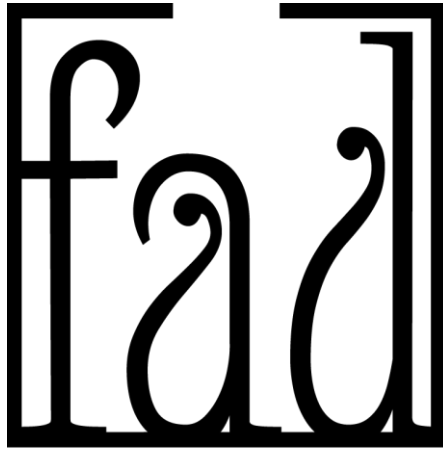


FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ
Folklore Academy Journal

2018

Cilt: 1 Sayı: 3

e-ISSN: 2651-253X



FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ

Sahibi/Owner

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği adına
Bican Veysel YILDIZ

Baş Editör/Chief Editor

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Editörler/Editors

Prof. Dr. Hanife Dilek BATISLAM (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA (Muğla Üniversitesi)
Dr. İsmail ABALI (İğdır Üniversitesi)
Dr. Çiğdem AKYÜZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Zülfikar BAYRAKTAR (Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi)
Dr. Özgür ERGÜN (Kocaeli Üniversitesi)
Bican Veysel YILDIZ (Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Birliği)
Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

Redaksiyon/Dizgi

M. Tekin KOÇKAR
Ersin ÇELİK

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Feriha AKPINARLI	Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Türkiye
Prof. Dr. Tamella ALİYEVA	Muş Alparslan Üniversitesi	Türkiye
Prof. Dr. Işıl ALTUN	Kocaeli Üniversitesi	Türkiye
Prof. Dr. H. Dilek BATİSLAM	Çukurova Üniversitesi	Türkiye
Prof. Dr. Tanzilya KHADZHİEVA	Russian Academy	Rusya
Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	Türkiye
Doç. Dr. Necdet Yaşar BAYATLI	Bağdat Üniversitesi	Türkiye
Doç. Dr. Ahmet KARAMAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi	Türkiye
Dr. İsmail ABALI	Iğdır Üniversitesi	Türkiye
Dr. Ramazan ARI	Iğdır Üniversitesi	Türkiye
Dr. Mine CAN	Kocaeli Üniversitesi	Türkiye
Dr. Zekiye ÇAĞIMLAR	Çukurova Üniversitesi	Türkiye
Dr. Abuzer KALYON	Gazi Üniversitesi	Türkiye
Dr. Derya KARACA	Iğdır Üniversitesi	Türkiye
Dr. Derya ÖZCAN	Uşak Üniversitesi	Türkiye
Dr. Emin ONUŞ	Doğu Akdeniz Ün.	Kıbrıs
Dr. Erhan SOLMAZ	Uşak Üniversitesi	Türkiye
Dr. Abdulhakim TUĞLUK	Iğdır Üniversitesi	Türkiye
Dr. Gürkan YAVAŞ	Kocaeli Üniversitesi	Türkiye
Öğr. Gör. M. Tekin KOÇKAR	Osmangazi Üniversitesi	Türkiye

Tasarım

ACT Reklam Ajansı , Eskişehir

Folklor Akademi Dergisi, dört ayda bir elektronik ortamda yayımlanan uluslararası ve hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına ait olup yayın hakları ise Folklor Akademi Dergisi'ne aittir. Yayıncının yazılı izin belgesi olmaksızın dergide yayımlanan yazıların bir kısmı ya da tamamı basılamaz ve çoğaltılamaz. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamama hakkına sahiptir.

Folklor Akademi Dergisi

IDEALONLINE, RESEARCHBIBLE, SINDEK ve CITEFACTOR veritabanları tarafından dizinlenmektedir.

İletişim

www.dergipark.gov.tr/folklor

www.folklorakademi.org

E-posta: folklorakademidergisi@gmail.com

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

KUŞ MOTİFİNİN ÖZELLİKLERİ VE KUŞ MOTİFLİ DÖŞEMEALTI HALILARI	1
<i>Hatice Feriha AKPINARLI& Pınar ARSLAN</i>	<i>1</i>
THE CHARACTERISTICS OF BIRD MOTIF AND DÖŞEMEALTI CARPETS WITH BIRD MOTIF ...	2
ESKİŞEHİR İLİ SİVRİHİSAR İLÇESİ DÜZ DOKUMALARININ İNCELENMESİ.....	15
<i>İkbal DARÇIN & Fatma Nur BAŞARAN</i>	<i>15</i>
INVESTIGATION OF THE WEAVES ESKİŞEHİR PROVINCE SİVRİHİSAR DISTRICT	16
DİVRİĞİLİ VELİ DEDE’NİN ŞİİRLERİNDEN HAREKETLE “DELİL” TERİMİ ÜZERİNE	37
<i>Nerin YAYIN</i>	<i>37</i>
THE TERM “DELİL” ON DİVRİĞİLİ VELİ DEDE’S POEM	38
PINAR KÜR’ÜN ASILACAK KADIN ROMANIYLA KAĞIZMANLI HIFZI’NİN SEFİL BAYKUŞ AĞITI ARASINDA METİNLERARASILIK	47
<i>Sefa ÇELİKÖRS.....</i>	<i>47</i>
INTERTEXTUALITY BETWEEN PINAR KÜR’S “ASILACAK KADIN” NOVEL AND KAĞIZMANLI HIFZI’S “SEFİL BAYKUŞ”	48
ALANYA YÖRESİNDE İPEK VE İPEKBÖCEKÇİLİĞİ KÜLTÜRÜ ÜZERİNE HALKBİLİMSEL BİR İNCELEME.....	63
<i>Mahmut DAVULCU</i>	<i>63</i>
A FOLKLORISTIC STUDY ON THE SILK AND SERICULTURE OF ALANYA	64
KARAÇAY-BALKAR FOLKLORUNDA “ALĞIŞ - ALKIŞ”LAR	87
<i>M. Tekin KOÇKAR& Tanzilya M. KHADZHİEVA & Roza KOÇKAR</i>	<i>87</i>
GOOD WISHING FORMULAE -ALGYSHLA IN KARACHAY-BALKAR FOLKLORE	88
YENİLEŞME DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE BİR MEKÂN OLARAK MEYHANE.....	103
<i>Abdullah ACEHAN</i>	<i>103</i>
HOUSING AS A MECHANISM IN TURKISH POETRY IN THE REVOLUTIONARY PERIOD	104
GELENEKSEL ASETİN KOREOGRAFİ SANATLARI VE NART DESTANLARI.....	137
<i>Zalina Konstantinovna KUSAEVA.....</i>	<i>137</i>
TRADITIONAL OSSETIAN CHOREOGRAPHIC ART AND THE NART EPOS.....	138

KARAÇAY - BALKARLILARIN FOLKLORUNDA TENGRİ (TEYRİ) KÜLTÜ	149
<i>Tanzilya KHADZHIEVA</i>	149
CULT OF TENGRİ (TEYRİ) IN THE FOLKLORE OF KARACHAYS AND BALKARIANS	150

KİTAP İNCELEME / BOOK REVIEW

YAZARIN POETİK TİPİ	163
<i>Ra'no HAKİMJONOVA</i>	163
THE WRITER'S "POETIC TYPE"	164
DİVAN EDEBİYATI BAĞÇESİNDEN ÖRNEKLERLE TÜRLER	173
<i>Gülnihal AŞÇI</i>	173

EDİTÖRDEN

Saygıdeğer Okur,

2018 yılının üçüncü Folklor Akademi Dergisi (e-ISSN: 2651-253X) ile karşınızdayız. Yeni bir sayı ile sizlerle buluşmaktan mutluluk duyuyoruz. Sosyal ve beşerî bilimlerin her alanında özellikle Türk edebiyatı ve halk bilimi alanında yazılar yayımlamayı hedefleyen, Avrupa dillerinden İngilizce, Almanca, Fransızca, İspanyolca, Türkçe ve Türkçenin lehçeleri ve Rusça yayın yapan Uluslararası Folklor Akademi Dergisinin 2018 yılı 3. sayısında, hakemlerimizin onayından geçmiş bir Rusça, bir Özbekçe ve bir kitap değerlendirmesi olmak üzere on bir akademik çalışmayı ilgililerinize sunuyoruz.

Folklor Akademi Dergisi'nin bu sayısında yer alan üç makale geleneksel halk sanatları/zanaatları ile ilgili olup “Alanya Yöresinde İpek ve İpekböcekçiliği Kültürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme” adlı incelemede, tarihî-kültürel miraslarımızdan ipek dokumacılığının bugünkü durumu Antalya'nın Alanya ilçesinden derlenen bilgiler ışığında, geçmişle mukayeseli bir biçimde ele alınmıştır. Geçmişteki popülerliğini yitiren bu zanaatın, yeni nesle tanıtımı yazının amaçlarındandır. Benzer bir konuyu ele alan “Sivrihisar Düz Dokumalarının Teknik, Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri Açısından İncelenmesi” adlı çalışmada konu geçmişteki örnekleri ile irdelenmeye çalışılmıştır. Çalışmada, Eskişehir'in Sivrihisar ilçesinde dokunmuş, şu anda Sivrihisar Belediye'si ve Zaimağa Konağı'nda koruma altına alınan düz kirkitli dokuma halı örnekleri fotoğraflanarak sahada yapılan detaylı araştırmalarla incelenmiştir. “Kuş Motifinin Özellikleri ve Kuş Motifli Döşemealtı Halıları” adlı çalışmada ise Antalya'nın Döşemealtı ilçesinde aktüel olarak devam eden halı dokumacılığı, saha araştırması tekniği ile incelenmiştir. Kuş motifinin özellikle Türk mitolojisindeki konumu üzerinden yapılan tasnif ile dört farklı kuş motifi tespit edilmiş ve kompozisyon özellikleri ile ele alınmıştır.

“Divriğili Veli Dede'nin Şiirlerinden Hareketle “Delil Terimi” adlı çalışmada, Türk tasavvuf edebiyatında özellikle Alevi-Bektaşî şiir geleneğinde “delil” adı ile kaydedilen şiirler ve bu şiirlerin diğerlerinden farklı/özel bir yerde tutulduğu tespit edilmiştir. Divriğili Veli Dede veya Veli Baba'ya ait olduğu belirtilen bu şiirlerde “delil” hem bir tür adı hem de içerik olarak Tanrı'nın tek mürşit olduğu, Alevi-Bektaşî geleneğinin dinamiklerinin ise insan yaşamını düzenleyen rehberler oldukları ortaya konulur.

Bu sayımızda yeni Türk edebiyatı alanı ile ilgili iki makale yer almaktadır. “Pınar Kür'ün Asılacak Kadın Romanıyla Kağızmanlı Hıfzı'nın Sefil Baykuş Ağıtı Arasında Metinlerarasılık” başlığını taşıyan makalede, ağıt türünün en nitelikli

örneklerinden birisi olarak kabul edilen “Sefil Baykuş” ve “Asılacak Kadın” romanı arasında konu ve karakter bağlamında metinlerarası ilişkiler tespit edilmiş; aynı zamanda farklı iki tür (ağıt ve roman) arasındaki ortak payda, okuyucunun dikkatlerine sunulmuştur. Bu alandaki “Yenileşme Dönemi Türk Şiirinde Bir Mekân Olarak Meyhane” ismini taşıyan diğer makalede yazar, Türk edebiyatında sıklıkla konu edilen bir mekân olan meyhaneyi, farklı perspektifler ışığında yeni Türk edebiyatı şiirlerinden yola çıkarak soyut ve somut göstergelerle değerlendirmeyi amaçlamış; meyhanenin iletişim boyutuna değinerek sosyalleşme aracı olduğu üzerinde durmuştur.

“Karaçay-Balkar Folklorunda “Alğış-Alkış”lar” adlı çalışmada yazarlarımız, iyi dilek metinleri üzerinden Karaçay-Balkar halk edebiyatını konu edinmiştir. Çalışmada, doğaçlama olarak oluşturulan ve değışime açık olan söz konusu metinlerin, kelimenin gücüne inanan Karaçay-Balkar toplumu için geleceğı “iyi” ile “programlama” işlevi gördüğü ileri sürülmüştür. Karaçay-Balkar folkloruna değinen bir diğer yazı da “Karaçay - Balkarluların Folklorunda Tengri (Teyri) Kültü” adını taşımaktadır. Bu çalışma, Karaçay - Balkarluların pagan döneminin dinî-mitolojik sistemini, tanrılar tanrısı yüce Teyri’ye (Tengri) ettikleri duaların, söyledikleri ilahilerin ve şarkıların gizemli kapısını okura aralamayı amaçlıyor.

“Geleneksel Asetin Koreografi Sanatı ve Nart Destanları” adlı Rusça çalışmada, Osetya “Nart Destanları”nın epik anlatısının yapısındaki dans motifi, Osetya halk koreografi sanatının kült yönü bağlamında değerlendirilmiş; dans koreografisinden yola çıkılarak Oset mitolojisi hakkında veriler tespit edilmiştir. “Yazarın Poetik Tipi” adlı Özbekçe makalede Ulugbek Khamdam’ın “Yaxshiyam sen bor!” hikâyesinin mecazi boyutu, Z. Freyd, E. Fromm ve K.Yung gibi psikanalistlerin eserleri üzerinden ele alınmıştır.

Kitap değerlendirmesi bölümünde Prof. Dr. H. Dilek Batislam’ın “*Divan Edebiyatı Bahçesinden Örneklerle Türler*” adlı çalışması divan şiirinde türlerin adlandırılmasına açıklık getirmeyi amaçlayan, yazara ait daha önce farklı dergi ve kitaplarda yayımlanmış araştırma ve inceleme yazılarından derlenen on sekiz makalenin incelenmesini içerir.

Folklor Akademi Dergisi, gönderilen tüm çalışmaları titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan, dört ayda bir yayımlanan uluslararası bir dergidir.

Keyifle ve ilgiyle okumanızı temenni eder, iyi bir yıl dileriz.

Saygılarımızla...

Folklor Akademi Dergisi
Editör
Prof. Dr. İşıl ALTUN

Akpınarlı, H.F. & Arslan, P. (2018). Kuş Motifinin Özellikleri ve Kuş Motifli Döşemealtı Halıları. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:3, 1-14

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 24.07.2018

Kabul / Accepted: 30.10.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

KUŞ MOTİFİNİN ÖZELLİKLERİ VE KUŞ MOTİFLİ DÖŞEMEALTI HALILARI

Hatice Feriha AKPINARLI* & Pınar ARSLAN**

Öz

Geçmişten günümüze zengin motif, desen ve kompozisyon özelliğine sahip, her biri birbirinden farklı olan Türk halıları, Anadolu’da birçok merkezde dokunmaya devam etmektedir. Yöre kadınının el maharetiyle dokunan bu halılar Türk halı sanatına dair en güzel örnekleri oluşturmaktadır. Birçok yörede halı dokumacılığı hem bir sanatsal uğraş, hem de geçim kaynağı olarak sürdürülmektedir. Bu yörelerden birisi Antalya Bölgesi’nde yer alan halı dokumacılığı ile ünlü Döşemealtı ilçesidir. Döşemealtı halılarında birden çok motife rastlamak mümkündür. Genellikle soyut anlatımın yer aldığı halılarda kullanılan motifler el, şingir, deve, akrep, heybe suyu vb.dir. Ancak kimi zaman soyut anlatımın yanı sıra hayvan figürleri de halılarda görülmektedir. Döşemealtı halılarında yer alan ruhu, ölümsüzlüğü, sevinci ve mutluluğu temsil eden kuş motifleri ise çeşitli kuş türleri veya kuşların uzuvları (kuş ayağı, kuş çırnağı, kuş gagası, kuş gözü v.b) şeklinde kullanılmaktadır.

Araştırma kapsamında Döşemealtı yöresinde yapılan alan çalışması sonucunda, hayvan figürünü somut olarak yansıtan kuş motifli halı tekniğiyle dokunmuş ürünler tespit edilmiştir. Kuş motifi Türk kültüründe çok farklı anlamları ve inanışları simgelemektedir. Bu çalışmanın amacı kuş motifinin özellikleri ve kuş motifinin kullanıldığı, 4 farklı motif özelliğine sahip Döşemealtı halısının incelenmesidir. Yapılan çalışma sonucunda; özgürlük, uğur haberci olan kuşlara anlam yüklenerek, halı minder ve yastıklarda motif olarak kullanılmıştır. Kuş türlerinden Döşemealtı bölgesinde yoğun olarak görülen ve yetiştirilen keklik, güvercin türünün halılarda kullanıldığı da tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Türk halı sanatı, Döşemealtı halıları, motif, kuş motifi*

* Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü, ferihaak@gmail.com

** Arş. Gör. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü, pınar-arslan@windowlive.com

THE CHARACTERISTICS OF BIRD MOTIF AND DÖŞEMEALTI CARPETS WITH BIRD MOTIF

Abstract

Throughout settlements in Anatolia Turkish carpets are still being woven, each standing out in its own way. Those carpets, with an enriched tradition of motif, pattern and composition past to present; and woven by the capable hands of countryside ladies, represent the peak beauty in Turkish carpet art. In many areas carpet weaving lives on both as an artistic preoccupation and a means of living. One such area is the Döşemealtı district of carpet weaving fame, located in the Antalya region. It is possible to come across more than one motif in Döşemealtı carpets. While the expression is mostly abstract with motifs such as hand, millstone, camel, scorpion, saddlebag water etc., animal figures also sometimes join in on the picture. The bird motifs representing immortality, spirit, happiness and joy can be both different bird species or bird parts (beak, foot, eye etc.).

