet verici amaçlar için bir arka plan kazandıran eserler olarak tanımlamaktadır. Buna göre folklorik korku yukarıda ifade edilen bu tür bir gizemli, esrarengiz ve doğaüstü olan ile onun moderniteyle arasındaki çatışmayı ortaya koyan ve popüler belleğin çeşitli biçimleri aracılığıyla kendi folklorunu yaratan eserler olarak açıklanabilmektedir.

Kırsal mekânlar, yalıtılmış ana karakterler, gizemli kültürler, gizli ritüeller ile yerel mit ve efsanelerden beslenen bu tür özellikle folklorik malzemenin etkilenmektedir. Burada türe adını veren folklor terimi üzerinde uzlaşmaya varılmış bir anlam taşımamakla birlikte, içerdiği öğeler bakımından tanımlanabilmektedir. Buna göre folklorun içinde mitler, destanlar, halk masalları, şakalar, atasözleri, bilmeceler, ninniler, büyüler, dualar, ilaçlar, yeminler, incitmeler, atışmalar, kinayeler, olaylar, dilekler, tekerlemeler, selam ve ayrılık sözleri yer almaktadır (Dundes, 2005: 76). Folklorik korku sineması açısından yaklaşıldığında bu kategori içerisinde yer alan filmlerin neredeyse tamamında yerel mit ve efsanelerin ele alındığı, bu efsanelere inanan toplulukların ürkütücü ve şiddet içeren yönleri ile ritüellerinin vurgulandığı, modernlik ve ilkelik arasında bir çatışma kurulduğu, doğanın tekinsizliğinin ikonografik unsurlarla pekiştirildiği görülmektedir. Çalışmada türsel bir kategorizasyon amacı güdülmemiş, ancak yakın tarihli folklorik korku sineması örneklerinden oluşan görece geniş bir örneklem üzerinde çözümleme yapılmıştır. Çözümlenen filmlerin seçiminde özellikle doğa, kırsal, izolasyon ve korku anahtar kelimeleri bağlamında bu olguları ötekileştirme mekanizmalarını kullanan filmler incelemeye tabi tutulmuştur. Bu doğrultuda çalışmada *The Witch*, *Midsommar*, *The Ritual*, *Gretel ve Hansel*, *Antlers*, *Lamb* ve *Men* filmlerinde doğanın ve kırsalın folklorik korku sinemasında temsil biçimleri Film Stili (Anlatı Yapısı ve İkonografi), Toplumsal Bağlam (Kültürel Dışavurum ve Türsel Karakterler ve Çatışma) ve Endüstriyel Bağlam (İzleyici Pratikleri) olmak üzere üç ana analiz kategorisi ve bu kategorilerin alt başlıklarından

oluşan tür filmi eleştirisi temelli bir film analizi modeli üzerinden incelenmiş ve yakın tarihli söz konusu yedi filmde doğanın tekinsiz ve ürkütücü bir mekan olarak öteki biçiminde kurulma ve temsil edilme mekanizmalarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda öncelikle folklorik korku sinemasının temel özellikleri ortaya konulmaya çalışılmış, ardından folklorik korku sinemasında doğa ve izolasyon kavramları üzerinde durulmuş ve çalışmanın son kısmında ise örneklem olarak belirlenen filmler yukarıda ifade edilen yaklaşımla analiz edilmiştir.

Folklorik Korku Sineması

Korku sinemasının folklorik öğelerden beslenen yegâne alt türünün folklorik korku olduğunu iddia etmek indirgemeci ve genel bir başlık olarak korku türünün kökenlerini eksik değerlendirmek gibi bir yanılgıyı da beraberinde getirme tehlikesi taşımaktadır. Başlangıcından itibaren korku sinemasının folklorik öğelerden etkilendiği, hatta anlatısını bu öğelerin üzerine inşa ettiği, bu açıdan yaklaşıldığında kurt adam, vampir gibi türsel karakterlerin de folklorik kökenleri olduğunun tartışıldığını belirtmek gerekmektedir. Dolayısıyla kırsal mekânlarda geçen, mit ve efsanelerden beslenen, okültizm ve gizli ritüellerden etkilenen korku anlatılarını folklorik korku başlığı altında sınıflandırmak zorlu bir çabayı da ifade etmektedir. Bu çabanın geçmişini ele alan Keetley (2020) bir terimi anlamaya çalışırken, terimin geçmişiyle mücadele etmenin önemine vurgu yaparak, folklorik korku ifadesinin ilk kez Rod Cooper tarafından, İngiliz ticari yayını *Kine Weekly*'de 1970 yılında yayınlanan bir yazısında, *The Blood on Satan's Claw* filminin yönetmeni Piers Haggard'ın filmi 'halk (folk) korkuları üzerine bir çalışma' olarak nitelendirdiğinde ortaya çıktığını, dolayısıyla terimin korku sinemasının bir alt türüne atıfta bulunmak için bilinçli kullanımının neredeyse elli yıl öncesine dayandığını vurgulamaktadır.

Alttürün temel özellikleri Keetley'in (2020) makalesinde aşağıdaki şekilde sıralanmaktadır:

1. Folklorik korku filmlerinin temel özelliklerinden biri, filmin hikâyesi (diegesis) içerisinde folklorun varlığıdır. Folklorik korku metinlerinde folklorun işlevi karmaşıktır, ancak yine de folklorik korku sinemasını tanımlama görevi açısından kritik öneme sahiptir.
2. En temel düzeyde halk korkularının kökleri tarih ile kurgu arasındaki eşiği işgal eden canavarlar, hayaletler, şiddet ve fedakarlıklarla ilgili ortak hikayelerdeki karanlık halk masallarına (folk tale) dayanmaktadır. Bu anlamda folklorik korku, korkularının köklerini miras alınan hikâyelerle birbirine bağlı yerel toplulukta bulmasıyla ayırt edicidir.
3. Folklorik korku sinemasında yerel toplulukların ritüelleri ve gelenekleri olarak ortaya konulan unsurlara temkinli yaklaşmak gerekmektedir. Zira bu unsurlar genellikle "gerçek" gelenekler değildir, ancak metin içinde öyle temsil edilebilirler. Esasen bu sözde

- gelenekler filmin kurmaca evreni içerisinde açıkça uydurulmuşlardır.
4. Folklorik korku filmleri 'köylü' veya 'ilkel' kavramını, bununla birlikte çoğunlukla sözlü olarak aktarılan halk gelenekleri ve ritüellerini yerel ve izole edilmiş topluluklar üzerinden yeniden canlandırmaktadır.
 5. 'Folklorun' ulusötesi sosyal medya platformları da dâhil olmak üzere geniş çapta yayıldığını gören modernite süreçlerinin tepkisinin aksine, folklorik korku filmleri geleneksel, sözlü ve kırsal olanı halk masalları ve ritüellerin deposu olarak seyirciyi etkilemeyi amaçlamaktadır.
 6. Folklorik korku filmleri kırsal/yerel/ilkel ve kentsel/küresel/modern insan toplulukları arasındaki çatışmayı anlatmaktadır.

Delaysıyla tür filmlerini oluşturan mekân, tema, olay örgüsü, türsel karakterler ve çatışma gibi temel unsurlar açısından yaklaşıldığında bu filmlerin ortak uylarımları aşğıdaki şekilde sınıflandırılabilir.

Tablo 1. Folklorik Korku Sinemasının Temel Uylarımları

Uylayım Başlığı	Temel Özellikler
<p>İkonografi</p> <p><i>Kırsal ve İzole Mekânlar</i></p> <p><i>Folklor ve Gelenekler</i></p> <p><i>Antik Ritüeller</i></p> <p><i>Doğanın Tehlikeli Olarak Sunulması</i></p>	<p>1. Folklorik korku filmlerinin anlatıları genellikle karakterlerin kendilerini doğayla çevrili ve şehir yaşamının konforundan uzakta bulunduğu kırsal veya şehir merkezine uzak mekânlarda geçmektedir.</p> <p>2. Tür ağırlıklı olarak bölgesel folklorlardan, batıl inançlardan ve kültürel geleneklerden beslenmektedir. Bu folklorik unsurlar büyücülük, pagan ritüelleri veya yerel efsaneler gibi çeşitli folklor unsurlarını içerebilmektedir.</p> <p>3. Bir önceki maddeyle bağlantılı olarak folklorik korku sinemasında ana karakterler şehir yaşamında yeri olmayan ve çoğunlukla toprakla, doğayla ya da gizemli varlıklarla bağlantısı olan ritüellere şahit olmakta ya da kendilerini bu ritüellerin kurbanı olarak bulmaktadır.</p> <p>4. Folklorik korku sinemasında doğa ve doğayla ilişkili görülen tüm unsurlar ve fenomenler tehditkâr bir güç olarak kurulmakta ve medeniyetin karşısında konumlandırılan doğa genellikle sık ağaçlarla kaplı uğursuz ormanlar, ıssız manzaralar ve sert hava koşullarıyla şeytani bir mekan olarak tasvir edilmektedir.</p>
<p>Anlatı Yapısı</p> <p><i>Tecrit Anlatıları</i></p>	<p>1. Folklorik korku sinemasının anlatı yapısında karakterler sıklıkla modern toplumdaki psikolojik ya da fiziksel olarak izole edilmekte, söz konusu izolasyon karakterlerin doğüstü güçlere veya eski ritüellere karşı savunmasızlıklarını artırmaktadır.</p> <p>2. Folklorik korku sinemasının anlatıları düzcizgisel bir hatta ilerlemekte, ancak bu filmlerin anlatılarındaki neden-sonuç ilişkileri çoğunlukla ana karakter/karakterlerin travmatik geçmişlerine dayandırılmaktadır. Anlatı boyunca söz konusu travmatik geçmiş geriye dönüşlerle sıklıkla vurgulanmaktadır.</p>

<p>Kültürel Dışavurum <i>Kültürel İnançlar Ve Folklor</i> <i>Modernite ve Geleneğin Çatışması:</i> <i>Paganizm ve Doğaüstü:</i> <i>Kültürel Ve Sosyal Yorum</i></p>	<p>1. Anlatı, hikâyenin ortaya çıktığı topluluk veya bölgenin folklorundan, mitlerinden ve batıl inançlarından büyük ölçüde etkilenmektedir. Bu kültürel unsurlar ürkütücü ve doğaüstü atmosfere katkıda bulunmaktadır.</p> <p>2. Birçok folklorik korku anlatısı, modernite ile eski gelenekler arasındaki gerilimi konu edinmektedir. Bu anlatılarda modern unsurların ortaya çıkması olay örgüsündeki dengeyi bozarak, geçmişin doğaüstü ya da dehşet verici yönleriyle yüzleşmeye yol açmaktadır.</p> <p>3. Birçok folklorik korku filmi, eski tanrıların veya ruhların merkezi bir rol oynadığı pagan veya doğaüstü unsurları içermektedir. Bu unsurlar sıklıkla modern inanç ve uygulamalarla çatışarak, moderniteye meydan okumaktadır.</p> <p>4. Folklorik korku sineması, değişim korkusu, geleneksel değerlerin aşınması ve eski ve yeni yaşam biçimleri arasındaki gerilim gibi temaları ele almaktadır.</p>
<p>Türsel Karakterler Ve Çatışma <i>Doğaüstü Varlıklar</i> <i>Tecrit ve Yabancılaşma</i></p>	<p>1. Folklorik korku sinemasında genellikle cadılar, ruhlar, iblisler veya diğer şeytani güçler gibi doğaüstü veya folklorik varlıklar bulunmaktadır. Bu varlıklar anlatının geçtiği mekânın kültürel ve mitolojik dokusuyla derinden bağlantılıdır.</p> <p>2. Folklorik korku filmlerindeki karakterler genellikle yardım veya destekten izole edilmekte, söz konusu izolasyon ise karakterlerin kırılabilirlikleri ve yaşadıkları dehşeti artırarak korku atmosferini yoğunlaştırmaktadır.</p> <p>3. Bu filmlerde yerel topluluk pagan inançları sürdürmekte ve ana karakterlerin karşısında antagonist olarak konumlandırılmaktadır.</p>
<p>Korku Unsurları <i>Tekinsizlik</i> <i>Folklorik Korku Ve Gizem Unsurları</i></p>	<p>1. Folklorik korku filmleri, korku türünün temel uyuşmalarını içermekle birlikte doğanın tekinsizliği, doğaüstü varlıkların ve fenomenlerin korkutucu ve şiddet içeren taraflarından beslenerek, korku atmosferini bu unsurlar üzerinden inşa etmektedir.</p> <p>2. Bunların dışında mitolojik öykülerden, masallardan, sözlü kültürden beslenen cadılık, doğaüstü olaylar, büyüler, lanetler, karanlık ritüeller ve mitolojik yaratıklar da bu filmlerin karakteristik korku unsurlarını oluşturmaktadır.</p>

Kaynak: Keetley (2020, 2021), Keetley ve Heholt (2023), çalışmada incelenen yedi folklorik korku filminin ve çalışmaya dâhil edilmeyen *Hereditary* (2018), *Suspiria* (2018) ve *You Won't be Alone* (2022) filmlerinin ortak uyuşmaları üzerinden derlenmiştir.

Folklorik Korku Sinemasında Doğa ve İzolasyon

Korku sinemasında doğanın karanlık ve tehditkâr şekilde tasvir edilmesine sadece folklorik korku sinemasında değil, türün farklı alt türlerinde de rastlanılmaktadır. Genel olarak korku türünde ormanın derinlikleri, dağların yalıtılmışlığı, karanlık mağaralar, izole mekânlar korku atmosferini yaratmak ve sürdürmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Doğanın tekinsizliği, bilinmezliği ve gizemi ile doğadan kaynaklanan vahşet ve şiddet korku türünün muhafazakâr örneklerinde özellikle vurgulanan temel öğelerden biridir.

Daha önce de ifade edildiği gibi Scovell (2017) folklorik korku sinemasının karakteristik özelliklerini folklorik korku zinciri (mekân/çevre, izolasyon, çarpık ahlaki inanç sistemi ve çağırma/olay) adını verdiği dört temel nitelik üzerinden tartışmaktadır. Bunlardan mekan/çevre ve izolasyon folklorik korku alt türünü tanımlamak için kullanılabilir iki temel çerçeveyi ifade etmektedir. Folklorik korku sinemasında izolasyon doğanın insan üzerindeki etkisini, gücünü ve tehditkar yönlerini vurgulamakta, bununla birlikte folklorik korku sinemasının ayırt edici bir diğer niteliği olan gizemli ritüellerin gerçekleştiği mekanlar olarak sembolik anlamlar da taşıyabilmektedir. Bu filmlerde doğada izole edilen karakterler toplumdaki ve medeniyetten uzaklaşmakta, bu bağlamda da toplumsal normlardan uzak kalan film karakterlerinin içsel çatışmaları daha görünür kılınmaktadır.

Doğa kategorisinin yalnızca insandışı varlıkları değil, çeşitli insan gruplarını ve insan hayatının doğal görülen veçhelerini de kapsayan bir çoklu dışlama ve denetleme alanı olduğunu ifade eden Plumwood (2023: 15), aklın dışlanan ve değersizleştirilen karşıtı olarak doğanın, akıldışının, inanç ve deliliğin alanı olduğu gibi duyguları, bedeni, tutkuları, hayvanlığı, ilkel ya da uygarlaşmamış olanı, insandışı dünyayı, maddeyi, fizikselliği ve duyu deneyimini içerdiğini, başka bir ifadeyle doğanın özellikle Batı kültüründe aklın dışladığı her şeyi içine aldığını vurgulamaktadır.

Doğanın Batı düşüncesinde ötekileştirilmesi bu düşüncenin temelinde yatan ikici (düalist)² dünya görüşünden kaynaklanmaktadır. Bu dikotomide doğa ve kültür arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmakta ve doğa kültürün aşağısına yerleştirilmektedir. Bu hiyerarşinin aşağı tarafında kalan doğa kültürün dışındaki olumsuz nitelikler atfedilerek yeniden kurulmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında Paglia'ya (2014: 13) göre yapay bir inşa olan toplum, aslında doğanın gücü karşısındaki bir korunak olarak görülmektedir. Çalışmada incelenen yedi filmde de ana karakterler toplumun bu korunaklı alanından mahrum kalarak, doğanın insafına terkedilmiş şekilde yaşam mücadelesi vermektedir. Bu filmlerde doğanın medeniyet ve kültürün dışında konumlandırılması, doğanın kültür ve toplum karşısında ötekileştirilerek Batı düşüncesindeki düalist yaklaşıma benzer bir anlayışı sürdürmektedir. İnsanın doğa karşısındaki acizliğini cinsel kimlikler üzerinden çözümleyen Paglia (2014: 13) insani hayatın korku ve kaçma ile başladığını vurgulayarak, uygar insanın doğaya ne kadar boyun eğmiş durumda olduğunu kendinden dahi gizlediğini ifade etmektedir. Buna göre doğaya yüklenen olumsuz niteliklerle baş edebilmek için medeni insan, kültüre ve dinin yatıştırıcılığına sığınmaktadır. Ancak doğanın döngüsel

² "Gerçekliğin birbirinden bağımsız, biri diğerine indirgenemeyen iki temel tözden, öğeden ya da kategoriden oluştuğunu savunan felsefe tutumu. İkinci felsefe dizgelerinin temelinde iyilik/kötülük, varlık/varlık olmayan, zihin/beden gibi karşıt ikilikler yer alır" (Güçlü vd., 2003: 721)

hareketleri, yangınlar, seller, yıldırımlar, fırtınalar, kasırgalar, yanardağlar, depremler her zaman her yerde gerçekleşmeye hazır olarak bu durumu altüst etmeye yetmektedir.

Folklorik korku sineması doğanın söz konusu tahmin edilemez ve güvenilmez yanını, insanoğlunun doğadan duyduğu kadim korkuyu, doğayla kurduğu ikircikli ilişkiyi korku sinemasının görsel uyuşmaları içerisinde özellikle mekân, aydınlatma, türsel karakterler gibi görsel öğeleri içeren ikonografi üzerinden kurmaktadır. Bu filmlerde şehirden ve medeniyetten uzakta kırsal ve izole mekânlar karakterlerin yalnız, savunmasız ve kırılğan pozisyonlarını vurgulamada hayati bir öneme sahiptir. Bunun yanı sıra yoğun ve sık ormanlar, medeni yerleşim yerlerinden uzakta konumlanan köy ve kasabalar, ıssız bozkırlar ve dağlar anlatının içerisinde kendi başlarına türsel karakterler olarak yer almakta ve tecrit duygusu korku atmosferinin yaratılmasında büyük bir işlevi yüklenmektedir. Kırsal mekânlar ve doğa bu filmlerde çoğunlukla bir tehdit unsuru olarak kurulmakta, el değmemiş, sisli ve karanlık ormanlar, yüksek dağlar, nehirler, medeniyetten uzaktaki köyler ve kasabalar karakterlerin hayatta kalma savaşı verdikleri korkunç ve tehditkâr mekanlar olarak inşa edilmektedir.

The Witch (2015), The Ritual (2017), Midsommar (2019), Gretel ve Hansel (2020), Antlers (2021), Lamb (2021) ve Men (2022) Filmlerinde Folklorik Öğeler ve Doğanın Temsili

Özden (2004) tür filmlerini incelemek için Anlatı Yapısı, Türsel Karakterler ve Çatışma, İkonografi ile Kültürel Dışavurum kategorilerini önermektedir. Ancak günümüzde değişen izleme pratikleri ve izleyici profili, yakınsamanın başat olduğu bir medya ekolojisinde geleneksel sinemanın dijital sinemaya doğru evrilmesi gibi olgular tür filmlerine yönelik olarak geliştirilen eleştiri yöntemlerinin de güncellenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda çalışmada incelenen yedi folklorik korku filmi tür filmi eleştirisinin temel kategorilerini içermekle birlikte Film Stili (Anlatı Yapısı, Film İkonografi), Toplumsal Bağlam (Kültürel Dışavurum, Çatışma ve Türsel Karakterler) ve Endüstriyel Bağlam (İzleyici Pratikleri) olmak üzere üç ana başlık ve bu başlıkların altında yer alan alt başlık kategorileri açısından çözümlenmiştir. Analizde kullanılan yöntem Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 2. Tür Sineması Analiz Şablonu

1. Film Stili	2. Toplumsal Bağlam	3. Endüstriyel Bağlam
a. Anlatı Yapısı	a. Kültürel Dışavurum	a. İzleyici Pratikleri
b. İkonografi	b. Çatışma ve Türsel karakterler	

1. Film Stili

a. Anlatı Yapısı: "Geçmiş Travmalar, Yeni Endişeler"

“Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya durum ve bir olayın) nakledilmesi” (Mutlu, 1998: 41-42) olarak tanımlanan anlatı kurmaca ve kurmaca olmayan türleri de içeren geniş bir kategoridir. Anlatıda nakledilen olayın (zaman, mekân, bakış açısı gibi öykü öğelerinin) belirli bir mantık çerçevesinde, neden-sonuç ilişkileri de gözetilerek yapılandırılmasına ya da biçimlendirilmesine ise anlatı yapısı adı verilmektedir. Anlatı yapısı öykü ve olay örgüsü olmak üzere dolaysız bir ilişki içerisindeki iki kategoriden meydana gelmektedir.

Korku filmlerinin alttürleri ve dönemsel grupları ne denli çeşitli olursa olsun, anlatsal uyulaşımının öteki türlere oranla çok daha net olduğunu, hatta zaman zaman klişe haline gelmeye yatkınlığının bulunduğunu ifade eden Abisel (1995: 165), korku sinemasının olay örgüsünün nedensellik ilkesine dayalı olarak kronolojik bir akış içinde birbirini izlediğini ifade etmektedir. Nedensellik ilişkisi, denge-dengenin bozulması-dengenin yeniden tahsisi şeklinde ilerleyen olay örgüsü gibi tür sinemasının diğer türlerinde de ortak olarak paylaşılan anlatı yapısı özellikleri folklorik korku sinemasında da sürdürülmektedir. Çalışmada incelenen yedi filmde kronolojik öykü anlatımı bulunmakta, dengenin bozulması ve yeniden tahsis edilmesinde ise bu filmler kendi içlerinde farklılıklar barındırmaktadır.

Tablo 3. Folklorik Korku Sinemasında Anlatı Yapısı

Film Adı	Anlatı Yapısı
The Witch-2015	Klasik Anlatı Yapısı, Düzçizgisel Anlatı Yapısı
The Ritual-2017	Anlatıyı bölen geriye Dönüşler
Midsommar-2019	Düzçizgisel Anlatı Yapısı
Gretel ve Hansel-2020	Düzçizgisel Anlatı Yapısı, Dış ses
Antlers 2021	Düzçizgisel anlatıyı bölen geriye dönüşler
Lamb-2021	Düzçizgisel anlatı yapısı
Men-2022	Düzçizgisel anlatıyı bölen geri dönüşler

Tabloda görüldüğü üzere *The Ritual*, *Midsommar*, *Antlers* ve *Men* filmlerinde geriye dönüşlerle ana karakter/karakterlerin geçmişte yaşadığı travmatik olaylara vurgu yapılmaktadır. Anlatı yapısı incelenen tüm filmler düzçizgisel bir hattı takip etmekte, dolayısıyla klasik anlatıya benzer bir yapı arz etmektedir. Ancak geçmişte yaşanan travma anı hem karakterlere hem de izleyiciye sıklıkla hatırlatılmakta ve olay örgüsünde nedensellik ilkesi bu travmatik anı üzerinden kurulmakta ya da *The Ritual* ve *Men* filmlerinde olduğu gibi gerçek ile gerçekdışı, doğa ile doğaüstü arasındaki sınırları bulanıklaştırmak için kullanılmaktadır.

The Ritual filminde Luke'un anlatının başlangıcındaki soygun sahnesinde arkadaşının ölümüne engel olmakta yetersiz kalması ve bundan duyduğu vicdan azabı ve acı, anlatının doruk noktasında ve sonunda hayatta kalmasını sağlarken, *Men* filminde Harper karakterinin eski kocasının

intiharına şahit olması üzerine gittiği İngiliz kırsalında bu ana sürekli geri dönüş yapılması karakterlerin doğaya ve kırsala geri dönüşünün nedeni olarak ortaya konmaktadır. Doğanın temsili kültürel dışavurum kısmında ayrıntılı ele alınmakla birlikte burada özellikle *The Ritual*, *Midsommar* ve *Men* filmlerinde karakterlerin izolasyonunun ve yaşadıkları dehşetin travmalarının üstesinden gelmek için sığındıkları doğada gerçekleştiğinin belirtilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu filmlerde doğa karakterlerin travmalarını sağaltacakları bir sığınak değil, tam tersine yaşamlarını tehlikeye atan ve hayatta kalma mücadelesi verdikleri bir mekân olarak anlatıda yer almaktadır.

Grimm Kardeşler tarafından derlenen masallardan biri olan Hansel ve Gretel masalından uyarlanan ve *Gretel ve Hansel* filmi ise klasik masalın yenilikçi bir uyarlaması olarak, özellikle anlatı yapısının temel unsurlarından biri olan bakış açısını değiştirerek Gretel karakterini ana karakter olarak anlatının merkezine almasıyla farklılaşmaktadır. Filmin adında yapılan değişiklik-Gretel adı öne alınmıştır-anlatının bakış açısındaki değişikliği vurgulayarak, Gretel karakterini bir özne olarak öne çıkarmaktadır. Seyirci, film kişilerinden biriyle çoğunlukla ana karakterle özdeşleşmekte ve ana karakterin bakış açısını içselleştirmektedir. Bu anlamda bakış açısının en genel tanımı hikâyenin kimin bakış açısından anlatıldığını içermektedir. Bu genellikle ana kahramanın bakış açıdır (Edgar-Hunt vd. 2012). *Gretel ve Hansel* filmi özelinde, cadılık ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiye de dikkat çekmek amacıyla masalın esasen Gretel karakterinin öyküsü olduğuna yapılan vurgu ve anlatının sonunda Gretel'in de özel güçleri olan bir cadı olduğunun ortaya çıkması, ancak Gretel'in iyiliğin tarafını seçmesi masalın klasik anlatısından farklı bir yapıya işaret etmemiştir. Bununla birlikte masalın orijinalinde de Hansel'i kurtaran karakterin Gretel olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Buradaki fark olay örgüsü ve özdeşleşme koşullarında olduğu kadar cadılık kavramı üzerinden de işlemektedir. Filmin anlatısında cadılık iyiliği ve doğruyu seçen Gretel gibi cadılar ile ormanda çocukları kandırarak onları yiyen şeytani cadılar arasında yapılan ayrımla karakterize olmaktadır. Çalışmanın kapsamındaki diğer filmlerden farklı olarak *Gretel ve Hansel* filminde olay örgüsünün ilerleyişi anlatının başındaki masalla sürekli kesintiye uğratılmakta, anlatının ilerleyen kısımlarında masala konu olan olayların gerçek yüzü ortaya çıkmakta ve de en önemlisi anlatı Gretel'in dış sesiyle desteklenmektedir. Dış ses kullanımı Gretel'in failliğini vurguladığı gibi anlatının klasik masala yönelik yenilikçi yaklaşımını da güçlendirmektedir.

Klasik anlatının giriş, gelişme, doruk noktası, sonuç şeklinde ilerleyen düzçizgisel yapısını takip eden *The Witch* filmi ise belirli bir coğrafya ve tarihsel döneme referans vererek, anlatısını dönemin mahkeme kayıtlarına, konuyla ilgili yazılan rapor ve kitaplar gibi somut verilere dayandırmaktadır. Anlatının başlangıcında ifade edilen bu belgelere dayalı çerçeveye karşıtlık

oluşturacak şekilde filmin içerisindeki doğüstü unsurlar, cadılık ile ilgili gerçek ve doğüstü arasındaki ayrımı bulanıklaştırma işlevi görmektedir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi *Antlers* filminde de düzcizgisel ilerleyen olay örgüsü geriye dönüşlerle kesilmekte, bu geriye dönüşlerden bazılarında filmin ana karakterlerinden Julie'nin babasıyla yaşadığı travmatik geçmişe yer verilmekte, diğer geriye dönüşlerde ise anlatıdaki başka bir önemli karakter olan Lucas ve ailesinin başına gelenler anlatılmaktadır. Dolayısıyla son dönem folklorik korku filmlerinin anlatı yapısı incelendiğinde en belirgin özelliğin karakterlerin geçmiş travmaları ve bu travmaların anlatı evreni içerisindeki şimdiki zamanı baskın şekilde etkilemesi olduğu görülmektedir.

b. İkonografi: “Karanlık Ormanlar, Efsanevi Yaratıklar”

Sanat tarihi çalışmalarından film çözümlemesine geçen ikonografi terimi görsel imgelerin tek bir sanat eserindeki yerlerinin ötesinde kültürel anlam taşıyan tekrarlanan imgelere, görsel motiflere ve sembollere atıfta bulunmakta ve bu nedenle belirli bir dönemin veya sanat biçiminin özelliği ve bunların bir milletin, sınıfın, dönemin zihniyetini veya dini/siyasi inancını ortaya koyacak şekilde yorumlanmasının yöntemi olabilmektedir (Kuhn ve Westwell, 2012).

İkonografinin kültür ve toplumla olan bağı açısından yaklaşıldığında ayrı ayrı kategorilerde incelenmesine rağmen tür sinemasının kültürel dışavurumuyla organik ve dolaysız bir bağının bulunduğu açıkça görülebilmektedir. Bu bağlamda incelenen filmlerde özellikle doğa ve kırsalın ikonografinin başat unsuru olması, anlatının çoğunlukla kırsal ve doğada geçmesi, yine ikonografinin temel unsurlarından olan türsel karakterlerin doğada ve kırsalda faillik gösterebilmesi folklorik korku sinemasının görsel kimliğinin belirleyici unsurları olarak ortaya çıkmaktadır. Aşağıda yer alan tabloda da görüleceği üzere bu filmlerin görsel malzemelerinde farklılıkları bulunmakla birlikte tekrar eden ortak ikonografik özellikleri ağır basmaktadır.

Tablo 4. Folklorik Korku Sinemasında İkonografi

Film Adı	İkonografi
The Witch-2015	Sık ormanlar, uğursuz kulübeler, cadılar, cadılık, büyücülük ritüelleri
The Ritual-2017	Sık ormanlar, ağaçlarda işaretler, büyücülük ritüelleri, efsanevi mitolojik yaratık Jötunn
Midsommar-2019	Üçgen yapılar, İsveç kırsalı ve dağları, yerel topluluğun ritüelleri
Gretel ve Hansel-2020	Üçgen yapılar, sık ormanlar, cadılık, cadılar, büyücülük ritüelleri
Antlers-2021	Sık ormanlar, efsanevi-mitolojik yaratık Wendigo

Lamb-2021	İsveç kırsalı ve dağları, Koç Adam (Ram Man), yarı insan yarı kuzu çocuk
Men-2022	İngiliz kırsalı, body horror estetiği, Yeşil Adam

Biçimci bir yaklaşımdan kaçınabilmek adına bu filmlerin ortak özellikleri vurgulandıktan sonra, seyirci ve film arasındaki ilişkinin kurucu öğelerinden olan görsel dil açısından yaklaşıldığında çalışmada incelenen filmlerde ortak görsel uylaşımın kadar birbirinden farklılaşan yönlerinin de ortaya konulmasının amaçlandığını belirtmek gerekmektedir. Folklorik korku sineması büyücülük, cadılık, mitolojik hikâyeler, mitler ve masallar gibi folklorik öğelerden beslendiği için özellikle büyücülük ritüelleri ve masallar ile mitlerde geçen efsanevi yaratıkların korku öğeleriyle sentezlendiği karanlık ve ürkütücü bir görsel dil inşa etmektedir. Bu karanlık ve ürkütücü görsel dilin tek istisnası, genel olarak korku türünün görsel uylaşımını kıran *Midsommar* filmidir. İsveç'in muhteşem doğa manzaralarını kendisine arka plan olarak kullanan film, yüksek düzeyli aydınlatma, el değmemiş doğa ve kırsal manzara görüntüleri, sarı, turuncu, yeşil gibi sıcak renk paleti ile korku sineması tarihi içerisinde görsel dil ve ikonografi açısından oldukça özgün bir yere sahiptir. Dolayısıyla *Midsommar*'ın görsel dilini ikonografiden ziyade yönetmenlerin kişisel üsluplarını yansıtabildikleri bir araç olarak mizansen üzerinden tanımlamak daha doğru bir yaklaşım olmaktadır. İncelenen diğer filmlerde ise özellikle mitolojik ve efsanevi yaratıklar, yerel toplulukların kendilerine özgü ritüelleri, karanlık ve sık ormanlar, ağaçlara kazınmış şekiller, gizemli kulübeler, üçgen yapılar, cadılar ve büyü ritüelleri ile kostümleri folklorik korku sinemasının ikonografik unsurları olarak kurulmaktadır.

17. yüzyılda New England'da geçen *The Witch* filminde belirli bir tarihsel döneme ve mekâna referans verildiği için bu dönemin atmosferini yansıtan bir görüntü düzenlemesi tercih edilmekte, cadılık ve büyücülük ritüelleri ise dönemin kayıtlarına dayandırılarak tür sinemasını tanımlamak için kullanılan önemli kavramlardan biri olan gerçekmişgibilik açısından değerlendirilmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında filmin gerçekçilik iddiasının 15. Yüzyılda belirginleşmeye başlayan modern cadı kavramı üzerine inşa edildiği anlaşılmaktadır. Akın (2022: 147-148) hemen hemen tüm kültürlerde en canlı folklorik öğelerden biri olan masal cadısının iri burunlu, kırmızı gözlü, şeytani kötülükler yaparken kullandığı ve üzerine bindiği süpürgesi ve kara kargası ile yaşlı bir cadaloz olarak tasvir edildiğini belirterek, günümüze kadar izleri takip edilebilen modern cadı kavramının ise 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren ortaya çıktığını bu dönemde özellikle Orta Avrupa'da masal cadılarının önce *magie daemonica* sahibi kadın büyücüye, ardından da şeytanın işbirlikçisi kadın cadıya (Hexe) dönüştüğünü belirtmektedir. Filmde genç kızlığa yeni adım atan Thomasin ve ailesinin uğursuz bir ormanın yakınlarına taşınmak zorunda kalmasıyla

yaşadıkları trajik kayıp-evin küçük bebeği bir cadı tarafından kaçırılmış ve cadıların büyücülük ritüellerinde kullanılmak üzere öldürülmüştür- ve bu cadıların aileye musallat olmasıyla birlikte Thomasin'in de adım adım cadılığa doğru evrilmesinin öyküsü anlatılmaktadır. Filmin final sahnesinde Thomasin'in ormanın en karanlık ve derin bölgesinde diğer cadılarla birlikte sabbat adı verilen ritüelde dans ettiği görülmektedir. Cadılık ve büyücülükle ilgili bu karanlık hikâyeye karşın *Gretel ve Hansel* filmi özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında görece yenilikçi yaklaşımıyla farklılaşmakla birlikte, filmde cadıların sivri siyah şapkası ve yere kadar uzanan siyah elbiseleri, çeşitli tariflerin yazılı olduğu büyü kitabı, cadının süpürgesine sürülen merhem, cadıların çocukları yemesi gibi cadılık ve büyücülük ile ilgili olarak yaratılan söylemin bir parçası olan ortak özellikler sürdürülmektedir. *Midsommar*, *The Witch* ve *Gretel ve Hansel*'in mekân tasarımında özellikle üçgen biçimli yapılar dikkat çekmekte, üç filmde de çağdaş mimari yapıdan oldukça farklı gözükken ve gökyüzüne doğru uzanan sivri üçlü üçgenlerle karakterize olan kulübeler kötülüğün ve dehşetin yaşandığı mekanlar olarak kurulmaktadır.

İkonografi bağlamında incelenmesi gereken bir diğer unsur *The Ritual* ve *Antlers* filmlerinde ana karakterlere dehşet saçan mitolojik, doğaüstü varlıklardır. Bu varlıklar özellikle ormanda faaliyet gösteren, ilginç şekilde geyik boynuzları olan insan-hayvan melez efsanevi ve vahşi canlılar olarak gösterilmektedir. *The Ritual*'de yerel topluluğun tanrı olarak taptığı Jotunn ormanda dehşet saçmasına ve bariz şekilde ormanın tek sahibi olarak hüküm sürmesine rağmen ormanın dışına çıkamamakta, *Antlers* filminde yerlilerin inandığı Wendigo ise insan bedenini konak olarak kullanmakta ve bulaşıcı bir hastalık gibi bir konaktan diğerine geçerek yaşamını sürdürmektedir. Her iki yaratık da özellikle geyik boynuzlarına benzeyen kafa yapılarıyla dikkat çekmektedir. İskandinav mitolojisinde kötülük ve kurnazlık tanrısı Loki'nin çocuklarından biri olarak tasvir edilen Jotunn'den farklı olarak Wendigo insanın doğada yarattığı tahribata duyulan öfkenin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İkonografinin temel unsurlarını oluşturan mekân/dekor, kostüm-makyaj gibi filmin görsel kimliğini oluşturan öğeler türlerin seyirci ile kurduğu ilişkinin sonucu olarak daha geniş bir kültürel anlam sisteminin parçaları olarak işlev görmektedir, bu anlam sisteminin ise ortak şekilde belirlendiğini belirtmek gerekmektedir. Diğer bir ifade ile ikonografiyi oluşturan bu unsurlar yalnızca görsel uyuşumların bir parçası olmamakta, ayrıca kültürel dışavurumun da önemli bir yönünü temsil etmektedir.

Toplumsal Bağlam

a. Kültürel Dışavurum: “Eski Korkular, Yeni Filmler”

Ryan ve Kellner (1997: 265) sinema filmleri ile temsil arasındaki ilişkiye vurgu yaparak korku filmleri türünün, toplumsal değişimlerin, özellikle de feminizmin, ekonomik krizlerin ve politik liberalizmin neden

olduğu bir takım kaygı, gerilim ve korkuların kendilerine çıkış olanağı bulduğu bir kültürel temsil alanı olduğunu ifade etmektedir. Bu anlamda çağdaş korku filmi 1950'li yıllarda yaşanan bir önceki büyük korku filmleri dalgasından farklı olarak, daha yüksek seviyelerde toplumsal endişe ve sık sık daha yoğun bir kötümserlik, hatta nihilizm içermektedir.

Film türlerini toplumun kendisiyle yüzleşmesini sağladığı dışavurum alanları olarak ele alan Özden'e (2004) göre de film türleri toplumun kendisi hakkında düşüncelerini yansıttığı tartışma alanlarıdır. Farklı tarihsel süreçlerde farklı film türlerine daha fazla ağırlık verilmesi ya da belirli film türlerinde belirli temaların belirli dönemlerde daha çok ortaya çıkmalarının nedeni de film türlerinin kültürel dışavurum işlevinden kaynaklanmaktadır. Buna göre bu filmlerde toplumsal değerler, düşünceler, kaygılar, yargılar, duygular, dönüşümler ve benzeri öğeler seyircinin karşısına açık ya da örtük bir biçimde çıkmaktadır. Dolayısıyla kapsayıcı bir başlık olarak korku sineması içerisinde kategorize edilen filmlerin toplumsal çatışmaların ifade edilme olanağı bulduğu ve tartışmaya açıldığı kültürel dışavurum mecraları olarak ele almanın folklorik korku sinemasında doğanın temsil biçimlerinin anlama açısından yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Tarihsel bağlamda ele alındığında, Korku sinemasının izleyicilerin duygularını yönlendirirken kullandığı korkutucu unsurlar repertuarının oldukça geniş olduğu görülmektedir. Bu anlamda oyuncak bebeklerden, görünmeyen varlıklara, işçi sınıfından zombilere kadar geniş bir yelpazede korku sinemasının izleyiciyi korkutmak amacıyla kullandığı fenomenlerin sayısı görece olarak geniştir. Doğa da bu anlamda tekinsiz bir mekân olarak, insan kontrolünün dışında olmasına vurgu yapılarak, sinema filmlerinde hem bir korku unsuru olarak kullanılmakta hem de olumsuz değerler ve anlamlar yüklenerek ötekileştirilmektedir.

Korku sinemasında ötekinin kurulma biçiminin iki yönlü doğasına vurgu yapan Wood (1997), bu kavramdan başlayarak hem korku filmlerinin analiz edilebildiğini hem de korku türünün toplumsal ve kültürel anlamlandırma pratiklerinin de ortaya konulmasının sağlandığını belirtmektedir. Bununla birlikte bastırma mekanizması ve ötekileştirme aracılığıyla korku türüne ait örnekler muhafazakârlık ve yenilikçilik açısından sınıflandırılabilir. Kültürel ve ideolojik bakımdan yenilikçi olan korku filmleri öteki kavramını ele alış şekline göre muhafazakâr/tutucu korku filmlerinden ayrılmaktadır. Söz konusu ayrımın temel ölçütü ötekinin ele alınma, sunulma ve temsil edilme şeklinden kaynaklanmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında folklorik korku sinemasında ana karakterlerin yaşadığı dehşet ve şiddetin daima doğada ve kırsalda gerçekleşmesi, bu filmlerde öteki olarak kurulan canavar, yaratık, cadı gibi doğüstü varlıkların doğa ile kurdukları ilişki bağlamında değerlendirildiğinde Wood'un (1997) sınıflandırmasındaki muhafazakâr korku türüne uygun düşükleri görülmektedir. Bu filmlerde yalnızca korku sinemasının temel

uyulaşımlarından biri olan kahraman-canavar-kurban ulemesinde canavarın değil, genelleyici ve dışlayıcı bir kategori olarak insanmerkezci bakış açısının sürdürülerek doğanın ve onunla özdeşleştirilen cadı figürünün, pagan yerel toplulukların da medeniyet ve anaakım ataerkil değerler karşısında öteki şeklinde kurulduğu görülmektedir.

The Witch ve *Gretel ve Hansel* gibi örneklerde özellikle cadılık ve büyücülük bağlamında yüzeyde yenilikçi grlen yaklaşımlar zmlendiğinde esasen bu filmlerin tartışmaya açtığı konumları yeniden ürettiği görülmektedir. *The Witch* filminin cadılık ve büyücülüğe belgelere dayalı ‘gerçekçi’ yaklaşımı, söz konusu belgelerde cadılık ve büyücülüğe dair betimlemelerin kurbanların eziyetli sorgulamaları sonucunda elde edildiği bilgisini göz ardı etmekte, *Gretel ve Hansel* filminde ise cadılık ritüellerine ilişkin yine söz konusu sorgulamalardan elde edilen benzer betimlemeler yer almakta (cadıların çocukları kaçırarak yemeleri, doğaya hkmedebilmeleri, büyü yapmaları gibi), cadılar iyiliği seçenler ile kötülüğü seçenler şeklinde iki kategoride değerlendirilmekte, cadılığın ve büyünün kadınlı özdeşleştirilmesi, modern cadı kavramının toplumsal ve kültürel bir inşa olarak kadının ötekileştirilmesine ve statükonun devam etmesine hizmet etmesi gibi hususlar sorunsallaştırılmamaktadır.

b. Çatışma ve Türsel karakterler: “Kadınlı genelde bilmemeleri gereken şeyleri bilirler” (*Gretel ve Hansel*)

Türsel karakterler tür filmlerinin çatışmalarının somutlaştırılmasına ve geliştirilmesine yönelik olarak işlev gören ögelerdir. Türsel yapıların barındırdıkları karakterlerden oluşan “karakterler deposu” olarak adlandırabilecek bir karakterler topluluğu olmaksızın kültürel dışavurumun gerçekleştirilmesi mümkün gözükmemektedir. Türsel karakterler türlerin ele aldıkları çatışmaların simgeleştirilmesine olanak tanıyan, anlambilimsel ögeleri tedarik eden bir figrleştirme alanı sunmaktadırlar. Bu açıdan türsel karakterler tür filmlerinin tam olarak teşhis edilmeleri ve değerlendirilmeleri konusunda bir ölçüt sağlamaktadır (zden, 2004).

Korku sinemasında meknlar gibi karakterler ve kahramanların da çeşitliliğini vurgulayan Abisel’e (1995) göre de korku filmlerinde kahraman, canavar ve kurban ulemesi önemli bir yapısal niteliktir ve bu uç figür arasındaki özel ilişki dolayısıyla birbirleri yerine temsil edilebilmektedir. Diğer bir ifadeyle canavar filmin kahramanına ya da kurban canavara dönüşebilmekte, böylece canavarı kurban edebilmektedir. Kahraman ise bu ulemede çoğunlukla kurban konumunda bulunmaktadır. Türsel karakterlerin bu anlamda bir diğer temel işlevi çatışmanın somutlaştırılması vasıtasıyla kültürel dışavurumu sağlamasıdır. Canavarın konumuna göre korku filmlerini muhafazakr ve ilerici olmak üzere iki kategoride sınıflandıran Wood’a (1997) göre yukarıda da belirtildiği gibi korku filmlerinin ilericiliği, türün temel karakterlerinden olan “teki”ne yaklaşım biçimine bağlıdır. “teki” ataerkil ideolojinin dışladığı kadın cinselliği,

azınlıklar, alternatif ideolojiler gibi öğelerle, ataerkil toplum yapısının kabul edemediği dürtü ve güdülerini kapsamaktadır. Egemen düzenin kabul edemediği, yadsıdığı ya da yok etmeye çalıştığı öğeler ve dürtüler korku filmlerinde kurt adam, hayalet, canavar, yaratık, zombi gibi figürlerle temsil edilmektedir. Korku filminin söz konusu figürlere bakış açısı ilericiliğini ve gericiğini belirleyen en önemli unsurdur.

Çalışmanın kapsamı gereği yedi filmdeki karakterler, anlatı yapısı ve kültürel dışavurum arasındaki ilişki derinlemesine incelenememekle birlikte özellikle *The Witch* ve *Gretel ve Hansel*'de cadı karakteri açısından yaklaşıldığında yüzeyde yenilikçi, gerçekçi bir temsil üretiliyor gibi gözükse de esasen bu temsiller analiz edildiğinde cadıların toplumsal ve kültürel konumuna ilişkin yüzyıllardan beri süregelen muhafazakâr söylemi yeniden ürettiklerini söylemek mümkündür. Bu anlamda bu filmlerde kadın, cadılık ve doğa arasında kurulan dolaysız ilişki, söz konusu üç unsurun da ötekileştirilmesiyle sonuçlanmaktadır. *Antlers* ve *The Rituel*'deki mitolojik yaratıklar, bu yaratıkların doğa ile ilişkisi, *Midsommar* filminde İsveç'teki yerel kültürün korkunç ve tehditkâr bir külte dönüşmesi ve geleneksel ritüellerine katılmaya gelen şehirli Amerikalıları teker teker öldürülmeleri, *Lamb* filminde İzlanda halk masallarına dayanan anlatısında aynı zamanda Yunan mitolojisindeki yarı keçi yarı insan kır ve orman iyisi Satir'e benzerliği ile vurgulanan Ram Man karakteri sözlü kültür, halk masalları ve mitleri ile bu folklorik öğelere sızmış olan ya da filmin evreninde ve yarattığı söylemde bu şekilde kurulan "Öteki"lerdir. Bu grubun içinde en ayrıksı olan *Men* filmine türsel karakterler açısından yaklaşıldığında ise yaşadığı travmatik deneyimin yasını tutan Harper'ın huzur bulmak için yerleştiği Gloucestershire köyünde yaşayanların hepsinin erkeklerden oluşmasıyla travmasından kaçışı korkunç bir kâbusa dönüşmektedir. Hepsi aynı oyuncu (Rory Kinnear) tarafından canlandırılan farklı yaş ve sınıftan bu erkekler *The Green Man* (Yeşil Adam) olarak adlandırılan ve dünyanın doğum-ölüm-yeniden doğuş döngüsünün bir simgesi olarak görülen bir tür orman tanrısını temsil etmektedir. Filmin anlatısında Harper'i takıntı haline getiren bu efsanevi yaratık, yas tutan kadının yaşamını cehenneme çevirerek, anlatının başlangıcındaki travmatik intihara geri dönüşü vurgulamakta ve toplumsal cinsiyet ilişkileri hakkında doğa ve doğaüstü arasındaki sınırları muğlaklaştırarak alegorik bir anlatımla tartışma alanı açmaktadır.

Kadın-doğa ilişkisi açısından ele alındığında kadınlığın "doğaya yakınlığının" bir iltifat olmaktan hayli uzak olduğunu belirten Plumwood, (2023: 35), Batı'da doğanın insan amaçlarının aracı olarak görüldüğünü, yalnızca insanlara ahlaki kaygıyla yaklaşan ve geri kalanları da işine geldikçe yararlanılacak alana ait sayan bir ahlaki ikiciliğin uygulanması yoluyla araçsallaştırıldığını ifade etmektedir. Bu yaklaşımda doğal dünya ve biyosfer, uygar insan yaşamının dikkate alınmayan, araçsallaştırılan, önemsenmeyen arka planını oluşturan bir çöplük ya da üzerinde asıl önemli

olanın insan yaşamı ve kültür denen oyunun sergilendiği bir dekor ya da sahne olarak görülmektedir. Batı düşüncesindeki söz konusu bu anlayış folklorik korku sinemasında türsel karakterler üzerinden gerçekleşen çatışmalar aracılığıyla yansıtılmaktadır. Doğa-medeniyet, ilkel-modern, pagan-inançlı gibi temel çatışmalar ve ikicilikler cadılar, mitolojik yaratıklar, yerel pagan topluluklar ve şehirli ana karakterler üzerinden temsil edilmektedir. Doğanın ötekileştirildiği ve doğa-medeniyet çatışmasının somutlaştırıldığı türsel karakterler hem kadına karşı duyulan ataerkil korkuyu yeniden üretmekte, hem de insanmerkezci bakış açısını bir korku anlatısı üzerinden sürdürmektedir.

İnsanmerkezçiliğe göre, doğadaki her şey insana göre konumlandırılırken, insan evrenin merkezine yerleştirilmekte ve hiyerarşik olarak insan diğer türlerin en üstünde konumlandırılmaktadır. Bu anlayışta doğadan ayrı, diğer türlerin birbirlerine bağlı oldukları ilişkilerden azade bir canlı olarak inşa edilen insan bu sebeple doğaya egemen olmalıdır. Söz konusu ikici yaklaşımda insanın çevreyle olan etkileşimi inkâr edilmekte ve doğa ile toplum birbirinin zıttı olarak kurulmaktadır (Keleş, Hamamcı ve Çoban, 2009). *The Ritual*'de tanrı Loki'nin çocuklardan biri olan Jötunn, *Antlers*'de yerli Kızılderililerin inandığı Wendigo, *Lamb* filminde yarı koç yarı insan Ram Man, ilkel-modern, pagan-inançlı, doğa ve medeniyet arasındaki çatışmaları somutlaştırırken, korku sinemasını temel türsel karakterlerinden olan canavarın da folklorik korku sinemasındaki karşılığı olarak bu filmlerin anlatılarında yer almaktadır.

2. Endüstriyel Bağlam

a. İzleyici Pratikleri

Tür filmlerinin popülerlik ile karakterize olmaları ve seyirci-endüstri ve film eleştirisi arasındaki ilişkiden ortaya çıkmaları dolayısıyla başlangıcından bu yana izleyici ile sıkı bir ilişki içerisinde bulunmakta ve popüler-ticari sinema bağlamında değerlendirilmektedir. Kültürel, toplumsal ve özellikle ideolojik bağlamlarda farklı biçimlerde okunmaya olanak sağlayan anlatı yapısı ve bu nedenle izleyiciyle kurduğu yoğun duygusal bağ nedeniyle korku sineması popüler sinemanın en çok ilgi gören türlerinden birisi olagelmıştır. İzleyici ve korku sineması arasındaki bu sıkı bağ farklı teorisyenler tarafından değişik biçimlerde değerlendirilmiş, ancak genel olarak bu filmlerin popülerliğinin seyircinin zararsız bir mekânda endişe ve sıkıntılarıyla yüzleşme imkânı sağlayarak yaşadığı katarsis hissiyatından kaynaklandığı kabul görmüştür. Bu açıdan yaklaşıldığında korku filmlerinin çözümlenmesi, bu filmlerin çekildiği toplumun ve dönemin endişelerini, korkularını ve sıkıntılarını popüler sinemanın diğer türlerine göre daha açık olarak ortaya koyabilme potansiyeli taşımaktadır. Korku türüne ait örnekler onar yıllık sürelerde incelendiğinde çekildiği dönemin sosyo-kültürel, siyasi ve ekonomik gelişmelerinin izlerini taşıdığı görülmektedir. Dolayısıyla gerek kültürel ve toplumsal gelişmeler gerekse

seyirci profilindeki değişimler onar yıllık dönemlerde korku sinemasının kendini yenilemesini, klişe olma potansiyeli yüksek uylaşımalarını güncellemesini sağlamaktadır.

Türlerin yalnızca filmlerden oluşmadığını aynı zamanda seyircilerin sinemaya yanlarında getirdikleri ve izleme süreci boyunca bizzat filmlerle etkileşime giren belirli beklenti ve hipotez sistemlerinden de oluştuğunu belirten Neale'a (1990) göre de bu sistemler izleyicilere tanıma ve anlama araçları sağlamaktadır. Tür filmlerinin ortaya çıkış sürecini endüstri ve seyirci arasındaki ilişki bağlamında ele alan Özden (2004) de film yapımcısı için bir filmin satılması gereken bir emtia olarak görüldüğünü, filmin müşterisi, yani seyircinin ise nasıl bir film görmek istediğini, sinema tarihi ve kültürü içinde uylaşımsal bir zeminde belli ettiğini belirterek, seyircinin, görmek istediği türden filmlere ücret ödeyerek izlediğini ve bu durumun sonucu olarak film yapımcısının da benzer öğeleri barındıran filmler üretmeye koyulduğunu, bu şekilde film yapımcısının ve seyircisinin karşılıklı olarak belirledikleri belirli anlatım gelenekleri ve içeriklerinin ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında tür filmlerinin seyirci ile kurduğu bağı karmaşık bağıın ticari ve popüler yönleriyle ilgili olarak gişe hasılatı, *imdb*, *metacritic* ve *Rotten Tomatoes* gibi filmlerin farklı mecralardaki eleştirilerinden ve izleyici puanlamalarından yola çıkılarak sınıflandırıldığı siteler üzerinden bir kanaate varmak mümkündür. Örnekleme oluşturan filmlerin *imdb* puanlamaları incelendiğinde 7.1. ile en yüksek puanlamanın *Midsommar* filmine ait olduğu, en düşük puanlamanın ise 5.5 ile *Gretel ve Hansel* filmine ait olduğu görülmektedir.

Görece olarak düşük bütçeli olan bu filmler, bütçelerine oranla yüksek hasılat elde etmişler, *The Ritual* filmi Toronto Film Festivali'nde gösterildikten sonra Netflix'te gösterime girmiş, *The Witch*, *Midsommar* ve *Lamb* filmlerinin yapımcılığı ise folklorik korku filmlerine yönelik ilgiyi yeniden diriltten A24 yapım şirketi tarafından üstlenilirken, yedi filmin arasında en yüksek gişe gelirini *Midsommar* elde etmiştir. A24 yapım şirketinin son dönemde, Robert Eggers'ın *The Witch* (2015) ve Ari Aster'in *Hereditary* (2018) gibi filmleriyle korku türüne ciddi anlamda hâkim olduğu görülmektedir. Her iki yönetmenin de devam filmleri (Eggers'in *The Lighthouse* ve Aster'in *Midsommar* filmleri) stüdyonun korku filmlerindeki itibarını, söz konusu örneklerdeki ayrıntılara hiperbiçimci bir ilgi, daha geniş sosyal yorumlar ve folklor, büyücülük, psikedelia akımı, doğaüstü ve folklorla yapılan göndermelerle somutlaştırdığı anlaşılmaktadır (Mccarty-Simas, 2022).

Sonuç

Yerel mitler, masalar, mitolojik öyküler, kült yapılar ve ritüeller gibi folklorik öğeleri korku sinemasının temel uylaşımalarıyla sentezleyen folklorik korku sineması modern toplumsal yapı ile pagan inançlar arasındaki çatışma üzerine kuruludur. Modern ve ilkel olan arasındaki ikici

zıtlığın yanı sıra bu filmler kırsal mekânlar ve doğada geçen anlatılarıyla bu mekânların tekinsizliği ve bilinmeyenin gizemini kullanarak izleyicinin korku duygusunu yönlendirmekte ve doğa ile doğaüstü arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaktadır. Dolayısıyla günümüzün hızla değişen ve dönüşen toplumsal yapısında, folklorik korku sineması, eski gelenekleri, kırsal manzaraları, bununla birlikte modern düşünce ile belirli kültürlere özgü batıl inançlar arasındaki uzun soluklu çatışmayı günümüze taşıyarak modern insana geçmişiyle yüzleşme olanağı da yaratmaktadır. Ancak tür filmlerinin muhafazakâr değerleri ve statükoyu devam ettirme işlevleri açısından değerlendirildiğinde yüzeydeki bu tanımlamaları daha derinlemesine tartışma gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda çalışmada *The Witch* (2015), *The Ritual* (2017), *Midsommar* (2019), *Gretel ve Hansel* (2020), *Antlers* (2021), *Lamb* (2021) ve *Men* (2022) filmlerinde doğanın, doğa-akıl, ilkel-medeni, pagan-inançlı çatışması bağlamında nasıl temsil edildiğini, bu filmlerin pagandan duyulan korkuyu yeniden diriltirken modern insanın hangi korkularının dışavurulmasını sağladığının ortaya konulması amaçlanmış, bu amaç doğrultusunda yukarıda sıralanan filmler Film Stili, Toplumsal Bağlam ve Endüstriyel Bağlam olmak üzere üç ana kategori ve Anlatı Yapısı-İkonografi (Film Stili), Kültürel Dışavurum- Çatışma ve Türsel karakterler (Kültürel Dışavurum) ile İzleyici Pratikleri (Endüstriyel Bağlam) alt başlıklarını içeren tür filmi eleştirisi temelli, bütüncül bir film eleştirisi yöntemiyle incelenmiştir.

İncelenen filmlerde genel olarak doğanın, kırsal, pagan inanışları sürdüren yerel toplulukların ya da kültürlerin ve cadıların bilinmezlik, tekinsizlik, izolasyon, doğaüstü unsurlar açısından yaklaşıp ötekileştirildiği, Batı düşüncesinde Eski Yunan'dan bu yana sürdürülen karşıtlıkların, çarpık doğa anlayışının ve bu çarpık doğa anlayışından kaynaklanan dünya görüşünün doğayla kurulan sevgi-nefret ilişkisinin temelini oluşturmasının korku sinemasının söz konusu güncel örneklerinde dışavurulduğu görülmektedir.

Çalışmada incelenen filmlerin anlatı yapıları çözümlendiğinde düzcizgisel bir anlatı yapısını takip ettiklerini, ancak bu filmlerin anlatı yapılarının ana karakter/karakterlerin travmatik geçmişleri üzerine inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda *Midsommar* ve *The Ritual* filmlerinde anlatı bu travmatik olayla başlamakta, *The Witch*'de anlatının giriş kısmında gerçekleşmekte, *Antlers* ve *Men* filmlerinde ise geriye dönüşlerle seyirciye gösterilmektedir. Karakterlerin yaşadığı travmatik kayıp, anlatının neden-sonuç ilişkilerinin kurulmasında merkezi bir öneme sahip olarak, filmin çatışmasıyla da dolaysız bir bağ kurmaktadır. Tür sinemasında çatışmanın karakterler aracılığıyla somutlaştırıldığı düşünüldüğünde ikonografinin de önemli bir unsuru olan türsel karakterlerin görsel özelliklerinin bu çatışmanın da görselleştirilmesine katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır.

Dolayısıyla folklorik korku sinemasının ortak özellikleri çalışmada incelenen filmlerin görsel kimliğine de yansımakta, bu filmlerde sık ağaçlarla karanlık ormanlar, tekinsiz kırsal mekânlar, ağaçlara kazılı geometrik şekiller, yerel pagan toplulukların ritüelleri, cadı ve cadının kostüm ve makyaj tasarımı gibi görsel malzemeler ikonografinin en bariz unsurları olarak yer almaktadır.

Kültürel dışavurum açısından ele alındığında çalışmada incelenen filmlerde özellikle doğa-kültür, akıl-doğa, modern-ilkel gibi ikici karşıtlıkların yeniden üretildiği, modern öncesi toplumsal ve kültürel yapılardan, geleneklerden duyulan korkunun tartışmaya açıldığı görülmektedir. *The Witch* ve *Gretel ve Hansel* filmlerinde cadı ve cadılığa dair kültürel söylemin devamı olarak doğanın kadınla özdeşleştirilmesi ve ikisinin de bu bağlamda ötekileştirilmesi, *The Ritual* ve *Midsommar* filmlerinde yerel pagan topluluklarla, izole bir vahşet ritüelinin ortasında kalan şehirli ana karakterlerin yaşadıkları dehşet, yine *The Ritual* ve *Antlers*'de korkunç mitolojik yaratıkların büyük şehirden gelen anakarakterlere dehşet saçması, *Men* filminde kırsala sığınan kadın karakterin travmasını iyileştirmek bir yana kendini mitolojik bir yarı tanrı tarafından oluşturulan korkutucu bir kâbusun ortasında bulması bu filmlerde ikici karşıtlıklarda doğayla özdeşleştirilen olumsuz yönlerin bir korku anlatısı içerisinde yeniden üretilmesini sağlamaktadır.

Bu filmler izleyici ile kurduğu ilişki açısından incelendiğinde iki yönlü bir deneyimi sağladıkları anlaşılmakta, içinde buldukları güvenli şehir ortamından doğaya hem macera yaşamaya hem de şehirde yaşadıkları travmadan uzaklaşmaya giden karakterlerin kırsalda ve doğada yaşadıkları egzotik deneyim vasıtasıyla izleyicinin de özdeşleşme koşulları üzerinden bu deneyimi yaşamaları sağlanmakta, diğer taraftan ise modern-ilkel karşıtlığı bağlamında geleneklere, ritüellere, kültürel ve bunların doğaüstü ile kurduğu bağa karşı duyulan eski korkular yeniden üretilmektedir. Ancak farklı bir açıdan yaklaşıldığında bu filmlerde modern insanın yüzleştiği eski korkular, içinde bulunulan çağın korku ve endişelerinden kaçınılıp sığınılan bir baş etme stratejisi olarak da okunabilmektedir.

KAYNAKLAR

Yazılı Kaynaklar

- Abisel, N. (1999). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akın, H. (2022). *Ortaçağ Avrupası'nda cadılar ve cadı avı*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı anlamak*. (çev.: T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest.
- Cherry, B. (2014). *Korku*. (çev.: M. Zorlukol), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Dundes, A. (2005), Folklor nedir?, (çev.: G. Aydın), *Millî Folklor*, 65, 127-129.
- Edgar-Hunt, R. vd. (2012). *Senaryo yazımı*. (çev.: S. Aytaç), İstanbul: Literatür Yayınları.

- Güçhan, G. (1999). *Tür sineması, görüntü ve ideoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Güçlü, B. A. vd. (2002). *Sarp Erk Ulaş felsefe sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. (çev.: İdil Dündar). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Keetley, D. (2021). Dislodged anthropocentrism and ecological critique in folk horror: From 'Children of the Corn' and The Wicker Man to 'In the Tall Grass' and Children of the Stones. Gothic nature new directions in ecohorror and the ecogothic. *Gothic Nature Journal*, 2, 13-36.
- Keetley, D. - Heholt, R. (2023). Introduction. *Folk Horror: New Global Pathways*, (ed.: Dawn Keetley). UK: University of Wales Press.
- Keleş, R. vd. (2009). *Çevre politikası*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Kuhn, A. - Westwell, G. (2012) *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Manes, C. (1992). Nature and silence. *Environmental Ethics*, 14(4), 339-350.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Neale, S. (1990). Questions of genre. *Screen*, 31(1), 45-66.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Paglia, C. (2014). Cinsel kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş. (çev.: Anahid Hazaryan - Fikriye Demirci), İstanbul: Epos Yayınları.
- Plumwood, V. (2023). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. (çev.: B. Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Rodgers, D. A. (2019). Something 'wyrd' this way comes: Folklore and British Television. *Folklore*, 130 (2), 133-152.
- Ryan, M. - Kellner, D. (1997). *Politik kamera*. (çev.: E. Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres*. Philadelphia: Temple University Press.
- Scovell, A. (2017). *Folk horror: Hours dreadful and things strange Gothic Studies*. Leighton Buzzard: Auteur Publishing.
- Scovell, A. (2018). *Where to begin with folk horror*. British Film Institute.
- Wood, R. (1997b). Amerikan korku filmine devrimsel açıdan bir bakış II. (çev.: N. Yeğınobalı), 25. *Kare*, 20, 71-77.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://tr.euronews.com/2021/12/21/iskocya-parlamentosu-cad-av-kurbanlar-na-af-ve-resmi-ozru-gorusecek>
- URL-2: Gorman, P. (2020). The Folk Horror Chain in Clive Barker's "Books of Blood". <https://intotheyre.org/2020/07/06/the-folk-horror-chain-in-clive-barkers-books-of-blood/> (Erişim: 15 Mart 2024)
- URL-3: Keetley, D. (2020). Introduction: Defining Folk Horror. Revenant. *Issue 5: Folk Horror*. (Guest Editor Dawn Keetley). <https://www.revenantjournal.com/wp-content/uploads/2020/03/1-Dawn-Keetley-Introduction-2.pdf>

URL-4: McCarty-Simas (2022). A24's Folk Horror Boom and Bust <https://brooklynrail.org/2022/04/film/A24s-Folk-Horror-Boom-and-Bust>

URL-5: Selove, E. (2023). İngiltere'de bir Üniversitede ilk defa büyü dalında master programı açılıyor. <https://tr.euronews.com/2023/10/04/ingilterede-bir-universitede-ilk-defa-buyu-dalinda-master-programi-aciliyor> (Erişim: 10 Mart 2024)

Extended Summary

Synthesizing folkloric elements such as local myths, tales, mythological stories, cult structures and rituals with the basic conventions of horror cinema, folkloric horror cinema is based on the conflict between modern social structure and pagan beliefs. In addition to the dualistic opposition between the modern and the primitive, these films manipulate the viewer's sense of fear by using the uncanniness of these places and the mystery of the unknown with their narratives. Therefore, in today's rapidly changing and transforming social structure, folkloric horror cinema brings the long-standing conflict between old traditions, rural landscapes, and modern thought and superstitious beliefs specific to certain cultures to the present day, thus creating an opportunity for modern people to confront their past. However, when evaluated in terms of the conservative values of genre films and their functions to maintain the status quo, the necessity of discussing these surface definitions in more depth emerges. In this context, the aim of the study is to reveal how nature is represented in the context of the conflict between nature and culture, primitive and civilized, pagan and believer in the films *The Witch* (2015), *The Ritual* (2017), *Midsommar* (2019), *Gretel and Hansel* (2020), *Antlers* (2021), *Lamb* (2021) and *Men* (2022), and which fears of modern man are expressed while reviving the fear of the pagan. For this purpose, the films listed above were examined with a holistic film criticism method based on genre film criticism, including three main categories: Film Style, Social Context and Industrial Context, and the subheadings of Narrative Structure-Iconography (Film Style), Cultural Expression-Conflict and Genre Characters (Cultural Expression) and Audience Practices (Industrial Context).

While creating the theoretical framework of the article, basic sources written on folkloric horror cinema were used and an attempt was made to conduct a literature review as extensive as possible, however, it was seen that Turkish sources on folkloric horror cinema were limited. In this sense, English sources were used in particular when determining the main two titles of the study. While the literature focuses more on determining the basic characteristics of folkloric horror cinema as a subgenre, this article emphasizes the marginalization of nature in folkloric horror cinema, especially by taking the films selected as examples.

Cherry (2014: 16) notes that the problematic nature of the genre concept becomes even more complex when it comes to the horror genre. In this sense, genres evolve by presenting different themes throughout historical processes and by blending with other genres. Therefore, it can be said that the wide variety of the horror genre is rooted in this transformation. Since the inception of cinema, one of the most enduring genres has been horror, which has drawn from a variety of sources, including novels, folklore, the harsh realities of life, Grand Guignol theater, and pre-cinema projection shows, resulting in a diverse array of subgenres.

As one of these subgenres, folkloric horror cinema, is characterized by the rural settings, folklore, and superstitions of a particular region, and this horror film genre tends to address the beliefs, myths, and superstitions related to the culture or place in question within the film narrative and exploit the fears developed against these folkloric elements. Stating that the original development of works considered folkloric horror today dates back to the late 60s to the mid-70s, Gorman (2020) states that three British films that emerged during this period, *The Blood on Satan's Claw* (1971), *Witchfinder General* (1968), and *The Wicker Man* (1973), are considered pioneering films that characterize folkloric horror cinema. Although these films

differ in many ways (only the first of the aforementioned films has explicit supernatural elements), a common theme unites these films: 'dark events taking place in the countryside'. Scovell (2018) describes the three films mentioned as the "Unholy Trinity" of folkloric horror cinema. Important examples of folkloric horror aesthetics often emerged as an interest in esoteric or pagan subjects entered popular culture. This can be traced in part to the rise of interest in psychedelic movements in 1967, and especially to the decline of this interest by the end of the decade. However, although films that bear the traces of this subgenre later emerged, the works that are now classified as Folkloric Horror disappeared by the late 1970s. Keetley (2020) emphasizes the importance of struggling with the history of a term when trying to understand it, and emphasizes that, contrary to popular belief, the expression folkloric horror first emerged in 1970 when Rod Cooper, in an article published in the British trade publication *Kine Weekly*, described the film by Piers Haggard, director of *The Blood on Satan's Claw*, as 'a study in folk horror', thus the conscious use of the term to refer to a subgenre of horror cinema dates back almost fifty years.

Folkloric horror cinema, which has been on the rise again with the increasing interest in the subgenre in the mid-2000s, seems to have managed to enter the focus of both audiences and film criticism, especially with the examples presented in the last decade. Rodgers (2019) similarly states that folkloric horror cinema has attracted great attention in recent years by influencing audiences with its exploration of rural landscapes, folklore and primitive fear, and that this subgenre reveals the intersection of old traditions, superstitions and the eerie atmosphere of pastoral environments. He states that the term folkloric horror was coined by director Piers Haggard in 2003, but it is important to emphasize that the thematic elements and aesthetics that embody this genre are present in films dating back to the 1960s and 1970s.

The study does not aim for a genre-based categorization, but rather analyzes a relatively broad sample consisting of recent examples of folkloric horror cinema. In the selection of the analyzed films, those using mechanisms of othering in the context of keywords such as nature, rural, isolation, and horror were subjected to examination. Accordingly, the study analyzed the representations of nature and the rural in folkloric horror cinema through three main categories of film analysis: Film Style (Narrative Structure and Iconography), Social Context (Cultural Expression and Genre Characters and Conflict), and Industrial Context (Audience Practices). This analysis model, based on genre film criticism, was used to explore the mechanisms of how nature is constructed and represented as an uncanny and frightening space in the seven recent films mentioned: *The Witch*, *Midsommar*, *The Ritual*, *Gretel and Hansel*, *Antlers*, *Lamb*, and *Men*. The study first attempted to outline the fundamental characteristics of folkloric horror cinema, then focused on the concepts of nature and isolation within this genre, and finally analyzed the selected films according to the aforementioned approaches.

When the narrative structures of the films examined in the study are analyzed, it is understood that they follow a linear narrative structure, but the narrative structures of these films are built on the traumatic pasts of the main character/characters. In this context, the narrative begins with this traumatic event in the films *Midsommar* and *The Ritual*, it occurs in the introduction of the narrative in *The Witch*, and is shown to the audience through flashbacks in the films *Antlers* and *Men*. The traumatic loss experienced by the characters is of central importance in establishing the cause-effect relationships of the narrative, and it also establishes a direct connection with the conflict of the film. Considering that conflict in genre cinema is embodied through characters, it is understood that the visual characteristics of generic characters, which are also an important element of iconography, contribute to the visualization of this conflict. Therefore, the common characteristics of folkloric horror cinema are also reflected in the visual identity of the films examined in the study, and in these films, visual materials such as dark forests with dense trees, spooky rural areas, geometric shapes carved into trees, rituals of local pagan communities, witches and their costume and make-up designs are the most obvious elements of iconography.

In terms of cultural expression, it is seen that binary oppositions such as nature-culture, mind-nature, modern-primitive are reproduced in the films examined in the study, and the fear of pre-modern social and cultural structures and traditions is reopened for discussion. The identification of nature with women as a continuation of the cultural discourse on witchcraft and witchcraft in the films *The Witch and Gretel* and *Hansel and the otherization* of both in this context; the terror experienced by the urban main characters who are caught in the middle of an isolated ritual of savagery with local pagan communities in the films *The Ritual* and *Midsommar*; the terror of terrifying mythological creatures terrorizing the main characters coming from the big city in *The Ritual* and *Antlers*; the fact that the female character who takes refuge in the countryside in the film *Men*, instead of healing her trauma, finds herself in the middle of a frightening nightmare created by a mythological demigod, all ensure that the negative aspects identified with nature in the binary opposition are reproduced within a narrative of fear in these films.

When these films are examined in terms of the relationship they establish with the audience, it is understood that they provide a two-way experience; the characters who go from the safe city environment to nature to have an adventure and to get away from the trauma they experience in the city are provided with the audience to experience this experience through the conditions of identification through the exotic experience they have in the countryside and nature, and on the other hand, in the context of the modern-primitive opposition, old fears against traditions, rituals, cults and the connection they establish with the supernatural can be a coping strategy to escape and take refuge from the fears and anxieties of the age they live in. In other words, in these films, the safe world of old fears is preferred to the unknown and unpredictable current fears, and known fears present a more manageable world scenario compared to the unknown.

In the examined films, it is seen that nature, rural, local communities or cults that continue pagan beliefs and witches are generally approached and marginalized in terms of obscurity, uncanniness, isolation and supernatural elements, and that the oppositions that have been maintained in Western thought since Ancient Greece, the distorted understanding of nature and the worldview resulting from this distorted understanding of nature form the basis of the love-hate relationship established with nature are expressed in the current examples of horror cinema.

"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.

KÜLTÜRÜN DOĞUM KONTROL YÖNTEMLERİNE ETKİSİ VE TÜRKİYE'DE ERKLİK: VAZEKTOMİ ÖRNEĞİ



THE EFFECT OF CULTURE ON BIRTH CONTROL METHODS AND MASCULINITY IN TURKEY: THE CASE OF VASECTOMY

Harika ZÖHRE ERYILMAZ* -Metehan ERTURAN**

ÖZ: Tutum, davranış ve giderek benlik algısını biçimleyen toplumsal olarak belirlenmiş rollerin gücü özellikle [fizyolojik olarak] kadınlık ve erkeklik durumlarında açıkça ortaya çıkmaktadır. Kadına kültürel anlamda daha çok yaptırım gücü uygulayan bu ayırım, erkeğe fizyolojik özelliklerinin üstünlüğünü sağlayan bir sistem dahi oluşturmuştur. Bu bağlamda modern doğum kontrol yöntemlerinin dünyada 1950'li yıllardan bu yana, Türkiye'de ise 1970'li yıllardan bugüne uygulandığını belirtirsek, doğum kontrolündeki seçimin kadın ve erkek arasındaki toplumsal cinsiyet rollerindeki farkı da ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Cinsellik gibi gebelikten korunma yolları da toplumda, salt bilgi haricinde birtakım sosyokültürel getirilerle şekillenmektedir. Son elli yıldan bu yana Türkiye'de yapılmış halk bilimi içerisinde halk hekimliği çalışmalarında dikkat çekilen unsur toplumun korunma yolları ya da çocuk arzusunun inanç ve birtakım dini pratikleri iken, çalışmamızın amacı bilinçli bir biçimde seçilen -ya da seçilmeyen- doğum kontrol yöntemlerinin altında yatan sosyokültürel yapıyı incelemektir. Erkek sterilizasyonu olarak da adlandırılan vazektomi, en kısa tanımı ile erkeğin bilinçli bir biçimde geri dönüşümsüz olarak çocuk sahibi olma durumundan vazgeçmesidir. Çalışmada bu işlemin kadın sterilizasyonu ile olan oranı ve erkek sterilizasyonunun Türkiye ve ABD oranları karşılaştırılarak, Türkiye'nin bu yöntemi tercih *etmemesi* konusundaki kültürel doku incelenmiş; farklı kültürlerin farklı toplumsal cinsiyet rolleri oluşturduğuna dikkat çekilmiştir. Çalışmanın yöntemi olarak, Amerika Birleşik Devletleri'nin gebelik ve doğum ile ilgili en etkin istatistik merkezi olan CDC (Center for Disease Control) web sitesinin veri tabanından, Türkiye'de ise Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü tarafından hazırlanan Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması 2010 Ana Kataloğu verilerinden yararlanılmış, genelde ve özelde toplumsal cinsiyet kavramları ile erklilik, erkeklik ve hegemonik erkeklik kuramları De Beauvoir, Cornell ve Butler'ın feminist teorileri üzerinden açıklanarak Türkiye'deki erklilik algısı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Karıştırmalı Kültür, Ataerkil, Erklilik, Vazektomi

ABSTRACT: *The roles given on man and woman of society effect on selection of their contraceptive methods. This choice reveals gender difference in society. Contraceptive methods are shaped with not only knowledge but also certain sociocultural existence as well as gender. The purpose of our study is to examine the sociocultural structure underlying informed choice - or not- of contraceptive methods. Vasectomy, also known as male sterilization, simply means*

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Mersin- harikazohre@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6442-4457)

** Bilim Uzmanı-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Mersin-erturanmete@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6468-4128)



This article was checked by Turnitin.

giving up the ability to have children. In the study, the rate of this procedure with female sterilization and the rates of male sterilization in Turkey and USA were compared. Also, the cultural background of why Turkey does not prefer this method has been examined; it has been pointed out that different cultures create different gender roles. As the method of working, the database of Center for Disease Control (CDC), which is the most effective statistical center of pregnancy and birth of the United States, and the Turkish Population and Health Survey 2010 Main Catalog prepared by Hacettepe University Institute of Population Studies in Turkey are analyzed. In general, the concepts of gender and masculinity, virility and hegemonic masculinity have been explained through De Beauvoir, Cornell and Butler's feminist theories and tried to reveal the perception of masculinity in Turkey.

Keywords: Gender, Comparative Culture, Patriarchy, Masculinity, Vasectomy

Giriş

Doğal ve genetik özellikler içeren biyolojik cinsiyet TDK'de (URL-1) "Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaratılış özelliği, eşey, cinslik" olarak tanımlanmıştır. Biyolojik cinsiyet üreme organlarına sahip olma durumuna göre adlandırılır. Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade ederek kültürel bir yapıyı karşılar ve genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içerir (Rice, 1996; akt. Dökmen, 2015: 20). Toplumsal cinsiyet çalışmaları sosyal psikoloji kuramcılarının 1980'lerden bu yana cinsiyetin yalnız bir fizyolojik ayrışma olmadığını ortaya koyması üzerine 1990'larda fizyolojiden ayrı bakılması gereken kuramların da eklenmesiyle yeni bir sosyal bilim dalı olarak kendini ispatlamıştır (Dökmen, 2015: 39).

Tutum, davranış ve giderek benlik algısını biçimleyen, toplumsal olarak belirlenmiş rollerin gücü özellikle [fizyolojik olarak] kadınlık ve erkeklik durumlarında açıkça ortaya çıkmaktadır (Yaraman, 2002). Kadına kültürel anlamda daha çok yaptırım gücü uygulayan bu ayırım, erkeğe fizyolojik özelliklerinin üstünlüğünü sağlayan bir sistem dahi oluşturmuştur.

Çalışmamızda kadın ile erkeğin bir doğum kontrol yöntemi olan *vazektomi*yi Türkiye'de ve ABD'de ne derece tercih edip etmedikleri sayısal verilerle ortaya konmuş; erkeğin bu tercihteki 'toplumsal cinsiyet rolü' tartışılmış ve bu yöntemin kültürel bir farkı ortaya koymak amacıyla Türkiye ile ABD arasındaki tercih oranları kıyaslanarak Türkiye'deki 'erklilik algısı' feminist teoremler doğrultusunda açıklanmıştır.

Çalışmada, birbirlerine en yakın tarih verileri olarak 2009 yılı Türkiye doğum kontrol oranları ile 2010 yılı ABD doğum kontrol oranları kullanılmıştır. Bu oranlar, ayrıntılı açıklamasının yapılacağı erkeklik algısının Türkiye'deki yerini ve 'ataerklilik' olma boyutunu gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır.

Erkek ve 'Öteki'si Kadın

Erkek, TDK Türkçe Sözlüğü karşılığı olarak (2005: 810) yetişkin adam, bay, er kişi; insan, hayvan veya bitkilerin dişiyi *dölleyecek* cinsten olanı şeklinde tanımlanmakta ve bu 'erkek' vasfına bir etkenlik yüklerken

dolayısıyla *döllenecek* olan cinsi, -yani edilgen olanı- kadın olarak tanımlamaktadır. 'Erkeklik', bir erkeğin kültürel anlamda onun algısına sahip olmaya başlamasından itibaren hayat boyu her ortamda ve ilişkide yitirmemesi için mücadele ettiği bir kimlik iken (Atay, 2004: 26), De Beauvoir'e göre çocuk yaştan itibaren ataerkiyle tanışan kadın, 'öteki' oluşunu, masallardaki zavallı, yarım akıllı veya şıpsevdi rolü biçilmiş kadınlardan, mitolojideki savaşı ve yiğit erkek karakterlerden kadın oluşunun zavallılığını ve dolayısıyla 'öteki' oluşunun yazgısını öğrenir. Dolayısıyla erkeğe etken, kadına ise edilgen rollerin biçilmesi tesadüf değil, kurgulanmış öğretilerin birer yansımasıdır (1980: 257; akt. Emre, 2016: 21). Yine De Beauvoir'e göre üretici, erkek olduğundan, ailenin çıkarını toplumun çıkarı doğrultusunda aşan, bütün bireyleri kapsayan bir geleceğin kurulmasına yardım ederek topluma yeni bir gelecek hazırlayandır; yani aşkınlığı temsil eden erkektir. Kadın, insan türünün devamıyla, yuvanın bakımıyla yükümlüdür, yani içkinliğe adanmıştır (De Beauvoir, 2010: 16).

'Öteki'liği erkek biyolojik verilerle araştırmaya başlayan De Beauvoir'a göre kadın biyolojisinin negatif yönleri erkeğinkinden fazladır. De Beauvoir, ayrıca erkekliğin kendi cinsiyetinden bahsetmeyip sürekli başkalarının -kadınların, çocukların, yabancıların, düşmanların, hainlerin vb.- cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar konumu olduğunu da ifade ederek kadınlığın yine erkekliğin ötekisi biçiminde tanımlandığına işaret eder (2010).

Bir Doğum Kontrol Yöntemi Olarak Vazektomi

Erkek sterilizasyonu olarak da adlandırılan vazektomi; geri dönüşsüz, kalıcı bir sterilizasyon yöntemidir. İlk vazektomi, hastanın rahatsızlığını gidermek amacıyla 1894'te İngiltere'de yapılmıştır (Bullough, 1994; akt. URL-3: 13). 19. yüzyılın başında, doğum kontrolü için uygulanan vazektomi genellikle cezalandırıcı bir biçimde kullanılmaktadır. Bu bağlamda tutuklanan, zihinsel rahatsızlığı olan, gerilik gösteren ve kalıtsal hastalıkları olan erkekler yarım yüzyıl boyunca cinsel suçları işlemekten veya hastalıkların ve koşulların genetik olarak yayılmasını önlemek için sterilize edilmiştir (Bullough & Bullough, 1990; akt. URL-3: 13).

Vazektominin gönüllü doğum kontrolü için kullanılması nispeten yeni bir fikirdir ve 1960'lara gelindiğinde, yalnızca 45.000 Amerikalı erkek gönüllü vazektomi yaptırmıştır (URL-3: 13).

Altmışlı ve yetmişli yılların kadın hareketinin erkeklerin toplumsal cinsiyet eşitliği değerlerini arttırması ve ilk modern doğum kontrol yöntemlerinden olan hapın yan etkilerinin daha da belirginleşmesi sebebiyle Amerika'da giderek daha fazla oranda vazektomi kullanımı yaygınlaşmıştır. Vazektomi seçiminin bir başka nedeni kadın sterilizasyonuna oranla daha kolay ve ucuz olmasıdır. Sonuç olarak 1970'lerin başında yılda bir milyon Amerikalı erkeğin dörtte üçü vazektomi geçirmiş bulunmaktadır (Goldstein & Feldberg, 1982; akt. URL-3: 13).

Amerika’da 2009 itibariyle edinilen istatistiki bilgiye göre vazektomi kullanım oranı yüzde 6,1 iken;

Contraceptive status and method	Year of survey			
	1982	1995	2002	2006-2008
	Number in thousands			
All women	54,099	60,201	61,561	61,864
	Percent distribution (standard error)			
Total	100.0	100.0	100.0	100.0
Using contraception (contraceptors)	55.7 (1.0)	64.2 (0.6)	61.9 (0.8)	61.8 (1.2)
Female sterilization	12.9 (0.6)	17.8 (0.4)	16.7 (0.6)	16.7 (1.0)
Male sterilization	6.1 (0.4)	7.0 (0.3)	5.7 (0.4)	6.1 (0.5)

Tablo1: Gebeliği Önleyici Yöntemlerin ABD’de Kullanım Oranı (URL-2: 21)

Türkiye’de 2008 itibariyle edinilen istatistiki bilgiye göre vazektomi kullanım oranı yüzde 0,1’dir.

Halen kullanılan gebeliği önleyici yöntem ve yaşa göre 15-49 yaşlarındaki halen evli kadınların yüzde dağılımı, Türkiye 2008

Yaş	Modern yöntem										Geleneksel yöntem					Kadın sayısı		
	Her- hangi bir yön- tem	Her- hangi bir mön- tern yöntem	Tüp ligas- bağlan- ması	Erkeğin kanal- larının bağlan- ması	En- jek- si- yon	Im- plant	Kon- dom	Kadın kondo- mu	Diyaf- ram	Her- hangi bir gele- neksel yöntem	Tak- vim	Geri çekme	Diğer	Halen Kullan- mıyor	Toplam			
15-19	40.2	17.6	0.0	0.0	4.0	3.8	0.8	0.0	9.1	0.0	0.0	22.6	0.0	21.1	1.4	59.8	100.0	180
20-24	63.4	37.4	0.6	0.0	5.8	11.7	1.2	0.0	18.1	0.0	0.0	26.0	0.0	25.6	0.4	36.6	100.0	820
25-29	73.6	47.2	3.6	0.0	7.3	15.9	1.7	0.2	18.4	0.0	0.1	26.3	0.5	25.6	0.3	26.4	100.0	1,314
30-34	78.6	51.5	7.6	0.0	8.4	18.8	1.1	0.0	15.4	0.1	0.1	27.1	0.6	26.5	0.1	21.4	100.0	1,326
35-39	83.8	57.2	13.5	0.2	5.1	23.0	0.5	0.0	14.6	0.0	0.2	26.6	0.7	25.6	0.4	16.2	100.0	1,262
40-44	78.7	46.0	13.1	0.2	2.4	18.8	0.4	0.0	11.1	0.0	0.1	32.6	0.8	31.8	0.0	21.3	100.0	1,096
45-49	58.9	35.1	11.5	0.2	2.1	12.4	0.2	0.0	8.4	0.0	0.3	23.8	0.8	22.8	0.2	41.1	100.0	1,002
Total	73.0	46.0	8.3	0.1	5.3	16.9	0.9	0.0	14.3	0.0	0.1	27.0	0.6	26.2	0.2	27.0	100.0	6,999

Not: Diğer kategorisi, folklorik yöntemleri ve emzirmeye korunmayı içermektedir.

Tablo2: Gebeliği Önleyici Yöntemlerin Türkiye’deki Kullanım Oranı (URL-5: 79).

Tüm bu verilerin ardından, Türkiye’de bu kullanımın ABD’ye oranla 61 kat daha az olmasının sebebini Türkiye’deki fizyolojik erkeklığe yüklenen toplumsal erkeklik algısı ile açıklamak mümkün görünmektedir.

Erklik Kavramı ve Yöntemin Kullanımı Üzerine

‘Masculine’ kavramı, (Fransızca ‘masculin’, Latince ‘masculinas’) kısaca ‘erkeklik’ anlamına gelir ve günümüzde görünüş ve davranış itibariyle bir standartlaşmaya sahip olarak; “ordu, spor dalları, eğitim kurumları aracılığıyla erkek bedenleri ve erkek karakterleri, rekabetçilik, güç, dayanıklılık ve kendine güven gibi özellikler ekseninde inşa ve disiplin edilmeye başlanmıştır” (Cengiz vd., 2004: 54; akt. Topçu, 2012: 16). Türk Dil Kurumu ise erkeklik ile ilgili olarak üç tanım ortaya koyar (Türkçe Sözlük, 2005: 811): Birincisinde; ‘erkek olma durumu’, ikincisinde; ‘erkekçe davranış, yiğitlik, mertlik’ ve üçüncüsünde; ‘bir erkeğin fizyolojik görevini yerine getirebilme gücü’ olarak tanımlar. Erkekliğin de kadınlık gibi bir toplumsal cinsiyet biçimlenmesi olduğu ve sosyal ve kültürel bağlamından bağımsız düşünülmemesi; dolayısıyla biyolojiye indirgenemeyecek kadar çok yönlü bir olgu olarak ele alınması gerekmektedir. “Erkekler, ‘erkeklik’i

genetik oluşumlarının bir parçası olarak taşımazlar; çünkü ‘erkeklik’ onların kültürlenme yoluyla öğrendikleri algılamalarının ve davranışlarının bir bileşimi, kültürel olarak belirlenen yollarla yeniden ürettikleri oluşumlardır” (Topçu, 2012: 17). Bu oluşumların Türkiye’deki görünümü yüzyıllardan bu yana erkek egemenliği ile sonuçlanmış, dolayısıyla erkeğin ‘fizyolojik’ olarak bir erkek olmasının ötesinde bu fizyolojisini de içine alarak yükseltmiştir. Ataerkil düzen olarak nitelendirebileceğimiz bu sistem, erkek ve erkeklik değerlerinin üstünlüğü ile tanımlanır. Dolayısıyla bu yöntemin kullanılmak istenmemesinin bir erkeğin ataerkil sistemdeki ilk gerekliliği olan fizyolojik ‘erkek olma’ durumundan vazgeçmesi olarak algılanması ve bu sebeple uzak durulduğu söylenebilir.

Connell’a göre kullanıldığı biçimiyle beden, anlamlar vermektense almakta olan toplumsal bir bedendir. Aslına bakılacak olursa erkek bedeni bir erkeklik vermez; toplumsal tanımı olarak erkekliği edinir. Aynı şekilde cinsellik de doğal olanın işgali altında değildir; o da toplumsal bir sürecin parçasıdır (Connell, 1998: 120-121). Dolayısıyla Connell, beden olarak erkek olmaktan çok toplumun o erkek bedenine bir erkeklik yüklediğinden bahseder.

‘Erkeklik’, aynı zamanda ataerkillik bakımından kültürel ve teknolojik gelişimler içerisinde bir hiyerarşik düzen kurar. Kurulan bu düzene bağlı olarak siyasal, dilsel ve kültürel bir biçimlendirme oluşturur. Erkek, ailesinde erkekliği üzerinden bir iktidar kurar fakat bu iktidarı belirleyen kendisi değil ataerkil sistemdir. Erkek bu noktada sadece aracıdır. Kendisine verilen bu aracılık rolünü kamusal yaşamda diğer erkeklere kanıtlayabildiği, mücadelesini sürdürebildiği oranda erkek kalmaya devam eder (Demren, 2005: 274-289). Bu noktada erkek sterilizasyonu erkeklerin erkeklik algısında mücadeleden geri çekilmeleri olarak algılanmasına işaret ediyor denebilir. Bu mücadelenin içinde ona taraf olacak bir düzenin olması, bir başka kavram olan ‘hegemonik erkekliği’ oluşturmakla birlikte, erkeğin, *erkek* olarak toplumdaki yerini sağlamlaştırmasına katkıda bulunmaktadır.

Hegemonik Erkeklik ve Yöntemin Kullanımı Üzerine

İlk kez 1982 yılında Avustralya’daki liselerde yürütülen saha çalışmalarının sonunda hegemonik erkeklik üzerine bir rapor hazırlanmış; hazırlanan bu raporda hegemonik erkeklikten söz edilmiş ve söz konusu çalışmada yer alan isimlerden Cornell, yaptığı çalışmalarla hegemonik erkeklik kavramını geliştirmiştir (Türk, 2008: 121).

Connell, kavramı Antonio Gramsci’nin hegemonya kavramı üzerine kurmuştur. Buna göre hegemonik erkeklik belirli erkek gruplarının “tahakküm yaratan toplumsal ilişkileri nasıl meşrulaştırdıklarını ve yeniden ürettiklerini anlamaya yönelik” (Carrigan, 2002: 112; Türk, 2008: 121; akt. Zeybekoğlu, 2009: 54) oluşturulmuş bir kavramdır. Hegemonik erkeklik basit bir şekilde ifade edilmek istenirse toplum içerisinde yer alan farklı erkeklikler içinde üstün olan erkekliğe referans veren bir kavramdır. Connell, hegemonik form için mutlaka yaygın olanı temsil etmesi

gerekmediğini söyler. Ona göre toplum içerisindeki çoğu erkek, toplumlarında ve kültürlerindeki hegemonik erkeklikle bir gerilim içinde yaşar. Hegemonik erkek konumunda olanlar maliyeti çok da olsa bu konuma uygun yaşamak ve sürekli gayret göstermek zorundadırlar (Connell, 2000: 11). Connell, “hegemonik erkekliği, erkeklerin hâkimiyetini, kadınların ise bağıllığını garanti altına alan ataerkilliğin meşruiyet problemine cevap veren bir toplumsal cinsiyet pratiği biçimi” (2005: 77) olarak tanımlar. Açıklamak gerekirse hegemonik erkeklik, erkin gücü elinde bulunduranın toplum içerisindeki üstün konumunu besleyen bir kavramdır. Connell aynı zamanda hegemonik erkekliğin süreğenliğini sadece kadına yüklemeyi. Tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edildiğini savunur (1998: 249). Toplum içerisindeki egemen erkekler üstünlüklerini hem kadınlar üzerinden hem de erkeklik inşasını tamamlayamamış erkekler üzerinden kurar. Dolayısıyla hegemonik erkeklik bakış açısından değerlendirdiğimizde Türkiye’de bu yöntemin çok küçük bir oranda kullanılmasının nedenini Türkiye’nin ataerkil yapısı içerisinde bir başka erkek tarafından yargılanma korkusu olarak da değerlendirmek mümkün görünmektedir. Belirtmek gerekir ki hegemonik erkeklik kavramı yalnızca Türkiye’ye ve Türk ataerkil yapısına ait bir kavram değildir. Kavrama, Connell’in (2005: 829-859) hegemonik erkekliğin üzerine yeniden düşünülmesi gerektiğinin altını çizdiği çalışması ile konunun yalnızca ABD’de değil tüm Batı’da ne kadar yer bulduğuna ve kısmi değişimlerin varlığına dikkat çekilir. Ayrıca De Boer de (2020: 147-164) çalışmasında vazektomi ve hegemonik erkeklik kavramının altını çizmekle birlikte ülkelerinde var olan bu baskın kavrama dikkat çeker. Dikkat çekilmek istenen, bu kavramın ABD’ye oranla daha baskın bir biçimde Türkiye’de yaşanıyor olmasını istatistiksel veriye dayandırmaktır.

Bir başka dikkat çekilmesi gereken konu, hegemonik erkeklik içerisinde bu olguyu besleyen ‘kadın’ kavramıdır. Connell’e göre hegemonik erkeklik mutlaklık kazanacak ve değişmeyecek bir olgu değildir. Hegemonik erkeklik sabit olmayan, değişken imgeler taşıyan, yatay ve dikey hareketliliğe izin veren ve bireyleri içeri alan ya da dışarıda bırakan bir söylemdir. Söylem, erkeklerin tabi kılınması ve kadınların destekleyici konuma itilmesiyle yeniden üretilir (Connell, 1998: 249). Bu destek, edinilen istatistiksel bilgilere göre kadının kendi kısırlaştırılmasına oranla eşinde bu yöntemi kullanmasını istememesinde de açıkça ortaya çıkmaktadır. Tablo 3’te görüldüğü üzere gebeliği önleyici yöntem olarak kadının tüplerini bağlatması ile eşinin bu yöntemi tercih etmesi arasında yaklaşık 10 kat fark görülmekte ve diğer yöntemler arasında da yine eşinin vazektomi olmasını tercih etme oranı da diğer yöntemler arasında en düşüğü olarak görülmektedir.

Gebeliği önleyici bir yöntem kullanmayan ancak gelecekte yöntem kullanmak isteyen 15-49 yaşlarındaki evli kadınların yaş ve kullanmayı tercih ettikleri yöntemlere göre yüzde dağılımı, Türkiye 2008

Yöntem	Yaş		Yüzde dağılımı
	15-29	30-49	
Tüp ligasyonu	8.0	14.0	10.0
Erkeğin kanallarının bağlatılması	0.1	0.9	0.4
Hap	14.5	10.9	13.3
RIA	30.2	33.9	31.4
Enjeksiyon	6.6	2.4	5.2
İmplant	0.7	1.1	0.8
Kondom	11.4	8.0	10.2
Diyafram	0.7	0.0	0.5
Tehlikesiz günler	0.0	2.2	0.7
Geri çekme	12.8	12.0	12.5
Diğer	2.5	3.7	2.9
Yöntem konusunda kararsız	12.5	10.9	12.0
Toplam	100.0	100.0	100.0
Sayı	619	312	932

Tablo3: Türkiye’de Gelecekte Gebeliği Önleyici Yöntem Olarak Kadınların Tercihi (URL-5: 94).

Butler ayrıca hegemonik erkekliğin var olmasının toplumda kendiliğinden kabul edilerek oluştuğunu belirtir. Buna göre bireyler erkeklik imgelerinin doğal olduğunu, bu imgeler dışında başka bir erkekliğin mümkün olmadığını düşünmeye başlarlar. Erkek bedenini anatomik boyutta tasarlar ve cinsiyetine ait imgelerin fiziksel özellikler bağlamında oluştuğunu düşünür. İnsanlar erkeklik imgelerinin olağan imgeler olduğunu, başka türlü bir erkekliğin mümkün olmadığını düşünmeye başlar (2012: 25). İnsanlar kendi bedenlerini anatomi tarafından belirlenmiş ve sabit olarak temsil etmeyi seçerler. Dolayısıyla hegemonik erkekliğin oluşumuna katkıda bulunan ‘kadın’ bu istatistiki bilgide de kendini göstermekte ve ‘erkek’ eşinin ‘erkeklığı’ ile ilgili olarak bu yöntemin kullanılmasını istememektedir. Oysa Butler, cinsiyetlenmiş bedenleri tartışmasız biyolojik doğa parçaları olarak değil, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin inşa ettiği sosyal alanlar ve mekânlar olarak (1990: 25) görür ve cinsiyetleri anatominin cinsiyet söyleminde inşa edilmiş üretilmişlik olarak yorumlar.

Böylesi bir seçim yapılmasının altında yatan sebebi, hegemonik erkekliği besleyen kadın figürünün hegemonik erkeklığe hizmet etmesi olarak yorumlamak mümkündür.

Sonuç

Erkeklik; belirli bir gücün karşılığı olarak Türk kültür yapısı içerisinde varlık ve beden gücü temsilinde tarihsel olgularla şekillenmekle birlikte günümüz toplumsal cinsiyet kavramları içerisinde ayrıca konumlandırılması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültür yapısı içerisinde erkeklik dogmatik bir gücün simgesi ve kazanılmaya gerek olmayan bir yapı olarak karşımızdadır. Dolayısıyla erkeklik olgusu erkeklerde mutlak bir “kaybetme” kaygısını da beraberinde getirir. Bu kaygı

zaman zaman kendini ispat etme görünümlerinde toplumda mevcut olur. İspat etme ve kayıp kavramları zaman içerisinde Türk toplumunun ata erk yapısında kendini kadından “üstün” bir konuma yerleştirirken kadını “öteki” ve “aşağı” bir yere konumlandırır. Cinsler bu kodlar çerçevesinde yaşar ve cinsel rollerle durum pekişir. Yıllar yılı evden ayrılmamış kadına bu cinsel roller ev işi, çocuk bakımı gibi işler yüklerken; diğer tüm ilerleme ve yükselme hırsını erkekler ele alır.

Sonuç olarak genelde toplumsal cinsiyet anlamında ve özelde sözü geçen doğum kontrol uygulamasına bakıldığında böylesi bir uygulamanın, erkeğin tıpkı kadın sterilizasyonunda olduğu gibi ‘üreme’ fonksiyonlarını yitirmesi olarak görülüyor iken, erkeğin bu fizyolojik özelliğinden vazgeçmesi ‘erkeklüğünden’ vazgeçmesi olarak nitelendirilmektedir. Dahası, kadın için seçilen bu yöntem, erkek sterilizasyonuna oranla daha yüksek bir biçimde kullanılmakta, kadınlar ise eşlerinin bu yöntemi seçmelerini istememektedir. Toplumsal pratikler, söz konusu cinsiyet farklılıklarını vurgulayarak ve abartarak doğal üreme fonksiyonuna ait benzerlikleri olumsuzlamaktadır. Dolayısıyla dişil ve eril bedenler arasındaki bastırılmış ve üremeye dayalı farklılıklar üzerinden ikili bölünme yaratılmıştır. Toplumsal pratiklerle de bu bölünme doğallaştırılmıştır. Bu olumsuzlama ataerki iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesi ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasını gerektirdiği için kendini güç üzerinden gerçekleştirmektedir. Bu eylem, kendini güçlü olan erkek bedeniyle özdeşleştirirken, kadın bedenini olumsuzlamaktadır.

Erkeğin tüm bu toplumsal gücüne ve yüküne karşın çocuk doğuran ve emziren kadın, görev veya mecburiyet ilişkisiyle bu eylemleri gerçekleştirirken sınırlı pratik ve sonuç alanından edilgen biçimde etkilenir veya edilgenliğin koşulu olur. Oysa cinsel üreme pratikleri, cinsiyetin kurulup sürdürüldüğü bir toplumsal karşılaşma alanı değildir. Bu, kişilere, henüz üreme yeteneğine sahip olmadan dayatılmış olan toplumsal cinsiyet biçimleridir. Bu toplumsal cinsiyet biçiminin Türkiye’de ABD’ye oranla daha belirgin bir biçimde işliyor olmasının asıl sebebi De Beauvoir’in de belirttiği üzere kadının bağımsızlaşmamasında yatar. Bunun en önemli nedenlerinden biri evliliğin ve doğurganlığın varoluşsal bir karşılık olarak dayatılmış olmasıdır. Kadının ataerki yapıyı reddedebilmesi onun bilincine ve bağımsızlığına bağlıdır. ABD’deki bu oranı kadının kendini ifadesi ve erkeklığe karşıtlığı olarak ele alabilir; dolayısıyla ekonomik çıkarın toplumsal ‘kadınlık’ ya da toplumsal ‘erkeklik’ rollerini bir noktada aşabildiğini söyleyebiliriz. Sanayi Devrimi ile birlikte ailenin üretim birimi olmaktan çıkması, sanayinin topraktan farklı olarak nitelikli işgücü talebine bağlı olarak kadının da tıpkı erkek gibi kamusal alana katılma imkânı, ABD ile Türkiye’deki bu oranı açıklar niteliktedir.

Erkeklığı pekiştiren fiziksel güç ve erkeklerin makinelerle birliği arasındaki ittifak kendisine ters düşecek her şeyi püskürtecek oranda teknolojik ve kitlesel bir gücü doğurmaktadır diyen Connell’in ifadesinden

de anlaşılacağı üzere ABD ile Türkiye ayrımında, makina ve teknolojinin sonucu ve bileşkesi olarak kapitalizm, kadına ABD’de Türkiye’den daha fazla fırsat tanımakta; kadının ekonomideki yeri erkekle olan ilişkisinde onu eşitleme yoluna girmektedir. Yani De Beauvoir’ın da dediği gibi kadın ile erkeğin eşit konumda olabilmesinin öncelikli yolu kamusal ve özel alanlarda her iki cinsin de eşit oranda varlık göstermesi, kişilerin varoluşsal gelişimlerini tamamlayabilmesi ve ekonomik bağımsızlıklarını elde etmeleridir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Atay, T. (2004). ‘Erkeklik’ en çok erkekliği ezer. *Toplum ve Bilim*, 101, 11- 30.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet belası feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (çev.: Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Carrigan, T.- Connel, B.- Lee, J. (2002). Toward a new sociology of masculinity. *The Masculinity Studies Reader*, (ed: R. Adams – D. Savran), Oxford: Blackwell.
- Cengiz, K.- Uğraş T.- Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik erkekliğin peşinden. *Toplum ve Bilim*, 101, 51-70.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. (çev.: Cem Soydemir), 2. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2000). *The man and the boys*. California: University of California Press.
- Connell, R. W. & J. W. Messerschmidt (2005). Hegemonic masculinity: rethinking the concept. *Gender and Society*: Sage Publications, Vol.19, No.6, 829-859.
- De Boer M. L. (2021). Virile infertile men, and other representations of in/fertile hegemonic masculinity in fiction television series. *The Journal of Medical Humanities*, 42(1), 147-164.
- De Beauvoir, S. (1980). *Kadın-geç kızlık çağı*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınevi.
- De Beauvoir, S. (2010). *Kadın-ikinci cins*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Demren, Ç. (2005). Hegemonik erkeklik: Erkeklik kavramlarına antropolojik bakış. *Gelenekten Geleceğe Antropoloji*, (ed.: Belkıs Kümbetlioğlu- Hande Birkalan Gedik), 274-292, İstanbul: Epsilon.
- Dökmen, Z. Y. (2015). *Toplumsal cinsiyet sosyal psikolojik açıklamalar*. 6.b., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Emre, O. (2016). *Toplumsal cinsiyet bağlamında iktidar ve ötekinin yakın dönem Türkiye tiyatrosunda yansıması*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Erkek. (2005). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erkeklik. (2005). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Goldstein, M.- Feldberg, M. (1982). *The vasectomy book: a complete guide to decision making*. Los Angeles: Houghton Mifflin Company.
- Rice F. P. (1996). *Intimate relationships mariages and families*, 3rd edition, California: Mayfield Publishing.

- Topçu, Ş. (2012). *1980 sonrası Türk öyküsünde erkek ve erkeklik olgusu*. Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Türk, H. B. (2008). Eril tahakkümü yeniden düşünmek: Erkeklik çalışmaları için bir imkân olarak Pierre Bourdieu. *Toplum ve Bilim*, 112, 119- 146.
- Vital and health statics* (2010). US Department of Health and Human Services Center for Diseases Control and Prevention National Center for Health Statics, Series 23, Number 29, 7.
- Yaraman, A. (2002). *Toplumsal değişme ve kadında erkeksilik. Psikanaliz Yazıları 5*, (ed. Talat Parman - Elda Abrevaya), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Zeybekoğlu, Ö. (2009). *Toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik olgusu*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Cinsiyet.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.591d8ed6a6d224.40480470 (Erişim: 18.05.2017)

URL-2: *Vital and health statics* (2010). US Department of Health and Human Services Center for Diseases Control and Prevention National Center for Health Statics, Series 23, Number 29, 21. (https://www.cdc.gov/nchs/data/series/sr_23/sr23_029.pdf) (Erişim: 16.05.2017)

URL-3: Knowles, I. (ed.) (2012). *Planned parenthood federation of America*. New York: The Katharine Dexter McCormick Library and the Education Division of Planned Parenthood Federation of America ([https://www.plannedparenthood.org/files/2613/9611/6275/History_of BC Meth ods.pdf](https://www.plannedparenthood.org/files/2613/9611/6275/History_of_BC_Meth ods.pdf)) (Erişim: 21.05.2017)

URL-4: *Türkiye'de doğurganlık, üreme sağlığı ve yaşlılık, 2008 Türkiye nüfus ve sağlık araştırması ileri analiz çalışması*. (2010). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, Sağlık Bakanlığı Ana Çocuk Sağlığı ve Aile Planlaması Genel Müdürlüğü, Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı ve TÜBİTAK. (<http://www.hips.hacettepe.edu.tr/TNSA2008-AnaRapor.pdf>) (Erişim: 16.05.2017).

URL-5: *Türkiye nüfus ve sağlık araştırması 2008*. (2009). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, Sağlık Bakanlığı Ana Çocuk Sağlığı ve Aile Planlaması Genel Müdürlüğü, Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı ve TÜBİTAK (<http://www.sck.gov.tr/wp-content/uploads/2020/02/Turkiye-Nufus-ve-Saglik-Arastirmasi-2008.pdf>) (Erişim 16.05.2017)

URL-6: *Cinsel sağlık / üreme sağlığı aile planlaması danışmanlığı katılımcı kitabı* (2009). Ankara: TC Sağlık Bakanlığı Ana Çocuk Sağlığı ve Aile Planlaması Genel Müdürlüğü. (<https://sbu.saglik.gov.tr/Ekutuphane/kitaplar/acsap36.pdf>) (Erişim: 16.05.2017).

Extended Summary

The research paper examines the sociocultural factors influencing contraceptive choices and perceptions of masculinity in Turkey, with a particular focus on vasectomy. Using data from the CDC and the Turkish Population and Health Survey, the study compares male and female sterilization rates in Turkey and the USA, and it explores why vasectomy remains less prevalent in Turkey. The analysis, grounded in feminist theories, investigates the role of societal norms and gender roles in shaping perceptions of masculinity, particularly the concept of hegemonic masculinity as discussed by Connell. The paper attributes the low

acceptance of vasectomy in Turkey to cultural beliefs about masculinity and male physiology. It further explores the dynamics of hegemonic masculinity, the role of women in perpetuating or challenging these norms, and the influence of economic independence on gender roles. Additionally, the study discusses the impact of technology and capitalism on gender relations in the US and Turkey, highlighting the need for gender equality and economic independence as crucial factors for both genders.

The choice of contraceptive methods is heavily influenced by cultural and societal norms, which shape gender roles and perceptions of masculinity and femininity. Studies have shown that in many societies, including Turkey, these norms often prioritize female methods of contraception over male ones, creating a complex dynamic that impacts decision-making. The literature consistently highlights the gendered nature of reproductive health, where female sterilization is more prevalent but simultaneously constrained by cultural attitudes.

Connell's theory of hegemonic masculinity serves as a foundational framework for understanding how societal perceptions of masculinity influence the acceptance of male contraceptive methods like vasectomy. Hegemonic masculinity refers to the dominant form of masculinity that upholds male dominance and imposes certain behaviors and attitudes on men to maintain this social order. This framework elucidates why vasectomy, despite its medical advantages and efficiency, is less popular in certain cultures, including Turkey. Men are often socially conditioned to view vasectomy as a threat to their masculinity, equating reproductive capability with masculine identity.

Historically, vasectomy has had varied acceptance across different cultures and time periods. In the United States, the feminist movement of the 1960s and 70s played a pivotal role in normalizing vasectomy by emphasizing shared responsibility in contraception and highlighting the side effects of female contraceptive methods. This historical acceptance contrasts sharply with the situation in Turkey, where vasectomy is still stigmatized due to entrenched cultural beliefs about male reproductive roles.

The literature on gender roles and power dynamics provides insights into why female sterilization is more commonly accepted than vasectomy in Turkey. Researchers have found that the persistence of traditional gender roles, where men are seen as the dominant figures responsible for decision-making, perpetuates the preference for female sterilization. Additionally, women's economic dependence on men can further reinforce these dynamics, limiting their capacity to challenge these norms.

Modern advancements in technology and economic structures have also impacted gender roles and perceptions of masculinity. Scholars argue that technology and capitalism can either perpetuate or challenge traditional gender norms, depending on how they are integrated into society. In societies like the USA, where there is a greater push for gender equality and economic independence, these factors can reduce the stigma associated with vasectomy. On the contrary, in more traditional societies like Turkey, technological advancements have not yet fully translated into changes in gender dynamics.

The existing literature underscores the complexity of cultural and societal influences on contraceptive choices and perceptions of masculinity. While vasectomy is less prevalent in Turkey due to cultural beliefs about male physiology and hegemonic masculinity, historical and modern contexts in other societies show that these perceptions can change. Gender equality and economic independence emerge as critical factors that can potentially alter traditional norms and pave the way for more balanced reproductive health practices.

"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: Makale konusunun ilk belirlendiği an, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Doktora Programı "Cinsiyet Kültürü" adlı doktora dersidir. ABD doğum ve gebelik istatistik merkezi verilerine ulaşmamda katkı sağlayan Dr.

Sinem Karipçin'e teşekkürlerimi sunarım./ *The first moment when the subject of the article was determined was the doctoral course titled "Gender Culture" at Hacettepe University Institute of Social Sciences, Department of Turkish Folklore, PhD Program. I would like to thank Dr. Sinem Karipçin for helping me access the data from the US birth and pregnancy statistics center.*

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/Yazarın Notu: Bu çalışma, III. London Medical Humanities Conference tarafından kabul almış (2017), özet metni basılmış ancak vize sorunları sebebiyle sunulamamış olan bildiri metninin genişletilmiş şeklidir./ *This is an extended version of a paper that was accepted by the 3rd London Medical Humanities Conference (2017), the abstract was published but could not be presented due to visa problems.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Birinci yazar makalenin konu, kavram, araştırma ve sonuçlarının bütününden sorumludur. İkinci yazar makalenin bildiriden bir makale formatına dönüştürülmesinde, biçimsel düzenin sağlanmasında, hakemler tarafından yapılan geribildirimlerin dikkate alınması hususunda etkilidir./ *The first author is responsible for the overall subject, concept, research and results of the article. The second author is influential in transforming the article from a paper into an article format, ensuring the formal organization, and taking into account the feedback provided by the referees.*

KUKLA GELENEĞİNİN GÜNÜMÜZDEKİ İCRA ORTAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME



A STUDY ON TODAY'S PERFORMANCE ENVIROMENTS OF PUPPET TRADITION

Çiğdem GÜRSOY BOSTAN*

Öz: Kuklacılık, kökeni Orta Asya'ya dayanan köklü bir gelenek olup toplumu çeşitli konularda eğiten ve eğlendiren bir araç olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Kuklalar başta çocuk oyunlarının bir parçası iken zamanla tiyatro sahnesine taşınmış ve mizahi eleştiriye dayanan hikâyelerin anlatılmasında önemli bir rol oynamıştır. Ancak bu gelenek zaman içinde yapısal bir değişime uğramış ve eleştiri işlevi zayıflayarak giderek daha fazla biçimde çocuklar için eğitici ve eğlendirici amaçlarla icra edilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte, yıllar içinde yaşanan çeşitli sosyal ve politik gelişmelerin etkisiyle kukla geleneği tiyatro perdesinin dışına çıkabilmekte ve böylece farklı icra ortamlarında yaşamaya devam edebilmektedir. Bununla ilgili olarak çalışmada, söz konusu icra ortam ve yöntemlerinin kukla geleneğinin sürdürülmesindeki rolünün belirlenmesi ve kukla geleneğinin Türk sosyokültürel yaşamındaki rolüne ilişkin bir değerlendirme yapılması amaçlanmaktadır. Bu amaçla çalışmada, kuklanın eğitici ve eğlendirici içerik olarak kullanıldığı televizyon programları ile sinema filmleri, tiyatro grupları, ulusal düzeydeki kukla ve tiyatro festivalleri ile kukla yapımı ve icrasına yönelik eğitim veren atölye çalışmaları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kukla, Türk Kukla Geleneği, Kültürel Değişim, Medya, Festival

Abstract: Puppetry is a deep-rooted tradition that dates back to Central Asia as a tool that educates and entertains the society on various subjects. While puppets were initially a part of children's plays, in time they were moved to the theater stage and played an important role in telling stories based on humorous criticism. However, this tradition has lost its critical nature over time and has been accepted as an educational element for children. However, thanks to various social and political developments over the years, the puppet tradition continues to be kept alive in different performance environments to appeal to people of all ages. In this regard, the study aims to determine the role of these performance environments and methods in the continuation of the puppet tradition and to make an evaluation of the role of the puppet tradition in Turkish sociocultural life. For this purpose, television programs and movies in which puppetry is used as educational and entertaining content, theater groups, national puppet and theater festivals, and workshops that provide training in puppet making and performance were examined in this research paper.

Keywords: Puppet, Turkish Puppet Tradition, Cultural Shift, Media, Festival

* Bilim Uzmanı-Bir Kuruma Bağlı Değildir/İstanbul-cigdemgursoy1@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5541-9840)

Giriş

Kuklaların kökeni ilkel insanların toplumsal ve dinsel ihtiyaçlarına göre meydana getirdikleri putlara kadar dayanır. Türklerin kukla kullanımını ise Orta Asya eski Türk dönemine dayandırmak mümkündür. Abdülkadir İnan'ın Eski Türk Dini Tarihi kitabında (1976: 59) belirttiğine göre, "Altaylılarda tös-töz, Yakutlarda tangara, Tuva-Uranhalarda eren, Moğol-Bureflerde ongon denilen putlar-fetişler vardır. Bunlar keçeden, paçavralardan, kayın ağacı kabuğundan yapılır. Bir kısmı çocukların oynadığı bebeklere benzerler. Bir kısmı da tilki, tavşan ve başka hayvan derilerinden ibarettir. Bunlar duvarlara yahut sıralara asılır. Bazı aileler bunları torbalarda saklarlar. Ava veya önemli bir sefere çıkarken bu putlara saç saçarlar ve ağızlarına yağ sürerler." Gündelik hayatta oldukça önemli bir yere sahip olduğu görülen bu tasvirlerin bir nevi ilkel kuklalar olarak da okunması mümkündür. Bu ilkel kuklaların, ölmüş ataların hatırasını barındırdığına inanılmış ve sefer gibi önemli toplumsal aktivitelerde kötü ruhlardan koruması ve şans getirmesi beklenmiştir.

Orta Asya eski Türk döneminde kullanılan kuklaların bir diğer işlevi de ölüm ve yaşla ilgilidir. Atalar kültürünü andıran ancak dinsel bir özellik taşımayan tul da tös ölen kişiyi temsil eden tasvirlerdir. Buna göre, ağaç dalları ile odundan yapılan ve ölen eşi ve babayı temsil eden tasvirler, dul kalan kadının ve çocuklarının ağıt yakması adına yatağının üzerine veya evinin ortasına koyulur (Yudahin, 1985: 265; Spasskiy, 1820: 162-163). Bu uygulama Anadolu'da, merhum kişinin kıyafetlerinin yastığa ya da hazırlanan kuklaya giydirilmesi ve odunun yontularak insan şeklinin verilmesi gibi yaratmalarla devam etmiştir (Eren ve Alimov, 2013: 72-75).

Yapılan çalışmalar, Doğu Türkistanlı bakışların, hastalıkları tedavi ederken "kuğurçak" olarak adlandırılan kuklalardan yaralandığını göstermektedir (İnan, 1986: 45). Ayrıca kukla, şaman kıyafetinde de yer almaktadır. Şaman cübbesi Altaylılarda "manyak"; Yakutlarda ise "kumu" veya "oyun tangasa" olarak adlandırılır. Cübbeye ek olarak, her şamanın birer davulu ve külâhı da bulunur. Bu kıyafet ve eşyalar, şamanın hizmet ettiği ruhun isteğine göre hazırlanmaktadır (İnan, 1986: 91). A. A. Anohin, şaman kıyafetlerini detaylıca incelediği *Altay Şamanlığına Ait Materyaller* (2006: 46-47) başlıklı eserinde, şamanın ayin sırasında giyindiği manyağın arka kısmında ve omuzlarında, Ülgen'in dokuz kızını temsil eden dokuz küçük kukla bulunduğunu ve bu kuklaların altına deniz kabuğu, yılan başı, yay ve boyun çamı geçirilerek tasvirin tamamlandığını belirtmiştir.

Kuklanın Orta Asya Türk toplumlarındaki kullanım alanları bunlarla sınırlı değildir. Yüzyıllar boyunca Anadolu topraklarında icra edilen pek çok geleneksel halk oyununda etkin bir role sahip olan kuklalar, Orta Asya Türkleri arasında da benzer amaçlarla kullanılmaktaydı. Bu dönemde "çadır hayat (ipli kukla)" ve "kol korçak (el kuklası)" bilinmekle birlikte olup ayrıca Anadolu'da, bebek ve kukla oyunu anlamına gelen pek çok kelime vardır.

Bunlardan bazıları, “kavurcak, kıvırsak, kavur, koğurcak, kurçak, kursak, kuçak ve kabarcuk”tur (And, 1985: 243-246).

Kuklacılık, Türk yazılı kaynaklarında 11. yüzyıldan itibaren yer almaya başlamıştır. Dîvânu Lugâti't-Türk'te “Kız çocuklarının insan suretinde yaparak oynadıkları bebek, kukla” anlamına gelen “kudhurçuk” kelimesi yer almaktadır (Atalay, 1985: 501). Fuad Köprülü'nün araştırmalarına göre kuklacılığın 13. yüzyıl Anadolu'sunda varlığını kanıtlayan yazılı eserler bulunmaktadır. Bunlardan en dikkat çekici olanı, eserin bir bölümünde yerle göğün çadıra, insanların ise kuklalara benzetildiği Sultan Veled Divanı'dır (Köprülü, 1943: 456). Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* (1985: 252-254) çalışmasında belirttiğine göre, 16. yüzyıla kadar kuklacılık hakkında çeşitli bilgiler sunan pek çok eserde kukla, “hayâl” kelimesi ile karşılanmış ve 16. yüzyılda gölge oyunundan ayırmak amacıyla kuklacılık, “hayal-i zill”; kuklacılıkla meşgul olanlar ise “lu'betbâzan” olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte, oyununun iki boyutlu kuklalar aracılığıyla gerçekleştirilmesi, araştırmacıların bu iki türü birbirine karıştırmasını engelleyememiştir.

Evliya Çelebi, 17. yüzyılda kaleme aldığı *Seyahatnâme*'sine göre, İstanbul'un eğlence yaşantısında önemli bir yere sahip olan “pehlivan-ı şebbâz/hayal-ı zılcıyân, pehlivan-ı hayal-ı zill-ı tasvirciyân, pehlivan-ı kuklabâz, pehlivan-ı zûrbâz, pehlivan-ı küzebâz, pehlivan-ı sinibâz, pehlivan-ı kadehbâz, pehlivan-ı baş kuklabâz ve pehlivan-ı tâsbâz”, “Ateşbâzlar esnafı”ndan olup kukla gösterileri yaparak halkı eğlendiren kimselerdir (Kahraman ve Dağlı: 2005: 629). Aynı dönemde yazılan çeşitli fûvvetnâme ve sûrnamelerde de “ayak kuklası, yer kuklası, araba kuklası, dev kukla, iskemle kuklası, el kuklası, çubuklu ve ipli kukla” gibi, farklı biçimlerdeki kuklaların toplumsal hayattaki rolü ve işlevi üzerine önemli bilgiler yer almaktadır (Yakıcı, 2009: 37).

19. yüzyılda Türk toplumunun, özellikle de İstanbul'da yaşayan halkın sosyal ve kültürel faaliyetlerini etkileyen Batılılaşma, Thomas Holden'ın 1822'de Avrupa tarzı ipli kuklalarla sergilemeye başladığı oyunlar ile Türk kukla geleneğinde de etkisini göstermeye başlamıştır. Tanzimat döneminde müzikli ve danslı gösterilerde kullanılan ipli kuklalar, “veryate kuklaları ve alafranga kuklalar”; konuşmanın ağırlıkta olduğu el kuklaları ise “komedi kuklaları” ve alaturka kuklalar” olarak adlandırılmıştır (Oral, 2003: 30). Batıdan gelen yeni tarz ve yöntemler geleneksel üslupla birleşmiş ve Türk kuklacılığı yeni bir tarz ve anlayışa göre sahnelenmeye başlamıştır.

Kukla oyunları, özellikle de Karagöz, hicivsel bir anlatıma sahip olup dönemin sorunlarını ve yöneticilerin olumsuz niteliklerini mizah kullanarak eleştirilmesini sağlamaktadır. Bu durum, kukla geleneğinin 19. yüzyıldan itibaren zaman zaman baskı ve sansüre maruz kalmasına yol açmıştır. Bu süreçle birlikte, esasında yetişkinlere hitap eden kukla geleneği zamanla özünden uzaklaşmış, eğlenceli ve mizahi anlatımı çocuklara hitap edecek şekilde değişmeye başlamıştır (Özakman, 2012: 5).

Cumhuriyet'in ilanından sonra, kültürel değerlerin kullanılarak ekonomik, siyasi ve kültürel açıdan çağdaş bir toplum yaratma hedefi, kuklacılığın da yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. 1932 yılında açılan Halkevleri, kukla sanatçıları için rahat bir çalışma ortamı sunmuş; kuklacılığın sistemli bir şekilde gelişmesine ve halka ulaşmasına olanak sağlamıştır. Ülke genelindeki tüm Halkevlerinin 1950 yılında kapatılması, kuklacılığın gelişmesini yeniden sekteye uğratmış; ancak 1970'lerden sonra Kültür Bakanlığı, kuklacılık ve kukla sanatçılarıyla ilgili ortaya koyduğu yeni uygulamalar ile bu sanatın korunmasına ve yaşatılmasına katkıda bulunmaya başlamıştır (Özhan, 2010: 39).

Bu çalışmada, kukla geleneğinin icrasında teknik ve yöntemlerin kullanıldığı günümüzdeki icra ortamları incelenmektedir. Bu bağlamda çalışmanın konusu, medya programları, tiyatro sahnesi ve atölye çalışmaları ile sınırlandırılmıştır. Kukla geleneğinin, toplumun eğitim ve eğlence ihtiyacının karşılanmasındaki rolü ve önemi, söz konusu icra ortamı ve yöntemleri bağlamında analiz edilmektedir.

1. Medyada Kukla Geleneği

İnsanlık tarihine ışık tutan pek çok çalışma, tasvir sanatının gündelik hayatın bir parçası olduğunu göstermektedir. Tasvir sanatının ilk örnekleri arasında mağara resimleri, çömlere işlenmiş resimler ve putlar gösterilmektedir. Türklerde ise kuklalar, bu sanatın icrasına yönelik ilk örneklerdendir. Türk kuklacılığı öncelikli olarak yas tutma ve iyi ruhlarla bağlantı kurma amaçlarına yönelik olarak hayat bulmaya başlamıştır. Zaman içinde kuklaya farklı misyonlar yüklenmiş ve bu misyonlar, dönemin ihtiyacına göre kukla geleneğini yeniden yapılandırarak bu geleneğin farklı işlevler kazanmasını, yeni kukla türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu sayede kuklacılık, farklı ortam ve ihtiyaçlara göre şekillenebilmiş ve 21. yüzyıl dünyasında kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir.

Kültür endüstrisi, herhangi bir kültürel unsurun meta hâline getirilerek çeşitli yollarla dünyanın dört bir yanındaki insanlara ulaşmasını sağlayan bir sistemdir. Theodor W. Adorno'ya (2011: 67) göre kültür endüstrisi, sanat ile eğlenceyi bir araya getirerek insanlara herhangi bir durumda tüketebilecekleri herhangi bir ürünün ortaya koyulmasını sağlamaktadır. Burada tüketicinin ilgisini çeken nokta, yinelenen içerik değil; ürünün ortaya koyulma tekniğidir. Bu durum, yeni kültürel yapıların ortaya çıkmasını sağlayarak baskın ve alt kültürlerin gelişmesine olanak sağlamaktadır. Kültür endüstrisi, kültürel belleğin korunmasını ve ulusal, hatta evrensel paylaşılmasına destek olurken ayrıca kültür emperyalizmini arttırmaktadır (Özdemir, 2019: 25).

Televizyonun hayatımıza yerleştiği ancak internetin ve dijital kültür kavramının olmadığı dönemde medya, kültürel unsurların korunmasında önemli bir araç görülmektedir. Ahmet Kabaklı'ya göre televizyon, gelenekli oyunlarımız (Karagöz, kukla, orta oyunu, meddah) için yepyeni bir diriltme sahasıdır. Bu safhada çocuklar için her türlü yenilik, alet, zevk, ilim ve sanat

telkinleri yapılabilir (Oral, 2005: 51). Kukla geleneğinin kültür endüstrisinin bir parçası olarak medya aracılığıyla tüketiciye sunulması, geleneğin tanıtılmasını sağladığı gibi, onu özünden uzaklaştıran bir sürece girmesine de yol açabilmektedir.

Bu durum en çok geleneğe ait unsurların tanıtım malzemesi olarak kullanıldığı reklamlarda görülmektedir. Reklamlar, bir toplumun sosyo-kültürel yapısına göre oluşturulmaktadır. Kültürel unsurlar bir ürün veya hizmetin tanıtılmasında için araç olarak kullanıldığında, belirlenen hedeflere uygun olarak biçim veya bağlam açısından farklılaştırılabilmektedir (Özdemir, 2012: 313). Bu bağlamda, kültürel unsurların reklamın ürünü olarak kullanılması, sadece reklamı yapılan ürünün de ilgili unsurla özdeşleşmesine ve toplumsal kabulüne yardımcı olmakla kalmayıp söz konusu kültürel unsurun daha fazla insana ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Bununla beraber, kültürel unsurun halk tarafından reklamda gösterildiği şekliyle öğrenilmesine ve geleneğin yozlaşmasına yol açtığı durumlar da yaşanabilmektedir.

Karagöz, özellikle Ramazan ayında yayınlanmak üzere hazırlanan reklamlarda bolca karşımıza çıkan bir kültürel unsurdur. Bu reklamlarda Karagöz'ün kullanılması, hedef kitleye reklamı yapılan ürünün tüketilmesi sayesinde Karagöz'le temsil edilen değerlere ulaşabileceği mesajını vermektedir. Reklamların yanı sıra, Karagöz'ün medyada tanıtım amacı güdülmeyen kullanıldığı yapımlar da bulunmaktadır. Karagöz'ün geleneksel temsilinden esinlenerek hazırlanan radyo-televizyon programları ve sinema filmleri, sahip olduğu eğlendirme ve eğitime gibi işlevlerini medya aracılığıyla da yerine getirebileceğini göstermektedir. Karagöz geleneğinin olumlu dönüşümüne örnek olan birkaç yapım şöyledir:

Hayalî Küçük Ali, 20 yıl süreyle Ankara Radyosu'nda Karagöz oyunlarını seslendirmiştir (Özhan, 2011:161, 166). TRT, ayrıca Karagöz'ün yer aldığı başka yapımlar yayınlamıştır: 1972'de yayınlanan Bilgi Oyunu adlı çocuk programında Levent Kırca ve Mete Dönmezer Karagöz ve Hacivat'ı canlandırmışlardır (Halk Tiyatrosu, 1995: 11).

Karagöz, sinema filmlerine de konu edilmiştir. Bunlardan en önemlisi, 2006 yılında gösterime giren "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" adlı filmidir. Bu film, Karagöz geleneğinin ortaya çıkışını anlatan bir efsaneye dayanmaktadır. 2022 yılında vizyona giren "Karagöz: Yar Bana Bir Eğlence" filmi ise animasyon tekniği ile çekilmiş olup Karagöz'ün geleneksel oyun konularından esinlenen bir senaryoya sahiptir. Bunların yanı sıra Derviş Zaim, konusunu Kıbrıs tarihinden alan "Gölgeler ve Suretler" (2010) filminde, Karagöz temsiline bolca yer vermiş olup filmin konusunu yer yer gölge oyunu üzerinden seyirciye aktarmıştır (Yılmaz, 2018).

Kuklanın televizyona girmesi, 1990lı yılları bulmuştur. Kuklanın televizyondaki bilinen ilk temsili olan Plastip Show, 1989-1994 yılları arasında ekranda kalmıştır. Bu programda, ipli kuklalar olarak temsil edilen siyasi figürler eleştirilmekte ve kuklalar bir mizah aracı olarak

kullanılmaktaydı. Siyasi olayların karikatürize edildiği bu program, kuklanın kara mizah için kullanıldığı geleneksel sahneleme yönteminin gelişen teknolojiye uyum sağlayarak yeniden yapılandırıldığı ilk yapılardan birisidir. 13 Temmuz 2009'da, skeç ve talk show olarak başlayan ve 5 Ekim 2009'da Koca Kafalarla Baba Haber Bülteni adıyla devam eden programda, gerçek insan yüzü, animasyon tekniği ile hazırlanmış bedenlere yerleştirilerek dijital kuklalar elde edilmiştir. Bu program, kukla geleneğine ait icra ortamının genişlediğini ve dijital kültürün, geleneğin korunmasında ve sürdürülmesindeki rolünü ortaya koymaktadır. 2011 yılında, TRT Haber'de yayınlanmaya başlayan Kuklagiller programı, el kuklaları tarafından sunulan haberlerin aktarıldığı bir mizah programıdır. Program, 2019 yılından itibaren yayın hayatına bağımsız olarak Youtube'dan devam etmektedir. Kuklagiller, kukla-haber-mizah üçgeni çerçevesinde oluşturulan televizyon programlarının şimdilik sonucusudur.

Kuklanın eğlence ve eğitime işlevi, çocuklara hitap eden çeşitli çizgi film ve programlarda da kullanılmaktadır. Televizyonda yayınlanan Yeşil Oba, Tarçın ve Arkadaşları ve Mimocan gibi çizgi filmler; çocuk izleyiciye hitap eden Kuklalı Köşk dizisi ve 2019 ve 2021 yıllarında gösterime giren aynı adlı filmi ile Arkadaşım Bıdı ve Kukla Gösterisi programları, kuklanın baş ya da yardımcı karakter olarak rol aldığı yapılardan birkaçıdır.

Kuklalar, televizyonda sadece çocuklar için hazırlanan programlarda değil, reklamlarda ve Youtube'da yayınlanan içeriklerde de yer almaktadır. Reklamlar, bir ürünü ya da hizmeti tanıtmak amacıyla hazırlanmaktadır. Televizyon ve dijital medyadaki çeşitli yayın organlarında yayınlanan ve en fazla birkaç dakika uzunluğunda olan reklamların, halkı sinema ya da televizyon dizisi kadar etkileyebildiği bilinmektedir. Pınar Prebiyotik, Torku Miniki çikolata ve Molfix bebek bezi, televizyon için hazırlanan reklamlarda kuklalara yer vererek çocuk yaştaki izleyicileri hedef almıştır. Bu reklamlardaki kuklalar, geleneksel temsillerdeki işlevlerinden arındırılarak ilgili ürünü tanıtmayı ve hedef kitle için istek unsuru hâline getirmek amacıyla kullanılmıştır.

Youtube'da yer alan Limontv kanalında, çocuklara hitap eden pek çok video içeriği bulunmaktadır. Bu içeriklerde çocukları belirli konular hakkında bilgilendirmek için el kuklalardan yararlanılmaktadır. Örneğin bir video serisinde, Aşçıbaşı Kuru Hasan isimli bir kukla, yemek yapmayı öğreten aşçı rolündedir; Limon-i Sohbetler başlıklı içerikte ise kukla Limon, çocuklara Ramazan'la ilgili kavramları öğretmekte, zaman zaman da izleyiciler ile canlı bağlantı kurarak sohbet etmektedir. Bunların yanı sıra, Nasreddin Hoca fıkralarının el kuklaları ile canlandırılması ile değerler eğitimi verilen bir seri, kukla yapımının öğretildiği içerikler ve yine el kuklalarının şarkı söylediği, çocuklara temizlik değerlerinin öğretildiği bir video bulunmaktadır.

Kukla geleneğinin medyadaki temsili, icracı ve seyirci arasındaki iletişimi koparmıştır. Seyircinin tepkisine göre şekillenen gösteri, yerini

daha önceden hazırlanmış senaryonun belirli kurallara göre icra edilmesine dönüştürmüştür. Kuklalar, bir kişiyi veya durumu temsil eden nesnelere. Dolayısıyla belirli bir grubun kültürel veya sosyal olarak yanlış şekilde tasvir edilmesine veya olduğundan fazla olumlu nitelikler taşıyacak şekilde etiketlenmesine yol açabilmektedir. Bu nedenle kuklalar, medya ortamında kullanıldıkları bağlama, içerdikleri mesajlara ve izleyici üzerindeki etkisine bağlı olarak değerlendirilmelidir.

2. Tiyatroda Kukla Geleneği

Yukarıda açıkladığımız üzere, Türk kültür dünyasının bir parçası olarak kukla geleneği, geleneksel icra ortamlarından çıkıp medya aracılığıyla yaşatılmaya devam etmektedir. Bununla birlikte kukla geleneğinin sürdürülmesi, usta-çırak ilişkisi ile genç kuşaklara öğretilmesi ve farklı bağlamlarda icra edilmesini de içermektedir. Günümüzde kuklacılık, radyo, televizyon ve sinema gibi medya organları haricindeki kültürel ortamlarda da kendisine yer bulmaktadır. Tiyatro gösterileri, konserler ve atölyeler, bu kültürel ortamların başında gelmekte olup kukla geleneğinin doğrudan seyirciyle etkileşime girilmek yoluyla icra edilmesine olanak sağlamaktadır.

Kukla oyunlarının günümüzdeki birincil icra ortamı tiyatro sahnesidir. Balon Kukla Tiyatrosu, Çizgi Kukla Tiyatrosu, Tiyatro Gülgeç ve Tiyatro Tempo vs. gibi pek çok özel tiyatro toplulukları, el kuklası başta olmak üzere farklı çeşitteki kuklaların yer aldığı oyunlar sergilemektedir.

Günümüzde İstanbul, Bursa, İzmir, Ankara ve Hatay'da düzenlenen kukla temalı festivaller, kukla geleneğinin yaşatıldığı ve geniş kitlelere tanıtıldığı en önemli icra ortamlarından biridir. İlk olarak 2015 yılında düzenlenen Uluslararası Ankara Kukla Festivali, başta Marine ve Haluk Yüce olmak üzere, çeşitli kukla sanatçıları tarafından, kukla tiyatrosunun zenginliğini tanıtmak amacıyla düzenlenmektedir (Haluk Yüce, Mülakat, 26 Aralık 2019). İstanbul ilinin Kartal ilçesinde yer alan Masal Müzesi'nde de 20-23 Haziran 2023 tarihinde Kukla Festivali düzenlenmiş; bu festival içinde kukla yapım ve oynatım atölyeleri, kukla tiyatroları ve kukla sergisi etkinlikleri yapılmıştır. Bunun yanı sıra, müze içinde zaman zaman çocuklar için kukla yapım atölyeleri de düzenlenmektedir.

2019 yılında, İstanbul Uluslararası Kukla Festivali kapsamında, Metropol İstanbul AVM'de Kukla Müzesi "Dünya Kuklaları" konulu bir sergi açılmıştır. Bu sergi, İstanbul Uluslararası Kukla Festivali Genel Sanat Yönetmeni ve Karagöz Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı Cengiz Özek'in koleksiyonuna ait olan ve Hindistan'dan Almanya'ya pek çok ülkenin geleneksel kukla örneklerinden oluşmakta olup müzenin bir bölümünde de Karagöz'e yer verilmiştir. Bu müzede, kukla festivali kapsamında çocuklar için kukla gösterileri de düzenlenmiş ve müze, 6 ay süreyle ziyarete açık tutulmuştur.

Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı ile UNIMA Türkiye Milli Merkezi tarafından 11-16 Aralık 2023 tarihleri arasında Bursa'da düzenlenen 20. Uluslararası Bursa Karagöz Kukla ve Gölge Oyunları Festivali, dünya

çapındaki pek çok kukla topluluğunun oyunlarını sergilemesine ve kukla geleneğini yaşatmasına olanak sağlamaktadır.

Hatay Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen 1. Hatay Karagöz Kukla Festivali, ilk defa 21-27 Kasım 2022 tarihinde düzenlenmiştir. Bu festivalde, gölge oyunu ve kukla tiyatrosunun gösterimi yapılmış ve hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap eden kukla konulu oyun ve atölyeler de düzenlenmiştir.

3. Atölye Eğitimleri

Usta-çırak ilişkisi, geleneksel sanat ve zanaat ürünlerinin meydana getirilişini kuşaktan kuşağa aktaran geleneksel bir eğitim metodudur. Çırak, ustasını gözlemleyerek ve ondan gördüklerini uygulayarak yeni bir beceri edinir. Bu metot, mesleki bilgi ve becerinin devamlılığını sağlamaktadır. Bununla birlikte günümüzün ekonomik ve sosyal koşulları, kamusal ya da özel kurum ve kuruluşlarından destek görmeyen usta-çırak ilişkisine dayalı eğitimler, sürdürülebilir bir konumda değildir. Bu durum, usta ve çırak arasındaki özel ilişkinin yozlaşmasına yol açarken aynı zamanda geleneğin genç kuşaklara aktarılmasını da engellemektedir (Delen, 2021: 599).

Günümüzde kukla geleneğinin sürdürülmesine yönelik eğitimler, üniversitelerin ilgili bölümlerinde ve kısa süreli atölye eğitimleri aracılığıyla verilmektedir. Atölyeler, usta-çırak ilişkisinin devamlılığını sağlayan yeni tür eğitim ortamıdır. Son yıllarda oldukça sıklaşan atölyelerin temel mantığı, belirli bir konuda yetkinliği sahip olan usta kimliğindeki kimselerin, ortalama birkaç saatlik bir süre zarfında mevzubahis konuyu öğrenmek ve deneyimlemek adına kendisine başvuran çırak konumundaki kişilere eğitim vermesi üzerine kurulmuştur. Atölye ortamında, geleneksel ritüellerden geçmesi gerekmeksizin isteyen herkes herhangi bir konu hakkında eğitim alarak çıraklık yapabilir. Atölyedeki ders zamanının kısıtlı olması nedeniyle çırağın, belirlenen konuya tam anlamıyla hâkim olması ve uygulamada mükemmelleşmesi beklenmez. Bu bağlamda, kültürel unsurların yapım ve icrasına yönelik atölyeler, bilgi ve deneyimlerin aktarıldığı yeni bir icra ortamı olarak kabul edilmektedir.

Çeşitli konularda verilen atölye eğitimleri son yıllarda oldukça artmıştır. Bu eğitimler gündelik hayat uygulamalarından iş dünyasında gerekli olabilecek bilgi ve becerilere kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bunlara ek olarak, çeşitli kültürel unsurların meydana getirilişi ve icrasına yönelik pek çok atölye eğitimi de verilmektedir. Kukla geleneği de bu tür eğitimlerin bir parçası hâline gelmiştir.

Kukla yapımına ve icrasına dayanan atölye eğitimleri, kukla geleneğinin temelini öğrenme, günümüze kadar uzanan sanatsal mirası anlamayı teşvik etmektedir. Buna ek olarak atölye eğitimlerinin, bu programa katılan kimselere kendi hikâyelerini ve karakterlerini oluşturma ortamı sunarak yaratıcılığı teşvik ettiği ayrıca çocukların el ve motor becerilerinin gelişmesini desteklediği söylenebilmektedir. Katılımcılar, kuklaları kullanarak farklı sanat formları arasında köprü kurma ya da yeni

bakış açıları geliştirerek eğitim alanında yeni teknik ve beceriler geliştirebilme imkânına sahip olmaktadır. Özellikle İstanbul, İzmir ve Ankara’da kukla yapımı ve icrasına yönelik pek çok atölye düzenlenmektedir. Bunlardan bazıları şu şekildedir:

Pera Müze’sinde 8 Nisan 2023 tarihinde, 4-6 yaş arası çocuklar için “Eğlenceli Kuklalar” adı altında bir kukla yapım atölyesi düzenlenmiştir. Bu atölyede, Paula Rego’nun kil ve kâğıt hamuru kullanarak meydana getirdiği sanat eserleri, çocuklar tarafından üç boyutlu kuklalar olarak yeniden yorumlanmıştır. Atatürk Kültür Merkezi’nde ise el kuklası, parmak kuklası, hareketli kurbağa, hareketli kukla ve origami kukla yapımı öğreten bir saatlik atölyeler düzenlenmiş ve bu eğitimler çoğunlukla 6-12 yaş arasındaki çocukların katılımına yönelik olarak tasarlanmıştır. Bu atölye eğitimlerinin dikkat çekici tarafı, çorap, eldiven ve paçavra kumaşların yanı sıra kil ve kâğıt hamurunun da kukla yapımında kullanılması ve Japon kültürüne ait bir kâğıt katlama sanatı olan origaminin de bir kukla türü olarak kabul edilmesidir.

Q Performans Prodüksiyon, 15 yaş ve üzeri katılımcılar için “Kukla Beden-i-m-iz” temalı bir kukla yapım ve oynatım atölyesi düzenlemektedir. Bu atölyede katılımcılar, gruplara ayrılarak tahta, kâğıt, karton, alüminyum folyo vb. malzemeler kullanarak devasa kuklalar yapmaktadır. Ardından, tüm grupların hazırladığı kuklalar bir araya getirilerek katılımcılar tarafından oluşturulan hikâyeye göre canlandırılmaktadır. Kukla Pukla Atölye’de ise, 5-10 yaş arasındaki çocuklara el kuklası yapımı ve kukla oynatımına yönelik kısa bir eğitim verilerek kendi oluşturdukları hikâyeye göre canlandırma yapmaları sağlanmaktadır.

Kuklanın eğitim materyali olarak kullanılması, öğrenme sürecini destekleyerek öğretmen ve öğrenci arasındaki etkileşimin artmasına yardımcı olmaktadır. Fatih Aydoğdu ve Abdülhak Halim Ulaş tarafından yapılan bir çalışma (2017: 352), okulöncesi eğitim alan 5 yaş grubundaki çocukların, kukla ve drama etkinlikleri sayesinde, sosyal-duygusal gelişimlerini desteklediğini ortaya koymaktadır. Bununla ilgili olarak kukla sanatçısı Can Sevil, İzmir’de bulunan Ağaçkakan Kukla Atölyesi’nde, yetişkinlere yönelik olarak kukla yapımı ve kuklanın eğitim aracı olarak kullanılmasına yönelik atölye eğitimleri vermektedir.

Sonuç

Geçmişten günümüze kukla geleneği, bir durum veya olayın oyunlaştırılmasında ve bu oyunların mizah ile hiciv unsurları aracılığıyla hikâyeleştirilerek seyirciye aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. 19. yüzyıl sonlarından itibaren baskı ve sansürün artması ile seyirci kitlesinin çeşitlenmesi, kukla geleneğinin yeni oyun konuları ile farklı icra ortamlarında sergilenmesinin önünü açmıştır. Günümüzde kuklalar sadece tiyatro perdesinde değil, televizyonda, sinemada hatta yeni nesil usta-çırak eğitim ortamı olarak düşünülebilecek atölye eğitimlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Kukla geleneği gerek medyadaki tezahürü gerekse sahnelenen kukla oyunları ile, hikâye anlatımını kullanarak eğitim ve eğlence aracı olarak kullanılmaya devam etmektedir. Günümüzde kukla, çocukların çeşitli konularda eğitilmesine yönelik olarak hazırlanmış televizyon dizilerinde, filmlerde hatta internet ortamında yayınlanan programlarda karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, 1990lı ve 2000li yıllarda kuklanın yetişkinlere yönelik programlarda da kullanıldığı, özellikle de siyasi hiciv içeren programlarda öne çıktığını görmekteyiz.

Kukla geleneği, tiyatro sahnesinde yaşatılmaya devam etmektedir. Tiyatro oyunları ve festivaller, bu geleneğin her yaştan insana ulaşmasını sağlayarak geleneğin canlı tutulmasını sağlamaktadır. Bu festival ve oyunlar, kukla geleneğini modern tekniklerle birleştirerek bu geleneğin çeşitliliğini gösterme, dünyanın pek çok yerinden sanatçıları bir araya getirerek kültürler arası bir köprü kurma ve seyircilere eğlenceli bir deneyim sunma görevini üstlenmektedir. Sahnelenen oyunların yanı sıra festival kapsamında düzenlenen atölye eğitimleri, seminerler kukla geleneğine ait kültürel mirasın yaşatılması ve geliştirilmesine destek olmaktadır.

Kukla geleneğinin korunması ve yeni nesillere aktarılmasında atölye eğitimleri kilit bir rol oynamaktadır. Geleneksel eğitim metodunda usta ve çırak arasında birebir, uygulamaya dayalı bir öğrenme ortamı vardır. Atölye eğitimlerinde ise birden fazla çırak bulunur ve katılımcıların belirli bir konu üzerinde temel beceri edinmesi amaçlanmaktadır. Atölye eğitimleri, kukla yapım tekniklerine dair temel becerileri kazandırarak katılımcının kendi yaratıcılığını kullanmasına olanak tanımaktadır. Dolayısıyla atölye eğitimleri, yeni sanatçıların yetiştirilmesini ve geleneğin canlı tutulmasını desteklemektedir.

Bunlara ek olarak, kuklaların yer aldığı programların ve geleneksel uygulamaların dijital medyada daha fazla yer alması ve televizyon programları ile filmlerin teşvik edilmesi, kukla geleneği hakkında düzenlenen konferans ve festivallere verilen desteğin artması; üniversite seviyesindeki ders almayan kimseler için atölye eğitim programlarının genişletilmesi, geleneğin sürdürülmesi ve Türk kimliğine ait kültürel bir unsur olarak uluslararası arenada tanıtılmasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Adamır, O. (2003). Kültür ile zihniyet. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 6 (23), 23-34.
- Adorno, Theodor W. (2011). *Kültür endüstrisi-kültür yönetimi*. (çev.: Nihat Ünel, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), İstanbul: İletişim.
- Alimov, R. - Eren, M. (2013). Eski tul geleneğinin Orta Asya ve Anadolu'daki yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3 (19), 63-78.
- And, M. (1965). Köylerde kukla ve kuklacılık. *Türk Folklor Araştırmaları*, 191, 3762-3764.

- And, M. (1969). *Geleneksel Türk tiyatrosu (kukla-karagöz-ortaoyunu)*. Ankara: Bilgi.
- And, M. (1970). *100 soruda Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Gerçek.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk tiyatrosu: köylü ve halk tiyatrosu gelenekleri*. İstanbul: İnkılâp.
- Anohin, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına ait materyaller*. (çev.: Zekeriya Karadavut-Jannet Meyermanova), Konya: Kömen.
- Artun, E. (2005). Halk kültüründe değişimin topluma etkisi ve sonuçları. *Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, (ed.: I. Altun), 57-71, İstanbul: Motif Vakfı.
- Atalay, B. (1985). *Divanü Lügati't-Türk tercümesi*. C. I, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Aydoğdu, F. - Ulaş, A. H. (2017). Bütünleştirilmiş kukla ve drama etkinliklerinin okul öncesi eğitime devam eden çocukların sosyal duygusal gelişimlerine etkisi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 59, 346-354.
- Aygün, D. (2012). *Kukla sanatının gelişimi ve Türkiye'deki durumu*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı.
- Daştan, N. (2018). *Dramatik bir gösterim türü olarak Türk kukla tiyatrosu*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Delen, M. (2021). Geleneksel Karagöz usta-çırak ilişkisinin günümüze uyarlanması ve ustasız bir hayalî Kemal Atangür. *MotifAkademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (34), 596-616.
- Halk Tiyatrosu Dergisi*, (1995), 4.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm: Materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kahraman, S. A. - Dağlı, Y. (2005). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi seyahatnâmesi: İstanbul: 1. cilt - 2. Kitap*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Köprülü, M. F. (1943). Anadolu Selçukluları tarihinin yerli kaynakları. *Bellekten*, 7 (27), 379-521.
- Milliyet Sanat Dergisi*, (1973), 57.
- Oral, Ü. (2005). *Kukla kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Özakman, M. (2012). *Karagöz*. Ankara: UNIMA.
- Özdemir, N. (2012). Reklamcılık sektörü ve Karagöz. *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi*, (ed. N. Özdemir), 309-323, Ankara: Hacettepe.
- Özdemir, N. (2019). *Kültür ekonomisi ve endüstrileri ile kültürel miras yönetimi ilişkisi*. *Kültürel Miras Yönetimi*, (ed.: N. Özdemir - A. Öger), 9-30, Ankara: Grafiker.
- Özhan, M. (2010). *Kukla ve gölge tiyatrosu*. Bursa: Kültür A.Ş.
- Özhan, M. (2011/2). *Doğumunun 125. yılı anısına cumhuriyet döneminin büyük Karagöz sanatçısı Hayalî Küçük Ali. folklor/edebiyat*, 17 (66), 157-172.
- Roux, J.-P. (1999). *Altay Türklerinde ölüm*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı.
- Spasskiy, G. İ. (1820). Kirgiz-Kaysaki bolşoy, sredney i maloy ordi. *Sibirskiy Vestnik*, 10, 142-164.

- Sever, M. (2019). 1980 sonrası Türkiye'de kültürel ve toplumsal değişim. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 2-10.
- Yakıcı, A. (2009). Evrensel bir tiyatro sanatı olan kuklanın Anadolu insanının sosyal ve kültürel hayatına etkisi. *Millî Folklor*, 11 (81), 34-39.
- Yılmaz, S. S. (2018). Türk sinemasında geleneksel Türk tiyatrosu izleri. *Kayseri USBİK - Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Özet Kitabı*, (ed.: A. Kuşçulu vd.), 1411-1431, Kayseri: USBİK 2018 Düzenleme Kurulu.
- Yudahin, K.K. (1985). *Kirgizsko-russkiy slovar'*. Frunze.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Kukla müzesi 'Dünya Kuklaları' metropol İstanbul'da açıldı. <http://istiklalcaddesi.istanbul/kukla-muzesi-dunya-kuklari-metropol-istanbulda-acildi/> (Erişim: 19.10.2023)
- URL-2: Kukla müzesi metropol İstanbul avmde açıldı. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-kukla-muzesi-metropol-istanbul-avmde-acildi-23307/> (Erişim: 19.10.2023)
- URL-3: Karagöz kukla ve gölge oyunları festivali. <https://www.bkstv.org.tr/tr/festival/20-uluslararasi-bursa-karagoz-kukla-ve-golge-oyunlari-festivali-21> (Erişim: 26.11.2023)
- URL-4: 1. Hatay Karagöz kukla festivali açılışa gün sayıyor. <https://hatay.bel.tr/icerik/1hatay-karagoz-kukla-festivali-acilisa-gun-sayiyor> (Erişim: 26.11.2023)
- URL-5: Kuklagiller TRT haber. <http://blog.4yon.org/?c=page&ID=836&t=kuklagillertrthaber> (Erişim: 05.01.2021)

Extended Summary

The origin of the puppet tradition in Turkish culture dates back to Central Asia. In Abdulkadir Inan's *Eski Türk Dini Kültürü*, it is possible to read idol-fetishes made of rags or tree bark and resembling dolls as primitive puppets. According to Inan, these idols were used for protection from evil spirits and for good luck during social activities such as hunting and war. In addition, tul or tös, which do not have a religious character but may be related to the cult of ancestors, also resemble puppets. Grigory Ivanovich Spasskiy, and K.K. Yudahin found that the widow would place a depiction of her deceased husband made of tree branches in the center of the house or on the bed, around which she would lament and mourn. Metin Eren, and Rysberk Alimov have demonstrated that this tradition continues in the Anatolian Turkish field, where the clothes of the deceased are worn on the pillow or on the prepared puppet. In the culture of the ancient Turks living in Central Asia, the puppet also appeared in shamanic costumes. A.A. Anohin, in his work *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*, stated that the shaman's costume worn during the ritual had nine small puppets representing the nine daughters of Ülgen in the center and on his shoulders.

According to Metin And in his book *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, when the puppet came to Anatolia, it took names such as "çadır hayat" (puppet with string), "kol korçak" (hand puppet), "kavurcak", "koğurcak", "kabarcuk". In this regard, the word "kudhurçuk" in Dîvânü Lugâti't-Türk is explained as a doll or puppet played by girls. Accordingly, when the puppet came to Anatolia over the centuries, it acquired the function of entertainment and was used for various games and entertainment rituals. In the 19th century, as in most social and cultural activities, the winds of change began to blow in the Turkish puppet tradition. Puppet plays, which were originally performed with a humorous and satirical expression, began to be subjected to pressure and censorship from time to time from

the 19th century onwards. This situation led to the restructuring of the puppet tradition to appeal to children. After the proclamation of the Republic, with the efforts of the Halkevleri and the Ministry of Culture, various practices were put forward for the protection and survival of the Turkish puppet tradition.

In the study, the media, theater and workshop trainings, which are the current performance environments of the Turkish puppet tradition, are discussed. Today, television and the internet are an environment where the Turkish puppet tradition is presented to consumers through the media and this tradition reaches more people, but at the same time, it can also cause the tradition to move away from its essence. It took until the 1990s for puppets to appear on television. String puppets, hand puppets and finger puppets were mostly used in various television programs and advertisements that were shown over the years. In the representation of the Turkish puppet tradition in the media, the humorous and satirical features of puppetry are used in the context of a specific scenario, not according to the audience's reaction. According to our analysis of television commercials and programs in the context of the study, the performance of the Turkish puppet tradition on television has broken the communication between the performer and the audience.

Traditional Turkish puppetry continues to be performed on theater stages, which is the primary medium of performance, as well as in the media. Puppet festivals organized in Istanbul, Ankara, Bursa, Izmir and Hatay, allow the Turkish puppetry tradition to spread to a wider audience and allow the audience to experience this tradition firsthand. In addition to the festivals, many cities, especially Istanbul and Ankara, continue to stage theatrical performances, mostly for children, featuring different types of puppetries such as hand puppetry and string puppetry.

The puppet tradition has been passed down from generation to generation through the master-apprentice relationship and has thus been able to preserve its existence. Today, theater and performing arts departments at various universities offer courses on puppet making and performance. In addition, in workshop trainings lasting an average of a few hours, people with the identity of masters give students a short training on puppet making and/or performance. In order to become an apprentice in a workshop environment, one is not expected to show any special skills or go through traditional rituals. These trainings can be considered as the modern version of the system in which the apprentice gains a new skill by observing and practicing what he or she has seen from the master and continues the tradition. In the context of our study, it was determined that many workshops for puppet making and performance were organized in Istanbul, Izmir and Ankara.

In this study, firstly it is provided information about the origins and historical course of the Turkish puppetry tradition. Accordingly, the basis of Turkish puppetry can be traced back to the idols and fetishes and shamanic costumes that had an important place in the ancient Turkish societies living in Central Asia. These elements, which can also be defined as primitive puppets, became a part of the folk dances performed with puppets in Anatolia over time and the puppets were named differently according to their context. The traditions developed around Turkish puppetry have been maintained for centuries, and many efforts have been made to preserve these traditions after the proclamation of the Republic. In our study, in order to determine the role of the puppet tradition in the sociocultural life of Turkish society, television programs and advertisements, cinema films, theaters and festivals where puppetry is used as entertaining and educational content, and workshops that provide training in puppet making and performance were examined. Accordingly, the puppet tradition has found new performance environments in the media and workshop trainings. This situation allows the puppet tradition to be reproduced in different forms and contexts. Encouraging various media programs that make use of the puppet tradition, increasing support for puppet festivals and conferences on the puppet tradition, and expanding workshop programs for puppet making and performance are among the suggestions that will ensure the continuity of Turkish puppetry and help promote it in the international arena.

“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.

TOPLUMSAL BELLEĞİN İNŞASINDA BİR HATIRLA(T)MA PRATIĞI OLARAK BİLGİ YARIŞMALARI: 15 TEMMUZ BİLGİ YARIŞMASI ÖRNEĞİ



QUIZZES AS A REMEMBRANCE PRACTICE IN THE CONSTRUCTION OF SOCIAL MEMORY: THE CASE OF THE JULY 15TH QUIZ

Rabia ZAMUR TUNCER*

ÖZ: 15 Temmuz 2016 darbe girişimi oldukça fazla can kaybına sebep olmuş, gündelik hayat pratiklerini etkilemiş, siyasal iktidar tarafından yeni bir toplumsal bellek inşasının gerekliliğini vurgulayan bir yaklaşım, üretim ve alımlama süreci başlatmış ve kısa sürede birçok farklı hatırla(t)ma figürünün görünür kılınmasını sağlamıştır. 15 Temmuz darbe girişiminin ardından, toplumsal belleğin kültürel öğeleri ve hatırlamanın somutlandığı kodlar Türkiye'nin farklı illerinde inşa edilen anıtlar, metinler, imgeler, hafıza mekânları aracılığıyla yeniden üretilmiş ve bir hatırla(t)ma figürü olarak dolaşıma girmiştir. Bu odak noktasından yola çıkan çalışma kapsamında, geçmişi hatırlamanın bir yolu olarak inşa edilen figürlerden biri olarak kabul edilen bilgi yarışmalarının, belleğin inşasıyla nasıl ilişkilendiğinin ve toplumsal bellek kaybolup giderken bizzat varlıklarıyla belleği canlı tutma işlevini yerine getirmeye nasıl bir katkıda bulunabileceğinin 15 Temmuz Bilgi Yarışması adlı mobil uygulamada yer alan sorular üzerinden tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Söz konusu amaç doğrultusunda, nitel araştırma desenlerinden bütüncül tek durum çalışma deseni kapsamında, bilgi yarışmasında yer alan sorularda 15 Temmuz 2016 tarihli darbe girişimine ilişkinin bilginin nasıl ve hangi temalarda tanımlandığı, kullanılan dilin özellikleri incelenmiştir. Çalışma sonucunda, toplumsal belleğin belirli bir bağlamda inşası için hatırla(t)ma figürlerinin ön plana çıkarıldığı ve 15 Temmuz'un belirli kişiler, yer, zaman, nesnelere ve sözcükler özelinde canlı tutulmaya çalışıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Bellek, Hatırlama, Hatırlatma, Hatırlama Figürleri, 15 Temmuz Darbe Girişimi

ABSTRACT: The coup attempt on July 15, 2016, resulted in a high death toll, disrupted daily routines, and started a process of approach, production, and reception that highlighted the need for the political power to create a new social memory and made numerous figures of remembrance visible quickly. Following the coup attempt on July 15th, monuments, writings, images, and memory spaces were built throughout Türkiye's towns and distributed as symbols of remembrance, reproducing the cultural aspects of social memory and the codes that contain remembrance. Based on this focal point, the study employs the questions from the July 15th Quiz mobile application to explore how quizzes, which are acknowledged as one of the figures constructed as a way of remembering the past, are associated with the construction of memory and how they can fulfill the function of keeping memory alive with their very existence while social memory is fading away. In line with this purpose, one of the qualitative research designs, the holistic single case study design, was employed to analyze how and in which themes the

* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü/İstanbul-
rabia.zamur@istanbul.edu.tr (Orcid: 0000-0001-9922-0334)

information about the coup attempt on July 15, 2016 was defined and the characteristics of the language used in the questions in the quiz The study's findings revealed that, in a particular setting, figures of remembrance were prioritized for the production of social memory, and efforts were made to preserve July 15th in terms of specific individuals, locations, events, things, and language.

Keywords: Social Memory, Remembrance, Reminding, Figures of Remembrance, July 15th Coup Attempt

Giriş

15 Temmuz 2016 darbe girişimi oldukça fazla can kaybına sebep olmuş, gündelik hayat pratiklerini etkilemiş ve siyasal iktidar tarafından yeni bir toplumsal bellek inşasının gerekliliğini vurgulayan bir yaklaşım, üretim ve alımlama sürecine sebep olmuştur. Farklı çalışmalar 15 Temmuz darbe girişimine medya (Yardım ve Koyuncu, 2022; Karaman, 2023), söylem (Bölükbaşı, 2019; Ertem, 2022), ekonomi-politik (Karagöl, 2016; Üzümcü, 2022), demokrasi (Alkan, 2016; Melek ve Toker, 2017; Özdil 2018), dış politika (Alturk, 2020; Tok, 2022), sosyoloji (Duman, 2016), iletişim stratejisi (Demir ve Çağlar, 2017), mekân-bellek (Zamur Tuncer, 2023) bağlamında odaklanmıştır.

Bu çalışma, 15 Temmuz darbe girişiminden sonra inşa edilen anıtları, kurulan müzeleri, değiştirilen yer adlarını şimdiki geçmişe bağlayan toplumsal bellek inşasının sembolleri olarak kabul etmektedir. Schudson'un (2007: 181-182) "toplumsal olarak üretilmiş yapıtlar" olarak belirttiği kütüphaneler, müzeler, anıtlar ve yer adları bireylerin anılarının deposu olan bu sembol yerlere gönderme yapmaktadır. Toplumsal belleğin toplumsal, siyasal, tarihsel, kültürel öğeleri olarak hatırlamanın somutlandığı bu semboller, birer hatırla(t)ma figürü olarak dolaşıma girmektedir. Assmann (2015) çalışmasında, bir olayın bir grubun belleğinde kalabilmesi için anlamlı bir gerçekle zenginleşmesi, her kişilik ve her tarihi olayın belleğe girişiyle bir kavram ve bir sembol aktararak toplumun düşünceler sisteminin bir unsuru haline geldiğine, kavramlar ve deneyimler arasındaki bu paslaşmadan ise hatırlama figürlerinin doğduğuna işaret etmektedir. Hatırlama figürleri, geçmişin belli noktalarına yönelmekte, daha çok anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşmaktadır. Bu şekilde, belleğin somut bir içeriğe kavuşmasını sağlarken, belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek istemekte, yani coğrafi ya da tarihi anlamda olmasa da her zaman somut bir zaman ve mekâna dayanmaktadırlar. Böylece, zamana ve mekâna yaslanılarak, güncel politik projeler için geçmiş yeniden yapılandırılmakta, unutturulabilir/hatırlatılabilir bir kurgu işlevi görerek belleği "yönetmek" mümkün bir hale gelmektedir (Başaran İnce, 2010).

15 Temmuz 2016 darbe girişimi sonrasında da hatırlama figürlerinin inşası ve dolaşıma girmesi söz konusu olmuştur. 15 Temmuz sonrasında kent alanlarında önce çıkan anıtlar, sokak ve caddeler, park ve meydanlar, abide ve heykeller gibi, bu yerlere adı verilen şahsiyetleri toplumsal bellek

inşasının bir parçası ve birer hatırla(t)ma figürü olarak görmek mümkündür. Zira bu figürlerin içeriğiyle biz bilincini ve ideolojinin üretimini kazandıran yönü ortak belleğin başka bir deyişle, ortak bir duygu, düşünce ve anlamın oluşumuna ve paylaşımına aracılık etmiştir.

Ortak belleğe ait öğelerin hatırlanmasına aracılık eden pratiklerden biri de bilgi yarışmalarıdır. Temel karakteristikleri itibariyle kolektif bir nitelik taşıyan bilgi yarışmaları, ortak belleği oluşturan öğelerin hatırlanmasıyla bir süreklilik sağlamakta, ortak bilinci güçlendirmekte, toplumsal ve kültürel mirasın aktarımına aracılık etmektedir. Bilgi yarışmalarının içeriklerinin mesaj, kullanımlarının sebep, gösterimlerinin medya, değişen yarışma anlayışının gelişen teknoloji yönünden analizine yönelik farklı akademik çalışmalar yürütülmüştür (İğde, 2019; Satır, 2019; Turşak, 2020; Çalgüner Kılınç, 2023). Fakat bu yarışmaların toplumsal belleğin inşası konusunda nasıl bir role sahip olduğuna ışık tutan çalışmalar mevcut değildir.

Bu çalışma, geçmişi hatırlamanın bir yolu olarak inşa edilen figürlerden biri olarak kabul edilen bilgi yarışmalarının toplumsal belleğin inşasıyla nasıl ilişkilendiğinin ve toplumsal bellek kaybolup giderken bizzat varlıklarıyla belleği canlı tutma işlevini yerine getirmeye nasıl bir katkıda bulunabileceğinin 15 Temmuz Bilgi Yarışması¹ adlı mobil uygulamada yer alan sorular üzerinden tespit edilmesini ve gelecek araştırmalar için düşünsel bir zemin oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmada nitel araştırma desenlerinden bütüncül tek durum çalışma deseni kapsamında doküman incelemesi yapılarak 15 Temmuz Bilgi Yarışması adlı mobil uygulamada yer alan sorularda 15 Temmuz 2016 tarihli darbe girişimine ilişkinin bilginin nasıl ve hangi temalarda tanımlandığı, kullanılan dilin özellikleri incelenmiştir. Son aşamada ise temalar değerlendirilerek toplumsal bellek ve ön plana çıkan temalar arasındaki ilişki ile hatırlama figürlerinin bilginin inşasına katkısı sorgulanmıştır. Çalışma boyunca yapılmaya çalışılan, genellemeci bir tutumdan uzak kalınarak hangi temaların meşrulaştığını anlama çabasıdır. Bu şekliyle soruların temaları incelenerek bilgi olarak neyi ölçtükleri ve hangi temaların ön plana çıkarıldığı tartışılmıştır.

Toplumsal Bellek Bağlamında Hatırla(t)ma Pratikleri

Toplumsal bellek ortak bir kimliğin paylaşımından doğan (Halbwachs, 2017), bir ulusun, bir inanç sisteminin, aynı coğrafi bölgede yaşayan toplulukların ya da bir kentte hatta o kentin içinde aynı değer ve düşünce yargılarını taşıyan küçük grupların belleğine işaret eden (Karaarslan, 2009), günün şartlarına ve koşullarına göre geçmişten gelen hatıralarla yeniden inşa edilen (Doyuran, 2018), topluluğu ortak bir kader kavramı etrafında birleştiren (Bilgin, 2008) ve ortak bir unutmaya ile pekişen (Traverso, 2009)

¹ Uygulama yer alan sorular, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi (KSÜ) Teknokent'te cep telefonu uygulamaları üzerine çalışan Ahmet Akkök ve Kuşkan Fatma Özcan tarafından resmi kaynaklardan alınarak analiz edilmiştir.

bir bellek türüdür. Bu türün oluşumunda ve inşasında hatırla(t)ma ve unut(tur)ma pratiklerinin rolü oldukça önemlidir.

Toplumsal belleğin inşasına modern bakış, bu pratiklerin aktif bir süreç olduğuna başka bir deyişle bir nevi yeniden inşa olduğuna işaret etmektedir (Ferron ve Massa, 2014: 24). Bu çerçevede, hatırla(t)ma ve unut(tur)manın her ne kadar doğal bir süreç olduğu düşünülse de bu pratiklerin doğal değil kültürel; statik değil dinamik; pasif değil aktif bir süreç olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla hatırlama pratiği edimini büyük ölçüde bu tür süreçlerle kurmakta; hem bireyi hem toplumu yönlendirme ve dengeleme gibi işlevlerini de bu süreçlerden yararlanarak inşa etmektedir.

Düşünsel bir eylem olan hatırlama sadece bireysel bir yeti değil, kurallar, yasalar ve kayıtlar yoluyla (Schudson, 2007) geçmişin şimdide yeniden yorumlanması ve anlamlandırılmasıdır (Vico, 2007). Bu noktadan hareketle, hatırlamanın açık ya da örtülü olarak deneyimin birçok düzeyinde çeşitli yollarla gerçekleşen (Connerton, 2019), toplumsal ağlar ile örülü bireysel belleği şimdiki zamanın koşullarına uygun olarak yeniden kuran (Halbwachs, 2017), içerikten ziyade bir çerçeve (Nora, 2006) olduğunu belirtmek mümkündür. Bu nedenle Wertsch (2015: 164), hatırlamanın yapılandırıcı bir süreç olduğunun, Assmann (2015: 94) ise hem bir mücadele hem politik bir eylem olarak toplumsal belleği yeniden yapılandırmak için bir çıkış noktası olduğunun altını çizmektedirler. Bu gerekçelerden hareketle, hatırlama edimini hem birey hem toplum için sahip olduğu sınırlılıklar, müdahale biçimleri ve dönüştürme gücü ile toplumsal belleğin inşasında en önemli ve vazgeçilmez bir adım olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Toplumların ortak belleğine yer eden ve/veya yer etmesi istenen olayların hatırlanmasında tarihin, kültürün, siyasetin, medya gibi faktörlerin önemi vardır. Toplumsal belleği oluşturan söz konusu bu faktörler hatırla(t)manın aracısı olarak işlev görürler. Halbwachs (2017), bireysel belleğin kendi geçmişini hatırlamak için hatırlama figürlerinin varlığına ya da diğerlerinin hatıralarına ihtiyaç duyduğunu ve bu ihtiyaçtan ötürü referans noktalarına geri gittiğini söylemektedir. Böylece, kaynağını geçmişten alan bellek, şimdiye dair bir tarihten, bir mekândan, bir kişiden veya bir nesneden referansla hatırlama edimini şimdide gerçekleştirmektedir. Bu nedenle, toplumsal bellek başkalarının bellek ve anlatılarından beslenerek yeniden inşa edilen bir yapıdadır (Stone ve Jay, 2019). Hendrich'e göre de (2014: 96) belleği tartışırken belleğin yapılanması, yapılanmanın mekanizma ve süreçleri ve hatıraların daima şimdiki zamanda, hatta geleceği kurgulayarak oluşa geldiği unutulmamalıdır. Diğer bir deyişle, şimdi hem geçmişin yeniden değerlendirilmesine hem de geleceğin inşasına zemin oluşturmakta ve böylece hatıraların gelecek kuşaklara aktarılabilir hale gelmesi mümkün kılınmaktadır.

Şimdiki zamanda eyleme geçerken geçmişin içinden belli anlar seçilmektedir (Berger, 2018: 11). Bu seçimler doğrultusunda, sürekli değişim ve yapılanma halinde olan hatırlamanın çerçevesinin şimdiki zamanın koşullarına ve gereksinimlerine (Susam, 2015: 78), toplumsal çerçevelere ve güç ilişkilerine göre sürekli olarak güncellendiğini hatta filtrelendiğini söylemek mümkündür. Nitekim Traverso'nun (2019: 21) belleğin bir inşa olduğunu, dolayısıyla sonradan edinilen bilgilerle, olayı izleyen düşünme süreçleriyle, ilk anının üstüne binen ve onu değiştiren başka deneyimlerle daima filtre edildiği yönündeki düşüncesi bu görüşü destekler niteliktedir. Bu bağlamda, toplumsal bellek inşasında hatırla(t)ma ediminin şimdinin yani hakim olan gücün çıkarları doğrultusunda seçici olarak yapılandırıldığını söylemek mümkündür. Zira bu seçici hatırlama ile tarihi yeniden yazmak mümkün hale gelmektedir. Bu durumun, aynı zamanda toplumsal konularda siyasal iktidarın fikirlerini, ortak fikirler olarak kabul ettirme gayretindeki ideolojik inşa sürecinin parçası olarak da okumak gerekmektedir.

Bu çerçevede, Tuğrul (2014: 17) geçmişi ve geleceği inşa etme sürecinin temelde iki yönde geliştiğine dikkat çekmektedir. İlk olarak geçmişe yönelik hatırlamanın yolları inşa edilerek istenilen bir geçmiş oluşturulmaktadır. Siyasi otorite, toplumsal belleği manipüle ederek pozitif ya da gerektiğinde baskıcı yöntemlerle hatırlama figürlerine doğrudan müdahale etmektedir. Ortak bir geçmiş etrafında, çevresi kalın duvarlarla kapanmış, kolektif bir "biz" oluşturma gayreti de bu müdahale sürecinin bir parçasıdır. "Biz"i oluşturma sürecinde geçmiş ile gelecek arasında bağ kurmak, bu bağı geçmişin ve geleceğin şimdinin bir parçası olduğunu unutmadan kurabilmek için hatırla(t)mak önemli bir stratejidir. Önemli bir stratejidir çünkü geçmişe dair hatıralar bu stratejiler sayesinde yeniden sahnelenmekte, hatırlanmakta, özne ve nesne arasında yeni bağlar inşa edilmektedir. Halbwachs (2017) bu inşanın dil ve bellek, görsel anılar, çağrışım ve konumlandırma, kişi isimleri, gündelik hayatın dinamikleri, zaman ve mekânın işleyişi ve hatırlatıcı kodlar üzerinden okunabileceğine işaret ederken, Olick de (2014: 195) dil, anlatı veya diyalog içinde ve bunlar aracılığıyla gerçekleşebileceğini ifade etmektedir.

Bu yüzden de Assmann'ın belirttiği üzere (2015: 45) bellek ve hatırlamanın öznesi her zaman tek tek bireyler olsa da onlar anılarını kurgulayan "çerçeveye" bağımlıdırlar. Assmann, bu durumu "hatıraların yerleştirilmesi" olarak açıklamaktadır. Hatıraların yerleştirilmesi sürecinde ise hatırlama edimini gerçekleştirebilmek için bazı aktarım biçimlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Toplumsal belleğin inşasına dair gerçekleştirilmiş farklı çalışmalar hatıraların yerleştirilmesinde anma törenleri, ritüeller, yer adları, müzeler, anıtlar gibi aktarım biçimlerinin kullanılabilmesine işaret etmektedir (Arslan ve Uludağ, 2020; Danişan Artan, 2022; Buyurgan ve Şener, 2023; Öztürkçü, 2023; Zengin, 2023; Meral ve Çelen Öztürk, 2023; Tural, 2024; Tekin, 2024). Bu aktarım biçimleri ile insanların toplumsal olayları ne şekilde hatırlaması gerektiğinin çerçevesi çizilirken aynı

zamanda gelenek ve mitler, ritüeller, efsaneler, anma törenleri, müzeler ve anıtlar gibi aktarım biçimlerinde bir toplumsal olayın nasıl temsil edildiği ve nasıl ele alındığı ortaya konmaktadır.

Bu temsili gerçekleştiren aktarım biçimlerini hatırlama figürleri olarak da değerlendirmek mümkündür. Bu figürler, toplumsal geçmişe ilişkin bazı bilgilere dikkat çekerek (Páez vd., 2009; Wertsch, 2002; Roediger ve Wertsch 2008) ve toplumsal olayların hatırlanması gereken temalarını şimdide ön plana çıkararak, önemli olayları hatırla(t)mak için bir kişinin ya da grubun ortak belleğinin yetersiz kalmış olma ihtimalini zayıflatmaktadır.

Bir toplum için hatırlama figürleri, geçmişi güncel tutarak yeniden üretmekte, o toplumun özelliklerini, güçlü ve zayıf yönlerini, varoluş şeklini ortaya koymakta, bünyesinde barındırdığı örnekler, modeller ve öğretici parçalarıyla birlikte; en temel anlamıyla o toplumun genel tavrını ifade etmektedir (Halbwachs, 2016). Bu bağlamda, toplumsal belleğin tanımlanmasına, korunmasına ve aktarılmasına hizmet eden hatırlama figürlerini o topluma özgü spesifik değerlerin ve yaşantıların sembolik bir özeti olarak ifade etmek mümkündür. Bu figürler, zaman ve mekâna bağlılık, bir gruba bağlılık ve kendine özgü bir süreç olarak yeniden kurulabilme özellikleri üzerinden karakterize edilmektedir:

Zamana ve mekâna bağlılık, hatırlanan içeriklerin hatırlamanın periyodik ritmi sayesinde zamansallık kazanması durumuna işaret etmektedir. Örneğin milli/dini bayramlar ve anma günleri sürekli olarak tekrarlanmaları sayesinde zamansallık kazanırlar. Hatıralar aynı şekilde yaşanan mekâna bağlıdırlar. Aile için ev, kırsal kesimde yaşayanlar için köy, şehirde yaşayanlar için kent, bir coğrafyada yaşayanlar için o coğrafi bölge mekânsal hatırlamanın çerçevesini oluşturmaktadır. Grup ve mekân bir arada, sembolik bir ortak yaşam kurmaktadır. Grup kendi mekânından ayrı kalsa bile, bu birlikteliği, kutsal mekânları sembolik olarak yeniden üreterek yaşatmaktadır (Assmann, 2015: 47). Zaman ve mekân kavramı, sembolik hatırlama figürleri için belirleyici unsurlar olmaları ve bu sebepten de toplumsal belleğin aktarımı ve muhafazası noktasında doğal birer taşıyıcı vazifesi görmeleri sebebiyle hatırla(t)manın odak noktasında yer alırlar. Hatırlama figürlerinin bu özelliği, toplumsal hatırlamanın somutluğunu ortaya koyması ve ortak belleği şekillendirmesi açısından belirleyicidir. Zira hatırlanan şeyin zamanı ve mekânı bireysel ve toplumsal hatırlamanın en önemli ikiliklerinden biridir. Çünkü hatırlanan şey, zaman ve mekân bağlamında bireysel ve toplumsal belleğe kodlanmakta, çerçevelenmekte, ortaya çıkabilmekte ve değerini korumaktadır.

Söz konusu figürlerin karakterize edilmesinde etkili ikinci özellik, gruba bağlılıktır. Gruba bağlılıkla kastedilen kendini ortak anıları olan bir toplum olarak kuran sosyal grubun geçmişini, kendine özgünlüğü ve sürekliliği noktalarında koruması durumudur (Assmann, 2015: 48). Hatırlama figürlerinin bu özelliği, ortak belleği paylaşan grupların yaşam öykülerinde ortaya çıkmakta, toplumsal olarak belleğin varlığının ancak onu

taşıyan grubun varlığı ile mümkün olabileceğine işaret etmektedir. Mekân ve zaman kadar toplumsal yapıda devam eden grup ilişkileri ve bu gruba aidiyet de toplumsal belleğin gerçeklikle olan ilintisinin grup bazında da belirlenmesine hizmet etmektedir.

Hatırlama figürlerinin başka bir önemli özelliği de yeniden kurulabilir olmasıdır. Bu durumda yeniden kurma kavramı ile ifade edilmek istenen hiçbir belleğin geçmişi olduğu gibi korumasının mümkün olmadığı, aksine ondan geriye ancak her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurabildiği biçiminin kalacak oluşudur. Bu konuda Hans Blumenberg, hatırlamanın saf gerçekliği olmadığını ifade etmektedir. Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmadan ilerleyen zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden kurulmaktadır (Assmann, 2015: 49). Bu bağlamda, hatırlama figürlerinin bu özelliği, geçmişin olduğu gibi muhafaza edilmesinin söz konusu olmadığına, toplumsal belleğin her dönemde grubun kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurulabildiğine, geçmişe dair hatırlanan her şeyin şimdinin koşullarında yorumlanmasına ve tekrarlanmasına dayanmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında, söz konusu üç özellik ile hatırlama figürlerinin bir anlatı çerçevesine yerleştirilerek toplumsal belleğin zaman, mekân, kişi ve belirli öğeler ile inşasına hizmet ettiği söylenebilir. Çünkü toplumsal bellek söz konusu olduğunda hatırlama belirli bir toplumsal imgelem üzerinden gerçekleşmekte, toplumsal imgeleme ait hatırlama figürleri hatırlama ediminin gerçekleşmesinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak başvurulan nesnelere haline gelmektedir. Halbwachs'ın (akt. Assman, 2015: 46) hatırlama görüntüleri; Assmann'ın (2015: 46) hatırlama figürleri olarak adlandırdığı bu çeşitli nesnelere hatıraları canlandırma noktasında etkili olacağı düşünülmektedir (Nora, 2006: 171).

Bir Hatırla(t)ma Pratiği Olarak 15 Temmuz Bilgi Yarışması

Genel olarak üç alt kategoriye -yetenek, bilgi, performans- ayrılan günümüz yarışma türü, ağırlıklı olarak küresel medya endüstrileri tarafından formatlanan ve ulusların yerel biçim ve temalarına uygun olarak yeniden düzenlenen örnekleriyle öne çıkmaktadır (Dursun ve Evirgen, 2014: 127). Bilgi yarışmaları ise daha çok popüler kültür bağlamında değerlendirilen, izleyicinin kendini ararken tükettiği gerçeklik etrafında tartışılan, parasal getiri ihtimali olan (Geçer, 2018: 502) yarışmalara karşılık gelmekte; bir bakıma kitleler için ideolojik yönlendirme aracı olarak (Yaylagül, 2009: 241) ifade edilmektedir. Bu çerçevede, bilgi yarışmalarını, 1980'li yıllarda toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik yapıda yaşanan değişim ve dönüşüm sürecine paralel olarak incelemek gerekmektedir. Akademik ve entelektüel işlevini geri planda bırakan, bilgi kavramının yoğunluğunu eğlence ile seyrelterek enfo-eğlence kültürünü oluşturan bir format olarak bilgi yarışmaları, içinde bulunduğumuz çağda daha sıradan, gündelik, yaşam deneyimlerine dayalı bilgilere odaklı olarak yapılandırılmakta (Dursun ve Evirgen, 2014: 137, Çalgüner Kılınc, 2023: 18)

geleneksel bilgi yarışmalarının dijital platforma dönüşümü (Çevik, 2016; Atasaral, 2019) ile bilgi yarışmalarındaki çeşitlilik artmaktadır. Televizyon kanallarında izlenen yarışma programlarının mobil cihazlarda yer alması sonucunda da kullanıcılar gerek uygulamayı indirerek gerekse çevrimiçi olarak buldukları her yerden istedikleri zamanda aktif olarak yarışmacı konumuna geçmekte, mobil cihazlarda bulunan uygulamalar aracılığıyla yarışma programları bireysel olarak kullanıcıların hizmetine sunulur bir anlam inşa edilmektedir.

Assmann (2015: 100) bu anlamın ancak dolaşım içerisinde canlılığını koruduğuna ve bu dolaşımın sağlanmasının ise toplumsal belleğin oluşturucu unsurları ile mümkün hale gelebileceğine işaret etmektedir. Bu dolaşım, soyut öğelerde doğal ve kendiliğinden ilerleyen bir süreçle seyrederken; somut öğeler için bilinçli bir yaygınlaştırma faaliyeti ile mümkündür. Örneğin somut araçlar içinde ele alınabilecek belgeler yani metinler, kullanılıp bilinçli bir çaba ile toplumla temas ettirilmedikleri sürece -eğitim kurumları, din vb. aracılığı ile- giderek anlam kaybına uğrayacaklardır fakat soyut araçlar kapsamında değerlendirilen ritüellerin tekrara dayalı yapısında anlam kaybı yaşansa dahi bu anlamın yerini yeni, farklı bir anlam dolduracaktır (Assmann, 2015: 101). Dolayısıyla ritüellerin tekrar ile metinlerin ise yorum ile anlam dolaşımında var olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bağlamda, bir toplumun resmi tarihinin oluşumunda en önemli paya sahip somut araçlar, kökene ilişkin bilgileri elle tutulur, kaydedilmiş ya da ortaya çıkarılmış bilgiler ışığında oluşturmaktadır. Anıtlar, okul kitapları, metinler gibi geçmişe şahitlik etmiş bilgilerin edinilebileceği her türlü belgeler, geçmişe yön vermeyi kolaylaştıran bu somutlaştırmalardandır. Simgesel çağrışım gücüyle yüklü kaynak olan bu somut araçlar, sürekli olarak canlanan karşılıklı anlaşma/aktarma sinyalleri barındırmakta (Çetin, 2018: 124) ve sinyaller kimi zaman kolektif olarak yaratılmış anıtlar, eserler ve işaretlere yerleştirilerek toplumsal belleğin inşası mümkün hale gelmektedir (Schudson, 2007: 180).

Toplumsal bellek inşasında ve aktarımında önemli rol oynayan hatırlatıcı pratiklerden biri de bu bağlamda düşünüldüğünde bilgi yarışmalarıdır. Bireysel bellekte her bilgi farklı olaylara referans göstermekte iken bilgi yarışmaları, toplumsal bellek için hatırlatıcı ve bireyi topluma bağlayıcı bir rol üstlenmektedir. Çünkü bilgi yarışmalarının da diğer pratikler gibi geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir devamlılığa işaret ettiğini, ortak belleğe ait unsurlar arasında bir süreklilik ve akış sağladığını söylemek mümkündür.

Dışsal bir güç olarak belleğin şekillenmesinde etkili olan, geçmişin hatırlanması istenen bölümlerini içerikleriyle gündeme getirip canlı kalmasını sağlayan bilgi yarışmalarını, belirli bir tarihsel belleği hatırlatan ve toplumsal belleğin imgesinde yeniden yaratılmaya devam eden bir pratik olarak okumak mümkündür. Çünkü bir hatırlatıcı olarak bilgi yarışmaları ile

geçmişte yaşanmış olayların zaman, mekân ve bellek arasındaki ilişkisini kontrol etmek ve toplumsal belleğin inşasını belli bir çerçeve doğrultusunda yaymaya çalışmak mümkün hale gelmektedir.

Peki, bilgi yarışması aracılığıyla geçmiş bilgisi nasıl hatırlatılır? Hatırlatılan nasıl aktarılır? Bu bağlamda düşünüldüğünde bilgi yarışmaları, toplumsal belleği inşa ederken uyguladığı çerçeveleme, tekrarlama ve yorumlama gibi çeşitli yöntemlerle hatıraların canlanmasını sağlayacak bir hatırla(t)ma aracı olarak işlev görür. Bilgi yarışmalarında ön plana çıkan ortak temsiller, semboller veya seçilen sözcükler ile konuyu çerçeveleme tasarlanan hatırlama ediminin bellekteki yerini sağlamlaştırma çabasının bir sonucudur. Belli aralıklarla tekrarlama suretiyle belli bir konuya ilişkin bazı görüşler harekete geçirilerek bellekte istenen değişikliğinin yaratılması, aidiyet duygusunu geliştirilmesi mümkün hale gelmekte ve toplumsal belleğin inşasına zemin sağlanmaktadır.

Çevik'in (2016: 122) bilgi yarışmalarında millî kültür çerçevesinde soruların yer aldığı, asıl önemli olanın, sorunun millî kültürle ilgili olması değil; bir bütün olarak türün, millî kültür bünyesinde yoğrulup yoğrulmadığı şeklindeki görüşü toplumsal belleğin inşasına nasıl bir kanıt zemini sunulduğunun anlaşılması için bir giriş olarak kabul edilmelidir. Benzer şekilde, Salbacak (2004) ve Hoerschmann (2006) de bilgi yarışmalarının kültürel bir biçim olarak başka bir deyişle, üretim biçimlerinin kültürel formlarla bağları koparılmadan kavranması gerektiğine, sosyal kimliklerin ve toplumsal belleğin inşası için önemli bir alan olduğuna işaret etmektedir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, mobil cihazlarda bulunan App Store platformundan ücretli veya ücretsiz olarak indirilebilen uygulamalar arasında yer alan 15 Temmuz Bilgi Yarışması adlı uygulama, 15 Temmuz'a dair toplumsal belleğin inşa sürecinde önemli bir yer edinmektedir. Uygulamanın bilgi yarışması olarak tanımlansa da eğlendirme, akademik ya da entelektüel bilgi verme amacının çok ötesinde anlamlar taşıdığını söylemek mümkündür. Başka bir deyişle, uygulamada kullanıcılara sorulan sorular aracılığıyla akademik bilgi yerine, 15 Temmuz'a dair bilinmesi ve hatırlanması gerekenlerin çerçevesi çizilmektedir. Bilgi, bellek ve hatırlama iç içe geçmiş olarak kurulmakta, tekrarlama, hatırla(t)ma ve yorumlama pratikleriyle yarışma uygulamasında yer alan sorular darbe girişiminin hatırlatılabilir bir kurgu işlevi görmesine aracılık etmektedir. Böylece Erdem'in (2018: 76) de belirttiği üzere tekrar, konuya ilişkin belleğin dayanıklılığını ve hatırlama olasılığını arttırmaktadır.

15 Temmuz bilgi yarışmasında yer alan soruların, 15 Temmuz'un belli çerçevelerde sınırlandırılması, korunması ve bu çerçevelerin anlattıkları ve anlamlı diye vurguladıklarının hatırlanmasına aracılık etmesi ile Bilgin'in de (2007) ifade ettiği üzere geçmiş araçsallaştırmakta ve bu doğrultuda topluma belli anılar hatırlatılmaktadır. Nitekim uygulamada yer alan soruların niteliğinde akademik ya da entelektüel bilginin olmadığını, yarışmanın sadece bu vasıta ile 15 Temmuz 2016 darbe girişiminin tüm

detaylarını hatırlatılabilir kılmak için hazırlanmış sorulardan ibaret olduğunu söylemek mümkündür. Zira herhangi bir eğlence ya da maddi kazanım vaadi olmayan bu yarışmada önemli olan, soruları doğru yanıtlamanın yanı sıra sorulardaki söylemi ve hatırlama figürlerini kullanıcının zihninde inşa etmektir. Altı çizilmesi gereken bir diğer nokta, 15 Temmuz gecesi yaşananların sorularda yeniden kurulduğu ve hatır(t)lama figürleri olarak dolaşıma girmesinin belleğin somut bir içeriğe kavuşmasına olanak sağlamasıdır. Dolayısıyla bilgi yarışması olarak tanımlanan uygulamanın, sunduğu sorular aracılığıyla toplumsal belleğin inşasını sağlama noktasında amaç; bu inşayı öyküleme, belgeleme ve yorumlama pratiğinin bir ürünü olarak sunma noktasında ise bir araç olarak varlık kazandığını söylemek mümkündür. Başka bir deyişle, yarışmacının 15 Temmuz'a dair bilgisi, hatırladıkları, sorularda sunulana geliştireceği tepkilerin yönlendirilmesi öngörülerek bir öyküleme gerçekleştirilmektedir. Neyin hatırlandığı değil, neyin hatırlanması gerektiği bu noktada belirleyicidir.

Appstore'da 3.7 yıldız alan uygulamanın görsel ve işitsel özellikleri arasında Uğur Işılak tarafından seslendirilen "Demokrasi Marşı"nı, tanka dur işareti yapan ve elinde Türk bayrağı taşıyan bir insan figürünü, sorulara eşlik eden müzik kullanımını göstermek mümkündür. Toplam 120 sorunun yer aldığı yarışmada kullanıcı sadece kendisiyle ve zamanla yarışmaktadır. 6 seviyede dört şıklı beşer soru yöneltilmekte ve otuz saniye içinde doğru cevap seçeneğini işaretleyen kullanıcılar diğer soruya geçmeye hak kazanmaktadır. Kullanıcının cevap verdiği şık sarı olarak, eğer cevap doğru ise ani ve hızlı ritimli bir müzik sesi ile cevap verilen şık yeşil olarak yanmaktadır. Ekranın sol üst köşesinde seviyeyi, puanı ve zamanı gösteren bir skor tahtası vardır ve doğru cevap sonucunda elde edilen puan ekranda görülmektedir. Uygulamada farklı seviyelerdeki sorular, her seferinde karışık bir biçimde birbiri ardına sorulmaktadır. Tüm sorular doğru bilindiğinde "Demokrasi Şehitlerimiz" başlığı altında şehitlerin isimleri listelenmektedir. Yarışmanın amacı para kazandırmak değil 15 Temmuz'u farklı tekniklerle hatırlatılabilir kılmak, canlı tutmaya çalışmaktır.

Amaç

15 Temmuz Darbe Girişimi'nin ardından, toplumsal belleğin kültürel öğeleri ve hatırlamanın somutlandığı kodlar Türkiye'nin farklı illerinde inşa edilen anıtlar, metinler, imgeler, hafıza mekânları aracılığıyla yeniden üretilmiş ve bir hatırla(t)ma figürü olarak dolaşıma girmiştir. Böylece bu figürler, belleğin somut bir içeriğe kavuşmasını ve günlük hayat pratikleri yoluyla sürekli canlı tutulmasını sağlamıştır. Bu odak noktasından hareketle gerçekleştirilen çalışma, geçmişi hatırlamanın bir yolu olarak inşa edilen figürlerden biri olarak bilgi yarışmalarının belleğin inşasıyla nasıl ilişkilendiğinin ve toplumsal bellek kaybolup giderken bizzat varlıklarıyla belleği canlı tutma işlevini yerine getirmeye nasıl bir katkıda bulunabileceğinin 15 Temmuz Bilgi Yarışması adlı mobil uygulamada yer alan sorular üzerinden tespit edilmesi amacını taşımaktadır.

Bu amaç doğrultusunda yanıt aranan araştırma soruları ise aşağıdaki gibidir:

A.S.1. 15 Temmuz Bilgi Yarışması'nda yer alan soruların tematik dağılımı nasıldır?

A.S.2. Sorularda bazı öğelerin önem kazanması veya yitirmesi için ne tür sözcükler veya yapılar kullanılmıştır? Başka bir deyişle, belleğin yeniden inşasında ne tür sözcükler veya yapılar kullanılmaktadır?

A.S.3. Sorularda temalara bağlı olarak hangi söylemler ve hatırlama figürleri ön plana çıkmaktadır? Sorularla ortaya çıkan anlamlar ve söylemler ile 15 Temmuz darbe girişimi arasında kurulan ilişki nedir?

Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen nitel araştırma desenlerinden bütüncül tek durum çalışma deseni kapsamında doküman incelemesi yapılarak 15 Temmuz Bilgi Yarışması adlı mobil uygulamada yer alan sorularda 15 Temmuz 2016 tarihli darbe girişimine ilişkinin bilginin nasıl ve hangi temalarda tanımlandığı, kullanılan dilin özellikleri incelenmiştir. Son aşama ise temalar değerlendirilerek toplumsal bellek ve ön plana çıkan temalar arasındaki ilişki ile hatırlama figürlerinin bilginin inşasına katkısı sorgulanmıştır.

Yöntem

Söz konusu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen bu çalışmada, nitel araştırma desenlerinden bütüncül tek durum çalışması deseni kapsamında doküman incelemesi yapılarak, iOS işletim sistemlerinde kullanılabilen 15 Temmuz Bilgi Yarışması adlı uygulamada yer alan bilgi soruları tematik analize tabi tutulmuştur. Çalışmada nitel bir araştırma yaklaşımı seçilmesindeki temel amaç, soruları betimlemenin ötesinde soruların içerisinde gizli kalmış anlam ve kavramlara ulaşmak, tanımlanan durumu derinlemesine araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda bilgi yarışması kapsamında yer alan sorulara tematik analiz uygulanmıştır. Yorumlama ve bağlama dayalı betimlemeye odaklanan tematik analiz (Vaismoradi, Turunen ve Bondas, 2013), bir araştırmadaki veri setindeki düşünceleri ve davranışlara dair kalıpları belirleme (Kiger ve Varpio, 2020) ve anlamı dışarı aktarma sürecidir (Merriam, 2013: 168). Bu çalışmada tematik analizin tercih edilme nedeni, anlam düzeylerinin, bir metin olarak okunabilecek sorular üzerinden nasıl ve hangi temalarda kurulduğunu saptamaktır. Tematik analizin sorulardaki içeriğin özünü anlama ve yorumlama noktasında sunduğu olanaklar nedeniyle çalışmanın amacına ulaşmak için uygun bir teknik olduğu düşünülmüştür.

Burada tematik analizinin işleyişini daha detaylı göstermek amacıyla araştırma örnekleme olarak 15 Temmuz Bilgi Yarışması adlı uygulama, analiz birimi olarak "sorular" seçilmiş, kategorilerin belirlenmesinde literatüre dayalı olarak hatırlama figürlerinden faydalanılmış ve böylece 15 Temmuz 2016 tarihli darbe girişimine ilişkinin bilginin nasıl ve hangi temalarda ve figürlerde tanımlandığı, kullanılan dilin özellikleri incelenmiştir. Uygulamada yer alan 6 seviyedeki 120 sorunun tamamı

araştırılan ana kriterin temsiliyeti göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir. Örneklem olarak bu uygulamanın seçilmesinin nedeni ise, uygulamada yer alan sorular aracılığıyla kolektif bilince 15 Temmuz 2016 darbe girişimine dair neyin nasıl hatırlanması gerektiğine dair bir algı çerçevesi sunulduğunun; yarışmanın 15 Temmuz'u belli çerçevelere sabitleme ve bu çerçeveler etrafında bellek inşa etme çabasının bir sonucu olduğunun düşünülmesidir.

Tematik analiz, Braun ve Clarke (2006: 87) tarafından önerilen verileri tanıma, ilk kodlarının oluşturulması, potansiyel temaların araştırılması, bulunan temaların gözden geçirilmesi, temaları tanımlama ve isimlendirme ve raporlaştırma olmak üzere 6 aşamalı süreç izlenerek gerçekleştirilmiştir. İlk olarak, veriye hakim oluncaya kadar sorular tekrarlı olarak okunmuştur. İkinci olarak, sorulardaki önemli ifadeler belirlenmiş, sözcük öbekleri ve ilgili anahtar kavramlar üzerinden ilk kodlar belirlenmiştir. Üçüncü olarak, önem atfedilen ve ortak olan söz öbekleri esas alınarak birbiri ile ilişkili olabileceği düşünülen kodlar üzerinden belirli alt temalar oluşturulmuş ve dördüncü olarak, kod-alt temalar arasındaki uyum ve tutarlılık gözden geçirilmiştir. Beşinci olarak ise 6 ana tema tanımlanmış ve isimlendirilmiştir. Bu noktada, Assman'ın (2015) ve Halbwachs'ın (2017) hatırlama figürleri kavramsallaştırmından faydalanılmış ve toplumsal belleğin inşası sürecinde hatırlama figürlerine ait özellikler dikkate alınarak temalar oluşturulmuştur. Son olarak temalar altında sunulan ilgili sorulardan temsil ediciliği yüksek ve anlaşılır olanlara dair aktarımda bulunulmuştur.

Nitel araştırmalarda geçerlik ve güvenilirlik nicel araştırmalardan farklı olarak ele alınmaktadır. Yıldırım ve Şimşek'in (2016: 277) Lincoln ve Guba'dan (1985) aktardığı üzere nitel araştırmanın niteliğini arttırmak için nicel araştırmalarda geleneksel olarak kabul gören ve önemli değer ölçütleri olarak ön plana çıkarılan geçerlik ve güvenilirlik kavramları yerine nitel araştırmanın doğasına uygun alternatif stratejiler söz konusudur. Bunlar "iç geçerlik" yerine "inanırlık", "dış geçerlik" yerine "aktarılabirlik", "iç güvenilirlik" yerine "tutarlık" ve "dış güvenilirlik" yerine "teyit edilebilirlik"tir.

Cresswell ve Miller (2000) nitel araştırmalarda inanırlığı sağlamak için uzun süreli etkileşim, derin odaklı veri toplama, veri kaynaklarını ve toplama yöntemlerini çeşitlendirme, uzman görüşü alma, katılımcı teyidi alma, araştırmacı önyargılarının açıklanması gibi çeşitli stratejilerin olduğunu belirtmekte ve bu stratejilerden en az ikisinin kullanılmasını önermektedir. Çalışmada inanırlığını sağlamak üzere araştırmacı, yarışma soruları üzerinde uzun süre çalışmış ve soruları tekrar tekrar okumuş, elde edilen bulgular ile kavramsal çerçeve arasında karşılaştırmalar yapmıştır. Yapılan bu karşılaştırma aracılığıyla ulaşılan bulguların kavramsal çerçeve ile uyumlu olduğu ve inanırlılığa katkı yaptığı görülmüştür. Araştırma sonuçlarının aktarılabirliğini arttırmak için çalışmada analiz edilen sorulardan doğrudan alıntılar yapılmış, bulgular ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Örneğin, ortaya konulan temalarda bilgi yarışmasında yer

alan sorulardan örnekler verilmiş ve bunlardan yola çıkarak sonuçlar açıklanmıştır.

Çalışmada tutarlığı sağlamak adına veriler, ayrıntılı olarak rapor edilmiş ve araştırmacının sonuçlara nasıl ulaştığı ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır. Araştırma sürecinde her aşamada konu hakkında uzman iki dış araştırmacının görüşüne başvurularak analiz sürecinin kontrolü sağlanmıştır. Araştırmacı ulaştığı sonuçları ham verilerle karşılaştırarak teyit mekanizmasını çalıştırmış, ham verileri, analiz aşamasında yaptığı kodlamaları saklamıştır. Sorular, kodlama işleminin güvenilirliğini sağlamak için aynı araştırmacı tarafından aynı kodlama kurallarına göre iki farklı zamanda kodlanmış ve bu kodlama sonuçları alanında uzman bir öğretim üyesi ile teyit edilmiştir.

Bulgular

Soruların tematik şemasında 15 Temmuz'a ilişkin konuların genel işlevini ya da bu konulara ilişkin olarak ön plana çıkarılmak istenen hatırlama figürlerini ele veren tematik bir şema dikkat çekmektedir. 15 Temmuz'a ilişkin verilen önem bağlamında sorular arasında tekrarlanan ya da vurgulanan sözcüklerin seçimi, bir şeyin öne çıkarılması, olayların siyasal arka planına daha az önem verilmesi, soruların içeriğinde kullanılan sözcüklerin seçimi toplumsal belleğin inşasına ilişkin anlam yapılarının kuruluşuna dair önemli ipuçları vermektedir. Söz konusu soruların tamamı ele alındığında toplumsal belleğin belirli bir bağlamda inşasına ve hatırla(t)ma figürlerine öncelik verildiği, 15 Temmuz'un belirli kişiler, yer, zaman, medya araçları, sözcükler, özne ve nesnelere özelinde canlı tutulmaya çalışıldığı açıkça görülmektedir.

Kişiler ile Hatırlamak

Sorularda 15 Temmuz darbe girişiminin aktörleri olarak anılan hatırlama figürlerinin olumlu ve olumsuz sıfatlarla kullanımı dikkat çekmektedir. Özellikle kişilerin ön plana çıkarılması, bu kişilerin yaşayıp yaşamadıklarına bakılmaksızın geçmişteki olayın sanki içinde yaşıyormuş gibi algılanmasına yönelik olarak nesillerin belleğine seslenme amacı ile tekrarlanmakta, böylece, 15 Temmuz bireysel ve toplumsal bellekte yeniden canlandırılmaktadır. Bu kişilerden bazıları 15 Temmuz açısından sembol kişiler iken, bazıları darbe girişiminin gidişatında önemli rol oynayan ve toplumun belleğinde olumlu ve olumsuz referanslarla iz bırakmış kişilerdir.

Makro düzeyde kişilere dair "öteki" söylemi ana çatısı altında kurgulanan bir tematik yapının olduğu görülmektedir. Soru havuzunda bulunan sorulardaki kelime seçimleri ve yapı biçimleri kişiler üzerinden "öteki" kalıbını güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. "Öteki" söyleminin inşası, bir ötekini, doğal olarak karşıtını da gerektirmektedir. Sorularda "öteki" diliyle inşa edilen söylem, karşıtını 15 Temmuz darbe girişimine karşı duran kişilere yaslanarak üretmekte ve kodlamaktadır. Bu üretim ve kodlama sürecine olumlu ve olumsuz sözcüklerin kullanımı eşlik etmektedir.

Sorularda kişilerin aktarıliş biçimleri, toplumsal açıdan da önemli sonuçları ortaya çıkarabilme potansiyeline sahiptir. Toplumun kimi ne şekilde hatırlayacağıının belirlenmesinin yanında hangi kişinin öteki olarak toplumun belleğinde yer edeceği de kullanılan çerçevelerle belirlenmektedir:

15 Temmuz akşamı Boğaziçi Köprüsü'nde halkın üzerine açılan ilk ateşte oğluyla birlikte şehit olan aynı zamanda AKP seçim kampanyalarını yürüten kişi kimdir?

İstanbul Moda'da katıldığı düğünden rehin alınan komutan kimdir?

Konutunun girişinden rehin alınıp Ankara Akıncı 4. Ana Jet Üssünde yürütölen operasyonla kurtarılan Orgeneral kimdir?

Darbe girişimi öncesinde Beştepede'ki Jandarma Genel Komutanlığına çağrıılan ve burada cuntacılar tarafından rehin alınan ve koruması şehit edildikten sonra elleri arkadan bağlanarak başına ateş edilen EGM TEM Dairesi Başkanı kimdir?

15 Temmuz darbe girişimi başlaması sonrası ilk resmi açıklamayı kim yaptı?

Genelkurumay Başkanlığında sıra dışı silahlı saldırı seslerini 15 Temmuz akşamı saat 21.00 sularında rutin görevde olan polisin dikkatini çekmesiyle deşifre ederek gecenin ilerleyen saatlerinde şehit edilen kahraman Astsubayımız kimdir?

15 Temmuz darbe girişiminde Gölçük'teki Donanma Komutanlığı'nda cuntacı üç sözde amiralin kumandayı ele almak için öldürdüğü Harp Filosu Komutanı kimdir?

16 Temmuz gecesi bir televizyon kanalına bağlanarak "Hiçbir kuvvet komutanı bu hareketi desteklemiyor" deyince, cuntacıların emriyle denize açılan gemilerin durumu anlamasını sağlıayan komutan kimdir?

15 Temmuz gecesi Cumhurbaşkanı Erdoğan'ı arayarak darbe girişimini ilk haber veren kimdir?

15 Temmuz darbe girişiminde Yavuz Firkateyni'nde hangi Oramiral kamarada rehin alınmıştır?

Sorularda yer verilen Orgeneral Abidin Ünal, Orgeneral Galip Mendi, Turgut Aslan, Başbakan Binali Yıldırım, Ömer Faruk Karataş, Bülent Aydın, Orgeneral Salih Zeki Çolak, Tümamiral İsmail Yıldırım, Oramiral Bülent Bostanoğlu, Eniştesi Ziya İlgen, Oramiral Veysel Kösele, Hasan Doğan gibi pek çok kişi, 15 Temmuz gecesi rehin alınan ve bu girişime direnen isimlere odaklı bir duyarlılığı ifade etmektedir.

Bazı kişilerin 15 Temmuz'un hatırla(t)ma figürleri olarak ön plana çıkarıldığını söylemek mümkündür. Sorularda ön plana çıkarılan kişilerden biri de Barış Dedebağ'dır ve 15 Temmuz söylemine güç katan bir kaynak olarak kullanıldığı görölmektedir:

15 Temmuz darbe girişiminde tutukladığı cuntacılar önünde "Allah'ım Fetullah Gülen cennete girecekse beni cehennemine al" diye haykıran Binbaşı kimdir?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacıları rehin aldıktan sonra Barış Dedebağı yaptığı konuşmada aşağıdakilerden hangisini söylemiştir?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacıları rehin aldıktan sonra Barış Dedebağı'nın konuşmasında söylediği "Şu saatten sonra canını düşünen soysuz köpektir" ne için söylenmemiştir?

15 Temmuz darbe girişiminde tutukladığı cuntacılar önünde "Allah'ım Fetullah Gülen cennete girecekse beni cehennemine al" diye haykıran Binbaşı kimdir?

"Ya devlet başa, ya kuzgun leşe" ve "bu halk eli değil, ayağı öpülesi halktır" ifadelerini kullanıp 200 tankı Ankara sokaklarına çıkmasını engelleyen Binbaşı kimdir?

Ankara'daki Zırhlı Birlik Komutanlığında tankları bozun diyerek yollara çıkmasını engelleyen Binbaşı kimdir?

Şu saatten sonra canını düşünen soysuz köpektir' ifadesini kullanan Binbaşı kimdir?

Binbaşı Barış Dedebağı rehin tuttuğu cuntacı askerlerin tutuklanması devralmaya gelen sözde Tugeneral Metin İyidil için ne demiştir?

Yukarıda yer alan sorular, darbe girişimi gecesi eylemi gerçekleştirenleri ön plana çıkarmakta hem de bir hain-saldıran ilişkisini belirginleştirerek, saldırının kime yöneldiğine odaklanmakta iken; "15 Temmuz darbe girişiminde cuntacıları rehin aldıktan sonra Barış Dedebağı yaptığı konuşmada aşağıdakilerden hangisini söyleMEMiştir?" sorusunun "Millete ihanet eden bu köpekler"; ""Şerefsiz satılmış Fetullah Gülen denen sünnetsiz"; "Ya devlet başa ya kuzgun leşe"; "Yurtta sulh, cihanda sulh" seçenekleri ile "15 Temmuz darbe girişiminde cuntacıları rehin aldıktan sonra Barış Dedebağı'nın konuşmasında söylediği 'Şu saatten sonra canını düşünen soysuz köpektir' ne için söylenmemiştir?" sorusunun ise "Rehin alınanlara gözdağı vermek için"; "Cesaret dersi vermek için"; "Cuntacılar ve cemaatleriyle can pahasına mücadele edilmesi için"; "Kafiye olması için" seçenekleri ile sunulması olayın kim tarafından hangi amaçla ne söylenildiğine odaklanılması gerekliliğini vurgulayacak şekilde pekiştirilmiştir. Böylece, kişilerin ifadelerinde öne çıkan söyleme ilişkin vurgu 15 Temmuz'un her tür kuşkudan arındırılarak inşasına zemin sağlamaktır.

Özel Kuvvetlerde ilk kurşunu sıkarak kritik bir haini öldüren ve sonrasında 30 kurşunla şehit düşen subay kimdir?

Kahraman Ömer Halisdemir'in adı hangi ilimizin üniversitesine verilmiştir?

Kahraman Astsubay Ömer Halisdemir'in şehit edildiği gece cuntacı askerler kaç kişi olarak Özel Kuvvetler Komutanlığına geldi?

Kahraman Astsubay Ömer Halisdemir'in naaşı nereye defnedildi?

Ömer Halisdemir'i aramadan önce cuntacıları engellemek için yine Özel Kuvvetler'den sözde Albay Ümit Bak'ı telefonla arayan fakat Ümit Bak'ın da cuntacı olması nedeniyle sonuç alamayan Tümgeneral kimdir?

Darbe gecesi Astsubay Ömer Halisdemir cuntacı Tuğgeneral kimi vurmuştur?

Darbe gecesi yaralan Kahraman Astsubay Ömer Halisdemir 'e 'etkisiz hale getirin' emrini veren cuntacı asker kimdi?

Yukarıda yer alan sorularda da görüldüğü üzere, Ömer Halis Demir'in toplumsal bellek ilişkileri çerçevesinde, bellekte iz bırakan, 15 Temmuz'u temsil eden, döneminin sembol hatırlama figürü olarak ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Soruların büyük bir çoğunluğunda Ömer Halis Demir, 15 Temmuz'u simgeleyen en önemli figür olarak dikkat çekmekte, 15 Temmuz'un gidişatına müdahale etme noktasında bir kahraman olarak toplumsal belleğe yerleşmektedir. Şüphesiz, bu sonuçta, Ömer Halis Demir'in 30 kurşunla şehit düşmesi etkili olmuştur. Bu etki, 15 Temmuz'a dair toplumsal belleğin inşasının ne yönde kurulduğunu kavramak bakımından da önem taşımaktadır. Nitekim sorularda "ilk kurşunu sıkarak", "kritik haini öldüren", "kahraman" gibi sözcüklerle ön plana çıkarılması bu yorumu desteklemektedir.

15 Temmuz Darbe girişimi sonrası İçişler Bakanı Efkân Ala'nın ilk iş olarak görevden aldığı sözde Tümamiral kimdir?

Genelkurmay Başkanı Hulusi Akar'ın yaveri olup, pişman olarak FETÖ üyesi olduğunu itiraf eden Piyade Yarbay kimdir?

Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın kaldığı oteli cuntacılar bildiren cuntacı Başyaveri sözde Albay kimdir?

Orgeneral Hulusi Akar'ı ikna etmeye çalışıp "kan dökülmesin bu işin içinde siz de olun" diyen Tümgeneral kimdir?

Ak Parti Genel Başkan Yardımcısı Şaban Dişli'nin cuntacı kardeşi kimdir?

Polatlı'dan Ankara'ya füze rampalarını götürmeye çalışan cuntacı sözde Tuğgeneral kimdir?

Cuntacı Tuğgeneral Murat Aygün'e darbe gecesi öncesi darbe girişiminin başlayacağını söyleyen korgeneral kimdi?

Kara Kuvvetleri Komutanlığı Personel Plan Daire Başkanı cuntacı Tuğgeneral Ahmet Bican Kırker planı kimin koordine ettiğini söylemiştir?

Sözde Tuğgeneral Adem Boduroğlu'na "Yurtta Sulh Konseyi Bildirisi'ni ilgili birliklere yayınla, dağıt" diyen sözde Tuğgeneral kimdir?

Kahraman söyleminin inşası, doğal olarak karşıtı da gerektirmektedir. Örneğin Can Dündar, Hakan Üstem, Levent Türkkân, Ali Yazıcı, Mehmet Dişli, Murat Aygün, Metin Faruk Yaman, Erhan Çağa gibi isimler bu karşıtlıklardan bazılarıdır. Bu isimlerin "cuntacı", "sözde asker" gibi sıfatlarla sorularda yer almasını, toplumsal belleğin karşıt yönde inşasının bir göstergesi olarak okumak mümkündür. Soruların büyük bir çoğunluğunda bu isimlere yer verilmesi ötekinin inşasına yönelik bir duyarlılığı ifade etmektedir. Bu tercihte 15 Temmuz anlatısını büyük ölçüde karşıtlıklarla kurmak, hatırlama edimini bu karşıtlıklardan yararlanarak inşa etmek gibi çeşitli faktörlerin rolü olduğu düşünülmektedir.

Medya Belleği

Medya geçmişten bugüne sunduğu aktarımlarla toplumsal belleği yaratmakta ve geçmişin şimdide hatırlanmasına ya da unutulmasına, toplumsal belleğin güçlenmesine ya da manipüle edilmesine aracılık etmektedir. Medya, darbe girişimi gecesi bir hafıza kurucu olarak işlev

görmüş, o gecenin kurucu unsurlarından biri olması dolayısıyla 15 Temmuz'un gidişatını şekillendirmede belirleyici bir rol üstlenmiştir. Darbe bildirisinin TRT'de okutulması, TRT'nin ve CNN TÜRK'ün basılması, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın CNN Türk ekranından, FaceTime üzerinden yaptığı çağrı, medyayı 15 Temmuz tarihinin merkezine yerleştirmiştir. Çünkü siyasal, kültürel, tarihsel ve bilişsel belleğin en önemli biçimlendiricisi medya, çeşitli amaçlarla kullanımı sonucunda olayın gidişatı ve hatırlanırılığını büyük ölçüde etkilemiştir. Geleneksel ve dijital medya, 15 Temmuz darbe girişiminin hem üretiminde hem de bu girişimin önlenmesinde önemli roller üstlenmiştir.

Bilgi yarışmasında yer alan sorularda medyaya yönelik soruların da yer aldığı ve medyaya yönelik bir bellek inşasının da amaçlandığı görülmektedir. 15 Temmuz darbe girişimini sokağa çıkmadan medya üzerinden takip ederek deneyimleyen bireylerin bellek kaydının medya tarafından aktarılan görüntüler ve anlatımlar üzerinden gerçekleştiği de düşünüldüğünde, medyaya yönelik sorulara ağırlık verilmesi medyanın toplumsal belleğin inşasındaki varlığını ortaya koyması açısından önemlidir. Medya teması, bellekte yer etmesi gereken gazetecilerin kimler olduğuna, haber kanallarının hangileri olduğuna, gazetecilerin ve medya organlarının hatırlanırılıklarına yönelik olarak hazırlanmıştır:

Sözde 'Yurtta Sulh Komitesi' darbe bildirgesi hangi kanalda canlı yayında zorla okutuldu?

Cuntacılar darbe bildirgesini zorla hangi spikere okuttular?

15 Temmuz akşamı darbe girişimine dair ilk yayınlanan haber hangisiydi?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacıların ele geçirdiği televizyon kanalları hangileridir?

Cumhurbaşkanımız Erdoğan hangi haber kanalına bağlanarak halkı sokaklara çağırmıştır?

TRT 1'de askerlerin zoruyla okutulan darbe bildirisini, aynı gece hangi televizyon kanalında tekrar tekrar yayımlandı?

14 Temmuz günü bir televizyon programında canlı yayında 'Bu gelişmeleri dış dünyadan daha fazla belgeleyen, izleyen bir başka da yapı var. Yani onun ne zaman torbadan yüzünü çıkaracağı ve nasıl çıkacağı da belli değil' diyen gazeteci yazar kimdir?

14 Temmuz günü bir televizyon programında canlı yayında '50 tane Akparti'li milletvekili 'biz Meral Akşener'le parti kuruyoruz, ayrılıyorz' dese bütün sistem sarsılıyor' diyen gazeteci yazar kimdir?

14 Temmuz günü bir televizyon programında canlı yayında 'Türkiye'de gerçekleşmiş askeri darbelerin önünü açan gelişmeler her neyse Erdoğan bugün aynı kararları vererek o yolları teker teker açıyor' diyen gazeteci yazar kimdir?

14 Temmuz günü bir televizyon programında canlı yayında Ahmet ve Mehmet Altan'ı moderatör olarak ağırlayan gazeteci yazar kimdir?

Yukarıda yer alan sorularda görüldüğü üzere, bazı sözcükleri öne çıkarma, önemli olarak sunma gibi çeşitli tekniklerle, bahsedilen gazeteciler

ve haber kanalları hakkında ne düşünülmesi ve onların nasıl hatırlanması gerektiğinin de çerçevesi çizilmektedir. Sorularda “cuntacılar”, “zorla”, “ele geçirilme”, “tekrar tekrar” gibi sözcükleri sıklıkla seçme ve farklı sorularda bu sözcükleri vurgulama ile olayın hatırlanış biçimi ve bellekte tutuluş niteliği etkilenmektedir. Sözcükler, amaca dönük etkin kullanımları ile 15 Temmuz’un belirli yönlerine dikkat çekerken aynı zamanda dikkati diğer konulardan uzaklaştırmaktadır. Her bir sözcük seçimi, hatırlamanın da çerçevesini oluşturmaktadır. Bu çerçeveleme, soruyu yanıtlayanların ideolojik durumlarına göre daha fazla hatırlama etkisi yaratabileceği gibi daha aksi yönde etkide de bulunabilir. Her iki durumda da konunun hatırlanması, bellekte olumu ya da olumsuz düzeyde yer etmesi sonucunu ortaya çıkaracaktır.

Mekân ve Bellek

15 Temmuz’un toplumsal bellekte inşası ve buna bağlı üretilen soruların çatı söylemini oluşturan kavramlardan biri de mekândır. Mekânlar, zihindeki belirli algıları harekete geçirmek üzere kendinde anlam ve işlev barındıran bellek yerleri, geçmişte yaşanan olayların somut dışavurumlarıdır. Başka bir deyişle, mekân üzerinden hatırla(t)mak ortak belleğin inşası için yerle bağ kuran, hatırlananları sürdürülebilir kılan, unutulmaları ise tekrardan canlandırma fırsatı sunan bir görev üstlenmektedir.

Sorularda 15 Temmuz’u temsil eden ve onunla özdeş mekânların sorulduğu, askeri üsler, şehirler ve havalimanlarının birer bellek taşıyıcısı olarak ön plana çıktığı görülmektedir:

Cuntacılar darbe girişiminin ilk saatlerinden 16 Temmuz 9:45'e kadar elleri bağlı olarak subay ve astsubayları nerede rehlin aldı?

15 Temmuz darbe girişimi hangi askeri üsden yönetildi?

Cuntacılar Orgeneral Hulusi Akar ve Genelkurmay 2. Başkanı Orgeneral Yaşar Güler Genelkurmay karargâhına inen helikopterle nereye götürüldüler?

16 Temmuz sabahı Adil Öksüz nerede yakalanmıştır?

Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın 15 Temmuz gecesi İstanbul uçağını taciz eden 2 adet F-16 nereden havalanmıştır?

15 Temmuz akşamı Ankara üzerinde alçak uçuş yapan F-16'lar nereden havalanmıştır?

Akıncı Hava Üssü'deki pist başlarını bombalayan uçaklar nereden kalkmıştır?

Cuntacılar tarafından kullanılan ve TÜRKSAT'ı bombalayan askeri helikopter nerede düşürüldü?

Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın oteline saldıran helikopterlerden ikisi nerede bulunmuştur?

Cuntacı pilotların kullandığı F-16'lar hangi iki şehirden havalanmıştır?

Cumhurbaşkanı Erdoğan darbe girişimi gecesi Marmaris'teki otelinden İstanbul'a gitmek için hangi havalimanından kalmıştır?

Darbe girişimiyle ilgili ilk soruşturma hangi şehrimizde başlatılmıştır?

15 Temmuz Darbe girişiminde hangi köprü ya da köprülerin Anadolu'dan Avrupa yönüne geçişi cuntacılar tarafından kapatılmıştır?

Sikorsky tipi askeri helikopterle kaçan cuntacı sekiz sözde asker, hangi ülkeye kaçmışlardır?

15 Temmuz darbe girişiminde başarısız olduğunu anlayınca helikopterle Yunanistan'a kaçan sekiz cuntacı Yunanistan'da hangi hava limanına iniş yapmıştır?

Yukarıda yer alan sorularda ön plana çıkarılan mekânları aynı zamanda birer bellek yeri olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü kamusal alana yapılan müdahaleler sonucunda bireylerin zihinlerinde de önemli bir yer tutan bu mekânlar birer hatırla(t)ma mekanizması olarak karşımıza çıkmaktadır.

15 Temmuz gecesinin en önemli üç hafıza yeri İstanbul, Eskişehir ve Ankara'dır. Ancak İstanbul ve Eskişehir'e karşı, Türkiye'nin başkenti Ankara'nın özellikle devleti temsil eden askeri üslerde yaşanan hareketlilikler nedeniyle ayrıcalıklı bir yeri olduğunu vurgulamak gerekir. Ankara, 15 Temmuz darbe girişiminin hareket noktası, İstanbul ise bu girişime direnişin merkezini temsil etmekte, 15 Temmuz'un kendi otobiyografik belleği içinde önemli yerlere işaret etmektedir.

Sorularda öne çıkarılan mekânlardan bir diğeri Yunanistan ve Dedeağaç Havalimanı'dır. Temel vurgusu "kaçan", "cuntacı", "sözde askerlere" ev sahipliği yaparken, toplumsal bellekte negatif bir kodlamayla birer bellek yeri oluşturma stratejisini ortaya koymaktadır.

Güvenlik kaygıları ve potansiyel tehditlere karşı korunma ihtiyacı nedeniyle varlıklarını sürdüren askeri üslerin birçok soruda yer almasının nedenini askeri üslerin varlığının o ülkedeki darbe süreçlerinde önemli bir potansiyel barındırması olarak açıklamak mümkündür. Ordu, asker, komutanlıklar, F-16'lar sembolik olarak 15 Temmuz'un güç ile özdeş görüldüğü sembolik alana gönderme yapmaktadır. Sorularda mekâna eşlik eden kelime seçimlerine bakıldığında, "rehin alınan", "yakalanan", "taciz eden", "bombalayan", "saldıran" kelimelerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Anlatının dilsel akışı bu sözcükler üzerinden merkeze mekânı koymaktadır.

Bir Bellek Kodu Olarak Zaman

Hatırlama ve unutmaya ile yakından ilişkili bir diğer önemli kavram zamandır. Çünkü hem bireysel hem toplumsal hatırlama zaman ile kodlanmaktadır. Zaman, bellek için önce gelen bir zorunluluktur, öyle ki, zamandan yoksun bir bellek kavramı düşünülemez. İşte bu zaman, birbiri ardı sıra gelen, birbirinin yerini alan, birbiri ile yer değiştiren bir belirlenimler dizisi olarak, aynı zamanda toplumsal belleği inşa eden ve onu kuran şeydir.

Bilgi yarışmasında zamanı ön plana çıkan soruları şöyle örneklendirmek mümkündür:

2016'da yaşanan Türkiye tarihinin en kanlı darbe girişimi hangi tarihte gerçekleşmiştir?

240 Şehit (173 sivil, 62 Polis, 5 Asker), 24 ölü cuntacı ile Türkiye tarihinin en kanlı darbe girişimi hangisidir?

Darbe girişiminde İstanbul Boğaziçi Köprüsü'nü kontrol eden askerler ne zaman teslim oldu?

15 Temmuz darbe girişimi ne zaman başladı?

15 Temmuz darbe girişimi tam olarak ne zaman bertaraf edildi?

Başbakan Yıldırım, Ankara semalarında, MİT, Meclis, Cumhurbaşkanlığı ve Başbakanlık gibi kritik bölgeler üzerinde uçuş yapan her türlü askeri helikopter ve uçağın füzeyle indirileceğini ne zaman açıkladı?

Ankara Cumhuriyet Başsavcılığı, darbe girişiminde bulunan terör örgütü FETÖ/ PDY irtibatlı yargı görevlileri ve sözde "Yurtta Sulh Komitesi" mensubu general, amiral, subay, astsubay, er ve erbaşlar hakkında gözaltı kararını ne zaman aldı?

Genelkurmay Başkanı Orgeneral Hulusi Akar ve Genelkurmay 2. Başkanı Orgeneral Yaşar Güler ne zaman kurtarıldılar?

15 Temmuz darbe girişimi sonrası Adli Tatil ne zaman iptal edildi?

OHAL ne zaman başlatıldı?

Yukarıda yer alan sorularda da görüldüğü üzere, hem bireysel hem de toplumsal hatırlamanın önemli boyutunu hatırlanan olayın zamanı oluşturmaktadır. Zira bundan sonrasında toplumsal bellekte inşa edilecek her şey o "tarihin" üzerine inşa edilmiştir. Çünkü belleğin ana bileşenlerinden biri olan hatırlama edimi zamanla gerçekleşmekte ve aynı zamanda zamanın ağırlığı veya hızı altında dönüşüme uğramaktadır.

15-16 Temmuz tarihi, mekân kadar zamanı da ifade eden bir bellek yeri olarak sorularda öne çıkmaktadır. Bu tarihler, yaşanan olayların saati hatta dakikasının sorularda tekrar tekrar sorulması 15 Temmuz'un otobiyografik belleğini oluşturmak açısından önemlidir. Çünkü bu tekrar darbe girişimi gecesinde yaşananların her anını hatırla(t)maya dayalı olarak kurgulanan bir inşa sürecine işaret etmektedir. 15 Temmuz'un başlı başına belli bir tarih, saat hatta dakika özelinde sorulaştırılması ve cevaplaştırılması unutmayı engellemek/anıları korumak, rakamlar aracılığıyla belleği somutlaştırmak ve belleğin belli bir tarih özelinde görünürlüğünü sağlamak amacı taşımaktadır. Darbe girişimini rakamsal ifadelerle şekillendirmek, dönüm noktaları olarak seçilmiş tarih, saat ve hatta dakikalara odaklamak darbe girişiminin zamanda yerini saptamanın ve o gece yaşananları içinde bulunan zamana sabitlemenin bir yöntemi olarak görülmektedir.

Toplumsal bellek inşasında tarihin önemi göz önüne alındığında, 15 Temmuz'un bellekte yer edinmesinin sağlanmasında en çok tekrarlamalardan yararlanılması önemli bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır. 15 Temmuz kavramının toplumsal bellekte demirlenme biçimi içinde belki de en önemlisi tekrarlama sıklığıdır. Başka bir deyişle, bu tarihler her görüldüklerinde bellekte bir tekrara sebep olmakta ve bu tekrar alt okumada olayın gününü, olay günü yaşananları, saatine hatta dakikasına

kadar yeniden hatırlatmaktadır. Nitekim her yıl aynı tarihte düzenlenen anma törenleri ve mekânları, yer isimlerinde ve inşa edilen anıtlarda ön plana çıkarılan 15 Temmuz vurgusunun tekraren inşa edilmesini ortak bellek oluşturma, şimdiki zamanın koşullarında o tarihi yok olmaktan kurtarma çabasının bir parçası olarak okumak mümkündür. Sorular aracılığıyla 15 Temmuz tarihini bir başlangıç, 16 Temmuz tarihini ise bir kopuş olarak sunma söylemin sıklığını ve niteliğini ortaya koyması açısından önemlidir.

Özne ve Nesnelere İnşa Olan Toplumsal Bellek

Ortak yaşanmış geçmişler, birlikte yaşayanların belleklerinde benzer izler bırakır. Bu izler zihinsel olabileceği gibi, bir özne ya da nesne gibi somut da olabilir. Özneler ve nesnelere, anımsanacaklara yönelik olarak diğer hatırlama figürlerine oranla belleği daha fazla tetikleme potansiyeline sahiptir. Ortak geçmişin güncel politik ihtiyaçlar için inşa edilmesi tam da bu potansiyelden kaynaklanmaktadır. Bomba, askeri uçak ve helikopter, 15 Temmuz'un inşasında öne çıkarılan nesnelere içermektedir:

15 Temmuz darbe girişiminde Ankara Emniyet Müdürlüğüne hangi askeri araç ya da araçlarla saldırılmıştır?

15 Temmuz darbe girişiminde başarısız olduğunu anlayınca helikopterle Yunanistan'a kaçan sekiz cuntacı hangi tip helikopterle kaçmıştır?

Cumhurbaşkanı Erdoğan Atatürk Havalimanı'na hangi tür uçakla gitmiştir?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacılar TÜRKSAT'a kaç bomba attı?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacılar Cumhurbaşkanlığı Sarayı ve Cumhurbaşkanlığı Köprülü Kavşağı'na kaç bomba attı?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacılar Gölbaşı Hıvacılık Dairesi'ne kaç bomba attı?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacılar TBMM'ye kaç bomba attı?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacılar Gölbaşı Özel Harekât Daire Başkanlığı'na kaç bomba attı?

15 Temmuz darbe girişiminde cuntacılar Ankara Emniyet Müdürlüğü'ne kaç bomba attı?

15 Temmuz darbe girişimi gecesi F-16 savaş uçakları ve askeri helikopterler ile TÜRKSAT, Cumhurbaşkanlığı Sarayı, Türkiye Büyük Millet Meclisi, Gölbaşı Hıvacılık Dairesi, Özel Hareket Daire Başkanlığı, Ankara Emniyet Müdürlüğü binalarına bombalı saldırılar yapılmıştır. Yukarıdaki yer alan sorularda da kaç bomba atıldığı ve nereye atıldığına yönelik bir çerçevelenmenin ön planda yer aldığı görülmektedir.

Toplumsal belleğin inşasında darbecilerin girdiği binalar, bombaladığı yerler, attıkları bomba sayısının en sık tekrar edilen bir nesne olarak ön plana çıkarılması, olayı belleğe kaydetme ve hatırlama bağlamında 15 Temmuz ile örtüşen, onu çağrıştıran bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Diğer bir deyişle, bir nesne olarak bombanın sıklıkla yinelenerek sorulması geçmiş bilgisinin ortaklaştırılmasına hizmet etmektedir. Bomba kavramının sorularda tekrarının iki yönden önemi olduğu düşünülmektedir. Birincisi,

TÜRSAT'IN bombalanması ile yayınların kesilmesinin ardından aktif olarak kullanılan mobil araçların haberleşme anlamında siyasetçilere büyük kolaylık sağlaması ve tüm bunların ardından Cumhurbaşkanı'nın çağrısına uyarak sokağa çıkan vatandaşların saldırılara maruz kalsalar da görsel paylaşımlarla birbirlerini cesaretlendirmeyi sürdürmesi, birlik ve beraberlik hissinin inşasının temel dayanaklarından birini oluşturmasıdır. Bomba kavramının, sorularda odağa alınan konu açısından ikinci önemli yönü ise çarpıtılmaya elverişli olmamasıdır. Toplumsal belleğin Schudson'un da ifade ettiği üzere çarpıtılabiliyor oluşu, tüm ayrıntılarıyla sunulan ve toplumsal bellekte berrak bir şekilde duran hatıraların doğası ile uyum sağlamayacaktır. Sonuçta o gece atılan bombalar hakkında bunun yapılabilmesi imkânsızdır.

15 Temmuz darbe girişiminde Gölbaşı'ndaki Özel Harekât Merkezi'nde kaç kişi hayatını kaybetti?

15 Temmuz darbe girişiminde kaç şehit verildi?

15 Temmuz darbe girişiminde kaç cuntacı sözde asker hayatını kaybetti?

Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın otele saldırıya gelen cuntacı askerler kaç polisimizi şehit etmişlerdir?

16 Temmuz sabahı helikopterle Yunanistan'a kaçan cuntacı askerler kaç kişiydi?

16 Temmuz sabahı Özel Kuvvetler Komutanlığı'nda ikisi ölü olmak üzere kaç cuntacı asker etkisiz hale getirilmiştir?

16 Temmuz Cumartesi günü kaç hakim açığa alındı?

Darbe girişimi sabahı sonrası Akın Öztürk'ün de aralarında bulunduğu kaç general tutuklanmıştır?

16 Temmuz Cumartesi günü kaç HSYK üyesinin üyeliğinin düşürülmesine karar verilmiştir?

Yukarıda aktarılanlardan da anlaşılacağı üzere, 15 Temmuz'da yaşanan tehlikelere vurgu yapan, bu tehlikelerin boyutunu öne çıkaran, hayatını kaybeden kişileri ve sayısını ön plana çıkaran sorular ile 15 Temmuz'un panoramasını yansıtan sorulara ağırlık verildiği görülmektedir. Olumlu ve olumsuz referanslarla kişi sayısına vurgu biyolojik bir gerçeklik olan ölümün toplumsal bir olay haline gelişine işaret etmektedir.

Dün ile bugün arasındaki kopuşun en eski biçimini ölüm olarak gören Assmann (2015: 41-42), yok olma ile koruma arasındaki hatırlama kültürünün "ilk sahnesi" olarak ölümü görür. Ölüm geride kalanların hatırlamasına yardımcı olan ve kalanların anısında devam etmesine olanak sağlayan hatırla(t)manın koruyucusu durumundadır. Böylece ölen kişi sayısı ve onların ölümüne dair izler belirli bir süreç içinde toplumsal belleğin devamlılığını sağlayan, bir dayanışma ağının oluşumuna zemin sunan, o gece yakınına kaybetmiş ya da kaybetmesin artık herkesin diğer insanlarla ortaklaşabileceği bir belleği meydana getirmektedir.

Kelime seçimlerine ve dilin yapısına bakıldığında, düşmanlara karşı koyan, onlara karşı cesur bir direniş içindeyken ölen, karşılık beklemeksizin

hareket eden şehitler ve şehit sayısı vurgusu ile kaçan, saldırıya gelen, sözde, etkisiz hale getirilen asker sayısı vurgusu aracılığıyla 15 Temmuz anlatısı güçlendirilmekte, ifade biçimleri ile 15 Temmuz'un sosyo-politik değerlerine de vurgu yapılmaktadır. 15 Temmuz'dan söz ederken, kahraman ya da hain sıfatlarını içerecek türde tanımlamalar anlamlandırma boyutlarına ilişkin pekiştireçler olarak Assmann'ın özel taşıyıcılara gereksinim duyulmaksızın kendiliğinden yayılabilen iletişimsel belleği oluşturmak ve 15 Temmuz anlatısının bağlamını güçlendirmek için kullanılmıştır.

Sözcüklerle Belleği Şekillendirmek

Soruların genelinde sözcük seçimleri, dilin kullanımı ve yapı biçimleri “öteki” kurgusunu güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. 15 Temmuz darbe girişimine dair toplumsal belleğin inşasının itici gücü “biz” ve “öteki” ilişkisidir. Bu bağlamda, yarışma sorularında 15 Temmuz darbe girişiminin idealize ettiği yapının sınırları çizilerek, sözcük seçimleri ile son derece negatif bir anlam yüklenen kodlar üzerinden sorulardaki anlam inşası gerçekleştirilmektedir. Benzer sözcükler ve semantik yapılar kullanılarak benzer şeyleri söyleme yollarının denendiği görülmektedir.

Sorularda sıklıkla “cuntacılar” kelimesi kullanılmakta ve tekrarlanmaktadır. Bu tür seçimler, açıkça politik ve iradi tutum farkını ispatlama yolunda imalar taşımaktadır. Çünkü bu seçimler, genellikle toplumsal belleğin belirli bir politik tavrın tezahürü yönünde inşasının işaretidir. Sorularda “öteki” diliyle inşa edilen söylem, 15 Temmuz darbe girişiminin kahramanlarını karşıtı hainlere yaslanarak üretmekte ve kodlamaktadır. Sözcük seçimlerinin karşıtlık oluşturması, öteki söylemini desteklemekte, ayrıştırıcı bir dil kullanımını ön plana çıkarmaktadır. “Hainler”, “cuntacılar” gibi sözcüklerin farklı önem dereceleri atfedilerek sorularda tekrar edilmesi toplumsal belleğin inşasında “öteki” ile aradaki yarığı derinleştirmekte, böylece ötekinin kim olduğu doğru cevap seçeneklerinde belirlenmiş olmaktadır.

Sorularda darbe girişimine kalkışanların, “hain”, “rehin alan”, “sözde asker”, “saldırı”, “saldıran”, “pişman olan”, “ele geçiren”, “taciz eden”, “kaçan”, “zorla”, “ihamet” gibi sıfatlarla ya da yapılarla tanımlanması toplumsal bellekte inşa edilmeye çalışılan çerçeve açısından çok şey anlatmaktadır. Bu ifadelerle, darbe girişimi sonrası Türkiye'sinin toplumsal ve kültürel koşullarının nasıl çerçeveslendiğine gönderme yapılırken, “ihamet” ifadesi, bir terör örgütü karşısında siyasal iktidarın mağduriyetine gönderme yapmaktadır. Bu göndermelerin iması ve önermesi, olayın gerçekleştirilmesine esas olan tüm vurucu ayrıntıların önemsendiğini ortaya koymaktadır.

“Kelime anlamı ‘örten’, ‘koruyan’ olan, Müslümanın zorlayıcı nedenlerle inancını yalanla inkâr edebilmesi veya gizleyebilmesi anlamına gelen kelime hangisidir?” sorusunun kafir, münafık takva ve takiye seçenekleri sunulması toplumsal belleğin söylem aracılığıyla inşasını

okumaya giden bu yolda, aktarılan bu sözcük seçimleri ve söylem, dilsel/söylemsel bir stratejinin toplumsal belleğin inşasındaki yerini gösterir niteliktedir ve soru cümlelerinde ve yanıtlarda kullanılan ifadeler, bu inşayı belgelemektedir.

Sonuç olarak söylemin, sözcüklerin ötesinde toplumsal olanı anlama, yanlış ve doğruyu ayırt etme, iki karşıtlıklar üzerinden anlam üretimi, söylemin ürettiği bilginin bağlı olduğu güç kaynağının farkına varma noktasında toplumu yönlendirmede etkin biçimde kullanıldığını, toplumsal bellek tarafından yaşatılan biz ve ötekiler arasındaki farka dikkat çektiğini söylemek mümkündür. Sözcük seçimlerindeki tekrarlar ile uyarılan bellek, 15 Temmuz'a dair derin anlamlar oluşturarak darbe girişimini şimdide yeniden kurmakta ve 15 Temmuz'un çizilen sınırlar doğrultusunda amaçlanan etkisinin oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Bir olay, toplumsal bellekte ne kadar fazla yer kaplıyorsa, uzun vadede, bellekte o ölçüde bir iz bırakacaktır. Görülen o dur ki 15 Temmuz 2016 darbe girişiminin toplumsal bellekte iz bırakması için çeşitli hatırla(t)ma figürleri aracılığıyla inşası söz konusudur. Toplumların bazı yaşanmışlıkları hatırlaması başka bir deyişle unutmaması sürekli inşa, aktarılabilirlik ve tekrar gösterim ile olasıdır. İletişimsel ve kültürel bellek aracılığıyla gerçekleştirilen sürekli yineleme, belleği canlı tutarak 15 Temmuz darbe girişiminin seçici inşasına katkıda bulunmaktadır.

Geçmiş hatırlamanın bir yolu olarak inşa edilen figürlerden biri olarak bilgi yarışmalarının belleğin inşasıyla nasıl ilişkilendiğinin ve toplumsal bellek kaybolup giderken bizzat varlıklarıyla belleği canlı tutma işlevini yerine getirmeye nasıl bir katkıda bulunabileceğinin "15 Temmuz Bilgi Yarışması" adlı mobil uygulamada yer alan sorular üzerinden tespit edilmesini amacını taşıyan çalışma kapsamında, tek ögeli bir örnek olay incelemesi gerçekleştirilerek; uygulamada yer alan tüm sorular analiz edilmiştir. Çalışma bulgularının gösterdiği üzere, soruların inşasında kullanılan temaların, sözcükler, özneler, nesnelere gibi hatırlama figürlerinin 15 Temmuz'un dahil edildiği çerçeveleri anlamak açısından oldukça önemli olduğu düşünülmektedir.

İlk olarak bilgi yarışmasında yer alan sorularda 15 Temmuz'un kavramsallaştırılması ve belleğe demirlenmesi için bazı temaların ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Sorularda en çok işleyen temalar, 15 Temmuz'u zaman, yer, kişiler, nesnelere, sözcükler ve medya aracılığıyla sunma temalarıdır. Sorularda öne çıkarılan kişiler, seçilen sözcükler, medyaya yapılan vurgu, 15 Temmuz'un kendi belleğini oluşturmaya başladığını gösterir niteliktedir. Bu bulgu, Halbwachs'ın (2017: 31) bir gerçeğin bir topluluk belleğinde kök salması için bu gerçeğin belirli bir kişi, yer veya olay biçiminde tecrübe edilmesi gerektiği görüşünü destekler niteliktedir. 15 Temmuz'u tarihi anlarla eklemlendirme, doğrudan ya da dolaylı olarak 15 Temmuz'u çağrıştıran unsurlarla kişileri ve nesnelere ön plana çıkarma,

zaman ve mekân ile ilişkilendirme sürecinde yarışmada yer alan sorular 15 Temmuz'a verilen önemi ortaya koyma ve hatırla(t)ma edimine ilişkin oluşturulan çerçeveyi anlamak bakımından işlevseldir.

Soruların dağılımına bakıldığında en çok olumlu ve olumsuz referanslarla dile getirilen kişiler üzerinde duran sorulara ağırlık verildiği görülmektedir. Bu kişilerden bazıları 15 Temmuz açısından toplumsal belleğinde iz bırakmış sembol kişiler iken, bazıları da darbe girişiminde önemli rol oynayan "ötekiler"dir. Sorularda "öteki" diliyle inşa edilen söylem, 15 Temmuz darbe girişiminin kahramanlarını karşıtı hainlere yaslanarak üretmekte ve kodlamaktadır. Bu bulgu, Susam'ın (2015) siyasal iktidarın "şanlı" tarihlerinin ve kahramanlıklarının arkasında ebedi bir düşman algısının içinden kurguladıkları düşmanla, yabancıyla, ötekiyle kendi varoluşlarını onayladıkları görüşünü desteklemektedir. Diğer yandan büyük şehirlerin meydanlarına, caddelerine, sokaklarına ya da üniversitelerine ismi verilen ya da var olan isimlerin yenileri ile değiştirilmesi ardında bir otorite ve iktidar ilişkisi barındırmaktadır. "Kahraman" ve "öteki" kişi isimleri toplumsal belleğin en somut taşıyıcılarından birisidir. Sorularda yer alan kişiler, sembolik bir mesaj taşıyan otorite göstergesi (Azaryahu, 1992: 361) olarak hem bellek inşasının hem de hatırlamanın kodlarını barındırmaktadır. Kişiler, başta Ömer Halis Demir olmak üzere, 15 Temmuz politikasına karşı hatırlatılması gerekenlere yön vermekte ve belleğin geri getirilmesini simgelemektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Bilgin'in (2013: 45) "bellek kişisi" ya da "hafıza şahsiyeti" kavramsallaştırımı göz önünde bulundurulduğunda, Ömer Halis Demir'in 15 Temmuz'u temsil eden, döneminin "sembol" kişisi olarak sorulardaki mevcudiyet nedeni anlamlı hale gelmektedir. Diğer yandan, darbe girişimine katılanlar arasında yer alan askerlerin, cuntacı ve sözde asker referansları ile direnenlerin karşıtı hainler olarak sunulması toplumsal yapıda karşılığı olması beklenen bir kişileştirme ve ötekileştirme sürecini anlatmaktadır. 15 Temmuz'un kişilerle özdeşleştirilmesi geçmiş imgesi yaratma, o anın kahramanlarını öne çıkarma ve onların yiğitliklerini anmak ve anlatma eğiliminin bir sonucudur. Bu sonuç Bilgin'in (2013: 66) ifade ettiği ulusal tarihin, nihai amaçlarıyla ilgili en hassas kaynağını, kahramanlarında bulunduğu görüşü ile örtüşmektedir. Bu bulgu ışığında geçmişin kritik olaylarını onlar sayesinde taçlandırmasına paralel olarak, sorularda "rehin alınan", "şehit edilen" gibi sıfatlarla yüceltilen nitelikleri seçici hatırla(t)ma olgusuyla ilişkilendirmek mümkündür.

Şehitlere yapılan vurgu 15 Temmuz'a dair toplumsal belleğin inşa sürecinin en görünür halidir. Şehitlik her zaman bir hatırlama konusudur ve sembolik olarak 15 Temmuz'un vatana sahip çıkmanın ve vatan sevgisinin vatan uğrunda mücadele ile özdeş görüldüğü sembolik alana gönderme yapmaktadır. Assmann (2015: 69-71) ölümlerin anılmasını belleğin "ortaklık yaratmasına" karakteristik bir örneği ve kültürel hatırlamanın ilk biçimi olarak betimlerken, hatırlamanın geçmişle kurulan bilinçli bir ilişki olduğuna ve anmanın geriye ve ileri dönük boyutlarının olduğuna işaret

etmektedir. Geriye dönük boyutta önemli olan ölüye sadakat yönü, ötekinin unutulmamasına katkıda bulunma yolu ve biçimiyken; ileriye dönük boyutta kendini unutulmaz kılma, eser bırakmak ve isim yapmak önemlidir. Bu görüş, sorularda da ön plana çıkarılan şehitlere bağlılığın toplumsal belleğin inşasında önemli olduğunu doğrular niteliktedir.

“Kollektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri” makalesinde Schudson (2007: 179-182), toplumsal belleğe dair çarpıtma durumlarının araçsallaştırma, öyküleme, uzaklaştırma ve bilişselleştirme gibi belli biçimlerde bireylerin belleklerini belirlediğinden bahsetmektedir. Öyküleme anlatı teknikleriyle tarihsel bir olayın seçilen bir başlangıç noktasından aktarılmasıyla, araçsallaştırma geçmişin bugünün çıkarlarına hizmet etmesi bağlamında bellektekilerin çağırılması, kamuoyunu biçimlendirme maksatlı kullanımlardır. Bu anlamda, sorularda bu yöntemlerin kullanımı dikkat çekidir. 15 Temmuz sonrasının inşa süreçlerinin dinamikleri düşünüldüğünde, bilgi yarışmasının araçsallaştırma yöntemine dair sorumluluğu birlik beraberlik adına araçsallaştırmalarla belli bir yorumu ve söylemleri pekiştirmek ve deşifre etmektedir. Öyküleme bağlamında düşünüldüğünde ise, örneğin 15 Temmuz ile ilgili belleklerde kalan, bu sürece nasıl gelindiğinden çok asker ve sivil vatandaşların kahramanlıklarıdır. Bilgi yarışması kültür taşıyıcısı olarak 15 Temmuz’a yönelik anlatıların toplumsal belleğe yerleşmesini sağlamakta ve zamanla sorularda yer alan bu kahramanlar, iyi ve kötü insanlar, mücadeleler, semboller, bu öyküleştirmenin unsurları olarak gerçeğin yerini almaktadır. Burada geçmişin çarpıtılmasından çok günün ihtiyaçları ve çağın ruhuna göre bir 15 Temmuz okuması söz konusudur.

Akçam (2003: 53), geçmişe yönelik hatırlamaların, yaratılan semboller ve onlara yüklenen anlamlar ile kurulduğunu ve bu anlam ve sembollerin toplumda ortak bir iletişim ağı yarattığına dikkat çekmektedir. Bu iletişim ağı ise daha çok anının bağlandığı sembolik özne ve nesnelere yoğunlaşmaktadır. Çalışmanın bulgularını Akçam’ın (2023) görüşleri çerçevesinde okumak mümkündür. Bu bağlamda, 15 Temmuz’un özne ve nesnelere oluşan hatırlama figürleri aracılığıyla bir gurur objesi olarak sunulurken aynı zamanda hain bir girişim olarak da toplumsal belleğe işlenmeye çalışıldığı söylenebilir. Cuntacılarla ve sözde askerlere yapılan atıflar, şehitlerin yüceltilmesini esas alan sorular yakın geçmişin toplumsal belleğinin sürekliliğini sağlamak için kullanılmıştır.

Mekânsal boyutta, 15 Temmuz için en fazla anlam taşıdığı düşünülen ortak bellek mekânlarının olayların cerayan ettiği İstanbul ve Ankara şehirlerinin olduğu, bunların arkasından da Eskişehir ve Diyarbakır’ın geldiği görülmektedir. Braudel (2008: 120), şehrin, ister büyük olsun ister küçük, içindeki evlerin, anıtların, sokakların toplamından çok daha başka bir şey olduğuna, sadece bir ekonomi, ticaret, endüstrisi merkezi değil, toplumsal ilişkilerin mekânsal izdüşümü olarak dünyevi olanı kutsal olandan, kamuya ait olanı özel olandan, aileyi ona yabancı olan her şeyden ayıran sınır çizgileri ağının kendi içinde kesiştiği, aynı zamanda da onun

yapısını oluşturduğu bir mekân olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda ele alındığında sorularda şehirler, olayların üzerinden geçtiği alelade bir yer olmaktan çıkarak, diğerlerinden ayırt edilebilir bir bellek yerine dönüşmüştür.

Zamansal boyutta en fazla dile getirilen tarih, girişimin hem başladığı hem de sonlandırıldığı 15 ve 16 Temmuz tarihleridir. Hatıranın çerçevesi olarak zaman, meydana gelmiş olayı hatırlamada yardımcı bir faktör olarak sunulmakta, zamansal çerçevenin tekrar tekrar kurulması o olaya ilişkin izleri muhafaza ettiğinden belirli bir kolektif anlam taşımaktadır. Halbwachs'ın (2017) da belirttiği gibi toplumsal bellek zamanla sınırlandırılmıştır. Bu sınırlamanın 15 Temmuz özelinde inşa edilmeye çalışılan ortak tutum ve davranışların sürekliliğini sağlamanın, bu tarihte tekrarlanan anma törenleri, ritüeller, seromoniler aracılığıyla 15 Temmuz'u yeni kuşaklara aktarımın gerekliliği olduğu düşünülmektedir. Draaisma'nın da (2015: 10) belirttiği gibi zamanı ile aktarılamayan şeyler yok olmaktadır. Yani, zamanın anılar üzerinde koruyucu bir etkisi vardır (182-183). Halbwachs (2017: 104) günlerin, saatlerin, dakikaların, saniyelerin gerçekte belirli bir kolektif anlamları olduğunu, toplumsal zamanın, kendisinde gerçekleştirilen bölünmelere kayıtsız kalamadığını dile getirmektedir. Bunu kanıtlayan ise, Temmuz ayının 15'inin bir sonraki ayın 15'inden ayrı olduğudur. Bu bağlamda düşünüldüğünde, 15 Temmuz'un başlı başına belli bir tarih, saat hatta dakika özelinde sorulaştırılması ve cevaplaştırılmasında dikkat sadece sayılara odaklansa da, bunların keyfi bölünmeler olmadığını, yerel olarak tanımlanmış her grubun kendi belleği ve zamana dair yalnızca kendisine ait olan bir temsiline olduğunu söylemek mümkündür.

Soru seçimlerinde kullanılan sözcükler, 15 Temmuz'a dair toplumsal belleğin inşa sürecinin omurgasını oluşturmaktadır. Darbe girişimine kalkışan askerler sözde, cuntacı olarak ötelenmekte ve kötü gösterilmekte; buna karşılık bu girişime direnen vatandaş ve askerler iyinin sembolü olarak sunulmaktadır. Bunu da seçici hatırlama olgusuyla (Coman ve Hirst, 2015; Halbwachs, 2017; Auge, 2019) ilişkilendirmek mümkündür. Sorulan sorularda sıfat ve fiil kullanımlarının geçmişin olumsuzluklarını hatırla(t)ma yoluyla toplumsal bellek oluşumuna hizmet ettiği söylenebilir. Örneğin; "kanlı", "hain", "zorla", "rehin alma", "bomba", "ele geçirme" gibi "negatif" fiil ve sıfat kullanımlarının Bilgin'in (2013: 43) ifade ettiği geçmişteki hata, suç ya da kusurlara kıyasla şehit ve kahramanların daha çok hatırlanmasıyla da bağlantılı olarak "pozitif yanlılığı" pekiştirdiği söylenebilir.

Fetullahçı Terör Örgütü (FETÖ) tarafından 15 Temmuz gecesi kullanılan eylem türlerinden biri de sivilleri de hedef alan yerlere bırakılan bombalarla yapılan saldırılardır. Bu türden saldırılar Weinberg ve diğerlerinin (2012) ifade ettiği üzere toplumda geniş kitleler içerisinde korku ve kaos yaratarak kitlelerin duygu ve davranışlarını dönüştürmeyi amaçlamakta; olayı doğrudan ya da dolaylı olarak deneyimleyen kitleleri etkilemektedir. Araştırma bulguları açısından önemli bir diğer sonuç, F-16'ların havalanması, atılan bombalar ve üslere yapılan saldırıların en çok

atıfta bulunulan olaylar olarak sorularda yer almasıdır. Nitekim 15 Temmuz'u 16 Temmuz'a bağlayan gece X'da (Twitter) en çok tweet alan konu ve etiketlerden birinin TBMM'nin bombalanması olduğu verisi bu düşünceyi desteklemektedir (Aljazeera, 2016). Zira tarihinde ilk defa 3 defa bombalanan ve buna rağmen birlik ve beraberlik mesajı vererek faaliyetlerini sürdüren Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne kaç bomba atıldığı toplumsal belleğe bırakılmak istenen kolektif bir izdir.

Diğer yandan, 15 Temmuz sonrasında Türkiye'nin farklı şehirlerinde inşa edilen anıtlar, müzeler, yer isimleri gibi bellek taşıyıcılarına sorularda hiç değinilmemiş olması Winter (2015: 324) ifade ettiği "ikincil bellek" veya "bellek sonrası" mekanlarına, yani insanların, başkalarının (burada altı çizilen olayı bizzat yaşayanların) anılarını yad etikleri mekanların göz ardı edildiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak 15 Temmuz Bilgi Yarışması'nın, 15 Temmuz darbe girişimini tanımlanmasına, 15 Temmuz'a dair belleğin inşa edilmesine, hatırla(t)ma figürlerinin konumlandırılması ile biz ve ötekinin kurgulanmasına ve bugünün meşrulaştırılarak devamlılığın sağlanmasına vurgu yaptığı söylenebilir.

Gelecekteki çalışmalarda, soruların toplumsal belleğin inşasında etkilerinin incelenmesi amacıyla odak grup çalışmaları yapılarak, grup üyelerinin 15 Temmuz'u sorularda yer alan içeriklerle hatırlayıp hatırlamadıkları, ortak anılara ve sembollere ve kişilere dayanan bir toplumsal belleğin bulunup bulunmadığı, kapsamında nelerin bulunduğu ve aktarıldığı, hatırlanan kişiler, mekanlar, zaman, medya ve benzeri başlıklarda bir konsensüs oluşup oluşmadığı üzerinde durulabilir. Böylece bu çalışmada ortaya konulan hatırlama örüntülerinin bir başka araştırmada ortaya konan hatırlama örüntüleriyle karşılaştırılması, bulguların birbiriyle örtüşüp örtüşmediğini sergilemek bakımından önemlidir. Sorularda ön plana çıkan temaların toplumsal bellekteki yeri, bir kuşak sonra daha da netleşecektir. Zira 15 Temmuz'un ele alınış biçimleri farklı dönemlerin algı ve yönelimlerine göre değişiklik gösterecektir.

KAYNAKÇA

- Akçam, T. (2003). Türk ulusal kimliği üzerine bazı tezler. (ed.: T. Bora - M. Gülktekingil), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 / Milliyetçilik*, 53-62, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alkan, H. (2016). 15 Temmuz'u anlamak: Parametreler ve sonuçlar. *Bilgi Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 79, 253-272.
- Alturk, H. (2020). Arap dünyasının gözünden 15 Temmuz darbe girişimi. *İçtimaiyat*, 4 (15 Temmuz Özel Sayısı), 44-63.
- Arslan, S. - Uludağ, Z. (2020). Dilde mekânı (yeniden) kurgulamak: Yer isimleri, kolektif bellek ve ideoloji. *İdealkent*, 11(31), 1422-1455.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (çev.: A. Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Atasaral, G. D. (2019). *Televizyon ekranlarından mobil uygulamalara yarışma programları: "Hadi" bilgi yarışması üzerine bir inceleme*. İstanbul: Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Auge, M. (2019). *Unutma biçimleri*. (çev.: M. Sert), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Azaryahu, M. (1992). The purge of bismarck and salad: The renaming of streets in East Berlin and Haifa, a comparative study in culture-planning, *Poetics Today*, 13:2, 351-367.
- Başaran İnce, GÖ. (2010). *Toplumsal hatırlama/unutma sürecinde basın: Kolektif siyasi belleğimizdeki cumhuriyet tasavvuru*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Berger, J. (2018). *Görme biçimleri*. (Çev. Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bölükbaşı, Y. Z. (2019). 15 Temmuz darbe girişiminin milliyetçi söyleme etkisi: Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın Yenikapı mitinginde yaptığı konuşmanın analizi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(Özel Sayı), 125-146.
- Braudel, F. (2008). *Akdeniz: Tarih, mekân, insanlar ve miras*. (çev.: N. Erkurt - A. Derman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Braun, V. - Clarke, V. (2006). Using thematic analysis İn psychology. *Qualitative Research In Psychology*, 3(2), 77-101.
- Buyurgan, S. - Karaaziz Şener, D. (2023). Contemporary exhibition methods İn museums: The case of the Turkish Isbank museum of economic independence. *Journal of International Museum Education*, 5(1), 31-53.
- Coman, A. -Hirst, W. (2015). Social identity and socially shared retrieval-induced forgetting: The effects of group membership. *Journal of Experimental Psychology: General*, 144(4), 717-722.
- Connerton, P. (2019). *Toplumlar nasıl anımsar?* (çev.: A. Şenel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Creswell, J. W. - Miller, D. L. (2000). Determining validity in qualitative inquiry. *Theory Into Practice*, 39(3), 124-130.
- Çalgüner Kılınç, E. (2023). Bir medya gösterisi olarak bilgi yarışmaları: "Kim Milyoner Olmak İster" programı örneği. *İNİFE- Dergi*, 8(2), 10-31.
- Çetin, İ. (2018). Bir kültürel bellek mekânı olarak ninnilerde militarist kültürün aktarımı. (derl.: N. Gürkan Pazarıcı), *Kültürel Belleğe Yolculuk*, 120-141, Ankara: Epos Yayınları.
- Çevik, M. (2016). Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında bilmeden bulmaca ve bilgi yarışmasına dönüşüm. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor Edebiyat*, 22(86), 109-126.
- Danışan Artan, E. (2022). Unutma, anımsama, yok sayma ve pazarlık üzerine: Anıtsal bir heykel olarak Barış Kızı heykeli. *Kadın/Woman 2000*, 23(2), 33-48.
- Demir, S. T. - Çağlar, İ. (2017). *FETÖ'nün ve 15 Temmuz darbe girişiminin iletişim stratejisi*. Ankara: SETA Yayınları.
- Doyuran, L. (2018). *Tarih içerikli televizyon dizileri ve belgeselleri üzerinden kolektif belleğin inşası*. İstanbul: Cinius Yayınları.

- Draaisma, D. (2015). *Unutmanın kitabı rüyalarımızı neden hemen unutturuz, anılarımız neden sürekli değişir?* (çev.: D. Muradoğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, M. Z. (2016). 15 Temmuz askeri darbe girişiminin sosyolojik okuması. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 13(49), 103-118.
- Dursun, O. - Evirgen, D. (2014). Bilginin popüler kültür-popüler kültürün bilgi aracı olarak kullanıldığı bir alan: Yarışma programları. *Global Media Journal*, 4(8), 125-153.
- Erdem, P. (2018). *Yeni medya ve bellek: Kent gençliği üzerine bir alan araştırması*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ertem, A. V. (2022). Fetullah Gülen'in söylemlerinde 15 Temmuz darbe girişiminin izleri. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 8(17), 190-207.
- Ferron, M. - Massa, P. (2014). Beyond the encyclopedia: Collective memories in Wikipedia. *Memory Studies*, 7(1), 22-45.
- Geçer, E. (2018). Gerçekliğin paradoksal yenilgisi: Televizyon yarışmalarına. *TRT Akdemi*, 3(6), 502-519.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. (çev.: B. Uçar), İstanbul: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (çev.: Banu Barış), İstanbul: Heretik Yayınları.
- Hendric, B. (2014). Mario Levi ve Mıgırdiç Margosyan'da yemek hatırlama ve hatırlama yemekleri. *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, (ed.: L. Neyzi). 91-120, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hoerschelmann, O. (2006). *Rules of the game: Quiz shows and American culture*. New York: State University of New York Press.
- İğde, M. E. (2019). Mobil bilgi yarışmalarının kullanımları üzerine görgül bir çalışma: Hadi bilgi yarışması örneği. *NOSYON: Uluslararası Toplum Ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 3, 66-79.
- Karaarslan, F. (2019). *Toplumsal hafıza hatırlamanın ve unutmanın sosyolojisi*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Karagöl, E. T. (2016). *15 Temmuz darbe girişimi ve Türkiye ekonomisi*. Ankara: SETA Perspektif.
- Karaman, S. (2023). *Türkiye'de basının darbelerle imtihanı*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Kiger, M.E. - Varpio, L. (2020) Thematic analysis of qualitative data: AMEE Guide No. 131, *Medical Teacher*, 42 (8), 846-854.
- Melek, G. - Toker, H. (2017). Şiddet, demokrasi ve terör bağlamında ana akım medyanın analizi: 15 Temmuz darbe girişimi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), 222-234.
- Meral, F. E. - Çelen Öztürk, A. (2023). Kentin imgelenebilirliğide kamusal alanda yer alan heykellerin etkisi: Eskişehir örneği. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 13 (1), 308-325.
- Merriam, S. B. - Bass, J. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri*. (çev.: Sedat Yüksel vd.), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (çev.: M. E. Özcan), İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür. *Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), 175-211.
- Özdil, Y. (2018). Türk demokrasisi, FETÖ ve 15 Temmuz süreci. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 Temmuz ve Türkiye Demokrasisi Özel Sayısı, 43-62.
- Öztürkçü, İ. (2023). Adına heykel dikilen edebiyatçılar ve ikonik bir tartışma örneği: "Kimin Heykelini Dikmeliyiz?" *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 416-437.
- Páez, D. vd. (2008). "Remembering" World War II And willingness to fight: Socio-cultural factors in the social representation of historical warfare across 22 societies. *Journal of Cross Cultural Psychology*, 39, 373-380.
- Roediger, H. L. - Wertsch, J. V. (2008). Creating a new discipline of memory studies. *Memory Studies*, 1(1), 5-17.
- Salbacak, H. (2004). *Küresel kültür ve Türkiye televizyonlarında bilgi yarışmaları: "En Zayıf Halka" ve "Kim 500 Milyar İster"*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Satır, M. E. (2019). Bilginin seyirlik hale dönüştürülmesi ve Kim Milyoner Olmak İster programı özelinde bilgi yarışmaları üzerine bir inceleme. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 31-42.
- Schudson, M. (2007). Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri. *Bellek: Öncesiz, Sonrasız, Cogito*, 50, 179-199.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal bellek ve belgesel sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stone, C. B. - Jay, A. C. (2019). From the individual to the collective: The emergence of a psychological approach to collective memory. *Applied Cognitive Psychology*, 33(4), 504-515.
- Tekin, F. (2024). Kolektif belleğin mekâna yerleştirilmesi: Kelime müzesi örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38), 887-907.
- Tok, A. (2022). *ABD basınında Türkiye'deki darbeler*. İstanbul: Ötügen.
- Traverso, E. (2009). *Geçmiş kullanma kılavuzu tarih, bellek, politika*. (çev.: I. Ergüden), İstanbul: Versus Kitap.
- Tuğrul, S. (2014). AVM'li hatırlama ve unutma..., *Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), 16-33.
- Tural, A. (2024). Kültür aktarımı bağlamında hafıza mekânlarına bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 38, 788-804.
- Turşak, R. (2020). *Geleneksel medyadan yeni medyaya geçiş sürecinde değişen yarışma programları: "Hadi" uygulaması örneği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Üzümcü, A. (2022). 28 Şubat süreci, e-Muhtıra ve 15 Temmuz Fetö darbe girişiminin ekonomi-politik analizi. *ESAM Ekonomik Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(1), 74-121.
- Vaismoradi, M. vd. (2013). Content analysis and thematic analysis: Implications for conducting a qualitative descriptive study. *Nursing And Health Sciences*, 15(3), 398-405.

- Vico, G. (2007). *Yeni bilim*. (çev.: S. Önal), Ankara: Doğu Batı Yayıncılık.
- Weinberg, M. vd. (2012). Reactions of civilians exposed to terrorism and war trauma in Israel: The role of intra and interpersonal factors. *Advances In Psychology Research*, 94, 1-53.
- Wertsch, J.V. (2002). *Voices of collective remembering*. New York: Cambridge University Press.
- Wertsch, J. V. (2015). Kolektif bellek. *Zihinde ve Kültürde Bellek*, (ed.: P. Boyer - J. V. Wertsch), (çev.: Yonca Aşçı Dalar), 149-174, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Winter, J. (2015). Tarihçiler ve bellek mekânları. (ed.: P. Boyer-J. V. Wertsch), *Zihinde ve Kültürde Bellek*, 321-345, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yardımcı, M. - Koyuncu, A. A. (2022). 15 Temmuz darbe girişiminde iletişim araçlarının rolü ve yabancı basın. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (2), 653-664.
- Yaylagül, L. (2016). *Kitle iletişim kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Zamur Tuncer, R. (2023). *15 Temmuz darbe girişimi ve toplumsal belleğin hafıza mekânları*. Ankara: Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları.
- Zengin, M. H. (2023). Ortak hüznün Sarıkamış kardan anıt heykel ve anma geleneği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(44), 2044-2062.

Extended Summary

Remembrance is constructed together with all forms of material and immaterial relations of the society of which one is a part. We may argue that there are distinct collective processes for different communities. In this sense, every individual is shaped by a particular geography, inside a particular group, and by a shared past that is passed down to them, as well as by the collective codes, symbols, belief systems, language, and signs that these groups communicate to the individual. Assmann (2015) emphasizes that remembrance is an act of signification since only the significant past is recalled in the context of this shared history, and only the remembered past acquires meaning. Hence, the figures of remembrance are among the components that provide the past with visual concreteness in the memory function.

Figures of remembrance for a community perpetuate the past by maintaining its current and illuminating its traits, virtues, and manner of life. Put differently, figures of remembrance, in combination with the examples, models and instructive parts they contain, express the general attitude of a particular community. Fixing the events that have happened or are wanted to happen in people's individual and collective memory in specific figures of remembrance serves as a memory trigger as well as ensuring the continuation of the events symbolizing the past and collective memory. Halbwachs (2018) argues that in order for a person's memory to recall its own history, it must be in the presence of figures of remembrance or other people's recollection, and that this requires a return to reference points. Thus, memory, which takes its source from the past, performs the act of remembrance in the present with reference to a history, a place, a person, or an object.

The figures of remembrance focus more on the symbolic figures to which the memory is tied and are oriented towards specific points in the past based on the circumstances and requirements of the present. Thereby, while providing memory with a concrete content, they seek to be embodied in a certain space and brought up to date at a certain time. Figures of remembrance in this process of embodiment and actualization relate to ways of understanding the pasts that are produced and maintained by societies, brought from the past

into the present through images, and accompany the present. Thus, they serve as natural conduits for memory transmission and maintenance, they are crucial to the remembering process. Since memories are encoded, framed, exposed, and maintained within the framework of figures of remembrance in both collective and individual memory.

Following the July 15th coup attempt, the cultural elements of social memory and the codes that embody remembrance have circulated as a reminder through monuments, texts, images, and memory spaces built in different cities of Türkiye, providing the memory of the event with a concrete content, and mediating the formation and sharing of a common memory. Considered in this context, we can interpret quizzes as one of the practices that mediate the remembrance of elements of collective memory. While each piece of knowledge in an individual's memory relates to a particular event, quiz competitions help to reinforce social memory and connect a person to the community. Therefore, we can argue that quiz competitions, like other practices, point to a continuity between the past and the present, and provide a continuity and flow between the elements of collective memory.

Quizzes, with their fundamentally collaborative nature, reinforce collective consciousness, mediate the transmission of social and cultural legacy, and offer continuity by helping people recall the components of shared memory. We may read quizzes, which are useful in reshaping memory as an external force by putting the past on the agenda, preserving it through their content, and serving as a practice that evokes a particular historical memory and keeps it alive in the context of social memory. As a reminder, quizzes enable us to control the relationship between time, space, and memory of past events and to try to spread the construction of social memory in line with a certain framework. Quizzes highlight that the figures of remembrance are seen as a trustworthy enough basis to fulfill their function as a potent means of reviving memories by acting as a remembrance tool that will enable the revival of memories through various methods such as framing, repetition, and interpretation that it applies while constructing social memory.

The present study was aimed to identify how quizzes, which are regarded as one of the figures constructed as a way of remembering the past, relate to the construction of social memory and how they can contribute to fulfilling the function of keeping memory alive with their very existence while social memory is fading away, through the questions in the mobile application named July 15th Quiz, and to create an intellectual ground for future studies. Every question in the mobile app called "July 15th Quiz" was analyzed within the framework of the holistic single-case study design, one of the qualitative research designs used for this purpose. The primary goal of using a qualitative research design in this study is to go further into the described circumstance and uncover concepts and meanings that are concealed within the questions. Thematic analysis was applied to the questions within the scope of the quiz in line with this purpose. In order to demonstrate the functioning of thematic analysis in more detail, the application named July 15th Quiz was selected as the research sample, "questions" were selected as the unit of analysis, recall figures were employed in determining the categories based on the literature, and thus, how and in which themes and figures the information about the coup attempt on July 15, 2016 was defined and the characteristics of the language used were analyzed. All 120 questions at six levels in the application were analyzed based on the representativeness of the main criterion under investigation. The reason for the selection of this application as a sample is that it is considered that through the questions in the application, a perception frame is provided to the collective consciousness about what and how to remember the July 15, 2016, coup attempt; the quiz is the result of an effort to fix July 15th in certain frames and to construct memory around these frames. Finally, the themes were analyzed and the relationship between social memory and the prominent themes and the contribution of the figures of remembrance to the construction of knowledge were questioned. The study attempted to understand which themes were legitimized by avoiding a generalizing attitude.

The findings of the study revealed that the figures of recollection such as words, subjects and objects used in the construction of the questions are very crucial for understanding the frames in which July 15th is included. The study concluded that the themes that construct July

15th through time, place, people, objects and media were rendered visible; the questions focusing on people mentioned with positive and negative references were emphasized the most, considering the distribution of the questions; the most frequently cited events were the F-16s taking off, the bombs dropped and the attacks on the bases; Istanbul and Ankara, where the events took place, stood out as the places of collective memory that are thought to have the most meaning for July 15th; the narrative of July 15th was strengthened through the emphasis on the number of martyrs and the number of martyrs and the number of soldiers who fled, came to the attack, supposedly, neutralized; and the meaning construction was realized in the questions through the repetition of word choices such as "forced", "seized", "taken hostage", "harassing", "attacking" and codes that were attributed a negative meaning.

"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.

AİLE SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA AİLE APARTMANINA GELİN OLMAK

TO BE A BRIDE TO THE FAMILY APARTMENT IN THE CONTEXT OF FAMILY SOCIOLOGY

Merve ÇETİN KILIÇ*

ÖZ: Bu çalışmada, Türkiye’de yaygın olarak görülen aile apartmanı aile sosyolojisi bağlamında ele alınarak aile apartmanına gelin olan ve bu apartmanlarda yaşayan kadınların gelin olma rollerine odaklanılmıştır. Aile apartmanlarında yaşanan ilişkiler, ne köy ailesi ne de kent ailesi yaşam tarzını tek başına yansıtmayarak Türkiye örneğinde değerlendirilmesi gereken bir aile tipi olarak görülmektedir. Araştırmada öncelikle aile ile ilişkili kuramsal yaklaşımlar ve temel kavramları içeren teorik bilgiler verilmiştir. Kırıkkale, Kayseri ve Erzurum illerinde aile apartmanına gelin olan kadınlar örneğinde gerçekleştirilen, 2023 Kasım – Aralık tarihleri boyunca nitel araştırma kapsamında tasarlanan bu araştırmada veri toplama yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme formu ve gözlem tekniklerinden faydalanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme ile hazırlanmış sorular katılımcılara yönlendirilirken gereken yerlerde de alt sorular yöneltilerek araştırmayla ilgili kapsamlı bilgi alınmaya çalışılmıştır. Böylelikle aile apartmanına gelin olan kadınların gelin olma deneyimlerine odaklanarak, kurdukları ilişkiler ve aile yapılarının anlaşılması amaçlanmıştır. Bireysel tecrübeler ve yaşanmışlıkların anlaşılması için önceden bilinmeyen fakat araştırma sürecinde elde edilen verilerin yorumlanmasını içeren tümevarımcı yorumlayıcı metot ışığında da verilerin değerlendirilmesine gayret gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aile, Aile Sosyolojisi, Aile Apartmanı, Gelin, Toplumsal Rol

ABSTRACT: In this study, the familyapartment, which is widely seen in Turkey, was considered in the context of family sociology and focused on the roles of women who are brides to the familyapartment and live in these apartments to be come brides. The relationships experienced in family apartments are seen as a family type that should be valued in the case of Turkey, not reflecting the life style of either the village family or the urban family alone. In the research, theoretical sages including theoretical approaches and basic concepts related to the family are given irst. Carried out on the example of women who are brides to family apartments in the provinces of Kirikkale, Kayseri and Erzurum, In this research, which was designed with in the scope of qualitative researchbetween November and December 2023, semi-structured interview form and observation techniques were used from data collection methods. While the questions prepared with a semi-structured interview were directed to the participants, sub-questions were asked where necessary and comprehensive information about the research was tried to be obtained. Thus, it is aimed to understand the relationships and family structures established by focusing on the experiences of women who are brides in the family apartment and becoming brides. In order to understand individual experiences, efforts have also been made to evaluate the data in the light of the interpretive inductive method, which involves the interpretation of previously unknown but existingin formation in the research process.

Keywords: Family, Sociology of the Family, Family Apartment, Bride, Social Role

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Kayseri- mervecetinkilic@outlook.com (Orcid: 0000-0002-1935-260X)

Giriş

Aile, başta sosyal araştırmacılar olmak üzere pek çok araştırmacının ilgisini çeken, ilk insan topluluklarından itibaren var olan, toplumsal yaşamın temeli ve başlangıcı görölen önemli bir kurum olarak kabul edilmektedir. Genel kabullere göre insan gözünü dünyaya daha ilk açtığı andan itibaren ve neredeyse yaşamı boyunca hayatının büyük bölümünü ailesini görerek geçirmektedir. Ailenin toplumsal yaşamda temel bir kurum olarak kabul edilmesinin yanında, aileyi tanımlamak ve aile kurumunda meydana gelen gelişmeleri anlamak için aile yaşamının bulunduğu toplumsal Şartların ve sürekli meydana gelen toplumsal değişmelerin anlaşılmasının da gerekli olduğu düşünölmektedir. Aile kurumunun, olumlu ve olumsuz pek çok toplumsal değişmeye rağmen toplumsal yaşamdaki varlığını güçlü bir Şekilde korumaya devam ettiğini de söylemek mümkündür.

Sosyolojik anlamda aile; sosyal grup, sınıf, müessese gibi çeşitli kolektivitelere göre araştırılıp yorumlanmaya, yapısal ve işlevsel boyutlarının toplumsal anlamda değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır (Eraslan ve Demirel, 2020: 30). Bu anlamda aile sosyolojisinin en geniş anlamda ilgi alanına bakılacak olursa, aile olgusuyla ilişkili, aileyi ilgilendiren tüm konular olarak belirlenmiştir (Canatan, 2013a: 15). Ailenin kurulması, evlilik akdinin gerçekteşmesiyle kabul edildiği için aile sosyolojisinin önemli olgularından biride evlilik ve evlilik ile ilişkili evlenme Şekli, eş sayısı, evliliğin sürmesi ve hatta evliliğin sona ermesi gibi konulardır.

Bu araştırmada ise, Türkiye’de yaygın olarak görölen aile apartmanı, aile sosyolojisi bağlamında ele alınmıştır. Aile apartmanı, Türkiye’de yaygın olarak görölen apartman sakinlerinin, anne-baba ve kardeşler olmak üzere birinci derece akrabalardan oluştuğu yerleşim biçimine denilmektedir. Bu yerleşim yerlerinin akrabalık örüntülerine bağlı olarak Şekillendiğini ve kendi tarihsel geçmişinin olduğunu da söylemek mümkündür. Bu bağlamda aile apartmanına gelin olan ve bu apartmanlarda yaşayan kadınların gelin olma deneyimlerine odaklanarak, toplumsal rollerinin ve evliliklerinin nasıl sürdüröldüğu incelenerek, aile yapılarının ve aile içerisindeki ilişkilerin anlaşılması amaçlanmıştır.

Aile apartmanları hakkında sosyolojik anlamda önemli veriler olacağının düşünölmeye karşılık, literatür taraması yapıldığında çok fazla ele alınan bir konu olmadığı tespit edilmiştir. İlgili alanla daha önceki yapılan lisansüstü çalışmalara genel anlamda bakılacak olursa; Seheryeli Yılmaz Kaynar (2014) ’ın *Aile Apartmanında Yaşamanın Çocuk Ruh Sağlığı Üzerine Etkilerinin Değerlendirilmesi* ve Gülseda Ayrancı (2018)’nın *Aile Apartmanında Yaşamanın 0-3 Yaş Arası Çocuk Ruh Sağlığı Üzerine Etkilerinin Değerlendirilmesi* isimli tıpta uzmanlık alanlarında çalışmaları bulunmaktadır.

Sevilay Acar (2019)'ın *Şehir Dokusunda Mahalle: İstanbul Esenlerde Aile Apartmanı Olgusunun İncelenmesi* olarak adlandırdığı yerel yönetimler ana bilim dalında ele aldığı çalışma, şehirleşme sürecinin şehir dokusunu ve geleneksel mahalle yapısının nasıl etkilediğini Esenler İlçesindeki aile apartmanları üzerinden incelenmiştir. Merve Adlı İşleyen (2020) ise, klinik psikoloji alanında *Aile Apartmanında Yaşayan Çiftlerin Evlilik İlişkisi Ve Ebeveynlik Deneyimleri* isimli nitel çalışmasında aile apartmanındayışamanın romantik ilişki ve ebeveynlik üzerinde etkilerinin nasıl olduğunu ele almıştır.

Aile apartmanı ile ilişkili lisansüstü çalışmalarda özellikle sosyoloji alanında göze çarpan ilk çalışma olarak Rukiye Zinnur Fidan (2022)'ın *Aile Apartmanı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme* isimli çalışması dikkat çekmiştir. İlk bölümde ailenin tarihsel süreci, ikinci bölüm Türkiye'de aile başlığıyla ailenin geçirmiş olduğu süreçler üzerinde durularak son bölüm bulgular kısmında ise aile ve akrabalık ilişkilerinin aile apartmanında nasıl kurulduğu ele alınmıştır. Bir diğer çalışmaya daha değinilecek olursa Beyza Tanlası (2023)'nın rehberlik ve psikolojik danışmanlık bilim dalında, *Aile Apartmanında Yaşayan Annelerin Ebeveyn Öz Yeterliliklerinin İncelenmesi* isimli çalışmada hem aile apartmanında yaşama hem de bu yerleşim yerlerinde anne olma deneyimleri üzerinde durularak ebeveyn öz yeterliliği incelenmektedir. Son olarak ise Seda Meral (2024), *Bir Arada Var Olma: Bir Aile Apartmanındaki Davranış Kalıplarının Sosyo-Kültürel Açılımlarına İlişkin Etnografik Bir Araştırma* olarak mimarlık anabilim dalında incelenmiştir. Buna göre aile apartmanının aile sosyolojisi bağlamında kadınların gelin rolleri sergilenmesi özelinde irdelenmesinin daha önceden yapılmamış olmasıyla literatüre katkı sağlayacağı beklenmektedir.

1. Aile İle İlişkili Kuramsal Yaklaşımlar

1.1. Sembolik Etkileşimci Yaklaşım

Sembolik etkileşimci yaklaşım, insanlar ve nesnelere kurulan etkileşimin neye göre anlam yüklenerek yorumlanacağına dair üç öncül ileri sürmektedir (Blumer, 1969: 2). Öncelikle insanların, diğer insanlar ve nesnelere karşı kendilerine ifade ettiği anlama göre tavır almalarının yanında; anlamların evrensel olmayarak, diğer insanla girilen etkileşim sonucunda sembollerin yorumlanmasını içermektedir. Son olarak bu yorumlama sürecinin dinamik bir şeklinin olduğu ve sürekli değişime uğradığının da söylenmesi gerekmektedir.

Etkileşim kuramının adından da anlaşılacağı üzere herhangi bir varlığın zihindeki görüntüsüyle, konuşma ve düşünmeyi sağlayan sembollerin sosyolojisi olan, aynı toplumsal gerçekliğin, insana özgü bir perspektifle yorumlanmasından kaynaklı farklı anlamlar atfedildiğini açıklayan bir yönü bulunmaktadır (Gökulu, 2019:187). Kuramın aile hakkındaki görüşlerine bakılacak olursa, aile kurumunu tek bir tanım ve ilişkiler kalıbına sığdırmayarak, aile içerisindeki ilişkilerin devamlı değiştiği ve sürekli tanımlanması gerektiğini savunmaktadırlar. Sembolik

etkileşimciler, aile içerisinde kuramın tüm öncüllerinin ve kavramlarının kullanıldığını buna göre mevcut ilişkileri anlamak için aile üyelerinin davranışlarına ve ilişkilerinin nasıl anlamlandırıldığına bakmanın gerekli olduğunu ileri sürmektedirler (Özkalp, 2004: 121). Örneğin her evli kişinin bebek sahibi olmaya karşı duygu ve düşüncelerinin farklılaştığı görülmekte, evliliğin ilk zamanları ile bebek sahibi olmanın getirmiş olduğu iletişim ve buna bağlı etkileşim ortamının farklı olmasından kaynaklı ailelerin çocuk sahibi olmaya, çocuk sayısına, çocuğun yetiştirilmesine neredeyse sonsuz davranış şekilleri geliştirdiğini söylemek mümkündür. Sonuç olarak bireylerde anne-baba olmanın isteği dahi değişerek, bu rollerin sergilenmesi ise anne ve baba rolünün bireylerin kendi anlam dünyalarında yükledikleri anlamın farklı oluşuyla ilişkilendirilmiştir.

Genel bir özet yapılacak olursa sembolik etkileşimcilik kuramı, sosyolojik aktörün yani bireyin, nesnel bir uyarıyı öznel tanımlama ve yorumlama zorunluluğuna vurgu yaparak (Poloma, 2012: 232), karılık, kocalık, annelik, babalık gibi rollerin basit tanımları olmadığını ileri sürmektedir. Bu rollere bağlı gelişen ilişkilerin gündelik akış içerisinde aile yapısı bağlamında etkileşimlere göre sürdürüldüğünü ifade etmektedirler.

1.2. İşlevselci/Fonksiyonalist Yaklaşım

Makro kuramsal perspektifte yer alan işlevselci/fonksiyonalist yaklaşımın, parça-bütün veya grup-üye arasında çeşitli ilişkilerle alt sistemler olarak dengeli bir şekilde kurulmuş toplum açıklaması bulunmaktadır. Bu sistemlerin işlevlerini koruması ve yerine getirmesiyle toplum istikrarlı bir şekilde devam etmektedir (Durkheim, 2013: 133). Toplumu oluşturan tüm yapılar birbiriyle bağlantılı görülerek birinde meydana gelen değişikliğin öbürlerini de etkilediği öne sürülmüştür. İşlevselcilik yaklaşımına göre aile, toplumsal yapının bir parçası ve toplumun devamlılığını sağlayan işleve sahip bir kurum olarak tanımlanmaktadır (Kasapoğlu, 2012: 15). Bir sistem olarak da ele alınan aile, işlev ve işlevler arasında yürütülen koordinasyona bağlıdır. Ailenin önemli başlıca fonksiyonun çocuk dünyaya getirip, yaşadıkları toplumun örf, adet, gelenek, görenek ve normlarına göre uygun bir şekilde çocuklarını yetiştirerek neslin sürdürülmesini sağlamak olduğu söylenebilir. Maddi ve manevi kültür unsurlarının üretilmesi ve dağıtılmasıyla toplumsal düzenin korunması da önemlidir (Ozankaya, 1986: 134). Bu temel işlevler ve onları sağlayan yapısal öğeler birbiriyle bağımlı olması gereken bir sistem oluşturmaktadırlar (İçli, 2017: 93).

İşlevselciler, aile kurumunda ne tür aile yapılarının olduğu, bu aile yapılarının kendileri ve diğer toplumsal kurumlar içinde hangi işlevlerinin bulunduğu, toplumsal istikrara nasıl katkıda buldukları gibi sorulara yanıt aramaktırlar (Canatan, 2013b: 39). Sembolik etkileşimci yaklaşımın aksine işlevselciler, birey ve onun dönüştürücü özelliğine odaklanmaktan ziyade yapı ve yapının işleyişine odaklanarak bireyleri rol ve statü sistemine bağlı bir konuma yerleştirmektedirler (Koyuncu, 2013: 46). Ailenin

toplumun temeli olarak görülmesinden kaynaklı, aileyi işlevselci yaklaşıma göre ele almak yaygın görülen bir yaklaşım olup, toplumsal bir yapıyı anlamak ve meydana gelen değişimleri açıklarken sıklıkla de aile kurumuna bakılmaktadır.

1.3. Çatışmacı Yaklaşım

Durkheim'in toplumsal düzen açıklamalarının aksine başta Karl Marx ve Engels çalışmalarından temellenen çatışma kuramı ise, birey ve toplum ilişkisini daha çok çatışmaya odaklanarak ekonomik sistem üzerinden çözümlenmektedir (Poloma, 2012; Swingewood, 1998; Wallace ve Wolf, 2012). Çatışma kuramı, çatışmalı gruplar arasındaki ilişkilere odaklanarak kıt kaynakların rekabet ve mücadele ile hangi grubun eline geçtiği, bu ilişkiler sonucunda denge, düzen ve istikrar değil çatışma meydana getirdiğinin üzerine odaklanmaktadır.

Çatışmacı yaklaşımın aile kurumunu ele alması ise aileyi çatışma alanlarından biri görerek çatışma çerçevesinde ele almaktadır. Aile toplumsal eşitsizliği sağlayan bir küme olarak tarif edilmiş ve aile üyelerinin toplumdaki diğer güçlü üyelerle kıt kaynaklar için yarışmak zorunda oldukları kabul edilmiştir. Otorite tiplerine göre çatışma, pazarlık, ittifak gibi süreçlerle çözümlenerek ailede güçlü olanın güçsüz olana karşı üstünlüğü bulunmaktadır (Canatan, 2013b: 40). Sonuç olarak kuram, kıt kaynaklara karşı aileler nasıl kazançlı çıkar, ayrıcalıklar nasıl korunur ve kim kaybeder gibi sorulara cevap aramaktadır.

1.4. Feminist Yaklaşım

Feminizm kuramı, insanlığın yarısını oluşturan kadın nüfusunun erkeklerin arkasında kalmasını eleştiren, kadın ve erkeğin toplumsal yaşamda eşit haklara sahip olmasını savunan, cinsler arasındaki iktidar ilişkisinin değişmesini isteyen bir yaklaşıma sahiptir (Arat, 2010: 29). İlgi odağının kadın ve erkek arasındaki toplumsal farklılık ve buna bağlı anlamların araştırılarak neden ve sonuçlarının ortaya konulması olduğunu söylemek mümkündür. Şenol (2018: 318), kadın ve erkek arasındaki temel farklılığın toplumsal cinsiyet kavramı ile toplum tarafından üretildiğini, toplumsal rollerle de kadın ve erkeğin bedenlerine zorla kabul ettirildiğini öne sürmektedir. Bu yaklaşımın, kadın ve erkeklerin eşit hak ve sorumluluklara sahip olduklarını ifade ettiği, sağlıklı bir toplum yaratmayı istedikleri bilinmektedir.

İşlevselci kurama karşı gelmesinin yanında, çatışma kuramının argümanlarından etkilenmesiyle de oluşturulan feminist kuram, aile kurumunu ele alırken yine kuramın odak noktasını oluşturan, kadın ve erkek arasındaki ilişkiler üzerinde durmaktadır (Canatan, 2013b: 41). Ataerkil yapılanma kadın ve erkek arasında eşitsizlik temelinde gelişen bir yapı olarak tanımlanmakla birlikte; başta aile üzere diğer kurumlarında etkisiyle ayakta tutulmak istenmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, aile kurumu içerisinde toplumsallaşma sürecinde öğrenilerek toplumun belirlemiş olduğu rollerin sergilenmesi ile eşitsiz yapının sürdürülmesi

sağlanmaktadır (Arat, 2010: 37). Yozlaşmış aile tipinin, baskılayıcı töre ve gelenekler, dinsel çarpıtmalar ve ekonomik şartların elverişli olmaması gibi etkiler altında eşitsiz ilişkilerin kurulmaması eleştirilmektedir. Genel bir özet ile açıklanacak olursa feminist kuram, aile yaşamının ekonomik ve ataerkil yapıları nasıl yansıttığı, erkek ve kadın arasındaki ailevi yaşam deneyimleri arasında ne gibi farklılıklar olduğu soruları üzerinde durmakta ve önemli ölçüde çatışma kuramının etkisiyle cinsler arasındaki mücadeleye odaklanmaktadır.

1.5. Rol Kuramı

Rol kuramı, sosyal rollerin, kadın ve erkek davranışlarının neden farklılaştığı, cinsiyet kalıplarının açıklanması gibi konular üzerinde durmaktadır. Davranıştaki farklılıkların, cinsiyet farklılığına bağlı kadın ve erkeklerin rollerinde daha fazla görüldüğünü, toplum tarafından belirlenmiş, bireylerinde kabul ettiği davranış örüntüleri bulunduğunu açıklamaktadır (Dökmen, 2009: 82). Toplumda sosyal statüler sonucu bireylerin zihninde davranış kalıplarının belirlenmesiyle, kadın ve erkeğe düşen birtakım rollere göre davranışlar sergilenmesi gerektiği de ifade edilmektedir (Şenol ve Sarp, 2018: 19). Erkekler, duygularını kontrol edebildikleri gerekçesiyle daha rasyonel görünmeleri, fiziksel anlamda güçlü olmaları, ev geçimini sağlamaları ve şoförlük, mühendislik, askerlik gibi mesleklere yönlendirilirken; Kadınlardan, merhametli, fedakâr, özverili olmaları beklenerek, öğretmen, ebe ve hemşirelik gibi meslekler yapmaları beklenmektedir.

Bu kuramda aile; evlilik, cinsiyet, soy bağlarına göre oluşmasıyla roller toplamı olarak görülmüş, ailenin nasıl ve neye göre yorumlanacağı, sınırlarının neler olduğu da belirlenmiştir (Koyuncu, 2013: 63). Aile yapısı içerisinde rol çeşitlenmesi ele alınacak olursa, evlenmeye karar veren kadın ve erkek öncelikle karı-koca rollerini üstlenmektedirler. Çocukları dünyaya gelince ise kadınların, hassas, sabırlı ve doğuştan anaç özelliğe sahip olmaları gibi söylemlerle anneliğe yatkın oldukları ve toplumsal yaşamda da öncelikli rolleri olduğu kabul edilen annelik, erkekler ise yaygın bir görüşe göre doğuştan olmayan fakat zamanla öğrenilen babalık rolü kazanmaktadır. Çocukları evlenince anne-baba olan rollere kayınpeder ve kayınvalide, torun(lar) dünyaya gelince dede-nine, yeğenlerle hala, teyze, amca, dayı gibi çeşitli roller kazanılmaktadır. Sonuç olarak aile analizi yapılmak istendiğinde rol kuramıyla rollerin sergilenmesi ve farklılaşmasına bakıldığında aile ile ilgili açıklamalarda önemli bilgiler edinilmektedir.

2. Aile İle İlişkili Temel Kavramlar

Aile sosyolojik anlamda birincil grup olmasıyla ilk toplumsal ilişkilerin yaşandığı, sevgi, saygı, paylaşım, özveri ve muhabbet gibi duygular üzerine kurulmuş olan toplumsal bir kuruma denilmektedir. Türk Dil Kurumu aileyi, evlilik ve kan bağıyla kurulan karı-koca, çocuklar olmak üzere kardeşler arasındaki ilişkilerinde kapsandığı en küçük birlik olarak tanımlamaktadır. İnsanlar doğduğu andan itibaren aile yaşamına katılarak bir taraftan anne

ve babasıyla ilişkiler kurup onları sevip saymayı öğrenirken, diğer taraftan kendisi de evlenip anne-baba olmaya hazırlanarak aile kurumunun önemini sürdürmeye devam etmektedir. Aydın' da (2013: 28) aile kurumu açısından evlilikle ilişkili, evliliğin bireylere en meşru şekliyle ebeveyn olma, üreme ve çocuk yapma hakkı tanıdığını, toplum genelinin onaylayarak evlilik çatısı altında aile kurmanın önemli olduğunu ifade etmiştir.

Aile kurumunun, küresel anlamda ekonomik, teknolojik, kültürel olmak üzere meydana gelen değişimler sonucunda olumlu ve olumsuz pek çok etkiye maruz kaldığını buna bağlı olarakta kurumsal anlamdaki özellikleri ve işlevlerinin değişime uğradığını söylemek mümkündür. Tüm bu gelişmelere rağmen toplumsal yaşamda hala önemli bir kurum olarak görülmesi ve varlığını güçlü bir şekilde koruması ise toplumdaki en temel yapı taşı olma özelliğini korumasını sağlamaktadır. Bu yapı taşının başlıca özelliklerine değinilecek olursa (Başaran, 2013: 145):

- Ailenin kurulmasını sağlayan öğeler birbiriyle bütünleşmekte, bunun sonucunda da iç bağımlılık kurulmasını sağlamaktadır.
- Her aile kendine özgü olmasının yanında kendi içinde sınırlar oluşturarak, sınırlarının dışında kalanlara karşı ilişkilerini sınırlandırmaktadır.
- Ailelerin yalnızca kendi üyelerinin anlayacağı iletişim sistemi bulunmaktadır.
- Aile üyelerinin, ailenin varlığını korumak için uyumlu ve bütünlük içinde işleyişini sürdürmeleri beklenmektedir.

Duygusal ve mantıksal kararlar sonucunda biyolojik ilişkiler kurularak neslin devamının sağlandığı aile kurumu, karşılıklı ilişkilerin belli kurallara göre yaşandığı, özdeş ve tinsel zenginlikleri kuşaklar boyunca taşıyarak, duygusal, mantıksal ve biyolojik olduğu kadar hukuksal, toplumsal vb. özellikleriyle de toplumsal birikim sağlamaya devam etmektedir (Sayın, 1990: 2). Aile kurumu ile ilgili araştırma yapılmak istendiğinde alan yazında pek çok aile tanımı ve sınıflaması yapıldığını görmek mümkündür. Başlıca yapılan sınıflamalar, aile yapısının hane halkı sayısı, yerleşim yeri, evlenme şekli, aile tipi, ekonomi ve otorite şekli gibi sınıflamaların sayısı çoğaltılabilir. Bu sınıflamalar araştırmacının ihtiyacı dâhilinde olup, aileler arasındaki benzerlik ve farklılıkların bilinmesini sağlayarak ailelerin yaşamış olduğu değişim süreçlerini anlamak adına önemli görülmektedir. Bu araştırmada ele alınan başlıklar ise aşağıda verilmiştir.

2.1. Yerleşim Yerine Göre Aile Sınıflaması

Yerlerine göre aile tipleri sınıflamalarının genellikle kırsal, geçiş ailesi ve kent ailesi olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

2.1.1. Kırsal Aile

Kırsal bölgelerde konumlanan aile tiplerinin başlıca özelliklerine değinilecek olursa, geniş aile özelliklerinin yaygın olduğu, geçimin tarım üzerine kurularak buna bağlı olarak başlıca iç gücü, iş bölümü ve işbirliği alanlarının bulunduğunu söylemek mümkündür (Yasa, 1966: 12). Öncelikli olarak geçimlerinden kaynaklı ve geleneksel değerlere de önem vermelerinden dolayı akrabalık ilişkilerini sıkı sıkıya yürütmektedirler. Bu bölgelerde yaşayan insanlar, kendilerini toplulukla (community- cemaat) özdeş görme eğiliminde olup (Gökçe, 1976: 47), aile yaşantıları ve dolayısıyla sosyal hayatlarını da bu eğişime göre yaşamaktadırlar.

Bu yerleşim yerlerinde yaşayan aileler, başta ekonomik geçim olmakla beraber, sosyal ilişkiler, mesleki eğitim, güvenlik temini, dini ve boş zaman değerlendirme gibi birçok temel ihtiyacı dışarıya duymadan kendi içlerinde gidermektedirler. Böylece aile üyeleri birbirlerinin hayatında büyük yer kaplayarak topluluk özelliğini sergilemektedirler. Bu durumda da kırsal bölgelerde aile yaşamı, kan bağı, duygu, düşünce ve mekân birlikteliğinin zorunluluğunu sağlamaktadır.

2.1.2. Geçiş Ailesi ÖzelineAile Apartmanları

Türkiye’de aile tiplerine dair yapılan kavramsallaştırmalarda hem gecekodu (Yasa, 1966) hem de kasaba ailesi (Kıray, 1964) geçiş ailesi olarak sınıflanmaktadır. Geçiş ailesi, kırsal yerleşimlerde toprağa bağlı üretim gerçekleştirilirken, sanayileşme sonucunda geleneksel ekonomi anlayışından hızla sanayileşmeye geçişin olduğu toplumlarda oluşan aile tipine denilmektedir (Aydın, 2013: 27). Toplumların yaşamış olduğu sanayileşme hareketleri sonucunda kentleşme, nüfus artışı, toplumsal yapı ve yaşam biçimlerinin hızla değiştiği, haliyle toplumun en küçük yapı taşı olan ailelerinde etkilendiği köklü değişimler yaşanmıştır.

Köy ve kent yaşam dengesinin bozulduğu geçiş döneminde, kentler cazip endüstri merkezleri olarak görüldüğü için, kırsal alanlardan başka kentlere göçler edilmiştir. Genelde tarım ve hayvancılık ile uğraşan köy yerleşmelerine az da olsa ticaretin gelip, köydeki geniş aile modelinin küçük ailelere dönüşmesi, köy ve kent arasında kalmış kasaba ailelerinin oluşmasını sağlamıştır (Gökçen, 2013: 97). Kasaba aileleri, ne köy yaşamından tamamen kopmuş ne de kent hayatını tamamen yansıtan bir yapıya sahip olmamasıyla tam bir geçiş ailesi özelliğini göstermektedir.

Gecekodu aileleri de geçiş ailesi sınıflamasında bulunarak, genellikle kırsal bölgelerden kentlere yapılan göçler sonucunda oluşan nüfus hareketlerine katılmışlardır (Yasa, 1966: 9). 1950’lerden itibaren başlayan Türkiye’nin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik olmak üzere toplumsal yapıyı doğrudan ve köklü bir şekilde etkileyen gecekodulaşma, hem kır hem de kent yaşamına ait özelliklere sahip olmayıp, her iki yaşam biçiminde ters düşmüştür. Bunun yanında kır ve kent arasında sıkışmış denilebilecek gecekodu ailesi, meydana geldiği zaman koşullarında tampon mekanizma olarak tanımlanmıştır (Kıray, 1964). Bu aile tipinin, kentlerde düzensiz

konutlarda, sıkışık bir şekilde sosyoekonomik ve sosyokültürel açıdan dezavantajlı imkânlarla sahip bir şekilde yaşam sürdürdükleri gözlemlenmektedir.

Araştırmanın ana konusu kapsamında incelenmek istenen aile apartmanları ve bu yerleşim yerlerinde sergilenen gelin olma rolü, kırsal kesimlerdeki ilişki ağının ve aile yapısının kent bölgelerinde yaşatılmasına özen gösterilmesi gibi geçiş ailesine kısmen benzer özelliklerinin bulunması yanında, kendine has oluşmuş bir yerleşim şekliyle de farklı yönlerinin olduğu düşünülmektedir. Aydın'ın (2013: 34) geniş ailelerin kırsalda genelde ortak bir avlu içerisinde geniş bir konak veya birden fazla müstakil ev biçiminde sürdürdükleri yaşamın bir uzantısı olarak, kentte yaşam kurmuş ailelerin aile apartmanları inşa ederek veya müstakil evlerini apartman formatına dönüştürmesine benzetmesi düşüncemizi doğrulamaktadır.

Çekirdek aileler ve akrabaların bir arada yaşadığı, birkaç katlı, birden fazla daireden oluşan aile apartmanlarının, ilk ortaya çıkışı varlıklı kişilerin şehir hayatında hatırı sayılır mimarlar tarafından özenle yaptırılan elit bir yapı olduğu öğrenilmiştir (Kaynar, 2014: 4). Günümüzde ise bu yapılara dair öncelikle ailenin ataerkil yapısının korunmasının yanında, şehre uyum sağlamak, kısıtlı imkânlardan dolayı ailelerin maddi güçlerini birleştirmek olduğu söylenebilir (Ayrancı, 2018; Acar, 2019). Başlangıçta mimarlar tarafından özenle yaptırılan aile apartmanlarının zaman içerisinde mimari ve mühendislik alanlarındaki uzmanlıklardan kısıtlı ve yetersiz olduğunun gözlemlendiği de söylenmelidir. Aile apartmanlarında yaşanan ilişkiler, ne köy ailesi ne de kent ailesi yaşam tarzını tek başına yansıtmayarak Türkiye örneğinde değerlendirilmesi gereken bir aile tipi olarak görülmektedir.

2.1.4. Kent Ailesi

Kent ailesi, adından da anlaşılacağı üzere, kentsel alanda kurularak buna göre yaşam tarzı benimsemiş kişilerin oluşturduğu aile tipine denilmektedir. Gökçe (2012: 54) kent ailesinin, çekirdek aile, modern aile, demokratik aile ve küçük aile olarakta kullanıldığını ifade etmektedir. Kentsel alanda yaşayan bu aile tipi, daha önce açıklanan hane halkı sayısına göre çekirdek veya küçük aile tipini barındıran, geleneksel yaşam tarzından uzak(laşılan) özelliklere sahiptir.

Kent yaşamı, iş fırsatları, yeniliklere daha çabuk ulaşma gibi avantajlar sağlamanın yanında geçinme ve barınma başta olmak üzere temel ihtiyaçların karşılanmasında ise daha zor koşullara sahip olmasından dolayı insanların yoğun tempolarda çalışmasına neden olmaktadır. Buna göre bu bölgelerde yaşayan insanlar isteseler bile ellerinden olmadan akrabalık ilişkilerini görece önemsemeyerek, karar alma süreçlerini geleneksel köy yaşamında sürdürülen ilişkilerden farklı olarak yalnızca aile üyeleri ile paylaşmaktadırlar. Hane içerisindeki üye sayısı kadar görevler açısından da sınırlılık olduğu anlaşılmaktadır.

2.2. Hane Halkı Sayısına Göre Aile Sınıflaması

Kuramsal olmaktan ziyade kavramsal çerçeveye dayanan hane halkı sınıflamaları, aile üyesinin sayısına göre belirlenmekte olup üyelerin sayısı fazla ise büyük veya geniş, az ise küçük veya dar aile olarak tanımlanmaktadır. Anne baba ve evli çocukların, çok sayıda kandaş ve küçük ailelerin aynı çatı altında oturmasıyla büyük aile oluşmaktadır. Literatürde büyük aile tipi için, geniş aile, geleneksel aile, tarım ailesi, eski aile gibi adlandırmalarda kullanılmaktadır (Gökçe, 1976: 58). Geniş ailenin özellikle az gelişmiş ülke ve kırsal bölge kesimlerinde yaygın olduğu bilinip, geçiminin tarımla sağlandığı, akraba ilişkilerinin kuvvetli olduğu, gelenek ve göreneklerle yakında ilgili ailelerden oluştuğunu söylemek mümkündür (Gül, 2010: 25). Geniş ailelerde tarımla ilgilenilmesi, aileye yetecek kadar üretim yapılan bir ekonomik düzen oluşturmakta ve ekonomik yapı ilişkileri de etkileyerek, mülkiyet ortaklığının olmasına ve ortak işler yapılmasına neden olmaktadır (Yasa, 1973: 3). Aile içerisinde yaş ve cinsiyete bağlı, toplumsal cinsiyete göre görevlerin dağılmış olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca geleneksel ve dinsel kurallara bağlı kalınmasına da özen gösterilerek aile bütünlüğü korunmak istenmektedir.

Geniş aile de yardımlaşmanın fazla olması, aile tipinin toplumsal güvenlik kurumu özelliğini yerine getirmesiyle ilişkilidir (Yasa, 1973: 2). Örneğin insanın hayatında en önemli geçiş aşamaları olan doğum, düğün ve ölüm gibi zamanlarda yardımlaşma aile üyeleri arasında gerçekleşmektedir. Geniş ailelerde, büyük ebeveynlerden torunlara, amca, dayı, hala, teyze gibi yakın ilişkiler korunarak, aileye karşı sorumluluktan bahsedildiğinde anne, baba ve kardeşlerin yanında, korunmasına özen gösterilen diğer akraba ilişkilerini de kapsamaktadır. Bu aile tipinde, akraba ilişkileri ise genel anlamda baba soyundan sıralı bir ilişkiye göre sürdürülerek, ailenin otorite merkezi evin en yaşlı erkeği kabul edilmektedir (Gökçen, 2013: 114). Bu durumda hiyerarşik düzeni ortaya çıkarmaktadır.

Günümüzde çekirdekve modern gibi tanımlamalarla da bilinen küçük veya dar aile, anne baba ve evlenmemiş çocuklardan oluşan aile tipi olup, zaman zaman ailelerin yanında tek veya iki büyük ebeveyninde olduğu, evli çocukların hane dışında kaldığı aile tipi olarak bilinmektedir (Gökçe, 1976: 63). Bazı ailelerde çocuklar evli olmasa bile meslekleri ve ekonomik özgürlükleri sebebiyle evden ayrılarak aile üyesi sayısı bakımından büyük nüfuslu ailelere kıyasla çok daha küçük sosyal yapıda kurulmaktadır. Küçük aileler, özellikle büyük şehirlerde görülen bir aile tipi olup, karı ve koca olarak başlamakta, çocuklarının dünyaya gelmesi, büyüüp hayata atılıp zamanı gelince de evlenerek evden ayrılımlarıyla, eşlerin baş başa kalmalarıyla aynı noktada sonlanmaktadır.

Sanayileşme ve şehirleşme hareketleri, geleneksel veya geniş ile tipinde, hane sayısı ve yaşam tarzı başta olmak üzere zorunlu değişiklikler meydana getirmiş, şehir ailesi, modern aile, çekirdek aile gibi isimlerle de anılan yeni küçük aile tipleri oluşturmuştur. Toplumsal değişimler

sonucunda oluşan ve günümüzdeki aile modelini tarif eden bu ailelerin özellikleri şöyle sıralanmaktadır (Gökçen, 2013: 116): Akrabalık ilişkileri geniş ailede olduğu gibi birbirlerine karşı sorumluluk sahibi olup, yardımlaşma duygusunun çok güçlü olduğu şekilde olmayıp, ilişkiler daha mesafeli bir şekilde yürütülmektedir. Bu aile yapısında ahlaki vb. anlamda denetim mekanizması fazla olmayıp, eşler kendileri ve çocuklarıyla ilgili konularda yalnızca birbirlerine danışmaktadırlar. Çekirdek ailede, birinci derece akrabalar ile mesleklerin ayrı olması ve işlerin ortak yürütülmemesi gibi özelliklerle geniş aileden ayrılan bir ekonomik yapı bulunmaktadır. Çekirdek ailelerin, akrabaları ile kolektif mülkiyeti olmayıp, meskenlerinin ve yaşam tarzlarının bağımsız olması da öne çıkan özellikler arasındadır.

Çekirdek ailenin en önemli özelliğinden birisi de çocuk sayısının azalması ve ailelerin az nüfuslu yaşaması olarak kabul edilmektedir. Günümüzde Türkiye’de de yaygın aile tipinin çekirdek aile kabul edilmesine karşılık, yapı, işleyiş ve değerler bakımından ailelerin hala bazı geniş aile özellikler taşıdığını söylemek mümkündür (Şentürk, 2008; Aydın, 2013). Buna örnek olarak evlenecek kişilerin belirli yetişkinlik düzeyine gelip, ekonomik özgürlüğü olmasına rağmen anne ve babaları kadar yakın akrabalarının da düğün sürecine dâhil olması, büyükanne ve büyükbabaların eskisi kadar olmasa da hala denetim mekanizmasında yer alması, doğum ve ölüm süreçlerinde akrabaların çekirdek ailenin yanında olması gibi durumlar verilebilir.

2.3. Otoriteye Göre Aile Sınıflaması

Aile içerisinde otoritenin anne veya baba tarafından kurulmasına göre ataerkil ve anaerkil olmak üzere iki değişik aile tipinin olduğu kabul edilmektedir (Gökçe, 1976: 58). Ana soyluluk, ana yerlilik gibi isimlerle de bilinen anaerkillik, Paleolitik çağda avcılık ve toplayıcılık ile yaşamın sürdürüldüğü, kadınların yönetiminde soyun devam ettiği, miras ve toplumsal düzenin ana yanından belirlendiği aile düzenidir. Baba soyluluk, baba yerlilik veya ataerkillik sistem ise, ilkel ortaklık düzeninin çözülmesi aşamasında ortaya çıkarak toplumsal yaşamda rollerin değişmesiyle, her alanda erkeğin daha egemen olması ve kadının toplumsal yaşamın dışında tutulmaya başlamasını içeren örgütlenme biçimini olarak ortaya çıkmıştır (Gül, 2010: 23). Bu sınıflama içerisinde otoritenin beraberinde soyun sürdürülmesi, ekonomik yapı, mülkiyet ve akrabalık ilişkileri gibi değerlendirmeler de ele alınmaktadır.

Literatür içerisinde ataerkil ve anaerkil aile tiplerine dair, baba soy ve ana soy aile çeşitlemelerinin bazen aynı bazen farklı anlamda ele alındığı görülmüştür. Anaerkil ve ataerkil aile tipleri sınıflamasının en önemli özelliği, aile içinde otoriteye kimin sahip olduğudur (Aydın, 2013: 26). Aile içi otoritede yetki anne de ise anaerkil, babada ise ataerkil aile türü olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte dünya genelinde ataerkil aile yapılanmasının daha çok olduğu da bilinmektedir.

Ataerkil bakış açısının en önemli kavramları, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kavram birbiriyle ilişkili olarak, birinin diğerini belirleyen unsur ya da neden olmasıyla ilişkilidir (Connell, 2019: 208). Kadın ve erkek arasında kesin bir şekilde ayrılmış iş bölümü oluşturularak her iki cinse farklı görev tanımları uygun görülmektedir. Buna göre Aydın, (2013: 26) otoriter aile sınıflamasında ele alınan bir etkeninde iş bölümü ve toplumsal roller olduğunu ifade etmektedir. Geleneksel ataerkil toplumlarda kadınlar ev içinde konumlandırılıp ev işleri ve çocuk yetiştirilmesi gibi görevlere uygun görülürken; erkeklerse ev dışındaki iş hayatında üretim ve yönetim işlerine uygun görülmektedir. Ataerkil yapılanmanın toplum düzeninin sağlanmasında erkeklerin yönetimde olmasına bağlı olarak rol ve görev dağılımlarının bir şekilde kendi lehlerine göre düzenlemelerine fırsat oluşturmaktadır (Şenol, 2018: 41). Sonuç olarak ataerkil toplumların en önemli iki kavramı olan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet hakkında, cinsiyet kavramının biyolojik olduğu, bu kavramın toplumsal ve kültürel anlamda bir boyuta taşınmasıyla kadın ve erkekleri farklı yerlerde konumlandırmanın toplumsal cinsiyet ile ilişkili olduğunu söylemek, ataerkil yapının ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.Araştırmanın Yöntemi

Yapılan araştırmada aile apartmanına gelin olan ve bu apartmanlarda yaşayan kadınların gelin olma deneyimlerinin nasıl olduğu kadınların gözünden anlaşılmaya çalışılırken, geçmiş ve günümüz arasında kadınların sergiledikleri gelinlik tutumunun nasıl değiştiği de tespit edilmek istenmiştir. Çalışmada aile ile ilişkili kuramsal yaklaşımlar ve temel kavramları içeren teorik bilgiler verilmiştir. Nitel araştırma kapsamında tasarlanan bu araştırmada veri toplama yöntemlerinden biri olan yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniğinden faydalanılmıştır. Buna göre önceden hazırlanılmış sorular katılımcılara yönlendirilirken gereken yerlerde de alt sorular yöneltilerek araştırmayla ilgili kapsamlı bilgi alınmaya çalışılmıştır. Araştırmada katılımcılarla yapılan görüşme ve gözlem tekniklerinden faydalanılırken, yorumlayıcı metot ışığında da verilerin değerlendirilmesine gayret gösterilmiştir. Görüşmeler sadece aile apartmanında gelin olan kadınlar ile gerçekleştirilmiştir. Çünkü kadınların gözünden aile apartmanına gelin olma rolünün nasıl sergilendiği ve aile ilişkilerini nasıl etkilediği irdelenmek istenmiştir.

2023 Kasım - Aralık tarihleri boyunca Kırıkkale, Erzurum ve Kayseri illerinde ikamet eden yirmi dört kadın ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler katılımcıların müsait olduğu zaman diliminde, yüz yüze ve telefon görüşmeleri ile yapılmıştır. Görüşme esnasında herhangi bir ayrıntıyı atlamamak adına katılımcıların izinleri alınarak ses kaydı gerçekleştirilmiştir.

Ayrıca araştırmacının aile apartmanına gelin olmamasına karşılık aile apartmanında büyüdüğü ve aile apartmanında gelin olan birkaç kadın

tanıyor olmasından kaynaklı katımlı gözlem yapma şansının bulunduğu da ifade edilmelidir. Amaçlı örnekleme ile seçilen katılımcılara, görüşmeye başlamadan önce çalışma konusunun ne olduğu ve hangi amaçla yapıldığı hakkında bilgi verilmiştir. Katılımcılar, çalışma konusuna ilgi duydukları için içten yanıtlar vererek verilerin zenginleşmesini sağlamışlardır. Görüşmeler esnasında kullanılan ifadelerin hiçbir şekilde değiştirilmeden aktarılmış olduğu da söylenmelidir.

3.1. Görüşme Grubunun Özellikleri

Çalışmamızda “aile apartmanına gelin olan kadınların gelin olma deneyimlerine” odaklanarak, evliliklerinin nasıl sürdürüldüğü ve aile yapılarının anlaşılması istenmiştir. Buna göre nitel araştırma deseninde yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak, amaçlı örnekleme ile seçilmiş “aile apartmanına gelin olmuş kadınlardan” bulgular değerlendirilmiştir.

Katılımcıların en küçüğü 30, en büyüğü 65 yaşında olup, yaş ortalaması 49 olarak saptanmıştır. Görüşmecilerden 15 kişi, aileleri veya yakın tanıdıklarının vasıtası ile uygun görülüp evlendiğini ifade ederken, 9 kişi ise flört edip tanıştıktan sonra evlendiklerini ifade etmişlerdir. Meslek bilgilerine bakılacak olursa, ağırlıklı olarak ev hanımı (13) olmak üzere, öğretmen (4), bankacı (1), mühendis (1), muhasebeci (1), Dr. Öğrenci (1), sigortacı (1), tıbbi sekreter (2) meslekleri ile uğraşan kadınlardan oluşmaktadır.

Görüşmecilerin büyük çoğunluğu (14) hâlâ aile apartmanında yaşıyorken, kalan kısmı (10) ise artık aile apartmanında yaşamadıklarını ifade etmişlerdir. Görüşme yapılan kadınların vereceği yanıtlardan farklı bakış açıları kazanabilmek adınabirbirinden farklı yıllardaki evlilik deneyimi geçiren kadınların seçilmesine de özen gösterilmiştir. Böylece aile apartmanında gelin olma rolünün sergilenmesinde geçmiş ve günümüz arasında farklılıkların nasıl olduğu da tespit edilmeye çalışılmıştır.

4. Araştırmanın Bulguları

Aile apartmanına gelin olan kadınlarla gerçekleştirilen mülakatların değerlendirilmesi aşağıdaki başlıklar altında ele alınmıştır:

4.1. Aile Apartmanında Öne Çıkan Aile Modeli Olarak Ataerkil Yapılanmaya Dair Görüşler

Türkiye'nin de yaygın aile modelini oluşturan ataerkil yapılanma, aile içinde geleneksel adetlerin yoğunlukla uygulandığı, akraba ilişkilerinin önem verilerek yürütüldüğü, erkek otoritesinin kadınlara karşı üstün hissettirilmesiyle ailenin yönetildiği özelliklere sahiptir (Gökçe, 1976: 58). Ataerkil ailelerde, erkekler otorite kaynağını din ve geleneklerden alarak toplumsal yaşamdaki iş bölümünü kendilerinin lehine düzenlenmektedirler. Kadın ve erkekten beklenen görevlerin farklı olması, her iki cinsin toplumun kendileri için uygun gördükleri rolleri sergilemesine aksi halde toplumsal yaşamda olumsuz ve gariip değerlendirilmelerine neden olmaktadır. Araştırmamız kapsamında, görüşmecilere **aile apartmanında yaşamının**

kendi istekleri olup olmadığı, bu konuda hem kendilerinin hemde ailelerin ne düşündükleri sorulmuş, cevapların ataerkil yapılanma ile ilişkisi olduğuna karar verilmiştir:

- *Hiç konuşmamıştık, açıkçası fikrimde sorulmadı ve istemiyordum zaten. Oturduğumuz ev, kayınpederimin arsası olduğu için müteahhite verip ev yaptırılmıştı sizinde eviniz hazır dendi. (KK-1: Ev Hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli)*
- *Hayır, konuşmadık. Görücü usulüydü zaten beni istemeye gelmeden önce birlikte oturduklarını bildiğim için babama orda oturmak istemediğini söylemiştim. Babam kabul etmedi. "o eve gelin gideceksin bir kap su vermeye mi laf ediyorsun" dedi hiç karşı tarafa diyemedim bile. (KK-2: Ev Hanımı, 53 Yaş, 33 Yıllık Evli)*
- *Evet, biliyordum. Sevaptır, iyi olur diye bende istedim aileler de zaten dünden razıydı. Kaynanam oğlum yanımdan gitmez, gelin işimi görür diye düşündü kendi ailemin zaten pek söz hakkı talep etmediler. (KK-3: Ev Hanımı, 55 Yaş, 33 Yıllık Evli)*
- *Evet, biliyordum hatta ben istedim çünkü erken yaşta evlendiğim için kendimi güvende hissedirim diye düşündüm. Kendi annem onlar kalabalık yanlarında ezilirsin diye istemedi ama dile getirmedi. Kaynanamgilse ilk gelinde olduğum için onlara karışayım, hizmet edersin, oğul uşakta yanımızda kalır diye istediler. (KK-4: Ev Hanımı, 50 Yaş, 35 Yıllık Evli)*
- *Zaten baştan belliydi. Bina kendilerininindi boş olan daireye evlenen oturuyordu. O zaman bizim düşüncemiz mi vardı sanki öyle olması gerekiyor sandım. Kendi ailemde bir arada oturduğu için kalabalıktan çıktım kalabalığa gelin gittim. (KK-5: Öğretmen, 62 Yaş, 42 Yıllık Evli)*

Verilen cevaplardan geleneksel anlamda son sözü söyleme hakkının erkek tarafına ait olduğu ve her iki ailenin de erkek tarafının egemenliğini kabul ettiği anlaşılmaktadır. Gerek bu yapılanmaya duyulan saygıdan dolayı gelin kızın ve ailesinin erkek tarafına karşı herhangi bir söz hakkı talep etmediği gerekse yine erkek tarafının ekonomik gücü sebebiyle kendilerinin uygun gördüğü yerde oturulmasını doğal olarak ve zorunlu görmesi, ataerkil sistemin yaptırım gücüne bağlanmaktadır. Ataerkil aile tipi, aile içerisinde tüm birincil topluluk ilişkilerinin sürdürülmesine olanak sağlayan bir yapıya sahip olmasının yanında ekonomik örgütlemeyi de sağlamasıyla, yasalar ve cezalandırma kurallarını kendi geleneksel yapısı içinde bulundurarak gücüne güç katmaya devam etmektedir (Yasa, 1973: 3).

Görüşmecilere aile apartmanında yaşamaya devam etmeyi düşünüp düşünmedikleri sorulmuştur:

- *Aslında istemiyorum. Ama maddi imkânlar ev almamıza engel olduğu için oturduğumuz evde kayınpederimin evi olup kira derdimiz olmadığı için burdan çıkmayı da düşünmüyoruz. (KK-6: Öğretmen, 39 Yaş, 8.5 Yıllık Evli)*

- *Tayinimiz başka bir ile çıktığı için oturduğumuz evden ayrılmak zorunda kaldık. Yoksa bina kayınpederimin olduğu için başka yere gidemezdik. (KK-5: Öğretmen, 62 Yaş, 42 Yıllık Evli)*
- *Aile apartmanından biz ayrılmadık aslında büyükler vefat etti, görümceler de evlendi. Öyle ayrılmış olduk. (KK-7: Ev Hanımı, 63 Yaş, 43 Yıllık Evli).*
- *Biz 30 yıl aynı binada yaşadık, artık yaşlanmaya başladık asansör yok evde eski kendimizde olduk bir kaynana diye çıkmak istediğimizde kaynanam çok sıkıntı yaşattı. Eltim küstü, görümcelerim tavır aldı. Biraz zor oldu ama artık o binadan kurtuldum (KK-1: Ev Hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli).*
- *Biz evliliğimin ilk zamanlarında beraber oturduk ama kendi çocuklarımda büyüyüp ele karışınca ayrıldık. Çünkü sende büyüyorsun gelinlerin çoğalıyor damadın olacak. (KK-10: Ev Hanımı, Yaş 55, 35 Yıllık Evli)*

Görüşmecilerin verdiği cevaplardan, oturdukları apartmanların kendi soyadlarını taşıdığını öğrenmekle birlikte bu yapılarda oturmanın duygusal ve ekonomik bağ(ım)lılık ile ilişkisinin olduğu daanlaşmıştır. Ataerkil aile tipinin, özellikle babada toplanan maddi güçten gelen ekonomik olma işlevi ve bu ekonomi üzerinde de ortaklaşa mülkiyet hakkının oluşu önemli bir kurumsal özelliktir (Yasa, 1973: 2). Aile apartmanlarının genellikle kayınpederin maddi imkânı ve kayınpeder vefat etmişse onun yerine geçen en büyük ağabeyin öncülüğünde kurulan bu yapılar, erkek soyunun temsili niteliğinde soyadı ile isimlendirilen yerleşmeler olarak karşımıza çıkmıştır.

4.2. Ataerkil Aile Yapısındaki Toplumsal Roller

Ataerkil yapının ön kabullerinin, toplumsal cinsiyet kavramıyla ilişkili olup, varsayımları ise şu şekilde ifade edilmektedir. Kadınlar ve erkekler, biyolojik olduğu kadar, yetenek, ihtiyaç ve görevleri bakımından da birbirlerinden farklı görülmektedir. Erkekler yaratılıştan daha rasyonel ve güçlü olduğu için hükmetmekte doğal olarak vasıfları arasındadır. Kadınlar ise aynı şekilde yaratılıştan duygusal anlamda daha zayıf ve dengesiz, akıl yürütme ve yetenekler açısından erkeklerin gerisinde olmalarından dolayı, kamusal ve siyasal anlamda ev içerisinde veya geride kalmaları uygun görülmektedir. Ayrıca erkeklerin rasyonel anlamda daha yetenekli olmaları yönetime daha yatkın olmalarına neden olarak onlar düzen ve yönetim alanına uygun görülürken, kadınlar çocuk doğurma, günlük yaşamlarını kontrol etme gibi konularda üstün görülmüştür (Berktaş, 1996: 26). O halde toplumsal cinsiyet kavramının ataerkil yapıyla yakından ilişkisinin olması yanında kaynağını da bu yapıdan aldığını söylemek mümkündür. **Görüşmecilerin aile apartmanında oturmanın olumlu ve olumsuz tarafının neler olduğu ve ne gibi sorumluluklar yarattığı sorulmuş ve toplumsal rollerle ilişkili cevaplarının ön plana çıktığı anlaşılmıştır:**

- *Kayınvalidem, büyük gelin benim gibi alıŖacak her Ŗeyi benim gibi yapacak ki ben varken nasıl yaŖıyorsanız ben ölünce de aynı düzende yaŖamaya devam edeceksiniz derdi. (KK-2: Ev Hanımı, 53 YaŖ, 33 Yıllık Evli)*
- *Kendine ait bir yaŖamın yok, evin farklı olsa da sürekli bir aradasın. Misafir geldiği an planın olsa bile iptal etmek ve o misafire hazırlık yapıp ağırlamak zorundasın. (KK-9: Ev Hanımı, 53 YaŖ, 37 Yıllık Evli)*
- *Küçük yaŖta evlenince yemek yapmayı, iŖ yapmayı kayınvalidemden öğrenmiŖtim. Çocukların bakımında da zorluk çekmedim. (KK-4: Ev Hanımı, 50 YaŖ, 35 Yıllık Evli)*
- *Çocuklarını nasıl büyüteceğinden, eŖinle aran nasıl olacağına kadar her Ŗeye karıŖıyorlar. Kayınvalidenin iŖini zaten yaptığın gibi birde kendi evini her an çat kapı gelirlerse diye sürekli düzenli tutmak zorundasın. (KK-11: Ev Hanımı, 65 YaŖ, 45 Yıllık Evli)*
- *Sürekli ziyaret ihtiyacı içinde oluyorsun, mutlaka uğraman gerekiyor gibi hissediyorsun. Misafir geldiğinde uygun olamasan da en azından bi uğrayıp hoŖ geldin diyerek gözükmen gerekiyor. Sonrada hizmet etmek zorunda kalıyorsun. (KK-6: Öğretmen, 39 YaŖ, 8,5 Yıllık Evli)*
- *Kayınpederim prensipli biri olduğu için yemeklerin düzenli olmasını ve bir arada yenmesini isterdi. Buna uymazsan sıkıntı oluyordu. Kendine göre değil büyüklere göre yaŖaman gerekiyor. (KK-12: Tıbbi Sekreter, 40 YaŖ, 19 Yıllık Evli)*

Kız ve erkek çocuklar doğduğu andan itibaren cinsiyetlerine göre aile kurumu için yetiŖtirilmektedir (Atabek, 1989: 51-52). Kızlar, oyuncak bebekler ve ev eŖyalarıyla oynatılarak daha küçük yaŖlardan itibaren ev sorumluluğunu almayı, çocuk bakımını öğrenmektedirler. Bu rollerle büyütölüp evlilik çağına gelmiŖ kadınlara verilen toplumsal mesajların yanında senin yerin artık kocanın evidir ve en önemli görevin ise kocanı memnun edip, onun parasını çar çur etmeden biriktirmektir gibi mesajların verilmesi de ihmal edilmemektedir. Erkeklere ise küçük yaŖtan itibaren sorumluluk alması öğretilerek, ilerde evli bir adam olduğuanda ailesinin sorumluluğunu alması sağlanmaktadır. Çalışmak, evin ekonomik yükünü taşımak ve mümkünse geliri artırmak gibi görevlerinin yanında öncelikle kendi anası, babası ve kardeŖlerine maddi manevi yardımda bulunmayı ihmal etmemeyi öğrenmesi gibi eŖinin ailesine de saygıda kusur etmemesi beklenmektedir.

- *İlk evlendiğimiz zamanlarda zaten sürekli bir arada olduğun için her Ŗeye izin alıyordum, yaŖım iyice ilerleyip, kendimin bile gelini olduğuanda artık izin almasan bile giderken ve giderken uğrayıp mutlaka bi kaynanama gözüküyordum. (KK-1: Ev Hanımı, 55 YaŖ, 35 Yıllık Evli)*
- *Bir yere gideceksin kendi başına karar veremiyorsun, kayınvalidem ya davet beklerdi davet etmezsem de mutlaka bir iŖ çıkartırdı. (KK-5: Öğretmen, 62 YaŖ, 42 Yıllık Evli)*

- *Aman her şeyine karıştırlardı mesela ince çorap bile giyemezdin kayınpederim görse kızardı. Giyimin kuşamın onlara göre olması gerekirdi. (KK-13: Ev Hanımı, 64 Yaş, 44 Yıllık Evli).*
- *Ben evin küçük gelini olduğum için birazda hassastım, kayınpederim beni hep poppoflardı. Öyle kaynanamın yanında falan hiç yatılmazdı. Ben kayınpederimde güç alarak biraz uzanmaya falan başladım benden sonra eltilerimde yatmaya başladılar tabii. O yüzden bana hep senin sayende ortaçağ kapandı yeniçağ açıldı derlerdi. (KK-2: Ev Hanımı, 50 Yaş, 32 Yıllık Evli)*
- *Biz ayrı apartmana çıkmak istediğimizde kayınvalidem beni çiğnemeniz gerekir, Kendi eviniz, ata toprağınız dururken başka bir yere gitmeye ar etmeyecek misiniz diyor. (KK-15: Ev Hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli)*
- *Büyüdüğün evden, kendi aileden ayrılmışsın onların yanında yaşıyorsun anlayış göstermek yerine hep bi beklentileri oluyor. Erkeklere rahat ama hem eşin yanında hem ailen yanında hizmetin de görülüyor ohhh! Ne güzel. Ama fedakârlık hep kadınlardan bekleniliyor. (KK-14: Öğretmen, 54 Yaş, 34 Yıllık Evli)*
- *Ben aile apartmanından çıkmalı 5 yıl oluyor. Kaç yıldır evli olduğum halde evlilik hayatım hatta hayatım daha yeni başladı gibi hissediyorum. Yıllar sonra kendi evim, çocuklarım, eşim hakkında söz sahibi oldum. (KK-1: Ev Hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli)*

Görüşmecilerin verdiği cevaplardan da özellikle toplumsal cinsiyet rollerinin kendi gelinlik deneyimleri üzerinde ne kadar etkili olduğu anlaşılmaktadır. Ataerkil yapının devamlılığını korumak için geleneklere dayanan ve yazılı olmayan kurallar bütünüyle toplumsal rollerden de destek aldığı bilinmektedir. Berktaş (1996: 16), kadınların mücadele etmek zorunda kaldıkları, özellikle toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili birçok sorunun kaynağı olarak toplum ve kültür tarafından belirlenmiş ön kabuller ve kalıp yargılar bulunduğunu ifade etmektedir.

4.3. Aile Apartmanında Kendi Çocuklarıyla Büyüyen Çocuk Gelinler

Görüşmeciler arasında çocuk yaşta yani erken evlen(diril)miş kadınların olduğu tespit edilmiştir. Uluslararası belgelere göre, erken evlilikler ve cinsiyet özelinde çocuk gelinler, fiziksel, zihinsel, duygusal ve sosyal anlamda gelişimlerini henüz tamamlamadan, 18 yaşından önce çoğunlukla evliliğe maruz kalan kızların bilinçli olarak rızaları olmadan evlenmeleri ve temel insan haklarının ihlale uğraması olarak tanımlanmaktadır (Şenol ve Alp, 2012: 248). **Kadınların erken yaşta evlendirilmelerinin sosyokültürel ve sosyoekonomik sebeplerle de gelin etme/gelin olma durumları karşımıza çıkmıştır:**

- *Beni istemeye geldiklerinde, öncesinde o kadar çok ağlamıştım ki gözlerim şiştiği için buzlar koyduk yine de yanlarına çıkamamıştım. Babama çok yalvardım evlenmek istemiyorum, okuycam, o adam*

- benden 10 yaş büyük diye fakat bana “şimdi aklın ermiyor ilerde bu gelin gittiğin aileye sevinirsin bana teşekkür edersin” demişti. (KK-18: Ev Hanımı, 50 Yaş, 32 Yıllık Evli)*
- *Amcamın evliliği ve eşine o kadar özenirdim ki bende öyle çalışan bir kadın olucam eşimle de böyle anlaşış evleneceğim diye düşünürdüm. Ablam rahmetli olunca onun kimliğini bana vermişler, kimliğime karar verdikleri gibi evliliğime de ailem karar verdi. (KK-4: Ev Hanımı, 50 Yaş, 35 Yıllık Evli)*
 - *Daha sen kendini bile bilmezken elin adamına bu senin kocan olacak dediler kohnuna soktular. İlk zamanlar ne çektiğimi bir ben bilirim. (KK-8: Ev Hanımı, 48 Yaş, 33 Yıllık Evli)*

Ataerkinin, kız çocuklarının erken yaşta evlenmelerini meşrulaştıran bir zemin hazırladığını söylemek mümkündür. Özellikle eğitim seviyesinin düşük olduğu aile yapılarında, geleneksel tutumlar, dini inanışların çarpıtılması, namusun korunması gibi sebeplerin yanında maddi gerekçelerle de erken evlilik algısı yönetilmektedir (Çetin, 2020: 112). Bu durumun sonucunda da kadınlar öncelikli olarak eğitim ile kendisini geliştirme, ekonomik bağımsızlığını kazanma, toplumsal yaşamda kendisini konumlandırmak istediği yer edinme hedeflerinden ziyade, kocasına eş, ailesine gelin, çocuklarına ise anne olmak zorunda kalma durumuyla karşılaşmaktadırlar. Aile apartmanına çocuk gelin olmuş kadınların sergiledikleri roller ve aile içerisinde öğrendikleri konular, bu kısımda ayrıca ele alınmamış, toplumsal roller içerisinde değerlendirilmiştir.

4.4. Toplumsal Değişmenin Aile Apartmanında Gelin Olan Kadın Rollerine Yansıması

Kentleşme, sanayileşme ve modernleşme gibi çeşitli toplumsal değişmelere bağlı olarak özellikle Türkiye’de sıklıkla görülen geleneksel aile yapısından tam olarak modern aile yapısına dönüşmeyip her iki aile tipinin de görüldüğü aile yapısı, geçiş ailesi olarak adlandırılmakta ve bu aile modelinin yaygınlaştığı da kabul edilmektedir (Aydın, 2013: 27). Araştırmamız kapsamında özellikle yeni dönemde evlenen kişiler ile en yirmi yıldan fazla olmak üzere uzun sürelik evlilik deneyimi olan kişiler arasında gelin olma rollerinin farklılaştığı anlaşılmaktadır. Gelin olma rollerinin yanında aile ilişkilerinde, yalnızca geleneksel değil; hem geleneksel hem de modern özelliklerin öne çıktığı, gündelik yaşam pratikleri ve davranış biçimlerine bakıldığında iki aile modelinin gözlemlendiğini söylemek mümkün olup bu durum toplumsal değişmelere bağlanmıştır. Açıklamalara örnek olması için **görüşmecilerin aile apartmanında oturmakla ilgilifikirlerinin sorulması anlamında verdiği bazı cevaplar aşağıda verilmiştir:**

- *Aynı apartmanda oturmayı önceden konuşmamıştık ama kalabalık bir ailede büyümediğim ve o ailelere hep özendiğim için olumlu bir bakış açısına sahiptim. (KK-16: Bankacı, 36 Yaş, 10 Yıllık Evli)*

- Eşim ve benim işimizden dolayı gerek yaşayacağımız il gerekse aynı apartman olacağı önceden belliydi. Bizim kararımızdı yani. (KK-17: 34 Yaş, Mühendis, 4 Yıllık Evli)
- Ben asla istemedim. Hoş fikrimde sorulmadı zaten. (KK-1: Ev Hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli)
- Valla aileler her şeyi kendi arasında karar verdi. Bizim fikrimiz sorulmuyordu o zamanlar. (KK-18: Ev Hanımı, 50 yaş, 32 Yıllık Evli)

Cevapların farklılığından da anlaşılacağı üzere, daha uzun evlilik yaşamı olan gelinler isteklerini açıkça ifade edemedikleri, etseler bile pek söz hakkına sahip olmadıkları, ailelerin söz hakkının daha önemli olduğu anlaşılırken, yeni dönemde gelin olan görüşmecilerin kararlarını kendi istekleri ve şartlarına göre değerlendirdikleri anlaşılmaktadır. **Gelin olma rolünün değişimiyle ilgili diğer cevaplarda aşağıda verilmiştir:**

- Aynı apartmanda oturmanın en güzel yanı, işten geldiğinde yemek hazır olmuş oluyor. Çocukları her an emanet edebileceğin birileri var. (KK-19: Sigortacı, 30 Yaş, 5 Yıllık Evli)
- Çalışan kadınlar için büyük avantaj aileler her zaman destek oluyor, ihtiyacın olduğunda yardım alabiliyorsun. (KK-20: Dr. Öğrencisi, Yaş 32, 8 Yıllık Evli)
- Çocukların kimseyi rahatsız etmemesi ve disiplin sınırlarını bilmeleri konusunda daha keskin belirlemek zorunda kalınıyor. Çekirdek aile içinde kalan sorunu saklamak biraz zor olabiliyor. (KK-16: Bankacı, Yaş 36, 10 Yıllık Evli)
- Çocukları büyüklerin desteği ile büyütme en iyi yanı. Kayınvalidemgil de her zaman yemek bulunur yemeğim olmasa orda yeriz. Misafirim gelse hemen destek alırım. (KK-21: Ev Hanımı, 30 Yaş, 8 Yıllık Evli)
- Çocukları büyütürken disiplin sağlamak ve tek otorite olabilmek biraz zor oluyor bir şekilde denge kuruluyor. (KK-17: Mühendis, 34 Yaş, 4 Yıllık Evli)

Görüşmecilere aile apartmanına gelin olacak kişilere ne tavsiye ettikleri ve kendileri gibi gelinlerinin de aynı apartmanda yaşamaları hakkında ne düşündükleri sorulmuştur;

- Kesinlikle istemem. Büyüklerle yaşamak bereket ve deneyim açısından iyi oluyor ama kendi hayatını kuramıyorsun. Kişiliğin tam oturmuyor sanki ne çok uzak ne çok yakın olmalı bizde öyle de yaptık. (KK-5: Öğretmen, Yaş 62, 42 Yıllık Evli)
- Bu durumu yaşamış biri olarak ne gelinim ne de kızım için pek sıcak bakmıyorum açıkçası. Ama bu dönemde kötü mü olur olmaz. İyi geçim olsa saygı sevgi olsa işten geldiğinde yemeği hazır olur. Çocuklar emin ellerde olur. Eskiden biz mağdur olduk ama artık gelinler rahat, onlardan iş beklenmediği gibi daha iyi hizmet görürler aslında. (KK-8: Ev Hanımı, 48 Yaş, 33 Yıllık Evli)

- *Saygı, sevgi olduğu sürece sınırlar de belli olursa kesinlikle çok iyi bir şey. Yemek hazır. İşlere yardımcı var. Çocuklar güvende oluyor. (KK-22: Muhasebeci, 37 Yaş, 7 Yıllık Evli)*
- *Sınırlar korunduğu sürece ve eşler aileleri arasında senin benim taraf diye ayırım yapmazsa her şey yolunda gider. Yoksa aile apartmanında yaşamak güvenli, kimle oturup katlığını biliyorsun. İşten geldiğinde birde ev işlerini düşünmüyorsun her şey hazır oluyor. (KK-19: Sigortacı, 30 Yaş, 5 Yıllık Evli)*

Deneyimli gelinler, tecrübelerinden yola çıkarak hem kendi gelinlerinin hem de aile apartmanına yeni gelin olacak kişilere, hayatlarına engel olunması, aile büyüklerine karşı sorumluluğun fazla hissedilmesi gibi durumlardan dolayı sıcak bakmayıp aile apartmanını tavsiye etmezken, yeni dönemde gelin olma rolünün eskiye kıyasla daha avantajlı bir yanının olduğunu da vurgulamışlardır. Yeni dönemde gelin olanlar ise deneyimli gelinlerin dediğini doğrular nitelikte, eskisi gibi sınırlandırılma, izin almak, hizmet etmek zorunda kalma vb. anlamda değil, daha çok olumlu yanlarından bahsettikleri göze çarpmaktadır. Olumsuz olarak ifade ettikleri durumların ise eş, baba, anne, kayınvalide gibi herhangi bir otoriteden kaynaklı zorunluluk veya korkudan dolayı değil kendi duygu durumlarına göre mecbur hissettikleri durumlardan bahsetmişlerdir.

Kurumların yapı ve işlevlerinde meydana gelen farklılıklar, toplumsal değişmeye sebep olmaktadır. Bu kapsamda yukarıdaki cevaplardan da anlaşılacağı üzere aile kurumunun yapısı ve aile üyelerinin rollerinde belirgin şekilde farklılık yaşandığı anlaşılmaktadır. Kadınlar eskiden aile ilişkilerinde, cinsiyet, yaş, maddi imkân anlamında ya da toplumsal cinsiyet kavramına bağlı olarak dezavantajlı bir konumda bulunurken; eğitim seviyelerinin artması ve ekonomik bağımsızlık kazanarak artık sosyal yardım açısından bağımsız olmaları, son derece olumlu görülmeyle birlikte, bu gelişmeler toplumsal yaşamda birtakım değişimlere de sebep olmuştur.

Sonuç

Doğurdum oğlum oldu evlendi komşum oldu atasözünden de anlaşılacağı üzere aile apartmanları, bina sakinlerinin akrabalarından oluştuğu, pek çok akraba örüntülerinin kurulduğu yerleşim yeri olarak bilinmektedir. Çalışmamızda aile apartmanına gelin olan kadınların gelin olma deneyimleri incelenerek gelinlerin toplumsal rolleri ve aile içi ilişkileri üzerinde durulmuş, bu bölümde de araştırma bulgularından elde edilen sonuçlar sıralanmaya ve özetlenmeye çalışılmıştır. Araştırmaya ilk olarak görüşmecilerin demografik bilgileri alınarak başlanmış ve evlilik türlerinin nasıl olduğu sorgulanmıştır. Görüşmecilerin büyük çoğunluğunun, aileleri veya yakın tanıdıklarının vasıtası ile uygun görülüp evlendirildikleri geriye kalan görüşmecilerin ise flört edip belli bir süre tanışıp anlaştıktan sonra evlendikleri öğrenilmiştir. Görücü usulü evlenenler arasında çocuk gelinlerin olduğu tespit edilince ailelerinin onları evlendirme sebebinin

neler olduğu ve ne hissettikleri sorulmuş; Sosyokültürel ve sosyoekonomik sebeplere bağlı olarak evlendirilip, çaresiz ve mutsuz hissettiklerini ancak aradan geçen zamanda alışmak zorunda kaldıkları ve durumu normalleştirdiklerini belirttikleri dikkati çekmiştir.

Aile apartmanına gelin olan kadınlara, aile apartmanına gelin olmayı nasıl değerlendirdikleri çalışmada sorgulanmıştır.çoğu görüşmeci, aynı binada yaşama konusunda fikrinin sorulmadığı ya da herhangi bir şey düşünmediğini öne sürürken, bir kısmı da ekonomik ve duygusal sebeplerle zorunda kaldıkları ya da tam tersineolumlu yaklaştıklarını ifade etmişlerdir. Aynı soru ailelerin ne düşündüğü bağlamında da yönelti miş, kadınlar özellikle eşleri, kayınpederleri ve kayınvalidelerini kast ederek bu konunun erkek tarafının takdirinde olduğunu, üstüne konuşmaya bile gerek duyulmadığını yanında, kendi ailelerinin ise bu konuda herhangi bir fikir belirtmediklerini, olumsuz bakış açısına sahiplerse de dile getirilmediğini açıklamışlardır.

Aile apartmanında yaşayan kadınların deneyimleri dinlenirken özellikle gelin olma rolleriyle ilgili görevlerden söz ettikleri dikkati çekmiştir. Bu görevler öncelikli olarak aile büyüklerini memnun etmek, çocuklarını onların istediğı gibi büyütmek, kendi evleri ve gerek olduğunda diğer aile üyelerinin evlerinde de düzen ve disiplin sağlamak, hastalık ve bayram kutlamaları gibi özel günlerde hizmet etmek, kayınvalide, elti, görümce ilişkilerini gözetererek desteklemek olduğundan bahsetmiş oldukları görülmüştür. Giyim kuşam konusunda aileye uygun giyinip göze çarpmamak, eşleriyle herhangi bir sorun yaşadıklarında kimseye hissettirmeden sıkıntıyı çözmek de bahsetmiş oldukları konular arasındadır. Bununla birlikte aile apartmanında yaşayan kadınlar, evleri ayrı olsa bile yalnızca yatmak için kullandıklarından dolayı özellikle kendi hayatlarını sürdürürken pek bir özellerinin olmadığı ve hayatlarını feda ettikleri anlamında şüpheye düştükleri için sitemli oldukları da tespit edilmiştir.

Görüşmeciler arasında hala aynı apartmanda yaşamayı sürdürenler olduğu gibi aile apartmanından taşınıp farklı yerlerde yaşayanlar da bulunmaktadır. Bu yerleşmelerin oluşması gibi dağılması da benzer sebeplere bağlanmıştır. Öncelikli olarak kayınpeder veya onu temsil eden en büyük ağabeyin mülkiyet sahibi olmasıyla kurulan binalar ve geleneksel aile özelliklerinden dolayı sıkı yürütölen akraba ilişkileri, aile büyüklerinin vefatıyla dağılmaya başlamıştır. Ardından çocukların büyümesiyle kendi ekonomik refahlarını kazanması ve Anadolu'da ifade edilen“ele karışma” hali de yaşanınca bu merkezizetci aile yapısı ayrılıklarla sonlandırılmıştır. Hala yaşamayı sürdüren görüşmecilerde ise değişimi başlatacak gelişmeler yaşanmadığından veya kendi tercihleri ile oturmaya devam ettikleri görülmüştür.

Araştırma bulguları incelendiğinde kadınların aile apartmanına gelin olma rolleriyle ilgili görevler ve aile içi ilişkilerde bir takım koşullara bağlı olarak değişmeler yaşandığı da görülmüştür. Kadınların alışma hayatına

girmesi, onların ev içindeki rolleri ve çocukları üzerinde bakımından sorumlu tek ebeveyn olma durumu biraz olsun değişmiş yani toplumsal cinsiyet kavramının dezavantajlı konumları eskiye nazaran daha iyileştirilmiştir. Görüşmecilere, aile apartmanına gelin olacak kişilere tavsiyeleri sorulmuş, uzun zamandır evlilik deneyimi olan ve aile apartmanında gelin olan kadınlar, bu duruma pek sıcak bakmayıp mümkünse oturmamaları konusunda öneride bulunurken; Yeni dönemde evlenen gelinlerin aile apartmanında oturmaya sıcak baktıkları ve önerdikleri anlaşılmıştır. Öneride bulunan gelinler, ev işlerinin yapılması, yemek hazırlanması, misafir ağırlanması ve çocuklarını büyütürken kayınvalidelerinden gördükleri destekten dolayı memnun olduklarıyla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca saygı, sevgi, anlayış ve sınırların korunmasıyla sorunların kolaylıkla çözüldüğünü belirtmişlerdir. Dile getirdikleri olumsuzlukların ise daha tecrübeli olan gelinlerin sıkıntılarından, olumlu anlamda farklılaştığını söylemek mümkün olup, yeni dönem kayınvalidelerin kendi tecrübelerinden dolayı gelinlerine empati kurmaya ve anlayış göstermeye daha meyilli oldukları da belirtilmelidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Arat, N. (2010). *Feminizmin abcsi*. İstanbul: SAY Yayınları
- Atabek, E. (1989). *Kışkırtılmış erkeklik, bastırılmış kadınlık*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Acar, S. (2019). *Şehir dokusunda mahalle: İstanbul Esenler'de aile apartmanı olgusunun incelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Arslantürk, Z. - Amman, M. (2013). *Sosyolojiye giriş kavramlar, kurumlar, süreçler teoriler*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Aydın, M. (2013). Aile türleri ve başlıca aile sınıflamaları. *Aile Sosyolojisi*, (ed.: Mustafa Aydın), 9-40, Konya: Çizgi Kitapevi.
- Ayrancı, G. (2018). *Aile apartmanında yaşamının 0-3 yaş arası çocuk ruh sağlığı üzerine etkilerinin değerlendirilmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi.
- Berktaş, F. (1996). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. California: University of California Press.
- Canatan, K. (2013a). Aile sosyolojisi: Konuları, perspektifi ve gelişimi. *Aile Sosyolojisi*, (ed.: Kadir Canatan - Ergun Yıldırım), 15-30, İstanbul: Açılım Kitap.
- Canatan, K. (2013b). Aile hakkında kurumsal perspektifler. *Aile Sosyolojisi*, (ed.: Kadir Canatan - Ergun Yıldırım), 31-52, İstanbul: Açılım Kitap.
- Connell, R.W. (2019). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika*. (çev.: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çetin, M. (2020). Toplumsal bir gerçeklik olarak çocuk gelin kavramı. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 5, 107-122.

- Durkheim, E. (2013). *Toplumbiliminin yöntem kuralları*. (çev.: Ö. Ozankaya), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açılımları*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Erarslan, L. - Demirel, M. E. (2020). Aile kavramı ve sosyolojisi. *Aile Sosyolojisi*, (ed.: Levent Erarslan), 3-34, Eskişehir: T.C. AÖF Yayını.
- Fidan, Z. R. (2022). *Aile apartmanı üzerine sosyolojik bir değerlendirme*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gül, Gülbahar. (2010). Aile ve evlilik kurumu. *Aile Okulu*, (ed.: Haluk Yavuzer), 20-28, İstanbul: Remzi kitapevi
- Gökçe, B. (1976). Aile ve aile tipleri üzerine bir inceleme. *Ankara H.Ü Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8 (1-2), 46-67.
- Gökulu, G. (2019). Sembolik etkileşimci teorinin gündelik yaşam sosyolojisine katkıları. *Ekev Akademi Dergisi*, 80, 173-190.
- Kasapoğlu, A. (2012). Sosyolojik yaklaşımlar temelinde aile kuramları. *Aile Sosyolojisi*, (ed.: A. Kasapoğlu - N. Karkıner), 2-27, Eskişehir: T.C Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Kızılçelik, S. (1996). *Sosyoloji teorileri*. İzmir: Saray Kitapevleri.
- Kocadaş, B. (2016). *Toplum, toplumsal yapı ve kurumlar*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Koyuncu, A. A. (2013). Aile araştırmaları metodolojisi: Yaklaşımlar ve yöntemler. *Aile Sosyolojisi*, (ed.: M. Aydın), 41-64, Konya: Çizgi Kitabevi.
- İçli, G. (2017). *Sosyolojiye giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- İşleyen Adlı, M. (2020). *Marital functioning and Parenting in extended family living arrangements: A qualitative study in family buildings*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Lisansüstü Programlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ozankaya Ö. (1986). *Toplumbilim*. 6. Baskı, Ankara: Tekin Yayınları.
- Özkalp, E. (2004). Toplumsallaşma. *Davranış Bilimlerine Giriş*, 75-92, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Sayın, Ö. (1990). *Aile sosyolojisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik düşüncenin kısa tarihi*. (çev.: O. Akınhay), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şenol, D. (2018). Toplumsal cinsiyet ve medya. *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, (ed.: Dolunay Şenol- Havva Eylem Kaya), 311-334, İstanbul: Lisans Yayıncılık.
- Şenol, D. - Alp, Y. (2012). Çocuk gelin ve çocuk dul kadınlara Kırıkkale örneğiyle sosyolojik bir bakış. *Uluslararası Katılımlı Çocuk İhtiyaçları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ankara: Mutlu Çocuklar Derneği Yayınları.
- Şenol, D. - Sarp, Ç. (2018). Kadın ve erkeklerin değerlendirmeleri ile toplumsal cinsiyet rolleri-Kırıkkale örneği. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 31. 17-38.
- Şentürk, Ü. (2008). Aile kurumuna yönelik güncel riskler. *Aile ve Toplum*, 4(14), 7-32.

- Tanlası, B. (2023). *Aile apartmanında yaşayan annelerin ebeveyn öz yeterliklerinin incelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Poloma, M. (2012). *Çağdaş sosyoloji kuramları*. (çev.: Hayriye Erbaş), Ankara: Palme Yayıncılık.
- Wallace, R.A. - Wolf, A. (2012). *Çağdaş sosyoloji kuramları: Klasik geleneğin geliştirilmesi*. (çev.: M. R. Ayas - L. Elburuz), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Yasa, İ. (1966). Gecekondu ailesi: Geçiş halinde bir aile tipolojisi. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 23, 9-17.
- Yasa, İ. (1973). Evlilik ve geniş aile kurumlarının yazgısı. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 1-2, 1-10.
- Kaynar Yılmaz, S. (2014). *Aile apartmanında yaşamının çocuk ruh sağlığı üzerine etkilerinin değerlendirilmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Dalı Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Songül Hanım, Ev hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli, Kırıkkale’de ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme: 05.11.2023)
- KK-2: Zeynep C. Hanım, 53 Yaş, Ev Hanımı, 33 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 04. 12. 2023)
- KK-3: Esin Hanım, 55 Yaş, Ev Hanımı, 33 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 08. 12. 2023)
- KK-4: Gülcan Hanım, Ev Hanımı, 50 Yaş, 35 Yıllık Evli, Erzurum’da ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme: 13.11.2023)
- KK-5: Havva Hanım, Öğretmen, 20 Yaş, 42 Yıllık Evli, Kırıkkale’de ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme: 09.12.2023)
- KK-6: Şeyma Hanım, Öğretmen, 39 Yaş, 8.5 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (07. 11. 2023)
- KK-7: Zeynep E. Hanım, Ev Hanımı, 43 Yıllık Evli, 63 Yaş, Kırıkkale’de ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme: 06.11.2023)
- KK-8: Gülay Hanım, Ev Hanımı, 48 Yaş, 33 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 07.11. 2023)
- KK-9: Ayşe Hanım, Ev Hanımı, 53 Yaş, 37 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 04.12.2023)
- KK-10: Nevin Hanım, Ev Hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli, Kırıkkale’de ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme: 09.11.2023)
- KK-11: Reyhan Hanım, Ev Hanımı, 65 Yaş, 45 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 05.12.2023)
- KK-12: Öznur Hanım, Tıbbi Sekreter, 40 Yaş, 19 Yıllık Evli, Kırıkkale’de ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme:08.11.2023)
- KK-13: Zehra Hanım, Ev Hanımı, 64 Yaş, 44 Yıllık Evli, Kırıkkale’de ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme: 06.12.2023)
- KK-14: Hüsnüye Hanım, Öğretmen, 53 Yaş, 34 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 05.12.2023)

- KK-15: Semra Hanım, Ev Hanımı, 55 Yaş, 35 Yıllık Evli, Kayseri’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 03.11.2023)
- KK-16: Defne Hanım, Bankacı, 36 Yaş, 10 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 06.12.2023)
- KK-17: Deniz Hanım, Mühendis, 34 Yaş, 4 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 09.11.2023)
- KK-18: Neslihan Hanım, Ev Hanımı, 32 Yıllık Evli, 50 Yaş, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 08.12.2023)
- KK-19: Merve Hanım, Sigortacı, 30 Yaş, 5 Yıllık Evli, Erzurum’da aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 13.11.2023)
- KK-20: Gizem Hanım, Dr. Öğrencisi, 32 Yaş, 8 Yıllık Evli, Kayseri’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme:03.11.2023)
- KK-21: Sultan Hanım, Ev Hanımı, 30 Yaş, 8 Yıllık Evli, Kırıkkale’de ile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 09.12.2023)
- KK-22: Gönül Hanım, Muhasebeci, 37 Yaş, 7 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor (Görüşme:06.11.2023)
- KK-23: Esmâ Hanım, Öğretmen, 62 Yaş, 42 Yıllık Evli, Kırıkkale’de ikamet ediyor ve artık aile apartmanında yaşamıyor. (Görüşme:05.11.2023)
- KK-24: Sevim Hanım, Tıbbi Sekreter, 50 Yaş, 30 Yıllık Evli, Kırıkkale’de aile apartmanında yaşıyor. (Görüşme: 07.11.2023)

Extended Summary

The term "family apartment" (aile apartmanı) refers to a residential arrangement commonly observed in Turkey, where the apartment residents consist primarily of immediate relatives, such as parents and siblings. These residential settings are shaped by patterns of kinship and have their own historical backgrounds. This study examines the experiences of women who have become daughters-in-law in these family apartments, situating the analysis within the context of family sociology. By focusing on the experiences of women living in these apartments as daughters-in-law, the study aims to understand how their social roles and marriages are maintained, as well as to explore the structure of the family and the relationships within it.

Despite the anticipation that family apartments would provide significant sociological data, a literature review revealed that the topic has not been extensively addressed. Previous graduate studies in related fields include Seher Yılmaz Kaynar's (2014) evaluation of the effects of living in a family apartment on child mental health and Gülseda Ayrancı's (2018) study on the impact of living in a family apartment on the mental health of children aged 0-3. Sevilay Acar (2019) conducted a study in the field of local administration, titled "Neighborhood in the Urban Fabric: An Examination of the Family Apartment Phenomenon in Istanbul's Esenler District," which analyzed how urbanization processes have influenced the urban fabric and traditional neighborhood structures through family apartments. In 2020, Merve Adlı İşleyen, in the field of clinical psychology, conducted a qualitative study titled "Marital Relationships and Parenting Experiences of Couples Living in Family Apartments," exploring the impact of living in a family apartment on romantic relationships and parenting. One of the most notable studies in sociology related to family apartments is Rukiye Zinnur Fidan's (2022) "A Sociological Evaluation of Family Apartments," which in its first section discusses the historical process of the family and, in its second section, examines the processes that the family has undergone in Turkey. The final section presents findings on how family and kinship relationships are established within family apartments. Another study worth mentioning is Beyza Tanlası's (2023) research in the field of guidance and

psychological counseling, titled "An Examination of Parental Self-Efficacy of Mothers Living in Family Apartments." This study focuses on the experiences of living in a family apartment and being a mother in such settings, examining parental self-efficacy. Finally, in 2024, Seda Meral conducted an ethnographic study in the field of architecture titled "Coexistence: An Ethnographic Study of the Socio-Cultural Implications of Behavioral Patterns in a Family Apartment." Given the lack of previous studies examining the roles of women as daughters-in-law in the context of family sociology, this study is expected to contribute to the literature. This research, designed as a qualitative study, employed the semi-structured in-depth interview technique as one of its data collection methods. Pre-prepared questions were directed to participants, with additional probing questions posed as necessary to obtain comprehensive information relevant to the research. Interviews were conducted exclusively with women who had become daughters-in-law in family apartments. The goal was to investigate how the role of daughter-in-law is performed and how it impacts family relationships from the perspective of the women themselves.

Interviews were conducted with 24 women residing in Kırıkkale, Erzurum, and Kayseri during November and December 2023. These interviews took place either face-to-face or via telephone, depending on the participants' availability. With participants' consent, interviews were recorded to ensure no details were missed. It should also be noted that the researcher, despite not being a daughter-in-law herself, grew up in a family apartment and knows several women who have become daughters-in-law in such settings, which provided an opportunity for participant observation. Prior to the interviews, participants selected through purposive sampling were informed about the study's purpose and objectives. Participants, interested in the study's topic, provided sincere responses, enriching the data collected.

The interview questions were as follows:

Demographic Information:

- Age?
- Occupation?
- How long have you been married?
- How long have you lived in a family apartment?

Questions:

1. Did you discuss living in a family apartment before marriage?
2. What was your perspective on living in a family apartment?
3. How did your parents view your living in a family apartment?
4. What are the positive aspects of living in a family apartment?
5. What are the negative aspects of living in a family apartment?
6. What responsibilities come with living in a family apartment?
7. Do you plan to continue living in a family apartment? Why or why not?
8. What advice would you give to someone who will become a daughter-in-law in a family apartment?

Based on these questions, the findings were evaluated under themes such as the patriarchal family structure prevalent in family apartments, the social roles within such a structure, child brides growing up with their own children in family apartments, and the impact of social change on the roles of women as daughters-in-law in these settings.

The majority of respondents reported that they were married through arrangements facilitated by their families or close acquaintances, with a smaller number having married after a period of dating. Among those who were arranged marriages, some were identified as child brides. When asked about the reasons for their early marriages and how they felt about it, respondents cited socio-cultural and socio-economic reasons and mentioned feeling helpless and unhappy at the time, though they eventually adapted and normalized the situation.

Most respondents indicated that they were either not consulted about living in the same building or did not have strong feelings about it, while others noted that they were compelled by economic and emotional reasons, or conversely, had a positive outlook on it. The study identified certain prominent duties associated with the role of daughter-in-law in family apartments. These included primarily pleasing the elders, raising children according to their

expectations, maintaining order and discipline in their own homes as well as, when necessary, in the homes of other family members, serving on special occasions such as holidays and during illness, and supporting relationships with mothers-in-law, sisters-in-law, and sisters-in-law. Other responsibilities mentioned included dressing appropriately to avoid attracting attention, resolving any issues with their husbands discreetly, and not letting others become aware of any marital difficulties.

Some respondents continue to live in the same apartment, while others have moved out. This situation often developed in connection with the passing of family elders, leading to the dissolution of the centralized family structure. As children grew up, achieved their own economic independence, and reached the stage of "marrying out," as commonly expressed in Anatolia, this centralized family structure often ended with separations. Those who continue to live in the family apartment do so either because changes that might prompt them to move have not occurred or because they have chosen to stay.

The entrance of women into the workforce has somewhat altered their roles within the home and their position as the sole caregivers for their children, thereby improving their previously disadvantaged status within the concept of gender roles. Women with long-term marital experience advised new brides to avoid living in a family apartment if possible. However, it was noted that newer brides were more receptive to and even recommended living in a family apartment. These brides expressed satisfaction with the support they received from their mothers-in-law in household chores, meal preparation, hosting guests, and child-rearing. It is also important to note that the difficulties faced by previous generations of daughters-in-law have lessened, with newer mothers-in-law being more empathetic and understanding, possibly due to their own past experiences.

"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: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu, Karar Tarihi:18.01.2024, Oturum No: 01, Evrak Tarih ve Sayısı: 21.02.24-E.234670. / Kırıkkale University Social and Human Sciences Research Ethics Committee, Decision Date: 18.01.2024, Session No: 01, Document Date and Number: 21.02.24-E.234670.

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.

SÜMMANİ AĞZI İLE SÖYLENEN TÜRKÜLERDE ÜSLUP BELİRLEYİCİ UNSURLAR



STYLE DETERMINING ELEMENTS IN FOLK SONGS SUNG IN SÜMMANİ DIALECT

Emre DÜZENLİ*

ÖZ: Bu çalışmanın amacı, Türk halk müziğinde “Sümmani ağzı” olarak bilinen üslubu meydana getiren yapısal özellikleri, analitik bir yaklaşım ile ele alarak açıklamaktır. Nitel araştırma türündeki çalışmada araştırma modeli olarak durum çalışması tercih edilmiş; verilerin toplanması için doküman inceleme, verilerden bulgulara ulaşılması için ise analiz tekniği kullanılmıştır. Bu çerçevede; öncelikle çalışma konusuna ilişkin kaynaklarda yapılan tanımlar ve açıklamalar incelenerek Sümmani ağzı ile söylenen türküler tespit edilmiştir. Ardından bu eserlerin analizi gerçekleştirilmiş ve elde edilen bulgular ışığında sonuçlara ulaşılmıştır. Analiz kapsamında; eserlerde kullanılan form, vezin, makam ve usûl gibi yapısal unsurlara ilişkin bulguların yanı sıra, dizeyi meydana getiren hecelerin eser içerisindeki değerlerini gösteren İka kalıpları belirlenmiş ve söz konusu unsurlar ile İka arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran bulgulara ulaşılmıştır. Çalışma kapsamında elde edilen bulgular neticesinde; Sümmani ağzı ile söylenen türkülerin çoğunlukla iki dönemli (AB) veya üç dönemli (A₁A₂B) forma sahip olduğu, eserlerin neva makamında ve Türk aksağı evferi usûlünde olduğu, sözlerin ezgiye karakteristik bir İka kalıbı çerçevesinde yerleştirildiği sonuçlarına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sümmani Ağzı, Form, Makam, Usûl, İka

ABSTRACT: The aim of this study is to explain the structural features that make up the style known as "Sümmani dialect" in Turkish folk music with an analytical approach. In this qualitative research type study, case study was preferred as the research model; document analysis technique was used to collect the data and analysis technique was used to reach the findings from the data. In this framework; first of all, the definitions and explanations made in the sources on the subject of the study were examined and folk songs sung with Sümmani dialect were identified. Then these works were analyzed and conclusions were reached in the light of the findings obtained. In the context of the analysis; in addition to the findings regarding the structural elements such as form, meter, makam and usul used in the works, İka patterns showing the values of the syllables that make up the verse in the work were determined and findings revealing the relationship between these elements and İka were reached. As a result of the findings obtained within the scope of the study; it was concluded that the folk songs sung in Sümmani dialect mostly have a two-period (AB) or three-period (A₁A₂B) form, the works are in neva makam and Türk aksağı evferi usul, and the lyrics are placed in the melody within the framework of a characteristic İka pattern.

Keywords: Sümmani Dialect, Form, Makam, Usul, İka

* Öğr.Gör. Dr.-Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü/Ankara- duzenliemre@gmail.com (Orcid: 0000-0002-9676-419X)

Giriş

19. yüzyıl halk müziği âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan Âşık Sümmani, Erzurum ili Narman ilçesine bağlı olan Samikale köyünde 1862 yılında doğmuştur¹. Sümmani'nin hayatı; sevdiği Gülperi'yi arayışı ve bu uğurda birçok doğu ilini, Kırım, Kafkasya, İran ve Afganistan'ı gezmesi, ardından köyüne dönerek 1915 yılında vefat etmesi ile hikâyelere konu olmuştur.

Zamanının en tanınmış ve kudretli âşıklarından olan Sümmani'nin şöhreti günümüze kadar ulaşmış olup, Âşık Şenlik ile birlikte Doğu Anadolu bölgesi âşıklık geleneği içinde çağdaşları ve kendinden sonra gelen bütün âşıklar üstünde tesir bırakmıştır (Özarlan, 2001: 365). Bu kapsamda; Erzurum başta olmak üzere, Kars, Ağrı, Erzincan, Bayburt ve Van gibi birçok doğu ili âşıklarında etkisi görülmüş (Özarlan, 2017) ve âşıklık geleneğindeki 7 âşık kolu² arasında "Sümmani Kolu"³ adıyla anılan ekolün kaynağı olmuştur (Kaya, 2000). Âşık Sümmani, ustası Âşık Erbabı'den eğitim almış; Narmanlı Edhem Baba ve Sanamerli Hacı Ahmet Baba (Erkal, 1998) gibi âlimlerden de etkilenmiştir.

Sümmani Kolu'nu takip eden âşıklar eserlerinde ustalarına ait dil, üslup⁴ ve ezgileri işlemişler ve bu üslup, zaman içerisinde halk müziğinde "Sümmani Ağzı" olarak yerleşmiştir. Ancak halk müziği literatüründe Sümmani ağzı ifadesinin yanı sıra Sümmani tavrı, Sümmani makamı, Sümmani havası veya Sümmani ezgi kalıbı gibi ifadeler de kullanılmaktadır. Örneğin Özbek (2014: 166) Sümmani ağzı ifadesi için "Narman'lı Âşık Sümmani'nin kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliğine göre yapılanmış söyleyiş biçimi; Sümmani deyişlerini seslendirirken kullanılan en yaygın ezgi kalıbı" şeklinde bir tanımlama yapmıştır. Duygulu (2014: 401)'nun açıklaması ise şu şekildedir:

Âşık Sümmani'nin adıyla özdeşleşmiş kalıp ezgi. Âşıklar bu kalıp ezgiyle Kars'tan Tokat'a kadar, kendilerinin veya başka âşıkların

¹ Sümmani'nin doğum tarihi; Rayman (1991)'da 1860, Günaydın (1998), Tan (2013) ve Sümbüllü (2015a)'de 1861, Boratav (1969), Erkal (1998), Sakaoglu (2011) ve Özarlan (2017)'da ise 1862 olarak verilmiştir.

² Kaya (2009: 6) âşıklık geleneğinde kol kavramını " Kol; çıraklık geleneği içinde, birbiri ardınca yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki usta âşığa bağlılık duyarak, ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği mekteptir" şeklinde tanımlamaktadır.

³ Şahin (2016) Sümmani kolunun mensubu olan âşıklar arasında öncelikle Sümmani'nin çırakları olan Şevki Çavuş, Fahri Çavuş, Ahmet Çavuş ve Mevlüt'ü saymaktadır. Ardından bu âşıkların çırakları Hüseyin Sümmanioğlu ve Nusret Yazıcı (Torunî) gelmekte ve onları da Ömer Yazıcı, İsrail Taştan ve Ebubekir Zamanî, Gıyasettin Eroğlu, Temel Türabî ve Baki Çetin takip etmektedir. Ayrıca Tuna (2001) Bardızlı Âşık Nihani, Mevlüt İhsani, Erol Ergani, Fuat Çerkezoğlu ve İhsan Yavuzer'in de "Sümmani Geleneği"ni sürdüren âşıklar arasında olduğunu ifade etmektedir.

⁴ Üslup (Stil): 1. Bir sanatçının, bir yörenin, bir ülkenin kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği, anlatış biçimi; ağız, tavır, biçem, tarz (Özbek, 2014); 2. Müzikte bir icracının, bir dönemin, bir coğrafi bölgenin veya bir topluluğun karakteristik özelliklerini anlatan terim (Pascall, 2001); 3. Müziksel davranışlar bütünü (Ersoy, 2017).

deyişlerini çalıp söyleyebilirler. Ezginin baş tarafı çoğunlukla serbest tartımlıdır. Kısa bir kesitten sonra beş süreli usûlle devam eden ezgi, arada bir yerde tekrar serbest tartımlıya geçer; sonra tekrar ritimli kısma döner ve tamamlanır. Âşıklar bu ezgi kalıbıyla atışma da yaparlar. Âşık Sümmani'nin kendi adıyla anılan ezgi kalıbıyla ortaya çıkan bu icra biçimi, "Sümmani makamı" adıyla da bilinir⁵.

Tuna (2001); Sümmani ağzı deyişlerin yüksek tempolu, 5 birimlik usûl ve 2+3 metrik gruba sahip, uşşak makamı özelliği gösteren ezgiler olduğunu belirtmektedir. Çalışmada ayrıca eser girişindeki terennümler ve karakteristik seyir işlenişine dair çeşitli bilgiler de verilmiştir. Sümbüllü (2015a)'nın çalışmasında Sümmani ağzı ifadesi, âşıklık geleneği içerisinde makam adı verilen ezgi kalıbı olarak açıklanmış; bu ezgilerin 5 zamanlı ve 2+3 kalıp ile ölçülen usûle sahip olduğu bildirilmiştir. Sümbüllü (2015b) bir diğer çalışmasında, birçok âşık tarafından benzer şekilde icra edildiğini belirttiği Sümmani ezgi kalıbına ait notayı vermiştir (Şekil 1). Diğer yandan, Özdemir (2013) Sümmani ağzı ifadesi ile belli bir ezgi kalıbından ziyade, Sümmani'nin tavrı, avazı ve söyleme şeklinin anlaşılmasının doğru olacağını öne sürmektedir. Möngü (2019) ise 8'li ve 11'li hece veznine sahip eserlerde kullanılan iki ayrı ezgi kalıbından söz etmekte; ancak çalışmada verilen ezgi kalıplarında söz bulunmaması dolayısıyla, söz-ezgi ilişkisine dair herhangi bir bilgi vermemektedir.

Sümmani Ezgi Kalıbı

Yöresi: Naman/ERZURUM

İçer: Nusret TORLUNİ
Notaya Alan: Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ



The image displays the musical notation for the Sümmani Ezgi Kalıbı. It consists of six staves of music, each with a treble clef and a 5/8 time signature. The notation is written in a single system, with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth staff. The music is composed of eighth and quarter notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat).

Şekil 1: Sümbüllü'de Sümmani Ezgi Kalıbı (2015: 833)

Yukarıdaki tanım ve açıklamalar ışığında, Sümmani ağzı ile söylenen türkülere özgü çeşitli yapısal unsurlardan bahsetmenin mümkün olduğu

⁵ Duygulu'nun açıklamasındaki "âşıkların belli bir kalıp ezgi ile kendilerine veya başka âşıklara ait deyişleri söylemeleri" hususuyla ilgili olarak Tüfekçi (1992: 242); "...âşıklar deyişlerini söylerken, yeni beste yapmıyorlar. Yetiştikleri yörelerin müzik tarz ve tavırları içinde kalarak sözlerini eski ezgiler üzerinde döşüyorlar" tespitinde bulunmuştur.

anlaşılmaktadır⁶. Zira ezgi, usûl ve vezne ilişkin bilgiler, belli bir üslubu gösteren yapısal unsurların varlığına işaret etmektedir. Bilhassa 11'li hece vezni ve 2+3 metrik grup yapısı, üslubun karakteristik özellikleri arasında sayılabilir. Ancak, Sümmani ağzı ile söylenen türkülerin analizinden elde edilecek bulgular neticesinde, söz konusu üslubu meydana getiren yapısal unsurlar hakkında daha detaylı sonuçlara varmak mümkün olacaktır.

1.Yöntem

Çalışmada analiz edilecek olan eserlerin tespit edilmesi amacıyla doküman incelemesi yapılmış ve 7'si Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Türk halk müziği (THM) repertuarı, 11'i Sümbüllü (2015a)'ye ait çalışma, 3'ü ise Turhan ve Feyzi (2021)'ye ait çalışmadan olmak üzere toplam 21 adet Sümmani ağzı ile söylenen türkü, çalışma evreni olarak tespit edilmiştir (Tablo 1). Nitel araştırma modellerinden durum çalışması modelinin kullanıldığı çalışmada belirlenen eserler, yapısal organizasyon analizi⁷ (Düzenli, 2022) ile incelenmiş ve analiz bulguları neticesinde, Sümmani ağzı ile söylenen türkülerde üslubu hangi unsurların, ne şekilde belirlediğine dair sonuçlara varılmıştır.

Tablo 1: Sümmani Ağzı ile Söylenen Türküler

Eser Adı	Vezin	Metrik Grup Yapısı	Kaynak Kişi
Ben Razi Değilem Hicrana Gama	11'li Hece Vezni	2+3	Âşık Nihani
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	11'li Hece Vezni	2+3	Abdurrahman Yörükütmen
Gel ya Hu Gel Sen de Sırri Faş Etme	11'li Hece Vezni	2+3	Ali Delice
Bir Küçük Dünyam Var İçimde	11'li Hece Vezni	2+3	Veysel Şatıroğlu
Duldalanma Yâr Mevlâyı Seversen	11'li Hece Vezni	2+3	Anonim
Elen Sana Bir Nasihat Edeyim	11'li Hece Vezni	2+3	Hüseyin Onkar
Acep Görünmezler Bilmem Nedendir	11'li Hece Vezni	2+3	Mustafa Türker
Ahu Gözlüm Leblerinin Lezzeti	11'li Hece Vezni	2+3	Nusret Toruni
Uyandım Gafletten Oldum Perişan	11'li Hece Vezni	2+3	Nusret Toruni
Çetindir Dünyanın Çekilmez Kahır	11'li Hece Vezni	2+3	Murat Çobanoğlu
Ervâh-ı Ezelde Taksim Bâbında	11'li Hece Vezni	2+3	İsrafil Daştan
Kömür Gözlüm Ben Gurbete Gidende	11'li Hece Vezni	2+3	Hazık Balcı
Arzu Maksûduma Firkât Âhıma	11'li Hece Vezni	2+3	Hüseyin Sümmanioğlu
Ben Câhilem Benim Dilde Nâzım Yok	11'li Hece Vezni	2+3	Hüseyin Sümmanioğlu
Bilmez misin Kendi Hâlinde Fikir	11'li Hece Vezni	2+3	Hüseyin Sümmanioğlu
Narman Kazasında Orcuk Yolunda	11'li Hece Vezni	2+3	Nusret Toruni
Seyyâh-ı Âlemi Seyrân Ederken	11'li Hece Vezni	2+3	Nusret Toruni
Bir Menzile Başa Kadar Varmasan	11'li Hece Vezni	2+3	Salih Turhan
Kahveyi Doldurur Helli Fincana	11'li Hece Vezni	2+3	Anonim
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	11'li Hece Vezni	2+3	Anonim
Seherden Uğradım Keşiş Göçüne	11'li Hece Vezni	2+3	Anonim

Yukarıda sıralanan yapısal unsurlara ilişkin bulgulara ulaşmak amacıyla, tespit edilen 21 esere uygulanacak olan yapısal organizasyon

⁶ Yapı: 1. Bütünün bir araya getirilmesinde uyulan dizge, 2. Parçaları ve öğeleri arasında yasaya uygunluk, durağan bağlar ve karşılıklı ilişkiler bulunan dizge veya bütün (URL-1), 3. Değişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere çatılış yolu (Hodeir, 2007). Bu tanımlar çerçevesinde çalışmada yapı; form, makam, usûl, vezin ve İka gibi eseri meydana getiren farklı unsurları, bu unsurların birbirleri ile ilişkilerini de göz önünde bulundurarak ele alan bir kavram olarak değerlendirilmiştir.

⁷ Yapı kavramına ilişkin verilen bilgiler doğrultusunda, çalışmada söz konusu yapısal unsurların birbirleri ile karşılıklı ilişkilerinin nasıl düzenlendiğini (organizasyonunu) incelemek amacıyla, yapısal organizasyon analizi uygulanmıştır.

analizi bu bölümde açıklanmış; ardından örnek olarak seçilmiş olan “Ben Razi Değilem Hicrana Gama” adlı eser üzerinde uygulanarak gösterilmiştir.

- Eserin literatür taraması kapsamında ulaşılan notası çalışmaya eklenir (Şekil 2).
- İcra kaydı (URL-2), nota ile birlikte karşılaştırmalı olarak incelenerek ezgi, güfte veya usûl yapısında olabilecek tutarsızlıklar tespit edilir⁸. Ayrıca, vurmali saz darpları ve/veya melodik saz vuruşları belirlenerek eserin usûlü tespit edilir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 350-22 / 6 / 1973

YÖRESİ
KUZUY-DOĞU

KİMDEN ALINDIĞI
BARDIZLI AŞIK NİHANI

SÜRE :

(216)

(Sümmâni ağzı)

BEN RAZI DEĞİLEM HİCRANA GAMA
Sümmâni' den bir deyiş

DERLEYEN
M. SARİSÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARİSÖZEN

BEN RA ZI DE Ğİ LEM HİC RA NE BA MA GA RİP GÖN LÜM
SÜM MÂ Nİ YEM YA RAP GÖN LÜM HO ŞEY LE YA SA BİR VER
HAL DAN HA LA SA LAN VAR SA BA VET TEN BE Rİ BİR YOL
YA DA BAĞ RİM TAŞ EY LE YA BİR ÇİF KA NAT VER YA BİR
GÖZ LE RİM EL ZAN NE DER U ZAH LAR DA KA LAN VAR
KUŞ EY LE TEZ U LA ŞAM YÂR BA ĞİN DA TA LAN VAR
SA BA VET TEN BE Rİ BİR YOL GÖZ LE RİM GÖZ LE RİM
YA BİR ÇİF KA NAT VER YA BİR KUŞ EY LE KUŞ EY LE
EL ZAN NE DER U ZAH LAR DA KA LAN VAR
TEZ U LA ŞAM YÂR BA ĞİN DA TA LAN VAR

Şekil 2: Ben Razi Değilem Hicrana Gama Adlı Eserin Notası (URL-3)

- Güftenin ilk kıtasını meydana getiren her dize için yapı birimleri analizi uygulanır (Tablo 2 ilâ Tablo 7). Bu analizde, eserin yapısal kurgusuna dair temel unsurları gösteren yapı birimleri tespit edilmektedir. Yapı birimleri; îka birimi (Î), ezgi birimi (E) ve form birimi (F) olmak üzere üç unsurdan meydana gelir:
 - Dize hecelerine ait atak (başlangıç) noktalarının art arda eklenmesi ile meydana gelen kalıp olarak îka birimi belirlenir⁹.

⁸ Şekil 2’de verilen örnek eser notasında eserin ikinci dize ezgisi bir ölçülük es ile sonlanmış olsa da, Aşık Nusret Torunî’ye ait icrada (URL-2) bu kısım karar perdesinde beklenerek icra edildiği için, analizde de bu şekilde değerlendirilmiştir.

⁹ Atak noktalarının oluşturduğu kalıp, çoğu zaman hecelere ait süre değerlerinin oluşturduğu kalıp ile aynıdır. Ancak îka kalıbında iki atak noktası arasındaki “es” değerleri de kalıba dâhil

- Bir dizeye eşlik eden ezgi ve varsa saz paylarının oluşturduğu, çoğunlukla bağımsız bir müzikal fikri gösteren ezgi kesiti olarak ezgi birimi belirlenir. Ayrıca ezgi biriminde seyri meydana getiren ses merkezleri ve seyri karakterize eden baskın ses merkezleri¹⁰ (BSM) tespit edilir.
- Dize ezgisi, saz payları ve ezgi başlangıcında veya sonunda bulunabilen es'leri kapsayan kesit, form birimi olarak belirlenir.

Bu kapsamda, örnek eser için uygulanan yapı birimleri analizine ilişkin bulgular aşağıda verilmiştir.

Tablo 2: Birinci Dizede Yapı Birimleri

Form Birimi	(F)1											
Ölçü	5/8			5/8			5/8					
Metrik Grup	2		3		2		3		2		3	
Darp	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek
İka Birimi	(İ)A ₁											
Hece Değeri	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2	
Hece	ben	ra	zı	de	ği	lem	hic	ra	na	ga	ma	
Seyir Ses Merkezi	neva			neva			neva					
Baskın Ses Merkezleri	neva - neva											
Ezgi Birimi	(E)A ₁											

Tablo 3: İkinci Dizede Yapı Birimleri

Form Birimi	(F)2											(F)S ₁				
Ölçü	5/8			5/8			5/8			5/8						
Metrik Grup	2		3		2		3		2		3		2		3	
Darp	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	
İka Birimi	(İ)A ₁ '															
Hece Değeri	1/2	3/2	1	2	3/2	1/2	1	2	2	1	2					
Hece	ga	rip	gön	lüm	hal	dar	ha	la	sa	lan	var					
Seyir Ses Merkezi	neva			hüseyni			m			çargah			neva		düğah	
Baskın Ses Merkezleri	neva - neva											düğah				
Ezgi Birimi	(E)A ₂											(E)S ₁				

Tablo 4: Üçüncü Dizede Yapı Birimleri

Form Birimi	(F)3											
Ölçü	5/8			5/8			5/8					
Metrik Grup	2		3		2		3		2		3	
Darp	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek
İka Birimi	(İ)A ₁											
Hece Değeri	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2	
Hece	sa	ba	vet	ten	be	ri	bir	yol	göz	le	rim	
Seyir Ses Merkezi	hüseyni			hüseyni			neva					
Baskın Ses Merkezleri	hüseyni - neva											
Ezgi Birimi	(E)A ₃											

Tablo 5: Dördüncü Dizede Yapı Birimleri

Form Birimi	(F)4											(F)S ₂				
Ölçü	5/8			5/8			5/8			5/8						
Metrik Grup	2		3		2		3		2		3		2		3	
Darp	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	
İka Birimi	(İ)A ₁															
Hece Değeri	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2					
Hece	el	zan	ne	der	u	zah	lar	da	ka	lan	var					
Seyir Ses Merkezi	neva			çargah			neva			düğah						
Baskın Ses Merkezleri	neva - neva											düğah				
Ezgi Birimi	(E)A ₂ '											(E)S ₂				

olduğu için, tanımda süre değerleri yerine atak noktaları ifadesi kullanılmıştır. İka konusunda detaylı bilgi için bk. (İlhan, 2003; Harmancı, 2011; Düzenli, 2022).

¹⁰ Detaylı bilgi için bk. (Düzenli, 2012).

Tablo 6: Üçüncü Dize Tekrarında Yapı Birimleri

Form Birimi	(F)3														
	5/8			5/8			5/8			5/8					
Ölçü	2			3			2			3					
Metrik Grup	2			3			2			3					
Darp	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek			
İka Birimi	(İ)A ₂														
Hece Değeri	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2	3/2	1/2	3	
Hece	sa	ba	vet	ten	be	ri	bir	yol	göz	le	rim	göz	le	rim	
Seyir Ses Merkezi	dügah			çargah			neva			neva			neva		çargah
Baskın Ses Merkezleri	dügah - neva - çargah														
Ezgi Birimi	(E)B														

Tablo 7: Dördüncü Dize Tekrarında Yapı Birimleri

Form Birimi	(F)4														
	5/8			5/8			5/8			5/8					
Ölçü	2			3			2			3					
Metrik Grup	2			3			2			3					
Darp	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek	Dü-üm	Düm	Te-ek			
İka Birimi	(İ)A ₃														
Hece Değeri	1	1	1	2	1/2	3/2	1	2	2	3	5				
Hece	el	zan	ne	der	u	zah	lar	da	ka	lan	var				
Seyir Ses Merkezi	gerdaniye			neva			çargah			segah			dügah		dügah
Baskın Ses Merkezleri	gerdaniye - düğah														
Ezgi Birimi	(E)C														

- Yapı birimlerine ilişkin analizler doğrultusunda, eserde en sık kullanılan İka kalıbı belirlenir.

Tablo 8: Eserde Kullanılan İka Kalıpları

İka	1. Usül Devrinde Hece Değerleri				2. Usül Devrinde Hece Değerleri				3. Usül Devrinde Hece Değerleri				4. Usül Devrinde Hece Değerleri			
(İ)A ₁	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2					
(İ)A ₁ '	1/2	3/2	1	2	3/2	1/2	1	2	2	1	2					
(İ)A ₁	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2					
(İ)A ₁	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2					
(İ)A ₂	1	1	1	2	1	1	1	2	2	1	2	3/2	1/2	3		
(İ)A ₃	1	1	1	2	1/2	3/2	1	2	2	3			5			

Eserde kullanılan İka kalıpları incelendiğinde (Tablo 8), en sık kullanılan İkanın (İ)A₁ olduğu görülmektedir.

$$(İ)A_1: (1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2).$$

- Bir araya gelerek eseri oluşturan yapı bileşenleri tespit edilir. Yapı bileşenleri, dönem (D) ve bölüm (B) olmak üzere iki adettir:
 - Form birimlerinin anlamlı ezgisel bütünler oluşturacak şekilde birleşmesi sonucunda meydana gelen dönemler belirlenir. THMde dönemler, çoğunlukla iki dizeye ait form birimi (örn. Tablo 2 ve Tablo 3) ve (varsa) tekrarlarından meydana gelmektedir.
 - Eserin aynı temel müzikal özelliklere sahip ardışık dönemlerinin bir araya gelmesi sonucunda oluşan bölümler belirlenir.

Örnek eser için tespit edilen yapı bileşenleri ve bunların yapı birimleri ile ilişkisi Tablo 9'da verilmiştir.

Tablo 9: Yapı Bileşenleri ve Yapı Birimleri ile İlişkisi

(B)A							
(D)A ₁			(D)A ₂			(D)B	
(F)1	(F)2	(F)S ₁	(F)3	(F)4	(F)S ₂	(F)3	(F)4
(İ)A ₁	(İ)A ₁ '	-	(İ)A ₁	(İ)A ₁	-	(İ)A ₂	(İ)A ₃
(E)A ₁	(E)A ₂	(E)S ₁	(E)A ₃	(E)A ₂ '	(E)S ₂	(E)B	(E)C
neva-neva	neva-neva	dügah	hüseyni-neva	neva-neva	dügah	dügah-neva-çargah	gerdaniye-dügah

2. Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde, eser analizlerinin sonucunda elde edilen bulgular ile karakteristik form, makam ve motif şekillerine dair bulgular değerlendirilmiş; çeşitli karşılaştırmalar yapılarak üslubu belirleyen yapısal unsurlar tespit edilmiştir. Bu kapsamda; incelenen eserlerde sıklıkla kullanılan İka, usûl, dönem adedi, form, ezgi seyri ve motif şekillerine ilişkin bulgular aşağıda verilmiştir.

- Eserlerin %81'inde aynı İka kalıbı görülmektedir (Tablo 10):
(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)¹¹

Buna göre, çoğu eserde dizeler üç usûl devrine sahip bir ezgi içerisine yerleştirilmekte ve yukarıda verilen hece değerlerinin oluşturduğu İka kalıbı ile ezgiye taksim edilmektedir.

Tablo 10: En Sık Kullanılan İkaya Göre Dağılım¹²

Eser Adı	En Sık Kullanılan İka
Ben Razı Değilem Hicrana Gama	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Gel ya Hu Gel Sen de Sırrı Faş Etme	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Bir Küçük Dünya Var İçimde	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Duldalanma Yâr Mevlâyı Seversen	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Ahu Gözlüm Leblerinin Lezzeti	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Uyandırm Gafletten Oldum Perişan	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Çetindir Dünyanın Çekilmez Kahri	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Ervâh-ı Ezelde Taksim Bâbında	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Kömür Gözlüm Ben Gurbete Gidende	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Bilmez misin Kendi Hâlinde Fikir	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Bir Menzile Başa Kadar Varmasan	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Elen Sana Bir Nasihat Edeyim	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Acep Görünmezler Bilmem Nedendir	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Kahveyi Doldurur Helî Fincana	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Seherden Uğradım Keşîş Göçüne	(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)
Narman Kazasında Orcuk Yolunda	(2+1+2)+(2+3)+(2+3)+(2+1+2)+(2+3)+2
Seyyâh-ı Âlemi Seyrân Ederken	(2+1+2)+(2+3)+(2+3)+(2+1+2)+(2+3)+2
Ben Câhilem Benim Dilde Nâzım Yok	(2+1+2)+(2+3)+(2+3)+(2+3)+(2+3)+5
Arzu Maksûduma Firkât Âhuma	(1+1/2+1/2+1+2)+(2+3)+(2+3)+(2+3)+(2+3)+5

- Eserlerde karakteristik olarak görülen İka kalıbı (Tablo 10) ve eserlerin bağlama ile icrasında uygulanan mızrap vuruşlarına bağlı ağır ve hafif darplar¹³ incelendiğinde, söz konusu eserlerin Türk aksağı evferi usûlüne sahip olduğu anlaşılmaktadır (Tablo 11).

¹¹ Özellikle dize başlangıcındaki ilk iki hecenin İka değerinde (1+1), hecelerin açık veya kapalı olması durumuna bağlı olarak (1/2+3/2), (3/2+1/2) gibi farklılıklar görülebilmektedir. Ayrıca, her iki hecenin de açık olması durumunda (1+1) tartımı başlangıçta es olarak (1+1/2+1/2) şeklinde de kullanılabilir. Ancak bu İka değerleri eserin diğer kıtalarındaki muadil heceler doğrultusunda tekrar (1+1) olarak kullanılabilirdi için, karakteristik İka kalıbı değişmemektedir.

¹² Bazı İka kalıplarında kırmızı renkte yazılmış olan değerler, söz veya ezgi bulunmayan es işaretini (0) göstermektedir.

¹³ Usûl tespiti için belirleyici olan vurmali sazın icrada olmaması durumunda, melodik saz vuruşları da usûl tespiti için kullanılabilir. Bu kapsamda; bağlama icrasında uygulanan vuruş yönleri ve vuruş yapılan teller, ağır (Düm) ve hafif (Tek) darpların tespiti için yol göstericidir. Detaylı bilgi için bk. (Düzenli, 2023).

Tablo 11. Sümmani Ağzı ile Söylenen Eserlerde Usûl Yapısı

Karakteristik İka Kalıbı	1	1	1	2	1	1	1	2	2	2	1	2
Usûl Darpları	Dü-üm		Düm	Te-ek	Dü-üm		Düm	Te-ek	Dü-üm		Düm	Te-ek
Metrik Grup	2		3		2		3		2		3	
Ölçü	5/8				5/8				5/8			

- Eserlerin dönem adedine göre dağılımında iki tip öne çıkmaktadır:
 - 2 Dönemli Eserler: %29
 - 3 Dönemli Eserler: %57

Tablo 12: Dönem Adedine Göre Dağılım

Eser Adı	Dönem Adedi	Form
Arzu Maksûduma Firkât Âhıma	-	(E)A
Seyyâh-ı Âlemi Seyrân Ederken	1	(E)A ₁ +(D)A
Narman Kazasında Orcuk Yolunda	1	(E)A ₁ +(D)A
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	2	(D)A+(D)B
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	2	(D)A+(D)B
Seherden Uğradım Keşîş Göçüne	2	(D)A+(D)B
Kahveyi Doldurur Helli Fincana	2	(D)A ₁ +(D)A ₂
Acep Görünmezler Bilmem Nedendir	2	(D)A ₁ +(D)A ₂
Elen Sana Bir Nasihat Edeyim	2	(D)A ₁ +(D)A ₂
Bir Küçük Dünyam Var İçimde	3	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)A ₃
Bir Menzile Başa Kadar Varmasan	3	(D)A+(D)A'+(D)B
Ben Razi Değilem Hicrana Gama	3	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B
Duldalanma Yâr Mevlâyı Seversem	3	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B
Ahu Gözlüm Leblerinin Lezzeti	3	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B
Uyandım Gafletten Oldum Perişan	3	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B
Ervâh-ı Ezelde Taksim Bâbında	3	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B
Kömür Gözlüm Ben Gurbete Gidende	3	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B
Bilmez misin Kendi Hâlinde Fikir	3	(D)A+(D)B ₁ +(D)B ₂
Ben Câhilem Benim Dilde Nâzım Yok	3	(D)A+(D)B ₁ +(D)B ₂
Gel ya Hu Gel Sen de Sırrı Faş Etme	3	(D)A+(D)B+(D)C
Çetindir Dünyanın Çekilmez Kahrı	3	(D)A+(D)B+(D)C

- Eserlerde en sık görülen üç form aşağıdaki gibidir:
 - (D)A₁+(D)A₂: %14
 - (D)A+(D)B: %14
 - (D)A₁+(D)A₂+(D)B: %33

Tablo 13: Forma Göre Dağılım

Eser Adı	Form	Form Birimleri
Arzu Maksûduma Firkât Âhıma	(E)A	(F)1+(F)2+(F)3+(F)4
Seyyâh-ı Âlemi Seyrân Ederken	(E)A ₁ +(D)A	(F)1+(F)2+(F)3+(F)4+[(F)5+(F)6]
Narman Kazasında Orcuk Yolunda	(E)A ₁ +(D)A	(F)T+(F)1+(F)2+(F)3+(F)4+[(F)5+(F)6]
Elen Sana Bir Nasihat Edeyim	(D)A ₁ +(D)A ₂	[(F)T+(F)1+(F)S1+(F)1+(F)S1*(F)2+(F)S1]+[(F)3+(F)S2+(F)3+(F)S1+(F)4+(F)S3+(F)4+(F)S4]
Kahveyi Doldurur Helli Fincana	(D)A ₁ +(D)A ₂	[(F)T+(F)1+(F)2]+[(F)3+(F)4]
Acep Görünmezler Bilmem Nedendir	(D)A ₁ +(D)A ₂	[(F)1+(F)S1*(F)1+(F)S1*(F)2+(F)S2]+[(F)3+(F)S3+(F)4+(F)3+(F)S3+(F)4]
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	(D)A+(D)B	[(F)T+(F)1+(F)2+(F)S]+[(F)3+(F)4]
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	(D)A+(D)B	[(F)1+(F)2+(F)S]+[(F)3+(F)4]
Seherden Uğradım Keşîş Göçüne	(D)A+(D)B	[(F)T+(F)1+(F)2+(F)S]+[(F)3+(F)4]
Gel ya Hu Gel Sen de Sırrı Faş Etme	(D)A+(D)B+(D)C	[(F)S5+(F)1+(F)2]+[(F)3+(F)4]+[(F)3+(F)4]
Çetindir Dünyanın Çekilmez Kahrı	(D)A+(D)B+(D)C	[(F)1+(F)S1+(F)2+(F)S2]+[(F)3+(F)4+(F)S3]+[(F)3+(F)S4+(F)4]
Bilmez misin Kendi Hâlinde Fikir	(D)A+(D)B ₁ +(D)B ₂	[(F)1+(F)T+(F)2+(F)S]+[(F)3+(F)4]+[(F)3+(F)4]
Ben Câhilem Benim Dilde Nâzım Yok	(D)A+(D)B ₁ +(D)B ₂	[(F)T1+(F)1+(F)2]+[(F)3+(F)T2]+[(F)T3+(F)4]
Bir Küçük Dünyam Var İçimde	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)A ₃	[(F)T+(F)1+(F)2+(F)S1]+[(F)3+(F)4+(F)S2]+[(F)3+(F)4]
Bir Menzile Başa Kadar Varmasan	(D)A+(D)A'+(D)B	[(F)1+(F)2+(F)S1]+[(F)3+(F)4+(F)S2]+[(F)3+(F)4]
Ben Razi Değilem Hicrana Gama	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B	[(F)1+(F)2+(F)S]+[(F)3+(F)4+(F)S]+[(F)3+(F)4]
Uyandım Gafletten Oldum Perişan	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B	[(F)T+(F)1+(F)2+(F)S]+[(F)3+(F)4+(F)S]+[(F)3+(F)4]
Ervâh-ı Ezelde Taksim Bâbında	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B	[(F)1+(F)2+(F)S]+[(F)3+(F)4+(F)S]+[(F)3+(F)T+(F)4]
Duldalanma Yâr Mevlâyı Seversem	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B	[(F)T+(F)1+(F)2+(F)S1]+[(F)3+(F)4+(F)S2]+[(F)3+(F)4]
Kömür Gözlüm Ben Gurbete Gidende	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B	[(F)T+(F)1+(F)2+(F)S1]+[(F)3+(F)4]+[(F)3+(F)S2+(F)4]
Ahu Gözlüm Leblerinin Lezzeti	(D)A ₁ +(D)A ₂ +(D)B	[(F)T1+(F)1+(F)2+(F)S1]+[(F)3+(F)4+(F)S1]+[(F)3+(F)T2+(F)S2+(F)4]

- 2 dönemli ve 3 dönemli forma sahip eserlerde sık görülen ezgi seyirleri aşağıdaki gibidir:

- 2 Dönemli Form: %50 (neva-neva)+(dügâh-neva-dügâh)

Tablo 14: 2 Dönemli Formda Ezgi Seyrine Göre Dağılım

Eser Adı	BSM (saz paysız)	BSM (saz paylı)
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	(neva-neva)+(dügah-neva-dügah)	(neva-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek	(neva-neva)+(dügah-neva-dügah)	(neva-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Seherden Uğradım Keşif Göçüne	(neva-neva)+(dügah-neva-dügah)	(neva-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Acep Görünmezler Bilmem Nedendir	(evic-segah)+(çargah-dügah)	(evic-segah)+(çargah-dügah)
Elen Sana Bir Nasihat Edeyim	(neva-neva)+(gerdaniye-dügah)	(gerdaniye-dügah)+(gerdaniye-dügah)
Kahveyi Doldurur Helli Fincana	(neva-neva)+(neva-neva)	(neva-neva)+(neva-neva)

- 3 Dönemli Form: %33 (neva-neva)+(neva-neva)+(dügâh-neva-dügâh)

Tablo 15: 3 Dönemli Formda Ezgi Seyrine Göre Dağılım

Eser Adı	BSM (saz paysız)	BSM (saz paylı)
Ahu Gözlüm Leblerinin Lezzeti	(neva-neva)+(neva-neva)+(dügah-neva-dügah)	(neva-dügah)+(neva-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Üyandım Gafletten Oldum Perişan	(neva-neva)+(neva-neva)+(dügah-neva-dügah)	(gerdaniye-neva)+(neva-neva)+(dügah-neva-dügah)
Ervâh-ı Ezelde Taksim Bâbında	(neva-neva)+(neva-neva)+(dügah-neva-dügah)	(neva-dügah)+(neva-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Ben Razi Değilem Hicrana Gama	(neva-neva)+(hüseyni-neva)+(dügah-neva-dügah)	(neva-dügah)+(hüseyni-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Gel ya Hu Gel Sen de Sırrı Faş Etme	(gerdaniye-çargah)+(hüseyni-neva)+(neva-dügah)	(gerdaniye-dügah)+(hüseyni-dügah)+(neva-dügah)
Bilmez misin Kendi Hâlinde Fikir	(gerdaniye-neva)+(neva-çargah)+(neva-dügah)	(gerdaniye-çargah)+(neva-çargah)+(neva-dügah)
Ben Câhilem Benim Dilde Nâzım Yok	(gerdaniye-neva)+(hüseyni-neva)+(hüseyni-dügah)	(gerdaniye-neva)+(hüseyni-neva)+(hüseyni-dügah)
Çetindir Dünyanın Çekilmez Kahrı	(gerdaniye-neva)+(neva-neva)+(neva-dügah)	(gerdaniye-neva)+(neva-neva)+(neva-dügah)
Bir Menzile Başa Kadar Varmasan	(hüseyni-neva)+(hüseyni-neva)+(dügah-neva-dügah)	(hüseyni-neva)+(hüseyni-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Bir Küçük Dünyam Var İçimde	(neva-neva)+(hüseyni-çargah)+(neva-dügah)	(gerdaniye-dügah)+(hüseyni-dügah)+(neva-dügah)
Duldalanma Yâr Mevlâyı Sevresen	(neva-neva)+(hüseyni-neva)+(dügah-neva-dügah)	(gerdaniye-dügah)+(hüseyni-dügah)+(dügah-neva-dügah)
Kömür Gözlüm Ben Gurbete Gidende	(neva-neva)+(neva-dügah)+(neva-dügah)	(neva-dügah)+(neva-dügah)+(neva-dügah)

Yapısal organizasyon analizi kapsamında elde edilen yukarıdaki bulguların yanı sıra, Sümmani ağzı ile söylenen türkülerde karakteristik olarak görülen form, makam ve motif şekillerine dair bulgular aşağıda açıklanmıştır.

- Eserlerin büyük çoğunluğunda ezgi, neva makamı özelliği göstermektedir. Bu doğrultuda neva perdesi, temel makamsal merkez konumunda olup; neva-gerdaniye merkezleri arasında sıklıkla evic perdesi kullanılarak gerçekleşen ezgi oluşumu¹⁴ da neva makamını karakterize etmektedir (Güray, 2023). Ayrıca Bayraktarkatal ve Güray (2021: 972-973)'in neva makamına ilişkin açıklamaları ile uyumlu şekilde; gerdaniye süsleyici/ortak tanımlayıcı perde olarak kullanılmakta, hüseyni süsleyici perde, çargâh ise pekiştirici perde işlevi görmektedir¹⁵. Karar perdesi olan düğâha yönelik ise, çargâh ve segâh perdelerinin sıkça kullanıldığı motifler ile sağlanmaktadır. Aşağıda bu uygulamalara dair örnekler verilmiştir.
- Motif oluşumunda ritmik yapıyı belirleyen esas unsur îkadır. Dolayısıyla ezgiyi meydana getiren seslerin değerleri, çoğunlukla hece değerleri ile uyum içerisindedir. Hecesel stili¹⁶ gösteren bu temel

¹⁴ İncelenen 21 eserin 10'unda gerdaniye-neva merkezleri arasında ezgi oluşumu görülmekte ve bunların tümünde evic perdesi kullanılmaktadır.

¹⁵ Ortak tanımlayıcı perde, süsleyici perde vb. terimlere ilişkin detaylı bilgi için bk. (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

¹⁶ Bir hece için bir sesin kullanıldığı stil. Detaylı bilgi için bk. (Sadie ve Tyrrell, 2001a).

motif oluşum şekli (Şekil 3), sınırlı sayıda ve dar bir ses alanı içerisindeki süslemeler ile gerçekleşen nömantik stil¹⁷ kullanımı ile çeşitlenmektedir (Şekil 4).



Şekil 3: Temel Motif Oluşum Şeklinde Hecesel Stil Kullanımı

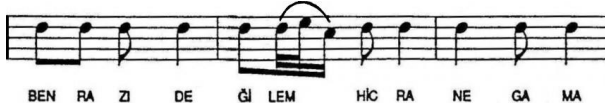


Şekil 4: Temel Motif Oluşum Şeklinde Nömantik Stil Kullanımı

Çoğu eserde söz konusu süslemeler, karakteristik îkanın (1+1+1+2+1+1+1+2+2+1+2) uzun değerlerinde yapılmaktadır. Gerek neva merkezinin yoğun kullanımı gerekse ritmik yapının büyük oranda aynı kalan îkaya bağlı olarak şekillenmesi sonucunda, çeşitli kaynaklarda kalıp ezgi olarak tarif edilen, birbirine benzer melodi ve ritme sahip ezgiler oluşmakta (Şekil 5 ve Şekil 6); bazı eserlerde ise aynı ezginin kullanıldığı görülmektedir (Şekil 4 ve Şekil 6).



Şekil 5: Birinci Dize Ezgisinde Neva Merkezi ve Îkaya Bağlı Ritmik Yapı - 1 (URL-4)



Şekil 6: Birinci Dize Ezgisinde Neva Merkezi ve Îkaya Bağlı Ritmik Yapı - 2 (URL-4)

- Makamsal yapıyı meydana getiren en önemli iki merkez, neva ve düğâh merkezleridir. Bunlardan eser boyunca sıklıkla işlenen neva merkezi ile ilişkili motif oluşumunda, çoğunlukla komşu sesler kullanılmaktadır.



Şekil 7: Neva Merkezinde Komşu Sesler ile Oluşturulan Motif (Sümbüllü, 2015a)

Özellikle dönem sonundaki neva merkezi etrafında şekillenen diğer bir karakteristik motif ise Şekil 8'de verilmiştir.



Şekil 8: Neva Merkezinde Karakteristik Motif Kullanımı (Sümbüllü, 2015a)

Genellikle eserin sonunda görülen düğâh merkezli ezgilerde, çargâh ve segâh perdelerinin sıklıkla kullanıldığı karakteristik bir motif, çeşitli ritmik farklılıklarla birçok eserde görülmektedir (Şekil 9 ve Şekil 10).

¹⁷ Bir hece için birden çok sesin (genellikle 4 sese kadar) kullanıldığı stil. Detaylı bilgi için bk. (Sadie ve Tyrrell, 2001b).



Şekil 9: Dügâh Merkezinde Karakteristik Motif Kullanımı - 1 (Sümbüllü, 2015a)



Şekil 10: Dügâh Merkezinde Karakteristik Motif Kullanımı - 2 (Sümbüllü, 2015a)

Yukarıda belirtilen yapısal unsurların karşılaştırmalı olarak incelenmesi sonucunda, Sümmani ağzı ile söylenen türkülerde karakteristik olarak kullanılan unsurlar, iki ve üç dönemli formlar bünyesinde aşağıda açıklanmıştır. Temelde aynı formun iki dönemli ve üç dönemli halleri olarak değerlendirilebilecek söz konusu kurguda, üçüncü ve dördüncü dizelerin tekrarlı kullanılması yoluyla iki dönemli formdan üç dönemli form oluşturulmakta olup; başlangıç ve bitiş dönemleri her iki formda da büyük oranda benzer özellikler göstermektedir.

- Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek ve Seherden Uğradım Keşiş Göçüne gibi eserlerde görülen iki dönemli (D)A+(D)B formu:

Tablo 16: İki Dönemli (D)A+(D)B Formunda Üslup Belirleyici Unsurlar¹⁸

(D)A				(D)B	
(F)T _c	(F)1	(F)2	(F)S	(F)3	(F)4
-	(İ)A ₁	(İ)A ₁	-	(İ)A ₁	(İ)A ₂
neva	neva-neva	neva-neva	dügâh	dügâh-neva-çargâh	neva-dügâh

- Birinci dize ezgisine başlamadan önce, çoğunlukla bir veya iki usûl devri içerisinde, bazı eserlerde ise serbest (usûlsüz) olarak kullanılabilen Ah, Yar, Amman, Amman Ey, Amman Of, Ah Amman Ey vb. terennümlerin ezgilerinde baskın ses merkezi nevadır (Şekil 11).



Şekil 11: Eser Girişinden Bir Terennüm Ezgisi - 1 (Sümbüllü, 2015a)

Neva merkezi, gerdaniye veya hüseyini merkezleri ile de işlenebilmektedir (Şekil 12).



Şekil 12: Eser Girişinden Bir Terennüm Ezgisi - 2 (Sümbüllü, 2015a)

- Üç usûl devrine yerleştirilen karakteristik A₁ îkasının (Tablo 10) kullanıldığı birinci dize ezgisi, neva merkezinden başlamakta ve

¹⁸ Tabloda kırmızı ile gösterilen ifadeler, ikincil karakteristik özellikleri göstermektedir.

oldukça sade bir motif kurgusu ile yine neva merkezinde bitmektedir (Şekil 13).



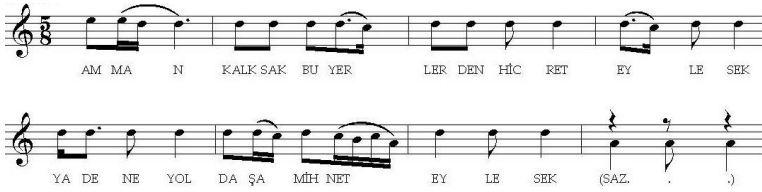
Şekil 13: A Dönemi Birinci Dize Ezgisi (Turhan ve Feyzi, 2021)

- A₁ ikasının tekrar ettiği ikinci dize ezgisi, neva merkezinden başlamakta; hüseyini ve/veya çargâh perdelerinin süsleyici/pekiştirici işlevleri kullanılarak neva merkezinde bitmektedir (Şekil 14).



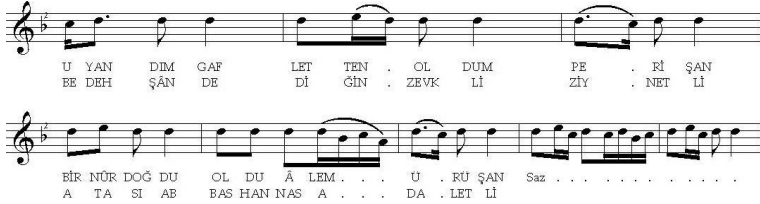
Şekil 14: A Dönemi İkinci Dize Ezgisi (Turhan ve Feyzi, 2021)

- İkinci dize ezgisinin ardından kullanılabilen ve temelde düğâh merkezini işleyen saz payı ile A dönemi sonlanmaktadır. Saz payları çoğunlukla, âşığın dize ezgisinden bağımsız olarak karar perdesinde (düğâh) beklediği bir kesit olarak icra edilir (Şekil 15).



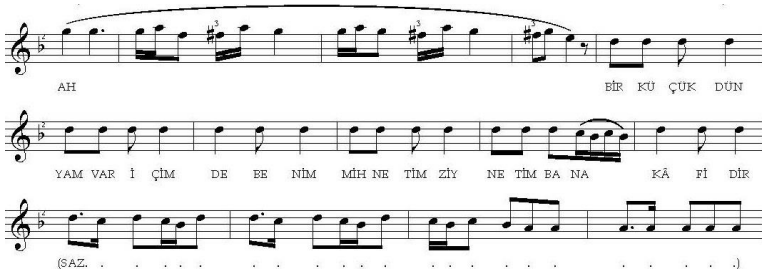
Şekil 15: Karar Perdesinde Kalış (Sümbüllü, 2015a)

Saz payı, bazı eserlerde neva merkezini komşu perdelerle işleyen bir uzatma görevi de görebilmektedir (Şekil 16).



Şekil 16: Uzatma İşlevi Gören Saz Payı (Sümbüllü, 2015a)

Saz payının diğer bir kullanımı ise, ikinci dize ezgisinin bitişindeki neva merkezinden düğâh merkezine taşınan bir ezgi şeklindedir (Şekil 17).



Şekil 17: Saz Payı ile Neva Merkezinden Dügâh Merkezine Geçiş (Sümbüllü, 2015a)

- o B döneminin başladığı üçüncü dize ezgisinde, birinci ve ikinci dizede olduğu gibi A_1 îkası kullanılmaktadır. Dügâh merkezinden başlayan ve neva merkezinde biten ezgi (Şekil 18), diğer bir kullanımda dize sonuna eklenen terennüm ile çargâh merkezinde kalış yapabilir¹⁹. Şekil 19'da bir örneği verilen bu durumda, eklenen terennümü meydana getiren hecelerin değerleri dolayısıyla, îka yapısında da bir farklılaşma meydana gelir.



Şekil 18: B Dönemi Üçüncü Dize Ezgisi (Turhan ve Feysi, 2021)



Şekil 19: B Dönemi Üçüncü Dize Ezgisinde Çargâh Merkezindeki Kalış (Sümbüllü, 2015a)

- o Neva merkezinden başlayarak dügâh merkezinde biten dördüncü dize ezgisinde, diğer dizelerden farklı olarak, dört usûl devrine yerleştirilmiş olan A_2 îkası kullanılmakta ve böylelikle B dönemi ve eser sonlanmaktadır. Bu ezgi kesitinde neva merkezi pest bölge seslerinin de kullanıldığı motifler ile işlenirken; dügâh merkezine düşüş, çargâh ve segâh perdelerinin sıkça kullanıldığı motiflerle gerçekleştirilir (Şekil 20).



Şekil 20: B Dönemi Dördüncü Dize Ezgisi - 1 (Sümbüllü, 2015a)

Bazı eserlerde dördüncü dize ezgisi, neva makamında süsleyici/ortak tanımlayıcı işleve sahip olan gerdaniye perdesinden başlayabilir (Şekil 21).



Şekil 21: B Dönemi Dördüncü Dize Ezgisi - 2 (URL-3)

- Ahu Gözlüm Leblerinin Lezzeti ve Uyandırm Gafletten Oldum Perişan gibi eserlerde görülen üç dönemli $(D)A_1+(D)A_2+(D)B$ formu:

Tablo 17: Üç Dönemli $(D)A_1+(D)A_2+(D)B$ Formunda Üslup Belirleyici Unsurlar

	$(D)A_1$			$(D)A_2$			$(D)B$	
(F)T _C	(F)1	(F)2	(F)S ₁	(F)3	(F)4	(F)S ₂	(F)3	(F)4
-	(İ)A ₁	(İ)A ₁	-	(İ)A ₁	(İ)A ₁	-	(İ)A ₁	(İ)A ₂
neva	neva-neva	neva-neva	dügâh	neva-neva	neva-neva	dügâh	dügâh-neva-çargâh	neva-dügâh

¹⁹ Çargâh merkezindeki kalış bazı eserlerde iki-üç usûl devri boyunca uzatılabilir veya serbest bir bekleyiş halinde kullanılabilir.

- A₁ ve B dönemlerinin yapısal özellikleri, iki dönemli formdaki A ve B dönemlerinin yapısal özellikleri ile büyük oranda aynıdır (Tablo 16 ve Tablo 17). Dolayısıyla her iki formun da başlangıç ve bitişine dair unsurlar arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Bu sebeple, A₁ ve B dönemleri tekrar açıklanmayacak; A₂ dönemine ilişkin unsurlar izah edilecektir.
- A₁ döneminin bir tür tekrarı sayılabilecek olan A₂ dönemi, üçüncü ve dördüncü dize ezgilerinden meydana gelmektedir. Birinci dize ezgisi ile benzer olan üçüncü dize ezgisinde, karakteristik A₁ îkası ve özellikle hüseyini perdesini içeren motiflere sahip ezgiler kullanılarak neva-neva seyri işlenmektedir (Şekil 22).



Şekil 22: A₂ Dönemi Üçüncü Dize Ezgisi (Sümbüllü, 2015a)

- Dördüncü dize ezgisinde ise, ikinci dize ezgisi ile var olan benzerlikler dolayısıyla, yine A₁ îkası kullanılmakta ve süsleyici/pekiştirici işlevlere sahip hüseyini ve/veya çargâh perdelerinin bulunduğu neva-neva seyri görülmektedir (Şekil 23).



Şekil 23: A₂ Dönemi Dördüncü Dize Ezgisi (Sümbüllü, 2015a)

- A₂ dönemi sonundaki saz payı da A₁ dönemi sonundaki saz payında olduğu gibi; karar perdesinde bekleyiş (Şekil 15), neva merkezinin uzatılması (Şekil 16) veya neva-dügâh seyrini gösteren ezgi (Şekil 17) şeklinde kullanılabilir.

3. Üslup Belirleyici Unsurların Eser Üretiminde Kullanılması

Sümmani ağzı ile söylenen türkülerde tespit edilen üslup belirleyici unsurlar doğrultusunda; karakteristik form, makam, usûl, îka vb. özelliklere sahip eserlerin üretilmesi mümkün olmaktadır²⁰. Bu doğrultuda; çalışma kapsamında yapılmış olan bir eser denemesine ait nota Şekil 24'te verilmiştir. Eserde 11'li hece veznine sahip "Kınamayın Bizi Hakk'ı Sevenler²¹" dizesiyle başlayan şiir kullanılmış; dizeler üç Türk aksağı evferi usûlü içerisinde yerleştirilmiş olan karakteristik îka ile taksim edilmiştir. Ayrıca eser; yukarıda neva makamı ile ilgili yapılan açıklamalar, bu makamın

²⁰ Bu şekilde varyant ve/veya yeni eser üretimi, tarih boyunca usta-çırak geleneği içerisinde süregelen usta malı çalıp söyleme, çeşitleme icra, belli bir ekole bağlı eser üretimi gibi uygulamalar ile de uyumlu olması bakımından dikkate değerdir. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bk. (Tüfekçi, 1992; Şenel, 1992; Aslan, 2007; Cömert, 2017; Saluk, 2018).

²¹ Bu şiir Erkal (2015: 272)'in çalışmasında Âşık Sümmani'ye ait olarak verilmiş olsa da, Doğan (1999: 124)'dan aktaran Tan (2013: 41), şiirin Bayburtlu Celâlî'ye ait olduğunu bildirmektedir.

üç dönemli form içerisindeki kullanım şekilleri ve motiflerine dair bulgular gözetilerek oluşturulmuştur.

Eserde üslup belirleyici unsurlar büyük oranda kullanılmış olmakla birlikte, deneme eserin özgünlüğünü ön plana çıkarmak amacıyla, özellikle motif oluşumunda karakteristik örneklerin aynen kullanılmamasına özen gösterilmiştir. Ancak istenilen özelliklerin üslup belirleyici unsurlarla benzerliği ayarlanarak, Sümmani ağzı üslubu ile tamamen aynı, benzer veya büyük oranda farklı eserlerin üretilmesi de mümkündür.

KINAMAYIN BİZİ HAKKI SEVENLER

Usül: $\#8$ Güfte: Bayburtlu Celâli
Beste: Emre Düzenli

$\text{♩} = 170$

(D)A1
(F)TG

A HAM MA NE.....Y

4 (F)1

KI NA MA YIN Bİ Zİ HAK KI SE..... VEN LER

7 (F)2

YAĞ MU...R YA...Ğ MA YIL...N CA SE LU..... YA..... NIR MI

10 (F)S1

13 (D)A2
(F)3

KÜL Lİ BO...Ş DE..... ĞİL Dİ..... RAŞ KA DÜ..... ŞEN LER

16 (F)4

RÜZ GÂR ES ME YİN CE..... DA LU..... YA..... NIR MI

19 (F)S2

22 (D)B
(F)3

KÜL Lİ BOŞ DE..... ĞİL Dİ..... RAŞ KA DÜ..... ŞEN LER

25

DÜ ŞEN LE.....R

28 (F)4

RÜ...Z GÂ RE...S ME..... YİN CE..... SE... LU..... YA..... Nİ.....R Mİ.....

Şekil 24: Üslup Belirleyici Unsurlar Doğrultusunda Oluşturulan Örnek Eser

Sonuç

Elde edilen bulgular neticesinde, Sümmani ağzı ile söylenen türkülerde görülen üslup belirleyici unsurlara dair aşağıdaki sonuçlara varılmıştır.

- Eserlerin güftesi olarak kullanılan şiirler 11'li hece veznine sahiptir.
- 2+3 metrik grup yapısına ve "Dü-üm Düm Te-ek" darplarına sahip Türk aksağı evferi usûlü kullanılmaktadır.

- 11 heceden meydana gelen dizeler, üç adet usûl devri ve $(1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2)$ şeklinde belirlenen îka ile esere yerleştirilmektedir. Bu îka kalıbı, vezin ve usûlün yanı sıra, üslubu belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır.
- Temelde aynı karakteristik formun iki dönemli ve üç dönemli olarak kullanılabilirdiği iki şekil bulunmaktadır. Bunların ilkinde A dönemi ile başlayan ve B dönemi ile biten iki dönemli AB formu görülürken; ikincisinde A dönemi ile başladıktan sonra, A döneminin çeşitli farklılıklarla tekrar ettiği ve ardından yine B dönemi ile biten üç dönemli A_1A_2B yapısı görülür.
- Neva makamı ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Bu kapsamda, A dönemlerinde söz ezgisi boyunca neva merkezi işlenerek saz paylarında düğâh merkezi gösterilmekte; B döneminde düğâh-neva-düğâh seyri işlenmektedir. Bazı eserlerin B döneminde ise çeşitli terennümler kullanılarak neva merkezinden sonra çargâhta kalış yapılmakta; ardından neva-düğâh seyri ile karara varılmaktadır. B döneminde görülen her iki seyir şeklinde de nevanın düğâha yöneliş, çargâh ve segâh perdelerinin sıklıkla kullanıldığı motifler ile gerçekleşmektedir.
- Karakteristik motif oluşum şeklinde görülen ritmik yapı, çoğunlukla aynı kalan îka değerlerine göre belirlenmektedir. Sınırlı sayıdaki melodik süslemeler, neva ve düğâh merkezlerine gidişte sıkça kullanılan motifler gibi unsurların da etkisi sonucunda, bazı eserlerde belli bir kalıp ezgi duyumu ortaya çıkmaktadır.
- Çalışma kapsamında tespit edilen üslup belirleyici unsurlar kullanılarak, Sümmani ağzı üslubuna uygun varyant ve/veya yeni eserler üretilmesi mümkündür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aslan, F. (2007). Kars yöresi âşıklarının usta-çırak geleneği bakımından değerlendirilmesi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 36 (36), 41-77.
- Bayraktarkatal, M.E. - Güray, C. (2021). Makamın yapı taşı. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, C. II, (hzl.: C. Güray - M.S. Tokaç), 989-1027, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.
- Cömert, E. (2017). *Millî kültür taşıyıcılığında usta malı çalıp söyleme geleneği temsilcisi olarak Âşık Veysel*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Doğan, A. (1999). *Bayburtlu Celâlî Baba (hayatı, edebi şahsiyeti ve iirleri)*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan.