Field survey conducted in the Döşemealtı region has been identified products woven with bird motif carpet weaving style, depicting bird motifs in a perceptible manner. Bird motif symbolises many meanings and beliefs in Turkish culture. The aim of this study is to examine the features of bird motif and Döşemealtı carpet that is 4 different motif features with the bird motif is used. As a result of the study birds are freedom, luck, messenger by given meaning has been used carpet, cushion and pillows as motif. It has also been found that species of pigeon and partridge from the bird species, which are seen and grown intensively in the Döşemealtı region were used on carpets.

Keywords: Turkish carpet art, Döşemealtı carpets, motif, bird motif

Giriş

Kültür, binlerce yıl içerisinde toplumların, halkların arasında oluşan kuvvetli bağın ve birbiri ile etkileşimin sonucunda ortaya çıkan ve toplumun kimliğini meydana getiren bir kavram olarak ifade edilmektedir. Bireylerin duygu, düşünce, inanç, yaşam biçimi, örf, adet, gelenek, görenek, mimari, el sanatları vb. çok yönlü maddi ve manevi unsurlar kültürün zaman içerisinde şekillenmesine yardımcı olurken, geçmişten geleceğe aktarılmasında da önem taşımaktadır (Tanrıkulu, 2014: 473).

Toplumlar arası kültürel içerik olan inançların, duyguların, düşüncelerin iletilmesinde semboller en etkili iletişim aracı olma rolünü üstlenmektedir. Sosyal ve kültürel değerlerin oluşumunda ve yapılmasında kültürel semboller ait olduğu topluma özgün bir değer katmaktadır. Sanattan mimariye, felsefeden dine tüm alanları kapsayan semboller, anlatımın somut yerine soyut olarak ifade edilmesidir. Zengin ve derin bir anlama sahip semboller, yaşamın her alanında özellikle icra edilen sanat çalışmalarında kendine yer bulmuş ve o dönemin toplumsal yapı ve olaylarını sözlü anlatım yerine simgelerle, işaretlerle anlatmasına olanak veren farklı bir iletişim türü olmuştur (Alp, 2009: 3).

Dokuyucular özenle işlediği motiflerde, kendi yaşamlarından bir parçayı kelimelerle anlatmak yerine sembollerini kullanmışlardır. Dokuyucunun kendi el emeği, göz nuru ileilmek ilmek dokuduğu halı sanatında kullanılan semboller dikkat çekmektedir. Duygu, düşünce, hüzn, sevinci yansıtan motiflerin her biri kendi içinde özgün ve özel bir hayat hikâyesini içermektedir. Aynı zamanda toplumsal yaşamı konu alan motifler yaşanmışlıkların en somut özelliklerini de taşımaktadır. M.Ö. V-III. yüzyıllara tarihlendirilen dünyanın bilinen ilk havlı dokuması olan Pazırık halısından bu yana Anadolu'da üretilen halılarda sembol ve motifler çok yönlü olarak işlenmiş ve işlenmektedir (Akpınarlı, 2000: 20; Özkeçeci, 2004: 117). Türk halı sanatı incelendiğinde; ilk örnekten günümüze kadar hayvan figürlerinin benimsendiği görülmektedir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde hayvan figürleri ve hayvan uzuvları halı vd. dokumalarda sembol ve motif olarak yerini almıştır. Osmanlı döneminde 15. yüzyıla kadar nadir kullanılan hayvan figürleri; İslam inancının etkisiyle 15. yüzyıldan itibaren yerini tamamen bitkisel ve soyut bezemelere bırakmıştır (Güney ve Güney, 2000:

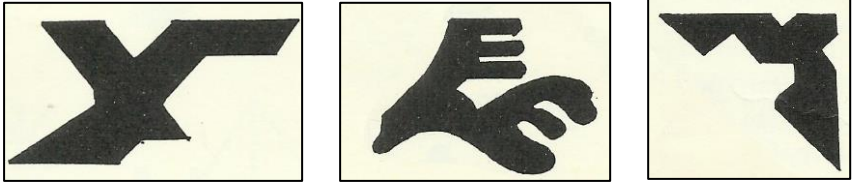
54; Akpınarlı, 2011: 24). Halılarda genellikle bitkisel, geometrik, figürlü, sembolik, nesnel ve yazılı olmak üzere çeşitli bezemeler yer almaktadır.

Halılarda figürlü bezemelerde hayvan figürlerine yoğun olarak yer verilmiştir. Figürlü bezemeler grubunda yer alan kuş motifine kültürler arası farklı yaşam tarzlarından, geleneklerden, göreneklerden beslenerek, kimi zaman olumlu, kimi zaman olumsuz çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Kuşların uçuş özelliği evrenin sınırötmesini aşan ruhları simgelemektedir. İnançla bağdaştırılan kuşlar sır saklayan özellikleri “Küçük bir kuştan aldım haberi” deyişi ile vurgulanırken, aynı zamanda bilgelik, zeki ve çevik düşüncüyü sembolize etmektedir (Wilkinson, 2009: 58). Hz. Muhammed’in siyah bir kumaştan ibaret olan en ünlü sancağı, kartal, şahin, atmaca, tavşancıl vb. anlamına gelen Ukab adını taşımaktadır. Kuş motifini figürsel ifadesi yerine soyut bir anlam taşıyarak sembolize eden önemli bir örnektir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 113-114).

Kuş motifinin yer aldığı halılardan birisi de Antalya Döşemealtı yöresinde görülmektedir. Bu araştırmanın genel amacı; kuş motifinin genel özellikleri ve kuş motifli Döşemealtı halılarının özellikleridir. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın örneklemini, alan çalışması sonucunda ulaşılabilen farklı özelliğe sahip 4 adet kuş motifli Döşemealtı halısıdır. Yörede yapılan incelemede kuş motiflerinin özellikleri güvercin ve keklik kuşlarının kullanılması ile ilgili dokuyuculardan fazla bilgi alınamamıştır. Sadece yörede yoğun yetişen kuş örnekleri olduğundan motif olarak dokunduğu belirtilmiştir.

Kuş Motifinin Özellikleri

Orta Asya Türk inancında, ölünün ruhunun “kuş gibi göğe uçtuğuna” inanılmaktadır. Asyalılar kutsal hayvan saydıkları kuşların yardımıyla doğduklarını ve öldüklerinde ise ruhlarını göğe yükselttiklerini ve tekrar onların yardımıyla yeniden doğduklarına inanmaktadır. Kuşun onlara her zaman eşlik eden kutsal bir hayvan olduğunu kabul etmektedirler (Deniz, 2000: 186; Ateş, 2012: 156).



Şekil 1: Kuş motiflerinden örnekler (Durul, 1987: 31)

Kuş motifi birçok anlama gelmektedir. Bazı toplumlarda uğuru, bazılarında ise uğursuzluğu simgelemektedir. Örneğin, baykuş, karga gibi kuşlar uğursuz sayılırken, güvercin, bülbül gibi kuşlar uğurlu sayılmaktadır. Aynı zamanda mutluluğu, sevgiyi, gücü ve dayanıklılığı da simgelemektedir (Erbek, 1987: 55 ; Akpınarlı, 2007: 18). Özellikle kutsal kitaplarda yer alan “Nuh Tufanı”nda; tufan bittikten sonra Nuh’un gemiden bir güvercin uçurması ve ağzında bir zeytin dalı ile dönen güvercinin suların geri çekildiğini müjdelemesi anlatılmaktadır (Türe, 2004: 82).

“Kuşlar genel olarak, göklerin, ruhsal yükselmenin, yüksek şuur hallerine geçişi, ortamdaki yükselişi, dünyasallıktan uzaklaşmanın, hafifliğin, semaviliğin, ruhların, ruhsal unsurların, ruhsal tesirlerin, sezgi ve ilhamın, reenkarnasyonun, ruhun ebediliğinin, Gök ile Yer arasındaki irtibat ve aracılığın sembolleri olarak da kullanılmıştır.” (Salt, 2006: 228).

İrtibat ve aracılığın sembolü olan kuşlar, Altay ve Türk destanlarında Tanrı’nın elçisi olarak bahsedilmiştir. “Bir Han’ın erkek çocuğu olmuyor. Kayın ağacına konmuş bir kuş Han’a, senin bir oğlun olacak, diye haber veriyor... Han’ın bir oğlu oluyor.” Burada kuş Tanrı’nın elçisi olarak ifade edilmiştir (Ögel, 1995: 548).

Eski topluluklarda ve kabilelerde ise kuşlar yüksek seviyenin sembolü olarak sayılmaktadır. Buna göre; Yakut Türklerinin Şamanları kendi ruhlarını birer hayvanla temsil etmektedirler. Şamanlar ne kadar olgunlaşırsa ruhları da o kadar kusursuzlaşmakta, ve daha iyi mertebedeki hayvanlarda görünmektedir. Yakut şamanlarına göre kartal en yüksek ruhları taşıyan hayvandır. Bu nedenle yüksek seviyedeki Türk topluluğunu yansıtan kuş sembolü Altay ve Yakut kabileleri ile Oğuz boylarında yaygın olarak kullanılmıştır (Ögel, 1993: 47).

Döşemealtı Bölgesi ve Dokunan Halıların Özellikleri

Döşemealtı, Türkiye'nin en eski yerleşim yerlerinden biri olma özelliğine sahiptir. Antalya ile Döşemealtı ilçesine bağlı Kovanlık Köyü'nün 2.5 - 3 km kuzeydoğusunda ovanın bitip Toros dağlarının ilk yükseltilerinin başladığı Roma dönemine ait Romalılar tarafından döşeme taşlarla yapılan 2.5- 3 m genişliği olan bir yoldur. Bu döşeme taşlarla yapılan yolun altında kalan köylere yöre halkı tarafından Döşeme'nin altında kalan köyler denilmiş ve zaman içinde bugünkü ismi olan Döşemealtı ismine dönüşmüştür (Anonim, 2012: 268) Şirin (1994) çalışmasında Kovanlık ve Aşağıoba köylerinde yaşayan topluluğun Karakoyunlu yörüklerinden oluştuğunu belirtmektedir (Şirin, 1994: 12). Yirmi üç köye sahip olan bu yörede, 1960'lı yıllara dek Karakoyunlu aşiretinin 17. yüzyıldan beri kışlak olarak seçtiği Kovanlık ve Aşağıoba köylerinde konar göçer karakterli küçük boyutlu canlı renklerin yer aldığı söz konusu halılar dokunmaktadır. Aynı zamanda bu halılar başlangıçta Kovanlık Köyü'nde dokunduğu için Kovanlık Halıları olarak bilinir. 1960'dan sonra Antalya'da turizmin gelişmesi sonucu Kovanlık halıları Döşemealtı'nın diğer köylerinde dokunmaya başlamışlardır. Böylece turizm amaçlı yazılan rehber kitaplarında Kovanlık halıları Döşemealtı halısı adıyla anılmıştır (Seyirci, 1992: 404).

Döşemealtı halılarında kullanılan malzeme yündür. Koyun kırkıldıktan sonra yün elyafı önce yıkanmaktadır. Yıkanan yün elyafı tarama işleminden sonra eğrilerek iplik haline getirilmektedir. İplikler yörede bulunan bitkilerden elde edilen boyarmaddelerle boyanmaktadır. Döşemealtı halılarında kırmızı, mavi, lacivert, bordo, yeşil, siyah, beyaz gibi renkler yer alırken, zemin rengi genellikle kırmızı, mavi, bordo, lacivert tercih edilmektedir (Kaştan, 2007: 171-172 ; Aldoğan, 1981: 16-17).



Şekil 2: 19. Yüzyıl Döşemealtı Halı Örnekleri (TEDHK, 2006)

Döşemealtı halılarındaki motife yanış, motifleri birbirinden ayıran kuşaklara da su denilmektedir. Arap (çırakman), el, şingır, deve, akrep, heybe suyu, bıçak ucu, tutmaç top, mektup, mersin yaprağı topu, yantır, kocasu, bulanık su, çetene, çingilli, yastık yanışı, aklı su, böcü (koyun gözü), nacaklı su, albay suyu, küçük toplu su ve kırmızı toplu su Döşemealtı halılarında kullanılan motiflerdendir (Deniz ve Aydın, 2012: 430). Halılarda kullanılan bordürler ise kocasu, develi su, tutmaç suyu, çetene, nacaklı su, küçük toplu su, albay suyu, aklı su, bulanık su, kırmızı toplu su ve çingillidir. Bordürlerin içerisinde deve, testere dişli yaprak, çiçek, yantır, mersin yaprağı topu, şingır, koyun gözü ve bıçak ucu vb. motifler yer almaktadır (Aldoğan, 1981).

Kuşlu Döşemealtı Halılarının Özellikleri

Türk halılarında kimi zaman mitolojik bir anlatımla anka kuşu olarak, kimi zaman sembolik bir anlatımla kartal, kumru, güvercin, sülün, kaz, ördek, turna, keklik, bülbül vb. çeşitli türleri yer aldığı kuş motifli figüratif bezemeler olarak karşımıza çıkmaktadır (Akınarlı ve Üner, 2017). Döşemealtı halılarında yer alan kuş motifleri ise çeşitli kuş türleri ile kuşların uzuvları (kuş ayağı ,kuş çırnağı, kuş gagası, kuş gözü v.b) şeklinde kullanılmıştır. Karakoyunlu yürüklerinden olan Döşemealtı yöresi halkı konar göçer yaşamın etkilerini ürettikleri halılarında motif olarak işlemişlerdir. Uğur saydığı, avlandığı, haberci olarak kullandığı kuşları, özellikle yörede önemli olan keklik, güvercin vb. motif olarak halı minder ve yastıklarında kullanmışlardır.



Şekil 3: Keklik Kafesi (Akpınarlı vd., 2014: 91).

Yörede yapılan araştırmada saptanmış olan 4 kuş motifli halının özellikleri şöyledir;

Döşemealtı halı örneği 1; minder amacıyla dokunmuştur. Halının etrafını çevreleyen lacivert, beyaz, açık kırmızı, yeşil renklerde su yolu ve çiçek motiflerinden oluşan zemininde siyah rengin hakim olduğu bir kalın bordür ve beyaz, açık kırmızı renkli düz-kesik çizgilerden oluşan bir ince bordür bulunmaktadır. Halının zemini 3 parçaya bölünmüştür. Sol ve sağ tarafta yer alan dikdörtgenler aynı motif ve kompozisyon özelliğine sahip ve eşit ölçüdedir. Dikdörtgenlerin zeminlerinde beyaz renk hakim, yeşil ve beyaz renkli artı motifleri üst üste 4 sıra halinde sıralanmıştır. Halının ortasında yer alan dikdörtgen diğerlerine nazaran daha geniş ölçüdedir. Bu dikdörtgenin zemini açık kırmızı ve yeşil renklerden oluşmakta ve ortasında siyah-beyaz renkli tasvir edilmiş bir **keklik motifi** göze çarpmaktadır. Ayrıca zeminde göz motifleri ile birleştirilmiş dört yön motifi, kırık çizgiler ve çiçekler yer almaktadır. Keklik Akdeniz bölgesinde evlerde yetiştirilen ve uğur sayılan bir hayvan özelliğindedir. Akdeniz bölgesinde yapılan alan çalışmalarında (Kahramanmaraş, Antalya, Burdur) keklik kafeslerinin evlerde bulunduğu, ava çıkan kişilerin keklik yakalayarak besledikleri tespit edilmiştir. Bu nedenle halılarda uğur sayılan bu keklik figürü işlenmiştir.



Şekil 4: Döşemealtı Kuşlu Halı Örneği 1

Döşemealtı halı örneği 2; yastık amacıyla dokunmuştur. Halının etrafını çevreleyen yeşil rengin hakim olduğu bir kalın bordür ile kırmızı kontürlü lacivert üçgenlerden oluşan ve zemini hardal renginde olan bir ince bordür bulunmaktadır. Halının zemininde hardal renk hakimdir ve siyah, kahverengi, gri, sarı ve kırmızı renklerden oluşan ve birbirine bakan tasvir edilmiş iki **güvercin motifi** göze çarpmaktadır. Zeminde ayna simetrisi raportlama tekniği kullanıldığından, halının yarısında güvercinin üstüne yerleştirilen çiçekler ile önüne yerleştirilmiş vazodaki çiçekler, halının diğer yarısında tam tersi olacak şekilde aynı motifler yer almaktadır. Halılarda yer alan, iyi talih, mutluluk, sevinç ve haberciliği sembolize eden güvercinler buldukları yere geri dönme becerileri ve dış güzellikleri ile de bilinmektedir (Yılmaz ve Boz, 2012: 49). Yön bulma yeteneği ve hızları sayesinde Türkmen boylarında ve Osmanlı döneminde haberleşme amacıyla posta güvercinleri yetiştirilmişse de, günümüzde hobi olarak güvercin yetiştiriciliği devam etmektedir (Özer, 2015: 183).



Şekil 5: Döşemealtı Kuşlu Halı Örneği 2

Döşemealtı halı örneği 3; minder amacıyla dokunmuştur. Halının etrafını çevreleyen koyu kahverengi kalın bordür, beyaz renkli ince bordür, daire içinde yıldız, üçgen ve göz motiflerinden oluşan zemininde yeşil, lacivert renklerin hakim olduğu bir kalın bordür ve zemininde beyaz rengin hakim olduğu su yolu şeklinde dolaşan çiçek motiflerinden oluşan bir ince bordür bulunmaktadır. Halının zemininde kırmızı renk hakimdir ve krem, koyu kahverengi, lacivert, beyaz ve yeşil renklerden oluşan ve tasvir edilmiş dört **keklik motifi** göze çarpmaktadır. Zeminde ayna ve ters simetri raportlama tekniği kullanılmıştır. Halının dörtte birinde yer alan keklik motifini ayna simetrisi ve ters simetrisi alınarak raportlanmıştır. Ayrıca zeminde beyaz-mavi renkli çiçek motifleri ile krem, koyu kahverengi, lacivert renkli vazolar yer almaktadır.



Şekil 6: Döşemealtı Kuşlu Halı Örneği 3

Döşemealtı halı örneği 4; minder amacıyla dokunmuştur. Halının etrafını çevreleyen daire içinde yıldız, üçgen, göz motiflerinden oluşan ve zemininde lacivert, açık mavi, açık kırmızı, koyu kahverengi renklerin kullanıldığı kalın bordür ile beyaz, kırmızı renkli ince bordür bulunmaktadır. Halının zemininde yeşil renk hakimdir ve krem, beyaz, koyu kahverengi ve kırmızı renklerden oluşan ve birbirine bakan tasvir edilmiş iki **keklik motifi** göze çarpmaktadır. Zeminde ayna simetrisi raportlama tekniği kullanılmıştır. Ayrıca halının zemininde yüzeyde dağınık halde yerleştirilmiş farklı büyüklükte yıldız motifleri, çiçek motifleri ve iki kekliğin ortasında vazoda çiçek motifi yer almaktadır.



Şekil 7: Döşemealtı Kuşlu Halı Örneği 4

Sonuç

Kuş motifi kültürden kültüre farklı anlam özelliklerine sahip olmaktadır. Bazı toplumlarda kuş sembolü inançla ilişkilendirilmiş ve bu sembole kutsal kitaplarda ruh ile bütünleştirilerek yer verilmiştir. Aynı zamanda kuşlar mutluluğu, sevgiyi, gücü, bilgeliği ve dayanıklılığı da sembolize etmişlerdir.

Araştırma kapsamında 4 farklı motif özelliğine sahip Döşemealtı halı örneğini incelenmiştir. İncelenen örnekler kullanım açısından değerlendirildiğinde; halıların 3'ü minder halısı, 1'i yastık halısı olarak dokunmuştur. Kullanılan motif özellikleri açısından değerlendirildiğinde, Akdeniz bölgesindeki doğa güzelliğini yansıtan bitkisel bezemeler bordür ve zemin boşluklarında kullanılmıştır. 2 örnekte Döşemealtı halılarında kullanılan boncuk ve yıldız motiflerinden oluşan bordür yer almıştır (Şekil 5 ve 6). Konar göçer yaşamdan günümüzde yerleşik düzene geçmiş Döşemealtı halkı dost, postacı, uğur saydıkları hayvanları günlük kullanım eşyaları olan yastık ve minderlere işlemişlerdir. Özellikle Döşemealtı halılarında sıklıkla kullanılan soyut anlatım yerine figürsel olarak ifade edilen kuş figürleri (keklik, güvercin) bulunmaktadır. Halıların kompozisyonu genellikle ayna simetrisi şeklinde raporlanmıştır. Renk açısından değerlendirildiğinde ise lacivert, yeşil, beyaz, kırmızı ve krem renkler yoğun olarak halılarda tercih edilmiştir.

Kaynaklar

- AKPINARLI, H. F. (2000). "Motiflerin Dili". *Motif Dergisi*, S. 23, 20-21.
- AKPINARLI, H. F. (2007). "Türk Kilimlerinde Kullanılan Geometrik Bezemelerin Form İsim ve Kompozisyon Açısından Değerlendirilmesi", *II. Uluslararası Romanya'da Türk Kültürün İzleri Sempozyumu*. 11-23, Romanya.
- AKPINARLI, H. F. (2011). "Osmanlı Dokumalarında Kuş Motifinin İncelenmesi", *Osmanlı Sanatı, Mimarisi ve Edebiyatına Bakış 18. CIEPO Sempozyumu*. 23-35, Edirne.
- AKPINARLI, H. F vd. (2014). *Kahramanmaraş El Sanatları*. Ankara: Hangar Marka İletişim Reklam Hizmetleri Yayıncılık Ltd. Şti.
- AKPINARLI, H. F. ve ÜNER, İ. (2017). "İç Anadolu Bölgesi Halılarında Görülen Figüratif Sembol ve Motifler". *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, C. 10, S. 20, 630-651.
- ALDOĞAN, A. (1981). "Döşemealtı Halıları". *Sanat Dünyamız*, S. 23, 16-17.
- ALP, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- ANONİM. (2012). *Dünden Bugüne Antalya I. Cilt*. Antalya: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- ATEŞ, M. (2012). *Mitolojiler ve Semboller "Ana Tanrıça ve Doğurganlık"*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- DENİZ, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yayımları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- DENİZ, B ve AYDIN, Ö. (2012). *Döşemealtı Halıları*. Dünden bugüne Antalya II. Cilt. Antalya: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- DURUL, Y. (1987). *Anadolu Kilimlerinden Örnekler 2*. İstanbul: Ak Yayınları.
- ERBEK, G. (1987). *Anatolian Motifs from Çatalhöyük to the Present*. İstanbul.
- GÜNEY, K. Z ve GÜNEY, A. Nihan. (2000). *Osmanlı Süsleme Sanatı*. Ankara: SFN Ltd. Şti.
- KAŞTAN, Yüksel. (2007). "Antalya Yöresi'nde Döşemealtı Halılarının Dünü ve Bugünü", *I. Uluslararası Türk El Dokumaları Kongresi*. 170-177, Konya.
- ÖGEL, B. (1993). *Türk Mitolojisi I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖGEL, B. (1995). *Türk Mitolojisi II. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖZER, S. (2015). "Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Posta Güvercinleri". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 55, S. 2, 167-188.
- ÖZKEÇECİ, İ. (2004). *Zamanı Aşanlar IX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatı*. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- ÖZKEÇECİ, İ ve ÖZKEÇECİ, Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.
- SALT, A. (2006). *Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayıncılık ve Sağlık Hizmetleri A. Ş.

- SEYİRCİ, M. (1992). "Antalya'daki Karakoyunlu Aşireti ve Dokumaları", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*. Ankara.
- ŞİRİN, N. (1994). *Döşemealtı Halıları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TANRIKULU, M. (2014).. "Türkiye Coğrafyasında Genel Kültür, Alt Kültür ve Mozaik Kültür", *TÜCAUM VIII. Coğrafya Sempozyumu*. 473-480, Ankara.
- TEDHK. (2006). *Türk El Dokuması Halılar Katolog 4*. Ankara: Semih Ofset Ltd. Şti.
- TÜRE, A. (2004). *Arkeoloji, Antropoloji ve Folklor Açısından Takılar ve Süs Taşlarında Sembollerin Dili*. İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları.
- WILKINSON, K. (2010). Semboller ve İşaretler. (Çev.: Seda Toksoy), İstanbul: Alfa Yayınları.
- YILMAZ, O ve BOZ, A. (2012). "Tarihten Günümüze Türkiye'de Güvercin (Columba Livia) Yetiştiriciliği". *Adnan Menderes Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, C .9, S. 1, 45-51.

Darçın, İ. & Başaran, F.N. (2018). Eskişehir İli Sivrihisar İlçesi Düz Dokumalarının İncelenmesi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı: 3, 15-36

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 15.09.2018

Kabul / Accepted: 07.11.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

ESKİŞEHİR İLİ SIVRIHISAR İLÇESİ DÜZ DOKUMALARININ İNCELENMESİ

İkbal DARÇIN* & Fatma Nur BAŞARAN**

Öz

Maddi kültür değerlerimiz içerisinde yer alan dokumacılık, en eski el sanatları arasında yer almaktadır. Dokuma, Anadolu kadınlarının üzüntülerini, aşklarını, sevinçlerini, mutluluklarını yansıtan, bulunduğu yörede yaşayan insanların kültür ve yaşam biçimleri hakkında bilgi veren, geçmişten günümüze ayna tutan önemli bir unsurdur. Çabuk yıpranan bir yapıya sahip olması, korunamaması ve yeterince araştırılamaması gibi nedenlerden dolayı pek çok dokuma örneği günümüze ulaşamamış veya eski önemini yitirmeye başlamıştır. Maddi kültür değerlerimizin yaşatılması ve yok olmaya yüz tutmuş dokumaların gelecek nesillere aktarılması için yapılmış olan bu çalışmada, Sivrihisar ilçesinde dokunmuş, şu anda Sivrihisar Belediye'si ve Zaimağa Konağı'nda koruma altına alınan düz kirkitli dokuma örnekleri konu alınmıştır. Sahada detaylı olarak incelenen ve kayıt altına alınan Sivrihisar düz dokuma örnekleri teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından incelenmiş, orijinal fotoğraflarla desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Dokuma, kirkitli dokuma, Eskişehir, Sivrihisar, motif, kompozisyon*

* Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, ikbal_darcn@hotmail.com

** Doç. Dr. AHBV Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, fnurbasaran@gmail.com

INVESTIGATION OF THE WEAVES ESKİŞEHİR PROVINCE SİVRİHİSAR DISTRICT

Abstract

Weaving, among our material culture values, remains one of the oldest handicrafts. Weaving is an important element that reflects the sadness, love, joy and happiness of Anatolian women, gives information about the cultures and lifestyles of the people living in that region, mirroring from past to present. Many weaving examples have not reached the present day or have lost their former importance because of the fact that it has a fast-wearing structure, it cannot be preserved and it cannot be researched enough. In this study, which was done in order to keep our material cultural values alive and to hand almost-extinct weavings down to the future generations, plain weavings samples that were weaved in Sivrihisar town and protected under Sivrihisar Municipality and Zaimağa Mansion were covered. Sivrihisar plain weaving samples, which were analysed and recorded in detail in the field, were analysed in terms of technic, color, motif and composition characteristics and, supported with original photographs.

Keywords: Weave, kirkitli weave, Eskişehir, Sivrihisar, motif, composition

1.Giriş

Ulusların geçmişlerini geleceğe bağlayan en önemli unsurlardan biri kültürel değerlerdir. Yurdumuzda maddi kültür ürünleri arasında bulunan dokumalar çok önemli bir yere sahiptir. Özellikle düz kirkitli dokuma ürünleri, yaşanan mekanlardayalıtım ve süsleme malzemesi olarak en çok kullanılan ürünler olmuştur. Düz kirkitli dokumalar; koyunyünü, keçi kılı, deve yünü, pamuk ve bazen bunların arasında keten, ipek, sırma ipliklerden oluşan atkı, desen iplikleri, çözümler arasından geçirildikten sonra sıkıştırmak amacıyla kemikten, demirden veya tahtadan yapılmış kirkit adı verilen aletin kullanılmasıyla oluşturulan dokumalardır (Onuk ve Akpınarlı, 1998, s.32; Onuk ve Akpınarlı, 2003, s.17). Çoğunlukla, çadır, ev, saray, cami tabanlarına, eşyaların üzerine, kapı ve pencere önlerine serilerek kullanılmışlardır.

Düz kirkitli dokuma tekniklerden biri olan kilim, atkı ipliğinin önlü arkalı çift sıra halinde duran çözgü iplikleri arasından bir alt-bir üst geçirilerek, çözgü ipliklerinin atkılar tarafından tamamen gizlendiği dokuma türüdür (Akpınarlı, 2011, s.28). Cicim, dokunduğunda yüzü ve tersi farklı görüntü veren, atkı ve çözgü ipliği dışında yüzeyde süsleme yapmak amacıyla desen ipliği kullanarak dikey tezgâhlarda üretilen dokumalardır (Konuk, 2015, s.14). Zili tekniği, üç veya daha fazla iplik sistemiyle (Ergüder, 2009, s.42), dokuma yüzeyinde düz veya verev hat etkisi oluşturan bir tekniktir. Sumak ise desen alanları içinde, ayrı renkteki desen ipliklerinin çözgü çiftlerine devamlı olarak sarılması ile oluşan dokumalardır (Asker, 2009, s.20).

Düz kirkitli dokumalar, yurdumuzun pek çok yöresinde yüzyıllardır süregelen bir gelenek ve korunması gereken kültürel değerlerdir. Bu yörelerden biri olan Eskişehir ilinin Sivrihisar ilçesinde dokumacılık faaliyetleri tamamen bitmiştir. Geçmişten günümüze ulaşan düz dokuma örneklerinin de giderek azaldığı dikkati çekmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, Sivrihisar ilçesi düz kirkitli dokuma örneklerinin teknik, renk, motif ve kompozisyon özelliklerinin incelenerek belgelenmesi amaçlanmıştır.

2. Materyal ve Yöntem

Bu araştırmanın amacı; el dokumacılığının güzel örneklerinden birini oluşturan, Eskişehir ilinin Sivrihisar ilçesi düz kirkitli dokuma örneklerini teknik, motif, renk, kompozisyon özellikleri açısından inceleyerek belgelemek ve literatüre kazandırmaktır. Bu amaç doğrultusundan çalışmada belgesel tarama ve alan araştırması kapsamında betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Dokuma örnekleri detaylı görsellerle belgelenmiş ve motif çizimleri yapılmıştır. Araştırmanın örneklemini Sivrihisar ilçesinde bulunan 44 adet düz dokuma örneği oluşturmuştur.

3. Bulgular

Eskişehir ili Sivrihisar ilçesinin ne zaman kurulduğu bilinmemekle birlikte tarihte çeşitli isimlerle anılmıştır. Etiler devrinde Sallpa, Yunan ve Roma devrinde Spalya, klasik devirde Abrustula, Bizanslılar devrinde Jüstinyanus, Kazvini devrinde Sibrihisar, Seferihisar ve en son Sivrihisar olmuştur (Özalp, 1960, s.7). İç Anadolu Bölgesi'nin kuzey batısında yer almaktadır. Doğusunda Günyüzü ve Ankara, batısında Mahmudiye ve Çifteler, kuzeyinde Mihalliççık, güneyinde Emirdağ (Afyon) ve Çeltik (Konya) ilçeleri yer almaktadır (Altın, 2014, s.16). Ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır. Halkın %80'i tarım ve hayvancılıkla, geri kalanı ise el sanatları ve ticaretle uğraşmaktadır (Aytekin, 2013, s.4). Yöre halkı geçmiş yıllarda kendi ihtiyacını karşılamak için evlerinde kurdukları tezgâhlarda ürettikleri yöreye özgü dokumaları, malzemelerini saklama ve taşımada kullanmışlar veya yer yaygısı, seccade vb. olarak değerlendirmişlerdir (Çolak ve Başaran, 2017, s.144). Sivrihisar'da 13-14. yy. ve 18-19. yy'da dokunmuş halı ve kilimlerin çoğu İstanbul Sultanahmet Halı ve Kilim Müzesi (Keskin, 2001, s.140) ve Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir (Çolak ve Başaran, 2017, s.143). Araştırmaya konu olan örnekler ise ilçe merkezinde Zaimağa Konağı'nda koruma altına alınan örneklerdir.

3.1. Sivrihisar Düz Dokumalarının Araç-Gereç Özellikleri

Günümüzde yörede dokumacılık faaliyetleri bulunmamakla birlikte, araştırma kapsamında geçmişte bu sanat ile uğraşan dokuyucu ve yakınları ile görüşmeler yapılmış ve yöreye özgü özellikler saptanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda yöreden elde edilen bilgilere göre, Sivrihisar düz dokumaları ıstar tezgahlarda üretilmiştir. Tezgah, iki yanda bulunan iki adet yanlama, üst takım, alt takım, gücü dalı, vargel, burğu, taban kazığı ve sargı çubuğundan oluşmuştur. Boyutları genellikle 250x190 cm olan tezgahların yapımında gürgen ya da çam ağacı kullanılmıştır. Dokuma yapılırken iplikleri sıkıştırmak için kullanılan yardımcı araçlara yörede “kirket” adı verilmiştir.

İncelenen örneklerde genellikle yün ipliğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. İğ ile geleneksel yöntemlerle eğri iplikler, o dönemlerde doğal ve toz boylarla renklendirilmiştir. Az da olsa çözüğünde pamuk ipliği kullanılan örneklere de rastlanmıştır.

3.2. Sivrihisar Düz Dokumalarının Teknik Özellikleri

Sivrihisar yöresinde incelenen 35 adet kilim, 4 adet zili ve 5 adet cicim tekniğiyle üretilmiş dokumaların boyutları, saçak uzunlukları, dokuma sıklıkları ve iplik özellikleri çeşitlilik göstermektedir. Yörede tespit edilen düz dokumalar tekniklerine göre gruplandırılarak, her bir grubun kendi içinde ağırlıklı ortalamaları alınmıştır. Elde edilen sonuçlar Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Sivrihisar Yöresinde İncelenen Düz Dokumaların Teknik Özellikleri

Ortalama Değerler/ Dokuma Teknikleri	f	%	Boyut \bar{X}		Saçak \bar{X}	Dokuma Sıklığı \bar{X}		İplik Özellikleri					
			En (cm)	Boy (cm)	Uzunluk (cm)	Çözgü (adet)	Atkı (adet)	Çözgü		Atkı		Bezeme	
Kilim	35	79,55	156	315	6	4	10	Pamuk	%20	Yün	%100	Yün	%100
								Yün	%80				
Zili	4	9,09	103	140	12	3	12	Yün	%100	Yün	%100	Yün	%100
Cicim	5	11,36	110	146	9	5	8	Yün	%100	Yün	%100	Yün	%100

N=44

Tablo 1 incelendiğinde; Sivrihisar yöresinde incelenen kilim dokumalarının ortalama en ölçüsü 156 cm, boy ölçüsü 315 cm, ortalama saçak uzunlukları 6, ortalama 1 cm²'deki dokuma sıklıklarının 40 olduğu tespit edilmiştir. İncelenen toplam 35 kilim örneğinin 28 adedinde yün, 7 adedinde pamuk çözgü ipliği kullanılmıştır. Atkı ve bezeme iplikleri %100 yün ipliğidir.