- Düzenli, E. (2012). *Geleneksel Türk halk müziği eserlerinde ezgisel organizasyonların analizi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Düzenli, E. (2022). *Türk halk müziğinde yapısal organizasyon analizi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktra Tezi.
- Düzenli, E. (2023). Yöresel icra ekseninde bağlama eğitimi. *Türk Müziği (V. Cilt: Gelenekten Günümüze Müzik Eğitimi)*, (ed.: N.O. Levendoğlu), 95-119, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Erkal, A. (1998). Sümmani'nin aşık edebiyatına olan etkisi. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 10, 129-137.
- Erkal, A. (2015). *Âşık Sümmanî divanı*. Erzurum: Erzurum Büyükşehir Belediyesi.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye'de geleneksel müziklerde performans normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (49), 302-314.
- Günaydın, E. (1998). *Sümmani'nin hayatı ve tavrı*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Güray, C. (2023). Hüseyin'den doğan makamlar. *Türk Müziği (II. Cilt: Ezgisel Organizasyonlar ve Makamlar)*, (ed.: C. Güray), 23-44, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Harmancı, A. B. (2011). *Klasik Türk müzikîsinde ika' kavramı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Hodeir, A. (2007). *Müzikte türler ve biçimler*. (çev.: İ. Usmanbaş), İstanbul:Pan.
- İlhan, A. B. (2003). *Klâsik Türk müzikîsî 5 ilâ 10 zamanlı usûllerde usûl-aruz vezni ilişkisi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaya, D. (2000). *Âşık edebiyatı araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi.
- Kaya, D. (2009). Sivas'ta âşıklık geleneğinin bugünkü durumu. *Cumhuriyet Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri*, (hzl.: İ. Ekinci), 1-12, Sivas: Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Möngü, E. (2019). *Erzurum ili âşıklık geleneğinde kullanılan ezgi kalıpları-âşık makamları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özarlan, M. (2001). *Erzurum âşıklık geleneği*. Ankara: Akçağ.
- Özarlan, M. (2017). Âşık Sümmanî ve Erzurum âşıklık geleneği. *Hece Taşları (Aylık Şiir Dergisi)*, 24, 6-9.
- Özbek, M. (2014). *Türk halk müziği el kitabı I terim sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Özdemir, E. (2013). *Türkiye örneğinde âşıklarda müzik*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Pascall, R. (2001). Style. *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 24., (ed.: S. Sadie - J. Tyrell), 638-642, London: Macmillan.
- Rayman, H. (1991). *Âşık Sümmanî (hayatı, edebî şahsiyeti, şiirleri ve şiirlerinin tahlili)*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

- Sadie, S. - Tyrrell, J. (2001a). Syllabic style. *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*, vol. 24, (ed.: S. Sadie - J. Tyrrell), 800, London: Macmillan.
- Sadie, S. - Tyrrell, J. (2001b). Neumatic style. *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*, vol. 17, (ed.: S. Sadie - J. Tyrrell), 791, London: Macmillan.
- Sakaoğlu, S. (2011). Âşık Sümmanî'nin bir koşması türküleşirken şiirlerine haksız müdahaleler. *Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyumu Bildirileri*, (hzl.: M.Ö. Oğuz), 227-236, Ankara: Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Saluk, R. G. (2018). Günümüz âşık tarzı Türk şiir geleneğinde usta malı deyişler. *Bilimin İzinde (Prof. Dr. Pakize Pervin Aytaç Armağanı)*, (ed.: R.G. Saluk), 345-355, Ankara: Berikan.
- Sümbüllü, H. T. (2015a). *Aşıkların telinden Sümmani türküleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Sümbüllü, H. T. (2015b). Aşıklık geleneğinde kullanılan "makam" kavramı üzerine müzikal bir değerlendirme. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3 (2), 828-836.
- Şahin, H. İ. (2016). Âşıklık geleneğinde Sümmanî tesiri. *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 8 (1), 189-204.
- Şenel, S. (1992). *Kastamonu yöresi âşık musikisi tür ve biçimleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi.
- Tan, N. (2013). Âşık Sümmanî'ye mal edilip haksız yere onu töhmet altında bırakan bazı şiirler. *Kültür Evreni*, 18, 35-46.
- Tuna, K. (2001). *Erzurum türküleri ve nazariyatı*. Ankara: Semih.
- Turhan, S. - Feyzi, A. (2021). *Dârü'l Elhân halk müziği külliyyatı*. İstanbul: MSA.
- Tüfekçi, N. (1992). Âşıklarda müzik. *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, (hzl.: S. Turhan), 227-243, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Yapı. TDK Sözlük. Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 19.05.2024)
- URL-2: "Ben Razi Değilem Hicrana Gama" adlı örnek eserin Âşık Nusret Torunî'ye ait icrası <https://www.youtube.com/watch?v=z5EUjIKOKYQ> (Erişim: 01.02.2024)
- URL-3: Repertükül - Repertuar türküleri külliyyatı <https://www.repertukul.com/BEN-RAZI-DEGILEM-HICRANA-350> (Erişim: 15.11.2023)
- URL-4: Repertükül - Repertuar türküleri külliyyatı <https://www.repertukul.com/KALKSAK-BU-YERLERDEN-HICRET-EYLESEK-2384> (Erişim: 05.01.2024)

Extended Summary

This study is carried out with the aim of determining the principles of the style known as "Sümmani dialect" in Turkish folk music. Although there is information about the characteristic features of folk songs sung in Sümmani dialect in various sources, not all the determining features of this style have been clearly revealed. For this reason, the present study aims to establish the determinants of the style through the analysis of structural elements such as melody, form, usul, and poetic meter in the works in question. In this qualitative research type study, case study is preferred as the research model; document analysis technique is used to collect the data and analysis technique is used to reach the findings from the data. In this direction, firstly, the sources on the subject were analyzed

and brief information about Âşık Sümmani and Sümmani Branch in the minstrelsy tradition was given. Then, the definitions and explanations made in the literature regarding the concept of Sümmani dialect were evaluated and it was found out that poems with 11 syllable meter, usul Türk aksağı evferi and certain melody patterns were used in the folk songs in question. In light of this information, the sources containing folk songs sung in Sümmani dialect were reviewed and the identified works were compiled, determining 21 Sümmani dialect folk songs to be analyzed in the study. Finally, these works were analyzed and conclusions were reached in respect of the findings. Also in the method section, the principles of the structural organization analysis applied in the study were explained in detail by demonstrating them on the sample piece Ben Razi Değilem Hicrana Gama. In this context; the ika structure formed by the durational values assigned to the syllables that make up a verse, along with the form unit and the melody unit, which were shaped in line with this ika structure were explained in the structural units tables. Then, the most frequently used ika structure for each piece was determined by collecting the ika of the verses in a table. Finally, periods and sections were identified as the structural components formed as a result of the combination of structural units and these were shown in the structural components tables. The structural organization analysis completed in this way was applied to 21 folk songs constituting the study population; thus, findings on structural units and structural components were obtained for each work. In the findings chapter; findings on elements such as ika, melodic course, form, the motif types used in the central makam tones, the use of instrumental sections and added lyrics (terennüm) are given. Among these findings, the ones that are predominantly seen throughout the works are identified as style-defining elements. For example, the syllables of the verses with the characteristic 11 syllable meter are mostly distributed among three usul (Türk aksağı evferi) cycles, and this distribution is realized by using (1+1+1+2)+(1+1+1+2)+(2+1+2) ika in 81% of the works. This relationship between poetic meter, usul and ika stands out as one of the most important elements that determine the style in folk songs sung in Sümmani dialect. Also, it is determined that ika is an element that determines especially the rhythmic character in the formation of melody motifs. Because the verse melodies also determine the melodic phrases; and the rhythmic structures of the motifs contained in these melodic phrases are shaped by the ika. As a result of this situation, various characteristic elements emerge in the structure of the works. In general, the works use either a two-period AB form or a three-period A₁A₂B form in which the A period is repeated with a variation. In both forms, the characteristic ika and neva-neva melody axis are used in the A periods, whereas in the B period, various differences in ika structure and neva-dügâh melody axis are observed. In addition, it is determined that the makam neva is frequently used in the works examined and the main motif types of the central makam tones identified in the structural organization analysis are explained. In conclusion, the elements of form, poetic meter, usul and makam that characterize the style in folk songs sung in Sümmani dialect are revealed; also, the determinative and integrative role of ika is emphasized.

“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, 1-3 Kasım 2023 tarihleri arasında gerçekleştirilen 4. Uluslararası İpekyolu Müzik ve Sanat Konferansı'nda sözlü olarak sunulan, aynı adlı yayımlanmamış bildiriden geliştirilerek hazırlanmıştır./ This article was developed from an unpublished paper with the same title, which was presented orally at the 4th International Silk Road Music and Art Conference held between November 1-3, 2023.

TÜRK HALK MÜZİĞİ MATERYALLERİNİN ZENGİNLEŞTİRİLMESİ VE ARŞİVLENMESİNDE BELA BARTOK'UN ROLÜ



THE ROLE OF BELA BARTOK IN THE ENRICHMENT AND ARCHIVING OF TURKISH FOLK MUSIC MATERIALS

Sevgünur TANDOĞDU KILIÇ*-Gülşah ERGÜN**

ÖZ: Müzik, insanoğlunun varlığından itibaren ilk ilişki kurduğu sanat dallarından biridir. İnsanoğlunun gelişim süreci ile paralel olarak da gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Coğrafi ve etnik kimlikler arasında müzik, biçim ve yapı bakımından benzerlikler göstermektedir. Hatta çoğu zaman benzer müzik türleri ve yapıları aynı coğrafyalarda görülmüştür. Türk tarihi Orta Asya'dan başlayan varlığı ile çok çeşitli coğrafyalardan etkilenmiş ve aynı zamanda bu coğrafyalara etkisini bırakmıştır. Bu etkileşim tüm sanat dallarında olduğu gibi müzik sanatında da gerçekleşmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren ise ülkedeki sanat dallarının çağdaşlaşması, arşivlenmesi ve evrensel bir sanat eğitimi için çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Yüzyılların mirasını barındıran Türk müzik tarihi hakkında araştırma ve çalışma yapmak için ise Bela Bartok ülkemize gelmiştir. Bu makalede Bela Bartok'un ülkemize gelmesi ile bu seyahatin Türk müzik tarihine olan katkıları araştırılmıştır. Araştırmanın genel amacı, ünlü besteci Bela Bartok'un Türk Halk Müziği üzerine araştırmalar yapmak için ülkemize gelmesi neticesinde ortaya çıkan çalışmaların incelenmesi sonucunda elde edilen veriler ile literatüre katkı sağlamaktır. Makalede, Bela Bartok ve müziği, Bartok'un halk müziği tutkusu, Türkiye'de Türk halk müziği üzerine yapılan çalışmalar, Bela Bartok ve Türk halk müziği ve son olarak Bartok ve Türk beşlerinin etkileşimi başlıkları altında, gözlem ve yazılı materyallerin incelenmesi yöntemleri kullanılarak nitel bir araştırma sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bela Bartok, Derlemeler, Türk Halk Müziği, Türkü Derlemeleri, Türk Beşleri

ABSTRACT: Music is one of the branches of art that human beings first came into contact with since their existence. It has developed and diversified in parallel with the development process of human beings. Music shows similarities in terms of form and structure between geographical and ethnic identities. In fact, most of the time similar musical genres and structures have been seen in the same geographies. Turkish history, with its existence starting from Central Asia, has been influenced by many different geographies and has also left its impact on these geographies. This interaction took place in the art of music, as in all branches of art. Since the establishment of the Republic, various studies have been carried out for the modernization and archiving of the arts in the country and for a universal art education. Bela Bartok came to our country to do research and study on Turkish music history, which contains the heritage of centuries. In this

*Doç.Dr.-Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü/Eskişehir-
sevgunurtk@anadolu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-3711-5891)

**Doç.Dr.-Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü/Eskişehir-
gbakal@anadolu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-7600-066X)

article, Bela Bartok's arrival to our country and the contributions of this trip to Turkish music history are investigated. The general purpose of the research is to contribute to the literature with the data obtained as a result of examining the studies that emerged as a result of the famous composer Bela Bartok's coming to our country to conduct research on Turkish Folk Music. In the article, it is a qualitative study using observation and written materials analysis methods under the headings of Bela Bartok and his music, Bartok's passion for folk music, studies on Turkish folk music in Turkey and finally the interaction of Bartok and Turkish fives.

Keywords: *Bela Bartok, Compilations, Turkish Folk Music, Folk Song Compilations, Turkish Quintets*

Giriş

“Halk tarafından benimsenen ve kulaktan kulağa geçmek suretiyle yayılan ezgiler halk müziğidir” (Ergün, 1990: 31). Halk müziği ile ilgili pek çok tanım yapılabilir. Yazılı olmadan yüzyıllar içinde kişiden kişiye aktarılan melodi ve sözlerin tümü olarak ifade edilebilir. Kaynak en küçük birim olarak insan ya da topluluk olarak halktır. Bütün sanat dallarında olduğu gibi duyguların ifadesi için doğmuştur ve bir vasıta olarak düğün, ölüm gibi törenlerde karşımıza çıkmıştır. Yöreden yöreye yayılmıştır. Göç ile coğrafya değiştirse de yaşanan toprakların hepsinde izlerini bırakmıştır. Her ulus halk müziğini korumak, öğrenmek ve yaşatmak için akademik araştırmalar yapmıştır. Bu araştırmalar çoğu zaman var olanı korumak ve kaynakça oluşturmak üzerine odaklanmıştır. Tarih boyunca kayıtların kısıtlı ve kaynakçanın sadece insan odaklı olduğu düşünüldüğünde halk müziği üzerine yapılan araştırmaların saha üzerinde gerçekleştiği görülmektedir. Bu araştırmaları arşivlemek ise ulusların sanat politikası olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti ilk kurulduğu yıllar itibarı ile bir sanat politikası oluşturmuş. Bu politika çerçevesinde bir vizyon geliştirmiştir. Türk halk müziği arşivleme çalışmaları da bu vizyonun bir parçası halinde şekillenmiştir.

Türk halk müziğinin arşivleme çalışmaları ile ilgili araştırma yapabilmek için öncelikle halk müziği tarihi ve halk müziğinin kültürel aktarımı neticesinde arşivlenme sürecine ışık tutmak ayrıca Türk halk müziği arşivleme çalışmalarının tarihçesini ve amacını bilmek gerekir. Türk halk müziği arşivleme çalışmaları, Cumhuriyet döneminde başlayan ve halk ezgilerini yeni Türk müziğinin ana kaynaklarından biri olarak kabul eden bir müzik politikasının sonucudur (URL-1). Bu politika, halk kültürüne ve halk müziğine duyarlı aydınların etkisiyle şekillenmiştir (URL-2). Türk halk müziği materyalleri hem nota hem de ses kaydı yapılarak arşivlenmiştir. Bu çalışmaların başlıca yürütücüleri İstanbul Belediye Konservatuvarı, Ankara Devlet Konservatuvarı, T.R.T. ve Kültür Bakanlığı olmuştur. Bu çalışmaların amacı, Türk halk müziğinin zengin ve çeşitli repertuarını korumak, tanıtmak, incelemek ve yeni bestecilere ilham kaynağı oluşturmak olarak özetlenebilir. Türk halk müziğinin arşivleme çalışmaları ile ilgili detaylı bir inceleme için, bu çalışmaların yöntemlerini, kriterlerini, sınıflandırmalarını, sorunlarını ve sonuçlarını ele almak gerekir. Makalede öncelikle bu konular üzerine odaklanılmış arşivleme çalışmalarının başlangıç noktası ve gelişimine değinilmiş, bu konuda katkısı olan sanatçılar üzerine araştırma

yapılarak Türk halk müziğinin arşivleme çalışmalarına katkılarından ve öneminden bahsedilmiştir. Bu noktada amaç Türk halk müziğinin evrensel anlamdaki değerinin ve öneminin ortaya çıkarılmasıdır. Halk müziği, bir toplumun kültürünü, tarihini, değerlerini, inançlarını, duygularını ve yaşam tarzını yansıtan önemli bir mirastır. Türk halk müziğinin arşivlenmesi, bu mirasın korunması, gelecek nesillere aktarılması ve kültürel kimliğin sürdürülmesi açısından önem taşımaktadır.

Dünyada tarih boyunca halk müziği araştırmalarına yoğunlaşmış pek çok müzisyen, tarihçi ve bilim adamı vardır. Bu sanatçılar arasında yaptığı araştırmalar neticesinde halk müziği materyallerini kendi eserlerinde sentezleyerek kullanan Bela Bartok ismi öne çıkmaktadır. Bela Bartok ünlü Macar besteci ve piyanisttir. Döneminin en önemli araştırmacılarından biridir. Dursun Ayan “Bela Bartok’un halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar” adlı eserinde Bela Bartok için “uzun yolların bestecisi” ifadesini kullanmaktadır. Bunun nedenini ise bir besteci olduğu kadar halk türkülerine gönül vermiş bir etnomüzikolog olmasına bağlamaktadır (Ayan, 2018: 1). Etnomüzikolog, etnomüzikoloji bilim dalı ile ilgilenen araştırmacılar için kullanılan bir ifadedir. Yıldız, 2019 yılında yaptığı çalışmada etnomüzikoloji ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır; “Etnomüzikoloji “ilkel”, “geleneksel” ve “modern” olarak adlandırılan toplumlara kadar uzanan tüm sınıfsal, düzeyel katmanları içerisinde barındırmaktadır. Bu toplulukların müziklerini ve çalgılarını ele alıp incelemektedir. Bu nedenle etnomüzikoloji, tüm müzik türlerini kültürel ve sosyal bağlarıyla inceleyen bilim dalıdır denebilir” (Yıldız, 2019: 11). Bu bilgiler ışığında Bela Bartok’un etnomüzikolog olduğunu söylemek kesinlikle doğru bir ifade olacaktır. Mesleki kimliğini araştırmacı yönüyle birleştirmiştir ve tarihsel süreçleri göz önünde bulundurarak halk müzikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Halk müziklerini sahip olduğu coğrafyaya giderek kişi kaynağı üzerinden kayıt altına almak yoluyla araştırmalarını gerçekleştirmiştir. Dönemindeki bestecilerden Bela Bartok’u ayıran en önemli özellik çoğu bestecinin sadece kendi kökenindeki halk müzikleri üzerine araştırma yapmasına rağmen Bartok’un farklı kökenlerdeki halk müziklerini de araştırmasıdır. Bu noktada yolu Türkiye ile kesişmiş ve 1936 yılında Türk halk müziği ile ilgili araştırmalar yapmak üzerine ülkemize gelmiştir. Özellikle çalışmaları Osmaniye’de yoğunlaşmıştır.

Araştırmada Bela Bartok’un ülkemizdeki çalışmalarını Türk müzik tarihinde “Türk Beşlileri” olarak bilinen grubun üyelerinden Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin ile etkileşimli olarak gerçekleştirildiği görülmüştür. Özellikle Ahmet Adnan Saygun ile dirsek temaslarının mektuplaşma yoluyla ile devam ettiği ayrıca ülkemizde konferanslar verdiği ülke sanat politikasıyla ilgili iletişimde bulunduğu görülmüştür. Bu noktada Bartok ve Türk Beşleri arasındaki ilişkinin araştırılması önemlidir.

“Macar besteci Bela Bartok Türk Beşleri için önemli bir figür olmuş, onun yerellik anlayışı ve yerele olan yaklaşımı bir çok

Türk bestecisi için ilham kaynağı olmuştur. Türkiye'de Avrupa normlarında bestelenen müzik, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kendi içinde bir evrim süreci yaşamış ve Avrupa ile ilişkisi bu evrimde belirleyici olmuştur” (Demieli, 2015: 85).

Makale tüm bu bilgiler çerçevesinde nitel araştırma yöntemleri kullanarak yazılmıştır. “Nitel araştırma, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39). “Nitel araştırma, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntemdir. Üzerinde araştırma yapılan olgu ve olaylar kendi bağlamında ele alınarak, insanların onlara yükledikleri anlamlar açısından yorumlanır” (Altunışık vd., 2010: 302). Nitel araştırmalarda veriyi toplamak için araştırmacı en yaygın olarak üç tür yöntem kullanır bunlar; görüşme, gözlem ve yazılı materyallerin incelenmesidir. Bu makalede gözlem ve yazılı materyallerin incelenmesi yöntemleri kullanılmıştır. Konu ile ilgili alanyazın taraması yapılarak benzer araştırmalara ve kaynaklara ulaşılmıştır. Makalede alanyazın taramasında elde edilen kaynaklardan yüksek lisans ve doktora tezlerine, bilimsel dergilerde yayınlanmış olan makalelere, bu alanda yapılmış bilimsel dayanağı olan çalışmalara ve yayınlanmış olan kitaplara yer verilmiştir. Ayrıca araştırmanın temeli kabul edilen dokümanların güvenilirliği kontrol edilmiş ve sınıflandırılmış, araştırmanın işlevsel amaçlarına uygun olan bilgi, bulgu ve belgeler karşılaştırılarak konunun kendi bağlamında derinlemesine daha iyi anlaşılmasını sağlamak için yorumlanmıştır.

Bela Bartok ve Müziği

1881 yılında Macaristan’da doğan Bela Bartok ilk piyano derslerini annesinden almıştır. 1899 yılında Budapeşte Konservatuarı piyano sınıfına kabul edilene kadar pek çok şehirde müzik eğitimini sürdürmüştür. Resitaller vermiş ve bestecilik konusunda çalışmaya başlamıştır. Müzikte ulusalcı bir kimlik anlayışını benimsemiştir. Halk müziğine olan ilgisi eserlerine de yansımıştır. Dönemin siyasi ve politik durumundan etkilenmiştir. 2. Dünya savaşının gölgesinde Avrupa’da yaşamak istememiş ve 1940 yılında Amerika’ya göç etmiştir. Amerika’daki hayatı maddi sıkıntılar ile geçmiştir. 1945 yılında New York’ta vefat etmiştir. Yaşadığı dönemi anlayabilmemiz için yazar Dursun Ayan’ın Bela Bartok’un hayatını anlatırken kullandığı şu ifadelerden bahsetmek yararlı olacaktır; “O doğduğunda Wagner ve Liszt gibi önemli müzisyenlerin yaşları ilerlemiş; Brahms, Çaykovski kemaline gelmiş; Rahmaninov, Strauss, Debussy ise çocukluk-gençlik zamanlarını yaşamaktadır” (Ayan 2018: 17). Tarihsel açıdan böyle bir dönemde yaşayan Bela Bartok bu müzisyenlerin (özellikle Brahms ve Liszt) çoğundan etkilenmiştir.

Bartok'un halk müziğine ilgi duyması eğitimlik hayatına başlaması ile paralel olarak gerçekleşmiştir. Aynı müzik fikirleri ve düşüncelerine sahip Zoltan Kodaly ile birlikte çalışmıştır. Eğitim arkadaşı Zoltan Kodaly ile binlerce türkü kaydetmiştir. Halk müziğini anlamak ve konserler vermek için uzun yollar kat etmiştir. Konser vermeye gittiği ülkelerde derlemeler de yapmıştır. Bu derlemeleri arşivlemesi halk müziği konusunda uzmanlaşmasını sağlamıştır.

Bartok 20. Yüzyıl müziğinde de ulusalcılığın simgesidir. Macar köy müziğinin bilinmeyen birçok yanını gün ışığına çıkaran ve kendi yapıtlarını hem bu müziğin ham maddesi ile hem de ruhuyla besteleyen Bartok, sanat müziğinde geri kalmış bütün küçük ülkelerde ulusal müzik yapmak isteyen bestecilerce örnek alınmıştır (Mimaroglu, 2017: 143).

Bela Bartok adeta bir kâşif gibi halk müziği araştırmaları yapmış ve dünya müziğine halk müziği ekollerinin oluşması için yön vermiştir. Önemli bir etnomüzikolog olması aynı dönemde yaşayan çağdaşları ile arasındaki farktır. Etnomüzikolog kimliği yaşadığı döneme göre zor şartlarda araştırmalar yapmasına ve kendini sanatsal olarak beslemesini sağlamıştır. Böylece Bartok başarılı bir bestecinin sadece masa başında çalışmaması gerektiğinin ve kendini düşünsel olarak tamamlaması gerekliliğinin farkındalığını kanıtlamıştır. Besteciler tarafından örnek alınmasının sebeplerinden biri akademik araştırmaları ile kendini sanatsal olarak beslemesidir. Peki, bu akademik çalışmalar nasıl örneklendirilebilir sorusu mutlaka aklımıza gelecektir. Yaşanan zaman dilimi göz önüne alındığında bir konuda akademik çalışma yapmak oldukça güçtür. Çünkü bütün araştırmacılar kaynak sıkıntısı ile karşılaşmaktadır. Ancak Bela Bartok kaynak sıkıntısını gidermek için pek çok yolculuk yapmıştır buna kıtalar arası yolculuklar da dahildir. Bu yolculukların amacı halk müziği melodilerine ulaşmak ve onları kayıt etmektir. Kaynak genellikle yerel insanlardır. Bu yöntemle binlerce halk ezgisini kayıt altına almıştır. Bartok'u anlatmak ya da betimlemek oldukça güçtür. Bunun en önemli nedeni çok fazla yeteneğe ve motivasyona sahip bir müzik bilimci olmasıdır. Pek çok tarihçi tarafından hakkında yazılar yazılmıştır. Bu tasvirlerden birinde ise Uçan, Bartok'un Türkiye'ye gelirken ender rastlanabilen çok yönlü bir müziksel kimliğe ve kişiliğe sahip olduğundan bahsederek aşağıdaki gibi bir öz yazı ile ifadesini tamamlar;

- Yaratıcı-besteci
- Seslendirici-Yorumcu
- Halkbilimci-Müzikbilimci-Etnomüzikbilimci
- Eğitimci-Öğretimci
- Düşünür ve Felsefecidir (Uçan, 2005: 265).

Bu bilgiler ışığında düşünüldüğünde Bartok'un başarısı çok yönlü kimliğinin katkıları ile gerçekleşmiştir. Bartok çok yönlü kimliği sayesinde kendine özgü bir bakış açısı geliştirmiş ve disiplinler arası çalışmıştır.

Bela Bartok ve Halk Müziği Tutkusu

Bela Bartok'un hayatını anlamak eserlerini hangi perspektifte yazdığını bilmek günümüzde müzisyenlere ilham verecektir. Bu başarılı kariyer konusunda çokça çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan birini de Signell şu sözlerle Bartok'tan bahsetmektedir; "Bartok, tutkulu bir şekilde milliyetçi ve halk müziğine ilgisi oldukça fazla olan bir bestecidir". Bunu Bartok'un hayatının bir dönemini tamamen halk müziği üzerine araştırma ve çalışmalar yapmış olmasından da anlayabilmekteyiz. Bartok, o dönem Akademi öğrencisi olan keman sanatçısı Zoltan Kodaly ile birlikte bir araştırma gezisine çıkmıştır. Bu gezinin amacı, birlikte halk müziği toplamak olmuştur. 1906 yılında gerçekleşen bu gezide Bartok'un ömür boyu süren performans, beste ve etnomüzikoloji arayışının tohumları atılmıştır. Bartok, genç kemancıyla yaptığı konser turundan eve dönmeden önce Fas'ın Tanca kentini gezmek için feribotla Cebelitarık Boğazı'nı geçerek tek başına maceraya atılmış ve orada ilk kez Arap müziği ile tanışmıştır. Bu deneyim, onun yeni gelişmekte olan etnomüzikoloji ilgisini besleyerek farklı boyutlara taşınmasına imkan sağlamıştır (Signell, 1978: 182).

18. Yüzyıl Macarların halk müziğine ilgilerinin arttığı ve bunun aynadaki en önemli yansımalarından birinin Bela Bartok olarak karşımıza çıktığı bir dönemdir. Aşağıdaki görsel ise bu konuda bizlere kanıt olmaktadır. 1908 yılında çekilen fotoğrafta Béla Bartók, Slovak köylüler tarafından söylenen halk şarkılarını kaydetmek için bir Edison fonografi kullanıyor (Görsel 1).



Görsel 1. Béla Bartók, 1908'de Slovak köylüler tarafından söylenen halk şarkılarını kaydetmek için bir Edison fonografi kullanıyor (URL- 3).

Fonograf en ilkel ses kayıt cihazlarından biridir. Bartok dönemin teknolojisinden yararlanmış ve bu cihazı kullanarak kayıt yapmıştır. Bu fotoğraf ise Bartok'un dönem koşullarında işini ne kadar ciddiye aldığına

kanıtıdır. Eğer fonografi olmasaydı bu kadar üretken olamazdı. Derleme sayısı oldukça az kalırdı.

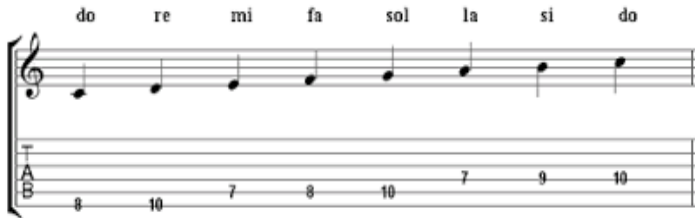
Bütün bu bilgiler ışığında Bartok'un Anadolu müziğine olan ilgisinin ona Türkiye'de araştırma teklifi gelmeden başladığını söyleyebiliriz. Romen, Bulgar, Hırvat ve Sırp ezgileri üzerinde çokça çalışması olması Türk halkının bu coğrafyadaki etkin geçmişi düşünüldüğünde ezgilerin benzerliği ile ilgili bağ kurduğu düşüncesini bizlerde var eder. Kendi kitabında da Macar ve Türk ezgilerinin benzerliği ile ilgili ifadeler kullanmıştır.

Türkiye'de Türk Halk Müziği Üzerine Yapılan Çalışmalar

“Geleneksel unsurları bünyesinde barındıran Türk halk müziği yayıldığı alan, zamanda derinliği ve ele aldığı konular itibariyle hem farklı hem de önemli bir müzik türüdür. Bünyesinde barındırdığı, yöresel ve ulusal kültüre yönelik aktarılabilir materyallerden dolayı da iletişim alanında önemli rolünün olduğu düşünülmektedir” (Kınık, 2011: 137).

Ülkemiz zengin bir halk müziği kaynağına sahiptir. Büyük bir tarihsel geçmişe sahip olması halk müziği kaynaklarının zengin olma nedenlerinden biridir. Bu kaynağın arşivlenmesi ve araştırılması yüzlerce yıldır dünyada pek çok müzisyen ve bilim adamının hatta ulusların amacı haline gelmiştir. Ancak ülkemizde bu yapılanma Cumhuriyetin ilk yıllarında yaşanacaktır.

1900'lü yılların başında ülkemizde halk müziği tarihi ile ilgili detaylı bir çalışma bulunmadığı bilinmektedir. Oysaki ülkemizde o yıllarda Türk sanat müziği üzerine detaylı çalışmalar yapılmıştır. İçinde tarih ve birçok dinamiği barındıran ve müzisyenlere çalışmalarında katkı sağlayacak olan halk müziği konusunda araştırma olmaması dönemin büyük eksikliklerinden biridir. 1900'lü yıllarda Avrupa'da “Türk halk müziği” Arap ve İran etkisinde kalmış bir müzik türü olarak bilinmektedir. Bu durum Ahmet Adnan Saygun ve M. Ragıp Gazimihal'i harekete geçirmiştir. Macarların M. Ragıp Gazimihal'e gönderdiği bir broşürdeki haritada Türkiye'yi Arap mıntıkası içinde göstermeleri üzerine bu yanlış düzeltilerek Türk halk müziğinde var olan pentatonik seslerden bahsedilmiştir. “Pentatonik: Yarım aralıklara yer vermeyen beş dereceli dizidir (Görsel 2).” Orta Asya'da Türk boyları tarafından kullanılmıştır. Anadolu türkülerinde Macar, Romen halk müziğinde izlerine rastlanmaktadır (Say, 1985: 361).



Görsel 2. Pentatonik ses dizisi.

Saygun'un pentatonizm üzerine olan olan çalışmaları sonucunda “Türk Halk Müziğinde Pentatonizm” isimli eseri ortaya çıkmış ve bu eserde

bir haritaya yer verilmiştir. Bu harita Benedict Szabolcsi'ye aittir. Pentatonizmin çıkış noktası ve dünyaya yayılışını göstermektedir. Pentatonik müziğin yayılış haritasında pentatonik müziğin çıkış yeri olarak Güney Sibirya, Orta Asya gösterilmektedir. Orta Asya, Türklerin anavatanıdır (Görsel-3).



Görsel 3. Benedict Szabolcsi'ye ait pentatonik müziğin yayılış haritası (URL- 4).

Pentatonik müziğin Anadolu türkülerinde sıklıkla rastlanması da bu duruma dayanmaktadır. A. Adnan Saygun araştırmalarının yer aldığı kitapta pentatonik müzik için “Türk’ün müzikteki damgasıdır” demiştir (Saygun, 1936: 8). Barışeri de Saygun’un bu kitabı ile ilgili şu ifadeleri kullanarak çok önemli bir noktaya değinmektedir.

“A. Adnan Saygun kitabında pentatonik dizinin yalnızca bestecilik açısından değil aynı zamanda tarihsel açıdan da incelenmesinin gerekliliğini savunmuştur. Dünyanın birçok yerinde karşımıza çıkan bu dizinin nasıl yayıldığı, acaba bütün halk türkülerinin temelinde pentatonik mi var? gibi çok ilginç görüşler ortaya atılmıştır” (Barışeri, 1996: 15).

Bu noktada Etnomüzikoloji biliminin bu araştırmaların temelinde yer alması gerekliliği mutlaktır. Dünyadaki tüm müzik dallarının kültür ve sosyal bağlarının araştırılması tam da Etnomüzikoloji biliminin görevlerinden biridir ve Cumhuriyetin ilk yıllarında ülkemizde Etnomüzikolog olan Bartok’un gelişi ile ülke müzik tarihinde önemli gelişmeler yaşanacaktır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise çoğunluğunu yabancı müzikolog ve Türkologların oluşturduğu araştırmacıların kişisel derleme çalışmalarının yoğunlaştığı dönem olarak göze çarpmaktadır. Bu alanda çalışma yapan bilim adamlarının ilk örneklerinden birisi Macar araştırmacı Ignaz Kúnoş’tur. Kúnoş, 1886 yılı öncesinde yaptığı araştırmalar sonucunda, Türk folkloru açısından önem taşıyan birçok manevi kültür ürününü derlemiş ve elde ettiği ürünleri 16 eserde toplayarak bu ürünlerin içerisinde müzik kültürümüze ait türkü örneklerinin de günümüze kadar taşınmasını sağlamıştır. Yine aynı dönemde; Ribakof (1879), Pantosof (1890), Çlingaryan (tarihsiz), Leysek (1890), Pahtikos (1905) ve P. Komitas Vardapet (1905) gibi araştırmacılar Türk topluluklarının yaşadığı

bölgelerde aynı tür müzikolojik araştırmalar yaparak, o bölgelere ait müzikal eserleri tespit edip St. Petesburg, Taşkent ve Budapeşte gibi şehirlerde mecmua olarak yayınlamışlardır (Feysi, 2015: 831-832).

Bela Bartok ve Türk Halk Müziği

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında sanat alanında yeni bir yapılanmaya gidilmiştir. Bu yapılanmada dünyaca ünlü iki besteci rol oynamıştır. Paul Hindemith klasik batı müziği alanındaki yapılanmaya önderlik etmiştir. Halk müziği araştırmaları konusunda da ünlü besteci Bela Bartok ölkemize gelerek çalışmalar yapmıştır.

Bela Bartok müzik tarihi için önemli bir figürdür. Öncelikle etnomüzikolog kimliği sayesinde yaptığı çalışmalar hem kendi eserlerini önemli kılmış hem de birçok müzisyeni ve dolayısı ile toplumu pozitif yönde geliştirmiştir. Bu toplumlardan biri de Türkiye Cumhuriyetidir. Böylesine bir müzisyenin hayat ve çalışma felsefesini iyi anlamak önemlidir. Bu nedenle pek çok araştırmaya konu olan Bartok'un çalışma felsefesi ile ilgili Sipoz şu ifadeleri kullanmıştır: Bela Bartok, Macar, Romanya ve Sırp-Hırvat halk müziği üzerine muazzam araştırmalar yapmıştır.

Belirli bir halk müziğinde neyin belirli, neyin ortak olduğunu ancak komşu ölkelerin ve ilgili halkların müzikleri hakkında bilgi sahibi olduğumuzda belirleyebileceğimize inanmıştır. Macar etnik kökeninin, kültürünün ve halk müziğinin ortaya çıkışında birkaç Türk grubu belirgin bir rol oynadığından, Macar etnomüzikolojisi için Türk halklarının halk müziklerinin eski katmanlarına dair bir kavrayış elde etmek zorunlu bir hal almıştır (Sipos, 2007: 204). Bu ifadelerden anlıyoruz ki Bartok Türk ve Macar halk müziklerinde benzerlikler olduğunun farkına varmıştır. Ölkemizde çalışmak istemesinin nedenlerinden biri de kesinlikle bu konu olmalıdır. Bu konu ile ilgili Bartok ayrıca şunları söylemiştir: "Önce Volga'daki halklar arasında Finno-Ugric-Türk benzerliklerini araştırdım sonra oradan başlayarak Türkiye yönüne doğru ilerledim" (Bartok, 2017: 68). Bu ifadeler Bartok'un araştırmalarında bir bütüne gitme düşüncesinde olduğunu bizlere göstermektedir. Bartok bütün bu bölgeyi bir bütün olarak ele almıştır. Türkiye yönünde ilerledim ifadeleri ise 1936 yılında aldığı davet ile fiilen gerçekleşmiştir. Bela Bartok "Ankara Halkevi" tarafından Türkiye'ye Türk halk müziği üzerine araştırma gezileri yapmak için davet edilmiştir. Bu noktada araştırma gezilerinin dünyadaki örneklerine baktığımızda Estonya çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.

Estonya'da halk müziği üzerine yapılan çalışmaların fikrinsel altyapısına bakıldığında, Jean-Jacques Rousseau ve Johann Gottfried von Herder gibi isimlerin düşünceleri öncülüğünde millî bilincin yaratılması için çeşitli çalışmaların yapıldığı görölmektedir. Halk kültürünü araştırmak için yapılan bu çalışmalar doğrultusunda ölkenin çeşitli bölgelerine birçok folklor gezisi düzenlenmiştir. Elde edilen materyal sonucunda

halk kültürünü yansıtan koleksiyonlar oluşturularak millî kimlik olgusu desteklenmiştir (Eker ve Maral, 2023: 572).

Bu çalışmalar Bartok'un yapmak istediği araştırma ile benzerlik taşımaktadır. Bartok 2 Kasım 1936'da İstanbul'a gelmiş ve burada bir gün konservatuvarın müfredatını ve kayıtlarını okuduktan sonra, Türk besteci Ahmet Adnan Saygun eşliğinde Ankara'ya gitmiştir. Başkentte üç konferans ve birkaç konser vermiştir. Ancak bu ziyaretinin asıl amacı türkü toplamaktır. Amacına gelir gelmez başladığının en önemli kanıtı 16 Kasım 1936 yılında Ankara'da Bartok'un bir kadından dinleyerek notaya döktüğü bir halk türküsüdür (Görsel 4).

51. *Ağıt **

♩ = 260

M. F. 31416, Ankara (Ankara), İsmine Mukat (62), ill., 16. II, 1936.

Görsel 4. Bartok'un Ankara'da bir kadından dinleyerek notaya döktüğü halk türküsü (Sipos, 2017: 207).

Anadolu'ya çıkmadan başkentte halk türkülerinin kaynakçası olan insanlardan kayıt yapmaya başlamıştır. Notada görünen tarih, il gibi ayrıntılar ise Bartok'un iyi bir arşivleme bilgisi olduğunun göstergesidir.

18 Kasım'da Rasyonu'nun tavsiyesi üzerine, bazı göçebe aşiretlerin kışı geçirdikleri Türkiye'nin güneyine yer alan, Adana yakınlarındaki Osmaniye civarındaki sahile doğru yola çıkmış ve iki gün boyunca yerel halk kaynakları ile en verimli şekilde Adana'da çalışmalar yapmıştır. Bölgedeki köy ve

kasaba ve şehirlerden vokallere ek olarak enstrümantal ezgiler de toplamıştır. Toplama çalışmaları 25 Kasım'da Adana'da son bulmuştur. 101 adet melodi toplanmış ve bunlardan 87'si Bartok tarafından yayınlanmıştır. Bartok Budapeşte'ye döndükten sonra, topladığı ezgileri her zamanki yüksek bilgi düzeyinde yazıya dökmeye ve analiz etmeye başlamıştır. Bu arada, annesinin ölümü nedeniyle katlandığı zorluklar sonucu Amerika'ya göç etmiş ancak yine de Türk müziği araştırmalarına ve yayınlarına devam etmiştir (Cooper, 2015: 46). Türk halk müziği ile ilgili yaptığı araştırmaları bir kitap olarak yayımlama düşüncesindedir ve 1944 yılında yayımlanması için elindeki çalışmaları Columbia Üniversitesinin kütüphanesine bırakır. Kitap gezi, derlemeler ve çokça analiz içermektedir. Bu kitapta Türk halk müziğinde beste ve güfte yapısı ile ilgili şu ifadeler dikkat çekmektedir.

Türk köylü halk şiirleri, sabit kafiyeli katı bir kıta yapısı içindedir. Bu özelliğiyle, Macar, Çek, Slovak, Ukrayna halk şiirlerine benziyor, ama kıta yapısı yahut kafiyesi olmayan Bulgar, Sırp-Hırvat halk şiirleri ile kafiye kullanılan ama kıta yapısı olmayan Romen halk şiirlerine ise hiç benzemiyor (Bartok, 2017: 196).

“Yapıları birbirine benzer çok sayıda ezginin bir araya geldiği sınıflardaki ezgilerin her birinin özel bir güftesi olmadığı, bir başka deyişle, güfteler ile ezgilerin düpedüz birbirlerinin yerine kullanılabilirdiği daha akla yatkın görünüyor” (Bartok, 2017: 208). Yukarıdaki ifadeler bize Bartok'un Türk halk müziğini başka ulus müzikleri ile kıyasladığını ve bilgi birikimi sayesinde Türk halk müziği ile ilgili önemli analizler yapabildiğini gösteriyor.

Bela Bartok ülkemizdeki çalışmalarını Türk müzik tarihinde “Türk Beşlileri” olarak bilinen grubun üyelerinden Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin ile etkileşimli olarak gerçekleştirmiştir. Adana'ya giderken yanında bu üç değerli müzisyen ve besteci vardır. Daha sonra vereceği konferanslarda da birlikte çalışmışlardır. Ülkemizdeki bu çalışmalar sırasında yolları kesişen bu değerli müzisyenlerin birbirlerinin sanat yaşamlarına olan etkisi mutlaktır. Hatta bu araştırma gezisi Türk-Macar müziğinin geleceğini de büyük ölçüde etkilemiştir(Görsel 5). Halk müziği ile ilgili önemli materyaller kayıt altına alınmıştır.



Görsel 5. Béla Bartók ve besteci Ahmet Adnan Saygun Anadolu'da (URL-3)

Bütün bu aşamalar göz önüne alındığında Bela Bartok'un Türkiye seyahati kısa bir gezi gibi görünmesine rağmen Türk müzik tarihine önemli etkilerde bulunmuştur. Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin bu gezi ile etkileşim kurmuşlardır. Böylece bu etkileşim bestecilerin gelecek yıllarda yazdıkları eserlere yansımaktır. Örneğin Erkin'in Köçekçe adlı eseri geleneksel Türk müziği formu olan köçekçelerin ara nağmelerinin bir araya getirilmesi sonucunda 1942 yılında orkestra için Türk folklorunun müzikal açıdan zengin özelliklere sahip ritim ve melodik özelliklerini içeren bir ifadeyle yazılmıştır. Ahmet Adnan Saygun'un da 1937 yılında "Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunlar Hakkında Bazı Malumat" adlı bir kitap yayınlaması bu etkileşime başka bir örnek olarak gösterilebilir. Bu örnekler vasıtasıyla Türk Beşlileri ile ilgili şu noktaya değinmeliyiz ki her biri Türk müziği üzerinde pek çok çalışma yapmışlardır. Halk melodi ve ritimlerini yapıtlarında kullanmışlardır. Bu nedenle dünyada halk müziği ile ilgilenen en önemli bestecilerden birisi olan Bela Bartok ile yollarının kesişmesi bestecilerin halk müziği ile ilgili donanımlarını ve ilgilerini muhakkak artırmıştır. Bu durum bu tarihten sonra Türk beşlilerinin yaptığı halk müziği çalışmaları ile de kanıtlanır niteliktedir.

Bartok'un Anadolu koleksiyonu, bestecinin ölümünden sonra 1976 yılında, hemen hemen aynı anda Macaristan ve Amerika'da ve ardından 1991'de Türkiye'de yayınlanmıştır. Bu yayınların hiçbiri heyecan yaratmasa da Anadolu halk müziğini tasnif etmeye yönelik ilk girişim onun eseri ile olmuştur.

Ülkemizde geçirdiği dönem boyunca 3 konferans vermiş ve halk müziği derlemeleri yapmıştır. Yaşanan dönem değerlendirildiğinde günümüzde dünyaca ün yapmış bir bestecinin ülkemize gelerek araştırmalar yapması ve bu konuda yaptığı araştırmalar ile ilgili aldığı notlardan oluşan bir kitabının yayınlanması ülkemizin müzik tarihi açısından önemli bir yapı taşıdır.

Bartok ve Türk Beşlerinin Etkileşimi

Bela Bartok' un ülkemize gelerek araştırmalar yapması ve bu konuda yaptığı araştırmalar ile ilgili aldığı notlardan oluşan bir kitabı yayınlanması,

Türk müzik tarihi açısından büyük önem teşkil etmektedir. Seyahatinde ona Türk müzisyenler Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin eşlik etmiştir. Türk halk müziği parçalarını derleme amacı ile yolculuğa Türk müzisyenlerin rehberliğinde çıkan Bela Bartok'un bu seyahatinin, kendi müziği ve Türk müzisyenlerin müziği üzerine etki yarattığını söylemek doğru olacaktır. Özellikle bu üç ismin günümüzde "Türk Beşleri" olarak adlandırılan ve ülkemiz müzik kültürünün gelişiminde büyük rol oynayan besteciler olması bu çalışmaların verimliliğini kanıtlar niteliktedir.

Koral Çalgan "Duyuşlar- Ulvi Cemal Erkin" adlı kitabında Türk Beşlerinin müzik yazı stilinden bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır. "Beşler eserlerinde öncelikle Türk halk ve geleneksel sanat müziğinin melodik, makamsal ve ritmik gereçlerine yer vermişlerdir". Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Türk beşleri de Bartok gibi halk müziğinin zengin ezgilerden yararlanarak bu ezgilere bestelerinde yer vermişlerdir. Bartok'un çalışmalarını tamamlayarak ülkemizden ayrıldığı tarihten günümüze kadar olan süreci incelediğimizde halk müziği ezgilerinden ilham alınarak yazılan çokça bestenin var olduğunu görmekteyiz. Bartok ve Türk beşlerinin etkileşimini görmek için bu eserlere göz atmamız yararlı olacaktır;

- Katibim (piyano ve orkestra çeşitlemeler) 1953 / Cemal Reşit Rey
- On Halk Türküsü (dört sesli koro ve piyano için) 1963 / Cemal Reşit Rey
- Üç Anadolu Türküsü (şan ve orkestra için) 1970 / Cemal Reşit Rey
- Kanun Konçertosu 1944 - 1951 / Hasan Ferit Alnar
- Köroğlu (orkestra için) 1950 / Hasan Ferit Alnar
- Yedi Halk Türküsü (şan ve orkestra için) 1936 - 1939 / Ulvi Cemal Erkin
- Köçekçe (orkestra için) 1943 / Ulvi Cemal Erkin
- On Türkü (koro eserleri) 1963 / Ulvi Cemal Erkin
- Yunus Emre Oratoryosu (orkestra için) 1942 / Ahmet Adnan Saygun
- Halay (orkestra için)1943 / Ahmet Adnan Saygun
- Çiftetelli (orkestra için) 1940 / Necil Kazım Akses
- Ankara Kalesi (senfonik şiir) 1962 / Necil Kazım Akses
- On Türkü (koro için) 1964 / Necil Kazım Akses

Yukarıdaki eserler göz önüne alındığında anlıyoruz ki Türk Beşleri eserlerinde halk müziği öğelerinden şu şekilde yararlanmışlardır;

- Doğrudan alıntı yaparak derleme yöntemi,
- Halk müziği ezgilerini kendi öznel müzik anlayışlarıyla harmanlayarak beste yapma yöntemi,

- Türk Halk Müziği enstrümanlarını senfonik orkestralarda kullanma yöntemi.

Sonuç

Halk müziği toplumlar için büyük önem taşır. Bu nedenle geçmişten günümüze toplumlar kendi kültürlerine ve tarihlerine ışık tuttuğu için kendi özlerini yansıtan halk müzikleri ile ilgili çokça araştırma yaparlar. Bu araştırmalar neticesinde ortaya çıkan ezgiler, melodiler ve hikâyeler sanatçılara, tarihçilere ve bilim adamlarına ilham vermiştir. Ortaya çıkan hikâyeler neticesinde dönemde yaşanan olaylara verilen tepki ve düşüncelere ışık tutulmuş aynı zamanda bulunan melodiler ise bestecilere materyal olmuştur. Birçok sanat ve tarih alanını ilgilendiren disiplinler arası bu çalışmalar bu nedenledir ki toplumlar için önem teşkil etmiştir ve kendi halk müziklerinin araştırılarak arşivlenmesini misyon edinmişlerdir.

Ülkemizde halk müziği üzerine yapılan araştırmalar Cumhuriyet dönemi öncesine kadar gitmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren bütün alanlarda olduğu gibi sanat alanında da bir yapılanmaya gidilmiştir. Klasik batı müziği alanındaki yapılanmaya Paul Hindemith'in önderlik etmesi sağlanmıştır. Halk müziği araştırmaları konusunda da Bela Bartok aldığı davet ile kısa süreliğine ülkemize gelmiş ve yaptığı araştırmalar ile pek çok ezgiyi kayıt altına alınmıştır. Ancak en önemlisi Bartok'un Türkiye'deki gezisi sırasında "Türk Beşleri" olarak bilinen grubun üyelerinden Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin ile iletişim kurarak Türk müziğine dolaylı olarak etki bırakmasıdır. Örneğin Bela Bartok'un derlemeler için yapılan seyahatten sonra mektuplaşmak sureti ile iletişimde bulunduğu Ahmet Adnan Saygun'un da 1937 yılında Karadeniz bölgesine giderek yaptığı araştırmalar neticesinde "Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunlar Hakkında Bazı Malumat" adlı bir kitap yayınlaması bizlere Saygun'un da saha üzerinde halk müziği üzerine çalışmalar yaptığını gösterir. Bu nedenle Bela Bartok ile olan mesleki ilişkisinin bu araştırmalara katkı ve ilham sağladığını söylemek doğru olacaktır. Saygun hem türküler üzerinde çalışmış hem de birçok kez kendi eserlerinde türkülerin izlerini yansıtmıştır. Bartok'un Türkiye'ye gelmesi bu bağlamda tarihsel bir değişiklik yaratmıştır. Türk Beşlerinin çalışmaların da halk müziğinin etkisini görmemizi sağlamış ve eserlerinde doğrudan, dolaylı ve sembolik yollarla halk müziği ezgilerini ve halk müziği enstrümanlarını kullanma düşüncelerinin mimarı olmuştur. Ayrıca Bartok ülkemizde o dönemden itibaren beste yapılmasında ve eser icrasında farklılıklar yaratarak Dünya'da Türk müzik ekolünün yerleşmesine yardım etmiştir. Dünyaca ünlü viyolonsel sanatçısı Yo Yo Ma Saygun'un eserini çalıyor, dünyanın en ünlü orkestraları Erkin'in Köçekçe eserini seslendiriyor ise bu tarih boyunca Türk müziği üzerine yapılan çalışmalar sayesinde.

Türk halk müzik kültürü ile klasik batı müziği birlikteliği günümüzde de Türk bestecilerinin eserlerinde görülmektedir. Bu eserlere örnek olarak da Fazıl Say' ın Ney Konçertosu'nu ve Turgay Erdener'in Tambur

Konçertosu'nu gösterebiliriz. Tüm bu katkılar ile birlikte günümüzde Konservatuvar öğrencilerinin de müzik tarihi derslerinde Türk müzik tarihini detaylı bir biçimde öğrenmeleri onların meslek yaşamlarında çalışma ve öğrenme felsefesi geliştirmelerine katkı sağlayacak ayrıca onlara disiplinler arası çalışmayı öğreterek eserlerine ve icralarına zenginlik katacaktır. Makaleye konu olan bu etkileşimin geçmişte, şimdi ve gelecekte görülmesi kaçınılmazdır çünkü insanlar tarihlerinden beslenirler. Bu bağlamda Türk halk müziğinin ve kültürünün dünyaya tanıtılması açısından buna katkı sağlayacak her türlü çalışmanın gerçekleştirilmesi ve desteklenmesi önem teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Altunışık, R. vd. (2010). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri SPSS uygulamalı*. 6. Baskı, Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Ayan, D. (2009). Sosyolojik açıdan etnografik müzik ve Bela Bartok. *Folklor/Edebiyat*, 15 (58), 165-178.
- Bartok, B. 2017. *Küçük Asya'dan Türk halk musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Barışeri, N. (1996). *Bela Bartok'un Türkiye'deki Çalışmaları ve Türk halk müziği ile Macar halk müziği arasındaki ilişkilerin araştırılması*. Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Cooper, D. (2015). *Bela Bartok*. London: Yale Universty Press.
- Çalgan, K. (2001). *Duyuşlar Ulvi Cemal Erkin*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Demirel, E. (2015). Çağdaş Türk bestecilerinde postmodern bir eğilim olarak yeniden yerellik. *Education Sciences*, 10(2), 84-99.
- Eker, B. - Maral, H. A. (2023). Estonya'nın müziği: Halk müziği bağlamında Heino Eller keman konçertosu. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(3), 569-589.
- Ergün, E. (1990). Türkiye'de sosyal ve kültürel bütünleşme faktörlerinden halk müziğinin önemi. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 10-11-12, 30-35.
- Feyzi, A. (2015). Darü'l Elhan'a ait Anadolu halk şarkıları defterinde Erzurum türküleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 54, 829-856.
- Kınık, M. (2011). Bir iletişim aracı olarak Türk halk müziği ve türleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2, 136-150.
- Mimaroglu, İ. K. (2019). *Debussy'den Stravinsky'ye ve Bartók'a, çağdaş müzikte iz bırakmış 11 besteci*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musikisinde pentatonizm*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Signell, K. (1978). Review of Turkish folk music from Asia Minor; Béla Bartók's folk music research in Turkey, by B. Bartók, B. Suchoff, A. A. Saygun, & L. Vikár. *Journal of the American Musicological Society*, 31(2), 382-384.
- Sipos, J. (2007). A lament from Bartók's Anatolian collection and its musical background. *Studia Musicologia*, 48 (1-2), 201-213.

Uçan, A. (2005). *Türk Macar kültür/müzik ilişkilerine ve Türk Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarına genel bir bakış*. Ankara: Türk Müzik Kültürü, Evrensel Müzikeyi Yayınları.

Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. 6. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yildiz, G. (2019). The abstract approach to the Turkish Aksak in the piano music of Ahmed Adnan Saygun and Ilhan Baran. *Context: A Journal of Music Research*, 44 (1), 13–23.

Elektronik Kaynaklar:

URL-1: <https://www.turkuler.com/thm/derleme.asp> (Erişim: 29.09.2023)

URL-2: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-derlemeler> (Erişim: 20.08.2023).

URL-3: <https://stringsmagazine.com/how-bela-bartok-redefined-classical-music/> (Erişim: 16.07.2023).

URL-4: <https://tumata.com/muzik-terapi/pentatonik-muzik-ve-etkileri/> (Erişim: 02.09.2023).

Extended Summary

The history of Turkish music has been influenced by many geographies and cultures from past to present. In Turkish history, which began in Central Asia, there have been developments and changes in the field of music, as in many other branches of art. With the Republic, new steps were taken in the fields of music and art, and various efforts were made to promote Turkish music and make it polyphonic. It would be correct to say that the initiatives intended in the early years of the Republic were realized with the idea of the state seeking a new identity. Can we call this search Nationalism and, in parallel, Turkism or Nationalism? We can definitely answer this question with yes. The cultural policies focused on nationalism all over the world were based on national culture. Since the founding years of the Republic of Turkey, studies focused on national culture have been conducted, and serious research activities on Turkish folk music have been carried out during this process. All these efforts actually represent a whole and are interconnected. Talented young people were sent abroad, and experts from abroad were invited to the Republic of Turkey for on-site evaluations. To conduct research and studies on the history of Turkish music, which holds the legacy of centuries, Béla Bartók came to our country. Bartók made significant contributions to the formation of national music schools with his studies on folk music at that time. This article investigates the contributions of Béla Bartók's visit to our country to the history of Turkish music

Bartók, compared to his contemporaries, is a musician who has diversified his professional skills. Sometimes he is a thinker, and other times he is an ethnomusicologist with a historian's perspective. It is significant in the history of music that such a talented musician was drawn to Turkish melodies and conducted studies in our country. Bartók proved that Turkish Folk Music exists in all geographies where Turks have left their mark and traces back to Central Asia. He succeeded in shedding light on the lives and traditions of the Turks. Therefore, the folk music compilation studies that were seemingly conducted actually paved the way for the formation of Turkish identity with historical evidence. Additionally, the works that emerged from the organic relationship he established with the Turkish Five enriched the works of Turkish composers and contributed to the differentiation of their studies. In light of all this information, the article attempts to present a different perspective. The general aim of the research is to contribute to the literature with the data obtained from examining the works that emerged as a result of the famous composer Béla Bartók coming to our country to conduct research on Turkish Folk Music. The article presents a qualitative study by examining

topics under the headings of Béla Bartók and his music, Bartók's passion for folk music, studies on Turkish folk music in Turkey, Béla Bartók and Turkish folk music, and finally, Bartók and the interaction with the Turkish Five.

In the research conducted for this study, databases such as Jstor, Wos, Scopus, Doaj, ProQuest, Google Scholar, Ebsco, YÖK National Thesis Center, and Dergipark were scanned, and studies related to the article were examined. The research included theses and articles written about Bartók's life, his musical works, and especially his ethnomusicological studies conducted in his own country. Among these, detailed screenings were conducted, and research and studies that were thought to contribute to the article on the history of Turkish music were separated and compiled. The article utilized and cited Ayan's 2009 article titled "Sociological Perspective on Ethnographic Music and Béla Bartók" and Mimaroglu's book "From Debussy to Stravinsky and Bartók: 11 Composers Who Left Their Mark on Contemporary Music." Additionally, Sipos's 2007 article "A Lament from Bartók's Anatolian Collection and Its Musical Background," which includes the notes of a Turkish folk song transcribed by Bartók, was referenced. The research and screenings revealed that there was no direct study focusing on Bartók's interaction with the Turkish Five. Therefore, the article examined the interaction between Béla Bartók and the Turkish Five under a separate heading.

Béla Bartók, invited to Turkey for a short period, conducted extensive research on Turkish folk music and recorded numerous melodies. However, the most significant aspect of Bartók's visit to Turkey was his interaction with members of the group known as the "Turkish Five," including Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, and Ulvi Cemal Erkin. This interaction indirectly influenced Turkish music. For instance, after Bartók's trip, he maintained correspondence with Ahmet Adnan Saygun, who, inspired by Bartók, conducted his own research in the Black Sea region in 1937. Saygun's findings were published in a book titled "Some Information About the Folk Songs, Instruments, and Dances of the Rize, Artvin, and Kars Regions," demonstrating his dedication to folk music research. Therefore, it is accurate to say that Bartók's professional relationship with Saygun contributed to and inspired these studies. Saygun not only worked on folk songs but also reflected their traces in his own compositions multiple times. Bartók's visit to Turkey thus created a historical shift. The influence of folk music can be seen in the works of the Turkish Five, who incorporated folk melodies and instruments into their compositions, both directly and symbolically. Additionally, Bartók's presence in Turkey led to differences in composition and performance, helping to establish a Turkish music school recognized worldwide. The fact that world-renowned cellist Yo-Yo Ma performs Saygun's works and the world's most famous orchestras play Erkin's "Köçekçe" is a testament to the impact of these historical studies on Turkish music.

The fusion of Turkish music culture with classical Western music is still evident in the works of contemporary Turkish composers. Examples of such works include Fazıl Say's Ney Concerto and Turgay Erdener's Tambur Concerto. Along with these contributions, it is crucial for conservatory students to learn about Turkish music history in detail during their music history courses. This knowledge will help them develop a philosophy of work and learning in their professional lives, and teach them interdisciplinary collaboration, enriching their compositions and performances. The interaction discussed in the article is inevitably seen in the past, present, and future because people draw from their history. In this context, it is important to carry out and support any work that will contribute to the promotion of Turkish folk music and culture to the world. From this perspective, the study serves as a guide and is expected to be a source for future research.

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

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

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

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Birinci yazarın katkısı: Güncel yazılı literatürün taranması, veri toplama, verileri değerlendirme, aşamaların belirlenmesi, kaynakça oluşturma. İkinci yazarın katkısı: Güncel yazılı literatürün taranması, veri toplama, verileri değerlendirme, aşamaların belirlenmesi, kaynakça oluşturma./*Contribution of the first author: Review of current written literature, data collection, data evaluation, determination of stages, bibliography. Contribution of the second author: Reviewing the current written literature, data collection, data evaluation, determining the stages, creating a bibliography.*

TÜRKİYE'NİN TEK ERMENİ KÖYÜ VAKIFLI KÖYDE DİNSEL MÜZİK UYGULAMALARI



RELIGIOUS MUSIC PRACTICES IN TURKEY'S ONLY ARMENIAN VILLAGE VAKIFLI

Mustafa DAĞDEVİREN*

ÖZ: Bu çalışmada, Türkiye'nin tek Ermeni köyü olan Vakıflı köyü Surp Asdvadzadzin Kilisesindeki dinsel müzik uygulamaları, kültürel ve yapısal olarak incelenmiştir. Vakıflı köyünde yapılan inanç müziklerine ait yapıların kültürel ve biçimsel açıdan incelenerek, analiz edilerek, bilimsel literatür oluşturması ve Vakıflı Ermeni Köyü inanç müziklerindeki vizyonun toplumsal ve kültürel bağlamlarının ortaya koyulması hedeflenmiştir. Hatay ilinin farklı etnisitelere sahip Samandağ ilçesinin Vakıflı Köyünde bulunan Ermeni halkı Rum Ortodoks Patrikliği'ne bağlıdır. Köyde bulunan Ermeni kilisesindeki ayinler esnasında icra edilen inanç müziği repertuarı çeşitli formlarda seslendirilmektedir. Vakıflı köyü inanç müziği etnolojisini oluşturan, İncil metinleriyle birlikte başka dua ve ilahi (Badarak, Şaragan ve Şaragnoz) metinlerinin müzikal icrası; solo, soloya eşlik eden koro, sadece koro ve pederle koro arasında çağrı yanıt şeklinde seslendirilmektedir. Beş temel yortu ve bazı azizlerle ilgili anma günleri ile yapılan ayinlerde yörenin geleneksel ritüelleri kullanılmaktadır. Bu özel günler "Gağund", "Bızdağ Zadag", "Surp Sarkis", "Dardanas", "Vartanants", "Pargındink", "Dzarzartur", "Mindz Zadag", "Hampartsum", "Vartivur", Khağiği Zadag", "Khiçen Zadagi" "Sırpagip" şeklindedir. Bu özel günlerin dışında inanç müziğinin kullanıldığı bir başka alan ise doğum, düğün ve ölüm merasimleridir. Çalışmada, inanç müziği etnolojisi perspektifinde etnomüzikolojik yaklaşımlar doğrultusunda incelenmiş doğal olarak etnomüzikoloji araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Alan araştırması içerisinde köyde bulunan kilisedeki ayinlere gözlemci olarak katılarak başta kilisenin pederi olmak üzere mugannilerle ve yerel halkla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Musa dağı bölgesinde bulunan Vakıflı köyünün tarihi, demografik yapısının anlaşılması ve Ermeni Ortodoksların inanç müzikleri, çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Vakıflı Köyü, Ermeni Ortodoks Müziği, İnanç Müziği, Şaragan

ABSTRACT: In this study, religious music practices in Surp Asdvadzadzin Church in Vakıflı village, which is the only Armenian village in Turkey, were examined culturally and structurally. It is aimed to create scientific literature by examining and analyzing the structures of faith music made in Vakıflı Village from a cultural and formal point of view, and to reveal the social and cultural contexts of the vision of Vakıflı Armenian Village faith music. The Armenian people in the Vakıflı Village of the Samandağ district of Hatay province, which has different ethnicities, are affiliated with the Greek Orthodox Patriarchate. The repertoire of faith music performed during the services in the Armenian church in the village is performed in various forms. The musical performance of other prayer and hymn texts (Badarak, Sharagan and Sharagnos), which constitute the ethnology of faith music in the village of Vakıflı, is sung solo, the choir

* Dr. Öğr. Üyesi-İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü/Hatay- mustafa.dagdeviren@iste.edu.tr (0000-0002-8855-5240)

accompanying the solo, only the choir and the call and response between the father and the choir. The traditional rituals of the region are used in the rituals held with the five basic feasts and the commemoration days of some saints. These special days are "Gaghund", "Bızdağ Zadag", "Surp Sarkis", "Dardanas", "Vartanants", "Pargindink", "Dzarzartur", "Mindz Zadag", "Hampartsum", "Vartivur", "Khaghigi Zadag", "Khiçen Zadag" "Serpagip". Apart from these special days, another area where faith music is used is birth, wedding and death ceremonies. In this study, ethnomusicology research methods were used to examine ethnomusicological approaches in the perspective of ethnology of belief music. Within the scope of the field research, he participated in the services in the church in the village as an observer and interviewed the mugannis, especially the father of the church, and the local people. The focus of the study is the understanding of the history and demographic structure of the village of Vakıflı in the Musa Mountain region and the religious music of the Armenian Orthodox

Keywords: Ethnomusicology, Vakıflı Village, Armenian Orthodox Music, Music of Faith, Sharagan

Giriş

Müziğin ortaya çıkma teorileri içerisinde inançtan ve büyüden çıktığı düşünceleri hala gündemini korumaktadır. Dünya üzerindeki inanç yapılarına bakıldığında müzik, semavi dinler başta olmak üzere bütün yapılarda bir şekilde varlığını sürdürmüş, öğretilerin anlaşılmasında, duaların ezberlenmesinde, bağlılığı bağımlı hale getiren ilahilerin seslendirilmesinde, ritim varyasyonları ile vecd haline girilmesinde ve sayısız uygulamalarla sözlü, enstrümantal, eşlikli eşliksiz, ezgisel resitatif olarak varlığını sürdürmüştür.

Bu inanç yapılarından birisi olan Hıristiyanlık inancında da müziğe kutsiyet atfedilerek kutsal metinler çerçevesinde kullanımı gerçekleştirilmiştir. Hıristiyanlık inancı içerisinde üç adet ana mezhep bulunmaktadır.

"Hıristiyanlıkta bulunan üç mezhepten birisi olan Ortodoks mezhebi Kutsal ruhun hem Baba'dan, hem de Oğul'dan kaynaklandığını savunan Roma Kilisesi ile Kutsal Ruhun yalnızca Baba'dan kaynaklandığını savunan İstanbul Kilisesi arasındaki görüş ayrılığı ve İstanbul Kilisesinin, papanın Petrus aracılığıyla İsa'nın yetkileri devralmış olduğu düşüncesine karşı çıkması sonucunda kurulmuştur. Ortodoks mezhebine göre tek tanrısız önder İsa'dır; onun görevleri kimseye verilmemiştir; dolayısıyla Papa, gelişigüzel bir insandır. Dinde önemli olan, 'doğru görüş'ü (yunanca 'orthos doksa' ortodoks sözcüğü bu sözcükten türetilmiştir) benimsemektedir. Ortodoks mezhebi İsa'nın yetkilerinin devredilemeyeceği görüşünü benimsemiş olduğundan, ulusal Ortodoks kiliselerinin (Süryani Ortodoks, Ermeni Ortodoks, Rum Ortodoks, Rus Ortodoks) tümü önemlidir ve ayrı ayrı patrikler tarafından yönetilir" (DTA, 1999: 84).

Bu çalışmada, Ortodoks Mezhebine mensup olan Anadolu'nun şu ana kadar tespit edilmiş tek Ermeni köyü olan Vakıflı Köyü Hıristiyanları etnomüzikolojik perspektifte inanç müziği bağlamında ele alınmıştır. Dolayısıyla yöredeki inanç müziği etnolojisinin unsurlarını oluşturan ve

müzik kültürüne etki eden sosyolojik, tarihi ve kültürel yapı bu bölümde ele alınmıştır.

Ermeni halkı M. S. 4. yüzyıla kadar çoktanrılı bir inanç sistemi içinde yaşamış, Kral III. Dırtad'ın 301 yılında Hıristiyanlığı devlet dini olarak kabul etmesiyle bu inanca geçmiştir. Kurucusu Krikor Bartev'in (Surp Krikor Lusavoriç) adından hareketle 'Lusavorçagan' ve 'Gregoryen' sıfatlarıyla da anılmış olan Ermeni Kilisesi'nin resmî adı Hay Arakelagan Uğğapar Yegeğetsi yani Ermeni Apostolik Ortodoks Kilisesi'dir (Hergel, 2018: 25). Vakıflı Köyü Pederi Avadis, Gregoryan tanımlamasını "Rusların kendilerine takmış olduğu bir lakap olarak belirterek, Rus Ortodoks Kilisesinin Krikor'un arkasından gidenler olarak ifade ettiklerini belirtmiştir. Avadis ayrıca ilk azizleri "Krikor"un adının zamanla "Gregor" olarak değişim gösterdiğini ifade etmiştir. Gregoryanlığın nerede başladığı, nerede bittiği bilinmediğinden sadece takma isim olduğundan dolayı kendilerinin Apostolik (havarisel) kiliseye bağlı olduklarına dikkat çekmektedir (KK-1). Ermeniler 405 yılında Rahip Mesrob Maşdots tarafından oluşturulan Ermeni Alfabeti kullanılarak, Kitab-ı Mukaddes'in yanı sıra çeşitli dinî ve felsefi kitapların Ermeniceye çevrilmesi, Hıristiyanlık öğretisinin halk arasında yaygınlaşmasında ve Ermeni Kilisesi'nin bağımsız ve ulusal bir kilise niteliği kazanması yolunda en önemli kilometre taşları olmuştur (Hergel, 2018: 25).

Halen Vakıflı'da yaşayan ve Surp Asdvadzadzin Kilisesi'nin cemaatini oluşturan Ermenilerin tamamı Ermeni Apostolik Kilisesi inancına ve İstanbul'daki Türkiye Ermenileri Patrikliği'ne bağlıdır. Ermeni Ortodoks kiliselerindeki hiyerarşik düzen ise şöyledir:

En alt kesimde Muganniler bulunmaktadır. İlk okuyucu olarak tanımlanan şaraganları ve ilahileri icra etmekle yükümlü olan muganniler (tıbir' da denilmektedir) kiliseye hizmet ederler. İlk aşama olarak kilise anahtarı ve süpürge verilen "tıbir"ların tanrıya ayrıldığını bilsin diye saçlarından bir parça kesilir. Tıbir olmadan rahipte papazda olunamaz. Mugannilikten sonra gelen mertebe baş muganniliktir. Baş mugannilik "Urar" taşımaya başlar. Urar kilisede kutsal kitabı okuma yetkisidir. Ondan sonra "lisan sargavak" denilen yani *sargavakların* bir alt kademesi olan bazı ritüelleri gerçekleştirebilen papaz yardımcılığı gelir. Kilisedeki sivil en yüksek rütbe *diyakozluk* (sargavak). Ermeni Apostolik kiliselerinin rahip ve papaz olarak kendi içinde hiyerarşisi vardır. Papaz evlenebilir, bir yuva kurabilir ve çocuğu olabilir. Rahip ise evlenmeden hizmet eder. Başpapaz yerine kıdemli papaz da denilir. Sonraki sıralama ise Başrahip (Vartabed/ Dzayraguyn), Başpiskopos (Arachnort) / Piskopos, Patrik ve Katoğikos şeklindedir (KK-1).

Yukarıdaki sıralama göz önüne alındığında kilisenin en alt görevinden itibaren inanç müziği verilerinin öğrenilmesi ve seslendirilmesi söz konusudur. Vakıflı köyü inanç müziği verileri ve kültürel yapıları aşağıda bulgular ve yorum kısmında verilmiştir.

Yöntem

Çeşitli disiplinlerle (antropoloji, halk bilimi) etkileşim ve iletişimi bulunan müziğin kültürel çerçevede incelenmesinde, çeşitli toplum, topluluk ve etnik yapıların müzikleriyle karşılaştırılarak ve sonuç çıkartılarak çeşitlilikleri ve benzeşikleri kültürel bakış açısıyla analiz edilmesinde başvurulan bir disiplin olan etnomüzikoloji disiplini (Dağdeviren, 2022: 1346) yöntem ve teknikleri araştırmanın ana eksenini oluşturmaktadır.

“Etnografi, gözlem ve katılımcı gözlem gibi birden fazla nitel yöntemden oluşur ve uygun olduğunda araştırılanlara ilişkin demografik ve diğer istatistiksel verilerin toplanmasını da içerebilir. Ancak eleştirel olarak, etnografi, sosyal keşif, uzun süreli araştırma, çalışma sahasında zaman geçirme ve yerel ve yerleşik kültürlerin yorumlanmasını içerir ve dikkatini tekil ve somut olana verir” (Atkinson ve Hammersley, 1994, akt. Edwards and Holland, 2013: 31). Bu bağlamda etnografi araştırmaları bu çalışmanın ana yöntemini oluşturmuş olup gözlem, görüşme ve doküman analizi deseni kullanılarak kültürel analizler yapılmıştır.

Yaklaşık olarak bir yıl süren alan araştırmasında büyük yortuların olduğu tarihlerde Vakıflı köyüne ziyaretler yapılmıştır. Pasif katılımcı gözlemci olarak ayinlerdeki ritüeller gözlemlenmiştir. Kilise pederi ile kurulan iletişimle birlikte öncelikle peder Avadis Tabaşyan’la yarı yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Süreç içerisinde pederin yönlendirmeleriyle kilisede ilahileri seslendiren baş muganni ve diğer mugannilerle yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Bergson “Bilimi, sanatı, felsefesi olmayan insan toplumlarının geçmişte ve günümüzde de var olduğunu ancak hiçbir zaman dinsiz bir toplum olmadığını” belirtmektedir (2013: 91). Din konusunu sosyolojik boyutta ele alan Evans-Pritchard’a göre “Din, toplumsal yaşamın kendi doğasından doğar ve en basit toplumlarda hukuk, ekonomi, sanat, vd. gibi toplumsal olaylara bağlıdır” (1999: 68). “İnançların ve dinlerin kültürel çerçevede kadimle en bağlantılı en muhafazakâr ve en zor değişen alan olması dolayısıyla; bu alana ilişkin tüm kültürel ve müziksel sembollerin hem geçmişe ve geleneklere yönelik olması hem de o inancın mensubu olan topluluklara ait kolektif belleği en net şekilde yansıtan öge olması yönüyle kültürün en arkaik kısmını oluşturan değerli ve kadim bilgileri barındırmaktadır” (Mustan Dönmez, 2019: 98-99). Birçok toplum ve toplulukta, inançsal ritüellerin topluma yön verme ve kültürü sonraki nesillere aktarmadaki rolü, müzik olmadan tasavvur edilemez. Bu nedenle inanç müzikleri ve bu müziklerin içerisindeki biçimsel yapı ve müzik metninin hayati önemde olması, inanç müziği etnolojisi üzerine araştırma yapılmasının temel nedenidir (Dağdeviren, 2021: 34).

İnancın ortaya çıkmasıyla birlikte var olan ve hemen bütün inançsal yapılarda kutsala olan bağlılığı yansıtmada bir araç hüviyeti taşıyan inanç müziği verileri; “kutsal bir varlığın sesini şekillendirmede bir araç hizmeti

görebilir; ritüelin uygulanışının daha anlamlı olması için zamanı belirleyebilir; müzik dinsel uygulamayı daha çekici kılan birçok bezemeden birini sağlayabilir..." (Bolhman, 2015: 27). İncanın yayılmasını sağlamak, dini bilgileri aktarmak ve öğretilerin pekiştirilmesini sağlamak, arınmak, ruhlarla iletişime geçmek ve onlara bağlılıklarını sunmak amacıyla müzik (Dağdeviren 2021: 34), çeşitli formlarda ve yapılarda kullanılmaktadır.

Vakıflı Ermeni köyü sakinleri kullandıkları Musa Dağı Ermenicesi, Ortodoks inanç yapısı, müzik kültürünün çeşitliliği, gelenek ve göreneklere açısından Anadolu'daki çeşitliliğin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilisede gerçekleştirilen dinsel uygulamalar ve dolayısıyla inanç müziğinin yer aldığı ayinler; günlük, haftalık ve yıllık olarak belirlenen bir program dâhilinde gerçekleşmektedir. Bu program içerisinde ayinlerin uygulama yöntemleri (müzikal öğelerde dâhil) belirtilmiştir. Bir ajanda şeklinde basılarak Ortodoks kiliselerine dağıtılan bu takvimde belirtilmiş tüm yortu tarihleri bulunmaktadır (bk. Görsel 11). Vakıflı köyünde bulunan Kilisenin pederi Avadis Tabaşyan aynı zamanda İskenderun Kilisesi pederliğini de yürüttüğünden büyük yortuların tarihlerinde iki kilisesinin durumuna göre uyarlamaya yapılmaktadır. Vakıflı köyündeki kilise 2023 Maraş depreminden hasar gördüğünden dolayı ayinler kilise yanında bulunan ek binada gerçekleşmektedir.

Ermeni Ortodoks kilisesi Resuli veya Apostolik olarak bilinen kilise tabanına bağlı kilisedir. Ortodoks teolojisi olarak Kilise Babaları tarafından (İlk imanlı kilise ataları) oruç ve bayram evreleri olarak bilinen günler dışında kilise azizlerini anmak olarak da bilinen belirli günler vardır. Hafta içi çarşamba ve cumalar oruç günleri olarak bilinir. Pazar günü her zaman dirilişi temsil eden özel gündür. Diğer günler ise azizlerin isim günleri ve özel kutlama günleri olarak adlandırılır. İstanbul Ermeni Ortodoks cemaatinin dinsel müzik uygulamalarının önemli bir bölümünü oluşturan beş büyük yortuya ek olarak bazı azizlerle ilgili anma günleri ile yapılan ayinlerde yörenin geleneksel ritüelleri kullanılmaktadır. Hergel (KK-2) bu özel günleri "Gağund", "Bızdağ Zadag", "Surp Sarkis", "Dardanas", "Vartanants", "Pargındink", "Dzarzartur", "Mindz Zadag", "Hampartsum", "Vartivur", Khağiği Zadag", "Khiçen Zadagi" "Sırpapig" şeklinde ifade eder.

Bızdag Zadag

Hıristiyanlık inancında beş temel yortu bulunmaktadır. Bu yortulardan ilki olan Kutsal Doğuş ve Tanrısal Beliriş Yortusunu (Surp Dzinunt yev Asdvadzahaydnutyen Don) Ermeni Apostolik Kilisesi görkemli bir ayinle 6 Ocak tarihinde kutlamaktadır.

Musa Dağı Ermenilerinin Dunen Zadag (Yortunun Bayramı) ve Bızdag Zadag (Küçük Bayram) adlarıyla andığı bu yortuya özgü, kilise dışında gelişen ve günümüzde de sürdürülen, folklorik, yöresel bir ritüeli de Hergel (2018: 35); "5 Ocak gecesi, köyün çocukları ve gençleri ev ev dolaşıp, Hz. İsa'nın doğumunu müjdeleyen Khorhurt Medz (Büyük Gizem) (URL-1) ilahisini okur ve ev sahiplerince çeşitli hediyelerle çoğunlukla da parayla

ödüllendirilirler. Grubun üyeleri, toplanan parayı eşit şekilde bölüşür” şeklinde ifade etmektedir. Khorhurt Medz (Büyük Gizem) ilahi Baba Hampartzum’un bestelediği bir ilahidir. Kilise ayini ise suyun kutsanması başlayarak resitatif olarak okunan dualar yanında Badarak ve Şaratnozdan okunan ilahilerle devam ederek Hz. İsa’nın sembolik olarak vaftiziyle sona ermektedir.



Görsel 1. Bızdag Zadağ Ayini (Foto: Yazar tarafından çekilmiştir.)

Mındz Zadağ

Surp Zadiğ (Paskalya), Ermeni Apostolik Kilisesi'nin beş temel yortusundan ikincisidir ve Hz. İsa'nın haça gerilerek öldürülüşünden iki gün sonra dirilişini simgeler. Her yıl, ilkbahar ekinoksu günü olan 21 Mart'ı izleyen dolunaydan sonraki ilk pazar günü, yani 22 Mart ile 25 Nisan arasında değişen bir tarihte, görkemli ayinlerle kutlanan bu yortunun dinî literatürdeki adlarından biri de Surp Harutyán Don'dur (Kutsal Diriliş Yortusu). Musa Dağı Ermenilerince Mındz Zadağ (Büyük Bayram) ya da Havgiti Zadağ (Yumurta Bayramı) olarak adlandırılan Surp Zadiğ günümüzde Vakıflı'da -eskinin bazı gelenekleri unutulmuş veya bilindiği halde uygulanmıyor olsa da- halen büyük coşkuyla kutlanmaktadır (Hergel, 2018: 32).



Görsel 2. Mındz Zadağ Ayini¹ (Foto: Yazar tarafından çekilmiştir.)

Bu yortuyla özdeşleşen halk geleneklerinin başında yumurta boyama ritüeli gelir.

¹ Karekodda bulunan ilahi “Dun Orhtnek” (Ev Kutsama, Ekmek Tuz ve Suyun Kutsanması) adlı ilahilerdir. İlahiyi Vakıflı Surp Asdvadzadzin Kilisesi Pederi Avadis Tabaşyan seslendirmektedir.



Görsel 3. Mındz Zadag Ayini (Foto: Yazar tarafından çekilmiştir.)

Vartivur

Ermeni Apostolik Kilisesi'nin beş temel yortusundan üçüncüsü Vartivar yortusudur. Bu yortunun pagan döneminde de kutlandığından bahseden Hergel'e göre Ermeni Kilisesi'nin kurucusu Surp Krikor Lusavoriç tarafından tamamen farklı bir yorumla kavuşturulmuş olan bu yortu; Hz. İsa'nın insan görüntüsünün içinde gizlenmiş olan tanrısal boyutun ortaya çıkmasını simgeleyen olayın Ermenice dinî literatürdeki karşılığı Aylagerbutyun (biçim değiştirme) ya da sadece Ermeni Apostolik Kilisesi'nin kullandığı adlandırılmayla Baydzaragerbutyun'dur² (Hergel, 2018: 33). Hergel bu yortu ile pagan dönemi benzerliğini güllerle olan ilişkiden yola çıkarak ilişkilendirmiş, Pagan dönemde tapınakların içi güllerle süslendiğini işaret etmiş, günümüzde ise kiliselerin içinin aynı şekilde süslenildiğinden bahsetmiştir. Vartivar yortusu için 'güllerle süslenmiş' ya da 'güllerin parıldaması' anlamına gelen ifadenin halk tarafından verildiğini belirten Hergel, bu yortunun Surp Zadig'den 14 hafta sonraki pazar günü kutlandığını, bu yortunun en keyifli yönünün Nuh Tufanı'nı simgeleyen birbirini suyla ıslatma geleneği olduğunu, bundan dolayı halk arasında "Su Bayramı" olarak da anıldığını belirtmiştir (2018: 33). Musa Dağı Ermenicesiyle Vartivur olarak nitelendirilen yortu Vakıflı Köyde günümüzde de büyük bir neşe ve coşkuyla kutlanmaktadır.

² Tecelli



Görsel 4. Vartivur Yortusu kutlamaları (Foto: Yazar tarafından çekilmiştir.)

Khağığı Zadag

Ermeni Apostolik Kilisesi'nin beş temel yortusundan dördüncüsü olan ve dinî literatürde Verapokhumn Surp Asdvadzadzni (Meryem Ana'nın Göğe Alınışı) olarak bilinen bu yortu, her yıl 15 Ağustos'a en yakın pazar günü, yani 12 ile 18 Ağustos arasında değişen bir tarihte kutlanır. Musa Dağı Ermenilerinin Khağığı Zadag (Üzüm Bayramı) ya da Hirisi Zadag (Keşkek Bayramı) olarak da adlandırdığı bu yortu, Vakıflı'da halen büyük bir coşkuyla kutlanmaktadır. Bunda, kilisesinin adının 'Surp Asdvadzadzin' olmasının da büyük etkisi vardır (Hergel, 2018: 35). Bu yortu Ermeni cemaatleri tarafından bütün Ermeni kiliselerinde kutlanmaktadır ancak Vakıflı köydeki ayinin yöreye özgü ritüelleri bulunmaktadır. Yörede kendisine kutsiyet atfedilmiş olan "harisa"nın (keşkek) kutsanarak pişirilmesi ve ayine katılanlara dağıtılması aynı şekilde üzümün kutsanarak dağıtılması etnolojik veriler olarak karşımıza çıkar. Bu bayrama özel olarak akşamdan hirisi pişirilmeye başladığında eğlenceler de yapılmaktadır (KK-4). Eğlencelerin davul zurna eşliğinde olduğunu belirten Ani Kocadağ, bu eğlencelerin sabaha kadar devam ettiğini ve Musa Dağı ezgilerinin davul zurna eşliğinde seslendirildiğini belirtmiştir (KK-3).



Görsel 5. Bityas (Musa Dağı) Meryem Ana bayramı kutlamaları. 1930'lu yıllara ait olan fotoğrafta harisa kazanları görünmektedir (URL-3).



Görsel 6. Vakıflı Surp Asdvadzadzin Kilisesi' avlusunda günümüzde ki “Khağğı Zadag” kutlamaları, Hirisi pişirilmesi³ (Foto: Yazar tarafından çekilmiştir.)

Khicen Zadagi

“Ermeni Apostolik Kilisesi'nin beş temel yortusundan sonuncusu olan Khaçverats (Haçın Yüceltilmesi) her yıl 14 Eylül'e en yakın pazar günü, yani 11 ile 17 Eylül arasında değişen bir tarihte kutlanır. Kutsal Haçın kurtarılması olayının anıldığı Khaçverats Yortusu, Musa Dağı Ermenicesiyle Khicen Zadagi (Haç Bayramı) Vakıflı'daki kilisede özel bir ayinle kutlanır ve ayinin sonunda, katılanlara reyhan dalları dağıtılır” (Hergel, 2018: 34).

Yukarıda bahsettiğim beş yortunun dışında ayinlerin yapıldığı bayramlar ve festivaller bulunmaktadır.

Hıdırellez ritüelini andıran Musa Dağlıların Darindas/Darindus olarak adlandırdıkları yortu, “bütün eğlencelerin yapıldığı ve bütün güzel yemeklerin son kez yenildiği” (KK-5) ve sonrasında büyük orucun başladığı Pargındink (Paregentan) yortusu, ayine katılanların, bereket, huzur, barış getirmesi için, kilisedeki zeytin dallarından ve çiçeklerinden alıp evlerine götürdükleri Dzarzartur ya da Dzarzartar olarak adlandırılan *Dzağgazart* Yortusu (Hergel, 2018: 27-34) yörede gerçekleştirilen ritüellerle kutlanmaktadır.

Vartanants ya da Vartanank ve Gağant yortusu kutlamalarında hemen her yortuda yapılanların yanı sıra, bu yortulara özgü yemekler yapılmaktadır. Surp Sarkis yortusu ve Aziz Surp Hagop adıyla anılan yortular da ise, kiliselerdeki ayinlerin yanı sıra, folklorik yönü ön plana çıkan ritüeller bulunmaktadır. Bu yortular içerisinde sonuncusu da Surp Zadig Yortusu'ndan sonraki 40. günde Hampartsum'u (Göğe Yükseliş) kutlama yortusudur. Kilisedeki ayinin ardından, daha ziyade açık havada piknik yapılır (Hergel, 2018: 29-34).

³ Karekodda verilen ilahi “Vor Haneits” (Ruhta uyuyanlar için okunan 7. gün 40. gün ve seneyi devriyelerinde okunan törene giriş ilahisi) adlı ilahidir. İlahiyi seslendiren Vakıflı Surp Asdvadzadzin Kilisesi Pederi Avadis Tabaşyan'dır.

İnanç ritüelleri kiliselerde gerçekleştiğinden dolayı -ki bu ritüellere cenaze nikâh ve vaftiz uygulamaları da eklenebilir- kilise içerisinde yapılan müzik uygulamaları ön planda olsa da kilise dışında da dinsel içerikli uygulamalar bulunmaktadır. Bunlardan birisi de mezarlık ziyaretleridir. Aşağıda Görsel 7'de mezarlık ziyareti ve ilahi okunma uygulaması bulunmaktadır.



Görsel 7. Vakıflı Köy Mezarlığı Dua ve ilahi okunması⁴ (Foto: Yazar tarafından çekilmiştir.)

İnanç Müziği Kültürel ve Yapısal Analizi

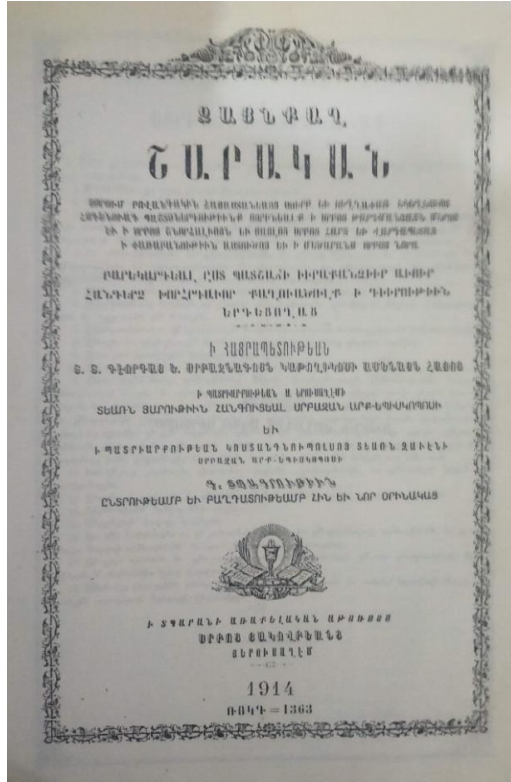
Tarihi verilere göre, ilk defa Ermeni dini eserlerinin toplanması 7. yüzyılın ortalarında Nerses Şinoğ'un patrikliği döneminde gerçekleşmiştir (Kerovpian, 2014: 23). Sonrasında khaz notasyonu, Hamparsum notasyonu ve günümüz notasyonu ile yazılmış inanç müziği verileri hafıza taşıyıcılığı yanında bu eserlerin kaybolmasını bir nebze azaltmıştır. "Hem yalın bir ezgisel çizgiye sahip olması hem de modal melodilerle üretilmesi açısından geleneksel Ermeni müziği batı müziği formlarından farklılık göstermektedir. Ermeni liturjisi, İtalyan Pietro Bianchini (1877), Makar Ekmalian (1896), Amy Apcar (1897), Komitas Vardapet (1933) ve Khoren Mekanidjian (1985) tarafından batı müzikal kompozisyon yöntemlerini kullanarak müziğe uyarlandı. Bunlardan sadece Ekmalian ve Komitas koro düzenlemeleri popülerlik kazanmış ve Ermeni ibadetinde kullanılmıştır" (Nersessian, 2007: 40). "19. yüzyıla kadar kullanılan bu sistemde aslında geleneksel yollardan aktarım esası vardır. Dolayısıyla bu aktarım sürecinde yöresel müzikal ses kültürü bütünüyle bu saraganlara geçmiştir. Gomidas Sogomonyan'ın (1869-1935) Hampartsum notası ve batı notasını saraganların notalanmasında kullanması sayesinde dini müziklerdeki yerel unsurların azaldığı kanaati yaygındır" (URL-2). Özellikle Anadolu'da yerel unsurların azalmasındaki sebeplerden birisi de sosyolojik olarak ortaya çıkan durumlardır ki bunların başında göç gelmektedir. Konu ile ilgili olarak

⁴ Karekoddada verilen inanç müziği verileri "Kahanayk" ve "İ Verrin" adlı saraganlardır. Tüm cenazelerde Rabde uyuyanlar için ve aynı zamanda ve tüm 7. gün, 40. gün ve seneyi devriyelerinde son okunan tören sonu ilahileridir. İlahiyi seslendiren Vakıflı Surp Asdvadzadzin Kilisesi Pederi Avadis Tabaşyan'dır.

Peder Avadis Tabaşyan (KK-1) Vakıflı köyünde önceden inanç müziklerinin icrasında yerel unsurların bulunduğu ancak zamanla repertuvarda bulunan şaragan ve ilahilerin ezgisinin İstanbul, Lübnan ve Kudüs kiliseleriyle benzerlik gösterdiğini artık kolektif bir ses yapısının kullanılmaya başladığını ifade etmiştir.

Kilise içerisinde ayinlerde Musa Dağı Ermenicesi kullanılmaz, ayinler klasik Ermenice ile yürütülür. Aşkarapar dünyanın konuştuğu dil anlamında yeni Ermenice dili işaret eder.

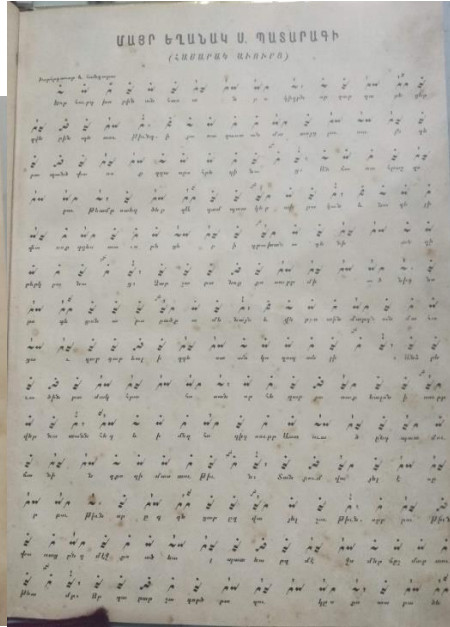
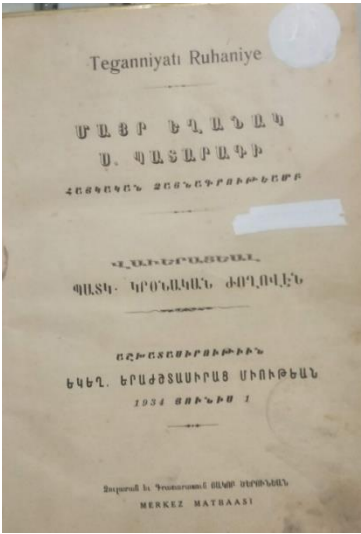
Ermeni dini veya kutsal müziği, Şaraknots (Hymnal), Gandzaran (Canticles), Manrusmunk' (anthemler ve introitsler) ve Tagharan (dini şarkılar) adlı kitaplarda bulunmaktadır. Sekiz sesli özel bir makamsal repertuar olan şaraganlar 4. Yüzyılda oluşmaya başlamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 55-56). Aşağıda Görsel 8'de verilen kapak resmi 1914 yılında basılan Şaragan kitabıdır.



Görsel 8. Şaragnoz Kitabı (Peder Avadis Tabaşyan Arşivi)



Görsel 9. Badarak Kitabı (Vakıflı Köyü Kilisesi)



Görsel 10. Gomidastan önce Hamparsum tarafından yazılan Kilisenin ana müziklerinin bulunduğu kitap (Peder Avadis Tabaşyan Arşivi)

Ermeni inanç müziği içerisinde Şaragan formundaki ilahilere ek olarak dağ, kantz, avedis ve meğeti olarak adlandırılan yapılar bulunmaktadır. Yarar (2016: 99 - 101) bu yapıları aşağıdaki gibi açıklamışlardır.

“Dağ; İsa Mesih’in hikâyelerini anlatan ilahilerdir. Kantz; özel günlerde icra edilen heybetli ilahilerdir. Avedis; yılbaşında seslendirilir, meğeti ise ağır tempoda, melismatik üslupta arka fonda icra edilen ilahidir. Mayr Yeğanag ise monodik, ana

melodinin bulunduğu kitaptır. Jamakirk, günlük ayinlerin içinde yer alan vaaz ve dilekleri, mezmurlar, İncil'den bölümleri ve şaragnots'tan ilahileri kapsar. Donagark, don (bayram) , gark ise düzen, sıra anlamına gelir ve böylelikle bayramlarda okunacak dua ve şaraganlar ile sırasını kapsar. Maşdots vaftiz, düğün ve cenaze törenlerinde icra edilecek dua ve şaraganları ile sırasını içerir.”

Ortodoks Ermenilerine ait kilise müziği, içerisinde Ortadoğu müzik geleneklerine özgü önemli özellikler barındırmaktadır (Mustan Dönmez ve Yarar, 2014: 159). Ermeni kilise ilahileri tek sesli, makamsal ve modal bir şekilde karşımıza çıkar. “Ermeni müzik sistemin yirmi civarındaki modu aynı zamanda halk müziğinde de kullanılır ve bu durumun kilisenin dini müziğinin temeli olarak halk müziğinden yararlandığını kanıtlar (At'ayan, 1999, 76). Çeşitli Ermeni teorisyenlerin çalışmaları ile birlikte tek seslilik uygulamaları zamanla yerini çok sesliliğe bırakmıştır. Gerek tek sesli olsun gerek çok sesli olsun inanç müziğini seslendiren muganniler başlangıçta sadece erkeklerden oluşmakta ise de zamanla kadın sesleri de korolar içerisinde yer almaya başlamıştır. İlahiler dışında seslendirilen dinsel metinlerde resitatif şeklinde ve entonasyonlu olarak kullanılması dikkat çeken bir başka özelliktir. Bu durumu bir kültürleşme bağlamında tanımlamak gerekirse Anadolu müzik kültürü, Türk makam müziği ve Arap inanç metinlerindeki etkileşim olarak tanımlayabiliriz.

Dünyadaki bütün Ermeni kiliselerinde sayıları yaklaşık 700 civarında olan aynı ilahiler kullanılır ve ayinler klasik Ermenice yürütülür. Aynı durum Vakıflı köyü için de geçerlidir. Kilise içerisinde ayinlerde Musa Dağı Ermenicesi kullanılmamaktadır.

Günlük takvimde bulunan ilahilerde aşağıda belirteceğim ezgisel yürüyüşün makamsal ve modal yapısını işaret eden simgeler bulunmaktadır. Şaraganların bulunduğu kitaplar incelendiğinde ezgisel yürüyüşler için belirlenmiş ve ezgi yapısının modal/makamsal desenini gösteren işaretler bulunmakla birlikte ritimlerle ilgili bir belirteç olmadığından ilahilerin müzikal yapısı metinlerdeki sözlerin prozodik yaklaşımlarıyla gerçekleştirilmektedir.

Ermeni Kilisesi'nde temel olarak kullanılan 8'li sesler bulunmaktadır. İlahiler bu seslere karşılık gelen makamlar ile okunmaktadır. Aynı zamanda “*tartsıvadzk*” denen alt makamlar da kullanılmak suretiyle makam sayısı artmaktadır (KK-1).

ԱԶ (AYP TSA) – Heftgah; Nişaburek

ԱԿ (AYP GEN)– Segâh; Şet Acem

ԲԶ (PEN TSA)– Hüseyini; Şehnaz

ԲԿ (PEN GEN)– Acem; Ferah Feza

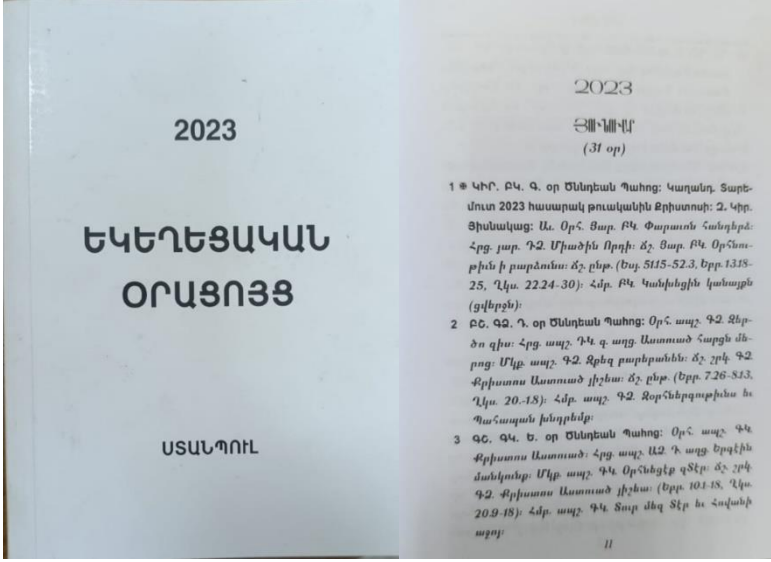
ԳԶ (KİM TSA)- Hicaz; Eviç

ԳԿ (KİM GEN)– Saba; Saba Zemzeme

ՂԶ (TA TSA)– Neva; Hüz zam

ՂԿ (TA GEN)– Uşşak; Rast, Şet Hicaz

Kilisede kullanılan bu 8 ses düzeni “ayp tsa, ayp gen, pen tsa, pen gen, kim tsa, kim gen, ta tsa, ta gen”, şeklindedir. Ermeni alfabesinin ilk dört harfi ve seslendirme makamları günlere göre değişkenlik göstermektedir (KK-1). İşaretler içerisinde bulunan tsayn (ses) için Engelhardt, Allah’ın yarattığı mükemmelliğin yansıması ve böylece kendi ruhsallığı ile temasın ötesinde kutsalla kurulan bağlantının da en imtiyazlı halidir (2012: 303) ifadelerini kullanmaktadır. Yukarıda işaretleri verilen modal/makamsal yapılar okunacak ilahilerin baş tarafında belirtilmiştir



Görsel 11. Yıllık yapılacak ibadetler ve ilahileri (Foto Yazar tarafından çekilmiştir).

Görsel 11. da görüleceği üzere Ermeni Başpiskoposluğu tarafından hazırlanan yıllık takvimde okunacak dua ve ilahilerin modal/makamsal yapıları yukarıda örneğini verdiğimiz ses yapılarının sembolleriyle ilahinin baş tarafına işaretlenmiştir.

Pasakalya hazırlık döneminde büyük perhizin ilk pazarından itibaren ilahiler *ayp gen* moduyla başlar. Yedi haftalık süreç olan bu ritüel ayp genle başladığında yedi hafta sonra *Zadig* yortusunda mutlaka *ayp sa* ile başlar. Sistemik Kilise takvimleri öyle kurgulanmıştır ki sekiz makamsal ve modal yapı kendisini tekrar etmektedir. Her sekizinci hafta birle başlamaktadır. Kiliselerde pazar günü haftanın ilk günü olarak sayılır. Hz. İsa’nın dirilişini anlattığından dolayı kutsal gün ve birinci gün pazar kabul edilir. Dolayısıyla her pazar diriliş haftasının ilk günü olarak nitelendirilir. Bu sistem içerisinde modal/makamsal geçki ve modülasyonlar için *ayp gen*’den *ayp say*’a dönüş örneklendirilmektedir (KK-1).

Makamsal/modal yapının ezgiyi oluşturduğu Vakıflı köyü inanç müziklerinin seslendirilme durumlarına bakıldığında çalgıların çok fazla tercih edilmediği, inanç müziği verilerinin daha çok acapella olarak solo, soloya eşlik eden koro, sadece koro ve pederle koro arasında çağrı yanıt

şeklinde seslendirildiği görülmektedir. İlahilerin tek sesli ve acapella olarak seslendirildiği Vakıflı köyünde arada ikinci sesi okuyanlara müdahale edilmemektir. İkinci sesleri okuyan kadınlar bu oluşumu bilinçli olarak değil doğaçlama ve irticalen seslendirdikleri gözlemlenmiştir.

Vakıflı Ermeni Apostolik Kilisesi ilahi korosunda çalgılar sadece ritmik eşlik amacıyla kullanılan enstrümanlardır. Bu çalgılardan birisi olan "Dzitska" iki adet yuvarlak düz kapak şeklinde olan ve bazı ilahilerde neşe ve övgüyü simgeleyerek çalınan ucu ipli zil sesi çıkaran enstrümandır. Yuvarlak ve bir uzun sopaya üzerinde melek figürleri olan ana sunağın sağ ve solunda bulunan çoğunlukla 12 çingirak türü ufak zillerin üzerinde olduğu ve ayınlerin belli evrelerinde sallanarak ses çıkaran alettir.



Görsel 12. Kişots (Foto Yazar tarafından çekilmiştir.)

Görsel 12. de verilen bu çalgının her iki yüzünde bulunan melek figürleri bir nevi *Keruvpe* (Keruvlar) ve *Serovpe* (Seraflar) olarak adlandırılan melekleri temsil eder. İki başlı melekler grubunda bulunan ve tanrıya hizmeti güzel seslerle onun önünde yürüdüğünü temsil eder. Buhurdanlık (pulvar) sallama şekilleri farklılık gösterse de Ortodoks kiliselerinde sunağa doğru havaya doğru yapılmaktadır. Üç, altı veya dokuz defa yapılır. Amaç tanrının önünde secde kıldığını, Ona güzel kokular sunduğunu göstermek için yapılır. Sunağa bakıldığında baba oğul ve kutsal ruhu temsilinde 9 defa yapılır. İlahiler sırasında eğer bir din adamı varsa ona üç defa yapılır ve onun izninin alındığını ifade eder (KK-1).

Birçok inanç müziğinde olduğu gibi bu inanç içerisinde de söz başat konumdadır. Söze eşlik eden ister ezgisel yapı olsun ister ritmik yapı olsun sözün etkisini gücünü artırmak için bir araçtır. Yine bölgenin coğrafik müzik kültürüne bağlı kalmaksızın kadın seslerinin kilisede kullanılması başka bir

uygulamadır. Bu bulgular arkaik geleneklerine sahip çıkararak inanç müzikleri içerisinde kadimi hafıza taşıyıcılığıyla günümüze kadar taşıdıklarını göstermektedir. “Ortodokslarda ibadet için yapılan müziklerde çalgıya ve kadın sesine yer olmamasının temel nedeni, Arap, Yahudi ve Sami halklarıyla ortak bir coğrafyada yaşamış olmalarının verdiği kültürel ortaklıktır. Hâlbuki bu uygulama, aynı dinin mensupları olup diğer mezheplerden olan Protestanlar ve Katolikler için geçerli değildir” (Karaburun Doğan ve Mustan Dönmez, 2016: 1004). Yukarıda da belirttiğim gibi Vakıflı köydeki ayinlerde kadınlar korolar içerisinde kendilerine yer bulmuşlardır. Dolayısıyla bu konuda herhangi bir kültürleşme gelişmemiştir. Kültürleşme perspektifinde gerçekleşen paralel uygulamaya örnek olarak ise çalgıların kilisede kullanılmaması verilebilir. Zira İstanbul kiliselerine org 20. yüzyılda girmiş olmasına rağmen Vakıflı köyde ritim çalgıları hariç herhangi bir enstrüman kullanılmamaktadır.

Sonuç

Hatay üzerinde barındırdığı birçok medeniyetin kültürel ve inançsal özelliklerini günümüze kadar taşıyan kültürel ve inançsal olarak Anadolu'nun en zengin illerinden birisidir. Bu kültürel ve inançsal çeşitlilik bir kültürel etkileşime sebep olsa da özellikle kadimle en çok bağlantısı olan dini yapıların ritüelleri kendisini büyük oranda korumuştur. Bu çalışmada, Samandağ ilçesinde bulunan ve Türkiye'nin tek Ermeni köyü olan Vakıflı köyü Ermeni Ortodoks cemaatinin inançsal kültürleri perspektifinde, inançsal müzik uygulamaları saha çalışmalarıyla incelenmiştir. Vakıflı köyde yaşayan Ermeni Ortodoksları her ne kadar Musa Dağı Ermenicesi konuşsalar da inanç müziklerini klasik Ermenice dilinde gerçekleştirmektedirler. Çalışmada, inanç müziği verilerinin küreselleşme ile İstanbul, Lübnan ve Kudüs'le benzerlik taşıdığı ancak ayin ritüellerinin yöresel özellikler barındırdığı ve kültürel bir kimlik oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. İnanç müziği verilerinin kültürel ve yapısal bağlamları incelenerek yapılan çalışmada Makamsal/modal yapıları, ritim unsurları, seslendirme teknikleri, çalgı çeşitliliği ve çalgıların kutsiyet durumlarının müzikle kültür arasındaki analogik yaklaşımları ortaya konulmuştur. Ermeni Ortodoks müziği içerisine çalgılar son yüzyıllarda girse de Vakıflı köyünde ayinlerde sadece ritim tutmak için çalgıların kullanıldığı tespit edilmiştir. “Hindu inancındaki veda'lardan Musevi inancında okunan mezmur'lara, Hıristiyan inancındaki mass'lardan İslam inancında belirli kaidelerle okunan Kur'an-ı Kerime kadar dünya üzerindeki tüm kutsal metinlerin müzik aracılığı ile icra edilmesi” (Şen, 2022: 453) göz önüne alındığında örnekleri verilen inanç müziği etnolojilerinde olduğu gibi Vakıflı köyü müzik dağarında da sözün başat yapıda olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla insan sesinin ana enstrüman olarak kullanılması bu argümanı desteklemektedir. Muganniler ve peder tarafından icra edilen Vakıflı köyü inanç müziği verileri modal ve makamsal olarak Ermenice ilk harflerle isimlendirilen ve devamlı tekrar edilen bir yapıyla oluşmaktadır. Bu yapının UQ Heftgah; Nişaburek, Uy , Segâh; Şet Acem, PQ Hüseyini; Şehnaz, Pc Acem; Ferah Feza, Qq Hicaz; Eviç, Qy Saba;

Saba Zemzeme ve  Neva; Hüzzam gibi Türk müziği makamsal yapılarla benzeşiklikleri bulunmaktadır. alışmada, kutsal kitap haricinde diğer ilahileri şaraganlar ve Badaraklar oluşturmaktadır ve bu dağar tek sesli (irticalen yapılan ikinci sesler hari), solo, koro ve ağrı yanıt yöntemi şeklinde gerekleşmektedir. Yörede soliste dem tutma gibi bir eşlik modeline rastlanmamıştır.

KAYNAKA

Yazılı Kaynaklar

- At'ayan, R. (1999). *The Armenian neume system of notation*. (Translated from the 1959 edition and edited by Vrej Nersessian), Richmond, England: Curzon, [1959].
- Atkinson, P. and Hammersley, M. (1994). Ethnography and participant observation. *Handbook of Qualitative Research*, (eds.: N. K. Denzin - Y. S. Lincoln), 248-261, London: Sage.
- Bergson, H. (2013). *Ahl kın ve dinin iki kaynağı*. (ev.: M. Mukadder Yakupoğlu), 2. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bohlman, P. V. (2015). *Dünya müziği*. (ev.: Hakan G r), Ankara: Dost Yayınları.
- Dağdeviren, M. (2021). *İnan müziği etnolojisi perspektifinde Arguvan yöresi "ieri makamı"  zerine yapısal ve kültürel analiz*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Dağdeviren, M. (2022). Sivas ili İlbeyli Türkmen avazları üzerine yapısal ve kültürel analiz. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (40), 1343-1355.
- DTA (1999), *Dinler tarihi ansiklopedisi*. İstanbul: Medya Ofset.
- Edwards, R. - Holland, J. (2013). *What is qualitative interviewing?* New York: Bloomsbury Publishing.
- Engelhardt, J. (2012). Music, sound and religion. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, 299-307, UK: Routledge.
- Evans-Pritchard, E. E. (1999). *İlkelerde din*. (ev.: H sen Portakal), 2. Basım, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Hergel, M. (2018). *Musadağ müzesi*. İstanbul: Samandağ Vakıflık y Ermeni Ortodoks Kilisesi Vakfı Yayınları.
- Karaburun Doğan, D. - Mustan Dönmez, B. (2016), Antakya Arap Ortodokslarında dinsel müzik uygulamaları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(58), 998-1017.
- Kerovpyan A. (2014). Ermeni dini müziğinde hafıza ve yazı: Sözlü ve yazılı aktarımda şaragan'lar. *Toplumsal Tarih Dergisi, Dosya: Osmanlı Müziği*, 242, 22-26.
- Kerovpyan, A. - Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırđı Kültür Yayınları.
- Mustan Dönmez, B. - Yarar, B. (2014), İstanbul Ermeni Ortodoks cemaati'nin dinsel müzik uygulamaları üzerine etnografik bir alışma. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 16 (61), 157-182.

- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları, kavramlar terimler isimler*. İstanbul: Bağlam.
- Nersessian, V. N. (2007). Armenian christianity. *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*, (ed.: Ken Parry), 23-46, Oxford: Blackwell.
- Şen, M. E. (2022). Dinsel ritüellerin müzik ögesine fenomenolojik bir yaklaşım. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(1), 447-455.
- Yarar, B. (2016), *Etnomüzikolojik çerçevede İstanbul Ermeni Apostolik kilisesi müzik kültürü*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1. <https://www.youtube.com/watch?v=zvr7JI8SO48> (Erişim: 05.04.2024)
- URL-2: Duygulu, M. (2000), Anadolu Ermeni müziğinde bölgesel etkileşimler, <https://hyetert.org/2001/01/01/anadolu-ermeni-muziginde-bolgesel-etkilesimler/> (Erişim: 15.06.2024)
- URL-3: Tashjian, S. (2015), Mousa Ler - Festivals, <https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/halep-vilayeti/musa-dagi-samandag/musadaghinanc/musadagfestivals.html> (Erişim: 02.03.2024)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Tabaşyan, Avedis. Vakıflı Köyü Pederi (Görüşme: 13.03.2024).
- KK-2: Hergel, Misak. Vakıflı Köyü Baş Mugannisi (Görüşme: 05.03.2024).
- KK-3: Kocadağ, Ani. Vakıflı Köyü, Muganni (Görüşme: 15.05.2024).
- KK-4: Kısadur, Mihran. Vakıflı Köyü, Muaganni (Görüşme 15.05.2024).
- KK-5: Kısadur, Eda. Vakıflı Köyü, Muganni (Görüşme 15.05.2024).

Extended Summary

Among the theories of the emergence of music, the ideas that it emerged from belief and magic still maintain its agenda. When we look at the belief structures in the world, music has continued to exist in all structures, especially in the heavenly religions, in the understanding of teachings, in the memorization of prayers, in the singing of hymns that make devotion dependent, in entering the state of ecstasy with rhythm variations, and in numerous applications as oral, instrumental, accompaniment-free, melodic recitative. In the Christian faith, which is one of these belief structures, music has been used within the framework of sacred texts by attributing sacredness to it.

In this study, the Christians of Vakıflı Village, which is the only Armenian village in Anatolia that belongs to the Orthodox Sect and has been identified so far, are discussed in the context of faith music from an ethnomusicological perspective. Therefore, the sociological, historical and cultural structure that constitutes the elements of the ethnology of faith music in the region and affects the music culture is discussed in this section.

All of the Armenians who still live in Vakıflı and make up the congregation of Surp Asdvadzadzin Church adhere to the Armenian Apostolic Church faith and the Patriarchate of the Armenians of Türkiye in Istanbul. Considering the hierarchical order in the Armenian Orthodox churches, it is possible to learn and perform the data of faith music from the lowest task of the church. Vakıflı village faith music data and cultural structures are given below in the findings and interpretation section.

The methods and techniques of the discipline of ethnomusicology constitute the main axis of the research. Therefore, cultural analyzes were made using observation, interview and document analysis design in the study.

During the field research, which lasted for about a year, visits were made to the village of Vakıflı on the dates of the great feasts. As a passive participant observer, rituals in the rituals were observed. Along with the communication established with the church father, first of all, a semi-structured interview was held with Father Avadis Tabaşyan. In the process, with the guidance of the pastor, semi-structured interviews were held with the chief muganni and other muganni who sang the hymns in the church.

In many societies and communities, the role of religious rituals in guiding society and transmitting culture to subsequent generations cannot be conceived without music. For this reason, the fact that faith music and the formal structure and music text in this music are of vital importance are the main reasons for research on the ethnology of faith music. Music is used in various forms and structures (Dağdeviren 2021: 34) in order to spread belief, to convey religious information and to reinforce teachings, to purify, to communicate with spirits and to offer them their devotion.

The Armenian language used by the residents of the Armenian village of Vakıflı is a part of the diversity in Anatolia in terms of the Orthodox belief structure, the diversity of the musical culture, traditions and customs. The religious practices performed in the church and therefore the services in which faith music takes place take place within a daily, weekly and annual program. In this program, the methods of application of the rites (including musical elements) are specified. This calendar, which is printed in the form of an agenda and distributed to Orthodox churches, contains all the feast dates specified.

The Armenian Orthodox church is the church that adheres to the base of the church known as Rasuli or Apostolic. Apart from the days known as the fasting and festive phases by the Church Fathers (First faithful church fathers) as Orthodox theology, there are certain days that are also known as the commemoration of church saints. Weekdays, Wednesdays and Fridays are known as fasting days. Sunday is the special day that always represents resurrection. Other days are called the saints' name days and special celebration days. In addition to the five major festivals, which constitute an important part of the religious music practices of the Armenian Orthodox community of Istanbul, the traditional rituals of the region are used in the commemoration days and rituals of some saints. Hergel (KK-2) refers to these special days as "Gaghund", "Bazdag Zadag", "Surp Sarkis", "Dardanas", "Vartanants", "Pargindink", "Dzarzartur", "Mindz Zadag", "Hampartsum", "Vartivur", "Khaghigi Zadag", "Khichen Zadag" "Serpagip". These rites constitute the source of the faith music data that constitutes the main axis of this study.

Since faith rituals take place in churches - funeral, marriage and baptism practices can be added to these rituals - although music practices within the church are at the forefront, there are also religious practices outside the church.

According to historical data, the collection of Armenian religious works for the first time took place in the middle of the 7th century during the patriarchate of Nerses Shinogun (Kerovpyan, 2014: 23). Afterwards, faith music data written with khaz notation, Hampartsum notation and today's notation have reduced the loss of these works to some extent as well as memory carrier. "Traditional Armenian music differs from western music forms in terms of both having a simple melodic line and being produced with modal melodies. Armenian liturgy was adapted to music by the Italian Pietro Bianchini (1877), Makar Ekmalian (1896), Amy Apar (1897), Komitas Vardapet (1933) and Khoren Mekanidjian (1985) using western methods of musical composition. Of these, only the choral arrangements of Ekmalian and Komitas gained popularity and were used in Armenian worship" (Nersessian, 2007: 40). "In this system, which was used until the 19th century, there is actually a principle of transfer in traditional ways. Therefore, in this transfer process, the local musical sound culture was completely transferred to these saragans. It is widely believed that Gomidas Sogomonya's (1869-1935) use of the Hampartsum note and the western note in the notation of saragans, reduced the local elements in religious music" (URL-2). One of the reasons for the decrease in local elements, especially in Anatolia, is the sociological situations, which are migration. Regarding the subject, Father Avadis Tabaşyan (KK-1) stated that there were local elements in the performance of faith music in the village of Vakıflı, but over time, the melody of the saragan

and hymns in the repertoire was similar to the churches of Istanbul, Lebanon and Jerusalem, and now a collective sound structure has begun to be used.

In the church, Musa Dagh Armenian is not used in the services, the rites are carried out in classical Armenian. Ashkarapar refers to the new Armenian language in the sense of the language spoken by the world.

Armenian religious or sacred music is found in the books Sharaknots (Hymnal), Gandzaran (Canticles), Manrusmunk' (anthems and introits) and Tagharan (religious songs). A special eight-voice modal repertoire, the sharagans 4. It started to form in the century (Kerovpian and Yilmaz, 2010: 55-56). In addition to the hymns in the form of Sharagan, there are structures called dağ, kantz, avedis and meğeti in Armenian faith music.

The church music of Orthodox Armenians contains important features unique to Middle Eastern musical traditions (Mustan Dönmez and Yazar, 2014: 159). Armenian church hymns appear in a monophonic, maqam and modal way. "Twenty or so modes of the Armenian music system are also used in folk music, proving that the church used folk music as the basis of its religious music (At'ayan, 1999, 76). With the work of various Armenian theorists, monophony practices have been replaced by polyphony over time. Although the mugannis, who sing the music of faith, whether monophonic or polyphonic, initially consisted only of men, over time, women's voices started to take place in the choirs. Another striking feature is that it is used in the form of recitatives and intonation in religious texts sung other than hymns. If we need to define this situation in the context of acculturation, we can define it as the interaction in Anatolian music culture, Turkish maqam music and Arabic belief texts.

The same hymns, numbering about 700, are used in all Armenian churches in the world, and services are conducted in classical Armenian. The same is true for the village of Vakıflı. Musa Dagh Armenian is not used in the services in the church.

In the hymns in the daily calendar, there are symbols that indicate the maqam and modal structure of the melodic march, which I will mention below. When the books containing the sharagans are examined, there are signs determined for melodic walks and showing the maqam/modal pattern of the melody structure, but since there is no marker related to rhythms, the musical structure of the hymns is realized with the prosodic approaches of the lyrics in the texts.

There are 8 sounds that are used as a basis in the Armenian Church. Hymns are sung with maqams corresponding to these sounds. At the same time, the number of authorities is increasing by using subordinate authorities called "tartsıvadzk" (OS-1).

These 8 sound schemes used in the church are "ayp tsa, ayp gen, pen tsa, pen gen, kim tsa, kim gen, ta tsa, ta gen". The first four letters of the Armenian alphabet and the vocalization modes vary according to the days (KK-1). Engelhardt uses the expressions for the tsayn (sound) found in the signs, the reflection of the perfection created by God and thus the most privileged form of the connection with the sacred beyond contact with his own spirituality (2012: 303). From the first Sunday of Great Lent during the Pasakalya preparation period, the hymns begin with the ayp gene mode. This ritual, which is a seven-week period, starts with ayp gene and starts with ayp sa seven weeks later on the feast of Zadig. The systematic Church calendars are constructed in such a way that the eight moaqam and modal structures repeat themselves. Every eighth week starts with one. In churches, Sunday is counted as the first day of the week. Since it tells about the resurrection of Jesus, it is considered a holy day and the first day is a Sunday. Therefore, every Sunday is considered the first day of the resurrection week. In this system, the conversion from ayp gene to ayp say is exemplified for maqam/modal transitions and modulations (OS-1).

When we look at the vocalization of the faith music of Vakıflı village, where the maqam/modal structure creates the melody, it is seen that the instruments are not preferred much, and the belief music data are mostly sung as acapella as solo, the choir accompanying the solo, only the choir and the call and response between the father and the choir. In the village of Vakıflı, where hymns are sung monophonic and acapella, those who recite the second sound should not be interfered with. It has been observed that women who read second voices do not voice this formation consciously, but improvisationally and impulsively.

The instruments in the hymn choir of the Armenian Apostolic Church are used only for rhythmic accompaniment. One of these instruments, the "Dzitska", is an instrument that is in the form of two round flat caps and makes a stringed bell sound, which is played in some hymns symbolizing joy and praise.

As in many faith musics, the lyrics are dominant in this faith. Whether it is the melodic structure or the rhythmic structure that accompanies the word, it is a tool to increase the effect and power of the word. Again, the use of women's voices in the church is another practice, regardless of the geographical music culture of the region. These findings show that they have embraced their archaic traditions and carried the ancient memory in their faith music to the present day. Therefore, no acculturation has developed in this regard. An example of a parallel practice in the perspective of acculturation is the non-use of instruments in the church. Although the organ entered the churches of Istanbul in the 20th century, no instruments other than rhythm instruments are used in Vakıflı village.

Hatay is one of the richest provinces of Anatolia culturally and religiously, carrying the cultural and religious characteristics of many civilizations on it to the present day. Although this cultural and religious diversity has caused a cultural interaction, the rituals of the religious structures that have the most connection with the ancient ones have preserved themselves to a large extent.

Although the Armenian Orthodox living in the village of Vakıflı speak Musa Daghi Armenian, they perform their faith music in classical Armenian. In the study, it was concluded that the religious music values are similar to Istanbul, Lebanon and Jerusalem with globalization, but the ritual rituals have local characteristics and create a cultural identity. In the study, which was carried out by examining the cultural and structural contexts of faith music data, the analogical approaches between music and culture were revealed in the maqam / modal structures, rhythm elements, vocalization techniques, instrument diversity and sacredness of the instruments. Although instruments have been included in Armenian Orthodox music in recent centuries, it has been determined that instruments are used only to keep rhythm in rituals in Vakıflı village. It has been determined that the lyrics are the dominant structure in the music vocabulary of Vakıflı village. Therefore, the use of the human voice as the main instrument supports this argument. The religious music of the village of Vakıflı, which is performed by the Mugannis and the father, is composed of a structure that is named with the first letters in Armenian modal and maqam and is constantly repeated. This structure is called **ԱԶ** Heftgah; Nisaburek, **ԱԿ**, Segâh; **ՏԵ** Acem, **ԲԶ** Huseyni; Sehnaz, **ԲԿ** Acem; Farah Feza, **ԳԶ** Hicaz; Evic, **ԳԿ** Saba; Saba Zamzam and **ԴԶ** Neva; There are similarities with Turkish music maqam structures such as Hüzam. In the study, apart from the holy book, the other hymns are composed of Sharagans and Badaraks, and this repertoire is realized in the form of monophonic (except for the second sounds made in apostasy), solo, choir and call response method. In the region, there is no accompaniment model such as holding a brew to the soloist.

"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: Kurul adı: T.C. İskenderun Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Tarih: 01.03.2024 Sayı No: E-22398675-050.04-130568/ Board Name: T.C. İskenderun Technical University Rectorate, Scientific Research and Publication Ethics Committee Date: 01.03.2024 Issue No: E-22398675-050.04-130568.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla 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.

DENİZLİ MEZAR TAŞLARINDA TÜRK KÜLTÜRÜNÜN KADİM İZLERİ



ANCIENT TRACES OF TURKISH CULTURE IN DENİZLİ TOMBSTONES

Yasin Cemal GALATA*

ÖZ: Mezar taşları tarihsel kültürel kodların geçmişten günümüze en önemli taşıyıcılarıdır. Moğolistan'dan Avrupa'nın içlerine kadar farklı zaman dilimlerine ait Türkler tarafından yapılmış birçok mezar taşı bulunmaktadır. Türklerin sosyal, kültürel hayatında önemli işlevi olan aile/ aşiret/ boyların damgaları/tamgaları kutsal alanlar olarak nitelenen kaya resimlerine, eski Türk yazıtlı taşlara, balballara ve mezar taşlarına kazınmıştır. Milattan önce ve sonraki zaman dilimlerinde Türk boyları geniş Avrasya coğrafyasında önemli tarihi sonuçlar doğuran göçler gerçekleştirmişler, maddi kültürlerine ait birçok öğeyi göç ettikleri yerlere taşımışlardır. Doğum, düğün ve ölüm törenleri sosyal kültürel hayatlarında önemli kilometre taşları olmuştur. Türk kültür tarihi açısından mezar taşları kültürel devamlılığın gözlemlendiği maddi örnekler arasında yer almıştır. Çalışmada, TRT Kurumu adına Tamgalar Dengizli belgeselinin ön çalışma aşamasında ve çekimler esnasında Anadolu'nun Batı bölgesinde Denizli ve çevresinde tespit edilen mezar taşlarından Türk kültürüne ait örnekler sunulmuştur. Denizli'nin Çivril Özdemirci, Kale Koyunbaba Türbesi, Çameli Kalınkoz Mezarlığı, Akpınar, Gökçeyaka, Emecik, Acıpayam Don Baba Türbesi, Darıveren, Acıgöl Akpınar Köyü Mezarlığı, Bekilli Yeşiloba Köyü gibi farklı köy mezarlıklarında Türk boy damgalı, eski Türk yazıtlı ve balbal tarzında yapılmış mezar taşları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Denizli, Mezar Taşları, Balballar, Türk Damgaları, Eski Türk Yazıtları

ABSTRACT: Gravestones are one of the most important carriers of historical cultural codes from past to present. There are many tombstones made by Turks within different time periods, from Mongolia to the interior of Europe. The stamps of families/tribes/clans, which have an important function in the social and cultural life of the Turks, are engraved on rock paintings, stones with old Turkish inscriptions, balbals and tombstones, which are considered as sacred areas. In the time periods before and after Christ, Turkish tribes carried out migrations that had important historical consequences in the vast Eurasian geography. Turks carried many elements of their material culture to the places they migrated to. Birth, wedding and death ceremonies have been important milestones in their social and cultural lives. Gravestones made after deaths are social elements that carry the reflections of cultural life. In terms of Turkish cultural history, gravestones are among the material examples where cultural continuity can be observed. In this study, examples of Turkish culture are presented from the gravestones discovered in Denizli and its surroundings in the Western region of Anatolia, documented during the preliminary work and shooting of the Tamgalar Dengizli documentary on behalf of TRT Institution. Gravestones built in balbal style with Turkish tribe stamps, old Turkish inscriptions in different village cemeteries of Denizli such as Çivril Özdemirci, Kale Koyunbaba Tomb, Çameli Kalınkoz

* Dr.-Uluslararası Final Üniversitesi/Girne-KKTC- yc.galata@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5318-8591)

Giriş

Türk boy damgaları ve işaretleri Moğolistan'dan Avrupa içlerine kadar birçok farklı alanda tespit edilmiştir. Türk damgaları toplumun kültürel hafızasında yer edinmiş ve birçok maddi unsur aracılığıyla günümüze kadar taşınmıştır. Mezar taşlarında, savaş aletlerinde, günlük kullanılan ev aletlerinde damgalar çizilmiştir. Anadolu'nun Batı bölgesinde bir kavşak noktası olan Denizli'nin farklı yerleşimlerinde yapılan saha araştırmalar neticesinde kadim Türk kültürüne ait damgalar ve işaretler bulunmuştur. Uzak coğrafyalardan kültürel ve sosyal hafızayla kutsal alanlar ve maddi eşyalar aracılığıyla Anadolu'ya taşınan Türk damgaları Denizli'nin köy mezarlıklarında ses vermişlerdir. Anadolu'nun Türkistan coğrafyasıyla ortak bağlarına işaret eden en önemli kaynaklar arasında mezar taşları yer almıştır. Yazıtlı, damgalı, balbal formunda yapılmış mezar taşlarındaki örneklerle Denizli bölgesinde kadim Türk kültürüne ait izler yaşatılmış ve korunmuştur.

Türk kültüründe köklü bir mezar geleneği bulunmaktadır. Geniş Avrasya coğrafyasında Türklerin yaşadıkları bölgelerde Kurganlar, Balballar, Anıt mezarlar tespit edilmiştir. Kurgan, Türk dünyasında eski çağlardan itibaren karşımıza çıkan mezar türüdür. Kurganlar devlet hakanlarının ölümünden sonra yapılan Türk kültürüne ait birçok maddi öğelerin bulunduğu önemli yapılar arasında yer almaktadır. Altay Pazırık Kurganı (Resim 1: Servet Somuncuoğlu Arşivi) Dünya ve Türk kültür tarihi açısından önemli izler taşımaktadır. Balballar (Resim 2: Servet Somuncuoğlu Arşivi) ya da Taş heykeller olarak nitelenen insan figürlü mezar taşları ölen insanları temsil etmektedir. İslam dininin benimsenmesiyle birlikte balbal tarzında mezar taşları formlarını korumuşlardır. Damgalı ve yazıtlı balbal taşlarına Türklere ait bölgelerde rastlayabiliyoruz (Resim 3: Yasin Cemal Galata Arşivi)

Türk kültürünün ana referans kodları olan eski Türk mezar taşlarında yer alan damgalar, yazıtlar ve şekillerin Denizli bölgesinde bulunan mezar taşlarında kültürel anlamda bir bütünlük sağlamış olduğu görsel örneklerle ortaya konulmuştur. Sosyal hafıza yoluyla Türklerin ana yurtlarından taşınan kültürel kodlar taşlara işlenmiştir. Bölgeye göç eden Türk boylarının ortaya koyduğu maddi öğeler kadim Türk kültürünün yaşatıldığını ispatlayabilmektedir. Denizli'nin farklı merkezlerinde bulunan mezar taşları tarihi kayıtlarda yer almış damgaları, işaretleri muhafaza etmişlerdir.

1. Denizli Bölgesine Türk Göçleri

Türk boylarının Anadolu'ya akınları farklı tarihlerde gerçekleşmiştir. Batı Anadolu'ya Türk akınlarının 1071 yılının öncesine dayandığının izleri kaya resimlerinde ve mezar taşlarında görülebilmektedir. Batı Anadolu

bölgesi coğrafi konumu, arazilerin verimliliği, iklim şartlarının elverişliliği ve ticaret yollarının kavşağında bulunmasından ötürü Türk boylarının yurt edindikleri yer olmuştur. Türkler tarafından fetih sonrasında Ladik'in yakınında Denizli adıyla yerleşim oluşturulmuş bu şehir ve çevresine Kayı, Avşar, Salur ve Yıva boyları yurt edinmiştir (Kaya, 2022: 232). Denizli ve çevresi 13.yüzyılın başlarında Selçuklu ve sonlarında İnançoğulları Beyliği, 14.yüzyılın ikinci yarısında Germiyan Beyliği, 1428'den sonra da Osmanlı'nın egemenliğine girmiştir. Denizli bölgesi farklı zamanlarda Lazıkiyye, Ladik, Tonuzlu isimleriyle anılmıştır. Beğdilli aşiretinden olan Dengizli adındaki bir aşiretten dolayı şehrin ismi Dengizli şeklinde kayıtlara geçmiştir (Yazıcı, 2002:96). 12.yüzyıl sonlarında Denizli yöresi Türk dervişlerinin, alperenlerin yurdu olmuştur. Denizli merkezinde Mehmed ve Server Gaziler, Çivril yöresinde Beyce Sultan, Acıpayam ovasında Yatağan Baba ve Abdi Bey Sultanlar bölgeye gelmiş ilk alperenlerdir (Baykara, 1994:155).

Denizli'nin fethinde Gıyaseddin Keyhusrev ve Ayas Bey öne çıkan iki önemli ismi olmuştur. 1206'da Türk komutan Ayas Bey Denizli'yi Selçuklu topraklarına katmıştır, Çardak Kervansarayını yaptırmış ve hayatı boyunca yörenin hâkimi olmuştur (Baykara, 2006: 46). Denizli ve çevresinde günümüze gelebilmiş en eski Türk eserlerinden biri 1230'da yaptırılan Çardak Han'dır (Pektaş, 2011:167). Kadim Türk kültürünün izleri Denizli'deki birçok esere yansıtılmıştır. Çardak Han'da Türk boy damgaları ve Ak Han'da 12 Hayvanlı Türk takviminde yer alan simgeler taşlara işlenmiştir. Ayrıca Çivril Emirhisar (Dedeköy) ve Savranşah, Acıpayam Yazır Köyü, Güney Belenardıç Köyü camileri Türk kültür kodlarının yer aldığı kalem işi süslemeleri ve motifleriyle donatılmıştır. Denizli sahip olduğu eserleriyle Türk kültürü açısından önemli bir yerleşim bölgesidir.

Denizli sistematik nüfus politikasıyla yoğun Türk nüfusuna 13.yüzyıl başlarından itibaren ev sahipliği yapmıştır. Cemaat-i Yörükân-ı Kayı, Cemaat-i Yörükân-ı Seyyid Ebu'l Vefa, Cemaat-i Yörükân-ı Aydos, Cemaat-i Yörükân-ı Taife-i Çobanlar, Cemaat-i Yörükân-ı Akıncı Türkmen aşiret isimleri tahrir defterlerindeki kayıtlarda yer almıştır (Yazıcı, 2002:115).

Denizli'nin Türk boyları tarafından iskânı Prof. Dr. Turgut Tok tarafından şöyle izah edilmiştir;

Oğuz Türklerinin fethettiği bölgeler, Türkistan'dan gelen Oğuz boyları tarafından iskân edilmektedir. Bu planlı iskânı Denizli yöresinin birçok bölgesinde görülmektedir. Bölgenin giriş yolları üzerine oymaklar yerleştirilmekte, köyler oluşturulmakta, bir sonraki bölgenin girişlerine tekke ve ribatlar kurulmaktadır. Akabinde bölgeye ticari canlılık kazandıracak pazarlar inşa edilmektedir. Yerleşimlerde ise o bölgenin ve genelin ihtiyaçlarını karşılayabilecek meslek erbabları dağıtılmaktadır. Denizli'de 24 Oğuz boyunun 23'ü bulunmaktadır (Tok, 2015: 620-622).

Denizli sınırları içinde Türk boylarına ait 681 yer adı bulunmaktadır. Avsar, Bayat, Beydilli, Çavundur, Dodurga, Eymir, İğdir, Kayı, Kınık, Yazır, Yıva, Yüreğir Denizli’de boy isimlerinden oluşan yer adlarıdır (Kurgun, 2002: 558-559). Geleneksel Türk sosyal yapısı oğuş, oymak, boy ve il sisteminden oluşmaktadır. Farklı uzmanlıkları olan boylar tarih boyunca bir araya gelerek askeri, idari, sosyal ve ekonomik altyapıya sahip büyük bir teşkilat kurmuşlardır. Boyların uzmanlıklarına göre üretim tiplerinin örnekleri günümüze yansımaya devam etmektedir. Denizli Yatağan’da demircilik, barutçuluk, mermercilik, taşçılık; Yeşilyuva’da ayakkabıcılık; Sırçalık’ta camcılık; Kızılcabölük, Buldan, Babadağ’da dokumacılık; Suçatı’da deri üretimi faaliyetleri halen devam etmektedir.¹ Honaz Dereçiftlik köyünde yaşayan Evcî Türkmenleri isimlerini meslek haline getirdikleri ve yaptıkları evlerden almışlardır (Arslan, 2011:335).

Denizli’de Türk boylarının ekonomik ve sosyal alanda örgütlenmesi İbn Battûta seyahatnamesinde yer almıştır. Seyyah Battûta, Denizli yöresini ziyareti esnasında, Ramazan’da bayram alayının kabristanda başladığını nakletmektedir; “Ahı yiğitlerden oluşan zanaat erbabı davul-zurna ve borularıyla, kendi mesleklerini gösteren bayraklarıyla hazırlanmışlar, tepeden tırnağa silah kuşanarak ihtişam yarışına girmişlerdi. Her sanat erbabı yanında getirdiği koyun, öküz ve ekmek yüklerini taşıyor; mezarlıkta kestikleri kurbanları ekmekle beraber fakir fukaraya dağıtıyorlardı. Bayram alayı burada kabristanda başlamaktadır. Oradan namaz kılınan yere gidilir.” (İbn Battûta Tancî, 2018: 281).

Denizli merkezde İnanç Bey’in oğlu Murat Aslan’ın kabrinin bulunduğu bölge Murat Baba ya da Murat Tepesi adıyla ziyaretgâh olmuştur. Hıdırellez ve birçok geleneksel törenler burada kutlanmıştır (İnceoğlu, 2011: 249).Denizli’ye yerleşen Türk boyları Türkistan’dan getirdikleri boy sisteminin sosyal yapısını ve atalar kültürünün izlerini yeni yurtlarında da yaşattıklarının örneklerini günümüzde görebilmekteyiz. Denizli yöresinde ele aldığımız mezar taşları kadim Türk kültürünün izlerinin en önemli örnekleri niteliğindedir.

2.Türk Boy Damgalı Mezar Taşları

Türkler çok eski dönemlerden itibaren kutsal alanlar başta olmak üzere gündelik yaşantılarında kullandıkları aletlere damgalar vurmuştur. Kaya resimlerinde, balballarda, mezar taşlarında sıklıkla karşılaşılan damgalar birer aidiyet işareti olarak kullanılmıştır. Avrasya coğrafyasında Moğolistan, Rusya Federasyonu, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Azerbaycan, İran, Irak, Ukrayna Kırım, Kafkasya (Karaçay-Çerkesk Karakent) (Doğan, 2000: 68), Doğu Avrupa (Dobruca Türk Tatar) (Doğan, 2020: 92-93) ve Balkanlarda Türk boy damgalarının örneklerini tespit eden araştırmalar yapılmıştır.

¹ Servet Somuncuoğlu, Tamgalar-Dengizli Belgeseli, TRT, 2012.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde kaya resmi alanlarında, mezar taşlarında, kilim dokumalarında ve birçok maddi öğede Türk boy damgaları bulunmuştur. Cumhuriyet döneminin erken tarihlerinde Anadolu'da yerel araştırmacılar tarafından kayıt altına alınan aile, aşiret, boy damgaları günümüzde yapılan alan araştırmalarıyla örnekleri çoğalmıştır. Ali Rıza Yalgın, M. Şakir Ülkütaşır, Hamid Zübeyir Koşay, Besim Atalay, Emel Esin, Tuncer Gülensoy, Neriman Görgünay Kırzioğlu, Abdulhaluk Çay, Abdülkadir İnan, Rıza Nur, Hasan Eroğlu, Turgut Kut, Şükrü Elçin, Ramazan Salman, Beyhan Karamağaralı, Mesud Koman, Hayri Başbuğ, Servet Somuncuoğlu gibi araştırmacılar sayesinde Anadolu coğrafyasında Türk Boy damgalarıyla ilgili çalışmalar yapılmıştır (Galata, 2022:147).

Türk boy damgaları Anadolu'da Erzurum'un Karayazı Cunnı Mağarasında, Şanlıurfa'nın Tarihi Harran Ulu Camii'nde, Hatay'ın Hassa Mezarlığında, Ankara'nın Güdül Kaya Resmi alanında, Malatya'nın Onar Dede Köyünde, Antalya, Sinop, Bursa, Çanakkale'nin Bayramiç Koşuburnu köy mezarlığında, Konya, Samsun, Aydın, Elazığ Baskil, Sivas Suşehri, Bitlis Ahlat tarihi mezar taşlarında görebilmekteyiz.

Denizli ve çevresindeki mezar taşlarına yönelik yapılmış araştırmalarda farklı Türk boylarına ait damgalara rastlanılmıştır. Denizli coğrafi konumu itibarıyla Türk dervişlerinin, alperenlerinin uğrak merkezi olmuştur. Türk kültür geleneği içinde önemli yeri olan Koyun Baba Türkistan'dan Anadolu'ya simgeleşen dervişlerden biridir ve Denizli'nin Kale ilçesinde Çamlarca köyünde türbesi bulunmaktadır (Arslan, 2011: 329). Koyun Baba, Horasan erenlerinden kabul edilmiş ve türbesi yöre insanları tarafından sürekli ziyaret edilmiştir. Türbe bahçesinde bulunan ocaklarda kurbanlar kesildiği, adakların ve dileklerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Koyun Baba türbesinin yakınında bulunan mezarlıkta Türk damgalı mezar taşları varlığını sürdürmektedir. Osmanlı dönemine tarihlenebilecek mezar taşlarında Salur (Resim 4: Yasin Cemal Galata Arşivi), Çavuldur ve Kazayağı Türk boy damgaları (Resim 5: Servet Somuncuoğlu Arşivi) çizilmiştir.

Denizli'nin güneyinde yer alan Acıpayam bölgesi Avşar oymağından Karaağaç Baba komutasındaki uç beyleri tarafından fethedilmiştir. Fetih sonrasında Kumavşarı ve Karahüyükavşarı köyleri kurulmuştur. Bölgedeki yer adlarından yoğun bir Oğuz-Türkmen varlığının yansımaları görülebilmektedir (Tok, 2015: 623). Acıpayam, Çivril, Çal bölgelerinde genel olarak Avşar, Kınık, Bayat, İğdir, Dodurga, Yazır, Yüreğir boyları yurt edinmiştir. Acıpayam'ın beldesi Darıveren'deki eski mezarlık ise uzak ve yakın geçmişin izleriyle doludur. Burada en ilginç olan verilerden biri olan kurgan biçimli ve üzeri yığma taşlı yuvarlak tarzdeki mezar, bölgedeki çok eski Türk yerleşimini ve fetih sürecinin izlerini taşımaktadır. Kayıtlarda Denizli'nin kuzeyinde XVI. yüzyılda en büyük Kayı boyu başlıca Kaş-Yenicesi, Aydos ve Şeyhlü kazalarında yaşamış Türk boyları Kanuni Sultan Süleyman devrinde 35 köyde yurt edinmiştir (Sümer, 1999: 238). Aynı bölgede yer alan Don Baba Türbesi, çevrede yaşayanlar tarafından sıkça ziyaret

edilmektedir. Don Baba türbesinin girişinde yer alan mezarın yan taşında Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ü Lügat'it Türk adlı eserinde Kayı boyu damgası olarak tanımlanan damga vurulmuştur (Resim 6: Servet Somuncuoğlu Arşivi).

Denizli'nin farklı yerleşimlerinde eski mezarlıklarda Türk kültürünün izleri görülebilmektedir. Türk coğrafyasının birçok farklı bölgesinde görülen Kazayağı damgası Çivril'in Özdemirci kasabasının eski mezarlığında bulunan mezar taşlarında görülmüştür. Bazı mezar taşlarında bir adet kazayağı damgası (Resim 7: Servet Somuncuoğlu Arşivi).bulunurken, diğer taşlarda birden çok damga tespit edilmiştir (Resim 8: Servet Somuncuoğlu Arşivi).

3.Balbal Tazrlı Mezar Taşları

Moğolistan'dan Karadeniz'in kuzeyine, Anadolu'dan Balkan coğrafyasına kadar birçok noktada balbal şeklinde yapılmış mezar taşları bulunmuştur. Hunların, Göktürklerin ve Oğuzların mezarlıklarında balbal dikme adetleri tarihi kayıtlarda ifade edilmiştir (Esin, 1978: 83). Balbal kelimesinin kökeni hakkında yorum şu şekildedir; "Balbal, Türk tarihi içinde, savaşıla bağlantılı olarak, ölü gömme törenlerinde, saygı, anma, itibar göstergesi olarak dikilen taş yontuları olarak anlamlandırılmıştır. Balballar anıtsal taş heykeller, mezar taşı ya da öte dünya inancına yönelik kaba yontular olarak değerlendirilmiş olmakla beraber balbal ölenlerin ya da öldürülenlerin başlarını işaret etmiştir." (Kaya: 2019: 170-176). Aynı zamanda Balballar/taş heykeller bu dünya ile öbür dünya arasındaki bağı somut hale getirmiştir. Balballara/taş heykellere gösterilen saygı ile atalar költü inancının anlamı daha da güçlenmiştir (Şahin, 2018: 433).

Türk költürünün mezar buluntu çeşitlerinden olan Balbal taşlar Moğolistan'dan Anadolu'ya kadar taşınmıştır. Zaman içinde şekil yönünde değişiklikler yaşanmış olsa da Balbal mezar taşlarının özü itibarıyla aynı kaldığının birçok örneklerle ispatı bulunmaktadır. Anadolu coğrafyasının farklı yerlerinde Kars, Ardahan, Adıyaman, Kırşehir, Yozgat, Eskişehir, Sivas, Gaziantep, Balıkesir, Çanakkale'de şehir ya da köy mezarlıklarında balbal işlemeli taşlar bulunmuştur. Kırşehir'de Selçuklu dönemine ait Halil oğlu Osman'a ait mezar taşı balbal tarzında yapılmıştır. Kaftanlı genç erkek figürü, ayaklarında çizme, sağ elinde dal, sol elinde kadeh, geniş yuvarlak yüzlü, yay kaşlar, çekik badem gözler, uzun burun ve küçük ağız olarak çizilmiştir (Göktürk, 1997:332).

Kars'ın Arpaçay ilçesine bağılı Tomarlı köyünde Gürcistan Borçalı bölgesinden gelmiş olan Karapapak Türkleri yaşamaktadır. Köyün mezarlığında 19. ve 20.yüzyıllara ait balbal üslubunda başlıklı, kolları, parmakları, kemerlerin, silahların olduğı ve vefat eden kişiler hakkında bilgilerin yer aldığı mezar taşları bulunmuştur (Kırzioğlu, 1996: 297). Ardahan Gülyüzü (Pekreşen) köyü mezarlığındaki, 19. ve 20. yüzyıllara ait iki adet balbal tarzlı mezar taşlarında fes (papak-kalpak), geniş omuzlar, fişek, tüfek, hançer, tabanca motifleri ve baş şahide taşı motifleri ile bir

askere ait mezarın tüm özellikleri yansıtılmıştır (Aktemur, 2012:138-139). Posof ilçesinde Eski Rabat Mahallesi, Kayabaşı Mahallesi ile Sarıdarı (Tepesümde) ve Kumlukoz köyleri mezarlıklarında balbal formunda 20.yüzyıla ait mezar taşları tespit edilmiştir (Aktemur, 2017: 237-268).

Adıyaman'ın Besni ilçesi İncearaplar Köyü'ndeki tarihi mezarlıkta 20.yüzyıla tarihlenebilecek balbal tarzlı mezar taşında insan yüzü, hançer, kemer tokası, saç örgüsü, tabanca, küpe, fes başlığı çizilmiştir (Aslan, 2010: 18-32). Gaziantep'in Nurdağı ilçesinde Hz. Ökkeş türbesi etrafında balbal mezar taşlarının dikildiği tespit edilmiştir (Dağ, 2015: 125).

Yozgat Divanlıköy mezarlığında 20.yüzyıla ait iki adet balbal tarzında yapılmış mezar taşı bulunmuştur (Yaz, 2016: 390-398). Kayseri'nin Bünyan ilçesi Elbaşı kasabası ve Girveli köyü mezarlığında, Bitlis'in Kavunlu köyü, Yamaç köyü mezarlıklarında ve Sivas'ın Divriği ilçesi Çayözü (Hamo) köyü mezarlıklarında bulunan mezar taşları balbal özelliklerini taşımaktadır (Aslan, 2018: 438). Eskişehir'in İnönü ilçe merkezinde bulunan mezarlıkta 53 cm. boyunda, 31 cm. eninde iki kolunu göğsünde birleştirmiş balbal tarzlı taş heykel mevcuttur (Kahraman, 2019: 3-6).

Çanakale'nin Bayramiç ilçesinde Tahtacı Türkmenlerin yaşadığı Koşuburnu köy mezarlığında günümüze yakın tarihli 20.yüzyıla ait balbal biçiminde mezar taşı bulunmuştur (Resim 9: Servet Somuncuoğlu Arşivi). Balıkesir'in merkezinde Zağanos Paşa Türbesi haziresinde Osmanlı döneminden kalma Osmanlı başlığına sahip balbal biçiminde mezar taşı varlığını korumuştur (Resim 10: Yasin Cemal Galata Arşivi).

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Dipkarpaz bölgesinde Yeşilköy mezarlığında ay yıldızlı mezar taşları ve 8 adet balbal formunda (Resim 11: Yasin Cemal Galata Arşivi) taş bulunmuştur (Peler, 2017: 183). Kırım Tarih Müzesi Bahçesinde, Ukrayna Odessa Müzesinde balballar mevcuttur (Doğan, 2020: 50-52). Kuzey Kafkasya'da Azak Denizi'nden Dağıstan'a kadar Kuman Kıpçaklara ait pek çok taş heykel (balbal) büyük yol kenarlarında, tepelerde ve eski kurganların üzerinde görülmüştür (Yalvar, 2024, 96). Kafkasya'da Karaçay Çerkesk, Nevoçerkask, Stavropol-Kray Müzelerinde çok sayıda balbal mevcuttur. Ayrıca Kafkasya Arhız şehrinde ise yok olmaya yüz tutmuş balballarda tespit edilmiştir (Doğan, 2000: 44-45, 73-79).

Dağlık bir coğrafi yapısı bulunan Denizli'nin Karaman ilçesinin adı 1953 yılında Çameli² olarak değişmiştir (Kurgun, 2002: 72). Çameli Kalinkoz köyündeki mezarlık 15.-16.yüzyıllarda buraya yerleşen Karamanlı Türkleri tarafından oluşturulmuştur. Bir orman köyü olan Kalinkoz'da yaşayanlar çevrenin imkânlarıyla ağaç mezar taşları yapmışlardır. Mezar taşlarının biçimi ve üzerlerinde yer alan işlemler Türkistan coğrafyasından izler taşımaktadır.³ Kalinkoz mezarlığında Türk kültürünün destan çağlarından

² Çameli İlçesine, 1277 yılında Karamanoğulları'nın Selçuklulara yenilmesi üzerine, bir kısım Karamanlılar yerleştiği bilinmektedir. Bölge ve civarında bulunan Karaman ve Karamanlı gibi isimlerin kaynağı bu tarihi gerçeğe dayandırılmıştır. Bk. (Tok, 2015: 619).

³ Somuncuoğlu, Tamgalar-Dengizli Belgeseli, TRT, 2012.

kalma izler hala görülebilmektedir. Tahtadan yapılmış yapılaş tarihi belli olmayan kurt başı biçimli mezar taşı bulunmuştur (Resim 12: Servet Somuncuoğlu Arşivi). Ağaç kültü ve Türkler için kutsal hayvanların başında gelen kurt motifi mezar taşına işlenmiştir. Kalinkoz mezarlığında ayrıca balbal formunda üstünde ay-yıldız (Resim 13: Servet Somuncuoğlu Arşivi) mezar taşları da tespit edilmiştir.

Çameli'nin Gökçeyaka köyü mezarlığında eski Türk mezar geleneğine göre 1985 yılında vefat eden Ömer oğlu Durmuş adına yapılmış bir mezar taşı tamamen balbal tarzındadır (Resim 14: Yasin Cemal Galata Arşivi). Aynı bölgede yer alan Emecik mezarlığında balbal tarzındaki kadın mezar taşı da (Resim 15: Servet Somuncuoğlu Arşivi), Türk kültürünün binlerce yıl öncesinden günümüze kadar ulaşan kodlarını içermektedir. Emecik mezarlığında bulunan mezar taşlarındaki işlemler ve süslemelerin her biri ayrı bir kültürel anlam taşımaktadır. Kadın-erkek ayrımı açık biçimde taşlarda vurgulanmıştır. Denizli'nin Acıpayam, Çameli ve Kale ilçelerindeki mezar taşlarında düz, örgülü ve işlemeli olmak üzere saç motifli mezar taşlarıyla karşılaşmıştır. Saç örgülü mezar taşları üzerine yapılan araştırmalarda anlaşıldığı üzere; yöre halkının saç örgülerinin kendilerini cennete götüreceği inancı örgüleri keserek saklamalarını ve beraberlerinde defnedilmelerini sağlamıştır (Kayabaşı, 2022: 668).

Bekilli Yeşiloba Köyü'nde Osmanlı dönemine ait Arap harflerinin yer aldığı insan figürünün yüz hatlarının belirgin bir şekilde çizilmiş balbal tarzlı mezar taşları bulunmuştur (Resim 16: Yasin Cemal Galata Arşivi). Türk kültürünün ana referans noktaları olan Moğolistan'da yüzlerce yıl öncesinden yapılmış balballarla Yeşiloba köyündeki balbal mezar taşı şekil ve içerik akımından kültürel anlamda bir bütünlük arz etmektedir.

4.Eski Türk Yazıtlı Mezar Taşları

Türk runik harflerinden oluşan eski Türk yazıtlı eserlere başta Moğolistan, Yenisey, Rusya Altay, Çin, Kazakistan, Kırgızistan Tanrı Dağları, Kafkasya, Doğu Avrupa ve Anadolu'da rastlanılmaktadır. En fazla yazıtlı eser Tuva ve Hakasya bölgesinde bulunmaktadır (Aydın, 2021: 41).

Cüveyni *Tarih-i Cihan Güşa* adlı eserinde Karakurum yakınlarında yazılı taşlara ve kitabeye değinilmiştir (Cuveyni, 2022: 102). Mahaban dağlarında Gök Türk harfleriyle yazılmış İslami mezar taşları da tespit edilmiştir (Esin, 1978: 149). Yenisey Nehri'nin yukarı havzasını içine alan Sayan Dağlarında, günümüz Tuva Cumhuriyeti toprakları ile Yenisey'in orta akıntısını kapsadığı Mönsü Ovası sınırları içerisinde Türklere ait yaklaşık 150 tane Türk runik harfli yazılı mezar taşı bulunmuştur. 1721'de Rus araştırmacılar tarafından Uybat Nehri etrafında çok sayıda kurgan, balbal ve taş heykeller keşfedilmiştir. Kurganların yanı başında dikilmiş taşların üzerinde ilk runik yazıtlar tespit edilmiştir. Moğolistan ve Yenisey dolaylarındaki dikili taşların üzerindeki yazıtların çoğu zamanın büyük şahsiyetlerine ithaf edilmiş mezar üstü yazıtlardır (Kormuşin, 2017: 10-11). Eski Türklere yazıta ölümsüz ve ebedi anlamına gelen bengü ifadesi

kullanılmıştır. Bengü kaya ya da bengü taş kavramları da kullanılmıştır. Yazıtta sahip olmak her Türk için büyük bir şeref sayılmıştır. Taşlara işlenen yazıt ise kutsal mezarın bir parçası sayılmıştır (Ögel, 2001: 112-115).

Denizli; eski Türk mezar geleneklerinin örneklerinin yaşatıldığı coğrafyaların başında gelmektedir. Damgalı ve yazıtlı mezar taşları özellikle eski köy mezarlıklarında dikilmiştir. Çivril; Denizli'nin kuzey doğusunda, Ege ile İç Anadolu bölgesi arasında coğrafi olarak geçiş bölgesindedir. Çivril ilçesinde; Bayat, İğdir, Beydilli, Bucak, Karamanlı, Kızılcayer, Kızılcasöğüt, Karayahşiler gibi Türk boy, oymak, aşiret yer adları bulunmaktadır (Kurgun, 2002: 73). Özdemirci, Karaağaç, Süller, Karahallı, Karbasan, Dazkırı yöresindeki taşlarla ilgili ilk kayıtları 1800'lü yıllarda Alman araştırmacılar tutmuştur. Araştırmacı, yazar Servet Somuncuoğlu ve Pamukkale Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Turgut Tok öğrencileriyle yörede saha çalışmaları yapmıştır (Cerikan, 2018: 175).

Özdemirci beldesinde eski köy mezarlığında Türkiye Radyo Televizyonu (TRT) adına yürütülen Tamgalar-Dengizli belgeseli için yapılan çalışmalar esnasında eski Türk runik yazılı mezar taşına rastlanılmıştır. Bu mezar taşları Orhun harflerinin Türk dünyasının bir ucundan Türkiye'nin en batı bölgesine kadar taşındığının işaretidir (Resim 17: Yasin Cemal Galata Arşivi). Üç satırlık Orhun-Yenisey harfli bir mezar taşı yazıtı üzerinde ilk okuma teklifi araştırmacı Dr. Cengiz Saltaoğlu tarafından yapılmıştır; "Esiz e! Enç ol; uusınıñ alış yıl luu. Abın onsu. Es boşup al aşın. Ne yazık! O (şimdi) rahat; uykusunun (ölümünün) aldığı yıl ejder (yılı). (Tanrım,) Abın huzura ersin. Günahları bağışlayıp, kabul et (kurban) aşını." Prof. Dr. Ali Akar eski Türk yazıtlı mezar taşını şu şekilde tarif etmiştir;

Yazıtta açıkça görülen birkaç harf Yenisey Orhun bölgesinde bulunan yüzlerce yazıtlardaki karakterlerle birebir örtüşmektedir. Burada Türkoloji'de B2 olarak adlandırdığımız çok açık bir karakter vardır ve bu Orhun harflerinin yayıldığı coğrafyanın en yaygın karakteridir. İkinci karakter Z bu daha çok yaygın. Üçüncü karakter ünlü bir harf O'yu ve U'yu göstermektedir. Dolayısıyla bu yazıt, Orhun alfabesindeki 3 temel harfi göstermesi bakımından önemlidir.⁴

Denizli'nin Özdemirci kasabesindeki anıt mezarlar, Türk boy damgalı ve eski Türk runik harfli yazıtlı mezar taşları Türklerin Anadolu'daki 1071 tarihinden önceki izlerinin açık bir delilidir.

5.Ağaç Mezar Taşları Akpınar Köyü (Denizli-Afyon Sınırında)

Türkler ağaca ayrı bir kutsiyet vermiştir ve ağaç ögesi tarihi menkıbelerde, mezarlıklarda, devlet sembollerinde kullanılmıştır. Gök Tanrı dinine mensup Türkler dini törenlerinde kayın ağacına kutsallık atfetmişlerdir. Kayın ağacının altında, yakınlarında bulunarak ya da kayın ağacına bezler, paçavralar bağlamak suretiyle dini törenler yapmışlardır

⁴ Somuncuoğlu, Tamgalar-Dengizli Belgeseli, TRT, 2012.

(Korkmaz, 2003: 99-109). Tatarlar; altın yapraklı kutsal kayın, sekiz gölgeli kutsal kayın, dokuz köklü altın yapraklı Bay Kayın olarak bahsetmişlerdir. Yakut Türklerinde ise kayın ağacı kadar kara çam ağaçları da kutsal kabul edilmiştir. (Ögel, 1971, 91-93). Eski Türk inancında bozkır ortasında yetişen ve etrafında başka bir ağaç bulunmayan, tek başına heybetli, ulu ağaçlara önem verilmiştir. Bu ulu ağaçların etrafında dilekler dilenmiş ve Gök Tanrıya kurbanlar adanmıştır (Rozwadowski ve Kosko, 2002: 20).

Göktürkler ve Uygurlar Ötüken Ormanını kutsal kabul etmiştir. Kayın ağacının Türklerde ayrı bir kutsiyeti sahip olmuştur. Kam davulların üzerinde güneş, ay, yıldız sembollerinin yanında kayın ağacı da yer almıştır. Gök Tanrı'ya kurbanlar kayın ağacı altında sunulmuştur (Günay ve Güngör, 2018: 66). Hunlarda çam ağacı en çok kullanılan ağaç türüdür. Genel halk ve toplumun ileri gelen yöneticileri için çam ağacından mezarlar yapılmıştır (Taşağıl, 2020: 298).

Ağaç mezar taşlarının Osmanlı formundaki örnekleri Denizli Acıgöl Akpınar köyü, Afyon, Antalya, Bolu, Kastamonu yörelerinde görülmektedir.⁵ Denizli Buldan Tahtacı Türkleri Bakacak Dede türbesine ve onun bulunduğu tepeye adak adamıştır, mekanı kutsallaştırmışlardır (Arslan, 2011: 337). Türkiye'nin kıyı kesiminde Akdeniz ve Ege bölgelerinde yaşayıp, geçimlerini ormancılık işleriyle kazanan Tahtacılar da yaşlı ve ulu ağaçları kesmezler, ağaçların kutsallığına atfen koç kurban ederek ticari işlerine başlarlar (Yörükan, 2006: 270). Antalya, Burdur, Muğla yörelerinde tahta mezar taşlarına rastlanmıştır. Bu mezarlara hece tahtaları denilmiştir. Erkek mezarları daha hacimli, kadın mezar başlıklarının üstünde V şeklinde bir oyuntu bulunmaktadır, çocukları ise normal tahtalardan çok daha küçük ölçüde yapılmıştır (Elitez, 1996: 70). Tarihi kayıtlarda Kıpçak bozkırlarında toprağa saplanmış tahta okların ağaçtan yapılmış mezar taşlarının deniz kıyısındaki otlar kadar çok olduğunu söylemiştir (Roux, 1999: 309).

Denizli ili Çardak ilçesiyle Afyon ili Dazkırı ilçeleri arasında olan Acıgöl'ün kıyısındaki Akpınar köyü mezarlığındaki Ardiç ağacından yapılmış mezar taşlarının her biri kendi başına birer damga niteliğinde vurulmuştur. Çizilmiş damgalar zaman içinde türevlenen ve boy damgasından aile damgasına dönüşen izler taşımıştır. Türklerin ağaç kültüründen izler görülmektedir. Osmanlı döneminde yapılmış Türk mezar taşlarında vefat eden şahsın kimliğini temsil eden başlıklar kullanılmıştır. Ağaç mezar taşlarında Osmanlı dönemi mezar taşı başlıklarının aynısı kullanılmış ve ayrıca Türk damgaları da çizilmiştir. Köy mezarlığında yer alan beş farklı ağaç mezar başlığından ağaç kültürünün İslamiyet sonrası döneme taşındığını yansıtan örnekler arasında yer almıştır (Resim 19: Servet Somuncuoğlu Arşivi).

Türklerde ağaca atfedilen kutsallık kültü İslam diniyle birlikte yaşamaya devam etmiştir. Ağaç tasvirleri türbeler, kümbetler ve mezar

⁵ Resim 18

taşlarında yerini almıştır. Kayseri Döner Kümbet'te, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nde, Ahlat tarihi mezar taşlarında, İstanbul Aksaray Muratpaşa Haziresi'nde, Afyon Boyalıköy'de ve Tokat'ta örnekleri bulunmuştur (Öney, 1967: 143). Ağaç kültü Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde halen devam etmektedir; özellikle kadim ağaçların altında kabirleri bulunan ulu zatlara ait mezar taşlarına belli dönemlerde adaklar kesilip, bezler bağlanmıştır. Türk dünyasının farklı noktalarında ağaç kültürünün izleri yaşatılmıştır. Çanakkale Koşuburnu köyünde, Denizli Koyunbaba Türbesi'nde, Dazkırı Akpınar köyünde ağaç kültürünün devam ettiği açıkça gözlemlenebilmiştir.

Sonuç

Türk boyları Anadolu'ya farklı zaman dilimlerinde önemli göçler gerçekleştirmişlerdir. Türk damgaları ve yazıtlar yapılmış göçlerin somut delilleridir. Özellikle 1071 Malazgirt Zaferi öncesine tarihlenebilecek Anadolu'daki kaya resimleri, damgalı ve yazıtlı mezar taşlarının varlıkları günümüze kadar gelebilmiştir. Denizli'de bulunan mezar taşlarında, camilerde, kervansaraylarda, kilimlerde, dokumalarda, yaşatılan kadim Türk kültürünün ortak öğeleri görülebilmektedir. Kültürel hafıza yoluyla geçmişten günümüze taşınmış Türk mezar taşı üsluplarında bütünsellik ve birlik gözlemlenmiştir. Denizli ve çevresi Türk kültürünün köklerini mezar taşlarıyla günümüze taşımıştır. TRT adına hazırlanmış Tamgalar-Dengizli belgeseli çekimi sırasında yapılmış saha araştırmalarında Denizli köy mezarlıklarında karşılaşılan balbal üsluplu, Türk boy damgalı ve eski Türk yazıtlı mezar taşlarıyla bölgenin Türk tarihi açısından önemi vurgulanmıştır. Ege ve Akdeniz bölgesinde yer alan köylerde yaşatılan Türk boy damgalı, Türk kültürüne ait motifler taşıyan mezar taşları Anadolu'da yaşayan kadim Türk kültürünün temsilcileri olmuşlardır. Anadolu'nun Batı bölgesinde ses vermeye devam eden kadim Türk sanatının en güzel örnekleri sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Aktemur, A. (2012). Çıldır çevresinden soyut insan heykeli biçimli mezar taşları. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 138-139.
- Aktemur, A. (2017). Posof çevresindeki mezarlıklar ve mezar taşları. *International Journal of Social Science*, 64, 237-268.
- Arslan, M. (2011). Geçmişten günümüze Denizli folkloru. *Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi*, (hzl.: Filiz Özdem), 305-356, İstanbul: YKY.
- Aslan, A. (2018). *Kayseri'de bezemeli mezar taşları*. Kayseri: Kayseri BŞB Kültür Yayınları.
- Aslan, M. (2010). Adıyaman Besni ilçesi İncearaplar köyü'ndeki mezar taşları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, 25, 18-32.
- Aydın, E. (2021). *Taşa kazınan tarih*. İstanbul: Kronik.
- Baykara, T. (1994). Denizli. *İslam Ansiklopedisi*, IX, 155-158, İstanbul: TDV Yayınları.
- Baykara, T. (2006). 800 yıl önce Denizli topraklarının fethi. *Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri I*, 45-46, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Yayınları.

- Cüveyni, A. (2022). *Tarih-i Cihan Güşa*. (çev. Mürsel Öztürk), Ankara: TTK.
- Çandarlı, A. (2018). Bozkırın mührü: Taş heykeller, *Atatürk Üniversitesi TAED*, 63, 419-436.
- Çerikan, F. (2018). Mezar taşlarının izinden Denizli Çivril Özdemirci mahallesi mezarlığı, *Uluslararası Türk İslam Mezar Taşları Kongresi*, 174-184, Aydın.
- Dağ, F. (2015). Balbal dikme geleneğine Anadolu'da bir örnek: Hz. Ökkeş balbalları ve balballar üzerine yeni bir yaklaşım. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 6, 116-134.
- Doğan, İ. (2000). *Kafkasya'daki Göktürk (Runik) işaretli yazıtlar*. Ankara: TDK Yayınları.
- Doğan, İ. (2020). *Doğu Avrupa'daki Göktürk işaretli yazıtlar*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî, (2018). *İbn Battûta Seyahatnamesi*. (çev. A.Sait Aykut), İstanbul: YKY.
- Elitez, G. (1996). *Türk mezar taşlarında bitki motifleri*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Esin, E. (1978). *İslamiyet'ten önce Türk kültür tarihi ve İslam'a giriş*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Galata, Y. (2022). Anadolu'da Türk damgalarına örnek Harran Ulu Camii. *İ. Ü. Avrasya Araştırmaları Dergisi*, 11, 137-159.
- Göktürk, M. (1997). Elinde kadeh taşıyan genç erkek figürlü Kırşehir Selçuklu mezar taşı. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 51, 331-343.
- Günay, Ü. - Güngör, Harun (2018). *Türklerin dini tarihi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- İnceoğlu, N. (2011). Denizli'de sivil mimari. *Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi*, (hızl. Filiz Özdem), 247-304, İstanbul: YKY.
- Kahraman, N. (2019). Orta Asya taş heykellerine Anadolu'dan istisnai bir örnek: İnönü taş heykeli. *Vakanüvis Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4, 1-20.
- Kaya, E. (2019). Balbal sözcüğüne artsüremli bir bakış, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1), 168-178.
- Kaya, S. (2022). *Türk devletleri tarih ve kültür atlası*. (hızl.: Azmi Özcan), İstanbul: TKHV Yayınları.
- Kayabaşı, O. (2022). Güney batı Toroslarda saç motifli mezar taşları: Muğla, Denizli örneği. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4, 661-670.
- Kırzioğlu, F. (1996). Hazarlar'ın Kazak ve Borçalı boylarından oluşan Karapapaklar'da insan heykelli kabir taşları yapma geleneği. *İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri*, 285-298, Ankara: TTK Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2003). Eski Türklerdeki ağaç kültürünün İslami devirlerdeki devamı. *Bellekten*, 1, 99-109.
- Kormuşin, İ. (2017). *Yenisey eski Türk mezar yazıtları*. (çev.: Rysbek Alimov), Ankara: TDK Yayınları.
- Kurgun, L. (2002). *Denizli ili yer adları*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ögel, B. (1971). *Türk Mitolojisi*. Ankara: TTK.
- Ögel, B. (2001). *Türk kültürünün gelişim çağıları*. İstanbul: TDAV Yayınları.

- Öney, G. (1967). Niğde Hüdavent Hatun türbesi figürlü kabartmaları. *Bellekten*, 32, 143-154.
- Pektaş, K. (2011). Denizli ve çevresindeki Türk dönemi eserleri. *Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi*, (hzl.: Filiz Özdem), 167-233, İstanbul: YKY.
- Peler, G. (2017). Aya Androniko'nun İslami balbalları: Kıbrıs Yeşilköy'de bulunan bazı mezar taşları üzerine toplum-dilbilimlik düşünceler. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57(57), 179-196.
- Roux, J. (1999). *Altay Türklerinde ölüm*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Rozwadowski, A. - Kosko, M. (2002). *Spirits and stones shamanism and rock art in Central Asia and Siberia*. Poznan: Instytut Wschodni UAM.
- Somuncuoğlu, S. (2012). *Tamgalar-Dengizli belgeseli*. TRT.
- Sümer, F. (1999). *Oğuzlar*. İstanbul: TDAV Yayınları.
- Taşagül, A. (2020). *Hunlar*. İstanbul: Yeditepe.
- Tok, T. (2015). Denizli ve yöresinde Oğuz yerleşimine dair bazı tespitler. 5. *Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri*, (ed.: Tufan Gündüz), 617-629, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmalar Enstitüsü Yayınları,
- Yalvar, C. (2024). *XI.-XII. yüzyıllarda Kuzey Kafkasya'da Kuman-Kıpçaklar*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yaz, Ü. (2016). Yozgat merkez Çalatl köyünde bulunan balbal formunda mezar taşları, *Bozok Sempozyum Bildirileri*, IV, 390-398, Yozgat: Bozok Üniversitesi Yayınları.
- Yazıcı, M. (2002). *XVI. yüzyılda Batı Anadolu bölgesinde Türkmen yerleşimi ve demografik dağılım*. Muğla: Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi.
- Yörükan, Y. (2006). *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

RESİMLER

Resim 1.



Katalog: Görsel No:1 Kurgan/ Pazırık Kurganı/ Rusya Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 2.



Katalog: Görsel No:2 Balbal/ Zanabazar Müzesi/ Moğolistan Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 3.



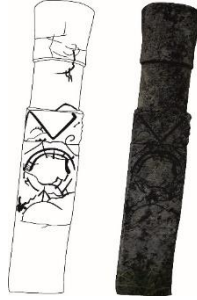
Katalog: Görsel No:3 Balbal/ Balasagun/ Kırgızistan Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 4.



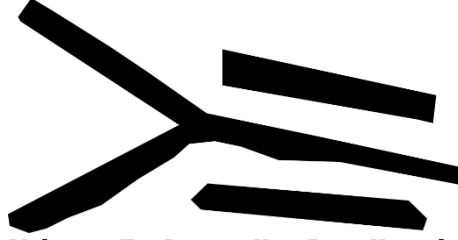
Katalog: Görsel No: 4 Malzeme: Taş Damga: Salur Boyu Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 5.



Katalog: Görsel No:5 Malzeme: Taş Damga: Salur, Çavuldur, Kazayağı Boyu Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 6. Kayı Boyu Damgalı Don Baba Türbesi Mezar Taşı



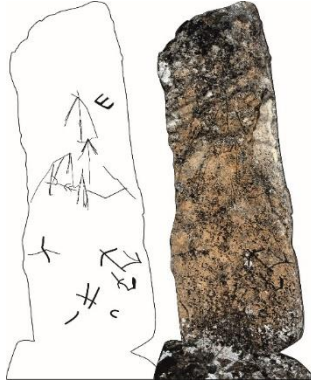
Katalog: Görsel No:6 Malzeme: Taş Damga: Kayı Boyu Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 7.



Katalog: Görsel No:7 Malzeme: Taş Damga: Kazayağı Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 8.



Katalog: Görsel No:8 Malzeme: Taş Damga Kazayağı Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 9.



Katalog: Görsel No:9 Balbal/ Koşuburnu Köyü/ Çanakkale Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 10.



Katalog: Görsel No:10 Balbal/ Balıkesir Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 11.



Katalog: Görsel No:11 Balbal/ Yeşilköy/ KKTC Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 12.



Katalog: Görsel No:12 Malzeme: Tahta Damga Kurt Başı Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 13.



Katalog: Görsel No:13 Malzeme: Taş Türü: Balbal Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 14.



Katalog: Görsel No:14 Malzeme: Taş Türü: Balbal Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 15.



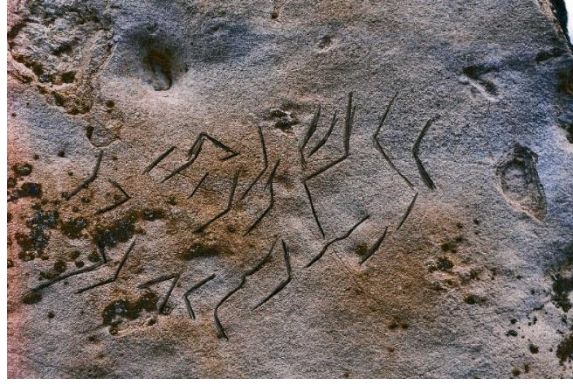
Katalog: Görsel No:15 Malzeme: Taş Türü: Balbal Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 16.



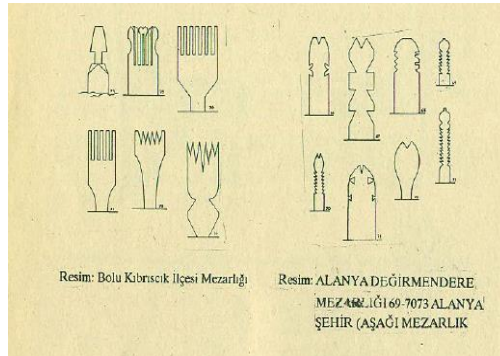
Katalog: Görsel No:16 Malzeme: Taş Türü: Balbal Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 17.



Katalog: Görsel No:17 Malzeme: Taş Türü: Eski Türk Yazıtları Kaynak: Yasin Cemal Galata Arşivi

Resim 18.



Kaynak: Tuncer Gülensoy, Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları, s.172, TDAV, İstanbul, 1989.

Resim 19.



Katalog: Görsel No:18 Malzeme: Ağaç Türü: Hece Tahtaları Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Resim 20.



Katalog: Görsel No:19 Malzeme: Ağaç Türü: Hece Tahtaları Kaynak: Servet Somuncuoğlu Arşivi

Extended Summary

We can see traces of monumental tombstones from the Huns and Gokturks periods in the Turkestan steppes on the stones in the Ahlat cemetery belonging to the Seljuqs, on tombstones belonging to the Ottoman Empire in Istanbul or in old village cemeteries in Anatolia. A tombstone belonging to Turks was moved from Mongolia to the Balkans with the same style.

The old Turkish traces remaining from the migrations to Anatolia have been highlighted with original works as a result of the research that has been revealed recently. Researcher, writer, documentary director Servet Somuncuoğlu's studies on Turks rock paintings in the wide Eurasian geography 1071 before the Battle of Manzikert, Turks were in different parts of Anatolia has revealed important traces of his settlement. Drawings, stamps, old Turkish inscriptions in rock painting areas and tombstones bearing the ancient traces of Turkish culture in old village cemeteries have based the history of Turkish culture in Anatolia on very ancient times.

Turkish tribe stamps and marks have been identified in many different areas of the wide Eurasian geography. The stamps have taken place in the cultural memory of the society and

have been carried to the present day through many material elements. Stamps have been drawn on gravestones, war tools, household appliances used daily. The motifs, stamps and inscriptions on Turkish tombstones have become the greatest representatives of cultural continuity. Turkish tombstones made with the same style and motif from Mongolia to the European interior bear traces from the past to the present. Studies have been conducted on Turkish tribe stamps in different cities of Anatolia. Turkish stamps and marks have been found on material items on tombstones in Bitlis Ahlat, Urfa Harran, Hatay Hassa, Elazığ Baskil, Sivas Susehri, Bursa, Sinop and other different regions.

The Turks have left their mark on the tools they use in their daily lives, especially in the sacred areas, since very ancient times. Stamps, which are often found in rock paintings, balbals, tombstones, have been used as a sign of belonging. In the Eurasian geography, studies have been conducted that have identified examples of Turkish boy stamps in Mongolia, the Russian Federation, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Turkmenistan, Azerbaijan, Iran, Türkiye, Iraq, Ukraine, Crimea, Caucasus, Eastern Europe and the Balkans.

As a result of field research conducted in different settlements of Denizli, which is a crossroads at the western end of Anatolia, stamps, signs and tombstones belonging to the ancient Turkish culture have been identified. Stamped, balbal-style and inscribed tombstones in the old village cemeteries have become the most important representatives of Turkish culture.

Tombstones made in the balbal style have been found from Mongolia to the north of the Black Sea and at many points in the Anatolian geography. Balbal-style tombstones dated recently in the Cameli, Acıpayam and Kale districts of Denizli are proof that the old Turkish cultural codes have been kept alive.

During the studies for the documentary Tamgalar Dengizli, an old Turkish runic inscribed tombstone was found in the old village cemetery in the town of Denizli Ozdemirci. These tombstones have become a sign that the Orkhun letters have been moved from one end of the Turkish world to the westernmost region of the Türkiye.

In Turkish culture, mountain, ancestor and tree cults have been transferred to tombstones. The tree cult still continues in various regions of Anatolia; especially, offerings are cut and cloths are tied to the tombstones of great people who have graves under ancient trees at certain periods. The tree cult is kept alive in different parts of the Turkic world. The Canakkale Kosuburnu Village, the Denizli Koyunbaba Tomb, the Bulgarian Kayıpdede Tomb it has been clearly observed that the tree cult continues.

It is mentioned in historical sources that the Turks spread over wide. Throughout history, the Turkish states have dominated vast geographies. In these areas, they are the places where different Turkish tribes live. Traces of the ancient traditions of Turkish culture are kept alive in the districts and villages of Denizli. We can see the ancestor cult in cemeteries and shrines, the Mountain cult in cemetery (Eren) visits and the tree cult on wooden tombstones. In the traditions and customs kept alive in Denizli, tombstones, mausoleums and cemetery visits, the ancient Turkish beliefs are kept alive today.

Denizli and its surroundings carry the traces of the deep roots of Turkish history to the present day. During the field research conducted during the filming of the documentary prepared on behalf of TRT, it was found that the tombstones with balbal style, Turkish stamp, old Turkish inscription found in Denizli village cemeteries have the main reference codes of Turkish history. Due to the pain of Turkish cultural history, not only the tombstones that exist in Denizli, but also the traditional ceremonies and events that are kept alive in mosques, caravanserais, rugs, weaving are also important.

"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 yayımlanmasıyla 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.

GÖK TANRI İNANCININ TÜRK İNANÇ SİSTEMİNDE YERİ VE MİMARİYE YANSIMALARI



THE PLACE OF GOK TENGRI BELIEF IN TURKISH BELIEF SYSTEM AND ITS ARCHITECTURAL REFLECTIONS

Şenay SAYIN ALSAN*

ÖZ: Türkler tarihsel süreç içerisinde, yaşadıkları coğrafyaya, yaşam biçimlerine ve siyasal görüşlerine uygun düşen dinleri kabul etmişlerdir. Eski Türk topluluklarının inanç sistemlerini Gök Tanrı, tabiat ve atalar kültü anlayışı şekillendirir. Pragmatik anlayış ile yaklaşacak olursak; Gök Tanrı inancı, atlı göçebe hayatı süren Türk kavimlerinin gelenek ve görenekleriyle örtüşerek yaşayış tarzları ile şekillenmiştir. Etnologlara göre Gök Tanrı, bozkır kültüründe din sisteminin merkezine yerleşmiş en önemli inanç sistemlerinden biridir. Bu inanca sahip olan Türkler Gök Tanrının Türk hakanlarına kut verdiğini ve Türk ırkını koruyarak yücelttiğine inanmışlardır. Türklerde millet kavramının oluşmasında inanç sisteminin önemli bir yeri vardır. Gök Tanrı inancı, çoğunlukla yer tanrısı, su tanrısı, ateş tanrısı gibi diğer doğa tanrılarıyla birlikte ilişkilendirilir. Evren tasarımlarındaki "Yeraltı" dünyası, üçlü tasarımın (gökyüzü, yeryüzü, yeraltı) en alt katmanıdır ve gök dünyanın aksine, kötü ruh ve tanrıların mekânıdır. Gök Tanrıyı inançlarının odak noktasına yerleştiren insan bu sayede doğayı anlamaya ve kontrol etmeye çalışmıştır. Gök Tanrı inancı pek çok inanç sisteminde dini ritüel ve törenlerin temelini oluşturmuştur. Türkler hiçbir zaman Tanrıyı insan biçiminde tasvir etmemişler, resim veya heykel olarak yapmamışlardır. Gök Tanrı inancının mekâna yansımaları ise, coğrafya, kültür ve tarihe göre çeşitlilik gösterir. Türk inanç sisteminde önemli bir yeri olan Gök Tanrı inancına göre Gök Tanrı, göğün tam merkezinde yer almaktaydı. Türk kozmogoni mitleri incelendiğinde, Türk tarihinin tüm dönemlerinde, kutsala daha yaklaşabilmek için tasarlanmış olan bir kozmik eksene rastlanmıştır. Bu eksen, Türklerin dini anlayışları ve evren tasarımlarındaki değişimlere bağlı olarak farklılık göstermektedir. Çadır, hükümdar köşkü ya da otağı, mezar yapısı, hükümdar şehri, kozmik ağaç, kozmik dağ, sütun veya ok gibi çeşitli semboller ile ifade edilmiştir. Bu makale, Türk inanç sisteminde Gök Tanrı inancının ve Türk Mimarisinde kubbe gelişiminde kozmolojik evren anlayışını içermektedir. Metodolojik olarak Türk inanç sisteminde Gök Tanrı inancı, Türk mimarisi üzerinde yansımaları üzerine yapılan akademik çalışmalar incelenmiş, ardından kozmolojik evren anlayışının Türk toplumunun mimari tercihleri üzerindeki etkisi üzerine odaklanılmıştır. Bu çerçevede, İslamiyet öncesi dönemden itibaren, Türklerde Gök Tanrı inancı ve mimariye yansımaları üzerine değişim ve dönüşümü analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Türk mimarisinde kubbe kullanımının kozmolojik evren anlayışıyla doğrudan ilişkili olduğu, kubbe formlarının çoğunlukla Gök Tanrı'nın evrensel gücünü sembolize ettiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gök Tanrı, Gök Kubbe, İnanç, Evren, Çadır

* Doç. Dr.-İstanbul Topkapı Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü/İstanbul- senayalsan@topkapi.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2437-4635)

ABSTRACT: *Turks have adopted religions throughout history that are compatible with the geography they lived in, their lifestyle, and their political views. The belief systems of the ancient Turkish communities are shaped by the understanding of the Gök Tengri, nature, and ancestor worship. From a pragmatic perspective, the belief in the Gök Tengri belief, has been shaped by the traditions and customs of the nomadic Turkish tribes who lived a horseback lifestyle. Ethnologists consider the Gök Tengri to be one of the most important belief systems at the center of the religious system in the steppe culture. Turks who believed in this belief system believed that the Sky God bestowed "kut" (divine favor) upon the Turkish khans and glorified the Turkish race by protecting it. The concept of "nation" in the Turks has an important place in the belief system. The belief in the Gök Tengri is often associated with other nature gods such as the earth god, water god, and fire god. The "Underworld" in the cosmological designs of the universe is the lowest layer of the tripartite design (sky, earth, underworld), and contrary to the sky world, it is the abode of evil spirits and gods. By placing the Gök Tengri at the center of their beliefs, humans have tried to understand and control nature. The belief in the Gök Tengri has formed the basis of many religious rituals and ceremonies. Turks have never depicted God in human form or made statues or paintings of him. The reflection of the Gök Tengri belief in space varies according to geography, culture, and history. According to the belief in the Gök Tengri in the Turkish belief system, the Gök Tengri was located at the very center of the sky. When examining Turkish cosmogonic myths, a cosmic axis designed to approach the sacred has been found in all periods of Turkish history. This axis varies depending on the changes in the religious understanding and cosmological designs of the Turks. It has been expressed through various symbols such as the tent, the ruler's pavilion or pavilion, the tomb structure, the ruler's city, the cosmic tree, the cosmic mountain, the column, or the arrow. This article includes the belief in the Gök Tengri in the Turkish belief system and the cosmological understanding of the universe in the development of the dome in Turkish architecture. Methodologically, academic studies on the reflections of the belief in the Gök Tengri in the Turkish belief system on Turkish architecture have been examined, and then the effect of the cosmological understanding of the universe on the architectural preferences of Turkish society has been focused on. In this framework, the change and transformation of the belief in the Gök Tengri and its reflection on architecture in Turks since the pre-Islamic period have been analyzed. In line with the findings, it has been observed that the use of the dome in Turkish architecture is directly related to the cosmological understanding of the universe, and the dome forms mostly symbolize the universal power of the Gök Tengri.*

Keywords: *Gök Tengri, Celestial Dome, Belief, Universe, Tent*

Giriş

Bu çalışma, Türk kültüründe Gök Kfubbe inancının ve sembolizminin tarihi, dini ve kültürel yaşam üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla seçilmiştir. Daha önceki çalışmalar genellikle Gök Kubbe inancının tarihsel ve dini boyutlarına odaklanmıştır, ancak bu çalışma Türk toplumunun günlük yaşamından sanata kadar geniş bir yelpazede nasıl bir etki yarattığını ele almaktadır. Aynı zamanda konuyu daha geniş bir perspektiften inceleyerek konunun önemi vurgulanmakta ve gelecek nesillere aktarılması gereken kültürel mirasın korunmasına yönelik katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Türklerin inançlarının şekillenmesinde buldukları coğrafyanın yanı sıra, Totemizm, Animizm, Naturizm, Zerdüştlük ve Maniheizm gibi inanç sistemlerinin de etkisi bulunmaktadır. Gök Tanrı inancı Türklerin kabul ettikleri tüm dinlerde etkisini göstermektedir.

Türkler İslamiyet'ten önce Gök Tanrı'ya inanmaktaydılar. Gök Tanrı evrenin ve tüm canlıların yaratıcısı idi. Özellikle bozkır kültüründe tüm kutsal varlıkların üzerinde kabul edilmiştir.

İslam öncesi dönemde Türklerin dini konusunda en önemli kaynaklar Arap, Çin ve Bizans kaynaklarıdır. Bu kaynaklar bütün Türk tarihini kapsamamaktadır ve kendilerinin dışında olan inanç sistemlerine genellikle "şirk" veya "kâfir" olarak bakmaktadırlar. Tarihsel açıdan da bu kaynaklar, İslamiyet'in yayılmaya başladığı ilk yıllara rastlamaktadır. Bu dönemlerde Türk boyları arasında farklı dinlere rastlanmaktaydı. Bir Türk boyu Budizm'i benimsemişken başka bir Türk boyu Gök Tanrı dinini seçtiği görülmektedir. Bu nedenle bir kaynakta rastlanan Türkler ile ilgili herhangi bir bilgiyi, bütün Türk boylarına mal etmemek gerekmektedir (Öztürk, 2013: 337).

Pek çok inanç sisteminde Gök Tanrı gökyüzünün ve evrenin yaratıcısı olarak kabul edildiğinden, Gök Kubbe gökyüzüyle ve dolayısıyla Gök Tanrı ile ilişkilendirilir. Gök Tanrı, sarayı olarak kabul edilen gökyüzünde oturur ve tüm evreni buradan yönetir. Bu düşünce pek çok kültürde ve coğrafyada temelde aynı olmakla beraber farklı ritüeller ile uygulanır. Ancak ortak nokta ise Gök Kubbenin, Gök Tanrı ile ilişkilendirilerek gökyüzünün en kutsal ve manevi özelliği olarak kabul edilmesidir. Gök Tanrı ve gökyüzüne yapılan tüm dini ritüeller bu inanç sistemini ve aynı zamanda gelenekleri de yansıtır. Bu nedenle tüm bu ritüeller, mekâna yansıyan semboller ve mitolojik unsurlar kültürlerin oluşmasında önemli bir rol oynar. İnsanın evren ile olan ilişkisini, geçmişten günümüze uzanan kültürel mirasını şekillendirir. Gök Kubbe, insanın gökyüzüne, Gök Tanrıya ve evrene olan saygısını sembolize eder. Mitolojide, sanatta ve mimaride evrende varoluşun ve kültürlerarası bağın güçlü bir halkasıdır.

Gök kelimesinin anlamını inceleyecek olursak; kutsal renk olarak kabul edilen, manevi kavram aynı zamanda yüce ışığın temsili sayılan gök rengi, maddi nesnelere rengini ifade etmek için kullandığımız mavi kelimesinin karşılığıdır. Gök Tengri ifadesinde Gök ilahi ışığı, Tengri kelimesi de maddesel manada gökyüzünü ifade etmektedir. Renk anlamında kullanılan "gök" kelimesinin ifade ettiği anlam, "mavi" kelimesinin ifade ettiği anlamdan farklıdır. "Mavi" kelimesi, maddi anlamda renkleri ifade etmek için kullanılırken, "gök" kelimesinin ifade ettiği renk, manevi bir anlam taşır. Örneğin, "alın siyah" ifadesi ile "alın kara" ifadesi farklı anlamlara sahiptir; aynı şekilde "gök gözlü" ile "mavi gözlü" ifadelerindeki anlam da farklıdır. Bu durum, "kırmızı", "al", "kızıl", "ak" ve "beyaz" gibi diğer renkler için de geçerlidir. "Gök" rengi; "ulu", "yüce", "kutsal", "İlahi" anlamlarıyla karşımıza çıkmaktadır ve aynı zamanda doğu yönünün de rengidir. Bu nedenle, "gök" rengi, doğuyu temsil etmektedir (Arpacı, 2010: 79).

Moğollar başta olmak üzere çeşitli kavimler tarafından "Tengri" kelimesinin kullanılması, Gök Tanrı inancının bu topluluklar arasında yaygın olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, "Tengri" kelimesinin gökyüzüne tapınma fikrinin bir yansıması olduğu söylenebilir.

Benzer şekilde, Herodot'un eski İranlıların bütün Gök Kubbe'ye taptıklarına dair bilgisi, Gök Tanrı inancının komşu halklar arasında da mevcut olduğunu ortaya koymaktadır. Çin'deki "Tien" kelimesi de doğrudan göğü ifade etmekte ve Gök Tanrı'sına işaret etmektedir. Fin grubuna mensup pek çok halkın, Gök Tanrı'dan bahsederken "Gök" kelimesini kullanmaları da Kuzey kavimlerinde "Gök" ve "Gök Tanrı" kavramlarının eş anlamlı olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu örnekler, Gök Tanrı inancının Kuzey kültürlerinde yaygın bir inanç sistemi olduğunu ve "Gök" kavramının bu kültürler nezdinde kutsallık ve tanrısallık fikrinin merkezinde yer aldığını kanıtlamaktadır. Böylece, Türk kültüründeki Gök Tanrı inancının bölgesel sınırları aşan evrensel bir niteliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır (Güngör, 1993: 359.)

Eski Türk inançlarında Tanrı-Tengri kavramını yazılı belgeler olarak Elegeş, Barlık, Yenisey yazıtlarının yanı sıra Göktürk yazıtlarından Bilgekağan, Kültigin ve Tonyukuk gibi Türk yazıtlarında yer almaktadır. (Duran, 2012:106).

Dinler tarihi araştırmaları, Neolitik Çağ'dan itibaren ortaya çıkan Gök Tanrı inancının, zamanla daha dinamik ve insana yakın kutsiyetler (hierophanie) kazanmasına paralel olarak, "Durağan Tanrı" (deus otiosus) halini aldığını göstermektedir. Gök Tanrı inancı, geleneksel Türk din tarihi içerisinde de önemli bir yer edinmiştir. Ancak bu süreç, dinler tarihi veya belirli bir toplumun dini tarihi içerisinde, tek seferlik gerçekleşen bir olay değildir. Aksine, değişen tarihsel ve sosyokültürel koşullar, bu inanç sisteminin her iki yönde de yeniden dönüşümüne neden olabilmektedir. Nitekim J. P. Roux, geleneksel Türk din tarihi bağlamında; Gök Tanrı inancının "deus otiosus" konumuna evrilmesini, imparatorlukların kuruluş ve dağılım süreçleriyle ilişkilendirmektedir. Hatta Yakutların Gök Tanrısı'nın büyük ölçüde "Durağan Tanrı" (deus otiosus) kimliğine bürünmüş olduğu gözlemlenmektedir. Geleneksel Türk din tarihi içerisinde, Gök Tanrı'nın, diğer dinlerin semavi ilahlarının kaderini paylaşarak "deus otiosus" durumuna girmesi, kutsallığın gökyüzünden daha aşağılara yayılması ve çeşitli etkilerle kişileştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu bağlamda, Altay Türklerinde Gök Tanrı "Ülgen" olarak, Oğuzların "Çelep" veya "Çalap" olarak kullandıkları Tanrı kavramı ise Nesturi Hristiyanlığından esinlenmiştir. Kuzeybatı Moğolistan'daki Soyotlar'ın Tanrısı "Kayrakana", Yakutlar'ın Tanrısı ise Budist etkilerle "Ürüng Ayı Toyona" olarak dönüşmüştür (Güngör, 2002: 465).

Ayaş Kaan, Türk inanç sisteminde bulutsuz ve açık gökyüzünü temsil eden bir kavramdır. Kam ayinleri sırasında gökyüzüne aylar veya onu kişileştirmek amacıyla "Ayaş Kaan" olarak seslenilir. Bu hitap tarzı, özellikle kamların dualarında kullanılır ve gökyüzünün kutsallığı, saflığı ve temizliğini ifade eder. Ayaş Kaan'ın "bulutları yönlendiren tanrı" olarak tasvir edildiği de bilinmektedir. Ayrıca "Ak ayaş", "kök ayaş" ya da "kök tengere" gibi tabirler de gökyüzünün saflığını ve temizliğini anlatmak için kullanılır. Ayaş Kaan

adının daha çok Ülgen'e ve Altay'a yapılan ayinlerde geçtiği belirtilmektedir (Dilek, 2021: 31).

1. Gök Tanrı'nın Özellikleri

Gök Tanrı, her şeye hâkimdir ve tek dilek dilenecek, himayesine girilecek güçtür. Bu nedenle de Gök Tanrı adına adaklar adayarak, kurban kesmekte ve kurban hayvanı olarak da at tercih edilmektedir. Bozkır kültüründe atın önemi düşünülecek olur ise bölge insanları en kıymetli hayvanlarını Gök Tanrıya kurban etmekten çekinmemişlerdir.

Abakan Türkleri (Hakaslar), Gök Tanrı'nın çadırından bahsetmektedir. Dualar sırasında Gök Tanrı çeşitli yücelik sıfatları ile anılır. Tanrı, tüm evreni, yeri, göğü, ateşi, güneşi ayı ve yıldızları yaratan en yüce ruhtur, dünyanın düzenini, idaresini ve kaderini belirleyen varlık olarak kabul edilir (Radloff, 2008: 151).

Gök Tanrı inancında ibadet mekânına ihtiyaç yoktur. Cami veya kilise yerine gökyüzü, dağlar ve toprak ana mevcuttur. Bu bağlamda mavi gökyüzünden, ormandan veya dağlardan daha büyük bir ibadet mekânı inşa edilemez. Doğa zaten en görkemli ibadet mekân olduğu için, Tanrı'ya ulaşmak adına insan yapımı mekânlara gerek görülmez. Tüm evren yol gösterici olduğu için belli bir kitaba da ihtiyaç duyulmaz.

Altay ve Avrasya bozkırlarında yaşayan birçok Türk topluluklarında, Yakutların dünya görüşleri ve inançlarına ait tutumları yansımaktadır. Orhun Abidelerinde; Türklerin başarı ve zafer kazanmalarını sağlayan ve onları kötülüklerden koruyan Gök Tanrı'nın adının sık sık tekrarlandığını görülmektedir (Diyarbakirli, 1972: 69).

Görevleri bakımından Türk Tanrıları şu şekilde sınıflandırabiliriz. İlkel yaratıcı gök tanrıları, kötülük ve iyilik yapan tanrılar, yer altı tanrıları, fırtına, gök gürültüsü, yağmur, şimşek adalet, savaş, hastalık, ölüm, güzellik tanrıçaları, cehennem tanrı ve tanrıçaları, kahraman, kozmik varlıklarla temsil edilen tanrılar, hayvanların, bitkilerin, çobanların, bereket, bolluk, mevsim, su, deniz, orman, dağ, nehir, demir, maden, ateş tanrıları ve bölgelerin koruyucu tanrıları (Uraz, 1992: 41).

Türklerin Yaratılış destanlarında kuvvet dengesi, hep Gök Tanrısı lehinedir. Daha doğrusu tesirlere rağmen, monoteizme doğru gitme isteği, ya da eski bütün dış monoteist düşüncelerden kurtulamama sıkıntısı, kendisini açık olarak gösterir (Ögel, 2010: 427).

Eski Türk Panteonunda en büyük Tanrı Gök Tanrıdır. Gök Tanrı tüm evreni kaplayan, değişmeyen bir dünyaya hükmedendir. Bu nedenle insanlar üzerinde güven uyandırır. Değişen dünya yalandır ve güven vermez. Tektir, eşi ve benzeri yoktur, yenilmezdir. Tüm evrenin yaratıcısıdır. İnsanları felaketlerden koruyan, zafer kazanmalarını sağlayan, yaşama karar verendir. Ölüm Tanrı'nın isteği ile gerçekleşir. Gök Tanrı sadece yaratıcı olmakla kalmaz aynı zamanda da ahlaki olarak toplumun düzenini sağlar. Kâinatı yaratan ve insanları çoğaltandır. Toprağın veriminden, hayvanların

çoğalmasına kadar O sorumludur. Maddesel bir varlık değildir, her şeyi görür, insanların kaderini tayin eder, iyileri ödüllendirir, kötülere ceza verir.

Eski Türk inancına göre; Gök Tanrı antropomorfik (insan biçimli) özellik taşımaz. Türklerin Gök Tanrı inancında Gök Tanrı'nın eşi benzeri yoktur insanlara yol göstericidir. Kudret sahibidir, aynı zamanda cezalandıran ve mükâfatlandırandır ve sonsuz itaate edilmesi gereken yüce varlıktır.

Eski Türkler kaza ve kadere inanır, bir işin Tanrının rızası ile olabileceğine, iradesinin üstünlüğüne inanırlar, her işte onun rızasını almaya çalışırlardı. Tanrının istediği şekilde yaşarlardı. Türk Tanrısı olarak da nitelendirdikleri Gök Tanrı aynı zamanda tüm dünyanın da yaratıcısıdır. Tanrı Türkleri düşmanlarından korumakla kalmaz, aynı zamanda dünyanın düzenini de onlara vermişti. Nedeni ise Türklerin başında Gök Tanrı gibi kutsal bir sülalenin temsilcileri bulunmaktaydı (Güngör, 1996: 62).

2. Türkistan'da (Orta Asya'da) Gök Tanrı inancı

Çin kaynaklarından edinilen bilgiler doğrultusunda, Eski Türk kavimlerinin çoğunda Gök Tanrı inancının etkin olduğu bilinmektedir. M.Ö. II. Yüzyılda Hun Türklerinin de Gök Tanrı inancına sahip olduklarını yine Çin kaynaklarından öğrenilmektedir. Gök Türk İmparatorluğunun yönetiminde yer alan Türk kavimlerinin Gök Tanrı inancına sahip olduğunu ve yaşamlarını bu doğrultuda sürdürdüklerini bırakmış oldukları yazıtlardan iletilmektedir. Yazıtlarda adı geçen hakan ve beyleri, Türk milleti için yapılanlardan dolayı minnet ve şükranlarını sunmaktadır. Gök Tanrı Hakanların tahta çıkaran, kötülüklerden koruyan ve zafer kazandırandır. Hakan ve beyler kazanmış oldukları başarıları anlatırken her zaman, tanrının inayeti ile demeyi unutmazlar (İnan, 1976: 16).

Şamanist inanca göre dağ kültü Gök Tanrı kültürle birlikte yer almıştır. Dağ, yer-su ruhlarının en önemli temsilcisidir. Hunların eski vatanı olan Yeni-si-şan veya Şan-din-şan sıra dağlarında yer alan Han-Yoan Dağı Gök Tanrıya kurban kesilen dağdı. Aynı zamanda Gan-Tsuan-Şan dağı Hunlar tarafından kutsal olarak kabul edilen dağlardandı. Hun hakanları Çin ile yapmış oldukları sözleşmeleri teyit etmek için, yüksek dağ tepelerine çıkarak Gök Tanrıya kurban sunarlardı. Hunlar devrinden Altaylara kadar devam eden şaman ayinlerinden, Gök Tanrı kültürle dağ kültürünün birbiriyle yakın ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Altaylı Şor ve Belterler Gök Tanrıya kurbanlarını sunmak üzere yüksek dağ tepesine çıkarlardı. Bu törene tengere tayıg, tanrı gök kurbanı denilirdi (İnan, 1986: 48-49).

İskitler ile eski Türk dini inancı arasında bir paralellik kurulacak olursa, inancın temelinde Gök Tanrı inancı olduğu söylenebilir. Bu inanç özellikle bozkırların doğusunda yaşayan İskit topluluklarında daha sık görülmektedir. İskitlerin doğusunda yaşayan Saka tigrakhauda, yani ok şeklinde sivri başlık giyen Sakalarla Massagetlerin aynı olduğu bilinir. Heredotos Massagetlerin dini inancı hakkında, taptıkları tek tanrının güneş olduğunu ve ona at kurban ettiklerini söyler. Anlamı ise tanrıların en hızlısı

Güneş ve en hızlı hayvanı taktim etmektir. Buradan şu sonuç çıkarabilir; çoktanrılı olmayıp, Heredot tarafından belirtilen güneşin gök olabileceği anlaşılabilir. Eski Türk inançlarında Gök Tanrı için başta at olmak üzere çeşitli hayvanlar kurban olarak sunulmaktaydı. Güneş ve Ayın, gök ile ilgili şimşek, gök gürültüsü gibi olayların Gök Tanrı ile ilişkisi mevcuttu. Massagetlerde tek tanrı inancı Gök Tanrı ile bağlantılı olarak Güneş, Ay ve Yıldızlar gibi gök cisimlerini de kapsamaktaydı (Tarhan, 2013: 22-23).

Kaşgarlı Mahmut'unda ifade ettiği üzere, Hunlar Gök Tanrı'ya inanıp yaratıcılarını Tengri kelimesi ile ifadelendirmektedirler. Aynı şekilde Göktürkler de Tengri olarak geçmektedir. Tonyukuk Kitabesinde Türk Tanrısı kavramı bulunmaktadır. 763 yılında Mani dinini kabul eden Uygurlar Tanrı kelimesinin başına Kün, Ay ve Künay kelimelerini ekleyerek Kün Tengri, Ay Tengri, Künay Tengri kavramlarını meydana getirmişlerdir. Kaşgarlı Mahmut, Türklerin ağaç, dağ gibi yüce görünen her şeye Tengri olarak isimlendirdiklerini söylese de Tanrı kelimesi Türkler tarafından sadece Gök Tanrıya ithaf edilmiştir (Güngör, 2002: 464).

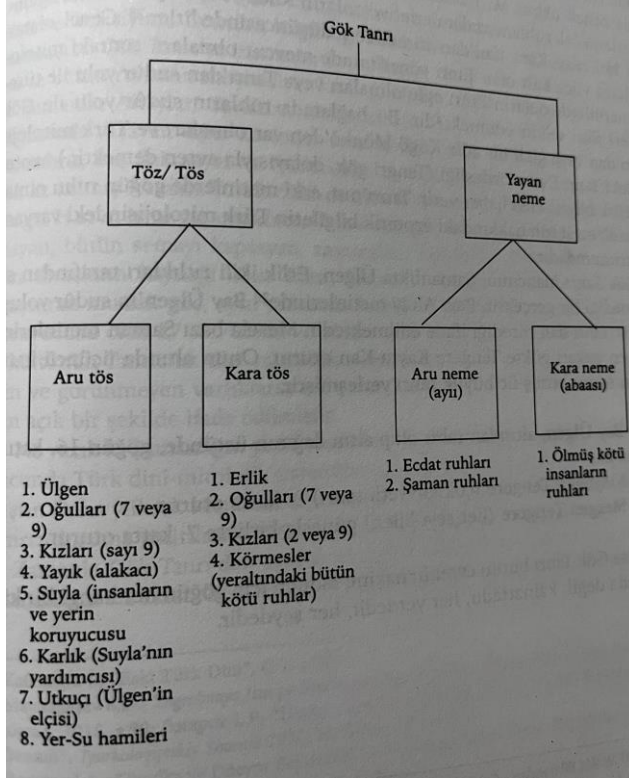
Eski Türk inançlarında Kök Tengri inancında, Kök kelimesi yüceliği ve büyüklüğü ifade eder. Bu nedenle Kök Tengri din sisteminin merkezinde yer alıp, bozkır kavimlerinin inancında tek yaratıcı olarak görülmektedir. Bütün Türk kavimlerinde ortak inanç Tengri tegdir, yani Tanrı tektir ve sadece kendine benzer. Bu nedenle kurban sunulan en yüce ve en kutsal varlık Kök Tengridir. Yine Türklerin tek bir Tanrı inancına sahip oldukları ve at, koyun, inek gibi hayvanları kurban ettiklerine Bizans kaynaklarında da rastlıyoruz. Kök Tengri kavramı Tanrının semavi kavramından da ileri gelmektedir. Bu yüzden de Tanrı en büyük iktidar sahibidir. Bu bağlamda tüm ilim insanları, Gök Tanrı inancını bütün Türklerin ana kültürü olarak isimlendirmiştir (Gömeç, 2019: 107).

Hunlardan sonra Orta Asya'da egemenlik kuran çeşitli sülaleler hakkındaki Çin kaynaklarında, bu toplulukların da Gök Tanrı'ya, yer-suya, güneşe ve aya kurban sunduklarına dair bilgiler yer almaktadır. M.Ö. II. yüzyılda ortaya çıkan Toba sülalesinin döneminde de Hunlara ait kültürler devam ettirilmiştir. Tobalar, Siyenpi geleneği uyarınca, ilkbaharın ilk ayında doğu yönündeki tapınakta Gök Tanrı'ya ve atalara kurban sunarken; sonbaharın ilk ayında da Gök Tanrı'ya dini törenler ve kurban ayinleri düzenlemekteydiler. Bu veriler, Orta Asya'daki farklı Türk ve Moğol sülalelerinin, Gök Tanrı inancını ve ona yönelik ritüelleri uzun süre devam ettirdiklerini göstermektedir. Bununla birlikte, Toba sülalesinin Siyenpi geleneğinden etkilenerek yaptıkları törenler, Gök Tanrı kültürünün bu bölgedeki varyasyonlarını da yansıtmaktadır. Dolayısıyla, Gök Tanrı inancı Orta Asya halklarının dini yaşamında önemli bir yer tutmaya devam etmiştir (İnan, 1983: 3).

Orhun Yazıtlarında da Gök Tanrı inancının esasları yer almaktaydı. Kitabelerde kağan ve beylerin, Türk milletine bahsettikleri yardımlardan dolayı Tanrıya minnetlerini sundukları ve siyasi hakimiyetlerinin temeli

olarak Tanrıyı gördükleri yazılmaktadır. Tanrının inayetiyle düşmanlar yenilerek devlet haline gelinmiştir. Kitabenin bazı bölümlerinde bizzat Türk Tengrisi tabirine de rastlanır, bu aynı zamanda milli kimliği de ortaya çıkarır (Gömeç, 2019: 109).

Tanrıcılık dini mitolojik sisteminde çok taraflı ve çok fonksiyonlu ruhların üstünde Orhun-Yenisey abidelerinde adı geçen, milletin, devletin ve kağanın koruyucusu olan Gök Tanrı durur. Tanrıcılık sisteminin hiyerarşisi aşağıdaki şemada gösterilmiştir (Bayat, 2007: 225).



Görsel 1. Gök Tanrı İnanç Sisteminin Hiyerarşisi (Bayat, 2007: 225).

Tüm Türk kavimleri göz önüne alındığında, Ural-Altay topluluklarında Gök Tanrı inancının diğer kavimlerden daha özgünlüğünü koruduğunu söylenilebilir. Ural-Altay kavimlerinin Gök Tanrı için kullandıkları isim ve sıfatlar, ne kadar değer verdiklerini yaratıcı ve hâkim olarak kabul ettiklerinin bir göstergesidir. Türk kavimlerinde Gök Tanrı yaratıcı ve tek hâkim gibi temel özelliklerini korumakla beraber aynı zamanda farklı şekillerde kendini gösterdiği de bilinmektedir. Sözelimi; Tunguzlarda Gök Tanrı göğün derinliklerine çekilmiştir ve insan faaliyetleriyle ilgilenmemektedir, buna karşılık Yakutlarda Gök Tanrı yedinci göktedir ve her şeyi kontrol altında tutmaktadır (Aydın, 1997: 7-8).

W. Koppers bu inancın eski bozkır kavimlerinin sosyal ve ekonomik hayatlarıyla doğrudan bağlantısı olduğunu belirtmektedir. Din tarihçisi M. Eliade de Orta Asya toplulukları için, Gök Tanrı inancının karakteristik bir

sistem olduğunu belirtmektedir. Türk tarih ve kültürü üzerine önemli araştırmalar yapan R. Giraud ise, Gök Tanrı inancını doğrudan doğruya Türklerin ana kültürü olarak nitelendirmiştir (Kafesoğlu, 1980: 56).

Eski Türk inançlarına göre, Gök Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi kağandır. Türk kağanı ülkeyi Tanrıdan kut alarak onun adına yönetmektedir. Eski Türkçede "kutsal-mukaddes" anlamlarında karşımıza çıkan "Kut" Tanrı-Tengri tarafından verilir ve alınır bir özelliktir. Altay ve Yakut Türklerine göre ruh ve kut aynı anlamda kullanılmaktadır. Eski Türk kültüründe hakanları, kağanları tahta çıkararak güç Gök Tanrı'dır. Bilge Kağan ve Tonyukuk yazıtlarında yer alan "Ben ki Tengri'ye benzerim Tengriden geldim, Tengri tarafından görevlendirildim, Tengrinin buyruğuyla kağan oldum, sana bir kağan verdim" şeklindeki ifadelerinin yanı sıra "Tengriteg Tengride olmuş Türk Bilge Kagan/Tanrı gibi gökte olmuş Türk Bilge Kağanı" ifadesi Gök Tanrı'ya çok güçlü vurgu yapıldığını göstermektedir (Duran, 2012:107).

Türkler İslamiyet'i kabul edene kadar, kendi yaşam tarzlarına en uygun olan Gök Tanrı inancını benimsemişlerdir. Yaylak-kışlak kültürünü benimseyen Türkler için Tanrı daima gökte onlarla birlikte idi. Tanrı dünyayı yönetebilmesi için Türk hakanını tahta oturtturarak, tüm ülkeyi korumuştur. Halkta buna karşılık olarak hakanın buyruklarını yerine getirirdi. Devletin devamlılığı milletin hakana bağlılığı ile sağlanırdı. (Tansü ve Öztürk, 2020: 21).