Zili dokumaların ortalama en ölçüsü 103 cm, boy ölçüsü 140 cm, ortalama saçak uzunlukları 12 cm, 1 cm²'deki dokuma sıklıkları 3x12'dir. Çözgü, atkı ve bezeme ipliklerinde %100 yün ipliği kullanılmıştır. Cicim dokumaların ise ortalama en ölçüsü 110 cm, boy ölçüsü 146 cm, ortalama saçak uzunlukları 9 cm, ortalama 1 cm²'deki dokuma sıklıklarının 5x8 adet olduğu tespit edilmiştir. Çözgü, atkı ve bezeme iplikleri %100 yündür.

Sivrihisar düz dokumalarının çoğunlukla kilim tekniği ile dokundukları tespit edilmiştir. Kilim tekniğinin yanı sıra yöredeki düz dokumalarda zili ve cicim tekniği ile üretilmiş örneklere de rastlanmıştır. Hatta bazı örneklerde ikiden fazla tekniğin bir arada kullanıldığı da gözlenmiştir. Sivrihisar kilimlerinde eğri atkılı, konturlu ve iliksiz kilim teknikleriyle dokunmuş 33 adet dokuma örneği incelenmiştir. 4 adet kilim dokuma örneğinin içerisinde genellikle su şeklinde cicim tekniği de yer almaktadır. Aynı uygulamaya zili tekniğiyle dokunmuş bazı örneklerin bordür kısımlarında da rastlanmaktadır. Benzer olarak literatürde, Sivrihisar yöresinde büyük boyutlu kilimlerin dışında cicim, sumak ve zili tekniğiyle dokunmuş seccade boyu yaygı ve yastık yüzlerinin tespit edildiği bilgisine de rastlanmaktadır (Çolak ve Başaran, 2017, s.146).



Fotoğraf 1. Kilim, zili ve cicim örnekleri

3.3. Sivrihisar Düz Dokumalarının Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Anadolu'da dokunan düz kirkitli dokumaların büyük kısmı desenlidir, çok az kısmı motifsiz üretilmiştir. Bu dokumalar üzerinde yer alan her bir motif yöresel farklılıklar göstermekle birlikte, bir anlama sahip olmuş ve dokuyucusunun iç dünyasını, mesajlarını veya geleneksel yapısını yansıtan ifadeler taşımıştır. Bilimsel araştırmalarla tespit edilen örneklerin daha iyi açıklanabilmesi için motifler bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Sivrihisar düz dokumalarında kullanılan motifler de bu sınıflandırmaya göre değerlendirilerek elde edilen sonuçlar Tablo 2'de verilmiştir.

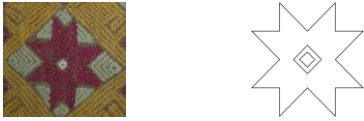
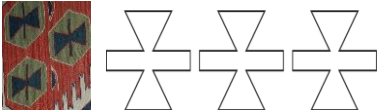
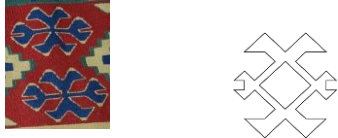
Tablo 2. Sivrihisar Düz Dokumalarında Kullanılan Bezemeler

Kullanılan Bezemeler	f	%
Geometrik Bezeme	44	30,35
Bitkisel Bezeme	9	6,20
Figürlü Bezeme	23	15,86
Sembolik Bezeme	39	26,90
Nesneli Bezeme	30	20,69
Toplam	145	100,00



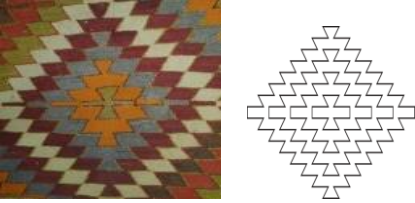
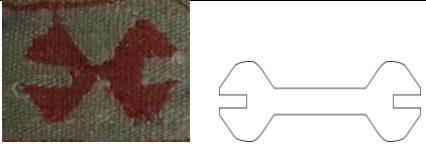
N=44

Sivrihisar düz dokuma örneklerinde en çok geometrik motiflerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bilindiği gibi geometrik motifler kirkitli dokumacılıkta teknik olarak en kolay uygulanabilen bezemelerdir. Bitkisel, figürlü ve nesneli bezemelere de rastlanan yöre örneklerinde sembolik motiflerin de oldukça fazla kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bazıları, her yörede rastlanan ortak anlam ve çizgilere sahip olmakla birlikte, incelenen dokumalarda kullanılan motifler ve yöreye özgü özellikleri aşağıda belirtilmiştir.


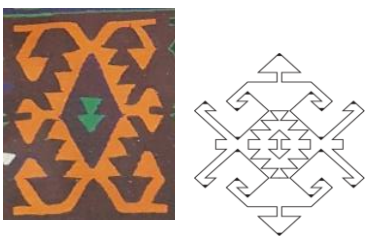

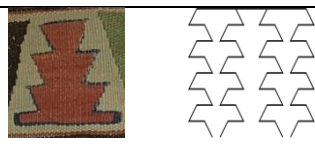
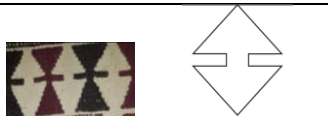
Sivrihisar Düz Dokumalarında Kullanılan Motifler

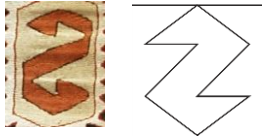

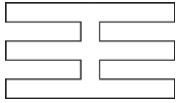



BEZEMELER VE MOTİFLER	MOTİF ÖZELLİKLERİ
<p>Geometrik Bezemeler</p>  <p>Kirman-Türkmen güllü-Türkmen yıldızı motifi ve çizimi</p>	<p>Zili tekniği ile dokunan motif, iç içe geçmiş iki kare ve kareleri çevreleyen sekiz köşeli yıldızdan oluşmaktadır. Yörede Halil İbrahim bereketini simgelemektedir. Sivrihisar'da genellikle dokumaların göbek kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 3 adedinde Türkmen yıldızı motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
<p>Bitkisel Bezemeler</p>  <p>Kavak motifi ve çizimi</p>	<p>Motifte her iki yanda bulunan uzantılara parmak, ortadaki boşluğa göl, tepedeki çıkıntıya çuka veya takke adı verilmektedir. Sivrihisar dokumalarının bordür ve göbek kısımlarında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 9 adedinde kavak motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
<p>Figürlü Bezemeler</p>  <p>Kurt izi motifi ve çizimi</p>	<p>Yörede bu motife sıkça rastlanmaktadır. Sivrihisar dokumalarının bordür ve göbek kısımlarında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 10 adedinde kurt izi motifini almaktadır.</p>



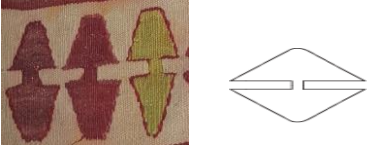
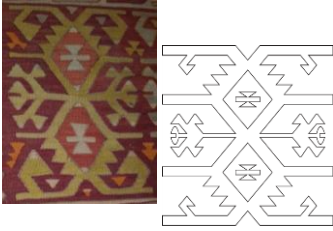
 <p>Dört ayak motifi ve çizimi</p>	<p>Yörede ortadaki motife dombay göbeği adı verilmektedir. Dombay yörede büyükbaş hayvanlardan olan mandaya verilen isimdir. Sivrihisar dokumalarının bordüründe genellikle cicim tekniği ile yer almaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 9 adedinde dört ayak motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Tam sarı ayak motifi ve çizimi</p>	<p>Tam sarı ayak motifi yörede zincir olarak bilinmektedir. Sivrihisar dokumalarının bordür süslemelerinde yer almaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 3 adedinde tam sarı ayak motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Ejderha motifi ve çizimi</p>	<p>Konturlu kilim tekniği ile oluşturulan motif, düşmanlık ve kötülüğü simgelemektedir. Bordürde kullanıldığında düşmanın tehlikesiz ve zararsız, orta göbekte kullanıldığında ise düşmanın zararlı ve tehlikeli olduğu anlatılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 2 adedinde ejderha motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Eğri ayak motifi ve çizimi</p>	<p>Eğri ayak motifi yörede yarım çoban iliği motifinin kareler içine alınmasıyla yapılmaktadır. Sivrihisar dokumalarının bordüründe kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 3 adedinde eğri ayak motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>


 <p>Koçbaşı motifi ve çizimi</p>	<p>Motif yörede gücü simgelemektedir. Sivrihisar dokumalarının göbek kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 3 adedinde koçbaşı motifi yer almaktadır.</p>
 <p>Boynuzlu motifi ve çizimi</p>	<p>Yörede motife boynuzlu adı verilmektedir. Sağda ve solda bulunan çıkıntılara boynuz, orta kısma parmak, üçleme şekline de filiz adı verilmektedir. Sivrihisar dokumalarında bordür süslemesi olarak kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 7 adedinde boynuzlu motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
<p>Sembolik Bezemeler</p>  <p>Göl motifi ve çizimi</p>	<p>Tek kavak motifinin iç içe geçirilmesinden oluşmaktadır. Her bir kavak motifi farklı renklerde olabileceği gibi, bazılarında iki rengin dönüşümlü olarak kullanılmasından da oluşturulabilmektedir. Sivrihisar dokumalarının göbek kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 7 adedinde göl motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Çift ay motifi ve çizimi</p>	<p>Motif, Sivrihisar dokumalarının bordür ve göbek kısımlarında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 3 adedinde çift ay motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>

 <p>Yarım gagak su motifi ve çizimi</p>	<p>Gagak yörede ördek anlamına gelmektedir. Sivrihisar dokumalarında bordür süslemesi olarak kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 13 adedinde yarım gagak su motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Eli belinde motifi ve çizimi</p>	<p>Kilim tekniği ile oluşturulan motif, yörede kadını simgelemektedir. Genellikle dokumaların göbek kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 5 adedinde eli belinde motifi yer almaktadır.</p>
 <p>Karı boşatan motifi ve çizimi</p>	<p>Motife ait hikayenin Sivrihisar'dan çıktığı rivayet edilmektedir. Bir dokuyucu, gençlik yıllarında motifi oluşturmak için günlerce uğraştığı halde bir türlü başarılı olamamıştır. Bunun üzerine kocası: “Bu basit motifi yapamayan kadını ben ne yapayım” diyerek karısını boşamıştır. Motifin adı bu olaydan sonra karı boşatan olarak kalmıştır. Yörede hemen hemen tüm zili dokumalarda bordür süslemesi olarak kullanılmaktadır. Sapan ya da Y harfine benzemektedir. İncelenen 44 adet dokumanın 10 adedinde karı boşatan motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Sığır sidiği motifi ve çizimi</p>	<p>Sivrihisar dokumalarında kenar suyu olarak kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 8 adedinde sığır sidiği motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>

 <p>Çoban iliği motifi ve çizimi</p>	<p>Tüm dokumalarda sıkça rastlanmaktadır. Keskin çizgilerle S harfi eksenindedir. Sivrihisar dokumalarının bordür ve göbek kısımlarında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 7 adedinde çoban iliği motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Çift eli belinde motifi ve çizimi</p>	<p>Eli belinde motifinin ters olarak birleştirilmesinden ve içine kavak, bödelek (kavuk) motiflerinin oturtulmasından oluşturulmuş bileşik bir motiftir. Genellikle yörede kilim dokumaların göbek kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 4 adedinde çift eli belinde motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Yedi bela motifi ve çizimi</p>	<p>Sivrihisar dokumalarının bordüründe kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 5 adedinde yedi bela motifinin cicim tekniği ile uygulandığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Topluluk motifi ve çizimi</p>	<p>Sivrihisar dokumalarının bordür ve göbek kısımlarına konturlu kilim tekniği ile uygulanmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 1 adedinde topluluk motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>İyilik-kötülük ve gece-gündüz motifi ve çizimi</p>	<p>Yöre dokumalarının bordür ve göbek kısımlarında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 1 adedinde iyilik-kötülük ve gece-gündüz motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>

 <p>Sevdim dolaştı motifi ve çizimi</p>	<p>Sivrihisar dokumalarının bordür ve göbek kısımlarında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 2 adedinde sevdim dolaştı motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Nesneli Bezemeler</p>  <p>Merdivenli motifi ve çizimi</p>	<p>Motif tanrıya ulaşmayı ve insanların birbirlerine yardım ederek iyiliğe, doğruluğa birlikte ilerlemelerini simgelemektedir. Sivrihisar'da bordürden sonra orta göbeğe başlamadan önce kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 16 adedinde merdivenli motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Ayna motifi ve çizimi</p>	<p>Oğuzların Kınık Boyu'ndan gelen kilim motifidir. Ailede birlik, beraberlik, dostluk ve dayanışmayı simgelemektedir. İçinde kavak motifi bulunduğundan, yörede motife kavaklı ayna da denmektedir. Sivrihisar dokumalarının göbek kısmında konturlu kilim tekniği ile kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 13 adedinde ayna motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Kayık motifi ve çizimi</p>	<p>Sivrihisar dokumalarının göbek kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 3 adedinde kayık motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Mihrap ve çizimi</p>	<p>Yörede özellikle seccade olarak dokunan düz dokumalarda mihrap süslemesi olarak kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 1 adedinde mihrap motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>

 <p>Gül budağı motifi ve çizimi</p>	<p>Yeni gelinlere “sülaleniz geniş, çocuklarınız bol ve sağlıklı, aileniz dallı budaklı olsun ve genişlesin” dileğiyle gül budağı motifinin kullanıldığı cicim dokumalar verilmektedir. Genellikle dokumalarının göbük kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 4 adedinde gül budağı motifine rastlanmıştır.</p>
 <p>Bıçak sırtı motifi ve çizimi</p>	<p>Bıçağın tırtıklı kısmına benzediğinden bu isim verilmiştir. Genellikle bordür süslemelerinde, konturlu kilim tekniği ile kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 10 adedinde bıçak sırtı motifi yer almaktadır.</p>
 <p>Kavuk motifi ve çizimi</p>	<p>Tek olarak ya da diğer motiflerle birleştirilerek kullanılan motif konturlu kilim tekniği ile oluşturulmuştur. Bazı köylerde böldek olarak bilinmektedir. Sivrihisar dokumalarının bordür ve göbük kısmında kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 5 adedinde kavuk motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
 <p>Çift gagaklı ayna motifi ve çizimi</p>	<p>Gagak yörede ördek anlamına gelmektedir. Ayna motifine çift boynuz eklenerek oluşturulmaktadır. Sivrihisar kilim dokumalarının orta göbeğinde kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 4 adedinde çift gagaklı ayna motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>

 <p>Nazarlık motifi ve çizimi</p>	<p>Sivrihisar dokumalarında orta göbekte kullanılmaktadır. İncelenen 44 adet dokumanın 4 adedinde nazarlık motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.</p>
--	--

Sivrihisar dokumalarında geometrik bezemelerden en çok düz çizgi, bitkisel bezemelerden kavak, figürlü bezemelerden kurt izi, sembolik bezemelerden yarım gagak suyu, nesneli bezemelerden en çok merdivenli motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dokumaların genel renk ağırlığı kırmızıdır. Kırmızı dışında pek çok renge de rastlanmakta, özellikle aynı renk tonlarının birlikte kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Sivrihisar düz dokumalarının kompozisyon özellikleri değerlendirilerek elde edilen sonuçlar Tablo 4’de verilmiştir.

Tablo 4. Sivrihisar Düz Dokumalarının Kompozisyon Özellikleri

Kullanılan Bezemeler	f	%
Bütün Yüzeye Yayılan	15	34,09
Dikey	11	25,00
Yatay	18	40,91
Toplam	44	100,00

N=44

İncelenen Sivrihisar düz dokumalarında dikey ve bütün yüzeye yayılan kompozisyonlara rastlanmakla birlikte, çoğunluğunun yatay kompozisyona sahip olduğu tespit edilmiştir.



Fotoğraf 2. Yatay, dikey ve bütün yüzeye yayılan kompozisyon örnekleri

Araştırma kapsamında yöreden ve literatür taramasından elde edilen bilgiler doğrultusunda, Sivrihisar dokumalarından bazı örneklerin kompozisyonları nedeniyle özel isimlerle anıldığı tespit edilmiştir.

DOKUMALAR	ÖZELLİKLERİ
<p data-bbox="352 1101 461 1129">Beş Bacalı</p> 	<p data-bbox="702 1101 1102 1467">Beş bacalı kilim geçmişte ve günümüzde Sivrihisar'ın en tipik ve en tanınmış dokuma örneği olmuştur. "Genellikle Karaburhan, Sarıkavak, Dümrek ve Zey köylerinde dokunmuştur. Tasavvuftaki beş merhaleyi ve insan ruhundaki arındırmayı temsil etmektedir" (Altın, 2014, s.349). İncelenen örnekler arasında sadece 2 adet beş bacalı kilim tespit edilebilmiştir.</p>

Çubuklu Pala



Diğer dokumalardan artan iplikleri değerlendirmek amacıyla veya özel olarak renk renk boyanmış ipliklerle, genellikle 0,5 cm eninde yatay şeritler şeklinde üretilmiş dokuma örnekleridir. Yörede bu şeritlere çubuk adı verilmektedir. İncelenen dokumalar arasında 8 adet tespit edilen çubuklu kilimlerin bazılarında cicim motiflerine de rastlanmaktadır.

Bacalı



Üretiminde cicim tekniği kullanılmakla birlikte genel olarak “Bacalı kilim” olarak anılan örnek, yöre halkı tarafından Sivrihisar Kalesi’ne atfedilmektedir. Bacalı kilimin tarihçesi yörede ikamet eden Fadime Tokkaya tarafından aktarılmıştır:

“Kale Bizanslılar tarafından kuşatılmış, günlerce işgal altında kalmış ama ele geçirilememiştir. Bunun üzerine bir Türk kızının kasıtlı olarak düşmana esir düşmesine karar verilmiştir. Kıza belli simge ve işaretler öğretilmiştir. Her simge ve işarete belli anlamlar verilmiş ve bu simgeleri kullanarak kalenin planını kilime dokuması istenmiştir. Dokunan kilimlerden birinin kale dışına çıkacağı umulmuştur. Böylece kilimin desenlerinden nerede oklu, nerede atlı askerlerin bulunduğu öğrenilecek, bu plana göre saldırı düzenlenecektir. Kale çevresinde gezinirken düşmana esir düşen genç kız hemen tezgahını hazırlamış, kilim dokuyacağını söyleyerek askerlerden ip istemiştir. Kalenin planını simge ve işaretlerle anlatan desenleri kilimine dokumuştur. Bir şekilde kilimi ele geçiren Türkler simge ve işaretleri çözümleyerek saldırı planı hazırlamış ve kaleyi fethetmiştir. Yörede sadece 1 örneği tespit edilebilmiştir.

4.Sonuçlar ve Tartışma

Eskişehir ili Sivrihisar ilçesinde gerçekleştirilen saha araştırması sonucunda yöre dokumacılığının günümüzde ne yazık ki sürdürülmediği, ancak eski dokuma örneklerinin koruma altına alındığı tespit edilmiştir. İncelenen 44 dokuma örneği kilim, cicim ve zili teknikleri ile dokunmuş ve genellikle yaygı olarak kullanılmıştır. Dokumaların ilme ve atkı ipliklerinin tamamı yündür. Çoğunluğu yün olan çözümlü ipliklerinde az sayıda pamuk kullanımına da rastlanmıştır. 3 farklı kompozisyon şeması belirlenen örneklerde ağırlıklı olarak geometrik ve sembolik bezemelerin yer aldığı ve bazı motiflerin yöresel isimlerle anıldığı tespit edilmiştir.

Anadolu toprakları üzerinde yerleşen çeşitli uygarlıklar ve yaşanan tarihsel olaylar, kültürel ürünlere de çeşitlilik ve zenginlik kazandırmıştır. Sivrihisar yöresinde tespit edilen bacalı kilim gibi yurdumuzun pek çok yöresinde üretilen bu değerler, ihtiyacı karşıladığı gibi topluluklar arasındaki haberleşmenin kısıtlı olduğu zamanlarda mesaj iletme aracı olarak da kullanılmıştır. Var oldukları dönemlerden beslenmiş, üzerlerine yeni değerler eklenerek devam etmiş ve kültürel miras özelliği kazanmışlardır.

Günümüzde ise ileri teknoloji ürünlerinin haberleşme, ulaşım, sanayi vb. kavramları tamamen değiştirdiği, ülkeler arasındaki sınırları bile kaldırarak, önde yüzyıllardır yaşatılan bu değerleri de ne yazık ki olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Teknoloji sayesinde geçmişte varlığından bile haberdar olunamayan topluluk kültürleri, internet aracılığı ile bir diğerini etkiler hale gelmiştir. Olumlu ya da olumsuz yönde değişim yaşandığı gibi bazı değerler tamamen terk edilmiştir. Artık neredeyse hiçbir genç kız nişanlısına mendil işlememekte/çorap örmemekte, kaynanasına mesajını oyasıyla iletmemekte, geleneksel dokumalarını üretmemekte ve yeni kuracağı evinde kullanmayı tercih etmemektedir. Bu tür geleneksel ürünler modern yaşam alanlarına, inşa edilen devasa akıllı evlere yakışır bulunmamakta ve modası geçmiş olarak değerlendirilmektedir. Eskiden göçlerle yaşatılan, zenginleştirilen, olumlu yönde etkileşen bu değerler ve orijinal örnekleri günümüzde yaşanan büyük göçler nedeniyle de tehlike altındadır.

Tüm dünya üzerinde yaşanan bu teknolojik gelişmelerin insan hayatını kolaylaştırdığı, değer ve kalite kattığı savunulsa da pek çok açıdan

çevresel ve kültürel erozyonu da beraberinde getirmektedir. Geçmişte büyük ihtiyaçlara ilaç olarak üretilen kültürel ürünler artık üretilmedikleri gibi, günlük yaşamda yerini alamadıkça ne yazık ki eski örnekleriyle bir bir yok olmaktadır. Bu yüzden toplumsal bilinçle geliştirilen projeler, müze, vakıf gibi oluşumlarla bu örneklerin koruma altına alınması umut vericidir. Sivrihisar Belediyesi de kendi yöresine ait dokuma örneklerini aynı amaçla bir araya toplamış ve geçmişe bir anlamda sahip çıkmıştır. Söz konusu örneklerin aynı zamanda bilimsel çalışmalarla incelenerek literatüre kazandırılması, geleceğe aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Kaynaklar

- Akpolat, C. (2011). *Erzurum ve Çevresi Günümüz Dokumacılığı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Altın, T. (2014). *Eskişehir İli Sivrihisar İlçesi (Merkez) Folkloru*. Eskişehir: Karaca Medya Yayınları.
- Asker, Z. (2009). *Şırnak Düz Dokumaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Aytekin, O. (2013). *Eskişehir İli Sivrihisar İlçesi Kapaklıkaya Evi Restorasyon Önerisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Çolak, A., Başaran F.N. (2017). "Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Bulunan Sivrihisar Kilimlerinin Renk, Motif Ve Kompozisyon Açısından İncelenmesi". V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyum Bildiri Kitabı. s:141-154. (12-14 Ekim). Kahramankazan-Ankara.
- Ergüder, A. A. (2009). *Kars Yöresi Düz Dokumaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Keskin, O. (2001). *Bütün Yönleriyle Sivrihisar*. İstanbul: Bayrak Matbaası.
- Konuk, D. (2015). *Karaman Müzesinde Bulunan Kırkıtli Dokumaların Teknik ve Desen Özellikleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Onuk, T., Akpınarlı, H. F., Ortaç, S., Alp, Ö. (1998). *İçel El Sanatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onuk, T., Akpınarlı, H. F. (2003). *Şanlıurfa Karakeçili Kilimleri*. Türkiye: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özalp, T. (1960). *Sivrihisar Tarihi*. Eskişehir: Tam-İş Matbaası

Kaynak Kişiler

- İrfan BAKAR, Halk Eğitim Merkezi Müdürü, SİVRİHİSAR-Eskişehir (Görüşme Tarihi 31.10.2017)
- Meriç OKUR, Kültür ve Sosyal Hizmetler Müdürü, 50 yaş, SİVRİHİSAR-Eskişehir (Görüşme Tarihi 11.05.2018)
- Seda SAKARYA, Sivrihisar Belediyesi'nde Görevli, 27 yaş, SİVRİHİSAR-Eskişehir (Görüşme Tarihi 11.05.2018)
- Fadime TOKKAYA, Ev Hanımı, 41 yaş, SİVRİHİSAR-Eskişehir (Görüşme Tarihi 31.10.2017)
- Emine BARIŞ, Ev Hanımı, 77 yaş, SİVRİHİSAR-Eskişehir (Görüşme Tarihi 31.10.2017)
- Raziye GÜMÜŞTEKİN, Ev Hanımı, 75 yaş, SİVRİHİSAR-Eskişehir (Görüşme Tarihi 31.10.2017)
- Nazlı ALTIN, Ev Hanımı, 52 yaş, SİVRİHİSAR-Eskişehir (Görüşme Tarihi 31.10.2017)

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 12.11.2018

Kabul / Accepted: 18.12.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

DIVRIĞİLİ VELİ DEDE’NİN ŞİİRLERİNDEN HAREKETLE “DELİL” TERİMİ ÜZERİNE

Nerin YAYIN*

Öz

“Veli” mahlası, şairler arasında yaygın kullanılmakla birlikte Divriğili Veli Dede ve Veli Baba olarak bilinen iki farklı “Veli” mahlaslı şairin, cönklerinde bazı şiirlerini “delil” olarak adlandırdıkları görülmüştür. “Delil”, bilinen anlamı ile içerdiği kanıt, şahit vb. kelimelerin ötesinde edebî bir terim olarak “rehber-mürşit” anlamı da taşır. Türk tasavvuf edebiyatında sıklıkla kullanılan şiir türlerinin yanında özellikle Divriğili Veli Dede veya Veli Baba’nın (Birebir aynı şiiri oluşturmaları aynı kişi olduklarını düşündürmektedir.) Alevi-Bektaşî geleneğinde şiirlerini “delil” adı ile kaydettikleri tespit edilmiştir. “Delil” adını verdikleri şiirler incelendiğinde ise bu terim ile Allah’a ulaşmada rehber-mürşide ihtiyaç olduğu vurgusunun ön plana çıktığı görülmektedir. Bunun yanı sıra diğer şiirlerin herhangi bir tanımlama yapılmadan sunulmasına rağmen sadece “delil” olarak isimlendirilen şiirlerde bu durumun görülmesinin, bu şiirlerin diğerlerinden özel bir yerde tutulmak istendiği şeklinde yorumlanması mümkündür.

Anahtar kelimeler: Delil, Şathiye, Nutuk, Nefes, Cem Ayini, Kanıt, Rehber, Yol.

* Prof. Dr., Ege Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Emekli Öğretim Üyesi.

THE TERM “DELİL” ON DİVRİĞİLİ VELİ DEDE’S POEM

Abstract

The “Veli” penname was widely used among poets, but two poets who were known as Divriğili Veli Dede and Veli Baba, they called some of their poems as “evidence”. “Delil” also means mentor-guide as a literary term beyond words its known meaning, witness, proof ect. In addition to the types of poetry commonly used in Turkish mystic literature, Divriğili Veli Dede or Veli Baba (Suggesting that they are the same person who create the same poem one by one.) In Alevi-Bektashi tradition, it was seen that they recorded their poems under the name of “evidence”. When the poems they call “evidence” are examined, it is seen that the emphasis is on the need for a mentor-guide via reaching the God. Although the other poems are written without any definition, this is seen only in the poems called “evidence”. It is possible to interpret these poems as desiring to be kept in a special place.

Keywords: Evidence, Shathiye, Nutuk, Nefes, Cem Rituals, Proof, Mentor, Way.

Arapça “delâlet” fiilinden gelen ve “kılavuzluk, iz-işaret, belirtmek” anlamlarına geldiği belirtilen “delil” (Parlatır, 2014: 320), İslam Ansiklopedisi'nin aynı adlı maddesinde “yol göstermek-irşad etmek” “delil”inde “yol gösteren-kılavuz-rehber, doğru yola ve doğru sonuca götüren, göstererek haber veren” (Yavuz, 1994: 136-138); Ethem Cebecioğlu'nun “Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü”nde ise “işaret, iz, rehber-yol gösteren, delil, şeyh” olarak açıklanmakta; Alevi ve Bektaşî cemlerinde dergâhın meydanında yanar halde bulunan mumların yakıldığı tek muma da “delil” dendiğini, bu ince uzun mumum içindeki fitilini dışı yumak şeklinde ipe sarılı ve bir ucunun sürekli dışarı çıkarılmış vaziyette durduğu belirtilmektedir (Cebecioğlu, 2009: 46). Doğan Kaya'nın “Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü”nde yer almayan “delil” terimi Türkçe Sözlükte de benzer anlamıyla “delil-kanıt ve rehber-kılavuz, iz-yol, insanı doğruya götürecektir” şeklinde açıklanmaktadır (1988: 350).

En bilinen anlamıyla “delil”, “kanıt-ispata yarayan kişi, nesne, olay vb” ve bu bağlamda “şahit” anlamına gelmektedir. Özellikle hukuk alanında sıkça kullanılan “delil” terimi ile ilgili pek çok deyim, söylem herkesçe bilinmektedir: “delil toplamak”, “delil göstermek”, “delil bulunmadığı yani suçu ispat edilmediği sürece herkes masumdur” gibi...

Tasavvufi anlamda ise delil en çok “rehber-kılavuz” olarak kullanılmaya başlanmıştır; bu bağlamda “Delilsiz cennete girilmez” şeklindeki bir söylem dilimize yerleşmekte gecikmemiştir. “Deli”nin “çok güçlü, karşı konulmaz derecede güçlü, kuvvetli” anlamından hareketle bu söylemin “Delisiz cennete girilmez” şeklinde de kullanıldığını hatırlatarak “delil”in “uyarı-ikaz, işaret” anlamında kullanılması da söz konusudur: İnsanın rüyasında gördüğü herhangi bir olay-kişi-nesne ve bunun gibi daha sonraki günlerde yapması gerekenleri bir işaret, bu yolda bir uyarı olarak kabul etmesinde davranışlarını hatta sosyal ilişkilerini bile buna göre düzenlemesi gibi...

İbrahim Aslanoğlu'nun;

1. İğdecikli Veli (Sivas)

2. Divriğili Veli (Sivas; şiirlerini Veli adıyla yazmaktadır) (33 no'lu cönk)

3. “Şarkışla'nın Kılıçkil Köyü'nden Âşık Veli ki aslen Ağa köyünden olup uzun müddet şiirlerini “Veli” adıyla yazmıştır.” (Aslanoğlu, 1984: 11-12)

şeklinde açıkladığı, “Veli” adını kullanan pek çok aşığın bulunması, bu durumun ise tasavvufta şeyhe bağlılığın esas olduğu, bu bağlamda aynı adın veya mahlasın kullanılmasının, onun şiirlerine nazire söylenmesinin veya yazılmasının da bu bağlılık içinde değerlendirilmesi gerektiği (Köprülü 1976, 125) görüşünün hareket noktası teşkil edeceğini, bu noktada “veli” sözcüğünün “Cenab-ı Hakk’a yakınlık derecesini kazanmış olan seçkin kulu Allah’ın dostu ve sevgili kulu bir çocuğun sorumluluğunu üstüne alan ve velayet hakkına sahip olan kimse, sahip (ki genelde başka kelimelerle birlikte kullanılır), imanlı kullarının dostu olan onlara yardım eden insanlara başarı nasip eden-sıkıntılarını gideren-Allah” (ki Esmâ-i Hüsnâ’dan biridir) anlamlarında kullanıldığını (Parlatır, 2014: 1791) belirtmek istiyoruz.

2007 yılında Sivas’ta sunduğumuz Divriğili Veli Dede’nin şiirleri ile ilgili hazırlıklar sırasında Divriği’nin Aydoğan köyünde yaşayan ve Pir Sultan Abdal, Kul Mustafa, Sadık, Nesimi, Noksani, Derviş Ali, Şah Hatayi, Virani, Kul Himmet, Derviş Mehmet gibi âşıkların şiirlerinin de yer aldığı Hasan Yalıncaklı’da bulunan 33 no.lu cönkte 210 numarasıyla kayıtlı olan şiirin “delil” olarak verildiğini, bu adlandırmanın Cemal Şener’in hazırladığı ve Alevi törenleri ile Abdal Musa, Sultan Hamza Baba, Veli Baba, Hacı Bektaş Veli’nin şiirlerinin de yer aldığı yüksek lisans tezinde de söz konusu olduğunu, adı geçen tezde yer alan ve Veli Baba’ya ait olan 522, 527, 52 no.lu şiirlerde de görüldüğünü tespit ettik.

“Delil” diye tanımlanan ve elimizde bulunan dört şiirden Divriğili Veli Dede’ye ait olup 33/8 koduyla ve 210 numarasıyla kayıtlı olan şiir ile Veli Baba’ya ait olup 522 numarayla kayıtlı “şathiye” türündeki şiirler birbirinin aynıdır. Şiirin:

522-210

VELÎ

DELİL

Bir derde düş oldum tabip ararken

Tabibi buldum ki derdi benden çok

Her derdin tabibi seni bilirdim

Ne hikmet ki senin derdin benden çok

Dertli olan düşünmesin boşuna
Çok iş gelir er olanın başına
Tevekkül eyledim Hakk'ın işine
Her derdi kuluna reva görmüş Hakk

Yerin göğün temelini kurunca
Ağlamaya gülmeye o dem verince
Tabipler tabibi dertli olunca
Besbelli ki bu âlemde dertsiz yok

Derdi çok vermişsin ne idi suçum
Eğer dertli ise dert ehline açın
Ehl-i beyte gam yoldaş olduğum için
Âşık isen dertli sinen oda yok

VELİ'm eyder işim ah u zar ise
Hakk bize yardımcı Ali olursa
Bu âlemde bir muradın kalırsa
Kerbela'da İmam Hüseyin'e bak

şeklindeki dizelerinden de anlaşılacağı üzere (belli belirsiz bir samimiyet söz konusu olsa da) Allah'ın varlığı ve birliği mutlak varlığın sadece O olduğu, her derdin çaresinin O'na inanmakla bulunacağı belirtilmektedir.

Veli Baba'ya ait olan ve adı geçen tezde 527 numarada kayıtlı olan;
527

VELİ

DELİL

Canım kurban olsun Ali evladına

Âşıkları esir edip çoşturur

Kırım tilkileri kırılısın ölsün

Şeytan gibi birbirini şaşırır

Şeytan'dan işitir Ali'yi bilmez

Hallak-ı âlemde doluyu bilmez

Hünkâr Hacı Bektaş Veli'yi bilmez

Üstad Firavun yoldan şaşırır

Bizim müşkülümüzü mürşid halleder

Efendimiz yolsuzları yollu eder

Biz ednayız âşıklardan belleder

Sultanı seven gaflete düşürür

Hakkı bilen halka Allah'ı fark eder

Ezel kör gelenler yine kör gider

Padişahlar tacı tahtı terk eder

Her aşığı efendisine düşürür

VELİ'm der ki Hakk halk eyledi âlemi

Cebrail Hakk'dan getirdi selamı

Şeytanınan çalınan kalemi

Ahirette yine şeydan şaşırır

şeklindeki şiir ise bir “nefes” olup “Hz. Ali'ye bağlılık”, “Hacı Bektaş Veli sevgisi”, “Hz. Ali ve Hacı Bektaş Veli'nin rehber-mürşit-kılavuz-yol gösterici olduğu” gibi unsurların yer aldığı “Allah'ın tek yaratıcı, mutlak varlık olduğu” inancı ile son bulmaktadır.