Tek Tanrı inancı, Eski Türklerin ataerkil büyük aile yaşam biçimine ve devlet teşkilatına tamamen uygundur. Gökte ve yerdeki düzen, Türk devlet teşkilatı ile sıkı sıkıya bağlıdır ve birbirini tamamlar. Gök ve güneş mutlak hakimdir. Yeryüzünde nasıl aile başkanına itaat ediliyorsa, yıldızlar ve tabiat güçleri de Gök Tanrıya itaat etmek zorundadır. Yine aynı şekilde yeryüzündeki devlet düzeninde de asilzadeler hükümdarlara, aile fertleri de aile başkanlarına bağlıdırlar. Eski din inançlarında da aynı düzenden bahsetmek mümkündür. Gök kültüründe hükümdar göğün oğludur (Rasonyi, 1971: 303).

İslamiyet ile Eski Türk inançları arasındaki bir diğer benzerlikte, İslamiyet'teki Cihat anlayışı ve Türklerdeki Cihan Hakimiyeti anlayışıdır. Gök Tanrı inancından İslamiyet inancına geçen Türkler, İslamiyet'in Cihat anlayışını yerine getirerek sevap ve fazilete kavuşarak ödülünü elde etmeye çalışıyorlardı. İslamiyet'te yer alan cennet ceennem inançları ile; Gök Tanrı inancında yer alan ruhun bekası Türkleri cezbediyordu. Eski Türklerdeki kamların yerini, İslamiyet'te eren, evliya inancı almaya başlamış, Alp sıfatı yerini Alperen sıfatına bırakmıştır. Bu kadar çok ortak noktası olduğu için Türklerin İslamiyet'i kabulü kolay olmuştur. Belirli zamanlarda karşılaştıkları Buda, Mani, Zerdüşt, Musevi ve Hristiyanlık dinlerini kendilerine aykırı olduğu gerekçesiyle kabul etmekte zorlanmışlardır (Turan, 2003: 167).

İslamiyet sonrası dönemin başlangıcında ise Gök Tanrı yerini Allah, ilah kelimelerine bırakmıştır (Bilgin, 2005: 190).

3. Gök Tanrı ve Mekân İlişkisi

Her kültürde Tanrı kavramının adı ya da zihinlerdeki görünümü, zaman ve mekâna göre değişkenlik gösterse de bu kavramın arkasındaki "kutsal, hükmedici ve her şeyin yaratıcısı olan Tanrı" fikri ve anlamı değişmemektedir. Sanatçılar, bu değişmez temel anlayışı, düşüncenin maddeye dönüşümü olarak, eserlerinde bir devinim halinde yansıtmayı sürdürmüşlerdir. Böylelikle, kültürel ve tarihsel bağlamlara göre farklılaşan Tanrı kavramları, evrensel ve değişmez Tanrı anlayışının somut ifadeleri olarak sanatsal üretimlere konu olmuştur. Tanrı fikrinin farklı kültürlerdeki yansımaları, zamana ve mekâna bağlı olarak çeşitlenmiş olsa da özündeki "kutsallık, yaratıcılık ve mutlak hâkimiyet" anlayışı sabit kalmıştır. Bu evrensel anlam, sanatçılar tarafından eserlerinde devamlı olarak yeniden üretilmiş ve görünür kılınmıştır (Aslan ve Duran, 2020:1396).

Arkaik inanç sistemlerinde tüm büyük tanrılar gök ile ilişkilendirilir. Kadim uygarlıklarda dini yapıların göğe yükselme eğilimi inandıkları güç ile irtibat kurabilme arzusu kaynaklıdır. Mezopotamya tapınak, gözlemevi ve zigguratlarının kentlerin merkezinde ve en yüksek yapılar olması, Mısır Uygarlığı'nda firavunlar için inşa edilen piramitlerin aslında Güneş Tanrısı Ra'yı selamlamak için yapılması bu duruma yönelik en önemli kanıtlardır (Yılmaz, 2017: 72).

Sanat tarihi içerisindeki Gök Tanrı tasvirleri daha çok simgeseldir. En güzel örneği olarak karşımıza, Orta Asya'da "ak öy" ya da "boz öy" olarak adlandırılan, yurt olarak ifade edilen çadırlardır. Bir mikrokosmos sayılan meskenin, özellikle çadırların üst bölümü yani kubbe biçimli olanların (uçların çevliye birleştiği bölüm), göğü dolayısıyla da Gök Tanrıyı temsil etmektedir. Çadırın mimaride temel ve etken basamak olması da bundan kaynaklanmaktadır (Çoruhlu, 2002: 21-22).

Türk sanatında sıklıkla karşılaşılan Tanrı damgası, Tanrı'ya ulaşmayı simgelemektedir. Bu sembol, Anadolu ve Anadolu dışındaki mimari ile el sanatlarında çeşitli biçimlerde yer almaktadır. Tanrı damgalarının özü, bir merkezden dört yöne dağılma prensibine dayanmaktadır. Merkezde yer alan nokta, teklik ve öz ile Tanrı'yı temsil ederken, merkezdeki noktadan çevreye uzanan çizgiler (kudret), Tanrı'nın yarattıklarına yönelik yönetici ve düzenleyici vasıflarını sembolize etmektedir. Şeritlerin dört yöne doğru ilerlemesi ise, yaratıcı Tanrı'nın her yönde var olduğu fikrini desteklemektedir. Böylece, Tanrı damgası Türk sanatındaki motiflerde ve yapılarda, Tanrı'nın tekliği, kudreti ve her yerde hazır bulunuşu gibi temel inançları somutlaştırmaktadır. Bu sembolik anlam, Türklerin kozmolojik dünya görüşünün ve Tanrı algısının sanatsal ifadelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Aslan ve Duran, 2020:1381).

Kağanın ikametgâhı yani çadırı aynı zamanda Gök Tanrı'yı yansıttığı için merkezi eksendedir. Gerek plan şeması gerekse süsleme unsurları olarak Gök Tanrının kutsiyetini taşır. Bir anlamda bu yapılar aynı zamanda prestij yapılarıdır. Kağanın yaptırmış olduğu dini yapılar ve sivil yapılar Tanrı'nın

temsili olarak kabul edildiği için iktidar ve mekân bağlamında oldukça önemlidir.

Gök Tanrı'sına tahsis edilen saray tapınaklarının çoğu dairesel bir havuz içerisinde bulunmaktadır.

Türklerin ilk vatanı olarak kabul edilen İç Asya'da göğün temsili otağın kubbesiydi. Bu kubbe eğin adıyla bilinmekteydi. Hemen altında merkezde ise ocak bulunurdu. Burada göğe kurbanlar sunulurdu (Esin, 1983: 35).

Orta Asya'dan itibaren Anadolu'ya kadar uzanan tarihsel süreç içerisinde; çadırdan gelen kubbe hem mimari örtü sistemi olarak hem de dinsel bir imge olarak görülmüştür. İslamiyet'ten önce Gök Tanrı'yı simgeleyen kubbe, İslamiyet'ten sonra ise yine evreni ve Tanrı'yı simgelemeye devam etmiştir.

Bir takım Altay halk inanışlarına göre, gök bir çadır şeklindedir. Yakutlarda ise, göğü üst üste gerili birçok deri tabakasından oluştuğunu düşünürler. Onlara göre yıldızlar, bu tabakalardan gök ışığını sızdıran deliklerdir. Şimal yarım küresinde yaşayan halklar, göğün bir merkez etrafında döndüğünü düşünerek bu noktaya yer göbeğine karşılık olmak üzere gök göbeği olarak adlandırmışlardır (Radloff, 2008: 155).

146



Görsel 2. İç Asya'da Çeşitli Türk Toplulukları Tarafından Kullanılan Çadır Tipleri (Diyarbakirli, 1972: 147).

Çin inanışlarına göre gök bir kubbe, yeryüzü ise denizler içinde yüzen dört veya sekiz köşeli bir düzlüktü. Dört yön ve merkezde yer alan dağlar Gök Kubbeyi taşımaktaydı. Gök Kubbe, Gök Tanrının sarayı olarak kabul edilen Kutup Yıldızı merkezde, dördü dört yönde ve diğer dördü ara yönlerde olmak üzere dokuz saraya bölünmüş sayılmaktaydı. VII. Yüzyılda Çin'de gökyüzü üç katlı bir yapı olarak tasvir edilmekteydi (Esin, 2001: 39).

Üç katmanlı evren tasarımıında “Tengri, Gök, Gökyüzü, mavi Gök, yukarı Dünya” vb. şekillerde adlandırılan ve “yaratıcı, koruyucu ruhların ve tanrıların bulunduğu gökyüzü” olarak algılanan en üstteki katman, aynı zamanda onu tasarlayan insan için, gerekli ideal donanımların edinilebileceği yeryüzü ve yer altı olarak tanımlanır. Çeşitli sayılarla ifade edilen katlarındaki kutsallarla birlikte, ay, güneş ve yıldızlar, “Gök Dünya'yı oluşturan ve her biri kendine has görev üstlenen unsurlardır (Arslan, 2005: 3).

Gök yerin üzerinde yer alan bir kubbe olarak tasvir ediliyordu ve yirmi sekiz dilime ayrılıyordu. Her dilim bir yıldız grubuna karşılık gelip, Gök Kubbenin tam tepesinde Gök Tanrının makamı olarak kabul edilen Kutup Yıldızı yer alıyordu. Tam altı ise yerin merkezi olarak kabul edilip, imparatorun köşkü veya sarayı bulunuyordu. Gök Tanrısının merkezi tahtı olan Kutup Yıldızı, ona benzetilen imparator sarayının hemen doğusu ve batısında yer alan güneş, dağlar ve ayın makamlarıydı. Güneş ve ayın ortasında yer alan kişi, parlaklığın en üst makamında yer aldığı için Kün Ay işaretine sahiptir (Esin, 2004: 63).

Chou döneminde, hükümdar şehri dünyanın merkezi olarak kabul edilir ve yeryüzü planına göre inşa edilirdi. İmparatorun, dört atın çektiği iki tekerlekli kağı olan savaş arabası da kâinatın simgelerinden sayılırdı. Arabanın dört köşeli şekli yeryüzünün dört köşeli olarak kabul edilen planına benzetilirdi. Tepedeki kubbe biçimindeki yirmi sekiz dilimli şemsiye veya çadır da yirmi sekiz burçlu Gök Kubbenin simgesidir (Esin, 2004: 63).

Türk kozmolojik anlayışının önemli bir yansıması, Gök Kubbenin dört köşeli geniş bir kara parçası üzerini örtmesi ve Gök Tanrısının ikametgâhı olarak kabul edilen Kutup Yıldızının eksenini etrafındaki günlük ve aylık devirleridir. Bu kozmik düzen, yersel ve göksel düzeni bütünleştiren ve evreni çember içine çizili bir kare olarak tasvir eden bir yaklaşıma sahiptir. Bu kozmik kavramlar, kriptografik bir ifade niteliğindedir. Erken Türk dönemlerine ait silindirik kubbeli kuzey İç Asya çadırlarındaki kozmik simgeciliğin, muhtemelen Çin'deki Chou döneminde de mevcut olduğu tahmin edilmektedir. Kuzey İç Asya'daki evlerin, üçgen alınlıklı çatılılarıyla Çin evlerinden farklılaşması ve ortalarında bir ocak, tepelerinde ise duman çıkışı için bir deliğin bulunduğu silindirik kubbeli çadır benzeri kulübeler şeklinde tasarlanması, Türklerin kozmolojik dünya görüşünü yansıtan mimari özellikler olarak değerlendirilebilir. Türk yapılarındaki bu tasarımlar, Gök Tanrı inancı ve kozmolojik anlayışın somut yansımalarıdır. Çadırın merkezindeki ocağın yeryüzünü, kubbeli üst kısmının ise gökyüzünü

simgelemesi, Türk yapılarının evrenin mikro kozmosu olarak tasarlandığını göstermektedir. Böylece, Türk mimarisindeki çeşitli öğeler, Türk kültürünün kozmolojik düşüncesini yansıtan birer aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Esin, 2006: 119).

Chou kozmografisi başlangıçta evreni silindirik şekilde ve kubbeli İç Asya göçebe çadırı gibi kabul etmiş görünüyor. Chou dönemi sonuna doğru, gök bir kubbe şeklinde ve yeryüzü bir su altı uçurumu (ufkun altındaki alan) üzerinde yüzen kare biçiminde düz, geniş bir alan olarak düşünülüyordu. Dokuz parçadan (bölüm ya da kattan) oluşan gök sarayı sütunlara benzetilen ve yerin merkezinde dört ana yönde uzanan dağlarla destekleniyordu. Sütunlardan birisi çökmüş ve ekliptik düzlemde bir eğilmeye neden olmuştu. Muhtemelen, altın dağ Sumeru'yu yer ve gök arasında eksen kabul eden Hint efsanesiyle bağlantılı Hint etkilerinden kaynaklanan ve Batıyı gösteren bir nokta olarak, gök sarayının girişi Batı Dağı'nda bulunuyordu. Türklerle ilgili olarak ise, Gök Türk Kağanlığının Kuzeyli sakinleri, evreni silindirik biçimli ve kubbeli bir çadır olarak hayal etmeye devam etmişlerdir (Esin, 2003: 114).

W. Eberhard, dört ana yöne göre konumlandırılmış ve kapısı doğuya, gün doğumuna açılan yuvarlak Hiung-nu ve Türk çadırının, Gök Kubbeyle örtülü (Türk çadırının mavi rengi bu simgecilikle ya da bu isimle Gök Türk bağlantılı olabilir) bir dünya imgesi olarak simgesel bir özellik taşıdığına en azından Han döneminden bu tarafa bilindiğini kaydediyor. Her halükârda yuvarlak çadırın, Kuzeyli çoban halklar tarafından yapılan yuvarlak sunaklar gibi, göğe ve gök cisimlerine tapınmayla bağlantısı vardır (Esin, 2006: 127).

Kutup Yıldızına yakın olarak düşünülen bu nokta, Gök Kubbenin tespit edildiği bir yermiş gibi tasarlanmış ve bunun için şimalde (kuzeyde) yaşayan halklar Kutup Yıldızına "çivi, gök çivisi, çivi yıldız" gibi adlar vermişlerdir. Göğün kendi mihveri etrafındaki bu garip dönüşü, onun daha sağlam bir desteğe dayanmış olacağı tasavvurunu doğurmuştur. Bu sebepten bazı halklar, göğün büyük bir sütun veya mihverin ucunda döndüğüne inanmaktadır. Nitekim Kırgız, Başkirt ve Batı Sibirya Türk halklarının kutup yıldızını "Demirkazık", Moğol ve Tunguzların ise "Altındirek" diye adlandırmaları bundandır (Radloff, 2008: 155).

Türk inanışlarında Gök Kubbenin yerini, Gök Tanrısının meskeni olan Türkçe Altun Kazguk ya da Temur Kazguk (Altın Kazık veya Demir Kazık) olarak adlandırılan Kutup Yıldızı almıştır. Büyük Ayı takımyıldızının da Gök Tanrıya benzeyen tanrılardan oluştuğu düşünülmüştür (Esin, 2003: 115).

Eliade, Şamanizm adlı eserinde, Tatarların diğer kavimler gibi Gök Kubbeyi çadır gibi tasarladıklarından bahseder. Tatarların samanyolunu çadırın dikiş yeri, yıldızların da ışık gelsin diye açılan delikler olduğunu ifade eder. Yakutlar yıldızların; göğün eşitli katlarının (genellikle 5, 7, 9 veya 12 kat) havalandırılması için açılan delikler ve dünyanın pencereleri olduğuna inanırlar. Göğün tam ortasında büyük bir çadır, ortasında Kutup Yıldızı gibi parlayan orta direk durur. Bu konudaki görüşlerden; Türklerin yaşam

alanları olan çadırlarda da evren tasvirini işlemişlerdir (Alıntılanan: Paklacı, 2020: 38).

Doğu mimarisi, kubbenin gelişimine temel teşkil etmiştir. Türk çadırı, stupa ve âteşkedeler gibi yapılardan yola çıkan mimarlar, bu düzeni geliştirerek Osmanlı cami mimarisine uzanan bir çizgi takip etmişlerdir. Arapların "Türk Kubbesi" olarak isimlendirdiği topak ev veya yurtlar, kubbe biçimindedir. Pek çok araştırmacı, kâgir mimarinin çadır kaynaklı olduğunu ileri sürmektedir. Orta ve Ön Asya'dan dünyaya yayılan kubbe mimarisinin kaynağının, Mezopotamya'nın kubbeli evleri ile İran ve Anadolu'nun kümbetleri olduğu değerlendirilmektedir. Bu yapıların Türk çadırından başka bir şey olmadığı belirtilmektedir. Türk çadırı ile kubbe arasındaki benzerlik, gökyüzü, hükümrânlık ve kozmik sembollerle ilişkilendirilmektedir. Stupa adı verilen yapı tipi de Türk çadırından kubbeye geçişte aracılık yapmıştır. Bu etki, ilk türbelerde açık biçimde gözlemlenmektedir. Kâinatı temsil eden stupa yapıları, içlerindeki oyuklarda kutsal kalıntıların saklandığı yarım küre şeklindeki masif Budist anıtlarıdır. Doğu mimarisindeki Türk çadırı, stupa ve ateşkedeler gibi yapıların, kubbenin gelişimine önemli katkıları olmuştur. Bu etkiler, Osmanlı cami mimarisine kadar uzanan bir süreçte varlığını sürdürmüştür (Mülayim, 2002: 302).

Türk mimarisinde, çadır, kurgan, türbe-kümbet, minare gibi yapıların plan ve form özelliklerinde, daire biçiminin oldukça önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu yapı türleri ve elemanlarının, genellikle yükseklik ve gökyüzüne yakınlık özellikleri dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, dairesel planın yükseltilerek uygulanması, Türklerin kutsala yaklaşma arzusundan kaynaklanmaktadır. Benzer şekilde, Hint ve Tibet tapınağı olan stupalar da dairesel planlı ve yüksek boyutlu olarak inşa edilmektedir. Daire biçimli plan, ayrıca Orta Asya'daki "Yurt" veya "Topak Ev" adı verilen Türk çadırlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, daire planı ve kubbe biçimiyle göçer kültüründe önemli bir yeri olan Türk Çadırı, Türklerin gökyüzüyle kurduğu kutsal bağlantının barınaklarına yansımaları olarak değerlendirilebilir. Türk mimarisindeki bu yapısal özellikler, Türklerin kozmolojik anlayışını ve gök Tanrı inancını yansıtmaktadır. Dairesel plan ve kubbe formları, Türklerin evren tasarımlarında gökyüzüyle kurdukları ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Dolayısıyla, Türk mimarisindeki daire ve kubbe biçimlerinin, Türk kültürünün kozmolojik temelleriyle doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilir. (Aslan, 2021: 1211).

İslam öncesi Türklerde, merkezi mekân kavramı çok geniş bir şekilde kullanılmıştır. Çadırlardan askeri şehirlere, tapınaklardan saraylara kadar birçok yapıda merkezi alan kavramına rastlanmaktadır. Merkezi mekân genellikle göğü, Tanrıyı, cenneti ve evreni temsil eden unsurlarla süslenmiştir. Kubbe, eyvan, avlu ve su elementi gibi unsurlar, merkezi mekânın temel bileşenlerini oluşturmuştur. Hükümdarların saraylarında yer alan havuzlar ise "Axis mundi" (yerin ekseni) kavramının bir parçası olarak

düşünülmüş ve hükümdarın dünya hakimiyetini temsil etmiştir. Hükümdarlar, Tanrının temsilcisi olarak görüldüğü için sarayları diğer yapılar arasında ayrı bir konuma sahiptir. Tanrıçılık inancında ibadetler suyun etrafında yapıldığından, saray mimarisinde su ögesi de sıkça kullanılmıştır. Maniheizm'de ise su ibadetin merkezine alınmıştır (Ak ve Karamağaralı, 2022: 64).

İslamiyet'i kabul eden Türk devletlerinden Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu devletleri mimari eserlerinde kubbeyi kullanmaya devam etmişlerdir. Talhatan Baba Camisi ve Kışlak Hazara Degaron Camisi gibi iki yapı örneği Osmanlı'da zirveye ulaşacak olan merkezi kubbeli yapıların öncü örnekleridir.

Selçuklular kubbeli ve eyvanlı harim şemasını Anadolu'ya da getirmişler ve yaygın olarak kullanmışlardır. Anadolu'da bilinen en eski örneği 12. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bu plan şemasının en tipik örneği Kayseri Ulu Camisi'dir. Burada, orta sahında, mihrap önünde bir kubbe yer almaktadır (Karamağaralı, 2002: 85). Kapalı avlulu medreselerde de bu merkezi kubbe vurgusu hakimdir. Konya Karatay Medresesi ve İnce Minareli medrese örnekleri bu tipte yapılmış örneklerdir. Özellikle kubbe içi yıldız kompozisyonlarıyla süslenmiş olan Karatay Medresesi göksel vurguyu destekler niteliktedir.

Kubbe, Selçuklu sonrası II. Beylikler Dönemi'nde de özellikle camilerde önemli bir mimari unsur haline gelmiştir. Osmanlı Dönemi'ndeki merkezi plan tipinin ilk emareleri bu dönemde Selçuk İsa Bey Camisi, Manisa Ulu Camisi gibi yapılarda görülmektedir.

Osmanlı mimarisinde kubbe, Anadolu Selçuklu ve Beylikler devrine göre daha belirgin bir egemenlik kurmuştur. Türk mimarları yapılarda kubbeyi, bir Gök Kubbe gibi düşünerek uygulamışlardır.

Anıtsal cami mekânının geleneksel Türk evi ile benzerlikleri, altyapının yeryüzü kimliğini desteklemektedir. Bol ışıklı mekânlarda, alttaki pencere dizisinin gün ışığını sağlaması, üst pencerelerin ise renkli camları ile gökyüzü bölgesine hazırlık başlatmaları, dış mekânla ilişki sağlayan alt pencere konumları, pencere önü sekileri gibi ortak düzenlemeler Gök Kubbe kavramını destekler (Ögel, 2014: 512).

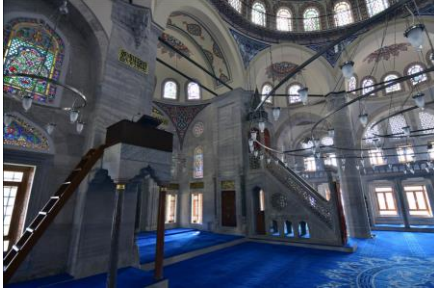


URL-1. Malatya Ulu Camisi Mihrap Önü Kubbesi

Türk cami mimarisindeki Gök Kubbe formunun, Türk cihan hâkimiyeti idealini sembolik bir biçimde yansıttığı ileri sürülebilir. Zira caminin en önemli bölümü olan mihrap önündeki alan, diğer birimlerden farklı bir üst örtü sistemine sahiptir. Malatya Ulu Camisi'nde, yüksek tromplarla ve kasnakla yükseltelen kubbenin böyle bir süslemeye sahip olması tesadüfi değildir. Ayrıca Asya renk sembolizminde mavi rengin göğün sembolü olması, bu Gök Kubbelerdeki sembolizmi güçlendirmektedir. Kubbe içerisindeki çarkifelek motifleri ise yalnızca bir bezeme unsuru değil, aynı zamanda simgesel anlamı bulunan önemli bir semboldür. Çarkifelek, bir merkez etrafında döngüsel biçimde uzanan kıvrımlı kollarıyla, genellikle tanrısal merkezi temsil etmektedir. Türk cami mimarisindeki Gök Kubbe formu, Türklerin kozmolojik dünya görüşünü yansıttığı gibi, cihan hâkimiyeti ideallerinin de simgesel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Kubbenin yüksekliği, merkeziliği ve kubbe içi süslemeleri, bu ideolojik vurguyu mimari dilde somutlaştırmaktadır (Altın, 2021: 71-72). Kubbe gerek bezemesi gerekse örtü sistemiyle Türk mimari süsleme sanatında oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Özellikle Mimar Sinan dönemi Osmanlı mimarisinde, göksel yansımalar eksedra (çeyrek kubbeler/tromplar) üzerindeki pencereler aracılığıyla kendini göstermektedir. Bu eksedra üzerindeki pencereler hem mekânın aydınlatılmasını kolaylaştırmış hem de harim bölümüne yansıyan ışıkları ile kadim inançlardaki yıldızların yansımaları şeklinde algılanmıştır. Pencere üzerindeki renkli vitraylar ise, kozmolojik bir atmosfer yaratarak mekâna mistik bir hava katmaktadır. Selçuklu döneminden itibaren sıklıkla kullanılan çini süslemeler de gök ve göksel cisimlerden esinlenilerek tasarlanmış ve mekânlarda kozmik düşünceyi yaşatmıştır. Bu çini süslemeler, Osmanlı mimarisinin önemli bir unsurunu oluşturmuş ve yapılarda göksel referansları görselleştirmiştir. Osmanlı mimarisinin özellikle Mimar Sinan dönemi örneklerinde, göksel öğelerin ve kozmolojik simgelerin mimari formlara, aydınlatma sistemlerine ve süsleme programlarına yansıdığı görülmektedir. Bu durum, Türk-İslam mimarisinin

göksel/kozmozolojik dünya görüşünü yansıtan önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (Paklacı, 2020: 39).



URL-2. Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camisi



URL-3. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi

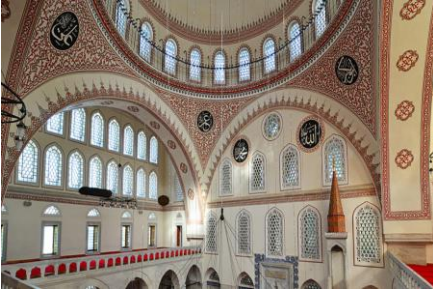
Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi, iç mekândaki olağanüstü görsel zarafeti ile Osmanlı mimarlık geleneğinde özel bir yere sahiptir. Kadirga Sokullu Camii ile birlikte, Selimiye Camisi'ne giden hazırlık aşamalarını temsil etmektedir. Selimiye Camisi ise, "gökyüzünün yeryüzüne inişi" olarak tanımlanabilecek kadar görkemli bir kubbeye sahiptir. Kubbe geometrisinin düşündürdüğü göksel sonsuzluğun ve geometrik heybetin, insan eliyle aşağıya çekilmesi olarak yorumlanabilir. Selimiye'nin, Ayasofya'nın elips çap boyutlarından biraz daha büyük bir kubbe çapına ve yarıçapına sahip olmasına rağmen, kubbenin üç boyutlu eğrisellik özelliği öylesine kullanılmıştır ki, adeta sonsuzluk duygusunun odağı haline gelmiştir. Selimiye ve Süleymaniye camileri ile Azapkapı Sokullu, Kılıç Ali Paşa ve Şemsi Ahmet Paşa camileri, Osmanlı mimarlık geleneğinde ihtişamlı bir yapı zincirini temsil etmektedir. Buna karşın, daha sonra inşa edilen Sultanahmet ve Nurosmeniye camileri, Sinan dehasının izlerini sınırlı ölçülerde yansıtmaktadır. Osmanlı'nın hızlı inşa sürecine geçişiyle birlikte, ibadet yapılarında da teknolojik bir durağanlık yaşanmış ve kubbe yapılarında farklı, daha sıradanlaşan anlayışlar ortaya çıkmıştır. (Karaesmen, 2012: 396).



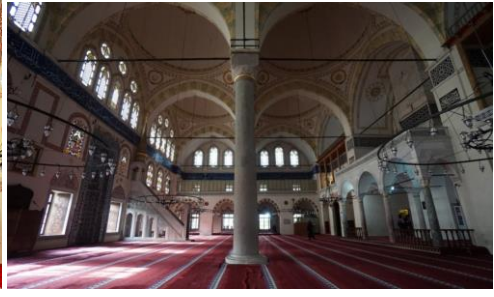
URL-4. Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi



URL-5. Kara Ahmet Paşa Camisi



URL-6. Zal Mahmut Paşa Camisi



URL-7. Piyale Paşa Camisi



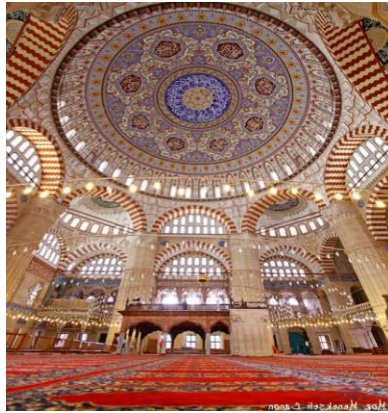
URL-8. Kılıç Ali Paşa Camisi



URL-9. Süleymaniye Camisi



URL-10. Şehzade Camisi



URL-11. Edirne Selimiye Camisi

Mekânın tamamında dairenin birleştirici katkısı hissedilir. Gök Kubbenin daire; pandantiflerde, çini ya da kalem işi süslemeli daire madalyonlarda, mihrabın iki yanında yer alan yazı istifi çini dairelerde, yuvarlak pencerelerde tekrar eder. Mimar Sinan'ın İstanbul camilerinde pandantif daireleri ve yuvarlak pencere sıklıkla uygulanmıştır. Rüstem Paşa, Şehzade, Kara Ahmet Paşa, Üsküdar ve Edirnekapı Mihrimah Sultan, Süleymaniye, Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa, Zal Mahmut Paşa, Piyale Paşa, Kılıç Ali Paşa Camilerinde bu uygulamaları görebiliriz. Azapkapı Camisi'nde taş pano üzerinde dairelerin sıralanması, Piyale Paşa Camisi'nde üçlü pencere grupları şeklinde özgün düzenlemeler yer alır (Ögel, 2014: 509).

Türk Sanatında mimari yapı ve kozmoloji birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Mimaride yapı, evrenin yansıması ve kutsallığı barındıran bir öge olmuştur.

Sonuç

Başta Gök Tanrı inancı olmak üzere Türklerin inanç sistemleri, millet kavramının oluşmasında oldukça önemli bir yer edinmiştir. Göçebe hayat tarzıyla paralel olarak gelişen inanç sistemi, doğayla iç içe yaşamının getirdiği adetler bu inanç sistemi ile örtüşmüştür.

Gök Kubbe, insanın gökyüzüne, Gök Tanrıya ve evrene olan saygısını sembolize eder. Mitolojide, sanatta ve mimaride evrende varoluşun ve kültürlerarası bağın güçlü bir halkasıdır.

Türk inanç sisteminde Gök Kubbe merkezi bir rol oynar, Gök Kubbe evrenin yaratıcısı ve düzenleyicisi olarak kabul edilir, doğanın dengesini sağlayan ve yaşamı destekleyen bir güçtür.

Gök Kubbe, Türk mitolojisinde ve geleneksel inançlarda evrenin ve yaşamın kaynağı olarak görülür. Bu inanç, Türklerin gökyüzüne ve doğaüstü güçlere verdikleri önemi vurgular. Gök Kubbe, genellikle tek tanrı veya en yüce tanrı olarak kabul edilir ve doğanın yaratıcısı, düzenleyicisi ve koruyucusu olarak görülür. Aynı zamanda Türk toplumlarında ahlaki değerlerin de temelini oluşturur. İyi, doğru, dürüstlük ve adalet gibi değerler Gök Kubbe ile bağdaştırılır. Yine Gök Kubbe Türk toplumlarını bir araya getiren ortak bir kültürel ve dini bağ oluşturur. Bu inanç sistemi tüm Türk toplumlarını kimlik ve değerler sistemi olarak birleşmesini sağlar.

Gök Tanrının yaratıcı gücü Türk topluluklarında birlik beraberlik duygusunu daha da güçlendirmiştir. Gök Tanrının gökyüzünün merkezinde tasavvur edilmesi, Türklerin dini ritüellerinde yer bulmuştur.

Gök Tanrı inancı başta çadır olmak üzere, dini ve profan (din dışı) mimari de Gök Kubbe olarak yansımıştır. Gök Kubbe evrenin merkezi ve Tanrının evi olarak kabul edilir. Evrenin yaratılışında Tanrı ve insan arasında sembolik bir bağ kurarak, Tanrıya ulaşma ritüellerinde önemli bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, Gök Tanrı inancının merkezinde yer aldığı Türk inanç sisteminde Gök Kubbe önemli bir sembol olarak kabul edilmiştir. Bu inanç sistemi, milletin oluşmasında, kültürün şekillenmesinde ve insanın evrenle olan ilişkisinde önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda mimari, sanat ve diğer kültürel ifadelerde de etkili olmuş ve günümüzde bile varlığını sürdürmektedir. Türkler tüm İslam âlemini kendi Gök Kubbeleri altında bir araya getirmeyi hedeflemişlerdir. İnanç sisteminde görülen bağımlık mimariye ve süslemeye de yansımış ve yıldızlar, gezegenler ve ay gibi kozmolojik unsurlar, yapıların kubbe, iç mekân ve dış tezyinatı sıklıkla kullanılmıştır. Gök Kubbe Türk mimarisine, Türk kültür ve tarihine karakteristik bir özellik kazandırır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Ak, M, Karamağaralı N. (2022). A symbol of central space in pre-Anatolian Turkish religious architecture: Water element. *Journal of Science*. 10 (1), s. 55-67
- Altın, A. (2021). Türk-İslam kubbelerinde çarkifelek formları. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 30, s. 29-80.
- Arpacı, Y. G. (2012). *Gök Tanrı inancının bilinmeyenleri*. İstanbul: Çatı Kitapları.
- Arslan, M. (2005), Türk destanlarında evren tasarımı. *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, 65-74, İzmir.
- Aslan, Y, Duran, R. (2020). Türk sanatında Tengri-Tanrı damgası. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 54, 1378-1398.
- Aslan, Y. (2021). Daire simgesi ve kutsal bağlantıları üzerine: manevi temelde aşkın bir üretim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (2), 1191-1219.
- Aydın, M. (1997). Türklerin dini tarihi üzerinde bir değerlendirme. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4, 3-12.
- Bayat, F. (2007). *Türk mitolojik sistemi (ontolojik ve epistemolojik bağlamda Türk mitolojisi)*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Bilgin, A. (2005). Gök tanrısı terimi üzerine. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 189-197.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Dilek, İ. (2021). *Türk mitoloji sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Duran, R. (ed.). (2012). *Mitoloji ve din*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Esin, E. (1983). Türklerde gök tapınağına dair. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 12, 35-60.
- Esin, E. (2003). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik figürler*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Esin, E. (2006). *Türklerde maddi kültürün oluşumu*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Gömeç, Y. S (2019). Eski Türk dininin temel özellikleri. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi, Prof. Dr. Bahaeddin Ögel Sayısı*, 4, 84-123.
- Güngör, E. (1996). *Tarihte Türkler*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Güngör, H. (2002). Eski Türklerde din ve düşünce. *Türkler Ansiklopedisi*, 3, 261-282, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Güngör, H. (1993). *Türk kültürü*. Ankara: Kesit Yayınları, 362, 357-368.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İnan, A. (1983). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kafesoğlu, İ. (1980). *Eski Türk dini*. Ankara: Kültür Bakanlığı Türk Kültürü Yayınları.
- Karaesmen, E. (2012). Üç boyutlu eğrisel formların sembolik ve yapısal anlamı. *I. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojiler*, 2013, 391-400.
- Karamağaralı, H. (2002). *Türk cami mimarisinde mekân gelişmesi ve Ayasofya Meselesi*. Ankara: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

- Mülayim, S. (2002). Kubbe. *İslam Ansiklopedisi*, C. 26, 300-303. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, S. (2014). Osmanlı toplumunda tasavvuf ve sufiler, *Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı*, 509-513, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öztürk, M. (2013). İslamiyet'ten önce Türklerin din anlayışı ve Gök Tanrı dini. *History Studies*, 5, (2), 327-346.
- Paklacı, B. (2020). Kozmolojik tasavvurun sanata yansımaları olarak Türk mimarisinde baldaken kullanımı ve kubbe gelişimi. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 1, 37-52.
- Radloff, W. (2008). *Türklük ve şamanlık*. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Rasony, L. (1971). *Tarihte Türklük*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Tansü, Y. E.- Öztürk, N. (2020). *Tarih toplum ve inanç: Eski Türklerde Gök Tanrı inancının devlet yönetimine etkisi*. Ankara: İksad Yayınevi.
- Tarhan, M. T. (2013). *Ön Asya dünyasında ilk Türkler: Kimmerler ve İskitler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Turan, Ş. (1990). *Türk kültür tarihi*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Uraz, M. (1992). *Türk mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınevi.
- Yazar, T. (2002). Türk mimarisinde 'kozmetik eksen' tasarımları. *Çağdaş Türklük Araştırmaları Sempozyumu, 8-10 Mayıs 2002*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2017). İnanç, mimarlık ve algı üzerine mülâhazalar. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 67-92.

Elektronik Kaynaklar

- URL- 1: http://idesanat.com/g_icerik.php?id=68&l= (Erişim: 19.02.2024)
- URL -2: <https://www.flickr.com/photos/efkansinan/48960783963> (Erişim: 13.01.2024)
- URL -3: <https://www.flickr.com/photos/sinandogan/8155203005> (Erişim: 15.01.2024)
- URL -4: <https://www.flickr.com/photos/sinandogan/5723944388> (Erişim: 18.02.2024)
- URL -5: <https://kulturelmiras.ibb.istanbul/kara-ahmet-pasa-camii/> (Erişim: 17.02.2024)
- URL -6: <https://www.flickr.com/photos/sinandogan/37368895466/> (Erişim: 13.01.2024)
- URL -7: <https://kulturelmiras.ibb.istanbul/piyale-pasa-kulliyesi/> (Erişim: 16.01.2024)
- URL -8: <https://kulturelmiras.ibb.istanbul/kilic-ali-pasa-kulliyesi/> (Erişim: 11.02.2024)
- URL -9: <https://istanbultarihi.ist/312-suleymaniyeh-camii-ve-kulliyesi> (Erişim: 16.01.2024)
- URL -10: https://galeri.netfotograf.com/photo.asp?foto_id=634665 (Erişim: 13.01.2024)
- URL -11: <https://www.flickr.com/photos/busraonal/4991441646> (Erişim: 14.02.2024)

Extended Summary

This research aims to examine in detail the impact of the belief and symbolism of the Sky Dome on historical, religious and cultural life in Turkish culture. The focus of this study is to reveal the effects of the belief in Sky God in Turkish architecture and to understand the reflections of this belief on architecture. Furthermore, an analysis of the relationship between the development of the dome in Turkish architecture and the understanding of the cosmic universe is presented.

Previous studies have generally focused on the historical and religious dimensions of the belief in the Sky Dome. However, in this article, not only the historical and religious dimensions of the subject, but also the impact it has had on a wide range of aspects of Turkish society, from daily life to art, are discussed. In this way, it is aimed to emphasize the importance of the subject and to contribute to the protection of the cultural heritage that should be passed on to future generations.

It is known that the belief in Sky God was adopted in the geography where Turks lived because it symbolized the importance of the sky and the power of nature. In this context, the research aims to reveal the deep impact of this belief on Turkish society.

For data collection and analysis, information from various sources was compiled and analyzed. In addition to the architectural artifacts in Turkish history, other cultural and religious artifacts belonging to the periods thought to bear the effects of the belief in Sky God were also included in the research process.

In the analysis part, the data obtained were evaluated with a comparative approach. Firstly, the similarities and differences of the buildings were determined based on their visual and physical characteristics, and hypotheses were formed on the association of this situation with the influence of the belief in Gök God.

In conclusion, the findings are analyzed in detail and new perspectives on the traces of the belief in Gök God in Turkish architecture are presented. In addition, potential areas where this study can be expanded and suggestions for future research are also evaluated in the text.

Among the main findings of the research are that the Sky Dome occupies a central position in Turkish mythology, traditional beliefs and religious rituals; that it forms the basis of moral values; and that it constitutes a common cultural and religious bond that unites Turkish communities. These findings are important in shaping the identities of communities and strengthening the sense of unity.

This study aims to provide a broader perspective on the role of the traditional belief in the Gök Kubbe in the social, cultural and religious life of Turkey and to contribute to its recording for future generations. This belief system supported a way of life and social order that respected nature and depended on natural phenomena. At the same time, the cult of ancestors has an important place in the social structure of the Turks and this has also influenced religious beliefs. With the adoption of Islam, the belief systems of the Turks were also transformed. With the adoption of Islam, the belief in Gök God was replaced by belief systems in accordance with Islam. The understanding of religion in different periods of Turkish society in the historical process has changed in accordance with geography and political views.

"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.

FROM PROTO-NOVEL TO POST-NOVEL: SALMAN RUSHDIE'S *QUICHOTTE* AS THE REWRITING OF *DON QUIXOTE*

ÖNCÜ ROMANDAN ROMAN-ÖTESİNE:

DON KİŞOT'UN YENİDEN YAZIMI OLARAK SALMAN RUSHDİE'NİN
QUICHOTTE'U

Mehmet Ali ÇELİKEL*

ABSTRACT: Salman Rushdie's 2019 novel *Quichotte* is the story of a hero reimagined by Rushdie as a 21st century version of Miguel de Cervantes's *Don Quixote*. The novel opens in contemporary America where the 70-year-old protagonist Ismail Smile, who goes mad by watching TV, works as a travelling salesman for a pharmaceutical company called Smile Pharmaceuticals. The plot focuses on Ismail's love for a famous television personality Miss Salma R. who, like Ismail, comes from India. He gets retired, changes his name to Quichotte and goes on a quest to win Salma's love. The quest turns into a complete replica of Cervantes's *Don Quixote* when, on a shooting star, he wishes that he had a son who suddenly appears in the passenger seat of the car he drives. He names him Sancho. Yet, the narration turns out to be a novel in the novel written by a spy novelist referred to only as Brother. *Quichotte*, therefore, becomes Brother's imagination that recreates the classical *Don Quixote* in a contemporary setting. This paper, then, focuses on the concept of post-truth in the meta-narrative of Salman Rushdie who not only rewrites a classical novel but also raises questions as to whether or not truths and narrators are reliable. This study also analyses the saturation of the manipulating power of post-truth era in the lives of Rushdie's characters.

Keywords: Post-Novel, Meta-Narrative, Re-Writing, Rushdie, Cervantes

ÖZ: Salman Rushdie'nin 2019 tarihli romanı *Quichotte*, Rushdie'nin Miguel de Cervantes'in *Don Kişot* romanındaki kahramanını 21. yüzyıl versiyonu olarak yeniden hayal ettiği bir kurgudur. Roman, televizyon izleyerek deliren 70 yaşındaki başkahraman İsmail Smile'in Smile Pharmaceuticals adlı bir ilaç şirketinde gezici satıcı olarak çalıştığı günümüz Amerika'sında başlar. Konu, İsmail'in kendisi gibi Hindistan'dan gelen ünlü televizyoncu Bayan Salma R.'ye olan aşkına odaklanıyor. Emekli olur, adını Quichotte olarak değiştirir ve Salma'nın aşkını kazanmak için bir araya çıkar. Bu arayış, bir yıldız kayması sırasında, kullandığı arabanın yolcu koltuğunda aniden beliren bir oğlu olmasını dilediğinde, Cervantes'in *Don Kişot*'unun tam bir kopyasına dönüşür. Ona Sancho adını verir. Ancak anlatı, sadece Brother olarak anılan bir casus romancı tarafından yazılmış roman içinde bir romana dönüşür. Dolayısıyla *Quichotte*, Brother'ın klasik *Don Kişot*'u çağdaş bir ortamda yeniden yaratan hayal gücü haline gelir. Bu çalışma, sadece klasik bir romanı yeniden yazmakla kalmayan, aynı zamanda hakikatlerin ve anlatıcıların güvenilir olup olmadığına dair sorular soran Salman Rushdie'nin meta-anlatısında roman-ötesi kavramına odaklanmaktadır. Bu çalışma aynı zamanda deneysel roman-ötesi metinlerin manipüle edici gücünün Rushdie'nin karakterlerinin hayatlarındaki etkilerine de odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roman-Ötesi, Meta-Anlatı, Yeniden Yazım, Rushdie, Cervantes

* Prof. Dr.-Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul-macelikel@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-0402-9858)

Introduction

Salman Rushdie's *Quichotte* exemplifies his signature style by weaving together several recurring themes and narrative techniques that have defined his literary career. In this work, Rushdie skillfully integrates elements of magical realism, a genre he has frequently explored in his previous novels, creating a surreal yet familiar world that blurs the lines between fantasy and reality. The novel is rich with intertextuality, drawing connections to other texts and cultural artifacts, and rewriting familiar stories in new and unexpected ways. This approach allows Rushdie to explore complex themes such as cultural clashes, identity crises, and the experiences of postcolonial migration, all of which are central to his oeuvre.

In *Quichotte*, Rushdie revisits his earlier attempts at employing mythical tales and canonical works as the foundation for his narratives. This time, he uses the plot structure of Miguel de Cervantes' *Don Quixote* as a framework for his story. The novel follows the protagonist, who, much like Cervantes' Quixote, embarks on a quest driven by an all-consuming love. However, instead of the chivalric adventures of the original Quixote, Rushdie's character navigates a modern landscape filled with contemporary challenges and absurdities. This quest forces the protagonist to confront not only external obstacles but also internal dilemmas, reflecting Rushdie's ongoing exploration of the human condition and the search for identity in a rapidly changing world. By reimagining the tale of *Don Quixote*, Rushdie creates a multilayered narrative that is both a homage to the classic work and a commentary on contemporary issues. The novel's intertextual nature allows readers to see the parallels between the past and the present, highlighting how timeless themes of love, adventure, and self-discovery continue to resonate today. Through this intricate blend of homage and innovation, *Quichotte* stands as a testament to Rushdie's literary prowess and his ability to reinvent classic tales to reflect the complexities of modern life.

It is the story of a hero reimagined and rewritten by Salman Rushdie as a 21st-century version of Miguel de Cervantes' *Don Quixote*. The novel is set in contemporary America and centers on Ismail Smile, a 70-year-old protagonist whose life takes a dramatic turn after he suffers a heart attack. Confined indoors, Ismail becomes obsessed with watching television, which leads to his eventual mental decline. He works as a traveling salesman for a pharmaceutical company aptly named Smile Pharmaceuticals. The narrative focuses on Ismail's passionate, albeit delusional, love for Miss Salma R., a famous television personality who, like Ismail, hails from India. This shared cultural background adds a layer of depth to Ismail's infatuation, making his quest more than just a pursuit of romantic love but also a longing for a connection to his heritage.

It should be useful here to notice the pun on the Ismail's name. Smile, the name of the company Ismail works for, has a phonetic similarity to

Ismail. This pronounciational resemblance is not coincidental when Salman Rushdie's usual puns and linguistic experiments are considered. Rushdie draws parallelism between Ismail's situation as a man in cultural collisions and humorous situations which postcolonial immigrants find themselves in. The name of the company, then, points out the contradictions that invoke smiles when the western popular cultural hemisphere does not dovetail with the cultural ontology of the postcolonial identity.

Upon retiring, Ismail adopts the nickname "Quichotte" and embarks on a quixotic quest to win Salma's love. This journey mirrors the adventures of Cervantes' *Don Quixote*, complete with absurdities and surreal elements. As Quichotte travels across America, he experiences a series of bizarre and fantastical events that reflect his inner turmoil and the chaotic world around him. One night, filled with longing and desperation, Quichotte makes a wish upon a shooting star for a son. Miraculously, a young boy appears in the passenger seat of his car, seemingly out of nowhere. Quichotte names this boy Sancho, after Don Quixote's faithful squire, thus adding another layer of intertextual reference to the classic tale. Sancho becomes Quichotte's companion on his journey, serving as a sounding board and a source of support as they navigate the strange and unpredictable landscape of modern America.

Meta-Narrativity From *Don Quixote* to *Quichotte*

Through this contemporary reimagining of *Don Quixote*, Rushdie explores themes of obsession, identity, and the search for meaning in a fragmented world. Ismail Smile's transformation into Quichotte and his fantastical quest highlight the absurdity and poignancy of human desires, capturing the essence of the original story while placing it firmly within the context of 21st-century America. This novel stands as a testament to Rushdie's ability to blend the mythical with the modern, creating a narrative that is both timeless and uniquely relevant to today's readers.

Yet, the narrative turns out to be a novel within a novel, crafted by a spy novelist named Sam DuChamp, who is referred to as Brother, an unmistakable reference to "Big Brother" in George Orwell's *1984*, in the narrative. This meta-narrative layer adds a complex dimension to the story, as Quichotte, and the world he inhabits, are revealed to be the creations of Brother's imagination. Through this device, Rushdie not only reimagines the classical *Don Quixote* in a contemporary setting but also engages with themes of authorship, reality, and the nature of storytelling. The concept of the post-novel is central to the meta-narrative structure of *Quichotte*. By embedding a novel within a novel, Rushdie invites readers to question the reliability of both the narrative and its narrator. Brother, as the creator of Quichotte, plays a dual role being both the storyteller and a character within his own story. This blurring of lines between author and creation, reality and fiction, challenges traditional notions of narrative truth and reliability.

Rushdie's use of a post-novel structure serves to highlight the fluidity and subjectivity of truth. In a world where multiple perspectives and realities coexist, the novel suggests that truth is not a fixed or singular concept but rather a construct that can be reshaped and reinterpreted. The story of *Quichotte*, viewed through the lens of Brother's imagination, becomes a commentary on the power of storytelling and the role of the author in shaping our perception of reality. Furthermore, by rewriting a classical novel, Rushdie engages in a dialogue with literary tradition. He pays homage to Cervantes' *Don Quixote* while simultaneously transforming it to reflect contemporary issues and sensibilities. This act of rewriting raises questions about originality and authenticity in literature. It also emphasizes the intertextual nature of storytelling, where new narratives are built upon the foundations of existing ones, continually evolving and adapting to new contexts.

The meta-narrative of *Quichotte* also explores the concept of identity, both personal and cultural. Ismail Smile's transformation into Quichotte and his quest for love and meaning mirror Brother's own struggles with his identity as a writer and as a brother. The overlapping narratives of *Quichotte* and Brother create a rich tapestry that delves into the complexities of self-discovery and the quest for personal truth in a fragmented and multifaceted world. In focusing on the concept of the post-novel, Rushdie not only reinterprets a classical work but also engages with broader philosophical questions about the nature of truth, the reliability of narrators, and the power of storytelling. *Quichotte* becomes a vehicle for exploring these ideas, encouraging readers to reflect on their own assumptions about narrative and reality. Through this innovative structure, Rushdie continues to push the boundaries of literary form, creating a work that is both a tribute to the past and a bold exploration of contemporary themes.

In his series of lectures on the aspects of the novel, E. M. Forster identifies "story" and "people" as two of the most fundamental elements of novel writing. Forster emphasizes that the story is "the fundamental aspect without which" the novel "could not exist" (Forster, 2005: 40). He points out that while the story is essential, it may not always be the most admirable aspect of a novel. Forster elaborates on this by suggesting that "the more we look at the story, the less we find something to admire" (Forster, 2005: 40-41). This implies that the plot alone, stripped of deeper context or richness, might not hold as much intrinsic value. Moving beyond the plot, Forster argues that the actors within a novel—its characters—are equally crucial. Since the actors in a novel are human beings and the novelist is also a human being, "the people are the second most fundamental aspect of a novel" (Forster, 2005: 54). Characters give life to the narrative, providing readers with figures they can relate to, empathize with, or even oppose. They embody the human experience, making the story more engaging and meaningful.

Forster's insights highlight that the journey of the novel as a genre has consistently revolved around human actors or other living entities with which readers can identify. From its earliest prototypes, the novel has been a vehicle for exploring human nature, relationships, and society through the lens of its characters and their stories. Characters often drive the narrative forward, their development and interactions forming the backbone of the novel's structure. In contemporary literature, particularly in *Quichotte*, these principles are vividly illustrated. The story of Ismail Smile, who reinvents himself as Quichotte, is not just about the events that unfold but also deeply about the characters themselves. Rushdie's narrative delves into Ismail's psyche, his transformation, and his interactions with others, including his imagined son, Sancho. This focus on character development aligns with Forster's assertion that the human element is central to the novel's appeal.

Moreover, the meta-narrative structure in *Quichotte*, in which a secondary character, called Brother creates the primary narrative, further underscores the importance of character and story. Brother's act of writing *Quichotte*'s story intertwines his own personal struggles and perspectives with those of his characters, reflecting the profound connection between the novelist and the fictional beings they create. Ultimately, Forster's lectures remind us that while the plot provides the skeleton of a novel, it is the flesh and blood of the characters that bring it to life. The enduring journey of the novel as a genre continues to be shaped by this dynamic interplay between story and people, offering readers not only a sequence of events but a deep, resonant exploration of the human condition.

However, Salman Rushdie's narration in *Quichotte* both defies and reconstructs the prototypical definitions of the novel. While he adheres to the traditional elements identified by E. M. Forster—human beings deployed in a story—Rushdie simultaneously introduces a complex meta-narrative structure that intertwines characters, the narrator, and a fictional writer, thereby challenging conventional storytelling norms. Rushdie employs a narrative technique where the boundaries between reality and fiction, as well as between the creator and the created, are blurred. The primary story of Ismail Smile, who reimagines himself as Quichotte, operates within the framework of a classical novel. This narrative follows Ismail's quest, his interactions, and his development as a character, fulfilling Forster's criteria of "story" and "people." Ismail's transformation into Quichotte and his subsequent journey to win the love of Miss Salma R. provide a rich tapestry of events and character interactions that drive the plot forward.

On the other hand, Rushdie complicates this traditional narrative by introducing a meta-narrative layer. The story of *Quichotte* is revealed to be a novel within the novel, authored by a fictional spy novelist named Sam DuChamp, referred to as Brother in the text. This additional layer creates a narrative that is self-aware and reflexive, inviting readers to question the nature of the story and the reliability of its narration. In this meta-narrative, the characters, narrator, and fictional writer are intricately interwoven.

Brother's creation of Quichotte mirrors his own life experiences and struggles, suggesting a deep connection between the writer and his fictional world. The characters in *Quichotte's* story are not merely figments of imagination but extensions of Brother's psyche, blurring the lines between the creator and the created. This interplay between different narrative levels adds depth and complexity to the novel, as readers are encouraged to consider the influence of the author's identity and experiences on the story being told.

Rushdie's use of meta-narrative also allows him to explore broader themes of truth, reality, and fiction. By embedding a novel within a novel, he raises questions about the reliability of narrators and the nature of truth in storytelling. The existence of multiple narrative layers suggests that truth is multifaceted and subjective, constructed through various perspectives and interpretations. This challenges the reader to engage with the narrative on a deeper level, recognizing that the story is not a straightforward depiction of events but a complex, layered construct.

Moreover, the meta-narrative structure in *Quichotte* reflects Rushdie's engagement with intertextuality and rewriting. By reimagining Cervantes' *Don Quixote* in a contemporary setting and incorporating a fictional author within the narrative, Rushdie pays homage to the literary tradition while simultaneously reinventing it. This act of rewriting emphasizes the fluidity and dynamism of literary works, highlighting how stories can be reshaped and reinterpreted across different contexts and times. Thus, Rushdie's narration defies and reconstructs the prototypical definitions of the novel by combining traditional storytelling with a sophisticated meta-narrative. Through this approach, he not only employs human beings in a story but also creates a narrative that is self-reflexive and intertextual, challenging conventional notions of truth, reality, and authorship. This innovative structure underscores the evolving nature of the novel as a genre and Rushdie's ability to push its boundaries, creating a work that is both a tribute to and a reinvention of classical literature.

The narration makes clear that *Quichotte's* story is fictional. This is not only to suggest that what we are reading as a fictional work of a novelist turns into a novel written by a fictional writer employed within the very text we are reading; but also to turn *Quichotte* into a story within a story written by a man referred to as Brother, whose fictional name is Sam DuChamp, an unsuccessful spy novelist that obviously recalls the Big Brother in George Orwell's *1984*, as above mentioned. Unlike the Big Brother and the protagonist in Orwell's text, Brother and Quichotte have a lot in common. They both originally come from India, but live in America and Brother in *Quichotte* writes the story of the person he monitors rather than detecting his life to impose limitations, as occurs in *1984*.

Salma, the TV presenter whom Quichotte is in love with, is the daughter of a Bollywood actress and she migrated to US in her twenties to

present a popular television show. The narrative is full of sudden shifts from one milieu of narrative to another and shifts to Brother's sister referred to only as Sister who lives in England and is elected to parliament as the first non-white woman. Then the story focuses on Dr. R. K. Smile, Quichotte's wealthy cousin who owns the pharmaceutical company where Quichotte works. Dr. Smile uses illegal and unethical practices in pharmaceutical applications and sells huge amounts of addictive pills. The illegal addictive pills that cause hallucinations function as an allusive leitmotif in the background of Quichotte's illusions which Sancho is born out of. Yet, although Sancho is born out of Quichotte's imagination, he has his own will, personality and his own consciousness. Being turned into a corporeal person by a divine force, he wants to quit accompanying Quichotte despite feeling attached to him metaphysically.

Brother, on the other hand, has a son and a sister, like Quichotte. Since he has lost his ties with them, he tries to repair his relations with his family. When he finds out that his son is arrested and his sister is diagnosed with cancer, he goes to London to visit her only to see that she has killed herself to avoid a painful death. Thus, to overcome his grief, he returns to US and decides to finish writing his book in which he creates Quichotte and Sancho.

As famously known, Cervantes' *Don Quixote* follows the story of a middle-aged man named Alonso Quixano, who becomes obsessed with the chivalric ideals found in the books he has avidly read. Embracing the persona of Don Quixote, he decides to embark on a quest to revive chivalry by combating evil and aiding the helpless. His first adventure is a failure, but undeterred, he persuades a laborer named Sancho Panza to join him as his faithful squire. Sancho agrees, lured by the promises of wealth and governance over an island that Quixote vows to bestow upon him.

Central to Don Quixote's quest is his devotion to a woman named Dulcinea del Toboso, who, in reality, is a simple peasant. In Quixote's mind, however, she is a noble princess worthy of his knightly efforts. For Dulcinea, Quixote renounces food, shelter, and comfort, dedicating his every action to her honor. This romanticized and idealistic pursuit becomes a driving force behind his adventures. The narrative of *Don Quixote* is richly layered, comprising the various stories of the people he encounters on his journey. Each encounter adds depth and texture to the novel, creating a complex, multi-layered structure. These interactions not only further the plot but also offer commentary on various aspects of society, human nature, and the boundaries between reality and illusion. Despite the well-meaning interventions of his friends, the priest and the barber, who believe Don Quixote is deluded by his fantastical imaginations and strive to bring him back home, Quixote remains steadfast in his adventures. Their efforts to ground him in reality are met with his unwavering commitment to his chivalric ideals and his quest.

Adding another layer to this intricate narrative is Cervantes' unique storytelling technique, which Rushdie openly alludes to in *Quichotte*. Cervantes presents the story as a historical account, claiming it is a translation of a manuscript written by a Moorish author named Cide Hamete Benengeli. This fictional framing device introduces an additional level of meta-narrative, making Cervantes' narration part of another fictional work. This technique blurs the lines between fiction and reality, enhancing the novel's exploration of truth and illusion. In this way, *Don Quixote* not only tells the story of an individual's quest but also delves into the nature of storytelling itself. The layers of narrative - from Don Quixote's adventures to the stories within those adventures, and finally to the overarching fictional history translated by Cervantes - create a rich tapestry that examines how stories are told, interpreted, and understood. This complexity has cemented *Don Quixote* as a seminal work in Western literature, influencing countless writers and narratives that followed.

These similarities that invite immediate comparisons between the two works unfold the underlying deconstructive novelistic tropes used by Cervantes as the writer of a proto-novel and Rushdie as the writer of a post-novel. In René Girard's reading, *Don Quixote* presents "all the ideas of the Western novel" and the idea of these ideas, "the idea whose central role is constantly being confirmed, the basic idea from which one can rediscover everything is triangular desire" (Girard, 2006: 313). In most fictional works, argues Girard, "the characters have desires" simpler than those of *Don Quixote* and there is no "mediator", whereas, in Cervantes' narration, the mediator is there "radiating toward both the subject and the object" (2006: 295). Girard states that the triangular desire is typically exemplified in the character of Don Quixote affecting his squire Sancho Panza, who represents "realism" as opposed to Don Quixote's "idealism" (2006: 296). As suggested in the narration, "Don Quixote is not the author of this fiction" and "there is indeed the suggestion of a third person" beyond the hero's desires (Girard, 2006: 296). As in the example of Cide Hamete Benengeli from whom Cervantes claims to have translated the story of *Don Quixote*, Rushdie's narration also suggests a fictional author Sam DuChamp, called Brother, as the writer of *Quichotte*'s story. Girard calls this type of novelistic strategy as "the simultaneous presence of external and internal mediation in the same work" (2006: 313).

In Víktor Shklovsky's views, when "the numerous tales and events" in *Don Quixote* are studied, it will be seen that "the beginning of day and the beginning of night play no compositional role in the sequence of events" (2006: 38). The narrative structure of the novel, then, moves away from the realistic atmosphere by disregarding the chronotope. This type of narrative structure that disconnects the relations between time and space in the narrativity takes the text out of the normative definitions of realistic fiction. *Don Quixote*, as argued by Northrop Frye, established a tradition that "continues in a type of novel" looking at a "romantic situation from its own

point of view,” therefore, “the conventions of the two forms make up an ironic compound instead of a sentimental mixture” (2006: 100). Even at the earliest stages of the genre, Cervantes creates an experimental style in *Don Quixote* and deconstructs the norms of storytelling. Defined, by Fredrick Jameson, as “the totemic ancestor of the novel” that “emblematically demonstrates” many definitions of realism (2006: 418), *Don Quixote* easily evolves into magical realism which Rushdie has reformulated and intensified by infusing magic into daily politics and historicism in his experimental postcolonial novels since the beginning of 1980s.

Midnight's Children in which one thousand and one children born at the midnight hour of India's independence communicate telepathically; or *The Ground Beneath Her Feet* in which the main character communicates with his twin brother who dies at birth may be cited as examples of striking narratives of magic realism. Also *Shame* in which the main character Omar Khayyam, an extraordinarily marginal character is given birth to by three sisters who share the pregnancy stands out with its characters who can walk through walls. *The Satanic Verses*, his notoriously provocative novel, declares its magic realist characteristics in the opening pages of the novel where the two main characters, Salahuddin Chamchawalla and Gibreel Farishta survive a plane crash by just waving their arms to float in the air. Not to mention his other books, beginning from the early novels like these, Rushdie uses magic realism in order to intensify the effects of the plot rather than a way of manipulating the reality.

At this point, Frederick Luis Aldama questions why “practitioners of magical realism commonly invent storyworlds where Firstworlds” that are traditionally coded as “Western”, “metropolitan” and “civilized” are intertwined with “Thirdworlds” that are traditionally coded as “non-Western” and “rural” (2003: 1). Besides bringing together what Aldama calls as the Firstworlds and the Thirdworlds that do not dovetail each other, the practitioners of magical realism also employ “protagonists of narratives usually identified as an ethnic hybrid and/or diasporic postcolonial subject” (2003: 1). In Rushdie's magical realism, one can find this ethnic hybridity and diasporic identity to represent a “problematic relationship between an author” who represents “his or her worldview” in magical realism and “the narrators and characters depicted in them” (Aldama, 2003: 1).

My contention here is that, as well as affirming Aldama's supposition for the practices of magical realism, its uses could also be observed in lands where different geographical formations come together and create variety of landscapes as the setting of a text. Another purpose of Rushdie in using magical realism is “to critique narratives that produce Us/Them binary opposition” (Aldama, 2003: 90) in order to avoid legitimizing it. Instead, he employs magical realism in his texts, as argued by Aldama, to enable “his cultural and racial hybrid protagonists and characters” to live in the same space as their oppressors (2003: 91). The magic realism in Rushdie's texts mentioned above creates a unique texture in “culturally and racially

complex and comprehensive fourth space” instead of “story worlds and narrators” recreating binary oppositions between a first space labelled as “European, rational, civilized and real” and a third space labeled as “racial other, prerational” and “magical” (Aldama, 2003: 91).

Ursula Kluwick states that Rushdie’s novels function to deconstruct the illusionary mimetic representation generated by magic realism in various forms (106). For example, “the supernatural and the unreality effects” are brought together in his novels with what we may label as postmodernist tropes such as “intrusive metaphors and episodic narrative structures” to block readings with mimetic orientations (Kluwick, 2011: 106). His novels are ridiculously engaged with the patterns of conventional realistic tropes while, at the same time, they refuse to be a part of realism and become a part of a central “counter-strategy to mimetic readings” in which the “discourse levels of the novels are constantly foregrounded” to remind us of “the constructed nature of the texts” (Kluwick, 2011: 106). This prevents us, in Ursula Kluwick’s terms, “from falling completely under the narrative spell of the stories” (2011: 106).

Megalomania, on the other hand, is among the most significant traits that Rushdie’s characters share in relation to “their obsessive search for meaning in the world around them, as well as to their insecurity” about their position in the world which can be commented on “in relation to the identity crisis of the ‘postcolonial subject’” (Kluwick, 2011: 109). Robert P. Marzec asserts that this discursive methodology by Rushdie ends with “the declaration that essentialist beliefs are no more than ideological constructions” and the sense of belonging “to a nation stems from an interpellation by a sociosymbolic order that wishes to homogenize the diversity of the land” that functions to construct a national identity (Marzec, 1997: 154).

Discursivity, on another level, is also used by Rushdie in order to achieve the sort of categorical condition of “the very metaphysical omniscience” that the narration “wishes to call into question” (Marzec, 1997: 154). The anarchic momentum that stands out as a phenomenon in Rushdie’s works to make “the introduction of the stabilizing powers” necessary is an irreducible case that makes his texts interrogate “the fundamental relation between the essentially unstable and chaotic and the stabilizing institutional forces of self-hood, convention, and national consensus” (Marzec, 1997: 155).

Novelistic Strategies

Rushdie’s novelistic strategies, then, stand out not only as the consequences of postcolonial identity but also as the outcomes of multilayered cultural circumstances of the contemporary age. Cultural identities that overlap with the constantly changing dwelling places, as seen in the lives of global migrants, generate multilayered narrative structures that multiply storytelling devices and opportunities. These shifting identities

and habitats allow migrants to draw from a vast array of cultural and imaginative sources, enabling them to craft stories rich in diversity and complexity. In *Quichotte*, Rushdie exemplifies this phenomenon. As he mentioned in one of his interviews (Rushdie, 1982), he employs an oral storytelling style, interrupting his own narrative, inserting anecdotes, and resuming the main story in a manner reminiscent of traditional oral storytellers. This method not only enriches the narrative texture but also serves to deconstruct conventional models of realism and early novelistic forms. By reformulating one of the most canonical novels of Western literature, Cervantes' *Don Quixote*, Rushdie bridges the gap between historical literary traditions and contemporary storytelling techniques.

In *Quichotte*, Cervantes' tale is revived within a contemporary setting that fuses the experiences of modern immigrants with the themes of the original. The protagonist, Ismail Smile, embodies both the postcolonial migrant identity and the contemporary global immigrant experience. His character reflects the cultural contradictions and identity crises faced by refugees worldwide, bringing to the forefront the complex interplay of cultural assimilation and preservation. Ismail Smile's transformation into Quichotte and his quest to win the love of Miss Salma R. serve as a metaphor for the immigrant's journey toward self-realization and acceptance in a new world. The narrative weaves together elements of magical realism, cultural commentary, and personal introspection, showcasing Rushdie's ability to navigate and intertwine multiple cultural narratives.

By employing a meta-narrative structure, Rushdie creates a story within a story, wherein the fictional author Brother crafts the tale of Quichotte. This approach not only challenges the reader's perception of reality and fiction but also reflects the layered identities of contemporary migrants, who often navigate multiple cultural and social realities. The intertwined narratives of *Quichotte* and Brother illustrate how personal and collective histories can coexist and influence one another, adding depth to the exploration of postcolonial and immigrant identities. Rushdie's deconstruction of traditional realism and early novel forms in *Quichotte* is a testament to his innovative approach to storytelling. He reformulates the classical narrative of *Don Quixote*, infusing it with the contemporary concerns of migration, identity, and cultural hybridity. This reinvention highlights the enduring relevance of classic literature while simultaneously addressing the unique challenges and experiences of modern-day immigrants. Through Ismail Smile's journey, Rushdie captures the essence of the immigrant experience marked by the struggle for belonging, the tension between cultural preservation and assimilation, and the quest for identity in an ever-changing world. *Quichotte* stands as a powerful narrative that not only pays homage to its literary predecessor but also serves as a poignant commentary on the complexities of contemporary global migration and the multifaceted nature of cultural identity.

Conclusion

Ismail Smile's quest, which parodies and relocates *Don Quixote's* adventures, is not only a postmodernist rewriting of that proto-novel but also an effort to recreate and reformulate the conventions of novel writing in an age where stories overlap within a multidimensional and multicultural milieu. In this context, global shifts of vast populations transform the local into the global, making the boundaries between distinct cultural narratives increasingly fluid. Cervantes' *Don Quixote* is reimagined as a twenty-first-century allegory of fighting against globalization rather than windmills. Through his identity search, which is disguised as a quest to find his lover, Ismail Smile becomes a character that resists global capitalism and its pervasive influence. The pharmaceutical industry, with its powerful marketing strategies, symbolizes the broader cultural dominance of multinational corporations. Smile's transformation into Quichotte, and his subsequent journey, critique this dominance, highlighting the struggle against the commodification and corporatization of essential aspects of life, such as healthcare.

In naming himself Quichotte, Ismail Smile not only adopts the mantle of Cervantes' idealistic knight but also underscores his rebellion against the dehumanizing forces of global capitalism. His quest becomes a metaphor for the broader fight against the homogenizing impact of globalization, advocating for the preservation of individual and cultural identities in a world increasingly driven by corporate interests. Rushdie's narrative strategy, which intertwines meta-narrative and intertextuality, invites readers to reflect on the overlapping stories and cultural identities that characterize the contemporary world. This approach forces readers to engage with the narrative on multiple levels, challenging their imagination and encouraging them to reconsider the boundaries of traditional storytelling.

To conclude, Rushdie's narration once again stretches the imagination of the reader and rearranges the novelistic styles of earlier centuries, attempting to create a new generation of novels that might be labeled as post-novels. These post-novels are characterized by their ability to integrate multiple narratives, cultural identities, and storytelling techniques within a single work. By doing so, Rushdie not only pays homage to the literary tradition but also pushes the boundaries of the genre, offering a fresh perspective on the novel in the context of the globalized, multicultural twenty-first century.

In *Quichotte*, Rushdie successfully merges the classical and the contemporary, the local and the global, creating a narrative that speaks to the complexities of modern life. Ismail Smile's journey is a testament to the enduring power of storytelling to address and reflect upon the human condition, even as it evolves in response to changing cultural and economic landscapes. Through this innovative approach, Rushdie redefines the

possibilities of the novel, making a compelling case for its continued relevance and adaptability in an increasingly interconnected world.

REFERENCES

Written Resources

- Aldama, F. L. (2003). *Postethnic narrative criticism: Magicorealism in Oscar "Zeta" Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Austin: University of Texas Press.
- Cervantes, M. (2003). *Don Quixote*. London: Penguin Classics.
- Forster, E. M. (2005). *Aspects of the novel*. London: Penguin Books.
- Fry, N. (2006). Anatomy of criticism. *The novel: An anthology of criticism and theory 1900-2000*, (ed.: D. J. Hale), 97-106, Oxford: Blackwell Publishing.
- Girard, R. (2006). Deceit, desire and the novel. *The novel: An anthology of criticism and theory 1900-2000*, (ed.: D. J. Hale), 294-314, Oxford: Blackwell Publishing.
- Jameson, F. (2006). The political unconscious. *The novel: An anthology of criticism and theory 1900-2000*, (ed.: D. J. Hale), 411-433, Oxford: Blackwell Publishing.
- Kluwick, U. (2011). *Exploring magic realism in Salman Rushdie's fiction*. New York & London: Routledge.
- Marzec, R. P. (1997). *An ecological and postcolonial study of literature: From Daniel Defoe to Salman Rushdie*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Orwell, G. (1984). *Nineteen eighty-four*. Harmondsworth: Penguin.
- Rushdie, S. (1981). *Midnight's children*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, S. (1982). Salman Rushdie: Interview. *Kunapipi*, 4 (2), 17-26.
- Rushdie, S. (1992). *The satanic verses*. Dover: The Consortium.
- Rushdie, S. (1999). *The ground beneath her feet*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, S. (1983). *Shame*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, S. (2019). *Quichotte*. London: Jonathan Cape.
- Shklovsky, V. (2006). Sterne's Tristram Shandy: Stylistic commentary. *The novel: An anthology of criticism and theory 1900-2000*, (ed.: D. J. Hale), 31-53, Oxford: Blackwell Publishing.

"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.

ALİ EMİRİ'NİN EZHÂR-I HAKİKAT ADLI ESERİNDE KÖK DEĞERLER

ROOT VALUES IN ALI EMİRİ'S EZHÂR-I HAKİKAT

M. Halil SAĞLAM*

ÖZ: *Ezhâr-ı Hakikat*, Ali Emiri'nin Arnavutluk'un Luşna kazasında maliye müfettişi olarak görev yaptığı dönemde (1896-1900) özdeyiş türünde kaleme aldığı bir eserdir. Eserde Arap alfabesine göre sınıflandırılmış, farklı konularda nasihatler içeren 220 kısa metin bulunmaktadır. Metinlerin büyük bir kısmı öz denetim, saygı, empati, dürüstlük ve adalet gibi kök değerlerle ilişkili özdeyişlerden oluşmaktadır. Özdeyişlerin tamamı yazarın bilgi, birikim ve hayat tecrübesini yansıtmaktadır. Bu çalışmada özdeyişler Milli Eğitim Bakanlığının belirlediği kök değerlere göre sınıflandırılmıştır. Çalışma nitel araştırma olup doküman analiziyle gerçekleştirilmiştir. Yapılan çalışma MEB ders programlarında geçen kök değerlerle sınırlandırılmıştır. Çalışmanın temel amacı Türk edebiyatında özdeyişle ilgili çalışmalara katkı sağlamaktır. Özdeyiş türü Türkçe Dersi Öğretim Programında bilgilendirici metinlere dâhil edilmiştir. Programda öğrencilerin özdeyişleri kullanarak anlatımlarını zenginleştirmeleri hedeflenmektedir. Çalışma sonucuna göre *Ezhâr-ı Hakikat*'ın öğrencilerin anlatım gücünü zenginleştirecek çok sayıda özdeyiş içerdiği tespit edilmiştir. *Ezhâr-ı Hakikat* 2007 yılında sadeleştirilerek Hakikat Çiçekleri adı altında yayınlanmıştır. Dolayısıyla eser hem ders etkinliklerinde kullanılabilir hem de öğrencilere okumaları için tavsiye edilebilecek niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Ezhâr-ı Hakikat, Hakikat Çiçekleri, Özdeyiş, Ali Emiri, Kök Değer

ABSTRACT: *Ezhâr-ı Hakikat* is a work written in the form of aphorisms by Ali Emiri during his time as a financial inspector in the Luşna district of Albania (1896-1900). The work contains 220 short texts containing advice on different subjects, classified according to Arabic alphabet. Most of the texts consist of apothegms related to root values such as self-control, empathy, respect, honesty and justice. All of the sayings reflect the author's knowledge, experience and life experience. In this study, sayings are classified according to the root values determined by the Ministry of National Education. The study is a qualitative research and was carried out with document analysis. The study was limited to the root values in the MEB curriculum. The main purpose of the study is to contribute to studies on maxims in Turkish literature. The aphorism type is included in the informative texts in the Turkish Course Curriculum. The program aims to help students enrich their expressions by using aphorisms. According to the results of the study, it was determined that *Ezhâr-ı Hakikat* contains many sayings that will enrich the students' expression power. *Ezhâr-ı Hakikat* was simplified and published under the name *Hakikat Çiçekleri* in 2007. Therefore, the work can be used both in course activities and recommended for students to read.

Keywords: *Ezhâr-ı Hakikat*, *Hakikat Çiçekleri*, Maxim, Ali Emiri, Root Value

* Doç. Dr.-Siirt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı/Siirt-mhalil.saglam@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7557-7021)

Giriş

Ali Emiri günümüz Türkçesine *Hakikat Çiçekleri* olarak çevrilen *Ezhâr-ı Hakikat* adlı eserini Arnavutluk'ta maliye müfettişliği yaptığı dönemde (1896-1900) kaleme almıştır. Emiri, kitabın ön sözünde *Ezhâr-ı Hakikat*'ı hangi amaçla ve nasıl bir ruh haliyle kaleme aldığını açıkça anlatır. Emiri, Dersaâdet'ten aldığı emir üzerine Berat sancağına bağlı Luşna kazasına gitmiş; boş vakitlerinde okuyacak kitap bulamayınca can sıkıntısını gidermek için burada bir kitap yazmaya karar vermiştir. Kitap bir anlamda yazarın Luşna hatırasıdır. Ali Emiri kitabı yazarken yanında hiçbir kaynağın bulunmadığını bunun da kendisini mutlu ettiğini söyler. Çünkü kitabını yazarken hiçbir yazarın tesiri altında kalmamış; doğrudan doğruya kendi hayat tecrübesini özgün ifadelerle ortaya koymuştur. Kitap, her ne kadar iki gün zarfında yazılmış görülse de aslında kitabın arkasında yazarın yirmi yıllık hayat tecrübesi bulunmaktadır. Gece vakti gurbet diyarında tabiatı ve gökyüzünü temaşa eden Ali Emiri, hayatın anlamını keşfetmiş; Allah'ın dışında her şeyin bir gün mutlaka helak olacağını düşünmüştür. Kitapta hayatı anlamlandırmaya çalışan, bilgi, birikim ve tecrübelerine dayanarak ölümünden sonra dünyada kalıcı bir eser bırakmayı amaçlayan bilge bir insanın düşüncelerini okuruz. *Ezhâr-ı Hakikat*, Türk edebiyatında az sayıda örneği bulunan özdeyiş türünde bir eserdir. Yazar, o ana kadar okuduğu kitaplardan ve sohbetinde bulunduğu âlimlerden yararlandığı kadarıyla okurlarına dine, ahlaka, vatanseverliğe dair nasihatlerde bulunmakta; bilgi ve tecrübelerini paylaşmaktadır. *Ezhâr-ı Hakikat* ahlaki ve dinî öğütler içermesi yönüyle nasihatnâmelere benzemektedir. Türk edebiyatına Arap ve Fars edebiyatından geçen nasihatnâmeler ahlaki öğütler içeren bir edebî türüdür. Müslüman toplumlarda dinî ve ahlaki değerleri telkin etmeyi amaçlayan tür, "*dinin emir ve yasakları ile gelenek ve töre ahlâkı içinde yapılması veya yapılmaması gereken davranışları konu*" alır (Keleş, 2010: 184). Farsçada pendnâme olarak isimlendirilen nasihatnâmelerin özdeyiş türünden ayrılan yönü ayet, hadis ve dinî kıssalarla desteklenmesi ve özdeyişlerden daha uzun olan cümle yapısıdır. Türk edebiyatında Kâtib Çelebi'nin *Düstûrü'l-Amel Li-İslâhi'l-Hale'l*'i (1653), Nâbi'nin *Hayriye* (1701), Sünbülzâde Vehbî'nin *Lutfiyye* (1791), adlı eseri birer nasihatnâme örneğidir. Son dönemlerde kaleme alınan Ali Fuat Başgil'in *Geçerle Başbaşa* (1949) İlber Ortaylı'nın *Bir Ömür Nasıl Geçti* (2021) eserleri de birer modern nasihatnâme örneği olarak kabul edilebilir. Özdeyiş ise "*bir düşünce, duygu ve gerçeği kısa, yalın ve çarpıcı biçimde anlatan, yazarı ya da söyleyeni bilinen*" özlü sözlerdir (URL-1). *Türkçe Sözlük*'te özdeyiş için "*Bir düşünceyi, bir duyguyu, bir ilkeyi kısa ve kesin bir biçimde anlatan, genellikle kim tarafından söylendiği bilinen özlü söz; vecize, kelamıkibar, aforizm, aforizma, motto*" tanımlaması yapılmıştır (URL-2) Özdeyişlerin en tipik özelliği söyleyenleri belli olması ve derin anlam içeren kısa cümlelerden oluşmasıdır. Nietzsche, *Aforizmalar*'ında: "*Benim arzum başkalarının bir kitapta anlattığı şeyi on cümlede anlatmaktır*" (2012: 106) der. Nietzsche'nin bu arzusu aslında

bütün özdeyiş yazarlarının ortak arzusudur. Özdeyiş yazarı mümkün olduğu ölçüde az sözle çok şey anlatmanın derindedir. Özdeyişin bir başka özelliği de bilgilendirici metin türünde edebî bir tür olmasıdır. Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda özdeyiş makale, deneme ve gezi yazısı gibi edebî bir tür olarak tanıtılır. Programda öğrencilerin özdeyişleri yazılı ve sözlü anlatımlarında daha etkili kullanmaları istenir.

Tarihsel olarak bakıldığında özdeyiş türünün mazisi ilk inanç sistemlerine ve kutsal dinlere kadar uzanır. Konfüçyüs'ün felsefeye dair "Sözler"i, Buda'nın sosyal hayata dair "Öğreti 'si"; Hz. Muhammed'in (SAV) İslama dair "Hadis-i Şerif"leri, özdeyiş türünün ilk seçkin örnekleridir. Başlangıçta dinî ve ahlaki esasları telkin etmek üzere söylenen özdeyişler, zamanla felsefî, siyasî ve tarihî konularda söylenmeye başlanmıştır. İbni Sina'nın (980-1037) *Kanun ve Şifa*, İmam-ı Gazalî'nin (1058-1111) *Devlet Başkanına Öğütler*, Machiavelli'nin (1469-1527) *Hükümdar*, Campenella'nın (1568-1639) *Prens*, Paskal'ın (1623-1662) *Düşünceler*, Descartes'in (1596-1650) *Felsefenin İlkeleri*, Montaigne'in (1533-1592) *Denemeler*, Dale Carnegie'nin (1888-1955) *Söz Söyleme İş Başarma Sanatı* adlı eserlerinde sanata, inanca, sosyal hayata dair çok sayıda özdeyiş örneği bulmak mümkündür. Özdeyişler genellikle bu tür eserlerde okurda sarsıcı etki uyandıracak ve konuyu özetleyecek şekilde kullanılır.

Özdeyiş, Batı medeniyetinde aforizma adı altında "ilk kez İngiliz filozof Francis Bacon (1561-1626) tarafından bağımsız bir edebî tür olarak kabul edilmiştir" (Sarıkaya, 2004: 8). Fransız filozoflar De La Rochefoucauld (1613-1680) ve Blaise Pascal (1623-1662), Alman filozoflar George Christoph Lichtenberg (1742-1799), Arthur Schopenhauer (1788-1860) ve Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) İsviçreli filozof Johann Heinrich Fussli (1741-1825), Çek asıllı Avusturyalı filozof Franz Kafka (1883-1917), Lüblan asıllı Amerikalı filozof Cibrân (1883-1931), Belçikalı filozof Henri Michaux (1899-1984) ve Polonyalı filozof Stanislaw Jerzy Lec (1906-1966) Batı medeniyetinin özdeyiş türünde en seçkin örneklerini vermişlerdir. Söz konusu bilim insanları eserlerinde sanata ve hayata dair düşüncelerini kısa fakat bir kitabı içerecek kadar geniş hacimde dile getirmişlerdir.

Türk edebiyatında özdeyiş türünün mazisini ilk yazılı ürünler dönemine kadar götürmek mümkündür. Göktürk Abideleri'nde geçen "Zamanı Tanrı yaşar; insanoğlu hep ölmek için türemiş" (Ergin, 2009: 27) sözü bir özdeyiş örneğidir. İlk İslami Türk eserleri olan *Kutadgu Bilig*, *Divânu Lügati't-Türk*, *Atabetü'l-Hakayık* ve *Divan-ı Hikmet*'te de bu türde çok sayıda özdeyiş örneği bulmak mümkündür. Divan Edebiyatı da bu konuda oldukça zengin bir içeriğe sahiptir.

Özdeyişlerin, Divan şiirinde karşılığı bercestelerdir. Berceste, Cafer Mum'un ifadesiyle "Sahip olduğu özelliklerle benzerleri arasında dikkatleri kendi üzerine çeken şeydir" (2011: 25). Bu sözcük, divan şiirinde "en küçük nazım birimi olan mısradan başlayarak beyit, şiir, hatta şiirler için sıfat olarak kullanılmıştır" (Mum, 2011: 25). Koca Ragıp Paşa'nın "Şecâ'at arz ederken

merd-i Kıptî sirkatin söyler"; Hasan Ziya'i'nin "*Siyehfâm eyleyen mir'âtı 'aks-i rûy-ı zengîdir*"; Nev'i'nin "*Fark eylemeyen cevheri sarraf değildir*"; Bağdatlı Ruhî'nin "*Gül el üzre tutulur hâr yabana atılır*"; Necatî'nin "*Suçluyu âdettür kim astırırlar kâfire*" mısraları birer berceste örneğidir (Gürgendereli, 2003; Mum, 2011). Divan şiirinde özdeyiş olarak nitelendirilebilecek bercesteler daha çok aşka, doğruluğa, yardımseverliğe, adalete ve sosyal hayata dair nasihatler içermektedir.

Özdeyişin kendisine özgü bir tür olarak ortaya çıkması ancak Tanzimat aydınlarının Batılı filozof, düşünür ve bilginlere ait özlü sözleri tercüme etmesinden sonra olmuştur. Bu dönemden önce Türk edebiyatında özdeyiş türünde müstakil bir eser bulunmamaktadır. Türün bilinen ilk örneği *Emsal* adıyla (1878) Şemsettin Sami'ye aittir (Törenek, 2016). Eserde, Doğulu ve Batılı bilim insanlarına ait 3000 özdeyiş bulunmaktadır. Türk edebiyatında özdeyiş türünün temel özelliklerini örnekleriyle açıklayan bir anlamda türü diğer edebî türlerden ayıran ilk kişi Cenap Şahabettin'dir (İspirli, 2019: 231). Cenap Şahabettin, *Servet-i Fünun Dergisi*'nde çıkan "Vecize Edebiyatı" başlıklı yazısında (1927) özdeyiş türünün temel özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Nitekim Cenap Şahabettin, "Vecize Edebiyatı" makalesinden çok daha önce *Tiryaki Sözleri* (1918) yazmış, özdeyiş türünün güzel bir örneğini vermiştir. Türk edebiyatında *Emsal* ve *Tiryaki Sözleri* dışında Mehmet Recep'in, *Emsâl-i Hakikat* (1897), Ali Emiri'nin *Ezhar-ı Hakikat* (1900); Bıçakçızade İsmail Hakkı'nın *İlmin Hayatın Bencesi* (1924), Hüseyin Siret Özsever'in *Manzum Sözler* (1925), Ağâh İzzet Yazgaç'ın *Davuldan İlhamlar* (1927), Raif Necdet Kestelli'nin *Süzme Sözler* (1935), Hüseyin K. Ece'nin *Cümleler* (1984), Hulki Aktunç'un *Aforistika ya da Özdeyişler* (2001), Abbas Sayar'ın *Noktalar* (2002) başlıklı eserleri birer özdeyiş türü eser örneğidir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Yapılan literatür taramasında *Ezhâr-ı Hakikat* hakkında sınırlı sayıda çalışma yapıldığı tespit edilmiştir. İlk olarak editörlüğünü Hasan Hayri Demirel'in yaptığı *Ezhâr-ı Hakikat* Abdülkadir Demir tarafından "*Hakikat Çiçekleri*" adı altında sadeleştirmiştir (Emiri, 2007). Kitapta özdeyişler hem asıllarıyla hem de sadeleştirilmiş şekilleriyle yer almaktadır.

Ezhâr-ı Hakikat, hakkında bilinen ikinci çalışma Sait Merbutlu'ya aittir. Merbutlu, *Ezhar-ı Hakikat*'i günümüz Türkçesine aktarmış, eserin dış yapısına yönelik açıklamalarda bulunmuştur:

Ezhâr-ı Hakikat (Hakikat Çiçekleri) ismini verdiği bu eser hacim bakımından küçük, fakat içindeki ifade ve mana bütünlüğü çerçevesinde zengindir. 220 hikmetâmez ifadeleri kapsayan cümlelerden ibarettir. Risâlede yer alan cümleler, arap alfabesine göre müretteb sıralanmıştır: (elif:150, be:51-81, te:82-89, se:90-91, cim:92-102, ha:103-111, hı:112-113, dal:114-126, zel:127-128, re:129-131, ze:132-153, sin:136-141, şin:142-146, sad:147-149, dad:150-151, tı:152-153, zı:154-155, ayn:156-166,

ğayn:167,fe:168-173, kaf:174-182, kef:183-189, lam: 190, mim:191-202, nun:203-206, vav:207-212, he:213-218, ye: 219-220 (2011: 112). Bunların dışında Sadık Yazar ve Mustafa Uğurlu Aslan'ın yayına hazırladığı *Ali Emiri Divanı*'nda *Ezhâr-ı Hakikat* hakkında açıklayıcı bilgi bulunmaktadır (2020: 99-100).

Ezhâr-ı Hakikat hakkında yapılan bu çalışmalara bakıldığında çalışmaların daha çok eserin tanıtımına ve sadeleştirilmesine yönelik olduğu görülmektedir. Bu çalışmada *Ezhâr-ı Hakikat* adlı eserin tanıtımı amaçlanmıştır. Eserde okura verilmek istenen mesajlar, mesajların kök değerlerle ilişkisi, yazarın hangi değerleri öncelediği ve değerlerin aktarım türü araştırma kapsamı içerisinde incelenmiştir. Yapılan tespitlere göre *Ezhâr-ı Hakikat* özdeyiş türünde bir eserdir. Çalışmanın Türk edebiyatında özdeyiş türüne ve özdeyişlerin kök değer ilişkisine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmada Yöntem ve Sınırlılık

Çalışma nitel araştırma yöntemlerinden doküman analiziyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, *Ezhâr-ı Hakikat* kök değerler bağlamında incelenmiştir. Kök değerlerin sınıflandırılmasında sosyal ve bireysel amaç ve kapsamlara göre farklı sınıflandırmaların olduğu dikkat çekmektedir (Kart ve Şimşek, 2020). Bunlar arasında özellikle "Nelson'ın Değer Sınıflandırılması", "Rokeach'ın Değer Sınıflandırılması", "Spranger'ın Değer Sınıflandırılması" ve "Schwartz'ın Değer Sınıflandırılması" akademik çalışmalarda sıklıkla kullanılmaktadır. Bu çalışmada '*Ezhâr-ı Hakikat*'ın yerli ve millî değerler içerdiği düşünülerek eser, Milli Eğitim Bakanlığının belirlediği on kök değere göre sınıflandırılmıştır. Özdeyişler sınıflandırılırken ilişkili oldukları tutum ve davranışlara göre bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışmada bazı özdeyişlerin birden fazla kök değerle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Bu tür özdeyişler daha yakın görülen kök değere dâhil edilmişlerdir. Çalışma kapsamındaki kök değerler aşağıda belirtilen tutum ve davranışlarla ilişkilendirilmiştir.

1. Adalet: Adil olma ve eşit davranma; hakka ve hukuka riayet etme.
2. Dürüstlük: Açık, anlaşılır, doğru ve güvenilir olma; yalan söylememe; sözünde durma.
3. Sabır: Azimli olma; yılmama; tahammül etme ve beklemeyi bilme.
4. Sorumluluk: Kendisine, çevresine, vatanına ve ailesine karşı sorumlu olma; görev alma; davranışlarının sonuçlarını üstlenme. Üstlendiği görevi hakkıyla yerine getirme; çalışkan ve tedbirli olma.
5. Yardımseverlik: Cömert, diğerkâm ve paylaşımcı olma.
6. Vatanseverlik: Devletine, milletine ve bayrağına sahip çıkma; kanunlara uyma; millî ve manevî değerlerine sahip çıkma.
7. Sevgi: Canlı ve cansız bütün varlıkları sevme; kin beslememe; iyilikte bulunma.

8. Saygı: Alçakgönüllü olma; başkalarının hakkına riayet etme; başkalarına kendisine davranılmasını istediği gibi davranma; diğer insanların kişiliklerine değer verme; muhatabının konumuna, özelliklerine ve durumuna göre hareket etme.

9. Dostluk: Arkadaş ilişkilerinde güvenilir ve vefalı olma; arkadaşı için fedakârlık yapma; birlikte yaşamanın bilincini anlama.

10. Öz denetim: Davranışlarını kontrol etme; yere, duruma ve zamana göre nasıl davranılması gerektiğini bilme; öz eleştiri yapma, öz güven sahibi olma.

Kök değerlere göre tasnif edilen özdeyişler çalışmaya sadeleştirilerek aktarılmıştır. Paragraf düzeyinde sıralı cümlelerden oluşan metinler özdeyiş olarak çalışmaya dâhil edilmemiştir. Çalışmada özdeyişler kısa ve öz cümleler arasından seçilmiştir. Değerlere göre sınıflandırılan özdeyişler kitaptaki numara sırasına göre çalışmaya aktarılmıştır.

Değer Kavramı

Değer kavramı Türkçeye İngilizce value kelimesinin karşılığı olarak girmiştir. Kelimenin aslı Latince "kıymetli olmak" veya "güçlü olmak" anlamına gelen valere kelimesine dayanmaktadır. Kelimeyi sosyal bilimlerde bir kavrama dönüştüren Polonyalı filozof ve sosyolog Znaniecki'dir (Bilgin, 1995). *Türkçe Sözlük*'te kavramla ilgili şu ifadeler geçer: "*Bir ulusun sahip olduğu sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel değerlerini kapsayan maddi ve manevi öğelerin bütünü*" (URL-3). Ceviz'in tanımına göre ise değer: "*Ahlak ya da değer felsefesinde, olgu bilincinden sonra ortaya çıkan ve olguya belli duyguları, arzuları, ilgileri, amaçları, ihtiyaç ve fiilleri olan özneye ilişki içinde belli nitelikler yüklemeye beliren tavır; öznenin olana, olguya yüklediği nitelik*" tir (Ceviz, 2005: 432). Tanımlamalardan da anlaşıldığı gibi değer kavramı insan karakterini şekillendiren ve sosyal hayatı düzenleyen ilke ve esasların bütünüdür. Doğasında kin, kıskançlık, ihtiras ve bencillik gibi farklı yıkıcı duygular barındıran insanı ancak doğruluk, yardımseverlik, alçak gönüllük ve öz denetim gibi değerler bütünü kontrol altına alır ve onu topluma faydalı bir birey haline getirir. İnsanlık tarihine bakıldığında bütün büyük devletlerin değerlerine sahip oldukları dönemlerde terakki ettikleri, değerlerini yitirdikleri dönemde ise alçaldıkları görülmektedir. Fatih Sultan Mehmet, devleti yönettiği dönemde sosyal hayatta geliştirdiği diğerkâmlık ve devlet yönetiminde uyguladığı adalet sayesinde İstanbul'u fethetmeyi başarmış ve ardından da büyük bir imparatorluğun kurulmasına vesile olmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun bilim ve teknolojiye kendisini yenileyememesi karşısında "*Avrupa teknolojiye özellikle askeri teknolojiye, ilimde ilerleyerek güce-servete-bilgiye sahip ol(muş) ve Osmanlı karşısında üstünlüğü ele geçir(miştir)*" (Kodaman, 2007: 13). Osmanlı İmparatorluğunun çöküşünde bunun gibi birçok sosyal, siyasal ve ekonomik sebep varken işin özünde değer yozlaşmasının ve ahlaki çöküntünün önemli etkisi olmuştur. Geçmişinden ders alan bütün medeniyetler değerlerini canlı tutmaya

çalışmakta ve nesilden nesile aktarmanın gayreti içine girmektedir. Çünkü değerler medeniyetlerin devamlılığını sağlar ve bireyin yaşam kalitesini artırır (Bostrom, 1999).

Eğitim ve Öğretim Programlarında Değer Kavramı

Bütün devletlerin eğitim ve kültür politikası temelde topluma faydalı bireyler yetiştirmek için planlanır. Asıl olan değerlerin eğitim ve kültür politikasına nasıl yerleştirildiği ve nesillere nasıl aktarıldığıdır. Ülkemizde değer kavramı eğitim ve öğretim programlarına 2005 yılından itibaren açıkça girmiştir. Ancak değerlerin programda yoğun bir şekilde yer alması ancak 2017 yılında yapılan kapsamlı bir çalışmayla mümkün olmuştur. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 18 Temmuz 2017 tarihinde yapılan bir basın açıklamasıyla değerlerin bütün ders programlarında daha sistemli ve daha yoğun bir şekilde yer alacağı belirtilmiştir (Kart ve Şimşek, 2020: 11). Değerler eğitimi 2018 yılında güncellenmiş; kök değer kavramı ilk kez bu yıl programda kullanılmaya başlanmıştır. Programda “*adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik*” olmak üzere toplam on kök değer bulunmaktadır. (URL-4). Bakanlık, 2022 yılında *Değerler Eğitimi Etkinlik Kitabı*’nı yayınlamaya “*bilime odaklı, ulusal ve kültürel değerlere duyarlı, estetik değerlere sahip, nitelikli, ahlaklı bireyler yetiştirme doğrultusunda*” önemli bir adım atmıştır (URL-4). Her toplumda geçerliliği olan bu kök değerler eğitim ve öğretim programlarında alt değerlerle ilişkilendirilerek sosyal hafızada canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Milli Eğitim Bakanlığı 21. yüzyılın değişen sosyokültürel şartlarını düşünerek öğrencileri bu yüzyılın gereklerine göre hazırlamak için yeni bir değer ve beceri modeli oluşturmuştur. Talim ve Terbiye Kurulu tarafından hazırlanan bu model yedi beceri türünden oluşmaktadır. Sosyal ve duygusal beceriler, dil ve iletişim becerileri, üst düzey düşünme becerileri, benlik becerileri, öğrenme becerileri, çalışma becerileri ve okuryazarlık becerileri başlıkları altında planlanan 21. yüzyıl beceri ve değerler modeline son olarak “*ahlak, vicdan, görgü ve tasarruf*” değerleri de eklenmiştir. Hedeflenen beceri ve değerlerin öğrencilere kazandırılması için ders kitaplarında etkinlikler yapılmakta öğrencilere okumaları için yerli ve yabancı edebî metin örnekleri tavsiye edilmektedir. Türk edebiyatında öğrencilerin faziletli ve erdemli birer fert olarak yetişmeleri için okuyabilecekleri çok sayıda eser vardır. Araştırma kapsamında ele alınan Ali Emiri’nin *Ezhâr-ı Hakikat* adlı eseri bu eserler arasındadır. Eser incelendiğinde içeriğinde kök değerlerle ilişkilendirilecek çok sayıda özdeyişin olduğu görülmektedir.

Ezhâr-ı Hakikat’ta Özdeyişlerin Kök Değerlere Göre Tasnifi

Ezhâr-ı Hakikat birbirinden farklı içerikte numaralandırılmış 220 kısa metinden oluşmuştur. Metinlerin bir kısmı özdeyiş türünde kısa; diğer bir kısmı ise özdeyiş sınırlarını aşacak nitelikte uzun hikmetli cümlelerden oluşmaktadır. Çalışmada sadece özdeyiş olma özelliğine sahip cümleler kök değerlere göre tasnif edilmiştir.

Özdeyişlerin genelinde açıklayıcı anlatım tekniğinin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Açıklamalarda örneklendirme, karşılaştırma, benzetme, tanımlama ve tanık gösterme gibi düşünceyi geliştirme yollarından yararlanılmıştır. Yazar bakış açısıyla yapılan açıklamalarda üçüncü veya ikinci şahsa hitap edilmektedir.

1. Adalet

Adalet, haklının haksızdan ayırt edildiği herkese payına düşenin verildiği bir değerdir. Bütün idealist yönetim anlayışları, ideolojiler ve dinler sosyal huzuru sağlamak için adalete ayrı önem verirler. Nitekim İslam toplumlarında her Cuma hutbesinde “*muḥakkak ki Allah adaleti, ihsanı, akrabaya karşı cömert olmayı emreder; hayâsızlığı, kötülüğü ve zorbalığı yasaklar*” ifadeleri geçer (URL-5). Adalet kavramı a priori (deneyden bağımsız) olduğu için bunun eşitlik ilkesiyle doğrudan ilişkisi vardır. Adalet kavramının diğer bir unsuru rasyonelliktir. “*Rasyonellik, kişiye yapılacak uygulamanın belli kurallara göre önceden belirlenmesi ve kişinin keyfi bir muameleye maruz kalmaması anlamına gelir*” (Güriz, 2001: 15). Talim Terbiye Kuruluna göre de adalet “*Bireyin adil olma, eşit davranma ve paylaşma değerlerine sahip olmasıdır*” (Akt. Türel vd., 2023: 23).

Ali Emiri *Ezhâr-ı Hakikat*'ta adaletli olmayı kişinin asli görevi olarak görür. Başkasının hakkını zâyi' eden kişinin hakikatte kendi hakkını zâyi' ettiğini söyler (33). Değerle ilgili farklı özdeyişler şunlardır:

68- *Başkasının hakkını kaybettiren -yiyen- aslında kendi hakkını kaybettirmiştir -yemiştir.*

87- *Doğruluğu ve adaleti terk ederek fayda temin etmeye çalışan, aslında mânen kendi zarar ve ziyânını hazırlamaktadır*

106- *Haksızlık, ağızı ters yönde açılmış kılıca benzer. Düşmandan çok sahibini yaralar.*

158- *Adaleti kötüye kullanma; doğru yoldan sapmaların, zulüm ve haksızlığın toplumda egemen olması demektir.*

159- *Adâlete, merhametten çok dikkat etmek, siyasiler için, halka gösterebilecekleri en büyük merhamettir.*

160- *Adâlet, medeniyet âleminin en çok ihtiyaç duyulan su ve havası gibidir.*

2. Dürüstlük

Dürüstlük “özü sözü bir olma”, “olanı olduğu gibi yansıtma”, “gerçeği saklamama”, “bildiğinden, inandığından ve olduğundan başka türlü görünmeye veya göstermeye çalışmama” (URL-6) anlamına gelir. İsmet Emre'nin ifadesiyle “*Dürüstlük, en genel anlamda iç ile dışın, ben ile ötekinin birbirini görme mesafesinde, birbirinden hiçbir şeyi gizlemeden söylemini ötekine olduğu gibi aktarma içgüdüsüne sahip oluştur*” (2020: 24). Mevlana'nın Mesnevi'sinde geçen “ya olduğun gibi görün veya görüldüğün gibi ol” dizesi dürüstlüğün taşıdığı derin anlamı asırlar öncesinden günümüze kadar taşıyan en etkili sözlerden biridir. İnsanın etik ve ahlaki kurallara göre hareket etmesi, samimi, doğru sözlü, güvenilir ve

alçakgönüllü olması dürüstlikle ilişkilendirilebilecek tutum ve davranışlardır (Care ve Luo, 2016; Council of Europe, 2016; URL-7).

5- *Hile ile kazanç sağlamaya çalışan insan, zararda olduğundan habersiz olandır.*

8-*İçleri kin ve nefret dolu olanlar, ne kadar güzel, iyi ve yumuşak görünseler de sözlerine ve iltifatlarına güvenme. Çünkü bunların düşmanlıkları, sert ve katı olan çekirdeklerini içinde barındıran çekirdekli pamuk gibi katı kalplerinde gizlidir.*

12- *Doğruluğu ve iyiliği yücelten şey, çirkin işlerle uğraşanların yaptıkları çirkinliklerdir.*

22- *Yaptığı hizmetleri ve çalışmalarını herhangi bir gizli arzu ve isteğe dayandırmayan insan, aslında bu dürüstlüğü sebebiyle bütün arzularını gerçekleştirme imkânına kavuşmuş sayılır.*

32-*Doğruluk ve doğru sözlülük sebebiyle, toplumda istenmeyen ve tek başına kalan bir insan olmak, bunları terk ederek büyüklük sevdasında olan binlerce insanın arasında olmaktan daha hayırlı ve kârlıdır.*

34-*Gösteriş maksatlı ve ikiyüzlü olanlarla, yaptıkları işi gerçekçi bir düşünce ile yapanların bir fikir üzerinde anlaşarak bir araya gelmeleri, aydınlık ile karanlığın bir noktada birleşmeleri kadar zordur.*

39-*Doğru, dürüst ve namuslu olmayan bir insan, her ne kadar devlet işlerinde vâkıf, -becerikli- akıllı ve kâmil görünse de gerçek akla ve manevi olgunluğa sahip olmadığından, din ve devlete yararlı hizmet etmeye güç yetiremez.*

45-*Herhangi bir art niyet ve çıkar düşüncesi olmadan gerçeğin hizmetçisi olanlar her işte başarılı olurlar.*

57-*Bir cahilin söylediği yalan yanlış şeyleri bir âlim taklit etmek istese başaramaz. Ya cahil, âlimi taklit etmek isterse var kıyas et -karşılaştır ve durumun vahametini düşün.*

63-*Bir insanın hayatını aydınlatan kandil, güzel ahlâk yağından mahrum ise onun durumu, aydınlıktan çok karanlığı gösterir.*

104- *Öfke ve kızgınlık başka, kasıtlı olarak gerçeği değiştirmeye çalışan ikiyüzlü ve çıkarıcılara şiddetle karşı koyma başkadır.*

129- *Doğru ve güzel bir düşünceyi kasıtlı olarak zayıf -değersiz- göstermeye çalışanlar insanların en alçağıdır.*

130- *İkiyüzlü ve sahtekâr olanlar, gösteriş için iş yapanlar çok konuşurlar ancak ortada yaptıkları bir şey yoktur. Doğru ve dürüst olanlar ise kendileri hiç konuşmazlar, yaptıkları şeyler konuşur.*

131-*İkiyüzlü, gösteriş meraklısı ve yalancı olanlar, dilleriyle vicdanları arasındaki gerçek bağı koparmışlardır.*

151- *Doğru söz hikmet kürsüsünün en güzel bir hutbesidir, konuşması, sözüdür.*

155- *Âlimin yaptığı işe bakma, konuştuğu söze bak. Cahilin sözüne bakma, yaptığı işe bak.*

167-*Kasıt ve art niyetli olarak güzel hizmet edenler her ne kadar takdir edilseler de gerçekte, makbul ve değerli olamazlar.*

169- Sahip olduğu fazilet ve üstünlükleriyle övünen güç kuvvet sahibi insanlar, henüz irfan mektebine başlamamış ilkokul çocukları gibidir.

178- Kalbi karışık olanlarda üstün fikirler aramak, bulanık suda gökyüzündeki yıldızların yansımaları aramaya benzer.

179- Kalb ve dil birbiriyle uyum sağlamadıkça söylenen sözler faydalı ve etkili olamaz.

180- Kumara alışmış olanlar, kendilerini soydurmamak için, hırsızların rehberi ve teşvikçisidirler.

186- Her bakımdan olgunluğa ve temizliğe sahip olmak, insanın kendi vicdanındaki kabiliyetine bağlıdır.

187- Sözleri, hayatta ölçü kabul edilebilecek kadar güzel ve anlamlı olduğu hâlde, yaptıkları şeyler ve yaşayışı, sözlerine zıt olanlar büyük insan olmayıp ikiyüzlü, dalkavuk ve halkı aldatanlardır.

193- Tehlikelerden emin olacak derecede doğruluk, her insan için farzdır.

194-Güler yüzlü olma başka, dalkavukluk başkadır.

207- Vicdanı tertemiz olanlar, en küçük bir yanlışlığı bile yapmak istemezler. Çünkü küçük bir leke, çok kıymetli bir aynanın renk ve cilasına mâni olmasa bile, kıymetini azaltır.

208-Aydınlık bir vicdan, bütün güzellik ve olgunlukların, etrafa çok parlak ışık saçan bir kaynağıdır.

219- Yalan söyleyen, başkasını aldatırsa dahi, manen yine kendisi aldanmıştır.

3. Sabır

Kaza, bela, haksızlık ve yoksulluk gibi üzücü olaylar karşısında insanın davranışlarını kontrol ederek söz konusu üzücü olayların geçmesini beklemesi sabır olarak nitelenir. Sabır, olaylar karşısında telaşa kapılmadan sakin davranmamızı sağlar; anlık duygusal kararlar almamızı engeller. Sabır metanettir; sosyal ve bireysel hayata istikamet verir. Nitekim peygamberimiz de (SAV) Müslim'in rivayetine göre "Kim sabrederse, Allah da ona dayanma gücü verir. Hiç kimseye sabırdan daha hayırlı ve daha geniş bir ikram verilmemiştir" demiştir (Özcoşar vd., 2022: 334). Atasözlerimiz arasında yer alan "sabır acıdır meyvesi tatlıdır" veya "sabrın sonu selamettir" ifadeleri sabrın bilgi, birikim ve tecrübeye dayanarak önemine vurgu yapmaktadır.

40-İhmalkâr davranmak ve tembellik göstermek başka, sabırlı ve tedbirli olarak dikkatli ve yerli yerince hareket etmek başkadır.

47-Genellikle başarılı olanlar, felâket ve sıkıntı zamanlarında son âna kadar sabır ve tahammül ile tedbiri elden bırakmayanlardır.

56-Bir tembelin ansızın bir servete kavuşması, çalışmaksızın servet sahibi olmak isteyenlerin iddialarına bir delil olamaz. Çünkü bir körün tesadüfen bir değerli taş -mücevher- bulması, bir gözü görenin onu taklit ederek gözünü kör etmesini gerektirmez.

61- Bir nimeti korumak, onu elde etmekten daha zordur.

70-Büyük ve değerli olduğuna vicdanının emin olduğu bir zattan herhangi bir karşılık, ilgi ve alâka görmediğinde, zamanın müsaitliğine hüküm verip de inancını bozma.

91- Zenginlik çalışmanın ve gayretin mükâfatıdır.

140-Seni kıskananlara karşılık verme. Çünkü onların kıskançlığı sana değil sendeki ilim ve olgunluğadır.

147-Sabırlı ve kanaatkâr olmayı huy edinmemiş olanlar, geleceklerini felâketin pençesine teslim etmeye hazır olmalıdırlar.

148- Sabır öyle değerli ve kıymetli bir şeydir ki, ona sahip olanlar mutlu ve bahtiyar olanların en seçkinleridirler.

192- Aceleci olmamalı, fakat takipçi ve ısrarcı olmalı

4. Sorumluluk

Sorumluluk kişinin aldığı görevleri yerine getirmesi, işiyle dertlenmesi ve genel anlamda kendisinden beklenen her türlü olumlu tutum ve davranışı göstermesidir. Sorumluluk sahibi bireyler sosyal hayatta uyumlu, tedbirli, başkalarının haklarına saygılı ve kendi davranışlarının sonuçlarını üstlenen bireylerdir.

25- İnsanlar için, çalışmaktan ve ileri görüşlü olmaktan büyük hüner, alçak gönüllü olmaktan büyük yâr ve yardımcı, iyi niyet sahibi olmaktan daha üstün bir birader yoktur.

40- İhmalkâr davranmak ve tembellik göstermek başka, sabırlı ve tedbirli olarak dikkatli ve yerli yerince hareket etmek başkadır.

42-Güzel bir şeyi kötüleştirmek hüner ve meziyet sayılmaz. Çünkü bir binayı yıkmak kolaydır. Kötü bir şeyi iyileştirmeyi başarmak, hüner ve marifettir. Zira yıkılmış bir binayı yeniden yapmak ve düzene koymak birçok zorluğa katlanmakla mümkün olur.

48-Taşınır, taşınmaz bütün mallarına gereken önem ve özeni göstermeyip onları kendi hâllerine bırakanlara niçin çıplak gezmediklerini sormak yeterli olur.

58-Güzel bir gül bahçesine giren dikeninden, bir nimet hazinesini elde eden de onu gözetleyen yılan-çıyandan- gafil olmamalıdır.

65-Bir makinenin güzel üretilmesine ne kadar dikkat lâzım ise güzel kullanılmasına ondan daha büyük dikkat ve gayret lâzımdır.

71-Çok güzel yapılmış bir binaya uygunsuzca konulan bir taş, herkesin dikkatini çeker ve tuhafına gider. Bir adam, her işinde bu noktaya dikkat ederse başarı her gün gelip eteğini öper.

72- Bazı insanları övüp derler ki, bugün eline yüz altın girse yarına hiçbir şey kalmaz. Hâlbuki benim inancıma göre o kimse insandan bile sayılmaz.

52- Bakmak başka, görmek başkadır.

55–Bir işe başlamadan önce düşünmek, başladıktan sonra düşünmenin panzehiridir.

79–Büyük işler başarmak isteyenler her konuda kişisel çıkarlarını ve özel işlerini feda etmelidirler.

82– Yüce Yaratıcı'nın bize gönderdiği kılavuz çalışmak ve ilerlemektir. Çalışma ve ilerlemenin miktatısı ise Ezeli Kudret'tir.

83–Eğitimini tamamlamayan insan, kendi geleceğinin manevi katilidir.

84- Denenen bir insanın görünüşüne ve sözlerine bakarak işe almamalıdır. Çünkü ayakta bulunan bir adamı yürütmedikçe ve hareket ettirmedikçe topal olup olmadığı anlaşılmaz.

89–Rahatına düşkün ve tembel olanlar, küçük mevkide iken mevkiin uygunsuzluğunu beyan ederler. Eğer büyük mevkide gelirse o zaman da protokolün çokluğunu bahane ederler. Amma memur, ciddi küçük iken küçüklüğüne büyürse büyüklüğüne bakmayıp çalışkan olur.

92– Çalışmak başka, iş görmek başkadır.

93–Cahilin cehaletinin, âlimin ilminin ve irfanının başlangıcı annelerinin ve terbiye edicilerinin kucağıdır.

94– Cahil vatanında garip –yalnız-, âlim ise gurbette bile vatanında gibidir.

95– Cehalet, kâinatın en büyük musibeti olan daimi bir felakettir.

96–Cihanın en şanssız kişisi, yaşı ve sağlık durumu uygun olduğu hâlde bilgisini ve olgunluğunu artırmayan, hüner ve yeteneklerini geliştirmeyendir.

99– Dünyada en kolay şey öğüt vermektir. En güç olan şey ise verdiği öğüdü kendi hayatında gerçekleştirmektir.

101–Dünyanın gerçek olgun ve hikmetli hareket eden insanı, insanoğluna öğüt olarak söylediği şeyleri, bütün işlerinde ve davranışlarında ortaya koyandır.

102–Bu dünyada herkese öğüt veren kişi, kendisinin de o grubun içinde olduğunu hiçbir zaman unutmamalıdır.

115–Düşmanın atmış olduğu taş, ne kadar uzak olsa da yine de sakınmak gerekir. Belki pek zayıf bir bölgeye denk gelir.

136- Zevk ve eğlence yeri aynı zamanda dert ve elemin de beşiği ve meskenidir. İlkbaharda açan bir gül bahçesi en çok zevk ve ferahlık veren bir yer iken, aynı zamanda diken ve yılanın da saklandığı yerdir.

212- Görev ve geçim derdi ile ilgili zamanların dışında, eğer kitap okuyup onları değerlendirme olmasaydı, akıllı olan insanlar için yaşamak ve zaman geçirmek çok olurdu.

5. Yardımseverlik

Bir toplumun devamlılığı için insanların dayanışma, paylaşım ve yardımlaşma olması gerekmektedir. Bütün inanç sistemleri ve eğitim politikaları kendi aralarında yardımlaşmayı ilke edinen bireyler yetiştirmeyi

hedefler. Yardımsever bireylerin taşınması gereken vasıflar şunlardır: “cömert olma, iş birliği yapma, iyilik yapma, merhametli olma, misafirperver olma ve paylaşma değerlerine sahip olma” (Türel vd., 2023: 23). Savaş, kıtlık, sel ve deprem gibi toplumu derinden etkileyen afetlerde insanlar arasındaki yardımlaşma duygusu yaşanan sıkıntıların en az hasarla atlatılmasına büyük katkı sağlar.

24–Her yönden olgun ve mükemmel bir insanın rahatsız olduğu zamanı, kendini rahat ve huzurlu hissettiği zamanıdır. Çünkü o, bütün zamanını insanlar için ayırmıştır. Onları bırakıp da kendi rahatını düşünmeye başladığında rahatsız ve huzursuz olur.

51–Başının üstünde top patladığı hâlde korkmayıp titremeyenden, bir kimsesizin hâline merhametle yüreği titreyen daha cesurdur.

113–Hayırsız servet, altın kadehte zehirli şerbet gibidir

124–Başkalarının işlerini kendi işlerine tercih edenler, aslında kendi işlerini gördürmeye çok güzel bir çare bulmuşlardır.

6. Vatanseverlik

Vatanseverlik bireyin vatanını ve bayrağını sevmesi, vatani için çalışkan ve dayanışma içinde olması, sosyal ve ahlaki kurallara uyması, kanunlara saygılı ve “sadık olması, tarihsel ve doğal mirasa duyarlı olması ve toplumu önemsemesidir” (Türel vd., 2023: 23). Kök değerler içinde Ali Emiri'nin yaşam felsefesine en uygun kök değer vatanseverlik oluğu dikkat çekmektedir. Ali Emiri samimi bir vatanseverdi. Başta *Dîvânu Lugâti't-Türk* olmak üzere kadim Türk medeniyetinin önemli yazma eserlerini kendi özel çabasıyla satın alarak Millet Kütüphanesine bağışlaması onun vatanseverliğini açıkça göstermektedir. Ali Emiri'nin “vatan anlayışının gelişmesinde Namık Kemal'in önemli etkisi olmuştur. Nitekim o da Namık Kemal gibi vatan etrafında 'anne' imajı geliştirir” (Yazar ve Uğurlu Aslan, 2020: 71). Emiri, *Amid-i Sevda* mecmuasında kaleme aldığı “Vatan Muhabbeti- Sa'y ve Gayret, 'İlim” başlıklı makalesinde vatani, içinde büyüyüp beslenen beşiğe, tatlı şerbetlerin yetiştiği sahalara, hayatın geçim kaynağına benzetir. Vatan aslında yeryüzünün her yerinde bulunabilen bir toprak parçasıdır. Fakat sakinleri onu yurt edindikleri için kutsaldır ve diğer farklı toprak parçalarından çok daha sevimlidir. Bu sebeple “insan âdeti vatanının âbını âb-ı hayata, toprağını misk û 'abîre... benzetir” (Emiri, 1909: 49). Ali Emiri vatan temalı makalesinde Fransız yazar Buffon'un “Üslubu beyan aynıyla insan” sözüyle metinler arası ilişki kurarak “Benim nazarımda vatan 'ayniyle insan, insan 'ayniyle vatandır. Vatan olmazsa insan olmaz, insan bulunmazsa vatan bulunmaz” (1909: 50; Aşan, 2013: 149) der. *Ezhâr-ı Hakikat*'ta vatanseverliğe sıklıkla değinen Ali Emiri, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağıldığı dönemde vatansız kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir neslin ruhunu yansıtır.

13–Bir insanda asıl olması gerekenler, vatana bağlılık, insana güzel hizmet, terbiye ve görgü kurallarına uymak, maddi manevi, kişisel ve vicdani bütün üstün değerlere ve özelliklere sahip olmaktır.

53-*Hayırlı bir eser bırakmanızın toprak altına gidenler, dünyaya gelmeyen takımdandır.*

60-*Şu kadar uygun bir zaman zarfında vatanına bir hayırlı iş veya insanlığa bir faydalı hizmet görmeyen insan talihsizdir.*

69-*Bir memleketin ilim, bilgi ve anlayış seviyesini anlamak isteyen, öğretmenlerinin ahlâkına ve okullarının din ve tarih programlarına baksın.*

80- *Büyük işler başaran kişilere karşı çıkılmaması, hatta o kişilerin kötülük yapmakla suçlanmaması mümkün değildir.*

81- *Bir karış toprağı geçip de şehit olan yiğit bir asker, komutanının iznini ve olurunun almadan geri dönüp de yüz yıl yaşayan bir insandan bin kat daha hayırlı ve kârlıdır.*

121- *Devlete az itaatsizlik eden, Allah'a çok isyan etmiş olur.*

168- *Fazilet ve olgunluğundan vatan ve milletin faydalanmadığı bir âlim, ortaya koyduğu eseri ile cahilin önüne geçemez.*

202-*Vatan sevgisinin haritası, vicdanının en önemli yerinde işlenmiş olmayan bir kimseyi, kime ve neye benzeteceğimi söylemeye utanırım.*

210- *Vatan sevgisi çok kıymetli, kutsal bir taçtır. Onu her türlü işin başına koymaya hak kazanmak, hem çok kolay hem de çok zordur.*

211-*Vatan sevgisi hakkında yazılan şiirler, en hikmetli şeylerin konuşulduğu makamın en büyük ve kıymetli sözleridir.*

7. Sevgi

Sevgi kalple ilgili bir duygudur. Her insan kalp sahibi olduğuna göre her insanın sevgi hissi vardır. Anne, baba ve eğitimcilerin üzerine düşen görev insanlarda sevgi hissini canlı tutmak ve aktif hale getirmektir. “Bireyin aile birliğine önem vermesi, fedakârlık yapması, güven duyması, merhametli olması ve vefalı olması” (Türel vd., 2023: 23) bütünüyle sevgiyle ilgili tutum ve davranışlardır.

141- *Sen başkasına “gözümün nuru” diye hitap etmelisin ki o da sana “ruhum” diye cevap versin.*

142-*Şefkat, medeniyet hazinesinin, herkesin satın almaya güç yetiremeyeceği çok pahalı ve değerli bir cevheridir.*

150- *Zayıfların ve fakirlerin gönüllerini almaktan ve onları hoşnut etmekten geri durma. Gökyüzündeki güneşin yeryüzünü aydınlatmasından ibret al.*

171- *Kötü insanlara karşılık vermeyiniz. Yine kendi yaptıklarından ve söylediklerinden başına gelecek kötülüğü gözleyiniz*

172- *Kötülük eden adama iyilik etmek mertliktir derler. Fakat her bakımdan olgun olan insanlar bunun manasını anlamazlar.*

195- *Acıma ve bağışlama duygusu, insanlık madeninin en değerli mücevheridir.*

196- Merhameti zayıf kalpli olmaya bağlayanlar vardır. Fakat kanuni görevleri bulunmayanlar hakkında bu söz pek yanlıştır.

8. Saygı

Saygı bireylerin başkalarının yaşam tarzına, kültürel değerlerine, inançlarına ve fikirlerine değer vermesiyle ilgili bir kavramdır (Camara vd., 2015; URL-8). Demokrasiyi özümseyen ve sosyal barışı hedefleyen bütün toplumlar kültürel değerlere önem veren, başkalarının haklarına saygılı, anne, baba ve yaşlılara hürmet eden bireyler yetiştirmeyi hedeflemektedirler.

3-*Ana-babasının sözünü dinlememiş ve onlara saygı göstermemiş olan kimsenin kaderinden şikâyete hakkı yoktur.*

26- *İnsanların büyüğü, dünyanın hiçbir şan ve şerefiyle, makam ve mevkiyle, sahip olduğu üstün özellikleriyle, durumunda ve davranışlarında herhangi bir değişiklik olmayandır.*

37- *İki sayfalık küçük bir eseri bile küçük görme. Çünkü her bakımdan olgunluğa ulaşmış olan bir insan için Köroğlu masalında bile ibret alınacak ve faydalanılacak şeyler yok değildir.*

43- *İyi insana hiç kimse kötülük etmez. Çünkü iyi insan kötülük nedir anlamaz –Onun dünyasında kötülüğün adı bile yoktur.*

54- *Bir insan ne kadar alçakgönüllü ise o kadar üstündür. Ne kadar büyüklük taslarsa o kadar alçaktır.*

62- *Büyük insanların sözlerindeki etki ve beğenilme, sözlerindeki kuvvetten çok iyi niyetleri ve mesleklerinin yüceliğidir.*

66- *Bir kitap meraklısından nadir bir kitabını istemek onu bir büyük felâkete uğratmaktır*

74- *Boğaz, lokmanın girdiği ve sözün çıktığı yerdir. Lezzetli ve hoş giden lokmalar indirmeye çalışıldığı gibi güzel ve ruhu okşayıcı sözler çıkarmaya da çalışılmalı ki böylece manevi bir denge kurulmuş olsun.*

75- *Büyük adam olmak isteyen kendisini büyük görmez ve meşru olmayan yollardan faydalanmaya çalışmaz.*

77- *Büyük insanlar alçakgönüllülükle kendini küçük göstermek isterler, fakat eserleri büyüktür. Küçük insanlar büyükenek kendini büyük göstermek isterler, fakat eserleri küçüktür.*

78- *Büyük insanlar hiçbir zaman kendilerinin büyük olduklarına kanaat etmemişlerdir.*

86- *Tedbiri bir dakika bile elden bırakmamalı. Fakat tedbire güvenerek gurura ve kibre kapılmamalı.*

108- *Başkalarının hakkına saygı gösterenin hakkına saygısızlık etmek en büyük alçaklıktır.*

123- *Bir başkasında gördüğün lüzumlu bir şeyi isteme. Mademki, lüzumludur ona da lâzımdır.*

127- Aşağılanmayı yenmek istersen, yüceliğın kıymetini bil.

128- Anlayış ve kavrama zevki olmayanlar velev övgüyle de olsa o yolda yazılan eserlerden söz açarak örnekler vermeye kalkıştırlarsa o eserin sahibini yüceltmekten çok, küçük düşürmüş olurlar.

143-Utanma ve hayâ, dünyadaki ahlâk çarşısının en değerli bir malıdır.

144- Şerle uğraşmayı huy edinmiş olanlar öyle şaşırırlar ki, ikiyi bir görürler.

157- Gücsüzlük ve düşkünlük başka, alçakgönüllülük ve yumuşaklık başkadır.

164- Herkesi ayıpsız ve kusursuz görmeyince insan, gerçek olgunluğa ulaşamaz.

165- Akıllı ve zeki insanlar hiç kimseye kötülük ve düşmanlık etmezler.

183- Kibir ve büyüklük başka, olgunluk ve ağırbaşlılık başkadır.

184-Yeryüzünde bulunan milyonlarca insanın, yaratılış ve şekil bakamından kendisinden hiçbir farkı olmadığını düşünebilen bir insan, ne kadar mal-mülk sahibi olursa olsun, kimseye karşı büyüklemez.

199- Hasta ve güçsüz olanları çalıştırmak, kırık bir kaba su koymak gibidir. Bu konudaki her türlü şikâyet ve zarar, onları işe alana aittir.

201- Gücü, kuvveti ve başarısı, herkes tarafından bilinen bir zattan, istediğın sonucu elde edemediğın zaman küsüp gücenme. Her meselenin dış görünüşünden başka bir de iç yüzü vardır.

204- Kendine lâıyk görmediğın bir davranışı başkasına yapmama konusunda başarılı olabilirsen, her türlü başarının kapısı sana açılır.

9. Dostluk

Dostluk bireyin diğerkâm ve güvenilir, anlayışlı, sadık ve vefalı olmasıdır. Çıkar ilişkisi yönüyle arkadaşlıktan ayrılır. Dostluk ilişkisinde arkadaş ilişkisinde olduğu gibi arada çıkar ilişkisi olmaz; aradaki duygusal bağ çok daha samimidir. Nitekim Cicero da (M.Ö. 106-43) *Dostluk ve Yaşlılık* (2015) adlı eserinde dostluk ilişkisini insan ruhuna her zaman için verilen bir umut ve destek olarak görür. Dostluk, insana ümitsiz ve sıkıntılı olduğu anlarda umut ve huzur; çaresiz ve kimsesiz olduğu anlarda ise çare ve yoldaş olur.

4- Dost, akraba ve arkadaşlarına ihanet edenler insan olduklarını düşünmeyenlerdir.

9- İleri görüşlü ve gerçeği görebilen insanlar, düşmandan çok dosttan korkarlar.

116- Düşmandan korkma, dosttan kork!

119-Dosttan, düşmandan daha çok sakın. Çünkü dost, düşmandan daha fazla gizli hâllerini bilmektedir.

120- İncitilmiş ve darıltılmış dost da düşmanların en şiddetlisidir.

206- *Düşmanların arayış bozmalarına fırsat vermemek için, dostu gücendirecek şeylerden sakınmak, akıllı olan herkes için gereklidir*

10. Öz denetim

Öz denetim kişinin belirlediği hedeflere ulaşmak için “tepkilerini, davranışlarını veya başka amaca yönelme eğilimini denetleyip kısıtlaması(dır)” (URL-9). Öz denetim becerisine sahip bireyler belirledikleri hedeflere ulaşmak için dikkat dağıtıcı şeylerden kaçınır, mevcut göreve odaklanır, aceleci ve fevri davranışlardan kaçınırlar. Öz denetim becerisi olmayan bireyler, hedef ve arzularına hemen sahip olma eğilimine sahiptirler; “*çaba, gayret ve sabır gerektiren faaliyetler yerine çabucak sonuca götüren daha kolay ve basit işlere yönelirler*” (Akkuş Çutuk, 2020: 856). Duygularını kontrol edemeyen bu tür bireyler *tedbirli* ve akılcı davranışlardan çok riskli ve tutarsız davranışlar sergilerler; kaba, bencil, duyarsız davranışlarıyla hem kendilerine hem de sosyal çevrelerine zarar verirler. Sosyal ilişkilerinde daha güçlü, ruhen beden ve zihnen daha sağlıklı bireyler yetiştirmek için öz denetim değerinin eğitim programlarında çok daha fazla önemszenmesi gerekmektedir.

6- *Haset eden, başkasını çekemeyen insanın vücudu dinç ve sağlıklı olsa bile ruhu hastadır.*

7- *Ecdadından çokça bahsedenler her türlü iyilik, güzellik ve başarı bakımından bitmiş, tükenmiş olanlardır.*

10- *Güç ve yeteneğinin üstünde büyük işlere kalkışanlar, güç ve yeteneği çerçevesinde gerçekleştirebileceği işin cellâdı olurlar.*

11- *Çürük işlerle uğraşanlar kendi hâllerine acımayanlardır.*

15- *İçki ve eğlenceye düşkün olanlar haydutların yanına kendi ayaklarıyla giderler.*

16- *Ahmak olan ihtiyar, sustukça, akıllı insan mertebesine bir adım daha yaklaşmış olur.*

17- *Üstün zekâ ve yeteneğe sahip olanlar, alçak gönüllülüğü terk eder ve gurura sarılırlarsa, küçük düşmeyi ve aşağılanmayı her an beklemelidirler.*

18- *Üstün zekâyâ sahip isen kendini tehlikeye atmamak için Yüce Allah'tan daima yardım istemelisin.*

23- *İnsan, içki ve eğlence gibi kötü alışkanlıklara bulaşmamak için elinden gelen her türlü gayret ve çalışmayı yapmalıdır. Ancak, bu türlü kötü alışkanlıklara bulaşmamış olmayı da kendinden bilmemelidir.*

30- *Okumak başka, anlamak başkadır.*

35- *Hayatının geçmiş günlerini düşünmeyen veya düşünüp de takdir edilecek, beğenilecek bir hizmetini göremeyen, en bedbaht -talihsiz- bir insandır.*

38- *İki ufak gözle bütün âlemi görmeye güç yetiren bir insan, gözlerini açıp dikkatlice bakarsa, bütün ilim ve irfanın, kendilerinde var olan her şeyi onun değerlendirmesine sunduğu bir yetenekten nasıl ümitsiz olur.*

29-İnsanlık, yapılan konuşmalarla değil, ancak vicdanın sahip olduğu değerlerle anlaşılır.

41- İyi insan olmak pek güçtür. Fakat her işte vicdanın sesine kulak verilirse çok kolaylaşır.

44-Üstün zekâyâ sahip olanlar, bu durumlarını bilmez veya bilmek ve bildirmek istemezlerse sıkıntıdan ve rahatsız edilmekten korunabilirler.

49-Ahlâksız ve deli olanlardan uzak durunuz. Çünkü bir deli kırk akıllıyı şaşırır.

50- En kolay iş, herkese nasihat vermektir. En zor iş, kendi nefesine söz anlatmaktır. Hüner ve marifet ise bu zoru kolaylaştırmaktır.

85-Tedbirsizlikle geçirdiğin zamanların bir kötülüğünü görmemiş olsan bile o zamanları düşündükçe fevkalâde hüzünlen ve elden çıkkanı tamir etmeye çalış.

88- Tembel, bir köşeden bir köşeye kalkarsa bir seyahat ettim zanneder

90-Servet, kâmil -olgun- insanı daha güzel ve faydalı olmaya, alçak ve kötü niyetli insanı ise her türlü pislik ve kötülüğe yöneltir.

103-Kızgınlık zamanında öfkesini yutanlar ve büyük insanların azarlamalarına karşılık vermeyip de bilakis onun uyarılarını dikkate alarak yerine getirmeye çalışanlar, benim yanımda büyük insanlardan sayılırlar.

109-Herhangi bir konuda hüküm verirken nefsinin isteklerine uymayan kişi gerçek hâkimdir.

111-Vahşi hayvanların kendi cinslerinin dışından olanlara saldırmaları bilinmekte ise de kendi cinsine bilerek zarar vermezler. Bunun tersi bir tutum sergileyen insanlar acaba bu vahşi hayvanlardan utanmazlar mı?

112-Düşmanlık yapmak eğiliminde olmayan, düşmanına karşı kesin zafer kazanmıştır.

132-Mutlu olduğun zaman ölümü düşün ve gurura kapılma. Üzüntülü anında da ölümü düşün ve ümitsiz olma.

134-Güzel giysilere, eğlence, oyun ve şenlik gibi faydasız işlere çokça düşkün olanlar toplum için birer felâkettir. İçki ve eğlenceye kendini kaptırmış olanlar ise ondan daha büyük bir âfettir.

137-Sarhoş olmayan kişi sarhoş gibi sallana sallana yürümemeli ki, insanların hakkında kötü düşünmelerine meydan vermemiş olsun.

138-İnatçı, huysuz bir ata binmezsin. Çünkü sahip olamayıp seni bir tehlikeye atabileceğini bildiğin için önce onu ehline terbiye ettirip eğitirsin. Ya nefsin gibi bir huysuzun tehlikesini ve güzel bir terbiye ile ondan kurtulmanın çaresini niçin düşünmüyorsun?

139-Zevk ve eğlenceye düşkün olup da kusuru kendinden bilmeyenler bu kusurlarının üzerine bir de anlayışsızlık eklemiş olurlar.

145-Yiğitlik ve yüreklilik başka, kızıp köpürme başkadır.

146- Gerçek yiğit ve yürekli olanlar, güç, kuvvet, pazu ve heybetli bir görünüme sahip olanlar değildir. Aksine, kuvvetlilerin kaçtığı ve yüreklilerin şaşırıp kaldığı yerlerde tedbirli davranıp güç ve kararlılığını gösterenlerdir.

151- Zayıf bir yapıya ve kararsızlığa sahip olanlar hiçbir güzel hizmeti gerçekleştirmede başarılı olamazlar.

161-Akıllı olanlar, yüz ve vücut güzelliğine sahip olanları kıskanmazlar. Fakat ahlâk güzelliğine sahip olanlara gıpta ederler.

174- Bilerek ve planlayarak birini öldüren kimse, aynı zamanda kendini de öldürmüş böylece iki nefsin katili olmuştur

177- Kazanmasını bilmeyen, harcamasını da bilmez.

189- Küçük kalmak isteyen kendini büyük görmeli, büyük olmak isteyen kendini küçük görmeli.

191- Varını yoğunu her isteyene veren insanın, sonuçta elinde hiçbir şeyi kalmaz.

198- Masrafın azaltılması, başlı başına bir gelirdir.

200- Bozgunculuk yapan, anarşi çıkaran kendi geleceğini öldürmek için en kanlı bir katildir.

205- Nefse söz anlatmak, bütün âleme söz anlatmak kadar güçtür.

209- İnsan vücudunda ruhun, aklın, sözün bir arada bulunduğunu düşünen akıllı insanlar, maddi şeyler ile manevi şeylerin bir arada bulunamayacağı fikrinden vazgeçerler.

213- Her şeye öfke ve kırgınlık gösteren geçimsiz insanlar, bu âlemin şaşılacak olan varlıklarıdır.

215- Herkes iş görmeye çalışır, insan-ı kâmil göreceği işi düşünmeye çalışır.

216- Her gün, ömür kitabının bir sayfasıdır. Onu, güzel olaylarla süslemeye çalışmalı.

217- Seviyesi düşük, alçak insanlarla birlikte olan olgun insanlar, bu olgunluklarından ters yönde faydalanırlar.

218-Mutlu ve güzel günlerinde, kötü günlerini ve zamanlarını düşünmeyen, aslında hâlâ kötü bir duruma doğru gidiyor demektir.

Sonuç ve Öneriler

Ezhâr-ı Hakikat, Ali Emiri'nin özdeyiş türünde kalem aldığı bir eseridir. Eserde millî ve manevi değerlere ait Arapça harflere göre numaralandırılmış 220 kısa metin bulunmaktadır. Metinlerin tamamı bilgilendirici metin olmakla birlikte sadece 172'si özdeyiş niteliğinde değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmede seçilen metinlerin kısa, öz ve veciz olmasına dikkat edilmiştir.

Çalışmada uzun metinler içinde az da olsa özdeyiş niteliğine sahip kısa cümleler tespit edilmiştir. Tespit edilen bu cümleler ilişkili oldukları kök değere göre sınıflandırıp özdeyiş türüne dâhil edilmişlerdir. Çalışma

sonucuna göre *Ezhâr-ı Hakikat*'ta 6'sı "adalet"; 28'i "dürüstlük"; 10'u "sabır"; 26'sı "sorumluluk"; 5'i "yardımseverlik"; 11'i "vatanseverlik"; 7'si "sevgi"; 25'i "saygı"; 6'sı "dostluk" ; 46'sı ise "öz denetim" değeriyle ilişkili özdeyiş tespit edilmiştir. Sayısal verilere bakıldığında Ali Emiri'nin özellikle "öz denetim", "sorumluluk" ve "saygı" değerlerini birinci derecede önemseydiği görülmektedir. Yazar, anlatımlarını etkili ve anlaşılır kılmak için sıklıkla örneklendirmelere veya benzetmelere müracaat etmiştir. Söz gelimi 106 sayılı özdeyişte haksızlığı, kör bir kılıca; 178 sayılı özdeyişte kötü kalbi, bulanık suya; 198 sayılı özdeyişte merhameti cevhere, 113 sayılı özdeyişte hayırsız serveti zehirli içkiye benzetir. Eser bu yönüyle okuyucuların rahatlıkla anlayabileceği bir özelliğe sahiptir. Ayrıca *Ezhâr-ı Hakikat, Hakikat Çiçekleri* (Emiri, 2007) adı altında sadeleştirilerek okuyucuların ilgisine sunulmuştur. Dolayısıyla eserin daha geniş okur kitlesine ulaşması ve ders kitaplarında yer alması için imkân sağlanmıştır.

Türkçe Dersi Öğretim Programında (2019, 2024) özdeyiş türü 5. 6. 7. ve 8. sınıflarda yer almaktadır. Programa göre hazırlanan ders kitaplarında öğrencilerin özdeyişleri kullanarak anlatımlarını zenginleştirmeleri istenmektedir. (Yavuz ve Kahraman, 2019; Eselioğlu vd., 2021; Ertürk vd., 2021; Sevim, 2022). Çalışma sonucuna göre *Ezhâr-ı Hakikat*'ta öğrencilerin yararlanabilecekleri çok sayıda özdeyişin olduğu görülmektedir. Türkçe ders kitaplarında Ali Emiri'ye kısaca yer verilip özdeyişlerinden alıntılar yapılması hem millî kültür teması hem de anlatım teknikleri açısından öğrencilere önemli katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akkuş Çutuk, Z. (2020). Üniversite öğrencilerinde özdenetim ile internet bağımlılığı ilişkisi. *Trakya Eğitim Dergisi*, 10 (3), 854-863.
- Aşan, A. (2013). Vatan muhabbeti, sa'y ve gayret, ilim. *e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, 9, 148-162.
- Aydın, Z. A. (2020). Cuma hutbelerinin ardından okunan nahl sûresinin 90. âyetine verilen Türkçe anlamın tefsirlerle uyumu meselesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51, 191-213.
- Bilgin, N. (1995). *Sosyal psikolojide yöntem ve pratik çalışmalar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Bostrom, L. K. (1999). *The valueable child: teaching values at home and school*. Illinois: Addison Wesley Educational Publishers Inc.
- Camara, W. et al. (2015). *Beyond academics: A holistic framework for enhancing education and workplace success*. ACT Research Report Series.
- Care, E. - Luo, R. (2016). *Assessment of transversal competencies: Policy and practice in the Asia-Pacific Region*. UNESCO.
- Ceviz, A.(2005). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cicero M. T. (2015). *Dostluk ve yaşlılık*. (çev.: R. Akpınar), İstanbul: Siyah Beyaz Yayınevi.

- Council of Europe (2016). *Competencies for democratic culture: Living together as equals in culturally diverse democratic societies*. Strasbourg.
- Çelik, K. (1988). *Ali Emiri hayatı, eserleri, şahsiyeti 1857-1924*. Ankara: Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Emirî, A. (2007). *Hakikat çiçekleri. Ezhâr-ı hakikat*. (ed.: Hasan Hayri Demirel), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Emiri, A. (1909). Vatan muhabbeti, sa'y ve gayret, ilim. *Âmid-i Sevdâ Mecmuası*, 4, 49-55.
- Emre, İ. (2020). Dürüstlük. *Türk Dili*, 69 (822), 24-28.
- Erdal, N. (2023). *Ortaokul ve imam hatip ortaokulu Türkçe 7. sınıf ders kitabı*. Ankara: Dörtel Yayıncılık.
- Ergin, M. (2009). *Orhun abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ertürk, N. vd. (2021). *Ortaokul ve imam hatip ortaokulu Türkçe 6. sınıf ders kitabı*. Ankara: MEB Yayınları.
- Eselioğlu, H. vd. (2021). *Ortaokul ve imam hatip ortaokulu Türkçe 8. sınıf ders kitabı*. Ankara: MEB Yayınları.
- Gürgendereli, M. (2003). Klasik edebiyatımızda mesel haline gelmiş bazı berceste mısralar. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, 85-97.
- Güriz, A. (2001). *Adalet kavramı*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- İspirli, A. S. (2019). Vecize edebiyatı ve Mehmed Receb'in emsâl-i hakikat isimli eseri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8 (1), 230-261.
- Kart, M. ve Şimşek, H. (2020). Türk eğitim sisteminde değer arayışı: yenilenen (2017) ilköğretim programları hangi değerleri kazandırıyor. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 18 (40), 9-44.
- Keleş, R. (2010). Türk edebiyatında nasihat. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 44. 183-209.
- Kodaman, B. (2007). Osmanlı Devleti'nin yükseliş ve çöküş sebeplerine genel bakış. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16. 1-24.
- Mermutlu, M. S. (2011). Ali Emirî'nin ezhar-ı hakikat. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 5, 112-132.
- Mum, C. (2011). *Divan şiirinde berceste beyitler*. Malatya: Mengüceli Yayınları.
- Nietzsche, F (2012). *Aforizmalar*. (çev.: Orhan Düz), Ankara: Tutku Yayınları.
- Özcoşar, İ. vd. (2022). *Güncel hadis meselelerinin anlaşılması ve yorumlanması*. İstanbul: Divan Yayınları.
- Ali Emiri (2020). *Ali Emiri divanı*. (hzl.: Sadık Yazar - Mustafa Uğurlu Arslan), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Sarıkaya, M. (2004). Arap göç edebiyatında aforizmalar. *Nüsha*, 4, 7-24.
- Saygı, S. (2023). *Ortaokul ve imam hatip ortaokulu Türkçe 8. sınıf ders kitabı*. Ankara: Ferman Yayıncılık.
- Sevim, B. (2022). *Ortaokul ve imam hatip ortaokulu Türkçe 5. sınıf ders kitabı*. Ankara: Koza Yayıncılık.
- Şahabeddin, C. (1927). Vecize edebiyatı. *Servet-i Fünun*, 6. 1600 (126). 338-339.
- Türel, Y. K. vd. (2023). *21. Yüzyıl becerileri ve değerlere yönelik araştırma raporu*. Ankara: T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı.

- Törenek, M. (2016). Yazar eser ilişkisi bağlamında Cenap Şahabettin ve tiryaki sözleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (24), 1-13.
- Uzun, T. (2006). Cenab Şahabettin'den vecizeler. *Edebiyat Dergisi*, 15, 185-194.
- Yavuz, D. - Kahraman, G. (2019). *Ortaokul ve imam hatip ortaokulu Türkçe 6. Sınıf Ders Kitabı*. Ankara: Anka Yayınevi.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Özdeyiş. <http://terim.tuba.gov.tr/> (Erişim: 10.04. 2024)
- URL-2: Özdeyiş. <https://sozluk.gov.tr/>(Erişim: 10.04. 2024)
- URL-3: Değer. <https://sozluk.gov.tr/>(Erişim: 10.05. 2024).
- URL-4: Kök değerler. <https://ogm.meb.gov.tr/www/genel-mudurlugumuzce-hazirlanan-degerler-egitimi-etkinlik-kitabi-yayimlandi/icerik/1665> (Erişim: 01.05. 2024).
- URL-5: Nahl Süresi. <https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Nahl-suresi/1991/90-ayet-tefsiri>; Özel, 2006; Aydın, 2020. (Erişim: 15.04. 2024).
- URL-6: Dürüstlük. <https://sozluk.gov.tr/>(Erişim: 19.04. 2024).
- URL-7: 21st Century Competencies. <https://www.moe.gov.sg/education-in-sg/21st-century-competencies/>(Erişim: 15.05. 2024).
- URL-8: 21st Century Competencies. <https://www.moe.gov.sg/education-in-sg/21st-century-competencies/>(Erişim: 15.05. 2024).
- URL-9: Özdemetim. <https://sozluk.gov.tr/>(Erişim: 19.04. 2024).

Extended Summary

Ali Emiri wrote his work titled Ezhâr-ı Hakikat during her time as a financial inspector in Albania (1896-1900). In this study, the content analysis of the work in question is made. In the book, we read the thoughts of a wise man who tries to make sense of life and aims to leave a permanent mark on the world after his death based on his knowledge, experience and experience. Ezhâr-ı Hakikat is a work in the aphorism genre, of which there are few examples in Turkish literature. The author gives advice to his readers on religion, morality and patriotism, as much as he benefits from the books he has read and the scholars he has talked to, and shares his knowledge and experiences.

The subject of the study is to reveal the relationship between the work titled Ezhâr-ı Hakikat and the aphorism genre.

In the literature review, it was determined that there were a limited number of studies on Ezhâr-ı Hakikat. When these studies on Ezhâr-ı Hakikat are examined, it is seen that the studies are mostly aimed at the introduction and simplification of the work. The aim of this study is to introduce the work called Ezhar-ı Hakikat. The messages intended to be given to the reader in the work, the relationship of the messages with the root values, which values the author prioritizes and the type of transfer of values are examined within the scope of the research. According to the findings, Ezhâr-ı Hakikat is a work in the aphorism genre. It is thought that the study will contribute to the aphorism genre in Turkish literature and the relationship of aphorisms to the root values. In the study, aphorisms were classified according to their root values. The study was limited to this root value.

The study was carried out using document analysis, one of the qualitative research methods. In the study, Ezhâr-ı Hakikat was examined in the context of root values. It is noteworthy that there are different classifications in the classification of root values according to social and individual purposes and scopes. The study was limited to the following root values: justice, honesty, patience: responsibility, helpfulness:, patriotism, love, respect, friendship, self-control

Ezhâr-ı Hakikat is a work of Ali Emiri that he wrote in the aphorism genre. The work contains 220 short texts numbered according to Arabic letters belonging to national and spiritual values. All of the texts are informative texts, but only 172 of them were evaluated as aphorisms. In the evaluation, attention was paid to ensure that the selected texts were short, concise and pithy. In the study, a few short sentences with aphorisms were identified among the long texts. These identified sentences were classified according to the root value they were associated with and included in the aphorism genre. According to the results of the study, 6 of the aphorisms in Ezhar-ı Hakikat are "justice"; 28 are "honesty"; 10 are "patience"; 26 are "responsibility"; 5 are "helpfulness"; 11 are "patriotism"; 7 are "love"; 25 are "respect"; Six of them were identified as sayings related to the value of "friendship" and 46 as "self-control". When we look at the numerical data, it is seen that Ali Emiri particularly attached primary importance to the values of "self-control", "responsibility" and "respect". The author frequently resorted to examples or metaphors to make his narratives effective and understandable. For examplin saying number 106, he likens injustice to a blunt sword; in saying number 178, he likens an evil heart to muddy water; in saying number 198, he likens mercy to gem; and in saying number 113, he likens unwholesome wealth to poisonous drink. In this respect, the work has a feature that readers can easily understand. In addition, Ezhâr-ı Hakikat was simplified and presented to the attention of readers under the name Hakikat Çiçekleri. Therefore, the work has been provided with the opportunity to reach a wider audience and to be included in textbooks. In the Turkish Course Curriculum (2019), the aphorism type is included in the 5th, 6th, 7th and 8th grades. In the textbooks prepared according to the program, students are asked to enrich their expressions by using aphorisms. According to the results of the study, it is seen that there are many aphorisms in Ezhâr-ı Hakikat that students can benefit from. Briefly mentioning Ali Emiri and quoting his aphorisms in Turkish textbooks will make a significant contribution to students in terms of both national culture theme and narrative techniques.

"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.

GALAT SÖZLÜKLERİNDE BİTKİ ADLARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER



EVALUATIONS ON PLANT NAMES IN GALAT DICTIONARIES

Burcu SIBIÇ*

ÖZ: Galat, yabancı dillerden alıntılanan sözcüklerin ses, şekil, anlam değişikliklerine uğrayarak dilin bünyesine katılması sonucu ortaya çıkan söz veya söz gruplarını ifade eder. Galatlar bu özelliğiyle söz varlığı başta olmak üzere dil bilgisinin bütün alt dallarıyla ilişkilidir. Türk söz varlığında da İslamiyet'in kabulüyle birlikte Türkçeye geçen Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin yanı sıra Batı dillerinden de çok sayıda sözcüğün dile nüfuz ettiği; bu sözcüklerin uğradığı değişikliklerin neticesinde pek çok galat sözcüğün ortaya çıktığı görülür. "Yanlış", "hatalı", "kusurlu" söyleyişlerle ifade edilen galatlar, başlangıçta âlimler tarafından kaleme alınan değişik eserlerde konu edilmiş; daha sonra ise bu konuda galat sözlükleri vb. gibi müstakil eserler yazılmıştır. Söz konusu eserlerde çok sayıda canlı ve cansız adı, kişi adı, kavim adı, yer adı, çeşitli fiiller vb. ele alınmıştır. Galat sözlüklerinde bahsi geçen kategorilerden biri de bitki adlarıdır. Bu çalışmada; Osmanlı döneminde kaleme alınan galat sözlüklerinde değerlendirilen bitki adları tespit edilmiş, bunlar galat sözlüklerinin yanı sıra farklı sözlüklerdeki biçimleriyle konu edilmiştir. İnceleme yapılırken sözcüklerin Türk yazı dilinin tarihî dönemlerindeki kullanımlarından da yararlanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Söz Varlığı, Galat, Galat Sözlükleri, Bitki, Bitki Adları

ABSTRACT: Galat refers to the words or groups of words that arise as a result of the incorporation of words borrowed from foreign languages into the language by undergoing changes in sound, form and meaning. With this feature, galat are related to all sub-branches of grammar, especially vocabulary. In Turkish vocabulary, in addition to the words of Arabic and Persian origin that entered Turkish with the adoption of Islam, many words from Western languages penetrated into the language; as a result of the changes these words underwent, it is seen that many galat words emerged. Galat, which is expressed as "wrong", "erroneous", "defective" utterances, were initially the subject of various works written by scholars; later on, independent works such as galat dictionaries etc. were written on this subject. In these works, many animate and inanimate names, person names, tribe names, place names, various verbs, etc. were discussed. One of the categories mentioned in galat dictionaries is plant names. In this study, the plant names evaluated in the galat dictionaries written in the Ottoman period were identified, and they were discussed with their forms in different dictionaries as well as galat dictionaries. During the analysis, the usage of the words in the historical periods of Turkish written language was also utilized.

Keywords: Vocabulary, Galat, Galat Dictionaries, Plant, Plant Names

* Dr. Öğr. Üyesi-Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul-burcusbc@gmail.com (Orcid: 0000-0003-2530-5962)

Giriş

Galat, bir dilden başka dile geçen sözcüklerin ses, şekil, anlam vb. yönden uğradığı değişiklerle dilde yerleşik hâle gelmesi sonucu ortaya çıkan biçimler için kullanılır. Türklerin tarih boyunca çeşitli medeniyetlerle ilişkileri sonucu kültürel etkileşimin bir neticesi olarak çeşitli dillerden Türkçeye çok sayıda sözcük geçmiştir. Özellikle İslamiyet'in kabulüyle birlikte pek çok Arapça ve Farsça sözcük dile yerleşmiş, sonrasında Batı dillerinden alıntılanan sözcükler de bunlara dâhil olmuştur. Bu sözcüklerden bazıları alıntılı olduğu biçimlerden farklı ses, şekil, anlam değişikliğine uğrayarak dilin yapısına aykırı hâller meydana getirmiş ve genel tabirle “galat” adı altında ifade edilmiştir. Türkçede galatlar incelendiğinde bilhassa Osmanlı dönemi eserlerinde çokça galat sözcüğün yer aldığı görülür. Özellikle Osmanlı dönemi sözlük yazarları tarafından galat olarak kullanılan sözcükler az ya da çok bahsi geçen eserlerde kayıt altına alınmıştır. Galatlar, yalnızca söz konusu eserlerde konu edilmemiş, bu konuda özellikle “galat/galatât sözlükleri” başta olmak üzere müstakil eserler de kaleme alınmıştır. Bahsi geçen eserlerde galat olarak nitelendirilen bitki, hayvan, maden, eşya, kişi, kavim, yer adı gibi çok sayıda sözcüğe yer verilmiştir.

Bu çalışmada, Osmanlı döneminde kaleme alınan galat sözlüklerindeki bitki adları konu edilmiştir. *Ed-Dürerü'l-müntehâbâtü'l-mensûre fî islâhî galatâtî'l-meşhûre, Terceme-i Galatâtü'l-avâm, Galatât, Tashîhü'l-galatât ve'l-muharrefât fî'l-esmâi ve'l-lugât, Mecmûam, Tehzîbü'l-keâm fî lisâni'l-havâssı ve'l-avâm ve izhâbü'l-evhâm min ezhâni'l-enâm, Defter-i Galatât, Fâzıl'ın Galatât Defteri, Yeni Galatât* adlı eserler taranmış, eserlerde bitki sınıftan kabul edilen çok sayıda ağaç, çiçek, ot vb. ve bu bağlamda da sebze ve meyve adları değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Tarama yapılırken kavram adı olarak “meyve”, “sebze”, “bezr ‘tohum’” vs. tabirler; “turfanda” gibi genel adlandırmalar; bitkilerden elde edilen sakız, zambak, afyon vb. ürünler; genel sözlüklerde bitki adı olarak da geçen ama taranan eserlerde bitki anlamı ifade etmeyen sözcük veya sözcük grupları değerlendirme dışında tutulmuştur. Araştırma aşamasında Arap harfli orijinal matbu metinler kullanılmış, tespit edilen bitki adları Latin harflerine aktarılarak incelenmiştir. Galat sözlüklerinde değerlendirmelerine yer verilen bitki adlarının bahsi geçen sözlüklerdeki izahlarının yanı sıra sözcüklerin tarih boyunca yazılmış çeşitli Türkçe sözlükler ve Arapça ve Farsçadan tercüme edilmiş eserlerdeki biçimlerine de gerekli durumlarda yer verilmiştir. Galat sözlükleri dışında söz konusu bitkilerle ilgili benzer bilgilerin yer aldığı kaynakların tamamı değerlendirmeye alınmamış, bunlar birkaç eserden örnekleme yoluyla çalışmaya dâhil edilmiştir. Bitki adları alfabetik olarak sıralanmış, madde başı alınarak açıklanan sözcüklerin yazımında ölçünlü Türkçedeki imlaya dikkat edilmiştir. Ölçünlü Türkçede kullanılmayan tabirler ise orijinallerine uygun olarak okunmuştur. Bitki adlarının Latincelerine de çalışmada yer verilmiş, bu kullanımlar için bitki adları sözlüklerinden (Bedevian, 2021; Baytop, 2015) yararlanılmıştır.

1. Türkçede Galatlar ve Galat Sözlükleri

Türkçede galat kullanımları özellikle Osmanlı döneminden itibaren konu edilir. Önceleri bu mesele, Arapça ve Farsçadaki dil yanlışlarının ve bu dillerden Türkçeye dâhil olan sözcüklerin bir sorunu olarak ele alınmış ve galatlara dair eserlerde Türkçede yanlış kullanılan sözcükleri düzeltmek amaçlanmıştır (Kaçalın, 1996: 301). Galat bahsinin özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında kaleme alınan eserlerde işlendiği görülmüş ve o yüzyıllarda pek çok galat sözlüğü de yazılmıştır. Galat sözlerin bir arada bulunduğu eserler, genel olarak “galatât” başlığı altında toplanmıştır. Galatlar konusunda yazılan ilk eser, Kemalpaşazâde'nin *et-Tenbîh 'alâ-galati'l-câhil ve'n-nebîh* veya *Risâle-i Sakatât-ı Avâm* adıyla anılan eseridir. Galatları konu alan ilk kapsamlı sözlük ise Hafid Efendi'nin kaleme aldığı *ed-Dürerü'l-müntehâbâtü'l-mensûre fî islâhı galatâti'l-meşhûre*'dir. Bu eser, diğer sözlüklere oranla daha hacimlidir. Kemalpaşazâde'nin Arapça eserinin Türkçeye tercümesi olan *Terceme-i Galatâtü'l-avâm*, Sırrı Paşa'nın *Galatât*, Mustafa İzzet'in *Tashîhü'l-galatât ve'l-muharrefât fî'l-esmâi ve'l-lugât*, Kerküklü Ahmed Ziyâeddin'in *Mecmûam*, Mustafa Rüşdü'nün *Tehzîbü'l-keâm fî lisâni'l-havâssı ve'l-avâm ve izhâbü'l-evhâm min ezhâni'l-enâm*, Ali Seydî'nin *Defter-i Galatât*, Ali Himmet'in *Fâzıl'ın Galatât Defteri*, Filiz Tekin Hâlid'in *Yeni Galatât* adlı eseri bu türde yazılan diğer sözlüklerdir. Bu sözlüklerin dışında Faruk Kadri Timurtaş'ın *Türkçemiz ve Uydurmacılık; Uydurma Olan ve Olmayan Yeni Kelimeler Sözlüğü* ve Ömer Asım Aksoy'un *Dil Yanlışları* adlı eserleri bahsi geçen diğer çalışmalardır (Kültürel, 2008: III-XII).

Galatlar üzerine yazılan risale ve sözlüklerin yanı sıra Osmanlı döneminde kaleme alınmış diğer sözlüklerde de galat kullanımlarına yer verildiği görülmüştür. Hatta bunların dışında farklı türde eserlerde de bu kullanımlarına rastlanmaktadır. Örneğin; tarihî Türkçe tıp metinlerinde ve özellikle sözlük türündeki eserlerde bitkisel, hayvansal, madensel deva adlandırılmalarının yer yer galat niteliğinde olanlarına temas edilmiş, bu sözcükler doğrudan “galat” sözüyle ifade edilmiştir. “Tarihî Türkçe Tıp Metinlerinde Galat Kabul Edilen Sözler Üzerine” başlıklı çalışmada ses başta olmak üzere şekil ve anlam değişikliğine uğramış galat sözlere yer verilmiş, galat sözlüklerinin 19. yüzyıl ve sonrasında kaleme alındığı düşünüldüğünde 17. ve 18. yüzyıllara ait tıp metinlerinde yer alan galat sözlerin, bu kullanımların kayıtlarını daha erken yüzyıllara taşıdığı ifade edilmiştir (Sıbıç, 2023).

2. Türkçe Söz Varlığında Bitki Adları ve Kullanımları

Bitki adları temel olarak bitkilerin tanımlandırılması, sınıflandırılması, işlevleri gibi hususlarla ilgilenen, *nebatat* ve *botanik* adlarıyla da bilinen bitki biliminin konusudur. Bitkilerin kullanım alanları göz önünde tutulduğunda bu bilim dalının farklı alanlarla da ilişki içinde olduğu dikkati çekmektedir. Örneğin; bitkisel ilaçların yapımında kullanılışıyla kimya, eczacılık gibi alanlarla bağlantılı olan bitki bilimi,

bitkilerin insan sağlığı üzerindeki etkileriyle de tıp sahasıyla i içedir. Tarih boyunca bitkisel birçok deva, yararlanıldığı hastalıklar ve tedavi şekilleri, hazırlanışı, kullanımı, fayda ve zararı vb. bakımından tıp metinlerinde de konu edilmiştir. Tıpla doğrudan ilgili olan eserlerin dışında bitkileri konu alan ve bu bitkilerin insan sağlığındaki yerini işleyen farklı türde eserler de yazılmıştır. Bunun yanı sıra bitkiler, insan yaşamının temeli olan beslenme ihtiyacının da temel kaynağıdır ve insanlar hayatta kalabilmek için çeşitli bitkilerin kökünden, yaprağından, meyvesinden yararlanmaktadır. Bütün bu özellikleriyle bitkiler, toplum hayatının bir parçası olmuş ve toplumların simgesi olan kùltürlerde de farklı yönleriyle karşımıza çıkmıştır. Türk kùltüründe de bu izleri görebilmek mümkündür. Türk yemek kùltüründeki yerinin yanı sıra din, sanat, sosyal hayat vb. alanlarda da bu izlerin çokça örneğine rastlanır. Örneğin; Türk mitolojisinde “ağaç” kutsaldır ve Türk geleneğinde “ağaç miti” olarak bilinen mit, yaratılış nedeninin başlıca motiflerinden biridir. Buna göre ilk insanın dokuz budaklı bir ağacın altında yaratıldığına inanılmaktadır (Beydili, 2004: 25). Bitkiler, Türk edebiyatındaki nazım ve nesir türlerinin de konusu olmuştur. Klasik Türk şiirinde mazmun görevi üstlenen birçok bitkiye rastlamak mümkündür. Özellikle iekler pek çok teşbihe konu olmuştur. Örneğin; “nergis” eski şairler tarafından dilberlerin gözlerine benzetilen bir iek olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortasının yuvarlaklığından ve siyahımsı renginden ötürü göze, yaprakları ise kirpiklere benzetilmiştir (Onay, 1993: 315). Genel anlamıyla çiçeklerden örnek verilecek olursa; *Ářık Ömer Divanı*’nda iekler “Ahenk, renk, koku tezahürleriyle şiirde çeşitli karşılıklara kavuşur. Çiçeklerin açması baharın müjdecisidir, bahtın ve umudun tazelenmesi manası taşır.” (Yılmaz, 2024: 711).

Türkçe söz varlığında da çok sayıda bitki adı yer almakta ve çeşitli anlamlar ifade eden söz/söz gruplarında karşımıza çıkmaktadır. Türkçede bitki adlarının bazı sözcüklerde bir niteleyici olarak var olduğu görülür: ayva göbek, ayva tüyü, badem gözlü, elma yanaklı, kiraz dudaklı, menekşe gözlü, servi boylu vb. Yine pek çok rengin isimlendirilmesinde bitkilerden ve özellikle meyvelerden yararlanır: gülkurusu, leylak rengi, limon sarısı, menekşe rengi, portakal rengi, vişneürüğu vb. Çeşitli atasözlerinde de bitki isimlerine sıkça rastlanır: “Acı patlıcanı kırağı almaz.”, “Al elmaya taş atan çok olur.”, “Bağa bak, üzüm olsun, yemeye yüzün olsun.”, “Felek, kimine kavun yedirir kimine kelek.”, “Karpuz kabuğunu görmeden denize girme.”, “Meyve veren ağaç taşlanır.” gibi. Bunun yanı sıra argoda kullanılan *ayvayı yemek* “kötü duruma düşmek, işi bozulmak” (TS: 212), *ceviz kırmak* “yanlış tutum veya davranışta bulunmak, hata yapmak” (TS: 458), *incir çekirdeği doldurmamak* “ok az veya çok önemsiz olmak” (TS: 1190), *maydanoz olmak* “olur olmaz her işe karışmak” (TS: 1637) vb. deyimler de Türkçe söz varlığında sıklıkla kullanılan sözlerdir. Genel sözlüklerde mevcut olan bu adlandırmalar, Türkçenin tarihî ve ağdaş yazı dillerinde farklı biçimleriyle yaşamaktadır. Genel sözlüklerin yanı sıra bitki adlandırmalarına galat sözlüklerinde de yer verilmiştir.

3. Galat Sözlüklerinde Yer Alan Bitki Adları Üzerine Değerlendirmeler

Galat sözlüklerinde konu edilen kavramlardan biri de bitkilerdir. Çalışmada bitki sınıfında değerlendirilen pek çok ot, ağaç, çiçek, sebze, meyve vb. adına galat sözlüklerinde yer verildiği tespit edilmiştir. Sözlüklerde madde başı verilen sözcüklerin genellikle alfabetik olarak sıralandığı görülmüştür. Birçok sözlükte bitkilerin tanımlarına, yetiştikleri yörelere, türlerine, bitki adlarının kökenine dair bilgilere yer verilmiş fakat bazı maddelerin ele alınışı oldukça kısa tutulmuştur. Bitki adlarının açıklanmasında en belirgin husus, söyleyiş özellikleridir. Galat sözlüklerinde “fetha”, “kesre”, “zamme”, “şedde”, “sükun”, “medd” ve türevleri gibi ifadelerle sözcüklerin nasıl okunması gerektiği dile getirilmiştir. Eserlerde sıklıkla Arapçalaşmış sözcükleri ifade eden “muarreb”, kullanım açısından kolaylık oluşturan kısaltılmış biçimler için “muhaفف” ve bu eylem için “tahfif”, söylenişi, yazılışı, anlamı değiştirilmiş sözcükler için “muharref” ve mastar biçimi olan “tahrif”, türemiş sözcükler için “müştak” vb. kavramlar kullanılmıştır. Galat olduğu kabul edilen sözcüklerin aslı için ise genellikle “sahihi”, “doğrusu”, “aslı” ifadelerine yer verilmiştir. Bitkiler incelendiğinde daha çok herkes tarafından bilinen türlerin değerlendirildiği ve bunların “maruf”, “meşhur”, “mahut” sıfatlarıyla anıldığı da dikkati çeken bir diğer husustur. Galat sözlüklerinde değerlendirilen bitki adları şunlardır:

Abanoz (*Diospyros ebenum*): *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te “Farsça *âbnûs* < Yunanca *ebenos*” köken bilgisiyle açıklanır (MBTS: 3). Galat sözlüklerinden *Tashîhü'l-Galatât*'ta “âbnûs” maddesinde “Mahut siyah ağacın ismi olup feth-i hemze ile müstamel ise de sahihi medd-i hemze ile *âbnûstur*.” (10) şeklinde açıklanırken *Mecmûam*'da doğrusunun *abanos* ve Rumca olduğu (6) dile getirilmiş, *Tehzîbü'l-Kelâm*'da ise hakkında “Aslı Hindiyeye olup muarrebi *âbenûs*, müferresi de “hâkbûs” vezninde *âbnûstur*.” açıklaması yapılmıştır (60). Abanoz, Hafid Efendi'nin galat sözlüğünde de bir ağaç türü olarak geçmekte, Farsçasının *âbnûs*, Arapçasının da Yunancadan Arapçalaşarak *âbânus* olduğu ifade edilmektedir (7). Sözcük, Meninski'nin sözlüğünde de “ebenos” biçimiyle yer almaktadır (2000: 32).

Amberbaris (*Berberis vulgaris*): *Sarıçalı* karşılığının yanı sıra *diken üzümü*, *kadıntuzluğu*, *çobantuzluğu* adlarıyla da kaynaklarda geçen amberbaris, *Mecmûam* adlı eserde bir bitki adı olarak tanımlanmış, doğrusu *enber baris* ve *ember baris* biçiminde ifade edilerek Rumcadan alındığı kaydedilmiştir (121). *Lûgat-i Nâcî*'de de sözcüğün kökeni Rumca olarak verilmiş ve *anberbaris* de denildiği belirtilmiştir (LN: 34). Yine *Kamus-ı Türkî*'de kökeni Yunanca olarak verilen sözcüğün “lisân-ı avâm”da *kadıntuzluğu* denilen bitki olduğu kayıtlıdır (KT: 54).

Anason (*Pimpinella anisum*): Anason sözcüğünün kökeni çeşitli sözlüklerde (MBTS; ÖTS; TETTL) Arapça olarak kaydedilmiş fakat Arapçaya Yunancadan geçtiği de dile getirilmiştir. *Tehzîbü'l-Kelâm*'da da kelimenin aslının Yunanca olduğu, Arapçalaşmış ve Farsçalaşmış biçiminin *enîsûn*

olduğu ve Farsçada *râziyâne-i Rûmî* de denildiği belirtilmiştir (122). *Ferheng-i Şuûrî*'de "enîsûn" maddesinde de aynı düşünceler tanıklanır (FŞ: 590). Sözcüğün galat bir kullanım olduğu *Lehçetü'l-Lügat*'te de "Arabî-i galattır." ifadesiyle dile getirilmiştir (LL: 207). Anason, *Tashîhü'l-Galatât*'ta "yansûn" maddesinde farklı bir biçimle ele alınmış ve *yansûn* sözcüğü için "Arabîdir. Anason bundan muharrestir." açıklaması yapılmıştır (114). Armenag K. Bedevian da sözlüğünde *yansûn* biçimine yer vermektedir (2021: 461).

Ardıç (*Juniperus communis*): Bitkinin adı Eski Türkçede *artuç* olarak bilinir ve Clauson'un etimoloji sözlüğünde de bu bilgiye yer verilir (1972: 204). *Dîvânu Lugâtî't-Türk*'te de *artuç* "ardıç (*juniperus communis*)" olarak tanımlanır (DLT: 558). Hafid Efendi, eserinde sözcüğün Çağataycadaki biçimini *artuç* olarak vermektedir (22). Anadolu ağızlarında sözcüğün *arduç*, *ardunç* biçimleri de yer alır (DS: 307).

Armut (*Pyrus communis*): Birçok kaynakta olduğu gibi *Mecmûam* adlı eserde de Farsça ve aslının *emrûd* - *emrût* olduğu kaydedilir (12). Armut sözcüğü, *Dîvânu Lugâtî't-Türk*'te de *armut* "armut (*pyrus communis*)", *armutlan-* "(ağaç için) armutlanmak" şekilleriyle geçmektedir (DLT: 556). Anadolu ağızlarında sözcüğün *armıt*, *armıd*, *almut* biçimlerine rastlanır (DS: 228, 328).

Aspur (*Carthamus tinctorius*): Aspur, *Tehzîbü'l-Kelâm*'da galat olarak açıklanmış ve doğrusunun Arapça *ʿusfur* olduğu dile getirilmiştir. Ayrıca *papağanyemi* denilen bir nebat tohumu olduğu ve ondan boya da çıkarıldığı açıklamada yer almaktadır (141). Hafid Efendi'nin eserinde de benzer bilgilere yer verilerek yine Arapça *ʿusfurdan* galat olduğu belirtilir (34). *Lügat-i Remzî*'de de sözcük "asfur" biçimiyle madde başı alınmış ve *aspur* karşılığı verilmiştir (LR-1: 843).

Badem (*Prunus amygdalus*): Türkçeye Farsçadan geçen badem, *Defter-i Galatât*'ta "Bazı erbâb-ı lugat Türkçe zan ve itibar etmişler ise de esasen Türkistan ekâlîminde badem yetişmediği ve Fariside buna *bâdâm* denildiği cihetle bunun bir kelime-i Fârisiyye olduğu ve fakat dâldan sonraki elifin bilahare kaybedildiği derkârdır." açıklaması yer alır (52). Hafid Efendi'nin eserinde de Farsçada *bâdâm* şeklinde ve bundan galat olduğu ifade edilir (67). Badem, Osmanlı dönemi sözlüklerinde de (LL; KO vb.) *bâdâm* olarak tanıklanmıştır. *Kamus-i Türkî*'de hakkında "Asıl Türkistan ikliminde badem yetişmediğinden ve ahenge de uymadığından Türkiyyü'l-asl addolunamaz." açıklaması yapılmıştır (KT: 95).

Bakam (*Caesalpinia echinata*): Bakam, *Fâzıl'ın Galatât Defteri*'nde "boya ağacı" olarak açıklanmakta ve kâfîn sükûnuyla telaffuzunun hata olduğu belirtilmektedir (12). *Tercüme-i Galatâtü'l-avâm*'da da sözcükteki kâf harfinin şeddeli olduğu, şeddesiz kullanımının galat olduğu belirtilir (4). *Lügat-i Nâcî*'de Arapça *bakkam* olarak geçen sözcük yine "boya ağacı" anlamında kullanılır (LN: 58).

Bakla (*Vicia faba*): *Kâmûs-ı Osmânî*'de "sebze, yenilecek her nevi yeşil, taneli nebat" olarak tanımlanan bakla için lisanımızda bakla diye yalnızca yeşil kabuklu, iri taneli bir tür sebzeye denildiği ve bunun tanelerinin kurutulup kışın fasulye gibi pişirildiği dile getirilmiştir (KO: 115). Türkçe sözlüklerde (TS; MBTS; ÖTS) sözcüğün kökeni Arapça *bâkilâ* ile ilişkilendirilir. Hafid Efendi'nin eserinde ise sözcüğün Farsça *bâkileden* galat olduğu ifade edilir (93).

Balsam (*Commiphora opobalsamum*): Tietze, sözlüğünde *balsama*, *belsem*, *peleseng* karşılıklarını verdiği sözcüğün kökeni için "Alm. *Balsam* < İt. *balsamo* < Lat. *balsamum* < EYun. *βαλσαμον* (bâlsamon) < İbr. *bāsām*" açıklamasını yapar (TETTL-1: 574). *Defter-i Galatât*'ta ise sözcüğün "balsama" maddesinde "pelesenk ağacı" anlamıyla Arapça *belsem* sözünden geliştiği ifade edilir (55). Balsam, *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü*'nde "balsama" maddesinde "misvak ağacı" olarak tanımlanmıştır (TTS: 394).

Biber (*Piper*): Hafid Efendi'nin eserinde "büber" maddesinde ağacı ve meyvesi sakız ağacına benzeyen, Hint diyarında yetiştirilen ağacın salkımlı meyvesi olarak tanımlanır. Ayrıca Farsça *gûperden* galat olduğu, Arapçada ise *fulful* denildiği belirtilir (99). Tietze'nin sözlüğünde "biber/büber" maddesinde "Yun. *πιπερι* (pipéri) < Sansk. pippali" köken açıklaması yapılmıştır (TETTL-1: 692). *Derleme Sözlüğü*'nde *büber*, *bibar*, *bibe*, *büver* biçimleriyle karşılaştırılır (DS: 811).

Ceviz (*Juglans regia*): Kaynaklarda Arapça *cevz* sözcüğünden Türkçeye geçtiği belirtilen ceviz için galat sözlüklerinde de *cevz* kelimesine vurgu yapılmıştır. Örneğin; *Defter-i Galatât*'ta "ceviz" maddesinde bilinen bir meyve olduğu ve kelimenin doğrusunun *cevz* olduğu vurgulanır (99).

Çınar (*Platanus orientalis*): Ağacın adı, Farsça *çenârdan* Türkçeye geçmiştir. Hafid Efendi'nin galat sözlüğünde de cîmin kesriyle kullanıldığı, Farsça *çenârdan* galat olduğu, Arapçalaşmış biçiminin sâdın kesriyle *sinâr* olduğu kaydedilir (139). *Kâmûs-ı Osmânî*'de de cîmin kesriyle kullanımının yaygın olduğu dile getirilir (KO: 257).

Çilek (*Fragaria vesca*): Hafid Efendi'nin eserinde sözcük değişik bir izah ile Süryani *çiklik* ile ilişkilendirilmiştir (143). *Lehce-i Osmânî*'de ise sözcük "çiğelik muhaffefi" olarak ifade edilir (LO: 99). Tietze, etimolojik sözlüğünde Doerfer ve M. Räsänen'e atıfta bulunarak "çiğelek" vb. şekillerle Türkçede yaygın olduğunu dile getirmiştir (TETTL-2: 229). *Derleme Sözlüğü*'nde de "çilek" anlamında *çiğelek*, *çiğelek*, *çiğelem* biçimleri bulunmaktadır (DS: 1206).

Çiriş (*Asphodelus ramosus*): Çiriş adının kökeni, Farsça *sirîş* olarak kaynaklarda yer alır. Hafid Efendi de eserinde *çiriş* kullanımından söz etmekle birlikte Farsçada *çarîşden* galat olduğunu vurgular (128). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde de sözcüğün kökeni Farsça *sirîş* olarak verilmiştir (TAS: 228).

Darı (*Panicum miliaceum*): Eski Türkçede *tarıç* olarak kaydedilen darı, *Dîvânu Lugâti't-Türk'te* *tarıç* "Türklerin çoğunda buğday; bilhassa

Oğuzlarda akdarı; tahıl; tohum; ekin” anlamlarıyla yer alır (DLT: 856). *Defter-i Galatât*’ta sözcüğün aslının *tarik* olduğu ve bu sözcüğün “tırmıklamak ve zer etmek” anlamına gelen *tarmak* mastarından türediği açıklanmıştır (114). *Kamus-i Türkî*’de de aynı bilgiler yer almakta olup *darısı başınıza* sözünün gelinin başına darı dökmek âdetinden kaynaklandığı ifade edilir (KT: 237).

Demirhindi (*Tamarindus indica*): Kaynaklarda *temr-i Hindî*, *tamarin* şekilleriyle karşımıza çıkan demirhindi, *Mecmûam* adlı eserde “Hindistan mahsulü olan meşhur semere” anlamıyla ifade edilmiş, sözcüğün doğrusunun *temr-i Hindî* ve *tamarinin* ise Fransızcası olduğu dile getirilmiştir (82). Yine *Defter-i Galatât*’ta da “hint hurması” anlamıyla açıklanan demirhindinin *temr-i Hindî*den galat olduğu, *temrin* “hurma” anlamına geldiği kaydedilir (120). *Risâle-i Feyziyye*’de de *temr-i Hindî*den galat olduğu vurgulanır (RF: 58).

Dut (*Morus*): Hafid Efendi’nin eserinde herkesçe bilinen bir meyve adı olarak tanımlanan ve dâl harfi ile “dut” söyleyişle kullanıldığı da belirtilen sözcük Farsça *tût* ile ilişkilendirilir (180). *Kâmûs-ı Osmânî*’de de sözcük “tût” maddesinde Farsça olarak verilmiş, Türkçede *dut* denildiği ifade edilmiştir (KO: 1216). Meninski’nin sözlüğünde de sözcüğün hem “dût” hem “tût” biçimi yer alır (2000: 1451, 2155).

Erguvan (*Cercis siliquastrum*): *Fâzıl’ın Galatât Defteri*’nde “ergavân” maddesinde değerlendirilen sözcüğün “pehlevân” vezninde ve Arapçalaşmış şeklinin *ercevân* olduğu söylenir ve gayının ötreli okunmasıyla ortaya çıkan *erguvânın* ise galat olduğu belirtilir (76). *Tehzîbü’l-Kelâm*’da anlam yönüyle açıklanan erguvanın kırmızı renkli bir çiçek olduğu ve leylakla karıştırılmaması gerektiği ifade edilirken erguvanın baklagillerden bir bitki; leylağın ise güzel kokulu, eflatun renginde çiçekli bir ağaç olduğu kaydedilir (98). Hafid Efendi’nin eserinde “ercüvân” maddesinde aslının Farsça olduğu, Arapçada *urcuvândan* galat olduğu ifade edilmiştir (15).

Erik (*Prunus domestica*): Erik, Eski Türkçede *erük* “şeftâli, kayısı, erik gibi meyvelerin ortak adı” anlamıyla karşımıza çıkar (MBTS: 880). *Dîvânü Lugâtî’t-Türk*’te de “erük” maddesinde “şeftali, kayısı, siyah erik türünün genel adı” olarak tanımlanır ve *kara erük*, *sârîg erük*, *tûlûg erük* biçimlerine yer verilir (DLT: 644). Hafid Efendi’nin eserinde de yine bilinen bazı meyvelerin adı olarak geçen sözcüğün Çağatayca *örükten* galat olduğu dile getirilir (24).

Fındık (*Corylus avellana*): Sözcüğün aslı kaynaklarda Arapça *funduk* olarak yer alır. Hafid Efendi’nin eserinde de aynı köke temas edilerek ilgili sözcükten galat olduğu ifade edilmiştir (324). *Kâmûs-ı Osmânî*’de benzer biçimiyle açıklanan sözcüğün lisanımızda kesr-i fâ ve dâl ile yani *findık* olarak bilindiği ve Farsça *pundukun* Arapçalaşmış şekli olduğu dile getirilmiştir (KO: 397). Meninski’nin sözlüğünde de “bunduk” maddesinde sözcüğün *funduk* karşılığı verilmiştir (2000: 899).

Fıstık (*Çam fıstığı: Pinus Pinea*): Fıstık genel anlamıyla çam fıstığı, Antep fıstığı, yer fıstığı gibi yemişlerin ve bu yemişleri veren ağaçların ortak adı olarak bilinir. Hafid Efendi'nin eserinde fıstık, çam ağacının meyvesinin ismi olarak karşımıza çıkar. Sözcüğün fânın kesriyle kullanıldığı, Farsçada *pistenin* Arapçalaşmış biçimi olan *fustaktan* galat olduğu ifade edilir (322). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde de sözcüğün kökeni "Arapça *fustuk* < Farsça *piste*" olarak açıklanır (TAS: 292).

Ful (*Jasminum sambac*): Bir ağaççık türü olarak bilinen ve bunun kokulu çiçeği anlamıyla da kullanılan bitki, Hafid Efendi'nin eserinde "fûl" maddesinde işlenir. Adının Farsça *full* sözcüğünden galat olduğu dile getirilmiştir (325). Fakat *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde sözcüğün kökeni için Arapça *fûle* temas edilir (TAS: 308).

Halile (*Terminalia*): Tarihî Türkçe tıp metinlerinde de tanıklanan bitki, *Ferheng-i Şuûrî*'de *helîle* biçimiyle ve devalardan olduğu dile getirilerek kaydedilmiştir (FŞ: 3697). Hafid Efendi'nin eserinde "helîlec" maddesinde bir deva olarak yer verilen bitki, Farsça *helîlenin* Arapçalaşmış biçimi olan *ehlîlecden* galat olarak açıklanır (517). Meninski'nin sözlüğünde *ihlîlec* biçimine de yer verilir (2000: 5486).

Hardal (*Sinapis*): Galat sözlüklerinden *Mecmûam* (73) ve *Defter-i Galatât* (109) adlı eserlerde sözcüğün doğrusu Arapça *hardel* olarak açıklanır. *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*'nde de sözcüğe "hardel" maddesinde yer verilerek hakkında benzer açıklama yapılmıştır: "Türkîde tahrîfle hardal dedikleridir." (KMT: 4456).

Harnup (*Ceratonia siliqua*): Türkçede *keçiboynuzu* karşılığıyla bilinen harnup, Hafid Efendi'nin sözlüğünde ceviz ağacına benzeyen ağacın *keçiboynuzu* diye bilinen meyvesi olarak tanımlanmakta, hânın fethali şekliyle kullanıldığı ve Arapçada *hurnûb* hatta *harrûb* şeklinin de yer aldığı dile getirilmektedir (155). Yine Meninski'nin sözlüğünde de *hurnûb* ve *harrûba* yer verilir (2000: 1887). Sözcüğün aslı Arapça olarak kaynaklarda kaydedilmiştir. *Kâmûs-ı Osmânî*'de de kökeni Arapça olarak verilmiş, *harrûb* biçimine temas edilmiştir (KO: 440).

Haşhaş (*Papaver somniferum*): Bitkinin adı Arapça *hashhâş* olarak kaynaklarda yer alır. Eserinde aynı bilgilere yer veren Hafid Efendi de sözcüğü Arapça *hashhâş* ile ilişkilendirir (147). *Kâmûs-ı Osmânî*'de "hashhâş" maddesinde afyonun bu bitkinin başları üzerine açılan çizgilerden sızan süttten meydana geldiği dile getirilmiştir (KO: 446).

Hatmi (*Althaea officinalis*): Sırrı Paşa'nın *Galatât*'ında "hatme" (25) ve *Mecmûam*'da "hatme-hatmî" (75) maddesinde herkesçe bilinen bir çiçek olduğu dile getirilen hatminin doğru biçiminin *hitmiyy* olduğu söylenir. Hafid Efendi'nin galat sözlüğünde "Arabîde kesr-i hâ-i muceme ve sükûn-ı tâ ve teşdîd-i yâ ile *hitmiyy* efsah olup feth-i hâ dahi caizdir lakin medd-i yâ ile yine galattan salim olmaz." açıklaması yapılır (157-158).

Havlıcan (*Alpinia galanga*): *Türkçe Sözlük*'te kökeni Farsça *havlencân* olarak verilen (TS: 1066) havlıcan için *Defter-i Galatât*'ta "havlıcân"

maddesinde “kavlaç otu” anlamında kullanıldığı ve doğrusunun *havlinçan* olduğu kaydedilmiştir (106). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*’nde de sözcüğün kökeni Farsça *havlencân* olarak verilir (TAS: 343).

Hezaren (*Bambusa arundinacea*): Galat sözlüğü yazarları tarafından sözcük, çeşitli yönleriyle değerlendirilmiştir: *Tashîhü'l-Galatât*’ta “hezârân” maddesinde Hindistan’da yetişen bir ağaç adı olduğu ve ondan baston imal edildiği (114); *Galatât* adlı eserde de Hindistan’da bir tür kamışı ifade eden sözcüğün doğrusunun *hayzirân* biçiminde olduğu dile getirilir (25). *Tercüme-i Galatâtü'l-avâm*’da sözcük yine *hayzirân* biçimiyle Hint diyarında bir ağaç olarak ifade edilmiş ve *hezârân* kullanımına da temas edilmiştir (8). *Mecmûam*’da doğrusu *hayzürân* olarak açıklanırken (73-74) *Defter-i Galatât*’ta da diğer sözlüklerdeki benzer bilgilere yer verilmiştir (197). *Lehce-i Osmânî*’de “hezaran” maddesinde “hayzeran galatı” olarak ifade edilir (LO: 178). Tietze de sözlüğünde sözcüğün *hayzeran*, *hazeran*, *hezaren*, *hezaran* biçimlerine yer vererek kökeni için Arapça *hayzurâni* işaret etmiştir (TETTL-3: 439).

Hıyarşembe (*Cassia fistula*): *Türkçe Sözlük*’te *Hint hıyarı* karşılığıyla da yer alan (TS: 1096) hıyarşembe, Hafid Efendi’nin eserinde Farsça *hıyarçenberin* Arapçalaşmış şekli olan *hıyâr-şenberden* galat olarak ifade edilir (161). Sözcük, Meninski’nin sözlüğünde *hıyâr-ı şebr* biçimiyle de yer almaktadır (2000: 1982).

Hünnap (*Zizyphus jujuba*): Hünnap, Hafid Efendi’nin galat sözlüğünde meşhur bir meyve adı olarak tanımlanmakta ve Arapça *‘unnâbdan* galat olduğu ifade edilmektedir (517). Çeşitli kaynaklarda da sözcüğün kökeni Arapça *‘unnâb* olarak verilmiştir.

İlgın (*Tamarix*): *Defter-i Galatât*’ta “maruf bir ağaç” olarak izah edilen sözcüğün Türkçe *yılmak* kökünden türediği, aslının *yılğın* olduğu kaydedilmiştir (50). *Derleme Sözlüğü*’nde *ılğın*, *ilgin* karşılıkları bulunan (DS: 2468) sözcükle ilgili çeşitli sözlüklerde de açıklamalar yapılmıştır. Sözcük, *Dîvânü Lugâtî’t-Türk*’te *yılğın* “ılğın (tamarix)” (DLT: 364) ve *yılğınlan*- “yir yılğınlandı ‘yer ılğınlandı” (DLT: 394) örnekleriyle yer alır. *Kamus-ı Türkî*’de de aslının *yılmaktan* *yılğın* olduğu belirtilir (KT: 481).

İspanak (*Spinacia oleracea*): *Tehzîbü'l-Kelâm*’da da atıfta bulunulan ve Hafid Efendi’nin eserinde yer verilen bilgiler ispanağın bilinen bir sebze adı olduğu, sözcüğün Farsçada hemzenin kesriyle *ispenâhtan* galat ve Arapçalaşmış şeklinin *isfenâh* olduğu hakkındadır (25). *Tehzîbü'l-Kelâm*’da Arapçalaşmış hâlinin *isfenâh* değil *isfânâh* olduğu ve Rumların *spanâki* dediği vurgulanır (123). *Kâmûs-ı Osmânî*’de de “isfânâh” maddesinde ele alınan sözcük, Arapça kökenli ve yine “ispanak” anlamıyla yer almıştır (KO: 617). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*’nde ise alıntılanan dil için Yunancaya işaret edilir (TAS: 365). Meninski’nin sözlüğünde *isfânâc*, *isfinâc* biçimlerine yer verilir (2000: 215).

İncir (*Ficus carica*): İncir sözcüğünün aslı Farsça *encîr* olup bu husus galat sözlüklerinden *Tehzîbü'l-Kelâm*’da da ifade edilmiştir: “Sahihi *encîr*dir

ki Fârisiyyedir.” (105). Hafîd Efendi’nin galat sözlüğünde de Farsça *encîr*den galat olduğu söylenir (55). *Lûgat-i Nâcî*’de “Muhâverâtta ‘hemze’nin kesriyle telaffuz olunur.” açıklaması yapılmıştır (LN: 284).

Kakule (*Elettaria cardamomum*): Kaynaklarda adının Arapça *kâkulle*den geldiği belirtilen kakule için Hafîd Efendi’nin eserinde de Arapça *kâkulle* biçimine temas edilmiş ve sözcüğün galat olduğu dile getirilmiştir (361). *Kâmûs-ı Osmânî*’de “kâkulle” maddesinde lisanımızda tahfifle *kakule* denildiğinden ve bitkisel bir deva olduğundan söz edilir (KO: 690).

Kapuska (*Brassica oleracea*): Türkçe sözlüklerde (TS; MBTS) etle pişirilen bir çeşit lahanaya yemeği olarak tanımlanan kapuska, *Defter-i Galatât*’ta lahananın ismi olarak belirtilmiştir: “Bu kelime lahanadan yapılan maruf taâm-ı matbûha tahsis edilmekte ise de Türkçede lahananın ismi kapuska olduğundan bunun matbuh ve gayr-ı matbûhuna itlakına mani yoktur.” (167). Sözcük, *Kamus-ı Türki*’de “etli lahanaya yemeği” tanımıyla yer alırken “Asıl Türkçede lahanaya demektir.” vurgusu da yapılmıştır (KT: 594). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te kelimenin kökeni Rusça *kapusta* “lahana” olarak verilir (MBTS: 1585).

Karanfil (*Dianthus*): Sözlüklerde kökeni konusunda farklı bilgiler yer alan karanfil sözcüğünün kökeni *Türkçe Sözlük*’te Arapça olarak verilir (TS: 1320). Galat sözlüklerinden *Defter-i Galatât*’ta “karanfil” maddesinde kelimenin doğrusunun Arapça *karanful* olduğu (169), *Mecmûam*’da da aynı bilginin tanıklandığı (132) dikkati çekmektedir. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te karanfil için Hintçeden Farsçaya hatta Doğu dillerinden Yunancaya da geçtiği ifade edilir (MBTS: 1593). *Lûgat-i Nâcî*’de sözcüğe *kurunful* de denildiği, dilimizde *karanfil* şeklinde telaffuz edildiği belirtilir (LN: 330).

Karpuz (*Citrullus vulgaris*): Karpuz sözcüğünün çeşitli sözlüklerde (TS, MBTS, TETTL vb.) Farsça *harbûz-harbûzed*den geldiği belirtilir. *Tashîhü’l-Galatât*’ta sözcüğün Farsça *harbûzed*den; *Defter-i Galatât*’ta ise Farsça *harbûz*den muharref olduğu ifade edilir (86; 168).

Kereviz (*Apium graveolens*): Kereviz bitkisinin adı kaynaklarda (TS; MBTS) Farsça *kerefs* ile ilişkilendirilmiştir. Hafîd Efendi’nin eserinde de bir sebze adı olarak geçen kereviz için Arapça *kerefs*; Farsçada *keresf* şekline temas edilmiştir (378). *Kâmûs-ı Osmânî*’de sözcük “kerefs” maddesinde Arapça olarak ifade edilmiş, tahrif ile *kereviz* denildiği vurgulanmıştır (KO: 706). Sözcüğün “kerefiz” kullanımına da Meninski’nin sözlüğünde yer verilmiştir (2000: 3921).

Keten (*Linum usitatissimum*): Keten sözcüğü Arapça *kettândan* Türkçeye geçmiştir. Galat sözlüklerinde de aynı bilgi tanıklanmıştır: *Mecmûam* adlı eserde doğrusunun Arapça *kettân* olduğu (138); *Fâzıl’ın Galatât Defteri*’nde *kettân* şekliyle bilinen bir bitki olduğu ve *ketân* biçiminin yanlışlığı (50); *Defter-i Galatât*’ta doğrusunun Arapça *kettân* olduğu (175) ifade edilir. *Lûgat-i Nâcî*’de dilimizde tahfif ile kullanıldığı belirtilen (LN: 347) sözcük için *Kamus-ı Türki*’de “kettân” maddesinde yaygın kullanımının *keten* olduğu dile getirilir (KT: 639). *Risâle-i Feyziyye*’de de kefin fethalı ve

tânın şeddelenmesiyle kullanıldığı ve avamın galat edip *keten* dediği açıklaması yer alır (RF: 122).

Kına (*Lawsonia alba*): Kına sözcüğü, *Mecmûam* adlı eserde “kadınların el ve saçlarını boyamaya mahsus olan nebatın ismi” olarak açıklanır (134). Aynı eserde doğrusunun *hinnâ* olup Arapçadan alındığı kaydedilir (76). *Tashîhü'l-Galatât* ve *Defter-i Galatât*'ta da sözcüğün Arapça *hinnâ*dan geldiği tanıklanmıştır (93; 171). *Kamus-ı Türkî*'de de sözcüğün Arapça *hinnâ*dan galat olduğu belirtilir (KT: 644).

Kinnap (*Cannabis sativa*): *Defter-i Galatât*'ta “Arapça ‘kenevir’ manasına olan *kinne*den muharreftir.” açıklamasıyla yer alır (171). Kaynaklarda sözcüğün kökeni Arapça olarak kaydedilir. Meninski'nin sözlüğünde *kinne* biçimine de yer verilir (2000: 3766).

Kimyon (*Cuminum cyminum*): Galat sözlüklerinden *Mecmûam* ve *Defter-i Galatât*'ta da sözcüğün aslı ve doğrusu Arapça *kemmûn* olarak ifade edilir (142; 177). *Lehçetü'l-Lûgat*'te de sözcük “Arabî-i galattır.” ibaresiyle açıklanmış, doğrusu *kemmûn* olarak kaydedilmiştir (LL: 969). *Ötüken Türkçe Sözlük* ve *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te kelimenin Arapçaya Yunanca *kymion*dan geçtiği dile getirilmiştir (ÖTS: 2675; MBTS: 1731).

Kiraz (*Prunus cerasus*): *Tashîhü'l-Galatât*'ta “kiras” maddesinde ele alınan ve bilinen bir meyve olduğu ifade edilen kiraz adının Süryani dilindeki *karasiyadan* muharref olduğu dile getirilir (95). Aynı düşüncelere Hafid Efendi de eserinde yer vermiştir (373). Kelimenin kökeniyle ilgili, *Türkçe Sözlük*'te Rumca (TS: 1445); *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te Yunanca *kerasi* (MBTS: 1734); *Ötüken Türkçe Sözlük*'te ise “Yunanca *kerasos* / *kerasi* / Latince *cerasia* > *kerasus*” (ÖTS: 2680) açıklaması yapılır.

Lale (*Tulipa gesneriana*): *Kâmûs-ı Osmânî*'de Farsçada kırmızı renge lâl denildiğinden ve bu bitkinin de esasen kırmızı ve kırmızılı oluşundan sebep *lâle* diye isimlendirildiği kaydedilir (KO: 729). Hafid Efendi'nin eserinde de bahsi geçen bilgilere yer verilmiştir (520). Sözcüğün aslı, çeşitli kaynaklarda Farsça *lâle* olarak geçmektedir.

Limon (*Citrus limonum*): Hafid Efendi'nin eserinde sözcüğün tıp müfredat kitaplarında *leymûn* olduğu, Süryanicede *leymûdan* Arapçalaştığı, Farsçada ise *lîmû* denildiği ifade edilir (400). *Ahterî-yi Kebîr*'de Yunan lûgatinden Arapçalaştığı ve az da olsa nûn harfini düşürerek *leymû* da dendiği belirtilir (AK: 867). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde Yunanca *lemoniye* işaret edilir (TAS: 489).

Lüfer Çiçeği (*Nymphaea*): *Kâmûsü'l-Muhîr Tercümesi*'nde “‘avâmm-ı Türkî”de *lüfer* denilen çiçek olduğu dile getirilir (KMT: 2381). Lüfer çiçeğine Hafid Efendi'nin galat sözlüğünde rastlanmıştır. Sözcüğün Arapçada nûnun kesri ve yânın sükûnuyla *niylûfer*den galat ve Farsçada *lîlûper* biçiminde olduğu dile getirilir (397).

Mandalina (*Citrus aurantium*): *Defter-i Galatât*'ta mandalina, bir cins maruf, yuvarlak meyve olarak tanımlanırken aynı zamanda Şarki Asya'dan

geldiği ve bitki bilimi tarihinde de bunun kayıtlı olduğu dile getirilir. Mandalina adının ise Çin vüzerasına verilen *mandarin* isminden muharref olduğu nakledilir (181). *Ötüken Türkçe Sözlük*'te "İtalyanca *mandorina* > İspanyolca *mandarina*" (ÖTS: 3046); *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te "Portekizce *mandarina*-Fransızca *mandarine*" (MBTS: 1955) köken bilgisiyle yer alır. *Lügat-i Nâci*'de sözcüğün kökeni Fransızca olarak verilir ve *mandarineden* geldiği ifade edilir (LN: 395).

Maydanoz (*Petroselinum sativum*): Sözlüklerde (MBTS; ÖTS) Yunanca kökenli olduğu söylenen sözcük için galat sözlüklerinde de bazı değerlendirmeler yapılmıştır. Örneğin; *Tashîhü'l-Galatât*'ta "maydanos" maddesinde "Makidonyadan gelme olduğu için öyle denilip bazıları indî zarafet edip mi'de-nüvâz demeleri şâyân-ı handedir." (101) açıklaması yapılmış, *Defter-i Galatât*'ta ise benzer olarak Arapça *mi'de-nüvâz*dan geldiği rivayet edilse de doğruluğunun sağlanamayacağı dile getirilmiştir. Çünkü bazı eski Türkçe eserlerde de kelimeye tesadüf edildiği belirtilmiştir (182). *Kamus-ı Türkî*'de de *mi'de-nüvâz* kabul edilmesinin abes olduğuna değinilmektedir (KT: 761). *Resimli Türkçe Kamus*'ta da sözcüğün kökeni Yunanca olarak verilir (RTK: 292).

Mazı (*Thuja*): Mazı, servigiller familyasından bir süs bitkisi olarak tanınır. Bitkinin adı, Farsça *mâzû* ile ilişkilendirilir. Hafid Efendi'nin eserinde de mazı için Farsça *mâzû* sözcüğüne temas edilmiştir (402).

Menekşe (*Viola odorata*): Menekşe bitkisinin adı, Farsça *benefşe* sözcüğüyle ilişkilendirilir. *Defter-i Galatât*'ta da kelimenin doğrusu *benefşe* olarak verilmiştir (190). Hafid Efendi'nin eserinde de Farsça *benefşeden* galat olup Arapçalaşmış biçiminin *benefşec* olduğu dile getirilir (437). Sözcük, *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü*'nde *menevşe* (TTS: 2803); Meninski'nin sözlüğünde *menefşe* biçimiyle de karşımıza çıkmaktadır (2000: 4976).

Mercanköşk (*Origanum majorana*): Türkçede *şile*, *yayla kekiği*, *merzengûş* adlandırmalarıyla da bilinen bitkinin adı kaynaklarda Farsça kökenli olarak ifade edilir. Galat sözlüklerinden Hafid Efendi'nin eserinde Farsça *merzenkûştan* galat olup Arapçalaşmış biçiminin *merzencûş* olduğuna temas edilir (416).

Mersin (*Myrtus communis*): Mersin ağacı adının kökeni *Türkçe Sözlük*'te Rumca olarak kaydedilmiştir. Hafid Efendi'nin eserinde sözcüğün Farsça *mîrsînden* galat olduğu söylenir (416). *Kâmûs-ı Osmânî*'de ise sözcük Arapça olarak ifade edilir (KO: 785). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde ise Yunanca *mîrsini* ile ilişkilendirilir (TAS: 531).

Meyan kökü (*Glycyrrhiza glabra*): "Fasulyegillerden, tüysü yapraklı, mavimsi, mor çiçekli, tatlı olan toprak altı bölümleri hekimlikte ve serinletici içeceklerin yapımında kullanılan bitki" anlamıyla tanımlanan (TS: 1671) meyan kökü, galat sözlüklerinden *Defter-i Galatât*'ta da konu edilmiştir: "Maruf ağaç, kök. Bu kelime Farsî *bûyân* lafzından muharreftir." (193).

Mugaylân (*Acacia arabica*): *Tashîhü'l-Galatât*'ta Hicaz'da yetişen bir ağaç adı olduğundan söz edilen mugaylân kelimesi *ümmü gaylân*dan galat olarak kabul edilir (106). *Defter-i Galatât*'ta dikenli bir ağaç olarak açıklanan sözcüğün doğrusunun *ümmü gaylân* olduğu kaydedilmiş (188), Sırrı Paşa'nın *Galatât*'ında da sözcüğün doğrusu *ümmü gaylân* olarak verilmiştir. Ayrıca Osmanlı lisanında *mugaylân* kullanımının yaygın olduğu hatta *ümmü gaylân* şeklinin nadir kullanılan bir söz hükmünü aldığı bundan dolayı da mugaylânın kullanılmasında tereddüt edilmediğinden söz edilmiştir (13). *Lügat-i Nâcî*'de de sözcüğün aslı *ümm-i gaylân* olarak açıklanır (LN: 457).

Nane (*Mentha piperita*): Nane adı aslen Arapça *na'na* / *na'nâ'* sözcüğüyle ilişkilendirilir. Hafid Efendi'nin eserinde de galat olarak değerlendirilen sözcük için Arapça *na'nâ'* ifadesine yer verilmiştir (477). *Kâmûs-ı Osmânî*'de tahrif ile *nane* denildiği dile getirilir (KO: 910).

Nar (*Punica granatum*): Hafid Efendi'nin eserinde meyve adı olarak tanımlanan nar sözcüğünün Farsça *enârdan* bu şekli aldığı kayıtlıdır (472). *Kâmûs-ı Osmânî*'de de aslının *enâr* olduğu ve lisanımızda muhaffef olarak kullanıldığı belirtilir (KO: 911).

Narcıl /Narçıl (*Cocos nucifera*): *Hindistan cevizi* olarak bilinir. Galat sözlüklerinden Hafid Efendi'nin eserinde sözcüğün Farsça *nârçîl* ve Arapça *nârcîl* biçimlerine atıfta bulunulur (476). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde sözcüğün kökeni Arapça *nârcîl* olarak ifade edilir (TAS: 587).

Ortanca (*Hydrangea hortensia*): Ortancayla ilgili, galat sözlüklerinden *Tehzîbü'l-Kelâm*'da bazı değerlendirmeler yapılmıştır. Eserde; ortancanın kar çiçeği gibi top top açılan, renkten renge giren ve sonunda tatlı bir pembede karar kılan bir çiçek olduğu ve *capon gülü* olarak da adlandırıldığından söz edilir fakat her ortançiyaya denilmediği ve her yerde bulunmadığı da söylenir. Sözcük, Japonca *ortançiyadan* muharreftir (143). *Kamus-ı Türkî*'de "ortança" maddesinde "Japonya'dan gelme bir çiçek, Japon gülü" şeklinde tanımlanır (KT: 945). *Resimli Türkçe Kamus*'ta "ortansiye, ortanca" maddesinde sözcüğün kökeni Fransızca olarak verilir (RTK: 372).

Öd ağacı (*Aquilaria agallocha*): Sözcüğün kökeni Arapça 'ûd ile ilişkilendirilmektedir. *Risâle-i Feyziyye*'de "'ûd" maddesinde avamın galat edip *öd ağacı* dediği açıklaması yapılırken (RF: 195) Hafid Efendi'nin eserinde *'ûdü'l-buhûrdan* galat olduğu belirtilip 'ûd sözcüğünün aslında "ağaç" anlamının bilindiği ve *öd ağacının* da *bâb-ı hümâyûn kapısı* gibi "galat-ı mükerrer" olacağına belli bir şey olduğu ifade edilir (310).

Pamuk (*Gossypium*): Anadolu ağızlarında *pambık*, *pambuğ*, *pambuk*, *pamık*, *panbiğ*, *panbiğ* söyleyişleri olan (DS: 3387) pamuk sözcüğünün kökeni, *Türkçe Sözlük*'te Farsça *panbuk* olarak verilmiştir (TS: 1878). *Dîvânü Lugâtî't-Türk*'te sözcük, *bamuk* ~ *bâmuk* "Oğuzcada pamuk (gossypium)" olarak karşımızı çıkar (DLT: 572). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü*'nde de *pambuk*, *banbık*, *panbık*, *panbuğ*, *panbuk*, *panmuk* şekilleriyle kaydedilir (TTS: 3175). *Defter-i Galatât*'ta *pamuk* veya *pambuk* şekli verilen sözcük için Farsçada yine bu anlama gelen *penbe* sözcüğünden galat olduğu,

buyurmaktan buyuruk, kavurmaktan kavuruk geldiği gibi *penbenden de penbuk* şekline konulduğu ve daha sonra şimdiki hâlini aldığı ifade edilir (67). *Kamus-ı Türkî*'de de sözcüğün aslı Farsça *penbe* olarak izah edilmiştir (KT: 966).

Patates (*Solanum tuberosum*): *Türkçe Sözlük*'te sözcüğün kökeni Rumca olarak verilir (TS: 1898); *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te ise Amerika yerli dilinden İspanyolca aracılığıyla çeşitli Avrupa dillerine geçtiği, Türkçeye ise İtalyanca ve Yunancadan geldiği ifade edilirken (MBTS: 2501) Tietze'nin sözlüğünde Yunanca olarak kaydedilmiştir (TETTL-6: 323). *Mecmûam* adlı eserde de sözcüğün İspanyolca ve aslının *patat* olduğu dile getirilir (40). *Kamus-ı Türkî*'de sözcüğün *patates* ve *patate* biçimi yer almaktadır (KT: 971).

Patlıcan (*Solanum melongena*): Patlıcan, Arapçada *bâdincân* adıyla bilinir. Farsçada *bâtingân* biçimi yer alır (FŞ: 802). Galat sözlüklerinden *Defter-i Galatât*'ta sözcüğün aslının Farsça *bâdingân*ın Arapçalaşmış şekli *bâdincân* olduğu (66); *Mecmûam*'da da Farsça *bâdincân* ve *bâdingândan* bozma olduğu ifade edilir (41). *Lügat-i Remzî*'de patlıcan karşılığında "bâzincân" biçimi madde başı alınmıştır (LR-1: 155).

Pazı (*Beta vulgaris*): *Yaban pancarı* olarak da bilinen pazı, Hafid Efendi'nin galat sözlüğünde de yabancı pancarın adı olarak tanımlanmış ve Farsça *pâzûdan* galat olduğu kaydedilmiştir (68). *Kâmûs-ı Osmânî*'de de "pâzû" maddesinde Farsça olduğu dile getirilmiştir (KO: 957).

Pelesenk (*Commiphora opobalsamum*): Arapça *belesân* sözcüğünden gelen ve bir ağaç adı olan pelesenk, *Defter-i Galatât*'ta da benzer şekilde açıklanır ve sözcüğün aslı için Arapça *belesâna* vurgu yapılır (70). Hafid Efendi'nin eserinde de *belesândan* galat olduğu belirtilir (97). *Mecmûam* adlı eserde *belesenk* biçimiyle de ele alınan sözcük, bir ağaç ismi olarak tanımlanırken doğrusu *belesân* olarak verilir. Ayrıca "dühn-i belesân" yani pelesenk yağının ondan elde edildiği de vurgulanmıştır (37).

Pelit (*Quercus*): *Türkçe Sözlük*'te *palamutun* karşılığı olarak verilmiş ve kökeni Arapça *bellût* olarak belirtilmiştir (TS: 1908). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde de aynı bilgilere temas edilir (TAS: 637). Hafid Efendi de sözlüğünde pelitin Arapça *bellût*tan galat olduğunu dile getirir (98). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü*'nde de sözcük "palamut" anlamıyla yer alır (TTS: 3185).

Pirinç (*Oryza sativa*): Kelimenin aslı Farsça *birinc*dir. *Mecmûam* adlı eserde pirinç için Farsça ve doğrusunun *birinc* olduğundan söz edilir (42).

Ravent (*Rheum officinale*): Hafid Efendi'nin galat sözlüğünde sözcüğün Arapça *rivendden* galat olduğu dile getirilir fakat tabielerin elif ekleyerek *râvend* biçiminde kullandığı bilgisine de atıfta bulunulmuştur. Sözcüğün Farsçadaki biçimi *rîvend* olarak ifade edilirken *râvend* biçiminin de meşhur olduğu vurgulanır (186). Sözcük, *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde Arapça *râvend* ile ilişkilendirilir (TAS: 676).

Razakı (*Vitis vinifera*): Razakı, galat sözlüklerinde değişik söyleyişlerle karşımıza çıkar: *Defter-i Galatât*'ta "kurusu meşhur üzüm" anlamındaki kelimenin doğrusunun *râzîkî* (127), Sırrı Paşa'nın *Galatât* adlı eserinde ise doğrusunun elif ile "maruf üzüm" anlamında *rezâkî* olduğu (27) yazılıdır. *Mecmûam*'da *rezâkî*nin yanlış olduğu ve doğrusunun "âşîkî" vezninde *râzîkî* olduğu ve "maruf üzüm" anlamına geldiği ifade edilir. Ayrıca "keten tohumu" anlamı da bulunur (90). Hafid Efendi de eserinde Arapça *râzîkî*den galat olduğunu ifade eder (189). Sözcük hakkındaki bir diğer açıklama *Fâzıl'ın Galatât Defteri*'nde yer alır: "Rânın kesriyle maruf üzüme denir. Türkçede feth-i zâ ile müstameldir." (83). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü*'nde sözcüğün *razdakı* şekline de rastlanır (TTS: 3211).

Rezene (*Foeniculum vulgare*): Bitki adının Farsça *râziyâne* sözcüğünden geldiği söylenir. *Lûgat-i Remzî*'de "râziyâne" maddesinde sözcüğün *rezene* olarak adlandırılan bitkiye denildiği kaydedilir (LR-1: 574). Hafid Efendi de eserinde sözcüğün bahsi geçen addan galat olduğunu vurgular ve Arapçasını *râziyâne*c olarak verir (189).

Sanavber (*Pinus Pinea*): Çam fıstığı ağacı olarak bilinen sanavber, *Mecmûam* adlı eserde "sanûber" maddesinde ele alınarak doğrusunun *sanavber* olduğu ve bunun da çam ve fıstık ağacına, fıstığa denildiği ifade edilir (109).

Sarımsak (*Allium sativum*): Eski Türkçede *sarmusak*, *samursak* şekilleri kullanılan sözcük Hafid Efendi'nin eserinde de konu edilir (256). *Dîvânü Lugâtî't-Türk*'te de *sarmusak* "sarımsak (*Allium sativum*)" biçimi yer almış, *samursak*ın göçüşmeli başka bir varyant olduğundan söz edilmiştir (DLT: 229). Clauson'un sözlüğünde *sarumsak* biçimiyle de kaydedilmiştir (1972: 853).

Sater (*Thymus*): Hafid Efendi'nin eserinde "za'ter" maddesinde *keklik otu* olduğu ve tahrifle *kekik* denildiği ifade edilirken Arapça *sa'ter*den galat olduğu da belirtilmiştir (197). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te *zater* biçimine de yer verilerek bunun sater bitkisinin halk arasındaki söylenişi olduğu dile getirilmiştir (MBTS: 3524).

Sedef (*Ruta graveolens*): Tarihî Türkçe tıp metinlerinde bir bitki olarak da karşımıza çıkan sedeften *Mecmûam*'da "Sahihi *sedâbdır* ki meşhur nebatın ismi ve Farisidir. Malum sedef ise sâd ile Arabidir." şeklinde bahsedilir (97). Hafid Efendi'nin eserinde Arapça *sezâbdan* galat olduğu ifade edilir (217). *Resimli Türkçe Kamus*'ta sâd ile yazılan madde başında, bilinen istiridye ve kabağının yanı sıra *sedefotu* "bir nevi kokulu ot" da yer almaktadır (RTK: 421).