Sözü geçen tezde 528 numarada kayıtlı olan ve ilk yedi dörtlüğünü aşağıya aldığımız şiir ise bir “devriye”dir:

528

VELİ

DELİL

Bir kişi Allah'ın emrin bilmese

Seçilip geriye kalmak görünür

Kurulsa da tekebbürlük eylese

Ahirinden imansız olmak görünür

Eğer ki dünya için aşarsa

İblis'e uyup doğru yolundan şaşarsa

İki musahibin biri düşerse

Anın nasibini bulmak görünür

Birinde düşünme ya bir hal olur

İkide düşünme sinem yol olur

Üçünde düşünme hayli kal olur

Ana hayli zaman kalmak görünür

Dördünde düşenin işi zar olur
Beşinde düşenin işi zor olur
Altıda düşenin nuru nar olur
Onu yoluyanan bulmak görünür

Yedide düşenin gözü yaş olur
Sekizde düşenin işi şaş olur
Dokuzda düşenin yazı kış olur
Onu küll-i Kuraniye etmek görünür

Onunda düşende ağlar gülünmez
On birinde düşen yol gelemes
On ikide düşenin derdine dermen bulunmaz
Bir mürşid bir buyruk bulmak görünür

Arar mürşidi de buyruğu bulur
Aman Mürvet der de darına durur
Erenler yerden gökten kuvvetli olur
Yüz üstü düşüp de gelmek görünür

satırlarından da anlaşılacağı üzere şiir, insanın bu dünyadaki hayatının evreleri ve bu evrelerin her birinde nelerle karşılaşacağı işlenmektedir. Bu şiirin de diğerleri gibi “Allah’ın tek yaratıcı ve mutlak varlık olduğu, onun emirlerine uymamanın başına iyi şeyler getirmeyeceği, tek rehber-tek mürşidin Allah olduğu” inancıyla son bulmakta olduğunu belirttikten ve hepsinin “delil” şeklinde adlandırıldığını bir kere daha hatırlattıktan sonra diyebiliriz ki:

1. Türü ne olursa olsun gerek Divriğili Veli Dede gerekse Veli Baba şiirlerini "delil" diye tanımlayarak Allah'ın varlığı ve birliğini, O'nun tek yaratıcı, tek ve mutlak varlık olduğunu,

2. Bu dünyanın, bu âlemin Allah'ın büyüklüğü ve tek yaratıcı olduğunun en büyük delili, en büyük şahidi olduğunu,

3. Tüm Müslümanlar için Allah'a ulaşmanın, onun inayetini kazanmanın Hz. Ali ve Hacı Bektaş-ı Veli'yi rehber-mürşit olarak kabul etmekle mümkün olacağını,

4. Tek mürşidin, tek rehberin ise sadece Allah olduğunu, O'na ulaşmak için emirlerini kılavuz-rehber edinmek gerektiğini vurgulamak ve bu konuya dikkati çekmek istemişlerdir.

Bu bağlamda "DELİL" hem bilinen "şahit-kanıt" hem de tasavvuftaki "mürşit-rehber-kılavuz" anlamlarında kullanılmış; Allah'ın varlığı-birliği-tek yaratıcı olduğu "delil" teriminin her iki anlamı üzerinden hareket ederek belirtilmiştir.

Asıl mühim nokta ise gerek İğdecikli Veli Dede gerekse Veli Baba'nın şiirlerinin hiçbirine herhangi bir tanımlama yapmazken sadece örnek olarak verdiğimiz şiirlere "delil" adını vererek bunların diğer nefes-devriye ve şathiyelerden daha önemli bir yere oturttuğunu göstermek istemiş olmasıdır. Bir başka ifadeyle bu şiirlerin verdikleri mesajlar ve içerdikleri bağlamında "nutuk", birer "öğreti" değerinde olduğu, söz konusu şiirlerin her birinin aslında birer rehber", birer "kılavuz" gibi değerlendirildiği ortadadır.

Gerek İğdecikli Veli Dede gerekse Veli Baba'nın aynı olan şiirlerinin birbiriyle tamamen örtüşmesini ise nazirecilik ve mürşide bağlılık geleneğinden çok aynı adı taşıyan pek çok şairin bu bağlamda Veli adını taşıyan birden fazla şairin bulunduğunu dikkate alarak "karışmış olabileceği" şeklinde açıklamak istiyoruz.

Kaynaklar

ASLANOĞLU, İ. (1984). *İbrahim Âşık Veli, Hayatı-Kişiliği-Değişleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, MFAD Yayınları: 33, Halk Edebiyatı Dizisi: 8, ss: 11-12.

CEBECİOĞLU, E. (2009). "Delil", *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: Ağar Kitabevi Yayını s: 46.

- KAYA, D. (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları No: 118.
- PARLATIR, İ. (2014). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, (7. Baskı), Ankara: Yargı Yayınevi.
- ŞENER, C. (1995). *Alevi Törenleri, Abdal Musa, Veli Baba Sultan, Hacı Bektaş Veli*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Lisans Tezi.
- Türkçe Sözlük*, (1988). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, TDK Yayınları, C. 1, s: 350.
- YAVUZ, Y. Ş. (1994). "Delil", *İslam Ansiklopedisi*, C. 9, Türkiye Diyanet Vakfı.
- YAYIN, N. (2017). "Divriğili Veli Dede'nin Şiirlerinde Konu, Şekil ve Tür", *Osmanlılar Döneminde Sivas Sempozyumu*, 21-25 Mayıs 2017, Sivas.

Çelikörs, S. (2018). Pınar Kür'ün Asılacak Kadın Romanıyla Kağızmanlı Hıfzı'nın Sefil Baykuş Ağıtı Arasında Metinlerarasılık. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:3, 47-62.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 17.09.2018

Kabul / Accepted: 08.12.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

PINAR KÜR'ÜN ASILACAK KADIN ROMANIYLA KAĞIZMANLI HIFZI'NIN SEFİL BAYKUŞ AĞITI ARASINDA METİNLERARASILIK

Sefa ÇELİKÖRS*

Öz

Metinlerarası ilişki, farklı eserlerdeki ortak paydanın alınması, doğrudan kullanılması ya da kahramanları değiştirilerek aynı olayın, başka karakterler üzerinden yaşatılmasına dayalı bir kuramdır. Bu kuramdan yararlanılarak oluşturulan eserlerden biri de Pınar Kür'ün Asılacak Kadın adlı eseridir. Roman metinlerarası ilişkiler yönünden irdelenebilecek türden bakış açılarına elverişlidir. Adı geçen eserde yazar, 19. yüzyıl halk şairlerinden biri olan Kağızmanlı Hıfzı'nın "Sefil Baykuş" ağıtından metinlerarası bağlamda faydalanmıştır. Söz konusu romanda Sefil Baykuş ağıtının trajedisi, romanın kahramanı Melek üzerinden aktarılır. Bu çalışmada Asılacak Kadın adlı roman, metinlerarasılık bağlamında incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Asılacak Kadın, Sefil Baykuş, Metinlerarasılık.

* Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, sefacelikors@gmail.com.

INTERTEXTUALITY BETWEEN PINAR KÜR’S “ASILACAK KADIN” NOVEL AND KAĞIZMANLI HIFZI’S “SEFİL BAYKUŞ”

Abstract

Intertextual relationship, taking different common denominator in the works, replacing the direct use of the same events or heroes, is a theory based on the kept alive through other characters. One benefit of this theory is the work of works created from the original. She later also to women. This novel are such that can be analyzed in terms of intertextual relations. Name the author of the work, which is one of the 19th century folk poet Kağızman Hifzi's "Sefil Baykuş" has benefited from a lament intertextual context. Owl lament the tragedy of miserable novel, the hero of the novel are transmitted on an angel. This study will be examined in the context of intertextuality from the original novel to women.

Keywords: *Asılacak Kadın, Sefil Baykuş, Intertextuality.*

Giriş

Metinlerarasılık

*“Yeniliği ne olursa olsun, öyleyse bir
metin alıntı, alıntılarının bir karışımıdır.”
Jean Claude Vareille.*

Metinlerarasılık kavramı Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Bu kavram bir ya da birkaç gösterge dizgesinin bir başkasıyla transpozisyonu yani yeniden konumlandırılması anlamına gelmektedir.¹ Metinlerarasılık Kubilay Aktulum'a göre yeniden yazma işlemidir. Öte yandan metinlerarası ilişki alıntı ve gönderge, gizli alıntı (aşırma), anıştırma, yansılama, alaya dönüştürüm ve öykünme gibi yöntemlerle kurulmaktadır.²

Metinlerarasılık, başka bir eserden bir olaya, yargıya; Julia Kristeva'nın bir sözüyle ifade etmek gerekirse “Bir göstergeler dizgesinin başka bir dizgeye geçişi” olarak tanımlanabilir. “Bir kültür ortamının içinde doğan metin, kendinden önceki metinlerin evreninde dolaştığı gibi kendisinden sonraki metinler için de -kısmen veya tamamen- bir malzeme mahiyetindedir. Örtülü veya açık göndermelerle metinler arasında yakınlık, benzerlik, karşıtlık, öykünme biçiminde değişik biçim ve boyutlarda ilişkinin kurulmasına aracılık eder.”³ Diğer bir deyişle metinlerarası ilişki, farklı eserlerdeki ortak paydanın alınması, doğrudan kullanılması ya da kahramanları değiştirilerek aynı olayın, başka karakterler üzerinden yaşatılmasına dayalı bir kuramdır. Çoğu yazarın kullandığı kural koyucu Tanrı, metindeki varlığını yitirmeye başlar ve ölür. Geriye ise çok sesli bir dil olan, metin kalır. Çok sesli dil, birçok metnin tek bir metinde yer almasının sonucudur.

“Metinlerarasılık, bir anlatım biçimi olarak ele alındığında, sadece postmodern kurgunun bir anlatım biçimi olarak kabul edilemez. Gerçekçi

¹ Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İletişim Yay., İst. 1998, s. 63-64.

² Bakınız: Kubilay Aktulum, “Metinlerarası İlişkiler”, Öteki Yay., Ankara, 1999.

³ Sevim Nilay Işıksalan, “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 2, 2007, s. 429.

edebiyat ve modern edebiyat da bu anlatım biçimini kullanmıştır. Onların metinlerarasılık ilkesini kullanım biçimi, daha çok kaynak ve köken araştırmalarına yönelik olmuştur. Postmodern yazarlar, metinlerarasılık ilkesini çok daha fonksiyonel ve ayırt edici işlevler için kullanmıştır. Böylece, çizgisel bir kurgu izleyen klasik yazı yazma biçimleri yeni bir anlayışla düzenlenmiştir.”⁴

Edebi metinlerin kaynağını besleyen; destanlar, şiirler, hikâyeler, sonrasında romanlar varlıklarını her daim sürdürmüşler; günümüzde de şiir, destan, hikâye ve romanlar, kurgu anlamında bazı metinlerin içinde, tek bir metin olarak çok sesli bir dile dönüştürülmüştür. Bu tür yapıtları oluşturmada da metinlerarasılığın katkısı yadsınamaz. “Metinlerarasılık, üstkurmaca bir türevidir. Yazma eyleminin odak noktaya yerleştiği üstkurmaca metinlerde, roman kişileri, sürekli metinler üretmektedir. Yazar, içbükey aynalarda olduğu gibi iç içe geçmiş metinleri sürekli kurgulamaktadır.”⁵ Yıldız Ecevit’in bu anlatısını göz önünde tutarsak, iç içe geçmiş metinlerin sürekli kurgu halinde olması, metinlerarası ilişkilerde alıntılama ve diğer yöntemlerle (kolaj, pastiş, vb.) mümkün olan bir durumdur. Bu tür metinlerde geçen, yapıtın özündeki ontolojik katmanlar ya da karakterlerindeki ilginç yanlar, bir başka metnin içerisinde gönderme yapıp konu edinilebilir.

“Önceleri, metinler, çoğunlukça tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında “çoksesli” özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur.”⁶ Bu noktada William Shakespeare’in *Kral Lear* adlı eserindeki Kral Lear karakterinin kendinden sonraki metinlere kurgu bağlamında yol gösterdiği söylenebilir. Örneğin Turgenyev bu eserden yola çıkıp *Bozkırda Bir Kral Lear* adlı uzun bir öykü kaleme alır ve bu öyküsünde adından da anlaşıldığı üzere Shakespeare’in eserindeki karaktere benzer bir karakter kurgular.

⁴ Dilek Yalçın-Çelik, “Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, Akçağ Yay., Ankara, 2005, s. 47.

⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 110.

⁶ Kubilay Aktulum, “Metinlerarası İlişkiler”, Öteki Yay., Ankara, 1999, s.7.

Metinlerarasılık kuramında kullanılan kavramlardan birisi “Yansılama” (Parodi)’dir. Yansılama bir metnin biçimi ya da içeriği bakımından birtakım değiştirmelerin olduğu ve yeni bir metne uyarlandığı eserlerdir. Başka bir ifadeyle: “...Soylu bir metnin biçiminin sıradan bir konuya uyarlanmasıdır. Yazarların yansılama yöntemine başvurularındaki amaç, destansı söylemlerle alay etmektir.”⁷ Parodi *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*nde ise şu şekilde tanımlanmaktadır: “Bir edebiyat eserinin, gülünç bir şekilde, zekice ve doğan bir espri çerçevesinde taklit edilmesi. Başka bir deyişle, taklit etmek suretiyle meşhur bir eseri ve sanatkârını alaya alıp kusurlarını açığa vurarak komik duruma düşürmek; bir nevi onu olumsuz yönde eleştirmektir.”⁸

Metinlerarasılık yönteminde yer bulan bir başka kavram “alıntı”dır. Jacopsan, alıntıyı, “bir sözce içinde sözce, bir ileti, bir sözce üzerine sözce” olarak tanımlar. “Bu tür dış sözler söylemlerimizde geniş yer tutar. Başkalarını alıntılarız, geçmişte kendimize ait sözlerimizi alıntılarız, kimi deneyimlerimizi böylelikle öz-alıntılar biçiminde sunarız.”⁹ Alıntı metinlerarasılık kavramında en belirgin ve somut olan unsurdur. Çünkü bir başka metinden alınan alıntı, olduğu gibi aktarılır. Yazarlar kendi oluşturdukları metinlere bir başka metinde yer alan söz, diyalog, şiir, gibi unsurları olduğu gibi aktararak metinlerarası “alıntı” yapar.

“Gizli Alıntı” ise metinlerarasılık yönteminde kullanılan kavramlardan bir diğeridir. Bu konuda Kubilay Aktulum “Metinlerarası İlişkiler” adlı eserinde bu konuya şöyle değinmektedir: “Ayrıçlar ya da italik yazı ile belirtilen, metinlerarasının en açık ve en sık başvurulan biçimi olan alıntının karşısına, kapalı metinlerarası diye anılabilecek “gizli alıntı”yı, bir başka deyişle, “aşırma”yı yerleştirebiliriz. Gerçekten de gizli alıntı, bir sözcenin ayrıçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır.”¹⁰ “Gizli alıntı” yapılıncı okur, bu durumu anlamakta zorluk çekebilir. Bu kavram herhangi bir belirti ya da alıntının gösterilmeden yapılması durumundan kaynaklanır.

⁷ Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıtları ve Kurmaca Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi, s. 22.

⁸ Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Sütun Yay., İstn, 2011, s. 465.

⁹ Metinlerarası İlişkiler, s. 94.

¹⁰ Metinlerarası İlişkiler, s. 103.

Bir diğer kavram ise “Anıştırma”dır. Anıştırma da metinlerarası ilişkilerde anlaşılması zor olan yöntemlerden bir diğeridir. Bunu ayırt etmek diğer unsurlara göre daha meşakkatlidir. Metinlerarasılığın çok kullanılan biçimlerinden birisi olan anıştırma, “...anıştırılan metin ile (yani gönderge metin, ancak kapalı bir gönderge), anıştırma yapan metin arasında bir “söyleşim”i için içerisine sokar. Kavramın kavranması için, bir sözcük ile yansılarını gönderdiği bir başka sözcük arasında belli bir algılamayı zorunlu kılama unsuru vardır.”¹¹

Metinlerarasılıkta varlık bulan tekniklerden bir diğeri de Pastiş’tir. Pastiş, daha önce var olan bir metnin söylem özellikleri dikkate alınarak yeni bir roman meydana getirilirken; romanın üslubunun taklit edilmesidir. Metinlerarasılığın diğer kavramlarından birisi de Kolâj’dır. Kolâj, “kes yap” manasını taşır. Fotoğraf, gazete kâğıdı gibi nesnelere yapıştırılması, bazen de boya ile karıştırılarak uygulanan nesne üzerinde yeni bir resim yaratma tekniğidir.

Asılacak Kadın ve Sefil Baykuş Ağtı

Asılacak Kadın romanının ilk baskısı 1979 yılında yapılır. Kitap işlediği konu bakımından farklı tepkilere yol açtığı için bir müddet sonra mahkeme kararıyla yasaklanıp toplatılır; yasağın kaldırılmasıyla da tekrar raflardaki yerini alır. Sinemaya da aktarılan *Asılacak Kadın* romanı yıllar önce işlenen bir yalı cinayeti olayının haberi ile başlar:

*“Birkaç ay önce kamuoyunu haftalarca meşgul eden ve halk arasında ‘Yalı Cinayeti’ olarak adlandırılan dava dün sonuçlanmış ve sanıklardan Melek Ebruzade idama, suç ortağı Yalçın Özveren ise ömür boyu hapse mahkûm olmuşlardır.”*¹²

Asılacak Kadın Romanı üç bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde bir kadın düşmanı olan Hâkim, ikinci bölümde Melek, üçüncü bölümde ise Yalçın karakteri konuşmaktadır. Çalıştığı yalıda küçük yaşta, ev sahibi tarafından hayat kadınlığı yaptırılan Melek; ona âşık olan Yalçın’ın ev sahibini öldürmesiyle bütün suçun Melek’in üzerinde kalması ve Melek’in idama, Yalçın’ın ise müebbet hapse doğru giden öyküsü işlenmektedir. Eserde dikkat çeken bir husus vardır. Bu, Melek’in dilinden düşürmediği bir

¹¹ Metinlerarası İlişkiler, s. 108-109.