Semizotu (*Portulaca oleracea*): *Pirpirim*, *semizot* karşılıklarıyla da kaynaklarda yer alan bitkinin "semiz otu" izahı *Yeni Galatât*'ta yanlış olarak değerlendirilir ve doğrusunun "semiz ot" olması gerektiği vurgulanır (20). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü*'nde bitkinin "semizlik otu" biçimine de rastlanmıştır (TTS: 3380).

Servi (*Cupressus sempervirens*): *Defter-i Galatât*'ta "selvi" maddesinde sözcüğün Farsça *serv* kelimesinden bu şekli aldığı dile getirilir (138). *Kamûs-ı Türkî*'de (KT: 1072) ve *Lehce-i Osmânî*'de (LO: 340) "servi" maddesinde "galatı selvi" açıklaması yer alırken *Lehçetü'l-Lügat*'te "Arabî-i galat" kabul edilen sözcüğün doğrusu *serv* olarak kaydedilir (LL: 642).

Sinameki (*Cassia acutifolia*): Sinameki, Arapça *sinâ-i Mekkî* şeklinden gelişmiş bir isimdir. *Defter-i Galatât*'ta da bir deva olduğu kaydedilen sinameki sözcüğünün aslı Arapça *sinâ-i Mekkî* olarak açıklanmıştır (140). Hafid Efendi'nin eserinde de Mekke'de yetiştirilen bir bitki olmasından sebep *sinâ-i Mekkî* denildiği ifade edilmiştir (230).

Sөгüt (*Salix*): Sөгüt, sözcüğü, Eski Türkçeden beri kullanılmaktadır. Çeşitli örneklere Clauson'un sözlüğünde de yer verilmiştir (1972: 819). *Dîvânu Lugâtî't-Türk*'te *sөгüt* "sөгüt ağacı"; *sөгütlen-* "sөгüt ağaçlarıyla sөгütlenmek", *sөгütlük* "sөгüdün yetiştiği yer" türevleriyle yer alır (DLT: 830-831). *Sөгüt sölihe kağın kâsıña* "Sөгüte tazelik, taravet yakışır; kayın ağacına kartlık yakışır." yine eserde geçen bir atasözüdür (DLT: 153). *Defter-i Galatât*'ta "sөгüd" maddesinde ele alınan sözcük için "Doğrusu sөгüttür. Te harekelenince dâla kalb olunur." açıklaması yapılır (142).

Sumak (*Rhus coriaria*): Sözcüğün kökeni Arapça *summâktır*. Hafid Efendi de eserinde *summâktan* galat olduğuna işaret etmiştir (240). *Kâmûs-ı Osmânî*'de de benzer bilgilere yer verilmekle birlikte tahrifle *sumak* denildiği belirtilir (KO: 1070).

Susam (*Sesamum indicum*): *Defter-i Galatât*'ta "susam veya sisam" madde başıyla ele alınan sözcüğün doğrusunun Arapça *simsim* veya *sevsem* olduğu belirtilir (150). Hafid Efendi de Arapça *simsim* şekline vurgu yapmıştır (239). *Mecmûam*'da "susam" ve "sisam" maddesinde "İkisi de yanlıştır. Doğrusu *simsim* olup Arapçadır. Fransızca *sesam* [sésame] tabiri de bundan muharref olmalıdır." (110) açıklamasıyla konu edilir. *Lehce-i Osmânî*'de de sözcüğün *simsim* karşılığı mevcuttur (LO: 354).

Süsen (*Iris*): Türlü renklerde ve hoş kokulu çiçekler açan bir bitkidir. Süsen, Hafid Efendi'nin eserinde "susam" maddesinde benzer ifadelerle değerlendirmeye alınmıştır. Söz konusu eserde sözcüğün Arapçada *sevsen*, Farsçada *süsen* biçimiyle yer aldığı ve hangisinden galat olsa uygun olacağı ifade edilmiştir (239). Meninski'nin sözlüğünde de "süsen" maddesinde sözcüğün *susam* karşılığına yer verilmiştir (2000: 2711).

Samama (*Cucumis dudaim*): Güzel kokulu, küçük bir tür kavundur. Sözlüklerde (TS; MBTS, TAS vb.) sözcüğün kökeni Arapça olarak kaydedilmiştir. Hafid Efendi'nin eserinde ise Farsça *şemâme* ile ilişkilendirilen sözcüğün Arapçası *şemmâm* olarak izah edilmiştir (251).

Şebboy (*Matthiola*): Renkli çiçekleri ve güzel kokusuyla bilinen şebboy bitkisinin adı, Farsça *şebbûydan* Türkçeye geçmiştir. Hafid Efendi'nin eserinde de ilgili yapıdan galat olduğu, bu yapının da Farsçadaki *şeb* "gece" ve *bûy* "koku" sözcüklerinden oluştuğu dile getirilir (246).

Şeftali (*Prunus persica*): *Defter-i Galatât*'ta sözcüğün sırf Türkçe olmayıp "semiz" anlamına gelen *şeft* Farsça lafzıyla Türkçe "erik" demek olan *âlû*dan mürekkep olduğu ve bunu *şeftalu* suretinde yazmak gerektiği belirtilir (146-147). Hafid Efendi'nin galat sözlüğünde şeftalinin aslının *âlû* ve *şeft* sözcükleriyle oluşan *âlû-yı şeft* terkibinden geldiği ifade edilir (249). *Kamus-ı Türki*'de de sözcüğün kökeni için Farsça şeft "semiz" ve *âlû* "erik" birleşimine işaret edilmiş, Türkçede yaygın kullanımı *şefteli* olarak verilmiştir (KT: 1132).

Şimşir (*Buxus sempervirens*): Hafid Efendi'nin eserinde benzer bilgilerle "çimşir" maddesinde ele alınan sözcüğün Farsça *şemşâd*dan galat olduğu ifade edilir (138). *Ferheng-i Şuûri*'de "şemşâd" maddesinde anlam olarak sözü edilen ağaca da atıfta bulunularak avamın tahrifiyle *çimşir* de denildiği kaydedilmiştir (FŞ: 2365). *Lügat-i Remzi*'de ise madde başı "şimşâd" olarak verilmiştir (LR-1: 734).

Tarçın (*Cinnamomum*): Adının Farsça *dârçîn* sözcüğünden geldiği söylenir. Anadolu ağızlarında *darçın*, *darçın* söyleyişleriyle de karşımıza çıkar (DS: 1369). *Defter-i Galatât*'ta sözcüğün doğrusu yine *dârçîn* olarak kaydedilir (71). Hafid Efendi'nin eserinde "dârçîn" maddesinde ele alınan sözcük için Farsçada iki kelimedenden oluşan *dâr-çînî*den galat olduğu, Arapçalaşmış biçiminin ise cîm yerine sâd ile *dâr-sînî* olduğu açıklaması yapılır (164).

Tarhun (*Artemisia dracunculus*): Kaynaklarda sözcüğün Arapça *tarhûn*dan Türkçeye geçtiği dile getirilir. Hafid Efendi, Farsçadaki biçimini tâ ile *tarhûn* olarak ifade etmektedir (112). *Ahterî-yi Kebîr*'de tahfif ile *tarhî* de denildiği ve "aslı lügat-i Yunânîdir" bilgisi dikkat çekicidir (AK: 581).

Tere (*Lepidium sativum*): Tere adı Farsça kökenlidir. Hafid Efendi'nin sözlüğünde sözcüğün Farsça *terreden* galat olduğu fakat Farsçada Türkçedeki biçimi gibi *tere* olarak da kullanıldığı belirtilir (112).

Turp (*Raphanus sativus*): *Defter-i Galatât*'ta açıklamasına yer verilen sözcüğün aslının Farsça *turb* olduğu ifade edilmiştir (154).

Turunç (*Citrus medica*): Galat sözlüklerinden *Defter-i Galatât*'ta "ağaç kavunu" anlamındaki *turunç*dan muharref olduğu (154); *Mecmûam*'da doğrusunun yine "ağaç kavunu" anlamındaki Arapça *turunc* ve *utruc* olduğu söylenir (114-115). Hafid Efendi'nin eserinde de Farsça *turunç*dan galat olduğu ve Arapçada *utruc* denildiği ifade edilir (275). *Kâmûsu'l-Muhît Tercümes*'inde Türkçede "ağaç kavunu" olarak bilinen meyveye dendiği ve çeşitli hastalıklara iyi geldiğinden bahsedilir (KMT: 922).

Zencefil (*Zingiber officinale*): *Defter-i Galatât*'ta "kızdıracı baharattan biri" anlamıyla yer alır ve kelimenin doğrusu *zencebîl* olarak kaydedilir (132). *Mecmûam*'da ise "Doğrusu *zencebîl* olup Arabidir; yahut Farisiden muarrebdir." bilgisi yer alır (94). Hafid Efendi'nin eserinde de Arapça *zencebîl*den galat olduğu ifade edilir (203). *Lehçetü'l-Lügat*'te sözcük "Arabî-i galat" olarak açıklanmış ve doğrusu *zencebîl* olarak kaydedilmiştir (LL:

624). *Risâle-i Feyziyye*'de de "galat-ı avam" ve sahihinin *zencebîl* olduğu belirtilmiştir (RF: 208).

Zerdali (*Prunus armeniaca*): Hafîd Efendi'nin eserinde kayısıya benzer meyvenin adı olarak tanımlanır ve sözcüğün *zerd-âlûdan* galat olduğu, bu lafzın Farsça *zerd* "sarı" ve *âlû* "erik" sözcüklerinden meydana geldiği ve "sarı erik" anlamını ifade ettiği dile getirilir (194-195). Çeşitli kaynaklarda da sözcüğün kökeni Farsça *zerd-âlû* ile ilişkilendirilir. Meninski'nin sözlüğünde *zerdelü* biçimine de yer verilmiştir (2000: 2440).

Zerdeçal (*Curcuma longa*): *Hint safranı* karşılığıyla da tanınan zerdeçal adının Farsçadan geldiği söylenir. Farsçada *zer-çûbe*, *zerde-çâv*, *zerde-çûb*, *zerde-çûbe* biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır (FŞ: 2008). *Mecmûam* adlı eserde "zerdeçâv" maddesinde ele alınan sözcük, Farsça *zerde-çûbdan* muharref olarak açıklanır (93). *Lûgat-i Remzî*'de "zerde-çûb" biçimine yer verilip ilgili maddede sözcüğe galat olarak *zerde-çâv* denildiği de vurgulanırken (LR-1: 620) *Kamus-ı Türkî*'de "Farsça 'zerdeçûb'dan muharref, galatı: zerdeçal" ibaresiyle yer alır (KT: 1374).

Alfabetik sıralanıp madde başı alınarak değerlendirilen sözcüklerin yanı sıra özellikle tarihî tıp metinlerinde de sıklıkla karşılaşılan, ölçünlü Türkçede farklı adlandırmalarla anılan ve daha çok deva özelliğiyle karşımıza çıkan bitkilerden de söz etmek mümkündür. Örneğin;

'Abdü's-selâm (*Mandragora officinarum*): Tarihî Türkçe tıp metinlerinde *yebrûh* karşılığıyla bilinir. Örneğin; *Risâle-i Feyziyye*'de *yebrûhu's-sanem* gibi olduğu ve avamın galat edip *'abdü's-selâm* dediği dile getirilmiştir (RF: 173). Hafîd Efendi'nin galat sözlüğünde de Arapça *yebrûhu's-sanemden* galat kabul edilen sözcüğün aslı için yine *yebrûh* lafzına atıfta bulunulmuştur (300). *Ferheng-i Şuûrî*'de de aynı ifadeyi Türkçede avamın galat edip *abdü's-selâm* dediği vurgulanmıştır (FŞ: 2129).

'Abdü's-selâtîn (*Croton Tiglium*): *Risâle-i Feyziyye*'de *habbü'l-mülûk* ve *habbü's-selâtîn* olarak adlandırıldığı, avamın galat edip sözcüğü *'abdü's-selâtîn* biçiminde dile getirdiği belirtilmiştir (RF: 138). Tarihî Türkçe tıp metinlerinde *mâhûdâne* karşılığıyla da bilinen sözcük için Hafîd Efendi'nin eserinde *habbü's-selâtînden* galat olduğu, *habbü'l-mülûk* ve Farsçada *mâhûdâne* adıyla da anıldığı bilgisi verilmiştir (299).

Azhır (*Andropogon schoenanthus*): *Mekke ayrığı* olarak da bilinen bitkidir. Hafîd Efendi, eserinde bitkinin diyarımızda *ayrık* diye bilindiğini, *Mekke ayrığı* denilmekle de meşhur olduğunu vurgular. Ayrıca sözcüğün Arapça *izhardan* galat olduğu ve Farsçada bitkiye *neçîl* denildiği bilgisini de kaydeder (13-14).

Kunnebît (*Brassica oleracea*): Hafîd Efendi'nin eserinde "kurnebit" maddesinde lahana cinsinden bir sebze olarak tanımlanır. Ayrıca sözcüğün Arapça *kunnebîttten* galat olduğu ifade edilirken farklı biçimleriyle tıp müfredatlarında da yer aldığı dile getirilir (328). *Müfredât-ı Tıbbiyye* adlı eserde sözcük "Çiçek lahanasıdır. Galat edip *kurnebît* derler." (MT: vr. 135b/15-16) şeklinde açıklanmıştır.

Türbüd (*Convolvulus Turpethum*): Hafid Efendi'nin eserinde bilinen devalardan olduğu söylenir. Sözcüğün Farsça tânin kesri, râ ve dâlin sükûnu ve bânın fethiyle *tirbedden* galat olduğu belirtilmiştir (109).

‘Üdü'l-kahr (*Anacyclus pyrethrum*): *Tehzîbü'l-Kelâm*'da *üdü'l-kahr* biçimine de yer verilen sözcük, *‘üdü'l-karh*ın muharrefi ve deva olarak kullanılan bir bitki olarak açıklanır (30). Hafid Efendi'nin eserinde de Arapça *‘üdü'l-karhtan* galat olduğu ifade edilmiştir (311). Tarihî Türkçe tıp metinlerinden *Risâle-i Feyziyye*'de “*üdü'l-kahr*” olarak madde başı alınan sözcük için “Galat-ı fâhiştir, galat-ı sahîhi *‘üdü'l-kahr*dır ki Arapça *‘âkırkarhâ* ve *‘üdü'l-karh* dahi derler.” açıklaması yapılır (RF: 195).

Bunların yanı sıra galat sözlüklerinde tespit edilen fakat değerlendirme ölçütlerinin dışında tutulan pirinç karşılığında “*erz*”, haşhaştan elde edilen “*afyon*”, şeftali anlamında kullanılan “*hûh* (*havh*)” ve yine tatlı şeftaliyi ifade eden “*hulî* (*hulvî*) şeftali”, bir bitki özü anlamında yer alan “*sakmunya*”, turpun karşılığı olan “*ficil* (*fucl/fucul*)”, yeni yetişmiş arpa cemeninin adı olan *hasıl* (*kasîl*) da bitkilerle bağdaştırılan diğer sözcüklerdir.

Değerlendirme ve Sonuç

Türkçenin tarihi boyunca kaleme alınan eserler arasında genel sözlüklerin yanı sıra özel sözlüklerin de önemli bir yeri vardır. Özel sözlükler kategorisinde değerlendirilen türlerden biri de galat sözlükleridir. Galat sözlükleri, çok sayıda canlı, cansız adına, özel adlara, çeşitli fiillere yer veren eserlerdir. Bu çalışmada galat sözlüklerinde madde başı olarak verilen bitki adları konu edilmiştir. Taranan sözlüklerde 100'ün üzerinde farklı sözcük tespit edilmiş, 100 sözcük değerlendirmeye alınmıştır. Bitki kategorisinde ağaç, ot, kök, çiçek, meyve, sebze türünden bütün sözcüklere yer verilirken -daha önce belirtildiği üzere- bitkilerden elde edilen ürünler, genel adlandırmalar, bitkilerin farklı tür ve adlandırmaları araştırmanın dışında tutulmuştur. Eserlerde bitkilerin tanımlarına, türlerine, yetiştiği yörelere ve “galat” olarak değerlendirilen bitki adlarının değişik söyleyişlerine ve kökenlerine yer verilmiştir. Galat sözlüklerinde bitkiler için söylenen “bilinen, herkesçe tanınan, yaygın” anlamlarındaki ifadeler galat sözlüklerinin dilde yerleşik hâle gelen tür adlandırmalarını ne derece muhteva ettiğini göstermektedir. Bitki adlandırmaları konusunda, galat sözlüklerinde alıntılanan sözcüklerin daha çok Arapça ve Farsça dillerinden olduğu görülmekle birlikte Batı dillerinden örnekler de mevcuttur. Bu durum kültürel ilişkilerin bir sonucudur. Ayrıca sözcüklerin Türkçenin tarihî dönemlerindeki anlamlarına veya biçimlerine nadiren de olsa vurgu yapılmıştır. Tespit edilen aynı bitki adlarına farklı sözlüklerde rastlanmasının yanı sıra yalnızca tek eserde karşımıza çıkan bitki adları da mevcuttur. Özellikle Hafid Efendi'nin eserinde bu kullanımlar sıkça yer almaktadır. Taranan sözcüklere ulaşılmasına kolaylık oluşturmak adına çalışmada bitki adları alfabetik sıralanarak değerlendirilmiştir. Sözlüklerde ilgili adlar için yapılan açıklamaların benzerliğinden ötürü herhangi bir

sınıflama yapmak mümkün olmamıştır. Galat sözlüklerinde madde başlarında değişik imlalarla yazılan sözcükler, çalışmada ölçünlü Türkçedeki biçimleriyle maddelenmiş ve bitkilerin Latincelerine de yer verilmiştir. Ölçünlü Türkçede galat sözlüklerindeki ismiyle yer almayan “mugaylân”ın yazımında orijinal imlasına bağlı kalınmış; “fıstık” maddesinde ise asıl ele alınan türün “çam fıstığı” olması nedeniyle bu şekli de belirtilerek ilgili türün Latinesine yer verilmiştir. Ölçünlü Türkçede anılan adlarla yer almayan, galat sözlüklerinde özellikle deva niteliğiyle karşımıza çıkarak tarihî Türkçe tıp metinlerinde de tanıklanan bitkilere (‘abdü’s-selâm, ‘abdü’s-selâtîn, azhır, kunnebît, türbüd, ‘üdü’l-kahr) farklı bir paragrafta yer verilmiştir. Özellikle geleneksel tıpta bitkilerin çoğundan bitkisel deva olarak yararlanıldığı gerçeğinden hareketle tespit edilen bitkilerin çoğunda bu niteliği görebilmek mümkündür. Tıp metinlerinde de -bilhassa sözlük türündeki eserlerde- galat biçimleriyle karşılaşılmış, tespit edilen adlandırmalar örnek olarak *Risâle-i Feyziyye, Müfredât-ı Tıbbiyye* adlı kaynaklardaki “galat” vurgularıyla ele alınmıştır. Özellikle herkesçe kullanılan ifadeler için “galat-ı avâm”, çok hatalı söyleyişler için “galat-ı fâhiş” izahları tıp metinlerindeki galat değerlendirmeleri arasında mühimdir.

Galat sözlüklerinde sözcüklerin kökeni hakkında da bilgiler verilmiştir fakat bu bilgileri tam bir etimoloji değerlendirmesi olarak kabul etmek mümkün değildir. Bu nedenle sözcüklerin doğru kullanımlarının tespiti için çalışmada farklı türde sözlüklerden de yararlanılmış, tespit edilen bilgiler kaynaklardan örneklerle madde açıklamalarında yer almıştır. Bahsi geçen sözlüklerde her bir sözcük için yapılan benzer tanım ve köken izahlarının yanı sıra bazen çok farklı değerlendirmeler de dikkati çekmiştir. Çalışmada bitki adları için yapılan açıklamalarda ana hedef, galat sözlüklerindeki değerlendirmelere yer vermek olarak belirlenmiş, farklı türde eserlerle desteklenen bilgiler sözcüklerin etimolojisini yapmak amacıyla kullanılmamıştır. Araştırma sonucunda galat sözlüklerinde bitki adlarının yanı sıra değerlendirilecek farklı türde kavramların da mevcut olduğu görülmüştür. Türkçenin ses, şekil, cümle bilgisi vb. alanlarında yapılacak art zamanlı ve eş zamanlı çalışmalar için galat sözlüklerindeki kullanımların da ayrı bir önemi bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Vefik Paşa (2000). *Lehce-i osmânî*. (hzl.: Recep Toparlı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[LO]**
- Ahterî Mustafa Muslihuddin el-Karahisarî (2017). *Ahterî-yi kebîr*. (hzl.: Ahmet Kırkılıç - Yusuf Sancak), 2. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[AK]**
- Ali Himmet (H. 1338). *Fâzıl'ın galatât defteri*. Samsun.
- Ali Seydî (H. 1324). *Defter-i galatât*. Dersaâdet.
- Ayverdi, İ. (2008). *Asırlar boyu târihî seyri içinde misalli büyük Türkçe sözlük*. C. 1-3, 3. b., İstanbul: Kubbealtı Yayınları. **[MBTS]**

- Baytop, T. (2015). *Türkçe bitki adları sözlüğü*. 4. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bedevian, A. K. (2021). *Resimli çokdilli bitki adları sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. (çev.: Eren Ercan), Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford.
- Çağbayır, Y. (2007). *Orhun yazıtlarından günümüze Türkiye Türkçesinin söz varlığı-Ötüken Türkçe sözlük*. C. 1-5, İstanbul: Ötüken Neşriyat. **[ÖTS]**
- Doğan, Ş. (2012). *Ebulfeyz Mustafa Efendi, risâle-i feyziyye fî lügâti'l-müfredâti't-tibbiyye*. 2. b., İstanbul: Değişim Yayınları. **[RF]**
- Fazlızâde Mehmed Çelebi (1763). *Müfredât-ı tıbbiyye*. Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye No: 01017, İstanbul. **[MT]**
- Filiz Tekin Hâlid (1926). *Yeni galatât*. İstanbul.
- Hüseyin Remzî (2018). *Lûgat-i remzî*. C. 1-2, (hzl.: Ali Birinci), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları. **[LR]**
- Kaçalin, M. (1996). Galat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, 300-303, İstanbul: TDV Yayınları.
- Karaağaç, G. (2015). *Türkçenin alıntılar sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları. **[TAS]**
- Kâşgarlı Mahmud (2015). *Divânu Lugâti't-Türk (giriş-metin-çeviri-notlar-dizin)*. (hzl.: Ahmet B. Ercilasun - Ziyat Akkoyunlu), 2. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[DLT]**
- Kerküklü Ahmed Ziyâeddin (H. 1319). *Mecmûam*. İstanbul.
- Kültüral, Z. (2008). *Galatât sözlükleri*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Mehmed Hafid (H. 1221). *Ed-dürerü'l-müntehabâtü'l-mensûre fî islâhi'l-galatâti'l-meşhûre*. İstanbul.
- Mehmed Salâhî. (2023). *Kâmûs-ı osmânî*. (hzl.: Kudret Ayşe Yılmaz), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[KO]**
- Meninski, F. M. (2000). *Thesaurus linguarum orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae lexicon Turcico-Arabico-Persicum*. C. I-III, İstanbul: Simurg Yayınları.
- Muallim Nâcî (2021). *Lûgat-i nâcî*. (hzl.: Ahmet Kartal), 2. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[LN]**
- Mustafa İzzet (H. 1302). *Tashîhü'l-galatât ve'l-muharrefât fi'l-esmâ' ve'l-lugât*. İstanbul.
- Mustafa Rüşdü (H. 1313). *Tehzîbü'l-keâm fî lisâni'l-havâssı ve'l-avâm ve izhâbü'l-evhâm min ez-hâni'l-enâm*. İstanbul.
- Mütercim Âsım Efendi (2013). *el-okyânûsu'l-basît fî tercemeti'l-kâmûsi'l-muhît, kâmûsu'l-muhît tercümesi*. C. 1-6, (hzl.: Mustafa Koç - Eyyüp Tanrıverdi), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları. **[KMT]**
- Onay, A. T. (1993). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (hzl.: Cemal Kurnaz), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Raif Necdet Kestelli (2011). *Resimli Türkçe kamus*. (hzl.: Recep Toparlı vd.), 2. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[RTK]**

- Sıbıç, B. (2023). Tarihî Türkçe tıp metinlerinde galat kabul edilen sözler üzerine. *XVIII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildiriler Kitabı*, 91-100, Kosova.
- Sırrı Paşa (H. 1305). *Galatât*. 3. b., İstanbul.
- Şemseddin Sami (2015). *Kamus-ı Türkî*. (hzl.: Paşa Yavuzarslan), 2. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[KT]**
- Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi (2022). *Lehçetü'l-lügat*. (hzl.: H. Ahmet Kırkkılıç), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[LL]**
- Şu'ûrî Hasan Efendi (2019). *Ferheng-i şu'ûrî*. C. 1-4, (hzl.: Ozan Yılmaz), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları. **[FŞ]**
- TDK (1963-1982). *Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü*. C. I-XII, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[DS]**
- TDK (1963-1972). *XIII. yüzyıldan beri Türkiye Türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklarıyla tarama sözlüğü*. C. I-VI, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[TTS]**
- TDK (2019). *Türkçe sözlük*. 11. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. **[TS]**
- Terceme-i Galatâtü'l-avâm*. (H. 1311). 2. b., İstanbul.
- Tietze, A. (2016-2020). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati*. C. 1-10, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları. **[TETTL]**
- Yılmaz, A. (2024). Âşık Ömer divanı'nda açan klasik Türk şiiri çiçekleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17 (46), 704-726.

Extended Summary

Introduction and Research Questions & Purpose: Galat refers to the words or groups of words that arise as a result of the incorporation of words from one language into another language by undergoing changes in sound, form and meaning. It is seen that the use of galat in Turkish has been discussed especially since the Ottoman period. Galats, which are expressed as 'wrong', 'erroneous', 'defective' utterances, were initially the subject of various works written by scholars; later on, independent works such as treatises, galat dictionaries, etc. were written on this subject. It is known that many galat dictionaries were written especially in the 19th century and after. In these works, words such as animate and inanimate name, person name, tribe name, place name, various verbs, etc. were discussed. One of the categories mentioned in galat dictionaries is plant names. In this study, it is aimed to answer the questions about how various concepts are handled in galat dictionaries, what information is given on related concepts, etc. within the framework of plant names. The plant names identified are discussed with their forms in different dictionaries as well as their evaluations in galat dictionaries.

Literature Review: There are some studies on galats. These studies are generally on the general evaluation of galats, the handling of galats in certain works, common uses of galats in Turkish, etc. In addition to these, there are also studies in which the words in the works on galat are evaluated in certain concept areas. In this study, it is noteworthy that one of the concepts evaluated especially in galat dictionaries is plant names. During the research phase, many galat dictionaries were reviewed. Hafid Efendi's *Ed-Dürerü'l-müntehâbâtü'l-mensûre fî islâhı galatâtî'l-meshûre*, *Terceme-i Galatâtü'l-avâm* (which is a Turkish translation of Kemalpaşazâde's Arabic work), Sırrı Paşa's *Galatât*, Mustafa İzzet's *Tashîhü'l-galatât ve'l-muharrefât fî'l-esmâi ve'l-lügât*, Kerküklü Ahmed Ziyâeddin's *Mecmûam*, Mustafa Rüşdü's *Tehzîbü'l-keîâm fî lisâni'l-havâssı ve'l-avâm ve izhâbü'l-evhâm min ezhâni'l-enâm*, Ali Seydî's *Defter-i Galatât*, Ali Himmet's *Fâzıl'ın Galatât Defteri*, Filiz Tekin Hâlid's *Yeni Galatât* are the main galat dictionaries that serve as the source of this study. In addition to the explanations of the plant names evaluated in the galat dictionaries, various Turkish dictionaries and works

translated from Arabic and Persian have been referred when necessary for the forms and explanations of the words used throughout history.

Methodology: In the study, many names of herbs, trees, flowers, fruits, vegetables, etc., which are considered to be plant classifications and which are considered as the entries in the galat dictionaries, are discussed. In the dictionaries reviewed, more than 100 different words were identified and 100 words were evaluated. The original printed texts in Arabic letters were used in the research phase, and the identified plant names were translated into Latin letters and examined. The plant names are listed alphabetically, and the spelling of the words explained in the entries is based on the spelling in standard Turkish. Expressions that are not used in standard Turkish are read in accordance with their originals. The Latin versions of plant names are also included in the study, and plant name dictionaries were used for these uses. While explaining the plant names, evaluations in the galat dictionaries are mainly included, and different sources are also used. Except for the galat dictionaries, not all sources containing similar information about the plants in question were evaluated, and these were included in the study by sampling from a few works.

Results and Conclusions: Galat dictionaries generally contain information on the definitions of plants, the regions where they grow, their species, and the origin of plant names, but the discussion of some items is kept quite short. The most obvious issue in the explanation of plant names is their pronunciation features. In galat dictionaries, how the words should be read is expressed with various expressions, and the forms of the words expressed as 'original' or 'correct' are generally included in the works. Another noteworthy point is that when the plants are examined, the species known by everyone are mostly evaluated. Regarding plant naming, the words quoted in galat dictionaries are mostly from Arabic and Persian, but there are also examples from Western languages. The meanings or forms of words in the historical periods of Turkish are also rarely emphasised. Galat dictionaries also provide information about the origin of words, but it is not possible to accept this information as a complete etymological evaluation. As a result of the research, it was seen that there are different types of concepts to be evaluated in addition to plant names in galat dictionaries. For diachronic and synchronic studies to be carried out in the fields of phonology, morphology, syntax, etc. of Turkish, the uses in galat dictionaries have a special importance.

"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.

THREE ENEMIES OF THE WORKER IN *THE GRAPES OF WRATH*: THE BANK, MECHANISATION, UNEMPLOYMENT



GAZAP ÜZÜMLERİNDE İŞÇİNİN ÜÇ DÜŞMANI: BANKA, MAKİNELEŞME, İŞSİZLİK

Murat KARAKOÇ*

ABSTRACT: With its various effects, the Great Depression was one of the biggest events that shaped the modern world. As John Steinbeck handles in *The Grapes of Wrath*, unemployment, hunger and homelessness spread, and workers had to leave their hometowns and migrate to big cities in order to eat a piece of bread. One of the issues handled by Steinbeck is the influence of the banks as the representative power of the capital. Due to the widespread unemployment, people are unable to find permanent jobs, and as a result, they fail to earn enough money to meet their needs. This fact force them to depend on banks for finance. Yet, as they cannot find money to pay their debts, they have to sell everything they own. Banks make people landless, unemployed, homeless, broke and even hungry. It is easy to understand the harsh realities of that period thanks to the journey of the Joad family in the novel. In this article, first information will be given about what caused the birth of the American capitalist system and how this system became successful in its development. And then how the system is reflected in *The Grapes of Wrath* will be discussed. How capitalism successfully operated through banks, machinery and the resultant widespread unemployment will also be analyzed. Finally, how this poison spread into poor people's lives through the loan system of the banks made people increasingly selfish and how this selfishness turned them into deadly monsters will be explained, by taking into account the events that Joad family encountered on their journey to find a better life.

Keywords: The Great Depression, Capitalism, Banks, *Grapes of Wrath*, The Joad Family

ÖZ: Çeşitli etkileriyle birlikte Büyük Buhran, modern dünyayı şekillendiren en büyük olaylardan biriydi. John Steinbeck'in Gazap Üzümlerinde ele aldığı gibi işsizlik, açlık ve evsizlik yayılmaktaydı ve işçiler evlerini terkedip bir parça ekmek uğruna büyük şehirlere göç etmek zorunda kalmaktaydılar. Steinbeck tarafından işlenen konulardan bir tanesi de sermayenin temsilci güçleri olarak bankaların etkisidir. Yaygın işsizlik nedeniyle, insanlar kalıcı iş bulmakta güçlük çekmekte ve sonuç olarak ihtiyaçlarını karşılamak adına yeterli para bulmakta başarısız olmaktadır. Bu gerçek onları finans sağlamları için bankalara bağımlı hale getirmeye zorlamaktadır. Lakin, borçlarını ödemek adına para sağlayamadıklarından, sahip oldukları her şeyi satmak zorundadırlar. Bankalar insanları yurtsuz, işsiz, evsiz hatta aç bir duruma getirmektedirler. Romanda Joad ailesinin yolculuğu sayesinde dönemin sıkıntılı gerçekliklerini anlamak kolaydır. Bu makalede, ilk bildirim Amerikan kapitalist sisteminin doğuşuna neden olan durum ve bu sistemin, gelişiminde nasıl başarılı olduğu hakkında verilecektir. Ve akabinde, sistemin Gazap Üzümlerinde nasıl yansıtıldığı tartışılacaktır. Kapitalizmin bankalar aracılığıyla nasıl işletildiği, mekanizmaların ve bileşenlerinin işsizliği

* Dr. Öğr. Üyesi-Giresun Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü/Giresun-muratkarakoc52@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-2274-6981)

nasıl yaygınlaştırdığı da analiz edilecektir. En sonunda, bu zehrin bankaların kredi sistemi aracılığıyla insanların hayatlarına yayılarak onları git gide nasıl bencilleştirdiği ve bu bencilliğin onları ölümcül canavarlara nasıl dönüştürdüğü, Joad ailesinin daha iyi bir yaşam elde etmek adına gerçekleştirdikleri yolculuk sırasında karşılaştıkları olaylar çerçevesinde irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Büyük Buhran, Kapitalizm, Bankalar, Gazap Üzümleri, Joad Ailesi

Introduction

Capitalism emerged and started to strengthen its power following the fall of Feudal System in the 16th century. As it found new sources through the abusing of various regions and their people across the world with colonialism, it spread all around the world thanks to technology, trade, mechanization, urbanization and the Industrial Revolution in particular. These developments created both positive and negative effects. One of the damaging effects on the part of the poor working class masses was the imbalance between supply and demand in products in world, especially in the United States. Combined with the other economic factors of the period, this imbalance led to the emergence of the Great Depression, which affected people on a global scale.

The Great Depression largely affected the working class working in the fields in the farming communities. This situation *“like most other periods of severe unemployment, was produced by government mismanagement rather than by any inherent instability of the private economy”* (Friedman, 2009:43). Unemployment, hunger and homelessness spread, and workers had to leave their hometowns and migrate to big cities in order to eat a piece of bread. And this radical change in the world affected the literary world as well as all branches of art. Most writers of the period wrote about the journey of these working classes in their works. And, of course, John Steinbeck was at the forefront of these writers. In most of his works, he wrote quite impressively on how the Great Depression, which resulted from the spread of capitalism, left physical, emotional and mental wounds on ordinary people.

John Steinbeck thinks that there is a great connection between people and the environment in which they live, and his own environment and the people he meets had a great influence on the formation of his literary personality. Most works written by John Steinbeck reflect successfully the brutal effects of the capitalist system. In his works, the reflection of the Great Depression period and the destruction it caused on American society is handled in detail. With the help of these reflections, it has become possible for the readers to see how people could turn into monster-like creatures because of the harsh rivalry of the characters with each other dictated by the conditions they undergo.

One of the issues handled in Steinbeck’s novels is the effect of the banks as they are the main piece of power of the capital. Because they are tools of superpower capitalist countries. Due to the widespread unemployment in the country, people were unable to find permanent jobs,

and as a result, they failed to earn enough money to meet their needs. This fact forced them to depend on banks for finance. Yet, as they could not find money to pay their debts, which consistently increased through the stipulation of interest rates, they had to sell everything they owned. “*The bank is something more than men, I tell you. It’s the monster. Men made it, but they can’t control it.*” (Steinbeck, 2016:27). Due to their operational principles, these banks made people landless, unemployed, homeless, broke and even hungry. All these tormenting new realities, which poor people were forced to face, naturally led to citizens’ slowly losing their social positions, as well. It is possible to read about all these facts handled through the fictional Joad Family in John Steinbeck’s novel *The Grapes of Wrath*. It is very easy to understand the American world and the harsh realities of that period thanks to the journey of the Joad family in this novel, which is called the clearest mirror of American society.

In this article, firstly information will be given about what caused the birth of the American capitalist system and how the system became successful in its development. And then how the system is reflected in *The Grapes of Wrath* will be discussed. How capitalism successfully operated through banks, machinery and finally widespread unemployment will also be analyzed. Finally, how this poison spread into poor people’s lives through the loan system of the banks made people increasingly selfish and how this selfishness turned them into deadly monsters will be explained, by taking into account the events that Joad family encountered on their journey to find a better life.

1. Birth of the Capitalism

Since humanity existed, it has dedicated much effort and time to meeting certain needs. These needs have mainly been shelter and food. People have set variety of ways to meet these needs during their lifetime. One of the prior habits of human beings is hunting, and then continued with agriculture after moving to settled life. People were mowing the fields, working there and meeting their needs. According to power relations, there were always inequalities in society. The rich employed the poor and met their basic needs in return. This divided society and caused the emergence of a new system: Feudalism.

As Dobb (1946) puts forward, the feudal system emerged as a result of the slavery order in the Western Roman Empire, by transforming the social, economic and cultural conditions. Therefore, instead of accepting it as something universal, it must be accepted as specific to the West. It is not based on the total freedom of slaves, but on a new type of domination in other forms and aspects. It constitutes a new phase of property law that is more advanced than the slavery order. The class basis is the land overlords that fully own the ownership of production vehicles and the peasant classes limited property rights. It is the economic and political system in Europe that emerges from the 9th century until the end of the middle ages. It is the order

created by military chiefs in state societies by sharing the land and turning the primitive slave into a land slave (serf). They choose one of the ways: either working for their masters or for their small lands in working areas. This helps us distinguish between slave and serf, where "*peasant producers largely keep the production process under their control; but they are not legally free*" (Dobb, 1946:37). Feudalism can be described as the non-economic exploitation of rents or services obtained from a producing class that offers livelihoods. According to Dobb (1946), cities have historically been places that led to the birth of the first nuclei of the working class as a refuge for serfs who had lost hope of finding work in the fields during the collapse of feudalism. Cities are also the oasis of freedom of serfs. In this sense, cities played a positive role in the collapse of feudalism and the birth of capitalism. Another factor influencing the collapse of feudalism is villages. In fact, according to Dobb (1946), the real struggle took place in the villages. As feudality collapsed, the fields in the villages were thoroughly fragmented and divided. The serfs, who had to leave the farmland, migrated to the cities, causing the birth of a new class of in the city.

The birth of capitalism is mainly the result of the crisis of feudalism. Economic and social crises are actually direct results of a new economic and social transformation. Crises mean the displacement of wealth. The birth of capitalism was born as the result of the collapse of feudalism in the 14th century. In Marxist terminology, three important facts seem as the reason in the emergence of capitalism; the need for new markets as a result of capital accumulation, surplus value and the formation of national markets. Karl Marx says in *Capital*, "*The process that paves the way for the capitalist system can be none other than the process that takes ownership of the means of production from the hands of the laborer.*" (1990:37). Capital literally means money, and capitalism is an expansionist policy based on liberal economic basis and the free market, which is the deregulation of the state from the economic sphere. It is a reaction to the mercenary economic model based on a state property right on the means of production. It gained momentum with the accumulation of capital generated by the discovery of the American continent. In the capitalist system, governments have no influence on capital and money. "*Capitalism is a social system based on the recognition of individual rights, including property rights, in which all property is privately owned*" (Rand, 1967:19). Accordingly, it is not an economic system that enriches society or the state, but a system that enriches the individual. Wealth and money do not spread evenly among the public, they usually revolve around the same families and groups.

2. The Vicious Cycle: Unemployment- Mechanization-Banks

The existing capitalist system began to change with the industrial revolution and the development of mechanization in the world. Previously, agricultural labour was done with simple tools, a large amount of labor was needed. But thanks to mechanization, machines emerged as the biggest power of production, and these vehicles affected the lives of thousands of

people in a negative way. *“One man on a tractor can take the place of twelve or fourteen families. Pay him a wage and take all the crop”* (Steinbeck, 2016:22). This mostly fed employers and caused hunger of the workers.

The Joad family also got their share of mechanization and the deadly results of tractors in *The Grapes of Wrath* by John Steinbeck. The Joad family, with a large population, lost their jobs because of these tractors and had nothing to feed themselves. Employers used to give employees a small share of the products, and they weren't enough for this crowded family. In the novel, the situation of the Joad family is presented; *“The squatting men looked down again. What do you want us to do? We can't take less share of the crop—we're half starved now. The kids are hungry all the time. We got no clothes, torn an' ragged. If all the neighbors weren't the same, we'd be ashamed to go to meeting”* (Steinbeck, 2016:22). That's exactly why they screamed. Families with such a condition had to sell their land or even borrow money from the banks. As the poor masses were forced to get indebted to banks, they became like slaves economically. In the novel, the banks are depicted as monsters; *“it's the bank. A bank isn't like a man. Or an owner with fifty thousand acres, he isn't like a man either. That's the monster”* (Steinbeck, 2016:23). On the fictional level, this bank becomes a nightmare for the Joad family. This bank is not human, so it can not have feelings. It does not know what it means to get enough or it has not an ability on stopping any critical situation. It is notionally always hungry and it always demands more and more. Interest rates are what feed the bank, and those interest rates will never diminish, but on the contrary, they keep increasing. Within an academic perspective, the life of the Joad family is in the hands of this monster, and the monster begins to kill the members of this family with its hands. The Joad family face a dilemma and has to make a decision; they will either accept to be destroyed at the hands of the monster or they will run away to create new opportunities for survival.

The bank leaves the Joad family only one option in terms of survival, it is to sell. The family have to sell everything they own to the bank in return for the high interest rates stipulated for the loan they get from it. They had limited sources and they had nothing left in a short time. The bank has forced the Joad family to sell all they have. What aggravated their already terrible conditions is the loss of fertility of their land in time just because they grow cotton; *“the land's getting poorer. You know what cotton does to the land; robs it, sucks all the blood out of it”* (Steinbeck, 2016:22). The bank does not allow them to wait for the right time to grow crops and pay back their debts, instead, it has forced the family to sell their lands and then banned them from sheltering in it. The representatives show the Joad family an alternative, which is leaving their own lands and town; *“You're on land that isn't yours. Once over the line maybe you can pick cotton in the fall. Maybe you can go on relief. Why don't you go on west to California?”* (Steinbeck, 2016:23). It makes the family to emigrate to a land they never knew about it.

The monster, representing the capitalist system with all its ruthlessness, finally gets what it wants. The Joad family sells everything to the bank, forcing them to go from one end of the country to the other; from Oklahoma to California. Like the Joads, many families are forced to leave their hometowns and go there with big expectations. They think they can find work, money and a house there. In the example of the Joads, as they come to the of their journey, they realize that California is not the place they have imagined. Their dreams and expectations of a happy and comparatively wealthier life is shattered. As Hinton says, *"Like thousands of families in the rural southwest, the Joads leave their lands their people have formed for generations and the head for California, supposedly a place of hope and prosperity. Unfortunately, they find only poverty and despair."* (1998:101). The reason why landowners forcibly send thousands of families from their land is clear. The real owners of that land are now not the simple farmers or the labourers, but only the farmers who own the tractors because there is no need for humans in the land anymore. Rich landowners have tractors to do their jobs. As *"industrialized America regards modern man as just an ornamental function in total that makes up the system"* (Aşkaroğlu, 2021:12), humans' physical power does not have a significant importance. As soon as the Joad family leave their hometown, the monster is depicted at work; *"The tractors came over the roads and into the fields, great crawlers moving like insects, having the incredible strength of insects. They crawled over the ground, laying the track and rolling on it and picking it up."* (Steinbeck, 2016:24). Tractors, a terrible production of mechanization, have ruthlessly entered the fields and destroyed everything. Now there is only one owner of the whole land, which does not want anything or anyone that is useless on his land. Joad's middle son Tom is released from prison and he is full of hope about the land of his father; *"my old man got a place, forty acres" "Jesus!"* (Steinbeck, 2016:7). Yet, upon the sight he encounters when he returns to his hometown in hope, he is totally bewildered; *"Hell musta popped here. There's no one livin' there."* (Steinbeck, 2016:27). Like Tom's reaction, the pastor's shock who came there with Tom is visible; *"If I was still a preacher I'd say the arm of the Lord had struck"* (Steinbeck, 2016:27). They are both confused because they were in another world, and now this world seems completely alien to them.

The banks do not want anyone on their land anymore. Tractors are enough for them, and one person is enough to drive the tractor. As a result, while one family is fed, and at least five other families are left to starve. Just like the banks, which represent the ruthlessness of the capitalistic system, the landowners, the rich and the investors have no feelings. In return, the lack of feelings in these people who rule the society causes ordinary people to lose their conscience. As a result of the fierce competition for jobs, the lucky family driving the tractor do not care about other families, just like the banks. What is important now is just to feed themselves. They are not impressed by the fact that their neighbors are hungry. The money they earn

in return for their labour seems worth the world to them. John Steinbeck makes it very clear in the novel in a conversation between a tractor driver and a man who has been kicked out of his home and lost his job; *"Well, what you doing this kind of work for—against your own people?" "Three dollars a day. I got damn sick of creeping for my dinner—and not getting it. I got a wife and kids. We got to eat. Three dollars a day, and it comes every day." "That's right," the tenant said. "But for your three dollars a day fifteen or twenty families can't eat at all. Nearly a hundred people have to go out and wander on the roads for your three dollars a day. Is that right?"* (Steinbeck, 2016:25). This dialogue is a sign of how people have changed in the face of competition for employment and their feelings become more and more blunt in a society dominated by banks. One worker makes \$3 a day, while other one hundred people lose their jobs and their homes. The scary thing is that it turns into a bloody competition within society. People just think about their own children and their own families, and if they manage to get a \$3 job, they do not care about anything else. In the dialogue above, the lucky driver explains the rationale behind his choices; *"Can't think of that. Got to think of my own kids. Three dollars a day, and it comes every day. Times are changing, mister, don't you know?"* (Steinbeck, 2016:25). This answer shows clearly how the driver's heart is deprived of humanistic ethics.

In the world mechanized by the industrial era, farm people's lifestyles have changed and they have become immigrants due to the incredible development of the ruthless capitalist system and the Great Depression, which resulted in a great transformations in this development process. People who do not have a home, are depicted by Steinbeck always on the road, like a little boy, who cannot even tell what is right or wrong. Homelessness, unemployment and hunger begin to transform them. And that transformation does not lead to any good developments. In fight for their bread, most of these people end up either in prison or in the grave. The economic conditions of these people is so terrible that they cannot even meet their most basic needs, and some of them have no other way but stealing food; *"mostly they was there 'cause they stole stuff; an' mostly it was stuff they needed an' couldn' get no other way"* (Steinbeck, 2016:262). That's how Casy, who has sacrificed himself to save Tom, explains why people turn to crime. Casy, who was a pastor, does not blame people for stealing and he thinks they have to because they need it. The hunger in this brutal system forces people to steal other people's property. Whereas the goods are piling up in the hands of a few people, most of the people are hungry and forced to have what they need for survival. As they do not have any other choice, the competitive and unjust capitalist system forces them to become thieves.

Capitalism, thought by the majority of people of the time to be the only alternative for a country's economy, had created so many hungry people that they were competing with each other for a slice of bread. And in this race, people's emotions were always neglected because all they could think about was getting a little full. When they manage to get enough, it means the

starvation of the unlucky others. In order to find employment, the workers are forced to accept extremely hard jobs with very long working hours for very little wages. In *The Grapes of Wrath*, Steinbeck exemplifies this situation in a conversation between a member of the government camp and the Pa Joad; "*Pa demanded, "Well, what the hell am I gonna do? We're outa money. One of my boys got a short job, but that won't feed us. I'm a-gonna go an' take twenty cents. I got to."* Black Hat raised his head, and his bristled chin showed in the light, and his stringy neck where the whiskers lay flat like fur. "Yeah!" he said bitterly. "You'll do that. An' I'm a two-bit man. You'll take my job for twenty cents. An' then I'll git hungry an' I'll take my job back for fifteen. Yeah! You go right on an' do her" (Steinbeck, 2016:231). Pa Joad makes another family starve so that he can feed his own family by accepting a very small amount of money. The vicious cycle goes on like this as the next time, someone else will have to starve the Joad family in order to feed themselves again. This system makes people act just like a ruthless monster, symbolized by the bank and the tractor. Here, there is only one deadly rule; if you want to sleep sound, your neighbor has to go hungry.

Both the bank and the tractor dehumanize people, and this dehumanisation process involves not only people who are unemployed, but also wealthy employers. Like the rivalry between the workers, which result in the survival of the lucky and the destruction of the unlucky, the wealthy do not care about the pitiful plight of the workers. All they care about is getting someone to do their job for the lowest wages. As there is a high number of unemployed people due to mechanisation, employers always know there is someone who can do their job for less money. If a worker refuses to accept this situation and objects, the employers can say "*there's two hundred men coming from the South that'll be glad to get it.*" (Steinbeck, 2016:271). Employers normally do not physically abuse workers, but their treatment of hungry and unpaid workers is pure psychological violence. They only think about their own interests, regardless of the miserable lives of others; "*The most important element behind violence is greed which belongs to humans only*" (Aşkaroğlu, 2018:169). This psychological violence of employers is entirely based on their greed to make more profit. If employers or banks can be satisfied with getting enough instead of more, then enough can be available for the workers and the poor. However, for the rich, these hungry people do not matter; the only thing that matters is that the work is finished as soon as possible and that they make a lot of profit with little loss. They do not pay attention to whether the worker is hungry or full. All they can think about is money, which is the symbol of the capitalist system, which has managed to turn money into the god of people.

Conclusion

The feudal system, which had been going on very successfully for the feudal lords and empires for many years, ended with the development of trade and the world needed a new and more feasible economic system. There were too many landowners in the feudal system, and so, many

landowners were not satisfied with feudalism as it failed to meet their financial activities and expectations. At that time, land meant money, money meant a power and status in the society. However, the number of landlords was too high, and there were too many influential people. In terms of productivity, everything in the system was very difficult to process with the high number of landowners. So monopolization emerged and all the land was collected in the hands of a few people, who bought the lands of the poorer ones in return for their debts.

In addition, when the industry developed and tractors appeared, the growing use of machinery in the farms forced millions of workers working in the fields to emigrate in a very short time, leaving thousands of them homeless and unemployed. As the land was now in the hands of a monster which is called the bank and the richer landowners, and the new production methods based on the replacement of human power with the tractor would not permit to the humans to stay in the production line, which is the land. A tractor and one person who's going to drive that tractor efficiently in all the phases of agricultural production seemed adequate. It became possible to employ one person than to employ hundreds of people with almost the same level of production but much lower wages. The monster was very good at changing people when they were chasing people from their homes. More and more people became homeless and unemployed.

In *The Grapes of Wrath*, John Steinbeck describes the journey of the Joad family in the light of what capitalism had done to Americans at the time of Great Depression. The Joad family is a victim of capitalism and cannot survive in this system. The reflections of the terrible conditions are fictionalised in the novel through the portrayal of the characters as a unified family at the outset. First they cannot find employment in their hometown. They are forced to get loan from the bank. They fail to pay their debt back, upon which they lose their lands to the bank in return for their debts. The bank does not allow them to stay there, and they are forced to emigrate to another city so that they can work in farms and meet the needs of the family. Yet, their expectations turn out to be disastrous, and some members of the family die during the journey. Some cannot find employment and turn to stealing to feed themselves. Some of them become part of the revolutionary groups in the camps but turn into traitors in the face of money.

In conclusion, it can be said that Steinbeck just shows the impossibility of success in the conditions depicted realistically in *The Grapes of Wrath*. The system seems as the biggest factor responsible for the failure and misery of people. Additionally, mechanization is another factor which creates high level of unemployment, reducing human power to an insignificant function. Upon the decrease of income on the part of the farm labourers, the bank begins to operate as a mechanism of robbing people of their properties by stipulating high interest rates. At this point, the rivalry among the workers to find employment aggravate their misery, and as a result of it, they become ruthless beings who can commit anything just to manage to survive. The

capitalist system has made every one of them a small monster, rather than truly human beings, with such feeling as love, understanding, and pity for the miseries of others. As fictionalized in detail through the case of the Joad family in the novel, the capitalist system, which is a monster itself, has left society in need and managed to make them a copy of itself.

BIBLIOGRAPHY

Written Resources

- Aşkaroğlu, V. (2018). *İlkel insan ve diktatörlüğün kurulması: Hayvan Çiftliği ile Karanlığın Yüreği romanlarının karşılaştırması. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 37, 169-178.
- Aşkaroğlu, V. (2021). Eugene O'Neill'in the hairy ape (kıllı maymun) oyununda İşçi Yank'ın (American) rüyasından uyanışı: Sıradan bireyin trajedisi ve sınıflararası geçişmezlik. *Asya Studies*, 5(15), 11-24.
- Dobb, M. (2012). *Political economy and capitalism: Some essays in economic tradition*. Routledge.
- Dobb, M. (1946). *Studies in the development of capitalism*. London: International Publishers.
- Friedman, M. (2009). *Capitalism and freedom: Fortieth anniversary edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hinton, R. (1998). Steinbeck's the grapes of wrath. *The Explicator*, 56(2), 101-103.
- Marx, K. (1990). *Capital*. (trans.: B. Fowkes), Dublin: Penguin Classics.
- Rand, A. (1967). *What is the capitalism*. Second Renaissance Book Service.
- Steinbeck, J. (2016). *The grapes of wrath*. Fall Village: Hamilton Books.

"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.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA HURMA

DATE FRUIT IN CLASSICAL TURKISH LITERATURE

Işlay Pınar ÖZLÜK*

ÖZ: Klasik Türk edebiyatı eserlerinde işlenen konular ele alındığında, araştırmacılara en fazla malzemeyi sunan alanlardan bir tanesinin sosyal hayat olduğu görülmektedir. Giyim-kuşamdan âdet ve inanışlara kadar uzanan pek çok başlık edebî metinler üzerinden takip edilebilmektedir. Bu başlıklardan birisi de yeme-içme kültürüdür. Her canlının birincil ihtiyacı olan beslenme faaliyeti, insanı hayatta tutmasının yanı sıra toplumların değişmesi ve gelişmesiyle sembolik bir anlam kazanmıştır. Yiyecek ve içeceklerin âdetlerde kendilerine yer bulması, atasözlerinde benzetme ve mecazlarla yer alması edebî metinlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bir yiyecek veya içecek ile ilgili yapılan araştırma bizi dinî yahut mitolojik bir hikâyeye veya tarihi bir gerçekliğe götürebilir. Klasik Türk edebiyatı metinlerinde bu tür arka planı olan besin unsurlarının sayıları hiç de az değildir. İncirden zeytine, lohusa şerbetinden helvaya, aşureden nara kadar adını tek tek sayamayacağımız kadar meyve, sebze, yiyecek ve içeceğin kendisine has birer hikâyesi vardır. Hikâyesi olan meyvelerden birisi de "hurma" dır. Hurma; Kur'an'da anılması, evliya menkıbelerinde yer edinmesi, mitolojik olaylara konu olması, gastronomide yemek ve tatlılarda kullanılması yanında sağlık alanında üzerinde çalışmalar yapılması açısından da incelenmeye değer bir yiyecektir. Çalışmada hurmanın Kur'an-ı Kerim'den bilimsel çalışmalara, menkıbelerden yemek kitaplarına uzanan yolculuğu ele alınırken örnek beyitlerle meyvenin edebî metinlerdeki anlam değeri üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Divan, Hurma, Sembol, Yemek

ABSTRACT: When the subjects covered in the works of classical Turkish literature are considered, it is seen that social life is one of the areas that provide the greatest material for researchers. Many topics ranging from clothing and dress to customs and beliefs can be followed through literary texts. One of these topics is food and beverage culture. The activity of feeding, which is the primary need of every living thing, has gained a symbolic meaning with the change and development of societies as well as keeping people alive. The fact that food and beverages find a place in customs and are used in proverbs with similes and metaphors is frequently encountered in literary texts. Research on a food or drink may lead us to a religious or mythological story or a historical fact. The number of food elements with such a background in our literary texts is not small at all. From figs to olives, from lohusa sherbet to halva, from ashura to pomegranate, many fruits, vegetables, foods and beverages have a story of their own. One of the fruits with a story is "date fruit". Date fruit; It is a food worth examining in terms of being mentioned in the Qur'an, taking place in the stories of the saints, being the subject of mythological events, being used in meals and desserts in gastronomy, as well as studies in the field of health. In this study, the journey of date fruits from the Qur'an to scientific studies, from

* Dr. Öğr. Üyesi-Kırıkkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Kırıkkale- ipozluk@hotmail.com (Orcid: [0000-0001-7998-4740](https://orcid.org/0000-0001-7998-4740))

legends to cookbooks will be discussed and the meaning value of the fruit in literary texts will be emphasised with sample couplets.

Keywords: *Classical Turkish Literature, Divan, Date Fruit, Symbol, Food*

Giriş

Tabiat bütün canlıların temel ihtiyacı olan beslenme konusunda oldukça cömerttir. Sayısız meyve ve sebze insanoğlunun hayatta kalabilmesi için gereken bütün gereksinimini karşılayacak zenginliktedir. Zamanla insanın birincil ihtiyacı olan yiyecek ve içecekler toplum hayatında sembolik anlam da kazanmıştır. Geleneklerimizde, atasözleri ve deyimlerde, mimarîde, dokumada, minyatürde bir bitki yahut meyvenin varlığına rastlamak şaşırtıcı değildir. Hatta bitkilerle bakılan falların olduğu da bilinmektedir (Avcı, 2000). Çoruhlu, İslâm öncesi Türk kültüründe “saçı ya da saçığ” geleneğinin tanımını, belirli bir amaç için bir yiyecek veya içeceğin tanrılara veya ruhlara serpilerek sunulması olarak yapar. Saçı, bir av hayvanı olabileceği gibi bir meyve de olabilir (Çoruhlu, 2006: 4). Tanrılara, hükümdarlara, beylere meyve sunmak bu dönemde ritüel haline gelir. Asya Türk veya Anadolu Türk minyatürlerinde meyve sunma sahnelerine rastlamak mümkündür. Meyve sunmak, minyatürün konusuna, sunulan meyveye ve kişiye göre farklı manalara gelmektedir (Çoruhlu, 2006: 9-10). Meyveler yaşanan hayatta kullanılan elbiselerin, örtülerin, bohçaların, perdelerin desenlerinde de kendilerine yer bulmuşlardır. Hangi motif ve teknikle yapılırsa yapılsın Türk dokuma sanatında meyvelerin büyük yeri vardır. Her biri kültürümüze has birer zenginliktir. Topkapı Saray Müzesi’nde bulunan 17. yüzyıla ait bir bohçada hurma ağacıyla birlikte lale ve karanfillerin resmedildiği görülür. 18. yüzyıla ait bir peşkirde ise üzerinde gümüş renkli hurmaların bulunduğu bir hurma ağacı dikkat çekmektedir (Ölmez, 2006: 35-37). Sanatın bir başka dalı olan şiire bakıldığında “meyve”nin bitki anlamında kullanımının yanında bir konuyla ilgili olarak elde edilmek istenen sonuç manasında kullanıldığı da görülmektedir. Klasik Türk şairi, şiirlerinde meyvelerle sevgilinin fizikî güzellik unsurları arasında teşbih, tenasüp ve mecazlarla ilişki kurar (Gülhan, 2008: 347). Meyve şiirde bazen içki meclislerinde çerez, bazen de meze olarak karşımıza çıkar (Çöpoğlu, 2008: 386-389). Bunun yanı sıra şiirlerde bitkilerin şifa veren özelliklerine de değinilir (Kaya, 2015; Yeniterzi, 1998; Kemikli, 2007). Şiirde karşımıza çıkan meyvelerden bir tanesi de hurmadır. Hurma, Farsça kökenli bir kelimedir. Farsçada hurmâ, hormâ şeklinde kullanılan kelime Türkçeye hurma olarak geçmiştir. Arapçada olgunlaşmış hurmaya *rutâb*, hurma meyvesine *temr*, hurma fidanına *nahle*, hurma ağacına *nahl* adı verilmektedir.

Lisanu’l-‘Arab’da *nahl* bilinen anlamlarının yanında *bir şeyi elemek*, *nahl* kelimesi ise *elenen maddeden geriye kalan* şeklinde tanımlanmaktadır (1993: 651-653). *Nahl* başka kaynaklarda da *seçmek*, *tercih etmek*,

ayıklamak, elemek anlamlarıyla birlikte verilmektedir (Redhouse, 2015: 2075). Kelimenin bu anlamı hurmayla ilgili bir rivayeti de akla getirmektedir. İmam Rabbânî'nin *Mektûbât*'ındaki 162 numaralı Mektup'ta "Peygamberimiz (sav) nahle ağacına, Âdem oğullarının halasıdır dedi. (Halanız olan nahleye saygı gösteriniz! Çünkü bu ağaç, Âdem aleyhisselâmin çamurundan kalan artıktan yaratılmıştır) buyurdu." ifadesi geçmektedir (Işık, 2007:199). Allah Âdem Peygamber'i yaratmak için dünyanın her yerinden aldığı toprağı elemiş; elenen ince, yumuşak topraktan Âdem'i, elekte kalan topraktan ise hurma fidanını yaratmıştır. Aynı hikâyenin bir başka varyantı İbnü'l-Arabî'den nakledilmektedir. Buna göre Allah'ın Hz. Âdem'i yarattığı topraktan arta kalanıyla hurma yaratılmış bu sebeple hurmaya *Âdem soyunun halası* ünvanı verilmiştir (Kocabıyık, 2009: 22; Gezgin, 2017: 97'den). Bu rivayetten yola çıkıldığında kelimenin *elenen, elekte kalan* manası da daha anlamlı hale gelmektedir.

Phonix dactylifera olarak da bilinen hurma oldukça besleyici bir meyvedir. Birçok faydası olduğu bilinir. Gövdesinin kalınlığı 30 cm'ye, ağacın boyu 24 m'ye kadar çıkabilir. Hurma ağacı palmyeler sınıfına dâhil edilmektedir (Bozkurt,1998: 391). Hurma ağacının hem erkeği hem de dişisi vardır. Bu ağaçlar çiçek açtıkları zaman dişi ve erkek çiçek açarlar. Bazen de aynı ağaç üzerinde hem dişi hem de erkek çiçek bulunur. Bahçelerde rüzgârın esme yönüne doğru önce erkek ağaçlar daha sonra da dişi ağaçlar sıralanır. Böylece rüzgâr yardımıyla döllenme oluşarak 2 ay içerisinde ağaçlar meyve verir (İmamoğlu, 2005: 2-3). Hurma ağacının başı kesildiği zaman ağaç kuruyarak ölür. Çekirdeği dikildiğinde fidan oluşur. Erkek ağacın polenleri dişi hurmanın tepesinde döllenir ve yeni bir fidan ortaya çıkar. Fidan uygun yöntemlerde ana ağaçtan ayrılarak toprağa dikilir. Ancak fidan dişi hurma ağacında uzağa dikilirse kurur. Bu sebeple fidanlar ana ağaçtan en fazla 10-12 metre uzağa dikilmektedir. Bu gibi sebeplerle hurma ağacı ve insanın benzer yaradılıştaki oldukları düşünülmektedir (Özer, 2022: 17-18). Kaynaklarda Hz. Muhammed'in bu konuyla ilgili şu hadisi kaydedilmiştir: "İbn Ömer (ra) anlatıyor: "Bir gün Allah Resûlü (sav) (benim de aralarında bulunduğum bir topluluğa), "Bana bir ağaç söyleyin ki o ağaç Müslüman'a benzer, Rabbinin izniyle her zaman meyve verir ve yaprakları da dökülmez." Buyurdu. İçimden, "Bu hurma ağacıdır" demek geldi. Fakat orada Ebû Bekir ve Ömer varken konuşmayı uygun bulmadım. Ancak onlar da konuşmayınca Allah Resûlü, "Bu hurma ağacıdır" buyurdu." (Buhârî, Edeb, 89). Bunun dışında hurma ağacı Hz. Muhammed'in *ilkâh yahut telkîhu'n-nahl* (İmamoğlu, 2005) adıyla anılan hadisinin de konusudur ve bu hadisle alakalı 38 rivayet tespit edilmiştir (İmamoğlu, 2005: 139).

Milli Kütüphane, El Yazması ve Nadir Eserler koleksiyonunda 06 Mil Yz B 807 numarada kayıtlı Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Mârifet-nâme* (URL-2)adlı eserinin 22b numaralı varlığında bulunan "*Delâil-i istihalat-ı anâsır-ı erba'ayı vü tevellüd-i ma'den u nebât u hayvân u insânı vü bunların beyninde mutavassıt olanı bildirir*" başlıklı bölümde maden, bitki, hayvan ve insandan bahsedilerek en yüksek seviyedeki madenin mercan, en yüksek

seviyedeki bitkinin hurma, en yüksek seviyedeki hayvanın maymun olduğu belirtilir. “...ve ammâ nebâtât ile hayvânât arasında mutavassıt nahl-i hurmadır...” beyanından sonra hurmanın erkeğine yakın olmadıkça meyve vermeyeceği, ağacın başı kesildiğinde kuruyarak yapraksız ve meyvesiz kalarak helâk olacağı ifade edilir.

Hurmanın adı Sümer, Akad, Asur, Mısır metinlerinde geçtiği gibi, Mezopotamya saray ve mabedlerinin duvarlarında, çanak ve çömlek kalıntılarının üzerinde de hurma ağacı kabartmalarına rastlanmaktadır. Hammurabi kanunlarında takas aracı olarak hasat edilmemiş hurma kullanılabileceği belirtilmektedir. İsrail’de Machabee dönemi sikkelerinin üzerinde hurma ağacı kabartmalarının olduğu bilinmektedir. Yahudi bayramları ve merasimlerinde elde hurma ağacının dalını tutmak Yahudi şeriatının emridir (Bozkurt, 1998: 391). *Tevrat*’ta Neşideler Neşidesi 7. Bab’da sevgilinin boyu ve uzuvları hurma ağacına ve hurmaya benzetilmektedir; “...*Bu senin boyun hurma ağacına, memelerin de salkımlara benziyor. Hurma ağacına çıkayım, dallarını tutayım, dedim...*” (Tevrat, 2016: 593). Bir Çin efsanesinde Chih isimli bir rahibin girdiği mağarada iki yaşlı adamın satranç oynadığını görerek onları izlemeye başlaması aradan bir süre geçtikten sonra acıktığını hissederek kendisine verilen hurma çekirdeğini emmesi suretiyle açlık ve susuzluğunu gidermesi oyun bitip mağaradan çıktığında aradan en az yüzyıl geçtiğini görmesi nakledilmektedir. Bu sebeple hurma Çin’de kutsal kabul edilmektedir (Mackenzie, 1996; Gezin, 2017: 98’den).

İslamiyet’te hurma hem *Kur’an*’da hem hadislerde hem de evliya ve peygamber kıssalarında bahsedilmesi sebebiyle önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra mitoloji ve tıp alanında da hurmaya ait hikâye ve reçetelerden bahsedilmektedir. İshak bin Murad’a ait *Edivye-i Müfred*e isimli eserde, temürhindi yani Hindistan hurmasının sitma hastalığında kusmayı ve susuzluğu giderdiği belirtilmektedir (Aydeniz, 2008: 59). Muhammed b. Mahmûd b. Hacı eş-Şirvânî (öl. XV. yy) *Ravdatü’l-itr* isimli Arapça kaleme aldığı eserinde hurmayla ilgili bazı tariflere yer vermektedir. Şirvânî eserinde hurma koruğu şurubunun ishali kestiğini (s.518), Hint hurması şurubunun baş ağrısına iyi geldiğini (540), hurmalı macunun kuluncu çözdüğünü, idrara çıkmayı kolaylaştırdığını, mide ağrısı ve şişkinliğin ilacı olduğunu belirtmektedir (Sarıkaya-Koç, 2023: 662). Hurma, Ramazan sofralarının baş tacı olduğu gibi mutfaklarda da hem ana yemeklerde hem de tatlılarda kullanılmıştır. *Kur’an*’da Ra’d 13-4¹, Nahl 16 -11² ve 67³, Enam 6-

¹ “Yeryüzünde birbirine komşu kıtalar, üzüm bağları, ekinler; bir kökten ve çeşitli köklerden dallanmış malı ve kazandıkları ağaçları vardır. Bunların hepsi bir su ile sulanır. (Böyle iken) yemişlerinde onların bir kısmını bir kısmına üstün kılarız. İşte bunlarda akıllarını kullanan bir toplum için ibretler vardır.

² “(Allah) su sayesinde sizin için ekinler, zeytinler, hurmalar, üzümler ve diğer meyvelerin hepsinden bitirir. İşte bunlarda düşünen bir toplum için büyük bir ibret vardır.

³ “Hurma ve üzüm gibi meyvelerden hem içki, hem de güzel gıdalar edinirsiniz. İşte bunlarda da aklını kullanan kimseler için büyük bir ibret vardır.

99.⁴ ayetlerde hurmanın Allah'ın varlığı konusunda diğer nimetlerle birlikte bir delil olduğundan bahsedilirken; Enam 6-141.⁵ ayette yaratılan türlü türlü nimetlerin arasında hurma sayılarak israf edenleri Allah'ın sevmeyeceğine vurgu yapılmıştır. Yâsîn 36-39.⁶ ayette ayın hilal hali eğri hurma dalına benzetilmektedir. Tebbet 111-1.2.3.4.5.⁷ ayetlerde hurma lifinden yapılan ip, Nahl 16-67.⁸ ayette ise hurmadan yapılan içki konu edilmektedir. Meryem 19-23.⁹ ve 25.¹⁰ ayetlerde Hz. Meryem'in doğumunun başlamasıyla bir hurma ağacının altına sığınması ve burada kendisine ağacı sallayarak hurmaları dökmesi gerektiğinin bildirilmesinden bahsedilmektedir. Doğum yapan bir kadının herhangi bir ağaç değil de neden hurma ağacının altına sığındığı sorusu önemlidir. *Kur'an-ı Kerim* gibi her kelimesi yerli yerinde olan, bir kelimenin yerine başkasının getirilemeyeceği bir mükemmellikteki kutsal kitapta hurma ağacı neden tercih edilmiştir? Bu sorunun cevabını 2018 yılında İstanbul Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Kadın Sağlığı ve Hastalıkları Hemşireliği Ana Bilim Dalı'nda tamamladığı Doktora teziyle Halime Esra Partovi Meran (2018) vermektedir. Çalışma sonucunda hurma tüketen gebe grubunda normal doğumun daha yüksek oranda olduğu, doğumun gerçekleşme süresininse kısaldığı belirtilmektedir. Çalışmada bu etkinin hurmanın fitoöstrojenik yapısından kaynaklandığı üzerinde durulmaktadır. Çalışmaya göre hurma tüketimi ve meme ucu uyarısının doğumda endojen oksitosin sentezini destekleyerek doğumun doğal yollarla gerçekleşmesine katkı sağladığı belirtilmektedir (2018: 170-174; Özer, 2022: 76-77).

Peygamberlerin çoğunun ümmetleri tarafından kendi isimlerinin yanında başka isim ve sıfatlarla anıldıkları bilinmektedir. Nitekim Hz. İsa için Kurtarıcı, Çoban, Tanrı Kuzusu gibi adlandırmalar yapılmasının yanı sıra *hurma ağacı sahibi* anlamına gelen *Zu'n-nahle* de kullanılmaktadır (Yıldırım, 2008: 420; Gezgin, 2017: 96'dan). Sözlükte bu adlandırmanın sebebi Hz.

⁴ "O, gökten su indirendir. İşte biz her çeşit bitkiyi onunla bitirdik. O bitkiden de kendisinde üst üste binmiş taneler bitireceğimiz bir yeşillik; hurmanın tomurcuğundan sarkan salkımlar; üzüm bağları; bir kısmı birbirine benzeyen, bir kısmı da benzemeyen zeytin ve nar bahçeleri meydana getirdik. Meyve verirken ve olgunlaştığı zaman her birinin meyvesine bakın! Kuşkusuz bütün bunlarda inanan bir toplum için ibretler vardır.

⁵ "Çardaklı ve çardaksız (üzüm) bahçeleri, ürünleri çeşit çeşit hurmaları, ekinleri, birbirine benzer ve benzemez biçimde zeytin ve narları yaratan O'dur. Her biri meyve verdiği zaman meyvesinden yiyin. Devşirilip toplandığı gün de hakkını (zekât ve sadakasını) verin, fakat israf etmeyin; çünkü Allah, israf edenleri sevmez.

⁶ "Ay için de birtakım menziller (yörüngeler) tayin ettik. Nihâyet o, eğri hurma dalı gibi (hilâl) olur da geri döner.

⁷ "Ebu Leheb'in iki eli kusun! Kurudu da. Malı ve kazandıkları ona fayda vermedi. O alevli bir ateşte yanacak. Odun taşıyıcı olarak ve boynunda hurma lifinden bükülmüş bir ip olduğu halde karısı da (ateşe girecek)."

⁸ "Hurma ve üzüm gibi meyvelerden hem içki hem de güzel gıdalar edirsiniz. İşte bunlarda da aklını kullanan kimseler için büyük ibret vardır."

⁹ "Doğum sancısı onu bir hurma ağacına (dayanmaya) sevk etti. "Keşke, dedi, bundan önce ölseydim de unutulup gitseydim!"

¹⁰ "Hurma dalını kendine doğru silkele ki, üzerine taze, olgun hurma dökülsün."

İsa'nın hurma ağacının altında doğması olarak gösterilmektedir (Redhouse, 2015:2075). Hurma, *Kur'ân* ve hadislerin yanında mucizelere de konu olmuştur. Hz. Muhammed'in mucizelerinden bir tanesi de bir nazarıyla kurumuş ağaçtan hurma çıkarmasıdır. Yanındaki kişiler karınlarının acıktığını ifade edince Hz. Muhammed, Atike Hatun'dan yiyecek ister. Ancak yiyecek olmadığı yanıtını alır. Bu duruma üzülen Hz. Muhammed'in aklına annesi ve babası gelir ve ağlar. O sırada gördüğü kurumuş bir ağaca bakar ve ağaç yeşererek olgun hurmalar verir. *Dinî-Mensur Bir Eser: Hz. Muhammed'in Ebû Cehil İle Güreşi* başlıklı çalışmada ise şu ifadeler karşımıza çıkmaktadır: "...Pes bir gün *Ḥabibullahiñ yāranları Muḥammed'e ayıtdılar; yā Muḥammed, karnımız acıkdı, dediler. Resūlullah 'Aleyhi's-selām 'Ātike ḥātūn evine vardı, ayıtdı; yā 'Ātike, hic ta'āmiñ varmı ki yāranlara virelim yiyeler, didi. 'Ātike ḥātūn Resūlullahı kocdı; ey gözümnürı, ta'am hāzır yokdur, didi. Resūlullah Ḥazireleri atasın ü anasın añup aḡladı. Resūlullah 'Aleyhi's-selām nā-ümid olup ṭaşa çıkdı. Ḥavlı içinde bir kuru ağaç var-idi. Ḥazret-i risālet-penāh añā bir kerre nazar kıldı. Hemān ol ağaç yeşārup ve ḥurma virdi. Ḥaḡ Te'āla Ḥazretiniñ kudretiyle Peyḡamber 'Aleyhi's-selām ol ağacıñ ḥurmāsını düşürdi, bir şahana koydı. Ağacıñ girü yaprāḡı kurıdı. 'Ātike anı gördi korkdı. 'Aḡlı gitdi ayıtdı; ciger-güşem, bu işi kimseye dime, didi. 'Aleyhi's-selām çıkdı. Gelüp ol ḥurmāi yārenlerine getürdi..." (Uyaniker, 2018: 41).*

*Hacı Bektâş-ı Velî Velâyetnâmesi'*nde de hurma ile ilgili bazı ifadeler mevcuttur. Hacı Bektâş-ı Velî'nin Hz. Ali'yle karşılaşması ve hurma yiyerek karnını doyurmasından şu şekilde bahsedilmektedir:

(20b/15) *Ḳuṭb-ı Ḥaydar ṭurdı yirinden o dem*

(20b/16) *Ḳıyām idüp ṭapu kıldı hem o dem*

(20b/17) *Ḳuṭb-ı ālem Ḥaydara virdi selām*

(20b/18) *Daḡı gāibden yidi ḥurma tamām*

(20b/19) *Aldı ḥünkāruñ selāmın ol emîr*

(20b/20) *Hem yidi ḥurmayı ḡaydar ḡuṭbı din*

(20b/21) *ḡarnı ṭoydı anuñ oldem dirildi*

(20b/22) *Agzın açdı diñle ol dem ne'yledi* (Türker, 2012: 62).

Hurma, Ahmed-i Yesevî'nin menkıbelerinde de kendisine yer bulmuştur. Hz. Muhammed tarafından ümmetinden Ahmed adındaki kişiye verilmek üzere Arslan Baba'ya emanet edilen hurma, yüzyıllar sonra sahibine ulaşmış ve böylece anne ve babasını kaybetmiş olan Ahmed, Arslan Baba'nın himayesi altında yetişmiştir (Algar, 1991: 400). Kur'an'da geçen "hurma" için mutasavvıfların verdikleri sembolik manalar göz önüne alındığında bu rivayetteki hurmadan kastedilenin "*ilâhî marifet ve hakikatler...*" olduğu düşünülebilir. Hurmanın sadece bir tane çekirdeği olması elif harfine ve çekirdeğin ince uzun yapısı bu harfin ebced değeri olan bir rakamına benzetilir. Bu sebeplerle hurmanın tasavvufta tevhidin sembolü olduğunu söylemek mümkündür (Tosun, 2006: 56-57).

Hurma atasözlerinde de takip edilebilmektedir. “İlerü zamanda deve hurma kıglardı şimdi kestane kıglamaz.” “Baban döver hurmayla, eller döver yarmayla.” “Ana besler hurmayla, eloğlu karşılar yarmayla.” “Aranda buğdadan, Bağdat’ta hurmadan olduk.” “Bildır yediği hurmalar, bu yıl g... tırmalar.” “Evvel yediğim hurmalar, bugün k... tırmalar.” Bu örnekler tespit edilebilen atasözlerinden bazılarıdır. Hurma atasözleri dışında şiirlerde redif olarak da karşımıza çıkar. Edirneli Nazmî’nin *Divan*’ında ve XVI. yy şairlerinden Senâî’nin manzum *Süleymâniyye*’sinde hurma redifli birer şiir vardır.

Ahmed Hayret-i Tagistânî’ye ait *Fevâkihü’l-Kulûb* adlı eserde geçen *Yemişlerin Birbirleriyle Mübâhase Eylemeleri* başlıklı bölümde de bütün meyveler konuştuktan sonra sözü alan hurmanın kendisini överek bütün meyvelerden üstün olduğunu ifade etmesi ve bunu bütün meyvelerin kabul ederek hurmanın padişahları olduğunu kabul etmeleri anlatılmaktadır (Ülken, 2022: 222-223). Çalışmada klasik Türk edebiyatı alanında verilmiş şiirlerde tespit edilen beyitlere bu dikkatle bakılacak, beyitler günümüz Türkçesine aktarılacaktır. Şiir örnekleri belirtilen kaynaklardan alınmış üzerlerinde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Metin boyunca bazı kısaltmalar¹¹ kullanılmıştır.

Edebî Metinlerde Hurma Ağacı ve Hurma

Sosyal hayattaki pek çok unsur gibi hurma da klasik Türk edebiyatı metinlerinde kendisine yer bulmuştur. Hurma sevgilinin dudaklarının yanında aşk, aşk derdi, diken, âşık ve mâşuka benzetilir (Deniz, 2006: 586). Benzetme ilişkisi içerisinde kullanıldığı başka unsurlar aşağıda sıralanmaktadır. Şeyhî *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisinde hurma ile ilgili bazı beyitlere yer verir. Mesnevinin 6762-6772. beyitleri arasında özetle; kâmil insanların bitkiler arasında en iyisinin hurma ağacı olduğunu bildirdikleri, ağacın erkeğinin dışisine ulaştığı (bu şekilde döllemenin sağlanarak meyvelerin oluştuğu manasında), başı zarar gören ağacın gövdesinin kuruyacağı, ağacın kerametinin çok olduğu ve bu sebeplerle şeriat dilinde hurmanın ağaçların en cömerdi şeklinde vasıflandırıldığı vurgulanmaktadır.

Bu cinsi ister-isen nev’-i a’lâ

Kemâl ehli demişler nağl-ı hürmâ *Hüsrev ü Şîrîn* M., 539-6762

....

Lisânî’ş-şer’ anuncün eyleyüp dağl

Bu ağaç hakkında der ekremü’n-nağl *Hüsrev ü Şîrîn* M., 540-6772

Hurma Ağacı Hz. Meryem’in Ağacıdır

Hz. Meryem *Kur’an*’da adına sure bulunan ve Hz. İsa’nın annesi olması dolayısıyla İslam kültüründe önemli bir yere sahip olan bir şahsiyettir. Hz. Meryem’in doğumunu bir hurma ağacının altında yaptığı ve o ağacın

¹¹ Divan D. , Gazel G, Kaside K., Kıt’a Kt., Mesnevi M., Murabba Mr., Sayfa s., Terci Bend Trc. şeklinde kısaltılmıştır.

meyvesinden beslendiği *Kur'an-ı Kerim*'de anlatılmaktadır (Meryem suresi 23 ve 25. ayetler). "Meryem'in ağacı hurma ağacı olsa da; şekerim hurmalardan haraç alır" şeklinde Türkiye Türkçesine aktarabileceğimiz aşağıdaki beyitte hurmanın Meryem'in ağacı olarak nitelenmesi bu sebeple olmalıdır:

Eger-çi naħl idi Meryem ağacı

Alur andüm ruablardan aracı *Hüsrev ü Şîrîn M.*, 429-5109

Diğer Meyvelerle Birlikte Anılır

Kur'an'da olduğu gibi beyitlerde de hurmanın farklı meyvelerle birlikte anıldığı görülmektedir. Hurma, beyitlerde genellikle birlikte anıldığı meyve/meyvelerden üstün tutulmaktadır:

Kim añardı nāmını bāğ-ı cihān içre anuñ

Olmasa şeftālū-yı la'lüñ gibi urmā lezîz *Azîzî D. G.* 47-4

Hurma Diğer Meyvelerin Beyidir

Hurmaya yer verilen beyitlerde onun diğer meyvelerle ilişkisi üzerinde de durulmaktadır. Nitekim Senâyî, "Gül bahçesinin üstadı, üzüm tanesiyle incir ikisi helvanın vezirleridir, hurma da onların beyidir dedi" anlamındaki beytinde hurmanın üzümle incirin hem beyi hem de onlardan daha makbul olduğunu vurgulamaktadır:

İneble tñüñ ikisi didi üstād-ı gülzārî

Vezîrān-ı halāvîdür beg anlara meger urmā *Senâyî D.*, G. 26-8

Meyvelerin beyi olarak nitelendirilen hurmaya, meyveler içinde ayrı bir önem atfedilir. Nitekim Hayâlî Bey'in "Fidan boyuna bir içim su sıkıntısı çektirme ki itibarının meyvesi hurma gibi izzet bulsun kıymet görsün." Anlamındaki beyti bunu göstermektedir:

Bir içim şü minnetin çekdürme naħl-i addüñe

Tā ki adrüñ mîvesi 'izzet bula urmā gibi *Hayâlî Bey D.*, G. 623-3

Hurma Ağacından İp Yapılır

Hurmanın pek çok beyitte sevgilinin dudağıyla benzerlik ilişkisi içerisinde kullanıldığı bilinmektedir. Meyvesinin çekirdeğinden tespih yapılan hurma ağacının liflerinden ip yapımında faydalandığı Tebbet Suresi111-1.2.3.4.5¹². ayetlerde belirtildiği gibi aşağıdaki beyitte de tespit edilebilmektedir. "Bir hurma ipini aldı ısırıldı, Allah'a selavat verelim."

Bir hurmā ipini aldı gāzetti

Selavat verelim fazlı yezdana *Esirî Baba*, 56

¹² "Ebu Leheb'in iki eli kusun! Kurudu da. Malı ve kazandıkları ona fayda vermedi. O alevli bir ateşte yanacak. Odun taşıyıcı olarak ve boynunda hurma lifinden bükülmüş bir ip olduğu halde karısı da (ateşe girecek)."

Hurmadan Şarap Yapılır

Nebîz sözlükte “*hurma veya arpadan yapılan bir tür içecek, şarap*” olarak anlamlandırılmıştır (Devellioğlu, 1998: 814). Nahl 16-67¹³. ayette hurmadan yapılan içkiden bahsedilmektedir. “Ey din eri, lakin hurmayı şarap yapmayın çünkü onu temiz, saf halde içmesi caizdir.” Şair hurmayı şarap haline getirmeyin onun suyunu için bu şekilde içmesi dînen sakıncalı olmaz diyerek bu konudaki hassasiyetini vurgulamıştır:

Temri itmeñ lik nebîz iy dîn eri

Oldı câyiz içmesi çünkim arı *Risale-i İtikadiyye*-M. 20

Hurma Çekirdeğinden Tesbih Yapılır

Hurma, sadece meyvesiyle değil, meyvesinin çekirdeğinden yapılan tesbih tanesiyle de beyitlere konu edilmiştir. Mesîhî'nin “O servi boylunun dudağının hurmasının hasreti; tesbihimizi hurma çekirdeği eyledi” manasına gelen beytinde hurma çekirdeklerinden tesbih tanesinin yapıldığı bilgisi dikkat çekmektedir:

Ol serv- kâmetüñ ruṭab-ı la'li ḥasreti

Tesbîḥümüzi eyledi ḥurmâ çekirdegi *Mesîhî D (URL-3)*. G. 285-2

Arabistan'dan Şarka ve Garba Hurma Gönderilir

Rumlu tüccarların Arabistan'dan şarka ve garba hurma ticareti yaptığını Senâyî; “Güzelliği sermayesidir onu Rumlu tüccarlar alır; hurma Arabistan'dan batıya ve doğuya her an sefer yapar” anlamına gelen şu beytinde ifade etmektedir:

Metâ'-ı ḥübdur anı alur tüccâr-ı Rümîler

'Arabdan garba vü şarka ider her dem sefer ḥurmâ *Senâyî*, G. 26-5

Kâbe'ye Giden Hurma Getirir

Günümüzde halen hacca gidenlerin dönüşte yanlarında bazı hediyeler getirmeleri adettendir. O topraklarda yetişen en meşhur meyve olan hurma belki de en çok hediye olarak getirilen üründür. Necâtî Bey “Köyünün başındaki rüzgâr dudağının haberini verir; hiç şüphe yok ki Kâbe misafirleri hurma getirir.” anlamındaki beytinde dudak ve hurma arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur:

Virür ḥaber-i la'lüñi bād-ı ser-i kuyuñ

Lâbüd getirür Ka'be müsâfirleri ḥurmâ *Necâtî Bey D.*, K. 11-4

Karamanlı Aynî ise hacca gidenlerin armağanının hurma olacağı “Gönüller dudağının hayalini câna iletse ne olur? Hurma hacca gidenlerin armağanıdır” anlamındaki beytinde ifade etmiştir:

Diller n'ola ḥayâl-i lebüñ câna ilteler

¹³ “Hurma ve üzüm gibi meyvelerden hem içki hem de güzel gıdalar edirsiniz. İşte bunlarda da aklını kullanan kimseler için büyük ibret vardır.”

Huccāca yirlerinde ruṭab armağanmış Karamanlı Aynî D (URL-4).
G.227-6

Kâbe 'de Habeşli Çocuklar Hurma Satar

Çeşitli beyitlere Habeşli çocukların Kâbe'de hurma sattıkları yansıtılmıştır. Nitekim Hayâlî Bey'in "Beninin hayâli gönülde kirpiklerinden ayrılmaz; sanki Kâbe'de hurma satan Habeşli çocuktur." anlamındaki beyti bu tip beyitlerdendir. Bu beyitte ben rengi bakımından Habeşli bir çocuğa benzetilirken peykân okun ucunda bulunması sebebiyle dalın ucundaki hurmayla irtibatlandırılmıştır.

Dilde peykānuñdan ayrılmaz hayâli hâlinüñ

Güyyâ tıfl-ı habeşdür Ka'bede hürmâ şatar Hayâlî Bey D., G. 71-3

Emrî'nin "Yüzünde dudağını o amber gibi kokan ben satar; sanki Habeşli bir çocuk Mısır'da hurma satar" şeklinde günümüz Türkçesine aktarabileceğimiz beytinde, yüz ile Mısır, dudak ile hurma, Habeşli çocuk ile ben arasında benzerlik ilişkisi kurularak leff ü neşr yapılmıştır. Hurma şekli ve tadı bakından sevgilinin dudaklarına benzetilmiştir:

'Arızuñda la'lüñi ol hâl-i 'anber-sâ şatar

Bir habeş maḥbûbi güyâ Mısrda hürmâ şatar Emrî D (URL-5). Kt.-109

Oruç Hurma İle Açılır

Hz. Muhammed'in bazı hadislerinde orucu hurma ile açmayı teşvik ve tavsiye ettiği bilinmektedir. Lâmi'î Çelebi'nin "Ayrılığın orucunu ve ayva tüyelerinin derdini çekeriz, dudaklarını sun (çünkü) hurma akşam olduğunda oruç açmak için hoş olur." anlamındaki aşağıdaki beytinde iftar vaktinin gelmesiyle orucu hurma ile açmanın güzel olacağı vurgulanmaktadır:

Şavm-ı hecr ü ğam-ı haṭṭuñ çekerüz şun lebüñi

Hüb olur şâm irişecek oruc açmağa ruṭab Lâmi'î Çelebi D., G. 20-4

Hurma İmanın Nişanıdır

Kemâl Ümmî, "*lâ-ilâhe illa'llâh* gönlün içindeki iman ağacının dildeki işareti ve hurmasıdır" anlamına gelen beytinde hurmaya yüklenen kudsiyyete dikkat çekmiştir. Gönüldeki iman ağacı görünmemektedir. Ancak bu ağacın tezahürü olan *lâ-ilâhe illa'llâh* lafzı bu imanın bir nişanesi olarak kişinin dilindedir:

Göñül içindeki imân naḥlinüñ dilde

Nişanı vü ruṭabı lâ-ilâhe illa'llâh Kemâl Ümmî D.- K.4-50

Hurma Ağacının Üzerindeki Saçakları Dikene Benzetilir

Hüsrev ü Şîrîn'de "Dikenlerin işi hurma vermektir; (hurma ağacı) yemişi olmayan serviden daha üstündür" anlamına gelen beyitte hurma ağacının üzerindeki saçaklar, dikene benzetilerek hurma ağacının meyvesi olmayan serviden daha kıymetli olduğu belirtilmiştir.

Dikenler kim ruṭab vermekdür işi

Yeg ola servden kim yoğ yemişi Hüsrev ü Şîrîn, s.478-5854

Hurma Bela Okuna Benzetilir

Klasik Türk edebiyatında sevgili ile âşık arasındaki ilişkiye bakılacak olunursa, sevgilinin efendi, sultan; âşığın ise köle, dilenci, kul olduğu görülür. Usûlî, “Sevgiliden gelen bela okunu gönül hurma gibi tatlı bir meyveymişçesine kabul eder ve alır.” mealindeki beytinde âşığın sevgiliden gelecek olan her türlü bela ve mihneti severek kabul edeceği belirtilmiştir:

Yir gönül tîr-i belâ peykânını hürmâ gibi.

Ŧatlı Ŧatlı nûş ider nîş-i ğamı helvâ gibi Usûlî D., G.147-1

Dünya Hurmaya Benzetilir

Nakşî Alî-i Akkirmânî, dünyanın tatlı nimetleriyle göz boyayarak kişiyi aldatacağı ve onu oyuna getirdikten sonra zehrini yani kötü taraflarını göstereceğini aşağıdaki beytinde dünya-hurma ilişkisi üzerinden dile getirmiştir.

Göziñ aç pîre-zen dehriñ igen mekrine aldanma

Şakın kim zeyn idüp kendin saña zehrin sunar hürmâ Nakşî Alî-i Akkirmânî D., G.1-4

“Yaşlı dünyanın hilesine aldanma, gözünü aç sakın ki; hurma kendini süsleyerek sana zehrini sunar.”

Sevgilinin Boyu Hurma Ağacına Benzetilir

Klasik şairler, sevgilinin fiziki güzellik unsurları, pek çok unsurla ilişkilendirerek şiirlerine yansıtılmışlardır. Hurmanın beyitlerdeki kullanımlarına bakıldığında ekseriyetle tatlı olması sebebiyle dudağa benzetildiği görülmektedir. Ancak meyvenin kendisinin yanında hurma ağacının boyu, dalları, yaprakları da zaman zaman benzetmelerle karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki beyitte sevgilinin boyu hurma ağacına, yaprakları sevgilinin kâküllerine benzetilmektedir. “Uzun boylu güzel gibi her yana kâkül dağıtmış; hurma her sabah nazlı nazlı salınır” manasındaki beyitte şair parçayı yani hurmayı söyleyerek bütünü yani hurma ağacını kast etmektedir. Hurma ağacının boyu uzunluğundan dolayı güzelin boyuna yaprakları ise dağınık kâküllerine benzetilmektedir.

Uzun boylu güzel gibi Ŧağıtmış her yaña kâkül

Hürâmânî hürâmânî şalınur her seher hürmâ Senayi, G. 26-6

Bir başka beyitte de sevgilinin boyu yine hurma ağacına teşbih edilmektedir:

Ŧâmetüñ gibi kanı nahl-i dil-ârâ cânâ

Leblerüñ gibi ya bir ağıza gelmiş hürmâ Ümîdî D., G.1-1

“Ey can boyun gibi gönül çelen hurma ağacı nerede? Hurma dudakların gibi bir ağıza gelmiş.”

Sevgilinin Kaşları Hurma Fidanına Benzetilir

Enverî “İki mest olmuş göz gölgesinde uyumuşlar; ey dudakları hurma kaşın hurma ağacının fidanıdır” şeklinde günümüz Türkçesine

çevirebileceğimiz beytinde sevgilinin kaşını hurma fidanına benzetirken, kaşın gölgesindeki gözlerin baygın olduğunu belirtmiştir.

İki mestâne merdüm sâyesinde hâba varmışlar

Kaşuñ iy lebleri ħurmâ nihâl-i naĥl-i ħurmâdur Enverî D., G. 35-2

Sevgilinin Parmakları Hurmaya Benzetilir

Hurmanın yüzlerce çeşidi vardır. Bazı hurmalar kızıl renkte bazıları kahverengidir. “Ey gönül servi dalında hurma olmaz dersen; Güzelin kınalı parmaklarına bak”. Sevgilin boyunu serviye benzeten şair, parmaklarını da kınalı olması sebebiyle hurmaya teşbih etmiştir.

Engüş-t-i muĥannâsını seyr eyle nigâruñ

Ey dil dir iseñ serv dalında ruĥab olmaz Belġî D., G. 39- 3

Sevgilin Dudakları Hurmaya Benzetilir

Sebzî, “Ey fıstık ağızlı, dudaklarının üzerindeki siyah benin sanki hurma satan bir Arap güzelidir.” anlamındaki beytinde, beni renginden dolayı Arap güzeline, dudaklarını ise tadından dolayı hurmaya benzetmiştir:

Leblerüñ üstinde ey piste-dehen ĥâl-i siyeh

Bir ‘Arab maĥbûbıdur kim güyiyâ ħurmâ şatar Sebzî D., G.180-4

“Âşıklara köyüne varmak için dudaklarının düşüncesi yeter; tevekkül ehli bir hurma ile Kâbe’ye ulaşır” anlamına gelen beyti tasavvufî olarak değerlendirmek mümkündür. Sevgilinin dudaklarına kavuşma düşüncesi onun köyüne varmak için âşıkları yüreklendirir. Onlara cesaret verir. Kendisini Allah’a teslim edenler bir hurma ile Ka’be’ye ulaşır. Burada hurma dudağa benzetilmektedir. Tasavvufî istilahta dudak vahdettir. Vahdete ulaşma düşüncesi bile âşıklar için yeterlidir.

Küyuña varmaġa ‘uşşaka lebüñ fikri yeter

Ka’beye varur tevekkül ehli bir ħurmâ ile Üsküplü İshak Çelebi D. G. 275-4

Aydınlı Visâlî “Şirin dudaklarını rakibin ağızına neden verirsin? Beyim yılanın ağzına hurmayı sunmak reva mıdır?” ifadesiyle rakibi yılan, sevgilinin dudakları ise hurmaya teşbih etmektedir.

Rakîbüñ ağzına niçün virürsün la’l-i şîrîñüñ

Revâ mıdur begüm şunmaġ deĥân-ı mâra ħurmâyı Aydınlı Visâlî D., G. 76-5

Sadece klasik Türk şiirinde değil halk şiirinde de az olmakla birlikte sevgilinin dudağının hurmaya benzetildiği örnekler mevcuttur (Erol, 2006:149).

Sonuç

Hurmanın dinî, tarihî, menkıbevî ve edebî açılardan ele alındığı bu çalışmanın sonucunda meyvenin oldukça zengin bir arka planı olduğu ortaya çıkmıştır. Kutsal kitaplardan hadislere, hadislerden menkıbelere, menkıbelerden mucizelere kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkan

hurmanın aynı zamanda hem tıp hem de gastronomi alanındaki varlığıyla ne derece kıymetli olduğu yadsınamaz.

Hurmanın geçtiği klasik Türk edebiyatı metinlerinde kelimenin ağırlıklı olarak hurma olarak geçtiği, az sayıda beyitte ise rutâb ve temr kelimelerinin tercih edildiği görülmektedir. Tespit edilen 35 beyit günümüz Türkçesine çevrilerek anlamlandırılırken; meyvenin ne şekilde kullanıldığı, hangi benzetmelere konu olduğu, kendisine has özelliklerinin ne şekilde beyitlerde yer bulduğu ortaya koyulmuştur. Beyitlerde hurma şu başlıklarla karşımıza çıkmaktadır: Hurma ağacı, Hz. Meryem'in ağacıdır. Meyvelerle birlikte anılan hurma, diğer meyvelerin beyidir. Hurma ağacından ip, hurmadan şarap ve hurma çekirdeğinden de tespih yapılır. Kâbe'ye giden hurma getirir, Kâbe 'de Habeşli çocuklar hurma satar. Oruç hurma ile açılır. İmanın nişanına benzetilen hurma ayrıca, saçakları bakımından dikene ve bela okuna teşbih edilir. Dünya hurmaya benzetilirken sevgilinin güzelliği unsurlarından olan boyu hurma ağacına, kaşları hurma fidanına, parmakları ve dudakları da hurmayla benzerlik ilişkisi içerisinde kullanılır.

Beyitlerin arka planında –tespit edilen küçük bir kelime dahi olsa- bir buzdağı misali uzanan geniş anlam dünyasıyla klasik Türk şiiri *Âdem'in halası* hurma konusunda da zenginliğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Ağarı, Ş. (2018). *Risâle-i itikâdiyye- manzum bir akâidnâme örneği*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Algar, H. (1991). Arslan Baba, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 3, 400-401, İstanbul: TDV Yayınları.
- Atik, H. (2003). *Nakşî Ali Akkirmânî dîvânı (inceleme-metin)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Avcı, İ. (2020). Türk edebiyatında manzum nebat (meyve, sebze, çiçek) falları ve yeni bir nebat falnamesi. *Cemal Aksu Armağanı*, 597-638, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.
- Aydeniz, S. (2008). *Edviye-i müfrede*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bayram, Y. (2007). Klasik Türk şairinin gözüyle meyveler. *Turkish Studies*. 2 (4), 220-227.
- Bozkurt, N. (1998). Hurma. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.18, 391-393, İstanbul: TDV Yayınları.
- Burmaoğlu, H. B. (1983). *Lâmi'i Çelebi dîvânı (hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve dîvânı'nın tenkidli metni)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çoruhlu, Y. (2006). Meyve sunma sahnelerinin anlamı. *Meyve Kitabı*, (ed.: Emine Gürsoy Naskali-Dilek Herkmen), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çöpoğlu, F. (2008). Nedim divanı'nda meyveler. *Turkish Studies*. 3 (5), 377-398.
- Devellioglu, F. (1998). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

- Duran, H. – Gümüšođlu, D. (2010). *Hünkâr Hacı Bektaş velayetnâmesi*. Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Yayınları.
- Düzenli, M. B.- Akgül, A. (2018). *Senâyi'nin manzum Süleymaniyye'si*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Ebû Abdullah Muhammed b. İsmâil el-Buhârî (2015). *Sahîhu'l-Buhârî*. (thk. Mahmûd Muhammed Nassâr), Beyrût: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- Ero, M. (2006). Elma yanaklı kiraz dudaklı. *Meyve Kitabı*, (ed.: Emine Gürsoy Naskali-Dilek Herkmen), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ersoy, E. (2013). *Azîzî dîvân*. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları.
- Eyüboğlu, E. K. (1973). *On üçüncü yüzyıldan günümüze kadar şiirde ve halk dilinde atasözleri ve deyimler*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Gezgin, D. (2017). *Bitki mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gülhan, A. (2008). Divan şiirinde meyveler ve meyvelerden hareketle yapılan teşbih ve mecazlar. *Turkish Studies*. 3 (5), 345-375.
- İbn Manzur. (1993). *Lisanu'l-'Arab*, 1-15, Dâr Sâdır, Beyrut, C.11, s.651-653.
- İmamoğlu, A. T. (2005). *Hurmanın aşılınması/ döllennesi-ile İlgili rivâyetin tetkik, tahlil ve tenkidi-*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İsen, M. (2020). *Usûlî dîvânı (inceleme-tenkitli metin-tıpkıbasım)*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Kaplan, Y. (2019). Belîğî ve dîvânçesi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 22(22), s. 359-448.
- Kaya, B. A. (2015). Klâsik Türk şiirinde şifâli bitkiler üzerine bir deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15, 263-314.
- Keklik, M. (2014). *Üsküplü İshak Çelebi divan (metin- çeviri- açıklamalar- dizin)*. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kemikli, B. (2007). Dîvân şiirinde hastalık ve tedavi. *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 16, (1), s.19-36.
- Kesik, B. (2020). *Aydınlı Visâlî dîvânı*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Kocabıyık, E. (2009). *Dolaylı hayvan. Süfli ve şerefli, hayvani ve erotik, şeytani ve deli*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kur'ân-ı Kerîm ve açıklamalı meâli* (2018). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Muhammed B. Mahmûd B. Hacı eş-Şirvânî (2023). *Şifa bahçesi (Ravdatü'l-itr)*. C. 1, (çev.: M. Sarıkaya-C. T. Koç), Ankara: Orman Genel Müdürlüğü.
- Ölmez, F. N. (2006). Dokumalarda meyve. *Meyve Kitabı*, (ed.: Emine Gürsoy Naskali-Dilek Herkmen), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özer, K. (2022). *Hurma risâlesi*. İstanbul: Ketebe Yayıncılık.
- Partovi Meran, H. E. (2018). *Doğum eylemini başlatmada doğal yöntemlerin etkisi: Hurma tüketimi ve meme ucu uyarısı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Redhouse, J. W. (2015). *Turkish and English Lexicon- New Edition*. İstanbul: Çağrı Yayınları.

- Selvi, M. (2008). *Ümîdî, hayatı, eserleri, edebi kişiliği ve dîvânı*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şan, F. (2017). *Şeyh'nin Husrev ü Şîrîn'i (inceleme-metin-çeviri-dizin/sözlük)*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Tarlan, A. N. (1945). *Hayali Bey divanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Tevrat. (2016). Ankara: Dorlion Yayınları.
- Tosun, N. (2006). Tasavvufta meyve. *Meyve Kitabı*, (ed.: Emine Gürsoy Naskali-Dilek Herkmen), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Türker, Ç. Ç. (2012). *Vilâyet-nâme-i Hacı Bektâş-ı Veli*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uyaniker, N. (2018). Dinî - mensur bir eser: Hz. Muhammed'in Ebû Cehil ile mücadelesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(22), 28-48.
- Ülken, F. (2022). H. 1292/M. 1875-76 tarihli taş baskı bir meyveler olan nahleyle münazarası: Ahmed Hayret-İ Dağistânî'nin Fevâkihü'l-Kulûb'u. *Karadeniz Araştırmaları*, 19(73), 203-224.
- Yardımcı, M. (2017). *Esirî Baba hayatı, sanatı, değişleri*. İstanbul: Özgül Yayınları.
- Yavuzer, H. (1997). *Kemâl Ümmî dîvânı, inceleme-metin*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yekbaş, H. (2016). *Sebzî divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yeniterzi, E. (1998). Divan şiirinde sağlık ve hastalıklarla ilgili bazı unsurlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, 87-103.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars mitolojisi sözlüğü*. İstanbul: Kocabı Yayinevi.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: İmâm-ı Rabbânî Ahmed-i Fârûkî Serhendî. (2007). *Mektûbât tercemesi*. C. 1, (çev.: H. H. Işık), İstanbul: Hakîkât Kitabevi [M.jdeci Mekt.blar\(512\)](http://m.jdeci.mekt.blar(512).turktakvim.com) (turktakvim.com) (Erişim: 10.05.2024)
- URL-2: Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Marifetnâme*. [marifetname-milli kütüp o6 Mil Yz B 807 33. poz.pdf](http://marifetname-milli.kutup.o6.mil.yz.b.807.33.poz.pdf) (Erişim: 15.05.2024)
- URL-3: Mengi, M. (2020). *Mesîhî divânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. [74203.mesihi-divanipdf.pdf \(ktb.gov.tr\)](http://74203.mesihi-divanipdf.pdf(ktb.gov.tr)) (Erişim: 20.05.2024)
- URL-4: Mermer, A. (2020). *Karamanlı Aynî divânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. [78478.karamanli-ayni-divanipdf.pdf \(ktb.gov.tr\)](http://78478.karamanli-ayni-divanipdf.pdf(ktb.gov.tr)) (Erişim: 15.05.2024)
- URL-5: Saraç, Y. (1991). *Emrî divanı* [10607.emridivanipdf.pdf \(ktb.gov.tr\)](http://10607.emridivanipdf.pdf(ktb.gov.tr)) (Erişim: 15.05.2024)

Extended Summary

Classical Turkish poetry has a very rich content in terms of the subjects covered. Almost every element found in nature is discussed in these poems. Although the poet is restricted in terms of formal features, he has great freedom when it comes to content. There is very little that restricts the poet in terms of the elements he includes in his poetry. Literary arts and imagination are the most effective weapons of the classical poet. Elements that can be taken from every conceivable field pass through the poet's imagination filter and are presented to the reader by embellishing them with literary arts. However, if the semantic depth of the

couplet is in question, the meaning of the element in question in the cultural world of the nation to which it belongs is also important. Elements of clothing and dress, customs and beliefs often appear in poetry with similes and metaphors. The situation is no different in elements related to nutrition, which is the primary need of human beings. Analogies made over any food or drink are always remarkable. Research on food and drink culture can lead us to a religious or mythological story or a historical reality.

The number of food elements with such backgrounds in classical Turkish literature texts is not small at all. From figs to olives, from lohusa sherbet to halva, from ashura to pomegranate, many fruits, vegetables, foods and beverages have their own stories. Knowing these stories gives researchers and readers new perspectives in interpreting literary texts. At the same time, the correct understanding of the text depends on this. The aim of this study titled 'Date fruit in Classical Turkish Literature' is to reveal the world of meaning that exists in the background of date fruit. Date fruit is a worth examining in terms of being mentioned in the Holy Qur'an, being mentioned in hadiths, being the subject of mythological events, being used in gastronomy in meals and desserts, as well as being seen as a cure in the field of health.

In this study, the journey of date fruit from the Qur'an to scientific studies, from legends to cookbooks is discussed and the meaning value of the fruit in literary texts is presented to the attention with sample couplets. First of all, information is given about how dates grow in which environment as a plant species, how it is handled in religious references, how it appears in archaeology, its use in the field of health and its place in gastronomy. After the couplets in which date fruit is mentioned were identified by scanning the text, they were classified, and if the number of couplets with similar expressions was high, these couplets were eliminated and the most appropriate examples were presented.

As a result of the study, it is seen that the word is predominantly used as date fruit in classical Turkish literature texts, and the words rutâb and temr are preferred in a small number of couplets. While translating and interpreting the 35 couplets into today's Turkish, it has been revealed how the fruit is used, which similes it is the subject of, and how its unique features are found in the couplets. In the couplets, dates appear under the following titles: Date palm is the tree of Maryam, date fruit which is mentioned with fruits, is the master of other fruits. Rope is made from the fringes of date palms, wine is made from date fruit, and rosary beads are made from date fruit seeds. Those who go to Ka'be bring date fruit, Abyssinian children sell date fruit in Ka'be. Fasting is broken with date fruits. The date palm, which is likened to the sign of faith, is also likened to a thorn and an arrow of trouble in terms of its fringes. While the world is likened to date fruit, the lover's height, eyebrow, fingers and lips, which are among the beauty elements of the lover, are also used in a similarity relationship with date fruit. The study reveals the meanings attributed to date fruit in classical Turkish poetry and the historical and etymological background of the word.

"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 yayımlanmasıyla 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, II. Uluslararası Halk Gastronomisi Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan ancak yayımlanmayan aynı adlı bildirinin içeriği geliştirilerek üretilmiş halidir. / The article is reproduced from the paper with the same name, which was presented orally at the II International Symposium on Folk Gastronomy but was not published.

BİR MEKÂN OLARAK ÜÇ ROMANDA BALIKESİR -KEHANETİN İLK GÜNÜ, ZEMHERİ KUYUSU VE KUVAYI MİLLİYE'NİN HAZİNESİ-



BALIKESİR AS A PLACE IN THREE NOVELS -KEHANETİN İLK GÜNÜ, ZEMHERİ KUYUSU AND KUVAYI MİLLİYENİN HAZİNESİ-

Şaziye DURUKAN*

ÖZ: Balıkesir, coğrafi konumu, yer altı ve yer üstü zenginlikleri ve kültürel birikimiyle önemli yerleşim merkezlerinden biridir. Şehrin, tarihi geçmişi çerçevesinde özellikle Millî Mücadele döneminde Kuva-yi Milliye ruhunun oluşturulduğu bir merkez olması büyük bir önem taşır. Bu bakımdan Balıkesir, romanlarımızda da önemli bir mekân olarak yerini alır. Metin Savaş'ın "Kuvayı Milliye'nin Hazinesi" romanını doğrudan Balıkesir'in romanı olarak değerlendirmek mümkündür. Roman bir tarih romanı değildir. Günümüz Türkiye'sinde Kuvayı Milliye ruhunu canlı tutmak gerektiği mesajını vermek isteyen bir romandır. Kuvayı Milliye isminin ilk kez Balıkesir Kongresi'nde kullanılması, zamanla Balıkesir'in Kuvayı Milliye karargâhı hâline gelmesi nedeniyle yazar, Kuvayı Milliye ruhunu Balıkesir'de arar. Nitekim Kuvayı Milliye hazinesinin saklandığı yer Balıkesir'dir ve şifreler de Balıkesir'deki çeşitli yerlere gizlenmiştir. Roman çok yönlü arayışların olduğu bir roman olmasının yanı sıra tarihi ve kültürel değerleriyle Balıkesir'i anlatan bir eser olması bakımından da önemlidir. Yazarın "Zemheri Kuyusu" romanında ise mekân olarak net bir şekilde Balıkesir adı geçerse de biyografik kahraman olarak göze çarpan Fuat Çınaraltı'nın özlem duyarak anlattığı çocukluk mekânı, Metin Savaş'ın Balıkesir'de geçirdiği çocukluk yıllarındaki mekânları işaret eder. Romanda Balıkesir'le ilgili en açık gönderme "Tülükabak Festivali" göndermesidir. Gerçek ile hayalin iç içe geçtiği romanda üstkurmaca, bilinç akışı, metinlerarasılık, tarihe yöneliş, geri dönüş gibi tekniklerin de hâkim olması sebebiyle romanda bahsi geçen mekânlardan Balıkesir'i işaret eden kısımları yazarın biyografisi çerçevesinde tespit edilmektedir. Akif Hasan Kaya'nın "Kehanetin İlk Günü" romanında ise yaşanan süreç içerisinde geçen Kepsut, Bandırma, Balıkesir gibi mekânlara ve bu mekânlardaki tipolojilere ele alınıp incelenmiştir. Romanlarda Balıkesir'in çevresel ve algısal mekân olarak nasıl kullanıldığı irdelenecek; algısal mekân olarak kullanıldığı kısımlar, hafıza mekân kavramıyla ilişkilendirilerek hafıza mekân kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Balıkesir, Roman, Mekân, Kültür, Hafıza

ABSTRACT: Balıkesir is one of the important settlement centers with its geographical location, underground and aboveground riches and cultural heritage. It is of great importance that the city is a center where the spirit of Kuva-yi Milliye was created, especially during the War of Independence, within the framework of its historical past. In this respect, Balıkesir takes part as an important place in our novels. It is possible to evaluate Metin Savaş's novel "Kuvayı Milliye'nin Hazinesi" as a novel directly about Balıkesir. The novel is not a historical novel. It is a novel that

* Dr. Öğr. Üyesi-Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı/Balıkesir-saziyeayali@balikesir.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6649-3483)

wants to give the message that it is necessary to keep the spirit of Kuvayi Milliye alive in today's Turkey. Since the name Kuvayi Milliye was used for the first time at the Balıkesir Congress and Balıkesir became the headquarters of Kuvayi Milliye over time, the author searches for the spirit of Kuvayi Milliye in Balıkesir. As a matter of fact, the place where the Kuvayi Milliye treasure is hidden is Balıkesir and the passwords are hidden in various places in Balıkesir. In addition to being a novel with versatile quests, the novel is also important as it is a work that describes Balıkesir with its historical and cultural values. In the author's novel "Zemheri Kuyusu", although Balıkesir is not clearly mentioned as a location, the childhood place described with longing by Fuat Çınaraltı, who stands out as the biographical hero, points to the places of Metin Savaş's childhood years in Balıkesir. The most obvious reference to Balıkesir in the novel is the reference to "Tülükabak Festival". In the novel, where reality and imagination are intertwined, techniques such as metafiction, stream of consciousness, intertextuality, turning to history, and flashback are dominant, so the parts of the novel that point to Balıkesir are identified within the framework of the author's biography. In Akif Hasan Kaya's novel "Kehanetin İlk Günü", places such as Kepsut, Bandırma, Balıkesir, which take place during the period, and the typologies in these places discussed and examined. How Balıkesir is used as an environmental and perceptual space in the novels will be examined; the parts where it is used as perceptual space evaluated within the framework of the concept of memory-space by associating it with the concept of memory-space.

Keywords: Balıkesir, Novel, Place, Culture, Memory

Giriş

Kurmaca metinlerde mekân, vakanın bir parçası olarak öncelikle olayların dekoru olma işlevine sahiptir. Nurullah Çetin mekânın bu yönünü "romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yer" sözleriyle ifade eder (Çetin, 2017:135). Fakat genel anlamda mekân, "vakanın varlık bulduğu yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır" (Narlı, 2002: 98). Bununla birlikte mekân; şahısların algılama biçimlerini, sosyo-ekonomik düzeylerini ve metin içindeki olayların/aksiyonun alacağı şekli de etkiler. Mekânlara dair tasvirlerin nasıl yapıldığı/yapılacağı ise yazarın bakış açısına bağlıdır. Tasviri yapılacak mekânın hangi özelliklerinin ön plana çıkarılacağı ve bunun hangi etkiyi doğuracağı bu bakış açısına göre şekillenir. Yazar, olayların gidişatına göre mekân unsurları üzerinde değişiklikler yaparak, mekânlardaki nesnelere sembolik anlamlar yükleyerek mekânı sadece fizikî bir alan olmaktan çıkarabilir. Böylece mekân olay örgüsü içerisinde anlamlı ve önemli bir yer kazanır. Bu bakımdan romanlardaki mekânlar, Ramazan Korkmaz'ın mekân inceleme yöntemi esas alınarak çevresel mekân ve algısal mekân olarak ikiye ayrılabilir. Korkmaz çevresel mekânı "olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer" olarak tanımlar (Korkmaz, Şahin, 2017: 13). Bu tanım, mekânın dekor ya da sahne olma özelliğiyle ilişkilidir. Bu mekânlar, romanlarda fizikî olarak yer alır. Yani adresleriyle somut olarak vardır. Şahıslar bu mekânlarda sadece fiziksel olarak buldukları ve mekânla aralarında bir bağ kurmadıkları için bu mekânların olayların gidişatını etkilemek gibi bir işlevleri yoktur. Algısal mekânlar ise doğrudan roman kişilerinin aralarında bağ kurduğu mekânlardır. Bu mekânlar, fizikî varlığın ötesine geçerek olay örgüsünde

anlam kazanan ve şahıslar üzerinde etkisi olan yerlere dönüşür. Bu anlamda bu mekânlar sembolik bir işlev de kazanabilmektedir. Mekânların bu işlevi kazanabilmesinde en önemli etkenlerden biri özelde şahısların psikolojik durumları genelde ise toplumların kültürel ve tarihî birikimleridir. Mekânlar, şahısların iyi/kötü hissetmesine neden olabilir ve şahıslarda aidiyet/ötekilik hissi yaratabilir. Diğer bir deyişle şahısların psikolojileri mekânla arasında kuracağı bağı etkiler. Toplumsal açıdan ise bir mekânın metin içerisinde kazanacağı anlam kültürel ve tarihî aktarımla paralel olarak ilerler. Toplumların geçmişten getirdiği her birikim mekânla arasında kurulacak olan toplumsal bağın düzeyini ve niteliğini belirler. “İmgelemin ve sembolizmin nüfuz ettiği bu mekânların kökeni tarihtir; bir halkın ve bu halka mensup her bir kişinin tarihi” dir (Lefebvre, 2000: 70). Bu açıdan mekânlar, toplumdan topluma, tarihi ve kültürü çerçevesinde farklı farklı anlamlar kazanır. Bu bağlamda algısal mekânlar roman kahramanları için “anlam üreten, anıları barından, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer” olarak ifade edilebilir (Korkmaz, Şahin, 2017: 13).

Algısal mekânların kişisel veya toplumsal algı bakımından kazandığı anlam çerçevesinde bu mekânların hafıza mekânları işaret ettiği rahatlıkla söylenebilir. Her ne kadar mekân dendiğinde akla ilk olarak insanın belirli bir sınır içerisinde eylemlerini devam ettirdiği bir alan fikri gelse de tıpkı algısal mekânda olduğu gibi “hafıza mekân” kavramı için de bu şekilde bir sınırlama yapabilmek mümkün değildir. Hafıza mekânlar, somut bir şekilde sınırları belirlenebilecek alanlar olabileceği gibi belli bir ânın, olayın yaşandığı soyut olabilecek (önemli günler, düşünceler, törenler, nesnelere, şeyler vs.) mekânlar da olabilir. Bu, mekân kavramının hafıza içerisinde farklı bir işlev görmesiyle ilişkilidir. Pierre Nora’nın da belirttiği üzere, hafıza mekânların özünde unutmaya karşı bir önlem alma, nesnelere ve somut olmayan değerlerin zamanda dondurularak sabitlenmesi diğer bir deyişle ölümsüzleştirilmesi yatar. Hafıza mekânları aslında tüm bu çabanın kalıntılarıdır (Kırcı, 2015: 20). Kişi, geçmişe ait bir şeyi anımsarken bunu mekânlar aracılığıyla gerçekleştirir. Nitekim “hızla silinen hafıza, mekân ile yeniden hayat bulma fırsatı elde eder” (Karakoyunlu, 2022: 53). Böylece bu yerler birer hafıza mekâna dönüşür.

Bu çalışmaya konu olan *Zemheri Kuyusu* (2005), *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi* (2014) ve *Kehanetin İlk Günü* (2023) romanlarında Balıkesir ve çevresini çevresel mekân ve algısal mekân çerçevesinde hafıza mekân olarak incelemek Balıkesir’in Metin Savaş ve Akif Hasan Kaya’nın gözünden romanlarda sadece fizikî olarak mı yoksa kahramanların hafızalarında gerek kişisel gerekse toplumsal anlamda yer edinen ve büyük anlamlar kazanan hafıza mekân olarak mı kullanıldığını ortaya koymak, yazarlarımız için Balıkesir’in taşıdığı anlamın da bir ölçüde belirlenebilmesi adına önem arz etmektedir.

Kehanetin İlk Günü'nde Balikesir

Kehanetin İlk Günü, Akif Hasan Kaya'nın ilk romanıdır. Postmodern roman teknikleriyle yazılan eserde Salih'in doktora tezi için üzerine çalışılmamış bir halk hikâyesi araması çerçeve hikâyeyi oluşturur. Salih'in bu hikâyeye ulaşma serüveniyle birlikte söz konusu halk hikâyesinin anlatımı iç içedir. Romanın sonunda Salih söz konusu halk hikâyesine ulaşır ve aslında bu halk hikâyesinin geçtiği mekânla, Salih'in hikâyeye ulaşmak için bulunduğu mekânlardan biri olan Kepsut'un toplumsal hafıza mekânına dönüştüğü görülür. Bunu zihinde daha iyi anlamlandırabilmek için öncelikle söz konusu halk hikâyesini bilmek yerinde olacaktır.

Hikâye şöyledir: Yuşa eski zamanlarda bir şehirde yazı kopyalayarak hayatını devam ettiren bir zanaatkârdır. Yazılarını yazabilmek için tüye ihtiyacı olduğunu bilen herkes yolduğu hayvanların tüyleriyle Yuşa'ya gider, Yuşa beğendiği tüyleri satın alır. Bir gün evine bir adam gelir. Adamın torbası kartal tüyleriyle doludur. Yuşa'nın kartal tüyü kabul etmediğini herkes bildiği için Yuşa adamın yabancı ve zor durumda olduğunu anlayarak önce onu dinlemeye karar verir. Şalom, Yuşa'ya Cehennem Deresi'nden geçerken uzun yıllar sonra doğan evladının bir kartal tarafından avlandığını, kartala nasıl yem olduğunu, karısının ve kendisinin ne kadar üzüldüğünü ve yıllarca Cehennem Deresi'nde nöbet tutarak intikam alacağı günü beklediğini ve sonunda kartalı eziyet ederek öldürdükten sonra tüylerini ona getirdiğini anlatır. Şaşkına dönen Yuşa daha kendine gelemeden adam çıkar, gider. Kısa bir zaman sonra Yuşa, Şalom'un anlattığı bu hikâyenin peşine düşer. Cehennem Deresi'ne gidip Şalom'u bulmak ve ona kafasına takılan her şeyi sormak ister. Yuşa, yola çıkar, çok uzun ve zorlu bir yolculuktan sonra Cehennem Deresi'ne ulaşır. Şalom'un hikâyesinde bahsettiği kişileri ve yerleri arar ama hiçbiri gerçek çıkmaz. Tüm zorluklara rağmen bu hikâyenin gerçek olup olmadığını anlamak için kartalı görene kadar orada senelerce yaşar. Bu uzun yıllar sonunda kartalı görür ve bu yaşadıklarını kağıtlara yazarak bir hikâyeye dönüştürür. On iki kişiye verilmek üzere on iki risale yazar. On sekiz yıl sonra yaşadığı şehre döndüğünde ise hayat şartlarının değiştiğini görür. Kral, oğlu tarafından öldürülmüştür. Şehirde büyük bir zulüm vardır. Yeni kral hakkında konuşan herkes öldürülmektedir. Hatta Yuşa şehre alınırken güvenlik tedbiri olarak eşyaları incelendiğinde bu on iki hikâyeyi gören askerler, eski yazıyla yazıldığını, bunun krala hakaret olduğunu söyleyerek tüm risaleleri yakarlar. Yuşa burada tehlike altında olduğunu anladığı için kısa zamanda güvенеbileceği birkaç kişiyi seçip, hikâyeyi onlara emanet ettikten sonra şehirden gitmeyi planlar. Belli bir zaman sonra aklı ara sıra gelip giden, adını bilmediği için Âdem diye seslendiği birine hikâyeyi anlatır ve Adem'den sözüne güvenilir, sır tutmayı bilen on bir kişiye bu hikâyeyi anlatmasını istedikten sonra şehirden ayrılır. Yuşa'nın on sekiz yıl boyunca kaldığı Cehennem Deresi'nde yazdığı hikâyenin güvenilir ve sır tutmasını bilen kişilere anlatılmasını istemesinin sebebi, hikâyenin vermek istediği mesajla aynıdır. Yuşa'ya göre; "insanlık kendi eliyle kendi kıyametini hazırlamakta, cehenneme doğru koşmaktadır.

İnsanlar arasında kötülük hızla yayılmaktadır. Bunu önlemenin en kolay yolu ise hafiflemektir. Ona göre insan, ancak bütün unsurlarıyla hafiflerse gerçek insan olabilir. İnsan dünyanın kirine bulaşmamalıdır. Kendisine, ruhuna, yüreğine ağırlık yapan kinden, nefretten, hasetten ve kıskançlıktan uzak durmalıdır. Hırslarını dizginlemeli, nefsine gem vurmali, böylece de daha fazla mal ve para biriktirmek için başkalarının hakkına girmemelidir” (Kaya, 2023: 163). Salih, bu hikâyeye ulaşmak için Balıkesir, Kepsut ve Bandırma üçgeninde dolaşır. Salih’in bu macerası Balıkesir’de tıraş olurken karşılaştığı Mahmut amcayla başlar. Mahmut amca ona, çok eskiden bir adamın bir kehanet hikâyesi yazdığını, on iki adet çoğaltıp kendi zamanındaki on iki önemli kişiye emanet ettiğini ama bu anlatıya dair hiçbir belgenin bu zamana ulaşmadığını sadece Refik Kilitçioğlu isimli bir kişide dili çözülemeyen çok eski bir sayfanın fotoğrafının olduğunu söyler. Salih hemen Refik Kilitçioğlu ile görüşmeye gider fakat eli boş döner. Çay ocağında otururken oradakilerin Refik’le ilgili konuşmalarına kulak misafiri olur. Cemal Usta’nın dediğine göre; Refik’in elindeki belge gerçektir, Cemal Usta, bu kehanet hikâyesini çok eskiden sanayideki bir deliden de duymuştur, bu deliye de bu hikâye aile yadigârıdır, sadece kan bağı olanlara ya da güvenilir ve emanet edilebilir olanlara anlatılacağı için Cemal Usta’ya anlatmamıştır. Hatta Rüstem adında bir torunu vardır ve o da delidir, Kepsut Sanayisi’ndedir. Cemal Usta’ya göre bu Deli Rüstem de hikâyeyi bilmektedir. Böylece Salih’in Kepsut macerası başlar. Hikâyeye ulaşabilmek için Rüstem’le tanışır, arkadaş olurlar. Bu süreçte Salih, Sürekli Kepsut’a gelir, gider.

Salih’in hikâyeye ulaşma sürecinde Balıkesir ve Kepsut’taki birçok yer çevresel mekân olarak karşımıza çıkar. Örneğin; Milli Kuvvetler Çarşısı, Zağnos Paşa Camii, Kanâat Lokantası, Kepsut Sanayisi, Kepsut Garajı, Kepsut Kütüphanesi ve Kepsut Çarşı Camii Salih ve Rüstem’in olay içerisindeki hareketlerine ayrılmış birer sahne görevi görür. Fakat başlı başına Kepsut, Rüstem ve Salih için çevresel mekânın çok ötesindedir. Çünkü anlattığına göre Rüstem’in geceleri insanların rüyalarına girme ve rüyalarını görme yeteneği vardır. Rüstem bu yeteneğini sadece Kepsut’ta kullanabildiğini Balıkesir’e gittiği bir gün, geceleri oradaki insanların rüyalarını göremeyince anlar. Böylece Kepsut, Rüstem için çevresel bir mekândan öteye geçer; insanların ruh ve duygu dünyalarına girebildiği, yeteneğini ortaya koyabildiği bir mekâna dönüşür. Bu anlamda Kepsut, onun için bir zihin, bir hafıza özelliği kazanır. Salih içinse Kepsut, ilk olarak amacına ulaşacağı mekândır. Bu amaca ulaşma sürecinde tanıştığı insanlarla, dinlediği hikâyelerle Kepsut, Salih için tezi amacıyla gittiği bir ilçeden; dostluklar, hikâyeler, anılar biriktirdiği, hayatını yeniden şekillendirdiği ve hatta hayatın anlamını algıladığı bir hafıza mekâna evrilir.

Romanın devamında dostlukları ilerleyen Rüstem’le Salih, artık birbirlerine karşı daha rahat konuşmaya ve davranmaya başlarlar fakat Rüstem’in hikâyeyi paylaşma konusunda hâlâ şüpheleri olduğu için Salih’i hikâye bahanesiyle oradan oraya dolaştırır. Bir gün hikâye için Bandırma’da Komünist Zeki ile görüşmesi gerektiğini söyleyerek onu Bandırma’ya

gönderir. İlk bakışta Bandırma, çevresel mekân olarak gözümüze çarpar. Caddeleri, sokakları, trafiği ve dükkânlarıyla tam bir dekordur fakat Kominist Zeki'nin dükkânına girdikten sonra bu mekân bir hafıza mekâna dönüşür. Zeki'nin dükkânı sadece bir çorbacı değildir aynı zamanda kütüphanesi olan, tarihî, siyasî, dinî, ekonomik ve kültürel sohbetlerin yapıldığı, kimi zaman müşterilerin kendi dertlerini anlattığı, ortak sorunlarda, olaylarda, düşüncelerde birleşen ya da oradaki ruhu, duyguyu yaşamak isteyen herkesin uğrak yeridir. Bu anlamda buranın, küçük, sosyal bir hafıza mekânı olduğunu söylemek mümkündür. Salih için de aradığı hikâyeden bir parçaya ulaşabileceğini sandığı, Zeki'yle konuştuğundan sonra aradığı hikâyeye haricinde birçok bilgi edindiği, yeni hikâyeler öğrendiği ve zihninde farklı sorgulamaların başladığı dekor ötesi bir mekân olur.

Salih hikâyeye ulaşmak için oradan oraya dolaşırken bu kehanet hikâyesine ait birtakım bilgileri ondan önce Kepsut'ta yaşayan dört arkadaşa tesadüfen öğrenir. Bu dört arkadaş, Balıkesir'e gittikleri bir gün, her zaman uğradıkları çay ocağında otururken Kör Salih'e denk gelirler. Kör Salih'in anlattığı hikâyeye bir define aramaya çıkarlar. Kör Salih önce onları İvrindi taraflarındaki Madra Dağı'nda bulunduğunu söylediği bir çeşmeye gönderir, elleri boş dönerler. Daha sonra Kör Salih'in hikâyesine göre, "Cehennem Deresi denilen yerde bir mağara vardır (...) Buraya ulaşabilmeleri için sabah 08.15'te kalkan posta trenine binecekler, bu tren Çandır, Nusrat, Sarıçayır, Sarfaklar, Mezitler gibi istasyonlarda duracak, Sarfaklar'da durmazsa Sarıçayır'da inip yürüyerek geçecekler" (Kaya, 2023: 172). Dört arkadaş, Kör Salih'in söylediği her şeyi dikkate alarak yola düşerler ve sonunda Mese Kayaları da denen Cehennem Deresi'ndeki mağaraya ulaşırlar. Mağaranın karanlığında dolaşırken bir yüzük bulurlar. Döndüklerinde bu yüzüğü nasıl satacaklarının hesabını yaparlarken yüzüğü parmağında taşıyan Musa, yüzükte saklı zehri yanlışlıkla tadar ve ölür.

Kör Salih, bu dört arkadaşına karşılarına çıkacak her şeyin detayını verir. Bu detaylar sadece orayı çok iyi bilen birinin verebileceği bilgilerdir. Cehennem Deresi'nde sadece Şalom ve Yuşa yaşadığına göre Kör Salih olarak romanda yer bulan kişinin bu ikisinden biri olduğu açıktır. Kör Salih'in Yuşa olduğunun anlaşılmasını sağlayan en önemli ipucu ise, Yuşa'nın orada yaşarken kralının hediye ettiği yüzüğünü düşürmüş olması, dört arkadaşın bu yüzüğü bulması ve Kör Salih'in ne bulduklarını sorgulamasıdır. Çünkü Cehennem Deresi'nde Yuşa'ya dönemin kralı tarafından hediye edilen bu yüzük dışında kıymetli bir şey yoktur.

Kör Salih'in dört arkadaşına verdiği bilgiye göre Cehennem Deresi, Kepsut tarafındadır. Nusrat, Çandır, Sarıçayır, Sarfaklar, Kepsut'un köyleridir. Bu bağlamda Kepsut, sadece Rüstem ve Salih için bir hafıza mekânı değildir. Kepsut'un çevresinde oluşan bu kehanet hikâyesi hem verdiği sosyal mesaj nedeniyle hem de nesilden nesile aktarılmasıyla topluma mâl olmuş ve toplumsal hafıza mekânı özelliği kazanmıştır. Karaarslan'ın da belirttiği gibi toplumsal hafızanın; mekân, bedensel pratikler, tarihsel anlatı ve dilsel unsurlar olmak üzere dört bileşeni vardır. Bu bileşenlerden mekânın hafıza

ile ilişkisi, kolektif belleği inşa etmede vazgeçilmez bir unsurdur (Karaarslan, 2019: 78). Çünkü zamanı anlamlandırmanın, olaylar arasındaki bağları kurmanın, deneyimlerin hatta insanların kimliklerinin oluşmasının doğrudan mekânla ilgisi vardır. Dolayısıyla romanda çok eski tarihlerde yaşandığı söylenen kehanet hikâyesinin mekânı olan Cehennem Deresi'nin uzun zaman sonra Kör Salih vasıtasıyla tekrar bir mekân olarak ortaya çıkması, Kepsut'un eski zamanlardan bu zamanlara kültürel bir aktarımla kolektif hafızaya ve hafıza mekâna dönüştüğünü gösterir.

Zemheri Kuyusu'nda Balıkesir

Zemheri Kuyusu, Metin Savaş'ın biyografisine çok fazla göndermenin olduğu bir romandır. Roman kahramanı Fuat Çınaraltı'nın çocukluğu, aile, iş ve aşk hayatı, yazar olma çabası vs. Metin Savaş'ın hayatıyla paralellik gösterir. Bu anlamda roman otobiyografik bir özellik de taşımaktadır. Roman, postmodern roman teknikleriyle yazılmıştır. Kronolojik bir sıranın olmadığı, iç içe geçmiş hikâyelerle dolu olduğu için özetlenmesi zor bir romandır.

Konusunu öncelikle yazarın kendi hayatından ve “Türk milletinin, millet olma yolunda bugüne kadar yaşadığı acı hadiselerden” alan roman, “geçmiş, kolektif şuur, millet olma ve kişinin kendini bulması gibi problemler etrafında şekillenen felsefi bir temele” oturtulur (Görücüler, 2018: 80). Bu temelin sağlanmasında ise en önemli unsur mekândır. Osmanlı'nın ve Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihinde yaşanan yıkımlar, 1894 ve 1999 depremleri gibi bir milletin hafızasına işleyen olaylar, mekânlar üzerinden hatırlanır ve bu olaylara, geçmişe mekân üzerinden geçiş sağlanır. Her iki depremde de arada yüz yıl gibi bir zaman olmasına ve devlet değişimi yaşanmasına rağmen halkın verdiği tepkinin aynı olması, kolektif bilinçaltının var oluşunun bir göstergesidir. Bu olaylar, insanların hafızasında yaşananlar üzerinden değil, olayların gerçekleştiği mekânlar, mekânların yüklendiği anlamlar üzerinden hafızalarda yer edinir. Yıkılan evler, harabeye dönen mahalleler, yok olan şehirler üzerinden tüm olaylar hafızaya kaydedilir. Bu anlamda romana Balıkesir çerçevesinden bakıldığında Balıkesir'in bazı mekânlarının romanda çevresel ve hafıza mekân olarak kullanıldığı görülür. Bunlardan Zağnos Paşa Camii, İstasyon Caddesi, Yeni Çarşı çevresel mekân olarak kullanılır. Fuat Çınaraltı'nın çocukluğunda yaşadığı mahalle, büyüdüğü ev ve evin avlusundaki kuyu ise önemli hafıza mekânlarıdır.

Romanda Fuat'ın yaşadığı mahalleye ve büyüdüğü eve, çocukluk yıllarına duyduğu özlem üzerinden göndermeler yapılır. Fuat'ın çocukluğunun geçtiği mahalle isim verilmeden anlatılsa da Metin Savaş'ın çocukluğunun geçtiği Balıkesir'in Karaoğlan Mahallesi'dir. Bu mahalle, biriktirdiği hatıralar vasıtasıyla Fuat'ın hafızasındadır ve özlem duyulan mekânların başında gelir. Fuat büyüdüğü bu mahalleyi Psikolog Hayrunnisa'ya anlatırken; “kendisini mahallenin şehzadesi gibi hissettiğini, komşu kadınların avlularına rahatça girip çıkabildiğini, evlerin odalarında özgürce dolaşabildiğini söyler ve yetmişli yılların bu evlerinin dış

kapılarında ip sarktığını, ipi çekerek sorgusuz sualsiz herkesin içeri girdiğini ekler” (Savaş, 2005). Fuat’ın sözlerinden de anlaşıldığı üzere, mahalle sadece bir mekân değildir; bir kültür ve yaşayış biçiminin yansımasıdır. Karakoyunlu’nun da belirttiği gibi; mahalle hem şehri besleyen hem de şehirden beslenen ve onun izlerini taşıyan, şehrin temel bir birimidir. Bireylerin topluca yaşaması, bir araya gelmesi ve birinin diğerini bulmasını sağlayan yer mahalledir. Mahallenin sembolik bir öze sahip olması, onu var eden asıl şeydir” (2022: 57). Romanda Fuat’ın âşık olduğu komşu kızıyla yakınlaşması, Takunyali Evliya anlatısı, evlerinin avlusundaki kuyu, Deli Memet vs. Fuat’ın hafızasında ve bilinçaltında bu mahalle üzerinden yer edinmiştir.

Fuat’ın çocukluğunun geçtiği ev, fiziksel özellikleri bakımından romanda detaylı bir şekilde tasvir edilir. Nitekim “evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim ilk evrenimizdir” denilebilir (Bachelard, 2015: 36). Bu ev, dededen kalma bir evdir. Bu ev, Fuat’ın en güzel ve en mutlu hatıralarının olduğu mekândır. Fuat için ev, insanların birbirinin hayatına, gönlüne ve ruhuna girişin bir simgesidir. Evlerin tümünün dış kapısında çekme ipinin olması da bunun bir göstergesidir. “Böylelikle ev, yalnızca günü gününe bir tarihsel çizgi boyunca kendi yaşantımızın anlatısında yaşanır olmaktan çıkar. Düşler aracılığıyla yaşamımızda yer alan farklı yuvalar, birbirinin içine girer ve geçmiş günlerin hazinelerini korur” (Bachelard, 2015: 38). Bununla birlikte bu ev, avlusundaki kuyudan ötürü de çok kıymetlidir. Ev, ne kadar eskimiş, yıpranmış olursa olsun kuyu, suyu kurumuş olsa da öylece durmaktadır. Bu kuyu, Fuat’ın bilinçaltı yolculuklarının başladığı yerdir. Fuat’ın çocukluğunu temsil eder ve derinliği, karanlığıyla da bilinçaltını simgeler. Romandaki fantastik olaylar, Fuat kuyunun başındayken gerçekleşir. Fuat’ın kuyunun başındayken çıktığı bu bilinçaltı yolculuklarında duyduğu seslerin özellikle de kesik kesik duyduğu anne sesinin, anne karnındaki bebeği, o bebeğin dış dünyayı algılama biçimini, anneye duyulan özlem ve ihtiyacı işaret ettiğini söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra 17 Ağustos depreminde Fuat’ın yine kuyu başında bir bilinçaltı yolculuğuna çıkarak 1894 yılına gitmesi ise toplumsal hafızayı temsil etmesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda kuyunun asıl işlevinin geçmiş ile bugün arasında bir bağ kurmak olduğunu, böylece hafıza mekân olmakla birlikte bir metafor özelliği kazandığını da belirtmek gerekir. Kuyunun başında yapılan bilinçaltı yolculuklarının tamamı göz önünde bulundurulduğunda kuyu hem bireysel hem kolektif bilinçaltını simgeler. Hem de bireysel ve toplumsal anlamda geçmiş ile geleceği birbirine bağlama görevi görür. Yani bireysel hikâyesinden yola çıkan yazar, kolektif şuura varır denebilir.

Romanda Balıkesir’in hafıza mekân oluşunun bir göstergesi ise Tülükabak Festivali’ne yapılan göndermedir. Bilindiği üzere Tülükabak gösterisi, Millî Mücadele döneminde sekiz on kişilik bir grubun hayvan postu, baca kurumu, çan ve değneklerle kendilerini korkunç bir hâlde getirerek düşman askerlerini kaçırdıkları rivayetinden ortaya çıkan

geleneksel bir gösteridir ve Tülükabaklar Balıkesir'in kurtuluş günü olan 6 Eylül'de sokaklarda dolaşırlar. Yazarın bu gelenekten bir cümleyle dahi bahsetmiş olması, millî şuur bilinciyle toplumsal hafızada Balıkesir'i hatırlatmak istemesindedir. Yazarın romandaki mahalle, ev, kuyu, Tülükabaklar üzerinden Balıkesir'i hem bireysel hem de toplumsal hafıza mekân olarak iç içe verdiği, bireysel olanla toplumsal olanın birlik ve bütünlüğünü ortaya koymaya çalıştığı görülmektedir. Bu anlamda Narlı'nın da ifade ettiği üzere; mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, insanların yaşamış ve düşlemiş oldukları bütün yaşantılar ve bu yaşantıların yansımaları, mekânların hafızalarında durmakta ya da bu zaman ve mekânlar, bilinçli-bilinçsiz hafızanın arketipleri olarak yaşamaktadırlar (Narlı, 2007: 30).

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'nde Balıkesir

Roman klasik roman tarzında başlayıp postmodern bir yapıya bürünerek iç içe girmiş hikâyelerden oluştuğu için özetlenmesi zordur. Romandaki olaylar, Ebesiz Doğan'ın dedesinden kalma antika tabancasını tamir için Cambaz Fahri'ye vermesiyle başlar. Cambaz Fahri'den tabancasını alamayan Ebesiz Doğan'a arkadaşı yardım eder. Cambaz Fahri'ye, Ebesiz Doğan'ın istihbaratçı olduğu yalanını söyleyerek ondan tabancayı alır fakat bu yalan bütün Balıkesir'de yayılır ve herkes Ebesiz Doğan'ın istihbaratçı olduğunu düşünmeye başlar. Bir gün Balıkesir Belediye Başkanı İsmail Ok'tan Kuvayı Milliye Hazinesi'nin, yani bir definenin olduğunu öğrenir. Kendince bu hazineyi aramaya başlar. Bu arayış zamanla kasketli bir adamın, gizli bir flas belleğin, tünelde bir ölünün ortaya çıktığı ve çeşitli fantastik kahramanların birbirini aradığı çok boyutlu bir hâl alır. Aslında hazineyi bulmak için gerçekleştirilen bu arayış, özelde Ebesiz Doğan'ın bireysel, genelde Türk milletinin kolektif benlik arayışıdır. Dolayısıyla bu roman, isminden yola çıkılarak zannedileceği gibi bir tarih romanı değildir. Görücüler'in aktardığına göre yazar da bir röportajında *Kuvayı Milliye Hazinesi'nin* kendi çağımızın Türkiye'sinde Kuvayı Milliye ruhunu canlı tutmak gerektiği mesajını işleyen bir roman olduğunu, kurgudaki hazinenin Kuvayı Milliye ruhunun ta kendisi olduğunu özellikle vurgular (Görücüler, 1018: 213). Bu anlamda Kuvayı Milliye hareketinin başlangıç noktası olarak Balıkesir, birçok mekânıyla romanda kullanılır.

Romanda hem çevresel hem de hafıza mekân olarak kullanıldığının söylenebileceği çok fazla mekân vardır. Tren garı, saat Kulesi, Balıkesir Lisesi, marketler, Karaoğlan Camii, Tivoli Kitapevi, Yeşilli Camii, Karaoğlan Mahalle Muhtarlığı, Mehmetçik Caddesi, Hasan Baba Çarşısı, Dumlupınar Mahallesi, Atalar Caddesi, Savaştepe ve Karesi TV çevresel mekânlar olarak sıralanabilir. Karaoğlan Mahallesi, Sandıkçı İş Hanı, Zağnos Paşa Camii, Yeni çarşı Çeşmesi, Kuvayı Milliye Müzesi, Yeni Çarşı Külliyesi ve evler önemli hafıza mekânlarıdır.

Romanda bireysel hafıza mekânları olarak Karaoğlan Mahallesi'nden, mahalledeki evlerden ve Sandıkçı İş Han'ındaki bürodan bahsetmek mümkündür. Fakat bu bireysel hafıza mekânlarının toplumsal hafıza mekânlarına dönüştüğü gözden kaçırılmamalıdır. Karaoğlan Mahallesi, Ebesiz Doğan'ın büyüdüğü ve hayatının aşkını bulduğu mekândır. Bu nedenle Ebesiz Doğan için bu mahalle tüm anılarını, geçmişini biriktirdiği, geleceğini inşa etmeye çalıştığı önemli bir mekândır. Bu mahalledeki eski evler, yazarın *Zemheri Kuyusu* romanından da bilindiği üzere geleneksel ve tarih kokan evlerdir fakat artık zaman değişmeye başlamış ve mahallede apartmanlar çoğalmıştır. Yazar bu durumdan duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getirir: "Geçmiş zamanlarda şehrin her mahallesindeki avlulu evlerin avlularına kar tünelleri açılır, ev halkı dışarıyla irtibatlarını bu tüneller yoluyla sağlardı. Fakat şimdiki zamanda avlulu evlerin sayısı epeyce azalmıştı. Şimdi her yerde apartmanlar vardı. Eski zaman evlerinin yerine hep apartman dikiliyor, ahşap evler yok oluyor, ahşap evlerin avlularında yaşanan gündelik hayat unutuluyor, mâzinin mahalle kültürünü hatırlayan kalmıyordu" (Savaş, 2014: 67). Yazarın rahatsızlık duymasının sebebi gayet açıktır. Durum, bir kültürün, birikimin ve sosyal bir hafızanın yok edilmesiyle ilişkilidir. Bunu modernitenin dayattığı yeni insan ve yeni dünya tarzıyla bağdaştırmak mümkündür. Harvey'e göre; modernist yaklaşım her şeyden usanmış bir ruh halini beraberinde getirmiş, duysal uyarımları dışlamış ve kör uzmanlaşmayı ortaya çıkarmıştır. Böylece kayıp bir geçmişin imgelerine dönebilmek için yadigâr nesnelere, müzeler ve harabelerin önemi artmıştır (Harvey, 2014: 320). Bu açıdan bakıldığında yazarın romanda kahramanlarını, Kuvayı Milliye hazinesinin ipuçları için Zağnos Paşa Camii, Yeni Çarşı Çeşmesi, Kuvayı Milliye Müzesi, Yeni Çarşı Külliyesi gibi tarihi mekânlara yönlendirmesi tesadüfî değildir. Yazarın yeni dünya anlayışı içerisinde millî şuurun korunmasının yolunun mâziden geçtiğini, mâziyi iyi bilmek ve unutmamak gerektiğini vurgulamaya çalıştığı söylenebilir. Ancak yazarın bu geçmişe geçiş evler aracılığıyla sağladığına da dikkat etmek lazımdır. Öncelikle Ebesiz Doğan'ın yaşadığı mahalle ve evden başlar yazar, sonra Deli Gücük'ün evinin bodrumunda gizli bir tünel ortaya çıkar ve bu gizli tünel yine birçok tarihi kitabın olduğu ve gizli bir örgüte ait olan bir eski zaman evine açılır.

Sandıkçı İş Hanı, Ebesiz Doğan'ın babasının muhasebe bürosunun olduğu handır. Ebesiz Doğan kendine iş bulamadığı için her gün muhasebe defterlerini tutmasında babasına yardım eder. Burası Ebesiz Doğan için az da olsa kendini işe yarar hissetmesini sağlayan bir mekândır. Mekânın diğer önemi ise, Ebesiz Doğan'ın Kuvayı Milliye adında bir hazinenin olduğunu burada Balıkesir Belediye Başkanı İsmail Ok'tan öğrenmesinden ileri gelir. Yazar yine küçük, kapalı ve bireysel bir mekândan toplumsal hafızaya geçiş yapar.

Ebesiz Doğan'ın Kuvayı Milliye Hazinesi'ni arama sürecinde ipuçlarını yakalamaya çalıştığı, birtakım gizli buluşma ve görüşmelerin yapıldığı hafıza mekânlarının hepsi tarihî mekânlardır. Zağnos Paşa Camii'ndeki saatin sürekli

aynı zamanı göstermesi, Yeni Çarşı'daki Kurtuluş Çeşmesi'nin üzerindeki Osmanlıca yazı, Ebesiz Doğan'ın Benli Bahri'yle ilk olarak Kuvayı Milliye Müzesi'nde karşılaşması, inşaatı 1955 yılında tamamlanan Yeni Çarşı Külliyesi'ne gökyüzünden bakıldığında Allah Lafzının okunması gibi hazineye giden yolların hepsi tarihî mekânlardan geçmektedir. Mekânın hafızayla olan ilişkisi toplumsal hafızanın inşasında önemli bir unsurdur. Çünkü insanoğlunun zamanı ve olayları anlamlandırması mekân üzerinden gerçekleşir. Bununla birlikte “toplumsal mekân, şeyler arasında bir şey, ürünler arasında herhangi bir ürün değildir, onların ortak-varlıkları ve eşzamanlılıkları içindeki ilişkilerini (...) kapsar. Bunun sonucunda bir işlemler kümesi ve dizisi doğar, dolayısıyla basit bir nesneye indirgenemez” (Lefebvre, 2000: 99). Daha önce söylediğimiz gibi toplumsal hafızada yer edinmiş bir depremi, yıkımı ya da savaşı mekânlar vasıtasıyla hafızamıza kaydedebiliriz. Bu nedenle “mekân bizde belli bir döneme, o döneme ait toplumsal ilişkilere ve olaylara dair belli duyguları ortaya çıkarır” (Karakoyunlu, 2022: 54). Romanda hazineyi arayan kahramanların genç olması ve yazarın bu genç kahramanları tarihi mekânlara yönlendirmesi, onlarda millî şuurun oluşmasını sağlama amacıyla ilgilidir.

Nitekim yazar, romanın sonunda amacına ulaşır. Balıkesir'in Millî Mücadele'deki önemine yakışır bir şekilde Ebesiz Doğan ve arkadaşları görürler ki Kuvayı Milliye Hareketi bir vatan savunmasıdır, bu ruh büyük ve millî bir hazine olarak korunmalı ve nesilden nesle aktarılmalıdır. Bu kapsamda *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nin bir tarih romanı olmadığı açıktır. Ancak anlatıdaki tarih, dilde ve söylemde ortaya çıkan simgelere, millî-tarihî bağlama dayanan, asıl anlamını kurmaca olayların inşa ettiği gizden alan bir hafızayı ortaya çıkarır ve “Kuvayı Milliye” tarihî ve millî bir gösterge olma bakımından hafızayı harekete geçiren tarihsel bir işaret olur.

Sonuç

Mekân denildiğinde akla ilk olarak sınırları belirlenmiş, eylemlerin gerçekleştiği dar bir alan, bir dekor gelse de mekân aslında insanın ve toplumun sosyo-ekonomik düzeyini, kültürünü, hayatı algılayış biçimini hatta kimliğini ve psikolojisini yansıtan bir aynadır. Bu anlamda mekânı fizikî bir alanla sınırlamak doğru değildir. Mekânın bu yansıtıcı tarafı onun insan hafızasına kaydedilmesiyle ilişkilidir. Zira insan beyni olayları mekân üzerinden hafızaya alır ve hatırlar. Böylece mekân kavramının kazandığı anlam genişler; somut bir şekilde sınırları belirlenebilecek alanlarla birlikte belli bir ânın ya da olayın yaşandığı soyut olabilecek (şeyler, nesnelere, merasimler, önemli günler) mekânlar da hafıza mekâna dönüşür. İncelenen romanlarda Balıkesir merkezinde yer alan mekânların bireysel ve toplumsal algıdaki karşılığını belirleyebilmek için mekânlar çevresel ve algısal mekân açısından incelendi. Algısal mekânların kişisel veya toplumsal algı bakımından kazandığı anlam çerçevesinde bu mekânların hafıza mekânları işaret etmesinden dolayı hafıza mekân ifadesini kullanıldı. Bu bağlamda incelenen üç romanda da Balıkesir merkez ve ilçelerinin hem çevresel hem de hafıza mekân olarak kullanıldığı, hafıza mekân olarak kullanılan bu

yerlerin bireysel hafızadan toplumsal hafızaya doğru yol aldığı tespit edilmiştir. Akif Hasan Kaya'nın romanında Kepsut'un önce Rüstem ve Salih için bireysel hafıza mekânı olduğu ardından bir halk hikâyesiyle toplumsal hafıza mekâna dönüştüğü; Metin Savaş'ın *Zemheri Kuyusu*'nda Fuat'ın baba evindeki kuyudan hem bireysel hem toplumsal bilinçaltına geçildiği; *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde ise özellikle ev, büro gibi bireysel, kapalı ve dar mekânlardan toplumsal hafıza mekânlarına ulaşıldığı tespit edilmiştir. Balıkesir'in üç romanda da tarihî, kültürel birikimi, yaşayış tarzı, kültürü ve kozmopolit konumuyla hafıza mekân olarak ele alındığı, özellikle kolektif hafızanın inşasında önemli bir yere sahip olduğu mesajının verilmek istendiği, iki yazarın da Balıkesirli olması ve Balıkesir'in onlar için önemi göz önüne alındığında romanlarda Balıkesir'in mekân üstü anlamlar kazandığı açıktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Bachelard, G. (2015). *Mekânın poetikası*. (çev.: Alp Tümertekin), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Çetin, N. (2017). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Görücüler, H. (2018). *Metin Savaş ve romancılığı*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin durumu*. (çev.: Zuhal Karagöz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaarslan, F. (2019). *Toplumsal hafıza hatırlamanın ve unutmanın sosyolojisi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Karakoyunlu, B. (2022). Hafıza mekânı olarak mahalle: Rafadan Tayfa örneği. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 8(6), 52-78.
- Kaya, A. H. (2023). *Kehanetin ilk günü*. Ankara: Uzam Yayınları.
- Kırcı, A. B. (2015). *Zamana direnmek: Kişisel hafıza mekânları*. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi.
- Korkmaz, R.- Şahin, V. (2017). *Romanda mekân romanda mekân poetiği ve çözümlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R.- Şahin, V. (2017). *Romanda mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lefebvre, H. (2000). *Mekânın üretimi*. (çev.: Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Narlı, M. (2002). Romanda zaman ve mekân kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Narlı, M. (2007). *Şiir ve mekân*. Ankara: Hece Yayınları.
- Savaş, M. (2005). *Zemheri kuyusu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Savaş, M. (2014). *Kuvayı milliye'nin hazinesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Extended Summary

Balıkesir is one of the important settlement centers with its geographical location, underground and aboveground wealth and cultural heritage. It is of great importance that the city is a center where the spirit of Kuva-yi Milliye was created within the framework of its historical past, especially during the War of Independence. In this respect, Balıkesir takes part as an important place in our novels. It is important whether Balıkesir is used as an environmental or perceptual place in the novels. As a matter of fact, environmental place is related to the feature of the place as a decor or a stage. These places are physically present in the novels. In other words, it exists concretely with its addresses. Since people are only physically present in these places and do not establish a connection with the place, these places do not have a function of affecting the course of events. Perceptual places, on the other hand, are places where the characters of the novel establish direct connections. These places go beyond physical existence and become places that gain meaning in the plot and have an impact on individuals. In this sense, these spaces can also gain a symbolic function. One of the most important factors in places gaining this function is -in particular- the psychological states of individuals, and the cultural and historical accumulation of societies in general. Places can make people feel good/bad and create a sense of belonging/otherness in people. In other words, people's psychology affects the bond they will establish with the place. From a social perspective, the meaning a place acquires within the text proceeds in parallel with the cultural and historical transfer. Every accumulation that societies bring from the past determines the level and quality of the social bond that will be established between them and the place. In this context, it is possible to evaluate Metin Savaş's novel "Treasure of Kuvayi Milliye" as a novel directly about Balıkesir. The novel is not a historical novel. It is a novel that wants to give the message that it is necessary to keep the spirit of Kuvayi Milliye alive in today's Turkey. Since the name Kuvayi Milliye was used for the first time at the Balıkesir Congress and Balıkesir became the headquarters of Kuvayi Milliye over time, the author searches for the spirit of Kuvayi Milliye in Balıkesir. As a matter of fact, the place where the Kuvayi Milliye treasure is hidden is Balıkesir and the passwords are hidden in various places in Balıkesir. In addition to being a novel with versatile quests, the novel is also important as it is a work that describes Balıkesir with its historical and cultural values. In the author's novel "Zemheri Kuyusu", although Balıkesir is not clearly mentioned as a location, the childhood place described with longing by Fuat Çınaraltı, who stands out as the biographical hero, points to the places of Metin Savaş's childhood years in Balıkesir. The most obvious reference to Balıkesir in the novel is the reference to "Tülütak Festival". In the novel, where reality and imagination are intertwined, techniques such as metafiction, stream of consciousness, intertextuality, turning to history, and flashback are dominant, so parts of the places mentioned in the novel that point to Balıkesir are identified within the framework of the author's biography. In Akif Hasan Kaya's novel "The First Day of Prophecy", locations such as Kepsut, Bandırma, Balıkesir and the typologies in these places were discussed and examined. How Balıkesir is used as an environmental and perceptual place in the novels is examined; the parts where it was used as perceptual place were evaluated within the framework of the concept of memory place by associating it with the concept of memory place. It has been determined that in all three novels examined, centre of the city- Balıkesir- and its districts are used as both environmental and memory places, and that these places used as memory places move from individual memory to social memory. In the novels, Balıkesir is mostly treated as a place of memory with its historical and cultural background, lifestyle, culture and cosmopolitan location, and the message that it has an important place in the construction of collective memory is intended to be given, and considering the fact that both writers are from Balıkesir and the importance of Balıkesir to them, it is clear that Balıkesir gains extra-spatial meanings in the novels.

"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/Yazarın Notu: Bu çalışma, 6 Haziran 2024 tarihinde gerçekleşen "II. Balıkesir Sempozyumu"nda sözel bildiri olarak sunulmuş olup sempozyum bildiri kitabında yayımlanmamıştır./ This study was presented as an oral presentation at the "II. Balıkesir Symposium" held on June 6, 2024 and was not published in the symposium proceedings book.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE BİR GEÇİŞ DÖNEMİ OLARAK EVLİLİK



MARRIAGE AS A TRANSITIONAL PERIOD IN CLASSICAL TURKISH POETRY

Oğuz YILDIRIM*-Pınar UÇAR**

ÖZ: Klasik Türk şiiri yerli ve millî olarak sosyal yaşamın bütün aşamalarını içerisinde barındırmış; halkın yaşayışını, örf ve adetlerini dile getirmiştir. Bu şiirin içerisinde sosyal yaşama dair pek çok orijinal içerik yer almaktadır. Şairler, buldukları sosyal ve kültürel çevreden aldıkları ilhamı, kendi bilgi ve birikimleriyle birleştirmiş ve o toplumun gelecek kuşakları için bir nevi ses olmuşlardır. Bu bağlamda şairlerin toplum yaşantısından hareketle ele aldıkları konulardan biri de bir geçiş dönemi olarak kabul edilen evliliktir. Bir toplum yaşantısının devamlılığı ve neslin korunması için önem arz eden evlilik, genel manada toplum tarafından teşvik edilen bir hadisedir. Kadın ve erkeğin bir aile olarak sosyal hayata katılma zamanının başladığı bir süreç olan ve önem arz eden evlilik, insan soyunu diğer canlılardan ayırt eden bir davranış şeklidir. Kültür çevremizde tören, töre, gelenek, görenek ve inanç açısından bir hayli zengin olan evlilik uygulamaları ise içinde bulunduğu kültür zemininin kabul ettiği belli kurallara ve çeşitli kalıplara uygun bir şekilde gerçekleştirilir. Çalışmamızda, klasik Türk şiiri bünyesinde bulunan seçtiğimiz şairlerin divanlarından hareketle evliliğe dair çeşitli başlıklar oluşturulmuş ve beyitlerin açıklaması yapılarak klasik Türk şiirinin sosyal yaşamdan kopuk olmadığını göstermek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Halk Kültürü, Evlilik, Düğün, Nikâh

ABSTRACT: Classical Turkish poetry has included all stages of local and national social life; He expressed the life, customs and traditions of the people. This poem contains many original contents about social life. Poets combined the inspiration they received from the social and cultural environment they were in with their own knowledge and experience and became a kind of voice for the future generations of that society. In this context, one of the topics that poets deal with based on social life is marriage, which is considered a transition period. Marriage, which is important for the continuity of a social life and the preservation of the generation, is generally encouraged. It is an important process in which the time for men and women to participate in social life as a family begins, and it is a form of behavior that distinguishes the human race from other living creatures. In our cultural environment, marriage practices, which are very rich in terms of ceremonies, customs, traditions and beliefs, are carried out in accordance with certain rules and various patterns accepted by the cultural background in which they are located. In our study, various titles about marriage were created based on the divans of the poets we selected within the scope of classical Turkish poetry, and by explaining the couplets, it was aimed to show that classical Turkish poetry is not disconnected from social life.

Keywords: Classical Turkish Poetry, Folk Culture, Marriage, Wedding, Nuptials

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Sakarya-oguzyildirim540@gmail.com (Orcid: 0000-0002-1170-2054)

** Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Sakarya-pinar.efe2@gmail.com (Orcid: 0000-0002-4329-7129)

Giriş

Klasik Türk şiiri yerli ve millî olarak sosyal yaşamın bütün aşamalarını içerisinde barındırmış; halkın yaşayışını, örf ve adetlerini dile getirmiştir. Bu şiirin içerisinde sosyal yaşama dair pek çok özgün içerik yer almaktadır. Zira şairler, buldukları sosyal ve kültürel çevreden aldıkları ilhamı, kendi bilgi ve birikimleriyle birleştirmiş ve böylelikle o toplumun gelecek kuşakları için bir nevi ses olmuşlardır. Bu bağlamda şairlerin toplum yaşantısından hareketle ele aldıkları konulardan biri de evliliğdir.

Sözlükte “evlenme işi, izdivaç; erkek ile kadının yasalara uygun şekilde bir araya gelmesi; çiftleşme, cinsel ilişki; bir erkekle bir kadının evlilik birliği kurmasını sağlayacak yasal işlem; evlilik akdi (Türkçe Sözlük, 2005: 668-1474; Kazan Nas, 2007: 112-117) manalarına gelen evlilik sözcüğü, fıkhıta şer’an aranan şartlar çerçevesinde aralarında evliliğe dair bir engel bulunmayan bir erkek ile bir kadının hayatını uzun süreli birleştirmelerini sağlayan akdi olarak vasıflandırılmaktadır (Atar, 2007: 112-117).

Evlilik insan yaşamının bir geçiş dönemi olarak kabul edilir. Geçiş dönemleri, insan yaşamındaki en önemli kırılma noktalarına işaret eder. Bu kırılma noktaları yaşamımızın yeni bir döneme geçiş yaptığını göstermesi açısından ‘geçiş dönemi’ olarak adlandırılır (Görkem, 2021: 631). Şöyle ki insan yaşamının üç önemli “geçiş dönemi” bulunmaktadır. Bunlar; doğum, evlenme ve ölümdür. Kendi içerisinde birtakım alt basamaklara bölünen bu üç başlığın etrafında birçok inanış, gelenek ve görenek, töre, tören, dinsel ve büyü içerikli işlem şekillenerek söz konusu olan “geçiş”leri bağlı oldukları kültürel dairenin beklentilerine ve kalıp yargılarına uygun bir biçimde yönetmektedir (Örnek, 2000: 131). Buradan hareketle denilebilir ki geçiş dönemlerinden biri olarak kabul edilen evlilik, içinde bulunduğu kültür zemininin kabul ettiği belli kurallara ve çeşitli kalıplara uygun bir şekilde gerçekleştirilir. Bununla birlikte diğer geçiş dönemleri gibi evlilik kültür çevremizde tören, töre, gelenek, görenek ve inanç açısından bir hayli zengindir. Bu zenginlik zamanla şairlerin metinlerine de sirayet etmiş ve onların şiirlerinde evliliğe, evlilik uygulamalarına yer vermelerine neden olmuştur. Bu durum şairlerin dolayısıyla da klasik Türk şiirinin sosyal yaşamdan kopuk olmadığını da bir göstergesidir.

Bu çalışmada da klasik Türk şiirinde bir geçiş dönemi olarak evliliğe nasıl yer verilip işlendiğini incelemek için; klasik Türk şiiri bünyesinde bulunan şairler seçilmiş ve onların divanlarından hareketle evliliğe dair çeşitli başlıklar oluşturulmuş, ardından da beyitlerin açıklaması yapılarak klasik Türk şiirinin sosyal yaşamdan beslendiği/sosyal yaşamdan kopuk olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır.

1. Evlilik

Geçiş dönemlerinden biri olarak kabul edilen evlilikle ilgili birçok ritüel, âdet, gelenek, dinsel ve büyüsel tören uygulanmaktadır. Bunun temel nedeni bireyin geçiş dönemi sırasında korunması, kutsanması ve yeni

statüsünün belirgin konumda olmasıdır (Artun, 1998: 23). Öğüt Eker, “Evlilikte uygulanan ritüellerin hepsinin ortak gayesi, evlenen kişilere, saadet, bolluk, bereket, refah getirmek; soyun sürmesini sağlamak ve her türlü kötülüklerden korumaktır.” ifadelerini kullanmaktadır (Öğüt Eker, 2000: Evlilikte uygulanan ritüeller dünyanın her yerinde görülmektedir. Bu sebeple de bu ritüeller topluluklara göre değişiklik göstermektedir. Türk toplumunda evlilikte uygulanan ritüelleri, klasik Türk şiiri bünyesinde bulunan şairlerin, şiirlerinde nasıl işledikleri üzerinde duralım:

1.1. Ağırılık

Ağırılık, kaynaklarda damadın çeyiz masrafı veya nikâh bedeli olarak kız tarafına veya bizzat geline ödediği para veya mal olarak tanımlanmıştır (Akgündüz, 1992: 131; URL-1; Abdülaziz Bey, 1995: 109). Bu âdet başlık, kalın, mehir gibi uygulamalar yerine de kullanılmış ancak bu uygulamalar özelde birbirinden ince farklarla ayrılmıştır.¹ Klasik Türk şiirinde ağırılık bu anlamıyla kullanılmış ve çeşitli mecazlara konu olmuştur. Bâkî, Nedîm ve Antakyalı Münîf divanlarındaki örneklerde birbirine damat ve gelin olarak tasvir edilen şarap ve kadeh ile bülbül ve gonca bir gelin ve damat olarak tasvir edilmiştir. Bu ilişkideki damada benzetilen kadeh ve bülbülden ağırılık istendiği; bu ağırılıkların damat bülbül olunca aşk, nağme, şebnem yani çiğ tanesi olduğu görülmektedir.

Nedîm, beytinde bülbülün goncaya şebnemi ağırılık etmesinin hiçbir kıymeti olmadığını zira çok fazla çeyize sahip olduğunu ifade ederek ağırılığın çeyiz bedeli olarak verilmesine güzel bir gönderme yapmıştır. Bâkî’nin beytinde ise kadehe akçe konulma âdetine telmih vardır. Bu âdete göre boşalan kadehe para konur, sâkînin doldurması istenir. Beyitte “ağırılığını almamak” kullanımı ile paranın kabul edilmediği dolayısıyla da kadehin şarapla doldurulmadığı belirtilmiştir. Tabii şair ilk planda, damat olan kadehin başlık parasının kabul edilmediğini söylemektedir. Antakyalı Münîf ise beytinde zavallı bülbülün gonca gelinine verecek aşk ve nağmeden başka ağırılığının olmadığından bahsetmiştir:

Bülbül ağırılık etse n’ola nakd-i şeb-nemi

Ebkâr-ı gonca haylî çemenli çeyizlidir (Nedîm D. G. 14/4)

Rez duhterini vermediler kimseye kaldı

Ağırılığını almadılar rıtl-ı girânun (Bâkî D. G. 278/3)

‘Akd eyledi hezâra sabâ goncayı Münîf

Ağırılığı velîk hevâ vü nevâ idi (Antakyalı Münîf D. G. 56/5)

¹ Ayrıntılı bilgi için bk. (Akgündüz, 1992).

1.2. Çeyiz (Cihâz, Cehâz)

Günümüzde çeyiz olarak bilinen kelimenin aslı Arapça cehâz (cihâz)'dır. Bu kelimenin Arapçadaki anlamı yolcunun, gelinin ve sefere çıkacak ordunun eşyası anlamına gelmektedir. Türkçeye cihâz şekliyle geçmiş çehiz ve çeyiz olarak yaygınlaşmıştır. Gelinlerin getirdiği elbise ve her türlü eşya çeyiz olarak tanımlanmaktadır (Mahmûd Ed-Dîb, 1993: 296; Pakalın, 1983: 361). Türk kültüründe kız çocuğu ergenlik çağına gelmeden çeyiz hazırlıklarına başlama geleneği vardır. Çeyiz olarak hazırlananların sergilenmesi de pek çok yerde âdettir (Artun, 2010: 167-168). Günümüzde ufak değişiklikler göstermekle birlikte çeyiz hazırlama ve çeyiz gösterme gibi çeyizle ilgili gelenekler devam etmektedir.

Aşağıdaki beyitlerde Arpaeminizâde Sâmî çeyiz âdetinin masraflı olduğunu, Seyyid Vehbî Hz. İsâ'nın günlerin annesine damat olduğunu ve güneşin çeyizinin yedi kat olduğunu, Gelibolulu Mustafa Âlî ise gül gelininin bülbülleri tellal edip halka çeyizini gösterdiğini söylemiştir. Şairler, tevriye sanatından ve çeşitli teşbihlerden yararlanarak çeyiz masrafları, çeyiz gösterme gibi geleneklere beyitlerinde yer vermişlerdir:

Varımı sarf-ı cehâz-ı duhter-i rez eyledi

6) 'Âkıbet oldu tehî desti nümâyân tâkden (Arpaeminizâde Sâmî D. G.93/6)

Mâder-i eyyâma dâmâd idi gûyâ kim Mesih

Bikr-i hurşide cihâz idi yidi kat âsuman (Seyyid Vehbî D. K. 33/6)

Gül 'arûsı yine bülbülleri dellâl itmiş

'Arz ider halka cihâzını çığardup kâlâ (Gelibolulu Mustafa Âlî G. 1/4)

1.3. Çok Eşlilik/ Kuma

Kökü kesin olarak belli olmayan kuma kelimesi aynı erkekle evli olan kadınların birbirine göre olan isimdir. Ayrıca erkeğin ilk nikâhlandığı karısından sonra evlendiği kadın anlamı da vardır (URL-2; Aşçı, 2020: 58). Çok eşlilikle esasında erkek veya kadının birden fazla eşi olması durumu kastedilir fakat uygulamada daha çok erkeklerin çok kadınla evlenmesi yaygın olduğu için çok eşlilik denildiğinde erkeklerin çok kadınla evlenmesi anlaşılır. İslamiyet çok eşliliği yasaklamamakla birlikte buna bir sınır koymuş ve tek eşliliği önermiştir (Öğüt vd., 1993: 365). Aşağıda Sünbülzâde Vehbî divanında geçen beyitte şair de: "İki kadın alma, iki kadınla evlenme; bir tane kadınla evlenmek yeterli, eğer iki kadınla evlenirsen başka bir düzen kurulur." diyerek tek eşliliği önermiş çok eşlilikten kaçınmayı tavsiye etmiştir:

Nefsini körlemege bir yetişir alma dü zen

Açmasınlar gözünü sonra bulup başka düzen (Sünbülzâde Vehbî D. Mfrd. 24)

Nâbî beytinde, bir kadın ile anlaşmanın bile güç olduğunu söylerken eş üstüne eş alan kişilerin rahat etmesinin mümkün olmayacağını dile getirir. Şair, iki ev arasında kalan erkeklerin iki büklüm bir vaziyette olduklarını söylemektedir:

Dünyâya bu telâş nedir ey esîr-i nefis

Râhat bulur mı 'avret alan 'avret üstine (Nâbî D.)

1.4. Damat

Aslı Farsça olan damat kelimesi anlam olarak bir ailenin kızları veya kızları gibi yakınlarıyla evlenmiş olan erkek; evlenmekte olan erkeğe evlenme töreni sırasında verilen ad, güvey şeklinde tanımlanmaktadır (URL-3; URL-4; Nutku, 1993: 434). Klasik şiirde şairler damat kelimesiyle mecazlara ve teşbihlere başvurmuşlardır. Gelibolulu Mustafâ Âlî aşağıdaki iki beytinden birinde feleği, diğesinde güneşi damada benzetmiştir. Şair ilk beyitte ayı bir kıza benzetmiş ve yeni gelin olduğunu söylemiştir. Bu durumda felek de bir damat olmuştur. İkinci beytinde ise yaşlı dünya güneş damadıyla evlenince çeyizinden sadece eski bir çenber çıktığını söylemiştir. Şair bu beyitlerinde damatla birlikte arûs (gelin), cihâz (çeyiz) evlilikle ilgili unsurları kullanarak sanatlı bir söyleyiş elde etmiştir:

Nev-'arûs oldu kâmer duhteri 'Âlî bu gice

Kıldî dâmâd-ı felek câme-i hâbın zer-kâr (Gelibolulu Mustafa Âlî G. 189/5)

Dâmâd-ı mihre 'akd olıcak çerh-i pîre-zen

Ancağ bir eski çenberi çıkdı cihâzdan (Gelibolulu Mustafa Âlî G. 1022/6)

1.5. Gelin (Arûs)

Gelin, evlenmek için hazırlanmış genç kız veya yeni evlenmiş kadın anlamına gelmektedir. Arûs kelimesi de Arapça kökenli gelin manasında bir kelimedir (URL-6). Gelin olmak ve gelinlik giymek Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Öyle ki gelin olmadan vefat eden genç kızların tabutlarına gelinlik serme âdeti vardır. Arûs kelimesi gelin anlamıyla klasik Türk şiirinde sıkça kullanılmıştır. Gelinler güzelliğın bir sembolüdür. Şairler de çeşitli benzetmelere tabi tutmak suretiyle gelinleri güzellik sembolü olarak anmıştır. Gelibolulu Mustafa Âlî ve Bâkî gülü, Behiştî laleyi geline benzeterek onların güzelliklerini vurgulamak istemiştir. Gelibolulu Mustafa Âlî aşağıdaki beytinde arûs, düğün, damad, okuyucu gibi evlenme ile ilgili kelimeleri kullanarak gül ile sabah rüzgârının evlendiğini bahçenin bülbülünün de onlara okuyucu olduğunu söylemektedir. Şair evlilikle ilgili terimleri kullanarak adeta bir düğün havasında bahar manzarası çizmektedir. Behiştî'ye ait diğber beyitte de şair, laleyi bir yeni gelin olarak tasvir etmiş ve "Lale gülün kırmızı elbiseyle dolaşmaya çıktığını duyunca yanağın ben ile süslemiş." diyerek lalenin ortasındaki siyahlığı ben olarak hayal etmiştir. Görüldüğü üzere şair yine bir bahar manzarasında gelin

kelimesini kullanmıştır. Bâkî ise yeni gelin olan gülün kırmızı gömleğinin üzerine lalenin çiğ tanesinden inci bir yaka düğmesi iliştiğini söyleyerek yine bahar manzarası çizmiştir. Görüldüğü gibi bu üç şair evlilikle ilgili terimler ve bilhassa gelin kelimesini kullanarak bahar manzaraları çizmiştir:

Gül ‘arûsına düğün eyledi dâmâd-ı sabâ

‘Andelîbân-ı çemen okuyıcı çıktığı ana (Gelibolulu Mustafa Âlî D. G. 1/1)

Gûş idüp gül seyre çıkdığın kabâ-yı âl ile

Nev-‘arûs-ı lâle zeyn itmiş ‘izâre hâl ile (Behiştî D. G. 449/1)

Nev-arûs-ı gül gibi pîrâhen-i âl üstine

Lâle dürr-i jâleden gûy-ı girîbân eyledi (Bâkî D. K. 7/8)

1.6. Nişan

Nişan kelimesinin sözlükte birçok anlamı olmakla birlikte bu makaleye konu olan anlamı sözlükte bir erkekle bir kadının evlenmek için yaptıkları sözleşme ve bu sebeple yapılan yüzük takma töreni olarak tanımlanmaktadır. Nişan merasiminde evlenmeye söz vermek için kız ve erkeğin sağ ellerinin yüzük parmaklarına yüzük takılır. Bu yüzükler genellikle alyans veya elmas yüzüktür (URL-11; Kazan Nas, 2013: 127).

Aşağıdaki beyitte Bâkî ayın uzun zamandır nişanlı diye anıldığı için evde kaldığını söyleyerek nişanlanma âdetini şiirine konu etmiştir:

Devr-i ruhunda kaldı kamer künc-i hânede

Nâmı egerçi haylî zamandır nişanludur (Bâkî D. G. 102/4)

1.7. Kına (Hinnâ)

Kelime Arapça hinnâ kelimesinden Türkçeye geçmiş, kına şeklini almıştır. Kına ağacının kurutulmuş yapraklarından elde edilerek saç, el ve tırnaklara renk vermek için kullanılan bir tozdur. Kına âdeti Türk kültüründe oldukça yaygındır. Kadınların parmakları ve avuçlarını kına ile boyamasına kına yakmak denir. Kına gecesi geline kına yakılması sebebiyle yapılan şenliktir. Kına bir süs unsuru, kötülüklerden korunmak için bir tılsım, ağrı azaltıcı ve sakinleştirici özelliğiyle tedavi yöntemi olarak kullanılan bir maddedir. Klasik Türk şairleri halk arasında ve gündelik yaşamda çokça kullanılan kınayı çeşitle mecazlarla şiirlerinde işlemişlerdir (URL-9; Pakalın, 1983: C. 2, 267-269; Artun, 2010: 170; Tanrıbuyurdu, 2016: 103-113). Aşağıdaki beyitlerde de şairler kına yakmak geleneğini beyitlerine konu etmiştir. Behiştî çınarın sonbaharda turuncuya dönen yapraklarını kınalanmış bir ele benzetmiş, Gelibolulu Mustafa Âlî “Gelincik çiçekleri taze gül gelininin hizmetçisi olduklarından sevgilinin saçı ile birlikte kına yakındılar.” diyerek gelincik çiçeklerini gelini hazırlayan, geline yardımcı olan kimseler olarak hayal etmiştir. Beyitten gelin saçının kınalanması yanında kırmızı çiçeklerle de süslediği, saçta çiçekler takıldığı anlaşılmaktadır:

Hinnâlamışdı gerçi çenârün elin zamân
Îd-i hazânı bozdı velî berd-i bî-emân (Behiştî D. G. 388/1)

‘Arûs verd-i tarînün olup perestârı

Yakındı zülf-i nigâr ile lâleler hinnâ (Gelibolulu Mustafa Âlî D. K. 1/30)

Bâkî ise sevgilinin yanaklarının, şarabın hararetinden dolayı gül renkli olduğunu, elinde tuttuğu şarap kadehinin de sevgilinin eline kına yaktığını söylemektedir:

Kızarup ruhları gülgüne-i tâb-ı mülden

Şu’le-i sâgar-ı mey destine yakmış hinnâ (Bâkî D. G. 9/4)

Nev’î beytinde, gecenin koyu karanlığını ışığıyla aralayan ayın, şafak kızılığıyla birlikte yerini gün ışığına bırakmasını, kına merasimi esnasında bütün ışıkların kapatılıp yalnızca mum ışığıyla aydınlatılan ortamda kına yakıldıktan sonra ışıkların açılarak aydınlatılması hayali üzerinden anlatmıştır:

Hinnâ gicesi şem' tutup câriye-i mâh

Tâs-ı felek içre şafakı kıldı müheyya (Nev’î D. K. 3/11)

1.8. Gelin Alayı

Gelin alayı sözlükte gelini damadın evinden alıp evine götürün kişilerin oluşturduğu alay olarak tanımlanmaktadır. Gelin alayı saraya mensup önemli hanımların evlenmelerinden dolayı yapılan merasim olarak kullanılmıştır. Gelinin kalabalık ile damadın evine götürülmesine de halk arasında bu tabir kullanılmıştır. Geleneksel Türk kültüründe kına gecesinin ertesi günü gelin alma günüdür. Gelin alma gününde gelin alayı kızı evinden çıkarmak için yola çıkar. Damat tarafı ailesine katılacak yeni birey için mutludur, gelin evinde ise kızlarını uğurlamanın hüznü vardır (URL-7; Pakalın, 1983: 662; Artun, 2010: 174). Nedîm bir afet olan ve insanın aklını başından alan sevgilisini kendinden geçmiş ve mutlu bir şekilde bir düğün alayında gördüğünü söyleyerek bu geleneği anmıştır:

Mest kendi gülüp altındaki rahş oynardı

Gördüm ol âfeti dün bir düğün âlâyında (Nedîm D. G 133/ 4)

1.9. Duvak

Kelime sözlükte gelinlerin başlarına tutturulup yüzlerini örtecek şekilde aşağıya sarkıtılan kumaş veya tül den bol örtü olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca kelimenin çömlek ağızlarını kapayan kapak anlamı da vardır. Kelime Türk dillerinde “tubak” veya “tuvak” olarak yaşamaktadır. Eski Türklerde duvak kırmızıdır, hatta gelinlik ve damadın kaftanı da kırmızı kumaştan yapılmıştır. Duvak ve duvak etrafında gelişen adetler bugün de varlığını sürdürmektedir. Kırmızı duvak bağlama geleneği kökleri çok eskiye dayanan düğün geleneklerindedir (URL-5; Köse, 2003: 93; Eroğlu vd., 2014: 274; Aydemir, 2013: 621). Aşağıdaki ilk beyitte Arpaeminîzâde Sâmî tutuk-ı surh tamlamasıyla kırmızı örtü manasında

duvağı kastetmiştir. Burada da eskiden duvakların kırmızı olması âdetinin bir yansıması vardır. Şair, gül gelini kırmızı örtüyü örtünce yağmurların ona gümüş teller taktığını söyleyerek üzerine yağmur damlaları düşmüş gülü tıpkı bir gelin gibi tasvir etmiş ve tam bir eski zaman gelini görüntüsü çizerek adeta geleneği tabloluşturmuştur. İkinci beyitte ise Gelibolulu Mustafa Âlî yine gülü bir geline, bülbülü damada benzetmiştir. Ayrıca beyitte ihtiyar feleğin gül gelininin yüzünü altın pullu, gül renkli bir duvakla örtüp onu damada teslim ettiği belirtilir. Yani gelin ve damat evlenmiştir. Buradan hareketle ihtiyar feleğin gül gelininin babası olduğu söylenebilir. Duvağın gül renkli olarak belirtilmesi için de zamanın duvaklarının kırmızı oluşuna bir gönderme vardır denilebilir. Şair bu beytinde gelinlerin duvak örtme âdetini anarak ve damat, gelin, duvak gibi evlilikle ilgili terimleri kullanarak hayal dünyasını kurmuştur. Âlî aşağıdaki diğer beytinde de güneşi damat, dünyayı gelin olarak tasvir etmiştir. Beyitte şair sakiye yani mecliste şarap dağıtan kişiye seslenmiş ve “sürekli güneş damadından önce şafağı görüp de dünya gelininin duvağını öp diye sana kim diyor?” diye sormuştur:

Tutuk-ı surhı ‘arûs-ı gül idince ser-pûş

Sîm telden ana âvîzeler eyler emtâr (Arpaeminîzâde Sâmî D. K. 16/ 3)

Gül ‘arûsını alup dâmâd-ı bülbül zâl-i çerh

Örtü dîdârına altun pûllü bir gül-gûn duvag (Gelibolulu Mustafa Âlî D. G. 630/3)

Dâmâd-ı mihre karşı şafak-bîn olup müdâm

Kim dir sana ‘arûs-ı cihânun duvağın öp (Gelibolulu Mustafa Âlî D. G. 92/3)

Derzizâde Ulvî ise, eski zamanlarda gelinlerin yüzlerine örtülen vâlâ adı verilen kırmızı renkli örtüden bahsetmektedir. Şair, duvak niteliği taşıyan vâlânın tüccarlar tarafından pazarda satıldığını söylemektedir:

Haddün ol bâzâr-ı mînâdur hatundur hâce-vâr

Nev-arûs-ı hüsne dâim kırmızı vâlâ satar (Derzizâde Ulvî D. G. 101/2)

1.10. Yüz Görümlüğü (Rû-nümâ)

Gelinin duvağının kaldırılması ve yüzünün görülmesi sırasında damadın geline verdiği hediyeye yüz görümlüğü denir. Eskiden damatlar gelinlerin yüzünü ilk defa düğün gecesi gördüğü için bu hediyeye yüz görümlüğü denmiştir. Rû-nümâ kelimesi de yüz görümlüğü anlamında kullanılmıştır (Pakalın, 1983: C. 3, 643; Devellioğlu, 2011: 1050).

Sünbülzâde Vehbî sevgilisinin güzelliğine yüz bin cihan değerinde yüz görümlüğünü layık görmüştür. Bâkî sevgilisinin yüzünü nevrızda göstermesine karşılık güneşin ona yüz görümlüğü olarak altın kaplı bir ayna verdiğini söylemiştir:

Bu hüsn-i bî-bahâne-i 'âlem-bahâ ile

Gördüm ki yüz görümlüğü yüz bin cihân deger (Sünbülzâde Vehbî D. G. 67/4)

Gün yüzün 'arz eyledi nev-rûzda ol meh-likâ

Mihr altun kaplu bir âyîne viridi rû-nümâ (Bâkî D. G. 8/1)

Seyyid Vehbî, şairlik yeteneğini bir geline benzetmiş ve parlak bir aynağa benzettiği güneşin ona değer bir yüz görümlüğü olamayacağını vurgulamıştır. Bir diğer beytinde şair, güneşi parlaklığı bakımından eşi benzeri olmayan bir ayna olarak tasavvur etmiş ve güneşin tabiatının gelinine yüz görümlüğü olamayacağını ifade etmiştir. Görüldüğü gibi beyitlerde şairler çeşitli teşbih ve mecazlarla yüz görümlüğü âdetini şiirlerine taşımışlardır:

Çü mihr gerçi ki mir'ât-ı pür-ziyâ olamaz

'Arûs-ı tab'uma ammâ ki rû-nümâ olamaz (Seyyid Vehbî D. G. 102/1)

Nakd-i şekîbi rûy-nümâ viridi isteyen

Ol nev-arûs-ı hacle ki cânânı görmege (Seyyid Vehbî D. G. 229/12)

1.11. Gerdek

Nikâhlandıktan sonra gelin ve damadın bir araya gelmesine gerdek denir. Damat gerdek odasına arkadaşlarının yumruklaması ile eğlenceli bir şekilde sokulur (Artun, 2010: 179). Aşağıdaki beyitte de şair damadın yumruklanarak gelin odasına sokulması âdetini şiirine konu etmiştir:

Girerken hacleye sırtına yumruk yemedem evvel

Kapının iç yüzüne sıçrayıp dâmâd ayak basmış (Hevâyî D. G. 73/ 3)

Osman Nevres ise aşağıdaki beytinde, gelin odasının önemini vurgulamak istemiştir. Şair gelin odasını gül bahçesinden daha evlâ görmekte ve onun yerini başka bir şey alırsa sevgiliye duyulan aşkın büyüsunün bozulacağını ifade etmekte ve ikbalde talihte gözü olmadığını söylemektedir:

Neyleyim hacle-gehin gülşen-i ikbâliñ kim

Gözüme zülf-i 'arûs ejder-i pîçân görünür (Osman Nevres D. G. 93/4)

1.12. İç Güveyi

Ayrı bir ev açmayıp evlendiği kadının ailesiyle yaşayan damada iç güveyi denir. Türk toplumunda genel olarak iç güveyi olmak olumlu bir şey olarak görülmemektedir. Bu durumu anlatan "iç güveysinden hallice" deyimini mecaz yoluyla kaynana ve kayınpederiyle yaşayan damat için kullanılan bir deyimdir (URL-8; Pakalın, 1983: C.2, 28). İç güveyi olmanın toplumda bu şekilde kötü bir şey olması klasik Türk şiiri şairinin de gözünden kaçmamıştır. Keçecizâde İzzet Molla aşağıdaki beytinde dünyanın kahrını çekenleri ona damat olan bir iç güveyine benzetmiş ve halk içindeki iç güveyine olumsuz bakışı şiirine taşımıştır:

Şu zen-i köhne için çekme revâ mı kahrın

İç güveysi gibidir çarha olanlar dâmâd (Keçecizâde İzzet Molla D. G. 85/2)

1.13. Meşşâta (Mâşita)

Sözcük Arapça “muşt” yani tarak kelimesinden gelmektedir. Eski zamanlarda gelinleri giydiren süsleyen ve gelin başı, gelin tuvaleti yapan kadınlara “meşşâta” denilirdi. Meşşâta ile aynı anlamda “mâşita” kelimesi de kullanılmıştır. Kelime kökeninin muşt yani tarak kelimesinden gelmesi meşşâtanın daha çok saçın taranması ve yapılmasıyla ilgili olduğunu düşündürmektedir (URL-10; Devellioğlu, 2011: 734; Pakalın, 1983: C.2, 494; Aşçı, 2020: 39). Türk kültüründe gelinin düğün için hazırlanması geçmişte ve bugün hayli önemlidir. Bu sebeple de gelin süsleyen kişiler yani meşşâtalar rastgele seçilmemiştir. Meşşâtalarda işini iyi yapma, tek eşli olma, işinde ustalaşma, gelin süsleme işine el yatkınlığının olması gibi özellikler aranmıştır (Çabuk, 2017: 56). Her ne kadar ilk başlarda meşşâta seçiminde belli başlı unsurlara dikkat edilse de zamanla saç yapmak bir meslek haline gelmiş ve meşşâtalık gayrimüslüm kadınların işi olmuştur. Meşşâtaların mekânları genellikle hamamlardır (Pala, 2004a: 367).

Meşşâta klasik Türk şiirinde hayli zikredilen tiplerdendir. Şairler çeşitli mecazlarla kelimeyi şiirlerinde kullanmışlardır. Aşağıdaki beyitlerde kemâl yani olgunluk, bayram ve bahar meşşâtaya benzetilmiştir. Nedîm beytinde olgunluk meşşâtasının feyz gelininin kaşlarını uğurlu kalemiyle yaldızladığını, Bağdatlı Ruhî bayram meşşâtasının dünyayı süslediğini, yeryüzünün gül gül açıldığını, böylece şenlik yerine döndüğünü; ve Bâkî ise bahar mevsimini maşıtaya benzeterek yeni gelin olan çimeni süslediğini, sümbül çiçeğinin ise onun miskli kalemine/rastığına benzediğini söylemektedir. Şairler evlilik ile ilgili meşşâta ve gelin unsurlarını şiirlerine konu etmişlerdir:

Ebrûların zer-endûd etmiş arûs-ı feyzin

Meşşâta-i kemâlin kıl-k-i huçestekârı (Nedîm D. K 38/ 3)

Yine meşşâta-i ‘îd itdi cihânı tezyîn

Bir zamân irdi ki gül gül açıla rûy-ı zemin (Bağdatlı Rûhî D. G. 884/1)

Nev-arûs-ı çemene mâşitadur fasl-ı bahâr

Kim anun hâme-i müşkînine benzer sümbül (Bâkî D. K. 24/13)

1.14. Nahıl (Nahl)

Nahl veya nahıl olarak kullanılan kelime hurma ağacı ve düğünlerde süslenen balmumundan yapılmış süs ağacı anlamlarına gelmektedir. Bu ağaçlar insan veya hayvan resimleri, çiçekler, meyveler, değerli taşlar, parlak teller ve yaldızlı kâğıtlarla süslenmiştir. Nahıllar genellikle çok yüksek

yapılmıştır. Bu sebeple daha çok serviye benzetilmiştir. (Pakalın, 1983: C. 2, 642; Pala, 2004b: 347).

Aşağıdaki beyitlerde Bâkî nahl-bend yani nahl süsleyen kişinin sevgilinin uzun boyuna gönül bağladığından beri nahl ağacını pazarlarda süslemeye başladığını söylemiştir. Şair sevgilinin uzun boyuyla nahlin uzun boyuna, gönül bağlamakla da nahle süs olarak gönül takmayı kastetmiş ve nahl süsleme geleneğini şiirine konu etmiştir. Behiştî de sevgilinin boyunu dünyayı süsleyen bir nahla benzetmiştir:

Bâzârlarda başladı nahli tonatmaga

Dil bağlayalı kâmet-i zîbâña nahl-bend (Bâkî D. G. 34/2)

Ne ser-keş servdür kaddi o nahl-ı 'âlem-ârânun

Cemâl-i nûrına zülf-i şebâsâsın hicâb eyler (Behiştî D. G. 2²/2)

Sonuç

Çalışmada, klasik Türk şiiri bünyesinde bulunan farklı yüzyıllarda yaşamış şairlerin divanlarından evliliğe ilişkin olan beyitler seçilmiş ve bu beyitler “geçiş dönemi olarak evlilik” bağlamında incelenmiştir. İnceleme esnasında ise seçilmiş şairlerin divanlarından hareketle evliliğe dair çeşitli başlıklar oluşturulmuş ve bu başlıklar altında beyitlerin açıklaması yapılmıştır. Bu açıklama/inceleme neticesinde evlenmeyle ilgili olarak evlenecek kızın çeyiz hazırlığı yapması ve buna ilişkin âdetler, gelinin düğün için süslenmesi, nahl süsleme âdeti, gelin için yüz görümlüğü, evlendikten sonra gelin ve misafirlerin eğlenmesi için yapılan duvak günü, gelinin evine iç güveyi olarak gelme durumu gibi meselelerin klasik Türk şiirinde şairlerin şiirlerine konu edildiği görülmüştür. Denilebilir ki şairler halkın yaşayışını, örf ve adetlerini şiirleri aracılığıyla dile getirmişlerdir. Bu durum Türk şiirinin sosyal yaşamdan beslendiğinin/sosyal yaşamdan kopuk olmadığını da bir kanıtı niteliğindedir. Zira şairler, buldukları sosyal ve kültürel çevreden aldıkları ilhamı, kendi bilgi ve birikimleriyle birleştirerek söze dökmüş ve böylelikle de o toplumun gelecek kuşakları için bir nevi ses olmuşlardır.

Sonuç olarak tüm bu bağlamlardan hareketle şairlerin, toplum yaşantısından hareketle ele aldıkları konulardan birinin de bir geçiş dönemi olarak kabul edilen evlilik olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı âdet merasim ve tabirleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Ak, C. (2001). *Bağdatlı Rûhî dîvânı*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

² Beyit, divanda Kısa Gazeller başlığı altında yer almaktadır.

- Akgündüz, A. (1992). Başlık. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 5, 131-133, İstanbul: TDV Yayınları.
- Artun, E. (2010). *Türk halk bilimi*. İstanbul: Kitabevi.
- Aşçı, G. (2020). *18. yüzyıl divan şiirinde halk kültürü unsurları*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Atar, F. (2007). Nikah. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 33, 112-117, İstanbul: TDV Yayınları.
- Aydemir A. (2013). Türk dünyasında bazı düğün terimleri ve 'al duvak' geleneği üzerine. *Turkish Studies*, 8 (9), 619-655.
- Bilkan, A. F. (1997). *Nâbî divanı*. C. 1-2, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çakır, Z. V. (1998). *Hevâî (Abdurrahman, Kubûrî-zâde) dîvânı'nın tenkidli metni ve incelenmesi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çetin, İsmail, (1993), *Derzizâde Ulvî divanı: Hayatı, edebî şahsiyeti ve divanının tenkidli metni*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çiftoğlu Çabuk, A. (2017). Türk kültüründe gelin süsleme ve süsleme ustaları. *Milli Folklor*, 29(113), 54-68.
- Devellioğlu, F. (2011). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dikmen, H. (1991). *Seyyid Vehbî ve divanının karşılaştırmalı metni*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Eroğlu, E. – Özkanat, Z. (2014). Unutulmaya yüz tutmuş bir gelenek 'duvak töreni'. *TÜRÜK Dil, Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 272-278.
- Görkem, B. (2021). Türkülerde 'evlilik geçiş dönemi' metaforu olarak 'köprü'. *TUDED*, 61(2), 631-646.
- Gündüz, A. (1992). Başlık. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 5, 131-133, İstanbul: TDV Yayınları.
- Kaya, B. A. (2017). *Osman Nevres dîvânı (İnceleme-Metin)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kazan Nas, Ş. (2013). Klâsik Türk şiirinde şairlerin gözüyle evlilik ve düğün. *Gelin Kitabı*, (ed.: E. G. Naskali ve A. Güneş), 109-181, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Köse, N. (2003). Türk düğünlerinde gerdek sonrası duvak geleneği. *Milli Folklor*, 15(60), 92-109.
- Küçük, S. (1999). *Antakyalı Münîf dîvânı tenkitli basım*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Mahmûd Ed-Dîb, A. (1993). Çeyiz. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 8, 296-297, İstanbul: TDV Yayınları.
- Nutku, Ö. (1993). Damad. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 8, 434-435, İstanbul: TDV Yayınları.
- Öğüt Eker, G. (2000). Türk düğün geleneği içinde Karakeçili Türk düğününün ritüel açısından değerlendirilmesi. *Milli Folklor*, 46, 92-100.
- Öğüt, S. - Kâmil Ali, K. (1993). Çok evlilik. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 8, 365-396, İstanbul: TDV Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1998). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. C. 1-3. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Pala, İ. (2004a). Meşşâtâ kimdir?. *Saç Kitabı*, (ed. Emine Gürsoy Naskali), İstanbul: Kitabevi.
- Pala, İ. (2004b). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sefercioğlu, M. N. (1990). *Nev'î divanı'nın tahlili*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şahin, E. S. (2004). *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın divanları: Bahar-ı Efkâr ve Hazan-ı Asar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Tarıbuşurdu, G. (2016). Klâsik Türk şiirinde bir sembol dili olarak 'kına'. *İnsan ve Toplum Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 102-115.
- Türkçe sözlük*. (2005). Ankara: TDK Yayınları.
- Yıldırım, O. - Köktan, Y. (2024). Divan şiirinde halk kültürünün izleri: XIX. yüzyılda geçiş dönemleri (doğum-evlenme-ölüm). *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, 129-149.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Ağırılık. <https://www.lugatim.com/s/a/%C4%9F%C4%B1r%C4%B1k> (Erişim: 17.03.2024).
- URL-2: Kuma. <https://www.lugatim.com/s/kuma> (Erişim: 18.03.2024).
- URL-3: Dâmat. <https://www.lugatim.com/s/damat> (Erişim: 19.03.2024).
- URL-4: Damat. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 19.03.2024).
- URL-5 Duvak. <https://www.lugatim.com/s/duvak> (Erişim: 19.03.2024).
- URL-6 Arûs. <https://www.lugatim.com/s/arus> (Erişim: 23.03.2024).
- URL-7 Gelin alayı. <https://www.lugatim.com/s/gelinalay%C4%B1> (Erişim: 23.03.2024).
- URL-8 İç güvey. <https://www.lugatim.com/s/i/%C3%A7g%C3%BCvey> (Erişim: 24.03.2024).
- URL-9 Hinnâ. <https://www.lugatim.com/s/h%C4%B1nna> (Erişim: 24.03.2024).
- URL-10 Meşşâtâ. <https://www.lugatim.com/s/me%C5%9F%C5%9Fata> (Erişim: 31.03.2024).
- URL-11 Nişan. <https://www.lugatim.com/s/ni%C5%9Fan> (Erişim: 01.04.2024).
- URL-12 Nedim D. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196897/nedim-divani.html> (Erişim: 25.06.2024).
- URL-13 Bâkî D. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78361/baki-divani.html> (Erişim: 25.06.2024).
- URL-14 A. Sâmi D. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196126/arpaemini-zade-mustafa-sami-divani.html> (Erişim: 25.05.2024).
- URL-15 G.M. Âlî D. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208602/gelibolulu-mustafa-ali-divani.html> (Erişim: 25.04.2024).
- URL-16 S. Vehbî D. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196833/sunbulzade-vehbi-divani.html> (Erişim: 25.05.2024).
- URL-17 Behiştî D. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-199899/vizeli-ramazan-behisti-divani.html> (Erişim: 25.06.2024).

Extended Summary

Classical Turkish poetry has included all stages of local and national social life; He expressed the life, customs and traditions of the people. This poem contains many original

contents about social life. Because poets combined the inspiration they received from the social and cultural environment they were in with their own knowledge and experience, and thus became a kind of voice for the future generations of that society. In this context, one of the topics that poets deal with based on social life is marriage. In the dictionary it is defined as “marriage, marriage; the lawful union of men and women; mating, sexual intercourse; a legal act enabling a man and a woman to form a marital union; The word marriage, which means marriage contract is a contract that enables a man and a woman to unite their lives for a long time, within the framework of the conditions required by Sharia in fiqh. Marriage is considered a transition period of human life. Transition periods indicate the most important breaking points in human life. These breaking points are called 'transitional periods' as they show that our lives are transitioning to a new period. Namely, there are three important "transition periods" in human life. These; birth, marriage and death. Many beliefs, traditions and customs, customs, ceremonies, religious and magical processes are shaped around these three headings, which are divided into several sub-steps, and the "transitions" in question are managed in accordance with the expectations and stereotypes of the cultural circle they are affiliated with. Based on this, it can be said that marriage, which is accepted as one of the transition periods, is carried out in accordance with certain rules and various patterns accepted by the cultural background in which it is located. However, like other transition periods, marriage is very rich in terms of ceremonies, customs, traditions and beliefs in our cultural environment. Over time, this richness spread to the poets' texts and caused them to include marriage and marriage practices in their poems. This situation is an indication that poets, and therefore classical Turkish poetry, are not disconnected from social life. In this study, to examine how marriage is included and treated as a transition period in classical Turkish poetry; Poets within the scope of classical Turkish poetry were selected and various titles about marriage were created based on their divans, and then, by explaining the couplets, it was tried to show that classical Turkish poetry was nourished by social life and was not disconnected from social life. Couplets related to marriage were selected from the divans of poets who lived in different centuries within the scope of Classical Turkish poetry and these couplets were examined in the context of "marriage as a transition period". During the analysis, various headings about marriage were created based on the divans of selected poets and the couplets were explained under these headings. As a result of this explanation/examination, the preparation of dowry for the girl to be married and the related customs, the decoration of the bride for the wedding, the custom of decorating the nahil, the face dressing for the bride, the veil day for the entertainment of the bride and the guests after marriage, the situation of coming to the bride's house as the bridegroom. It has been seen that issues such as these are the subject of poets' poems in classical Turkish poetry. It can be said that poets expressed the life, customs and traditions of the people through their poems. This situation is also a proof that Turkish poetry is nourished by social life/is not disconnected from social life. Because poets put into words the inspiration they received from the social and cultural environment they lived in, combining it with their own knowledge and experience, and thus became a kind of voice for the future generations of that society. As a result, based on all these contexts, it can be said that one of the subjects that poets deal with based on social life is marriage, which is considered a transition period.

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

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

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

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Her iki yazarın da katkı payı eşittir. / Both authors contribute equally.

CULTURE, SPACE AND GEOGRAPHY: THE TRANSFORMATION OF A DISCIPLINE IN TÜRKİYE

KÜLTÜR, MEKÂN VE COĞRAFYA: TÜRKİYE'DE BİR DİSİPLİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Yasin KOÇ* - Bekir DERİNÖZ**

ABSTRACT: Geography examines physical and human processes within space. The interaction between cultural elements and these processes is a key research focus. Recent environmental challenges, such as natural disasters, climate change, and migration, have driven the need for new theoretical frameworks. In line with global trends, Turkish geography has evolved to better understand the complex relationship between space and culture. This study aims to trace the historical development of geography in Türkiye, assess its current status, and provide future insights based on emerging trends. The research employs a literature review and document analysis of relevant studies. Findings show that, since the early 20th century, contributions from foreign experts and Turkish geographers trained abroad have modernized and diversified research methods in the field. With this equipment, geography in 21st century Türkiye has approached environmental and social relations more holistically compared to its historical status. This transformation has increased the significance of geography both academically and socially in Türkiye. Geography in Türkiye is striving to expand the complex network of relationships it establishes between cultural and spatial interactions with new perspectives required by the era. Therefore, it is essential to closely follow global geographical trends and approaches within the discipline. To maintain its presence effectively in Türkiye, achieving global standards, providing solutions to national and international environmental-social problems, and being integrated into a geographical information interaction network with the world are considered the most important goals. These goals can also be evaluated as a critical threshold that closely concerns and shapes the future of the discipline in Türkiye.

Keywords: Space, Culture, Geography, Discipin, Türkiye

ÖZ: Coğrafya bilimi, genel anlamıyla mekân üzerinde yer alan fiziki ve beşerî süreçleri inceleyen kapsamlı bir disiplindir. Kültürel unsurların bu fiziki ve beşerî süreçlerle nasıl etkileşimde bulunduğu konusu, coğrafya bilimi açısından önemli bir araştırma alanını oluşturur. Dünya üzerinde son dönemde yaşanan doğal afetler, küresel ısınmanın neden olduğu iklim değişikliği, göçler ve diğer küresel çevresel sorunlar coğrafyanın yeni teorik yaklaşımlar geliştirmesini gerekli kılmıştır. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de coğrafya bilimi, mekân ve kültür arasındaki bu çok yönlü ilişkiyi anlamak için çeşitli dönüşüm süreçlerinden geçmiştir. Bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki coğrafya biliminin mekân ve kültür ilişkileri çerçevesinde tarihini evrimini ortaya koymak, disiplinin günümüzdeki durumunu ve yeni yönelimler ekseninde gelecek perspektiflerini değerlendirmektir. Araştırmada literatür taraması ve

* Dr.- Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı/Ankara – kocyasin2009@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2379-8540)

** Doç. Dr.- Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Bölümü/Balıkesir-bekirderinoz@balikesir.edu.tr (Orcid: 0000-0002-0427-2092)

doküman incelemesi yöntemleri kapsamında konuyla ilgili bilimsel yayınlar incelenmiştir. Bulgular, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren yabancı uzmanların coğrafya bilimine olan katkıları ve yurtdışında eğitim almış coğrafyacıların etkisiyle Türkiye’de coğrafya biliminin daha modern, zengin ve çeşitli araştırma yöntemleri geliştirdiğini göstermektedir. Bu donanımla 21. yüzyıl Türkiye’sinde coğrafya biliminin, tarihsel süreçteki durumuna göre çevresel ve toplumsal ilişkileri daha bütüncül bir şekilde ele aldığı görülmektedir. Bu değişim, coğrafya biliminin Türkiye’de hem akademik hem de toplumsal düzeyde öneminin artmasına neden olmuştur. Türkiye’de coğrafya bilimi, kültürel ve mekânsal etkileşimler arasında kurduğu karmaşık ilişkiler ağını, çağın gerektirdiği yeni perspektiflerle genişletme çabasıdadır. Bu nedenle disiplin içerisinde dünya genelindeki coğrafi akımların ve yaklaşımların yakından takip edilmesi gerekmektedir. Coğrafya biliminin Türkiye’de varlığını etkili bir şekilde sürdürebilmesi için disiplinin küresel standartlara ulaşabilmesi, ulusal ve uluslararası çevresel-toplumsal sorunlara çözümler üretebilmesi ve dünya ile entegre olmuş bir coğrafi bilgi etkileşim ağına dahil olabilmesi en önemli hedefler olarak ifade edilebilir. Bu hedefler aynı zamanda Türkiye’de disiplinin geleceğini de yakından ilgilendiren ve şekillendiren kritik bir eşik olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Kültür, Coğrafya, Disiplin, Türkiye

1. Introduction: The Interaction of Geography, Culture, and Space

At the end of 2004, there was a 10 year old child walking and swimming with her family on Mai Khao Beach in Thailand, where many British tourists were present. Her name was Tilly. Tilly Smith was a middle school student. While strolling on the beach, Tilly felt that something was wrong with the sea. The sky was cloudy, and the waves of the sea were hitting the shore steadily without receding. In fact, one of the world's most devastating natural disasters was approaching. Tilly Smith had learned about tsunamis in her geography class at her school, Danes Hill, in England, just two weeks earlier. Thanks to what she had learned in her geography class, Tilly alone recognized the signs of a tsunami on the beach (URL-2).

Tilly's geography knowledge saved the lives of over a hundred people on the beach, including her family, and earned her the title "*Angel of the Beach*" in newspaper headlines in her country. Tilly became one of the unforgettable names of the 2004 tsunami in Southeast Asia, which claimed the lives of 230,000 people (URL-2).

The life-saving knowledge that 10-year-old Tilly learned in her geography class a few weeks earlier does not merely demonstrate the importance of geography. This situation also illustrates how essential geography is at the intersection of social life and the natural environment, especially in an era when natural disasters ravage the world and global warming is the most urgent human issue awaiting a solution. Geography is concerned not only with natural disasters but also with economic, social, political, and cultural processes. These processes are factors subject to human interaction, and geography is concerned with how this interaction shapes events and phenomena.

Before considering geography as a discipline, it is useful to discuss what science is. Indeed, what we call science is the most important cultural

activity in human history. Through science, we understand the world, establish relationships between phenomena and events, and develop theories and models that provide future predictions about nature and society.

Generally, the subfields of geography, physical geography, and human geography, address the natural environment and space, respectively. Geography examines the relationships and differences between people, places, and locations, the distribution of natural and cultural phenomena over space, the processes through which these phenomena emerge, and the patterns they form to create a “region” (Domos et al., 2010). The Chinese-American humanistic geographer Yi-Fu Tuan describes geography as “the study of the world as the home of humanity” (Tuan, 1974).

In Türkiye, the science of geography has been influenced by the contributions of various civilizations and the thought systems produced by these civilizations throughout historical processes. However, the development of geography as a scientific discipline occurred in the 20th century. During the historical process from the Ottoman Empire to the Republican Era, geography initially existed merely as the memorization of place names. However, in the later stages, geography showed significant developments in understanding social, economic, cultural, and environmental dynamics (Erinç, 1973; Doğanay, 1997; Tümertekin, 1990). Especially during the Constitutional Era, students who went to France for education were influenced by prominent figures of the time such as Ritter, Ratzel, and although he was not a geographer, Darwin, as well as by the environmental determinist thoughts of geologist W. Davis, who later founded the American Geographers Association (Akyol, 1943).

One of the main factors determining the development trajectory of geography in Türkiye was the establishment of the Turkish Geographical Society in 1943. This marked a significant step towards the institutionalization of the geography discipline in Türkiye.

In the following sections of this study, the historical transformation of the science of geography in Türkiye within the framework of cultural and spatial relationships, along with international influences and modernization processes, will be discussed. Particularly, the institutionalization of the geography discipline and the main actors involved in this process will be evaluated through the dynamics of change within the discipline in Türkiye. Additionally, the environmental, social, economic, and cultural dimensions of the science of geography in contemporary Türkiye and the future directions it should follow will be discussed. Finally, the focus will be on the adaptation of the geography discipline in Türkiye to global standards and its integration with international geography networks, examining the effects of this transformation on the future role and potential contributions of the discipline.

2. Research Aim and Methodology

What and how geography, with its vast field of study, examines has been a significant topic of discussion from past to present. Indeed, Kant emphasizes that *"history is the science of time, while geography is the science of space, and the method is what is important in these two sciences"* (Tümertekin & Özgüç, 2002).

De Blij, in his work "Why Geography Matters: More Than Ever," states that *"if there were a single word to describe the discipline of geography, it would derive from space"*. In his view, similar to Kant, historians view the world in terms of time and chronology; economists and political scientists view it structurally; geographers, on the other hand, view it spatially (De Blij, 2012). The inclusiveness of geography as a science of space has led to its influence by emerging approaches in social sciences and has caused it to undergo changes according to the social and political state of the world in terms of scientific approach.

The aim of this study is to reveal the historical evolution of the science of geography in Türkiye within the framework of spatial and cultural relationships, to evaluate the current state of the discipline, and to assess future perspectives based on new orientations. While examining the spatial analysis capability of the science of geography, the study considers the cultural and social context. The study focuses on how the development process of the science of geography in Türkiye can be integrated with international approaches. Using qualitative research methods, the study investigates how the science of geography in Türkiye interacts with cultural and spatial dimensions and how it has evolved over time. The study includes a literature review encompassing books, articles, journals, and papers related to the topic, which have been analyzed. Additionally, considering the dominant paradigms in the science of geography, the main development lines of geography as a discipline in Türkiye have been outlined; current new pursuits and possible future directions in the discipline have been identified.

3. Key Findings and Analyses of the Study

3.1. The Relationship Between Space, Culture, and Geography

The multidimensional relationship between space, culture, and geography is too vast and detailed to be fully covered in this limited section. However, the basic elements of this relationship will be briefly discussed here.

Space encompasses cultural practices and social interactions. Therefore, from the perspective of the science of geography, space is a fundamental area of study. Geography also examines the relationship between cultural narratives and symbolic values within space. It is important how people perceive and experience space in geography. The space studied in geographical terms plays a crucial role in understanding social structures and cultural processes. In this context, geography examines

not only the physical space but also the social and cultural meanings of that space. This relationship between geography and space has been addressed by many geographers (Relph, 1976; Tuan, 1977).

For example, the Chinese-American geographer Yi-Fu Tuan (1977) emphasized the impact of space on human experience. Livingstone (1992ab) examined and focused on the effects of geography on cultural processes. Friedrich Ratzel (1896) studied how people use space, the reasons behind it, and the outcomes of these usage patterns. Relph (1976) conducted studies on how people feel about spaces and focused on the spatial perceptions that people form through these feelings.

The topics emphasized by geographical thinkers are, in fact, a reflection of the deep-rooted relationships between space, culture, and geography. This relationship has retained its importance from past to present and has influenced the course of human history. Today, the effects of this deep-rooted relationship continue in the environmental problems faced by the entire world. Considering these historical relationship patterns in solving current environmental problems will benefit humanity.

The interactions between space, culture, and geography have influenced human experience throughout history and have led to the prominence of geography as a significant field of study today. Geography helps us understand the role of space in social and cultural processes. It allows us to explore these complex relationships in depth. This interaction, present throughout history, is crucial for solving today's environmental and social issues. Geography's diverse perspectives help us grasp the links between space, culture, and society, highlighting its importance.

3.2. The Effects of Environmental Determinism in the Science of Geography

In the late 19th and early 20th centuries, many geographers believed the physical environment shaped cultures. Humans were seen as passive products of nature. Similar environments were thought to produce similar cultures (Domos et al., 2010). Environmental determinism was dominant in 19th-century geography. However, geographical thought gradually shifted away from this deterministic view. A new perspective emerged, seeing the relationship between humans and the environment as mutual and dynamic. This emerging new understanding provided an opportunity to evaluate the impact of humans and the role of environmental variables more comprehensively in the science of geography (Livingstone, 1992b). Darwin used the concepts of evolution and development as continuous processes and saw humans as living organisms. His prominent ideas of struggle and natural selection influenced the paradigm of environmental determinism of the time. The transformative effect of time shaped Davis's theory of the cycle of erosion and the approaches of the French regional geography school in explaining changes in the cultural landscape. The German geographer Friedrich Ratzel, with his environmental determinist view, influenced

prominent figures of the time such as Davis and Sample, who directed the geographical approach. Ratzel, in turn, was influenced by Darwin's ideas. These influences can be seen in Ratzel's (1897) work "*Political Geography*" (Jensen, 1988).

According to Livingstone (1992ab), although environmental determinism spread among professional geographers like a fire that is difficult to extinguish, this paradigm also faced significant criticism. Each of these criticisms also meant a weakening of determinism. These approaches were based on cultural anthropology by Franz Boas, who began his academic career as a physical geographer and became an anthropologist after questioning environmental determinism, and on the emphasis of landscape by Barrows and Sauer, which still has an influence in American professional geography, rather than on the theory of evolution.

Another critique emerged from the possibilist approach of the regional geography school of the French geographer Vidal de la Blache. Indeed de la Blache is considered the founder of French cultural geography. Vidal or the Vidalists viewed the environment not as the determinant of all human activities but as a factor that limits settlement and cultural opportunities. Another critique, which addressed the impact of cultural factors on the landscape within the concept of "*region*" came from the British geographer H. J. Fleure (Cloke et al., 2005).

Despite the differences in all these approaches, according to Livingstone (1992ab), the regional study paradigm is a meeting point, and the influence of geography was strongly felt with Richard Hartshorne's monographic work "*The Nature of Geography*".

Although the influence of environmental determinism in the science of geography in Türkiye has diminished over time, traces of this approach can still be observed in contemporary geographical thought in Türkiye. The effects of environmental determinism have played a significant role in the methodological and theoretical evolution of the science of geography in Türkiye and have contributed to the current multidimensional structure of the discipline.

3.3. Geography in Türkiye: Key Figures and Main Approaches

Up to this point, the study has focused on the main approaches that have been influential in the science of geography in Türkiye and the developments on which these approaches are based. In the following section, the main figures in the science of geography in Türkiye, the fundamental transformations within the discipline, and the causes and effects of these transformations will be outlined.

Researchers from various fields have played an important role in the development of geography in Türkiye. Early studies mainly focused on physical geography. Over time, human and economic geography gained

prominence. This shift brought balance to the discipline, giving it a broader and more multidimensional structure (Tümertekin & Özgüç, 2004).

One reason for the dominance of physical geography was the influence of foreign geographers. These experts, with backgrounds in physical geography or geology, trained students who later shaped geography in Türkiye (Kayan, 2000).

Geography in Türkiye has gone through several major transformations. These changes can be attributed to key factors. First, the influence of foreign geographers. Second, the return of Turkish geographers educated abroad. Third, the institutional development within Turkish geography. More details on these factors will be covered in the following sections.

The most comprehensive work on the history of geography in Türkiye is Sırrı Erinç's book *Geography in Türkiye in the 50th Year of the Republic* (1973). Another important study is İbrahim Hakkı Akyol's article *Geography in Türkiye in the Last Half Century* (1943). In his book "*Human Geography of Türkiye*" published in 1997, Hayati Doğanay discusses the historical development of the science of geography in Türkiye, notable geographers, and their works. Erol Tümertekin has made significant contributions to the discipline of geography with his work on the recognition of Paul Vidal de la Blache among geographers in Türkiye, as well as his work on the history of geography titled "*The Formation of Contemporary Geographical Thought and Paul Vidal de la Blache*". In this work, Tümertekin makes a striking critique, stating that the science of geography in Türkiye is 300 years behind modern geography (Tümertekin, 1990).

Some of the problems encountered in the development of the science of geography in Türkiye are universal, while others are unique to Türkiye. The main universal issues are experienced in terms of principles, methods, and philosophy. Geography's feature of acquiring knowledge about inhabited places and other regions of the world has gained a quality aimed at identifying problems related to human-environment relationships today. Especially the fact that space is now laden with political meanings, reshaped by power relations, and transformed into a field of competition between classes has led to significant changes in the topics addressed by geography, a science of space.

Not only in Türkiye but worldwide, geographers ignored philosophical issues until the 1950s and conducted their research on topics they thought were suitable to the historical development of the discipline. They focused their work particularly on physical, regional, and cultural topics. However, these studies did not put forth any philosophical claims. Nevertheless, their work implicitly had a philosophical basis, which is the scientific philosophy approach known as empiricism. In empiricism, knowledge is described, that is, where it is located geographically is shown. However, there is no explanation of why it is there. Therefore, empiricism has manifested itself in

geography within the idiographic tradition as the description of places and regions; the transfer or depiction of existing physical, social, and economic phenomena as they are (Yavan, 2005ab). Until the 1950s, empiricism was the only philosophical approach used in geography in the form of data collection, recording, and description (Yavan, 2005ab).

In fact, the philosophical issues related to geography were essentially problems concerning all social sciences. In social sciences, it is observed that the behaviors of humans and societies are attempted to be explained based on the principle of causality, in line with the core of the positivist paradigm. For this, controllable laboratory conditions were necessary, and social scientists adopted conducting research in laboratories like chemists and physicists. Numerical analyses of the findings obtained in the research were important; otherwise, the approach would not be considered scientific as it would not align with the positivist understanding (Yıldırım & Şimşek, 2008). Therefore, social scientists developed and used statistical methods to the fullest extent for their research. To be considered scientific, they qualified social, cultural, political, and other human-related phenomena as dependent and independent variables, just like natural scientists (Yıldırım & Şimşek, 2008).

All these developments changed the scope and dimension of the science of geography. Geographers began to develop more detailed approaches in spatial analyses. The science of geography was no longer limited to physical geography and the description of places. In addition, socio-economic and political analyses began to emerge. A similar transformation was observed in Türkiye as well. The science of geography in Türkiye increasingly began to focus on the spatial analysis of cultural, social, and political events. This change and transformation led to the science of geography being considered from a broader perspective both nationally and internationally.

3.4. International Contributions and the Transformation of the Science of Geography in Türkiye

Since the early 20th century, foreign geographers who came to Türkiye have made significant contributions to the modernization of geography education and the enrichment of the discipline in terms of methodology. These foreign geographers not only introduced the science of geography in Türkiye to more scientific methods but also helped the implemented education system reach international standards (Erinç, 1973).

After 1915, foreign geographers invited to Türkiye brought significant changes to geography research and learning methods. Indeed, before 1915 and generally in the 19th century, geography in Türkiye largely consisted of memorizing place names, providing statistical figures, and drawing maps from memory. Not only was there no focus on researching the country, but there were also no Turkish geographers capable of thoroughly evaluating the research conducted by foreign geographers (Erinç, 1973). In the period

before 1915, some foreign geographers made significant contributions. The most notable among them were the German geologist and geographer Heinrich Kiepert and his son Richard Kiepert, who was also a geologist and geographer. These geographers respectively prepared the 1:1,000,000 scale topographic map of Türkiye, consisting of 26 sheets between 1840-1845, and the 1:400,000 scale topographic maps of Anatolia, also consisting of 26 sheets (Doğanay, 1997).

E. Obst, who was brought from Germany in 1915, is one of the most important figures from abroad. In 1915, Obst, who chaired the Geography Department (Darülmesai) of the Faculty of Literature at Istanbul Darülfünun (University), which was reorganized that year, made significant contributions to Turkish geography with the studies he conducted alongside the geographers of the period who had returned from abroad (Kayan, 2000). One of Obst's most important contributions, although he was a human geographer, was introducing the science of Turkish geography to research-based physical geography, represented by Humboldt and Richthofen (Erinç, 1974).

In the Republican era of Turkish geography, that is, after 1923, foreign geographers continued to come to Türkiye. Lefebvre served between 1925-1928 due to cultural agreements with France during those years. Although Lefebvre was actually a historian, he mainly gave lectures on human-economic geography, cartography, and geography research methods (Özçağlar, 2009). Influenced by the Ritter school in France, Lefebvre's impact was limited due to his short stay in Türkiye. According to Erinç (1974), if Lefebvre had stayed longer in Türkiye, human geography would have developed faster and reached a more advanced level compared to the 1970s. Erinç's thought stems from the significant influence of E. Chaput, who came from France in 1926 and was appointed as the head of the Geography Department at Istanbul University. Chaput's work leaned towards geology, leaving deep marks on Turkish geographical science. However, Erinç also emphasizes that Chaput introduced field studies in geomorphology, mobilized local geographers in this field, and was a primary example in their development in fieldwork (Erinç, 1974).

Another geographer invited from abroad who made significant contributions to the development of the science of geography in Türkiye is Herbert Louis. The founder of the Department of Geography at the Faculty of Language, History, and Geography (DTCF) at Ankara University, Louis served in Türkiye from 1935 to 1943. Louis is an important geographer for the effective introduction of many methods and new knowledge, such as field studies, into the science of geography in Türkiye (Sözer, 1993; Gümüşçü, 2008). These key figures and approaches that played an important role in the historical development of the science of geography in Türkiye have shaped the current dynamics of the discipline. In the future, it is expected that the science of geography in Türkiye will sufficiently reach international standards and focus more on interdisciplinary research.

3.5. Knowledge Transfer and Innovation in the Science of Geography in Türkiye

The role of geographers who were sent abroad for education at certain times and then returned to Türkiye is significant in the development of geography in Türkiye. These geographers brought back the education they received abroad, the international knowledge they acquired, and the innovative methods they learned to Türkiye. These geographers pioneered the development of geography in Türkiye and the adoption of new approaches (Tanrıkulu & Gümüşçü, 2021).

The practice of sending students abroad was also observed before the Republic era. Indeed, during the 19th century Ottoman period, as part of modernization efforts, students were sent abroad. This practice was driven by the need for qualified officers for the army, instructors for newly established modern schools, clerks for government offices, and skilled personnel for the developing Ottoman industry (Erdoğan, 2010). The first generation of geographers were those sent abroad during the period of intense intellectual currents of the Second Constitutional Era. Due to various efforts to develop Darülfünun (university) and the students sent abroad during the Second Constitutional Era, a new cadre in the field of geography was established. This cadre included Faik Sabri Duran, Ali Macit Arda, and Selim Mansur, who were trained under the influence of Paul Vidal de la Blache in France, and Hamit Sadi Selen, who was trained under the influence of the Ritter-Ratzel school in Vienna (Tokcan & Oruç, 2009). Additionally, İbrahim Hakkı Akyol, who joined the Istanbul University Geography Department in 1923, and M. Besim Darkot, who returned to Türkiye in 1932, were also representatives of the German school. These individuals later returned to Türkiye and continued their work. Thus, geographers educated in countries affiliated with the French geography school joined the geography departments established by German geographers (Tokcan & Oruç, 2009).

Each of these geographers sent abroad contributed to the modernization of geography in Türkiye by applying new methods to the science of geography in Türkiye, alongside foreign geographers. Additionally, they played a significant role in supporting the development of geography in the following years by educating new students. Among these geographers, Faik Sabri Duran (1882-1943) and his mentor Saffet Geylangil (1877-1949) were prominent figures during the period between 1915 and 1933, which Erinç describes as the foundation period of Turkish geography (Table 1).

Writer	B/D Year	Book	Article	Co- Authored Book	Co- Authored Article	First Pub.	Last Pub.
Duran, F. S.	1882-1943	34	15	1	3	1913	1958
Obst, E.	1886-1981	1	*	2	*	1924	1944
Arda, A. M.	1887-1967	1	9	2	*	1925	1955
Mansur, S.	1890-1965	*	*	*	*	*	*
Selen, H. S.	1892-1968	19	63	6	7	1924	1985
Akyol, İ. H.	1888-1950	4	37	4	5	1924	2002
Ardel, A.	1902-1978	7	74	5	12	1938	1975
Febvre, L.	1878-1956	*	*	3	*	1922	1958
Chaput, E.	1880-1943	3	21	5	3	1930	1976
Darkot, M. B.	1903-1990	17	269	4	4	1926	1981
Tanoğlu, A. T.	1904-1978	8	30	2	4	1940	1971
Erinç, S.	1918-2002	23	111	8	15	1944	2001
Yalçınlar, İ.	1915-2002	13	108	4	1	1944	2002
Louis, H.	1900-1985	3	15	3	6	1938	1985
Çıtakoğlu, A. N.	1910-1940	1	8	*	3	1938	1945
Alagöz, C. A.	1902-1991	3	44	1	3	1936	1984
Bediz, İ. D.	1908-1978	1	8	*	4	1935	1967
İzbırak, R.	1911-1998	36	63	12	13	1934	1996
Sanır, F. A.	1907-1998	6	20	2	4	1945	2000
Gürsoy, C. R.	1917-1986	1	17	1	4	1956	1979
Total		181	893	26	39		

* No verified data has been accessed.

Table 1: Geographers and the number of their works who served as the first generation or founders in the first established geography departments in Istanbul and Ankara in Türkiye (Prepared using Gümüşçü & Karakaş Özür, 2016; Yavan, 2019; Tanrıkulu & Gümüşçü, 2021)

Saffet Geylangil authored the first primary, secondary, and higher education textbooks in Türkiye according to Western standards. Geylangil prepared "*Resimli ve Haritalı Coğrafya-i Umumi (General Geography)*" the most important scientific geographical work of this period, in 1913, and Faik Sabri Duran wrote "*Osmanlı Coğrafya-i İktisadisi (Ottoman Economic Geography)*" in 1912. Faik Sabri Duran published more than 30 school textbooks (Tables 1 and 2). Additionally, the "*Büyük Atlas (Great Atlas)*" first published in 1936, remained the only scientific reference source on the geography of countries in Türkiye until the publication of the "*Modern Büyük Atlas (Modern Great Atlas)*" in 1974 (Erinç, 1973; Gümüşçü, 2008; Sözer, 1993).

Name-Surname	B/D Year	Institution	Working Time	Explanation
Mehmed Celal Bey	1863-1926	Darülfünun	1900-1913	Director of School of Civil Engineering
Osman Saffet Geylangil	1873-1945	Darülfünun	* - 1913	No information could be found.
Osman Nuri Bey	1839-1906	Darülfünun	*	No information could be found.
Abdülvahab Bey	*	Darülfünun	*	No information could be found.
Faik Sabri Duran	1882-1943	Darülfünun	1913-1920	He resigned.
Erich Obst	1886-1981	Darülfünun	1915-1918	He returned to Germany.
Ali Macit Arda	1887-1967	Darülfünun	1915-1933	He transferred to Galatasaray High School.
Selim Mansur	*	Darülfünun	*	No information could be found.
Hamit Sadi Selen	1892-1968	Darülfünun	1915-1933	He transferred to Ankara Civil Service School.
İbrahim Hakkı Akyol	1888-1950	Darülfünun	1923-1950	*
Ahmet Ardel	1902-1978	İstanbul	1933-1973	*
Theodore Lefebvre	1889-1943	Darülfünun	1925-1928	He returned to France.
Ernest Chaput	1880-1943	Darülfünun	1928-1939	He returned to France.
Mehmet Besim Darkot	1903-1990	Darülfünun	1932-1973	*
Ali Tevfik Tanoğlu	1904-1978	İstanbul	1934-1974	*
Sırrı Erinç	1918-2002	İstanbul	1940-1985	*
İsmail Yalçınlar	1915-2003	İstanbul	1941-1984	*
Herbert Louis	1900-1985	DTCF**	1935-1943	He returned to Germany.
A. N. Çıtakoğlu	1908-1953	DTCF	1936-1946	Parliamentary immunity was abolished in 1946.
Cemal Arif Alagöz	1902-1991	DTCF	1935-1972	*
İbrahim Danyal Bediz	1908-1978	DTCF	1935-1978	*
Reşat İzbirak	1911-1998	DTCF	1936-1998	*
Ferruh Ali Sanır	1907-1998	DTCF	1940-1950	*
Cevat Rüştü Gürsoy	1917-1986	DTCF	1940-1985	*

* No verified data has been accessed / ** DTCF: Ankara University, Faculty of Language, History, and Geography

Table 2: Major geographers who served in geography departments in Türkiye between the 19th and 20th centuries (modified from Gümüşçü & Karakaş Özur, 2016)

In this section, it is also necessary to mention Ali Tanoğlu, one of the geographers trained by Faik Sabri Duran. According to Doğanay (1997), Tanoğlu is the first representative of human and economic geography in the contemporary sense and also holds a special school of thought. For example, the first human and economic geography books for undergraduate students, such as *"Economic Geography-Energy Resources (1940)"* and *"Human Geography: Population and Settlement (1966)"* were prepared and published by Tanoğlu.

Another notable aspect of Tanoğlu among geographers is that he was the first geographer to serve as a dean (Dean of the Faculty of Literature at Istanbul University during 1950-1952 and 1956-1959) and the first geographer to serve as a rector (Rector of Istanbul University during 1957-1959). Additionally, Tanoğlu made significant contributions to the science of geography in Türkiye through the students he trained, leaving a lasting impact. Among these geographers, Süha Göney stands out for introducing the first undergraduate textbooks on "*Urban Geography*" (1977) and "*Political Geography*" (1979) to the science of geography in Türkiye (Doğanay, 1997; Tuncel et al., 2010).

Another geographer who holds an important place in Turkish geography is M. Besim Darkot. Darkot was influential, particularly through his work in cartography and regional geography. Moreover, Darkot was a significant figure who contributed to the First Turkish Geography Congress, during which the division of Turkey into geographical regions was undertaken (Doğanay, 1997).

The contributions of the Turkish geographers mentioned throughout the study to the field of geography in Turkey are indisputable. When the contributions of Turkish geographers who were educated abroad are also considered, the significance and role of this in the discipline will be better understood. Geographers who pursued education abroad have made significant contributions, particularly to the development of geography in Turkey, to the alignment of the discipline with global standards, and to ensuring that future projections in the field are compatible with modern geographical understanding.

3.6. The Institutionalization Process and Effects of the Science of Geography in Türkiye

Educational and research institutions, indeed, played a key role in the institutionalization of geography in Türkiye. The establishment of new geography departments and research centers was, in fact, crucial in laying this foundation. Over time, these developments significantly strengthened the academic infrastructure. Moreover, they helped the discipline reach a broader audience. Furthermore, the formation of geography associations increased the societal impact of the field. This also contributed to the dissemination of geographical knowledge (Gümüşçü & Karakaş Özür, 2016).

Türkiye's first geography department was founded on October 14, 1915, at Istanbul Darülfünun (university). In 1933, Istanbul University replaced Darülfünun, marking what Sırrı Erinç called the "Turkish Scientific Renaissance" in geography (Erinç, 1973; Gümüşçü & Karakaş Özür, 2016).

The second geography department established in Türkiye started its activities in 1935 at Ankara University's Faculty of Language, History, and Geography (DTCF) (Kayan, 2000). Forty years after the establishment of the geography department within DTCF, the Department of Geography at Atatürk University's Faculty of Literature in Erzurum, eastern Türkiye, was

opened in the 1974-1975 academic year (Doğanay, 1997). Today, there are over 40 departments offering geography education in various universities, including geography teaching departments within education faculties, and this number is steadily increasing (URL-6).

Another organization that brought about significant transformations in Turkish geography is the Turkish Geographical Society. In the 19th century, efforts were made to establish a geographical society in the Ottoman Empire, and indeed, a geographical society was established. In 1875, the first geographical society, "*Şirketi Coğrafiye-i Hidiviye (a kind of geographical society)*" was established in Egypt, which was part of Ottoman territory (Unat, 1943; Alagöz, 1943). After this date, there were two more attempts to establish a geographical society at various times. The first of these was in 1899, when a person from Izmir named Sinan Topuz and a railway engineer named Schneider applied to the then grand vizier Halit Rıfat Pasha to establish a geographical society. The second attempt was made by a delegation led by Recaizade Ekrem Bey. Detailed information about these two applications cannot be provided as the documents regarding them are not available (Unat, 1943).

As can be noted, the two initiatives mentioned above were individual efforts. There were also attempts by the state to establish a geographical society. In 1918, the Minister of Education (Maarif Nazırı) of the time, in the Ottoman Parliament (Meclis-i Mebusan), stated that there were no necessary studies on the country's geography and climate and proposed the establishment of the "*Commission for Climatic Research-the first state institution established for meteorological observation (Tedkikat-ı İklimiye Encümeni)*" to carry out the necessary work in these two areas (Unat, 1943).

Following these unsuccessful attempts, it was decided at the First Turkish Geography Congress held (Photo 1) in Ankara on June 6, 1941, to establish the "*Turkish Geographical Society (TCK)*" in Ankara on March 12, 1942 (Erinç, 1973). Today, in Türkiye, the Turkish Geographical Society, the Geomorphology Association, the Turkish Association of Geographers, and the Turkish Geography Research and Application Center are actively continuing their activities.

The history of geographical societies such as the Turkish Geographical Society (TCK) dates back much further than the academic institutionalization of the science of geography in universities. Jensen (1988) states that these societies pioneered the establishment of geography departments in universities and fought hard for the recognition of geography as an academic field. The first known geographical society was established in 1788. The French founded their society in 1821, the Germans in 1856, the Hungarians in 1872, and the Dutch and Swedes in 1873. By the late 1800s, there were 94 geographical societies worldwide, with 80% of them located in Europe. Of these, 26 were established in France and 24 in Germany (Tümertekin & Özgüç, 2004).



Photo 1: News article about the "Geography Congress" published on the front page of *Tasvirî Efkâr Newspaper* dated June 7, 1941 (URL-4).

The main reason for the fewer geographical societies in the Ottoman period and Türkiye compared to Europe is the differences in geographical thought. In Europe, geography was closely intertwined with colonial activities for many years and became a discipline that provided information flow to colonial countries. In this context, the relationship between geography and colonial activities is significant. According to Kishe (1978), modern geography begins with Bernhardus Varenius (1622-1649). Varenius wrote the first trade geography book, "*Descriptio regni Japoniae et Siam*" in the mid-seventeenth century to provide useful information to Amsterdam merchants (Martin, 1993; Tümertekin & Özgüç, 2007). In relation to the evolution of geography and its connection with colonialism, Livingstone (1992ab), Withers (2010), and Glacken (1967) have made significant contributions in the later period.

The modern world has been shaped as a result of Europe's encounters with and, in many cases, exploitation of other societies (Gulbenkian Commission, 2011). After the mid-19th century, geography became an important science providing information for geographical discoveries to colonial countries, and geography departments were established even in the most prestigious universities. This process also transformed geographical thought. Places and regions were approached from a European perspective and according to certain national, economic, and religious interests, with geography being used as a tool of colonialism. As a result, a tradition strongly influenced by ethnocentrism, imperialism, and masculinism began to develop in geography (Tümertekin & Özgüç, 2017).

Ultimately, the institutionalization process of the science of geography in Türkiye has allowed the discipline to modernize and gain more acceptance in society. The established geography departments and societies have contributed to aligning the discipline with international standards and have increased the social impact of the science of geography. In the future, further strengthening institutional structures and developing new collaborations will enable the science of geography in Türkiye to be more effective on the international stage.

3.7. The Science of Geography in Türkiye Today

The science of geography in Türkiye has undergone significant transformations over the last 100 years. During this century-long period, the importance of geography in Türkiye's education system has steadily increased. Indeed, the increase in the number of departments offering geography education is evidence of this (Figure 1). As seen in Figure 1, the steady growth in the distribution of geography departments over the years in Türkiye indicates that geography education has become more widespread. This graph also highlights the significance of the science of geography in Türkiye at both academic and societal levels.

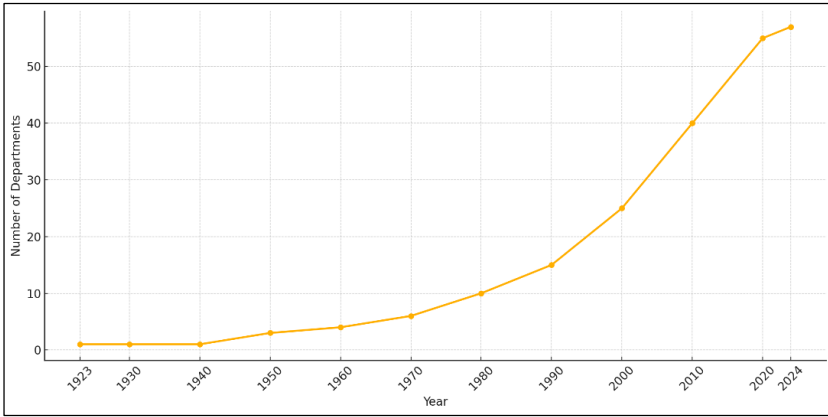


Figure 1. The number of departments offering geography education in Türkiye over the past 100 years (1923-2024) (Prepared using Sözer, 1993; Gümüüşçü & Karakaş Özü, 2016; URL-5).

Today, geography departments in Türkiye have become significant academic focal points across the country. As of 2024, the top 10 geography departments with the highest number of enrolled undergraduate and graduate students are shown in Figure 2. These universities, which rank highest in terms of student numbers, stand out in the field of geography in Türkiye. These institutions have also become the primary centers where geography education is concentrated in Türkiye. Although it is possible that some of these students may be inactive, these data still indicate the academic appeal of geography departments in Türkiye. This figure provides important clues in understanding students' preferences for geography departments.

Evaluating the current figure in terms of the potential for the science of geography to reach broader audiences and its future potential, it can be concluded that the development potential of the science of geography in Türkiye is quite high.

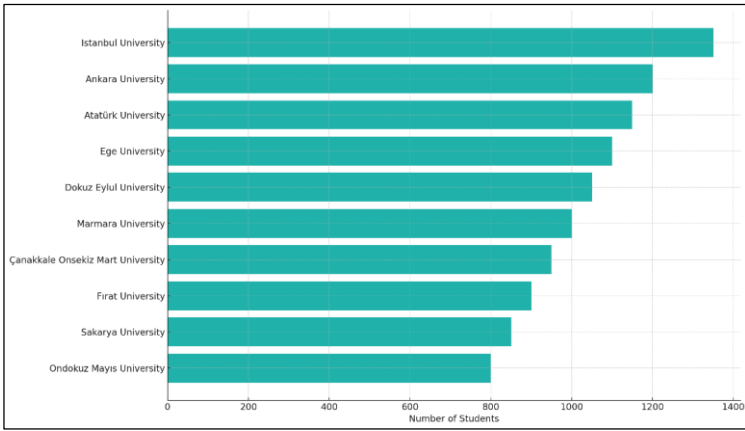


Figure 2. The top 10 universities with the highest number of enrolled students in geography-related departments in Türkiye as of 2024 (Prepared using URL-5)

The number of postgraduate (master's and doctoral) theses conducted in the field of geography in Türkiye is important for understanding the academic development of the discipline. The situation in Türkiye over the past 23 years is shown in Figure 3. This graph, which shows the annual numerical distribution of postgraduate theses in the field of geography in Türkiye, is evidence of the academic interest in the geography discipline in Türkiye. Especially in recent times, the involvement of the science of geography in addressing and solving environmental and social issues has increased the number of postgraduate studies. This upward trend in studies also increases the number of research projects in the field of geography at Turkish universities, leading to more students engaging in the discipline. This enhances the acceptance of geography in Turkey both nationally and internationally.

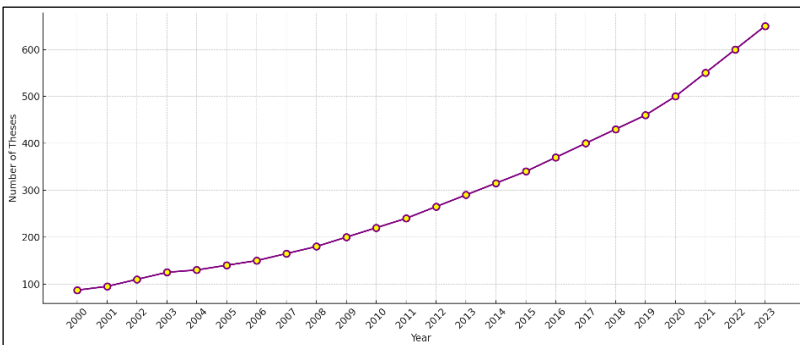


Figure 3. The number of postgraduate theses in the field of geography in Türkiye over the past 23 years (2000-2023) (Prepared using URL-6)

The distribution of geography postgraduate theses in Turkey over the past 23 years has been analyzed by topic. This shows the discipline's diversity and research trends. Figure 4 highlights the concentration of these theses in different areas. Physical geography accounts for 30% of the total, making it the most researched field, followed by human geography at 25%. Regional geography studies rank third with 20%. Studies focusing on environmental issues and sustainability are notable with 15%. Finally, research on geographic information systems accounts for 10%, placing it last. This topic distribution in theses demonstrates that the science of geography in Türkiye encompasses a broad spectrum of research covering both the natural environment and human-society relationships. Furthermore, the diversity seen in postgraduate studies in Türkiye reflects the dynamic nature of the discipline and the interest in different research areas. Practically, these data help understand the academic fields in which the science of geography in Türkiye is developing and the directions in which research trends are concentrating.

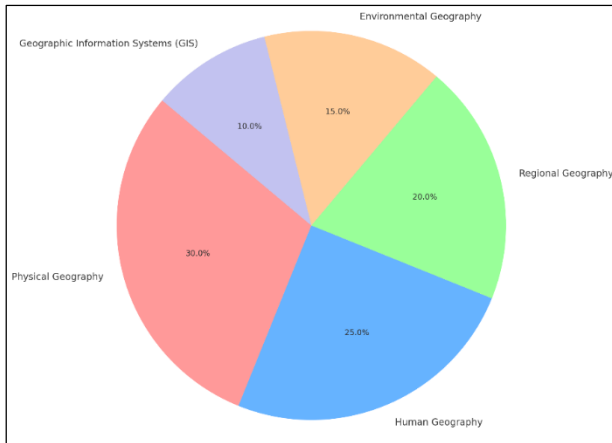


Figure 4. The distribution of postgraduate theses in the field of geography in Türkiye over the past 23 years (2000-2023) by topics (Prepared using URL-6)

Four journals that are at the forefront of publishing academic studies in the field of geography in Türkiye hold a significant place in the discipline. These journals are the Turkish Geographical Review, Eastern Geographical Review, Aegean Geographical Journal, and Marmara Geographical Review. Figure 5 shows the main topic distributions in articles published in these four major journals from their establishment to the present. The graph highlights the intensity and diversity of research conducted in various sub-disciplines of geography in Türkiye. Physical geography, human geography, regional geography, environmental issues and sustainability studies, and geographic information systems are among the most frequently addressed topics in these journals. These data illustrate the structure of the science of geography in Türkiye and the research areas to which the discipline

contributes. Additionally, this graph provides important insights into the academic development direction of the science of geography in Türkiye and the research trends in the field of geography.

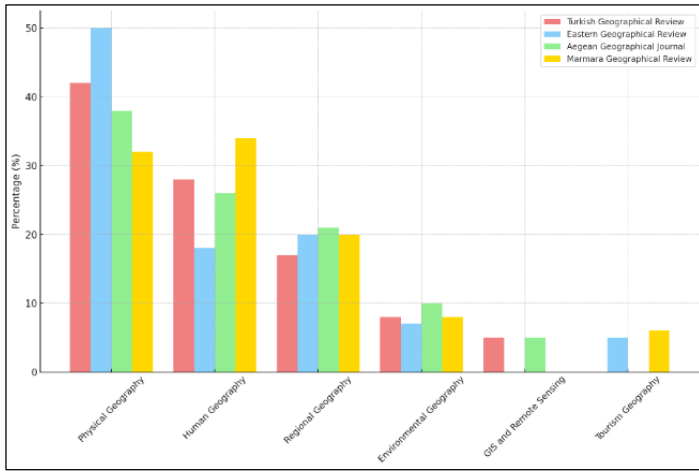


Figure 5. The content distribution of four major journals publishing in the field of geography in Türkiye (Prepared using URL-1; URL-3)

4. Conclusion and Recommendations

The practices rooted in the colonial mindset that underpinned the spread and institutionalization of the science of geography in Europe were not observed either in the Ottoman Empire or in Republican Türkiye. As a result, geography in Türkiye lagged behind Europe by 300 years, as previously emphasized by Tümertekin.

The development of the science of geography in Türkiye throughout its historical process has been shaped by various transformations, allowing the discipline to gain a broader perspective today. The role of the Ottoman legacy, re-evaluated with the scientific and innovative approaches of the Republican era, is an undeniable fact in this progress. All these developments have laid the groundwork for the advancement of the science of geography in different fields in Türkiye. It should be remembered that the science of geography in Türkiye followed a different developmental trajectory than in Europe, with advancements in geography being inherited from the Ottoman period to Republican Türkiye.

Ottoman geographers generally focused on cosmography and descriptions of countries. Until the 12th century, they were influenced by the works of Islamic geographers, and in later periods, new works were created by translating the studies of Western geographers. This entire process brought together different cultural and scientific accumulations, leading to the cumulative development of the science of geography. However, with the increase in colonial activities in Europe during the 19th century, the

previously mentioned colonial-driven advancements in the science of geography were not observed in the Ottoman Empire, as the Ottoman state did not participate in colonial activities. In the Republican era, developments in the science of geography were entirely scientific, manifesting as a result of the understanding of Mustafa Kemal Atatürk, the founder of the Republic of Türkiye, who stated, "Science is the most reliable guide in life."

Two main stages that are prominent in the science of geography in Türkiye have played a decisive role in the historical process. The first is the foreign geographers who brought about changes in prevailing philosophies and principles, and the second is the Turkish geographers who completed their education abroad and returned to Türkiye. Before Ottoman modernization, geography was often conducted with incomplete or incorrect encyclopedic information, without following specific principles and methods. With the help of foreign geographers, this shifted towards descriptive geography.

Geographers who studied abroad, indeed, brought back the geographical philosophy of those countries to Türkiye. Moreover, they shared the principles of geography practiced internationally with their colleagues. This, in fact, helped align geography in Türkiye with global standards. In summary, the development of geography in Türkiye has been shaped by various transformations. Since the establishment of the Republic, scientific and innovative approaches have, indeed, allowed for a re-evaluation of the Ottoman legacy. Consequently, this has supported the growth of geography in multiple fields. Furthermore, the influence of foreign geographers and the return of Turkish geographers educated abroad were key turning points. These factors have, undoubtedly, modernized the discipline and aligned it with international standards. Looking ahead, geography in Türkiye is expected to gain even more global recognition. However, to achieve this, the institutional structure must be strengthened, interdisciplinary collaboration increased, and innovative research methods applied. In addition, research on environmental and social issues, along with sustainable solutions, is essential for the social benefit of geography. Ultimately, this will enhance the discipline's impact, address the complex relationships between space and culture, and help solve global problems.

REFERENCES

Written References

- Akyol, İ. H. (1943). Son yarım asırda Türkiye'de coğrafya. *Türk Coğrafya Dergisi*, 1.
- Alagöz, C. A. (1943). Türk Coğrafya Kurumu'nun amaçları ve çalışmaları. *Türk Coğrafya Dergisi*, 1.
- Cloke, P. et al. (2005). *Introducing human geographies*. Hodder Education.
- De Blij, H. J. (2012). *Why geography matters: More than ever*. Oxford University Press.

- De Blij, H. (2021). *Coğrafya neden önemlidir hiç olmadığı kadar*. (çev.: Fatma Yavaş - Baki Kaya), Ankara: Hece Yayınları.
- Doğanay, H. (1997). *Türkiye Beşerî Coğrafyası*. Gazi Kitabevi.
- Domosh, M. et al. (2010). *The human mosaic: A cultural approach to human geography*. W. H. Freeman and Company.
- Erinç, S. (1973). *Cumhuriyet'in 50. yılında Türkiye'de coğrafya*. Başbakanlık Basımevi.
- Glacken, C. J. (1967). *Traces on the Rhodian shore: Nature and culture in Western thought from ancient times to the end of the eighteenth century*. University of California Press.
- Gulbenkian Komisyonu. (2011). *Sosyal bilimleri açın: Sosyal bilimlerin yeniden yapılanması üzerine rapor*. (çev.: N. Ersoy). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gümüşçü, O. (2008). *Tarihi coğrafya*. İstanbul :Yeditepe Yayınevi.
- Gümüşçü, O. (2013). Osmanlı coğrafyasının gelişimi. *Coğrafya Dergisi*, 2(1), 50-67.
- Gümüşçü, O. (2015). Türkiye'de coğrafya eğitimi: Tarihsel süreç ve güncel yaklaşımlar. *Coğrafya Eğitimi Dergisi*, 1(1), 20-35.
- Gümüşçü, O. - Karakaş Özür, N. (2016). Türkiye'de modern coğrafyanın kuruluşu ve örgütlenmesi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 32, 105-148.
- Jensen, A. H. (1988). *Geography, history, and concepts*. (Translated by B. Fullerton), New York: Barnes and Noble Books.
- Kayan, İ. (2000). Türkiye üniversitelerinde coğrafya eğitimi, amaç, yeni hedefler, sorunlar ve öneriler. *Ege Coğrafya Dergisi*, 11, 7-22.
- Kishe, G. (1978). *A source book in geography*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Livingstone, D (1992a). A brief history of geography. *The Student's Companion to Geography*, (eds.: H. Viles et al.), 27-35, Oxford: Blackwell.
- Livingstone, D. N. (1992b). *The geographical tradition: Episodes in the history of a contested enterprise*. New Jersey: Blackwell Publishers.
- Martin, G. J. (1993). *The history of geography*. Oxford: Oxford University Press.
- Özçağlar, A. (2009). *Coğrafyaya giriş*. Ankara: Ümit Ofset Matbaacılık.
- Ratzel, F. (1896). *The history of mankind*, Vol. 1-3, UK: Macmillan and Company.
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. London: Pion.
- Sözer, S. (1993). *Türkiye'de coğrafya eğitimi ve araştırmaları: Tarihi gelişimi ve günümüzdeki durumu*. İstanbul: Türk Coğrafya Kurumu Yayınları.
- Tanrıkulu, M. - Gümüşçü, O. (2021). Türkiye'de coğrafya biliminin gelişimi: 1940-2000 dönemi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 467-512.
- Tokcan, H. & Oruç, Ş. (2009) Osmanlı Devleti son dönemlerinde coğrafya öğretimi: Buluş yoluyla öğretime bir örnek. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 3, 1013-1024.
- Tuan, Y. F. (1974). *Topophilia: A study of environmental perception, attitudes, and values*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Tuncel, H. et al. (2010). *Türkiye coğrafya bibliyografyası kitaplar ve makaleler*. Bilecik: Bilecik Üniversitesi Yayınları.

- Tümertekin, E. (1990). *Çağdaş coğrafi düşüncenin oluşumu ve Paul Vidal de la Blache*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tümertekin, E. - Özgüç, N. (2002). *Beşerî coğrafya: İnsan, kültür, mekân*. 3. Baskı, İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Tümertekin, E. - Özgüç, N. (2004). *Beşerî coğrafya: İnsan, kültür, mekân*. İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Tümertekin, E. - Özgüç, N. (2007). *Beşerî coğrafya: İnsan, kültür, mekân*. 4. Baskı, İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Tümertekin, E. - Özgüç, N. (2017). *Beşerî coğrafya: İnsan, kültür, mekân*. 5. Baskı, İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Unat, R. F. (1943). Memleketimizde bir coğrafya cemiyeti kurma istekleri ve teşebbüsleri. *Türk Coğrafya Dergisi*, 1, 16-23.
- Withers, C. W. J. (2010). *Geography and science in Britain, 1831-1939: A study of the British association for the advancement of science*. Manchester: Manchester University Press.
- Yavan, N. (2005a) SCI ve SSCI bağlamında Türkiye'nin coğrafya biliminde uluslararası yayın performansının karşılaştırmalı analizi: 1945-2005. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 3 (1), 27-55.
- Yavan, N. (2005b). Bilim felsefesi bakımından coğrafyada pozitivist yaklaşım. *Ulusal Coğrafya Kongresi Bildiriler Kitabı*, (eds: S. Avcı & H.Turoğlu), 405-414, İstanbul.
- Yavan, N. (2019). Türkiye'deki coğrafyacıların uluslararası yayın performansı (1945-2015): Son 10 yılda (2005-2015) ne değişti?. *International Journal of Geography and Geography Education*, 39, 121-150.
- Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Electronic References

- URL-1: Dergipark. (2024). Coğrafya dergileri arşivleri. <https://dergipark.org.tr/tr/>, (Access Date: 06.06.2024).
- URL-2: The Sun. (2020). *If I hadn't spotted that the sea was fizzing then my parents, sister and me would all be dead*. <https://www.thesun.co.uk/news/635504/if-i-hadnt-spotted-that-the-sea-was-fizzing-then-my-parents-sister>, (Access Date: 15.05.2023).
- URL-3: TR Dizin. (2024). Coğrafya dergi arşivleri. <https://trdizin.gov.tr/>, (Access Date: 02.06.2024).
- URL: 4: 1. 7 Haziran 1941 tarihli Tasviri Efkar Gazetesi, https://www.gastearsivi.com/gazete/tasviri_efkar/1941-06-07/1, (Access Date: 10.06.2023).
- URL-5: Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi (YÖK Tez). (2024). Coğrafya tezleri. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>, (Access Date: 15.07.2024).
- URL-6: Yükseköğretim Kurulu (YÖK). (2023). *Lisans atlası*. Link: <https://lisansatlas.yok.gov.tr>, (Access Date: 11.02.2024).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / Article does not require an Ethics Committee Approval.

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazarın da katkısı eşittir./Both authors contributed equally.

GÜNÜMÜZ TÜRK BESTECİLERİNİN PİYANO ESERLERİNDE ÇAĞDAŞ MÜZİK TEKNİKLERİNİN KULLANIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME



AN ANALYSIS OF THE USE OF CONTEMPORARY MUSIC TECHNIQUES IN THE PIANO WORKS BY CONTEMPORARY TURKISH COMPOSERS

Özgür ESER*-Pınar BEŞEVLİ**

ÖZ: Yazılı kültürün ortaya çıkmasıyla birlikte toplumlar oluşturdukları müzik kültürünün belleklerden silinmesini önlemek ve nesiller boyu aktarımını sağlayabilmek için kültürlerine bağdaşık çeşitli semboller üreterek ses yazım sistemleri geliştirmişlerdir. Bu geliştirilen sistem ve semboller, müzik yazısı olarak adlandırılan notasyondur. Orta çağda kullanılmaya başlanıp günümüze kadar varlığını devam ettiren konvansiyonel nota sistemi, dönemlere ve zamanın müzikal ifadelerinin ihtiyaçlarına göre şekillenmiş ve özünü yirmi birinci yüzyıla kadar muhafaza etmeyi başarmıştır. Tarihsel süreç içerisinde özellikle yirminci yüzyılda çağdaş müzik akımlarının ortaya çıkmasıyla, müzikte çeşitli yeni teknikler kullanılmaya başlanmış ve müzikal değişimi aktarabilmek için notasyon üzerinde de çeşitli arayışlar, kullanımlar ve metotlar denenerek farklı notasyon biçimleri üretilmiştir. Yeni müzik tekniklerinin piyano için yazılan eserlerde sıklıkla rastlanır olması dolayısıyla bu çalışmada bu çalgı üzerine yazılmış eserlere yoğunlaşmıştır. Bu çalışmada çağdaş müzik tekniklerinin neler olduğu ve konvansiyonel müzik yazısından nasıl ayrıldığı tarihsel bir betimlemeyle ele alınmıştır. Araştırmada günümüz Türk bestecilerinin piyano eserlerinde çağdaş müzik tekniklerini, nasıl kullandıkları bunları notaya aktarım biçimleri ve bu teknikleri tercih etme sebeplerinin neler olduğunun ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda yazdıkları piyano eserlerinde çağdaş müzik teknikleri kullanan günümüz Türk bestecilerinden altısı ile görüşülerek örnek eserler belirlenmiş ve eserlerinde kullandıkları teknikler ele alınmıştır. Çalışmada nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiştir. Literatür taraması ve yarı yapılandırılmış görüşme formu üzerinden elde edilen veriler, tarihsel bir dizgeyle ve betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgulara göre, bu besteciler piyano eserlerinde konvansiyonel nota yazım tekniklerinin dışında, çağdaş müzikle örtüşen çeşitli notasyon yöntemlerini benimsenmektedirler. İncelenen eserlerde ses salkımları, hazırlanmış piyano ve glissando gibi tekniklerin öne çıktığı görülmektedir. Bu araştırma, çağdaş müzik alanında çalışan bestecilere, icracılara ve bu yönde çalışmalar yapan araştırmacılara önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Müzik, Çağdaş Piyano Teknikleri, Piyano, Türk Bestecileri, Çağdaş Türk Müziği

* Öğretmen-Müzişyen.-Fatih Sınav Koleji/İstanbul-ozgureser177@gmail.com (Orcid: 0009-0000-8076-2993)

** Dr. Öğr. Üyesi-Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü/ Samsun-pbesevli@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5523-6318)

ABSTRACT

With the emergence of written culture, societies have developed sound writing systems by producing various symbols compatible with their culture to prevent the musical culture they created from being erased from memory and to ensure its transmission across generations. This developed system and symbols are the notation called musical writing. The conventional notation system, which started to be used in the Middle Ages and continues to exist today, has been shaped according to the periods and the needs of the musical expressions of the time and has managed to preserve its essence until the twenty-first century. During the historical process, especially with the emergence of contemporary music movements in the twentieth century, various new techniques began to be used in music to convey musical change. Various searches, uses, and methods were tried on notation, and different forms of notation were produced. Since new musical techniques are frequently encountered in works written for the piano, this study focuses on works written for this instrument. In this study, what Contemporary music techniques are and how they differ from conventional music writing are discussed with a historical description. The research aims to reveal how today's Turkish composers use contemporary musical techniques in their piano works, how they transfer them to notes, and why they prefer these techniques. In this regard, six of today's Turkish composers who use the Contemporary music techniques in their piano works were interviewed. Exemplary works were determined, and the techniques they used were discussed. A qualitative research method was adopted in the study. The data obtained through literature review and semi-structured interview form were evaluated using a historical system and descriptive analysis method. According to the findings, these composers adopt various notation methods that overlap with contemporary music, in addition to conventional notation techniques in their piano works. It is seen that techniques such as sound clusters, prepared piano and glissando are prominent in the examined works. It is also an important resource for composers, performers, and researchers in contemporary music.

Keywords: Contemporary Music, New Piano Techniques, Piano, Turkish Composers, Contemporary Turkish Music

Giriş

Müzik, tarih boyunca gelişen teknolojilerin yanında sanatsal ve kültürel eğilimlerin oluşturduğu yönelimlerle doğru orantılı olarak değişim göstermiş ve çeşitlenmiştir. Yazılı kültürün ortaya çıkmasıyla birlikte toplumlar oluşturdukları müzik kültürünün belleklerden silinmesini önlemek ve nesiller boyu aktarımını sağlayabilmek için kültürlerine bağdaşık çeşitli semboller üreterek ses yazım sistemleri geliştirmişlerdir. Bu geliştirilen sistem ve semboller, müzik yazısı olarak adlandırılan notasyondur. Orta Çağ'dan itibaren günümüze kadar kullanılan nota sistemi, zaman içinde müziğin ihtiyaçlarına uygun olarak gelişmiştir. Günümüze değin müzik sanatının çeşitli dönemlerinde, müzikal bakış açıları farklılıklar göstermesine rağmen, konvansiyonel notasyon, varlığını devam ettirmiş ve dönemin ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Süreç içerisinde müzikal anlayışı aktarabilmek için notasyon üzerinde çeşitli metotlar denenmiştir Bununla birlikte on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında ise bestecilerin piyanoda birçok farklı renk ve efekt üretmek için özellikle piyanoda tını arayışını başlatan çeşitli yöntemler geliştirdikleri bilinmektedir (Ishii, 2005: 11). Yirminci yüzyıla geldiğinde, müzikte estetik anlayışı ve estetiğe bakış açısının değişime uğraması ve bundan dolayı bestecilerin de yeni ses renkleri bulma eğilimine gitmeleri sayesinde

artık ses rengi olgusunun da, armoni, ritim ve melodi gibi müziğin ana öğeleri arasında kabul gördüğü anlaşılmaktadır (Alaner, 2000: 30).

Görülen odur ki besteciler yirminci yüzyılda önceki dönemlerden farklı olarak o zamana kadar gelen tüm birikimlerden de yararlanarak, çalma tekniklerini geliştiren bir tutumla daha çok deneysel ve genişletilmiş teknikler içeren müziğe (experimental music) eğilim göstermişlerdir. Deneysel ve genişletilmiş müzik, konvansiyonel müzik formlarından ayrılarak, müziğin var olan frekans, tını, ifade ve düşünsel sınırlarını genişleterek müzikal keşifler yapmak için yenilikçi teknikler ve deneysel yaklaşımlar kullanılan bir dizi müziğe koşut deneyimi ifade etmektedir. Çağdaş müzik uygulamaları, genellikle sınırları zorlama, alışılmadık sesler ve yapılar kullanma, dolayısıyla müziğin sınırlarını aşma amacı taşımaktadır. Yapılan literatür taramasında, Piyanonun bu yeni tekniklerin en sıklıkla uygulandığı enstrümanların başında yer almakta olduğu anlaşılmıştır. Bu doğrultuda çalışmada klavye üzerinde kullanılan, dolayısıyla piyano için geliştirilmiş çeşitli yeni teknikler ele alınmaktadır.

Türkiye'de Çağdaş müzik, tarihsel bir süreç içerisinde konvansiyonel müziğin mirasıyla entegre olmuş ve uluslararası müzik sahnesinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Günümüz çağdaş müzik Türk bestecilerinin özellikle konvansiyon dışı teknikleri ele aldıkları görülmektedir. Bu tekniklerin kullanımına bakıldığında, uluslararası müzikte de örnekleri olduğu üzere piyano eserlerinde daha sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu çalışmada Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin piyano için yazdıkları eserlerde kullandıkları çağdaş müzik tekniklerinin neler olduğu tespit edilerek, bestecilerin bu teknikleri neden ve nasıl kullandıklarının ortaya koyulması amaçlanmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda alanında uzman akademisyenlerin görüşleri alınarak piyano için yazdıkları eserlerde Çağdaş Müzik teknikleri kullanan günümüz Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinden Aslı Kobaner, Mehmet Ali Uzunselvi, Orhan Veli Özbayrak, Onur Dülger, Mustafa Eren Arın, Hakan Ali Toker ile iletişime geçilmiş ve gönüllü destek alınmıştır. Bu altı bestecinin Çağdaş Müzik teknikleri kullanarak piyano için yazmış oldukları eserlerden örnekler belirlenerek, eserlerinde kullandıkları teknikler incelenmiştir. Çalışmada nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiş olup, literatür taraması ve yarı yapılandırılmış görüşme formu üzerinden bestecilerden elde edilen veriler doğrultusunda edinilen bilgiler derlenerek, tarihsel bir dizgeyle ve betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, Çağdaş Müzik tekniklerinin neler olduğu ve konvansiyonel müzik yazısından nasıl ayrıldığı, tarihsel bir betimlemeyle ele alınmıştır. Tarihsel süreç içerisinde konvansiyonel müzik ile çağdaş müzik arasındaki farkların oluşumunun genel bir çerçeve içinde aktarıldığı bu çalışmada yirminci yüzyılda yaşanan teknolojik, sosyolojik ve politik gelişmeler doğrultusunda ortaya çıkan yeni müzik anlayışının, çağdaş müzik alanında yazılan eserlerde piyano çalım tekniklerine yansımaları açıklanmaktadır. Ayrıca günümüz Türk bestecilerinin piyano eserlerinde çağdaş müzik tekniklerini nasıl

kullandıklarını, notaya aktarım biçimlerini ve bu teknikleri tercih etme sebeplerini ortaya koyma gayesi taşımakta olan bu araştırma, konuyu ele alış açısından alan yazınına katkı sağlamayı ve bu müzik türüne ilgi duyan besteci ve icracılara ışık tutmayı amaçlamaktadır. Bu çalışma, alanda bu konuyla ilgili kaynaklar çok sınırlı olması nedeniyle de Türkiye'deki Çağdaş müziğin evrimini anlamak ve gelecekteki gelişmelere yol göstermek adına önemli bir kaynak niteliği taşıması bakımından büyük önem arz etmektedir.

1.Konvansiyonel Müzik

Konvansiyonel müzik genellikle Klasik Batı Müziği geleneğinin kullanım biçimlerini ifade etmektedir. Bu geleneğin temelleri Orta Çağ'da atılmış ve Rönesans dönemiyle birlikte gelişmiştir. Konvansiyonel müzik, belirli bir formata, yapısal düzene ve nota yazım kurallarına bağlı kalır. Bu anlamda bu çalışmada da konvansiyonel terimi alışılmış ve genel kabul görmüş anlamları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu müzik geleneği, Barok, Klasik ve Romantik Dönemleri içermekte ancak günümüzde de süregelmektedir. Konvansiyonel müzik, belirli bir disiplin ve estetik anlayışının esas alındığı bir geleneği yansıtırken, Çağdaş Müzik ise geleneksel kurallara daha az bağlı kalarak daha esnek bir yapıya sahiptir ve farklı ifade biçimlerine açıktır.

2. 20. Yüzyılda Modernizm ve Çağdaş Müzik

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başındaki sanat anlayışında meydana gelen değişimler, modernizm kavramının öne çıkmasına neden olmuştur. Modernizm, özellikle 20. yüzyılda belirgin hale gelen ve sanatta geleneksel kalıpları sorgulayan bir düşünce akımıdır. Bu akım, konvansiyonel sanat geleneğini yıkmaya yönelik bir eğilimi de ifade etmektedir. Konvansiyonel sanat anlayışına bakıldığında, Romantik Dönem' de tonal sistemin hala belirli kurallara ve form standartlarına bağlı olduğu gözlemlenmektedir. Ancak modernizm, bu geleneksel yapıları sorgulamış ve mevcut normlara meydan okumuştur. Sanatçılar, daha özgün ve deneysel ifade biçimleri arayarak, yeni ve çoğunlukla radikal sanat anlayışları geliştirmişlerdir. Bu dönemde, sanat eserlerindeki temsil biçimleri, yapısal bütünlük ve estetik değerlerde önemli değişimler yaşanmıştır. Dolayısıyla, modernizm çağı, sanatta eski normlardan kopuşun ve yeni ifade biçimlerinin doğuşunun bir yansıması olarak kabul edilir (Durmak, 2021: 6).

Yirminci yüzyıl müziğinin önceki dönemlerden belirgin bir şekilde ayrılan özelliği, deneycilik ve çeşitlilikteki artıştır. Konvansiyonel müziğin evrildiği temel yapılar arasında yer alan tonal sistem ve buna dayalı normlar, bu dönemde ciddi bir sorgulamaya maruz kalmıştır. Yüzyıllar boyunca Batı müziğinin kılavuzlarından biri olan tonalite, 1900'lere kadar kesin bir belirleyici olarak kabul edilmiştir. Ancak 1600 ile 1900 yılları arasında müzikal form, tür, tarz ve üsluplardaki radikal değişimlere rağmen, tonalite kavramı nispeten değişmeden kalmıştır. Romantik Dönem'in sonlarında, müzikal ifadeyi genişletmek amacıyla uzak tonlara olan ilgi artmış, modülasyonlar ve kromatik öğeler sıkça kullanılmıştır. Bununla birlikte, majör ve minör dizilerin, Barok Dönem'deki gibi, egemenliği sürmüştür

(Yiğit, 2020: 20). Zamanla, müzikteki zıtlıkların sesler arasındaki etkileşimi, özellikle Romantik Dönem’de, müziğin yapısına derinlik katmıştır. Günümüzde, modernist besteciler melodi, armoni, ritim gibi müzik unsurlarını bir kenara bırakırken, tını rengi eserlerini şekillendiren önemli bir unsur haline gelmiştir (Brindle, 1975: 153). Ayrıca Çağdaş müzik bestecileri için sadece tonal yapıdan ayrılmak yeterli olmamıştır. Bu değişimler, daha yenilikçi ve cesur düşüncelere yol açmıştır. Müzikteki evrim süreci, alışılmadık tekniklerin ve gelenek dışı unsurların kullanımını teşvik etmiş ve yeni fikirlerin teknolojik olanaklarla birleştirilmesine ortam oluşturmuştur. Bu süreçte, birçok besteci, eserlerinde yeni tınlar elde etmek için yenilikçi enstrümantasyon ve orkestrasyon tekniklerine başvurmuş, hatta geleneksel enstrümanlara yeni çalma teknikleri geliştirmiş veya geleneksel olmayan enstrümanlara yönelmiştir (Ishii, 2005: 8). Modernist müzik, genellikle tonal geleneklere meydan okuyan, yeni ifade biçimleri ve teknikler arayan bir yaklaşımı temsil eder. Besteciler, konvansiyonel tonal yapıların dışına çıkarak, atonalite, dizisel teknikler, poliritmik ve politonal yapılar ve mikrotonal müzik gibi yenilikçi unsurları müzikal pratiğe dahil etmişlerdir (Durmak, 2021: 5). Müzikte Modernizm, müziği evrimleştiren ve yeni ifade biçimlerini keşfeden bir dönem olarak kabul edilir. Müziği bir sanat formu olarak daha geniş bir anlayışa taşımıştır. Bu dönemin etkileri, günümüzde bile müziğin çeşitliliği ve deneyimini şekillendirmiştir (Özkişi ve Dündar, 2015: 2). İzlenimcilik, Neo Klasizm, Minimalizm ve Post modernizm gibi felsefi akımlar, sanat ve müziği derinlemesine etkilemiştir ve yeni düşünsel perspektiflerin oluşmasında büyük bir öneme sahiptir. Bu akımlar, müziğin yapısını, ifade biçimlerini ve toplumsal rolünü sorgulayan çeşitli felsefi yaklaşımları temsil etmektedir (Doğan, 2013: 2).

Müziğin Modernist Dönemi, tüm bu akımların etkisinde değişmiş ve gelişmiştir. Ayrıca yirminci yüzyılın ortalarından günümüze kadar olan dönem Çağdaş Dönem olarak da adlandırılmaktadır (Çöloğlu, 2005: 5). Çağdaş Dönem, müzik alanında önemli bir evrim ve dönüşüm sürecini ifade etmektedir. Bu dönemde, müziğin yeni tekniklere ve yaklaşımlara açık olması, özellikle klavye enstrümanları üzerinde gerçekleştirilen performans tekniklerinde farklılıklara yol açmıştır. Modernist müzik çatısı altında Caz, Folk, Deneysel, Elektro-akustik, Rock, Pop gibi çeşitli müzik tarzları da geliştirilmiştir. Bu dönemdeki müzik, önceki dönemlerden farklı bir serbestlik ve deneysellikle karakterize olmuştur. Çağdaş Dönem müziği, deneysellik, özgünlük ve çeşitlilik açısından zengin bir müzikal evren sunmaktadır. Bu dönemdeki çeşitli akımlar, besteciler ve icracılar, müziğin kökten değişimine yol açarak müziğin evrimine ve Çağdaş müziğin geniş bir yelpazede ifade edilmesine olanak hazırlamıştır (Yöre, 2011: 12).

3. Çağdaş Dönemde Gelişen Piyano Teknikleri

Çağdaş Dönem müziğini oluşturacak olan eserlerde bestecilerin yenilik arayışları özellikle müziğin tınısında ve bu alanda yaşanan diğer tüm gelişmelerle birlikte müzik tarihinin dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir (Dürük, 2009: 210). Notasyonda yeni yönelimlerin ve

tarzların gün yüzüne çıkması, bestecilerin eserlerinde yeni müzikal yapı, doku ve form arayışları vesilesiyle gerçekleşmiştir. Konvansiyonel notasyonun süre bağlamında katietini reddeden yaklaşımların gelmesi, geometrik gelişen nota sürelerinin ve başkalaşmış ölçü anlayışının kullanılması, çeşitli ses renklerinin ve kaynaklarının, tonal saptanılabilirlik düşüncesinin yerine mikrotonal ses aralıklarının ifade edilmiş şekli ve nüans düşüncesinin değişimi gibi yenilikler, müzikte yeni perspektiflere, anlayışlara, sembollere, kavramlara ve notasyonda farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Müziğin bu yeni anlayışla ele alınış biçimleri, eserin bestelenmesi, yorumlanması, çözümlenmesi, çalınması ve dinlenmesi gibi hususlarda yeniye dair bir heves ve bununla birlikte kimi müzikal unsurlarda çeşitli kolaylıklar yanında güçlükler de getirmiştir. Bu heves çoğu zaman bestecinin icracıya yorum ve emprovizasyonda limitsiz olanaklar sağlaması; icracının da yeni ses renkleri ve notasyonu ortaya çıkarmak ve geleneğe meydan okumak istemesinden ileri gelmektedir. Ancak müziği bu yeni ele alış biçimi yeni notasyon gereğini de getirmektedir. Yeni notasyon elbette yeni bir bilgi birikimi ve deneyim gerektirmektedir. Bu sebepten ötürü icracı ve eser arasındaki bağın süreç içerisinde, tecrübeyle kuvvetleneceği öne sürülmüştür (Duncan, 2010: 142). Çağdaş müzik bugünkü formunu özellikle piyanoda 20. asırda gelişen tekniklere borçludur. Piyano çalgısı özelinde alandaki teknikler incelenmiş olup bu teknikler aşağıda verilen alt gruplar halinde kategorize edilmiştir. Piyano üzerinde kullanılan yeni yöntemler, enstrümanın geleneksel kullanım sınırlarını genişleterek, çeşitli ses efektleri ve yenilikçi ifade biçimleri sağlayan bir dizi özel teknikten oluşmaktadır. Bu teknikler, piyano performansını zenginleştirmek ve müzikal ifadeyi çeşitlendirmek amacıyla geliştirilmiştir.

3.1. Sessizce Basılan Tuşlar (Silently Depressed Keys)

Bir veya birden fazla tuşa sessizce basmak suretiyle, tellerin serbestçe titreşmesini sağlayıp bir tür tel rezonansı ve yankı efekti yaratarak kullanılan yöntemdir. Aslında bir tuşa veya birden fazla tuşa sessizce basılarak, sessiz olan tuşların damperlerini tellerden ayırdığı için diğer teller üzerinde tepki yaratarak titreşmesi olayıdır. Rezonans elde etmek için iki yol izlenebilir. Birincisi, piyanist sustain pedalına basarken, notaları çalar ve sonrasında uzamakta olan ve önceden bastığı sesleri pedal sayesinde tutar ve pedalı değiştirir. İkinci teknikte piyanist sessizce tuşa basar ve el veya orta pedal sayesinde sesleri tutar. Sessizce basılan tuşların tipik gösterimi, tam boyutlu, baklava biçimli notadır (Yang, 2004: 7). Ligeti'nin *Études pour piano: No. 3 "Touches Bloquées"* adlı eseri bu tekniği ele alan örneklerden biridir.

3.2 Sostenuto Pedalı (Sostenuto Pedal)

Sağ ve sol pedalin ortasında olan sostenuto pedalı uzatılması istenen tek bir ses veya birçok ses için kullanılır. Bu sesleri pedala basılı tutulduğu sürece uzatmak mümkündür. Sostenuto pedalı genelde uzun süre tınlaması

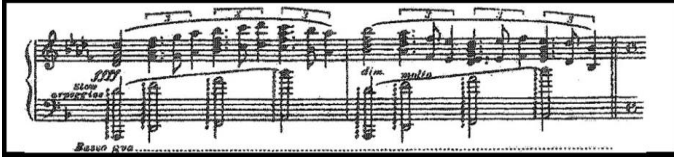
gereken bas sesler için kullanılır. Uzatılması istenen sesler sostenuto pedalı yardımı ile tutulurken diğer sesler kısa ve kesik çalınabilir.

Ayrıca seçilen seslerin armoniklerini tınlatmak için de kullanılmaktadır. Armoni yaratmak için sostenuto pedalı ve sessizce basılan tuşlar teknikleri bir arada kullanılarak piyanodan birçok farklı tını elde edilebilmektedir. Bu tekniğin kullanımında günümüzden Debussy Prelüdlere kadar geriye uzanan örneklerle rastlamak mümkündür.

Sostenuto pedalına orta pedal veya ikinci pedal da denir, Bu teknik çağdaş müzikte yaygın olarak görülür. En sık, sessizce basılan tuşlar, akorlar ve kümelerle kullanılır. İki tekniğin kombinasyonu, telin bir şekilde titreşmesini ve farklı tınlar oluşturmasını sağlar. Devam eden arka plan sesi üzerinde çeşitli artikülasyonlar çalınabilir (Yang, 2004: 8).

3.3 Ses Salkımları (Tone Clusters)

Çağdaş piyano müziğinde en yaygın kullanılan tekniktir. Salkımlar aynı anda çalınan diyatonik, pentatonik veya kromatik ölçeğin birkaç ardışık notasından oluşan bir gruptur. Bir kümedeki notaların sayısı değişir, ancak üç veya daha fazla nota olmalıdır. Bazen bir piyanistin kümeleri avuç içi veya kollarla, bazen de belirli bir araçla çalması gerekir. Henry Cowell ilk ton kümesi parçası olan "Manaunaun'un Gelgitleri (1912)" adlı eserinde kümeler, hareket tanrısı Manaunaun tarafından gönderilen muazzam gelgitleri ifade eder. Cowell, 1928'de bestelediği "Tiger" başlıklı piyano için bestelediği eserinde, uzun, genişletilmiş pasajlarda tekrarlanan devasa çift önkol ve yumruk kümeleriyle piyanoya sert vuruşlar uygulanmaktadır (Yang, 2004: 9).



Şekil 3.3 Cowell, TheTides of Manaunaun (Yang, 2004: 9)

Bazı besteciler ise eserlerindeki özel kümeleri çalmak için spesifik araçlar icat etmiştir.

3.4. Piyano İçi kullanımı (Inside The Piano)

Besteciler, çeşitli tınlar yaratmak amacıyla piyanonun tellerine hâkim olabilmek ve istedikleri tınıyı elde etmek için farklı yöntemler kullanmışlardır. Bu yöntemler arasında telleri çekmek, tellerde glissando yapmak, telleri susturmak, tellere ellerle veya tokmaklar gibi ek malzemelerle vurmak da bulunmaktadır. Sesler sadece farklı yöntemlere göre değil, aynı zamanda farklı malzemelere (eller veya diğer nesnelere) ve tellerin farklı bölümlerine (telin orta aralığı veya pimlere yakın kısım) göre de büyük ölçüde değişmektedir. Piyano içinde çeşitli çalma biçimleri için standardize edilmiş bir notasyon yoktur. Ancak, besteci tarafından sağlanan

açıklama veya talimat ile kolayca anlaşılır nitelik taşımaktadır. Henry Cowell, olağandışı piyano seslerini ve tekniklerini sistematik olarak keşfeden ilk bestecidir. 1923'te doğrudan piyano tellerinde çalmayı denemeye başlamış, aynı yıl, sessizce basılan tuşlar ve piyanonun içindeki orta aralıktaki telleri tıngırdatmak tekniklerini birleştiren "Aeolian Harp'ı" yazmıştır. Cowell's Piece for Piano and Strings (1924) ve The Banshee (1925) eserleri için de, tel çekme tekniği bulunmaktadır. Banshee, Cowell tarafından bestelenen en sıra dışı piyano parçası olarak görülmektedir (Yang, 2004: 10). Yine Cowell'in keşfi olan "perküsyon piyanosunu" ve "tını piyanosu"nu Lucia Dlugoszewski geliştirdi. Sesleri sürdürmek için, küçük yaylar kullandı. Benzer bir yaklaşım, farklı besteciler tarafından da benimsenmiştir (Yang, 2004: 12). C. Curtis-Smith'in, 1972'de yazmış olduğu "Rhapsodies" eserinde Naylon ipinden yapılmış yaylar, performanstan önce tellerin arasına takılır ve performans sırasında belirli bir sırada kullanılır. Piyanist iki elini kullanarak, tellerin üzerindeki yayları çekerek, keman çalar gibi bir teknik ile ses çıkarmaktadır (Durmak, 2021: 24).

3.5. Hazırlanmış Piyano (Prepared Piano)

Hazırlanmış piyanoda tellerin arasına çeşitli nesnelere yerleştirilerek tını ve perde değiştirilir. Piyano içi tekniğinden farklı olarak piyanist, hazırladığı piyano parçasını piyano kurulduktan sonra tamamen geleneksel tarzda klavyede icra eder. Bu fikir Cowell tarafından bulunmuştur ve John Cage tarafından tasarlanmıştır. 1930'ların başında Cage, Cowell ile çalışmış ve piyanonun tellerinin arasına yabancı cisimler yerleştirilerek alışılmadık dışında tınlar üretmeyi başarmıştır. Ardından John Cage 1938'de Seattle, Washington'daki Cornish Sanat Okulu'nda piyano eşlikçisi olarak çalışırken dansçılara, küçük bir mekâna uygun perküsyon topluluğu ile eşlik etmesi gerektiğinden, tek kişilik bir perküsyon topluluğu olarak "hazır piyano" fikrini ortaya çıkarmıştır. 1940 yılında bestelenen Bacchanale, dansçılar için yazılmış ilk hazırlanmış piyano eseridir. Cage, aynı tekniği 1942 ve 1951 yılları arasında yazdığı birçok eserinde kullanarak 1954'e geldiğinde, birçok solo ve bazı dans performansı için hazırlanmış 30'a yakın piyano eseri yazmıştır.



Şekil 3.5. Vidalar kullanılarak hazırlanmış bir piyano (Durmak, 2021: 23).

Piyanonun seksen sekiz tuşunun yarısından fazlası vidalar, cıvatalar, somunlar, kauçuk parçaları ve plastik gibi çeşitli malzemelerle hazırlanır. Perde, tını ve sonorite kökten değiştiği için müzik görsel olarak hayal edilemez. Müzik ayrıca dokuları, ritmik ve metrik şemaları bakımından daha

karmaşık ve değişkendir. Cage'den sonra birçok besteci, hazırlanmış piyano için eserler bestelemiştir (Yang, 2004: 15).

3.6. Eklenen Sesler (Additional Tones)

Bir piyano eserinde başka sesler kullanma tekniği, en yeni gelişmelerden biri olan Eklenen seslerdir. Bu teknik, icra sırasında konuşmak, şarkı söylemek, piyanonun tahtasına vurmak, el çırpma ve tokat atmak gibi (beden perküsyonu) kullanımlar içermektedir. Piyano içi tekniğinde kullanıldığı gibi, besteci söylenen kelimelere ve vuruş yerlerinin konumuna göre özel talimatlar verir. Vücut perküsyonunun ürettiği ve piyanonun ahşap kısımlarına vurularak çıkarılan sesler, perküsyon ve net bir tını ile sonuçlanan belirsiz seslerdir. Amortisörler kaldırıldığında da piyanonun çerçevesine vurmak telleri harekete geçirmektedir. George Crumb'un bestelerinden Makrokosmos, insan seslerini diğer piyano icra teknikleriyle birleştirmenin bir örneğidir. İcraçıların sadece piyanonun içinde ve dışında çalmasını değil, aynı zamanda çeşitli şekillerde ışık çalmasını, şarkı söylemesini, bağırmasını ve fısıldamasını gerektirmektedir (Yang, 2004: 16).

3.7. Genişletilmiş Akorlar (Extended Chords)

Genişletilmiş akorlar, müzik teorisinde, geleneksel üçlü veya dörtlü akorlardan daha geniş bir yelpazede ses içeren akorlardır. Bu tür akorlar, genellikle yedili, dokuzlu, on birli ve on üçlü dereceleri barındıran tınıları içerir ve bu şekilde temel akor yapısının ötesindeki seslerle zenginleştirilmiş ton yaklaşımları sunmaktadır. Bu akor türü, özellikle caz ve çağdaş müzikte sıkça kullanılmaktadır. Sadece tonaliteyi genişletmekle kalmaz, aynı zamanda müzikal ifadeyi zenginleştirerek daha karmaşık ve duygusal bir atmosfer oluştururlar. Bu akorlar, konvansiyonel tonalite anlayışını aşan ve modern müzikal ifadeyi araştıran bestecilerin ve müzisyenlerin repertuarlarını zenginleştiren önemli bir öge olmuştur (Durmak, 2021: 21). Bu teknik için Messiaen'in çeşitli eserlerinde, piyano için yazmış olduğu Vingt Regards sur l'enfant-Jésus adlı eserinde de kullandığı akorların yanında, modların limitli transpozisyonu yöntemi ile oluşturduğu akorlar da örnek verilebilir.

3.8. Piyanoda Elektronik Teknoloji (Electronic Technology in Piano)

Elektronik teknoloji, çağdaş piyano eserlerine farklı bir boyut kazandırarak ve konvansiyonel piyano performansını modern teknolojiyle birleştirerek, müzisyene geniş bir yaratıcı potansiyel sunmaktadır. Piyanist, piyanosunu çeşitli sensörlerle donatarak veya bilgisayar yazılımlarıyla entegre ederek çalma deneyimini dönüştürebilir. Sensörler, piyanistin dokunuşunu, pedallama tekniğini veya hatta enstrümanın titreşimini algılayabilir. Bu veriler, bilgisayar tarafından işlenerek çeşitli efektlerle ve dijital ses tablolarıyla zenginleştirilmiş bir ses ortaya çıkarabilir. Gerçek zamanlı ses işleme, piyanonun doğal sesini dijital efektlerle birleştirme imkânı sunmaktadır. Örneğin, piyanonun tonunu filtreleyerek veya modifiye

ederek farklı atmosferler yaratılabilir. Ses efektleri uygulama ise piyanistin çalma tarzına ve tercihlerine bağlı olarak değişmektedir. Bu interaktif elektronik teknoloji, geleneksel piyano performansını çağdaş müziğin ve dijital sesin evreniyle birleştirerek, müzikal sınırları genişletmeyi hedefler. Piyanistler, bu teknolojiyi kullanarak klasik piyano repertuarını modern çağa taşıırken aynı zamanda yenilikçi ve deneysel eserler yaratma özgürlüğüne sahip olurlar (Mcpherson, 2010: 194). George Crumb'ın Macrocosmos Volume I de yer alan *Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac* for amplified piano adlı eseri bu alanda yapılan çalışmalara örneklerden biridir.

3.9. Mikrotonalite (Microtonality)

Mikrotonalite, geleneksel tonal sistemlerin ötesine geçen ve bir oktav içindeki standart aralıklardan daha küçük ses aralıklarını içeren bir müzikal anlayıştır. Bu konsept, piyano üzerinde genellikle kullanılan standart tampereman sisteminden sapmayı ve daha dar frekans aralıklarını tanımayı içerir. Standart frekans aralıklarının ötesindeki daha küçük aralıkları içerir. Piyano üzerinde bu aralıkları elde etmek, konvansiyonel sistemin dışına çıkan bir frekans sentezi gerektirmektedir. Bu, piyanonun ses üretim mekanizmalarında modifikasyon veya ek cihazların kullanımını içermektedir (Yöre, 2011: 8). Bu alanda İlk çalışmaları gerçekleştirmiş Alois Hába'nın çeyrektonlu piyano için sonatları ve süitleri ya da Rus fütüristlerinden Ivan Vishnegradsky'nin *Quatre fragments, for 2 pianos in quarter tones* (2nd version), Op. 5 (1918) gibi eserler bu tekniğe ait ilk örnekler arasında yer almaktadır.

4. Türkiye'de Çağdaş Müzik ve Çağdaş Müzik Tekniklerinin Kullanımı

20. yüzyılda dünyadaki müzik alanındaki gelişmelere paralel olarak Türk bestecilerin piyano eserlerinde kullanılan çağdaş müzik teknikleri önemli bir evrim geçirmiştir. Bu evrim, genellikle serbest atonalite, deneysel müzik, elektronik müzik, post-modernizm gibi çağdaş müzik akımlarının etkisi altında şekillenmiştir. Yirminci yüzyıl başlarında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşaması, modernizm etkileri ile müzik alanında da pek çok değişikliğe yol açmıştır. Bu süreçte bestecilerin konvansiyonel Türk Müziğini modernleştirme ve Batı müziği unsurlarını entegre etme konusunda ilk adımları atmaya başladığı görülmektedir (Alimdar, 2011: 1). Yengi, Çağdaş Türk Müziği kavramı için, Türk Modernleşmesi'nin sonucu olarak oluşmuş bir tür olduğunu, Geleneksel Türk Müziği'nin kendi nesneliliği içerisinde geçirdiği dönüşümlerden ayrı olarak değerlendirilmesi gereken bir oluşa işaret ettiğini ve aslında modern olarak adlandırılması gerektiğini vurgularken, bu müziğin bünyesinde kaçınılmaz olarak modernliğin değerler bütünü'nün unsurlarını barındırdığının altını çizmiştir (Yengi, 2012: 7). Turan ve Oğul ise, neredeyse yüzyıllık tarihiyle Türkiye'deki çağdaş müziğin güncel kavramlaştırılması konusunda söylemsel olarak farklılıklar

gösteren, müzikal ve kültürel açıdan birden fazla oluşumu bünyesinde barındıran bir yapısı olduğunu vurgulamışlardır (Turan ve Oğul, 2023: 50).

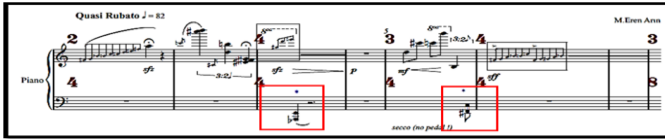
İlk kuşak bestecileri, Türkiye'nin müzikal altyapısını oluşturmuş ve Türk müziğini çağdaştırma çabalarında öncülük etmişlerdir. Bu bestecilerin eserlerinde konvansiyonel nota yazı teknikleri kullanıldığı görülmektedir. 1940'ların sonlarından itibaren, birinci kuşağın öğrencileri, çağdaş müzik sahnesinde ikinci bir kuşağı temsil etmeye başlamışlardır. Ancak, bu ikinci kuşak bestecilerinin bir kısmı müzikal bağlamda önceki kuşaktan farklı olarak çağdaş müziği yenilikçi bir bakış açısıyla kucaklamak ve bu alanda özgün çalışmalar yapma hedefi gütmüşlerdir. Bu besteciler, Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan yeni müzik hareketlerini takip ederek, modernist akımları Türkiye'ye taşımışlardır. İkinci kuşak bestecilerinin İlhan Usmanbaş, Bülent Arel gibi önemli temsilcileri, deneysel müzik elektronik müzik, atonal yaklaşımlar gibi konvansiyon dışı çalışmalarda bulunup, geleneksel kalıplardan uzaklaşıp, sesleri ve yapıları dönüştürerek, müzik deneyimini zenginleştiren yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir. 1960'larda ise üçüncü kuşak bestecilerimiz yer almaktadır. Üçüncü kuşak besteciler, ulusal çok seslilik hareketleri ve besteci toplum ilişkileri gibi tartışmalarla bu dönemin bakış açısını belirlemişlerdir (Beşevli Solmaz, 2014: 164). Bu dönem nota yazım teknikleri açısından da daha konvansiyonel bir tutumu göstermektedir. Dördüncü ve beşinci kuşak temsilcileri ulusal ve uluslararası düzeyde çeşitli müzikal yaklaşımlarını sürdürmektedirler. Ülkemizdeki kompozisyon bölümlerinin artması ile birlikte yeni kuşak Türk bestecilerinin sayılarında da artış gözlenmektedir (Nergiz, 2024: 16). Yeni kuşaklar, eserleri ve besteleme teknikleri açısından ele alındığında geniş bir müzikal çeşitlilik içermektedir. Önceki kuşaklardan farklı olarak, ortak bir müzikal biçimleniş tavrını benimseme eğiliminde değillerdir. Ayrıca, genç kuşak besteciler, daha önce denenmemiş teknikleri ve formatları keşfetmeye devam etmektedirler (Beşevli Solmaz, 2014: 4). Kullanılan teknikler açısından ele alındığında, bu bestecilerin eserlerindeki öğeler arasında mikrotonalite, elektronik müzik kullanımı, deneysel notasyon, grafik notasyon, minimalizm ve post-modern etkiler gibi farklı ve geniş dağılımlı bir yaklaşım bulunmaktadır. Her bir besteci, kendi müziğini ifade etmek için bu teknikleri farklı bir şekilde kullanarak çağdaş müziğe katkıda bulunmuştur. Bu örnekler, Türk bestecilerinin geniş bir yelpazede teknikleri nasıl benimsediğini ve geliştirdiğini göstermesinin yanı sıra Türkiye'de çağdaş müzik ve çağdaş müzik tekniklerinin ele alınışında, ülkenin zengin kültürel mirası ile çağdaş müziğin etkileşimini ve evrimini ortaya koyan önemli bir perspektif sunmaktadır (Şahin ve Duman, 2008: 260).

5. Günümüz Türk Bestecilerinin Piyano Eserlerinde Kullandığı Çağdaş Müzik Tekniklerinin İfade Edilmesi İçin Sembol ve İfadelere Yönelik Bulgular

Bu bölümde çalışmada yer alan Çağdaş Türk bestecilerinin piyano eserlerinde kullandığı çağdaş müzik tekniklerinin sembol ve ifadeleri

notalardan örnek kesitler içinde işaretlenerek gösterilmektedir. Mustafa Eren Arın'ın "Three Movements for Soprano and Piano" ve "Three Movements for Soprano and Intercultural Ensemble" başlıklı eserleri; Orhan Veli Özbayrak'ın "Dialogue for Flute and Piano", "Dördül için Sunu" ve "Mezzo-Soprano and Piano için Yasa" başlıklı eserleri; Hakan Ali Toker'in "Civilization Concerto for 2 Pianos", "1 Pianist and Orchestra ve "Türk Rapsodisi Makamsal Akortlu 4 Piyano ve Mikrotonal Senfonik Orkestra için" başlıklı eserleri; Aslı Kobaner'in "In the Woods for Mixed Ensemble" ve "Karacaahmet - Üsküdar Bir İki Ney, Gitar ve Piyano için" başlıklı eserleri; Onur Dülger'in "Sound Costellations for the Youth for Solo Piano" ve "A Deconstruction of My Everyday Life for Flute, Cello and Piano" başlıklı eserleri; Mehmet Ali Uzun Selvi'nin ise "Basık Tung for Piano & Live Electronics" başlıklı eserleri incelenmiştir.

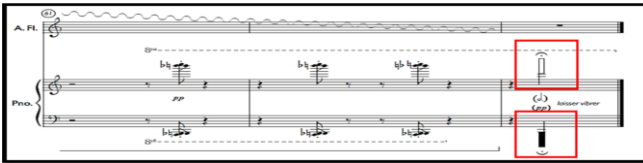
5.1.Clusterlar için Kullanılan Semboller



Şekil 5.1. Three movements for soprano and piano - Mustafa Eren Arın

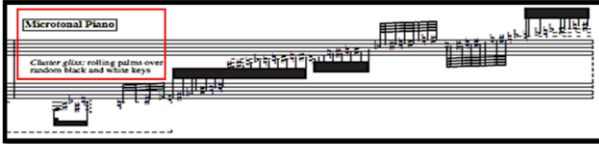
Mustafa Eren Arın ve Aslı Kobaner'in eserlerinde bu tekniği aynı veya birbirine çok benzeyen semboller ile ifade ettiği görülmektedir. Orhan Veli Özbayrak ve Hakan Ali Toker bu teknik için farklı semboller kullanmışlardır. Şekil 5.1 - 5.1.2 - 5.1.3 - 5.1.4'te, eserler üzerinde şekil içinde işaretlenerek gösterilmektedir.

Mustafa Eren Arın'ın "Three Movements for Soprano and Piano" başlıklı eserinde kullanılan Cluster tekniğinde en yüksek ve en düşük perde arasındaki kümeler, elin içi kullanılarak çalınmaktadır.



Şekil5.1.2. Dialogue for Flute and Piano - Orhan Veli Özbayrak

Orhan Veli Özbayrak'ın "Dialogue for Flute and Piano" başlıklı eserinde kullanılan Cluster tekniği grafik notasyonda belirtilen aralıktaki tüm beyaz tuşlara basılmaktadır ve bir diğer grafik notasyonda belirtilen iki ses arasındaki tüm siyah tuşlara basılmaktadır.



Şekil 5.1.3. Civilization Concerto for 2 Pianos, 1 Pianist and Orchestra - Hakan Ali Toker

Hakan Ali Toker'ın "Civilization Concerto for 2 Pianos, 1 Pianist and Orchestra" başlıklı eserinde kullandığı Cluster tekniğinde, ellerin klavye üzerinde oklava gibi ileri geri hareketle bilekten rotasyon yapması amaçlanır. Bu, bir tür kısa menzilli kromatik glissando elde etmeyi sağlar. Bu teknik için, Cowell'dan beri kullanılan cluster işareti ile konvansiyonel glissando işaretinin sentezi bir işaret türetilmiştir.

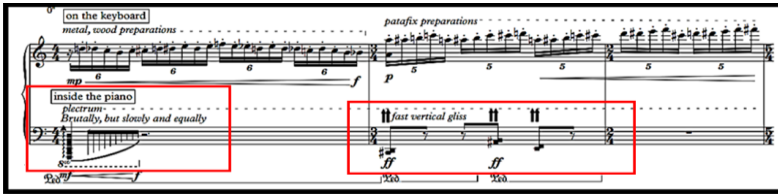


Şekil 5.1.4. In the Woods for Mixed Ensemble - Aslı Kobaner

Aslı Kobaner'ın "In the Woods for Mixed Ensemble" başlıklı eserinde kullandığı Cluster tekniği, yakın frekanstaki notaların sıkışık bir şekilde çalındığı disonant akorlardır. Bu teknikte, 2 ses arasındaki bütün notalara basılmaktadır.

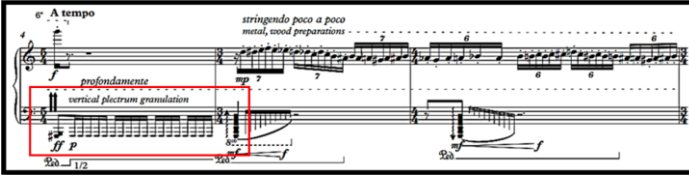
5.2 Pişano İçi Kullanımı İçin Kullanılan Semboller

Onur Dölger, Mustafa Eren Arın, Orhan Veli Özbayrak ve Aslı Kobaner eserlerinde "glissando" tekniğini birbirine çok benzeyen semboller ile ifade ettiği görülmektedir. Onur Dölger ve Mustafa Eren Arın'ın farklı teknikler için pişano içi kullanım sembolleri oluşturmuşlardır. Şekil 5.2 - 5.2.3 - 5.2.4 - 5.2.5 - 5.2.6 - 5.2.7 - 5.2.8'de bu semboller gösterilmektedir.



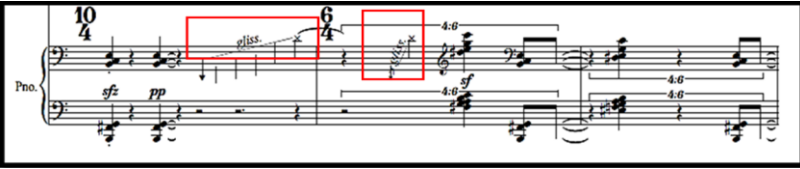
Şekil 5.2. Sound Costellations for the Youth for Solo Piano - Onur Dölger

Onur Dölger'ın "Sound Costellations for the Youth for Solo Piano" başlıklı eserinde kullanılan Plectrum Gliss tekniği, belirtilen telleri içerideki pişano üzerinde bir mızrap kullanarak çekme hareketi ile gerçekleştirilir. Fast Vertical Gliss ise içindeki pişanoda bir mızrap kullanılarak mümkün olan en hızlı şekilde, amortisrlerden pişanonun köprüsüne doğru dikey olarak gerçekleştirilen bir glissando tekniğidir. Bu, bir "jet" benzeri bir ses üretmektedir.



Şekil 5.2.1 Sound Costellations for the Youth for Solo Piano - Onur Dülger

Vertical Plectrum Granulation tekniği ise dikey bir glissandonun son derece yavaş bir versiyonudur. Bu teknik, piyanonun içinde bir mızrap kullanılarak gerçekleştirilir, ancak mızrap tellere dikey olarak değil, amortisörlerin yönüne doğru yönlendirilir. Bu yavaş hareket, notalar arasında yumuşak, kademeli bir geçiş sağlayarak özel bir tonalite elde edilmesini sağlamaktadır.



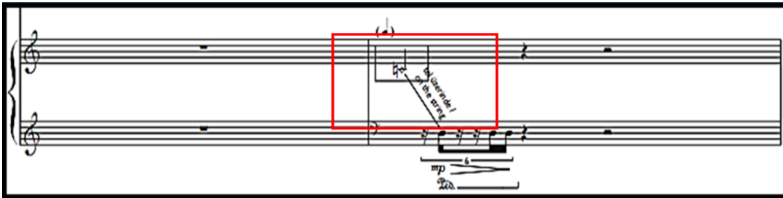
Şekil 5.2.3. Three Movements for Soprano and Intercultural Ensemble - Mustafa Eren Arın

Mustafa Eren Arın'ın "Three Movements for Soprano and Intercultural Ensemble" başlıklı eserinde Piyano içi kullanım tekniğinde, teller üzerinde yumuşak bir mızrap veya sadece tırnaklarla glissando çalmak ifadesi yer almaktadır.



Şekil5.2.4. Three Movements for Soprano and Intercultural Ensemble - Mustafa Eren Arın

Diğer bir teknikte ise "pizz." ve "+" ifadelerinin tercih edildiği görülmektedir. Bu teknikte telleri bir eliyle susturup diğer eliyle çalındığı ifade edilmektedir.



Şekil5.2.5. Dördül için Sunu - Orhan Veli Özbayrak

Orhan Veli Özbayrak'ın "Dördül için Sunu" eserinde Piyano içi Kullanım tekniği, piyanonun içinde pes bölgeden tiz bölgeye doğru bir glissando efekti elde etmeyi vurgulamaktadır.



Şekil 5.2.6. Mezzo-Soprano ve Piyano için Yasa – Orhan Veli Özbayrak

“Mezzo-Soprano ve Piyano için Yasa” başlıklı eserinde ise 4 parmak ucuyla piyanonun içinde pes bölgeden tiz bölgeye doğru bir glissando efekti kullanıldığı görülmektedir.

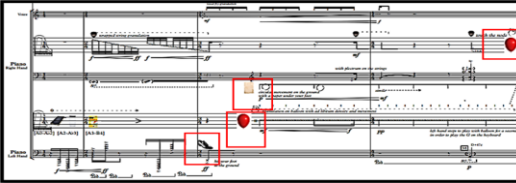


Şekil 5.2.7. In the Woods for Mixed Ensemble – Aslı Kobaner

Aslı Kobaner’in “In the Woods for Mixed Ensemble” başlıklı eserinde kullanmış olduğu bu tekniklerin birinde piyano içinde tellerin gitar penası ile çalınması, diğer bir teknikte ise elin farklı bölümleriyle çalındığını belirtmektedir.

5.3. Eklenen Sesler İçin Kullanılan Semboller ve İfadeler

Bestecilerin çeşitli görsel ifadeleri kullandığı gözlemlenmektedir. Buna ek olarak bazı bestecilerde yazılı ifadelere de rastlanmaktadır. Şekil 5.3.1 - 5.3.2 - 5.3.4’te yer alan semboller ve ifadeler gösterilmektedir.



Şekil 5.3.1. A Deconstruction of My Everyday Life for Flute, Cello and Piano - Onur Dülger

Onur Dülger’in “A Deconstruction of My Everyday Life for Flute, Cello and Piano” başlıklı eserinde bu teknikte balon kullanılmaktadır. Her iki elinizi balonun üzerinde karşı yönlere doğru dairesel hareketlerle gezdirerek, bu hareketleri nispeten yavaş bir şekilde gerçekleştirmek gerekir. Böylece yüzeyde küçük granül sesler oluşmaktadır. Bestecinin kullandığı diğer bir teknikte kâğıt kullanılmaktadır. Ayak altına yerleştirilmiş bir kâğıt üzerinde belirli bir ritimle dairesel hareketler yapılmalıdır. Bir diğer teknikte ise ayakkabının zemine çarpma sesi oluşmaktadır.



Şekil5.3.2. Mezzo-Soprano ve Piyano için Yasa – Orhan Veli Özbayrak

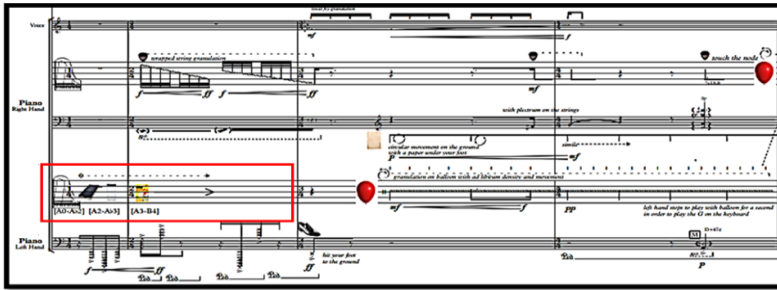
Orhan Veli Özbayrak'ın "Mezzo-Soprano ve Piyano için Yasa" başlıklı eserinde kullanmış olduğu eklenen sesler tekniğinde, piyanoda sol pedali basılı tutup sert bir şekilde çekerek vurmali çalgi efekti yaratılmaktadır.



Şekil 5.3.4. Karacaahmet – Üsküdar Bir İki Ney, Gitar ve Piyano için – Aslı Kobaner

Aslı Kobaner'in "Karacaahmet – Üsküdar Bir İki Ney, Gitar ve Piyano için" başlıklı eserinde kullanmış olduğu teknik, piyanonun kasaya vurulması ile yaratılan perküsyif bir yaklaşımla ele alınmıştır.

5.4.Hazırlanmış Piyano için Kullanılan Semboller ve İfadeler
Çeşitli görsel ifadelerin kullandığı belirlenmiştir. Şekil 5.4'te yer alan semboller gösterilmektedir.

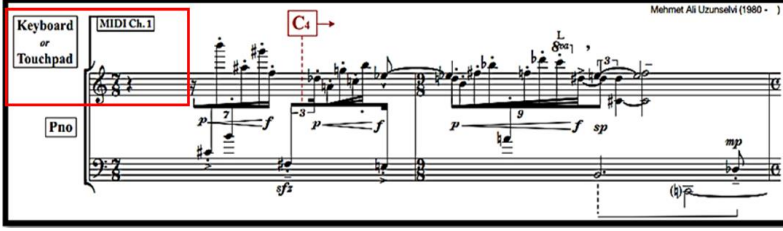


Şekil5.4 A Deconstruction of My Everyday Life for Flute, Cello and Piano - Onur Dülger

Onur Dülger'in "A Deconstruction of My Everyday Life for Flute, Cello and Piano" başlıklı eserinde hazırlanmış piyano için kullandığı bu teknikte, eğer aktivite teller üzerindeyse, üst notalar aktivitenin teller üzerinde nerede çalındığını gösterir ve alt notalar hangi tel üzerinde çalındığını belirtir. Eğer aktivite klavye üzerindeyse, alt notalar aktivitenin hangi tel üzerinde çalındığını gösterir ve üst notalar hazırlığı belirtir. A0-Ab2 arasındaki teller kitaplarla susturulurken, A2-Ab3 arasındakiler cam şişe ile ve A3-B4 arasındakiler patafix ile susturulmaktadır.

5.5 Piyanoda Elektronik Teknoloji İçin Kullanılan Semboller ve İfadeler

Bu teknik için kullanılan semboller ve ifadeler Şekil 5.5'te gösterilmektedir.



Şekil 5.5. Basık Tung for Piano & Live Electronics – Mehmet Ali Uzunselvi

Mehmet Ali Uzunselvi'nin "Basık Tung for Piano & Live Electronics" başlıklı eserinde kullanmış olduğu bu teknikte, bilgisayar ortamında üretilmiş sesler kullanılmıştır. Canlı elektronik ortamda mikrotonal ve hazırlanmış piyanolar, kontrabas, çello ve çeşitli software synthesizerların yanısıra; metal lamba, plaka ve hortum gibi çeşitli nesnelere oluşan oldukça geniş bir ses kütüphanesini içermektedir. Piyanodaki çok katmanlı puantistik dokuların oluşturduğu yapılar ile bilgisayar ortamında üretilmiş bu ses kaynakları, akış içerisinde karmaşık ancak bağlı bir devinim meydana getirerek yapıtın çok karakterli yapısını organik ve bütüncül bir söyleme dönüştürmektedir.

5.6. Piyanoda Mikrotonalite İçin Kullanılan Semboller ve İfadeler

Hakan Ali Toker'in "Türk Rapsodisi Makamsal Akortlu 4 Piyan ve Mikrotonal Senfonik Orkestra için" başlıklı eserinde 4 farklı piyanonun akort düzenleri yazmaktadır. Şekil 5.6'da ve Tablo 1'de eserde yer alan semboller gösterilmektedir.

Besteci	Piyanoların Akortları
Hakan Ali Toker	Hüzzam Piyan Do, Re, Fa, Sol, Sol#, La, La# normal (A4=440Hz eşit tempereman) Do# -9 cent (C#4=275Hz) Re# /Mib +70 cent (Eb4=324Hz) Mi -11 cent (E4=327Hz) Fa# -9 cent (F#4=368Hz) Si -11 cent (B4=491Hz)
	Hüseyni Piyan Do, Re, Mi, Fa, Sol, Sol#, La, La# normal (A4=440Hz eşit tempereman) Do# /Reb +50 cent (Db4=285Hz) Re# /Mib +37 cent (Eb4=318Hz) Fa# /Solb -35 cent (F#4=363Hz) Si -35 cent (B4=484Hz) Sol üzeri (1 ses) Hicaz
	Hicaz Piyan Do, Do#, Re, Re#, Fa, Fa#, Sol, La, La# normal (A4=440Hz eşit tempereman) Mi -25 cent (E4=324Hz) Sol# /Lab +22 cent (Ab4=420Hz) Si -11 cent (B4=491Hz)
	Tampere Piyan Tüm sesler standart tampere akort (A4=440Hz eşit tempereman)

Tablo 1.



Şekil 5.6. Türk Rapsodisi Makamsal Akortlu 4 Pişano ve Mikrotonal Senfonik Orkestra için – Hakan Ali Toker

Hakan Ali Toker'in "Türk Rapsodisi Makamsal Akortlu 4 Pişano ve Mikrotonal Senfonik Orkestra için" eserinde kullandığı bu teknik mikrotonalite alanında olmuştur. Bu eserde 4 Farklı Pişano kullanılmıştır. Bu pişanoların akortları; Hüzam, Hüseyini ve Hicaz makamlarına göre akort edilmiştir. Diğer bir pişano ise Tampare sistemindedir. Geleneksel Türk müziğinin koma işaretlerini kullanılmaktadır. Pişanoda belirli seslerin akordunun bir akordör tarafından önceden hazırlanması gerekmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Çağdaş müzik, yirminci yüzyılın başından günümüze kadar uzanan geniş bir zaman dilimini içeren dönemi ifade etmektedir. Bu süreç içerisinde yenilenen teknoloji ve yeni dünya düzeni, müzik türlerinin farklılaşmasına ve girift yapılar oluşturmaya olanak sağlamıştır. Dolayısıyla konvansiyon içi ve dışı pek çok müzikal yaklaşımı ve akımı içinde barındırması açısından çağdaş müzik, teknik ve stil çeşitliliği ile geniş bir yelpazede ele alınabildiği gibi müzikal unsurların kullanımı açısından da çok katmanlı yapılar içeren özellikler barındırmaktadır. Bu dönem özellikle enstrüman kullanımında farklı ses üretme yöntemlerini keşfetme amacı taşıyan bir müzik anlayışını da temsil etmektedir. Çağdaş müzik, bu farklı arayışlar sonucunda dinleyicilere alışılmadık dışında bir deneyim sunarken aynı zamanda sanatçılara da müziğin sınırlarını zorlama ve özgün ifadelerle deneysel bir yol izleme fırsatı tanımaktadır. Bu bağlamda, çağdaş müzik, konvansiyonel müzik anlayışlarından uzaklaşarak müzikal keşiflere olanak sağlayan bir yol olmuştur.

Bu araştırma, Türk bestecilerinin pişano eserlerinde Çağdaş müzik tekniklerini nasıl ve ne amaçla kullandıklarını açıklama amacını taşımaktadır. Bu bağlamda, yazdıkları pişano eserlerinde Çağdaş Müzik yazısı kullanan Günümüz Çağdaş Türk Müziği bestecilerinden Aslı Kobaner, Mehmet Ali Uzunselvi, Orhan Veli Özbayrak, Onur Dülger, Mustafa Eren Arın, Hakan Ali Toker ile görüşülerek örnek eserler belirlenmiş ve eserlerinde kullandıkları teknikler ele alınmıştır.

Elde edilen bulgulara göre, bu besteciler piyano eserlerinde konvansiyonel nota yazım tekniklerinin dışında, çağdaş müzikle örtüşen çeşitli notasyon yöntemlerini benimsemektedir. Bu örnekler arasında ses salkımları, hazırlanmış piyano ve glissando gibi teknikler öne çıkmaktadır. Besteciler, eserlerinde kullandıkları bu teknikleri, müziğin sınırlarını genişletme, özgün bir ses estetiği oluşturma ve Çağdaş müziğin evrensel diline katkı sağlama amacıyla tercih etmekte olduklarını belirtmişlerdir. Besteciler, kompozisyonlarının ifadesini kendi ses ve tını evrenleri içinde en doğru biçimde aktarabilmek için uygun müzikal yazı biçimlerine yönelmektedir. Elde edilen bulgulara dayanarak, katılımcı bestecilerin eserlerinde Çağdaş müzik alanında çalışmaları bulunmasından kaynaklı geleneksel müzikten farklı bir ifade biçimi ve tını arayışı içinde olmaları sonucu, bu durumun genellikle konvansiyonel tekniklerin sınırlarını aşma gerekliliğini ortaya çıkarması dolayısıyla yeni müzik evrenine uygun çağdaş teknikleri kullanmaya yönelmekte oldukları tespit edilmiştir. Bu açıdan katılımcı bestecilerin kullandıkları çağdaş nota yazım teknikleri içerisinde de yer alan grafik notasyon konusunda besteciler, müziği sadece müziksel frekanslarla sınırlı olmayan unsurları içerecek şekilde tasarlamak amacıyla grafik notasyon tekniklerini benimsemekte olduklarını belirtmişlerdir. Bu yaklaşım, müziği konvansiyonel notasyon teknikleri ile ifade etmek yerine, görsel semboller ve grafikler ile elde edilen unsurlarla zenginleştirmeyi amaçlamaktadır.

Türk bestecileri eserlerinde çeşitli çağdaş müzik teknikleri kullanılmaktadır. Bu çalışmada yer alan katılımcı bestecilerin piyano eserlerinde öne çıkan teknikler, saklım akorlar, piyano içi kullanım, eklenen sesler tekniği, hazırlanmış piyano tekniği, elektronik teknoloji kullanımı, mikrotonalite teknikleridir. Edinilen bulgular sonucu piyano için yazmış oldukları eserlerde salkım akorlar tekniği, Eren Arın, Orhan Veli Özbayrak, Hakan Ali Toker ve Aslı Kobaner, piyano icrasında öne çıkan bir diğer teknik olan piyano içi kullanımının; Onur Dülger, Mustafa Eren Arın, Orhan Veli Özbayrak, Aslı Kobaner ve eklenen sesler tekniğinin ise Onur Dülger, Orhan Veli Özbayrak ve Aslı Kobaner tarafından kullanılmış oldukları belirlenmiştir. Böylece salkım akorlar tekniği, piyano içi kullanım, eklenen sesler tekniklerinin kullanımının daha sık tercih edilen teknikler olduğu düşünülmektedir. Ancak bestecilerin ilgi alanlarına göre farklı teknikler kullandıkları da gözlenmiştir. Katılımcı bestecilerden Onur Dülger'in hazırlanmış piyano tekniği; Mehmet Ali Uzunselvi'nin piyano icrasında elektronik teknoloji kullanımı ve Hakan Ali Toker'in ise mikrotonalite tekniği gibi farklı teknikleri de ele almış oldukları belirlenmiştir. Besteciler benzer ve ayrışan Çağdaş Müzik teknikleri kullanımını aktarırken çeşitli grafik notasyon, sembol ve ifadelerle de yer vermektedirler. Bu kullanımlar benzer özellikler taşısa da kullanım ve yazım bakımından ayrışan sembol ve ifadelerle de rastlanılmaktadır. Bu durumun müzikal yazım ve ifade dilini zenginleştiren bir unsur olduğu düşünülmektedir. Sonuç olarak, Türk bestecileri, çağdaş müzikle ilgili olarak evrilen bir müzikal anlayışa sahiptir.

Kullanılan teknikler, müziği daha geniş bir perspektiften anlama ve ifade etme çabalarını yansıtmaktadır.

Araştırma, Çağdaş müzik tekniklerinin benimsenme sebeplerinin ortaya koyulması ve günümüz Türk bestecilerinin ne gibi yeni yazım teknikleri kullandığının tespit edilerek aktarımını sağlaması özelliklerini barındırmasından dolayı önem arz etmektedir. Ayrıca bu alanda üreten Türk bestecilerin yapıtlarının özelliklerinin anlaşılması ve Çağdaş müzik sahnesindeki rollerinin kavranması açısından daha detaylı analizlere öncü niteliği taşıyan bu çalışmayla elde edilen bulgular, Türk bestecilerinin Çağdaş müzik eserlerindeki yeni nota yazım tekniklerini kullanımı ve tını arayışları konularındaki yaklaşımlarını detaylı bir biçimde ortaya koyması nedeniyle Çağdaş müzik alanında çalışmayı amaçlayan bestecilere, bu yapıtları seslendirmek isteyen icracılara ve bu yönde çalışmalar yapan araştırmacılara önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu nevi çalışmaların yapılması ile farklı bestecilerin eserleri analiz edilerek, farklı uygulama teknikleri ortaya koyularak literatürün zenginleşmesinin sağlanması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Alaner, A.B. (2000). *Tarihsel süreçte müzik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Alimdar, S. (2011). *XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nde Batı müziğinin benimsenmesi ve toplumsal sonuçları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Beşevli Solmaz, P. (2014). *İkinci dünya savaşı sonrası Türkiye'de çağdaş müzik politikaları (1945-1990)*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Brindle, R. S. (1975). *The new Music: The avant-garde since 1945*. London, New York: Oxford University Press.
- Çöloğlu, M. E. (2005). *Çağdaş Türk bestecilerinin 20. yy. müziğinin modernist anlayışlarıyla etkileşimi (orkestra için müzik)*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Doğan, Ö. (2013). *Türk beşleri'nin solo piyano eserlerinde izlenimcilik etkisi*. Erciyes: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tez.
- Duncan, S.P. (2010). Re-complexifying the function(s) of notation in the music of Brian Ferney houghandthe "newcomplexity". *Perspectives of New Music*, 48(1), 136-172.
- Dürük, E. (2009). Modern müzik bestecilerinin yenilik arayışlarında geleneğin ve dinleyici etkeninin yeri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, 207-216.
- Durmak, S. (2021). *Modern müzikte genişletilmiş piyano teknikleri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Ishii, R. (2005). *The development of extended piano techniques in twentieth-century American music*. USA: The Florida State University College Of Music, Doctoral Thesis.
- McPherson, A. (2010). The magnetic resonator piano: Electronic augmentation of an acoustic grand piano. *Journal of New Music Research*, 39(3), 189-202.
- Nergiz, E. (2024). Çağdaş Türk müziği konusunda Türkiye’de yapılan çalışmaların eğilimlerinin belirlenmesi. *Art and Interpretation*, 43(1),14-25.
- Önal, E. (2005). *Henry Cowell’in piyanodan farklı tını elde etme teknikleri*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özkişi, Z.- Dündar, E. (2015) Farklı modernist eğilimler: empresyonist ve ekspresyonist yaklaşımlar çerçevesinde müzik ve modernizm. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 1-12.
- Şahin, M. - Duman, R. (2008). Cumhuriyetin yapılanma sürecinde müzik eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 7(16), 259-272.
- Tuncer, K. A. (2021). 20. yüzyıl müziği yeni notasyon uygulamaları üzerine bir inceleme. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(36), 142-153.
- Turan, D.- Oğul, B. (2023). The yeni müzik scene in Türkiye: How did the ‘new music’ discourse change local contemporary music practice?. *Musicologist*, 7(1), 49-77.
- Yang, C. S. (2004). *Exploring new techniques in contemporary piano music: A guide for the intermediate-grade student*. USA: University of Washington, Phd of Musical Arts.
- Yengi, R. M. (2012). *Türkiye’de “çağdaş”, “modern” kavramları ekseninde bestecilik*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yiğit, E.E. (2020). *Extended piyano teknikleri’nin incelenmesi ve piyano eğitiminde kullanımına ilişkin besteci görüşleri*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yöre, S. (2011). Çağdaş müzik bestecilik ana akımları, teknikleri ve başlıca besteciler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 1-20.
- Zhu, Y. (2017). Study on the evolution of piano playing techniques. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 185, 236-239, 6th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research.

Extended Abstract

Throughout history, various methods and symbols have been used to convey music as concrete culture. However, with the emergence of contemporary music movements in the twentieth century, various new music techniques began to be used. To convey musical change, new forms of notation have been produced by trying various searches, uses and methods of notation. Since new musical techniques are frequently encountered in works written for the piano, this study focuses especially on works written for this instrument. Contemporary music practices aim to push the boundaries and use unusual sounds and structures, thus exceeding the boundaries of music. In the literature review, it was understood that the piano is one of the instruments on which these new techniques are most frequently applied. Various new techniques applied to the keyboard are included in the study.

Contemporary music in Turkey has been integrated with the legacy of conventional music in the historical process that started with Westernization movements and has gained a unique place in the international music scene. It is seen that today's contemporary Turkish music composers especially use unconventional techniques. When we look at these techniques, they are seen more frequently in piano works, as are examples in international music. This study aims to determine the contemporary music techniques used by Contemporary Turkish Music composers in the works they wrote for the piano and to reveal why and how the composers used these techniques.

By taking the opinions of academics who are experts in their fields, contacted Aslı Kobaner, Mehmet Ali Uzunselvi, Orhan Veli Özbayrak, Onur Dülger, Mustafa Eren Arın, Hakan Ali Toker, who are among the Contemporary Turkish Music Composers who use Contemporary Music techniques in their works for the piano, and volunteer support was received. Sample works written for the piano by these six composers using Contemporary Music techniques were determined, and the techniques they used in their works were examined. A qualitative research method was adopted in the study, and the information was compiled in line with the data obtained from the composers through literature review and semi-structured interview form and evaluated with a historical and descriptive analysis method. In this context, the formation of differences between conventional and contemporary music throughout the historical process is also conveyed within a general framework. In addition, how today's Turkish composers use contemporary music techniques in their piano works, the way they are transferred to notation, and the reasons why they prefer these techniques, how different composers express the same techniques with different symbols, and the application methods of the techniques are explained in detail by the descriptive analysis method.

According to the findings obtained in the study, participating composers adopt various notation methods that overlap with contemporary music in their piano works, apart from conventional notation techniques. Composers use appropriate musical writing styles to convey the expression of their compositions most accurately within their own sound and timbre universe. It has been determined that this situation often reveals the need to exceed the limits of conventional techniques, so composers tend to use contemporary techniques suitable for the new musical universe.

The prominent techniques in the piano works included in this study are tone clusters, inside the piano, added sounds, prepared piano, extended chords, use of electronic music technology, and microtonality techniques. While composers convey the use of similar and diverging Contemporary Music techniques, they also include various graphic notations, symbols and expressions. Although these uses have similar characteristics, symbols and expressions that differ in terms of usage and spelling are also encountered. This situation is thought to be an element that enriches musical writing and expression language.

Contemporary music encompasses various musical approaches and movements, creating a very broad field in terms of technique and style. The desire of Turkish composers to express their musical creativity through a variety of methods further emphasizes this diversity. The research is important because it reveals the reasons for the adoption of contemporary music techniques and identifies and conveys what new writing techniques today's Turkish composers use. In addition, the findings obtained from this study, which is a pioneer for more detailed analysis in terms of understanding the characteristics of the works of Turkish composers who produce in this field and understanding their roles in the contemporary music scene, are of contemporary importance as they reveal in detail the approaches of Turkish composers to the use of new notation techniques in contemporary musical works and their search for timbre.

It is recommended to carry out such studies, which are a resource for performers and composers who want to perform contemporary musical works, in the stages of recognizing and applying contemporary music techniques, and to enrich the literature by analyzing the works of different composers and revealing different application techniques. In addition, there is a need to increase the number of analyses on the works and performance techniques of composers working in this field in order to understand the characteristics of the works of Turkish composers who produce in this field and to understand their roles in the

contemporary music scene. Therefore, studies in this direction will contribute greatly to the field.

“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/Yazarın Notu: Bu makale, yüksek lisans tezinden üretilmiştir. / This article is based on a master's thesis.

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions:: Her iki yazarın da katkısı eşittir. /Both authors contributed equally.

NEY VE DİLSİZ KAVALIN GELENEKSEL İCRASINDA GÖRÜLEN YORUM FARKLILIKLARININ İNCELENMESİ



EXAMINING THE DIFFERENCES IN INTERPRETATION SEEN IN THE TRADITIONAL PERFORMANCE OF NEY AND KAVAL

Cengiz ATLAN*

ÖZ: Ney ve dilsiz kaval Türk musikisinde çok eski dönemlerden beri bilinen iki nefesli çalgıdır. Bu çalışma fiziksel yapısı, perde sistemi üfleme tekniği bakımından birbirine benzerlikleri olan bu iki sazı birbirinden ayıran icradaki yorum farklılıklarının ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Bu amaçla geleneksel icra üslubunda icra edilmiş bir ney taksimi ile bir kaval açışı analiz edilerek icradaki vibrato, vurgu (Accent), glissando gibi yorum unsurlarını içeren müzik cümleleri dikte edilerek notaya alınmış ve iki saz arasındaki bu unsurların uygulanış yönünden farklılıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemede kavalın vibratoyu daha süratli, keskin ve daha köşeli yaptığı hemen hemen her seste vibrato yaptığı, neyin ise vibratoyu daha uzun değerlerde, daha yayvan bir ifadeyle yaptığı ve her seste vibrato yapmadığı gözlenmiştir. Çalışmada Steinberg Cubase 5 DAW (Digital Audio Workstation) yazılımı variaudio özelliği sayesinde perdeler üzerindeki vibrasyon (titreşim) hareketlerindeki farklılıklar görsel olarak da görülebilmektedir. Kavalın vurguyu dil ile (tu) hecesi kullanarak yaptığı, neye göre vurguyu daha çok kullandığı, neyin ise vurguları gırtlak ile (gu) hecesi yardımıyla yaptığı ve kavala göre vurguyu daha az kullandığı sesleri daha bağlı ve uzun biçimde icra ettiği görülmüştür. Çalışmada ayrıca neyin ve kavalın yapısı ve tarihi hakkında bilgiler de verilmiştir. Bu çalışma betimsel bir çalışmadır. Gözlem, görüşme ve literatür tarama yöntemiyle mevcut durum betimlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kaval, Ney, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Tavrı

ABSTRACT: Ney and kaval are two wind instruments known in Turkish music since ancient times. This study aims to reveal the differences in interpretation in performance that distinguish these two instruments, which have similarities in terms of their physical structure, fret system and blowing technique. For this purpose, a flute division and a kaval opening performed in the traditional performance style were analyzed, musical sentences containing interpretation elements such as vibrato, accent and glissando were dictated and noted, and the differences between the two instruments in terms of the application of these elements were tried to be revealed. In the examination, it was observed that the kaval makes the vibrato faster, sharper and more angular, and creates vibrato in almost every sound, while the flute makes the vibrato in longer values, with a wider expression, and does not vibrate in every sound. In the study, thanks to the variaudio feature of Steinberg Cubase 5 DAW (Digital Audio Workstation) software, the differences in the vibration movements on the curtains could be seen visually. It has been observed that kaval emphasizes the sounds with the tongue using the (tu) syllable, uses the stress more with the 'how', and 'the kaval' makes the stress with the larynx using the (gu)

* Dr. Öğr. Üyesi-Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü/Sakarya-catlan@sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1437-4850)

syllable, and performs the sounds in a more connected and longer way, using the stress less than the kaval. The study also gives information about the structure and history of the ney and kaval. This study is a descriptive study. The current situation was tried to be described by observation, interview and literature review methods.

Keywords: Kaval, Ney, Turkish Folk Music, Turkish Classical Music, Style

Giriş

Türk musikisi denilince Türklerin ilk tarih sahnesine çıktığı dönemlerden yerleşik hayata geçinceye kadar olan dönemde yaşadıkları coğrafyalar ve etkileşimde bulunduğu diğer milletler ile birlikte sahip oldukları ve günümüze kadar getirdikleri musiki kültürü anlaşılmaktadır. Ancak tarihin yazılı kaynaklar ile başladığı düşünüldüğünde Türk musikisi tarihi yazılı kaynakları ancak 1500 yıl öncesi ile sınırlı kalmaktadır. Bu yıllardan önceki dönemlere ait Türk kültürü ile ilgili kaynaklar maalesef elimizde bulunmamaktadır. Yazılı kaynaklara dayanmaksızın Türk musikisi tarihini açıklamanın güçlüğü yanında, Türklerin çok geniş bir coğrafik alanda çeşitli devletleri kuran birbirinden farklı hayat tarzları olan bir millet olma özelliğinden dolayı Türk müziği tarihi denildiğinde hangi milletin hangi boyun müziği olduğunun anlaşılması gerektiği başka bir sorun olarak görülmektedir. Bu sebeple Türk musikisi tarihinin yazılı kaynaklara bakılarak aktarılmaya çalışılan son sekiz yüz yıllık döneminden önceki yılların karanlık olduğu görülmektedir (URL-1). Türk musikisi kültürü içerisinde, ses sistemleri, çalgı aletleri, müzik formları, sözlü ve sözsüz eser repertuarı, müzisyenleri ve bestecileri yer almaktadır. Coğrafik olarak çok geniş bir yayılım alanını kapsayan Türk musikisinde yer alan geleneksel çalgılar tarihi gelişim süreci içerisinde çeşitli fiziksel değişikliklere uğramış veya birçoğu günümüze kadar gelemeyerek kullanımı terk edilmiştir. Bir başka açıdan bakıldığında bugün Türk musikisinde yer alan çalgıların bazıları Türkler ile ortak tarihi geçmişe sahip topluluklarda başka fiziksel yapılarla görülmekte veya farklı biçimlerde icra edilmektedir. Örneğin, Anadolu'da ucuna başpâre takılarak dudak ile üflenen 7 delikli ney İran'da 6 delikli ve diş ile çalınan bir enstrümandır. Aynı şekilde bir Türk musikisi sazı olan santur Osmanlı döneminde çubukla çalınarak icra edilen bir saz iken bugün Türk musikisi saz toplulukları arasında yaygın olarak görülmemekle birlikte onun yerine kanun denilen ve mızrapla bir saz kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde ney'in kardeşi olarak bilinen girift sazının kullanımı da günümüzde yok denecek kadar azdır. Türk musikisi köken itibarıyla anayurt olarak Orta Asya'ya dayanmaktadır. Çalgıların ilk ortaya çıkışında Orta Asya önemli bir rol oynar. Geleneksel Türk Müziği çalgıları ve Türk kültür hayatına ait ilk bilgilerin Doğuda Çin kültürü yazılı kaynaklarında yer aldığı tespit edilmiştir. (Tüfekçioğlu, 2015:29, akt. Somakçı, 2016:17). İslamiyet'ten önceki dönemlerde Kam, Baksı adı verilen din adamları davul, def, kopuz gibi müzik aletlerini dini törenlerde kullanmışlardır. Göktürk devletine ait yazılı anıtlardan askeri mûsikî'nin ilk örnekleri

öğrenilebilmektedir. Daha sonra Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ı Lûgatü't-Türk adlı eserinden Türklerin savaşlarda davul, kös, boru vb. gibi müzik aletleri kullandıkları görülmektedir (Tüfekçioğlu, 2015: 29, akt. Somakçı, 2016:18). Türlerin kullandıkları bu çalgılar ile ilgili ilk organolojik bilgiler edvar denilen birincil ve en önemli kaynaklardan öğrenilmektedir. Geleneksel Türk müziğinde kullanılan perde sistemleri anlatılırken de Türk müziği sazları üzerinden örneklendirmeler ve açıklamalar yapılması, o dönemde hangi çalgıların kullanıldığı ve rağbet gördüğüne dair bilgiler vermektedir. XI. yüzyılda yaşamış olan İbn-i Sînâ (ö. 1037), İslâm filozofu, aynı zamanda ünlü tıp bilgini ve musikişinasıdır. Müstakil olarak bir musiki eseri yazmamış olmasına rağmen eş-Şifâ ve en-Necât adlı iki eserinde musiki ilmi ile ilgili konulara yer vermiştir. İbn-i Sînâ mûsikî nazariyatı ve mûsikî felsefesi konularında Farabî'yi kendisine örnek almış ve rehber edinmiştir. Kitâbü'l-Şifâ (şifa kitabı) adlı eserinin mûsikîye ayırdığı 'Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ' adlı bölümünde çalgılardan bahsetmiştir (Somakçı, 2016:19). Yine XIV. yüzyılda Mısır Türk sultanlığında te'lif edilmiş olan Kitâbü Keşfü'lHümûm ve'l-Kürab fi Şerhi Âleti't- Tarab (Mûsikî Aleti Açıklaması Konusunda Kaygı ve Sıkıntıların Giderilmesi) adlı anonim eserin temel konusu çalgılardır. Bu eserde şu çalgılar yer almaktadır: el-ûd, cenk-i Acemî (Acem çengi), cenk-i Mısırî (Mısır çengi), sintîr, şebbâbe (duduk, kaval), şu'a-bîye (miskal), rebâb (kemençe), kemânçe, duff (def), gırbâl (iri def), mûsikâ-yürgül (erganûn) (Somakçı, 2016:20). XV. yüzyılda ünlü müzikolog Abdulkâdir Merâgi, çalgıları bilimsel bir sınıflandırmaya tabi tutarak telli, nefesli, taslar ve levhalar olmak üzere üç sınıfa ayırarak incelemiştir (Bardakçı, 1986:99). Nefesli çalgılar bölümünde nay-ı sefid, zembr-i siyeh nay, nay-ı balaban, nay-ı çaver, surnay, borgu, nefir, musikâr, çıpçık, erganun taslar, levhalar örnek olarak verilebilir (Bardakçı, 1986:100, akt. Somakçı, 2016:20). XVII. yüzyılda, aslında müzikolojik olarak bilgiler de içeren Evliya Çelebi Seyahatnamesinde de 81 adet çalgıdan bahsedilmiştir. Bunlara örnek olarak başlıca şu çalgılar sayılabilir; Çeng, Tanbur, Kanun, Santur, Kös, Kudüm, Çöğür, Daire, Cura, Zurna, İkliğ, Balaban, Nefir, Kaval (Üngör, 2004: 41, akt. Somakçı, 2016:23). Geleneksel Türk Müziği çalgıları üzerine en fazla yayın yapan kişilerden birisi de Mahmud Ragıp Gazimihal (1900-1961)'dir. Gazimihal'in daha çok çalgıların adının kökenleri üzerine çalışmalar yaptığı görülmektedir. Türkiye'de ilk defa Türk çalgıları hakkında yapılan organolojik araştırmalar Cumhuriyet döneminde kurulan resmî kurumlar tarafından gerçekleştirilen derleme gezi çalışmaları ile gerçekleştirilmiştir. Bu yıllarda bireysel olarak yapılan gezi çalışmalarında da Türk müziği çalgıları ile ilgili olarak, tutuş, çalış şekilleri gibi özellikleri ile ilgili bilgiler elde edilmiştir. Çeşitli kaynaklarda Sadi Yaver Ataman, Ahmed Adnan Saygun, A. Rıza Yalgın ve Etem R. Üngör gibi isimlerin bireysel derleme gezileri yaptıkları bilgisi yer almaktadır. Ney ve kaval Türk musikisi tarihinde çok eski dönemlerden beri bilinen iki nefesli çalgısıdır. Ney dini musiki ve din dışı musikide ağırlıklı olarak kullanılırken, kaval Türk halk musikisinde tarihi ve teknik gelişim süreci içerisinde çalgı toplulukları arasındaki yerini

almıştır. Çalışmamızda Türk musikisinde önemli yeri olan bu iki nefesli çalgının geleneksel icrasında görülen çalış tekniklerindeki bakımından farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır.

Kaval'ın Tarihi ve Yapısı

Kaval'ın ve kaval türü çalgıların tarihi günümüzden yaklaşık 4800 yıl öncesine kadar dayanmaktadır. Kaval 'kav' kelimesinden türetilmiştir. 'Kav' kelimesi Türkçede içi delik ve boş şey manasına gelmektedir. Yapısal bakımdan birçok çeşidiyle karşımıza çıkan kamışsız, dilli veya dilsiz üfleli halk çalgılarının tümünü içine alan bir kelimedir (Yurtçu, 2006:8). Kaval kelimesi Türkçede kavlamak mastarından türetilmiştir ve Anadolu'da yaşayan yörükler Kaval, Guval veya Gaval diye isimlendirmişlerdir (Kastelli, 2014:6). Kaval Orta Asya Türk uygarlıklarından itibaren kullanılan bir sazdır. Kesin bir bilgi olmamakla birlikte yapılan birtakım incelemeler ve araştırmalar kavalın geçmişinin Kavimler Göç'üne kadar uzandığı bilgisi Mahmut Ragıp GAZİMİHAL tarafından verilmektedir (Akt. Akdemir, 2006:2). Yalgın (1970:19), Güney Anadolu'da (Adana, Maraş, Gaziantep, Kilis, Hatay, Suriye) yaşayan halk ve göçmenler arasında kavalın âdeta mukaddes bir çalgı olduğunu belirtmektedir. Kavalın koyunlar tarafından da sevilen bir saz olduğunu ekleyerek iyi kaval çalan çobanın sürüyü iyi şekilde doyurduğu, iyi idare ettiği, kaval havasını iyi çalamayan çoban hakkında işini iyi yapamadığı düşüncesinin halkın geneli tarafından kabul gördüğünü belirtmiştir. Dilsiz kaval erik, armut, ardıç, zerdali, kayısı, gibi ağaçlardan yapılan bir çalgıdır. Abanoz ve ceviz gibi sert ağaçlardan da yapıldığı görülmektedir. Ön tarafında 7 arka tarafında 1 delik bulunur. Delikler kromatik perde sistemine göre açılırlar. Ayrıca kavalın alt ucuna 2 adet delik açılır. Bu delikler kavalın akordu veya rezonansı için açılmaktadır parmak ile kapatılmazlar. Bu delikler bazı kaynaklarda şeytan delikleri bazı kaynaklarda Hz. Ali delikleri diye adlandırılmaktadır. Kavalın üflenen baş taraftaki ucuna neydeki başpareye benzeyen ve genelde boynuzdan veya sert plastik maddelerden yapılan bir ağızlık takılır. Kaval transpozisyona¹ müsait bir saz olmadığı için tüm tonlarda yapılabilmektedir. Ses genişliği kavalın boy ve çapına göre değişmekle birlikte 2,5- 3 oktava yakındır.

¹ Transpozisyon (göçürme), bir eserin veya bir makam dizisinin kendi yeri dışındaki başka perdelere aktarılarak icra edilmesi anlamına gelmektedir.



Resim 1. Zerdali ağacından yapılmış bir dilsiz çoban kavalı

Farklı boylardaki tüm dilsiz kavallar için 2. Perde sistemine göre kavalın akordu şu şekilde belirlenir: 8. Perde deliği dışındaki tüm perdeler kapalı olacak şekilde 2. Kademedede (orta şiddette nefes ile) üflenir. Buradan elde edilecek ses perdesi batı müziği akort sistemine göre hangi notaya denk geliyorsa kavalın akordu o notayla isimlendirilir. Ancak bu perde Türk müziği akort sistemine göre her zaman La olarak adlandırılır (Aydın, 2021:15). Kaval içi boş silindirik bir borudan dudağın ısıklık çalar pozisyonunda boruya temas ettirilip 45 derecelik bir açıyla üflenerek ses edilmesi yoluyla icra edilir. Metot kitaplarında da bu şekilde tarif edilmekle birlikte kişiden kişiye değişen dudak yapısı sebebiyle bu açı değişebilmektedir. Kavalın ses çıkarma basit gibi görünse de bazı kimseler aylarca ses çıkarmakta güçlük çekmektedir.



Resim 2. Kavalın ses çıkarma pozisyonu

Kavalda nefes basıncının artırılması ve azaltılması ile ve dudağın kavalın içerisine üflenen yuvarlak deliğinin açısının büyüyüp küçülmesiyle

elde edilen 4 kademe ses bölgesi bulunmaktadır. Basınç arttırıldıkça tiz notalar basınç azaltıldıkça pest notalar elde edilir. Bunlar 1. Kademe ses bölgesi (Portenin altına çizilen iki ilave çizgisi altından başlayarak tize doğru çıkan sesler): Sol, la, la (diyez), si, do, do (diyez), re, re (diyez) fa. 2. Kademe ses bölgesi (portenin 2. Çizgisi üzerindeki notadan başlayarak tize doğru çıkan sesler): Sol, la, la (diyez), si, do, do (diyez) re, re (diyez). 3. Kademe ses bölgesi (portenin 4. Aralığından başlayarak tize doğru çıkan sesler): Mi, fa, fa (diyez), sol, sol (diyez), la, la (diyez). 4. Kademe ses bölgesi (Portenin yukarısına bir ilave çizgi ekleyerek başlayan ve tiz tarafa doğru çıkan sesler): La, la (diyez), si, do, do (diyez), re, re (diyez). Kavalın uzunluk ve çap ölçüsüne göre 5. kademe ses bölgesi de kullanılabilir.

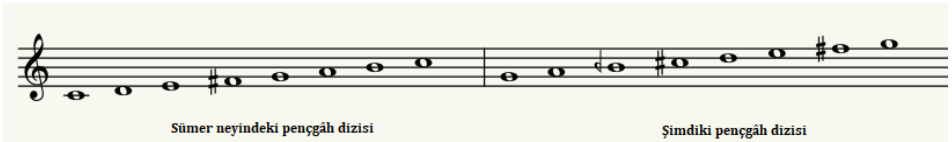


Şekil 1. Dilsiz kavalda kademe bölgelerinde çıkan sesler

Kavalda iki perde düzeninde çalış mümkündür. Bir kısım kaval icracıları bu farklı çalış tekniklerini farklı çalış pozisyonu olarak tanımlamaktadır. Yurtçu (2014:90), da burada pozisyon kelimesinin yerine perde düzeninin kullanılmasının daha doğru olacağını vurgulamıştır. Çünkü pozisyon kelimesinin anlam olarak bu çalış tekniğini tam olarak karşılamadığını etimolojik olarak da pozisyon kelimesinin burada kullanılmasının doğru olmadığını açıklamış burada uygulanan şeyin farklı perde düzeninde icra olarak tanımlamıştır. Biz de bu tanımlamanın doğru olduğunu düşünmekle birlikte kavalda iki farklı perde düzeninde icra olduğu görüşünü benimsemekteyiz. Yapılan araştırmalarda mahalli sanatçıların bir ezgiyi çalarken bazen 8 perde kapalı olarak bazan da 7 perde kapalı olarak icra ettikleri görülmüştür. Bu tespitlerden hareketle kavalın en çok bu iki perde üzerinde karar ederek icra edildiği tespit edilmiştir. Kara koyunu suya indirme havası, bozlak havası, dem perdesi, yüksek perde, alçak perde bu ezgilerin bazı örneklerindedir. (Tekşahin, 211:12). Farklı perde üzerinde icra hem ezginin melodik yapısına uygunluğu hem de kavalın en dokunaklı ses bölgesi sayılan en pest bölgesi (horlatma tekniğinin yapıldığı bölge) 1. kademe sesler ile icrasına uygunluğu açısından dır. Örneğin koyunları suya indirme havası olarak bilinen 'kara koyun' ezgisi kavalın bütün delikleri kapalı pozisyonda (1. Perde düzeninde) icra edilen bir ezgidir. Bu şekilde hem 'horlatma' denilen çalım tekniğinin icra edilebileceği en geniş bölge olması hem de ezgide geçen mi-sol atlamasının horlatma tınısıyla kademe değiştirilmeden yapılabilmesinden dolayıdır.

Neyin Tarihi ve Yapısı

Yapı itibarıyla kavaldan çok farklı olmayan neyin tarihi milattan önceki yüzyıllara kadar uzanmaktadır. Bilhassa dînî ve klasik Türk musikisinin icrasında önemli bir yeri vardır. Abdulkâdir Merâgi (ö.1435) Nekâvetül Edvârî'nda üflemeli sazlar kısmında; nây-ı sefid, zembr-i siyeh nây, surnây, nâyçe-i balabân, nây-ı çâver, nefîr, bâk, mûsikâr, cîçek, erganûn, nây-ı hıyk, gibi içinde nay-ney adı geçen bazı üflemeli çalgılardan bahsetmektedir (akt. Koç, 2017:152-153). İslamiyet'ten önceki devirlerde de kullanıldığı Sümer kazılarında anlaşılmaktadır (Erguner, 2007:29). Sarı (2012:191), Mevlevilikten önceki yıllarda Arap, Fars ve Türk ülkelerinde, benzer tip çalgılara bu ismin verildiğini belirtmektedir. İ.Ö. 2800 yıllarına ait bir mezarın içinde bulunan bu çalgı halen Philadelphia Üniversitesi Müzesi'nde sergilenmektedir. Ünlü Sümer araştırmacısı Francis Galpin aslı kamış olan bu çalgının aynısını yaptırmış, yayınladığı Sümer müziğiyle ilgili kitabında, bu çalgının üflendiğinde “do-re-mi-fa diyez-sol-la-si seslerini çıkardığını belirtmiştir (Akt. Sarı, 2012:191). Galpin'in verdiği bu seslerin Türk musikisinde pençgâh dizisine karşılık geldiği söylenilebilir (Erguner, 2012:29).



Şekil 2. Sümer neyindeki ve günümüzdeki pençgâh dizisi

Bazı kaynaklarda bu sazın kullanımının Hz. Muhammed dönemine kadar uzandığı belirtilmektedir. Mevlevîlikte neyin önemli bir yeri bulunmaktadır. Hz. Mevlânâ'nın felsefesinde ney insan-ı kâmilî sembolize etmektedir. Sayın (2006:100), “ney sembolünü ilk kullanan Hz. Mevlâna değildir” ifadelerini kullanarak tasavvuf edebiyatında kamışın hikâyesini ilk olarak söyleyenlerden ve ele alanlardan birisinin Hakîm Senâî (Ö.525/1131) olduğunu belirtmiştir. Senâî'nin Hadîka²'sındaki hikâyede hakanın sıra dışı olan bir hekimin hâli anlatılır. Hekim, hakanın verdiği sırra dayanamaz ve hastalanır. Senâî de ona ıssız bir gölün kenarına gitmesini söyler. Hekim Senâî'nin nasihatini tutar ancak ıssızlık içinde kendini tutamaz ve hastalanır. Gizli olan sırlarını dile getirir. Gölün kıyısında yetişen kamış, sonradan ney haline gelince dinlediği bütün sırları dünyaya ifşa etmiş olur (Sayın, 2006:100). Yine bir başka örnek “Ferîdüddîn-i Attâr (ö.618/1221)'ın menkıbelerinde yer alan şu olaydır: Cenâb-ı Şâh-ı Velâyetin, Hz. Ali'nin Rasûlullah Efendimiz tarafından söylenen sırları kuyuya söylemesi ve oradan çıkan kamışların, efendim, mûsikî menkıbeleri halinde tezâhür etmesinden ibarettir. Attâr'ın Cevherü'z-zat eserinde Hazret'i Şâh-ı Velayetin Rasûl-i Ekrem Efendimize söylediği mesele budur” (Sayın: 2006:1001). 13. Yüzyılda Hz. Mevlânâ büyük eseri Mesnevînin ilk on sekiz beytini neye ayırmıştır. O'nu âdeta mesajlarının bir habercisi ve kâmil insanın sembolü olarak

² Hadîka: Biyografik eser

göstermiştir. Kamışlıktan koparılan kamış parçası içi boşaltılarak ney yapımına hazır hâle getirilir. Daha sonra gövdesinde 1'i arkada 6'sı önde 7 delik açılır ve insanların ruhuna dokunan bir ney hâline gelir. Ney Mevlevilikte insan-ı kâmilin sembolüdür. Osmanlı imparatorluğundan sonra 1925 yılında Mevlevihanelerin kapanmasına kadar ney ve neyzenlik kavramları toplumda saygı gören kavramlar olmuştur. Türk musikisi çalgılarını çalanların içerisinde başka milletlerden şahsiyetler bulunmakla birlikte neyzenler hep Müslüman kişilerden oluşmuştur.



Resim 3. Kız neyi

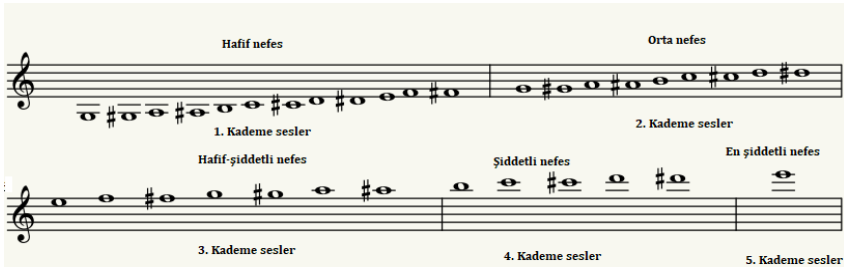
Ney yapımına uygun kamışlar genellikle sıcak iklimli ve suyu bol olan bölgelerde akarsu etrafında ve suya yakın bölgelerde bulunur. Türkiye’de ney yapımına en uygun kamışlar Hatay-Samandağ’da bulunmaktadır. Bunun dışında İzmir, Aydın-Söke dolaylarında da ney yapımına uygun kamışlar bulunmaktadır. Ney yapılacak kamış 9 boğumlu olmalı, boğumları kısa ve birbirine eşit olmalıdır. Türkiye’de kullanılan ney diğer ülkelerden farklı olarak ucuna takılan başpare ile üflenir. Sadece Türklere mahsus olan bu malzeme boynuzdan yapılır ve neye mistik bir hava verir. Derlin, fil dişi gibi malzemelerden de yapılan başpare aynı zamanda neyin sesini de kuvvetlendirir. Fildişi pahalı bir malzeme olduğu için fazla yaygın değildir. Başpare için en ideal malzeme manda boynuzudur. Kamış hassas bir malzeme olduğu için neyin alt ve üst ucuna paravâne denilen gümüş halkalar takılır. Ney de kaval gibi transpozeye uygun bir saz olmadığı için teorik olarak bütün seslerde ney yapılabilmektedir. Ancak pratikte en çok kullanılan ney çeşitleri, Dâvud, Şah, Şah-Mansur mâbeyni, Mansur, Kız-Mansur mâbeyni, Kız, Yıldız, Müstahzen, Süpürde, Süpürde-Bolâhenk mabeyni, ve Bolâhenk neydir. Mabeyn neyler ara ses neylerdir. Ney’lerin boyları küçüldükçe nota karşılıkları ve sesleri tizleşir. Tam tersi boyları uzadıkça da nota karşılıkları ve sesleri pestleşir. Ana neylerden bir oktav tiz olanına nısfıye denmektedir. Neyzenlikte Kız neyden küçük olan neyler nısfıye olarak adlandırılırlar. Neyden ses çıkarmak da kaval da olduğu gibi dudağın ıslık çalar pozisyonunda başpareye temas ettirilerek yaklaşık 45 derecelik bir açıyla üflenmesi yoluyla elde edilir. Neyden ses çıkarmak

zannedildiği kadar zor değildir. Ancak aylarca ses çıkaramayan kişiler de vardır.



Resim 4. Ney üfleme dudak pozisyonu

Neyde de kaval gibi nefes basıncının artırılması ve azaltılmasıyla elde edilen neyin boyutlarına ve çapına göre değişen 4 veya 5 kademe ses bölgesi bulunmaktadır. 1.Kademe sesler: (portenin altına iki ilâve çizgisi eklenerek başlayan) sol, sol (diyez), la, la(diyez), si (koma bemol-segâh), si (natürel), do, do(diyez), re, mi, fa, fa (diyez), 2. Kademe sesler: (portenin 1. çizgisine yazılan notadan itibaren), sol, sol (diyez), la, la(diyez), si (koma bemol-segâh), si (natürel) do, do (diyez), re 3. Kademe sesler: (Portenin 4. aralığına yazılan notadan itibaren) mi, fa, fa (bakiyye-diyez), fa (küçük-mücennepe, mahur) sol, sol (diyez), la 4. Kademe sesler (portenin üzerine ilave çizgisi çizilerek üzerine yazılan notalar) si (bemol), si (koma bemol-segâh), si (natürel) do, do (diyez), re 5. Kademe sesler (portenin üzerine 3.ilave çizgisi çizilerek yazılan notalar), mi, fa. Bu notadan sonra Mansur ve kız ney ile ancak çıkarılabilen portenin üzerine yazılan 4. çizgideki sol. Ney üfleme tekniği de kaval gibidir. Ancak ney üflenirken dudakların biraz daha büzülerek üflenmesi gerektiği bu şekilde ortaya çıkan fosurtunun kavaldan farkını ortaya koyduğu düşünülmektedir. Neyde kademe sesleri pürüssüz ve net bir şekilde üfledebilmek için büyük neylerde bol bol uzun ses çalışmaları yapılmalıdır. Ayrıca tiz seslere çıktıkça dudak açısı büyüyüp küçülmektedir.



Şekil 3. Neyde nefes şiddetiyle elde edilen ses sesler

Kavramsal Çerçeve

Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Kavramları

Klasik Türk Musikisinde bir seslendirme biçimi olan tavrı derinlik ve öznel bir üsluba sahip olmayı gerektirir (Say, 2002: 512). Üslup kelimesi de bu anlamda kullanılır. Öztuna (2000:545), üslup kavramı için “sanatkârın iç karakterine ait hususî yola “üslup” (style) denir musikide gerek bestekârda gerek icrakârda üslup meselesi çok mühimdir; zira sanatkârın ibda kabiliyetini gösterir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icrakârların mutlaka bariz, diğerlerinden az veya çok, fakat mutlaka farklı üslupları vardır” ifadelerini kullanmıştır. Tan (2015:845), da Klasik Türk Müziği’nde tavrın büyük bir önemi olduğunu ve bu müziğin meşk sistemi ile günümüze kadar ulaştığı düşünöldüğünde; ilk etapta tavrın ön plana çıktığını ifade etmektedir. Alaaddin Yavaşça (1926-2021)’nın kendisi ile yapılan kişisel görüşmede “üslup-tavrı sanatta şahsiyetin ifadesidir; ses sanatçısında saz sanatçısında ve toplu icra yöneticilerinde olduğu kadar bestekâr ve bestelerde de üslubun yeri önemlidir” ifadesi de bu görüşleri destekler niteliktedir (akt. Zeybek, 2013:6). Nevzat Atlığ (1925-2023) kendisi ile yapılan kişisel görüşmede üslûbun daha geniş bir kavram içeriği taşıdığını ifade ederken; tavrın kişiye özel, şahsi bir anlam içerdiğini ifade ederek “üslup tabiatıyla daha geniş ve köklü bir anlam ifade ediyor; tavrı ise üslûbun genel çerçevesi içerisinde daha şahsi bir kavram olarak telakki edilebilir. Tavrı bir icracı için zamanla genişlik kazanıyor ve başkalarını da etkiliyor,” sözleriyle altını çizmektedir (akt. Zeybek, 2013:6).

İcra Notasyonunda Kullanılan Terim ve İşaretler

20. yüzyıl başlarına kadar meşk sistemiyle yani hoca-talebe ilişkisiyle gelen Türk musikisi ses ve saz icrasında günümüzde (2024) üslup ve tavrı ortaya çıkaran süsleme elemanlarının nota üzerinde gösterilmesi musikî çevrelerinde yaygınlaşmış bir uygulama değildir. Eser notaya alınırken sadece ana perdeler notaya alınıp nota dışında yapılan süsleme unsurları notada gösterilmemiş icracıya bırakılmıştır. Böylece bir eser farklı icracılarda farklı yorumlara maruz kalmıştır. Sözelimi bir derleme çalışması notaya alınırken kaynağından alındığı şekliyle, yapılan bütün süslemeleriyle notaya alınması, icracıyı icrada yönlendirici olacak ve eser kaynağındakine en yakın bir biçimde icra edilmiş olacaktır. İcraı etkileyen en önemli faktörlerden birisi çalgı notasyonunda kullanılan terim ve işaretlerin uygulama şekilleridir. Üslup ve tavrı meydana getiren unsurlar efektif (efekt tarzı, sese derinlik kazandıran) unsurlar ve süsleme işaretleri (tril, çarpma, mordan,) olarak ikiye ayrılmaktadır. Ülkemizde dilsiz kaval çalgısı üzerine eğitim veren kurum ve kuruluşların, çalgı eğitiminde kullanmış oldukları materyallerde (çarpma, vibrato, tril) haricinde, diğer terim ve işaretlere yeterince yer verilmediği görölmektedir (Tanrıverdi, 2021:1045). Müzik icrası sırasında doğru ve yerinde kullanıldığında melodiyi tekdüzelikten kurtaran efektler önemlidir. “Dinleyicinin duyumunda, bilinen temel icra kalıplarının dışında bir etki, derinlik alanı oluşturabilmek ve daha lirik bir

yorumun ifadesi için kullanılması beklenen efektif terim ve işaretler; vurgu, vibrato ve glissando'dur (Tanrıverdi, 2021:1047). Toz (2013:31), efektif uygulamalar için; "bir veya birden fazla sesi ifade ederken veya birbirine bağlarken, dinleyicinin duyumunda, bilinen temel (basit) icra kalıplarının dışında bir etki ve derinlik alanı oluşturabilmek için uygulanan yöntemler" ifadelerini kullanmıştır. Toz (2013), çalışmasında Tanrıverdi (2021)'nin çalışmasından farklı olarak efektif uygulamaları glissando vibrato ve portamento olarak üç sınıfa ayırmış vurguyu artikülasyonlar arasında göstermiştir. "Artikülasyon; müzikte seslerin en doğru şekilde telaffuz edilmesini sağlayan işaretlerin tamamına denir. Aynı zamanda artikülasyon notalar ve sesler arasında geçişi ve birlikteliği sağlayan performans tekniğidir. Nefesli enstrümanların hemen hepsinde, ses dilin aniden geri çekilip, dudağın "tu" hecesini söylüyormuş gibi nefes vermesiyle başlar. Dilin dudağa veya üflenene kısma hareketi veya nefesin durdurulması ile ses son bulur. "Tu" artikülasyonu, birbirinden bağımsız seslendirilmek istenen her nota için ayrı ayrı uygulanır (Toz, 2012:48). Tekşahin (2011:153) de dilsiz kavalda vurgu konusunu incelerken "tu" hecesinin kullanıldığından bahsetmiştir.

Vurgu (Accent)

Türk Dil Kurumu sözlüğünde vurgunun anlamı; "bir hece veya kelimenin diğer hece veya kelimelerden daha baskılı söylenişi; aksan" olarak açıklanmaktadır (URL-2). Müzikte vurgu; kuvvetli ve zayıf zamanların belirginleşmesini sağlayan bir efekt biçimidir. Notaların daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur. Accent olarak da bilinen vurgu, konuşmada olduğu gibi bir veya birden fazla notanın üzerine yazılarak diğerlerinden daha güçlü çalınacağını gösteren bir efekttir. Vurgulu çalınacak nota veya notaların üzerine > işareti konularak gösterilir (Tanrıverdi, 2013:1047). Dilsiz kaval icrasında dil, parmak ve gırtlak ile yapılan vurgu hareketleri, çalının karakteristik özelliğinin ortaya çıkarılmasında uygulanış şekli ve biçiminin de büyük bir önemi vardır Tanrıverdi (2013:1047-1048) vurguyu dil, parmak ve gırtlak ile yapılan vurgu şeklinde üçe ayırırken, Toz (2012:48), neyde sadece bir çeşit dil vurgusu ile "tu" hecesiyle yapılan bir vurgudan bahsetmiştir. Tanrıverdi (2013) bu üç çeşit vurgunun (dil ile, gırtlak ile, parmak ile yapılan vurgu) nota üzerinde nasıl gösterileceği ile ilgili bir model çalışması yapmıştır. Bu çalışmada bu notasyon model önerisinden yararlanılmıştır.

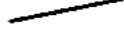
Vibrato

Vibrato; kelime manası olarak salınım veya titreşim anlamına gelmekle beraber sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla vokal müzikte, telli, yaylı, üflemeli çalgılarda icracılar tarafından uygulanan titreştirme tekniğidir (Say, 2005: 562). Vibrato üzerine kapsamlı çalışmalar yapmış olan Amerikalı müzisyen ve psikolog Carl Emil Seashore (1899-1976), vibratonun sese zenginlik, yumuşaklık ve tatmin edici bir esneklik kazandırdığını belirtmiştir (akt. Öztürk, 2023:60). Müzikte vibrato

(vibrasyon) kısaca sese titreşim yoluyla derinlik kazandırmak anlamına gelmektedir. Ney ve kavalda vibrato biçimleri benzerlik göstermekle birlikte, geleneksel dilsiz kaval icrasında kavalın yukarı-aşağı şekilde salınımı ile yapılmaktadır. Bunun yanında başın sağa sola çevrilmesi, diyafram nefesi kullanılarak ve çok az bir kesim tarafından kullanılsa da neyzenlerde görüldüğü gibi dudak ile yapılan vibrato çeşitleri bulunmaktadır. Neyde en çok görülen vibrâto yapma biçimi, neyzen Niyâzi Sayın (d.1927) tarafından geliştirilen ve daha çok onun öğrencileri tarafından uygulanan adına yanak çektirme vibrâtosu veya dudak vibrâtosu denilen biçimdir. Ancak bunların dışında kavaldaki gibi kafa sallayarak veya diyafram nefesini kullanarak vibrâto yapan neyzenler de vardır. Neyzenlerde en az görülen vibrato yapma biçimi kavaldaki gibi neyin yukarı aşağı salınımı şeklinde olanıdır. Bu vibrâto biçimini en fazla kullanan ney icracısı Eyüp Hamiş'tir (d.1965). Vibrâto ney ve kavalda önemli bir süsleme biçimidir. Notasyonda bir tek nota üzerinde vibrasyon gösterilebildiği gibi birden fazla notayı da kapsayan vibrasyon biçimleri de bulunmaktadır. Vibrasyon notasyonda vibrato yapılacak nota veya pasajların altına 'vib' yazılarak gösterilir. Neyzen Ahmed Şahin (d.1964) vibratonun Türk müziğindeki yeri hakkında vibrato konusunun sadece ney özelinde bir konu olmadığını, Türk müziğinin genel tavrı ile ilgili bir konu olduğunu belirtmektedir. Şahin, Türk müziğinde esas olanın vokal icrası olduğunu ve bu sebeple Türk müziği enstrümanlarının vokal icrasını kendi sazı üzerinde uyguladığını veyahut uygulaması gerektiğini belirtmektedir. Bu konu ile ilgili hocası Niyazi Sayın'ın kendilerine, "Hafız Osman'ın, Hafız Sami'nin, Hafız Kemal'in okuduğu gibi icra yapılmaları" konusunu her derste hatırlattığını ifade etmektedir. Bugün ulaşabildiğimiz en eski kayıt olan Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarında, Cemil Bey'in icra tavrı ile eşlik ettiği Hafız Osman'ın okuyuş tavrının (çarpmaları, glissandoları, kaydırmaları, heceler kullanımları) aynı olmasını bu konuya örnek gösteren Şahin, Cemil Bey'in sesli icradaki bu hareketleri sazına nasıl aktarabileceğini düşündüğünü, çözümler üreterek sazına en güzel şekilde uyarladığını ifade etmektedir (akt. Öztürk, 2023:60). İncelemeye çalıştığımız "yeşil kurbağalar" isimli Eğin yöresine ait uzun hava açısında, okuyucunun yaptığı vibrâtolar ile kaval açısındaki vibrâtoların da biçim olarak birbirine benzediği görülmektedir. Aynı şekilde uşak ney taksimindeki vibrâto biçimi okuyucunun yaptığı vibrâto biçimiyle yakın olduğu gözlenmiştir.

Glissando

Türkçe 'de "kaydırma, kaydırarak"²⁸ terimleriyle de ifade edilen bu süsleme elemanı nota başları arasında kırık çizgi ile gösterilir. İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir. Dizi oluşturan bir portamento hareketi olarak da tanımlanabilir (Gazimihal, 1961:103 akt. Turgay ve Ayangil, 2016:1172). Glissando her enstrümanda farklı şekilde uygulansa da iki ses arasındaki geçişin yumuşak ve akıcı şekilde icra edilmesi anlamına gelir. Ney'deki uygulandığı iki ses arasındaki mesafenin aradaki seslerin hızlı bir şekilde geçilerek icra edilmesidir. (Toz, 2013:31). Glisendo dilsiz kavalda parmak ve üfleme açısı değişiklikleri ile elde edilir. İki nota

arasında dalgalı bir çizgi ile gösterilir. İki ses arasının diyatonik ya da kromatik seslerle ani bir hareketle doldurulmasıyla meydana gelir (Tanrıverdi, 2021:1048). Glissando tavrı özelliklerini oluşturan önemli süsleme unsurlarından biridir. Glissando farklı zaman değerleri arasında olabilir. Üzerine 'gliss' yazılan veya  şeklinde kırık çizgi çekilen notalar kaydırılarak ve tek nefeste icra edilir (Atlan, 2024:67).

Araştırmanın Önemi

Kaval ve ney Türk musikisinin en eski ve en önemli iki nefesli çalgısıdır. Fiziki yapısı, üfleme tekniği, ses/perde sistemi bakımından birbirine çok yakın olan bu iki saz, geleneksel icrada tavrı özellikleri bakımından farklılıklar göstermektedir. Bir 'kamuş kaval' ney tavrı ile çalındığı takdirde çalgı ney kimliğine bürünmekte ve ney gibi duyulmaktadır. Aynı şekilde bir kamuş ney kaval tavrında çalındığı zaman (vibrato, vurgu ve glissando bakımından) kaval havası vermektedir. Dolayısıyla neyin ney gibi duyulmasını sağlayan veya kavali kaval gibi hissedilmesini sağlayan çalışmalarının büyük önemi bulunmaktadır. Bugüne kadar ney ve kavalın yapısı, tarihi, çalım teknikleri ile ilgili bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu iki sazı birbirinden ayıran kendine özgü çalış özellikleri bakımından bir karşılaştırma yapılmamıştır. Çalışmamız bu bakımdan önem arz etmektedir.

Araştırmanın Problemi

Araştırmamızın problemi ney ile kavalın geleneksel icrasında tavrı özellikleri bakımından ne gibi farklılıklar vardır? Sorusunun cevabıdır.

Araştırmanın Alt Problemleri

- ✓ Ney ile kaval arasında vibrato tekniği bakımından ne gibi farklılıklar vardır?
- ✓ Ney ile kaval arasında Accent (vurgu) bakımından ne gibi farklılıklar vardır?
- ✓ Ney ile kaval arasında glissando tekniği bakımından ne gibi farklılıklar vardır? Sorularının cevaplarıdır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma ney ve kavalın geleneksel icradaki tavrı özellikleri bakımından karşılaştırılması toplu icralarındaki özellikleri ile değil solo icralarındaki tavrı özellikleri ile karşılaştırılarak gerçekleştirilmiştir. Bu bakımdan bu çalışma bir solo icra olan bir ney taksimi ile bir solo icra olan bir uzun hava öncesindeki bir kaval açışı ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca ney ve kavalın tavrı özellikleri bakımından karşılaştırılmasında sadece efektif çalış unsurları (vibrato, Accent (vurgu), glissando) bakımından karşılaştırılması yapılmıştır. Bunun sebebi bu unsurların icra tavrını oluşturan en belirleyici öğeler olduğu düşünülmüştür.

Evren ve Örneklem

Çalışmamızın evrenini ney ile kavalın icradaki tavrı unsurlarını oluşturan elemanlar bakımından karşılaştırılması örneklemini ise, neyzen Sadrettin Özçimi (d.1955) tarafından gerçekleştirilen uşşak makamındaki

bir ney taksimi ile 'yeşil kurbağalar' isimli Eğin yöresine ait bir uzun hava öncesi Osman Aktaş (d.1967) tarafından yapılan kaval açışı oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri YouTube dijital paylaşım platformundan elde edilmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Bu yöntem bir konudaki mevcut durumu araştırmak ve belirlemek anlamına gelir (URL-7: 12). Çalışmada ikisi de bir solo icra olan uşşak makamında bir ney taksimi ile hüseyini makamında 'yeşil kurbağalar' adındaki Eğin yöresine ait bir uzun hava öncesinde yapılan bir kaval açışı dikte edilerek mus2 nota yazım programı ile notaya alınmış ve icradaki tavrı oluşturan vibrâto, vurgu ve glissando yapılan icralar tespit edilmeye çalışılmıştır.³ İncelemede ayrıca Cubase 5 DAW dijital kayıt programının 'VariAudio' özelliği ile icralarda görülen vibratolar görsel olarak da görüntülenmiş ve enstrümanların vibrato yapış biçimleri görsel olarak da gözlenmiştir. Çalışmada bu görsellere de yer verilmiştir. Ayrıca uzun havada, kaval açışının solistin okuyuş biçimi ile, ney taksimi Türk sanat müziğinde yine serbest bir form olan bir gazeldeki solistin okuma tarzı ile karşılaştırılarak kaval ve neyin geleneksel icra tavırlarında, solistlerin okuma tarzına yakın şekilde icra ettikleri gözlenmiştir.

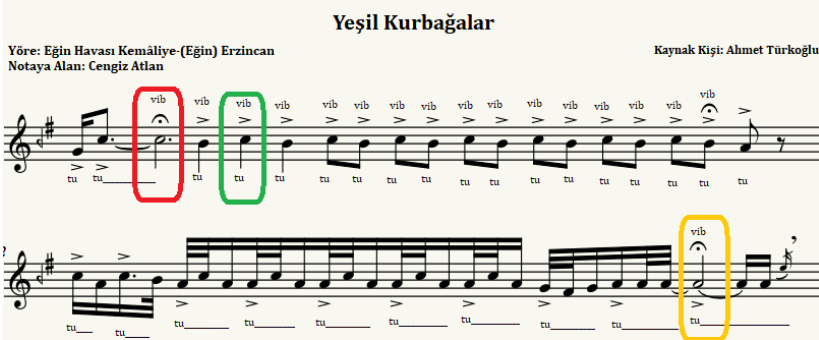
Bulgular ve Yorum

1.Alt Probleme İlişkin Bulgular: Vibrâto

Yeşil Kurbağalar

Yöre: Eğin Havası Kemâliye (Eğin) Erzincan
Notaya Alan: Cengiz Atlan

Kaynak Kişi: Ahmet Türkoğlu



Şekil 4: Uzun hava açışının girişinde kaval açıştaki vibratoların gösterilmesi

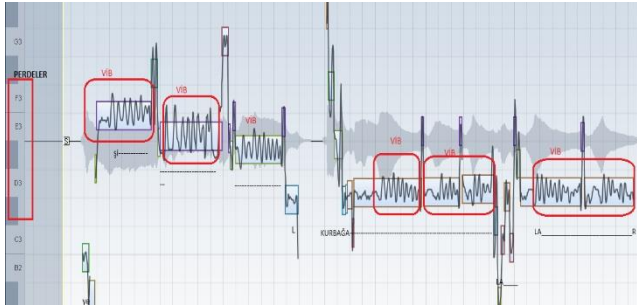
Şekil 4'te uzun hava açışı öncesinde kavalın yaptığı açışta yapılan vibrasyonlar görülmektedir. Kırmızı ile çerçeve içine alınan vibrâto örneği 2/4'lük değerde yapılan vibrâto örneğidir. Yeşil çerçeve içine alınan vibrâto örneği 1 / 4 'lük nota değerinde yapılan vibrato örneğidir. Turuncu renkte çerçeve içine alınan vibrâto örneğinde de yine 2/4'lük değerde notaya alınan

³ Çalışmada dizi, makam, ayak, kavramlarının tanımlarına bu çalışmanın konusu olmadığı için değinilmemiş sadece ezgilerde kullanılan perdeler üzerinden tanımlama yapılmıştır. Türk sanat müziği notasyonuna göre La perdesinde karar eden uşşak makamında kullanılan 1 komalık (segâh) si perdesinin karşılığı Türk halk müziğinde 2 komalık si (bemor) olarak yazılmakta ve bu perdeyi kullanan dizilerdeki ezgiler uşşak veya hüseyini dizisi, makamı veya ayağı olarak adlandırılmaktadır.

vibrato örneği görölmektedir. Aşağıdaki resimde bu vibratoların grafiksel olarak biçimleri görölmektedir. Resmin sol tarafından perdeler yer almaktadır. Notasyon la perdesi karar perdesi kabul edilerek yazılmış olup, cubase 5 variaudio özelliğinde açıştaki seslerin piyanodaki karşılıkları görölmektedir.

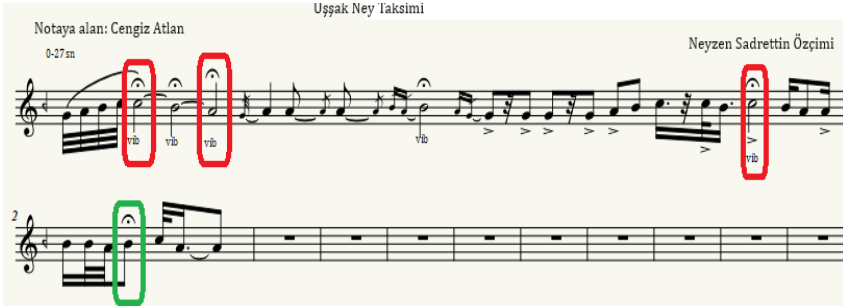


Resim 5. Uzun havanın girişindeki perdeler üzerinde yapılan vibrato biçimleri



Resim 6. Uzun havanın girişinde solistin yaptığı vibrato biçimleri (URL-3)

Resim 6'da bu uzun havayı okuyan Aysun Gültekin (d.1963)'in okuyuşunda görölen vibrato örneklelerinin variaudio yardımıyla görüntülenmesi görölmektedir. Resim 5 ve Resim 6 incelendiğinde vibrato yazan bölümlerin şekil olarak birbirine benzediği görölmektedir.

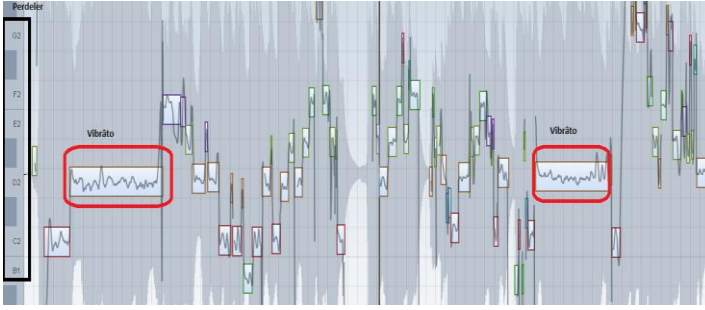


Şekil 5. Ney taksiminin girişinde görölen vibrato örnekleleri (URL-4)

Şekil 5'te taksimin giriş cümlesinde kırmızı çizgi ile çerçeve içerisine alınan 2/4'lük değerdeki notalarda vibrato örnekleleri görölmekte, altındaki satırda da 1/8'lik değerde yazılan bir nota üzerinde yapılan bir vibrato örneği görölmektedir.



Resim 7. Ney vibratörlerinin variaudio yazılımındaki görüntüsü



Resim 8. Kâni Karaca'nın yaptığı vibratoların variaudio yazılımındaki görüntüsü (URL-5)

Resim 8 'de Kâni Karaca (1930-2004)'nın okuduğu bir gazelde seslerde uyguladığı vibrato örneklerinin variaudio yazılımı ile görüntülenmesi görülmektedir. Resim 7 ve Resim 8 incelendiğinde ney taksimindeki vibrato görüntüsü ile Kâni Karaca'nın okuyuşundaki vibrato görüntüsü şekil olarak birbirine benzediği görülmektedir.

2. Alt Probleme İlişkin Bulgular: Vurgu (Aksent)

Yeşil Kurbağalar

Yöre: Eğin Havası Kemâliye (Eğin) Erzincan
Notaya Alan: Cengiz Atlan

Kaynak Kişi: Ahmet Türkoğlu

Süre: 0-15.sn.

Şekil 6. Yeşil kurbağalar isimli uzun hava açışının girişinden bir pasaj

Şekil 6'da 'yeşil kurbağalar' isimli uzun havadan önce yapılan kaval açısından bir bölüm görülmektedir. Burada görüldüğü üzere hemen hemen bütün notalar üzerinde vurgu bulunmaktadır. İcracı burada söz kısmındaki ezginin de bir tanıtımını yaparcasına kaval ile âdetâ uzun havayı tek tek heceleriyle okur gibi bütün notaları vurgulamıştır. Türk halk müziği uzmanı Sertan Demir ile yapılan görüşmede Demir; "uzun hava açışlarında açış yapan sazın uzun havayı hem makamsal yönden hem de söz unsuru açısından tanıtıcı karakterde açış yapması beklenir" ifadelerini kullanmıştır (Sertan Demir ile yapılan görüşme, 13.07.2024). Bu ifadeden hareketle uzun

hava açışlarında açış yapan sazın söz kısmının ritmik ve melodik yapısına uygun olarak açış yaptığı sonucu çıkarılabilir.

Uşşak Ney Taksimi

Notaya alan: Cengiz Atlan

Beste: NeyzenSadrettin Özçimi

0-27m



Şekil 7. Uşşak ney taksiminin girişinde yapılan vurgular

Şekil 7’de uşşak taksimin girişinde yapılan vurgu hareketleri görülmektedir.

Müzik cümlesinin başında bir glissando ile girilmiş ve 2/4’lük değerde notaya alınan çargâh segâh ve düğâh perdeleri birbirine bağlı olarak icra edilmiştir. Burada herhangi bir vurgu tespit edilmemiştir. Türk musikisinde gazelli taksim denilen bir gazel icrasından önce icra edilen taksimler de vardır. Ancak o tür taksimlerde okunacak gazele yapılacak taksim makamsal olarak aynı olsa da seyir olarak gazelin söz kısmındaki melodik yapı ile aynı olmak zorunluluğu yoktur. Örneğin Hafız Sâmi (1874-1943)’nin okuduğu beyâti makamında bir gazelde taksimi yapan keman düğâh perdesinden seyre başlayıp, yegâh perdesine kadar rastlı bir şekilde inip sonra düğâh perdesinde karar etmiştir. Ardından solist hüseyini perdesi ve civarından sözlü kısma başlayıp neva perdesinde bir kısa kalış yaparak gazele devam etmiştir (URL-6).

3. Alt Probleme İlişkin Bulgular: Glissando

Yeşil Kurbağalar

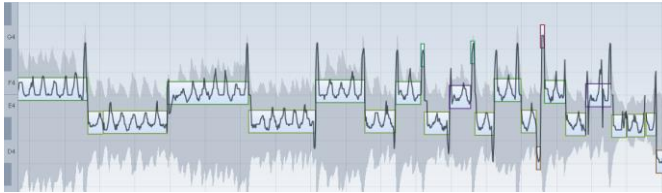
Yöre: Eğin Havası Kemâliye-(Eğin) Erzincan
Notaya Alan: Cengiz Atlan

Kaynak Kişi: Ahmet Türkoğlu



Şekil 8. Kaval açışının girişindeki glissando örnekleri

Şekil 8’de görüldüğü üzere uzun hava öncesinde yapılan kaval açışında glissando hiç görülmemektedir.



Resim 9. Kaval icrasının variaudio görüntüsü

Resim 9'daki variaudio görüntüsünde de görüldüğü üzere sesler arasında hiç bağlantılı geçiş yoktur. Bütün sesler vurgulu ve köşeli bir şekilde icra edilmiştir. Glissando veya bağlı çalış yoktur.

Notaya alan: Cengiz Arlan

Uşak Ney Taksimi

Beste: NeyzenSadrettin Özçimi

0-27 sn

Glissando

Glissando

Glissando

şekil 9. Ney taksiminin giriş cümlesi

şekil 9'daki taksimin giriş cümlesinde do (çargâh) perdesine giderken rast perdesinden itibaren sesler hızlı bir şekilde duyurularak gidilmiştir. Ardından yine çargâh (do) perdesinden sırayla 2/4'lük bir si (segâh) sesinin ardından la (dügâh) sesine düşülmüştür. Burada biraz kalış yaptıktan sonra glissandolu olarak rast perdesine düşölüp burada kısa bir kalış yaptıktan sonra do (çargâh) perdesine çıkmış bu defa burada kısa bir kalış yapıldıktan sonra glissandolu bir şekilde la (dügâh) perdesine düşülmüştür.



Resim 9. Ney taksimindeki variaudio görüntüsü

Resim 8'daki variaudio görüntüsünde kırmızı içerisindeki notalar ana perdeleri yeşil kare içerisindeki uzun çizgiler esas notalardan uzayan sesleri göstermektedir. şekilde de görüldüğü gibi bütün ana seslerin arasında sesleri birbirine bağlayan icralar görölmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Dilsiz kaval, tarihi ve teknik gelişim süreci içerisindeki Türk halk müziği saz toplulukları arasında yerini alırken, ney klasik ve dini Türk musikisinde uzun yıllardır kullanılagelen iki önemli nefesli çalgıdır. Bu çalgılar ait oldukları müzik türünün sözlü ve sözsüz eser repertuarı, eser formları, ritmik ve melodik yapıları içerisinde, kendilerine özgü geleneksel çalış özelliklerini oluşturmuşlardır. Dilsiz kaval ile neyin geleneksel icrada vibrato, vurgu (accent), ve glissando (kaydırarak) gibi efektif unsurları kullanış ve uygulayış farklılıklarının incelendiği bu çalışmada genel olarak; kaval icrasında vibrato tekniğinin neye göre daha köşeli, daha sert ve daha seri bir biçimde yapıldığı ve hemen her seste vibrato yapıldığı görölmüştür. Ney icrasında ise vibrato tekniğinin kavala göre daha yumuşak, daha yayvan bir biçimde yapıldığı, kaval gibi her seste vibrato yapılmadığı, tek bir sestenden daha uzun nota kümelerinde de vibrato yapılabildiği görölmüştür. Kavalın vurgu (accente) efektini sert ve keskin bir şekilde yaptığı, bu çalışmadaki örneğinde dil ile yapılan şeklinin kullanıldığı, neyin ise her seste vurgu

yapmadığı, vurguyu kavaldaki gibi 'tu' hecesini çıkarır gibi değil gırtlak yoluyla (gu) hecesi söyler gibi yaptığı, sonuçlarına ulaşılmıştır. Ney ve kaval birbirine fiziki yapı olarak birçok açıdan benzeseler de icrada efektif unsurların (vurgu, vibrato, glissando) uygulanışı yönünden farklılıklar bulunduğu görülmüştür. Günümüzde saz toplulukları arasında önemli bir yeri olan bu iki nefesli sazın kendine özgü çalım tekniklerinden başka birbirinden ayıran diğer özelliklerinin de bilimsel olarak ortaya konulması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akdemir, K. (2006). *Dört yıllık müzik eğitimi veren kurumlarda ve konservatuvarlarda dilsiz çoban kavalı çalma teknikleri ve eğitim müfredatı*. İstanbul: İstanbul Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Atlan, C. (2024). *Neyzen Tevfik Kolaylı'nın ney tavrının incelenmesi: Sabâ taksim*. İstanbul: Eğitim.
- Aydın, A. (2021). *Dilsiz kaval metodu*. Ankara: Gece.
- Bardakçı, M. (1986). *Meragalı Abdulkadir*. İstanbul: Pan.
- Erguner, S. (2007). *Ney metod*. İstanbul: Erguner müzik.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Ötkü çalgıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Koç, F. (2017). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâği ve Nekâvetü'l Edvâr'ı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı
- Özgül Turgay, N.- Ayangil, R. (2016). Fasil müziği icrasında nota dışı farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184.
- Ögel, B. (1984). *İslâmiyetten önce Türk kültür tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Öztürk, L. (2023, 03 22). Ney icrasında vibrato tekniğine dair bir inceleme. *Turkish Academic Research Review*, 8(1), 57-70.
- Sarı, A. (2012). *Türk müziği çalgıları*. İstanbul: Nota.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi .
- Sayın, N. (2006). Ney'in mâneviyatta ve musikimizdeki yeri. *Ney'e Dair*, 99-106, Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü .
- Tan, A. (2015). Niyazi Sayın'ın üslup ve tavrını yansıtan artikülasyon öğeleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(2), 847-863.
- Tanrıverdi, H. (2021). Dilsiz kaval icra notasyonunda kullanılan terim ve işaretler üzerine bir model önerisi. *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 14(35), 1044-1056.
- Tekşahin, F. (2012). *Dilsiz kaval metodu*. İzmir: Nilmer Ofset.
- Toz, A. İ. (2014). *Niyazi Sayın'ın icrayı oluşturan elemanların transkripsiyonu*. İstanbul: Pan.
- Yalgın, A. R. (1940). *Cenupta Türkmen çalgıları*. Adana: Seyhan.

Yurtçu, C. (2014). Kavalda perde düzenlerinin oluşumunun halk müziği repertuarı, notasyonu ve Anadolu çalma geleneği ile ilişkisi. 1. *Uluslararası Kaval Sempozyumu Bildirileri*, 89-110, İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı .

Zeybek, Ö. (2013). *Türk makam müziğinde üslup-tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nureddin Selçuk Alaaddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icralarının analizi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi> (Erişim: 13.06.2024)

URL-2: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 12.07.2024)

URL-3: <https://www.youtube.com/watch?v=Psxs2hd-FHs> (Erişim: 11.07.2024)

URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=lG5tcc3ncNY> (Erişim: 15.07.2024)

URL-5: <https://www.youtube.com/watch?v=uc-Biwbt1I8> (Erişim: 13.06.2024)

URL-6: <https://www.youtube.com/watch?v=R3fRlxF8bNE> (Erişim: 17.07.2024)

URL-7: Gurbetoğlu, A. (2018). Bilimsel araştırma yöntemleri. <http://agurbetoglu.com/files/BAY%207.%20Problemin%20Belirlenmesi.pdf> (Erişim: 11.07.2024).

Extended Summary

The ney and the dilsiz kaval are two wind instruments known since very old times in Turkish music. While the ney is mainly used in Turkish religious music and classical Turkish music, the dilsiz kaval has taken its place among Turkish folk music instrument groups and has continued its historical and technical development. In the literature research, the structures, historical and technical developments, and performance techniques of these instruments have been discussed. However, no study has been conducted examining the differences in the application of the interpretation elements in performance that distinguish these two instruments from each other. This study aims to reveal the differences by comparing the effective elements such as vibrato, glissando, and emphasis seen in the traditional performance of these two instruments in terms of their application. While the ney is made of special reeds grown in geographies with hot climate characteristics, the dilsiz kaval is made of fruit trees such as apricot, zerdali, and plum. Both instruments are instruments that are made of a hollow cylindrical pipe shaped material with two open ends, without any apparatus inside to help produce sound, and are performed by obtaining sound entirely with the help of lips. While the ney has six holes on the front and one on the back, the kaval has seven holes on the front and one on the back. Two holes are opened on the lower end of the kaval for tuning and resonance. However, these holes are not closed with fingers and have no function in performance. There are 4 different sound stage regions obtained at various stages of the breath in the ney and kaval. As the pressure of the breath increases, high sounds are obtained, and as the pressure of the breath decreases, low sounds are obtained. These two wind instruments, which have similarities in terms of physical structure, blowing technique, sound width, and transposition ability, are distinguished from each other by the differences in interpretation seen in performance. The descriptive scanning model was used in the study. In classical Turkish music, which is a free rhythmic form, two examples called taksim and in Turkish folk music, opening, were dictated and notated, and the application of effective elements other than notes was attempted to be determined. As a result of this analysis, it was determined that ney applied vibrato more broadly and softly than kaval, did not perform vibrato on every note, and applied vibrato as a whole by combining several note clusters. It was observed that it used glissando effect more than kaval, performed sounds mostly in a

connected manner, did not apply accent effect on every note, but rather applied it at the end of phrases. It was observed that vibrato effect was more frequent, harsh and shorter in time value in kaval opening, did vibrato on almost every note, used accent effect on all syllables of words as if singing long air, and did not use glissando effect as much as ney. In the study, these effective elements could also be detected visually thanks to the variAudio feature in the cubase 5 (Daw) digital recording program. In the images, it could be seen that vibrato and glissando applications were visually separated from each other and these images were also included in this study. As a result, kaval and ney are two important wind instruments of Turkish music that are very similar to each other in terms of physical structure. However, in traditional performance, there are differences in terms of the application of effective ornaments due to the stylistic differences arising from the musical style, vocal and non-vocal work repertoire, sound and rhythmic structure characteristics of these instruments. Reed kavals, which are also preferred among kaval players today, give the feeling of a ney instrument when played with the ney style, and similarly, a ney made of plastic pipes gives the feeling of a kaval when played with the kaval style. The ney and kaval, which cannot be distinguished from each other in terms of sound, are played more clearly in their own traditional performances, especially in solo performances.

"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: Bu çalışmanın gerçekleşmesinde değerli fikirleriyle katkı sağlayan Prof. Dr. Senem Demir, Prof. Dr. Ferdi Koç ve Doç. Dr. Aytunç Aydın'a teşekkür ederim./I would like to thank Prof. Dr. Senem Demir, Prof. Dr. Ferdi Koç and Assoc. Prof. Dr. Aytunç Aydın for their valuable contributions to this study.

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

METROPOLİTAN MÜZESİ'NDEKİ İSLAMİ DÖNEME AİT BAZI YAZILI ESERLER



SOME WRITTEN WORKS FROM THE ISLAMIC PERIOD IN THE METROPOLITAN MUSEUM

Necla DURSUN*-Kamran SOKHANPARDAZ**

ÖZ: Amerika Birleşik Devletinin New York şehrinde yer alan Metropolitan Sanat Müzesi, dünyanın en büyük müzelerinden biridir. 1872 yılında kurulan müzenin koleksiyonunda Asya, Eski Yakın Doğu, Mısır, Yunan ve Roma, Orta Çağ, İslam, Avrupa resim ve modern sanat eserleri bulunmaktadır. Bu makalede Metropolitan Müzesi koleksiyonunda yer alan bugüne kadar transkripsiyonu yapılmamış, İslami döneme ait 11 eser incelenmiştir. Bu eserler 8 ila 14. yüzyıl aralığında, farklı bölgelerden müzeye intikal etmiş, 2 adet süslemeli taş yapı elemanı, 2 ahşap levha, 1 cam ağırlık, 6 kûfi yazılı Kur'ân-ı Kerim sayfasıdır. Çalışmanın amacı bu eserlerin, okunuşları ile tanımlanması, genel özelliklerinin ortaya konulması ve motif ile süsleme detaylarının incelenmesidir. Müze seksiyonunda yer alan pek çok eser bugün literatüre girmiştir. Burada incelenen eserlerin transkripsiyonu ve detaylı incelemeleri üzerinde pek durulmamıştır hatta müze envanterinde eser okunuşları ve bilgileri eksiktir. Bu eserlerin detaylı incelemelerinin yapılması, alanda çalışma yapacaklar için yol gösterici olacaktır. Makale nitel araştırma yöntemi ile hazırlanmış olup, örneklem üzerinden betimleme ve gözleme dayalı sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Metropolitan Müzesi Eserleri, İslami Dönem Eserleri, Metropolitan Müzesi Taş Eserler, Metropolitan Müzesi Ahşap Eserler, Metropolitan Müzesi Yazma Eserler

ABSTRACT: The Metropolitan Museum of Art, located in New York City, United States, stands as one of the largest museums in the world. Established in 1872, the museum's collection encompasses a wide array of art from various regions, including Asia, the Ancient Near East, Egypt, Greece and Rome, the Middle Ages, Islamic art, European paintings, and modern art. This article examines 11 previously untranscribed artefacts from the Islamic period, housed within the collection of the Metropolitan Museum. These artefacts, dating between the 8th and 14th centuries, originate from different regions and consist of two embellished stone architectural elements, two wooden panels, one token or glass weight, and six pages of the Qur'an inscribed in Kufic script. The objective of this study is to provide a transcription of these artefacts, elucidate their general characteristics, and analyse the intricacies of their motifs and ornamentation. While many pieces in the museum's section have been thoroughly documented in the list of museum artefacts, the transcriptions and detailed examinations of the examined artefacts have been largely overlooked. In fact, the museum's inventory lacks comprehensive information and readings of these artefacts. Conducting a detailed analysis of these artefacts will serve as a

* Doç. Dr.-Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Kaseri-necladursun@erciyes.edu.tr (Orcid: 0000-0003-1543-1367)

** Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Programı Mezunu-artresercher@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5247-1731)

guiding resource for those conducting research in this field. This article employs a qualitative research method, relying on descriptive analysis and observation based on a selected sample.

Keywords: *Metropolitan Museum Artefacts, Islamic Period Artefacts, Metropolitan Museum Stone Artefacts, Metropolitan Museum Wood Artefacts, Metropolitan Museum Manuscripts*

Giriş

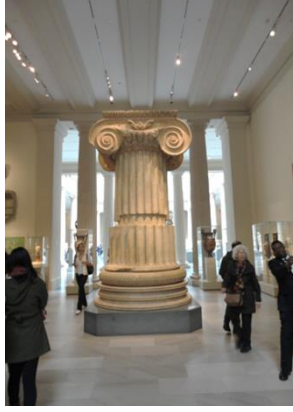
Metropolitan Sanat Müzesi, 1870 yılında kurulmuştur. Müzenin kalıcı koleksiyonu, klasik antik çağlardan, Eski Mısır'dan sanat eserleri, neredeyse tüm Avrupalı Eski Ustaların resim ve heykellerinden, ayrıca geniş bir Amerikan ile modern sanat koleksiyonundan oluşmaktadır (Çağatayı, 1962,32). Met, Afrika, Asya, Okyanusya, Bizans ve İslam sanatlarından oluşan geniş bir koleksiyona sahiptir. Müze, müzik aletleri, kostümler ve aksesuarların yanı sıra dünyanın dört bir yanından antika silahlar ve zırhlardan oluşan zengin koleksiyonlara ev sahipliği yapmaktadır (Fotoğraf 1, 2, 3).



Fotoğraf 1: Metropolitan Müzesi Genel Görünüş (Necla Dursun'dan-11.04.2011)



Fotoğraf 2: Metropolitan Müzesi İçten Görünüş (Necla Dursun'dan-11.04.2011)



Fotoğraf 3: Metropolitan Müzesi İçten Görünüş (Necla Dursun'dan-11.04.2011)

Müzenin İslam sanatı koleksiyonunun tarihi yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanmaktadır. Batıda İspanya ve Fas'a, doğuda ise Orta Asya ve Hindistan'a kadar eserlerin yer aldığı yaklaşık on iki bin obje, İslam sanatının büyük çeşitliliğini yansıtmaktadır. Müze, 1874 gibi erken bir tarihte İslam ülkelerinden bazı mühürler ve mücevherler ile 1879'da da bir takım Türk kumaşları olsa da ilk büyük İslami obje grubunu Edward C. Moore'un mirası¹ olarak 1891'de almıştır. O tarihten bu yana koleksiyon, hediyeler, vasiyetler ve satın almaların yanı sıra 1935-39 ve 1947 yıllarında İran'ın Nişabur kentinde müze sponsorluğunda yapılan kazılar yoluyla da büyümüştür. Yakın Doğu Sanatı Bölümü'nün kurulduğu 1932 yılına kadar tüm koleksiyonlar bu nesnelerin bir kısmı Dekoratif Sanatlar Bölümü tarafından denetlenmiştir. 1963'e gelindiğinde objelerin sayısının artması sebebiyle, Müzenin İslam Sanatları Bölümü kurulmuştur (URL-1).

Çalışma kapsamına aldığımız eserlerin Arapça veya Farsça yazılı metinlerinin transkripsiyonu, epigrafi ve paleografi alanında çalışma yapan sanat tarihçileriyle İslam sanatı çalışmalarına katkı sağlayacaktır.

Epigrafi, geçmişin sessiz tanıkları olan taşlar, ahşap eserler, metal ve mezar yazıtları gibi sert materyaller üzerindeki eski yazıları çözerek, bu

¹ Edward C. Moore, Amerikalı bir gümüşçü, sanat koleksiyoncusu ve Metropolitan Sanat Müzesi'nin başışçısıdır. Moore, Japonya, İslam dünyası ve antik Yunan ve Roma sanatına odaklanan bir sanat koleksiyonunu bir araya getirmiştir. Koleksiyonunda 1.600 ile 1.700 arasında parça bulunmaktadır. İlk önce tasarımlarına yardımcı olacak nesnelere incelemeye ve ardından bunları toplamaya başlamıştır. Bir zamanlar dikkatini Japon ve Çin porselenlerine, daha sonra da eski İran mallarına yöneltmiştir. Zamanla koleksiyonun özellikle zengin bir bölümünü oluşturan eski cam ve lüster eserlere ilgi duymaya başlamıştır. Koleksiyonunda antik Roma, Kıbrıs, Etrüsk, Venedik, Pers, Arap, Alman ve İspanyol camları; Çin, Japon, Kore, İspanyol, Rodos, Şam ve İran seramikleri; On ikinci ve on üçüncü yüzyıllara ait metal işçiliği de dahil olmak üzere İran, Türk ve Hint metal işçiliğinin yanı sıra Çin ve Japon bronzları, kılıçları ve kılıç muhafızları; Japon, lake eşyalar ve ahşap ve fildişi oymalar; ve Doğu takıları, İran cilası, antika Fransız ve Venedik işlemeli hasır işleri ve Yunanistan-Tanagra heykelciklerinden oluşan bir koleksiyondur (bk. Beyazıt, 2021).

belge niteliği taşıyan sanat eserlerinin içerdikleri bilgileri çözümlenmeyi hedefler.

Paleografi ise, geçmişte oluşturulmuş ancak zamanla unutulmaya yüz tutmuş yazılı belgeleri araştıran ve çözümlenmeye çalışan disiplindir.

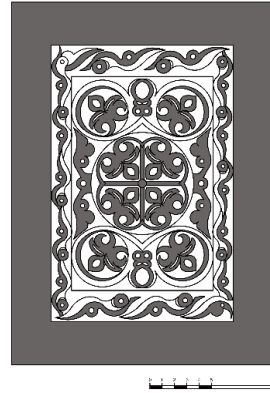
Araştırma konumuz olan eserler 8.-14. yüzyıllara tarihlenen farklı kültürlerle ait yazılı örneklerdir. Mısır'a atfedilen eski bir ahşap panel, Mısır menşeli bir cam ağırlık, İran'da yapılan bir taş kitabe ve çeşitli tarihlere ait el yazması Kur'ân-ı Kerim sayfaları gibi eserler bulunmaktadır. Bu çalışmaların sonucunda elde edilecek olan bilgiler, tarih, arkeoloji, sanat tarihi ve kültürel çalışmalar gibi çeşitli alanlardaki araştırmalar için kaynak oluşturması hedeflenmektedir. Bu eserlerin transkripsiyonu, detaylı incelemeleri ile genel özelliklerinin ortaya konulması amacıyla katalog oluşturulmuş olup katalogta eserler malzemelerine göre gruplanmış ve kendi içinde kronolojik olarak sıralanmıştır.

1. Metropolitan Müzesi'ndeki Bazı Epigrafik ve Paleografik Eserler

1.1. Taş Eserler



Fotoğraf 4: Taş Levha
Kaynak: (URL-2)
İnceleme Tarihi: 15.06.2023



Çizim 1: Taş Levha

Eser, 1980 yılında Metropolitan Müzesi tarafından x.598 kayıt numarası ile müzenin koleksiyonuna dahil edilmiştir. Müze envanter bilgilerinde 11.yüzyılda İran çevresine ait olduğu belirtilmiştir (URL-2).

Dikdörtgen taş levhanın merkezinde dört dilimli, tam daire içine yerleştirilen palmet motifleri yer almaktadır. Tam daire köşebentlerine küçük tam daireler ile arada kalan boşluklara rumi yapraklar ile palmet motifleri yerleştirilmiştir. Tüm bu kompozisyon dikdörtgen bir kontur içine alınarak, birbirine alttan ve üstten bağlanarak devam eden stilize yapraklar ile kenar bordürü oluşturulmuştur. En dıştaki yazı kuşağında kûfi yazılı kitabe yer almaktadır. Tüm bu motifler kabartma tekniğinde yapılmıştır (Fotoğraf 4).

Kitabede Kûfî yazı ile sırayla “و من كلماته” ibaresi ve İhlâs sûresinden 1-4 ayetler yazılmıştır. Kitabe levhasının sol alt köşesi kırıldığı için üçüncü ayetin ilk iki kelimesi yani “لم يلد” kelimeleri bulunmamaktadır

Kitabe:

قل هو الله احد الله الصمد [لم يلد] ولم يولد ولم يكن له كفوا احد²

Okunuşu:

ve min kelimâti- Kul hüvellâhü ehad, Allâhüssamed, (lem yelid) ve lem yûled, ve lem yekün lehû küfüven ehad.



Fotoğraf 5: Taş- Mimari Parça

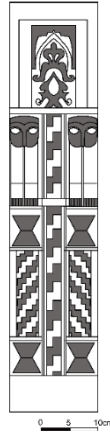
Kaynak: (URL-3)

İnceleme Tarihi: 15.06.2023

İran'da Hicri 703 / Miladi 1303-4 yılında yapılmış olan bu eser, müzenin kataloğunda bir korkuluk sonu olarak kaydedilmiştir (URL-3; Dimand, 1944: 99) Bununla birlikte, kireçtaşından oyma tekniğiyle yapılan eser dört yüzeylidir. Taş bloğun ön yüzünde üstte dikdörtgen başlık da dört yüzeylidir. Eserin yüksekliği; 70.8 cm., ön yüz genişliği 13,3 cm., yan yüzey genişliği 82,6cm. ölçülerindedir.

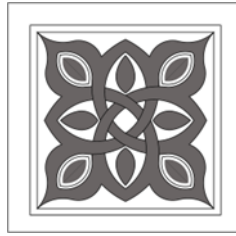
Ön yüzünde, Bursa kemeri formu bir niş içinde iki palmet motifi bulunmaktadır. Üstteki palmet motifinin uç yaprağı üç dilimlidir. Bu başlığın altında, iki aslan motifi bulunmaktadır. Aslanların ayakları çizgisel kazıma ile profillendirilmiş olup ayakları arasında kalan boşluklara uçları rumi motifleri ile nihayetlenen kıvrım dallar yerleştirilmiştir. İki aslan arasında kalan kısımda zikzak motifli bir bordür yer almaktadır. Bu bordür aslanların altındaki iki sütunçe arasında da devam etmektedir. Bu bordürün sağına ve soluna kum saati kaide ve başlıklı, gövdeleri zikzaklı iki sütunçe yerleştirilerek ön yüz kompozisyonu tamamlanmıştır (Çizim 2-Fotoğraf 5).

² Meâli: Rahmân ve rahîm olan Allah'ın adıyla... 1. De ki: “O, Allah'tır, tektir. 2. Allah sameddir. 3. Doğurmamış ve doğmamıştır. 4. O'nun hiçbir dengi yoktur.” (Karaman vd., 2020: 714).



Çizim 2: Taş Mimari Parça Ön Yüzü

Bu dikdörtgen başlığın sol yüzünde geçme motiflerle oluşturulmuş stilize bitkisel süsleme motifleri vardır. Geçmelerin köşelerinde palmet motifleri yer almaktadır (Çizim 3).



Çizim 3: Başlığın Sol yüzündeki Kompozisyon

Dikdörtgen başlığın sağ yüzünde ortada çapraz iki çizgisel düz kontur ile dörde ayrılan bölüme uçları palmetli altı rumi yapraklı bitkisel süsleme motifleri yerleştirilmiştir (Çizim 4).

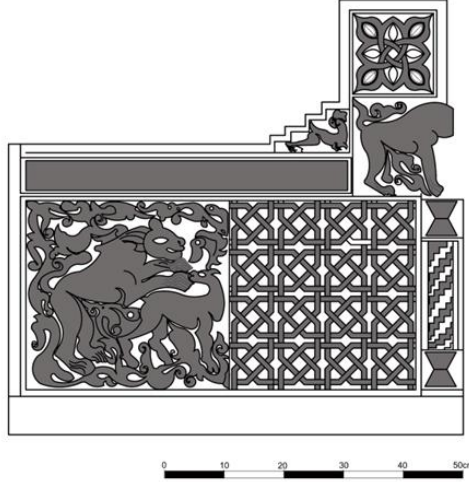


Çizim 4: Başlığın Sağ yüzündeki Kompozisyon

Dikdörtgen başlık ile mimari parçanın sağ yüzü arasındaki köşebentte tavşan figürü yer almaktadır. Köşebent üstü profilidir (Çizim 5).

Mimari parçanın, sol yüzünde, üstte kitabenin bulunduğu yazı kuşağı yer almaktadır. Kitabede "Taşın sahibi Hasan bin İbrahim bin Sehl Allah onu affetsin" ifadesi bulunmaktadır. Daha önce konu ile ilgili araştırma yapan Eva Baer kitabeyi "Hacı Hasan bin İbrahim..." şeklinde okumuş, tarih olarak da H. 703'ü vermiştir (Baer, 1967: 111).

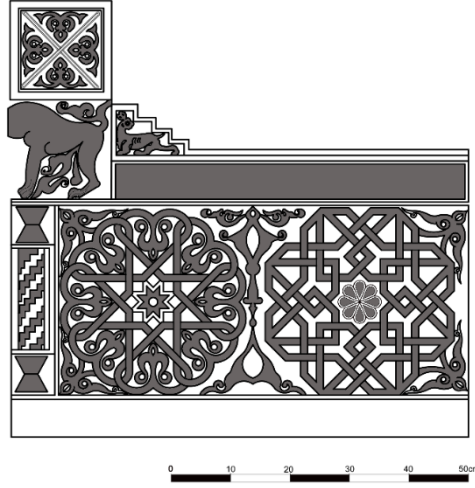
Kitabe altındaki bölüm iki panoya ayrılmış olup birinci panoda, hayvan mücadele sahnesi görülmektedir. Aslanın ön pençelerini yukarıya kaldırarak bir geyiğe saldırma anı işlenmiştir. Hayvan mücadele sahnesi etrafında kalan boşluklara rumi, palmet ve kıvrım dallı süsleme motifleri yerleştirilmiştir. İkinci panoda yatay ve dikeyde dört sıra sekizgenden gelişen geçme motifli süslemeler yer almaktadır (Çizim-5, Fotoğraf 5).



Çizim 5: Taş Mimari Parça Sol Yüzü

Dikdörtgen başlık ile mimari parçanın sol yüzü arasındaki köşebentte tavşan figürü yer almaktadır. Köşebent üstü profillidir (Çizim 6).

Mimari parçanın sağ yüzünde üstte yine kitabe kuşağı bulunmaktadır. Kitabede “Bu kat hicri 703 senesinde tamamlandı” yazmaktadır. Kitabe bordürünün altında iki pano bulunmaktadır. Birinci panoda sekiz kollu yıldızdan gelişen, geçmelerle oluşturulmuş gülbezek motifli büyük bir madalyon vardır. Sekiz kollu yıldız motifinin uçlarına lotus motifleri yerleştirilmiştir. İkinci panoda merkezde sekiz kollu bir çiçek motifinin etrafında geçme motiflerle devam eden sekizgen formlu ikinci madalyon yer almaktadır. İki bordür arasında kalan boşluklara rumi dallar, palmet ve lotus motifleri ile oluşturulmuş adeta bir ayraç yerleştirilmiştir. Her iki bordür köşebentlerinde lotus motifleri görülmektedir (Çizim-6, Fotoğraf 5).



Çizim 6: Taş Mimari Parça Sağ Yüzü

Eser gerek geometrik, bitkisel, yazılı ve gerekse figürlü süsleme özellikleri bakımından muhteşemdir.

Sol Yüz Kitabesi:

صاحب الحجر حسن بن ابراهيم بن سهل غفر الله له

Okunuşu:

Sâhib-û'l hacr Hasan bin İbrahim bin Sehl Gaferallâhu lehû

Kitabenin Anlamı:

Bu taşın sahibi Hasan bin İbrahim bin Sehl'dir. Allah onu bağışlasın.

Sağ Yüz Kitabesi:

”تمام شد این اشکوب در تاریخ سنه ثلاث و [سبع] مائه“³

Okunuşu:

Tamam şod in eşküb der tarih-i sene-i selâse ve [seb'a] miete

Kitabenin anlamı:

Bu kat hicri 703 senesinde tamamlandı.

1.2. Ahşap Eserler

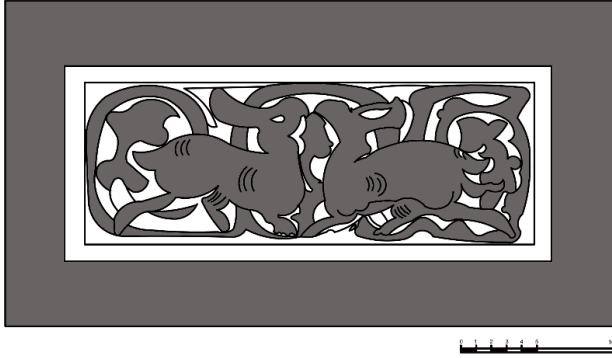
³ Kitabede dil olarak Farsça ve Arapça kullanılmıştır. Kitabede geçen “اشکوب/Eşküb” kelimesi “bina katı” anlamına gelmektedir. Köşeli ayraç içindeki kelime (Kitabenin sonunda yazılan “Yedi” anlamındaki سبع / seb' kelimesi) kitabeden dökülmüştür.



Fotoğraf 6: Ahşap Pano

Kaynak: URL-4

İnceleme Tarihi: 15.06.2023



Çizim 7: Ahşap Pano

Müze envanter bilgilerinde Mısır'a atfedilen ve 11. yüzyıla tarihlenen bu eski ahşap pano (Fotoğraf 6), Rogers Fund'dan 1929 yılında, müze tarafından satın alınarak 29.15.2 erişim numarasıyla kayıt altına alınmıştır (URL-4).

Dikdörtgen formdaki eserin merkezinde yine dikdörtgen düz çerçeve içinde karşılıklı yürür vaziyette, başlarını yukarı kaldırmış iki tavşan figürü yer almaktadır. İki figür etrafında kalan boşluklara rumi dallar ve palmet motifleri yerleştirilmiştir. Bu figürlü-bitkisel süsleme kompozisyonun etrafına kûfi yazı kuşağı yerleştirilmiştir. Bu figürler, ustalıkla işlenmiş detayları ve zarif hatlarıyla dikkat çekmektedir. Tavşanların simetrik olarak yerleştirilmesi, panonun tasarımında denge ve uyumun sağlanmasına katkıda bulunmaktadır.

Paneldeki kitabede (Çizim 7), sekiz kez tekrarlanan "الملك لله / El Mülkü Lillâh" ifadesi kûfi yazı stiliyle yazılmıştır. Kitabe, bu yazı stiliyle uyumlu bir şekilde dikdörtgen panelin etrafını çevrelemektedir. Yazı, dikkatlice yapılmış

ve özenle işlenmiş şekliyle öne çıkmaktadır. Kûfi yazı stili, İslam sanatında yaygın olarak kullanılan ve estetik açıdan önemli bir yer tutan bir yazı türüdür.

Tüm kompozisyon düz satırlı derin oyma tekniğinde yapılmıştır.

Kitabe:

الملك لله

Okunuşu:

El-Mülkü lillâh

Anlamı:

Mülk Allah'ındır.



Fotoğraf 7: Yazılı Ahşap Pano

Kaynak: URL-5

İnceleme Tarihi: 15.06.2023



Fotoğraf 8: Yazılı ahşap Pano Detayı (URL-5)

Bu Eser, Müze envanter bilgilerinde Mısır veya Suriye bölgesine atfedilmiş ve tahmini 13. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Erişim numarası 30.112.3 olan bu yazılı panel, 1930 yılında V. Everit Macy Gift'ten satın alınarak müzenin koleksiyonuna dahil edilmiştir (URL-5).

Söz konusu eserin daha uzun bir kitabenin parçası olduğu düşünülmektedir.

Eserin uzunluğu; 119,4 cm. genişliği; 11,4 cm. ölçülerindedir.

Eser, tek sıra sülüs yazı türünde, yuvarlak satırlı derin oyma ve çift katlı kabartma tekniğinde yapılmıştır. Aralarda ahşap çiviler görülmektedir. Yazı zemininde ve arada kalan boşluklara rumi ve palmet motifleri yerleştirilmiştir. Eserin üzerinde kalıntıları tespit edilen mavi ve kırmızı renkler boyalı olduğunu göstermektedir (Fotoğraf 8).

Kitabe:

العز الدائم، الجاه القائم، الداهر الخادم، التوفيق الملازم و...

Okunuşu:

El-izzu'd-dâim, ec-cahül-kâim, ed-dâhirül-hâdım, et- tevfikül-mulazim ve..

Kitabenin anlamı:

Sonsuz yücelik, kalıcı şan, ebedi hizmetkâr, başarı onunla olsun ve...

1.3. Cam Eserler



Fotoğraf 9: Cam Ağırılık veya Jeton

Kaynak: URL-6

İnceleme Tarihi: 15.06.2023

Bu eser, Müze envanterinde 13. ve 14. Yüzyıla tarihlendirilmiş ve Mısır kökenli olduğu belirtilmiştir. Joseph W. Drexel tarafından 1889 yılında hediye olarak sunulmasıyla, müzenin koleksiyonuna 89.2.228 erişim numarasıyla dahil edilmiştir (URL-6).

Eser 2.7 cm. çapında, 0,5 cm. kalınlığında ve 5.4 gr. ağırlığındadır.

İslami dönem içinde daha çok Emevi, Abbasi, Fatımi ve Memlük döneminde kullanılan cam ağırlıklar ön yüzünde yazı ibareleri taşımakla birlikte arka yüzleri boş bırakılmıştır (Fotoğraf 9).

Kitabe:

الله / محمد

Okunuşu:

Allah, Muhammed

Kitabenin Anlamı:

Allah, Muhammed

1.3. Kur'ân-ı Kerim Sayfaları



Fotoğraf 10: El yazması Kur'ân-ı Kerim'in bir sayfası

Kaynak: URL-7

Bu eser el yazması Kur'ân-ı Kerim sayfası (Fotoğraf 10) 8. ve 9. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Müze envanter bilgilerine göre, Mısır veya Irak'ta yapılmış olan bu eser incelendiğinde parşömen üzerine mürekkep ile yazıldığı anlaşılmaktadır. 1984.504.1 erişim numarası ile tanımlanmakta olan bu eser, 1984 yılında Marilyn Jenkins tarafından Metropolitan Müzesine bağışlanmıştır (URL-7).

El yazması eserin on altı satırında, Sâd Suresinin 32-42 ve 43. Ayetin bir kısmı yazılmıştır. Yazı aralarında kullanılan kırmızı renkli işaretler bulunmaktadır. Bu işaretler hareke yerine kullanılmaktadır.

Bu eser Kûfî yazı ile Sâd sûresinin 32-42 ayetleri ile 43. ayetin bir kısmını içermektedir⁴.

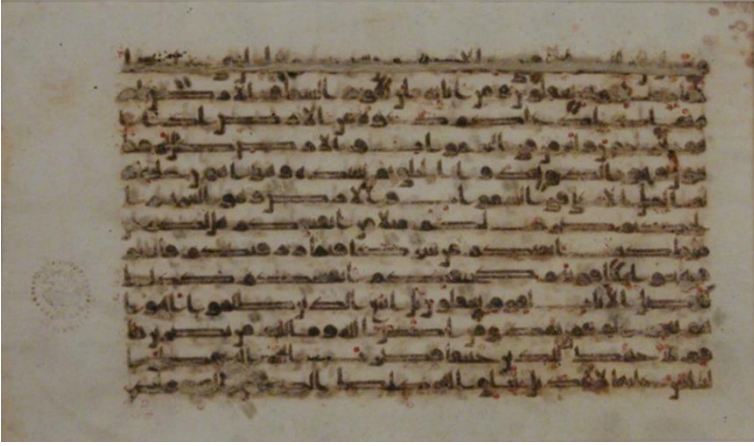
Yazının İçeriği:

وقال انى احببت حب الخير عن ذكر ربه حتى توارت بالحجاب ردها على فطفق مسحا بالسوق والاعناق
ولقد فتنا سليمان والقينا على كرسية جسدا ثم اتاب قال رب اغفر لى وهب لى ملكا لا ينبغى لاحد من بعدى
انك انت الوهاب فسخرنا له الريح تجرى بامرہ رخاء حيث اصاب والشياطين كل بناء وغواص وآخرين
مقرنين فى الاصفاذ هذا عطاؤنا فامنن او امسك بغير حساب وان له عندنا لزلزلى وحسن ماب واذكر عبدنا
ايوب اذ نادى ربه انى مسنى الشيطان بنصب وعذاب اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب و هبنا له
اهله و مثلهم معهم رحمة منا وذكر [ى] 5 ...⁶

⁴ Köşeli ayraç içindeki harf sayfada yazılmamıştır.

⁵ Köşeli ayraç içindeki harf sayfada yazılmamıştır.

⁶ **Meâli- 31-32.** Bir gün akşama doğru alımlı, soylu koşu atları önüne getirildiğinde, “Ben malı (atları), rabbimi hatırlattığı için sevdim” dedi. Nihayet onlar karanlığın perdesiyle gizlendi. **33.** “Onları bana yaklaştırım” dedi; bacaklarını ve boyunlarını sıvazlamaya başladı. **34.** Andolsun biz Süleyman’ı bir sınavdan geçirmiş, tahtının üstüne bir ceset koymuştuk; sonra o bize yöneldi, **35-38.** “Rabbim” dedi, “Beni bağışla; benden sonra hiç kimsenin ulaşamayacağı bir hükümlük ver bana. Sonsuz lutufkâr yalnız sensin, sen!” Bunun üzerine, emriyle dilediği yöne doğru tatlı tatlı esen rüzgârı, bina kuran ve dalgıçlık yapan bütün şeytanları ve zincirlerle bağlanmış diğer yaratıkları onun buyruğuna verdik. **39.** “Bu bizim bağışımızdır; hiçbir hesap kaygısı taşımadan ister başkalarına ver ister elinde tut” (dedik). **40.** Kuşkusuz onun katımızda yüksek bir yakınlık derecesi ve güzel bir geleceği vardır. **41.** Kulumuz Eyyûb’u da an. O, rabbine, “Şeytan bana sıkıntı ve acı vermektedir” diye



Fotoğraf 11: El yazması Kur'ân-ı Kerim'in Bir Sayfası

Kaynak: URL-8

Bu eser, 9. ve 10. yüzyıllara tarihlenen bir el yazması Kur'ân-ı Kerim sayfasıdır (Fotoğraf 11). 1927 yılında Kirkor Minassian tarafından hediye edilen eserin müze envanterinde, Mısır'da yapıldığı belirtilmektedir. Büyük bir kısmı silinmiş durumda olan eserin erişim numarası 27.102 olarak belirtilmiştir (URL-8).

Eser kûfi yazı ile onüç satır yazılmıştır. İlk satırın üstü silinmiş gibi deforme olmuştur. Yazı aralarında kırmızı renkli noktalama işaretleri kullanılmıştır.

Bu eser Kûffî yazı ile Rûm sûresinin 24. ayetinin ikinci kısmı, aynı sûrenin 25-29. ayetleri ile 30. ayetin çoğu kısmını içerir.

Yazının İçeriği:

[و ينزل من السماء ماء فيحيى به الارض بعد موتها ان فى ذلك] 7[آيات لقوم يعقلون ومن آياته ان تقوم السماء والارض بامرته ثم اذا دعاكم دعوة من الارض اذا انتم تخرجون وله من فى السماوات والارض كل له فانتون وهو الذى يبدا الخلق ثم يعيده وهو اهلون عليه وله المثل الاعلى فى السماوات والارض وهو العزيز الحكيم ضرب لكم مثلا من انفسكم هل لكم من ما ملكت ايمانكم من شركاء فى ما رزقناكم فانتهم فيه سواء تخافونهم كخيفتكم انفسكم كذلك نفضل الآيات لقوم يعقلون بل اتبع الذين ظلموا اهواءهم بغير علم فمن يهدى من اضل الله وما لهم من ناصرين فاقم وجهك للدين حنيفا فطرت الله التى فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك [الدين القيم ولكن]...⁸

seslenmişti. **42.** “Ayağını yere vur (dedik), işte yıkanılacak ve içilecek serin bir su!” **43.** Tarafımızdan bir rahmet ve akıl iz’an sahipleri için de anılacak bir örnek olmak üzere ona aile efradını, ayrıca bunlarla birlikte bir mislini daha bağışladık (Karaman vd., 2020: 579-583).

⁷ Köşeli ayraç içindeki kelimeler büyük ölçüde silinmiş vaziyettedir.

⁸ **Meâli: 24.** Yine O'nun kanıtlarındandır ki, korku ve ümit vermek üzere size şimşegi gösteriyor, gökten su indirip ölümünün ardından yeryüzünü onunla canlandırıyor. Gerçekten bunda, aklını kullanan kimseler için ibretler vardır. **25.** Gökün ve yerin Allah'ın buyruğu ile düzen içinde durması da O'nun kanıtlarındandır. Sonunda O sizi (bulduğunuz) yerden bir çağırdı mı hemen çıkıverirsiniz. **26.** Göklerde



Fotoğraf 12: El yazması (Fotoğraf 11) Kur'ân-ı Kerim'in Diğer Bir Sayfası

Kaynak: URL-8

Bu eser bir önceki el yazması Kur'ân-ı Kerim'in onüç satırlık başka bir sayfasıdır (Fotoğraf 12). Eserin bazı kısımları silinmiş durumdadır.

Bu eser Kûfî yazı ile Rûm sûresinin 30. ayetinin son kısmı, aynı sûrenin 31-38. ayetleri ile 39. ayetin ilk yarısını ihtiva etmektedir.

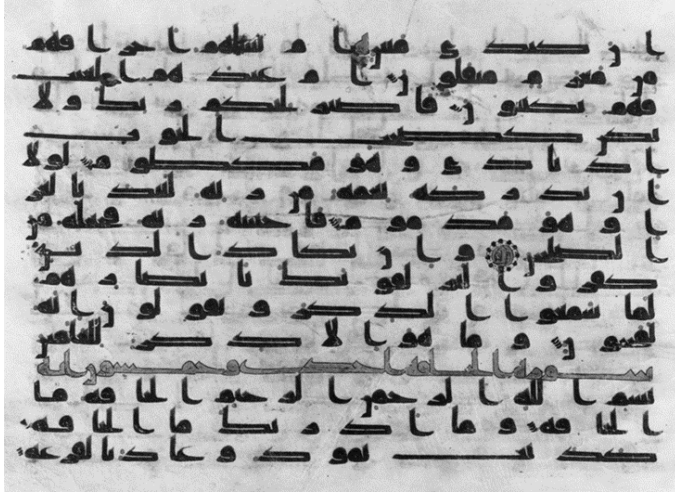
Yazının İçeriği:

[اكثر الناس لا يعلمون منيبين اليه و اتقوه]⁹ واقموا الصلاة ولا تكونوا من المشركين من الذين [فرقوا] دينهم وكانوا شيعا كل حزب بما لديهم فرحون و اذا مس الناس ضر دعوا ربهم منيبين اليه ثم اذا اذاقهم منه رحمة اذا فريق منهم بربهم يشركون ليكفروا بما آتيناهم فتمتعوا فسوف تعلمون ام انزلنا عليهم سلطانا فهو يتكلم بما كانوا به يشركون و اذا اذقنا الناس رحمة فرحوا بها وان تصبهم سيئة بما قدمت ايديهم اذا هم يقنطون او لم يروا ان الله يبسط الرزق لمن يشاء ويقدر ان في ذلك لآيات لقوم يؤمنون فات ذا القربى حقه والمسكين وابن السبيل ذلك خير للذين يريدون وجه الله واولئك هم المفلحون وما [آتيتم من ربا ليربوا] في اموال الناس فلا يربو عند الله و ما¹⁰

ve yerde bulunanlar hep O'na aittir, hepsi O'na boyun eğmiştir. 27. Varlığı ilkin yaratan, sonra bunu tekrar eden O'dur ve bu O'nun için pek kolaydır. Göklerde ve yerde en yüce sıfat O'nundur. O mutlak galiptir, hikmetle yönetendir. 28. Allah size kendinizden bir örnek veriyor: Elinizin altında bulunan köleleriniz arasında, size verdiğimiz rızıklarda sizinle eşit haklara sahip ve birbirinizden çekindiğiniz gibi kendilerinden çekindiğiniz ortaklarınız var mı? İşte aklını kullanacak kimseler için âyetlerimizi böyle açıklıyoruz. 29. Gel gör ki zulme saplanmış olanlar bir bilgi-ye dayanmadan kişisel arzu ve heveslerinin peşinden gitmektedirler. Allah'ın şaşırttığını artık kim doğruya iletebilir! Böylelerinin yardımcıları da yoktur. 30. O halde sen hanîf olarak bütün varlığınla dine, Allah insanları hangi fitrat üzere yaratmışsa ona yönel! Allah'ın yaratışında değişme olmaz. İşte doğru din budur; fakat insanların çoğu bilmezler (Karaman vd., 2020: 302-309).