¹² Pınar Kür, *Asılacak Kadın*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1979, s.7.

ağıtın varlığı ve okuyucunun ruhuna işleyen bir acının olması hususudur. Bu ağıt halk edebiyatının önemli şairlerinden birisi olan Kağızmanlı Hıfzı'ya (ö. 1918) ait bir şiirdir. Kağızmanlı Hıfzı, amcasının kızı olan Suna'nın mezarı başında *Sefil Baykuş* adlı bir ağıt yazmıştır. Daha sonra bestelenen bu ağıt, yukarıda da belirtildiği gibi Melek'in dilinden hiç düşmeyecektir. (Kağızmanlı Hıfzı çok genç yaşta Ermeniler tarafından şehit edilmiştir.)

Asılacak Kadın Romanında Sefil Baykuş Ağıtına Açık Gönderme

Açık göndermeler, metinlerarasılıkta en çok kullanılan yöntemlerden birisidir. Bu yöntemde, bir metnin içerisine; bir başka metinden alınan alıntılar yerleştirilir. Diğer metnin bazı bölümlerine açık bir şekilde göndermeler yapılır. “Bu biçimde yapılan göndermeler, okuru alıntı yapılan metne yönlendirdiği için daha zengin okumalar yapılmasına olanak sağlar.”¹³ Bu tür metinlerarasılıklar genellikle alıntılama yöntemiyle doğrudan yapılmaktadır. “...alıntı, yazarın kendi metnini biçem, konu, tema, imgesel ve simgesel anlatım gibi açılardan desteklemek için başvurduğu bir yöntemdir.”¹⁴

Asılacak Kadın romanı içerisinde devamlı *Sefil Baykuş* ağıtına açık bir şekilde göndermeler yapılır. Ağıt, roman içerisinde bir ses olarak manolya ağacının altında başkişinin benliğine çok ötelere seslenir. Bu ses, bütün olarak değil, parça parça, kahramanın çocukken dedesinden öğrendiği bir türküler olarak ara ara anımsanır. En başta kahraman bu sesin nereden geldiğinin merakıyla iç dünyasında oyalanır. Sesi düşündükçe, ağıtın dörtlükleri diline dolanır:

“te bebecikken ihtiyar hem söyler hem ağlar

Azad eyleseler uçamaz mısın

Kırılmış kolların kanadın hani.

Kim o ihtiyar bir türlü çıkaramam gözüm görmüyo aklım ermiyo surf gönlüm duyuyo...” (s.67). Ağıtı gönlüyle, vicdanıyla duyan başkişi, zaman zaman bu türküyü hatırlar ve sürekli geçmişe, dedesinin hayallerine sarılır:

“gitmiş beni üvey ağamın hayın anamın eline bırakıp gitmiş bilemen türküsünü duyarım ihtiyar çatlak sesini duyarım”. (s.113-114).

¹³ Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıtları ve Kurmaca Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi, s.14.

¹⁴ Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıtları ve Kurmaca Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi, s.18.

Roman kahramanı Melek, roman boyunca birçok kötü olayın etkisinde kalır. Hayat kadını sıfatını almasının yanında, cinayetle suçlanması kahramanın sonu olur. Dolayısıyla haksız yere asılacak olan kahraman, kendisine sahip çıkacak bir aile kimliğinden yoksundur. Bu noktada kahramanın sığınabileceği tek yer, onu ruh-beden çatışmasından uzakta tutan büyüü türküdür:

“... ihtiyar anlatır durur kim ki o ihtiyar

Kırık mı kanadın kolların hani

Yeller mi savurdu küllerin hani

Azad eyleseler

Kırık mı kanadın kolların

Küllerin

Yeller mi savurdu...

“nerde geliyo bu ses hep geliyo hep geliyo, içerimi yakıyo yaktığınan kavuruyo bu türkü çatlamaş bir erkek sesi iyicene kocalmış kim peki o ihtiyar sevmek sevmek dedikleri...

Küllerin hani küllerin hani

Kolların hani” (s.64).

Bu türkü henüz on beş yaşında ölen Suna adında bir genç kızın acısıyla söylenmiştir. Melek’te Suna gibi henüz on beş yaşlarındadır. Küçük yaşında erkeklerin cinsel objesi kimliğine dönüştürülmüş; yaşayan bir ölü haline getirilmiştir. Romandaki ses unsuru oldukça önemlidir. Ses; bir uyarılış, çağrılış, yenilenme, dikkat çekme, özellikle de maceraya davettir. Kendi içinden başka bir ben yaratma ya da ona bağlanıp onunla bütünleşme; tek bir benlik yaratmaktır. Romanda bir anda ötelere bir ses, bir ağıt metnin içinde yer bulur ve kahraman, sese doğru giderek geçmişine varır. Kağızmanlı Hıfzı’nın özelde *Sefil Baykuş* için kaleme aldığı bu türkü, simgesel düzeyde açmazda bulunan, varlık-yokluk ekseninde çırpanan kişi ya da varlıkların geneline seslenir. Pınar Kür’de Hıfzı’nın bu sesine romanında yabancı kalmaz, onun çağrısına Melek üzerinden cevap verir:

“...uzaktan bi türküdür gelir aklıma neyin nesidir bi doğru dürüst

toparlayamam işittiğim ses hep o ihtiyarın çatlamış sesi

“ecel tuzağını açamaz mısın

açıp da içinden kaçamaz mısın

ninni balam ninni kalma uykusuz

hem garip hem çıplak hem aç hem

susuz” (s.89).

Roman içerisinde açık bir alıntı şeklinde yer alan ağıt, sese göndermeler yapar. Bu açık göndermenin en temel amacı, şiirin trajedisiyle Melek'in ruh halinin benzerliğidir. Yazar metne en uygun alıntıyı şiirle göstermiştir. Çünkü başkişi Melek, ait olduğu yalıdan kaçamayan tutsak bir kadın konumundadır.

Yapıtlar Arası Gönderme Asılacak Kadın ve Sefil Baykuş

Yapıtlar arası göndermeler metinlerde sık kullanılan unsurlardan birisidir. Bu gönderme kurgusal metinler içinde, bir başka metne yapılan göndermelerden meydana gelir. Yapılan göndermelerde metnin ana konusunun korunması önemlidir. Çünkü amaç o metinden yola çıkarak, yeni bir edebi metin (ya da kurgu) oluşturmaktır. Muhlise Coşkun Ögeyik yapıtlar arası gönderme hususu hakkında şöyle demektedir:

“Eserler arası göndermeler, eserlerin ana kurguları kullanılarak, bir başka kurgu oluşturma ve güncelleme biçiminde de olabilir.”¹⁵

Asılacak Kadın adlı roman, söz konusu metnin ana konusuna sadık kalmış, şiirin ana teması olan ölüm duygusunu, henüz yaşarken ölen başkişi Melek'in benliğine yerleştirmiştir. Bu yerleştirme bir çağrı niteliğinde hayat bulmuştur. Ana teması ölüm acısı olan *Sefil Baykuş* ağıtı, *Asılacak Kadın* romanında Melek'in kurtuluş sesi olur. Romanda olay örgüsü, dış dünyaya algılarını kapayarak kendi ben'ine yönelen kahramanın, ötelelerden gelen sesin ontolojik derinliğini anlamlandırma çabasıyla şekillenir. Bu ontolojik bağ, ölüm olgusuyla iç içedir. Ötelelerden gelen bu ses, Kağızmanlı Hıfzı'nın ağıt türünde yazdığı şiirle tek bir benliğe bürünür:

¹⁵ Muhlise Coşkun Ögeyik, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Arı Yay., Ankara, 2008, s.56.

“ ...

Kaldırısam ayağa kalkamaz mısın

Ver bana tutayım ellerin hani

Ellerin haniellerinhaniellerinhaniellerin” (s.111).

Başıkişi Melek kaderi yazılmış şiirin özünü değiştirmez, ölüme, idama doğru gitse de şiirin sesinde ne bir azalma sözlerinde ne bir eksilme olur:

“Ben kendirden sallanırken bi başka eller kendiri boynuma geçirip sona ipi çekeriken ben ellerimi uzatıp da tutacak birini bulamaz iken de çağırarak türküsünü türküsünü duyacam herhal...”(s.115).

Romanın içine sinen bu acılı ağıt ya da anlatıcının ifadesiyle türkü, kahramanı kendisine çağırır ve ona yeni bir dünyanın eşiğine kadar eşlik eder. Kahramanın dilinden düşürmediği bu ağıt, bu melodi, Kars’ın Kağızman ilçesinde bir türkü ve ağıt olarak bilinir. Kağızmanlı Hıfzı’ya ait olan bu türkünün kaynağı, romanda açıkça belirtilmez ama okuyucuya sezdirilir:

“...türkü peşimi bırakmaz fikrimden hiç çıkmaz...”(s.114).

Romanda metforik işleve sahip olan ağıt, bir bakıma kurguyu üstlenici konumdadır. Ağıt kahramanın zihninde uyanan vicdanının sesidir. Kendi iç dünyasına, bilinçaltına inen kahraman, ruhsal yönden bir değişim-dönüşüm evresinin eşiğinde bulur kendisini. Burada ağıt kahramanın maceraya çağrılışının işlendiği bölüm olarak sezilir. Bu ağıt, hem romanda hem de şiirde arayış içinde bulunan kahramanların duygu dünyalarını şekillendiren ortak bir simgedir:

“O ihtiyar sade ağacın altında değil kimi geceler de gelir daha düşüme bile dalmadan kapar gözlerimi

Kaldırısam ayağa kalkamaz mısın

Ver bana tutayım ellerin hani

Ellerin hani

Ellerin hani...” (s.89).

“işte bi de bi ihtiyar varıdı kimdi ki o da nerelere gitti beni geride koyup sesi çatlak kucağı yumuşacıkdı sıcak bir türküdür çağırır hem söyler

hem ağlar kulağımdan gitmez gene de bi türlü doğrusunu bilemem.” (s.103-104.)

Romanda sesin işlevi yadsınamayacak derecede önemlidir. Kurguda insanın, iç dünyasına sığındığı vakit, yaşadığı birtakım olayların ruh ve bedenine uygun çağrışımı nasıl ortaya çıkardığıyla karşı karşıya kalırız. Yazar, varlığı bedeninde hayat bulmayan kahramana, bir ölüye yazılmış ağıt armağan etmiştir. Melek'in iç sesi bir bakıma bu armağana kulak verir:

“Dedem o benim öldü gitti lakin çağırıldığı türkü peşimi bırakmaz fikrimden hiç çıkmaz...” (s.114).

Kağızmanlı Hıfzı da genç yaşta ölen amcasının kızı Suna'nın mezarının başına gelerek, onun acısı ve ölümünün gerçekliği karşısında hissettiği duygularla bu ağıtı yakar. Şiiri yazan şair için bu ağıt acının paylaşımı olmuş; romanda ise bir oyalama evresi oluşturup olayı çıkmaza sürüklemiştir. Bu çıkmazın sonunda ölüme giden yolun görevinin ağıta yüklendiği görülür. Ağıtta, yalnızca ölen kişiye söyleyiş yönlendirilirken, romanda kahraman, kendi kendine yönlendirir. Üstelik bu sesteki diğer roman kahramanları mahrumdur. Yalnızca Melek bu çağrışımın sesini duymaktadır:

“Ben kendirden sallanırken bi başka eller kendiri boynuma geçirip sona ipi çekeriken ben ellerimi uzatıp da tutacak birini bulamaz iken de çağırarak türküsünü türküsünü duyacam herhal...” (s.115).

Melek, Hüsrev Bey'in eve getirdiği adam tarafından tecavüz uğradıktan sonra tamamen içine kapanır. Çünkü geri dönüp gidecek ya da sığınacak bir aile şefkatinden mahrumdur. Zamanla Melek her şeye itaat edip, susmayı tercih eden birisi olur. Düşmüş olduğu durum, onu kendi iç dünyasına kapatır ve zamanla bilinci ona ötelerden bir ses getirir. Bu ses, kimse tarafından duyulmaz:

“...kim demişise bu türküyü türkü müdür nini midir hep uykuma dalmadan gelir kim demişise doğru demiş tam benim için demiş önüm dalım kapalı tanrım bilir ezelden kapalıymiş yerim yurdum gidecek yerim kalmamış ağacın altına uzanmış bu türküyü çözeceğim diye fikrimi yorar dururum.” (s.90).

Kahramanın ötelerden gelen sesi, metinlerarasılığın alıntı yaparak gönderme yapması dışında, şiirin kaderini, romana uydurmuştur. Bu devrede

kadercilik kavramıyla karşı karşıya kalırız. Melek, kendi iç dünyasıyla çatışma içerisinde kalır. Kaderini; şiirin kaderi ile ölümsüz kılmak ister. Kahraman bu sese öylesine kapılmıştır ki, işlemediği cinayeti bile itiraf edememiş, o an bile itaat eden, kabullenen kölelik sıfatından kendini çekememiştir. Şiirin kadercilik katmanı; Ölen kişinin geri dönmeyeceği, aranacağı, acısının dinmeyeceği, mezarı başında ona acıyla haykıran seslerin var olacağı, sözleriyle kaldırmaya çalışan kişilerin olacağı ama ölünün asla geri dönemeyeceğidir. Melek'in iç sesi ona ötelere ağıt yakmaktadır. Döneceği bir aile şefkatinden mahrum olması, yoksul bir hayat sürmesi, zamanla asıl kendi benini unutturur ona. Çünkü gerçek Melek, cinselliğin kölesi olduktan sonra bir mezara düşmüş gibidir. O yüzden içinden gelen ses, mezar başında ona haykıran bir diğer benidir.

Burada yaşayan ve yaşamayan iki ölünün, okurun karşısına çıkarılması bir metinlerarasılık örneğidir. Romanda Kağızmanlı Hıfzı'dan, şiirin adından, türkünün ağıt olduğundan bahsedilmediği gibi ağıtı yakılan Suna'dan da romanda bahsedilmez. Yalnızca bir yerde türkü içinde adı geçer:

“Hüsrev bey takkesini entarisini giyiniş yatağına yattıktan sonra döşegimde yakalar beni

Kocaldın mı on beş yılın sunası

Yok mudur takatin hallerin hani

Sen de deden gibi tez uyandı

Dedengibidedengibidedengibidedengibi” (s.114).

Ağıtta geçen “Deden gibi” ifadesi açıkça Melek üzerindeki baskıyı gösterir. Çünkü Melek bu türküyü dedesinden öğrenmiştir. Cinsel istismara uğradığı yaşı ise Suna'nın öldüğü yaşlardır.(Suna genç yaşta tutulduğu hastalıktan ölür.) Burada yapılan alıntı: Ölüme çağrışımdır. Romanın sonunda mahkeme Melek'i asmaya karar verir. Yani romanın sonunda Melek'in içindeki ses, asıl sahibine kavuşur. Çünkü Melek'in sonu da bir ağıt dönüşür:

“...kendiri boynuma geçirip sona ipi çekeriken ben ellerimi uzatıp da tutacak birini bulamaz iken de çağırarak türküsünü türküsünü duyucam herhal...”(s.115).

“ak çarşaflar örttüler üstüne türküsü bitti lakin ömrüm kendirin ucunda bitti bitecek o türkü bitmeyecek.” (s.114).

Her iki metnin ortak noktası ise çaresizliktir. Şiir de kaybolan, öncesinde var olup daha sonra hiç derecesinde görülmeyen bir kişi aranır. Romanda ise bu durum aynı gibidir. Melek, cinsel istismardan sonra elleri, kolları, dilleri bağlanan bir ölüye döner. Yani içsel âleminde, ölü bedenine seslenir. Başkışı, roman boyunca bütün algılarını kapatıp, kendisinden başka kimsenin duymadığı sese odaklanır. Bu ses ölüm karşısında duyulan, insanlığın ortak acısıdır. Melek karakterini şu şekilde ikiye ayırmak mümkündür: Birisi yıllar öncesine kilitlenmiş küçük, tertemiz bir kız... Diğeri ise büyümesine rağmen cinselliğin kölesi altında ezilen asıl kadın... Ötelere gizlenmiş küçüklüğü karşısında, büyük olmasına rağmen, küçüklüğü kendisinden daha olgundur. Çünkü sözü edilen ve hitap eden odur. Melek'in o zamanki hali özgürlüğü, yaşadığı anı ise tutsaklığıdır. Bu sebepten ötelerdeki sesi ona bir ağıtla seslenir:

“...lakin köyden ne kalabilmiş ki aklımda bi irak türkü sesi bi de bi ağaç bozkırın ortasında

...

Kaldırsam ayağa kalkamaz mısın

Ver bana tutayım ellerin hani

Ellerin haniellerinhaniellerinhaniellerin”

O ağacın da ak çiçekleri vardı ya bununkiler gibi kocaman kocaman değil pul pul dökülmüş ak yapracıklar kar gibi üstüme başıma yağmış ihtiyar pulları saçımdan ayıklar Vah yetimim benim vah. Vah benim biçare yerim kızım. Dedesinin yetim kızı... dede dede dede tamam işte o ihtiyarın adı dede.” (s.111).