⁹ Köşeli ayrıç içindeki kelimeler kısmen silinmiş vaziyettedir.

¹⁰ **Meâli:** 31-32. Gönülden O'na yönelin, O'na saygısızlıktan sakının, namazı kılın ve şirke sapanlardan, dinlerinde ayrılığa düşüp her bir grubun kendindekini beğendiği fırkalara ayrılanlardan olmayın. 33. İnsanların başına bir sıkıntı gelince yalnız rablerine sığınarak O'na Yalvarırlar; sonra Allah onlara kendi katından bir rahmet tattırdığına bakarsın ki bir kısmı kalkıp rablerine ortak koşar. 34. Kendilerine verdiklerimizden nankörlük etsinler bakalım! Safa sürün! Yakında göreceksiniz! 35. Yoksa onlara bir kanıt indirmişiz de o mu



Fotoğraf 13: El yazması Kur'ân-ı Kerim'in Bir Sayfası

Kaynak: URL-9

Bu eser el yazması Kur'ân-ın bir sayfasıdır (Fotoğraf 13). Envanter bilgilerinde, tarih olarak geç 9. ve erken 10. yüzyıllara, coğrafi olarak ise Mısır veya Irak'a atfedilmektedir. Bu eser 40.164.3a, b erişim numarası ile 1940 yılında müzenin koleksiyonuna dahil edilmiştir (URL-9).

Bu eser Kûfî yazı ile Kalem sûresinin 45. Ayetin son kısmı, aynı sûrenin 46-52 ayetleri, "سوره الحاقه احدى و خمسون آيه" ibaresi, Besmele ve Hâkka sûresinin 1-4 ayetleri içermektedir. Fakat bu sayfada Hâkka sûresinin sure başındaki "سوره الحاقه احدى و خمسون آيه" ibaresine göre, bu sûrenin 52 ayet olduğu bilinmiş olmasına rağmen sehven 51 ayet olduğu belirtilmiştir.

Yazının İçeriği:

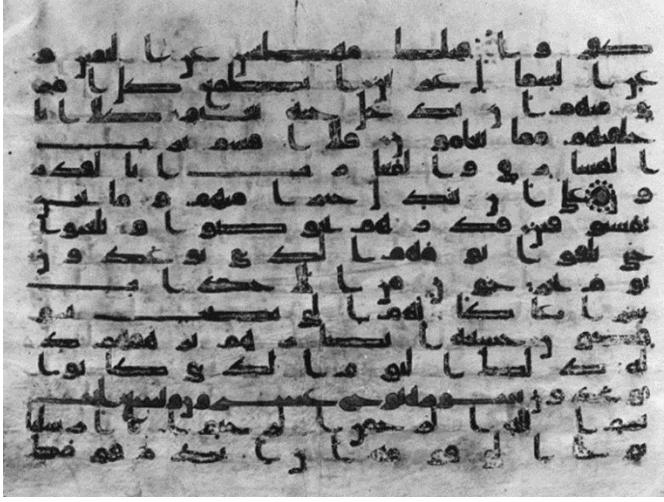
ان كيدى متين ام تسالهم اجرا فهم من مغرم مثقلون ام عندهم الغيب فهم يكتبون فاصبر لحكم ربك ولا تكن كصاحب الحوت اذ نادى وهو مكظوم لولا ان تداركه نعمه من ربه لنيذ بالعراء وهو مذموم فاجتباه ربه فجعله من الصالحين وان يكاد الذين كفروا ليزلقونك بابصارهم لما سمعوا الذكر ويقولون انه لمجنون وما هو الا ذكر للعالمين

سوره الحاقه احدى و خمسون آيه

بسم الله الرحمن الرحيم الحاقه ما الحاقه وما ادراك ما الحاقه كذبت ثمود وعاد بالقار عه11

şirk koşmalarını söylüyor? **36.** İnsanlara bir nimet tattırdığımızda buna sevinirler; fakat yapıp ettiklerinden ötürü başlarına bir belâ gelse hemen ümitsizliğe düşerler. **37.** Görmezler mi ki Allah rızkı dilediğine bol veriyor; dilediğinkini de kısıyor? Kuşkusuz bunda iman eden kimseler için ibretler vardır. **38.** O halde akrabaya da hakkını ver, yoksula ve yolda kalmışa da. Bu, Allah'ın hoşnutluğunu isteyenler için en iyisidir. İşte gerçek kurtuluşa erenler de onlardır. **39.** İnsanların mallarında artış olsun diye faizli ödünç verdikleriniz Allah katında artmaz. Allah'ın hoşnutluğunu isteyerek verdiğiniz zekâta gelince, işte (mânevî kârlarını) kat kat arttıranlar onu verenlerdir (Karaman vd., 2020: 309-310).

¹¹ **Meâli:** **45.** Onlara mühlet veriyorum; ama benim planım çok sağlandı! **46.** Yoksa, sanki sen onlardan bir ücret istiyorsun da bunun ağırlığı altında kalmaktan mı çekiniyorlar? **47.** Yahut gayb bilgisine sahipler de oradan mı alıp yazıyorlar? **48.** Sen rabbinin hükmüne



Fotoğraf 14: El yazması (Fotoğraf 13) Kur'ân-ı Kerim'in diğer bir sayfası

Kaynak: URL-9

Bu eser aynı el yazması Kur'ân-ın başka bir sayfasıdır (Fotoğraf 14). Eserin büyük bir kısmı silinmiş vaziyettedir.

Bu eser Kûfî yazı ile Meâric sûresinin 36. Ayetin son kısmı, aynı sûrenin 37-44 ayetleri, "سوره نوح عشرون و تسع آیت" ibaresi, Besmele ve Nûh sûresinin 1. ayetin ilk kısmı ihtiva etmektedir. Ancak bu sayfada Nûh sûresinin sure başındaki "سوره نوح عشرون و تسع آیت" ibaresine göre, bu sûrenin 28 ayet olduğu bilinmiş olmasına rağmen yanlışlıkla 29 ayet olduğu belirtilmiştir.

Yazının İçeriği:

كفروا قبلك مهطعين عن اليمين وعن الشمال عزين ايطمع كل امرئ منهم ان يدخل جنة نعيم كلا انا خلقناهم مما يعلمون فلا اقسام برب المشارق والمغرب انا لقادرون على ان نبدل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلاقوا يومهم الذي يوعدون يوم يخرجون من الاجداث سراعا كأنهم الى نصب يوفضون خاشعة ابصارهم ترهقهم ذلة ذلك اليوم الذي كانوا يوعدون

سوره نوح عشرون و تسع 12 آیت

بسم الله الرحمن الرحيم انا ارسلنا نوحا الى قومه ان انذر قومك¹³

sabret; şu balığın yuttuğu (Yûnus) gibi olma. Hani o, öfkeli bir halde bağırıp çağırıyordu. **49.** Rabbinin lutfu imdadına yetişmeseydi, o mutlaka kınanmayı hak etmiş olarak ıssız bir sahaya atılacaktı. **50.** Fakat rabbi onu seçip sâlihlerden eyledi. **51.** O inkârcılar Kur'an'ı işittikleri zaman, seni gözleriyle devireceklermiş gibi bakar, "Şüphe yok o bir delidir" derler. **52.** Oysa Kur'an, âlemler için öğütten başka bir şey değildir (Karaman vd., 2020: 438). Rahmân ve rahîm olan Allah'ın adıyla... **1.** O gerçekleşecek büyük olay (kıyamet)! **2.** Nedir o büyük olay? **3.** O büyük olayın ne olduğunu sen nereden bileceksin? **4.** Semûd ve Âd, kapılarını çalacak felâketi asılsız saymışlardı **5.** Semûd kavmi çok şiddetli bir depremle helâk edildi (Karaman vd., 2020: 441)

¹² Bu ibare, standart Arapça dili ile uyuşmamaktadır. Doğru şekli عشرون وتسعة و "tis'a va işruun"dur.

¹³ **Meâli:** **36-37.** O inkârcılara ne oluyor ki (inkâr veya alay etmek için) grup grup sağdan soldan sana doğru koşuyorlar. **38.** Üstelik bir de onlardan her biri nimetler cennetine



Fotoğraf 15: El yazması (Fotoğraf 13-14) Kur'ân-ı Kerim'in diğer bir sayfası

Kaynak: URL-9

Bu eser aynı el yazması Kur'ân-ın diğer bir sayfasıdır (Fotoğraf 15).

Bu eser Kûfî yazı ile Nûh sûresinin 1. Ayetin ikinci kısmı, aynı sûrenin 2-10 ayetleri ile 11. ayetin ilk iki kelimesini içerir.

Yazının İçeriği:

من قبل ان ياتيهم عذاب اليم قال يا قوم اني لكم نذير مبين ان اعبدوا الله واتقوه واطيعون يغفر لكم من ذنوبكم ويؤخركم الى اجل مسمى ان اجل الله اذا جاء لا يؤخر لو كنتم تعلمون قال رب اني دعوت قومي ليلا ونهارا فلم يزدهم دعائي الا فرارا واني كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا اصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم واصروا واستكبروا استكبارا ثم اني دعوتهم جهارا ثم اني اعلنت لهم واسررت لهم اسرارا فقلت استغفروا ربكم انه كان غفارا يرسل السماء

2. Değerlendirme ve Sonuç

yerleştirileceğini mi umuyor? **39.** Asla! Biz onları, şu bildikleri şeyden yaratmışızdır. **40-41.** Doğuların ve batuların rabbine yemin ederim ki onların yerine daha iyilerini getirmeye bizim gücümüz yeter, kimse bizim önümüze geçemez. **42.** Bırak onları, kendilerine geleceği hususunda uyarıldıkları güne ulaşınca kadar boş şeylere dalıp oyalanadursunlar! **43.** O gün onlar, bir hedefe çabucak varmak istercesine süratle kabirlerinden çıkarlar. **44.** O sırada gözlerine korku çökmüş, perişan olmuşlardır. İşte geleceği konusunda uyarıldıkları gün o gündür (Karaman vd., 2020: 459).

Rahmân ve rahîm olan Allah'ın adıyla... **1.** Biz Nûh'u, "Kendilerine can yakıcı bir azap gelmeden önce halkını uyar" diyerek kavmine gönderdik (Karaman vd., 2020: 463).

¹⁴ **Meâli:** **2.** Şöyle dedi: "Ey kavmim! Şüphesiz ben size gönderilmiş apaçık bir uyarıcıyım. **3.** Allah'a kulluk ediniz; O'na karşı gelmekten sakınınız ve bana itaat ediniz; **4.** Ki Allah bir kısım günahlarınızı bağışlasın ve size belirli bir vadeye kadar süre tanısin. Şüphesiz Allah'ın belirlediği vade geldiğinde artık ertelenmez. Keşke bilseydiniz!" **5.** Nûh, "Rabbim" dedi, "Doğrusu ben kavmimi gece gündüz hakka çağırdım; **6.** Fakat benim çağrım sadece kaçışlarını arttırdı. **7.** Kendilerini bağışlayan için ben onları ne zaman çağırdysam, parmaklarını kulaklarına tıkadılar; elbiselerini başlarına bürüdüler, ayak dirediler, kibirlendiği kibirlendiler. **8.** Yine de onları açıkça çağırmaya devam ettim. **9.** Onlara açık da söyledim, yerine göre gizli de söyledim." **10.** Dedim ki: "Rabbinizden bağışlanmanızı dileyin; O, çok bağışlayıcıdır. **11.** (Dileyin ki) üzerinize gökten bol bol yağmur indirsın (Karaman vd., 2020: 463-464).

Araştırma kapsamında incelenen 11 adet eser 8 ile 14. yüzyıllar arasına tarihlenen farklı malzemelerden yapılmış ve bugüne kadar yayınlara pek konu olmayan örneklerden oluşmaktadır. Çalışma kapsamında eserler malzemelerine göre gruplandırılmış ve kendi içinde kronolojik olarak sıralanmıştır. Buna göre ilk grubu taş eserler oluşturmaktadır.

Taş eserler iki örnek bulunmaktadır. Bunlardan etrafında İhlas suresi yazılı olan taş levhanın, süsleme ve üslup özellikleri dikkate alındığında 11. yüzyıla tarihlenmek mümkündür (Fotoğraf 16). Bu eserin birebir benzer bir örneği bulunamamakla birlikte Gazneli Dönemine ait bir eser ile benzer süsleme özelliklerine sahip olduğu söylenebilir (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 16: Metropolitan Müzesi

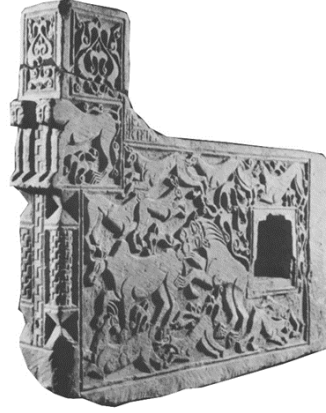


Fotoğraf 17: Gazneliler Dönemine Tarihlenen Taş Levha (URL-12)

Bu grubun ikinci örneği korkuluk sonu olan mimari parça, Ohio'da The Cleveland Museum of Art'ta bulunan ve 12. yy'a tarihlenen korkuluk sonu (Fotoğraf 10) ile hem form hem de süsleme özellikleri bakımından büyük benzerlik göstermektedir (Redford, 1993: 228). Eserdeki aslan-geyik mücadelesi benzer olmakla birlikte Metropolitan Müzesi örneğinde geometrik süsleme motifleri ağırlıkta iken (Fotoğraf 18) The Cleveland Müzesi örneğinde aslan-geyik mücadelesi etrafına pek çok av hayvanı figürü yerleştirilmiştir (Fotoğraf 19).



Fotoğraf 18: Metropolitan Müzesi



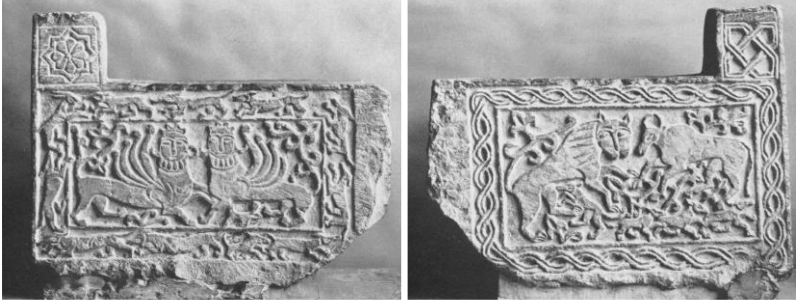
Fotoğraf 19: The Cleveland Museum of Art,
12. yy (S. Redford)

Bu korkuluk sonu ile benzer bir örnek de Hamedan Tarih müzesinde yer almaktadır. Buradaki eser bir balkon veya korkuluk levhası olarak tanımlanmış ve 12-13.yy'a tarihlendirilmiştir (Erayşar ve Karpuz, 2013: 142). Hamedan Tarih Müzesindeki örnek de The Cleevand Müzesi örneği ile benzer özelliklere sahiptir (Fotoğraf 20).



Fotoğraf 20: Hamedan Tarih Müzesi, 12-13.yy (O. Erayşar -H. Karpuz)

Diğer benzer bir örnek Paris, Louvre Müzesinde bulunmaktadır. Bu eserin sağ yüzündeki aslan geyik betimlemesi ve etrafındaki bitkisel süsleme unsurları Metropolitan örneği ile benzer değerlendirilebilir.



Fotoğraf 21: Paris Louvre Museum (Baer/Plate-V)

Bu eserin bir örneği de Art İnstitvte Chicago’da yer almaktadır. Bu eser 1256-1353 yıllarına tarihlendirilerek İlhanlı Dönemine ait olduğu belirtilmiştir (URL-10).



Fotoğraf-22 Muhtemelen Hamedan’da Bulunan, İlhanlı Dönemine Ait Olan Mimari Parça (URL-10)

Benzer ve farklı süsleme özelliklerine sahip bu beş eserin formu, aslan-geyik mücadelesi, ön yüzdeki aslan figürleri ile sütunçeler büyük benzerlik göstermektedir (Fotoğraf 18,19,20,21,22).

Eser üzerindeki kitabenin tarihi veren kısmında deformasyon olmasına rağmen H. 703 tarihi okunabilmiştir. Metropolitan Müzesinde eser bilgisi kısmında aynı tarihi vermektedir. Buradan yola çıkılarak eserin 14. yüzyıla tarihlendirilebileceğini ve kuvvetle muhtemel İlhanlı Dönemine ait olduğunu söylemek mümkündür. Ancak daha erken tarihli örnekler göz önüne alındığında bölgede bu tarzda ve üslupta, Büyük Selçuklulardan itibaren korkuluk veya balkon levhası geleneğinin devam ettiği görülmektedir.



Fotoğraf 23: Metropolitan Müzesi



Fotoğraf 24: Paris, Louvre Müzesi
(Rutschowscaya, M.H. 1986: 113)



Fotoğraf 25: 1930'larda bir diplomatın Koleksiyonundan (URL-11)

Makalede, ahşap eserlerden iki örnek incelenmiştir. Bunlardan birincisi figürlü (Fotoğraf 6,23), ikincisi ise sülüs yazılı levhadır (Fotoğraf 7,8). Figürlü ahşap pano üzerinde karşılıklı duran iki tavşan figürü bulunmaktadır. Eser kitabesinde herhangi bir tarih yoktur. Ancak Louvre Müzesinde bulunan benzer bir örnek Rutschowscaya tarafından Fatimi Dönemine tarihlenmiştir (Rutschowscaya, 1986: 113) (Fotoğraf 24). Yine özel bir koleksiyona ait bu esere benzer bir ahşap pano Fatîmi döneme tarihlendirilmiştir (Fotoğraf 25). Süsleme, kompozisyon ve üslup özellikleri dikkate alındığında bu eserin de Fatîmilere ait olduğu söylenebilir.

Bu grubun ikinci örneği mimariye bağlı uzun bir yazı kuşağının bir parçasıdır (Fotoğraf 7,8). Rumi ve palmet motiflerinden oluşan zemin üzerine sülüs yazılı kitabede "sonsuz yücelik, kalıcı şan, ebedi hizmetkâr, başarı onunla olsun ve..." ifadesinden anlaşıldığına göre yönetici bir bâni tarafından yaptırılan bir esere ait olduğu anlaşılmaktadır. Müze envanterine 13. yüzyıl olarak kaydedilen bu eser için kesin bir tarihlendirme yapmak mümkün değildir. Ancak süsleme ve yazı özellikleri dikkate alındığında Selçuklu üslubunu yansıttığı söylenebilir.

Cam eserlerden tek örnek cam ağırlık veya jetondur. Eser üzerinde "Allah, Muhammed" ibaresi okunmuştur (Fotoğraf 9).

Stanley Lane-Poole, 1891'de "British Museum'daki cam ağırlıkların büyük çoğunluğunun Mısır'da, Kahire ve Fustat çevresindeki çöp yığınlarında bulunduğunu" yazmış ve "Cam ağırlıkların üzerindeki yazılar incelendiğinde, bunların özel olarak ve neredeyse yalnızca Mısır'da

kullanıldığı görülmektedir” şeklinde Mısır kökenli olduğunu belirtmiştir (Lane-Poole, 1891: 17-18). Ayrıca Petrie de çalışmasında cam ağırlıkların yapımının Mısır’a özgü olduğunu belirtmiştir (Petrie, 1926: 1). Petrie de Lane-Poole’nin görüşünü desteklemektedir. Buradan yola çıkarak incelenen cam ağırlığın Mısır kökenli olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Mısır’da 7. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar üretilen altın dinar (4,25 gr.) veya gümüş dirhem (2,97 gr.) temel alınarak oluşturulan cam ağırlıklarla ilgili, A. H. Morton metal paraların elle basıldığını, ağırlıkların belirlenmesi ve tam doğruluğunun sağlanmasının zor olduğu için bu cam ağırlıkların metal paraların ağırlığının doğruluğunu kontrol etmek için geliştirildiğini ve satıcılar tarafından, satın alınan mallar karşılığında doğru metal değerinin ödendiğinden emin olmak için kullanıldığını belirtmektedir (Morton, 1985: 8). İncelenen örneğin ağırlığının 5.4 gr. gibi yüksek olması eserin jeton olma ihtimalini yükseltmektedir.

Eserlerin süsleme özellikleri dikkate alındığında geometrik, bitkisel, figürlü ve yazılı süslemeler biçiminde sınıflandırılmıştır.

İncelenen eserler üzerinde yer alan geometrik süsleme motiflerinden büyük madalyonlar dikkat çekicidir (Çizim-6). Madalyonun merkezindeki sekiz kollu yıldız ve sekizgenlerin hâkim olduğu düzenleme Türk İslam sanatlarında sıkça görülmektedir. Genellikle göksel unsurlarla bağdaştırılan yıldızlar, kol sayıları ve formları itibarıyla benzerlikler ve farklılıklar gösterse de yıldız bilgisi, günlük yaşamda, özellikle geceleri vakit tayin etmekte, yönleri ve yolu bulmada, sıcak ve soğuk hava bilgilerinin tespitinde kullanılmıştır (Ögel, 2006: 206). İslam sanatlarında on veya daha fazla koldan meydana gelen yıldızlara şems, daha az kollu yıldızlara ise zühal adı verilmiştir. Yani büyük yıldızlar güneş olarak tasvir edilmiştir (Ögel, 1966: 88).

İncelenen örneklerdeki bitkisel süslemeler gülbezeker, kıvrım dallar, rumi, palmet ve lotus motifleridir (Çizim 1,2,3,4,5,6). Bunlar gerek geometrik formların içini doldurmak gerekse figür ve yazıların çevresinde fon oluşturmak için kullanılmıştır (Fotoğraf 4,5,6,7). Rumi motifi, Türk ve İslam sanatında sıkça görülmektedir (Gündoğdu,1993: 198). İslam sanatında 12. yüzyıldan başlayarak gelişen palmet motifi de Gazneli, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Zengi ve Eyyûbi eserlerinde sıkça kullanılmıştır (Mülayim,1974: 145). Taş, ahşap, çini vb. pek çok eserin süslemelerinde tercih edilen palmet, daha çok kıvrım daldan gelişim gösteren rumîlerle birlikte girişik-girift kompozisyonlarda yer bulmuş, bazen yazı, figür ve geometrik motiflerle beraber işlenmiş, bazen de başka motif olmaksızın tek başına verilmiştir (Dursun, 2016: 394).

Bitkisel motiflerden bir diğeri de lotustur (Fotoğraf 5). Çok erken dönemlerden itibaren farklı çevrelerde, Mısır’da, Budizm’de, Çin’de ve Hintlilerde kutsal anlamlar yüklenen İslamiyet’ten sonra, Karahanlılar vasıtasıyla Türk-İslam sanatına aktarılmış motiflerden biridir (Çoruhlu, 1997: 155).

Bitkisel motiflerden bir diğeri gülbezektir. Gülbezek, dairesel düzlem içerisinde bitkisel, geometrik, yazılı ve figürlü olmak üzere çeşitli kompozisyonlarda sunulan süsleme unsurudur (Taşdelen, 2020: 1). İncelenen örneklerdeki gülbezektir dairesel düzlem içinde geometrik ve bitkisel süslemeli kompozisyonlar oluşturmaktadır (Çizim-6).

İncelenen örneklerde figür olarak aslan, geyik (Fotoğraf-5) ve tavşan (Fotoğraf 23) görülmektedir. Aslan motifi natüralist olarak işlenmiş olup bir geyiğe saldırır vaziyette tasvir edilmiştir. Hayvan mücadele sahnelerinde aslan gök unsuruna uygun olarak zafer kazanan, iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi kavram çiftlerinden olumlu olan tarafa karşılık gelmektedir. Dolayısıyla birçok hayvan için geçerli olduğu gibi aslan da savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2002: 136).

Mücadele sahnesinin yenilen karşı tarafı geyik figürüdür (Fotoğraf 18).

Tavşan figürü, ahşap panoda, bitkisel süslemeli zemin üzerine karşılıklı yerleştirilmiştir. Doğada kendi ortamı içinde tasvir etme anlayışı İslam sanatlarında sıkça karşımıza çıkmaktadır (Çizim 7).

Boğa, geyik gibi tavşan tasvirleri ay, karanlık, yenilen zıt prensip sembolü olarak İslam el sanatlarında yaygın olarak kullanılmıştır (Öney, 1992: 53).

İncelenen örneklerdeki yazı, bazen kitabe (Fotoğraf 4,6,7,) bazen de sadece yazının estetik formundan yararlanmak için süsleme unsuru olarak kullanılmıştır (Fotoğraf 5,9,10-15). Bu eserlerde kûfi ve sülüs olmak üzere iki tür yazı görülmektedir. İncelenen altı adet eser, el yazması Kur'ân-ı Kerîm sayfalarıdır (Fotoğraf 11-15). El yazması Kûran-ı Kerim sayfaları kûfi yazılıdır.

Kûfi, sade, tezyini ve geometrik, her türlü çeşidi ile Emeviler, Abbasiler hatta Selçuklular dönemini de içine alan geniş bir zaman diliminde, önemi yerine ve zamanına göre değişen, ama vazgeçilemeyen bir yazı türüdür (Subaşı, 1987: 6). Sülüs ise H. IV. yüzyılda ortaya çıkan bir hat türüdür. Kûfi'deki düz, dik ve köşeli çizgiler, bu yazıda yumuşamış ve yuvarlak, eğimli şekil almıştır (Özönder, 2002: 181-82).

Sonuç olarak günümüzde Metropolitan Müzesi koleksiyonunda yer alan bu eserler daha önceki çalışmalarda detaylı incelenmemiştir. Daha çok İran ve Mısır çevresinden müzeye intikal eden eserlerin yazı ve kitabe metinleri okunmuş, detaylı incelemeleri yapılarak, benzer örneklerle karşılaştırmalı olarak genel özellikleri belirlenmiştir. Bu alanda çalışma yapacak bilim insanları için kaynak olması hedefi doğrultusunda sanat tarihsel özellikleri ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Baer, E. (1967). A group of Seljuq figural bas reliefs. *Oriens*, vol. 20, 107-124.
- Beyazıt, D. (2021). Edward C. Moore and the arts of the Islamic lands. *Collecting Inspiration: Edward C. Moore at Tiffany & Co*, 162-205, New York: MetPublications.
- Bozkurt, N. (1997). Hasan b. Sehl. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 16, 351, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çağatayı, M. A. (1962). *Amerika Birleşik Devletlerindeki İslam sanat eserleri koleksiyonları*. (çev.: M. Esad Kılıcer), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Çoruhlu, Y. (1997). Lotus ikonografisi ve Uygur sanatında lotus. *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongre Bildirileri*, 155-168, Ankara,
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin anahatları*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Dimand, M.S. (1944). *A handbook of Muhammadan art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Dursun, Ş. (2016). *Anadolu Selçuklu kervansaraylarında süsleme*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Eravşar, O.-Karpuz, H. (2013). *Büyük Selçuklu mirası müzeler 1-2*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Selçuklu Belediyesi Yayınevi.
- Flinders P.W.M. (1926) *Glass stamps and weights illustrated from the Egyptian collection in University College*. London: British School of Archaeology in Egypt.
- Lane-Poole S. (1891). *Catalogue of Arabic glass weights in the British Museum*. London: British Museum Publications.
- Gündoğdu, H. (1993). İkonografik açıdan Türk sanatında Rumi ve palmetler. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar*, 197-211, Ankara.
- Karaman, H. vd. (2020). *Kur'ân yolu Türkçe meâl ve tefsir I-V*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Morton A. H. (1985). *A catalogue of early islamic glass stamps in the British Museum*. London: British Museum Publications.
- Mülayim, S. (1997). Rumî motifinin zoomorfik kökeni hakkında. *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongre Bildirileri (4-7 Eylül 1989)*, 177-181, Ankara.
- Ögel, B. (2006). *Türk mitolojisi I- II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçuklularının taş tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik hat ve tezhip sanatları deyimleri, terimleri sözlüğü*. Konya: Nüve Kültür Merkezi.
- Rutschowskaya, M.H. (1986). *Musée du Louvre Bois de l'Égypte Copte*. Paris: Published by Réunion des Musées Nationaux.
- Taşdelen, A. (2020). *Konya Türk devri yapılarında bulunan gülbezekler*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1:<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/museum-departments/curatorial-departments/islamic-art> (Erişim: 17.10.2023)
- URL-2:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/442939> (Erişim: 20.05.2023)
- URL-3:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448658> (Erişim: 21.05.2023)
- URL-4:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448229> (Erişim: 20.05.2023)
- URL-5:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448499> (Erişim: 21.05.2023)
- URL-6:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/443177> (Erişim: 20.05.2023)
- URL-7:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453246> (Erişim: 21.05.2023)
- URL-8:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448016> (Erişim: 22.05.2023)
- URL-9:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449694> (Erişim: 21.05.2023)
- URL-10:<https://www.artic.edu/artworks/60898> (Erişim: 08.11.2023)
- URL-11:<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-carpets/a-fatimid-carved-wooden-plaque-with-two-hares> (Erişim: 31.10.2023)
- URL12:https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQZMkIowYwNkfj1KIXjsuqqoW9iFCQmlmWP_rGSbK_m19derS7H1pT7hoX5Q6jg1PZNd4A&usqp=CAU (Erişim: 21.05.2023)

Extended Summary

The Metropolitan Museum of Art, located in New York City, USA, is one of the largest museums in the world. Founded in 1872, its collection spans Asian, Ancient Near Eastern, Egyptian, Greek and Roman, Medieval, Islamic, European painting, and modern art. This article examines eleven Islamic period artifacts from the museum's collection that have not yet been transcribed. These artifacts, acquired from various regions between the 8th and 14th centuries, include two decorative stone architectural elements, two wooden plaques, one glass weight, and six Kufi-scripted pages from the Quran. The objective of this study is to identify and describe these artifacts' readings, outline their general characteristics, and analyze their motifs and decorative details. While many objects in the museum's section have been incorporated into literature, the transcription and detailed examination of these specific items have not been thoroughly addressed, and even the museum inventory lacks complete information on these artifacts. A detailed examination of these pieces will provide guidance for future researchers in the field. The study employs a qualitative research methodology, utilizing descriptive and observational techniques based on sample analysis.

The study categorizes the artifacts according to their materials and arranges them chronologically. The first group comprises stone artifacts.

Two examples of stone artifacts are included in the study. One stone plaque, inscribed with the Surah Al-Ikhlâs, can be dated to the 11th century based on its decorative and stylistic

features. Although no exact match exists, it shares similar decorative elements with artifacts from the Ghaznavid period. Another stone plaque, inscribed with Surah Al-Ikhlâs, can be dated to the 14th century and is likely from the Ilkhanid period. However, considering earlier examples, it is possible that such styles and techniques existed in Iran and its surroundings since the Great Seljuks, with a tradition of decorative or balcony plaques.

Two wooden artifacts are examined in the study. The first is a figurative wooden panel featuring two rabbits facing each other. Based on its decorative, compositional, and stylistic characteristics, this piece can be attributed to the Fatimids. The second wooden artifact is a fragment of an architectural inscription with Rumi and palmette motifs. The inscription reads "eternal glory, enduring fame, eternal servant, success be with him and...," suggesting it was commissioned by a prominent patron.

The only glass artifact is a weight or token inscribed with "Allah, Muhammad." These glass weights, developed to verify the accuracy of metal coins' weights, were used by sellers to ensure the correct metal value was paid for purchased goods. The artifact's high weight of 5.4 grams suggests it is more likely to be a token.

In the examined artifacts, writing is sometimes used for inscriptions and sometimes purely as an aesthetic decorative element. Two types of scripts, Kufi and Sulus, are observed. The six Quranic manuscript pages are written in Kufi script.

The artifacts in the Metropolitan Museum's collection have not been extensively studied in previous works. Previous studies have primarily focused on reading and detailed examination of artifacts from Iran and Egypt, comparing their features with similar examples. This study aims to provide a valuable resource for researchers by elucidating the artistic and historical characteristics of these artifacts.

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

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

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

Katkı Oranı Beyanı /Yazarın Notu: Çalışmadaki eserler her iki yazar tarafından eşit olarak araştırılmıştır. Elde edilen bulguların tasnifi ve yorumlama sürecinde birlikte çalışılmıştır. /The historical artifacts in the study were researched equally by both authors. They worked together in the process of classification and interpretation of the findings obtained.

DASTARHAN DOKUMANIN AŞAMALARI VE DASTARHAN, DAsDAR VE CECİM ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR DENEME



STAGES OF DASTARHAN WEAVING AND A COMPARATIVE ESSAY ON DASTARHAN, DAsDAR AND CECİM

Aylin ERASLAN*

ÖZ: Dokumacılık, Orta Asya Türk Kültünde köklü bir gelenektir. Bu köklü geleneğin izleri bugün Türkiye'nin birçok bölgesinde görülmektedir. Bu çalışmada amacım 1982 yılında Afganistan'dan Türkiye'ye iskânlı göçmen olarak gelen ve Antakya'nın Ovakent Mahallesi'nde yaşayan Özbek Türklerinde yer sofrası, hediyeleşmede, kutsal sayılan ekmeğin (nan) sarılmasında, ritüellerde vb. birçok alanda sıklıkla kullanılan *dastarhan* adı verilen dokumanın dokuma aşamalarını ve sosyo-kültürel yönünü anlamaya çalışmaktır. Diğer amacım ise Türk el dokuma sanatının bir örneği olan ve günümüze kadar değişmeden geldiğini düşündüğümüz dastarhanın, kayıt altına alınarak korunmasına katkı sağlamaktır. Buna ek olarak çalışmanın değerlendirme bölümünde, literatür taramasında göze çarpan dastarhan ile Anadolu'da dokunan dasdar ve cecimde kullanılan yer tezgâhları, araç ve gereçler, dokumaların desenleri ve renkleri vb. bazı benzerliklere dikkat çekerek alanın uzmanları tarafından incelenmesine katkı sunmak amaçlanmıştır. Eylül 2011 – Temmuz 2012 yılları arasında Antakya'nın Ovakent Mahallesi'nde yürütülen alan araştırmasında 2012 yılının Mayıs ve Haziran aylarında Ovakent'in sokaklarında kurulan düzeneklerde iplerin dokumaya hazırlandığı dastarhan dokuma uygulaması dikkatimizi çekmiş ve bu dokuma türünün değişen yaşam koşulları nedeniyle kaybolmaya başladığı izlenimine varılmıştır. Bu nedenle toplam dört dastarhan dokuma uygulamasına katılarak gözlem yapılmış, 15 Özbek kadınla yapılan derinlemesine mülakat tekniği ile konuya ilişkin veriler toplanmıştır. Araştırma sonuçları genel olarak değerlendirildiğinde Afganistan'ın Türk bölgesinde yüzyıllardır homojen ve içe kapalı bir şekilde yaşayan Özbek Türklerinin uyguladıkları dastarhan dokuma pratiğini Türkiye'de de sürdürdükleri anlaşılmıştır. Buna ek olarak dokuma tekniği bakımından birçok aşamadan oluşan dastarhanın, Özbek kozmolojisinin önemli bir parçası olduğu, kadınların dünyasında, hediyeleşme, dini ritüeller vb. gündelik hayat pratiklerinde belirgin bir yere sahip olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Antropoloji, Türk kültürü, Dastarhan, Dasdar, Cecim

ABSTRACT: Weaving is a long-established tradition in the Central Asian Turkish Cult. Traces of this deep-rooted tradition can be seen in many regions of Turkey today. In this study, my aim is to better understand the weaving stages and socio-cultural elements of dastarhan, which is frequently used in many areas such as the floor table, gift exchange, wrapping the bread (nan) considered sacred, rituals, etc. among Uzbek Turks who came to Turkey as settled immigrants from Afghanistan in 1982 and live in the Ovakent neighborhood of Antakya. My other aim is to

* Doç. Dr.-Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü/Hatay-hatayayel@gmail.com (Orcid: 0000-0002-3935-7010)

contribute to the preservation of the дастархан, which is an example of Turkish hand weaving art and which is thought to have survived unaltered to this day, by documenting it. Furthermore, the evaluation part of the study aims to contribute to the in-depth examination of the subject by experts by highlighting some similarities such as floor looms, tools and equipment, patterns and colors of weavings, etc. used in дастархан, dasdar and cecim woven in Anatolia. The practice of дастархан weaving, in which the threads were prepared in the devices set up on the streets of Ovakent in May and June 2012, attracted my attention during the field research conducted in the Ovakent neighborhood of Antakya between September 2011 and July 2012. According to our observations, it was determined that this type of weaving was on its started to disappear due to changing living conditions. For this reason, a total of four дастархан weaving practices were observed and data were collected through in-depth interviews with 15 Uzbek women. The general evaluation of the research findings indicates that the дастархан weaving practice, which has been practiced for centuries by Uzbek Turks who have lived in a closed and homogenous community in the Turkish region of Afghanistan, is still practiced using traditional methods also in Turkey. In addition, it has been understood that the дастархан, which consists of many stages in terms of weaving technique, is an important part of Uzbek cosmology and has a prominent place in women's world, daily life practices such as gift giving, religious rituals, etc.

Keywords: Social Anthropology, Turkish Culture, Dastarhan, Dasdar, Cecim

Giriş

Evrim sürecinde başparmağın kavrayışı, insan türünün alet yapıp kullanmasını ve böylelikle kendi kültürünü inşa etmesini sağlamıştır (Karakostis et al., 2021). İnsan, bilişsel gelişimiyle diğer hayvanlardan farklı olarak içinde yaşadığı çevrede erişebildiği malzemeleri, amacına yönelik aletlere dönüştürme kabiliyetine erişmiş ve böylelikle yaşamını daha da kolay hale getirmiştir (Akın, 2023: 73).¹ Söz konusu evrimsel gelişmeden buyana insan topluluklarının doğayla etkileşimleri sonucu çok sayıda maddi ve manevi kültürel öğe icat edilmiştir. Bu sayede insan, dünyanın her yerinde hayatta kalabilecek atılımlar gerçekleştirebilecek yetiye kavuşmuştur. Akıl ve onun ürünü olan kültür, insanın uyarlanma süreçlerinde kullandığı etkili bir araç olarak karşımıza çıkmıştır. Böylelikle insan üretimi olan her kültürel yapı, yeni kuşaklara bırakılmış miras niteliği taşımaktadır. Dokumacılık da bunlardan biridir.

Dokumacılık, insanlık tarihinin en eski faaliyetlerinden biridir. En erken dokumacılık örneklerinin koyunun ehlileştirildiği Orta Asya'da ortaya çıkmış olması ve göçlerle yayılmış olması muhtemeldir (Gönül, 1964:80; Çelik, 2014:14). Öte yandan keten ve pamuk Mısır'da, sazlıklar ise Mezopotamya'da dokumanın hammaddesi olarak kullanılmıştır. Dokumacılığın Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Babil ve Asur bölgelerinden yayıldığı düşünülmektedir. Çatalhöyük, Çayönü ve Yumuk Tepe'de ele

¹ Yapılan çalışmalar birçok türün alet kullandığını gösterse de taşı şekillendirerek amaca uygun form kazandıran insan türünün kültürü inşa ettiğini ortaya koymaktadır. Diğer bir anlatımla yapılan araştırmalar başparmağın kavrayışının insan türünün biyokültürel evriminde belirgin bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Akın, 2023: 36-44). Detaylı bilgi için ek kaynak olarak bk. (Kösem, 2005).

geçirilen arkeolojik buluntular, Anadolu'da da dokumacılığın binlerce yıl önceye dayandığını göstermektedir (Gönül, 1964: 80; Çelik, 2014: 10-14).

Dokumacılığın tarihi, yayılması, hammadde ve tezgâh kullanımına ilişkin literatürde çok sayıda çalışma mevcuttur. Ancak dastarhanın dokuma sürecinin sosyokültürel yönleriyle bütüncül bir şekilde ele alındığı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Literatüre bakıldığında dastarhan ile ilişkili çalışmaların, Özbek, Kırım, Kazak Türklerinin vb. yemek kültürünü anlatan çalışmalarla sınırlı olduğu ve dastarhana kısaca değinildiği görülmüştür. *Dasdar* dokumaya ilişkin ilk bilgiler ise Deniz Bekir'in "Karadeniz Bölgesinde İlginç Bir Dokuma Dasdar" (1982) konulu çalışmasında yer almaktadır (Öztürk 2022:150). H. Melek Hidayetoğlu da "Konya Yöresi Düz Dokuma Yaygılar (Kilim, Cicim, Zilli, Sumak)" (2007) konulu doktora tezinde, Konya yöresinde dokunan kilim, cicim, zili, sumak teknikli yaygıları yerinde incelemiştir. Hidayetoğlu'nun "Konya'nın Küçükmuhsine Köyü Cicim Teknikli Örtüleri" (2022) çalışması ise Konya Küçükmuhsine Köyüne özgü cicim teknikli yük örtülerini incelenmiş, yörede yapılan alan araştırmalarında tespit edilen örnekler üzerinden cicim dokumalarının malzeme, teknik, renk, tür, desen ve kompozisyon özelliklerini değerlendirmiştir.

Bu çalışmanın önemi, Hatay'ın Ovakent Mahallesine yerleşen Özbeklerin *dastarhan* dokuma uygulamalarına ilişkin alan araştırmasına dayalı detaylı verileri içeren ilk çalışma olmasıdır. Çalışmada dokumanın aşamalarının etnografik fotoğraflarla aktarılmasının yanı sıra Özbek kadınların gündelik hayat pratiklerini dastarhan üzerinden nasıl inşa ettiklerinin de üzerinde de durulmuştur. Çalışmada odaklanılan diğer bir konu ise günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş dastarhan dokumasına ilişkin bilgi ve birikimin kuşaklar arası aktarıcılarıyla beraber bütüncül bir yaklaşımla anlamaya çalışmak ve kayıt altına almaktır. Bu sayede yüzyıllardır kuşaktan kuşağa aktarılan ve Türk kültür mirasının önemli bir parçasını oluşturan dokumacılığa ilişkin bilgi ve birikimin korunmasına katkı sağlanması umulmaktadır.

Bu çalışmada önce dastarhan dokumanın aşamaları aktarılmaya çalışılacaktır. Ardından bu dokumanın toplumsal anlamı üzerinde kısaca durulacaktır. Son olarak da değerlendirme bölümünde dastarhanın Anadolu'da dokunan dasdar ve cecim dokumalarıyla göze çarpan bazı benzerliklerine kısaca değinilecektir.

Yöntem

Bu çalışmada elde edilen veriler nitel araştırma yöntemi ve bu yöntemi destekleyen katılımcı gözlem ve derinlemesine mülakat tekniklerine dayanmaktadır. Görüşmecilere yarı yapılandırılmış sorular yöneltilmiştir. 2011-2012 yılları arasında Antakya'nın Ovakent Mahallesi'nde yürütülen alan araştırması sırasında Özbeklerin dastarhan dokuma uygulaması dikkatimizi çekmiş ve bu dokumanın değişen yaşam koşulları nedeniyle kaybolmakta olduğu izlenimine varılmıştır. Bu nedenle alanda görüşmeciler

tarafından önceden haber verilen iki, tesadüfi olarak iki, toplam dört dastarhan dokuma uygulamasına katılım sağlanmıştır. Konuya ilişkin veriler ileriki bir tarihte çalışılmak üzere derlenmiştir. Dastarhan dokuma sürecine katılan çok sayıda kadınla görüşülmüş ancak dokumaya ilişkin detaylı bilgiler 15 Özbek kadınla gerçekleştirilen derinlemesine mülakat tekniğinden elde edilmiştir. Sabahın erken saatlerinde başlayan ve öğleden sonraya kadar devam eden dastarhan dokuma işleminin her aşamasına katılım sağlanmış ve iplerin kazıkların etrafında sarılması işlemi deneyimlenmiş, kadınların arasındaki işbirliği, dayanışma ve güçlüklerle başa çıkma stratejilerini gözlemlene olanağı bulunmuştur.

Hatay'ın merkez ilçesi Antakya'ya bağlı Ovakent'te gerçekleştirilen alan araştırmasında dastarhan dokuma öncesindeki hazırlıklar, dokuma sırasında yapılan işlemler ve dokuma sonrası dastarhanın kullanım alanları tüm aşamalarıyla tarafımdan detaylı olarak gerek etnografik fotoğraflar gerekse video çekilerek kayıt altına alınmıştır. Buna ek olarak dastarhan dokuma uygulamasıyla, dastarhanın Özbek kozmolojisindeki yeri, arkasında yatan anlamı, Özbek kadınlarının dünyayı anlamlandırma biçimleri ve birbirleriyle olan ilişkilerini nasıl kurguladıkları, kadınlar arasındaki statü ve hiyerarşik ilişkileri anlama olanağı bulunmuştur.

Araştırma Grubu

Afganistan'da yaşanan iç karışıklıklar nedeniyle 1982 yılında Türkiye'ye iskânlı göçmen olarak kabul edilen Türkmen, Kırgız, Kazak ve Özbek göçmenler, Sivas, Malatya, Kayseri, Kırşehir, Diyarbakır, Tokat, Gaziantep, Hatay, Şanlı Urfa, Van illerine geçici iskân yerlerine yerleştirilmişlerdir (Öztürk, 2014: 93). Bu çalışmanın araştırma grubu, 1982 göçünde Hatay'ın Antakya ilçesinin Ovakent Mahallesi'nde iskân eden Özbeklerdir. Antakya'da yaşayan Özbeklerin de Güney Türkistan bölgesinden geldikleri, tarım, ticaret ve hayvancılıkla geçimlerini sağladıkları görülmüştür (Eraslan 2015:11).

Dastarhan Örmek/Kılmak ya da Şal Örmek

Dastarhan dokuma işlemine Özbek kadınlar *örmek/ dastarhan örmek/dastarhan kılmak/şal örmek* derler ve *dastarkhân* şeklinde telaffuz ederler. Ancak alanda kelimenin ne anlama geldiğine dair sınırlı bilgiye ulaşılmıştır. Görüşmecilerin neredeyse tamamı dastarhanın *üzerinde yemek yemenin sevap sayıldığı atalardan kalma sofrta örtüsü* olduğunu ifade etmişlerdir.

Literatüre bakıldığında dastarhanın *örtü, sofrta örtüsü, sofrta bezi, üzerine yemek konan kumaş, yaşlı kadınların başlarını bağlamak için kullandıkları tülbent, kurulmuş sofrta, sofrta; Özbek sofrası, Kırgız sofrası* vb. anlamlarda kullanıldığı görülmüştür (Kurtbilal, 2019:210-211; Kınacı, 2017:115; Bayır, 2019: 37; Yergaliyeva, 2011:66; Demirci 2019:828; Batu 2016:8; Kınacı ve Balcı, 2020:125). Dastarhan kelimesinin anlamını araştıran Kurtbilal (2019:210-211), benzer şekilde Özbek ve Kırım Türkçesinde, Uygurlarda, Kırgızlarda, Kumanlarda, Dobruca Kırım Tatar

Ağızlarında, Azerbaycan Türkçesinde dastarhan kelimesinin bulunduğunu, Farsça bir kelime olduğunu ve genellikle yere serilen özel bir sofraya örtüsü anlamında kullanıldığını belirtmiştir². Seyyah Vámbéry ise Türkmenlerin “desturkhan” dedikleri bu örtüyü, *çeşitli renklerden oluşan kalın keten bir bez* diye tanımlamıştır (Vámbéry, 1865’ den akt. Memiş 2023: 78).

Dastarhan, dış mekânda kolaylıkla kurulabilen tezgâhlarda dokunan, önceleri yün günümüzde ise pamuk iplikle havsız düz dokunan, renkli ipliklerle uzun ve ensiz şeritler şeklinde yan yana sıralanmış aralarında kontür oluşturulmuş, göçebe Türklerin mutfak ve sofraya kültürünü yansıtan, bireylerin etrafında statülerine göre oturdukları, üzerinde yemek yenen, kutsal kabul edilen ekmeğin (nan) sarıldığı, hediyeleşmede hediyelerin içerisine koyulduğu, dini ritüellerde, toylarda, çeyizde vb. gündelik hayatın içerisinde sıklıkla kullanılan, Özbek kozmolojisinde belirgin bir yeri olan, bir araya gelen kadınların elbirliğiyle dokuduğu, kuşaklar arası aktarılan yüzlerce yıllık bilginin bir yansıması olan, maddi ve manevi bir kültür ögesidir.

Alanda katıldığımız dastarhan dokuma uygulamaları incelendiğinde genel olarak dokumanın, dört aşamadan oluştuğu söylenebilir. Birinci aşama, dokuma öncesi hazırlıklar, ikinci aşama, ipliklerin dokumaya hazırlanması ve tezgâha yerleştirilmesi, üçüncü aşama dokuma işlemi ve dördüncü aşama ise dokumanın kesilerek birbirlerine dikilmesiyle yer sofrasına dönüştürülmesidir.

1. Aşama: Dastarhan Dokuma Kararı ve Ön Hazırlıklar

Kızı nişanlanan kadınların ilk işi, kız tarafının çeyizde bulundurması gereken iki dastarhanın dokunmasına başlamaktır. Dokuma yapma kararı alan kadın, bu süreçte kendisine yardım edecek kişilere ulaşmak amacıyla niyetini ailesine, akrabalarına ve komşularına duyurur. Dokuma işinin inceliklerini bilen ve çevrede *usta* olarak tanınan akraba mamalardan yardım ister. Dokuma iplerinin tezgâha yerleştirilmeden önce renkli şeritler haline getirilmesi işleminin sokakta gerçekleştirilmesi nedeniyle, dokuma havanın yağışlı olmadığı aylarda yapılır. Dokuma günü ev sahibi sabahdan hazırlıklara başlar. Kazıklar, renkli ipler, tezgâh araç ve gereçler toparlanır, eksik olanlar ödünç alınır. Dokuma işlemi tüm gün devam eder. Ev sahibinin dokuma günü ilk işi misafir ağırlanan odada yere dastarhan örtüsü üzerinde kahvaltı sofrası hazırlamaktır. Yardıma gelen herkes sofraya buyur edilir. *Mama* ve yardımcılarının gelmesiyle sokağa çıkılır ve dokuma iplerinin kazıkların etrafında gerilmesi aşaması başlar.

2. Aşama: Dokuma İplerinin Hazırlanması ve Tezgâhın Kurulması

Bu aşama sokakta gerçekleşir. Dokuma yapılacağı gün sokağı kadınlar kullanır. Erkekler dokuma yapılan sokaktan geçmemeye özen gösterirler. Misafirlerin dinlenmesi amacıyla gölge bir alana serilen halı, genellikle

² Dastarhanın etimolojik anlamı için bk. (Kurtbilal, 2019).

kadınların sohbet etme, hal hatır sorma, diğer bir anlatımla sosyalleşme mekânıdır.

İplikleri iki kat hazırlamak maksadıyla birbirine paralel iki kazık göz kararıyla yere çakılır. Bu iki kazığın birbiriyle olan mesafesinin belirlenmesi, ipin kazığa düğümlemesi mama tarafından yapılır. Mamadan, kazıkların etrafında gerilen iplerin ilk düğümünü atması istenir ve böylelikle *elinin bereketinin sofrâ örtüsüne bulaşması temenni* edilir. Nişanlanan kızın çeyizi için yapılan dastarhan örtüsüyle gelin gideceği eve *bereketini* götürmesinde bir bakıma aracılık etmiş olduğu düşünülür (Bk. Fotoğraf 1 ve 2).



Fotoğraf 1³: Dastarhan dokuyan mama **Fotoğraf 2:** Mama ile dokuma ustası kadının fikir alışverişi

Birbirine paralel yaklaşık 30 ya da 40 m uzakta iki kazık çakılır. İki demir kazık arası ne kadar açılırsa dokumadan o kadar çok dastarhan elde edilir (Bkz. Fotoğraf 3 ve 4). Dokumanın kaç metre olacağı kulaç ölçümüyle belirlenir. Genellikle 30 m olan dokumadan en az 4 ya da 5 adet dastarhan elde edildiği belirtilmiştir.

³ Bu çalışmada 1 ile 36 arasında yer alan fotoğraflar 2011-2012 yılları arasında tarafımdan çekilmiştir. 37. ve 38. fotoğraflar, Tarım TV, “Unutulmaya Yüz Tutmuş Zanaat: Cecim Dokuma” adlı videodan alınmıştır (URL-2), 39 ve 41’e kadar olan fotoğraflar ise Ayşe Sencar’ın makalede kullanmama müsaade ettikleri kendi arşivlerindedir.



Fotoğraf 3: İplerin gerildiği düzenek (dar alan) ön kısım (geniş alan)



Fotoğraf 4: İplerin gerildiği düzenek

Yaklaşık 10-15 kadın, dönüşümlü olarak belirli sayıda renkli ipleri kazıkların etrafında dolaştırır (Bk. Fotoğraf 5-6).



Fotoğraf 5: İp dolaştırma



Fotoğraf 6: İp dolaştırma

Bu uygulamada ipi kazıkların etrafında gerekerek dolandırmak gerekmektedir. Genç kadınlar dolama işlemini yaparken yardıma gelen yaş almış kadınların *uğurcuk* adı verilen ip eğirme işlerini yaptıkları görülmektedir. Eskiden yün ipliklerle yapılan dastarhanlar günümüzde Afganistan'dan getirilen renkli pamuk ipliklerle yapılmaktadır (Bk. Fotoğraf 7-8-9).



Fotoğraf 7: Dastarhan dokuma ve yardıma gelen kadınlar



Fotoğraf 8-9: Uğurcuk ip eğirme

Dokumada yer alacak renkli ipliklerden oluşan her şerit için kazıklar etrafında 12 tur dönülür. Genellikle bir dastarhan 12 göz alıcı renkte ipliklerden oluşur. Dokumalarda genellikle kırmızı, mor, mavi, siyah, yeşil, kahverengi, sarı vb. renkteki iplerin kullanıldığı görülmüştür (Bk. Fotoğraf 10). Bu renklerin aralarına beyaz renkte ip kullanılmaktadır. Her rengin arasında geçişi sağlamak amacıyla koyu ipliklerle kontür yapılmaktadır (Bk. Fotoğraf 11-12).



Fotoğraf 10:Dokumada kullanılan renkli ipler **Fotoğraf 11-12:** Dokumada ölçü alınan dastarhan

İpler örnek dastarhandaki renk sırasına ve sayısına göre kazıklar etrafında döndürülürken gerektiğinde iplere ekleme yapılır. Bu işi genellikle dokumacıliktan anlayan tecrübeli kadınlar yapar. Dokuma öncesi tezgâha iplerin yerleştirilmesi işleminin sorunsuz geçmesini sağlamak amacıyla kadınlar önemli noktalarda oturur ve süreci yakından takip ederler (Bk. Fotoğraf 13-14).



Fotoğraf 13-14: Tecrübeli kadınlar dokuma iplerini takip ediyor

Dokumada tecrübeli olan kadınlar, ipleri demir kazıklara dolamak için dönen kadınların getirdikleri her ipi demir çubuğa düğüm atarak sabitlerler.

Bu daha sonra tezgâhta dokunacak olan iplerin *kizuv* denilen bölümünü oluşturacaktır. Bu nedenle iplerin demir kazıklar etrafında dolanması işleminin her aşaması mama ve tecrübeli kadınların takip ettiği, bir arada kararlar aldığı, gözlem yaptıkları önemli bir aşamadır (Bk. Fotoğraf 15-16). Bu süreçte gözden kaçan bir hatanın tezgâh üzerinde düzeltilmesi oldukça güçtür.



Fotoğraf 15-16: Mama ve tecrübeli kadınlar dokuma iplerinin renk ve sayısını takip ediyor

Dastarhan iki kat ipliklerin dokunmasıyla oluşur. Bu nedenle iplikler demir kazıkların etrafından tezgâha yerleştirilmesi amacıyla iki kat üst üste gelecek şekilde hazırlanır ve bir kadın iplerin doğru sırada ve sayıda olup olmadığını kontrol eder (Bk. Fotoğraf 17-18)



Fotoğraf 17-18: İplerin renk ve sayısının kontrolü

Sabahın erken saatlerinde başlayarak öğle vaktine kadar devam eden ip dolama sürecinin ardından ev sahibi yardıma gelenlere öğle yemeği verir. Topluca yenen yemeğin ardından dokuma işlemine devam edilir. İplerin demir kazıklar etrafında sarılması işlemi tamamlandıktan sonra, son kontroller yapılır. Kazıklar yerinden sökülür, yaklaşık 30 ile 40 m uzunluğunda, iki kat hazırlanan ipliklerin birbirlerine karışmasını önlemek

amacıyla ipler bağlanır. Ardından ipler renklerine göre birbirinden ayrılarak dokumaya hazır hale getirilir (Bk. Fotoğraf 19-20-21).



Fotoğraf 19-20-21: İp dolama işleminden sonra belirli sayıda ipler dokumak amacıyla gruplandırılarak bağlanır

İplerin sayıya göre ayrılması, dokuma sırasında gerekli araç-gereçlerin ve ek iplerden elde edilen işlevsel unsurların dokuma tezgâhında yerine yerleştirilmesi işlemleri el birliğiyle yapılır. Bazı dokuma araç-gereçleri bulunmadığında bunların yerine su borusu, ağaç dalları vb. malzemelerin kullanıldığı görülür (Bk. Fotoğraf 22). Dokuma sırasında iplerin sarılı olduğu ahşap çubuktan kaymalarını önlemek amacıyla çubuğun ucuna un ve su karışımından elde edilmiş bulamaç ile bir parça kumaş yapıştırılır (Bk. Fotoğraf 23).



Fotoğraf 22: Dokumada su borusu kullanımı **Fotoğraf 23:** Ahşap çubuğun ucunun kumaşla kapatılması

İplerin tezgâha yerleştirilmesi oldukça dikkat edilmesi gereken bir aşamadır. Bu aşamada özellikle tecrübeli kadınların yardımlarına ihtiyaç duyulur. Sokakta deneme amacıyla *sipaya* denilen üç ağaç dalının tepeden

kenetlendiği *uçayağa* sabitlenen tezgâha dokuma yapmak amacıyla hazırlanmış ipler yerleştirilir. Burada amaç, dokuma sırasında olası çıkabilecek sorunların önüne geçmektir. İplerin sırası, gerginliği, bağlı oldukları yerler tecrübeli kadınların müzakereleriyle karara bağlanır (Bkz. Fotoğraf 24). Ön dokuma işlemi tüm kadınların incelemelerinden geçtikten sonra toplanır ve evin avlusuna ya da bahçesine kurulan yer tezgâhına dokuma bitene kadar kaldırılmamak üzere yerleştirilir (Bk. Fotoğraf 25-26).



Fotoğraf 24: İpliklerin deneme amacıyla tezgaha yerleştirilmesi **Fotoğraf 25-26:** Tezgah ve iplerin evin avlusuna taşınması

Alanda iki tip dastarhan dokuma tezgâhının kullanıldığı görülmüştür. Bunlardan biri Farsça *uçayak* anlamına gelen ve üç ağaç dalının tepede birbirlerine bağlanarak oluşturulan *Sipaya tezgâh* (Bkz. Fotoğraf 27), diğeri ise *Örme ağaç tezgâhtır* (Bk. Fotoğraf 28). Görüşmeciler *sipaya* kelimesinin Farsçada *uçayak* anlamına geldiğini söylemişlerdir. Farsça *se*, 3 anlamına gelir ve *si* olarak okunmaktadır. *Sipaya* ise Farsça *sihpây uçayak* sözcüğünden türetilmiştir (URL-1).



Fotoğraf 27: *Sipaya* tezgâh



Fotoğraf 28: *Örme Ağaç* tezgâh

3. Aşama: Dokuma işleminin Bitmesi

Yaklaşık 30 ile 40 m uzunluğunda bir dastarhanın bir ayda tamamlandığı söylenmektedir (Bk. Fotoğraf 29-30). Bu bir aylık süreç bilgi birikiminin genç kuşağa aktarılmasında önemli fırsatlar sunar. Genellikle evlerin avlusuna kurulan dokuma tezgâhları evdeki genç kızların dokuma işlerini annelerinden uygulamalı olarak öğrenmelerini sağlar. Alan çalışması sırasında evin genç kızlarının anneleriyle beraber dastarhan dokudukları çok sayıda örnekle karşılaşmıştır.



Fotoğraf 29-30: Yaklaşık 30-40 m dastarhan dokuma ve örnek ağaç tezgâh

4. Aşama: Dokumanın Dastarhan Sofra Örtüsüne Dönüştürülmesi

Dokuma işleminin tamamlanmasıyla elde edilen dokuma, her biri bir dastarhan olacak şekilde parçalara ayrılır. Bu parçalar birbirlerine el dikişleriyle birleştirilir. Genellikle yan yana üç parçanın dikilmesiyle bir dastarhan elde edilmektedir (Bk. Fotoğraf 31). Bazı dastarhanların bitim yerleri düz, bazıları ise saçaklıdır (Bk. Fotoğraf 32-33).



Fotoğraf 31: Birleştirilmiş dastarhan parçaları **Fotoğraf 32:** Düz dastarhan **Fotoğraf 33:** saçaklı dastarhan

Eni yaklaşık 30 cm olan üç parça dokumanın el dikişleriyle birleştirilmesinden elde edilen dastarhan sofranın üst ve alt uç kısımlarının kumaşla çerçevesiyle örnekle *atalardan kalma* denilen eski örneklerdendir (Bkz. Fotoğraf 34). Dastarhan, gündelik hayatta, bayram ve kutlamalarda yer sofrası olarak kullanıldığı görülür (Bk. Fotoğraf 35-36).



Fotoğraf 34: Eski dastarhan dokuma örneği **Fotoğraf 35:** Dastarhan sofrası **Fotoğraf 36:** Dastarhan ve nan (ekmek)

Dastarhanın Özbek Kültüründeki Yeri ve Önemi

Bu başlık altında dastarhanın Özbek kozmolojisinde ve kadınların gündelik hayat pratiklerinde nasıl bir yer teşkil ettiği ve ne anlama geldiği üzerinde durulacaktır.

Bir Kadın Hanlığı Olarak “Dastarhan”

Özbek kadınların dokudukları dastarhan, sadece bir sofa örtüsü değildir. Her aşamasında kadının dünyasına dair derin anlamlar ve bilgiler barındırır. Bu dokuma zekânın ve teknolojik bir buluşun yansıması, kadınlar arası dayanışma, yardımlaşma, karşılıklılık ilkesine bağlı değerler dengesidir, dertlerin, tasaların, hastalıkların, sevinçlerin, gurbetin konuşulduğu, dedikoduların yapıldığı sosyalleşme mekânlarıdır. Kuşaklar arası bilginin aktarıldığı eğitim ve öğretim alanlarıdır. Diğer bir anlatımla dastarhan dokuma, kadının dünyasına aralanan bir kapıdır. Bu nedenle bu dokumanın ve ilişkili olduğu kültürel örüntülerin daha iyi anlaşılması amacıyla Ovakent’te yaşayan Özbek kadınların gündelik hayatına ve dünyayı anlamlandırma biçimlerine kısaca değinmek gerekmektedir.

Dastarhan dokuma, kadın dayanışması içerisinde gerçekleşir. Kızını nişanlandıran kadın, toplum içinde saygın bir yeri olan mamanın yanına gider. Mamanın, dastarhan için kazıkların etrafında gerilen iplerin ilk düğümünü atması istenir ve böylelikle *elinin bereketinin sofa örtüsüne bulaşması* temenni edilir. Dastarhanın, gelin kızın gideceği eve bereketini götürmesi için bir bakıma aracılık etmiş olduğu düşünülür. Farsça’da *dast*’ın el anlamına gelmesi, bu düşünceyi doğrular niteliktedir. *Dasdar kelimesinin* Farsça’daki *dast, el* kelimesinden türemiştir. *Dast-dar ise ellik anlamındadır* (Deniz, 2009: 26). Dastarhan kelimesinin, *dast-ar-han, dast* kelimesi Farsça el anlamına geldiğinden *hanın eli* olarak yorumlanabilir. Özbek kültüründe kişiye verilen *değeri, kıymeti, saygıyı ve yüceliği* göstermek amacıyla isimlerin sonuna sıklıkla *han* eklendiği görülür. *Dastar-han* kelimesindeki *han* ifadesi de el ile dokunan sofa örtüsünün *han* ya da *sultan* kadar *ulu, yüce ve bereketli* olduğunu göstermek amacıyla da kullanılmış olması olasılıklar arasındadır. Dastarhanı dokuyanların kadınlar olduğu göz önünde bulundurulduğunda ve “han” kavramının aynı zamanda tanrısal anlamda da kullanılması, ‘çocukların koruyucusu, kadınların yoldaşı ve yardımcısı, bereketin sembolü olan *Umay Ananın eli* ile de ilişkili olduğu düşünülebilir

(Eraslan, 2018: 134). Bu noktada el ile dokunan bu dokumanın, kadının emeğinin kutsallığını, gücünü ve bereketini temsil etmesi anlamını da taşıyor olabilir. El emeği ile dokunan дастархан sofrası örtüsünün üzerinde yemek yemenin *sevabı* arttıracacağı, *bolluk ve bereket* getireceği düşünülür. Bu inanışın temellerinin *Umay Ana kültü*yle ilişkili olduğu söylenebilir. Çünkü *Umay Ana* aynı zamanda bereket ve bolluğun da temsilcisidir.

Aşağıda yer alan iki anlatı geleneksel дастархан sofrası örtüsünün arkasında yatan anlamları ve Özbek kültüründeki yerini anlamamızı sağlaması bakımından dikkat çekicidir:

Bir gün bir han, birine hanlarımız içerisinde en büyüğü hangisidir, diye sormuş. Adam başbakan diye cevap vermiş. Ama han, hayır demiş. Önce Allah sonra дастархан, demiş (Ş.G., Özbek, kadın, 55, ev hanımı, 07.04.2012). (Eraslan, 2015:123).

Bir zamanlar refahı ve otoritesi yüksek olan bir Han yaşamış. Bir gün Han mahiyetiyle birlikte ava çıkmış. Bir dağın sırtını geçtikten sonra vardığı yerde güzel ve korkmuş bir saigak (antilop) aniden Han'ın önüne atlamış ve sonra koşarak uzaklaşmış. Han, bir ok atarak hayvanı arka ayaklarının birinden yaralamış. Han'ın çevresinde çığlık atan ve bağırarak göstericiler saigakı uçurumla kaya arasında bir çıkma sokmuş. Yaralı olduğu için topal kalan çaresiz hayvan koşarak açık bulduğu bir evin kapısından içeri girmiş. O sırada ev sahipleri дастарханда akşam yemeği yiyorlarmış. Saigak дастарханın üzerinden atayarak şeref yeri olan (tor) da yorgun düşmüş. Han, "Saigak'ı kovun!" diye bağırarak ev sahibine. "Onun peşindeyim öğleden beri ve bu benim avım!" demiş. Evet, haklısın Han, demiş ev sahibi. Bu saigak senin avın, ama o benim evimde ve benim şeref yerimde oturuyor. Дастарханı görmüyor musun? Kimse geleneğimizi bozamaz. Hatta дастархан geleneği en azılı düşmanları bile kutsal bir şekilde uzlaştırır. Bir Han da olsun atalarımızın geleneklerini bozmaya cesaret edemezsin. Buna karşı ne diyeceğini bilemeyen Han, geri dönmüş ve gitmiş (Rustemova, 2018:86).

Her iki anlatı дастарханın Özbek kültüründe belirgin bir öneme sahip olduğu, дастархан geleneklerine, devleti yönetenlerin dahi karşı gelebileceği yönünde güçlü bir inanışın olduğunu göstermektedir. Ayrıca дастарханın, Türkmenlerde *desturkhan* (Vámbéry, 1865'ten akt. Memiş 2023:78) ve Fergana bölgesinde yaşayan Özbeklerde ise *desturhan* (Sarıcı, 2022:1866) olarak ifade edilmesi yukarıda yer alan anlatılarla örtüşüyor gibidir. *Destur-khan* ya da *destur-han*, destur, khan /han kelimelerinden oluşmaktadır. Destur, TDK sözlüğünde *izin, müsaade*, han ise *hükümdar*

anlamındadır (TDK, 2021:233). Bu durum дастарhanın, önünde saygıyla oturlan içinde manevi güç barındıran bir özellik taşıdığını, 'hükümdarların üstünde' bir konumu olduğu şeklinde de yorumlanabilir.

Dastarhan öte yandan kadının 'yuvasını, rızkını' da temsil etmektedir. Geleneklere göre çeyizde yer alması gereken iki дастарhan, gelinin erkeğin evine *bereketiyle gitmesini* sembolize eder. Bu durum kadının 'bereketle' ilişkilendirildiği düşün biçimini anımsatır. Bu nedenle 'sofra kurmanın', 'ev kurmakla' özdeşleştirildiği söylenebilir. Dastarhanın gündelik hayatın birçok alanında karşımıza çıkması ve *değer yüklü* olması bu düşüncemizi doğrular niteliktedir. Dastarhan nerdeyse tüm dini ritüellerde ve bayramlarda yer sofrası ve içerisine iki ekmeğe (nan) ek olarak, *peter* (şekerli ekme), şekerlemeler vb. birçok hediye gıdaların berber sarılarak kullanıldığı görülmüştür. Dastarhana sarılarak verilen hediye yine дастарhana sarılarak geri iade edilir. Diğer bir anlatımla дастарhanın boş iade edilmesi hoş karşılanmaz (Eraslan 2015: 123-136). Dastarhan düğünlerde, beşik toylarında, dini ritüellerde de kullanılmaktadır. Örneğin dini bir ritüelde дастарhan içerisine sarılmış iki ekmeğin hamile kadının başının üzerinde koyularak sokakta gezdirmesi pratiği de kötü ruhları ya da nazarı def etmek için uygulanan dini bir ritüelin önemli bir parçasıdır (Eraslan, 2018: 134). Öte yandan beşik, peygamber toylarında, düğünlerde de gerek yer sofrası gerekse kadınlar arasında karşılıklılık ilkesine bağlı olarak şekillenen dayanışmanın bir yansıması olarak hediyeleşme amacıyla da kullanıldığı görülmüştür. Kandiyotti (1998:574), de Özbekler'de дастарhanın akraba kadınlar arasında hediyeleşme amacıyla kullanıldığını, üstü örtük olarak mübadele ve karşılıklı yükümlülüklerin olduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde Uzakova ile Abdullayeva da (2023:209), yeni evlenen çiftlerin *fatiha* toyundan sonra erkek tarafına дастарhan içerisine sarılı hediyelerin gördürüldüğünü aktarmıştır. Çetin'de (2022:1092) konar-göçer toplum olan Kazakların benzer şekilde toylarda дастарhan serili sofralarda yemek yediğinden bahsetmiştir. Buna ek olarak seyyah Vámbéry, de Hive Hanını ziyaret ettiğinde дастарhan sofrası örtüsünü misafirlerin önüne seren ve sofrası düzeniyle ilgilenen *destarhançi* adlı bir görevli olduğundan söz ettiğini belirtmiştir (Vámbéry'den 1985'ten akt. Memiş 2023: 78). Alan verileri de дастарhanın Özbeklerin misafirperverliğini, sofrası geleneğini gösterdiği yönündeki düşünceleri doğrular niteliktedir.

Alan verileri genel olarak değerlendirildiğinde дастарhan üzerinde yemek yeme pratiğinin başından sonuna kadar aralıklarla dua edilen ritüelistik bir özellik gösterdiği, etrafında bireylerin statülerine göre oturdukları ve aynı zamanda misafirperverliğin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Özbekler kapılarını çalanları *tanrı misafiri* olarak görürler ve ilk işleri misafirin önüne hemen дастарhan sererek ikramda bulunmak olmaktadır. Sarıcı da (2022:1866) Özbeklerin yoğun olarak yaşadığı Fargana bölgesinden gelen seyyahların anlatılarında *destarhan* olarak ifade edilen дастарhanın misafirperverliğin bir göstergesi olduğunu ve misafir gelince ev sahibi tarafından benzer şekilde hemen misafirin önüne serildiğini

belirtmiştir. Toplumun ileri gelenleri, mamalar ve diğer kadınlar sofranın onlar için ayrılmış kapının karşısına denk gelen ve *töri* denilen (sofranın orta yeri) yerde otururlar. İçeriye kendileriyle aynı statüde biri girdiğinde topluca ayağa kalkar ve selam verirler. Gelen genç biriye sadece gençler ayağa kalkar ve oturduktan sonra eller göğse götürülerek *Selamünaleyküm* denir. *Biz geldik, bela gelmesin. Bismillahirrahmanirrahim* denir. Yemek yemeden önce *dastarhan duası* yapılır. Bu dua *Yediğimiz, içtiğimiz sevabı atalarımızın ruhuna deysin. Bereketli olsun soframız. Âmin* şeklindedir. Büyükler yemeğe başlamadan gençler ve çocukların yemeye el uzatması hoş karşılanmaz. Sofra kuralları küçük yaşta çocuklara öğretilir. Yemek yedikten sonra da sofraya *hadi dua okuyalım* diyerek eller açılır ve dua okunur. Ritüellerde, bayramlarda, bir araya gelindiğinde yemek öncesi ve sonrasında dua okuma geleneği oldukça belirgindir. Kazak ve Türkmenlerin *şeref kösesi*, Batı Türkistan'da ise *başköşe* ya da *tör* denilen yerde oturan aile büyüklerin ve hanların önüne dastarhan sofrası serildiği belirtilmiştir (Memiş, 2023: 77). Çetin (2021:221), benzer şekilde Kazak Türklerinin de dastarhanda verilen yemeğin başındaki kişilerin statülerine, yaşına, soy ve aile içindeki durumlarına göre değiştiğini belirtmiştir.

Değerlendirme

Literatür çalışması sırasında dastarhanın, Anadolu'da dokunan dasdar ve cecim ile tezgâh yapısı, dokuma biçimi bakımından bazı benzerlikler gösterdiği izlenimine varılmıştır. Amacımız, söz konusu benzerliklere dikkat çekerek, dokuma alanında uzman araştırmacıların yapacakları çalışmalara katkı sunmaktır.

Konuya ilişkin alan araştırmasına dayalı verileri içeren literatür incelendiğinde Özbeklerin dokuduğu dastarhanın, Ordu'da dasdar, Samsun'da ise cecim dokuma türleriyle dokuma tekniği, tezgah ve araç gereçler bakımından benzerlik gösterdiği yönünde bir izlenim oluşmuştur. Dokuma sınıflandırmasına bakıldığında dastarhanın, "dasdar ve cecime" benzer şekilde dokuma türü bakımından havsız, düz dokuma yaygı türüne girdiği söylenebilir (Hidayetoğlu, 2007: 67). Cecime yönelik bilgiler edinmek amacıyla Samsun'un Ayvacık Belediyesine bağlı Çarşıköy Mahallesi'nde yaşayan cecim dokuma ustası Ayşe Sencar ile çevrimiçi görüşülmüştür. Görüşmeyle yapılan mülakatta *iplerin çözümünü yapmak* (iplerin dokuma için hazır hale getirilmesi) işlemi için gerekli olan düzeneğin ve dokuma tezgâhının dış mekânda kurulması (sokak ya da evin bahçesi vb.) gerektiği ve bu nedeniyle dokumanın bahar ve yaz aylarında yapıldığı belirtilmiştir. Görüşmemizin kış mevsimine tesadüf etmesi (Aralık) ve kurulu tezgâhın olmaması nedeniyle Samsun'da planlanan alan araştırması ertelenmiştir. Bu nedenle Ayşe Sencar ile konunun ana çerçevesini öğrenmek amacıyla çevrimiçi görüşme yapılmıştır. Derinlemesine mülakat tekniğiyle elde ettiğimiz veriler, Sencar'ın kendi arşivinde yer alan fotoğrafların ve cecimin bizatihi kendi anlatımıyla kayıt altına alındığı iki belgesel film analiz edilmiştir (URL-2 ve URL 4). Sonuç olarak dastarhan ile cecimin dokuma

teknîği, kullanılan araç gereçler, tezgâh biçimi bakımından aralarında bazı benzerliklerin olduğu izlenimine varılmıştır.

Cecim Çözme (Dokuma)

Bu başlık altında yer alan bilgiler cecim dokuma ustası Ayşe Sencar ile 18.12.2023 tarihinde yapılan çevrimiçi görüşmelerden elde edilen verilere dayanmaktadır.

Yan yana getirilerek dikilmiş, farklı renkteki dar dokumalara cecim denmektedir (Hidayetoğlu, 2017:342). “Cicim, bez ayağı dokumalar üzerine renkli iplerle yapılan ya da culfalık-kondu yöreme gibi tezgâhlarda, farklı tekniklerle dar ve uzun dokunan, kesilen renkli kilim parçalarının yan yana getirilerek dikilmesiyle meydana getirilen, sergi, perde, yük örtüsü vb. amaçlarla kullanılan, havsız (tüysüz) bir dokuma çeşididir” (Deniz, 1994:68). Cecim, Azerbaycan’da da sık kullanılmaktadır. Desenleri, farklı renklerde boyuna şeritlerden oluşur. Ensiz ve uzun parçalar halinde üretilen bu dokumalar çözgü yüzlüdür... Cecimler, yatay yer tezgâhında dokunmaktadır ve eni 25-30 cm, uzunluğu ise 15 m civarında olabilmektedir. Hazırlanacak ürünün ebadına bağlı olarak bu dokumadan gereken uzunlukta parçalar kesilerek yanlarından birbirine dikilerek istenilen ürün elde edilir. Bu dokuma düz şeritli ve desenli şeritlerden oluşmaktadır (Paşayeva, 2012: 103-11’den akt. Acar ve Guliyeva, 2019: 1137-1138). Günümüz Türkçesinde cicim, cecim, çeçim, cacım, çalma, çelme gibi isimlerle de ifade edilmektedir” (Hidayetoğlu, 2017:69).

Samsun’un Ayvacık Belediyesine bağlı Çarşıköy Mahallesi’nde cecim dokumayı sürdüren Ayşe Sencar, atalarının Trabzon ve Gümüşhane’den Samsun’a göç ettiklerini, cecimin en az yüz yıl önce ataları tarafından dokunduğunu ve giyim ihtiyaçlarının dokumacılıkla karşılandığını belirtmiştir.

Görüşmeci, yaklaşık yüz yıl önce tarlada *kendir* adı verilen bir bitkinin yetiştirildiğini, olgunlaşınca toplandığı, kurutulduğu ve *mengenede* dövüldükten sonra ip haline getirildiği ve bu iplerden yatak iç kılıfı vb. örtüler dokunduğunu aktarmıştır. Günümüzde ise bu uygulamanın, yerini hazır sentetik ipe bıraktığını belirtmiştir.

Çok sayıda kadının dış mekânda iki ya da daha fazla kazık etrafında belirli sırayı takip eden renkli ipleri kazıkların etrafında gerdirerek dolandırma işlemi, cecimde olduğu gibi dastarhan ve dasdarda da uygulanmaktadır. Görüşmeci bu işleme Çarşıköy’de *çözgüsünü yapmak* dendiğini belirtmiştir. Ardından dokumak amacıyla yatay çevrilerek tezgâha yerleştirilen belirli renk ve sayıda kazığa bağlanan çözgü iplerinin hazırlanması aşamasına geçilmektedir. Görüşmecinin aktardığına göre *kücüleme* olarak ifade edilen bu işlemi, sadece tecrübeli kadınlar yapabilmektedir. *Kücüleme*, kazıkların etrafında sarılan her ipin birbirleriyle karışmadan üst üste gelmesini sağlamak amacıyla sistematik bir şekilde bağlanarak iplerin birbirine dolanmasına engel olmak amacıyla yapılır. *Kücü* denilen iki kat çözgü ipleri de dış mekânda demir kazığa

bağlanır, ardından bu ipler evin geniş bir alanında tavana asılarak kurulan tezgâha yerleştirilir (Bk. Fotoğraf 37). Dış mekânda kurulan dokuma tezgâhı ise *üççatal* adı verilen ağaç dallarının tepeden birbirlerine bağlanmasından oluşur. Bu tezgâh benzer şekilde üç ağaç dalının tepeden bağlanarak birleştirildiği Özbeklerin üçayak anlamına gelen *sipaya* tezgâhlarına isim ve yapı olarak benzerlik gösterir.



Fotoğraf 37: Evin girişine kurulmuş cimem tezgâh² (Fotoğraf Kaynak: Tarım TV)

Siyirgi
Seyrek
Kücü
Ağızlık
Kılıç

Güzel cimem dokurken çiçek denilen motifin iplerini diğer iplerden ayıran ahşap sopa

İpliklerin kazıkların etrafında gerilerek dolanmasından oluşan çözgü aşaması, tezgâhın kurulması, kullanılan araç ve gereçler, dokuma işlemi ve sonrası dastarhan ve cecim ile benzer özellikler göstermektedir (Bk. Fotoğraf 38). Cecimde de dastarhanda olduğu gibi elde edilen dokuma istenilen ürüne göre kesilip birbirlerine dikilmesiyle hazırlanmaktadır.



Fotoğraf 38: Cecim dokuma da tezgâh ve dokuma biçimi bakımından dasdar ve dastarhan ile benzer özellikler göstermesi dikkat çekicidir (Fotoğraf Kaynak: URL-2)

Görüşmeci, cecimin en çok cenazenin altına ve üstüne sermek amacıyla kullanıldığını, eskiden *çul* denilen cecim dokuma örtüsünün köy meydanında yere serildiğini üzerinde topluca cenaze ya da bayram namazı kılındığını ve bu nedenle eskiden önemli bir kullanım amacı olduğunu belirtmiştir. Eskiden kızların çeyizinde mutlaka cecimin bulundurulması gerektiğini de ifade etmiştir. Benzer şekilde kızların çeyizinde en az iki dastarhan bulundurma geleneği Özbeklerde de vardır. Görüşmeci, düz dokunan ve *cecim güzeli* denilen siyah dar şeritlerin üzerinde serpiştirilen

motifin, *çiçek* olarak adlandırıldığı belirtmiştir. Buna ek olarak *dizimin çiçeği* olarak ifade edilen dokuma türü olmak üzere çeşitli birçok cecim türlerinin de olduğunu, çözme işleminin dokumak istediğiniz (çözmek istediğiniz) ürüne göre değiştiğini belirtmiştir. Cecim (güzel cecim), ya da siyah beyaz iplikten dokunan *dişli* motifli *çul* görüşmecinin dokuduğu cecimlerden bazılarıdır (Bk. Fotoğraf 39-40-41).



Fotoğraf 39: Cecim (Ayşe Sencar Arşivi) **Fotoğraf 40-41:** Cecim Pazar çantası ve cecimin güzeli denilen çiçek motifi, *dizimin çiçeği* (Ayşe Sencar Arşivi)

Dasdar Dokuma

Dasdar dokumaya yönelik veriler, doküman analizinden elde edilen verilere dayanmaktadır. İnternet tabanlı görsel veri olarak değerlendirilebileceğimiz belgesellerden de faydalanılmıştır (URL-5). “Dasdar, havsız⁴ düz bir dokumadır. Dokuma şekli kilime benzer” (Deniz 1982: 31; Soysaldı, 1999:599). Farsça olan dastar ya da dasdar, günümüzde “tülbent, kilim” anlamını taşır. Dastar, Farsça destâr “sarık; mendil” sözünden gelir (Özşahin, 2011:1633’den akt. Çürük, 2017:174). Dasdar dokuma, Azerbaycan, Kırgızistan, Türkmenistan ve Özbekistan Türk Cumhuriyetlerinde, Tuva, Altay, Uygurlar, Yugur Türkleri gibi akraba Türk topluluklarında da görülür (Deniz 2009: 30).

Karadeniz Bölgesi’nde yer sergisi olarak genellikle dasdar adı verilen yaygı kullanılır: 30-40 cm. enindeki dar ve uzun dokuma parçalarının yan yana getirilip, dikilmesi suretiyle elde edilen dokuma özellikle Doğu Karadeniz Bölgesi’nde yaygın olarak kullanılmaktadır (Akpınarlı, 2018:139; Deniz, 1982: 31; Deniz, 2009:26). *Dasdara* Karadeniz Bölgesi’nde, özellikle Ordu, Giresun ve Çarşamba yörelerinde, İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu Bölgelerinde, Niğde, Van, Bitlis, Kahraman Maraş, Gaziantep vb. şehirlerde Toroslar bölgesinde rastlanmaktadır. Aynı tür dokumanın Türkiye dışında ise Kerkük ve Musul çevresinde de dokunduğuna işaret edilmektedir (Deniz, 1982:33). Deniz’in ‘Karadeniz Bölgesi’nde ilginç bir dokuma çeşidi: “Dasdar” (1982) adlı çalışmasında söz konusu dokumaya

⁴ Havsız dokuma, “tüysüz” dokuma anlamında kullanılmaktadır. Detaylı bilgi için bk. (Hidayetoğlu, 2007: 65).

ilişkin Ordu'nun Akkuş İlçesinde Kozören Mahallesi'nde yürüttüğü alan araştırmasına dayalı detaylı bilgiler yer almaktadır.

Ordu'nun Akkuş İlçesi'ne bağlı Kozören Mahallesi'nin sakinlerinin etnik yapısı, Çepni Türkmenlerinden oluşmaktadır. Orta Asya'dan göç ederek Gümüşhane iline yerleşen köy halkının ataları, oradan da çeşitli kollara ayrılarak farklı şehirlere yerleşmişlerdir (Çakır 2014: 5). Çepniler, Oğuz Türklerinin 24 boyundan birisidir. 1071'de yapılan Malazgirt Savaşı'ndan sonra Çepni Türkmenlerinin ağırlıkta olduğu Dânişmendliler, Anadolu'nun kuzey bölgesine yerleşmişlerdir (Demir, 2012: 77). Bu yerleşim yeri yüksek ve dağlık bir araziye kurulmuş bir özellik gösterir. Canik dağlarının çevrelediği ve kış şartlarının çok ağır yaşandığı bu yerleşim yerinin çevre illerle bağlantısı çok azdır (Deniz, 2009: 26). Bu nedenle Kozören Mahallesi içe kapalı, izole bir özellik göstermesi nedeniyle geleneklerini günümüze kadar sürdürdükleri düşünülmektedir (Çakır, 2014: 5). Bu göçebe olan ve hayvancılıkla uğraşan Türkmenlerin bir kısmı, diğer Türkmen gruplarının birçoğu gibi, İslam inancına sahip genellikle Bektaşi özellik taşımaktadır (URL-3).

Deniz'in çalışmasında dasdara yönelik bilgiler incelendiğinde dasdarın, tezgâh yapısı ve dokuma biçimi bakımından dasterhanla bazı benzerlikler gösterdiği izlenimine varılmıştır. Her iki dokumada da "çözgü ipleri dış mekânda zemine eşit aralıklarla çakılan kazıklar etrafından dolaştırılarak çözgü çözülmekte ve tezgâha aktarılmaktadır" (Akpınarlı ve Aslan, 2017:19). Özbeklerde iplikleri sıkıştırmaya yarayan *kılıç*, Ordu'nun Akkuş köyünde de benzer şekilde *kılıç* olarak adlandırılırken, *çatma* denilen tezgâh, Özbeklerde *sipaya* ya da *örmek ağaç* olarak ifade edilmektedir. Az sayıdaki isim farklılıkları dışında dokumanın aşamalarının benzer olduğu söylenebilir. Deniz'in aşağıda yer alan dasdarın dokuma sürecine ilişkin detaylı anlatımı Özbekler'in dasterhan dokuma tekniğiyle benzerlik göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

Dasdar dokuma, *çatma* adı verilen, üçayak sistemine bağlı basit bir aletle yapılır. Önce dokunacak ipler hazırlanır. Düz bir arazi üzerinde, birbirinden 8-10 m. uzaklığa yerleştirilmiş karşılıklı iki ağaç kazık çakılır. Hazırlanan çözgü ipi, birbirine paralel gelecek şekilde, bu ağaç kazıkların gövdesine dolandırılarak sarılır (çözgü ipleri birbiri birbirlerinin üzerine geçmez, belli bir sıra izler). Kazıklardan birisine, yaklaşık bir metre mesafeden *gücü* ve *sürgü* ağacı çakılır. *Gücü ağacı* çözgü iplerinin ortasına yerleştirilir. *Sürgü ağacı* dışta kalır. *Çözgü ipleri*, karşılıklı çakılan kazıklara her dolanmasında, aynı iple sürgü ağacına bağlanıp, sürgü ağacına sarılır. Bu şekilde istenilen uzunluk elde edilinceye kadar iplik dolama işlemine devam edilir. Dokuma ipi hazırlanıp, bittikten sonra, çözgü ipliği dokunacak yönden kazıkla beraber sökülür. Yatay duruma getirilir. Gergin durumda tutulan

çözgü ipliği, takılı olduğu ağacın iki ucundan iki ayrı kazığa bağlanır. Bu aşamada, yerinden sökülen gücü ağacı, ipliğin üst yüzeyine çevrilir. *Gücü ağacı*, çatma ağacına bağlanıp asılır. Böylece, çözgü ipliğinin altta kalan yüzü havaya kalkmış olur. *Gücü ağacının* bir metre kadar gerisine *sürgü ağacı* takılır. *Sürgü ağacı*, çözgü iplerine bir alttan bir üstten geçirilir. Gücü ağacı ile sürgü arasında ipler, tarak dişi şeklinde birbiri içerisine girer. Sürgü ile gücü ağacı arasına 60-70 cm. boyunda, 3 cm. eninde *serak* denilen bir ağaç yerleştirilir. *Serak* ağacı iplerin birbirine dolanmasını önler. *Serak* dik tutulduğunda, gücü ile dokuyucu arasındaki ipler bir alta, bir üste geçer. Dokuyucu, elindeki, bir çubuğa sarılı yumak halindeki ipliği aradan geçirir. Her geçirmede, *kılıç* adı verilen, bir yüzü balta ağızlı ahşap aletle *argac*'ı sıkıştırır. Dokuma *gücü*'ye yaklaştıkça, gücü ağacını ve *sürgü*'yü geriye doğru iter (Deniz, 1982: 32-33).

Dastarhanla, dasdar arasında göze çarpan diğer bir benzerlik ise Firdevs Çakır'ın *Ordu İli Gölköy İlçesi Kozören Köyü Kilim Dokumaları* (2014) konulu makalesinde yer alan *şal dokuma* ile ilişkilidir. Çakır (2014) çalışmasında, Kozören'de dasdar dokumaya aynı zamanda *şal dokuma* da denildiğinden bahsetmiştir. Benzer şekilde Özbekler de dastarhan dokumayı *şal örmek* olarak da adlandırır. Çakır'ın çalışmasında dikkat çeken diğer bir benzerlik ise tezgâh ve dokuma biçimi ile ilgilidir. Dokumanın eni ve boyu, kesilen parçaların birleştirilmesinden ürün elde edilmesi, ipliklerin renkleri ve dokuma tezgâhi karşılaştırıldığında aralarında benzerliklerin olduğu göze çarpmaktadır. Her iki uygulamada da dokumadan kesilen parçalar yan yana dikilmektedir. Aralarındaki en belirgin fark, Ordu'nun Kozören köyünde dokunan dasdarlar, Akkuş'ta olduğu gibi yapılacak ürüne göre (kilim, çanta, çuval, heybe vb.) şekillendirilirken, Özbekler dastarhanı sadece sofra örtüsü olarak kullanmaktadırlar. Bunun yanı sıra dokumada kullanılan bazı araç gereçlerin adlarında da benzerlikler olduğu söylenebilir. Örneğin dokunan iplerin sıkıştırılması için kullanılan kılıç, Akkuş'ta, Çarşıköy'de, Kozören'de ve Özbeklerde de aynı şekilde adlandırılmaktadır. Benzer şekilde Çarşıköyde *kücü*, "Kozören'de küzü ya da kücü" (Çakır, 2014: 13) Özbekler'de ise kizuv dur.

Dastarhan tezgâhına Özbekler *örme ağaç* ve *sipaya*, Akkuşlular *çatma ağaç*, Çarşıköylüler ise *cecim tezgâhi* ya da *üççatal* demektedir. Her üç dokuma da 'havsız düz dokumalardır' (Öztürk 2022:151). Özbeklerin dokumasında altta bulunan ipleri üsttekilerden ayıran *heydercip*, *cecim*'de *argaç* adını almaktadır. Bu iplerden benzer şekilde dastarhan ve *cecim*de çözgü ipliklerinin ön ve arka kısmında iki adet bulunmaktadır.

Dastarhan, dasdar ve *cecim* dokumalarının diğer bir ortak özelliği ise her üçünde de eskiden keçi ve koyunyününden eğirterek elde edilen ipliklerin kökboyasıyla boyanmasıdır. Ancak günümüzde hayvancılığın

azalması, yün ipliklerin pahalılığı ve kökboyama imkânlarının olmaması nedeniyle sentetik iplik kullandıkları görülmektedir. Özbekler yün olmasa da dokuma için daha elverişli olduğunu düşündükleri dokuma iplerini Afganistan'dan getirmektedir.

Çalışmada bahsi geçen dokumalarda benzerliklerin yanısıra bazı farklılıkların da olduğu göze çarpmıştır. Örneğin дастархан, diğerlerinden farklı olarak sadece sofranın örtüsü olarak kullanılırken дастар ve сечимin çul, heybe, çuval, halı olarak kullanılmaktadır. Bunun yanında сечимin сеccade ve ölümlerin üzerlerini örtmek için de kullanıldığı aktarılmıştır. Bu noktada eski dönemlerde сечим kullanımının daha derin anlamlar barındırıyor olması muhtemeldir. Bu nedenle дастар ve сечимin dokunduğu Samsun, Ordu, Trabzon, Gümüşhane, Amasya vb. birçok ilde Türklerin doğayla kurduğu ilişkiyi ve bu yönde geliştirdiği düşün biçimini, dokumanın arkasında yatan derin anlamları anlamamızı sağlayacak alan araştırmasına dayalı bütüncül araştırmaların sayısının artırılması önemlidir. Buna ek olarak dokumalar arsındaki bazı benzerliklere ilişkin izlenimlerimiz, dokuma konusunda uzman araştırmacıların yapacakları detaylı incelemelerle daha netlik kazanacaktır. Dokumalar arasında detaylı olarak yapılacak çalışmalar Türk kültür mirasının korunmasına ve kayıt altına alınmasına büyük ölçüde katkı sağlayacaktır.

Sonuç

Hatay'da yaşayan Özbekler 1982 yılında Türkiye'ye iskânlı göçmen olarak gelmiş, Hatay'ın merkez ilçesi Antakya'nın Ovakent Mahallesi'ne yerleştirilmişlerdir. Bu göç yolculuğunda beraberlerinde günümüze kadar devam eden gelenek ve göreneklerini de getirmişlerdir. Bu geleneklerden bir de дастархан dokuma pratiğidir.

Görüşmelere genel olarak bakıldığında Özbeklerin Afganistan'da iç kapalı, görece etkileşimden uzak ve izole bir yaşam sürdürmeleri gelenek ve göreneklerini en eski haliyle koruyabilmelerine olanak tanıdığı söylenebilir. Özbek kadınların дастархан sofranın örtüsünü atalarından öğrendikleri şekilde geleneksel yöntemlerle dokumaya devam ettikleri anlaşılmıştır.

Özbeklerin дастархан dokumasına ilişkin bilgiler, alan araştırmasına dayalı, derinlemesine mülakat ve katılımcı gözlem tekniklerinden elde edilen verilere dayanmaktadır. Çalışmada дастархан dokuma geleneğinin sosyokültürel özellikleri anlaşılmaya çalışılmış ve dokumanın tüm aşamaları kayıt altına alınmıştır. Araştırma verileri değerlendirildiğinde дастарханın yemek sofrasının yanı sıra derin anlamlar içerdiği, çeyizde, dini ritüellerde, toylarda, merasimlerde, hediyeleşmede, misafir ağırlamada, sofranın kültüründe belirgin bir öneme sahip olduğu anlaşılmıştır. Buna ek olarak dokuma tekniği, kullanılan araç gereçler, tezgâhın pratikliği, dokumanın hafifliği ve işlevselliği vb. bakımından göçebe yaşamla uyumlu bir kültürel yapıyı işaret ettiği söylenebilir.

Dastarhan dokuma süreci; iplerin dokumaya hazır hale getirilmesi, tezgâhın kurulması, dokuma işlemi ve son olarak dokunan dastarhanın kesilerek sofraya örtüsüne dönüştürülmesi gibi birçok aşamadan oluştuğu söylenebilir. Görüşmeciler, değişen yaşam koşulları, dokumanın maliyetli ve zahmetli olması, tercih edilen ipliğin Afganistan'dan getirilmesi ve bu durumun maliyeti arttırması, gençlerin ilgi göstermemesi vb. nedenlerle dastarhan dokuyan kişilerin sayısının gittikçe azaldığını aktarmışlardır. Bu durum dastarhan dokumasının her aşamalarını kayıt altına alınmasını gerekli kılmış, çalışma, söz konusu dokumanın kuşaklar arasında aktarılmasına aracılık eden aktarıcılarının anlatılarıyla ve dokumanın toplumsal anlamını da kapsayacak şekilde bütüncül bir yaklaşımla elden geldiğince kayıt altına alınmasına çalışılmıştır. Böylelikle az da olsa Türk kültür mirasının korunmasına katkı sunmak amaçlanmıştır. Öte yandan dastarhanın gerek dokuma türü, gerekse teknik özellikleri bakımından Anadolu'da görülen dasdar ve cecim ile benzerlik gösterdiği kanaatine varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Acar, S. - Guliyeva, M. (2019). Azerbaycan'ın cecim, palaz, şedde dokumaları örneğinde güncel kumaş ve giysi tasarımı uygulamaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1134-1150.
- Akın, G. (2023). *İnsanın biyokültürel yapısını şekillendiren çevresel etmenler (paleolitikten günümüze)*. Ankara: Alter.
- Akpınarlı, H. F. - Arslan, P. (2017). Dokumacılığın yerel kalkınma projeleri ile yaşatılması örneği üzümlü dastar dokumaları. *Ege ART IX. Uluslar Arası Türk Sanatı, Tarihi Ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri*, 17-22, İzmir.
- Akpınarlı, H. F. - Üner, İ. (2019). Geleneksel tekstillerin özellikleri ve çeşitleri. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 34, 133-145.
- Bayır, Y.N. (2019). XIX. yy'dan XX. yy'a kadar Türkistan coğrafyasında bayramlar ve kutlamalar, Bilecik: Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Batu, A. (2016). Kazak-Türk mutfak kültüründe (dastarhan) gastronomi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 29, 1-16.
- Çakır, F. (2014). Ordu ili Gökçöy ilçesi Kozören köyü kilim dokumaları. *Arış*, 10, 4-13.
- Çetin, H. (2018). Kazaklar Türklerinde çocuk ile ilgili gerçekleştirilen törenler ve çocuk terbiyesi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(15), 1088-1101.
- Çetin, H. (2021). Kazak Türklerinin törensel günlerdeki yemekleri ve bu bağlamda gerçekleştirilen ritüeller. *Milli Folklor*, 17(131), 219-229.
- Çürük, G.(2017). Yeşil Üzümlü beldesinde geleneksel dastar dokumacılığı. *Millî Folklor*, 115, 170-183.
- Demir, N. (2012). Orta ve Doğu Karadeniz bölgesinde Çepni Türkmenleri ile Güvenç Abdal Ocağı'nın kuruluşu. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 63, 77-110.
- Demirci, H. (2019). Kazak ailesinde kültürel ve mitolojik kavramlar: Otağ, ocak, şanıraq, dastarhan. *Turkish Studies - Historical Analysis*, 14(4), 821-832.

- Deniz, B. (1982). Karadeniz bölgesinde ilginç bir dokuma çeşidi "Dasdar". *Sanat Tarihi Dergisi*, 1(1), 31-40.
- Deniz, B. (2009). Karadeniz bölgesi'nde gelenekli bir dokuma çeşidi: "Dasdar". *Akdeniz Sanat*, 2(3), 25-39.
- Deniz, B. (1994). Anadolu-Türk dokuma sanatında cicim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 7(7), 59-73.
- Eraslan, A. (2018). Bir adak ritüeli olarak bibi müşkül. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(15), 122-138.
- Eraslan, A. (2015). Antakya'da yaşayan Özbeklerde Nevruz bayramı ve Nevruz tatlısı: Sümelek. *Folklor/Edebiyat*, 21(84), 109-129.
- Eraslan, A. (2015). *Antakya'da yaşayan Özbeklerde kimlik ve aidiyet*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Genç, R. (1997). Kaşgarlı Mahmut'a göre XI. yüzyılda Türklerde dokuma ve yaygı işleri. *Arış*, 3, 8-17.
- Gönül, M. (1964). Dokumacılığın tarihçesi ve en eski dokuma aletleri. *Antropoloji*, 2, 80-99
- Hidayetoğlu, M. (2007). *Konya yöresi düz dokuma yaygıları (kilim, cicim, zili, sumak)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kandiyoti, D. (1998). Rural livelihoods and social networks in Uzbekistan: Perspectives from Andijan. *Central Asian Survey*, 17(4), 561-578.
- Karakostis, F. A. et al. (2021). Biomechanics of the human thumb and the evolution of dexterity. *Current Biology*. 31(6), 1317-1325.
- Kınacı, C. – Balcı, F. (2020). Geleneğin icadı ve yeniden canlandırılması tartışmaları ekseninde bir Kazak geleneği: Amal merekesi-körisüv küni (amal bayramı/görüşme günü). *Milli Folklor*, 16 (125), 46-59.
- Kınacı, C. (2017). Kazak avulundan kutlama salonlarına, popülerleşen bir Kazak geleneği: Tusavkeser toyu. *Milli Folklor*, 15(115), 141 - 156.
- Kösem, M. B. (2005). Yontmataş endüstrilerinin tanımlanmasında tip listesi çalışmalarının yeri ve önemi. *Anadolu*, 29, 29-38.
- Kurtbilal, N. (2019). 1944 sürgünü sonrası Özbek Türkçesinden Kırım Tatar Türkçesine geçen kelimeler üzerine bir inceleme. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 47, 195-227
- Memiş, G. (2023). Avrupalı seyyahların izlenimleriyle 19. yüzyılda Batı Türkistan'da 'Türk misafirperverliği'. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 64-83.
- Öztürk, E. (2014). *Türk asıllı Afgan mültecilerin 12 Eylül dönemi'nde iskân ve istihdamı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sarıcı Hocayev, H. (2022). 19. yüzyıl bir Rus entelektüel çiftin gözünden Fergana bölgesi yemek kültürü. *Vakanüvis - Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, (Dr. Mahmut Kırkpınar'a Armağan), 7, 1841-1883.
- Soysaldı, A. (1999). Türk kilimlerinde dokuma teknikleri ve boyama özellikler. *Erdem*, 10(30), 599-613.

Uzakova, L. – Abdullayeva, M. (2023). Linguistic-cultural study of lexical units related to the word “wedding” in Uzbek and English Language. *O'zbekistonda Fanlararo Innovatsiyalar va Ilmiy Tadqiqotlar Jurnalı*, 19, 207-212.

Vámbery, A. (1865). *Arminius, travels in Central Asia*. New York: Harper & Brothers Publishers.

Yergaliyeva, A. (2011). *Destinasyon markalaşma sürecinde yerel mutfağın yeri (Uralsk bölgesindeki restoranlar üzerine bir araştırma)*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:Türkçe Etimoloji Sözlüğü.

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/sehpa> (Erişim Tarihi: 28.05.2024)

URL-2: Tarım TV, Unutulmaya yüz tutmuş zanaat: Cecim dokuma,

<https://www.youtube.com/watch?v=z92xub1nSjc> (Erişim: 27.12.2023)

URL-3: Akkuş Belediyesi, Tarihçe. <https://www.akkus.bel.tr/sayfa/tarihce>, (Erişim: 27.12.2023).

URL-4: Yoldan çık- Ayvacık,

<https://www.youtube.com/watch?v=tfK79KsGXNU> (Erişim: 27.12.2023)

URL-5: Dırmaç, Dasdar belgeseli,

<https://www.youtube.com/watch?v=MFGLgP7W9mI> (Erişim: 22.05.2024)

Extended Summary

Throughout history, humankind has developed numerous adaptation strategies, making significant strides in adapting to the climatic and geographical conditions they inhabited. These developments initially ensured the survival of the species and later played a substantial role in fulfilling secondary needs. For example, weaving is a practice that was invented in ancient times. Archaeological findings have revealed that weaving has been practiced since the earliest ages. These findings suggest that weaving likely first developed in regions where agriculture and animal husbandry were widespread and then spread to other parts of the World. In the Central Asian Turkic culture, which is primarily based on animal husbandry, weaving has been observed as a deep-rooted tradition. Traces of this longstanding tradition can still be seen in various regions of Turkey today.

This study aims to describe the weaving of “dastarhan” and its stages, along with its social significance, as practiced by Uzbek Turks who migrated from Afghanistan to Pakistan in 1982 and later resettled as settled immigrants in the Ovakent neighborhood of Hatay, Turkey. In other words, my aim is to better understand the weaving stages and socio-cultural elements of dastarhan, which is frequently used in many areas such as the floor table, gift exchange, wrapping the bread (nan) considered sacred, rituals, etc. among Uzbek Turks who came to Turkey as settled immigrants from Afghanistan live in the Ovakent neighborhood of Antakya.

A review of the literature revealed no comprehensive studies on this particular type of weaving. For this reason, another aim of mine is to contribute to the preservation of the dastarhan, which is an example of Turkish hand weaving art and which is thought to have survived unaltered to this day, by documenting it. This study holds the distinction of being the first to include detailed ethnographic photographs obtained through field research. These photographs, which serve as ethnographic

data, are significant in that they provide a detailed view of each stage of weaving process and reveal the social meaning behind the craft. Additionally, another element that makes this study important is the impression that this weaving bears similarities to “dasdar” and “cecim” woven in Anatolia. In addition, the evaluation part of the study aims to contribute to the in-depth examination of the subject by experts by highlighting some similarities such as floor looms, tools and equipment, patterns and colors of weavings, etc. used in dastarhan, dasdar and cecim woven in Anatolia. In this way, the study seeks to make a small contribution to the preservation and documentation of the Turkish culture heritage.

Literature review reveals that there is no detailed information about the dasterhan, and in the studies, it is generally briefly mentioned as a dining cloth, tablecloth, or to describe culinary culture, such as Uzbek cuisine. While the data on dastarhan weaving is based on my field research, the data on dasdar and cecim included in the evaluation section is derived from fieldwork-based literature and visual documentation allowed by the methodology of visual anthropology. This includes ethnographic data that heavily features the narratives of weavers themselves found in documentaries and personal photo archives of these individuals.

The practice of dastarhan weaving, in which the threads were prepared in the devices set up on the streets of Ovakent in May and June 2012, attracted my attention during the field research conducted in the Ovakent neighborhood of Antakya between September 2011 and July 2012. According to our observations, it was determined that this type of weaving was on its started to disappear due to changing living conditions. For this reason, a total of four dastarhan weaving practices were observed and data were collected through in-depth interviews with 15 Uzbek women.

The general evaluation of the research findings indicates that the dastarhan weaving practice, which has been practiced for centuries by Uzbek Turks who have lived in a closed and homogenous community in the Turkish region of Afghanistan, is still practiced using traditional methods also in Turkey. In addition, it has been understood that the dastarhan, which consists of many stages in terms of weaving technique, is an important part of Uzbek cosmology and has a prominent place in women's world, daily life practices such as gift giving, religious rituals, etc. Another result of the research is that similarities have been identified between the dasterhan and the dasdar and cecim woven in Anatolia, particularly in terms of the ground looms, tools and equipment used, as well as the patterns and colors of the weavings.

“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: Bu çalışmanın verileri, 2020 yılından önce toplandığı için geçmişe dönük etik kurul belgesi alınmamıştır. Ancak araştırma etiğine uyulmuştur. / Since the data of this study were collected before 2020, no retrospective ethics committee certificate was obtained. However, research ethics were complied with.

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Makalenin verilerinin toplandığı süreçte evlerini, sofralarını ve kalplerini açan Özbek kadınlarına minnettarım. Onların desteği olmasaydı bu makale yazılamazdı. Ayrıca sorularımı içtenlikle cevaplayarak cecim dokumasını tüm yönleriyle anlamamı sağlayan ve benimle kişisel fotoğraf arşivini paylaşan cecim dokuma ustası Ayşe Sencar'a ne kadar teşekkür etsem azdır. / I am grateful to the Uzbek women who opened their homes, tables and hearts during the process of collecting the data for this article. Without their support, this article could not have been written. I would also like to thank Ayşe Sencar, the master of cecim weaving, who answered my questions sincerely and helped me understand all aspects of cecim weaving and shared her personal photo archive with me.

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/Yazarın Notu: Bu makale 9-11 Temmuz 2018 tarihinde Makedonya-Üsküp'te düzenlenen 3. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi-İnsan ve Toplum Bilimleri konferansında sözlü sunulan ve özet bildiri kitabında yayınlanan “Bir Sofradan Daha Fazlası: Hanların İçinde En Büyük Han Dasterhan” adlı bildiriden üretilmiştir. / This article was orally presented at the 3rd International Scientific Research Congress-Human and Social Sciences conference held in Skopje, Macedonia on July 9-11, 2018 and published in the summary proceedings book “More Than a Table: Dasterhan, the Greatest Khan Among the Khans”.

KUMKAPI HALILARININ KÖKENİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME VE YENİ ÖRNEKLER



AN EVALUATION OF THE ORIGIN OF KUMKAPI CARPETS AND NEW EXAMPLES

Şerife KARAMAN*

ÖZ: Türklerin halı geleneği, bilinen en eski örneklerden biri olan Pazırık halısıyla başlamış olup, binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Bu gelenek, zaman içinde gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Göçebe yaşamın zorunlu ve temel bir ihtiyacı olarak dokunan halılar zamanla önemli bir sanat ve ticari eşya haline gelmiştir. Kurulan tüm Türk devletlerinde önemini koruyan yılların halıcılık tecrübesi, nesilden nesile aktarılarak dünyaca ünlü halılar üretilmiştir. Osmanlı devletinin kronolojik açıdan son ayağı olan ve üretildikleri yerin adını alan Kumkapı halı örneklerinin özel koleksiyonlarda olmasından dolayı sanat dünyası ve akademide az bilinmektedir. Londra’da yaşayan ve hem koleksiyonerlik hem de antika halılar için eksperlik yapan Arto Keşişyan, dünyada yaklaşık 200 tane Kumkapı halısı olduğunu aktarmıştır. Bu halıların tespit edebildiğimiz kadarıyla 30’dan fazlası İzmir Arkas Koleksiyonunda bulunmaktadır. Galeri elinde bulunan diğer halı grupları ile Kumkapı halılarını da kapsayan sergiler düzenlemiş bu vesile ile de halıların bilinirliği artmıştır. Çalışma hazırlanırken literatür taramasının yanı sıra koleksiyonerlere ulaşılmış, Arkas’ta bulunan halılar incelenmiş ayrıca malzeme, teknik ve kompozisyon olarak aynı stilde üretime devam eden usta Avak Şirinoğlu ile görüşülerek detaylı bilgi alınmıştır. Özel teşebbüs eserleri olan halı grubunun öncü üreticileri sarayda desinatör olarak çalışmış ve böylece dönemin halı fabrikası olan Hereke’den ziyadesiyle yararlanmışlardır. Hereke Fabrika-i Hümayun dışında, Türk-Gördes düğümü ile dokunan halıların büyük bir kısmında ipek iplik ve gümüş metal iplik kullanılmış, teknik ve malzeme özellikleri dolayısıyla Saray halıları ile ilişkilendirilmiştir. Halılarda madalyonlu, birim-ardışık desenli ve mihraplı olmak üzere üç kompozisyon planı tespit edilmiştir. Genel bilgilendirme Arkas koleksiyonu, Sotheby’s ve Christie’s gibi müzayede sitelerinde bulunan örneklerle birlikte daha önce yayımlanmayan Keşişyan koleksiyonundaki dört halının da tanıtım ve değerlendirmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Özel Girişim, Halı Sanatı, Koleksiyoner, İpek Halı, Kumkapı Halıları

ABSTRACT: The carpet tradition of the Turks started with the Pazyryk carpet, one of the oldest known examples, and has a history of thousands of years. This tradition has developed over time and reached today. Carpets, which were woven as a compulsory and basic necessity of nomadic life, have become an important art and commercial item over time. Years of carpet weaving experience, which has maintained its importance in all the Turkish states established, has been passed down from generation to generation and world-famous carpets have been produced. Kumkapı carpet samples, which are the last leg of the Ottoman state chronologically and named after the place where they were produced, are little known in the art world and academia because they are in private collections. Arto Keşişyan, who lives in London and works as both a

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Ankara-karaman.srf@gmail.com (Orcid: 0009-0002-2446-7521)

collector and an expert for antique carpets, stated that there are approximately 200 Kumkapı carpets in the world. As far as we have been able to identify, more than 30 of these carpets are in the Izmir Arkas Collection. The gallery organized exhibitions including Kumkapı carpets with other carpet groups, thus increasing the awareness of the carpets. In addition to a literature review, collectors were contacted, the carpets in the Arkas collection were examined, and detailed information was obtained by interviewing the master Avak Şirinoğlu, who continues to produce in the same style in terms of material, technique and composition. The pioneering producers of the carpet group, which are works of private enterprise, worked as designers at the palace and thus benefited greatly from Hereke, the carpet factory of the period. Apart from the Hereke Fabrika-i Hümayun, most of the carpets woven with the Turkish-Gördes knot use silk thread and silver metal thread and are associated with the Palace carpets due to their technical and material characteristics. Three composition schemes were identified: medallion, unit-consecutive pattern and mihrab. In addition to general information on the Arkas collection and examples available at auction sites such as Sotheby's and Christie's, four previously unpublished carpets from the Keşişyan collection are also introduced and evaluated.

Keywords: Private Company, Carpet Art, Collector, Silk Carpet, Kumkapı Carpets

Giriş

Yaşam tarzları sebebiyle dokumacılığın çok önemli olduğu Türklerde her dönemde ve farklı coğrafyalarda halı öne çıkmıştır. Çadırları döşemenin temeli dokumacılıkla yapılan eşyalara dayanır. Günümüze gelen örnekler üzerinden, Türk halı sanatını; kronolojik anlamda aşağıdaki gibi özetleyebiliriz.



Orta Aysa Dönemi

-Pazırık halısı



Selçuklu Dönemi

-Konya Halıları
-Beyşehir Halıları
-Fustat halıları
-Tibet Halıları



Osmanlı Dönemi

-Erken dönem
Hayvanlı halılar
-Klâsik dönem
Tablolarda Yer Alan Halılar
Uşak Halıları
Saray Halıları
-Son dönem
Feshane Halıları
Hereke Halıları
KUMKAPI HALILARI

Kumkapı halıları ise tarihsel süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine karşılık gelmektedir. Malzeme, kompozisyon ve işçilik olarak oldukça kıymetli olan ve bir "grup" olarak değerlendirilebilecek halıların sanat tarihi literatüründe ve koleksiyonerler dışında, az bilinmesinin en büyük nedeni, imparatorluğun karmaşa yıllarında üretilmeye başlanmış olması ve devam eden süreçte, dünya savaşının başlaması ve Osmanlı devletinin son bulup Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması gibi devletin kaderini değiştiren siyasi olaylardır. Bu sebeplerin yanı sıra, birçoğu gayrimüslim olan üreticilerin yüzyılın başlarında ülkeden ayrılıp yurt dışına göç etmeleri ve bugün halıların büyük bir kısmının yurt dışında olması, ülkemizde az bilinirliğinin nedenleri arasındadır.

Yurt dışında yapılan sergiler ve müzayedeler ile dikkat çeken halılar ile ilgili yazılan birkaç makale ve iki kitabın yanı sıra hazırladığımız yüksek lisans tezi dışında yapılmış fazla bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Bu makalelerden ilki M. Önder Çokay (2000) tarafından yazılmış, “Kumkapı Halıları ve Ustaları” başlığıyla *Antik Dekor* dergisinde yayınlanmıştır. Diğer bir çalışma, *Halı* dergisinde yayınlanan Pamela Bensoussan’ın (1985) “The Master Weavers Of Istanbul” adlı çalışmadır. George F. Farrow ve Leonard Harrow’un yazdığı “Hagop Kapoudjian-The First and Greatest Master of Kum Kapı School from Examples in The George Farrow Collection of Silk Rugs and Carpets” adlı kitapta, ünlü Kumkapı halı ustası Hagop Kapuciyan’ın hayatının yanı sıra, ürettiği halılardan örnekler sunulmaktadır. Bir diğer kaynak ise 17 adet Kumkapı halısının tanıtıldığı, Arkas Sanat Galerisi tarafından hazırlanan *Arkas Koleksiyonu’nda Osmanlı Halı Sanatı* adlı kitaptır. Burada tanıtılan halılar ve müzenin sahip olduğu diğer halılarla beraber Arkas Sanat Galerisinde ziyarete açılmıştır. Kumkapı halılarına özel ilgisi olan koleksiyoner Lucien Arkas, başlangıçta 17 Kumkapı halısına sahip iken zamanla sayı 32’ye çıkmış ve bu önemli koleksiyon Türk ve İslam Eserleri Müzesinde sergilenmiştir. TİEM’deki sergi sonrasında, Doç. Dr. Sevim Arslan tarafından “Kumkapı Halılarında Desen ve Teknik Özellikler” adlı makale yayınlanmıştır. Çalışmamız hazırlanırken yazılı kaynakların tamamına ulaşılmış olup ayrıca Kumkapı stilinde halı üretimi yapan Avak Şirinoğlu ile defalarca görüşülerek hem halı dokuyuculuğuna dair hem de Kumkapı halılarının tarihçesi, tekniği gibi birçok konuda bilgi alınmıştır. Kendisinin yönlendirmesi ile Londra’da yaşayan antika halı eksperisi ve koleksiyoneri Arto Keşişyan’a ulaşılmış gerek mail ortamında gerek Türkiye ziyaretinde yüz yüze görüşerek halılar ile ilgili bilgi alınmıştır.

Kumkapı halı koleksiyonunu her geçen gün artıran Arkas Sanat Galerisi son olarak Beymen’in 50.yıl sergisine daha önce yayınlanmamış, usta Agop Kapucuyan’ın bir halısı ile katılmıştır. 2016 yılından beri yüksek lisans tezimiz nedeniyle takip ettiğimiz ve 57 tanesine ulaştığımız halıların Furniture, Sotheby’s ve Christie’s gibi çeşitli müzayede sitelerinde bulunan örneklerin, koleksiyonerlerce el değiştirdiği ve farklı yerlerde yeni örneklerin ortaya çıktığı görülmektedir. Özel koleksiyonerler dışında, Saray Bosna Hüsrev Paşa Külliyesinde yer alan müzede sergilenen bir Kumkapı halısı tespit edilmiştir (Foto: 1).



Fotoğraf 1: Saray Bosna Hüsrev Paşa Külliyesinde bulunan Kumkapı halısı. (Foto: Şerife Karaman)

19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başına tarihlenen halının künyesinde, Münira Jamakosmanoviç tarafından hediye edildiği belirtilmiştir.

Kumkapı halılarına sahip diğer bir önemli koleksiyoner Keşişyan ailesidir.¹ Koleksiyonundan paylaştığı dört halının da inceleneceği bu çalışmada ayrıca Kumkapı halılarının ortaya çıkmasında etken olan diğer halı grupları ile ilişkileri değerlendirilecektir. Önceki çalışmalarda kompozisyon türleri, motif dağarcığı gibi konulardan bahsedilmiş olduğu için tekrara düşmemek adına bu bölüm özet olarak geçilmiştir. Ancak halılarda kullanılan, çok çeşitli motiflerin ikonografisinin değerlendirilmesi bir başka çalışmanın konusu olacaktır. Yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan ve bu sebeple az tanınan halı grubu ile yapılan her çalışma çok kıymetlidir. Tüm nedenlerin ötesinde bu çalışmayı hazırlamaktaki öncelikli amacımız halıların ismini duyurmak ve farklı açılardan incelemektir.²

Osmanlı Devleti'nin Son Dönem Halıları: Kumkapı

Türklerde halıcılık sürekli gelişme gösteren bir sanat dalı olmuştur. Orta Asya'da göçebe hayatta, yerleşik hayatta ve kurulan tüm devletlerde halı, önemli bir sanat ve ticaret unsuru olmuştur. Birçok evde hem çeyizler için hem de para kazanmak için halı dokunmuştur (Karamağaralı, 1998:175-178). En uzun soluklu ve güçlü Türk devleti, Osmanlı İmparatorluğunda da halı dokumacılığı gelişerek devam etmiştir. Çok çeşitli aşamalardan geçen Türk halıcılığında motif ve kompozisyon özellikleri özetle: Selçuklularda geometrik motifli, kufi yazı bordürlü halılar ön planda olmuş, Beylikler ve Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde hayvan motifli halılar yaygın bir şekilde görülmüştür. Klasik dönem dediğimiz 16. yüzyılda her anlamda altın çağını yaşayan imparatorlukta, yeni yerlerin fethedilmesi ile kültür alışverişi

¹ Kendisi sayı belirtmemiştir ama yapılan diğer çalışmalarda 15 tane haliya sahip olduğu yazılmaktadır.

² Çalışmada yer alan halı görselleri Arkas Sanat Galerisinin yayınladığı kitaptan, sergilerde çekilen kişisel fotoğraflardan ve çeşitli müzayede sitelerinden alınmıştır.

olmuştur. Bu dönemde dokunan Uşak halıları ve saray halıları özgün kompozisyon örneklerine yer verilmiştir. Özellikle saray halıları, Türk halı sanatı içerisinde farklı bir yere sahiptir (Yetkin, 1991:7-116). 18. ve 19. yüzyıllarda ise kurulan fabrikalar ile halıcılık bir üst aşamaya taşınmıştır. Feshane ile başlayan süreç Hereke ile zirveye çıkmıştır (Yazıcı, 2015:708). Osmanlı halılarının, son basamağı olan Kumkapı halıları, diğer gruplardan farklı olarak özel girişim ürünleridir ve 1800'lerin sonu ve 1900'lerin başını (1890-1940) kapsayan bir dönemde üretilmiştir.

Hereke halı fabrikasının baş desinatörünün teşviki ile başlayan üretimin ilk örneklerinde, 16. ve 17. yüzyıl İran ve saray halılarının kompozisyonlarının yanı sıra; Bursa, Kayseri, Sivas, Erzincan gibi illerin geleneksel halı modelleri modernize edilerek kullanılmış, sonraları ise Kumkapı stili diyebileceğimiz kendine has halılar ortaya çıkmaya başlamıştır. İşçi olarak İzmit, Tokat, Kayseri ve Sivas gibi şehirlerden getirtilen gayrimüslim kızlar yemek ve yatacak yer karşılığında halı dokumuştur (Farrow ve Harrow, 1993: 11). Şehirlerin Türk halı sanatının önemli dokuma merkezleri olması dikkat çekicidir.

İlk ustalardan olan Zareh Penyamin, II. Abdülhamid döneminde sarayda desinatör olarak çalışmış, bu sayede de Topkapı'da bulunan klasik dönem halı örneklerini yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Ustaların gözlemlerinin yanı sıra, halı dokumacılığında çok yol kat eden Hereke fabrikası desinatörünün desteği ve Hereke'nin tecrübesi ile üretime başlayan ustalar, ipeği Bursa'dan, altın ve gümüş metal ipleri Fransa'dan alarak, boyamada da bitkileri kullanmışlardır (Farrow ve Harrow, 1993: 11). Dolayısıyla tamamen doğal ve Türk halı kültürüne uygun bir üretim başlamıştır. Türk-Gördes düğümü ile dokunan halılarda, santimetrekarede 12x12 ve 14x14 düğüm sıklığı ile zengin kompozisyonlar uygulanmıştır. Bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu halı kompozisyonlarında av sahneleri, hayvan mücadeleleri ve yazı motifleri de bulunmaktadır. Bazı halılarda ana motifler kilim tekniği ile dokunarak rölyefli (rölyef: kabartma) bir görünüm elde edilmiştir. (Foto: 2-3) Kullanılan renkler arasında, lacivert, kırmızı, pembe ve tonları, beyaz, krem, sarı, kahverengi, mavi ve tonları, gri olmak üzere zengin bir renk paleti bulunmaktadır.



Fotoğraf 2-3: Rölyef görünümlü ve gümüş metal iplikle dokunmuş motif detayı (Arkas koleksiyonu, **Foto:** Şerife Karaman)

Kumkapı halıları germeli tip (Hereke tipi) tezgâhlarda dokunmuştur (Foto: 3). Isparta tipi tezgâhın geliştirilmiş hali olan bu tezgâh tipi, iki önemli halı dokuma merkezi Hereke ve Kayseri’de kullanılmaktadır. İpek halılar için özellikle bu tezgâh tipi kullanılmaktadır. Çünkü çözgü işlemi direk tezgâh üzerinde yapılması gerekir ve bu işlemde Hereke tipi tezgâhlar uygundur (Altınbaş, 1985:107).



Fotoğraf 3: Hereke tipi (germeli) tezgâh³

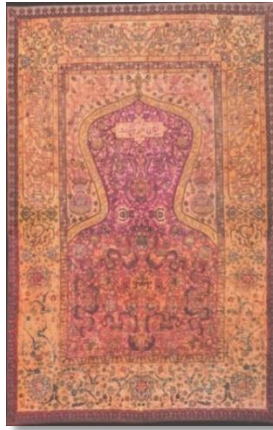
Kumkapı halılarının çoğunluğu, Bünyanlı (Kayseri) gayrimüslim ustalar tarafından üretilmiş ve ustaların, halıların bir köşesine attıkları imzalar aracılığıyla isimleri bilinmiştir (Çokay, 2015: 89-90). İlk temsilciler, Şişman Agop olarak da bilinen, Hagop Kapucuyan ve Zareh Penyamindir. İki duayen ustanın yanı sıra, Garabet Apelyan, Tosunyan, Avedis Tamışçyan,

³ Fotoğraf, Kumkapı stilinde halı üretmeye devam eden Avak Usta'nın Yalova'daki atölyesinde çekilmiştir.

Mehmet Özçevik ve Yalova'daki atölyesinde Kumkapı stilinde üretime devam ederek geleneği devam ettiren Avak Şirinoğlu bulunmaktadır (Önder, 2015:106-112). Bu ustalardan halı dokuyanların yanı sıra; dokuma yapmayan, halıcılığı çok iyi bilip, kompozisyonları hazırlayan ve dokuyucu kızları yönlendiren ustaların da olduğu anlaşılmaktadır. Avak Usta Kumkapı stilinde halı dokutan son usta olması ve günümüzde üretime devam ediyor olması bakımından ayrıca önemlidir. Halıcılık geçmişi; Bünyan-Hereke-Kumkapı stili şeklinde özetlenebilecek usta, Zareh Penyamin' in halı malzemelerine (Foto: 4) ve yarım kalan bir halısı (Foto: 5) ulaşması sonucunda, Kumkapı üslubunu yakından tanımış ve bu tarzda ipek halı dokutmaya başlamıştır.



Fotoğraf 4: Avak Şirinoğlu'nda bulunan Zareh Penyamin' in tahta üzerine çizdiği halı desenleri



Görsel 1: Avak Şirinoğlu atölyesinde tamamlanan Zareh Penyamin halısı⁴

Kumkapı Halılarında Kullanılan Kompozisyon Türleri

İncelenen halı örneklerine göre Kumkapı halılarının, 3 farklı kompozisyon düzeninde olduğu görülmüştür. Bunlar;

- Mihraplı halılar
- Ardışık motifli (sonsuz prensipli) halılar

⁴ Halı, Arkas koleksiyonunda bulunmaktadır. Yarım alınan halı sonradan tamamlanmış ve zemin ipi yeterli olmadığı için yarısı farklı bir tonla dokunmuştur.

- Madalyonlu halılar.

Aşağıda kompozisyon türlerine göre örnekler görülmektedir. İlk grupta ele aldığımız mihraplı halılar da kendi içinde 3 tip olarak ele alınmıştır. Zareh Penyamin tarafından tasarlanan “sultan başı” stili mihrap formu, yakın dönemde inşa edilmiş olan Pertevniyal Valide Sultan Camii’nin dış-yan cephesinde de niş süslemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Halı daha sonra (1920’li yıllar) dokunmuştur.



Görsel 2: Mihraplı halı örnekleri (URL-1), (URL-2)



Görsel 3: Ardişik motifli ve madalyonlu kompozisyonlu halı örnekleri⁵

Bu kompozisyon türleri dışında, Sotheby’s müzayede sitesinde Kumkapı halısı olarak tanıtılan tablo türü halılar bulunmaktadır. Farklı müze ve koleksiyonlarda bu kompozisyonla yapılmış farklı örneklerle ulaşılamamıştır ancak müzayede sitesinde yer alan diğer Kumkapıların referansı ile çalışmamızda yer almıştır. Bu tipteki halılar “Mimari tasvirli halılar” olarak bilinmektedir. Hereke halı fabrikasında da benzer halılar üretilmiştir. Kompozisyonda yer alan mimari unsurlar arasında Kâbe motifi, cami, türbe, kilise gibi dini yapıların yanı sıra evler, köprüler, konaklar gibi sivil mimari unsurlarda yer almıştır.

⁵ Görseller Arkas Sanat Galerisi’nin yayınladığı (2015) kitaptan alınmıştır.



Görsel 4: Mimari tasvirli tablo halı (URL-3) ve Sultan Ahmet Çeşmesi Thomas Allom (Parlar, 1998: 44)

Kurucu ustaların saray atölyelerinde çalışması ve sahip oldukları kaynaklardan mütevellit hazırladıkları kompozisyonlar daha önceki halı grupları ile yakın ilişkilere sahip olduğu tespit edilmiştir. Aşağıdaki başlıklarda bu ilişkiler tartışılmıştır.

Kumkapı Halıları – Saray Halıları İlişkisi

Günümüzden bakıldığında Osmanlı devletinde 16. yüzyıl klasik dönem olarak tanımlanmaktadır. Sınırları çok gelişmiş, ekonomik olarak çok güçlü ve farklı kültürlerle yakın ilişki içinde olan imparatorluk bu gücünü sanata da yansıtmıştır. Artık iyice belirginleşen “Osmanlı Sanatı” nda halı, kumaş, çini, mimari süsleme, maden işleri gibi daha birçok alanda, natüralist tarzda bitkisel bezeme unsurları kullanılmaya başlamıştır. Dönemin halıları içinde ayrı bir grup olarak tanımlanan, Osmanlı saray halılarında da süsleme unsurları arasında bitkisel bezeme çok geniş bir yer tutmaktadır. Uzun yaşamı simgeleyen selvi ağaçları, yeniden doğuşu simgeleyen çiçek açmış ağaçlar, her çeşitten kuşlar ve ceylan, geyik gibi hayvanların yanı sıra aslan ve leopar gibi güç sembolü hayvanlar, bitkisel motif olarak ise lale, sümbül, karanfil, hatayiler ve hançer yaprakları sıklıkla kullanılmıştır (Aslanapa ve Fazlıoğlu, 2006: 17-18). Saray halılarından günümüze, çok az örnek ulaşabilmiştir. Bu bağlamda Victoria & Albert müzesindeki halı motif ve kompozisyon özelliklerini görmemiz açısından çok değerlidir.



Görsel 5: Osmanlı saray halısı (URL-4).

Osmanlı sanatının yaygın kullanılan motiflerinden hatayi, Kumkapı halılarında da sıklıkla yer almıştır. Özellikle duayen usta Agop Kapucuyan bu çiçeğe pek çok halısında, farklı kompozisyonlarda yer vermiştir. Görsel 6’ da

Ustanın sadece haer yaprakları ve hatayiden oluşan bir kompozisyona sahip halısı görülmektedir. Görsel 7' de ise benzer bezeme programına sahip, klasik dönem Osmanlı kumaşları verilmiştir.



Görsel 6: Kumkapı Halısı, Agop Kapucuyan Glbenkyan müzesi (URL-5).



Görsel 7: Hatayi zeminli dokuma rnekleri (URL-6, URL-7).

Halı ve kumaşlarda koyu kırmızı ve bordo zemin üzerine iki haer yaprağının arasına yerleştirilmiş iek motifleri bulunmaktadır. Sonsuzluk prensibi ile yerleştirilmiş motiflerde Agop usta hatayi çiçeğini kullanırken, kadife duvar perdesinde karanfil diğer kumaşta ise stilize edilmiş hatayi bulunmaktadır. Karşılaştırılan  eserde de kullanılan motifler büyük ölçeklidir. Motif ve kompozisyon düzeninin yanı sıra saray halıları gibi Kumkapı halıları da ipek iplik ile dokunmuştur. Az sayıda yn ya da pamuk iplikten dokunmuş halılar olsa da bu ipliklerde birinci sınıf kalitede ve çok ince bükümlü oldukları için halılar ipek görünümdedir. İplik bükümü çok ince olduğu için de zengin ve farklı girift kompozisyonlu halılar üretilebilmiştir. Saray halılarında bir yenilik olarak ilme ipliğine ipek, pamuk ve yne altın ile gümüş metal bükümlü iplikler katılmıştır. Kıymetli metaller

ve ipekle dokunan halılar halk arasında “saraylara layık” olarak anılmıştır (Aslanapa ve Fazlıoğlu, 2006: 18). Yapılan literatür taramasında, farklı yörelerde kumaşlarda metal iplik kullanılmış ancak saray halıları ve Hereke ile Kumkapı halıları dışında altın ya da gümüş ipliklerin kullanıldığı başka bir halı grubu bulunamamıştır. İki halı grubu arasındaki yegâne fark düğüm tekniğidir. Saray halıları İran-Sine düğümü ile dokunurken Kumkapı halıları Türk-Gördes düğümü ile dokunmuştur. Saray halıları ile ilgili en kapsamlı araştırmayı yapan sanat tarihçilerden Oktay Aslanapa Kumkapı, Topkapı, Üsküdar ve Hereke’de saray halıları stili ile üretim yapan atölyeler olduğunu aktarmıştır. Kumkapı ve Hereke’de üretilen örneklerin halıcılık alanında başarının doruğuna ulaştığını belirtmektedir (Aslanapa ve Fazlıoğlu, 2006: 19). Tüm bu bilgiler Kumkapı halı grubu ile saray halıları arasındaki yakın ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Kumkapı Halıları-Hereke İlişkisi

Osmanlı devletinin tarihsel sürecinde, dönem dönem bir halı grubu öne çıkmış, kompozisyon, malzeme ve teknik gibi konularda ekol oluşturmuştur. Girişte tablo halinde gösterdiğimiz bu kronolojik süreçte Kumkapı halıları son dönemini kapsar. Bu durumda, bu halıların üretim sürecine kadar yüzyılların birikimi ve deneyimi olduğunu gösterir. Kumkapı halı ustaları da bu zengin birikimden ziyadesiyle faydalanmıştır. Öncü ustaların sarayın baş desinatörü olması sebebiyle o dönemde üretime devam eden Hereke Halı Fabrikası ile de yakın temasta olmasını sağlamıştır. Bu olanaklarla Hereke fabrikası her anlamda, Kumkapı halı ustalarına destek olmuştur. Başta desinatörü olmak üzere, işçi ve usta desteği alan Kumkapı halı ustaları Hereke’de kullanılan teknik bilgi, malzeme ve kompozisyon özelliklerinden de sıklıkla yararlanmışlardır (Farrow ve Harrow, 1993: 11). Aşağıda aynı dönemde üretilmiş, farklı kompozisyonlara sahip Hereke halıları ve Kumkapı halı örnekleri, benzerliğin görülmesi adına beraber verilmiştir. Görsel 8’de görülen, birbirine yakın zamanlarda dokunmuş her iki halının kompozisyon düzeni ve motifleri oldukça benzerdir. Kumkapı halılarının hemen her kompozisyonunda kullanılan hatayı ve Çin bulutları, imparatorluğun pek çok sanat dalında olduğu gibi Hereke halılarında da kullanılmıştır. Ortak kompozisyonlardan biri de minyatür görünümlü halı örnekleridir. Bu kompozisyon düzenine sahip, Arkas ve Christie’s gibi koleksiyonlarda farklı renklerde tespit edilen halıların birebir karşılığı Hereke tezgâhlarında da dokunmuştur.

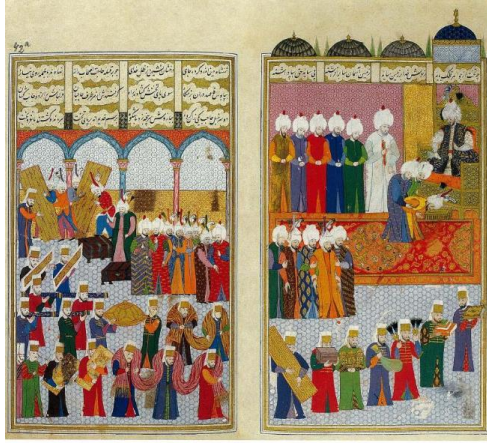


Görsel 8: Aynı dönemde (1920) dokunmuş Hereke ve Kumkapı halı örnekleri (URL-8)

Hereke üretime daha önce başladığı için Kumkapı'nın Hereke'den esinlendiğini düşünmekteyiz. Sadece Hereke ve Kumkapı değil farklı dönem ve bölgelerde üretilmiş olsa da Türk halıları arasında motif ve kompozisyon olarak şaşırtıcı derecede benzerlik gösteren halı örnekleri bulunmaktadır. Genel anlamda farklılık renklerde. Aşağıda görülen üç halı Türk halıları arasındaki bu etkileşimi göstermektedir. Kumkapı halıları içinde 2 adet örneği bulunan bu kompozisyonun, Hereke'deki karşılığı hem aynı dönem olması hem de alınan destek dolayısıyla anlaşılabilir ancak aynı kompozisyon özelliklerine sahip ve 200 yıl önce dokunmuş başka bir halı, Paris Museê des Art Decoratifs'de karşımıza çıkmaktadır (Görsel 9).

17. yüzyıla tarihlenen Kirman halısı, aynı kompozisyona sahip üç halının ilki olup, diğer halılara da esin kaynağı olmuştur. Bu durumun gerekçeleri arasında; devletler diğer ülkelere gönderilecek bürokratik hediyeler için öncelikle kendi ülkelerinde üretilen ve uzman oldukları sanat dallarına dair eserleri tercih etmesi, dolayısıyla da Osmanlı imparatorluğu gibi Safevi Devletinin de saray atölyelerinde hazırlanan el yazması kitaplar başta olmak üzere, ipekli kumaşlar ve halıları çeşitli ülkelere göndermiş olmaları bulunur. Örneğin 1566 yılında, Yavuz Sultan Selim döneminde İran sarayından gönderilen hediyeler arasında 20 tane büyük halı ve kıymetli taşlarla süslenmiş çok sayıda küçük halı vardır (Değirmenci, 2002:206). Bu şekilde saraya giren halılar ve Yavuz Sultan Selim'in Safevi Devletine son vermesiyle oradan getirilen ustaların, Türk halı sanatını etkilediği düşünülmektedir. (Minyatür 1)⁶

⁶ Safevi Devleti tarafından gönderilen, içinde halılarında olduğu hediyeleri gösteren elçi kabulü konuya örnek sahnelerden biridir.



Minyatür 1: Safevi Elçisi Tokmak Han'ın huzura kabulü, Seyyid Lokman, Şehinşahname I,1581, İÜK, F.1404, y.41b-42a (Bağcı, vd. 2006: 126)

İmparatorluğun son zamanlarında kurulan Hereke halı fabrikası desinatörlerinin, yüzyılların motif ve desen birikimini kullanmış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Ki aynı şekilde, Kumkapı ustaları da Hereke'nin deneyimlerinden faydalanmıştır.



Görsel 9: Aynı kompozisyona sahip sırasıyla Kirman, Hereke ve Kumkapı halı örnekleri (URL-9), (URL-10)

Kumkapı halılarının Hereke'den ne kadar etkilendiği, her iki gruptan da örnekler karşılaştırıldıkça görülmektedir. Kumkapı' da üretime başlayan ilk ustaların devlet bünyesinde çalışıyor olmaları, halıcılıkta marka olmuş Hereke halı fabrikasından desen, teknik gibi konularda destek almalarını sağlamış dolayısıyla fabrika Kumkapı halılarının gelişip olgunlaşmasında büyük pay sahibi olmuştur. Ayrıca bir diğer başlıkta Kumkapı açısından incelenmiş olan İran bağlantısının, Hereke'de de olduğu görülmektedir. Tezcan, Hereke'de kurulan halı bölümünde Topkapı Sarayında bulunan klasik dönemin İran örneklerinin gerek ipekle beraber metal ipliğin kullanılması gerekse de kompozisyon olarak kopya edildiğini aktarır. Daha

sonra Hereke'den ayrılan bir grubun Kumkapı da kendi halılarını dokuduğunu belirtir (Tezcan, 2023:133).

Bu kadar benzer Hereke ve Kumkapı halıları ile ilgili ayırımın en temel işareti Hereke'nin bir devlet kuruluşu olması nedeni ile halılara fabrikanın adının, etiket olarak dokunmasıdır. Kumkapı ustalarının da kendi isimlerini veya isimlerinin baş harflerini dokudukları bilinmektedir (Görsel 10).



Görsel 10: Kumkapı Ustası Agop Kapucuyan'a ait imza (Harrow Koleksiyonu) ve Hereke markası Bin dokuz yüz sergisine mahsus Hereke mamulâtı" Beylerbeyi Sarayı Sarı Köşk (Küçükerman, 2003: 14)

Kumkapı Halıları – İran İlişkisi

Kumkapı halılarını kompozisyon, motif ve teknik bakımından etkileyen bir diğer kaynak İran'dır. Özellikle Safevi halıları ile etkileşim çarpıcıdır. Türk halılarında çok sık görmediğimiz minyatür görünümüne halı kompozisyonları, hayvan ve insan figürleri Safevi etkisiyle Kumkapı halılarında sıklıkla yer almıştır. Dünya literatüründe Salting veya Topkapı halıları olarak bilinen gruptan, duayen usta Hagop Kapucuyan'ın esinlenerek ürettiği çok fazla halı olduğu görülmektedir. Görsel 11'de gördüğümüz madalyonlu halıların ilki Agop Usta'nın, diğeri Salting halılarının adını duyuran Victoria & Albert müzesindeki meşhur halıdır. Her iki halıda da, kompozisyon merkezdeki dilimli yuvarlak madalyon etrafında gelişmektedir. Tüm zemine yayılmış Çin bulutları ve bitkisel bezeme arasında yer alan hayvan motiflerindeki benzerlik dikkat çekmektedir. Bordür bezemesinde kullanılan yazı kartuşları ve bunları birbirine bağlayan madalyonlarda aynıdır. Bu halı, Victoria & Albert müzesinde belirtilen bilgilere göre George Salting tarafından bağışlanmış olup, 1550-1600' lü yıllarda dokunmuş bir İran halısıdır. Salting halısı İran-Sine düğümü ile, Hagop ustanın halısı ise Türk-Gördes düğümü ile dokunmuştur.

İran- Kumkapı ilişkisini daha iyi anlayabilmek için Salting halıları üzerinde durulması gerektiği anlaşılmaktadır. Grup adını Avustralyalı koleksiyoner George Salting' den (1835-1909) almış olup, Safevi dönemi halılarından. 1909 yılında Victoria & Albert müzesine bağışlanan halıdan sonra tanınırlığı artan grubu (Görsel 11) Batılı sanat tarihçilerde araştırmaya başlamıştır. Osmanlı ve İran halılarına olan ilginin yanı sıra yurt dışı müzelerinde ve özel koleksiyonlarda da çok fazla örneğin olması ile yakından tanıdıkları halılara dair pek çok akademik çalışma yapılmaktadır. İçinde Kurt Erdmann' ın da bulunduğu araştırmacılar, Salting halılarının 16

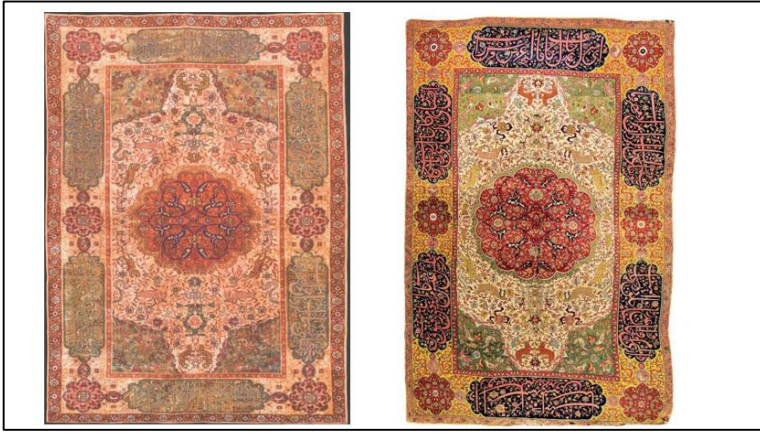
ve 17. yüzyıllara ait Tebriz-İran menşeli olup, Topkapı sarayına hediye edilen halılar olduğu olduğu ileri sürmüştür. Halı grubunda yaygın kompozisyon olarak; zeminde kıvrımlı dalların arasında palmet ve rumilerden oluşan bitkisel bir bezeme arasında çeşitli hayvan motifleri yer almakta olup, bordürlerinde ise madalyonlar arasına yerleştirilmiş büyük ölçekli yazı kartuşları grubun alamet-i farikasıdır. Seccade formundaki mihraplı halılar ise bugün literatürde⁷ “Topkapı stili” olarak tanımlanmaktadır (Martin dos Santos, 2010:7). Ayrıca halılar İran-Sine düğümü ile ağırlıklı olarak ipek ya da çok ince bükümlü, yüksek kaliteli yün iplik ile dokunmuştur. Ancak bu halıların en önemli ayırt edici özelliği, altın ve gümüş metal ipliklerin kullanılmasıdır (Martin dos Santos, 2010:8-9). Saray halıları dediğimiz grubun esin kaynağını oluşturduğunu anladığımız bu halıların, Kumkapı halılarını da motif ve kompozisyon programı ve metal iplik kullanımı olarak oldukça fazla etkilediği halı örneklerinden görülmektedir.



Görsel 11: Madalyonlu Kumkapı halı örneği (Farrow-Harrow,1993) ve Salting halısı V&A Müzesi (URL-11)

Hagop ustanın Farrow koleksiyonunda bulunan bir halısı ile Salting halıları arasında en bilinen örneği olan Londra’daki halının, renkleri ve zemindeki bazı motifler dışında, kompozisyonun neredeyse aynı olduğu görülmektedir.

⁷ Bu tabir Avak Usta tarafından da tekrarlanmış ve halılarda kullanılan mihrap formunun Topkapı Sarayının kemer formlarına benzediği için bu şekilde isimlendirildiğini aktarmıştır (Avak Şirinoğlu kişisel görüşme, 18.11.2016).



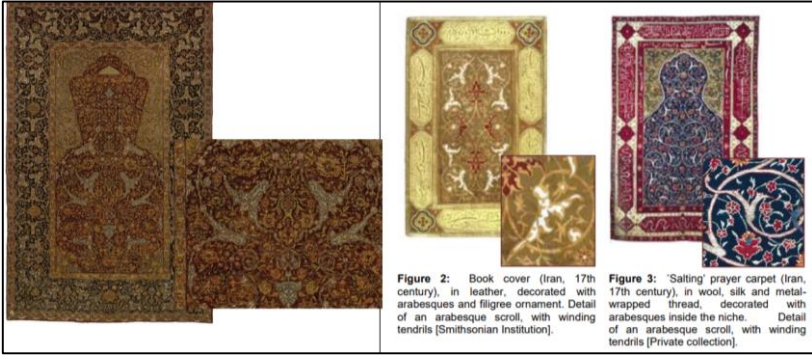
Görsel 12: Arkas koleksiyonundan madalyonlu halı örneği ve Salting halısı (URL-12)

Etkileşimin diğer kompozisyon türlerinde de olduğu görülmektedir. Aşağıda 16. yüzyıldan bir saray seccadesi, İran örneği ve Kumkapı halısı görülmektedir.



Görsel 13: Kumkapı mihraplı halıları ve benzer kompozisyona sahip İran örneği (URL-13), (URL-14)

Görsel 13 de verilen Topkapı stili denilen mihraplı kompozisyonun yanı sıra Zareh Usta'nın "Sultan Başı" olarak adlandırdığı tip bulunmaktadır (Karaman, 2018:251). Bu halıların alt zeminde metal ipliklerle dokunmuş rumi motifleri bulunur. Salting halılarında da aynı teknikle dokunmuş rumiler aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 14: “Sultan Başı” stili Kumkapı halısı (URL-15) ve İran karşılaştırma örnekleri (Martin dos Santos, 2010: 8)

Son olarak diğer bir kompozisyon türü olan ardışık motifli (sonsuz prensipli) halılar incelenmiştir. Tüm yüzeyin bitkisel bezeme ile kaplandığı, motiflerin sonsuzluk prensibi ile tekrar ettiği bu kompozisyon türünde, bitkisel bezemenin arasına çeşitli hayvan motifleri yerleştirilmiştir. Kenarlarda ise iki sıra,ince bordür arasında yer alan ana bordür bulunur.



Görsel 15: Ardışık motifli Kumkapı halısı⁸ ve İran karşılaştırma örneği MET Müzesi (URL-16)

Kumkapı halı ustalarından Garabet Appelian'a ait, canlı sarı zeminli halıda, büyüklü-küçüklü hatayiler ve kıvrımlı dallar arasında ceylan, geyik gibi hayvan figürlerinin yanı sıra simetrik olarak yerleştirilmiş av sahneleri bulunur. Halı tamamen ipektir. Bu Kumkapı halısı ile benzer kompozisyon özelliklerine sahip halı, Metropolitan Müzesinde bulunmaktadır.

Keşişyan Koleksiyonunda Bulunan Kumkapı Halılarından Örnekler

Bu bölümde Keşişyan Koleksiyonu'nda bulunan Kumkapı halıları arasından, tarafımıza iletilen dört halı (Görsel 16, 17, 19 ve 21) tanıtılacaktır.⁹ Halıların kompozisyon olarak dağılımı, bir tane Topkapı stili-mihraplı, üç tane ardışık motifli (sonsuz prensipte) halılar şeklindedir.

⁸ Arto Keşişyan'ın izni ile

⁹ Halı görselleri ve bilgileri kendisi tarafından 17.03.2018 tarihinde iletilmiştir.



Bulunduğu yer: Keşişyan Koleksiyonu - Londra
Yılı: 1920' li yıllar
Malzeme:
Atkı: İpek
Çözü: İpek
İlme: İpek, altın ve gümüş metal iplik
Ölçü: 126 x87 cm
Renk: Sarı, kahverengi, bordo, krem, siyah, yeşil
Ustası: Zareh Penyamin
Düğüm Türü: Türk-Gördes Düğümü
Kompozisyon türü: Mihraplı kompozisyon

Görsel 16: Topkapı stili mihraplı halı-Keşişyan koleksiyonu

Zemin: Koleksiyonerinin belirttiğine göre; halı cm² de 20x20 ilme ile dokunmuş olup döneminde dokunan en ince halıdır ve döneminin özelliklerine göre dünyada tektir. (Arto Keşişyan, kişisel görüşme,1.3.2018) 1930lu yıllarda Keşişyan ailesi bizzat Zareh Usta'dan satın almıştır. 1900'ün başında dokunulduğu düşünülen halının mihraplı bordo zemini, Çin bulutları ve küçük çiçekli dallar arasında yer alan hatayilerle bezenmiştir. Simetrik bir şekilde yerleştirilen hatayilerin etrafını saran Çin bulutları, stilize edilmiş lale görünümü vermektedir. Mihrap başında yazı kartuşu yer almaktadır. Mihrabı sarı renkli, ince bir (Farsça olduğu düşünülen) yazı bordürü çevrelemektedir. Mihrabın sağında ve solunda birer adet vazö bulunmaktadır. Yeşil zemin tamamen küçük çiçekli dallarla bezenmiştir ve mihrabın en sivri noktasında bir palmet motifi bulunmaktadır (Karaman, 2018: 196-197).

Bordür: Ana bordür ve zemin çiçekli iki ince bordür ile birbirinden ayrılmıştır. İki bölüm halinde incelenen bordürün ayak tarafında çiçekli dallar arasında hatayiler yer almaktadır. Hatayilerin içlerinde nar motifi bulunmaktadır. Mihrap tarafında bulunan ise araya yerleştirilmiş madalyonlarla birbirine bağlanan yazı kartuşları bulunur. Ayak kısmında ise Palmet dizisinin yer aldığı dış bordür ile halı tamamlanmıştır.

Sotheby's ve Christies başta olmak üzere müzayede sitelerinde ve Arkas koleksiyonunda bu tip mihraplı halı örnekleri bulunmaktadır. Bu kompozisyon düzeni Salting halılarının mihraplı halıları ile özdeştir.



Bulunduğu yer: Arto Keşişyan koleksiyonu-
Londra
Yılı: 1920' li yıllar
Malzeme:
Atkı İpi: İpek
Çözüğü İpi: İpek
İlme-Düğüm İpi: İpek
Ölçü: 201x 137 cm.
Renk: Sarı, bordo, yeşil, mor, krem
Ustası: Zareh Penyamin
Düğüm Türü: Türk-Gördes Düğümü
Kompozisyon türü: Ardışık motifli (sonsuz prensipli) kompozisyon

Görsel 17: Ardışık motifli (sonsuz prensipli halı)-Keşişyan koleksiyonu

Zemin: Halı, kenarlarda iki sıra ince bordür arasında yer alan ana bordür ve ortada düz zeminden oluşmaktadır. Bordo zemin üzerinde sarı ve krem renkte simetrik bir şekilde tekrar eden, sonsuzluk prensibine göre yerleştirilmiş bitkisel motiflerle bezelidir. Merkezde, sekiz yapraklı bir çiçek motifi bulunmaktadır. Merkezdeki çiçeğin sağında ve solunda büyük ölçekli, yaprakları sekiz dilimli ve sarı renkle kontroldenmiş hatayi çiçekleri, alt ve üstünde ise etrafı yapraklarla çevrili birer çiçek motifi yer almaktadır. Merkezde yer alan bu çiçeklerin etrafında simetrik bir şekilde yerleştirilmiş çeşitli boylarda hatayi çiçekleri yer almaktadır. Halının uç kısımlarında dairesel formda yerleştirilmiş hatayiler arasında altışar adet kuş bulunmaktadır. Tüm zemin, boşluk kalmayacak şekilde küçük çiçekli, kıvrımlı dallar ile bezenmiştir.

Bordür: Zemin ve ana bordürü ayıran ince bordür sarı renklidir ve içinde tekrar eden çiçek motifleri bulunmaktadır. Ana bordürde ise küçük çiçek motifleri üzerine yerleştirilmiş 20 adet hatayi bulunmaktadır. Hatayilerin etrafında kuyrukları kapalı tavus kuşları bulunmaktadır. En dıştaki bordür ise zeminle aynı renk olup küçük çiçek motifleri ile bezenmiştir (Karaman, 2018: 105-106).

Bu kompozisyona sahip Kumkapı halıları Christies (müzayede sitesi) Koleksiyonu ve Arkas Koleksiyonunda da bulunmaktadır. Christi's koleksiyonundaki örnek ekler bölümünde verilmiştir (Görsel 18).



Görsel 18: Keşişyan koleksiyonunda bulunan 2 numaralı halı ile aynı kompozisyona sahip Christie's deki halı (URL-17)



Bulunduğu yer: Keşişyan koleksiyonu-Londra
Yılı: 1920' li yıllar
Malzeme:
Atkı İpi: İpek
Çözü İpi: İpek
İlme-Düğüm İpi: İpek, altın ve gümüş metal iplik
Ölçü: 186 x 125 cm.
Renk: Yeşil, kahverengi, sarı, krem, pembe
Ustası: Hagop Kapucuyan
Düğüm Türü: Türk-Gördes Düğümü
Kompozisyon türü: Ardışık motifli (sonsuz prensipli) kompozisyon

Görsel 19: Ardışık motifli (sonsuz prensipli) halı-Keşişyan koleksiyonu

Zemin: Bu halı Arto Keşişyan'ın ifadesine göre cm^2 'de 8x8 ilme ile dokunmuştur. Göbek görevi gören bir çiçeğin etrafında simetrik olarak dağılmış değişik çiçek motifleri bulunmaktadır. Merkezdeki çiçeğin sağında ve solunda yaprakları yıldız kollarına benzeyen iki adet, büyük ölçekli hatayı yer alır. Üst ve alt tarafında ise, etrafında 8 adet uçları dişli dikdörtgenin sıralandığı, iki tane nar motifli bulunmaktadır. Bu motiflerin aralarında alt kısmında karanfil çiçekleri bulunan vazo motifleri yerleştirilmiştir. Büyük ölçekli ana motiflerin etrafı küçük çiçekli kıvrım dallarla doldurulmuştur. Zeminin alt ve üst tarafında içi altın metal iplikle dokunmuş, küçük dörtgenlerle dolgulanmış, etrafı stilize çiçeklerle sarılmış kareler bulunmaktadır. Halıda kullanılan sivri yapraklı hatayiler hariç tüm motifler yuvarlak formudur ve sonsuzluk prensibi ile simetrik olarak yerleştirilmiştir.

Bordür: Zemin ve ana bordür içi tekrar eden çiçeklerle dolgulanmış ince bir bordürle ayrılmıştır. Akabinde gelen ana bordürde; köşelerde hatayiler, sonrasında ise sırası ile güneşi andıran yuvarlak formu çiçekler ve eli belinde motifleri sıralanmıştır. Bu büyük ebatlı ana motiflerin etrafı

küçük çiçekler ve yapraklar ile doldurulmuştur. En dışta içi küçük çiçeklerle bezeli ince bordürle tamamlanmaktadır. Arkas koleksiyonunda aynı kompozisyona sahip halılar bulunmaktadır (Karaman, 2018:107-108). Benzeri Arkas koleksiyonunda da olup, ekler bölümünde görseli verilmiştir (Görsel 20).



Görsel 20: Keşişyan koleksiyonunda bulunan 3 numaralı halı ile aynı kompozisyona sahip Arkas Koleksiyonu'ndaki halı



Görsel 21: Ardışık motifli (sonsuz prensipli) halı-Keşişyan koleksiyonu

Zemin: Halı kenarlarda iki sıra ince bordür arasında yer alan ana bordür ve ortada düz zeminden oluşmaktadır. Zemindeki canlı sarı rengi ile dikkat çeken halının merkezinde dörtgen oluşturacak şekilde yerleştirilmiş dört adet hatayi bulunmaktadır. Hatayilerin altında ve üstünde, yeşil renkli, sırtları birbirine dönük ikişer adet pars figürü, parsların yanında birer hatayi bulunmaktadır. Dairesel formda yerleştirilmiş çiçek motiflerinin arasına yerleştirilmiş gezinir durumda hayvan figürleri ve hayvanlar arasındaki av sahneleri bulunmaktadır. Halının iki ucunda ortada birbirine bakan iki geyik figürü, sağında ve solunda stilize edilmiş birer hayvan motifi yer almaktadır. Tüm zemin küçük çiçekli dallarla bezenmiş olup, motifler düzgün bir simetri ile sonsuzluk prensibine göre yerleştirilmiştir. İki yarısında yer alan motifler ve yerleştirme düzeni aynı iken uçlarda yer alan hayvanlarda kullanılan iplik renkleri farklıdır.

Bordür: Zemin ile ana bordür, ince bir bordür ile ayrılmıştır. Krem rengindeki ince bordür, çiçekler ve rumilerle bezelidir. Lacivert renkli ana bordürde ise birbirini takip eden rumiler arasında yer alan hatayiler ve bunların etrafını saran küçük çiçek motifleri ile kuşlar bulunmaktadır. En dışta ise zeminle aynı renk olan, karanfil ve çiçek motiflerinden oluşan kenar bordür bulunmaktadır (Karaman, 2018:109-110).

Sonuç

Çok zengin bir motif dağarcığına sahip olduğumu gördüğümüz Kumkapı halıları, Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde özel girişim ürünleri olarak üretime başlamış ve gerek çağdaşı halılarla gerekse daha önce dokunmuş halı grupları ile yakın etkileşim içinde olduğu anlaşılmıştır. Halıları etkileyen bir diğer önemli esin kaynağı 16. ve 17. yüzyıl İran-Safevi halılarıdır. İncelediğimiz örnekler göstermektedir ki İran halıları ve Kumkapı halıları arasında renk, motif ve kompozisyon olarak yakın ilişki bulunmaktadır. Ustaların (özellikle saray bünyesinde çalışanların) bu kadar yakın üretim yapabilmelerinin nedeninin, Salting halıları gibi dünya halı araştırmacıları tarafından “Topkapı halıları” olarak adlandırılan 16. yüzyılda İran’dan hediye edilen Safevi halılarını sarayda görmüş olmaları ve yanı sıra bu halılardan ilhamla üretilen saray halılarına ve diğer dokuma eşyalara erişebilmeleri olduğu düşünmekteyiz.

Motif bazında etkileşimde Saray halılarının lale, hatayi, çiçekli kıvrımlı dallar, rumiler gibi bitkisel motiflerini, İran-Safevi halılarından ise hayvan motiflerinin, av sahnelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bitkisel ve hayvan motiflerinin yanı sıra figürler ve yazı kartuşları da sıklıkla kullanılmıştır. Geleneksel Türk halılarının kompozisyonlarında hayvansal, bitkisel ya da yazı motiflerinden birine ağırlık verilirken Kumkapı halılarında tüm motifler iç içe kullanılmıştır. Klasik dönemde kullanılan altın-gümüş ipler tekrar gündeme gelmiştir. Türk-Gördes düğümü ile tamamen geleneksel tarzda dokunmuş, yüzyılların birikimi ve deneyimi ile “Kumkapı halısı” olarak dünyaca ünlü ürünler ortaya çıkmıştır. Çok kültürlü ve farklı milletlerden oluşan Osmanlı İmparatorluğu gibi Kumkapı halıları da çok kültürlü ürünlerdir. Çalışmanın sonunda tanıtılan Keşişyan koleksiyonundaki dört halı, şu an için en önemli veri olan Arkas koleksiyonundaki halılar ile yakın benzerlik göstermektedir. Zamanla sayısının artacağını umduğumuz halılar ile hem dokuyucu ustaların tarzlarının tanınması hem de diğer halı grupları içinde Kumkapı halısının ayırt edici özelliklerinin kavranması sağlanacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Altınbaş, E. T. (1985). Türkiye’de doğal ipekten el dokuması halı yapımı ve desen özellikleri. *Türkiye 4. İpekböcekçiliği ve İpek Halıcılık Kongresi*, 105-120, Bursa: Türkiye Ticaret, Sanayi ve Deniz Ticaret Odaları ve Borsaları Birliği.
- Arslan, S. (2018). Kumkapı halılarında desen ve teknik özellikler. *İdil*, 7 (46), 695-700
- Aslanapa, O. (1987). *Türk halı sanatının bin yılı*. İstanbul : Eren Yayıncılık.
- Aslanapa, O.-Fazlıoğlu, A. (2006). *Düğümün son halkası: Saray halıları*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Bayrakçı, B. (1997). *Meslek yüksek okulları için el dokuması halıcılık*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Bensoussan P. (1985). The master weavers of Istanbul, *Halı Dergisi*, 7(2), 34-35.
- Çokay, M. Önder (2015). XX. yüzyılda Kumkapı halıları. *Arkas Koleksiyonunda Osmanlı Halı Sanatı 1834-1930*, (ed.: M. Unustası), 89-90, İzmir: Mas Matbaacılık.
- Çokay, M.Ö. (2000). Kumkapı halıları ve ustaları. *Antik Dekor Dergisi*, (58), 151-154
- Deniz, Bekir (2005) Türk halı sanatının serüveni-I. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, 7, 24-46.
- Değirmenci, T. (2002). Kâğıtlardan tezgâhlara taşınan imgeler: resimli Safevi dokumaları. *Orta Çağda Anadolu, Aynur Durukan’a Armağan*, (hızl.: N. Şaman Doğan), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- Eiland, L. M. (1999). Salting carpets: New cholarship. *Ghereh* 20, 9-21.
- Farrow F. George - Harrow, L. (1993). Hagop Kapoudjian: The first and greatest master of Kum Kapi school from examples in the George Farrow collection of silk rugs and carpets. Essex: Scorpion Publishing Ltd.
- Kafalılar, A. (1976). *Halıcılık ve teknolojisi*. Ankara: Köy İşleri Bakanlığı Kooperatifler Eğitim ve El Sanatları Genel Müdürlüğü.
- Karamağaralı, B. (1998). Halı sanatı üzerine. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri 27-31 Mayıs 1996*, Kayseri: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Karaman, Ş. (2018). *Kumkapı halıları: 19-21.yüzyıllar*. Ankara: Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Küçükerman, Ö. (1987). Anadolu’nun geleneksel halı ve dokuma sanatı içinde Hereke fabrikası. *Saraydan Hereke’ye Giden Yol*. Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü.
- Martins Dos Santos, A. R. (2010). *The discovery of three lost ‘salting’ carpets: Science as a tool for revealing their history*. Universidade Nova De Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia Department of Conservation and Restoration, Thesis of a Master Degree.
- Önder, A. (2015). Feshane, Hereke ve Kumkapı halılarının tarihçesi. *Arkas Koleksiyonunda Osmanlı Halı Sanatı 1834-1930*, (ed. M. Unustası), 106-112, İzmir: Mas Matbaacılık

- Parlar, G. (1998). Gravürlerde III. Ahmet çeşmesi (Bab-ı Hümayun çeşmesi), Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi, 43-46, İstanbul: Şehir Üniversitesi.
- Tezcan, H. (2023). Yerli ve yabancı kaynakların ışığında 16.yüzyıldan 20.yüzyıla Türk halı dokumacılığı. *Arış Dergisi*, 22,116-139
- Yaman, B. (2000). Osmanlı saray halılarında sırma kullanımı. *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu SDÜ-Isparta-Türkiye Bildiriler Kitabı*, 45-50, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları.
- Yazıcı, S. (2015). Osmanlı Devleti'nin bir sanayi merkezi olarak Hereke. *Uluslararası Gazi Akça Koca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, (ed.: H. Selvi-M. B. Çelik), 195-213, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler İdaresi Başkanlığı Yayınları.
- Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Elektronik Kaynaklar

URL-1:

<https://www.sothebys.com/en/search?query=zareh%20penyamin&tab=objects> (Erişim:20.6.2024)

URL-2: <https://www.christies.com/lot/lot-6476633> (Erişim: 20.6.2024)

URL-3: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/fine-rugs-carpets-including-islamic-textiles-103761/lot.117.html> (Erişim: 17.01.2018)

URL-4: <http://collections.vam.ac.uk/item/O54294/the-salting-carpet-carpet-unknown/> (Erişim: 17.01.2018)

URL-5: <https://sarayhali.wordpress.com/2016/07/28/kumkapi-el-halilari/> (Erişim: 17.01.2018)

URL-6:

<http://www.sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/exhibitions/highlights/louvre18.jpg>

URL-7: <http://blog.tesbihane.com/2015/10/osmanli-kulturunu-yansitan-el-isi-obje-ve-esyalar/> (Erişim: 18.04.2018)

URL-8: <https://rugrabbit.com/node/169676> (Erişim: 19. 04. 2024)

URL-9: <https://tr.pinterest.com/pin/473300242073293015/?lp=true> (Erişim: 17.01.2018)

URL-10: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-silk-and-metal-thread-hereke-rug-1882561-details.aspx> (Erişim:20.6.2024)

URL-11: <http://collections.vam.ac.uk/item/O54294/the-salting-carpet-carpet-unknown/> (Erişim: 17.01.2018)

URL-12: <https://tr.pinterest.com/pin/111323422013344018/> (Erişim: 17.01.2018)

URL-13:

https://www.academia.edu/8124983/Salting_Carpets_New_Scholarship_Gherreh_20_9_2 (Erişim: 17.04.2018)

URL-14: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/rugs-sale-116872/lot.95.html?locale=en> (Erişim: 17.04.2018)

URL-15: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/arts-of-the-islamic-world-111220/lot.478.html?locale=en> (Erişim:01.02.2018)

URL-16:

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/450509?sortBy=Relevance&where=Iran&what=Carpets&ft=*&offset=20&rpp=20&pos=26 (Erişim: 19.4.2024)

URL-17:

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6065560> (Erişim: 17.01.2018)

Extended Summary

This article evaluates the origin, technical and compositional characteristics of Kumkapı carpets from the late Ottoman Empire and examines their place in the historical context. Drawing on the long history of Turkish carpet making, the article describes how Kumkapı carpets developed as a product of private enterprise. According to Arto Keshishian, a London-based carpet collector, there are approximately 200 Kumkapı carpets in the world, of which more than 30 are in the Arkas Collection in Izmir, most of them are in the possession of an Iranian collector and in various museums and collections, including those of Keshishian. The hallmark of the carpets is that they are woven with Turkish knot and silk thread as well as gold and silver metal thread. The motifs used in the compositions and their manufacturers have raised questions about the origin of the carpets. This study seeks answers to these questions.

There are not many academic studies on the carpets, which have attracted attention with exhibitions and auctions abroad, except for a few articles and two books, as well as the master's thesis we have prepared. The first of these articles was written by M. Önder Çokay (2000) and published in Antik Dekor journal under the title "Kumkapı Carpets and Masters". Another study is "The Master Weavers Of Istanbul" by Pamela Bensoussan (1985), published in Halı journal. The book "Hagop Kapoudjian-The First and Greatest Master of Kum Kapı School from Examples in The George Farrow Collection of Silk Rugs and Carpets" by George F. Farrow and Leonard Harrow presents the life of the famous Kumkapı carpet master Hagop Kapoudjian as well as examples of the carpets he produced. Another source is the book titled Ottoman Carpet Art in the Arkas Collection, prepared by Arkas Art Gallery, in which 17 Kumkapı carpets are introduced. All sources were accessed during the preparation of this study.

During the preparation of the study, based on the information obtained through the master's thesis written by us, the developments and current exhibitions and auctions related to carpets were followed and newly published domestic and international studies were included in the existing information. In addition to the literature, Avak Şirinoğlu, who continues to produce in the Kumkapı style, and Arto Keşişyan, who collects and appraises antique carpets including Kumkapı examples, were interviewed.

The fact that Zareh Penyami, one of the pioneering masters of Kumkapı carpets, worked as a designer at the palace and was in close interaction with the Hereke carpet factory, which was actively producing at the time, gave him the opportunity to examine the classical period carpets. The study also examines the technical and compositional ties of Kumkapı carpets with Ottoman palace carpets and Iranian carpets of the Safavid period. The compositional and technical characteristics of the carpets are further elaborated by examining the carpets in the Arkas Collection, introducing four carpets in the Keşişyan collection, and including a newly discovered carpet from the Hüsrev Bey Mosque in Saray Bosnia.

In conclusion, it has been determined that Kumkapı carpets emerged as significant artistic products during the late period of the Ottoman Empire, but they are relatively unknown in Turkey due to the large-number migration of their producers and the fact that most of these carpets are found abroad. The carpet group is considered highly significant because it carried the techniques and compositions of classical period palace carpets into the 19th century, and, with the Hereke carpet factory, introduced a new breath of life into hand-woven carpet

making through the use of silk and metal threads. The animal motifs and mythological figures used in the compositions are particularly important details that require iconographic research. As new examples of this group continue to appear in auctions that we closely monitor, the information about Kumkapı carpets will become clearer.

"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.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Makaleyi hazırlarken atölyesindeki halı, iplik ve tezgâh gibi birçok malzemenin görsellerinin yanı sıra Zareh Penyamin'e ait halı desenlerinin fotoğraflarını çekmeye izin veren Kumkapı halıları ve el dokuması ipek halıcılıkla ilgili bilgilerini benimle paylaşan Usta Avak Şirinoğluna desteklerinden ötürü teşekkür ederim./ I would like to thank Master Avak Şirinoğlu for allowing me to take photographs of Zareh Penyamin's carpet patterns as well as images of many materials such as carpets, yarn and looms in his workshop while preparing this article, and for sharing his knowledge about Kumkapı carpets and hand-woven silk carpets with me.

ALPASLAN MÜZESİNDE YER ALAN DÜZ DOKUMA MOTİFLERİNİN TEKSTİL TASARIMLARINA YANSITILMASI



REFLECTION OF THE MOTIFS USED IN THE PLAIN WEAVINGS IN THE ALPASLAN MUSEUM ON THE TEXTILE DESIGNS

Kübra Nur YALDIZBAŞ*-Sema TAĞI**

ÖZ: Toplumun geleneklerini ve kültürel değerlerini yansıtan binlerce yıllık geçmişe sahip olan el sanatları Türk kültürünün önemli bir parçasıdır. Orta Asya'dan günümüze ulaşan ve önemini koruyan dokumacılık dünyanın en eski sanatlarından biridir. Kırkikli dokumalar içerisinde yer alan düz dokumalar, havsız yatay veya dikey tezgâhlarda dokunan ve teknik bakımından düğümsüz olmasıyla ve tülüden ayrılan (kilim, cicim, zili ve sumak) düz dokumalardır. Kültürel değere sahip olan bu dokuma eserler çeşitli müzelerde sergilenmektedir. Dokuma eserlerin yer aldığı müzelerden biri de Amasya Taşova Alpaslan Müzesidir. Bu çalışmada Alpaslan Müzesinde bulunan düz dokumaların teknik, motif, renk ve kompozisyon özellikleri belirlenerek, bu motiflerin çeşitli tekstil yüzey tasarımlarına yansıtılması amaçlanmıştır. Bu amaçla müzede teşhirde ve depoda bulunan 9 adet düz dokuma örneği incelenmiştir. Örneklerden seçilen bazı motifler "Etnik motifler" temasıyla esin kaynağı olarak kullanılmıştır. Yastık, masa örtüsü, eşarp, koltuk şalı ve bez çanta gibi çeşitli hediyelik tekstil yüzeyleri tasarlanarak geleneksel motiflerin günümüz tekstil tasarımına yansıtılmasıyla kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması yanında, müzenin satış yeri için ürün önerileri getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Amasya Alpaslan Müzesi, Dokuma, Tekstil Tasarım, Motif

ABSTRACT: Handicrafts, which have thousands of years of history reflecting the traditions and cultural values of the society, are an important part of Turkish culture. The art of weaving, which has survived from Central Asia and preserved its importance, is one of the oldest arts in the world. Plain weavings included in tapestry weavings are plain weaves that are woven on horizontal or vertical looms without pile and differ from carpets and tulle (kilim, cicim, zili and sumak) in terms of being knotless in terms of technique. These woven artifacts, which have cultural value, are exhibited in various museums. Amasya Alpaslan Museum is one of the museums where woven works are kept and protected. The aim of this research is to examine the technical, motif, color and composition features of plain weaving samples in the Alpaslan Museum and to reflect the motifs on various textile surface designs. For this purpose, 9 plain weaving samples on display and in storage in the museum were examined. Some motifs selected from the plain weaving samples examined in terms of motif, color and composition were used as inspiration with the theme of "Ethnic motifs". Various gift textile surfaces such as pillows,

* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Ankara- kubra.yaldizbas@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2261-9985)

** Prof. Dr.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü/Ankara- sema.tagi@hbv.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2845-8262)

runners, scarves, sofa throws and cloth bags have been designed. Cultural sustainability has been achieved by reflecting traditional motifs into today's textile design.

Keywords: *Amasya Alpaslan Museum, Weaving, Textile Design, Motif*

Giriş

El sanatları, bireylerin bilgi ve becerisine dayanan doğal hammaddelerden faydalanarak el ile veya basit araçlarla oluşturulan, toplumun kültürünü yansıtan aynı zamanda duygu ve düşüncelerin aktarımı sağlayan, yaklaşık 9-10 bin yıllık geçmişi olan birer etkinlik olarak tanımlanmaktadır (Onuk, Akpınarlı, Ortaç ve Alp, 1998: 13). İnsanoğlunun yüzyıllar boyu süren tarihi serüveni incelendiğinde el sanatlarının, bir ihtiyaca yönelik ortaya çıktığı düşünülmektedir. Öyle ki dokumacılık, insanoğlunun barınma, korunma, giyinme ve süslenme gibi temel ihtiyaçları doğrultusunda tam olarak ne zaman, nerede ve nasıl olduğu bilinmemekle beraber ve günümüze kadar varlığını devam ettiren el sanatıdır. Kılıçarslan ve Etikan (2015: 80)'a göre Anadolu'nun köklü sanatlarından biri olan dokuma sanatı yörük yaşam tarzından kaynaklı ihtiyaçların giderilmesi amacıyla ortaya çıkmış, zamanla günlük yaşamın vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.

Dokumacılık; kirkitli, mekikli ve çarpana dokumalar olmak üzere üç grupta sınıflandırılmaktadır (Akpınarlı ve Üner, 2019: 134).

Havsız kirkitli dokumalar diğer bir ifade ile düz dokumalar, yatay veya dikey tezgâhlarda doğal boyalarla renklendirilerek çeşitli ipliklerle dokunan ve teknik bakımından düğümsüz olmasıyla halı ve tülünden ayrılan dokumalardır (Barışta, 1998: 118). Kirkitli düz dokuma yaygılar; kilim, cicim, sumak ve zili olmak üzere çeşitli tekniklerde üretilmekte ve en yaygın üretilen teknik kilim dokumadır (Onuk ve Akpınarlı, 2011: 85). Öyle ki ön ve arka yüzü aynı görünümde olan kilim, motif, malzeme ve teknik özellikleri sayesinde diğer düz dokuma tekniklerinden farklı ve ayırt edici özelliklere sahiptir. Başaran ve Tağı (2019: 161)'a göre kilim, desen atkılarını ile özgü ipliklerinin tamamen gizlenerek meydana geldiği atkı yüzü bir dokuma türü olarak tanımlanmaktadır.

Düz dokuma yaygılar, Orta Asya'dan günümüze kadar ulaşan Türklerin sunduğu önemli bir alan olarak değerlendirmektedir. Öyle ki Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde üretilen eşsiz güzellikte bu eserler müzelerimizi ve evlerimizi süslemektedir (Onuk ve Akpınarlı, 2011: 85). Müzeler, insanlığın tarihsel reflekslerinin ve belleğinin kayıt altına alındığı ve geçmişten günümüze kadar insanlığın sosyal ve beşeri deneyimlerinin aracı olan eğitsel ve estetik bakımdan özel nesnelere istifleyip teşhir eden özel ve kamusal mekânlar olarak bilinmektedir (Bulduk, 2018: 162). Bu bağlamda kültürel mirasın korunması ve aktarımında topluma hizmet eden etnografya müzelerinden biri de Amasya Taşova Alpaslan Müzesidir. Müzede çok sayıda değerli eserin yanı sıra

Osmanlı dönemine dayanan ve Amasya çevresi yörelerde dokunan yöresel kilim, cicim ve halı tekniğinde dokumalar yer almaktadır.

Geçmiş ile gelecek arasında köprü niteliği kuran ve kültür varlıkları içerisinde yer alan el sanatlarımız, toplumun kültürünü, tarihi geçmişini ve bireylerin yaşam şekilleri ve dinini yansıtan kalıcı belgeler arasında yer alması bakımından son derece önemli bir yere sahiptir (Sarıkaya Hünerel ve Er, 2012: 180). Bu nedenle kültürel öneme sahip, tarihi belge niteliği taşıyan bu eserlerin literatüre kazandırılması, belgelenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması gerekmektedir. Yapılan literatür taramaları doğrultusunda Alpaslan Müzesi'nde daha önce yapılmış herhangi bir bilimsel dokümana rastlanılmaması bu araştırmayı değerli kılmaktadır. Bu nedenle müzede yer alan düz dokuma örneklerinin incelenerek kayıt altına alınması ve tespit edilen geleneksel motiflerin tekstil tasarımı alanında ilham kaynağı olarak kullanılıp, yeni tekstil yüzey tasarımlarının oluşturulması gelecek kuşaklara aktarılması kültürel motiflerin sürdürülebilirliği bakımından önem arz etmektedir.

Bu araştırma ile Amasya İli Taşova İlçesi Alpaslan Müzesi'nde bulunan düz dokuma örneklerinde kullanılan motiflerin, yeni tekstil yüzey tasarımlarına yansıtılarak kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması amaçlanmıştır. Seçilen bazı motiflerle geleneksel tabanlı hediyelik tekstil ürünleri tasarlanmıştır.

Alpaslan Müzesi Hakkında Bilgiler

Karadeniz Bölgesi'nde, Amasya ilinin Taşova ilçesinin 9 km kuzeyinde bulunan Alpaslan kasabası Destek Çayı Vadisinde yer almaktadır (Özdemir, 2003: 18). Eski ismi Zuday olarak bilinen kasaba ismini 1200 tarihlerinde yöreye gelerek yerleşen Selçuklu Türklerinden Şeyh Seyyid Alpaslan'dan almaktadır (Özdemir, 2003: 3). Taşova ilçesi Alpaslan beldesinde bulunan Alpaslan Müzesi, Taşova Kaymakamlığı, İlçe Özel İdare Müdürlüğü'ne bağlıdır.

Müzenin ilk çekirdeği 1964'te Belediye Başkanı Muttalip Öztürk'ün öncülüğünde yöre halkının katkılarıyla toplanan arkeolojik ve etnografi eserlerle oluşturulmuştur (KK-1).

1991 yılında Osmanlı Dönemi'nden kalma bir hamam, müze olarak düzenlenmiş ve 1994'te Alpaslan Beldesinde hizmet vermeye başlamıştır. Yöresel köy odası teşhirinin yanı sıra prehistorik dönemlerden eserler ile Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait ahşap işçiliğini yansıtan örnekler, sikkeler, Amasya yöresinin giyim kuşamını yansıtan yöresel kıyafetler ve Osmanlı dönemine ait olduğu düşünülen düz ve havlı dokuma örnekleri müzede yer almaktadır (URL1).

Kültür Bakanlığı tarafından Alpaslan Müzesi 2002 yılında örnek belde müzesi olarak seçilmiştir. Müze, Erken Tunç Çağı, Hitit, Firik, Helenistik, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait birçok kültüre ev

sahipliği yapmakta ve çok sayıda önemli tarihi eseri bünyesinde barındırmaktadır.



Görsel 1: Alpaslan Müzesi

Düz Dokumalar ve Teknik Özellikleri

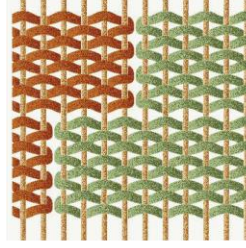
Düz dokumalar, Anadolu'da iki ya da daha çok iplikle dokunan; yer yaygısı, örtü, seccade vb. amaçlar doğrultusunda kullanılan dokumalar olarak tanımlanmaktadır. Bu dokuma yüzeyleri yatay iplerin birbirine paralel konumda bulunan dikey ipler arasından, altından veya üstünden geçirilmesi sonucunda oluşmaktadır. Desen dokuma yüzeyinde yatay ipler aracılığı ile oluşuyorsa atkı yüzü, dikey ipler ile meydana geliyorsa çözgü yüzü dokuma olarak isimlendirilmektedir (Acar,1975; akt. Öztürk, 2018: 10).

Düz (havsız) dokuma teknikleri; a) Çözgü ve atkı ile dokunan iki iplikli dokumalar, b) Çözgü, atkı ve bezeme atkısı ile dokunan üç iplikli dokumalar olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirilmektedir. Atkı ve çözgü iplikler kullanılarak yapılan dokumalarda; Çözgü yüzü ve çözgü bezemeli dokumalar ve atkı yüzü ve atkı bezemeli dokumalar olarak ayrılmaktadır (Soysaldı, 1999: 600). Düz dokuma yaygıları kilim, cicim, sumak ve zili olmak üzere dört grupta sınıflandırılmaktadır. Anadolu'nun bazı yörelerinde düz dokumalar, Soysaldı (1999: 599)'nın ifadesine göre; "ilikli kilim, parmak kilimi, kirtme kilim, farda kilim, Antep kilimi, yanışlı kilim, nakışlı kilim, cecim, cicim, palas, palaz, çul, zili, sili, sumak" vb. aynı isimlerle anılmakta ancak malzeme, teknik, desen bakımından ayırt edici özellikler göstermektedir.

Bayraktaroğlu (1990:302)'a göre kilim, "sadece atkı ve çözgü iplerinden meydana gelen, döşeme, divan, sedir gibi yerlere serilen, genellikle desenlerle ve renklerle süslü, havsız dokumalar" olarak ifade edilmektedir. Görgünay Kırzioğlu (1995: 16-17)'a göre kilim, çözgü ipliklerin renkli desen iplikleri ile meydana getirdiği tersi ve yüzü aynı görüntüde olan, delikli veya deliksiz düz dokumalardır. Soysaldı, (1999: 602)'a göre "atkıların çözgüleri tamamen kapatılarak, bütün yüzeyi (dizayn) meydana getiren, her motifin ayrı renkte bir atkı ile kendi içinde dokunduğu, atkılarının çözgüleri bir alt-bir üst yaparak geçirilen dokuma tekniği" olarak tanımlanmaktadır. Kilim sözcüğü Türkçe bir kelime olarak 13. yüzyıl'dan

itibaren kullanılmakta ve çeşitli dillerde geleneksel bir dokuma tekniği olarak “Ukraynaca’ da “kylym”, Polonya dilinde “kilim”, Bulgarca’da ve Sırpça’da “kilim” Romence’de ise “chilim” olarak adlandırılmaktadır (Onuk ve Akpınarlı, 2011: 85).

Kilim dokumalar deseni oluşturan değişik renkli atkı ipliklerinin durumuna göre; ilikli kilimler, iliksiz dikey çizgi olmayan kilimler, eğri atkılı kilim dokuması, normal atkılar arasına ek atkı sıkıştırılması (Bayraktaroğlu, 1990: 303), çift kenetleme ile iliklerin yok edilmesi, sarma kontur, eğri atkılı kontur (Ergüder, 2009: 29-30) olmak üzere gruplara ayrılmaktadır.



Görsel 2: İlikli kilim tekniği (Ergüder, 2009)

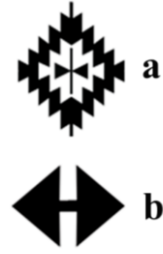
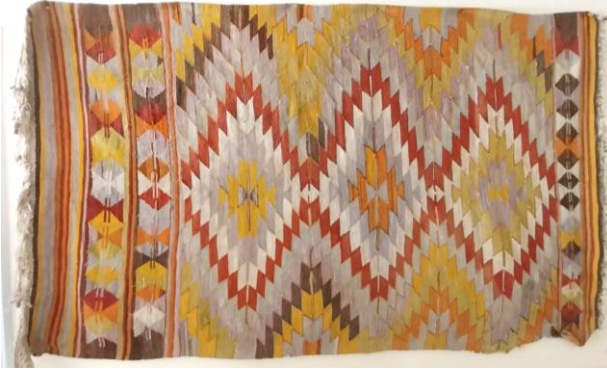
Düz dokumalar içerisinde yer alan cicim dokumalar, Tağı ve Başaran (2019: 172)’a göre “Düz dokuma zeminler üzerine ilave ipliklerle sonradan işlenmiş görünümü veren motiflere sahiptir.” Cicim dokumalarda kullanılan iplik türleri yün, tiftik (keçi kılı) ve pamuktur (Ergüder, 2009: 34). Cicim, kilim ve halıdan teknik olarak farklı bir dokuma özelliğine sahiptir. Halı gibi üç iplik sistemi ile dokunmakta ancak düğüm ve hava sahip değildir. Ters yüzü kabarık ve düzdür. Kilimden ayırt edici özellikleri; kilim iki iplik sistemi ile dokunmakta ve tersi-yüzü aynı görüntüdedir. Aynı zamanda kilim dokumada cicimdeki gibi iplik atlama sistemi yoktur (Deniz, 1994: 66).

Cicim dokumalar çözü ve atkı yüzü olmak üzere iki farklı teknikte üretilmektedir. Çözgü yüzü cicimlerde motifler çözgü iplikleri ile oluşturulmakta ve atkı ipliği yapıyı bir arada tutmaktadır. Atkı yüzü cicimlerde ise atkı ve çözgü ipliğinden hariç renkli desen ipliklerinin atkılar arasında motif oluşturmasıyla meydana gelmektedir (Tağı ve Başaran, 2019: 172). Tersten dokunarak elde edilen cicim dokumalarda atkı ipliği kıl olanlarına sıklıkla rastlanmaktadır. Dokuma yüzeyi sonradan işlenmiş gibi kabarık desenlerden oluşmakta ve desen ipinin atlama sistemine göre iki veya üç atlamalı çeşitleri bulunmaktadır (URL 2).

Zili dokuma, bezayağı zemin üzerine belirli sayıda renkli yün ipliklerin atlama yaparak motif oluşturduğu dokumalardır. Cicim dokumadan farklı atlamalı motiflerin içleri doldurulurken cicim dokumada iplik kontörleri yukarı doğru sarılarak devam etmektedir. Zili dokumada üç veya beş üstten bir alttan olacak şekilde desen iplikleri bir boydan bir boya atılmaktadır. Zili, kendi arasında düz, damalı, çapraz, seyrek ve kontürlü zili olmak üzere farklı tekniklerde dokunmaktadır (Anonim, 1993:100). Bir diğer düz dokuma çeşidi olan sumak dokumada, atkı ve çözgü ipliklerinin yanında deseni

oluşturan iplikler çözgü çiftlerine sarılmakta ve atkı ile sıkıştırılmaktadır. Tersten dokunması cicim ve zili dokumalarla benzerlik göstermektedir (Bayraktaroğlu, 1990: 304).

Alpaslan Müzesi'nde Bulunan Düz Dokumaların Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri



Görsel 3: 1 no'lu örnek ve pıtrak (a), bukağı (b) motifleri

Müzedeki teşhirde bulunan Görsel 3'teki kilim örneği, sarma kontürlü kilim tekniğinde tek şak olarak 122 cm (en), 215 cm (boy) ölçülerinde, yün (atkı-çözgü) ipliğiyle dokunmuştur. Kilim dokumanın günümüzdeki durumu iyidir ancak saçak kısımları tahrip olmuştur. Kilim dokumada; kırmızı, mavi, kahverengi, turuncu, yeşil, gri ve sarı renkler kullanılmıştır. Kilimin başlangıç ve bitiş kısımlarında enine düz çizgiler ve bu çizgilerin arasında bukağı motifleri yatay olarak tekrarlanmaktadır. Göbek kısmında ise üç adet baklava formunda pıtrak motifleri dikey yönde tekrar etmektedir.



Görsel 4: 2 no'lu örnek ve kurtağı/kurtizi (a-b), tarak (c), suyolu (d) motifleri, Envanter no; F-74-5-1

Müzedeki teşhirde bulunan Görsel 4'teki kilim örneğinde, ilikli kilim tekniği kullanılmıştır. İki şak olarak 180 cm (en) x 400 cm (boy) ölçülerinde, yün (atkı-çözgü) ipliğiyle dokunmuştur. Envanter kayıtlarına göre eser 01.03.1974 tarihinde köy halkının müzeye hediye etmesiyle müzeye kazandırılmıştır (Belge-1). Kırmızı, sarı, lacivert, mavi, kahverengi, krem,

bordo tonlarında renkler tercih edilmiştir. Dokumanın bordüründe dikey yönde tekrar eden tarak, kurtizi/ağzı motifleri ve dokumanın ortalarında çok sayıda kurtağzı, tarak ve suyolu motifleri kullanılmıştır.



Görsel 5: 3 no'lu örnek ve su yolu (a), koç boynuzu (b), tarak (c) motifleri, Envanter no: F-74-5-5

Müzede teşhirde bulunan ve diğer örneklerden farklı olarak tek şaklı dokunan Görsel 5'teki kilim, ilikli kilim tekniğinde 56 cm (en) x 400 cm (boy) ölçülerinde, dokunmuştur. Dokumada yün (atki-çözgü) ve kıl (atki) iplikleri kullanılmıştır. Envanter kayıtlarına göre Osmanlı dönemine ait dokuma 01.03.1974 tarihinde köy halkının müzeye hediye etmesiyle müzeye kazandırılmıştır (Belge 1). Dokumada renkli çözgü iplikleri üzerinde dikey yönde tekrar eden koçboynuzu, tarak, suyolu ve tarak motifleri kullanılmıştır. Kırmızı, turuncu, açık yeşil, kahverengi ve beyaz/krem tonlarında renkler tercih edilmiştir.



Görsel 6: 4 no'lu örnek ve göz (a), bereket (b), bukağı (c), küpe(d), çakmak/çengel (f-g), motifleri

Müzede teşhirde bulunan Görsel 6'daki kilim örneği ve cicim tekniğinde tek şak olarak 157 cm (en) x 250 cm (boy) ölçülerinde, yün (atki-desen) ve kıl (çözgü) iplikleriyle dokunmuştur. Cicim dokumanının bazı

bölgeleri ve saçak kısımları yıpranmıştır. Dokumanın kompozisyonu renkli atkı ipliklerinin üzerinde cicim tekniğinde çeşitli motiflerin dikey yönde tekrarı ile oluşmaktadır. Kırmızı, gri, açık yeşil, sarı, turuncu, beyaz/krem renkli atkı iplikleri üzerine kabarık atkı yüzlü cicim tekniği ile çengel, bukağı, çakmak, küpe, göz, bereket gibi motifler dokunmuştur.



Görsel 7: 5 no'lu örnek ve çakmak (a), parmak (b), göz (c), çengelli baklava-bereket (d) motifleri, Envanter no; F-74-5-3

Müzenin depo bölümünde bulunan Görsel 7'deki örnekte kilim, cicim ve zili olmak üzere karışık teknikler kullanılmıştır. 180 cm (en) x 320 cm (boy) ölçülerinde lacivert, mavi, kırmızı, kahverengi ve beyaz/krem renkli yün-kıl (atkı-desen) ve yün (çözgü) iplikler kullanılarak, iki şaklı dokunmuştur. Envanter kayıtlarına göre Osmanlı dönemine ait eser 01.03.1974 tarihinde köy halkı tarafından müzeye hediye edilmiştir (Belge-1). Saçak kısımları yıpranan dokumanın saçaklarında bükme örgüsü kullanılmıştır. Dokumada; çengelli baklava/bereket, parmak, çakmak ve göz vb. motiflerin yatay ve dikey yönde tekrar etmesiyle yüzey kompozisyonu oluşmuştur.



Görsel 8: 6 no'lu örnek ve koçboynuzu (a), göz(b), muska (c), akrep(d), kurtağzı(e) motifleri, Envanter no; F-74-5-4

Müzedeki depo bölümünde bulunan Görsel 8'deki kilim örneğinde, ilikli kilim tekniği kullanılmış ve iki şak olarak 180 cm (en) x 400 cm (boy) ölçülerinde dokunmuştur. Dokumada; lacivert, mavi, kırmızı, turuncu, mor, pudra, kahverengi ve beyaz/krem renkli yün (atkı-çözgü) iplikleri tercih

edilmiştir. Envanter kayıtlarına göre Osmanlı dönemine ait eser, 01.03.1974 tarihinde köy halkı tarafından müzeye hediye edilmiştir (Belge-1). Dokumanın bazı bölgeleri yıpranmış ve saçak kısımları tahrip olmuştur. Dokumada, zikzak formda dikey yönde tekrar eden koçboynuzu ve göz motifleri zeminin birçok bölgesinde ise kurtağzı, çengelli baklava, muska ve göz motifleri kullanılmıştır.



Görsel 9: 7 no'lu örnek ve suyolu(a), çakmak(b), yıldız (c), göz(e), kurtağzı(f), tarak(g) motifleri, Envanter no; F-74-5-6

Müzedeki depo bölümünde bulunan Görsel 9'daki dokuma örneğinde, ilikli, kontürlü kilim ve kısmen atkı cicim teknikleri kullanılmıştır. Tek şak olarak 95 cm (en) x 400 cm (boy) ölçülerinde yün (atkı-çözgü) ipliklerle dokunmuştur. Envanter kayıtlarına göre Osmanlı dönemine ait olan bu eser 01.03.1974 tarihinde köy halkının müzeye hediye etmesiyle müzeye kazandırılmıştır (Belge-1). Dokumanın başlangıç ve bitiş kısımlarında altıgen sandık motifleri içerisinde çakmak motifleri, dokumanın kenar bordüründe tarak ve eli belinde motifleri ve orta kısımda ise zikzak formunda dikey yönde tekrar eden; suyolu, kurtağzı, yıldız, göz motifleri kullanılmıştır. Beyaz/ krem, gri, turuncu, açık yeşil, kırmızı, kahverengi ve sarı tonlarında renkler tercih edilmiştir.



Görsel 10: 8 no'lu örnek ve saç bağı/kelebek motifi, Envanter no; F-74-5-2

Müzedeki depo bölümünde bulunan Görsel 10'daki örnek, ilikli, kontürlü kilim tekniğinde tek şaklı olarak 180 cm (en) x 250 cm (boy) ölçülerinde, yün (atkı-çözgü) ipliklerle dokunmuştur. Envanter kayıtlarına göre Osmanlı dönemine ait eser 01.03.1974 tarihinde köy halkının müzeye hediye etmesiyle temin edilmiştir (Belge-1). Dokumanın eni boyunca

kırmızı, sarı, turuncu, gri, bordo ve beyaz/krem renkli atkı iplikleri üzerinde saç bağı motifleri yatay ve dikey yönde tekrar etmesiyle yüzey kompozisyonu meydana gelmiştir.



Görsel 11: 9 no'lu örnek ve göz (a), suyolu (b), elibelinde (c), bereket (d) motifleri, Envanter no; F-91-2-1

Müze depo bölümünde bulunan Görsel 11'deki örnek, kilim ve kısmen atkı cicim tekniğinde iki şaklı olarak, 155 cm (en) x 250 cm (boy) ölçülerinde yün (atkı-çözgü) ipliklerle dokunmuştur. Eser 25.01.1991 tarihinde Abdullah Demir'den satın alınmış ve dokumanın Osmanlı dönemine ait olduğu envanter kayıtlarından ulaşılmıştır (Belge-1). Dokumanın saçak kısımları saçak örgüsü/bükme örgü ile örülmüş ve bazı kısımları yıpranmıştır. Dokumanın eni boyunca renkli atkı şeritlerin dikey yönde tekrarı ile çengelli baklava ve koçboynuzu, göz, eli belinde ve suyolu motiflerinin kullanılmasıyla yüzey kompozisyonu oluşturulmuştur. Dokumada lacivert, kırmızı, beyaz/ krem, turuncu, gri, kahverengi tonları tercih edilmiştir.

Düz Dokumalardan Seçilen Motiflerin Yeni Tasarımlarda Kullanılması

Tasarım hayal gücümüzle bir şeyi biçimlendirme ve o biçimi tasavvur etme hali ve bir ürünü ortaya çıkarmak için düşünsel çalışmalar sürecidir (Alparslan, 2003: 20). Bayazıt (2008: 174)'a göre tasarım;

Tasarım kavramı, Türkçede bir yapı veya aygıtın kısımlarının kâğıt üzerine çizilmiş şekli anlamında kullanılan *tasar* kökünden türetilmiş olan *tasarı* kavramına dayanmaktadır. Tasarı bir kimsenin yapmayı düşündüğü şey; olması veya yapılması istenen bir şeyin tasarlama sonucu zihinde aldığı biçim olarak Türkçede kullanılmaktadır. Tasarım, *tasarı* kökünden *tasarı-m* olarak türetilmiştir.

Tasarımcı, tasarımını meydana getirirken her türlü canlı, cansız varlıklara ait dokulardan ve sınırsız hayal gücünden ilham almakta, tasarımın ilke ve öğelerini kullanarak farklı kompozisyonlar oluşturmaktadır.

Gürcüm ve Yalçın (2016), tekstil alanında tasarlamanın yalnızca zihinde tasarı oluşturmak anlamına gelmediğinden aynı zamanda uygun

teknik ve malzemelerin seçimine de karar vermek olduğundan ve tekstil tasarımcısının; tasarım panosu hazırlama, tasarımın çizimlerini oluşturma, satış tekniğine uygun sunum materyalleri ve katalog hazırlamasının gerekli olduğundan bahsetmektedir.

Müze bulunan düz dokumalarda kullanılan geleneksel motiflerin tekstil tasarımına yansıtılma aşamaları şöyledir;

Tasarımın teması: Türk süsleme sanatının ana unsuru olarak benimsenen, tarih boyunca birçok uygarlıklardan etkilenecek değişen ve zenginleşen motifler, Anadolu insanının duygu, düşünce ve inançlarını aktarmada birer sembolik araç işlevi görmektedir. Kültürel bakımdan önem arz eden geleneksel motiflerin günümüz tasarımlarında yer alması ile bu motiflerin sürdürülebilirliğine katkı sağlaması amacıyla “Etnik motifler” çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır.



Görsel 12: Tasarım teması “Etnik motifler”

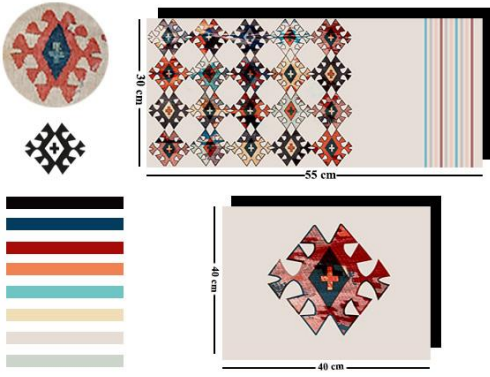
Esin kaynaklarının belirlenmesi: Alpaslan Müzesinde yer alan düz dokuma örneklerinde en sık kullanıldığı belirlenen, “akrep, göz, tarak, bukağı, koçboynuzu, elibelinde, bereket, çakmak, pıtrak, suyolu” motifleri orijinalliği korunarak tasarımlarda esin kaynağı olarak kullanılmıştır.

Hedef Kitle: Müze satış ofislerinde satışı amaçlanan hediyelik tekstil tasarımlarının hedef kitlesi müze ziyaretçileridir.

Çizimlerin oluşturulması: Adobe İllustratör ve Adobe Photoshop Cs5 programında dijital baskı tekniğine uygun tasarımların çizimleri gerçekleştirilmiştir. Dijital ortamda çeşitli tekstil ürünleri üzerine giydirmeler yapılmıştır.

1. Tasarım

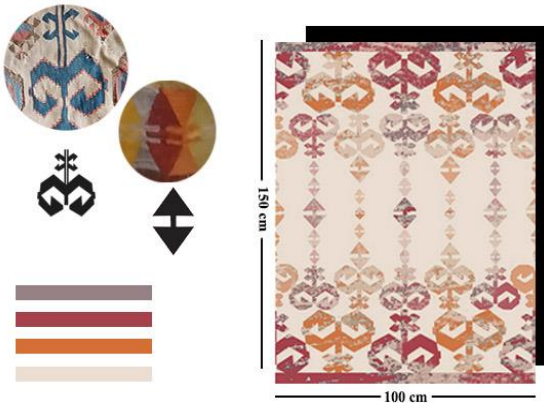
Alpaslan Müzesinde yer alan 6 no’lu (Görsel 8) dokuma örneğinden seçilen “akrep” motifi tasarımın esin kaynağını oluşturmaktadır. Birim rapor tam tekrar ilkesine göre tekrar ederek, yastık/kırlente yönelik desen tasarımı oluşturulmuştur.



Görşel 13: Tasarım paftası-1

2. Tasarım

Alpaslan Müzesinde yer alan 6 no'lu (Görşel 8) dokuma örneğinden seçilen "koçboynuzu" motifi ve 1 no'lu örnekten (Görşel 3) seçilen "bukağı" motifi tasarımın esin kaynağını oluşturmaktadır. Birim raporun tekrarıyla elde edilen yüzey tasarımı ile koltuk şalı tasarlanmıştır.



Görşel 14: Tasarım paftası-2

3. Tasarım

Alpaslan Müzesinde yer alan dokuma örneklerinden seçilen "göz, elibelinde, bereket" (Görşel 11-6) ve "çakmak" (Görşel 9) motifleri tasarımın esin kaynağını oluşturmaktadır. Motiflerin diyagonal tekrarıyla fular/eşarp yüzeyi tasarlanmıştır.



Görsel 15: Tasarım paftası-3

4. Tasarım

Alpaslan Müzesinde yer alan dokuma örneklerinden seçilen “göz” (Görsel 7-9), pıtrak (Görsel 3) ve tarak (Görsel 5)” motifleri tasarımın esin kaynağını oluşturmaktadır. Birim raporun ayna simetri tekrarıyla bez çanta yüzeyi tasarlanmıştır.



Görsel 16: Tasarım paftası-4

5. Tasarım

Alpaslan Müzesinde yer alan dokuma örneğinden seçilen “çengelli baklava” (Görsel 7) motif ve “göz” (Görsel 9) motifleri tasarımın esin kaynağını oluşturmaktadır. Birim raporun tam tekrarıyla runner tasarlanmıştır.



Görsel 17: Tasarım paftası-5

Sonuç

Amasya Alpaslan Müzesi'nde bulunan 9 adet düz dokumanın 4 âdeti teşhirde, diğerleri ise depoda koruma altında bulunmaktadır. Bu dokumalarda en çok kilim, cicim ve nadiren zili dokuma teknikleri kullanılmıştır. Bunlarda kullanılan motiflerin; göz, tarak-parmak, bukağı, kurtağzı-izi, koçboynuzu, çakmak, suyolu, akrep, pıtrak, yıldız, küpe, çengelli baklava, muska, kelebek-saçbağı, elibelinde ve bereket motifleri olduğu belirlenmiştir.

Müzedeki bulunan düz dokuma örneklerinden seçilen bazı motifler "Etnik motifler" temasıyla tasarımlarda esin kaynağı olarak kullanılmıştır. Motiflerin orijinalliği korunarak hediyelik tekstil ürün yüzeyleri (yastık, runner, koltuk şalı, eşarp ve bez çanta) tasarlanmıştır.

Yapılan bu çalışma sonucunda, kültürel tabanlı tasarlanan tekstil ürünlerinin, müzelerin hediyelik eşya satış ofislerinde ziyaretçilere satışa sunulması ile sosyo ekonomik kalkınmaya destek olabilir. Çeşitli tekstil ürünlerinde yeniden hayat bulan bu motiflerin, geniş hedef kitlelerine ulaşması ve gelecek nesillere aktarılması ile kültürel mirasımız olan motiflerin sürdürülebilirliği sağlanabilir.

KAYNAKÇA

- Akpınarlı, HF. -Üner, İ. (2019). Geleneksel tekstillerin özellikleri ve çeşitleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (34), 133-145.
- Alparlan, S. (2003). *Tasarım mesleki resim*. İstanbul: Ya-Pa Yayın Pazarlama.
- Anonim (1993). *Türk el sanatları*. Ankara: Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Başaran, F. N.-Tağı, S. (2019). Şanlıurfa kilim dokumaları. *4. Uluslararası GAP Sosyal Bilimler Kongresi*, 158-171, Şanlıurfa: İKSAD İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü.

- Bayazıt, N. (2008). *Tasarımı anlamak*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Bayraktaroğlu, S. (1990). Eskişehir ve çevresi halı-kilim ve düz dokuma yaygıları. *Vakıflar Dergisi*, XXI, 299-312.
- Bulduk, B. (2018). Müze kavramı ve modern müze örnekleri. *Ekonomik Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Dergisi*, 4 (9), 162-169.
- Deniz, B. (1994). Anadolu-Türk dokuma sanatında cicim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 7(7), 59-73.
- Ergüder, A. A. (2009). *Kars yöresi düz dokumaları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gürcüm, B. H.- Yalçın, M. (2016). Geleneksel tekstil tasarımı için tasarım algoritması önerisi. *Journal of International Social Research*, 9(47), 383-394.
- Görgünay Kırzioğlu, N. (1995). *Altaylardan Tuna boyuna Türk Dünya'sında ortak motifler*. Ankara: Türksoy Yayınları.
- Kılıçarslan, H.- Etikan, S. (2015). Yalvaç ilçesi ölümlük-dirimlik dokumaları. *SDÜ Art-e Sanat Dergisi*, 8 (15), 79-94.
- Onuk, T. vd. (1998). *Tarsus el sanatları*. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onuk, T.- Akpınarlı, H. F. (2011). İçel yöresi düz dokuma yaygılarında kullanılan motif ve kompozisyon özellikleri. *Arış Dergisi*, 6, 84-93.
- Barışta, Ö. H. (1998). *Türk el sanatları*. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, Z. (2003). *Dünkü Zuday bugünkü Alpaslan*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Öztürk, İ. (2018). *Sakarya ili kaynarca ilçesi kilim dokumaları ve yeni tasarımlar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Sarıkaya Hünerel, Z.- Er, B. (2012). Halk kültürünün tanıtılmasında el sanatlarının yeri ve önemi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 179-190.
- Soysaldı, A. (1999). Türk kilimlerinde dokuma teknikleri ve boyama özellikleri. *Erdem Dergisi*, 10(30), 599-613.
- Tağı, S.-Başaran, F. N. (2019). Şanlıurfa cicim dokumaları. *4.Uluslararası GAP Sosyal Bilimler Kongresi*, 172-185, Şanlıurfa: İKSAD İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü.

Arşiv Kaynakları

Belge 1: Alpaslan Müzesi Müzelik Eser Envanter Defteri (İnceleme 04.04.2023)

Elektronik Kaynaklar

URL 1: <https://amasya.ktb.gov.tr/TR-59518/alpaslan-muzesi.html> (Erişim 15.05.2023)

URL 2: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/amasya/kulturatlasi/cicim-dokumalari> (Erişim 15.05.2023)

Sözlü Kaynaklar

KK-1 Cihat Torun- Alpaslan Müzesi Güvenlik Görevlisi, Amasya/Taşova (Görüşme 04.04.2023)

Extended Summary

Handicrafts, an important element of Turkish culture, have a long history that reflects the traditions and cultural values of the society. Weaving, which has survived from Central Asia to the present day and maintains its importance, is one of the oldest arts in the world. Traditional weaving is classified into three groups: kirkitli, shuttle and narrow weaving. Plain weavings included in kirkitli weavings are woven without pile and are technically knotless, which are distinguished from carpets and tulle (kilim, cicim, zili and sumak). These fabrics, which are woven with two or more threads in Anatolia and used for purposes such as floor coverings, covers, prayer rugs, etc., are classified into four groups: kilim, cicim, sumak and zili. So much so that these woven works, which have social and cultural value, are exhibited in various museums

Museums serve as private and public spaces that record the ongoing state of humanity throughout history and that collect and display special objects for educational and aesthetic purposes, which are also instruments of humanity's social and human experiences from the past to the present. In this context, one of the ethnographic museums that serves the society in the protection and transmission of cultural heritage is Amasya Taşova Alpaslan Museum. The town, located 9 km north of Taşova district of Amasya province in the Black Sea Region, takes its name from Sheikh Seyyid Alpaslan, one of the Seljuk Turks who came and settled in the region in 1200. In 1991, a bathhouse from the Ottoman Period was arranged as a museum and started to serve in Alpaslan Town in 1994. The museum contains various artifacts from prehistoric periods, examples of woodwork from the Seljuk and Ottoman periods, numerous coins, as well as various weavings in local rug, cicim and carpet techniques from the Ottoman period. It is important for the sustainability of cultural motifs to determine and record the color and motif characteristics of these weavings, to use the identified traditional motifs as a source of inspiration in the field of textile design, to reflect them in new textile surface designs and to pass them on to future generations.

This research aims to determine the technical, motif, color and composition features of the plain weaving samples in the Alpaslan Museum in the Taşova district of Amasya province, as well as to reflect these motifs on various textile surface designs. For this purpose, 9 plain weaving samples in the museum's display and storage were examined. In the examined weaving samples, the most commonly used techniques were kilim, cicim and rarely zili weaving. It has been determined that the motifs that are frequently used are eye, comb-finger, fetter, wolf's mouth, ram's horn, lighter, waterway, scorpion, cocklebur, star, earring, hooked lozenge, amulet, butterfly-hairband, hands on hips and fertility motifs.

In reflecting the traditional motifs identified from the examined flat weaves to textile designs; stages such as the theme of the design, determination of inspiration sources, target audience and creation of drawings were taken into consideration. The motifs that were found to be used most frequently in the flat weaving samples in the Alpaslan Museum (scorpion, eye, comb, fetter, ram's horn, hands on hips, fertility, lighter, cocklebur, waterway) were taken as a source of inspiration with the theme of "Ethnic motifs". Various gift textile surfaces such as pillows, runners, scarves, sofa throws and cloth bags were designed by preserving the originality of the motifs. Detailed information about the colors and motifs used was given in the design sheet. The designs were presented by dressing them on various gift products in the Photoshop program.

As a result of this study, textile products designed with a cultural basis can be offered for sale to visitors in museum gift shop offices, which can support socio-economic development. The sustainability of our cultural heritage motifs can be ensured by reviving these motifs in various textile products and reaching a wide target audience and passing them on to future generations.

“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: Amasya Taşova Kaymakamlığı, İlçe Özel İdare Müdürlüğünden yazı alınmıştır. Sayı: E994623830005320 Tarih:28.02.2024./ *Letter received from Amasya Taşova District Governorship, District Special Administration Directorate. No: E994623830005320 Date:28.02.2024.*

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

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

YÖRESEL DOKUMACILIĞIN ARAŞTIRILMASININ ÖNEMİ VE BİBLİYOMETRİK BİR ANALİZ



THE IMPORTANCE OF RESEARCHING LOCAL WEAVING AND A BIBLIOMETRIC ANALYSIS

Zeynep BALKANAL*

ÖZ: Bu çalışmada 1996-2023 yılları arasında yapılmış olan yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin bibliyometrik özellikleri araştırılarak yöresel dokumacılığın önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda yöresel dokuma konulu tezlerin, tez türleri, tezlerin yıllara göre dağılımı, tezlerin üniversitelere göre dağılımı, tezlerin enstitülere göre dağılımı, tezlerin ana bilim/ana sanat dallarına göre dağılımı, tezlerde kullanılan anahtar kelimeler tablolaştırılarak yorumlanmıştır. Yöresel dokuma üzerine yapılan literatür taramasında konu ile ilgili çeşitli araştırmalara rastlanmıştır. Ancak yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizine rastlanmamıştır. Araştırmada bibliyometrik analiz yapmak için veri toplamak amaçlı 1996-2023 yılları arasında yapılmış yöresel dokumaları konu alan 96 yüksek lisans, 12 sanatta yeterlik ve 12 doktora tezi olmak üzere toplam 120 adet tez incelenmiştir. Elde edilen veriler incelenerek bulgular elde edilmiştir. Bulgulara göre yöresel dokuma ile ilgili tezlerin büyük çoğunluğunun yüksek lisans tezi olduğu ve bunu doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin eşit oranda takip ettiği sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen yöresel dokuma konulu lisansüstü tezlerin en fazla Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı'nda yapıldığı göze çarpmaktadır. Çalışma yöresel dokuma ile ilgilenen araştırmacılara örnek olması açısından önemlidir. Literatürde yöresel dokuma konulu lisansüstü çalışmaların ele alındığı bibliyometrik bir çalışmaya rastlanılmaması çalışmanın özgünlüğünü arttıran bir etkidir. Aynı zamanda bu yönüyle de çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı ön görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yöresel Dokuma, Dokumacılık, Geleneksel Türk Sanatları, Bibliyometrik Analiz, Lisansüstü Tezler

ABSTRACT: In this study, it was aimed to draw attention to the importance of local weaving by investigating the bibliometric properties of postgraduate theses on local weavings made between 1996-2023. For this purpose, the theses on local weaving, thesis types, the distribution of theses by years, the distribution of theses by universities, the distribution of theses by institutes, the distribution of theses by main science/main art branches, and the keywords used in the theses were tabulated and interpreted. In the literature review on local weaving, various studies on the subject were found. However, no bibliometric analysis of postgraduate theses on local textiles has been found. In the research, to collect data for bibliometric analysis, a total of 120 theses, including 96 master's degree theses, 12 arts proficiency theses and 12 doctoral theses, about local textiles made between 1996 and 2023, were examined. Findings were obtained by examining the data obtained. According to the findings, it has been concluded that

* Doç. Dr.-Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Bolu-zbalkanal@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4967-4164)

the majority of theses on local weaving are master's theses, followed equally by doctoral theses and proficiency in arts theses. It is noteworthy that most of the postgraduate theses on local weaving examined were made in the Traditional Turkish Handicrafts Main Art Branch. The study is important as it sets an example for researchers interested in local weaving. The fact that there is no bibliometric study in the literature discussing postgraduate studies on local weaving is a factor that increases the originality of the study. At the same time, it is anticipated that the study will contribute to the literature in this aspect.

Keywords: *Local Weavings, Weaving, Traditional Turkish Arts, Bibliometric Analysis, Postgraduate Theses*

Giriş

Geleneksel Türk sanatlarının önemli bir kolu olan dokumalar yüzyıllar boyu toplumlarda çeşitliliği ile ön planda olmuştur. Kültürel bir ifade ve anlam yüklenen motiflerden oluşan yöresel dokumalar kendine has teknikleri ile geçmişte iklim koşulları ve dış etkenlere karşı korunma için doğmuştur. Geçmişten günümüze dokumalar aksesuar, ev süsleme, giyim kuşam gibi çeşitli alanlarda kullanılmaktadır. Kullanılan hammadde, üretim teknikleri, renkler ve desenler, kullanılacağı yer ve bunun gibi dokumaların belirleyici özellikleri yöreden yöreye farklılık göstermekte ve bu farklılıklar yöreye has bir kimlik oluşmasına neden olmaktadır.

Dokuma sanatının zengin çeşitleri bulunan Anadolu'da hemen her yörede özgün örneklerle rastlamak mümkündür. Genç'e göre; eski söyleyişi ile "Tokımak" bugünkü söyleyişle "Dokumak" sözü, tokmak kelimesinden kaynaklanan bir fiildir. Herhangi bir şeyi tokmaklayarak, tokmak ile döverek imal etmek anlamına gelmektedir. Gerçekten bizde Osmanlı döneminin aşağı yukarı sonlarına kadar, tokmak ile dövülmek suretiyle imal edilen kılıç ve benzeri silâhlar için de halı, kilim vb. gibi tezgâhta iplik düğümleri bir tokmak ile sıkıştırılarak yapılan şeyler için de "dokumak" fiili kullanılırdı. Bugün ise bu tabir yalnız halı, kilim ve kumaş imal etmek için kullanılmaktadır. Ancak, şu hususa da işaret etmeliyiz ki tokımak (dokumak) sözünün kaynağı olan tokmaklamak sözü, sıkıştırmak, sıkılaştırmak anlamına da gelmektedir (Genç, 1997: 8).

Geleneksel halı ve kilim dokumacılığının yaslandığı hayvancılık, Türkler için vazgeçilmez ve en iyi bildikleri işlerin başındadır. Buna bağlı olarak gelişen dokumacılık ise binlerce yıldır sosyo-ekonomik yaşamın ana omurgası olarak otun koyuna, koyunun yüne, yünün ipliğe, ipliğin halı ve kilime dönüşerek birbirini beslediği bir üretim modeli olarak günümüze kadar gelmiştir (Aytaç, 2019: 46). Maddi kültür elemanı olan dokumalar, kullanılan malzemeleri, üretilirken yararlanılan teknikleri, renkleri ve desen yapıları ile aslında çok yönlü bir ifadeyi barındırırlar. Tarihsel süreç ve kat ettiği coğrafyalardaki uygulamalarda bu durum net olarak görülür (Aytaç, 2022: 45). Anadolu'da köklü geçmişe sahip olan dokumacılık, günlük ihtiyaçların giderilmesi amacıyla çeşitli ebat ve türlerde yapılmaya başlanmıştır. Yörük yaşamının getirdiği yaşam biçimiyle birlikte daha hafif, kullanışlı ve amaca yönelik dokumalar ortaya çıkmıştır. Heybe, torba, çuval,

seccade ve taban yaygı dokumalar, amaçları doğrultusunda Anadolu kadını tarafından üretilmiştir (Kılıçarslan, 2022: 190).

Anadolu veya Küçük Asya üç bin yıldan fazla zamandan beri dokumacılıkla uğraşılan topraklardır. Ankara, Kayseri, Nevşehir, Aksaray, Niğde, Kırşehir Orta Anadolu'nun dokuma sanayi ve ticaret merkezleri olarak ünlüdürler. Bu yörelerin geleneksel dokumaları tekstil tarihine geçmiş önemli dokumalardır. 1400-1600 yılları arası Anadolu, geleneksel dokumaları Balkanlar'a, Karadeniz'e ve Batı ülkelerine ihraç edilen bir tekstil üretim bölgesidir. Rus, İtalyan, Fransız, İsveçli Avrupalı seçkinler Anadolu'da üretilen lüks dokumaları saygınlık göstergesi olarak kullanmışlardır (Ölmez vd., 2022: 1).

Dokumacılık kültürel anlamda geçmiş yıllardan günümüze kadar değerini kaybetmeden gelmiştir. Bu kültürel değerinden dolayı önemli bir role sahiptir. Dokuma kültürünün bu denli önemli olması Türklerin geçmiş yaşantılarında göçebe kültüründen gelmesi ile ilişkilendirilebilir. Ve bu yaşam tarzı aynı zamanda dokuma kültürünün sürekli gelişmesine neden olmuştur. Konargöçer toplulukların çadırda yaşamalarından kaynaklı kullandıkları yer yaygıları, taşıma amaçlı torba ve heybeler ihtiyacı karşılamak için olduğu gibi zamanla çeşitli süs eşyaları olarak da görülmüştür. Dokumanın hammaddesini karşılamak için küçükbaş hayvancılık da yaygın olarak yapılmıştır. Hayvanların yünleri eğrilerek doğal boyalarla boyanmış ve dokumalarda kullanılmıştır.

Bitkisel boyanın temini ve yaygı materyalinin her yerde dokunabilme kolaylığı, boyama ve dokuma sanatını o yörenin geleneği haline getirmiştir. Bu gelenek, Anadolu insanının yaşamını anlatan desen, motif ve renklerle kaynaşınca milli bir sanat eseri olan düz dokumalar ortaya çıkmıştır (Karakelle ve Kayabaşı, 2018: 2634). Genellikle kadınlar tarafından yapılan bu dokumalar, kadınlarda doğuştan var olan ince duyguların eserleridir. Koyundan aldıkları yünü kirmanda eğirip istediği renklere bazen kendisi boyamış, bazen de yakınında boyacı varsa boyatmıştır. Türk boyacıları; 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar etrafında gördüğü çiçeklerin rengini halısında, kiliminde, çorabında görmek istediğinden, doğal boyaları solmayan, olgun renklerde ve ipek parlaklığında ipliklere dönüştürmeyi başarmıştır (Soysaldı, 1999: 611).

Yöreye özgü dokumalar bulunduğu coğrafyanın özelliğine göre şekillenmişlerdir. Dolayısıyla yöresel dokuma yapıldığı yörede karakteristik özellik taşıyan dokumalara verilen isimdir. Dokumalarda kullanılan kompozisyonlar, motifler, kullanılan malzemeler, renkler vb. bulunduğu yöreye göre şekil almaktadır. Buna ek olarak iklim, kültür yapısı, insanların gereksinimlerine göre de farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Zengin bir dokuma kültürüne sahip olan ülkemizin hemen her yöresinde dokumalara rastlamak mümkündür. Bu yöresel dokumalara genellikle ev dekorasyonunda kullanılan kirkitli dokumalardan halı ve kilimler, örtü, giysi vb. yerlerde kullanılan mekikli dokumalar örnek verilebilir. Malzeme, teknik, renk,

kompozisyon gibi kendine has özellikleri bulunan bu dokumalar dokundukları yöreye göre isim almaktadırlar.

Günümüzde hızla gelişen teknoloji ve kentleşme insan yaşamını birçok yönden etkilemektedir. Dünya üzerinde çeşitli kültürlerin kaybolmasıyla beraber insanların eski kültürel değerleri de hızla yok olmaktadır. Dolayısıyla eski kültürel değerlerin saklanarak korunması oldukça önem kazanmaktadır (Karakelle, 2018: 264). Önemli kültürel değerlerimizden biri olan dokuma sanatının geçmişten günümüze kadar çeşitli şekillerde gelmesi ve halen yaşıyor olması toplumumuzda vazgeçilmez bir unsur olduğunun kanıtıdır. Ayrıca yörelerimizde yapılan gün yüzüne çıkmamış dokumaların alan araştırmaları sayesinde literatüre kazandırılması büyük önem taşımaktadır.

TÜBİTAK'ın sayfasında bibliyometrik analizin tanımı "Belirli bir alanda, belirli bir dönemde ve belirli bir bölgede kişiler ya da kurumlar tarafından üretilmiş yayınların ve bu yayınlar arasındaki ilişkilerin sayısal olarak analizidir" (URL-1) şeklinde belirtilmiştir. Okubo "Bibliometric Indicators and Analysis of Research Systems: Methods and Examples" adlı araştırmasında çeşitli kaynaklardan elde ettiği verilere göre 1969'da Pritchard'ın, yarım yüzyıldır var olan bir çalışma türü için yeni bir terim olan "bibliyometri"yi icat ettiğini ve bugüne kadar bu alanın kapsamını "istatistiksel bibliyografya" terimiyle yeniden tanımladığını ve yeni bir niceliksel araştırma alanının ortaya çıktığını belirtmiştir. Pritchard'a göre bibliyometri, matematiksel ve istatistiksel yöntemlerin kitaplara ve diğer iletişim araçlarına uygulanmasıdır (Okubo, 1997: 8).

Bibliyometrik çalışmalar ile disiplinlerin kendini daha yakından tanıması ve araştırmacıların alanlarının yapısına ilişkin bilgi edinmeleri mümkün olmaktadır (Al ve Coştur, 2007: 157). Araştırma sonuçlarının raporlandırıldığı bilimsel yayınlar, bilim ve teknoloji politikası içinde oldukça önemli, önemli olduğu ölçüde de vazgeçilmez bir gösterge olarak kendine yer bulmuştur. Bilimsel yayınların etkinliği genellikle bibliyometrik çalışmalarla ortaya konulmaya çalışılmaktadır (Al, 2008: 3). Bilimsel bilginin üretimi büyük bir hızla artarken, son yıllarda bir araştırma alanında üretilen bilginin performansının/gelişiminin hangi yönüyle ve nasıl izlenebileceğine/ölçülebileceğine yönelik araçların geliştirilmesi yönündeki gayretler de sürmektedir. Bu tip araçlar, araştırma alanının bütününe görebilmeleri açısından araştırmacılara önemli faydalar sağlamaktadır. Bu anlamda, bibliyometrik analiz, böylesi bir amaç için son yıllarda araştırmacılar tarafından yaygın bir şekilde kullanılan araçlardan birisi olmuştur (Öztürk ve Gürler, 2021: 1-2). Bibliyometri, bir dizi spesifik ölçüm ve gösterge için genel bir terim haline gelmiştir. Amacı bilimsel ve teknolojik araştırmaların çıktısını yalnızca bilimsel literatürden değil aynı zamanda patentlerden de elde edilen veriler aracılığıyla ölçmektir (Okubo, 1997: 8).

Bibliyometrik analiz yöntemi bibliyometrik yazılımlar ve bilimsel veri tabanlarının ilerlemesi, kullanılabilirliği ve erişilebilirliği ile bu metodun

bilgi biliminden iş araştırmalarına kadar disiplinler arası yaygınlaşması gibi nedenlerden dolayı gün geçtikçe popülerleşmiştir. Bu popülarite daha çok büyük hacimli bilimsel verileri işleme ve yüksek araştırma etkisi yaratma konusundaki faydasının bir yansımadır (Donthu et al., 2021: 285).

Araştırmada 1996-2023 yılları arasında yapılmış olan yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin bibliyometrik özellikleri belirlenerek yöresel dokumacılığın önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda yöresel dokuma konulu tezlerin bazı bibliyometrik özellikleri belirlenmiş ve yorumlanmıştır. Bu bakımdan araştırma önem taşımaktadır. Literatürde yöresel dokuma konusunda yapılmış birçok araştırmaya rastlanmıştır. Ancak yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizi ile ilgili bir yayına rastlanmamıştır. Araştırmanın lkemizde yapılan yöresel dokuma tez araştırmalarının hangi konularda ve yörelerde yapıldığı konusunda belge niteliğinde olması açısından önemi büyüktür.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada veri toplamak amaçlı 1996-2023 yılları arasında yapılmış yöresel dokumaları konu alan 96 yüksek lisans, 12 sanatta yeterlik ve 12 doktora tezi olmak üzere toplam 120 adet tez incelenmiştir. Bu tezlerin, tez türleri, tezlerin yıllara göre dağılımı, tezlerin niversiteler göre dağılımı, tezlerin enstitülere göre dağılımı, tezlerin ana bilim/ana sanat dallarına göre dağılımı, tezlerde kullanılan anahtar kelimeler, tezlerin illere göre dağılımı gibi bibliyometrik özellikleri incelenmiştir.

Araştırmanın bulguları YÖK ulusal tez merkezinin veri tabanında bulunan tezlerin taraması yapılarak elde edilmiştir (URL-2). Araştırma verilerinin bibliyometrik analiz özelliklerini belirlemede tezlerin künyelerinde bulunan başlıklar dikkate alınmış ve tablolar oluşturulmuştur. Tablolarda incelenen lisansüstü tezler istatistik programında analiz edilerek yüzde değerleri hesaplanmış, bulgular ve yorum bölümünde açıklanmıştır.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezler araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. 1996-2023 yılları arasında yapılmış yöresel dokumaları konu alan 96 yüksek lisans, 12 sanatta yeterlik ve 12 doktora tezi olmak üzere toplam 120 adet tez araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Araştırma elektronik ortamda YK ulusal tez merkezi internet sitesinden belirtilen yıllar arasında erişime açık olan tezlerle sınırlandırılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Tablo 1’de YK ulusal tez merkezinin veri tabanında bulunan 1966-2023 yılları arasında yapılmış yöresel dokumaları konu alan 120 adet lisansüstü tez incelenmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Yöresel Dokumaları Konu Alan Lisansüstü Tezler

No	Tez Adı	Yılı	Tez Türü
1	Buldan Dokumacılığı ve İlçede Üretilen Düz Dokumaların Bazı Özellikleri Üzerinde Bir Araştırma	1996	Doktora
2	Emirdağ (Afyon) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları	1997	Yüksek Lisans
3	Türk Halk Oyunlarında Dokumacılık ve Yeşilyurt Dokumacılığı	1997	Yüksek Lisans
4	İçel Dokumacılığı	1998	Yüksek Lisans
5	Eskişehir/Kayakent Beldesi ve Çevresinde Geleneksel Dokumacılık ve Dokuma Çeşitleri	2000	Yüksek Lisans
6	Nağçıvan Etnoğrafya Müzesi'ndeki Düz Dokumalar ve Anadolu Dokumaları ile Karşılaştırılması	2000	Yüksek Lisans
7	Kastamonu El Dokumacılığı ve Üretilen Dokumaların Bazı Özellikleri ile İşletme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma	2004	Doktora
8	Babadağ Dokumacılığı ve İlçede Üretilen Düz Dokumaların Bazı Özellikleri	2005	Yüksek Lisans
9	Konya Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak)	2007	Doktora
10	Göller Bölgesinde Bitkisel Dokumacılık ve Üretilen Hasır Dokumaların Bazı Özellikleri Üzerinde Bir Araştırma	2007	Doktora
11	Denizli İli Çal, Güney ve Serinhisar Düz Kirkitli Dokumacılığı ve Standart Özellikleri	2008	Yüksek Lisans
12	Şırnak Düz Dokumaları	2009	Yüksek Lisans
13	Karaman ve Çevresindeki Dokumalar	2009	Yüksek Lisans
14	Şile Yöresi Şile Bezi Dokumacılığının Günümüzdeki Durumu	2009	Yüksek Lisans
15	Osmaniye İli Toprakkale ve Düziçi Yöresinde Kirkitli Dokuma Geleneği	2009	Yüksek Lisans
16	Isparta Güneykent Kasabası Düz Dokuma Yaygılarının Tarihi, Teknik ve Sanatsal Özellikleri	2009	Yüksek Lisans
17	Çanakkale Yenice Yöresi Dokumaları	2009	Yüksek Lisans
18	Malatya Müzesi'nde Bulunan Düz Dokumalar	2009	Doktora
19	Kars Yöresi Düz Dokumaları	2009	Doktora
20	Mersin Merkez ve Köylerinde Kirkitli Düz Dokuma Geleneği	2010	Yüksek Lisans
21	Taraklı ve Kaynarca Bez Dokumaları	2010	Yüksek Lisans
22	Ağrı İli Doğubayazıt İlçesi El Dokuması Halı Geleneği	2010	Yüksek Lisans
23	Isparta İli Keçiborlu İlçesi İncesu Beldesi Düz Dokumaları	2010	Yüksek Lisans
24	Ardahan Yöresi Düz Dokumaları	2010	Yüksek Lisans
25	Nevşehir İli ve Bazı İlçelerinde Satışa Sunulan, Korunan ve Sergilenen Dokumaların Tespiti	2011	Yüksek Lisans
26	Sarıkamuş ve Çevresi Düz Dokumaları	2011	Yüksek Lisans
27	Sarıkamuş ve Çevresi Halı Dokumaları	2011	Yüksek Lisans
28	Şavak Havlı ve Havsız Kirkitli Dokumaları	2011	Sanatta Yeterlik
29	Belenbaşı Köyü (Buca-İzmir) Düz Dokumalarının Teknik ve Desen Özellikleri	2011	Sanatta Yeterlik

30	Hatay Yöresi İpeki El Dokumacılığı	2011	Yüksek Lisans
31	Fethiye İlçesi Eldirek Köyü Kilim Dokumacılığı ve Yöresel Özellikleri	2011	Yüksek Lisans
32	Erzurum ve Çevresi Günümüz Dokumacılığı	2011	Yüksek Lisans
33	Sivas İli Merkez ve Bazı İlçelerinde Bulunan Tülü Dokumaları	2011	Yüksek Lisans
34	Artvin Yöresinde El Dokumacılığı	2012	Yüksek Lisans
35	Trabzon İli Düzköy İlçesinde Kolan Dokumacılık	2012	Yüksek Lisans
36	Çankırı İli Merkez Köylerinde Bulunan Düz Dokuma Yaygıların Tespiti ve Günümüzdeki Durumu	2012	Yüksek Lisans
37	Arpaçay ve Çevresindeki Havlı Dokumalar	2012	Yüksek Lisans
38	Beledi Dokumalarının Teknik Analizi ve Yeni Öneriler	2012	Yüksek Lisans
39	Niğde İli Bor İlçesi Obruk Köyü Havlı Dokumaları	2013	Yüksek Lisans
40	Siirt Yöresi Düz Dokumaları	2013	Yüksek Lisans
41	Bitlis Yöresi El Dokumacılığı	2013	Sanatta Yeterlik
42	Günümüz Bolu Göynük Yöresi Dokuma Kumaşlarının İncelenmesi	2013	Yüksek Lisans
43	Konya Bozkır İlçesinde Bulunan Kolan Dokumaları ve Bazı Özellikleri	2013	Yüksek Lisans
44	Sivas Atatürk Kongre ve Etnografya Müzesinde Bulunan Sivas İl Müftülüğü Koleksiyonuna Ait Düz Dokuma Yaygıların Özellikleri	2013	Doktora
45	Akseki Çevresinde Tespit Edilen Çuval ve Heybe Dokumalar	2013	Sanatta Yeterlik
46	Şırnak Yöresi Şal Şapık Kumaş Dokumacılığı	2013	Yüksek Lisans
47	Elazığ İli Kolan ve Çarpana Dokumaların İncelenmesi	2014	Yüksek Lisans
48	Çarpanalı Kolan ve Yer Tezgahında Kolan Dokumaların Teknik ve Geleneksel Özellikleri	2014	Yüksek Lisans
49	Kırşehir İli El Dokuması Halılarındaki Teknik, Desen ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi	2014	Yüksek Lisans
50	Hakkâri ve Çevresinde Bulunan Havsız Kırkitli Dokumalar	2014	Yüksek Lisans
51	Bolu İli Seben İlçesi Geleneksel El Dokumaları	2014	Yüksek Lisans
52	Geleneksel Rize Bezi (Feretiko) Dokumasının Özellikleri ve Bir Öğretim Programı Önerisi Rize	2014	Yüksek Lisans
53	Isparta Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Çuvalar	2014	Yüksek Lisans
54	Isparta İli Yalvaç İlçesi Geleneksel Düz Dokumaları	2014	Sanatta Yeterlik
55	Karaman Müzesi'nde Bulunan Kırkitli Dokumaların İncelenmesi	2015	Yüksek Lisans
56	Gaziantep İli Kilim Dokumalarının Özellikleri	2015	Yüksek Lisans
57	Burdur İli Geleneksel Mekikli Dokumaları	2015	Yüksek Lisans
58	Sahip Ata Vakıf Müzesi'ndeki Karapınar Dokumaları	2015	Yüksek Lisans
59	Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Düz Dokumalar (Kilimler)	2015	Doktora

60	Mersin – Erdemli Yöresi Düz Dokuma Yaygıları	2015	Yüksek Lisans
61	Antalya İli Korkuteli İlçesi ve Köyleri Düz Dokumaları	2015	Yüksek Lisans
62	Aksaray Düz Dokuma Yaygıları: Kilim – Cicim – Zili	2015	Yüksek Lisans
63	Sultanhanı Yöresi Düz Dokuma Yaygıları	2016	Yüksek Lisans
64	Üsküdar Dokumalarının (18. ve 19. yy.) Müzelerde Bulunan Örnekleri Üzerine Bir Araştırma	2016	Sanatta Yeterlik
65	Antalya Elmalı Yöresinde Tespit Edilen Yörük Dokumaları	2016	Yüksek Lisans
66	Konya İli Karapınar İlçesi Tülü Dokumalarının Geçmişi ve Günümüzdeki Durumu	2016	Yüksek Lisans
67	Aydın İli Bozdoğan Yöresi Kıl Çadır Dokumalarının Fiziksel Özelliklerinin İncelenmesi	2016	Yüksek Lisans
68	Tokat/Zile ve Çevresindeki Havlı ve Düz Dokumalar	2016	Yüksek Lisans
69	Çorum Düz Dokumalarının Özellikleri (Kilim-Cicim-Zili-Sumak) ve Dokuma Sayalı Ayakkabı Tasarımları	2017	Sanatta Yeterlik
70	Sütçüler, Aksu (Isparta) Düz Dokumaları ve Bireysel Desen Uygulamaları	2017	Sanatta Yeterlik
71	Adıyaman Yöresi Düz Dokumaları	2017	Yüksek Lisans
72	Kargı Bezi Dokuma ve Desen Özellikleri	2017	Yüksek Lisans
73	Ereğli ve Yöresi Dokumaları	2017	Yüksek Lisans
74	Hacıbektas Müzesinde Bulunan Düz Dokumalar	2017	Yüksek Lisans
75	Aksaray İli ve İlçelerinde Dokunan El Dokuma Yün Halılar	2017	Yüksek Lisans
76	Ürgüp Yöresi Havlı Dokumaları	2017	Yüksek Lisans
77	Karacakılavuz Dokumalarının Genel Özellikleri	2017	Yüksek Lisans
78	Giresun-Şebinkarahisar Çevresinde Geleneksel Dokumalar	2017	Yüksek Lisans
79	Kütahya Karakeçili Yörüklerinin Havsız Kirkitli Dokumaları	2017	Sanatta Yeterlik
80	Hakkâri İli Mezer (Mezerk) Dokumaları ve Yeni Tasarımlar	2018	Doktora
81	Taraklı Bez Dokumalarında Görülen Motiflerin Anadolu'da Yayılımı (Batı Karadeniz Çevresi)	2018	Yüksek Lisans
82	Arapgir Manusa Kumaş Dokumacılığı	2018	Yüksek Lisans
83	Aksaray Sultanhanı Örneğinde Halı ve Düz Dokumaların Onarım, Teknik ve Uygulama Örnekleri	2018	Yüksek Lisans
84	20. Yüzyıl Trakya Mekikli El Dokumalarında Renk	2018	Yüksek Lisans
85	T. C. Vakıflar Genel Müdürlüğünün (İstanbul) Halı Müzesindeki Restorasyon Gerektiren Kirkitli Dokumaların Motif ve Tasarım Bakımından İncelenmesi	2018	Yüksek Lisans
86	Sivas'ta Dokumacılık	2018	Yüksek Lisans
87	Sakarya İli Kaynarca İlçesi Kilim Dokumaları ve Yeni Tasarımlar	2018	Sanatta Yeterlik
88	Kastamonu Şeyh Şabani Veli Vakıf Eserleri Müzesindeki Kirkitli Dokumaların İncelenmesi ve Üç Boyutlu Tasarımlarda Uygulanabilirliği	2018	Sanatta Yeterlik
89	Elazığ İli Geleneksel Dar Dokumalarında Kullanılan Motiflerin Endüstriyel Dar Dokumalarında Değerlendirilmesi	2019	Yüksek Lisans

90	Amasya Yassıçal Köyü Mekikli Dokumaları ve Güncel Tasarımlar	2019	Yüksek Lisans
91	Kütahya İline Ait Düz Dokuma (Cicim ve Zili) Örnekleri	2019	Yüksek Lisans
92	Burdur Müzesinde Yer Alan Düz Dokuma Yaygılar	2019	Yüksek Lisans
93	Sakarya İli- Kaynarca İlçesi Kilim Dokumacılığının Günümüzdeki Durumu	2019	Yüksek Lisans
94	Sivrihisar Kırıklı Düz Dokumalarının Teknik, Motif, Kompozisyon Özellikleri ve Yeni Tekstil Tasarımlarında Değerlendirilmesi	2019	Yüksek Lisans
95	Malatya İli Düz Dokumalarının Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi	2019	Yüksek Lisans
96	Sivas Yıldızeli Yöresi Düz Dokuma Yaygıları	2019	Yüksek Lisans
97	Sinop İli Durağan İlçesi Mahrama Dokumaları ve Yeni Tasarımlar	2019	Yüksek Lisans
98	Bir Dokuma Sanatı Olarak Sinop \ Boyabat Çemberi /	2019	Yüksek Lisans
99	Kars Müzesinde Bulunan 20. Yy. Ait Cicim Zili ve Sumak Dokumaların Tahlilleri	2019	Yüksek Lisans
100	Gördes, Milas, Eşme, Bayat Dokumacılarında Halı ve Kilimin Kültürel Yeri	2019	Yüksek Lisans
101	Niğde İli Kızılca Kasabası Düz Dokuma Yaygıları ve Güncel Tasarımlarda Kullanımı	2019	Yüksek Lisans
102	Balıkesir Balya Yöresi Yörüklerinin Heybe ve Torba Dokumaları	2020	Yüksek Lisans
103	Afyonkarahisar İli, Sinanpaşa İlçesinde Bulunan İşlemeli El Dokumaları ve Yeni Tasarımlar	2020	Yüksek Lisans
104	Karabük İli Eflani İlçesi Çember Dokumaları ve Güncel Tasarımlar	2020	Yüksek Lisans
105	Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumaları	2020	Doktora
106	Eskişehir Tepebaşı İlçesi Cumhuriyet (Sekiören) Mahallesi'nde Bulunan Sakarı Dokumaları	2020	Yüksek Lisans
107	Silifke ve Mut'ta Tespit Edilen Bazı Geleneksel Dokumaların Tasarım Özellikleri	2020	Doktora
108	Sinop-Boyabat Çevresindeki Çerçeveli Tezgâhta Uygulanan Dokumalar	2021	Yüksek Lisans
109	Yozgat Müzesi'ndeki Dokumaların Desen, Renk, Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi	2021	Yüksek Lisans
110	El Dokuması Halılarda Bereket Anlamı Taşıyan Motiflerin İncelenmesi ve Tekstil Tasarımında Kullanımı	2021	Yüksek Lisans
111	Burdur Çavdır İlçesi Kızıllar Köyü Düz Dokuma Yaygılarının Kataloglanması	2021	Yüksek Lisans
112	Geleneksel Dokuma Haritası Akdeniz Bölgesi	2021	Yüksek Lisans
113	Karaman Merkezinde Tespit Edilen Sarıkeçili Yörük Dokumaları	2021	Doktora
114	Kolan Ve Çarpana Dokuma Örneklerinin İncelenmesi: Antalya Müzesi Örneği	2021	Yüksek Lisans
115	Adana Arkeoloji ve Atatürk Evi Müzesi'ndeki Dokumalar (Halı, Kilim, Seccade, Alaçuval, Yastık Kılıfı ve Keçe)	2022	Yüksek Lisans
116	Burdur Altınyayla (Dirmil) İlçesinde Tespit Edilen Düz Dokumaların Renk, Yanış ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi	2022	Yüksek Lisans
117	Van-Bahçesaray'da Taşımada Kullanılan Düz Dokumalar	2022	Yüksek Lisans
118	Anamur İlçesi Bahşış Köyleri Kolan Dokumaları	2022	Yüksek Lisans

119	Zonguldak Ketten Bezi Dokumacılığı ve Yürümsal Dokumalar	2023	Sanatta Yeterlik
120	Anadolu'da Halı Dokuma Geleneğinin Çağdaş Aktarımı ve Sürdürülebilirliği	2023	Yüksek Lisans

Tablo 2. Yöresel Dokumaları Konu Alan Lisansüstü Tezlere Ait Dağılım

Tez Türü	n	%
Yüksek Lisans	96	80
Doktora	12	10
Sanatta Yeterlik	12	10
Toplam	120	100

Tablo 2'ye göre; tezlerin 96'sı (%80) yüksek lisans, 12'si (%10) doktora ve 12'si (%10) sanatta yeterlik tezidir.

Tablo 3. Yöresel Dokumaları Konu Alan Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Yayın Yılı	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	n	%	n	%	n	%	n	%
1996	-	-	1	8,3	-	-	1	0,8
1997	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
1998	1	1	-	-	-	-	1	0,8
2000	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
2004	-	-	1	8,3	-	-	1	0,8
2005	1	1	-	-	-	-	1	0,8
2007	-	-	2	16,7	-	-	2	1,7
2008	1	1	-	-	-	-	1	0,8
2009	6	6,3	2	16,7	-	-	8	6,7
2010	5	5,2	-	-	-	-	5	4,2
2011	7	7,3	-	-	2	16,7	9	7,5
2012	5	5,2	-	-	-	-	5	4,2
2013	5	5,2	1	8,3	2	16,7	8	6,7
2014	7	7,3	-	-	1	8,3	8	6,7
2015	7	7,3	1	8,3	-	-	8	6,7
2016	5	5,2	-	-	1	8,3	6	5
2017	8	8,3	-	-	3	25	11	9,2
2018	6	6,3	1	8,3	2	16,7	9	7,5
2019	13	13,5	-	-	-	-	13	10,8
2020	4	4,1	2	16,7	-	-	6	5
2021	6	6,3	1	8,3	-	-	7	5,9
2022	4	4,1	-	-	-	-	4	3,3
2023	1	1	-	-	1	8,3	2	1,7
Toplam	96	100	12	100	12	100	120	100

Tablo 3'te; yöresel dokuma konulu tezlerin yıllara göre dağılımına bakıldığında en fazla yüksek lisans tezinin 13 adet (%13,5) ile 2019 yılında yapıldığı gözlemlenmiştir. Doktora tezleri incelendiğinde, en fazla tezin 2

adet ile (%16,7) 2007, 2009 ve 2020 yıllarında yapıldığı ve sanatta yeterlilik tezlerinin en fazla 2017 yılında 3 adet (%25) olduğu görülmektedir. 1996, 2004 ve 2007 yıllarında doküma konulu yüksek lisans tezi bulunmamaktadır. İlk doktora tezinin 1996 yılında yapıldığı ve 1997-2000, 2005, 2008, 2010-2012, 2014, 2016, 2017, 2019, 2022 ve 2023 yıllarında doküma alanında doktora tezi yayınlanmadığı da göze çarpmaktadır. Diğer taraftan, ilk sanatta yeterlik tezi 2011 yılında karşımıza çıkmaktadır ve 1996-2010, 2012, 2015 ve 2018-2022 yıllarında yöresel doküma konulu sanatta yeterlik tezine rastlanmamıştır.

Tablo 4. Yöresel Dokümaları Konu Alan Lisansüstü Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Üniversite	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Gazi Üniversitesi	29	29,9	1	8,3	2	18,2	32	26,7
Atatürk Üniversitesi	13	13,4	2	16,7	-	-	15	12,5
Süleyman Demirel Üniversitesi	9	9,3	1	8,3	3	27,3	13	10,8
Selçuk Üniversitesi	6	6,2	2	16,7	-	-	8	6,7
Ankara Üniversitesi	2	2,1	4	33,3	-	-	6	5
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	5	5,2	2	16,7	-	-	6	5
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	4	4,1	-	-	2	18,2	6	5
Akdeniz Üniversitesi	6	6,2	-	-	-	-	6	5
Marmara Üniversitesi	4	4,1	-	-	-	-	4	3,3
Dokuz Eylül Üniversitesi	1	1	-	-	2	18,2	3	2,5
Necmettin Erbakan Üniversitesi	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Sakarya Üniversitesi	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	1	1	-	-	1	9,1	2	1,7
Ege Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
İstanbul Teknik Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Erciyes Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Haliç Üniversitesi			-	-	1	9,1	1	0,8
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Gaziosmanpaşa Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Pamukkale Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Çankırı Karatekin Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8

Eskişehir Teknik Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
İstanbul Arel Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Mersin Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Başkent Üniversitesi	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Toplam	97	100	12	100	11	100	120	100

Tablo 4'te görüldüğü üzere en çok yüksek lisans yöresel doküma konulu tez en çok Gazi Üniversitesinde (%29,9), en çok doktora tezi Ankara Üniversitesinde (%33,3) ve en çok sanatta yeterlilik tezi Süleyman Demirel Üniversitesinde (%27,3) yapılmıştır. Toplam lisansüstü tezlerde en fazla %26,7 oranıyla Gazi Üniversitesi ilk sıradadır.

Tablo 5. Yöresel Dokümaları Konu Alan Lisansüstü Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

Enstitü	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Sosyal Bilimler Enstitüsü	40	41,7	6	50	2	16,7	48	40
Güzel Sanatlar Enstitüsü	37	38,5	2	16,7	9	75	48	40
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	13	13,5	-	-	-	-	13	10,8
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	4	4,2	-	-	1	8,3	5	4,2
Fen Bilimleri Enstitüsü	2	2,1	4	33,3	-	-	6	5
Toplam	96	100	12	100	12	100	120	100

Tablo 5'e göre yüksek lisans tezlerinin en fazla yapıldığı enstitü sosyal bilimler enstitüsü (%41,7), doktora tezlerinin en fazla yapıldığı enstitü sosyal bilimler enstitüsü (%50) ve sanatta yeterlik tezlerinin en fazla yapıldığı enstitü güzel sanatlar enstitüsüdür (%75). Tabloda toplam yöresel doküma konulu lisansüstü tezlerin sosyal bilimler ve güzel sanatlar enstitülerinde (%40) daha fazla hazırlandığı görülmektedir.

Tablo 6. Yöresel Dokümaları Konu Alan Lisansüstü Tezlerin Ana Bilim/Ana Sanat Dallarına Göre Dağılımı

Ana Bilim-Ana Sanat Dalı	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		Toplam	
	n	%	n	%	n	%	n	%

Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı	36	37,5	-	-	5	41,7	41	34,2
Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı	10	10,4	1	8,3	3	25	14	11,7
Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı	9	9,4	4	33,3	-	-	13	10,8
El Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı	10	10,4	-	-	-	-	10	8,3
Halı, Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Ana Sanat Dalı	5	5,2	-	-	-	-	5	4,2
Tekstil Tasarımı Ana Bilim Dalı	5	5,2	-	-	-	-	5	4,2
Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı	1	1	1	8,3	3	25	5	4,2
Ev Ekonomisi Ana Bilim Dalı	-	-	4	33,3	-	-	4	3,3
El Sanatları Ana Bilim Dalı	4	4,2	-	-	-	-	4	3,3
Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı	2	2,1	-	-	1	8,3	3	2,5
Türk-İslam Sanatı Ana Bilim Dalı	1	1	1	8,3	-	-	2	1,7
İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Temel Sanat Eğitimi Ana Sanat Dalı	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Tarih Ana Bilim Dalı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Halk Bilimi Ana Bilim Dalı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Dil Bilimleri ve Kültür Araştırmaları Bilim Dalı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Endüstriyel Sanatlar Ana Bilim Dalı	1	1	-	-	-	-	1	0,8

Tasarım Ana Bilim Dalı	-	-	1	8,3	-	-	1	0,8
Sanat Tarihi ve Müzecilik Ana Bilim Dalı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Ana Bilim/Ana Sanat Dalı Belirtilmeyen	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Toplam	96	100	12	100	12	100	120	100

Tablo 6'da yöresel dokuma konulu lisansüstü tezlerin hazırlandığı 21 adet ana bilim/ana sanat dalı bulunmaktadır. YÖK ulusal tez merkezinden alınan bilgilere göre incelenen tezlerde 2 adet tezin ana bilim dalının belirtilmediği görülmüştür. Tabloda belirtilen bilgilere göre en fazla yöresel dokuma konulu lisansüstü tezin 41 teze (%34,2) Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı'nda yapıldığı görülmektedir.

Tablo 7. Yöresel Dokumaları Konu Alan Lisansüstü Tezlerde Kullanılan Anahtar Kelimeler

Tezlerde Kullanılan Anahtar Kelimeler	n	%
El sanatları	102	19,4
Düz dokuma	41	7,8
Dokumacılık	40	7,6
Dokuma sanatı	35	6,6
Kilimler	27	5,1
Türk el sanatları	25	4,7
El dokumaları	25	4,7
Sanat tarihi	25	4,7
El dokumacılığı	22	4,2
Dokuma teknikleri	21	4
Motifler	20	3,8
Kirkitli dokumalar	18	3,4
Hahılar	15	2,8
Güzel sanatlar	14	2,7
Müzeler	11	2,1
Mekikli dokuma	9	1,7
Dokuma kumaşlar	8	1,5
Tasarım	8	1,5
Kolan dokuma	7	1,3
Cicim	7	1,3
Halicilik	6	1,1
Müzecilik	6	1,1
Kompozisyon	6	1,1
Halk bilimi (folklor)	5	1
Zili	5	1

Desen	5	1
Ev ekonomisi	3	0,6
Dokuma tezgâhları	3	0,6
Geleneksel Türk sanatı	3	0,6
Çarpana	3	0,6
Heybe	2	0,4
Toplam	527	100

Tablo 7’de incelenen yöresel dokuma konulu tezlerde bulunan anahtar kelimelere yer verilmektedir. Tabloda en fazla kullanılan anahtar kelimelerin 102 adet ile (%19,4) “el sanatları”, 41 adet ile (%7,8) “düz dokuma” ve 40 adet ile (%7,6) “dokumacılık” olarak belirlenmiştir. Tabloya göre incelenen yöresel dokuma konulu tezlerde en sık kullanılan ve diğerlerine göre büyük farkla öne geçen “el sanatları” anahtar kelimesi göze çarpmaktadır. Dokuma ve dokuma alanıyla ilgili anahtar kelimeler de yöresel dokuma konulu tezlerde kullanılmıştır.

Tablo 8. Yöresel Dokumaları Konu Alan Lisansüstü Tezlerin İllere Göre Dağılımı

İl	Yüksek lisans		Doktora		Sanatta yeterlik		Toplam	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Eskişehir	4	4,2	1	8,3	-	-	5	4,2
Isparta	3	3,1	-	-	2	16,7	5	4,2
Kars	4	4,2	1	8,3	-	-	5	4,2
Konya	4	4,2	1	8,3	-	-	5	4,2
Aksaray	4	4,2	-	-	-	-	4	3,3
Antalya	3	3,2	-	-	1	8,3	4	3,3
Burdur	4	4,2	-	-	-	-	4	3,3
Malatya	3	3,2	1	8,3	-	-	4	3,3
Mersin	3	3,2	1	8,3	-	-	4	3,3
Sivas	3	3,2	1	8,3	-	-	4	3,3
İstanbul	2	2,1	-	-	1	8,3	3	2,5
Karaman	2	2,1	1	8,3	-	-	3	2,5
Nevşehir	3	3,2	-	-	-	-	3	2,5
Sakarya	2	2,1	-	-	1	8,3	3	2,5
Sinop	3	3,2	-	-	-	-	3	2,5
Afyon	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Bolu	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Denizli	1	1	1	8,3	-	-	2	1,7
Elâzığ	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Hakkâri	1	1	1	8,3	-	-	2	1,7
İzmir	1	1	-	-	1	8,3	2	1,7
Kastamonu	-	-	1	8,3	1	8,3	2	1,7
Kütahya	1	1	-	-	1	8,3	2	1,7

Muğla	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Niğde	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Şırnak	2	2,1	-	-	-	-	2	1,7
Adana	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Adıyaman	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Ağrı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Amasya	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Ardahan	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Artvin	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Aydın	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Balıkesir	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Bitlis	-	-	-	-	1	8,3	1	0,8
Çanakkale	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Çankırı	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Çorum	-	-	-	-	1	8,3	1	0,8
Erzurum	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Gaziantep	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Giresun	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Hatay	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Karabük	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Kırşehir	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Manisa	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Nahçıvan	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Osmaniye	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Rize	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Siirt	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Tekirdağ	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Tokat	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Trabzon	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Tunceli	-	-	-	-	1	8,3	1	0,8
Van	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Yozgat	1	1	-	-	-	-	1	0,8
Zonguldak	-	-	-	-	1	8,3	1	0,8
Belirtilmemiş	7	7,3	2	16,7	-	-	9	7,5
Toplam	96	100	12	100	12	100	120	100

Tablo 8’de yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin illere göre dağılımına yer verilmektedir. Tabloya göre en fazla yöresel dokumaları konu alan araştırmanın yapıldığı iller %4,2 ile “Eskişehir”, “Isparta”, “Kars” ve “Konya” olarak belirlenmiştir. YÖK ulusal tez merkezinde bulunan yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin verilerine göre hazırlanan Tablo 8 incelendiğinde, 26 ilde yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin bulunmadığı göze çarpmaktadır.

Sonuç

Bu araştırmada yöresel dokumaları konu alan 1996-2023 yılları arasında yapılmış 96 yüksek lisans, 12 sanatta yeterlik ve 12 doktora tezi olmak üzere toplam 120 adet tezin bibliyometrik analizi yapılmıştır. Yapılan bibliyometrik araştırmada incelenen tezlerin türleri, yıllara göre dağılımı, üniversiteler göre dağılımı, enstitülere göre dağılımı, ana bilim/ana sanat dallarına göre dağılımı, kullanılan anahtar kelimeler gibi özellikleri incelenmiştir. Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi internet sitesinin veri tabanında yer alan yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin yukarıda belirtilen başlıklara göre tabloları yapılmıştır. Yapılan araştırmanın bulgularına göre yöresel dokuma ile ilgili tezlerin büyük çoğunluğunun yüksek lisans tezi olduğu ve bunu doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin eşit oranda takip ettiği görölmektedir. Buna göre yöresel dokuma konusunun yüksek lisans tezlerinde daha çok tercih edildiği söylenebilir.

Araştırma kapsamına alınan tezlerin yayınlandığı yıllar 1966-2023 yılları arasında yapılan yöresel dokuma konulu tezlerdir. Belirlenen yıllar arasında en fazla 2019 yılında toplamda 13 adet olmak üzere yöresel dokuma konulu tezin yapıldığı görölmekte ve bu tezlerin de yüksek lisans tezi olduğu anlaşılmaktadır. Konu ile ilgili tezlerin başlangıç yılları dikkate alındığında ilk doktora tezinin 1996 yılında, ilk sanatta yeterlik tezinin 2011 yılında ve ilk yüksek lisans tezinin 1997 yılında yapıldığı göze çarpmaktadır. Bu durumun Türkiye’de alan ile ilgili bölümlerin ve enstitülerin sayıca az olmasından kaynaklandığı düşünölmektedir. Tablo 3’te belirtilen verilere göre yöresel dokuma konulu tezlerin toplam sayısının 2019’dan 2023 yılına kadar düşüş sergilediği görölmektedir. Bu düşüşün nedeninin birçok yöresel dokuma ile ilgili önceden araştırma yapılması olabileceği düşünölmektedir. Yöresel dokuma konusunu ele alan tezlerin yapıldığı üniversitelerin başında sırasıyla Gazi Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi ve Süleyman Demirel Üniversitesi bulunmaktadır. Tezlerin yapıldığı enstitülerde ilk sırada eşit oranla sosyal bilimler ve güzel sanatlar enstitüleri yer almaktadır. Yöresel dokumaları konu alan lisansüstü tezlerin ana bilim/ana sanat dallarına bakıldığında en fazla tezin Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı’nda yapıldığı görölmektedir. Tezlerin anahtar kelimelerinde “el sanatları”, “düz dokuma” ve “dokumacılık” sayıca büyük bir farkla öne geçmektedir. Tezlerin araştırdığı iller incelendiğinde en fazla tezin “Eskişehir”, “Isparta”, “Kars” ve “Konya” illerinde yapıldığı tespit edilmiştir.

Toplum kimliğini yansıtan el sanatlarından biri de şüphesiz dokumacılıktır. İlerleyen teknoloji ve değişen yaşam şartları tüm el sanatlarında olduğu gibi dokuma sanatlarını da etkilemiştir. Bu yüzdendir ki yöresel araştırmalar günden güne kaybolan dokuma sanatlarının belgelenmesi bakımından önemlidir. Araştırmanın bu alanda çalışan araştırmacılara örnek olması ve ışık tutması açısından önemli olduğu düşünölmektedir. Literatürde yöresel dokuma konulu lisansüstü çalışmaların ele alındığı bibliyometrik bir çalışmaya rastlanılmaması

çalışmanın özgünlüğünü yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu yönüyle de çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı ön görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Al, U. (2008). *Türkiye'nin bilimsel yayın politikası: Atıf dizinlerine dayalı bibliyometrik bir yaklaşım*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Al, U. - Coştur, R. (2007). Türk psikoloji dergisi'nin bibliyometrik profili. *Türk Kütüphaneciliği*, 21(2), 142-163.
- Aytaç, A. (2019). Ahilikte geçen dokumacılıkla alakalı mesleklere dair. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 46, 317-328.
- Aytaç, A. (2022). Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde Hereke ipek halılarıyla alakalı bazı belgeler. *Arış Dergisi*, 20-21, 44-52.
- Donthu, N., et al. (2021). How to conduct a bibliometric analysis: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 133(133), 285-296.
- Genç, R. (1997). Kaşgarlı Mahmud'a göre XI. yüzyılda Türklerde dokuma ve yaygı işleri. *Arış Dergisi*, 3, 8-17.
- Karakelle, A. (2023). Hatay-İskenderun ve Şanlıurfa-Suruç ilçeleri halk eğitim merkezlerinde kadınların yaptıkları el sanatları çalışmaları. *The Journal of Academic Social Science*, 76(76), 263-271.
- Karakelle, A. - Kayabaşı, N. (2018). Hatay/Reyhanlı kilimlerinde bulunan yaşam ile ilgili motifler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(Özel Sayı 3), 2633-2646.
- Kılıçarslan, H. (2022). Yalvaç ilçe ve müzesinde yer alan namazlık dokumalar. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 5(Özel Sayı 3), 188-210.
- Okubo, Y. (1997). Bibliometric indicators and analysis of research systems: Methods and examples. *OECD Science, Technology and Industry Working Papers*, 1997/01, 1-70.
- Ölmez, F.N. vd. (2022). *Kırşehir düz dokumaları (kilim cicim zili sumak)*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Öztürk, O. - Gürler, G. (2021). *Bir literatür incelemesi aracı olarak bibliyometrik analiz*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Soysaldı, A. (1999). Türk kilimlerinde dokuma teknikleri ve boyama özellikler. *Erdem*, 10(30), 599-613.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: www.cabim.ulakbim.gov.tr/bibliyometrik-analiz/bibliyometrik (Erişim: 01.02.2024).
- URL-2: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> (Erişim: 02.02.2024)

Extended Summary

Weavings, an important branch of traditional Turkish arts, have been at the forefront of societies with their diversity for centuries. Local weavings, consisting of motifs loaded with cultural expression and meaning, were born in the past for protection against climatic conditions and external factors with their unique techniques. From the past to the present, weavings have been used in various areas such as accessories, home decoration, and clothing. The raw materials used, production techniques, colors and patterns, the place of use, and similar defining characteristics of weavings vary from region to region and these differences cause the formation of a regional identity.

Weaving has come from the past to the present without losing its value in a cultural sense. It has a significant role due to this cultural value. The importance of weaving culture can be associated with the fact that the Turks came from a nomadic culture in their past lives. This lifestyle has also caused the continuous development of weaving culture. The ground mats, bags, and saddlebags used by nomadic communities due to their living in tents were seen as various ornaments in time as well as to meet the need. Small cattle breeding was also widely done to meet the raw material of weaving. The wool of animals was spun and dyed with natural dyes and used in weavings.

Weavings specific to the region are shaped according to the characteristics of the geography where they are located. Therefore, local weaving is the name given to weavings that have characteristic features in the region where they are made. The compositions, motifs, materials used, colors, etc. used in weavings take shape according to the region where they are located. In addition, differences occur according to the climate, cultural structure, and people's needs. It is possible to come across weavings in almost every region of our country, which has a rich weaving culture. Examples of these local weavings are generally kirkilti weavings used in home decoration, carpets, and rugs, shuttle weavings used in covers, clothing, etc. These weavings, which have their characteristics such as material, technique, color, and composition, are named according to the region where they are woven.

The fact that the art of weaving, one of our important cultural values, has survived from the past to the present in various forms and is still alive is proof that it is an indispensable element in our society. In addition, it is of significant importance that the unearthed weavings made in our regions are brought to the literature through field research.

The definition of bibliometric analysis on TÜBİTAK's website is stated as "The numerical analysis of publications produced by individuals or institutions in a certain field, in a certain period and a certain region and the relationships between these publications."

The aim of the study was to draw attention to the importance of local weaving by determining the bibliometric features of postgraduate theses on local weaving conducted between 1996-2023. For this purpose, some bibliometric features of theses on local weaving were determined and interpreted. In this respect, the study is important. Many studies on local weaving have been found in the literature. However, no publication has been found regarding the bibliometric analysis of postgraduate theses on local weaving. The study is of great importance in terms of being a document on which subjects and regions local weaving theses research conducted in our country are conducted.

In order to collect data in the research, a total of 120 theses, including 96 master's theses, 12 art proficiency theses, and 12 doctoral theses, on local weavings, written between 1996 and 2023, were examined. The bibliometric features of these theses, such as thesis types, distribution of theses by year, distribution of theses by universities, distribution of theses by institutes, distribution of theses by major science/major art branches, keywords used in theses, distribution of theses by provinces, were examined.

The findings of the research were obtained by scanning the theses in the database of the National Thesis Center of the Council of Higher Education. In determining the bibliometric analysis features of the research data, the titles in the theses' identifiers were taken into consideration and tables were created. The postgraduate theses examined in the tables were analyzed in the statistics program and percentage values were calculated and explained in the findings and comments section.

Postgraduate theses on local weavings constitute the scope of the research. A total of 120 theses, including 96 master's theses, 12 art proficiency theses, and 12 doctoral theses on local weavings, written between 1996-2023, constitute the sample of the research. The research is limited to theses that are accessible electronically on the YÖK national thesis center website between the specified years.

According to the findings of the research, it is seen that the majority of theses on local weaving are master's theses, followed by doctoral and artistic competency theses at an equal rate. Accordingly, it can be said that the topic of local weaving is preferred more in master's theses. The years in which the theses included in the scope of the research were published are theses on local weaving conducted between 1966-2023. Among the specified years, it is seen that most of the theses on local weaving were conducted in 2019, with a total of 13 theses, and it is understood that these theses are master's theses. When the starting years of theses on the subject are taken into consideration, it is noticeable that the first doctoral thesis was conducted in 1996, the first art proficiency thesis in 2011, and the first master's thesis in 1997. It is thought that this situation is due to the small number of departments and institutes related to the field in Türkiye. According to the data given in Table 3, it is seen that the total number of theses on local weaving has decreased from 2019 to 2023. It is thought that the reason for this decrease may be that much previous research has been conducted on local weavings. The universities where theses on the subject of regional weaving were written are Gazi University, Atatürk University, and Süleyman Demirel University, respectively. The institutes where theses were written are in the first place with equal rates of social sciences and fine arts institutes. When the main science/main art branches of postgraduate theses on regional weaving are examined, it is seen that most theses were written in the Main Art Branch of Traditional Turkish Handicrafts. The keywords of the theses are "handicrafts", "flat weaving" and "weaving", which are the leading ones in terms of numbers. When the provinces researched by the theses are examined, it is determined that most theses were written in the provinces of "Eskişehir", "Isparta", "Kars" and "Konya".

Advancing technology and changing living conditions have affected weaving arts as well as all handicrafts. That is why local research is important in terms of documenting weaving arts that are disappearing day by day. It is thought that the research is important in terms of setting an example and shedding light on researchers working in this field. The fact that there is no bibliometric study in the literature that examines postgraduate studies on local weaving reflects the originality of the study. At the same time, it is foreseen that the study will contribute to the literature in this respect.

"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.

16. YÜZYIL OSMANLI SARAY KUMAŞLARINDA VE TEZHİP SANATINDA ÇİÇEK SEVGİSİ: LÂLE



LOVE OF FLOWERS IN 16TH CENTURY OTTOMAN PALACE FABRICS AND
ILLUMINATION ART: TULIP

Servet Senem UĞURLU*-Atilla Yusuf TURGUT**

ÖZ: Göçebe ve yerleşik Türk kültüründe ve sanatlarında çiçek ve çiçek sevgisi daima önemli olmuştur. Diğer toplumlarda olduğu gibi Türkler de doğada ve yaşadıkları ortamda gördükleri çiçekleri, süsleme unsuru olarak düşünmüşlerdir. Türkler, motif, sembol, damga, simge haline getirdiği çiçekleri, Geleneksel Türk Sanatlarında süsleme unsuru olarak kullanmışlardır. Yaygın olarak kullanılan geleneksel Türk motiflerini, yaşadıkları doğadan ve bahçe çiçekleri arasından seçmişlerdir. Bu çiçeklerden biri de lale olmuştur. Lale çiçeği, görünümü ve anlamları açısından Geleneksel Türk Sanatlarında önemli bir yere sahiptir. Türk kültüründe lale çiçeğine duyulan sevgi, merak ve ilgi nedeniyle, her alan ve her dönemde kullanıldığı için Geleneksel Türk Sanatlarının karakteristik motiflerinden biri olmuştur. Osmanlı'da çiçek kültürü, çiçek sevgisi ve yetiştiriciliği; 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet döneminde başlamıştır. Osmanlı Saray Sanatı, bu dönemde kurulan Saray Nakkashanesi ve Ehl-i Hiref Örgütü kontrolünde şekillenmiştir. Osmanlı sarayının çiçek sevgisi, 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman döneminde daha da artmıştır. 16. yüzyılın ortalarından itibaren tüm Osmanlı Saray Sanatlarında olduğu gibi, saray kumaşları ve tezhip sanatında temel motif olarak çiçek motifleri kullanılmış ve çiçek motifleri ile oluşturulmuş desen kompozisyonları dikkati çekmektedir. Osmanlı saray sanatları incelendiğinde; gül, lale, karanfil ve sümbülün çiçek tasvirleri ile Geleneksel Türk Sanatlarında en çok tercih edilen motifler olduğu görülmektedir. Osmanlı kültüründe özellikle lale, sembolik anlamları nedeniyle en gözde çiçeklerden biri olmuştur. Bu nedenle lale motifi, çeşitli stilize edilmiş biçimleriyle Osmanlı sanatlarında sıkça kullanılmıştır. Bu çalışmada, 16. yüzyıl Osmanlı saray kumaşları ve tezhip sanatı örneklerinde kullanılan lale çiçeği incelenecek, tasvirleri araştırılacak, konuyla ilgili bilgi ve görüşler bir araya getirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Lale, Kumaş, Tezhip, Osmanlı, Çiçek

ABSTRACT: In nomadic and settled Turkish culture and arts, flowers and love of flowers have always been important. As in other societies, Turks have considered flowers they see in nature and in their living environments as decorative elements. Turks have used flowers that they have turned into motifs, symbols, stamps and icons as decorative elements in Traditional Turkish Arts. They have chosen widely used traditional Turkish motifs from the nature and garden flowers

* Doç.- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/İstanbul-senem-ugurlu@windowslive.com (Orcid: 0000-0003-2307-9623)

** Dr. Öğr. Üyesi- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/İstanbul- atilla.turgut@msgsu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-4848-1558)

they live in. One of these flowers is the tulip. The tulip flower has an important place in Traditional Turkish Arts in terms of its appearance and meanings. Due to the love, curiosity and interest in tulip flowers in Turkish culture, it has become one of the characteristic motifs of Traditional Turkish Arts since it has been used in every field and every period. Flower culture, love of flowers and cultivation in the Ottoman Empire began in the 15th century during the reign of Fatih Sultan Mehmet. Ottoman Palace Art was shaped under the control of the Palace Nakkashanesi and the Ehl-i Hiref Organization established during this period. The Ottoman palace's love of flowers increased even more during the reign of Kanuni Sultan Süleyman in the 16th century. As in all Ottoman Palace Arts from the mid-16th century onwards, flower motifs were used as the basic motifs in palace fabrics and illumination art, and pattern compositions created with flower motifs attract attention. When Ottoman palace arts are examined; it is seen that rose, tulip, carnation and hyacinth are the most preferred motifs in Traditional Turkish Arts with flower depictions. In Ottoman culture, tulips in particular have been one of the most popular flowers due to their symbolic meanings. For this reason, the tulip motif has been frequently used in Ottoman arts in various stylized forms. In this research, the tulip flower used in 16th century Ottoman palace fabrics and illumination art examples will be examined, its depictions will be investigated, and information and opinions on the subject will be brought together.

Keywords: Tulip, Fabric, Illumination, Ottoman, Flower

Giriş

Her toplumda doğa sevgisi ve özelinde çiçek sevgisi vardır. Çiçek, Osmanlı geleneğinde de özellikle süsleme unsuru olarak sıklıkla görülmektedir. Çiçek Osmanlı'da o kadar çok benimsenmiş ve sevilmiş ki en çok uygulanan temel motifler olarak Osmanlı süsleme sanatlarında yerini almıştır. Yüzyıllar içerisinde farklı üslup ve ekollerle değişip gelişmesine karşın Osmanlı saray sanatlarında tarihsel akış içerisinde değişmeyen unsurlardan birinin çiçek motiflerinin olduğu ve saray sanatı süslemelerinde sıkça ve sevilerek kullanıldığı görülmektedir.

Osmanlı döneminde çiçek ve çiçek kavramı; süsleme ögesi olmasının yanı sıra kültürel, ekonomik, siyasi ve her türlü sanat alanında sembolik olarak kullanılmıştır. İnsan yaşamı için çiçekler gündelik ve özel günler için önemli olmuş, bazı çiçeklerin ise dini sembol olarak kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı saray sanatı bağlamında saray kumaşları ve tezhip sanatında çiçek motiflerinin sıkça kullanılması dikkat çekicidir. İlk olarak kitap sanatlarında süsleme olarak görülen çiçek motiflerinin kullanımı, daha sonralarında saray kumaşları ve halılarında kullanılması ile saray dışına çıkarak yaygınlaşmıştır. Saray sanatlarında kullanılan çiçek motifleri incelendiğinde, lale motifinin değişik biçimlerde ve çoğunlukla kullanıldığı görülmektedir. Allah'ın ismi ile aynı harflerle yazılan lalenin rakamsal değerleri ve ebced hesabı aynıdır. Lale çiçeği tersten okunduğu zaman İslamiyet için sembol olan hilal ortaya çıkmaktadır. Osmanlı toplumunda özel bir yere sahip olan lale, süsleme sanatlarında, kültür hayatında, gündelik yaşamda ve şiirlerde sıklıkla yer almış ve itibar görmüştür (Özcan, 2017: 234). Lalenin "Allah" kelimesini temsil ettiği düşüncesi bu çiçeğin manevi olarak değerini arttırmıştır.

Zambakgiller (Liliaceae) familyasından, yaprakları uzun ve sivri formda ve çiçekleri ise ilkbahar aylarında kadeh biçiminde, Latince "Tulipa",

Farsça “Lâle” olan Türkçe “Lale” olarak bilinen süs bitkisi, soğanlı, çok yıllık ve otsu bir bitkidir (URL-1). Ceylan’a (1999: 72) göre; Anadolu toprakları birçok lale türüne ev sahipliği yapmasına rağmen, Anadolu’ya lale kültürü Türklerle birlikte gelmiştir. Türklerin laleyi Orta Asya’dan Anadolu’ya getirdiği söylenmesine karşın anavatanı hakkında kesin bilgi yoktur. Ancak “esas itibariyle bir Şark çiçeği olduğu, umumiyetle yabancı nevinin Japonya, Cenubi ve Orta Asya ile Kafkasya’nın, İran’ın ve kısmen Türkiye’nin bazı müsait yerlerinde yetiştiği” ifade edilmektedir (Aktepe, 1953: 85). Birbirinden farklı yayınlarda ise lalenin anavatanı olarak Asya kıtasında Pamir, Hindikuş ve Tanrı dağları olduğu yazıldığı görülmektedir.

Lâle Tanımı, Etimolojik ve Botanik Açından Önemi

Lale ismi, Farsçadan Türkçeye geçmiştir. Kırmızı çiçek, gelincik ya da anemon anlamında olmasına ek olarak Eski Farsçada “kırmızı şey” anlamındaki “alâlag” kelimesinden gelmektedir. Ayrıca “Lâl” kelimesi de aynı kökten gelmekte olduğu anlaşılmaktadır. Asıl olarak “gelincik” ya da “Manisa Lalesi” olarak isimlendirilirken günümüzde kullanılan lale kelimesi 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır (Nişanyan, 2018: 499-500). Lale şöhretini Farsça “la’l” kelimesinin “kırmızı” anlamıyla ilişkilendirilmesiyle ünlenmiştir (Satoğlu, 1986: 52-54).

Lale, zarafet, incelik ve masumiyetin sembolü olarak görülmektedir. Lale anlamına gelen ve yabancılar tarafından tulip olarak isimlendirilen kelime, Türklerin başlarında kullandıkları sarık üzerine sardıkları tülbent ile ilgilidir ve Avrupalıların laleyi “sarık biçiminde çiçek” olarak tanımladığı çeşitli kaynaklarda yazılmıştır (Baytop, 1992: 2). Araştırmacı Jack Goody (1993: 271) lale hakkında Türkçe “tülbent” kelimesinden türetilmiş lale (tulip) İngilizcede “Türk takkesi (Turk’s cap)” olarak bilinmektedir diye yazmıştır. Farsça la’l kelimesinin “kırmızı” anlamıyla ilişkilendirilen bitki, lâle ismiyle şöhret kazanmıştır (Önal, 2009: 912).

Bahçıvanlıkta laleler, çiçek morfolojisi ve boyutlarına göre sınıflandırılmaktadır. Botanik açıdan lalenin melezlenmesi ile çok çeşitli renk, biçim ve formda yetiştirilmektedir. Bu nedenle botanikçi, halk ve idarecilerin dikkatini çektiği için, laleler kültürel ve sosyolojik yaşamda sembol, simge ya da motif olarak kullanılmıştır.

Lalenin Kültürel Açından Önemi

Lale, özellikle Doğu kültür ve mitolojilerinde özel bir yere sahiptir. Edebi eserlerde sıkça kullanılmakta, mitolojide ise lalenin ortaya çıkışına dair farklı ve çok çeşitli anlatılar bulunmaktadır. Örneğin; Antikçağ Anadolu mitolojisinde “Adonis’in yarasından damlayan kanların toprağa düştüğü yerlerde dağ laleleri” (Gezgin, 2007: 92) oluşarak ortaya çıktığı söylencesi dikkat çekicidir. Pers mitolojisinde lale; yaprak üstündeki bir çiğ tanesine yıldırım düşmesi sonucunda çiğ tanesi ile yaprağın alev alması ve donarak lale haline gelmesi olarak tanımlanmaktadır (Gezgin, 2021: 210). Bu yanma olayının açıklaması ise lalenin ortasındaki koyuluğa bağlanmaktadır. Anadolu Kültürü açısından düşünüldüğünde, birbirinden

çok farklı ve çeşitli ulusların söylenceleri ile sanatlarında lale sembol olarak kullanılmıştır. Lale çiçeği, Anadolu için mitolojik, tarihi, kültürel, sanatsal özellikleri ile tasavvuf inancına göre önemli olduğundan çok yönlü ve derin anlamlar içermektedir. Lale, özellikle güzel sanatlar ve edebiyat alanları için önemli olmuştur. Anadolu mimarisi süslemelerinde 12. yüzyıldan itibaren stilize edilerek taş işçiliği, yazma eser ve ciltlerde sıklıkla lale motifi ya da sembolü kullanılmıştır. Özellikle 16. yüzyıldan sonra Osmanlı sarayı ve çevresinde, çiçek sevgisi ve çiçek bahçesi kavramlarının toplumda yayılarak kabul edilmesinin sonucunda; lale motif olarak kumaş, tezhip, mimari, çini, cilt, kalem işi, minyatür gibi çok sayıda Osmanlı sarayına bağlı sanat dallarında görülmüştür. Tabib Mehmed Askî Efendi “Takvîmü’l-kibâr ve Mi’yârü’l-ezhâr” isimli yazma eserinde, Kanuni Sultan Süleyman’ın şeyhülislamı olan Ebussuud Efendi (1491-1574) tarafından, İstanbul’da ıslah edilmiş lalenin ilk olarak yetiştirildiğini yazmıştır (Önal, 2009: 912). 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren lale çiçeği Avrupa’da da ünlenmiştir. Avusturya-Macaristan İmparatoru I. Ferdinand’ın İstanbul’a büyükelçi olarak gönderdiği Ogier Ghislain de Busbecq lalelerin yetiştirilmesine şahit olmuş ve 1554 yılında Viyana’ya lale soğanlarını beraberinde götürmüştür. Busbecq’in Avusturya’da yaşayan dostu Carolus Clusius’a lale soğanları gönderdiği de tahmin edilmektedir (Güzel, 2000: 146; Armağan, : 193). Tüm Avrupa’ya dağılan ve yetiştirilmesi yaygınlaşan lalelere en uygun iklimin Hollanda da olduğu anlaşıldıktan sonra lale çeşitlerinin manipülasyonları ile burada adeta bir lale soğanı endüstrisi kurulmuştur (Goody, 1993: 271).

Lale çiçeğinin Geleneksel Türk Sanatlarında önemini kavramak için, öncelikle geçmişteki değerlerinden bahsetmek konunun açıklanması açısından önemlidir. Osmanlı İmparatorluğunun hatta Türk kültürünün önemli çiçeklerinden olan lale hakkında çok yorum yapılmış ve öne çıkan bir motif ve sembol olarak kullanılmıştır. “Rûmî, lale-i nu’mân (şakayık, gelincik), Manisa lalesi, Girit lalesi gibi isimlerle” (Önal, 2009: 924) Divan Edebiyatı şiirlerinde geçmektedir. Geleneksel Türk Sanatlarının her alanında süsleme/bezeme motifi olarak kullanılmasının yanı sıra dini inanış açısından da laleye önemli sorumluluklar yüklenmiştir. Tasavvuf inancı ve Osmanlı Sanatında laleye “Allah” sembolü yüklenmiştir. Tasavvufa eğilimli Türkler, “Allah”, “hilal” ve “lale” kelimelerinin her üçünün de a-l-l-h harflerinden oluştuğunu ve bu üç kelimenin birbirleriyle gizemli bir biçimde bağlantılı olduklarını düşünmüşlerdir (Schimmel, 2004: 37). Ayrıca bu üç kelimenin de Ebced hesabı 66’dır. Lale, Allah’ın tecellisini sembolize eder, “aynı zamanda kemale yönelişini engellemeye çalışan bütün sıkıntılara göğüs geren gerçek müminin timsalidir” (Schimmel, 2004: 45).

Osmanlı Türkçesi	الله	هلال	لاله
Günümüz Türkçesi	Allah	Hilâl	Lâle

Tablo 1. “Allah”, “hilâl”, “lâle” kelimelerinin Osmanlı Türkçesinde yazımları, Tablo: Servet Senem Uğurlu (URL-2)

16. yüzyıl 2. yarısında Ehli Hiref-i Hassa örgütünde çalışan Osmanlı nakkaşları, lale çiçeğine farklı bir biçim kazandırmışlardır. Ehli Hiref-i Hassa örgütü sernakkaşı Kara Memi, Osmanlı hasbahçelerinin en sevilen çiçeklerinden lale, gül, karanfil, sümbül gibi çiçekleri çizimlerinde yarı stilize ederek Türk süsleme desenlerinin çeşitlenmesini sağlamıştır. Yarı üslûplaştırılmış lâlelerin ilk görüldüğü eser Kara Memi'nin "Muhibbî Dîvânı" olmuştur. Mevlâna Celaleddin-i Rumi ve Âşık Veysel'in şiirleri ile Karacaoğlan'ın deyişlerinde de Allah'a ulaşma ve özlem ile keder dolu kalplerin ifadeleri görülmektedir.

Desen Açısından Lalenin Önemi

Lale formunun basit ve yalın olması, ayrıca kolaylıkla stilize edilmesi nedeniyle; Osmanlı sarayındaki Ehl-i Hiref Hassa örgütü sanatçıları tarafından çok sevilmiştir. Bunun sonucunda, Osmanlı Sanatının tüm alanlarında yapılan eserlerde "lale", motif ve sembol olarak kullanılmıştır. Klasik dönem Osmanlı kumaşlarından başlamak üzere, lale motifi, Osmanlıda tezhip, cilt, minyatür, kalem işi, halı, kilim, çini gibi tüm sanat dallarında sevilerek kullanılmıştır. Türk resim sanatı incelendiğinde ise tarihte ilk lale tasviri, Uygurlara ait Bezeklik Mağarasında bulunan duvar resminde görülmüştür. Bu freskte bir Uygur prensi elinde lale tutar biçimde resmedilmiştir. Bu arkeolojik buluntu, günümüzde Almanya'da "Museum für Asiatische Kunst" koleksiyonundadır.



Resim 2. Resim 1'in ayrıntısında elinde lale çiçeği tutan Uygur prensi tasviri (URL-3)

Resim 1. Uygur Prensi freski (ahşap üzerine sıva), 10-11. yüzyıl, Bezeklik Mağazarası, Sincan Bölgesi Çin, III. Turfan Seferi (Aralık 1905-Nisan 1907), Mağara 31, (Grümwedel 19), taş no. Xii, 38,5x59,5x4 cm, yaklaşık 25 kg, Museum für Asiatische Kunst (URL-3)

16. Yüzyıl Osmanlı Saray Kumaşlarında Lale

Osmanlı İmparatorluğunda kumaşlar, saray ve halk kumaşları olarak iki temel gruptur. Sarayın imkânları ölçüsünde, Osmanlının gücü ve saltanatı doğrultusunda, saray kumaşları dokunmuştur. "Bu nedenle padişahın, harem ve yöneticilerin her alanda kullanmış oldukları dokuma örnekleri 'Saray Dokumaları' adı altında incelenir" (Uğurlu, 1994a: 12). Osmanlı saray kumaşları için dokunduğu dönemin en iyi malzemeleri kullanılarak ülkenin en iyi dokuma ustaları tarafından dokunurken, dokumacılar saray kontrolü ile çalışmışlardır. Bu kumaşlar, Osmanlı sultanı ve yakınları için sarayda ya

da saraya bağılı usta terziler tarafından, kaftan gibi saray giysilerinin dikiminde kullanılmıştır (Uğurlu, 1987: 25-27; Uğurlu, 2024: 1068).

Erken dönem Osmanlı saray kumaşlarında uygulanan motif ve desenler, saray Nakkaşhanesinde dönemin önemli sanatkârları tarafından hazırlandıktan sonra, bütün sanat kollarına dağıtılmıştır. 15. yüzyıldan başlamak üzere, Osmanlı Sarayı Nakkaşhanesinde üretilen desen programı daima değişim göstermiş, bu değişiklikler ise kumaşlarda takip edilebilmiştir (Tezcan; 1995: 321-330). Yavuz Sultan Selim'in 1512-1520 yılları arasında Tebriz'i fethetmesinden sonra, savaş ganimetlerinden biri olarak nakkaş Şah Kulu'nu da yanında getirmiştir. Şah Kulu, 1520-1566 yılları arasında Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde çalışmış ve Osmanlı Sanatına "Saz yolu üslubu"nu oluşturmuştur. Kıvrımlı ve uçları sivri hançer yaprakları, hatayi, penç, gonca, lale, karanfil, sümbül gibi doğadan alınmış çiçekler, stilize edilerek bu üslupta temel motifler olarak kullanılmıştır. Şah Kulu'nun öğrencisi Kara Memi'nin ise hocasından daha farklı yarı stilize çiçeklerle oluşturduğu yeni üslubu Osmanlı saray sanatına getirmiştir. Kara Memi, "başta gül, lale, sümbül, karanfil, süsen olmak üzere has bahçelerin çiçeklerini, bahar dalı açmış meyve ağaçlarını Osmanlı'ya özgü bir natüralizm ile bezeme sanatına mal edilmiştir. 'Çiçek üslubu' da diyebileceğimiz bu bezemenin bütün sanat kollarında örneklerini görmek mümkün olmuştur" (Tezcan, 1998: 185).

Lale motifi, Osmanlı sanatında 15. yüzyıldan başlayarak etkisini arttırmıştır. Türk Rokokosu dönemine kadar lale motifi, Osmanlı'da en sevilen motiflerden biri olmuştur. Lalenin önemini Celal Esad Arseven (1983:1217) "Lalenin eski harfler ile yazılışında, Allah adındaki harflerin bulunması" olarak vurgulamıştır. Lale motifi, Osmanlı saray kumaşlarında sıklıkla kullanılmıştır. Lale motifinin şekli ve stilize biçimleri; örnekten örneğe, sanat eserinden bir başka sanat eserine göre değişim göstermiştir.



Resim 3. 16. yüzyıl Osmanlı kemha kumaş parçası, 66,7x135,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Env. no. 52.20.23a,b (URL-4)



Resim 4. Resim 3'teki kemha deseninde görülen lale motifi ayrıntısı (URL-4)



Resim 5. 16. yüzyıl kemha kaftan kolunda lale motifi, 94 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. no.13/933. (Baker vd. 1996: 155)

15. yüzyılda başlayan ve her geçen gün malzeme, teknik, renk, motif ve desen özelliklerini geliştiren Osmanlı saray kumaşları, sarayın gözetimi ve kontrolünde üretilmiş dokumaları ile ünlenmiştir. 15. yüzyıl Osmanlı saray dokumalarında rumi, kaplan çizgileri, pars beneği, çintemani, lale, tepelik,

bulut, karanfil ve nilüfer çiçekleri ile kullanılmış, küçük boyutlardaki motif grupları $\frac{1}{2}$ raportlar halinde ulanarak desen kompozisyonları oluşturulmuştur. Osmanlı saray kumaşlarında kullanılan lale motifleri incelendiğinde; “Anemon”, “Gelincik” ya da “Manisa Lalesi” olarak bilinen çiçeğin formuna benzediği görülmektedir. “Lale motifli ilk kumaş örneği Fatih Sultan Mehmet’in kaftanıdır” (Uğurlu, 2001: 43). Resim 6 ve Resim 7’deki örnekler, Fatih Sultan Mehmet’in (1451-1481) üzerine kayıtlı olan iki kaftanıdır ve desen kompozisyonunda da lale motifleri on iki sivri uçlu yıldız biçiminde olacak şekilde tasarlanmıştır. Ancak bu desenler 1540’lı yıllarda ortaya çıkan çiçek üslubunda olduğu için, kaftanların 16. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenmesi gerekmektedir (Baker vd. 1996: 137, 178).



Resim 6. Fatih Sultan Mehmet’in tören kaftanı ayrıntısı, Topkapı Sarayı Müzesi, kaftan boyu 138,5 cm, Env. no: TSM 13/21 (Baker vd. 1996: 137)



Resim 7. Fatih Sultan Mehmet’in tören kaftanı ayrıntısı, kaftan boyu 142,5 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. no: TSM 13/8 (Baker vd. 1996: 181)

1502 yılında çıkartılan Bursa İhtisap Kanunları ile dokumalara belirli kalite ölçütleri, dokumacılar ise bazı yaptırımlar getirilmiştir. Buna ek olarak İstanbul ve Edirne’de de çıkartılan kanunnameler Osmanlı sarayı ve saray çevresine dokunan dokumalar ve onları dokuyanların uymaları gereken kanunları içermektedir. (Tezcan, 1998: 193). Ayrıca yapılan sıkı kontroller ile Osmanlı sarayı kumaşlarının nitelik ve nicelikleri artırılmıştır.



Resim 8. Dikey dalgali çizgili tam raportlu kemha kumaşta temel motif ve dolgu motifleri, 1565-1580 yılları, kumaş boyutları 67,3x121,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Env. no. 52.20.21, (URL-5)



Resim 9. Dikey dalgali çizgili tam raportlu kemha kumaşta temel motif olarak lale motifleri, 1550-1600 yılları arası, kaftan boyutları 75,5x78 cm, Victoria & Albert Museum, Env. no. 754-1884 (URL-6)

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı saray kumaşlarının desen kompozisyonları değişmiş, oval formlu şemselerin tam ya da yarım raportlar halinde yerleştirilmesiyle desenler oluşturulmuştur. Bazı kumaşlardaki desen kompozisyonları; dikey biçimde dalgalı, zikzaklı ya da kırık dallar halinde tam raportlarla oluşturulmuş olduğu görülmektedir (Uğurlu, 2001: 54-55). 16. yüzyıl Osmanlı saray dokumalarının desen kompozisyonlarında; lale, karanfil, nar, hançer yaprakları, üç benek, çintemani, iç içe benek, yıldız güneş, kozalak, çınar yaprağı, hilal, bulut motifleri kullanılmıştır.



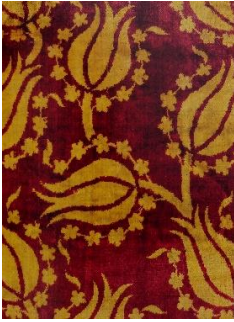
Resim 10. 16. yüzyıl kemha kumaş parçası, 67,3x 61 cm, The Metropolitan Museum of Art, Env. no. 52.20.22 (URL-7)



Resim 11. Temel motif olan lale motifi (URL-7)



Resim 12. Resim 10'daki kumaşta dolgu motif olarak kullanılan lale motifleri (URL-7)



Resim 13. 1/2 raportlu desen kompozisyonlu kadife kumaş ayrıntısı, 150x59 cm, 16. yüzyıl, Museum of Fine Arts Boston, Env. no. 17.600 (Atasoy vd. 2001: 131)



Resim 14. 1/2 raportlu desen kompozisyonlu kadife kumaş ayrıntısı, 150x59 cm, 16. yüzyıl, Museum of Fine Arts Boston, Env. no. 17.600 (Atasoy vd. 2001: 131)



Resim 15. Desen kompozisyonu lale motifleriyle oluşturulan çatma yastık yüzü, 42x68 cm, 16. yüzyıl (URL-8)

Osmanlı saray kumaşlarında temel malzeme olan ipeğe ek olarak dokumalarda altın ve gümüş tel ya da kılaptanlar kullanılmıştır. "Dokumaların, kullanılan malzemenin pahalılığı oranında değerli olacağı saplantısı, kuruluşun sonra Osmanlı saltanatını da kürk, ipek, kıymetli taş, inci, altın ve gümüşlü dokumaların kullanımına yöneltmişti" (Uğurlu, 1994b:

94). Dokumalarda kullanılacak altın ve gümüş tellerin hazırlanması oldukça önemlidir. “Simkeşhanelerde çekilen gümüş önce civa yardımıyla altınla yaldızlanır, sonra çekilirdi” (Tezcan, 1998: 194). Bu işlemin Kemhacıbaşı gözetiminde ve kontrolünde yapıldığı bilinmektedir. “Osmanlı ipeklilerinin gözü rahatsız etmeyen ağır başlı, soluk bir parlaklığı vardır. Bu, başlangıçta, dokuma bittikten sonra her dokumacının kendi atölyesinde uyguladığı preslemeyle sağlanıyordu” (Tezcan, 1998: 194).



Resim 16. Kemha kumaş parçasında temel motif ve dolgu olarak lale motifleri, orijinal kumaş 67,9x111,8 cm, 16. yüzyıl, The Metropolitan Museum of Art, Env. no. 52.20.19 (URL-9)



Resim 17. Kanuni Sultan Süleyman'ın (1494-1566) tören kaftanı ayrıntısı, kaftan boyu 76 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. no: TSM 13/38 (Baker vd. 1996: 108)

Lale motifi, sanattaki tasvirlerine bakıldığında, dönemin sanat anlayışına göre; lalenin sevilerek tercih edilen biçim ve tiplerinin zamanla değiştiği görülmektedir. 16. yüzyılda yuvarlağa yakın oval formlar zaman içerisinde gittikçe uzayarak 18. yüzyılda uzun kadehler şeklinde çizilerek desenlenmiştir (Demiriz, 2005: 282).

Topkapı Sarayı Müzesi'nde Padişah Elbiseleri Koleksiyonu'nda Fatih Sultan Mehmet'in kıyafetleri ile başlayan zengin bir grup sultan elbisesi vardır (Tezcan, 1998: 193). Bu koleksiyonda Osmanlı sultanlarının törenlerde kullandığı kaftanların yanı sıra sultanların günlük olarak kullandığı giysileri ile şehzadelerin kaftanları da bulunmaktadır. Bu kaftanlarda lale motifinin kumaş desenlerinde sevildiği için sıklıkla kullanılmış olduğu görülmektedir. Osmanlı saray sanatına bağlı olarak oluşturularak geliştirilen lale motifi, saray atölyelerindeki tüm sanat dallarında en erken kullanılan ve severek geliştirilen motiflerdendir. Lale; 16. yüzyıl Osmanlı saray kumaşlarının desen kompozisyonlarında temel motif ve dolgu motifi olarak kullanılmıştır. 16. yüzyılda kullanılan lale motiflerinde daireye yakın oval formun ve lalenin stilize edilerek kullanılması dikkat çekmektedir. Bazı kumaş desenlerinin kompozisyonlarında ise lale çiçeğinin yanı sıra lale yapraklarının da kullanıldığı görülmektedir.

16. yüzyıl ikinci yarısından itibaren, Osmanlı saray kumaşlarının desen kompozisyonlarında şemselerin (oval madalyonların) tam raport ya da yarım raportlar halinde yerleştirilmeleriyle oluşturularak desenlerinin hazırlandığı görülmüştür (Uğurlu, 2019: 168). 16. yüzyılda dokunmuş

Osmanlı saray kumaşlarının desen kompozisyonlarında en sık görülen desenleme sistemi, dikey dalgalı dal desendir. Motif ve motif grupları tam ya da yarım ulamalar (raportlar) ile yerleştirilerek desen kompozisyonları oluşturulmuştur.



Resim 18. Çocuk kaftanı yen ayrıntısı, kol boyu 70 cm, 16. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. no: TSM 13/1896 (Baker vd. 1996: 149)



Resim 19. Sultan II. Murad'ın (1574-1595) tören kaftanı ayrıntısı, kaftan boyu 150 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. no: TSM 13/216 (Baker vd. 1996: 187)



Resim 20. Kanuni Sultan Süleyman'ın (1494-1566) tören kaftanı ayrıntısı, kaftan boyu 154 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. no: TSM 13/840 (Baker vd. 1996: 190)

16. yüzyıl Osmanlı saray kumaşlarında motifler, iç içe ya da üst üste yerleştirilerek bileşik motif grupları ve desen kompozisyonları oluşturulmuştur. Bu dönemde bir motifin içerisine diğer motifler ile negatif-pozitif ya da farklı renk ya da renk değerlerinde kontürlü ya da kontürsüz dolgu motifleri kullanılmıştır.



Resim 21. Çatma kumaş parçası, 16.-17. yüzyıl, 65,7x50 cm, Düsseldorf Deutsches Textilmuseum, Env. no. 14281 (Erber, 1993: 141)



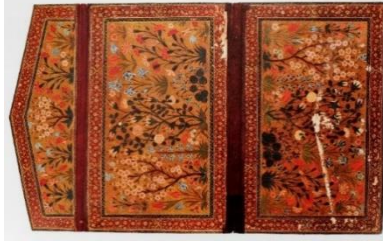
Resim 22. Kaftandan kesilmiş kemha kumaş parçası ayrıntısı, 16. yüzyıl ortası, cep parçasının boyutları 65,6x70,2 cm, Krefeld Deutsches Textilmuseum, Env. no. 14281 (Erber, 1993: 131)

Osmanlı saray kumaşları kapsamında dokunan ve “kolay taşınabilirliğinden ötürü dokuma örnekleri, bölge ve ülkeler arası, bilgi, teknik, kültür iletişimde her zaman etkili olmuşlardır” (Uğurlu, 1987: 28). Bu yüzden satın alma ya da hediyeleşme benzeri nedenler ile Osmanlı saray dokumaları tüm dünyada büyük müze ve koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Yurtdışındaki bazı örnekler, Osmanlı saray dokumacılığının önemli bir grubunu oluşturmaktadır.

16. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatında Lale Çiçeği

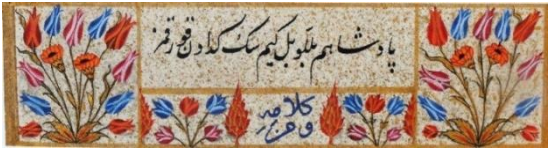
Halk tarafından doğada serbest olarak yetiştirilen lale çiçeği, 16. yüzyılda Osmanlı saray bahçelerine girmiştir. “Lale bahçesi” anlamına gelen “Lalezar” terimi de buradan gelmektedir. Lale çiçeği, Osmanlı İmparatorluğunun hasbahçelerinin en gözde çiçeklerinden biri haline gelmiştir. Motif olarak düşünüldüğünde ise lale, geleneksel sanatlarımızın vazgeçilmez süsleme öğelerinden biri olmuştur. Lale çiçeğinin yetiştirilmesindeki çeşitlilikler, Yavuz Sultan Selim tarafından 16. yüzyılın başlarında Kırım’ın Kefe yöresinden getirttiği üç yüz bin lale soğanlarının ıslahı ile gerçekleştiği muhtemeldir (Olbak, 2017: 244). 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman döneminden itibaren, Osmanlı devletinde lale; hem “süs bitkisi” hem de “süsleme motifi” olarak kullanılmıştır.



Resim 23. Kara Memi'nin imzasız eserlerinden olan 1540 tarihli “Kırk Hadis” adlı yazma eserin iç kapaklarında lale motifleri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Env. no. EH 2851 (Atasoy, 2016: 63)

Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul’da malzeme usulü ya da lale çeşitlerinin melezlenmesiyle elde edilen İstanbul Lalesine “Lale-i Rumi” adı verilmiş ve bu laleler çok beğenildiği için yoğun bir şekilde yetiştirilmiştir (Olbak, 2017: 244).

Tezhip Sanatında yapılan eserlerde, dönemin sanat anlayışına göre lale motifi yüklendiği manevi anlamları ile sevilerek tercih edilmiştir. Tezhipli eserlerde lale motiflerinin biçim ve tipleri, farklı üsluplarla değişmiştir. 16. yüzyılda tezhip bezemelerinde lale motifleri, yuvarlağa yakın oval biçimlerde görülürken, 18. yüzyıl sanat anlayışının ve beğenisine göre biçimleri uzamış ve uzun kadeh biçiminde stilize edilerek çizilmiştir.

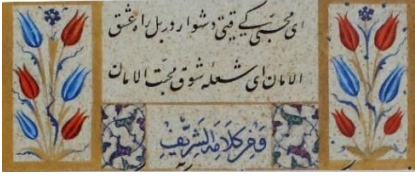


Resim 24. Kara Memi'nin Muhibbî Dîvanı koltuk tezhiplerinde saray bahçe çiçekleri ve lale motifleri, H 973./M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467, 314a (Atasoy, 2016: 265)

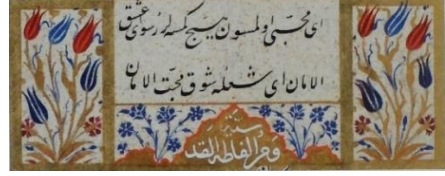


Resim 25. Resim 24'teki koltuk tezhibindeki lale motiflerinden detay, H 973./M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467, 314a (Atasoy, 2016: 265)

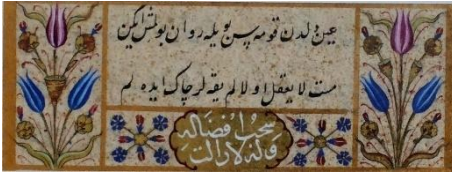
Yarı stilize çiçekler doğadaki türlerine yakın olacak şekilde desenlenmiştir. Bu dönemde lale, sümbül, gül, karanfil, nergis, menekşe gibi çiçekler görselleştirilmiştir. Bu anlayışla yapılan çiçekler, ilk olarak yazma kitaplarda uygulanmış daha sonra diğer süsleme dallarında görülmüştür. 15. yüzyılın sonundan itibaren Mushafların sure başı bezemelerinde az da olsa görülen yarı stilize çiçekler, yerlerini 16. yüzyılın başlarından itibaren Kara Memi'nin üslubu olan bahçe çiçekleriyle yapılan desen uygulamalarına bırakmıştır (Mahir, 1990: 6). Ayrıca 16. yüzyılda, el yazması eserlerin koltuk tezhiplerinde Kara Memi'nin üslubu ile oluşturulan bahçe çiçekleriyle yapılan desen örnekleri görülmektedir.



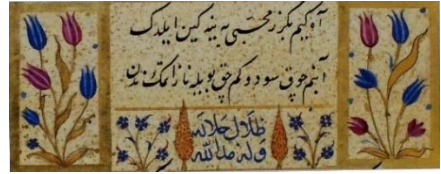
Resim 26. Muhibbî Dîvanı'nda Kara Memi'nin koltuk tezhiplerinde lale motifli örnekleri, H 973./M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467, 333b (Atasoy, 2016: 265)



Resim 27. Muhibbî Dîvanı'nda Kara Memi'nin koltuk tezhiplerinde lale motifli örnekleri, H 973./M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467, 332a (Atasoy, 2016: 265)



Resim 28. Muhibbî Dîvanı'nda Kara Memi'nin koltuk tezhiplerinde lale motifli örnekleri, H 973./M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467, 328b (Atasoy, 2016: 265)



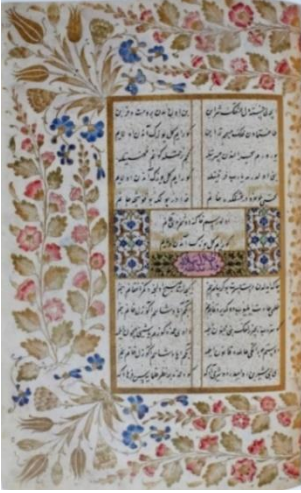
Resim 29. Muhibbî Dîvanı'nda Kara Memi'nin koltuk tezhiplerinde lale motifli örnekleri, H 973./M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467, 331a (Atasoy, 2016: 265)

16. yüzyılda Osmanlı sarayı başnakkaşı Kara Memi, kendine has geliştirdiği yarı stilize hatâyî motiflerinin yanı sıra saray bahçesinde yetiştirilen gül, lale, karanfil, sümbül ve nergis gibi doğal çiçekleri eserlerinde yarı üsluplaştırma tekniğini kullanarak görselleştirmiştir. Bu anlayışla oluşturulan lale motiflerinin görüldüğü ilk eser, Kara Memi'nin Muhibbi Divanı'dır.



Resim 30. Tezhipleri Kara Memi tarafından yapılan Muhibbî Dîvanı, ketebe (imza) sayfasındaki lale motifleri, H. 973/M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467 (Atasoy, 2016: 75)

Osmanlı'da natüralist yaklaşım ve yarı stilize anlayış, çiçek motiflerinde 16. yüzyılda etkili olmaya başlamıştır. Çiçeklerde bu üsluplaştırma anlayışı, Kara Memi sayesinde ve öncülüğünde ilk olarak yazma eserlerde görülmüştür (Turgut, 2022: 250). Bu uygulamalar, el yazması kitapların özellikle serlevha tezhibinde ve sayfa kenarlarındaki halkâr tezyinatlarında yapılmıştır.



Resim 31. Muhibbî Dîvanı halkâr tezyinatlarında Kara Memi'nin yaptığı bahçe çiçekleri ve lale motifi, H.973/M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467 (Atasoy, 2016: 112)



Resim 32. Muhibbî Dîvanı halkâr tezyinatlarında Kara Memi'nin yaptığı bahçe çiçekleri ve lale motifi, H.973/M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467 (Atasoy, 2016: 129)

Kara Memi'nin gözleme dayalı olarak yaptığı çiçekler, Osmanlı tezhip sanatında bir yeniliktir. Sanatçının tezhip uygulamalarında kullandığı lale ve gül motifleri, en çok tercih ettiği bahçe çiçeklerinden olmuştur (Turgut, 2019: 60). Kara Memi eserlerinde lale tasvirlerini farklı tarzlarda kullanmıştır. Yalın halde tasvir edilmiş lalelerdeki taç yapraklar, uçları sivriltilmiş üç yaprak halinde yapılmıştır. Bazı lale motifleri ise farklı ya da aynı rengin renk değerleriyle vurgulanmıştır. Bu çalışmalara önemli örneklerden biri olan, Tarihçi Mustafa Ali Gelibolulu tarafından yazılmış ve 1584 yılında tamamlanmış "Nusretname" adlı yazma eserin halkârî tarzındaki tezyinatının Kara Memi'ye ait olduğu düşünülmektedir (Ak, 2013: 81-82).



Resim 33. Mustafa Ali Gelibolulu'nun "Nusretname" adlı yazma eserinde Kara Memi'nin lale motifi tezyinatları (Ak, 2013: 82)



Resim 34. Mustafa Ali Gelibolulu'nun "Nusretname" adlı yazma eserinde Kara Memi'nin lale motifi tezyinatları (Ak, 2013: 82)

Bir diğ er lale tasviri ise en karmaş ık olan motiftir. Lalelerin ta yapraktan oluş an gövdeleri, yuvarlaktır ve uçları kısa sivri halde yapılmıştır (Atasoy, 2002: 140). Bu tarzda tayaprakların kenarları ise lalenin renginden daha açık renk değerlerinde olmak üzere vurgulanmıştır. Bu görünüm ise “yaprakların adeta birbirlerinin üstüne sarılmış izlenimi yaratır” (Atasoy, 2002: 140).



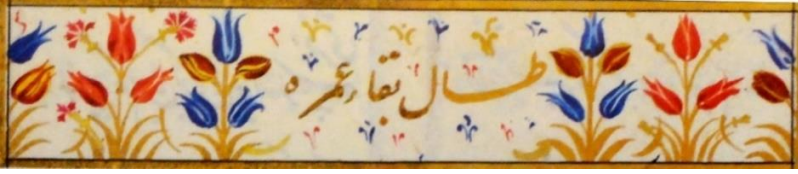
Resim 35. Tezhipleri Kara Memi tarafından yapılan Muhibbi Divanı, saray bahçe çiçekleri ile lale motifleri, H.973/M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467 (Atasoy, 2016: 113)



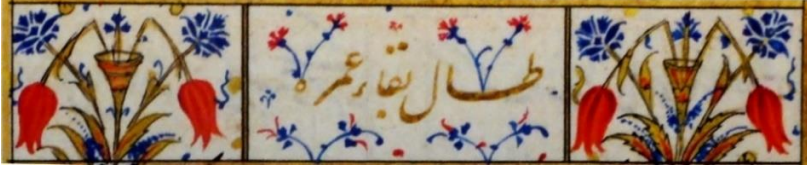
Resim 36. Tezhipleri Kara Memi tarafından yapılan Muhibbi Divanı, saray bahçe çiçekleri ile lale motifleri, H.973/M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467 (Atasoy, 2016: 113)

Osmanlı’da 16. yüzyılda gelişmeye başlayan iek temalı uygulamalar ve üsluplar, geleneksel sanatlarımız içerisine ünlü müzehhip ve saray sernakkaşı Kara Memi ile girmiş yarı stilize ve natüralist üsluba yakın yaklaşımı ile ileride dahada gelişecek olan iek uygulamalarına yön vermiştir (Atasoy, 2002: 140). iek temalı uygulamalar 16. yüzyılda tezhip sanatının dışında, kumaş, cilt, minyatür, ini, kalem işi, halı ve duvar sslemeciliği gibi geniş bir alana yayılmıştır. Bu sanat anlayışı, bakış açısı ve “şkfe tarzı” uygulamaların ilk öncüsünün Kara Memi olduğunu söylemek mümkündür. nk Kara Memi’nin oluşturduğu üslubuyla, 16. yüzyılda ilk defa Osmanlı tezyini sanatlarında yarı stilize ve natüralist yaklaşım ile çiçeklerin gerçek görüntülerine ne kadar yakın resmedildiğine ve neye benzediğine şahit olunmuştur. Kara Memi’nin üslubunda lale çiçeği tonlama ve tarama tekniğiyle lale çiçeğine, gl ise doğadaki görünümüne benzer bir yapıda görselleştirilerek tasvir edilmiştir.

“Kara Memi Ekolü” ya da Kara Memi’nin “Dört iek üslubu” olarak Türk süsleme sanatlarında yerini alan yarı stilize süsleme grubu çiçeklerinde, lale, sümbül, karanfil ve gl çiçekleri natüralist yaklaşımlı kompozisyonların ana temasını oluşurmaktadır (İmuk, 2023: 40).



Resim 37. Tezhipleri Kara Memi tarafından yapılan Muhibbî Dîvanı, yarı stilize saray bahçe çiçekleri ve lale motifi, H.973/M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467 (Atasoy, 2016: 29)



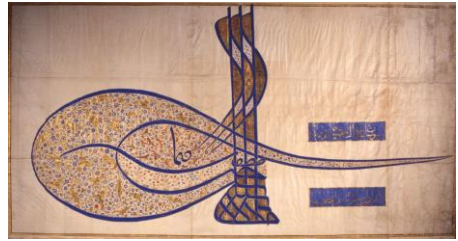
Resim 38. Tezhipleri Kara Memi tarafından yapılan Muhibbî Dîvanı, yarı stilize saray bahçe çiçekleri ve dalı kırılmış lale tasviri, H.973/M. 1566 tarihli, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. no. 5467 (Atasoy, 2016: 29)

Tezhip sanatında lale çiçeğinin bir başka kullanım alanlarından biri de tuğralar olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğralarının tezyinatlarında görülen çiçek motifli kompozisyonlarda dönemin ünlü müzehhibi Kara Memi'nin etkisi görülmektedir. Bu dönemde yapılan bazı tuğra süslemelerinde görülen laleler, sümbüller, karanfiller ve güllerin büyük ihtimalle Kara Memi tarafından yapıldığı tahmin edilir (Atasoy, 2002: 147-148).

16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566), Sultan II. Selim (1566- 1574) ve Sultan III. Murad (1575-1595) tuğralarında dönemin neredeyse tüm sanatlarımıza yansıyan ince işçilikli en güzel bezeme örnekleri görülmektedir. Sarayın usta sanatçıları dönemin çiçek üsluplarını tuğra tezyinatlarında kullanmışlardır. Lale çiçeği bu dönemde çiçek tasvirlerinde tuğra süslemelerinde yerini almıştır (Turgut, 2002: 82-83).



Resim 39. Kara Memi tarafından yapılmış Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Env. no. GY 1400 (Atasoy, 2016: 39)



Resim 40. Kara Memi üslubunda Sultan III. Murad'ın Tuğrası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Env. no. GY 1394 (Ak, 2013: 93)



Resim 41. Üzerinde lale motifleri olan Kara Memi tarafından yapılan Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası ayrıntısı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Env. no. GY 1400 (Atasoy, 2016: 39)



Resim 42. Üzerinde lale motifleri olan Kara Memi tarafından yapılan Sultan III. Murad tuğrası ayrıntısı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Env. no. GY 1394 (Atasoy, 2002: 151)

16. yüzyılda ilk defa Kara Memi ile bezeme sanatlarında görülen yarı stilize ve natüralist üsluba yakın çiçek tasvirlerinden sonra, Osmanlı'da batı etkili sanat anlayışı ile 17. yüzyılın yarısından itibaren başlayan süreçte tezhip sanatında farklı anlayışlar oluşmuştur. Bu bağlamda 16. yüzyılda gelişmeye başlayan çiçek üsluplarının 17. ve 18. yüzyıllarda zirveye ulaşacak olan çiçek temalı uygulamalarının ilk örnekleri olduğunu söylemek mümkündür.

18. yüzyılda görülen gölgeli renklendirmeler, derinlik etkisi yaratarak boyut katmıştır. Natüralist anlayışla yapılan çiçekler ve çiçek buketleri, tezhip sanatında çiçek ressamlığı akımına neden olmuştur (Taşkale, 2009: 11). Özellikle natüralist tarzda çiçeklerin en yoğun kullanıldığı dönem olarak 18. yüzyılın, çiçek ressamlarının devri olduğu söylenebilir. Bu dönemde Osmanlı tezyinatlarında karşımıza çıkan gül, lale, süsen, karanfil ve bahar dalları gibi çiçeklerin tüm detaylarıyla daha çok natüralist tarzda bezendikleri görülür (Atasoy, 2002: 140). Osmanlı kültüründe lale sevgisi ve merakının sonucu olarak 1718-1730 yılları arasında, Sultan III. Ahmed'in saltanat yıllarındaki döneme "Lale Devri" denilmiştir. Bu dönemde lale sevgisi, yetiştiriciliği ve merakı; geleneksel sanatların neredeyse her dalında kendini göstermiştir (Özcan, 2017: 235). Natüralist üslupta çiçek tasvirleri, 18. ve 19. yüzyıllarda varlığını güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Bu dönemdeki çiçek tasvirlerinde gül ve lale motifleri, en gözde çiçekler olmaya devam etmiştir. Osmanlı sanatlarında tarihin akışına bakıldığında, 17. yüzyılda "Şükûfe" adı verilen ve kendine has karakteriyle doğala yakın biçimde resmedilmiş çiçeklerin karakterleri bozulmadan tonlamalı ve gölgeli olarak tezhipli eserlerde ve çiçek albümlerinde boyanmaya başlanmıştır (Duran, 2009: 406).

Sonuç ve Değerlendirme

Türk kültürü göçebe ve yerleşik yaşam çeşitleri ile öne çıkmaktadır. Hem göçebeler hem de yerleşik yaşamda olanlar yaşadıkları çevrede çiçekleri sevdikleri için beğenilerine göre bahçe ve yaşam ortamlarını

çiçeklerle donatmışlardır. Yerleşik ortamda yaşayanlar bahçe kültürü, sayfiye yeri, bağ gibi ortamlarda saksılarda yetiştirdikleri çiçeklerle kendilerine mekânlar oluşturmuşlardır. Bahçe ve çiçek sevgisi zamanla Türk kültürünün sembolik ve stilize edilmiş biçimlerde çiçek formlarına duyulan sevgi ve ilgi sonucunda motif ve semboller olarak Geleneksel Türk Sanatlarında da kullanılır olmuştur. Örneğin doğada gördükleri ve kendiliğinden yetişen kır çiçeklerinin, Yörüklerin ve Türkmenlerin kız çocuklarına sıklıkla isim olarak verdikleri görülmektedir.

15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı Sanatında çiçeğe duyulan sevgi ve merak nedeniyle günlük yaşamdan edebiyata, sanattan şiire, mitolojiden inanca kadar bahçe çiçekleri yaygınlaşarak ilgi görmüştür. Bu nedenle, Geleneksel Türk Sanatları içerisinde gül, lale, karanfil, sümbül, şakayık, bahar dalı gibi çiçekler; “süsleme unsuru” olarak kullanılmıştır. Lale, Geleneksel Türk Sanatlarında en çok ilgi gören, sevilen ve sıklıkla kullanılan önemli çiçeklerden biridir. Lale çiçeğine yüklenen maddi, manevi anlamlar ile sembolik tanımlamalar, bu çiçeğin daha çok tercih edilmesine neden olmuştur. Osmanlı Saray Sanatı bağlamında oluşturulan, 16. yüzyıl Osmanlı saray kumaşlarında lale motifli örnekler ile tezhip sanatında lale motifli ve konulu örneklerin sıklıkla kullanılmış olduğu görülmektedir. 16. yüzyıldaki Osmanlı sanat eserleri değerlendirildiğinde; alışılmışın dışında yeni bir üslubun ortaya çıkmasının sonucunda, birbirinden farklı ve çok çeşitli lale motifleri ile daha zengin ve yenilikçi yorumlarla desen kompozisyonları yapılmıştır.

16. yüzyılda saray nakkaşhanesinin sernakkaşı olan Kara Memi, kendine özgü bir üslup geliştirerek çiçek tasvirlerinde yarı stilize ve doğadaki gerçek görünüşüne yakın görünümde yaptığı uygulamalar ile Osmanlı saray sanatına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Kara Memi'nin üslubunda tasvir edilen bahçe çiçeklerinin gözleme dayalı bir yaklaşımla yapılması sonucunda, hangi çiçeğin aslına ne kadar benzediğinin net olarak görülmesi açısından önemlidir. Bu üslup, çiçeklerdeki stilizasyonun daha az, üsluplaştırmanın ise daha fazla kullanıldığını göstermektedir. Çiçek üslubunun yaratıcısı olan Osmanlı saray nakkaşhanesi sernakkaşı Kara Memi'nin yenilikçi bu yorumu ve üslubu, saraya bağlı çalışan çok sayıda sanatçıya ilham vermiş ve neredeyse tüm sanat dallarında yenilikçi bir yorum oluşturarak yeni bir ekolün çıkmasına neden olmuştur. Osmanlı saray sanatında kullanılan bahçe çiçeklerinden gül ve lale, özellikle inanç, sembol, maneviyat ve maddi anlamları nedeniyle; Osmanlı sanatlarında en çok uygulanan ve her dönem gözde olan çiçekler olmuşlardır. Lale motifinin 16. yüzyılda Osmanlı saray kumaşları ve tezhip sanatı örneklerinde sıklıkla tek başına ya da diğer bahçe çiçekleri ile bir arada uygulandığı görülmektedir. Bu bağlamda çiçekler arasında önemli bir yere sahip olan lale motifinin, ne kadar sevildiği, değer verildiği ve sanat alanlarında beğenilerek uygulandığı açıkça görülmektedir.

Osmanlı saray kumaşlarında lale motifi, uygulamalarda negatif-pozitif olarak görülmektedir. 16. yüzyıl Osmanlı saray kumaşlarında lale motifi,

temel motif ve dolgu motifi olarak kullanılmıştır. Hatta temel motifin içerisinde dal ya da kıvrımlı dal üstleri diğer bahçe çiçekleri ile bezenmiştir. Bu dönemde özellikle tam ya da ½ raportlu desen kompozisyonu tercih edilmiştir. Bu kumaşların zeminlerinde, temel motiflerden kalan boşluklara ise dal üzerinde ya da iki iplik sistemli dalların üzerinde lale motifinin sıklıkla kullanıldığı kolaylıkla fark edilmektedir. Kumaşlarda temel motif içerisinde farklı motif hareketleri oluşturularak temel motif içerisinde çeşitli motifler ile kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Tezhip sanatında lale motifi, negatif ve yarı stilize olarak uygulanmıştır. Tezhip uygulamalarında lale motifinin tek başına tasvir edilmesinin yanı sıra diğer bahçe çiçekleri ve farklı dallar ile aynı kompozisyonda yer aldığı görülmektedir. 16. yüzyıl tezhip örneklerinde lale motifli desen kompozisyonlarının daha serbest çalışıldığı, hatta Kara Memi tarafından yapılan bazı tezhip örneklerinin ise asimetrik desen kompozisyonunda olduğu görülmektedir.

Günümüzde üniversitelerin Geleneksel Türk Sanatları eğitim-öğretim programları ve müfredatlarında çiçek üslubu hakkında önemli bilgiler verilmekte ve uygulamalar yapılmaktadır. Öğrencilere çiçek kompozisyonları, tasarım ile tasvirleri öğretilmekte, çiçek motifleri uygulamalarını nasıl yapacakları ve bu konuda neler yapılması gerektiği öğretilmektedir. Yapılan çalışmalar ve derslerde geleneksel üslupların öğretilmesinin yanı sıra günümüz çağının gereksinimlerine cevap verebilecek modern ve yenilikçi çalışmalar da yapılmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Ak, S. (2013). *TSMK'da bulunan III. Murad Tuğrasının desen ve renk yönünden incelenmesi*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aktepe, M. (1953). Damad İbrahim Paşa devrinde lale. *Tarih Dergisi*, 4(7), 85-126.
- Armağan, M. (2014). *Masaldan gerçeğe Lâle devri*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Arseven, C. E. (1983). *Sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Atasoy, N. vd. H. (2001). *İpek Osmanlı dokuma sanatı*. İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık.
- Atasoy, N. (2002). *Hasbahçe: Osmanlı kültüründe bahçe ve çiçek*. İstanbul: Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Yayınları.
- Atasoy, N. (2016). *Kara Memi*. İstanbul: Masa Yayınları.
- Baker, B. et al. (1990). Memento Mori. Ottoman children's kaftans in the Victoria & Albert Museum. *HALI Magazine*, (51), 130-140.
- Baker, P. vd. (1996). *Silks for the sultans*. İstanbul: Borusan Kültür Sanat.
- Baytop, T. (1992). *İstanbul lalesi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ceylan, G. (1999). *Osmanlıdan günümüze dört gözde çiçek: Güller, karanfiller, laleler ve sümbüller*. İstanbul: Flora Yayınları.

- Demiriz, Y. (2005). *Osmanlı kitap sanatında doğal çiçekler*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.
- Duran, G. (2009). 18. yüzyıl tezhip sanatı. *Hat ve Tezhip Sanatı*, 397-415, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü.
- Erber, C. (1993). *Reich an samt und seide*. Bremen: Temmen.
- Gezgin, D. (2007). *Bitki mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, D. (2021). *Bitki mitosları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Güzel, E. (2019). Osmanlı mezar taşlarında lale motifi. *Osmanlı dönemi Bursa ve Sanat Tarihi Yazıları*, (ed.: Mustafa Yıldırım vd.), 404-434, Konya: Palet Yayınları.
- İmuk, E. (2023). *Lale motifinin gelişimi ve Karamemi ekolündeki yeri*. Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Mahir, B. (1990). II. Bayezid dönemi nakkaşhanesinin Osmanlı tezhip sanatına katkıları. *Türkiyemiz*, 60, 4-13.
- Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan sözlük çağdaş Türkçenin etimolojisi*. İstanbul: Liber Plus Yayınları.
- Olbak, F. (2017), İstanbul lalesi ve diğer kültürlere etkisi. *Z Kültür/Sanat/Şehir Mevsimlik Tematik Dergi-Bitki Ressamlığı*, 2017/1, 242-249.
- Özcan, T. (2017), Lalelerin efendisi. *Z Kültür/Sanat/Şehir Mevsimlik Tematik Dergi-Bitki Ressamlığı*, 2017/1, 233-237.
- Satoğlu, A. (1986). Tarihimizde lâle ve Lâle devri. *Milli Kültür Dergisi*, Mart, 52- 54.
- Schimmel, A. (2004). *Tanrı'nın yeryüzündeki işaretleri İslama görüngübilimsel yaklaşım*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Taşkale, F. (2009). Geçmişten günümüze tezhip sanatında bir yolculuk. *Tezhip Buluşması*, İstanbul: İBB. Lale Organizasyon Yayınevi.
- Taşkale, F. (2006). Türk kitap sanatlarında gül motifleri. *El Sanatları Dergisi*, 2, 142-147.
- Tezcan, H. (1995). Saray nakkaşhanesinin erken resim programına göre hazırlanmış Türk kumaş ve işlemeleri. 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, 321-330, Ankara.
- Tezcan, H. (1998). 18. yüzyılda kumaş sanatı. *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri 20-21 Mart 1997*, 193-2025, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Turgut, A. Y. (2018). *Türk tezhip sanatı tarihinde yenilikçi yorumlar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Turgut, A. Y. (2022). 16. yüzyıldan günümüze tezhip sanatında gül ressamlığı. *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 14(3), 249-268.
- Turgut, A. Y. (2009). Tuğra süslemeleri. *El Sanatları Dergisi*, 8, 80-85.
- Uğurlu, A. (1987). Osmanlı yönetiminde Anadolu dokuma sanatı. *İlgi*, 51, 24-29.
- Uğurlu, A. (1994a). Osmanlı dokumalarında süs ve ihtişam. *İlgi*, 76, 10-13.
- Uğurlu, A. (1994b). Osmanlı saray dokumalarında ipek, altın, gümüş kullanımı. *Antik & Dekor*, 24, 94-98.

- Uğurlu, S. S. (2001). *Klasik Osmanlı dönemi (16. yy. ve 17. yy.) saray dokumalarının motif gelişimleri ve kompozisyon sistematigi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uğurlu, S. S. (2019). Geleneksel sanatın toplum yaşamına etkisine bir örnek: Osmanlı sarayı tören kaftanları. *Sanatta Gelenek Gelenekte Sanat Sempozyumu*, (ed.: Zeynep Koç Şereoğlu Danış vd), İstanbul: Ümraniye Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uğurlu, S. S. (2024). Klasik Osmanlı dönemi saray yaşamında kullanılan sultan kaftanları. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 11(108), 1067–1079.
- Üçer, M. - Üçer, K. (2018). *İstanbul'un 100 motifi*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 27.07.2024).
- URL-2: <https://www.osmanlicasozlukler.com/> (Erişim: 28.07.2024).
- URL-3: <https://id.museum/object/817475/ugurischer-f%C3%BCrst> (Erişim: 27.07.2024).
- URL-4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451103> (Erişim: 07.05.2024).
- URL-5: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451101> (Erişim: 10.06.2024).
- URL-6: <https://collections.vam.ac.uk/item/O109194/kaftan-unknown/> (Erişim: 10.06.2024).
- URL-7: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451102> (Erişim: 17.05.2024).
- URL-8: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/an-eye-for-opulence-art-of-the-ottoman-empire/lot.139.html> (Erişim: 17.05.2024).
- URL-9: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451099> (Erişim: 10.06.2024).

Extended Summary

As in every society, there is a love of nature, and particularly a love of flowers. Flowers are frequently seen in the Ottoman tradition, especially as an element of decoration. Flowers were widely adopted and loved in the Ottoman Empire and took their place in Ottoman decorative arts as the most applied basic motifs. It is seen that one of the unchanging elements in the historical flow of Ottoman palace arts is flower motifs and that they are frequently and lovingly used in palace art decorations. Throughout the historical process, flower motifs used in Ottoman palace arts have changed and developed with different styles and schools. In the Ottoman period, flowers and the concept of flowers were used as a symbol in cultural, economic, political and all kinds of art fields, in addition to being an ornamental element. Flowers were important for daily and special days in human life, and it is seen that some flowers were used as religious symbols. In the context of Ottoman palace art, the frequent use of flower motifs in palace fabrics and illumination art is remarkable. The use of flower motifs, which were first seen as ornaments in book arts in Ottoman palace art, later spread outside the palace with their use in palace fabrics and carpets. When the flower motifs used in palace arts are examined, it is seen that the tulip motif was used in different forms and mostly. The numerical values and ebced calculation of the tulip, which is written with the same letters as

the name of Allah, are the same. The idea that the tulip represents the word "Allah" has increased the spiritual value of this flower.

When the tulip flower is read backwards, the crescent moon, which is the symbol of Islam, appears. The tulip flower has a special place in Ottoman society. Turkish decorative arts have been respected culturally and daily and have taken place in poems with their symbolic meaning. The tulip flower is an ornamental plant known as "Tulipa" in Latin, "Lâle" in Persian, and "Lale" in Turkish. Tulip leaves are long and pointed. Tulip flowers bloom in the shape of a goblet in spring. It is a perennial and herbaceous plant from the bulbous and lily family (Liliaceae). Although there are many tulip varieties in Anatolia, there is no definite information about its homeland, although it is said that the tulip culture was brought to Anatolia by the Turks who came from Central Asia. The tulip has a special place especially in Eastern cultures and mythologies. It is frequently used in literary works, and in mythology, there are different and diverse narratives about the emergence of the tulip. The tulip flower has multifaceted and deep meanings because it is important for Anatolia with its mythological, historical, cultural and artistic features according to Sufism. In order to understand the importance of the tulip flower in Traditional Turkish Arts, it is important to first talk about its past values in order to explain the subject.

When Turkish painting is examined, the first depiction of tulips in history was seen in the mural painting found in the Bezeklik Cave belonging to the Uyghurs. In this fresco, a Uyghur prince is depicted holding a tulip in his hand. This archaeological find is currently in the collection of the "Museum für Asiatische Kunst" in Germany.

The culture of flowers, love of flowers and their cultivation in the Ottoman Empire began in the 15th century during the reign of Fatih Sultan Mehmet. Ottoman Palace Art was shaped by the control of the Palace Nakkâşhane and the Ehl-i Hiref Organization, which was established in the 15th century. The Ottoman palace's love of flowers increased even more during the reign of Suleiman the Magnificent in the 16th century. As in all Ottoman Palace Arts, from the mid-16th century onwards, flower motifs were used as the basic motifs in palace fabrics and illumination art, and pattern compositions created with flower motifs attract attention. When Ottoman Palace Arts and Traditional Turkish Arts are examined; it is understood that the flower depictions of roses, tulips, carnations and hyacinths are the most preferred motifs. In Ottoman art, tulips have been one of the most popular flowers due to their symbolic meanings. For this reason, the tulip motif has been stylized in various forms and frequently used in Ottoman art branches.

The tulip, one of the important flowers of the Ottoman Empire and even Turkish culture, has been commented on many times and used as a prominent motif and symbol. In addition to being used as an ornamental motif in every field of Traditional Turkish Arts, the tulip has also been given important responsibilities in terms of religious belief. In Sufism and Ottoman Art, the tulip has been given the symbol of "Allah". In the second half of the 16th century, Ottoman muralists working in the Ehli Hiref-i Hassa organization gave the tulip flower a different form. Kara Memi, the master of the Ehli Hiref-i Hassa organization, semi-stylized the most popular flowers of Ottoman imperial gardens such as tulips, roses, carnations and hyacinths in his drawings, thus diversifying Turkish ornamental patterns. The first work in which semi-stylized tulips were seen was Kara Memi's "Muhibbi Divan". In the poems of Mevlana Celaleddin-i Rumi and Âşık Veysel and in the sayings of Karacaoğlan, the expressions of hearts filled with longing and grief and reaching God are seen.

The simplicity and plainness of the tulip form is the reason why its design can be easily stylized. Since it was very much loved by the artists of the Ehl-i Hiref Hassa organization in the Ottoman palace, the "tulip" was used as a motif and symbol in works made in all areas of Ottoman Art. Starting from the classical period Ottoman fabrics, the tulip motif was used with love in all branches of art in the Ottoman Empire such as illumination, binding, miniature, hand-drawn work, carpet, kilim and tile.

In line with the purpose of this study, the tulip motif used as a decorative motif in the 16th century Ottoman palace fabrics and illumination art and the Ottoman love of flowers were investigated. This research examined how Ottoman palace art had similarities, commonalities and differences in terms of design despite having different materials, techniques and

application features. Ottoman palace fabrics and illumination art examples made in the same period and in the same art style were brought together.

Purpose of research; at 16th century Ottoman palace art includes tulip motif Ottoman palace fabrics and illumination art in Ottoman. All over the world, there are numerous Ottoman palace fabric samples in total in local museums, churches and private collections. The first work in which tulip motifs were seen in the 16th century Ottoman illumination art was Kara Memi's Muhibbi Divan. For this reason, in this research, this work was primarily focused on in the research and explanations related to the field of illumination.

In the literature review, primarily domestic and foreign printed sources were used. In addition, within the scope of the research topic, visuals and information of the samples preserved in some museum collections and published on the web pages of the relevant museums were given by exemplifying them in connection with the subject. In particular, efforts were made to give samples from collections abroad for Ottoman palace fabrics.

While conducting the research for the article study, conceptual, theoretical and application examples were brought together. 16th century Ottoman palace fabrics and illumination art examples were brought together, and comparisons and groupings were made such as common aspects, similarities, differences, and material, technique and application features. While making the groupings, attention was paid especially to the characteristics of the tulip motif.

Turkish culture stands out with its nomadic and settled lifestyles. Since both nomads and settled people love flowers in the environment they live in, they have decorated their gardens and living environments with flowers according to their taste. Those living in settled environments have created spaces for themselves with flowers they grow in pots in environments such as garden culture, summer resorts, and vineyards. Over time, the love of gardens and flowers has also been used in Traditional Turkish Arts as motifs and symbols as a result of the love and interest in flower forms in symbolic and stylized forms of Turkish culture. For example, it is seen that the wildflowers they see in nature and grow naturally are frequently given to their daughters as names by Yörüks and Turkmens.

Due to the love and curiosity felt for flowers in Ottoman Art in the 15th and 16th centuries, garden flowers have become widespread and attracted attention in daily life, literature, art, poetry, mythology and belief. For this reason, flowers such as roses, tulips, carnations, hyacinths, peonies and spring branches have been used as "decorative elements" in Traditional Turkish Arts. Tulip is one of the most popular, loved and frequently used important flowers in Traditional Turkish Arts. The material and spiritual meanings and symbolic definitions attributed to the tulip flower have caused this flower to be preferred more. It is seen that tulip motif examples in the 16th century Ottoman palace fabrics created in the context of Ottoman Palace Art and tulip motif and themed examples in illumination art were frequently used. When the Ottoman art works of the 16th century are evaluated; as a result of the emergence of a new style out of the ordinary, pattern compositions were made with richer and more innovative interpretations with different and very diverse tulip motifs. Kara Memi, the head of the palace nakkashane in the 16th century, brought a different perspective to Ottoman palace art with his semi-stylized and natural-looking flower depictions by developing a unique style. As a result of the garden flowers depicted in Kara Memi's style being made with an observation-based approach, it is important in terms of clearly seeing how similar each flower is to the original. This style shows that stylization in flowers is used less, and stylization is used more. This innovative interpretation and style of Kara Memi, the head of the Ottoman palace nakkashane, who is the creator of the flower style, inspired many artists working for the palace and created an innovative interpretation in almost all branches of art, leading to the emergence of a new school. Roses and tulips, among the garden flowers used in Ottoman palace art, were the most frequently applied and popular flowers in Ottoman art in every period, especially due to their belief, symbol, spirituality and material meanings. It is seen that the tulip motif was frequently applied alone or together with other garden flowers in the 16th century Ottoman palace fabrics and illumination art examples. In this context, it is clearly seen how much the tulip motif, which has an important place among flowers, was loved, valued and applied in the fields of art.

The tulip motif in Ottoman palace fabrics is seen as negative-positive in applications. In the 16th century Ottoman palace fabrics, the tulip motif was used as a basic motif and a filling motif. In fact, the branches or curved branches inside the basic motif were decorated with other garden flowers. In this period, full or ½ rapport pattern composition was especially preferred. It is easily noticed that the tulip motif was frequently used on the branches or on the branches with two-thread system in the spaces left from the basic motifs on the grounds of these fabrics. Different motif movements were created within the basic motif in the fabrics and compositions were created with various motifs within the basic motif.

The tulip motif was applied negatively and semi-stylized in the art of illumination. In illumination applications, it is seen that the tulip motif is depicted alone, as well as in the same composition with other garden flowers and different branches. In 16th century illumination examples, it is seen that tulip motif pattern compositions are worked more freely, and even some illumination examples made by Kara Memi are in asymmetrical pattern composition. Today, important information is given, and applications are made about flower style in Traditional Turkish Arts education-training programs and curricula of universities. Students are taught flower compositions, design and depictions, how to apply flower motifs and what should be done in this regard. In addition to teaching traditional styles in the studies and courses, modern and innovative studies that can meet the needs of today's age are also made.

"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 / Makalenin araştırılması ve yazımı esnasında, bize yol gösteren, fikir veren, katkı sunan kıymetli hocalarımız Prof. Aydın Uğurlu ve Prof. Ö. Faruk Taşkale'ye teşekkür ederiz. / We would like to thank our valuable professors Prof. Aydın Uğurlu and Prof. Ö. Faruk Taşkale, who guided us, gave us ideas and made contributions during the research and writing of the article.

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/Yazarın Notu: Bu makale, Geleneksel Türk Sanatları sanat alanında, geleneksel kumaş sanatı ve tezhip sanatı alanlarında yapılan bir araştırma olup iki sanat alanı arasında benzerlik ve farklılıkları bir araya getiren bir çalışmadır./This article is a research conducted in the field of Traditional Turkish Arts, traditional fabric art and illumination art, and is a research study that brings together the similarities, differences and interactions between the two art fields.

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Her iki yazarın da katkısı eşittir./Both authors contributed equally.

KARS'TA BACASIZ FABRİKA: GASTRONOMİ TURİZMİNE RESTORAN İŞLETMECİLERİNİN BAKIŞI



CHIMNEYLESS FACTORY IN KARS: RESTAURANT OPERATORS' PERSPECTIVE ON GASTRONOMY TOURISM

Arzu DURUKAN*-Rotinda ÇAĞDAŞ**

ÖZ: Bu çalışmanın amacı, Kars'ta gastronomi turizminin önemli unsurlarından biri olan yerel yemek ve restoran işletmecileri arasındaki ilişkiyi anlamak böylece onların gastronomi turizmine nasıl baktığını tespit etmektir. Bu amaçla çalışma tarihsel geçmişi olan ve Yerliler (bir grubun adıdır), Azeriler, Terekemeler, Türkmenler, Malakanlar, Kürtler gibi birçok farklı grubun birlikte yaşadığı, bunun sonucu olarak kültürel zenginliğe sahip olan Kars'ta yapılmıştır. Restoranların yerel yemeklerin yapımı ve tüketimindeki rolü ve bu yerel yemeklerin gastronomi turizmi açısından tanıtılması konusundaki farkındalıklarının tespit edilmesi için niteliksel yöntemin kullanıldığı antropolojik bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada katılımcı gözlem ve derinlemesine mülakat teknikleri kullanılmıştır. Çalışma sahası olarak Kars Kalesinin, Baltık tarzı mimari yapıların ve bu tarihi yapıların dekore edilmesiyle kullanıma açılmış olan yöresel menüleri bulunan restoranların bulunduğu, hediyelik eşya dükkânları ve peynir/bal dükkanlarıyla turistlerin şehirde en çok vakit geçirdiği yer olan Yusufpaşa Mahallesi seçilmiştir. Bu mahallede bulunan işletme sahibi ya da işletmeci 11 kişi ile Kars'ta derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler, yapılan gözlemler ve enformel görüşmeler sonucunda turizmin son dönemde Kars için neredeyse tek geçim kaynağı haline geldiği ancak bu işletmelerde nitelikli eleman sıkıntısı yaşandığı anlaşılmıştır. Gençlerin yorucu işleri tercih etmemesi, yemekleri bilen kadınların geleneksel eğilimler nedeniyle ev dışında, yemekle ilgili işletmelerde çalışmaması, iklim değişiklikleri nedeniyle kış turizminin gecikmesi turist sayısının sektörün sorunları olarak görünse de işletmecilerin ve halkın turizme olumlu yaklaştığı gözlemlenmiştir. TÜBİTAK tarafından desteklenmekte olan ve halen devam eden 122G024 numaralı "Kars'ta Gastronomi Turizmine Yöre Halkının Katkısının Belirlenmesi" başlıklı projenin bir parçası olan bu saha çalışmasının görüşmeleri yöre halkıyla ve Kars'a gelen turistlerle yapılmaya devam edilecek ve proje sonucunda elde edilen veriler ayrıca yine yayın olarak hazırlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gastronomi, Turizm, Kars, Yemek, Restoran

ABSTRACT: This study aims to understand the relationship between local food, which is one of the important elements of gastronomy tourism, and restaurant operators in Kars and determine their perspective on gastronomy tourism. For this purpose, the study was conducted in Kars, which has a cultural richness since many different groups, such as Natives (it is the name of a

* Dr. Öğr. Üyesi-Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü/İstanbul-arzudurukan65@yahoo.com (Orcid: 0000-0003-2255-1797)

** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/İstanbul-rotindacagdas@gmail.com (Orcid: 0000-0002-1158-6997)

group), Azerbaijanis, Terekemes, Turkmens, Malakans, Kurds, live together. An anthropological study was carried out using qualitative methods to determine the awareness of restaurants about their role in the preparation and consumption of local dishes and the promotion of these dishes in terms of gastronomy tourism. Participant observation and in-depth interview techniques were used in this study. Yusufpaşa District, which is the place where tourists spend most of their time in the city, was chosen as the study area, with Kars Castle, Baltic-style architectural structures, restaurants with local menus opened in these historical buildings, souvenirs, and cheese/honey shops. In-depth interviews were held with 11 neighborhood business owners and/or operators. As a result of these interviews, observations, and informal conversations, it has been understood that tourism has recently become almost the only source of income for Kars, but there is a shortage of qualified personnel in these enterprises. Although young people do not prefer tiring jobs, women who know food do not work outside the home in food-related businesses due to traditional tendencies, and the delay in winter tourism due to climate changes seem to be problems in the number of tourists in the sector, it has been observed that operators and the public have a positive attitude towards tourism. The interviews of this field study, which is a part of the ongoing project numbered 122G024 titled "Determining the Contribution of Local People to Gastronomy Tourism in Kars" and supported by TÜBİTAK, will continue to be held with local people and tourists coming to Kars. The data obtained from the project will also be prepared for publication.

Keywords: Gastronomy, Tourism, Kars, Food, Restaurant

Giriş

Gıda antropolojisi kapsamında yapılan bu çalışmanın merkezini insan ve insanın yaşamak için tükettiği yemek oluşturmaktadır. Çalışmada turistlere sunulan yerel yemekler ve restoran işletmecilerinin menü oluştururken yemek seçimini etkileyen faktörler, gastronomi turizmine bakış açıları ve Kars yemek kültürünün bu restoranlara ne kadar yansıdığı anlaşılmalı çalışılmıştır. Çünkü sanatsal özellikleri de olan gastronomi yemek ve kültür arasındaki ilişkiyi inceler ve niş seyahat/ destinasyonların geliştirilmesinde önemli bir özelliktir (Kivela ve Crofts, 2009: 161).

Yemek yeme alışkanlıkları, sofraya kültürü, kaç öğün yendiği ve yemeklerin nasıl servis edildiği, tarihsel süreç içerisinde değişen alışkanlıklar ve endüstriyelleşme gibi unsurlar yemek yemenin sosyal yanına vurgu yapmaktadır. Yemek yemenin tüm bu unsurlardan etkilenme biçimi kültürel öğelerle birleşiktir (Abdurrezzak, 2014: 1-16).

Kars'ta yaşayan insanların evlerinde tükettikleri yöresel yemekler, şehrin restoranlarında bulunmaktadır ancak her restoranda neredeyse aynı yemeklere menülerinin "Yöresel Tatlar" başlığı altında rastlanmaktadır. Toplumlar incelendiğinde yemek tercihlerinin, geleneksel yemeklerden, batı kültürüne ait yemeklere (pizza, fettucini, hamburger vb.) uzanan bir yelpaze içerisinde değiştiği görülebilir. Geleneksel yemeklerin tüketilmesi kültürel mirasın sürdürülmesi, gelecek neslin bu kültürel tarihi bilmesi açısından önemlidir. Bir çalışmada geleneksel yemek, belli bir bölgede, milli ve yerel olan, reçetelerinin otantik olduğu, en az 50 yıldır tüketilen gastronomi mirasıdır diye tanımlanmaktadır (Reinders vd., 2019: 1-26).

Bu geleneksel yemeklerin sunulduğu gastronomi turizmi şehre ait yerel yemeklerin yanında tarihsel zenginliğin, üretimin ve kültürel unsurların da kullanılmasını içermektedir. Kars'ın tarihine bakıldığında

şehre adını verdiği düşünölen Karsaklar İ.Ö. 130'larda bu bölgeye yerleşmişler ve İ.S. 5. yüzyıla kadar Kars'a egemen olmuşlar. Onlardan sonra Sasaniler gelip yerleşmişler. 1064 yılında Orta Asya'dan gelenler Anadolu'ya bu kapıdan girmişler. Sonrasında bölge Karakoyunlular, Akkoyunlular ve Safevilerin de egemenliğinde kalmış. Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534'te yaptığı sefer sonucunda Osmanlı egemenliği altına girmiş. Sonrasında Rusya ile hareketli bir siyasal dönem yaşanmış (Ekinci, 2006). 93 Harbi diye bilinen Rus-Osmanlı savaşı 1877-1878 yıllarında gerçekleşmiş. Ruslar, Erzurum'a kadar ilerlemiş (Reynolds, 2011: 391-393). Bölgede 1918 yılına kadar, 40 yıl süren Rus işgali yaşanmıştır. Bu işgalden geriye kalan ise bugün Kars'ı farklı ve özel kılan geniş caddeleri ve Baltık usulü taş binalarıdır (Ekinci, 2006:15). Ayrıca o dönem çeşitli Kafkas toplulukları, Dağistanlılar, Çeçenler, Gürcüler, Lazlar ve başka pek çok Müslüman topluluk yerleşmek üzere Kars'a gelmişlerdir (Karpas, 2010:158). Bu uygarlıkların izlerinin bulunduğu çok sayıda antik kalıntılar ve İpek Yolunun Anadolu'ya giriş kapısı olan Ani antik şehri de Kars'ın önemli noktalarındandır. Ayrıca Kars Müzesinde on binlerce yıl önceki Paleolitik çağa, on bin yıl önceki Mezolitik Çağa, İ.Ö. 5000'lere ait bulguları görmek mümkündür (Ekinci, 2006:14).

Tarihi kaynaklar çok farklı uygarlıkların bu topraklardan gelip geçtiğini anlatmaktadır. Halen çok farklı gruplar uyum içinde ve zengin bir kültürü birlikte yaşamaktadır. Bugün farklı gruplar arasında görölen uyumun kaynağı da bu tarihsel alışkanlık olabilir diye yorumlanabilir. Bugün de Yerliler (grubun adıdır), Azeriler, Terekemeler, Malakanlar, Türkmenler (Aleviler), Kürtler gibi çok farklı grupların uyumlu olarak birlikte yaşadığı ancak bir şekilde kimliklerini korudukları düşünölrse her bir grubun sahip olduğı kültürel zenginliğini (örf, adet, gelenekler, ritüeller, bayramlar gibi birçok yaşam döngüsü) ve bu kültürün bir parçası olan yemek çeşitliliğini tahmin etmek mümkündür (Durukan, 2015).

Kullanılan malzemeler, pişirme teknikleri hatta bir tek baharatla farklılaştırılan yemekler yöre insanının kimliği gibi görünmektedir. Bu zenginliğin içinde var olan yerel yemeklerin turizme dahil edilmesi, tarihsel ve kültürel zenginliklerin buna katılarak gastronomi turizminin oluşturulması Kars'a sosyal kültürel ve ekonomik anlamda katkı sağlayabilir. Sosyal bilim alanının bir kolu olan antropoloji ve alt kolu olan gıda antropolojisi alanında yapılan bu çalışma ile elde edilen sonuçların da bu gelişmeye katkı sağlayacağı umulmaktadır. Turizmde gastronomi ikincil motivasyon kaynağı olarak görölse de bölgenin yemek kültürünün seyahat arzusunu arttırabileceğı açıktır. Yemek gastronomi turizminin önemli bir unsurudur ama gastronomi turizmi sadece yemek yemek değildir. Turistler için seyahat sırasında yerel yemekleri tatmak önemlidir ancak o yemeğin ait olduğı şehrin tarihi, tarihi dokusu, binaları, şehre ait kültürel unsurlar, ritüeller, o yemeklerin ritüeller içindeki fonksiyonları da önemlidir (Sio vd., 2021: 312-328). Nitekim otel ve restoran işletmecileri de yerel yemeklerin turistler tarafından tercih edildiğini, yemeklerle pişirme teknikleriyle ve

içerikleriyle ilgili sorular sorduklarını o nedenle şehri tanıtmak için yemeğin bir aracı unsur olduğunu belirtmişlerdir.

Kars, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Türkiye Turizm Stratejisi 2023 çalışmasında, kültür turizminin canlandırılarak marka kültür kenti oluşturulması planlanan 15 ilden birisidir. Ayrıca aynı raporda Kış Turizmi Master Planı içerisinde yer alan 5 ilden birisi de yine Kars'tır. Aynı rapora göre Kars şehir merkezi ve Sarıkamış'ta mevcut kent dokusu konaklama üniteleri şeklinde değerlendirilecek, kış, kültür, termal ve şehir turizmi konaklama birimleri ile bölgede 51 mevcut konaklama kapasitesinin niteliği artırılarak konaklama kapasitesi geliştirilecektir (Anonim, 2023) .

Literatürden elde edilen bu bilgiler ve yapılmış çalışmalar ve sahada gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerle restoranların işletmecilerinin menü planlamaları, gastronomiye ve gastronomi turizmine bakış açıları anlaşılmaya çalışılmıştır. Görüşmelerden elde edilen verilerin Kars'ta gastronomi turizminin anlaşılması için bir kaynak olacağı umulmaktadır. Zira, doğduğu andan itibaren bu yemeklerle büyüyen bu insanlar yerel yemekleri kanıksadıkları için görüşmelerde zaman zaman "çok da önemli bir yemeğimiz yok" demişlerdir. Gastronomi ve sosyal yaşamla ilgili yazılmış olan çalışmalardan biri kültürün öğelerinin, tüketicilerin çoğu için sıradan bir anlamı olduğunu belirtirken (Çaycı ve Aktaş, 2018) bir diğeri de kimliklerinin bir parçası olan bu yemekler konusunda insanların çekimser olduklarını, bunları pazarlama konusunda bir araç olarak görmediklerini ve "sıradan yaşamlarının sıradan bir unsuru" olarak gördüklerini belirtmektedir (Sezerel ve Çinay, 2020).

Bu çalışma TÜBİTAK tarafından desteklenmekte olan ve halen saha çalışmalarına devam edilen 122G024 numaralı "Kars'ta Gastronomi Turizmine Yöre Halkının Katkısının Belirlenmesi" başlıklı projenin çalışma programının ilk basamağı olan restoran işletmecileriyle yapılan bölümüdür.

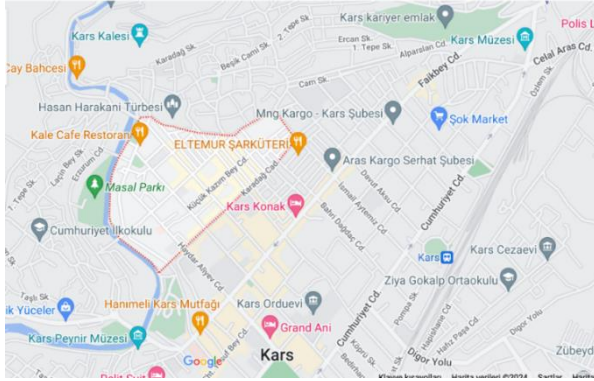
Yöntem

Gastronomi turizmine bir bütün olarak bakıldığında, yani tarihi eserlerle, müzeler ve antik şehirlerle, ritüellerle bakıldığında toplumsal ve kültürel etkilerinin çok güçlü olacağı düşünülmektedir. O nedenle de Kars'ta bulunan potansiyel gastronomi kaynağının turizmcilere, restoran işletmecilerine hatırlatılmasının ve gösterilmesinin bu potansiyelin kullanılması için teşvik edici olacağı umulmaktadır. Turistler, bir bölgenin yemek kültürüyle ilgili bilgileri gittikleri şehirlerin restoranları aracılığıyla edinmektedir. Bu nedenle bu çalışma, Kars'ta bulunan restoran işletmecileriyle yapılan derinlemesine mülakatlara odaklanmıştır.

Çalışma bilimsel bir projenin ürünüdür. Ancak bir TÜBİTAK Projesinin parçası olduğu için kurallar gereği saha çalışmasına başlamadan önce Yeditepe Üniversitesi Beşerî ve Sosyal Bilimler Etik Kurul Komisyonu'nun 29.4.2022 tarihli 29/2022 toplantısında Etik Onay alınmıştır. Saha çalışmasına başlamadan önce de katılımcılara araştırma ile ilgili ön bilgilendirme yapılmış ve ses kaydı alınabilmesi için izin istenmiştir.

Hazırlanmış onam formunun okunmasından sonra katılmayı kabul eden katılımcılarla görüşmeler yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların yaşam alanlarına gidilerek onların kendilerini iyi hissettikleri, kendi seçtikleri mekânlarda görüşmeler yapılmıştır.

Saha çalışması 24-27 Kasım 2022 ve 17-20 Şubat 2023 tarihleri arasında araştırmacılar tarafından Kars'ta yapılmıştır. Bu çalışmalarda hedef kitle, özel sektör (Restoranlar) ile görüşülmüş, antropolojinin temel niteliksel araştırma teknikleri olan sahada gözlem ve derinlemesine mülakat teknikleri kullanılmıştır. Ayrıca enformel görüşme verileri de kentte turizme bakış açısının anlaşılması için değerlendirmeler yapılırken kullanılmıştır. Otel veya restoran sahibi 8 turizm işletmecisiyle derinlemesine mülakatlar ve şehirde, günlük yaşam içinde (yemek yerken, alışveriş sırasında vs.) karşılaşılan 4 kişiyle de enformel görüşme yapılmıştır. Bu kaynak kişilere ait bilgiler, isimleri etik kurallar nedeniyle ve kendilerine isimleri saklı tutulacağı bildirildiği için kaynak kişi (KK) olarak verilmiştir. Görüşme yapılan katılımcıların tamamı Karanlı ve Kars'ta yaşamakta olan kişilerdir. Seçilen mekânlar, 'Eski Kars Bölgesi' olarak adlandırılan Yusufpaşa Mahallesi'ndedir. Yusufpaşa Mahallesi, Baltık tarzı mimari yapılar ve bu tarihi yapılarda dekore edilmiş, yöresel menüleri bulunan restoranların bulunduğu, hediyelik eşya dükkânları ve peynir/bal dükkânlarıyla turistlerin şehirde en çok vakit geçirdiği bölgedir. Çalışmaya dahil olan otel ve restoranlar da Yusufpaşa bölgesindeki tarihi binalardadır. Şekil-1'de verilen harita Yusufpaşa mahallesinin konumunu ve Kars Kalesi, Kars Peynir Müzesi, Masal Parkı ve Kars çayına yakınlığını göstermektedir (URL-1, 2023)



Şekil 1- Yusufpaşa Mahallesinin konumu (URL-1)

Çalışma öncesinde katılımcılara araştırma ile ilgili ön bilgilendirme yapılmış ve ses kaydı alınabilmesi için izin istenmiştir. Hazırlanmış onam formunun okunmasından sonra katılmayı kabul eden katılımcılarla görüşmeler yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların yaşam alanlarına gidilerek onların kendilerini iyi hissettikleri, kendi seçtikleri mekânlarda görüşmeler yapılmıştır.

Yapılan görüşmelerde katılımcılara turizmin onlar için ne anlama geldiği, turizmin Kars'a nasıl bir katkısı olacağı, turizmin sosyal yaşamlarını nasıl etkilediği, Kars'a özgü yemeklerin neler olduğu, yemek dışında turizme katkısı olacak kültürel unsurların neler olduğu ve restoranlardaki yöresel yemek menülerinin içeriği ile ilgili sorular sorulmuştur. Yapılan görüşmeler yarı yapılandırılmış sorularla gerçekleştirilmiştir. Kullanılan örnek sorular şöyledir:

-Turizm sizin için ne anlama geliyor?

-Kars'ta turizmin gelişmesi şehrin ekonomisine ve özelde size bir katkı sağlar mı?

-Turizm hareketliliği ailelerinizi, eşlerinizi nasıl etkiler sizce?

-Menülerinizde yerel yemekler var mı? Neler var?

-Gelen bir turiste Kars'ta nereleri gezmesini tavsiye edersiniz?

Bu sorular çerçevesinde gerçekleştirilen görüşmeler sırasında alınan ses kayıtları, görüşme sırasında alınan saha notları ve yapılan gözlemler değerlendirilerek yerel, kültür, özlem, bizim, hamur, tarım gibi kodlar çıkartılmıştır. Bu kodlar daha sonra turizm, ekonomi, sosyal yaşam, tarih, yemek gibi kategoriler altında toplanmış ve görüşmelerin analizleri bu kategorilere göre yapılmıştır. Görüşmelerde katılımcıların anlattıklarından çıkarılan kodlar ve oluşturulan kategoriler Tablo-1'de verilmiştir.

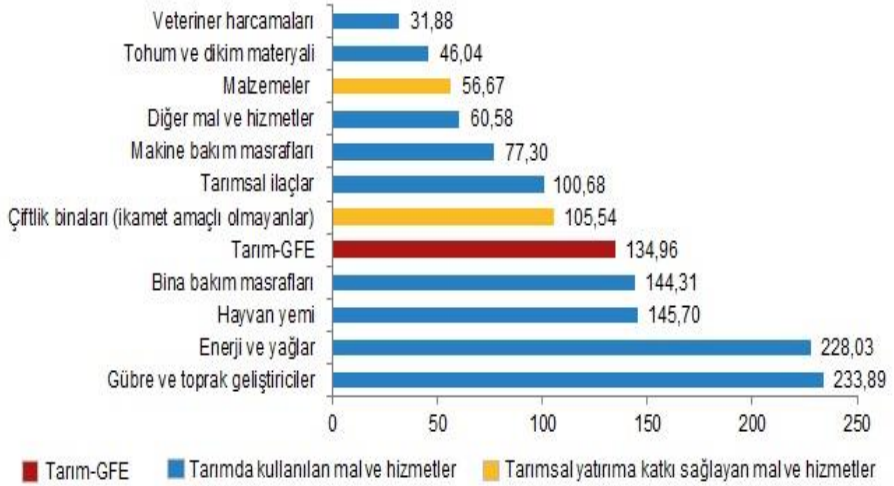
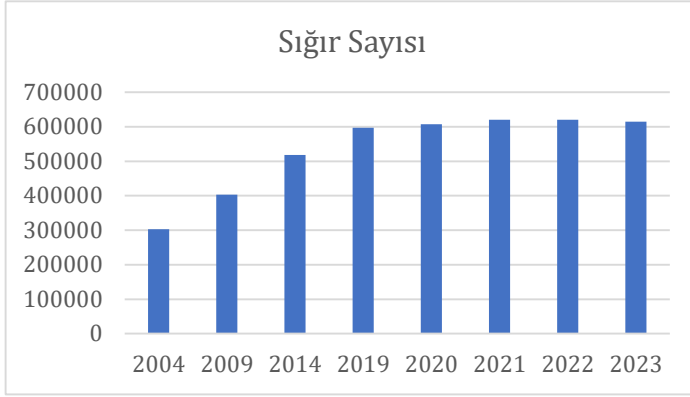
Tablo 1- Görüşmeden elde edilen kod ve kategoriler

TURİZM	EKONOMİ	SOSYAL YAŞAM	TARİH	YEMEK
Turist	Göç	Aile	Müze	Kaz
Ani	Para	Göç	Ruslar	Hangel
Kale	Tarım	Yemek	Yerel	Haşıl
Tren	Hayvancılık	Özlem	Lokal	Piti
Çıldır			Kültür	Evelik
Yemek				Kete

Veriler ve Tartışma

Derinlemesine mülakat yapılan katılımcıların çoğu genel olarak, Yusufpaşa Mahallesi'nin 'turizm bölgesi' olarak tanındığını, böyle tanındığı için mahallenin turist çektiğini, Kars'ın en önemli geçim kaynaklarından hayvancılığın önceki dönemlere göre azaldığını, yem fiyatlarındaki artışın bu azalmadaki başat etken olduğunu söylemişlerdir. Şekil-2'de Kars'ta önemli gelir kaynağı olan görülen sığır sayısının son 5 yılda neredeyse hiç değişmediği görülmektedir. Şekil-3 ise Türkiye İstatistik Kurumu tarafından hazırlanmış olan, tarımsal girdi fiyatlarını gösteren bir grafikdir. Burada hayvan yemi fiyatlarındaki yıllık artışın 2022 yılı için %145,70 olduğu görülmektedir.

Şekil 2- Kars'ta bulunan sığır sayısı (TÜİK-Hayvancılık, 2024)



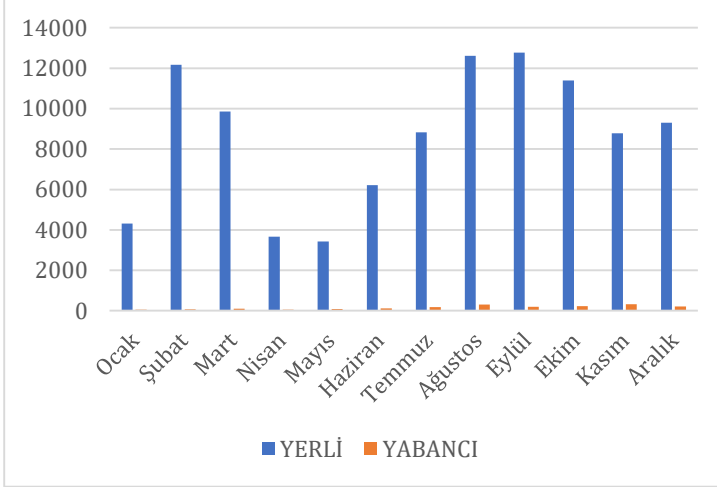
Şekil 3- Alt gruplara göre Tarım-GFE yıllık değişim oranı (%), Haziran 2022 (TÜİK-GFE, 2024)

Katılımcılar kentin ekonomisinde hayvancılıktan sonraki en önemli gelir kaynağının “bacasız fabrika” diye tanımladıkları turizm olduğunu söylemişlerdir. Ülke ekonomisinde “bacasız sanayi” olarak tanımlanan turizm (Tekeli, 2019), derinlemesine mülakat yaptığımız otel ve restoran işletmecileri tarafından “bacasız fabrika” olarak tanımlanmıştır.

Katılımcılara göre Doğu Ekspresi, Kars'ta turizmin gelişmesi için önemli bir rol oynamıştır. 25 Aralık 1959 tarihinden itibaren Kars seferlerine başlayan Doğu Ekspresi (Demiral, 2019) bugünkü kadar popüler olmadığından, daha önceleri Kars'ta restoran ve otellerin yüksek sezonunun

yaz dönemi olduğu bugün Doğu Ekspresi'nin kış döneminde açılması ve medyadaki popüleritesi ile kış sezonunda yüksek yoğunluğu yerli turistlerden oluşan grupların Kars'a geldiği katılımcılar tarafından anlatılmıştır. İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü sayfasındaki veriler kullanılarak hazırlanan Şekil-4'e göre de yerli turistlerin yoğunlukla kış ve sonbahar aylarında geldikleri anlaşılmaktadır. Yabancı turist sayısı da ihmal edilecek kadar az verilmiştir.

Şekil 4- 2021 Yılı Kars'a Gelen Turist Sayıları (URL-2)



2020-2024 yılları arasındaki verileri görmek için E-Devlet aracılığı ile T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Turizm İstatistik Sistemi üzerinden yapmış olduğumuz talep üzerine hazırlanarak bize gönderilen dosyadaki bilgiler Tablo-2'dedir. Bu tablo incelendiğinde 6 Şubat 2023 yılında Kahramanmaraş merkezli yaşanan deprem nedeniyle turizm hareketliliğinin 2023 yılında düştüğünü ama 2024 yılının ilk 3 ayında gelen turist sayısının önceki yılların yıllık verileriyle karşılaştırıldığında arttığını görmek mümkün. Bu da tanıtım ve ağırlama konusunda olumlu adımlar atıldığı şeklinde yorumlanabilir.

Tablo 2- 2020-2024 Yılları Arasında Kars'a Gelen Turist Sayıları (URL-2)

KARS	TESİSE GELEN	GECELEME	ORTALAMA KALIŞ	DOLULUK ORANI %
2020	156612	305510	1,95	25,95
2021	204432	388581	1,9	30,89
2022	257851	481615	1,87	29,36
2023	166524	310113	1,86	21,89
2024(*)	71690	137642	1,92	33,51

(*): Ocak- Mart

Katılımcıların anlattıklarına göre şehre gelen turistler, 'Eski Kars Bölgesi' olarak tanımlanan Yusufpaşa Mahallesi yanında şehir merkezinin dışında bulunan Çıldır Gölü, Sarıkamış, Ani Ören yerini ve şehir merkezinde

bulunan Kars Kalesi ve müzeleri özellikle de 2022 yılında Merkez’de açılan Kars Peynir Müzesi ile 2017 yılında açılan Kafkas Cephesi Harp Tarihi Müzesini de ziyaret etmektedir.

Kars’ta da yöresel yemeklerin tadılması ve tarihi dokunun korunduğu yerlerdeki yöresel menülerin bulunduğu restoranların bulunması gastronomi turizmi açısından önemli görünmektedir. Yusufpaşa mahallesi muhtarlığından alınan bilgiye göre son beş yılda aralıksız olarak mahallede turistlere hizmet veren ve bu yöresel menüleri bulunan 7 restoran bulunmaktadır. Bunlar; Gastro Kars, 1855 Gazi, Puşkin, Kazevi, Kale Kafe, Düşler Evi ve Vagon Restorandır. Belediye’nin çalışma planlarına bakıldığında yılda 2 kere (6 ayda 1) (Denetim, 2024) mutlaka denetlenen bu restoranlar, katılımcıların söylediklerine göre turist yoğunluğuna bağlı olarak plan dışı da denetleniyorlar. Bu denetimlerde mutfakların hijyen koşulları, çalışanların sağlık taramaları ve mekânın genel bakımı kontrol edilmektedir.

Yusufpaşa bölgesindeki restoranların menüsü incelendiğinde tüm restoranlarda ‘Yöresel Yemekler’ başlığı altında ortaklaşan ve en sık bulunan yemekler kaz, piti, hangel, mantı, evelik aşı ve helvadır. Restoranların menülerindeki bu ortak yöresel yemeklerin yanında farklı restoranlarda hasuda, kesme aşı, kete, şirin pilav, haşıl gibi yemeklere de rastlamak mümkündür. Mekânların sahipleri ya da işletmecileri yerel halkın restoranlara geldiklerinde yöresel yemeklerden ziyade kebab, balık, ızgaralar, hamburger, pizza, döner gibi yemekleri tercih ettiğini belirtmişlerdir. Bunun gerekçesi olarak yerel halkın, yöresel yemekleri evlerinde de yaptığı ve onlar için kolayca ulaşılabilir olduğu bildirilmiş ve dolayısıyla yöresel menülerin yerli-yabancı turistlere hitap ettiği söylenmiştir.

Kars İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü’nün internet sitesinde Kars Yöresi Yemek Kültürü sayfasında belirtilen keledoş, kellecoş, taş köfte, kars pastası, ekmek aşı, kartol yahnisi, peyzana, feselli gibi yemeklere ise restoran menülerinde rastlanmamıştır. Hatta bir katılımcı peyzana denildiğinde, bu yemeği bilmediğini söylemiş ancak tarif edildiğinde yemeği bildiğini ama ismini bilmediğini belirtmiştir. Bu yemeklerin neden menülerinde olmadığı sorulduğunda, nitelikli servis elemanı ve aşçı sıkıntısı yaşadıklarını, bazı yemekleri yapmanın zahmetli olduğunu, herkesin bu yemekleri yapamadıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca Kars’ta birçok farklı grubun birlikte yaşaması, bu grupların yemeklerinin birbirinden farklı olması da insanların bütün yemekleri tanımamasına neden olabilir diye düşünülmüştür. Bunun yanında restoran sahipleri ve yerel halkla yapılan görüşmelerde, nitelikli eleman sıkıntısının yaşanmasının bir sebebinin de yöresel yemeklerin tariflerini en iyi bilen ve en iyi yapanların kadınlar olduğu ama kadınların da geleneksel yaşamın gereği olarak çalışmadıkları çoğunlukla evde oldukları belirtilmiştir.

Oysaki turizm faaliyetlerinde, turizm hizmeti veren yerlerdeki çalışanlar ve toplum da ekonomik kazanımlar sağlar ve toplumdaki beşerî ve ekonomik faaliyetler harekete geçer bu da ekonomik kalkınma için kaynak oluşturur (Kılıç ve Demir, 2017). Turizmin şehre ve sosyal yaşama katkısı konusunda görüşleri sorulduğunda katılımcılar da turizmin kentin ekonomisi için önemli olduğunu belirtmişlerdir. Hatta Türkiye'deki siyasi iklimin, sosyal veya ekonomik problemlerin Kars'taki turizmi olumsuz yönde etkilediğini, buna da üzüldüklerini belirtmişlerdir. Örneğin ikinci saha çalışmasının yapıldığı 17-20 Şubat 2023 döneminde alınan bilgilere göre, 06.02.2023'te Türkiye'nin Kahramanmaraş ili merkezli gerçekleşen deprem nedeniyle otellerin ve restoranların geçmiş yıllara göre aynı sezon için daha az müşteri ağırladığı, Kars kültürünün tanıtılmasında önemli bir payı olan Âşık Atışması, Kafkas Gösterisi gibi eğlence unsurlarının deprem sonrası yaşanan yas sürecinde durdurulduğu belirtilmiştir. Ayrıca siyasi iklim kavramı katılımcıların ağzından çıktığı gibi kullanılmıştır. Terör ve diğer beklenmeyen olayların turizme etkisini araştıran bir çalışmaya göre 2016 turizm krizinin tetikleyici unsurları dikkate alındığında, komşu ülkelerde görülen iç savaş ve politik istikrarsızlık, bunların yayılma etkisi, sığınmacı sorunu, terör, darbe girişimi, dış ilişkilerde yaşanan sorunlar ve seyahat uyarıları, kur dalgalanmaları, fiyat istikrarsızlığı ve turist pazarlarında güvenlik algısının yitirilmesini içeren gelişmeler yaşanmıştır. Katılımcıların da bu genel iklimden etkilendikleri ve durumu "siyasal iklim" şeklinde tanımladıkları düşünülmüştür.

Aynı bölgede ana menüsünde yöresel yemek bulunmayan ve daha çok yerli halka veya kente gelen memur, öğretmen, polis gibi müşterilerine hizmet veren restoran sahipleriyle görüşüldüğünde, turistlerin bu restoranlara gitmemesine rağmen turizmdeki aksaklığın onları da olumsuz etkilediği anlatılmıştır. Yöresel yemek sunan ve Kafkas gösterilerinin yapıldığı, tur şirketlerinin sık sık yerli turistleri getirdiği restoran sahipleri, turizmin sekteye uğramasının sadece onları değil peynir aldıkları, et aldıkları, sebze meyve alışverişi yaptıkları dükkânların işlerini de olumsuz etkilediğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla onlara göre turizmin sekteye uğraması şehrin ekonomisinin de olumsuz yönde etkilenmesine sebep olmakta, turistlerin olması ise geçim kaynağı kısıtlı olan şehrin ekonomisini canlandırmaktadır.

Sonuç

Restoran ve otel sahipleriyle yapılan görüşmelerin neticesinde, yem fiyatlarındaki artış nedeniyle birçok insanın yetiştirdiği hayvan sayısını azalttığı, bir kısmının tamamen yetiştiricilikten vazgeçtiği, önemli bir kısmının büyük şehirlere göç ettiği anlaşılmaktadır. O nedenle turizmin son dönemde Kars'ın neredeyse tek geçim kaynağı haline geldiği ancak bu işletmelerde nitelikli eleman sıkıntısı yaşandığı, bazı yöresel yemeklerin hem eleman sıkıntısı hem de yapımlarının zahmetli olması sebebiyle menülerde bulunmadığı ama işletmecilerin ve halkın turizme olumlu yaklaştığı gibi çıkarımlarda bulunulmuştur. Bu durumun düzeltilmesi ve

“bacasız fabrika” olarak tanımlanan gastronomi turizminin şehrin ekonomisine daha etkin bir şekilde faydalı olabilmesi için nitelikli eleman yetiştirebilecek kurs ve meslek liselerinin açılmasının, gastronomi turizmine sıcak bakan halkın, özellikle yemekleri iyi bilen evdeki kadınların turizme dahil olmasının büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Devam etmekte olan bu proje tamamlandığında kadınlarla ve turistlerle yapılacak görüşmeler de durumun değerlendirilmesinde faydalı olacak ve daha net sonuçların çıkması sağlanacaktır diye umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abdurrezzak, A. O. (2014). İşlevsel teori bağlamında yemek kültürünün iletişimsel yönü. *Journal of Turkish Studies*, 9(11), 1-16.
- Anonim. (2023). *Turizm istatistikleri*. Kars İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. <https://kars.ktb.gov.tr/TR-288099/turizm-istatistikleri.html>
- Çaycı, A. E.- Aktaş, C. (2018). Dijitalden tatmak: Yemeğin “yeni” gastro mekânlardaki seyirlik gösterisinin kültürel yansımaları. *TRT Akademi*, 3(6), 1-18.
- Demiral, A. B. (2019). Turistik destinasyon olarak Kars’ın tercih edilmesinde sosyal medya paylaşımlarının motivatör etkisi: Doğu ekspresi örneği. *Social Sciences Studies Journal*, 5(49), 6174-6187.
- Denetim. (2024,). *Kars belediyesi*. Kars Belediyesi Stratejik Plan.
- Durukan, A. (2015). Evaluation of obesity not seen in Kars and in the living culture around Kars. *Jacobs Journal of Obesity*, 1(2), 1-5.
- Ekinci, O. (2006). *Kars kitabı*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Karpat, K. (2010). *Osmanlı nüfusu 1830-1914*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kivela, J. J.- Crotts, J. C. (2009). Understanding travelers’ experiences of gastronomy through etymology and narration. *Journal of Hospitality & Tourism Research*, 33(2), 161-192.
- Kılıç, S.- Demir, S. (2017). Turizm pazarlamasında yerli turistlerin turizm talebini etkileyen faktörlerin belirlenmesi: Sinop ili örneği. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 71-98.
- Reinders, M. J. at al. (2019). Introduction. *Innovations in traditional foods*, (ed.: Charis M. Galanakis), 1-26, Sawston: Woodhead Publishing.
- Reynolds, M. A. (2011). *Shattering empires the clash and colapse of the Ottoman and Russian empires 1908-1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sezerel, H.- Çınay, H. H. (2020). Ferzan Özpetek filmlerinde gösterge olarak yemek: Mine Vaganti/Serseri Mayınlar üzerine bir inceleme. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 8(1), 111-136.
- Sio, K. P. vd. (2021). A Contemporary systematic literature review of gastronomy tourism and destination image. *Tourism Recreation Research*, 49(3), 1-17.
- Tekeli, H. N. (2019). Women's employment in tourism sector in Turkey, issues faced, and the effect of glass ceiling syndrome on women workforce in tourism. *Turkish Studies Social Sciences*, 14(12), 179-191.
- TÜİK-GFE. (2024). *Tarımsal GFE*. Türkiye İstatistik Kurumu.

TÜİK-Hayvancılık. (2024). *Hayvancılık*. Türkiye İstatistik Kurumu.

Elektronik Kaynaklar

URL-1. *Yusuflpaşa Mahallesi Haritası*. (Erişim: 4 Kasım 2023)

URL-2. Turizm istatistikleri. <https://kars.ktb.gov.tr/TR-288099/turizm-istatistikleri.html> (Erişim: (2. 03. 2024)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Otel-Restoran İşletmecisi, 1985, Karşlı. (Görüşme: 24.11.2022)

KK-2: Restoran İşletmecisi, 1995, Karşlı. (Görüşme: 25.11.2022)

KK-3: Restoran İşletmecisi, 1972, Karşlı. (Görüşme: 25.11.2022)

KK-4: Restoran İşletmecisi, 1966, Karşlı. (Görüşme: 26.11.2022)

KK-5: Restoran İşletmecisi, 1988, Karşlı. (Görüşme: 26.11.2022)

KK-6: Restoran İşletmecisi, 1985, Karşlı. (Görüşme: 24.11.2022)

KK-7: Otel İşletmecisi, 1984, Karşlı. (Görüşme: 17.02.2023)

KK-8: Otel İşletmecisi, 1969, Karşlı. (Görüşme: 24.11.2022)

KK-9: Ev Hanımı, 1986, Karşlı, Enformel Görüşme. (Görüşme: 17.02.2023)

KK-10: Ev Hanımı, 1973, Karşlı, Enformel Görüşme. (Görüşme: 18.02.2023)

KK-11: Memur, 1989, Karşlı, Enformel Görüşme. (Görüşme: 18.02.2023)

KK-12: Garson, 1996, Karşlı, Enformel Görüşme. (Görüşme: 19.02.2023)

Extended Summary

Purpose: The purpose of this study is to understand the relationship between local food and restaurant operators, which is one of the important elements of gastronomy tourism in Kars, and thus to determine their perspective on gastronomy tourism. In Kars, where the main and almost only source of income is animal husbandry, tourism, which is defined as a “chimneyless factory” by the local people, is thought to be important for the development of the city, and therefore, it was aimed to determine the contribution of gastronomy tourism in improving the economic difficulty, which is also affected by climate and geography.

Literature: In order to carry out this study, first of all, scientific studies conducted in Turkey and the world on gastronomy tourism were examined, and then, in order to understand the characteristics of Kars, scientific and semi-scientific (official reports, statistics, etc.) studies conducted on its historical, cultural richness and especially its food were examined. Yeditepe University Information Center and Google Academic databases were used to access these studies. The studies state a common view that consuming traditional foods is important for the continuation of cultural heritage and for the future generation to know this cultural history. Gastronomy tourism, on the other hand, seems to have progressed thanks to the development of culinary technology by people from all classes due to economic needs. In fact, it is believed that food is the primary source of attraction for all kinds of tourists in the international tourism that has increased in the last 50 years. Studies conducted in Kars convey the richness of local dishes, the cultural heritage left by the historical past, the texture of the city from the Russian occupation, and the important sources of income, animal husbandry and dairy production.

Method: The study was conducted in Kars, which has a historical and cultural past and where different groups live together. A study using the qualitative method was conducted to determine the role of restaurants in the preparation and consumption of local dishes, which are among the most important elements of gastronomy tourism, and the awareness of people working in these businesses in terms of gastronomy tourism. The field of this study, in which

participant observation and in-depth interview techniques were used, is the Yusufpaşa neighborhood in the center of Kars. Yusufpaşa neighborhood is the place where tourists spend the most time in the city, with Kars Castle, Baltic-style architectural structures remaining from the Russian occupation, and restaurants with local menus that were opened for use by decorating these historical structures, as well as souvenir shops and cheese/honey shops. Therefore, this neighborhood was selected for fieldwork and in-depth interviews were conducted with 11 business owners or operators located there. In the interviews, semi-structured questions were used within the framework of gastronomy tourism to understand the participants' perspectives on gastronomy tourism. Questions were asked about what tourism meant to them, how tourism would contribute to Kars, how tourism affected their social lives, what dishes were unique to Kars, and what cultural elements other than food would contribute to tourism in Kars, and the content of local food menus in restaurants. In addition, during the fieldwork, informal interviews were conducted with non-participants and non-recorded individuals in the Yusufpaşa neighborhood, and the data obtained from these interviews were added to the field notes. The audio recordings taken during the interviews with the participants, the field notes taken during the interviews, and the observations made were evaluated and codes were extracted, these codes were then collected under categories related to the subject, and the interviews were analyzed according to these categories.

Findings: As a result of the interviews, observations and informal meetings with the participants, it was understood that tourism has become almost the only source of income for Kars in recent years due to the economic problems experienced in animal husbandry. It was thought that the business owners and restaurant owners understand the importance of gastronomy tourism and do their best. Despite this, the participants reported that there is a shortage of qualified personnel in the businesses, young people do not prefer tiring jobs, women who know the food do not work outside the home in food-related businesses due to traditional tendencies, and the delay in winter tourism due to climate change has reduced the number of tourists.

Conclusion: As a result of the interviews conducted with the restaurant operators and owners in the Yusufpaşa neighborhood, which is considered the touristic center of Kars, and when the sources are examined, it is understood that animal husbandry has decreased in the city in recent years and that young people prefer to migrate to big cities. For these reasons, it has been observed that tourism has become almost the only source of income in Kars in recent years, but there is a shortage of qualified personnel in the relevant businesses. Because some local dishes are not on the menus due to both the shortage of personnel and the difficulty of making them. Because it is not traditionally common for women who know these dishes to work in these businesses and it does not seem possible for local dishes made at home to become widespread in restaurants. However, it has been understood that both the operators and the public have a positive view on tourism. In order for gastronomy tourism, which is defined as a “chimneyless factory” by the local people, to be more effective in contributing to the city’s economy, it seems important to open courses and vocational high schools that can train qualified personnel and to include women at home who know local dishes well in tourism.

This field study, which is part of the project titled “Determining the Contribution of Local People to Gastronomy Tourism in Kars” numbered 122G024 and supported by TÜBİTAK, will continue to be interviewed with local people and tourists visiting Kars, and the data obtained as a result of the project will also be prepared as a publication.

"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: Yeditepe Üniversitesi Beşeri ve Sosyal Araştırmalar Etik Kurulu'nun 29.04. 2022 tarih ve 29/2002 sayılı toplantısının kararı. / *Yeditepe University Human and Social Research Ethics Committee meeting decision dated 29.04.2022 and numbered 29/2002*

Finansman/Funding: Bu çalışma, TÜBİTAK 122G024 numaralı projesi kapsamında hazırlanmıştır. / *This study was prepared within the scope of TUBITAK project number 122G024.*

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Bu çalışma, TÜBİTAK tarafından 122G024 numaralı proje ile desteklenmiştir. Projeye verdiği destekten ötürü TÜBİTAK'a teşekkürlerimizi sunarız. / *This study was supported by TUBITAK under project number 122G024. We would like to thank TUBITAK for its support to the project.*

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/Yazarın Notu: Makale, sorumlu yazar ve projenin bursiyeri tarafından saha çalışmasından elde edilen verilerle, ortaklaşa çalışılarak hazırlanmıştır. / *The article was prepared jointly by the corresponding author and the project scholar using data from the fieldwork.*

SUSTAINABLE FASHION DESIGN WITH GAZENNE WOVEN FABRIC, THE CULTURAL HERITAGE OF KEMALIYE

KEMALİYE'NİN KÜLTÜREL MİRASI GAZENNE DOKUMA KUMAŞIYLA SÜRDÜRÜLEBİLİR MODA TASARIMI

Çimen BAYBURTLU*-Neşe HORASAN**

ABSTRACT: This study explores garment design applications that enhance the sustainability of Gazenne fabric. The primary objective is to promote this fabric as a tangible cultural asset, integrating it with sustainable and slow fashion movements to embed it in daily life. The featured collection, “Boomerang,” embodies the theme of sustainability and caters to women who value longevity and versatility in their wardrobe. The collection showcases designs characterized by recyclable, sustainable, and interchangeable elements. It aims to create a nexus between historical and futuristic fashion by utilizing “Gazenne Weaving Fabric,” indigenous to the Kemaliye district of Erzincan. This fabric, which received its geographical indication in 2013, has revitalized traditional weaving techniques and provided new employment opportunities. A central goal of this research is to rejuvenate Gazenne weaving—an endangered intangible cultural heritage—and repurpose it for contemporary apparel. Accordingly, the collection comprises garments designed for durability and versatility, facilitating various combinations with other clothing pieces. The research methodology includes a collection design of ten outfits conceptualized under the “Sustainability” theme, supported by a literature review and an experimental design approach. Two selected garments from this collection exemplify the practical application of sustainable fashion principles, emphasizing the use of Gazenne woven fabric. Ultimately, this study underscores the potential positive impacts on sustainable fashion, cultural heritage preservation, and local economic development. These findings may inspire similar initiatives and encourage the adoption of more sustainable, responsible practices in the fashion industry.

Keywords: Gazenne Woven Fabric, Fashion, Design, Creative Industry, Sustainability

ÖZ: Bu çalışma, Gazenne kumaşının sürdürülebilirliği üzerine yapılan giysi tasarım ve uygulama örneklerine dayanmaktadır. Temel amaç, bu kumaşı somut kültürel varlık olarak öne çıkararak sürdürülebilir moda ve yavaş moda anlayışlarıyla birleştirmek ve günlük yaşamın bir parçası haline getirmektir. “Bumerang” adlı koleksiyon, sürdürülebilirlik temasını esas alarak giysilerini uzun süre kullanmak isteyen ve değişimi seven kadınları hedeflemektedir. Koleksiyondaki tasarımlar, geri dönüştürülebilir, sürdürülebilir ve değiştirilebilir parçalardan oluşmaktadır, bu da çalışmanın temel özelliklerinden biridir. Erzincan'ın Kemaliye ilçesine özgü olan “Gazenne Dokuma Kumaşı” koleksiyonda kullanılarak, geçmiş ve gelecek arasında köprü kurulması amaçlanmaktadır. Bu dokuma Kumaş coğrafi işaretini 2013 yılında almış ve yeniden tezgâhlarda dokunmaya başlanarak bir istihdam kaynağı olmuştur. Çalışmanın öncelikli amacı,

* Doç. Dr.-Marmara Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Bölümü/İstanbul-cimen.bayburtlu@marmara.edu.tr (Orcid: 0000-0001-9284-665X)

** Atatürk Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Lisans Öğrencisi/Erzurum-nese_aktas1982@hotmail.com (Orcid: 0009-0009-7156-5125)

unutulmaya yüz tutmuş somut olmayan kültürel miraslarımızdan olan Gazenne dokuma kumaşını modernize ederek giysilerde kullanıma sunmaktır. Bu bağlamda, uzun süre kullanılacak ve farklı kıyafetlerle kombin edilebilecek giysiler tasarlanmıştır. Çalışma, literatür taraması ve deneysel tasarım anlayışıyla "Sürdürülebilirlik" teması altında hazırlanan on 'look'tan oluşan bir koleksiyon tasarımını içermektedir. Bu tasarımlar arasından seçilen iki giysi, Gazenne dokuma kumaşının kullanımını vurgulayarak sürdürülebilir bir moda anlayışının pratik uygulamalarını sunmaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma sürdürülebilir moda, kültürel mirasın korunması ve yerel ekonomik kalkınma gibi önemli konularda olumlu etkiler yaratabilir. Bu etkiler, benzer projelere ilham kaynağı olabilir ve moda endüstrisinde daha sürdürülebilir ve sorumlu bir yaklaşımın benimsenmesine katkıda bulunabilir.

Anahtar Kelimeler: Gazenne Dokuma Kumaşı, Moda, Tasarım, Yaratıcı Endüstri, Sürdürülebilirlik

Introduction

Cultural heritage serves as a profound reflection of humanity's past, identity, and values. In this regard, traditional production methods, particularly handicrafts and hand-woven fabrics, play pivotal roles within cultural and creative industries. These artifacts are not only vestiges of historical practices but have also become essential to the concept of sustainability in contemporary fashion.

The importance of sustainability continues to escalate within the fashion industry. Traditional production methods like handwoven fabrics are integral to this sustainable paradigm. These fabrics, crafted from natural fibers through age-old techniques, can be elevated by integrating them with modern designs, thereby minimizing environmental impacts. The conservation of intangible cultural heritage, when intertwined with sustainability, enriches the nexus between handicrafts and the fashion industry. This synergy is crucial not only ecologically and socially but also economically, as the utilization of traditional hand-woven fabrics bolsters local economies and aids in the preservation of cultural identities.

This article will synthesize concepts such as handicrafts, handwoven fabrics, cultural industries, and creative industries, focusing on the influence of intangible cultural heritage on the sustainable fashion industry. Extensive research has been conducted under the umbrella of 'creative industry,' with special emphasis on handicrafts and fashion design related to handwoven fabrics. The review methodically explores the intersection of cultural heritage preservation and sustainability, illustrated through the utilization of Gazenne handwoven fabric in everyday clothing.

Cultural and Creative Industries

UNESCO defines cultural industries as those that produce tangible or intangible artistic and creative outputs. These industries have the potential to generate economic value and income by leveraging cultural assets and producing knowledge-based goods and services, both traditional and contemporary. They create products and services imbued with social and cultural significance through creativity, cultural knowledge, and intellectual property, covering sectors including advertising, architecture, handicrafts,

designer furniture, fashion, film, graphic design, music, performing arts, television, and more.

In the article “Cultural Industries and Wealth Creation: The Case of Traditional Textile Industry in Nigeria” by Maiwada et al., the terms “Cultural Industries” and “Creative Industries” are discussed as nearly synonymous. However, “Cultural Industries” primarily highlights the artistic elements of heritage, traditional knowledge, and creativity, while “Creative Industries” focus more on individual creativity, innovation, skills, and intellectual property rights (Maiwada et al., 2012: 159).

According to UNIDO¹, “Creative Industries” are identified as sectors capable of generating income through cultural properties and the production of artistic and creative products. These industries, spanning thirteen main sub-sectors such as Advertising, Arts & Antiques, Design, Film, and Music, are crucial for promoting creativity and cultural expression and often contribute significantly to economic, social, and cultural landscapes (URL -1).

Despite the lack of consensus on a clear definition and classification of creative industries in academic literature, the definitions provided by entities like the United Nations, the European Union, and the UK’s Department for Culture, Media and Sport (DCMS) are generally accepted. According to the DCMS, creative industries are categorized under nine main groups, with a total of 31 different industries ranging from Advertising and Marketing to Museums, Galleries, and Libraries. This classification demonstrates the diversity and scope of activities within these industries (URL -2).

From an academic perspective, examining handicrafts through the value chain of creative industries is critical. This approach not only facilitates the effective valuation of cultural assets but also aids in the preservation and sustainability of cultural heritage. It enhances the economic and social fabric of both rural and urban communities, positively impacting business and tourism sectors and fostering local economic growth. Integrating creative industries with tourism and other economic sectors can generate regional wealth and income, revitalizing local economies (URL -1).

Traditional crafts are not only vital in the historical narrative of each country but also reflect the cultural and traditions of specific regions. The craft industry, as noted by the International Trade Center in 1997, is pivotal in job creation and wealth generation, playing a significant role in poverty alleviation. Furthermore, as emphasized by UNESCO in 2003, the protection and promotion of these arts are deemed essential for the continuation of cultural heritage. The transmission of artistic and cultural traditions across generations, including various traditional handicraft techniques, is crucial for maintaining the unique cultural identities of countries (URL-5).

¹ UNIDO, United Nations Industrial Development Organization. It was established in 1966 to support the industrial development activities of developing countries.

Intangible Cultural Heritage

Cultural heritage encompasses a set of intangible skills and values transmitted across generations within a society. It comprises both tangible and intangible elements, contributing significantly to the overall heritage landscape. Authenticity and inherent value are pivotal to cultural heritage, which mirrors the lifestyles, lands, elements, traditions, and aesthetic values of a society from historical to contemporary times. In this ongoing reflection, individuals assume the role of guardians, preserving their way of life for future generations to emulate and thereby safeguarding the societal heritage.

UNESCO categorizes heritage into three primary groups: tangible cultural heritage, natural heritage, and, as of 2003, intangible cultural heritage (ICH). There are concerted efforts to protect intangible cultural heritage to prevent the erosion of living traditions and shield them from threats like globalization, migration, and cultural homogenization.

While tangible artistic and cultural heritage often appears in physical forms such as handicrafts, paintings, documents, and manuscripts—representing a society's identity and historical continuity—intangible cultural heritage is equally crucial for preserving cultural richness and ensuring its transfer to future generations (URL-5). Defined by UNESCO, "Intangible Cultural Heritage" includes practices, representations, expressions, knowledge, skills, and the associated tools, objects, artifacts, and cultural spaces that individuals recognize as part of their heritage. This form of heritage, transmitted from generation to generation, is continuously recreated by communities and groups in response to their environment, interactions with nature, and historical context. This process promotes cultural diversity and creativity while preserving communities' identities and their sense of continuity (Naguib, 2013: 2180).

UNESCO plays a critical role in the protection and promotion of cultural heritage, with a specific focus on intangible aspects. The organization's 2003 Convention for the Protection of the Intangible Cultural Heritage articulates intangible heritage as practices, representations, expressions, knowledge, and skills recognized by communities, groups, and sometimes individuals as part of their heritage (article 2.1). This heritage, though abstract, relies on tangible elements like tools and cultural spaces, as well as a community of practitioners for its existence. The protection and evolution of intangible cultural heritage are deeply intertwined with the communities' responses to their environments and histories, necessitating a consideration of the community context, the practices themselves, and the temporal and spatial settings in which they have evolved.

UNESCO's endeavors have yielded significant global outcomes, such as the preservation of cultural diversity and community identities, and enhanced global communication and understanding. The safeguarding of intangible cultural heritage not only highlights the unique cultural expressions of specific communities but also the universal value of these elements as part of the global heritage. These efforts by UNESCO not only

ensure the sustainability of intangible cultural heritage but also foster peace, cooperation, and sustainable development by enhancing cultural understanding globally. This deep connection between intangible cultural heritage, communities, and regions is fundamental in helping societies maintain their identity and cultural continuity, underscoring the importance of UNESCO's efforts in protecting cultural diversity and humanity's heritage (Cabeça, 2018: 4-5).

Sustainability

While sustainability is often regarded as a contemporary concept, its roots run deep. Local communities have historically established a foundation for sustainable living by aligning with their natural environments and respecting the rhythms and limits of nature. This ethos, often referred to as "traditional ecological knowledge," encompasses profound understanding and relationships among people, flora, fauna, natural phenomena, and the timing of ecological events within ecosystems. Hence, sustainability is not merely a modern trend but a guiding principle that has shaped human lifestyles across centuries (URL- 3).

The UN World Commission on Environment and Development defines sustainable development as the ability to meet present needs without compromising the ability of future generations to meet their own. Sustainability, though frequently linked to environmental considerations, is intrinsically multidimensional. A sole focus on environmental aspects is insufficient; a holistic approach that incorporates environmental, social, and economic dimensions is essential.

Environmental sustainability strives to regulate the rate at which resources are consumed and environmental damage is inflicted, ensuring it does not surpass nature's capacity to regenerate. This includes managing consumption patterns to prevent the depletion of natural resources and controlling pollution and greenhouse gas emissions to facilitate nature's renewal and preserve ecosystem health over the long term.

Social sustainability is crucial for the well-being and resilience of societies. It emphasizes the protection of universal human rights and meeting fundamental needs such as health, education, shelter, and transportation. This dimension ensures that personal, labor, and cultural rights are safeguarded, promoting social justice and equality.

Economic sustainability involves managing economic resources effectively to sustain and enhance community living standards. This includes efficient resource utilization, equitable income distribution, combating poverty, and fostering employment opportunities.

As articulated by the UCLA² Committee on Sustainability, the goal is to foster healthy, diverse, and resilient communities for both current and future generations by integrating environmental health, social equity, and economic vitality. This approach acknowledges the interconnection of these areas and advocates for practices that support ecological, human, and

² UCLA, University of California, Los Angeles.

economic health, recognizing the scarcity of resources and the need for their careful and strategic use according to long-term priorities.

This perspective underscores the importance of the “Sustainable Development Goals,” which aim to tackle global challenges like climate change. As the Brundtland Commission report of 1987 highlights, it is imperative to satisfy today’s needs without compromising the future viability of generations to come (URL- 4). Today, sustainable development seeks to minimize the environmental impacts of human activities through a framework that integrates environmental stewardship, technological innovation, social organization, and the carrying capacity of our planet (Pérez, 2021: 191).

The focus on sustainability has intensified, particularly during the COVID-19 pandemic, which has heightened global social awareness of this critical issue. This period has prompted various approaches and concerns from international authorities. Nonetheless, despite ongoing efforts, significant challenges remain in advancing sustainability. The planet calls for intensified actions to create a balanced future that addresses the multifaceted challenges faced by humanity. Within this framework, the fashion industry plays a pivotal role in advocating for sustainable practices.

Sustainability & Fashion

Sustainable fashion design entails the adoption of strategies and approaches aimed at minimizing or preventing the adverse social, environmental, economic, and cultural impacts associated with the production and consumption of fashion. This involves a comprehensive commitment across the industry to alter production processes, supply chain management, and consumer engagement to foster greater sustainability.

Given the significant challenges our planet faces, such as climate change, resource depletion, and social inequality, there is a pressing need for more robust actions to ensure a balanced future. The fashion industry, with its global reach and influence, plays a pivotal role in this endeavor. By innovating more sustainable practices, the fashion sector can significantly contribute to reducing its ecological footprint, promoting social justice, and supporting economic development in a way that respects both people and the planet (Pérez, 2021: 191).

Hand-Woven Fabric of Kemaliye District of Erzincan: Gazenne

The district formerly known as Eğin (Agn in Armenian) was renamed Kemaliye on October 21, 1922, when its residents sought to eliminate the foreign-language name (Demirsoy, 2021: 75). Nestled within the Anatolian mountains and situated along the narrow valley of the Karasu River, a tributary of the Euphrates, Kemaliye’s harsh, agriculturally unsuitable terrain historically led its people to pursue carpet weaving and fabric weaving as primary sources of income. The origins of this weaving tradition are somewhat obscure, though local elders have suggested that the craft was originally developed by Armenians (Demirsoy, 2017: 39). Historical records indicate that Eğin weaving once included products like “kirpas, pied and other commodities,” and the regional weaving pattern was referred to as

“Manusa” or “Gazenne” (Demirsoy, 2021: 35). The artisans of that time utilized natural methods for dyeing; they produced red-purple colors from a mixture of madder root and poppy seed oil, blue from woad, black from a combination of soil and oak gall, and yellow from dyer's greenweed seeds (Demirsoy, 2017: 39-40). They also crafted the yarns by stretching the warps on stakes and using both kirman (a type of hand spindle) and spinning wheels.

It was noted by Demirsoy that Armenian craftsmen from Iran introduced more practical and efficient well looms to the region (Demirsoy, 2017: 40). These looms significantly enhanced production capabilities, with a worker on a well or pit loom weaving about nine to ten meters of fabric per day (Figure 1), whereas experienced craftsmen using whip or drawn looms could produce up to thirty to thirty-five meters per day (Figure 2).

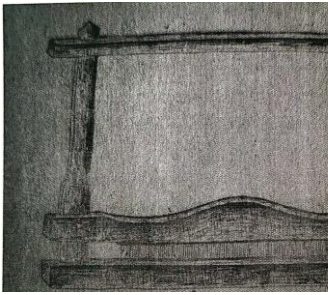


Figure 1: Vertical Loom Reed. (Demirsoy, 2017: 48).

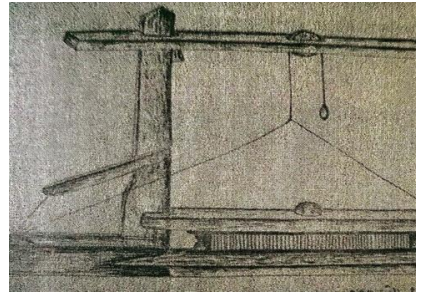


Figure 2: Lever-Operated Loom Reed (Demirsoy, 2017: 49).

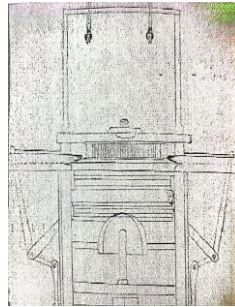


Figure 3: Front view of the automatic machine (Demirsoy, 2017: 48).

In 1942, a significant advancement was made with the invention of an automatic machine by Mehmet Sadık Demirsoy, a resident of the village of Geruşla in Kemaliye (Figure 3). This innovation was patented the following year through the Ministry of Economics (Demirsoy, 2017: 52).

Weaving in Kemaliye experienced a golden age around the year 1250 Hijri, with cotton fabrics produced in the area being sold across various parts of the country, reflecting their popularity at that time (Demirsoy, 2017: 40). The industry saw substantial growth in 1834-1835, with rumors of the number of weaving stalls reaching between two thousand to two thousand five hundred. The residents of Kemaliye not only fulfilled their own needs

but also traded these cotton products extensively with regions such as Van, Muş, Diyarbakır, Bayburt, and Sivas (Demirsoy, 2021: 287). Until the 1960s, one out of every two households in Kemaliye engaged in Gazenne weaving, supporting nearly ninety percent of the population. These textiles were not only a staple in local attire—used in men’s pajamas and shirts, and women’s entari, shalwar, and tablecloths—but also represented Kemaliye in the global textile conference held in Chicago in 1893 (Demirsoy, 2021: 399).

The patterns of Kemaliye cotton weavings, particularly the well-developed Manusa (Gazelina/Gazenne), were named based on their distinctive lines and the colors employed, such as the red-green striped gazenne and blue-red striped gazenne (Figure 4).



Figure 4: Gazenne Woven Fabrics.
(Photo by Ayşe BİRLER)

The primary material used in Gazenne weaving is cotton yarn. The artisans of Kemaliye meticulously dye this yarn in various colors and weave it using well-drawn looms (Figure 5).



Figure 5: Colored Cotton Yarns Used in Weaving Today
(Photo by Ayşe BİRLER)

This practice of weaving and dyeing has been a communal activity, with many local women participating in the production of diverse items such as shirts, ties, loincloths, and tablecloths. Historically, Gazenne fabric was a speciality of the region, woven until 1960 for use in items like underwear, bows, and pillowcases. The threads were distinctively dyed using root dye, adding to the fabric’s uniqueness. However, by the 1960s and 1970s, the art of Gazenne weaving began to wane, overshadowed by technological advancements and the aging of traditional looms.

Recognizing the cultural significance of this fabric, it was granted a geographical indication on September 12, 2013, a measure that helped

protect its legacy and spurred a revival in its production. Today, Gazenne fabric is once again being woven by those committed to preserving this unique cultural heritage.

Gazenne fabric, made entirely of cotton, is celebrated for its unique patterns and textures. The range of products now includes loincloths, shirts, dresses, ties, lounge sets, tablecloths, and scarves, each showcasing the distinctive lines of Gazenne weaving (Figure 6-7-8-9).



Figure 6: Gazenne Woven Ties. (Photo by Ayşe BİRLER)

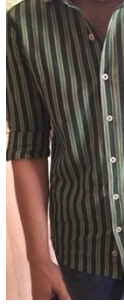


Figure 7: Gazenne woven shirt. (Photo by Ayşe BİRLER)



Figure 8: Gazenne Weaving. (Photo by Ayşe BİRLER)



Figure 9: Gazenne Weaving Loincloths. (Photo by Ayşe BİRLER)

The looms used in the production of Gazenne are traditionally wooden, requiring the yarns to be woven one warp at a time (Figure 10-11-12-13-14-15).



Figure 10: Images of Whips, Drawn Looms and Warp Cabinets Used Today. (Photos by Hüseyin MERAL and Mustafa TOPRAK).



Figure 11: Kemaliye Women's Association (KEKAD), Women weavers. (Photos by Ayşe BİRLER)



Figure 12: Tourists visiting the Kemaliye Women's Association. (Photo by Ayşe BİRLER)

Materials and Methods

In the course of the literature review, it became evident that there are scant written resources on the “Gazenne Hand-Woven Fabric” from the Kemaliye district. The most significant information on this topic was sourced from two publications: a book by Prof. Dr. M. Sadık Demirsoy's father, Hüseyin Hasi Demirsoy, titled “Handwovens in the Past in Kemaliye,” published in 1946 at Ankara University's Faculty of Agriculture, and Prof. Dr. Ali Demirsoy's “How one from Eğin Lived”.

The research methodology employed a literature review combined with an experimental design approach. The study utilized the “Boomerang” collection, which includes ten different “looks” crafted under the theme of “Sustainability,” as well as two garments from this collection that were analyzed as primary materials.

The Boomerang Collection is named and designed with sustainability in mind, echoing the concept of returning to the past. The collection was conceptualized to include pieces that endure over time and remain desirable—much like a boomerang. The collection explores how Gazenne hand-woven fabric can be incorporated into contemporary fashion, focusing on which garments should be produced and how these pieces can be effectively combined.

The objective of the collection is to modernize Gazenne woven fabric for everyday wear, showcasing it as a modern and versatile article of clothing. The designs emphasize modernity, comfort, style, and timelessness. Moreover, a distinctive feature of the collection is its focus on longevity and versatility, with pieces designed to be worn for many years and combined in various ways.

Model Analysis and Production Stages of the First Garment Selected for Production from Ten “Looks”.

The product development and design process in the fashion industry is a meticulous sequence that spans from initial sketches to detailed planning, material selection, prototype creation, and final product realization. The design process for the Boomerang collection initiated with conceptual sketches, capturing the essence of the ideas on paper and establishing the fundamental silhouettes of the garments (Figure 13), followed by artistic illustrations (Figure 14). This initial phase was particularly tailored to suit the characteristics of the Gazenne woven fabric, which is central to the collection's theme. For the dress, a fabric offering a soft, flowing texture was chosen, while the more durable and rigid Gazenne fabric was selected for the outer skirt and collar.



Figure 13: Sketch Drawing (By the second author)



Figure 14: Artistic Drawing (By the second author)

The prototype testing phase involved critical evaluations and feedback that homed in on the artistic details and aesthetic elements of the design. Adjustments were made, for example, to the neckline of the dress and the pocket details on the skirt to enhance the overall coherence and visual appeal of the design (Figure 15).



Figure 15: Prototype Study (Belonging to the second author)

Following the selection of designs and materials, detailed design studies were undertaken, and technical design sheets were prepared to develop the molds (Figure 16). The basic pattern dimensions for the dress were updated to include details of an expanded skirt, and the cut and attachment points for the outer skirt were finalized.



ÜRÜN: ELBİSE, 1 TİK TASARIM MÜDÜRLÜĞÜ: ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ TARİHİ: 05.12.2023	BEDED: 38 SEZON: 2024 YAZ TESLİM TARİHİ: 05.01.2024	TASARIMCI: NEJİE HIRMAN FİRMA: GÖRÜNÜM OF NEJİE MEASUREMENTS:
 <p>ÜRÜN AÇIKLAMASI ELBİSE, 38 BEDED OVERSIZE DİZ ALTI ELBİSE OH V YAKA ETEK: DİZ BOYU, BELDEN BAĞCIKLI, ÖNDEN CEPLİ</p>	<p>PARÇA LİSTESİ ELBİSE: OH BEDED 1 ADET DİZ: 38/39 1 ADET ETEK: TEK PARÇA 1 ADET</p>	<p>ÖLÇÜLER ELBİSE BEL: 122 cm BOYU: 103 cm GÖĞÜS: 122 cm BASEN: 122 cm</p> <p>ETEK BEL: 72 cm BOYU: 58 cm</p>
	<p>FABRİK DETAYLARI</p> <p>KUMAŞ VE MALZEME: KUMAŞ: GAZİNE KUMAŞI PİŞTİR KUMAŞI 2 ADET FERİMLAR DİZDÜZÜ İPİĞİ DİZE</p> 	

Figure 16: Technical Design Sheet (By the second author)

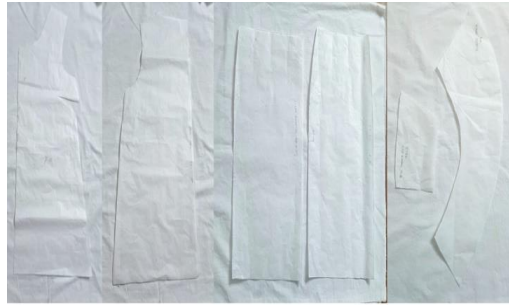


Figure 17: Prepared Molds (By the second author)

In the concluding stage of the design process, the final garment was crafted based on the revisions and enhancements applied to the prototypes. The finished garment features a two-part dress with a crewneck and a sleeveless top, derived by extending the skirts of the basic pattern. The outer skirt, constructed from Gazenne weave, is an above-the-knee model secured with an agraf at the belt. This skirt is designed as a detachable piece, allowing for versatility in its use with other clothing items, and includes two pocket flaps (Figure 18-19-20).

This entire process exemplifies the comprehensive and disciplined approach required for the successful design and production of a collection within the fashion industry.



Figure 18: Front View (By the second author)



Figure 19: Rear View (By the second author)



Figure 20: Side View (By the second author)

Model Analysis and Production Stages of the Second Garment Selected for Production from Ten “Looks”.

The development of the second garment mirrored the methodological steps employed in the creation of the first, incorporating phases such as sketching (Figure 21), artistic drawing (Figure 22), prototyping (Figure 23), technical design sheet preparation (Figure 24), preparing molds (Figure 25), and die-cutting (Figure 26-27).

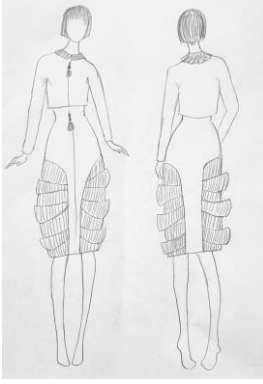


Figure 21: Sketch Drawing (By the second author)

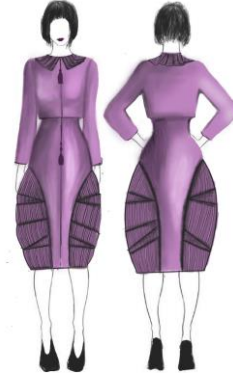


Figure 22: Artistic Drawing (By the second author)



Figure 23: Prototype Study (By the second author)

Model Analiz Tablosu

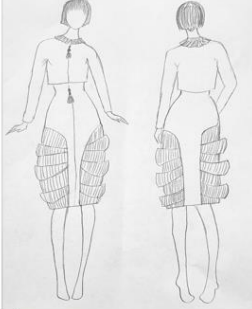

TASARIM	ÜRÜN: BLUZ, ETEK MÜŞTERİ: ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ TARİH: 05.12.2023	BEDEN: 38 SEZON: 2024 YAZ TESLİM TARİHİ:05.01.2024	TASARIMCI: NEŞE HORASAN FİRMA: OPINION OF NEŞE MEASUREMENTS:
		<p>ÖLÇÜLER</p> <p>BLUZ BOY: 45 cm GÖĞÜS: 91 cm KOL BOYU: 40 cm</p> <p>ETEK BEL: 72 cm BOY: 73 cm BASEN: 99 cm</p>	<p>FABRIC DETAILS</p> <p>KUMAŞ VE MALZEME KUMAŞ: GAZENNE KUMAŞI KETEN KUMAŞ</p> <p>2 ADET FERMUAR DİKİŞ İPLİĞİ BİYE</p> 
<p>ÜRÜN AÇIKLAMASI BLUZ: 38 BEDEN KROPE ÖN V YAKA VE FERMUARLI ETEK: DİZ ALTI, ÖNDEN FERMUARLI, HER İKİ YANDAN BÜZGÜLÜ KUMAŞ İLAVESİ</p>		<p>PARÇA LİSTESİ BLUZ: ÖN BEDEN 2 ADET ARKA BEDEN 1 ADET ETEK: ÖN BEDEN 2 ADET ARKA BEDEN 1 ADET YAN BEDEN 1 ADET</p>	

Figure 24: Technical Design Sheet (By the second author)

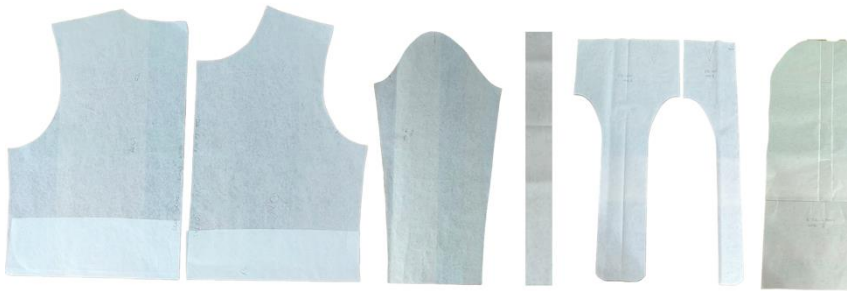


Figure 25: Prepared Molds (By the second author)



Figure 26: Cutting Phase of Prototypes (By the second author)



Figure 27: Cutting Stage of the Original Garment (By the second author)



Figure 28: Front View (By second author)



Figure 29: Rear View (By the second author)



Figure 30: Side View (By the second author)

This garment features a pleated collar and is composed of a linen short jacket with a frontal zipper detail, paired with a midi-length skirt. The skirt is embellished with ruffles crafted from Gazenne weave and also includes a front zipper (Figure 28-29-30).

During the production process, several challenges were encountered, primarily due to the unique properties of the fabric. One significant issue

was the excess yarn throws, which prompted adjustments to the seam allowances. In some areas, allowances were reduced to less than 1 cm, while in others, they were increased to more than 1 cm to accommodate the fabric's behavior.

Conclusion

The collection showcased in this study has been crafted to appeal to enthusiasts of sustainability and slow fashion by blending traditional and contemporary aesthetics. This approach not only heightens awareness of original hand-woven fabrics across various regions of our country but also preserves the cultural richness of these textiles, ensuring their legacy for future generations. Furthermore, the collection aims to make sustainable fashion products more accessible to a broader audience and to effectively communicate the principles of sustainability.

Today, sustainability has emerged as a crucial focus within the clothing industry. The utilization of hand-woven fabrics represents a significant strategy in this regard. These fabrics, which embody traditional and local production techniques, are recognized as integral components of sustainable clothing practices. Their use not only aids in preserving cultural heritage but also supports local communities, contributing to the revival of regional diversity and craftsmanship.

The Kemaliye district in eastern Turkey, noted for its historical texture, produces a unique hand-woven fabric known as Gazenne. Crafted from cotton on traditional handlooms, Gazenne is celebrated for its durability and rich aesthetic appeal. This hand-weaving tradition in Kemaliye stands as a significant exemplar within the context of creative industries. The production of Gazenne cloth not only serves as a commercial endeavor but also as a manifestation of cultural heritage, emanating from local handicraft traditions.

From the perspective of creative industries, the Gazenne fabric of Kemaliye offers both economic and social benefits. Sustaining this tradition of hand-weaving bolsters the livelihoods of local artisans and manufacturers, enhances tourism, and stimulates the local economy. In this context, Kemaliye's Gazenne fabric serves as a marker for the protection and sustainability of cultural heritage. Maintaining this hand-weaving tradition is crucial for preserving the cultural identity of the local community and ensuring its transmission to future generations.

In conclusion, crafts play a vital role in examining creative industries from a value chain perspective, preserving cultural heritage, developing communities, and fostering economic growth. This focus warrants further emphasis in both academic research and practical applications.

REFERENCES

Written Resources

- Cabeça, S. M. (2018). Cultural mapping: A sustainable methodology for intangible cultural heritage. *Memoriamedia Review*, 3(5), 1-9.
- Demirsoy, A. (2021). *Bir Eğinli nasıl yaşadı?* Ankara: Hidromek.

- Demirsoy, M.S. (2017). *Kemaliye’de geçmişte el dokumaları*. Ankara: Sonçağ Yayınları
- Maiwada, S. et al. (2012). Cultural industries and wealth creation: The case of traditional textile industry in Nigeria. *American International Journal of Contemporary Research*, 2(5), 159-165.
- Naguib, S. A. (2013). Museums, diasporas and the sustainability of intangible cultural heritage. *Sustainability*, 5(5), 2178-2190.
- Pérez-Pérez, L. et al. (2021). Building a prosocial communication model in the fashion sector, based on sustainability and artificial intelligence, derived from COVID-19. *Fashion Communication: Proceedings of the FACTUM 21 Conference*, 187-204, Pamplona, Spain: Springer International Publishing.

Electronic Resources

- URL -1 Anonymous. (2009). Creative industries and micro & small scale enterprise development: A contribution to poverty alleviation. UNIDO united nations industrial development organization. https://www.unido.org/sites/default/files/2009-03/69264_creative_industries_0.pdf (Retrieved 02 April 2024)
- URL -2 Anonymous. (2021). Anonim. (2021). *Türkiye’de yaratıcı endüstrilerin İbbs2 bölgeleri düzeyinde analizi: İzmir’e bir bakış*. T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı, İzmir Kalkınma Ajansı. <https://izka.org.tr/wp-content/uploads/2021/01/Yaratıcı-Endustriler-Raporu.pdf> (Retrieved 20 March 2024)
- URL -3 Anonymous, What is sustainability?. *UCLA Sustainability* <https://www.sustain.ucla.edu/what-is-sustainability/> (Retrieved 29 March 2024)
- URL -4 Anonymous. What is sustainability?. *Devèloppement Durable McGill Sustainability*. <https://www.mcgill.ca/sustainability/files/sustainability/what-is-sustainability.pdf>. Retrieved 04 April 2024
- URL-5: Elsamanoudy, G. et al. (2024). Handwoven interior accessories from palm leaves as sustainable elements. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development* https://www.researchgate.net/publication/379038100_Handwoven_interior_or_accessories_from_palm_leaves_as_sustainable_elements (Retrieved 04 April 2024)

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

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

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

Yazarın Notu/Yazarın Notu: Bu çalışma, 07-08 Mart 2024 tarihinde Karadeniz Teknik Üniversitesi tarafından Trabzon’da düzenlenen IWSC International Conference on Contemporary Women’s Studies (Uluslararası Çağdaş Kadın Çalışmaları Kongresinde) sözlü bildiri olarak sunulmuştur./ This study was presented as an oral presentation at the IWSC International Conference on Contemporary Women’s Studies organized by Karadeniz Technical University in Trabzon on March 07-08, 2024.

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: İkinci yazar makaledeki çizim ve üretimleri yapmıştır./ The second author made the drawings and productions in the article.

YAYIN VE ETİK KURALLARI

Genel İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.
2. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nde, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
3. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
4. Yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.
5. Yazı, <http://dergipark.org.tr/mahder> adresindeki *Makale Gönderme* sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı. Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.
6. Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.
7. Dergimiz, Eylül 2024 sayısından itibaren yazarlardan **"Extended Summary"** (Genişletilmiş Özet) talep etmeye başlamıştır. **"Extended Summary"** (Genişletilmiş Özet): Genişletilmiş Özet, makalelerin dergimize ilk başvurusu sırasında değil, makale yayına kabul edildiğinde dizgi aşamasında yazarlardan talep edilecektir. İsteyen yazarlar ilk aşamada makalenin sonuna ekleyebilirler. Çalışmanın sorununun, amacının, yönteminin ve sonuçlarının geleneksel öze göre daha ayrıntılı bir şekilde anlatılacağı "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet), Türkçe makaleler için talep edilecektir. İngilizce makaleler için "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet) istenmeyecektir. "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet), 9 punto ile tercihen 500-6000 kelime uzunluğunda olmalı; çalışmanın amacını, sorununu, metodunu, bulgularını ve sonuçlarını alt başlıklar halinde açık bir şekilde vermelidir. Genişletilmiş özet içindeki alt başlıklar, çalışmanın türüne göre çeşitlilik gösterebilir. Aşağıda, "Genişletilmiş Özet"te kullanılacak alt başlıklar gösterilmiştir. Çalışmayı açık ve anlaşılır özetlemek için aşağıdaki örnek kullanılabilir. Örnek: Introduction and Research Questions & Purpose: Giriş ve araştırmanın amaç kısmında, çalışmanın hangi soruya cevap aradığı, hangi araştırma sorusu ya da sorularından yola çıkıldığı ve bu çalışmanın niçin gerekli olduğuna ilişkin okuyucuda net fikir oluşumunu sağlayacak açıklıkta bilgiler verilmelidir. Literature Review: Literatür taramasının yöntemini (hangi veri tabanlarından yararlanıldı, ne tür kaynaklara ulaşıldı vs.), amacını ve ulaşılan

kaynakların genel eğilimi (bu konuda yapılan daha önceki araştırmaların keştiği veya ayrıldığı noktalar nelerdir vs.) kısaca belirtiniz. Özellikle çalışma konusu ve amacıyla ilişkili doğrudan olan çalışmalar özetlenmeli ve yapılan çalışmanın bu anlamda niçin önemli / anlamlı olduğu, hangi boşluğu dolduracağı, ilave hangi katkıyı sağlayabileceği net olarak açıklanmalıdır. 4 Methodology: Bu kısımda, çalışmanın türü (uygulamalı, kavramsal, kuramsal, derleme); eğer uygulamalı bir araştırma ise çalışmanın tasarımı (keşifsel, betimsel, nedensel); çalışmanın problem(ler)i (amaç kısmında belirtilenlerle uyumlu olarak); eğer varsa modeli ve/veya hipotez(ler)i; ana kütlesi, örnekleme yöntemi, örnekleme süreci; veri toplama tekniği açıkça ifade edilmeli; hangi nicel/nitel analizlerin kullanıldığı kısaca belirtilmelidir. Results and Conclusions: Araştırma amaçlarına/sorularına ilişkin ana bulgular, temel çıkarımlar, sonuçlar ve/ya önerilerinizi yazınız.

8. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin Genel Ağ ortamında yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayımlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.

9. Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.

10. Makaleler, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

11. Dergimiz yazarlara makalelerinin yayımlanacağına dair bir yazı vermemektedir.

12. Yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin danışmanlarıyla ortak bir şekilde hazırladıkları yazılar, 15 Eylül 2024 tarihinden itibaren editörlüğümüzce kabul edilmeyecektir.

Etik İlkeler

1. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, sempozyum katılımının çalışmada belirtilmesi şartıyla mümkündür. (Derginin her sayısında toplam makale sayısının en fazla %20'si oranında sempozyumlarda sunulmuş bildiri metnine yer verilmektedir. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Dergiye gönderilen makaleler, editoryal süreç başlangıcında Turnitin benzerlik / intihal programı aracılığıyla kontrol edilmektedir. Benzerlik oranı %20'nin üzerinde olan çalışmalar yayımlanmaz.

3. 2020 yılı itibariyle anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (*10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm	Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	1,5 cm	
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm	
Sol Kenar Boşluk	2 cm	
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm	
Yazı Tipi	Cambria	
Yazı Tipi Stili	Normal	

Boyutu (metin)	11 (Cambria)
Boyutu (özet ve dipnot metni)	9 (Cambria)
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için "a, b, c..." ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Çeviri Kitap:

Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.

Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

İki Yazarlı Kitap:

Ergun, M. - Aça, M. (2005). *Tıva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

Aça, M. - Gökçalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.

Makale:

Aça, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2017, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:

Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemeçcilik geleneği üzerine bir araştırma*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Bildiri:

Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut bilgi şöleni bildirileri*. (hızl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). American folklife: A commonwealth of cultures", <http://www.loc.gov/folklife/cwc/> (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)