Böylelikle “Sefil Baykuş” ağıtı Melek'in geçmişiyle şimdiki anını birbirine yakınlaştıran bir köprü mahiyetindedir. Şiir de Kağızmanlı Hıfzı toprağın içindekine seslenir. Romanda ise mezar başından seslenen Melek'in iç sesiyle bütünleşen geçmiştir. Mezarda olan ise Melek'in o an ki ruhani halidir ve böylelikle şiirin temel konusu olan ölüm, manevi anlamda romana işlenmiş olur. Şiirin en gerçek anlamı olan ölüm ise Melek'in mahkeme salonunda haksız yere atılan suçlamayı reddetmeyip sonuna kadar susmasıyla

gerçekleşir. Melek, idam edilerek ötesinden seslenen kendisine kavuşur. Böylelikle metinlerarasılık, roman ve şiirdeki en ortak nokta olan acı ve ölümü, ağıtın sesinde birleştirir.

Sonuç

Asılacak Kadın adlı romanda metaforik bir işleve sahip olan ağıt, bir bakıma kurguyu üstlenici bir rol oynamıştır. Kendi iç dünyasına açılan kahraman kendisini ruhsal yönden bir değişim-dönüşüm evresinin eşliğinde bulur. Ağıt kahramanın maceraya çağrılışını imler. Kahramanı maceraya çağırın ses, bir ölümün yokluğunda duyulan acıdır. Başkişinin idamına kadar giden yolda bu sesin çağrısı hiç dinmez. Alıntılama yöntemiyle, başka metinlerden yapılan alıntılar, edebi eserlerde çok sesli bir dil yaratır. Metinlerarasılık yöntemi, böylelikle okurlara zengin bir anlatım dağarcığı oluşturur. *Asılacak Kadın* romanı da, Kağızmanlı Hıfzı'nın *Sefil Baykuş* ağıtından aldığı alıntılarla okura ilginç ve dopdolu bir metin sunar. Gerek açık bir şekilde yapılan bu gönderme, gerekse yapıtlar arası olarak bir şiirden bir romana yapılan bu göndermeler, birisi yaşarken ölen Melek'in bir diğeri ise hastalıktan ölen Suna'nın ortak trajedisinin bir ürünüdür.

Kaynaklar

- ASLAN, E.. (2011). Türk Halk Edebiyatı. Ankara: Maya Akademi.
- AKTULUM, K.. (1999). *Metinlerarası İlişki*. Ankara: Öteki Yay.
- BULUT, F. (2018). 'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi: Edebî Eleştiri Dergisi, Cilt II, Sayı 1, s.1-19.
- ECEVİT, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- COŞKUN ÖGEYİK, M. (2008). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Arı Yay.
- ÇOBAN, A. (2004). *Edebiyatta Üslûp Üzerine*. Ankara: Akçağ Yay.
- HOLBROOK, V. R. (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yay.
- İşksalan, S. N. (2007). *Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 7, Sayı:2, s: 419-466.
- KARATAŞ, Turan. (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri*. İstanbul: Sütun Yay.
- KÜR, P.. (1979). *Asılacak Kadın*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- YİĞİT, Ş. N.. (2010). "Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıtları ve Kurmaca Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk -Dili ve Edebiyat Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- YALÇIN Ç., D.. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Davulcu, M. (2018) Alanya Yöresinde İpek ve İpekböcekçiliği Kültürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme, *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:3, 63-.86

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 28.09.2018

Kabul / Accepted: 02.12.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

ALANYA YÖRESİNDE İPEK VE İPEKBÖCEKÇİLİĞİ KÜLTÜRÜ ÜZERİNE HALKBİLİMSSEL BİR İNCELEME

Mahmut DAVULCU *

Öz

Yaprakları ipek böceğinin yegâne besin kaynağı olan dut ağacının yetiştirilmesinden ham ipek elde edilmesine ve hatta çeşitli ürünlere dönüştürülmesine kadar geçen bütün aşamaları kapsayan ipekböcekçiliği yardımcı bir tarım kolu olarak değerlendirilmekle birlikte aslında son derece kadim bir meslek ve sanattır. İpek, kolay boyanabilen, yumuşak ve dayanıklı bir ip çeşidi olması nedeniyle tarih boyunca çok kıymetli bir dokuma hammaddesi olarak karşımıza çıkar. Asya'nın en eski askeri ve ticari ulaşım yoluna modern araştırmacılarca İpek Yolu isminin verilmesi ipeğin insanlık ve medeniyet açısından taşıdığı önemden kaynaklanmış olmalıdır.

Kökleri binlerce yıl öncesine ve Asya kıtasının derinliklerine uzanan bu sanatın günümüz Türkiye topraklarında yaşatıldığı belli başlı merkezlerinden birisi de Antalya iline bağlı olan Alanya'dır. Alanya yöresi, ipekböceğinin yetiştirilmesi için uygun iklim koşullarına sahip bir coğrafyadır.

İpekböcekçiliği ve ipek dokumacılığı Alanya geleneksel kültürü, sosyal yaşamı ve yöre ekonomisinde geçmişte oldukça mühim bir yer işgal etmiş olup, ipek ve ipekböcekçiliğinin önemi günümüzde de kısmen devam etmektedir.

Makale çalışması Alanya'da çeşitli tarihlerde gerçekleştirilen alan araştırması ve inceleme gezilerinde elde edilen bilgilerin literatür kaynakları ile desteklenmesi yolu ile hazırlanmış olup yörede mevcut ipek ve ipekböceği kültürünün halkbilimsel açıdan tasviri ve analizini içermektedir.

Anahtar kelimeler: *Alanya, folklor, el sanatı, ipek, ipek böceği, ipekçilik, somut olmayan kültürel miras.*

* Halk Kültürü Araştırmacısı (Sanat Tarihçi), KTB, Antalya, efuzade@gmail.com

A FOLKLORISTIC STUDY ON THE SILK AND SERICULTURE OF ALANYA

Abstract

Silkworm, whose leaves are the only food source of silkworm, is used as an auxiliary agricultural arm, covering all stages from the cultivation of mulberry tree to the production of raw silk and even into various products, but it is actually an extremely ancient profession and art. Silk is a very valuable raw material that can be easily dyed, soft and durable. The name of the Silk Road by modern researchers should be the result of the importance of silk in terms of humanity and civilization.

This art is deeply rooted and the roots of the Asian continent for thousands of years alive today one of the major centers of Alanya, which is linked to the territory of Turkey is Antalya province. Alanya is a geography with suitable climatic conditions for the cultivation of silkworm.

Silkworm and silk weaving The traditional culture, social life and local economy of Alanya occupied a significant place in the past, and the importance of silk and silkworm is still partially continuing.

The article study was prepared by supporting the information obtained in the field research and study visits on various dates in Alanya with the literature sources and includes the folklore description and analysis of the silk and silkworm culture in the region.

Keywords: *Alanya, folklore, handicraft, silk, silkworm, sericulture, intangible cultural heritage.*

1. Giriş

“İpek böcekleri tarafından salgılanan, glisin ve alanin amino asitleri bakımından zengin ve antiparalel beta yaprakları şeklinde düzenlenmiş birden fazla polipeptit zincirinden oluşan, molekül ağırlığı 350000 Dalton kadar olan, kozayı oluşturan fibroin ve serisin proteinlerini içeren ipliksi madde” (Karol-Suludere-Ayvalı, 1998) olarak tanımlanan ipek, kültür tarihimiz açısından oldukça önemli unsurlardan birisidir. Halil İnalçık (İnalçık, 2008), ipeğin medeniyet tarihinde, servetin, siyasal ve sosyal prestij ve egemenliğin sembolü, kıtalararası iletişim ve ticaretin konusu, sanat üsluplarının yayılışı için temel madde olduğunu yazar. Asya'nın en eski askeri ve ticari ulaşım yoluna modern araştırmacılarca “İpek Yolu” isminin verilmesi ipeğin insanlık ve medeniyet açısından taşıdığı önemden kaynaklanmış olmalıdır¹.

İpekböcekçiliği, ipeğin yegâne besin kaynağı olan dutun yetiştirilmesinden ham ipek elde edilmesine kadar geçen bütün aşamaları içeren bir uğraştır (Günbulut, 2013a:1). İpekböcekçiliği yardımcı bir tarım kolu olarak değerlendirilmekle birlikte aslında başlıbaşına bir meslek ve sanattır.



Fotoğraf-1: İpek kozaları

¹ “İpek Yolu” ismi ilk kez, Alman coğrafyacı ve jeolog Baron F. Von Richthofen 1877 yılında yayınladığı “Çin” adlı eserinde kullanmıştır (Toprak, 2008:2).

İpek, kolay boyanabilen, yumuşak ve dayanıklı bir ip çeşidi olması nedeniyle tarih boyunca çok kıymetli bir dokuma hammaddesi olarak karşımıza çıkar (Karacadağlı Çalık, 2017: 27). İpekböceğinden elde edilen ipliğin kesiksiz yapısı onu pamuk, keten ve yünden elde edilen iplerden daha güçlü ve kolay dokunabilir kılmıştır (Atav-Namırtı, 2011:113). İpek hem sıcak hem de soğuk ağır iklim koşullarına uygun bir özelliğe sahiptir. Bakteri, küf ve mantar oluşmasını engeller. İpeğin parlak görünümü ve yumuşaklığının yanı sıra hava dolaşımını sağlamada da etkisi bilinir. Ayrıca ıslaklık hissi vermeden yüksek oranda nem çekme özelliğine sahiptir (Yurtoğlu, 2017:182). Günümüzde ipekböceği kozasından elde edilen ham ipek; ipekli kumaş, ipek halı, ameliyat ipi ve paraşüt ipi, hediyeelik eşya, askeri çelik yelek imalatı gibi değişik birçok alanda kullanılmaktadır (Başkaya,2013:269).

Ülkemizde ipek ve ipekböcekçiliğinin tarihsel olarak gerek ekonomik ve gerekse kültürel açıdan önem taşımış olduğu bölgelerden birisi de Alanya'dır. Yöre ipekböcekçiliği için oldukça uygun şartlara sahip bir coğrafyadır. Kuzeyinde Toros dağları ve güneyinde Akdeniz'in yer aldığı küçük bir karstik yarımada üzerinde kurulu bulunan Alanya, sahip olduğu coğrafi konum nedeniyle tarih boyunca Akdeniz ticaretinde rol almış bir yerleşim yeridir. Kilikya ile Pamphylia sınırında, Antalya körfezinde yer alan kent tarihi süreç boyunca önce *Korakesion* ve daha sonra *Kalon Oros* isimleri ile anılmıştır. Selçuklu Türklerinin 13. yüzyılda şehri fethetmesiyle birlikte şehrin fatihi olan Sultan Alâeddin Keykubad'ın ismine nispetle *onun kenti* manasında kullanılan Ala'iyye adını almıştır (Bozkuş, 2016:2010). Akdeniz ikliminin hakim olduğu bölge oldukça dağlık ve ormanlıktır. En önemli geçim kaynakları turizm, tarım ve kısmen hayvancılıktır.

2. Yöntem

Betimsel nitelikli makale çalışmamızın çıkış noktasını ve en önemli amacını Alanya yöresinde ipek ve ipekböcekçiliği etrafında teşekkül etmiş olan kültürel yapının incelenmesi ve günümüzdeki durumunun tespiti olarak özetleyebiliriz.

Makale, araştırma evrenimizi de teşkil eden ve Antalya ili sınırları içerisinde yer alan Alanya'da gerçekleştirilen saha araştırmalarında elde edilen bilgi ve bulguların yanı sıra mevcut literatür ve arşiv belgelerinin

Alanya Yöresinde İpek ve İpekböcekçiliği Kültürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme

değerlendirilmesi sonucu kaleme alınmıştır. Gerçekleştirdiğimiz araştırmalarda halkbilime özgü tekniklerle gözlem, görüşme, katılımlı gözlem ve görüntü ile belgeleme tekniklerinden yararlanılmıştır. İpekböcekçiliğinin tarihsel geçmişi, icra tekniği, elde edilen ürünler ve günümüzdeki durumu makale bünyesinde ele alınan başlıca konulardır.



Fotoğraf-2: Etnofotografik belgeleme-Alanya

3. İpek ve İpekböcekçiliği

İpek elde etmek amacıyla kullanılan tırtıl türü kelebekgillerden olan ve dut ağacının yaprağıyla beslenen *Bombyx Mori L*'dir (Atav-Namırtı, 2011:112). *Bombyx Mori L* cinsi ipekböceği birçok ipek böceği türü içinde en iyi ipek üreten, kulture edilmiş en özel cinsidir. Bu cinse ait ipek kozalarından 1500 metre ve hatta daha uzun ipek tel çekilebilmektedir (İmer, 2005:7). Günümüzde dünyada yaklaşık 70 ülke ipek üretmekte olup dünyanın en büyük ipek kozası üreticisi ülke Çin'dir (Atav-Namırtı, 2011:113).



Fotoğraf-3: İpekböcekleri-Alanya (Aysun Ç. Davulcu Arşivi)

Yazılı kaynaklar ve arkeolojik verilere göre Çin’de keşfedilen ipek ve ipekböcekçiliği uzun süre Çin coğrafyasının dışına çıkamamış, ilerleyen yüzyıllarda Türkistan, İran ve Anadolu coğrafyası üzerinden batıya doğru yayılmıştır². Türklerin ipekle ilgisi henüz İç Asya’da yaşarken başlamıştır. İpek kelimesi Türkçedir (Koraş, 2018:172). Martti *Räsänen*, Türkçe’nin çeşitli lehçelerinde yibek, yipek, yifek, cifek, çipek, jibek gibi telaffuzlarla söylenen ipek kelimesinin “ip” kökünden türetildiğini yazar (Bozkurt, 2000:361). Gerek Orhun abidelerinde ve gerekse *Divanü Lügati*’t-Türk’te ipekle ilgili kelimelerin zenginliğinin yanı sıra ipeğin aldatıcı cazibesine de dikkat çekilir (Bozkurt, 2000:362). Selçuklular Anadolu topraklarını fethettikten sonra ipek üretimini burada da geliştirdiler. I.Alaeddin Keykubad’ın Venedikliler’le yaptığı ticari antlaşmalardaki ihraç malları arasında ham ve işlenmiş ipek de zikredilir; bunlar "Türkiye ipekleri" (seta Turchia) adıyla tanınmaktaydı (Bozkurt, 2000:362). Osmanlılar gerek ipekböcekçiliği, gerek ipek dokumacılığı ve gerekse ipek ticaretini geliştirmek için büyük çabalar sarfetmişlerdir (İnalçık, 2000:362-365).

İpekböceği, yaşadığı ortamdaki sıcaklık ve nem koşullarına hassasiyet gösteren bir canlıdır. Onun fizyolojik faaliyetlerini tam olarak yerine getirebilmesi için gelişim evrelerinde (*Nisan- Haziran döneminde*) 20-

² İpeğin Çinlilerden daha önce Türk halkları tarafından keşfedildiği ve üretildiği yönünde çalışmalar da bulunmaktadır (İmer, 2005: 28).

28°C'lik ideal ortam sıcaklığı, %70-85 arasında değişen nispi nem oranlarına ihtiyaç vardır (Özgür, 1996: 97). Yumurta, larva (tırtıl), krizalit (pupa) ve kelebek aşamaları ipekböceğinin hayatındaki dönemlerdir. Kelebek aşamasına gelen ipekböceği kozasını delerek dışarı çıkacak ve bu döngü devam edecektir.

İpekböceği yetiştirilmesi sırasında erkek işgücünün yanı sıra kadın iş gücü de yoğun bir şekilde karşımıza çıkar. Büyük bir yatırım istemeyen, uzun zaman gerektirmeyen, yardımcı bir iş koludur. Ülkemizde ipekböcekçiliği yardımcı bir tarımsal faaliyet olarak gerçekleştirilen, aile fertlerinin emeklerinin değerlendirilmesinde ve kırsal bölgelerde gizli işsizliğin önlenmesinde işlev gören bir faaliyettir (Atav-Namırtı, 2011:117). İpekböceğinin yetiştirilmesi oldukça kolay getirisi ise oldukça yüksektir. Türkiye, ipek böceği yetiştiriciliği açısından oldukça elverişli şartlara ve iklim koşullarına sahip olmakla birlikte günümüzde ipek böcekçiliği çeşitli nedenlerden dolayı büyük ölçüde terk edilmiştir (Atav-Namırtı, 2011:118).

4. Alanya Yöresinde İpek ve İpekböcekçiliği

Alanya yöresi, ipekböceğinin yetiştirilmesi için uygun iklim koşullarına sahip bir coğrafyadır³. Aynı şekilde yaprakları ipekböceğinin yegâne gıdasını teşkil eden dut ağacı da bu bölgede kolayca yetiştirilebilmektedir. İpekböcekçiliği ve ipek dokumacılığı bu yörede geçmişten günümüze gelen geleneksel bir uğraştır. Alanya'da ipekböcekçiliğinin tarihsel gelişiminde İpek yolu büyük bir önem taşımıştır (Zaimoğlu, 2012:170).

Yörede ipekböcekçiliğinin ne zaman başladığını kesin olarak söylemek mümkün değildir. Marino Sanudo 1300'lü yılların başında Antalya⁴ ve Alanya limanlarından diğer bir çok malla birlikte ipeğin de ihraç edildiğini yazar (Bozkuş, 2016:210, 216). 16. yüzyılda Osmanlılar ile İran arasında gerçekleşen savaşların ipek ticaretini etkilemesiyle Anadolu'da ipekböcekçiliğinin yavaş yavaş yayılmasına koşut bir şekilde bu bölgede de

³ Türkiye'de ipekböcekçiliğinin Akdeniz iklimi ve geçiş bölgelerinde yapılabildiği bir vakiadır (Özgür, 1996: 100).

⁴ 13. yüzyılın ikinci yarısında İlhanlı veziri Reşidüddin'e Selçuklu Anadolu'sundan gönderilen armağanlar arasında bir tür ipekli olan "kemha-i Antali" (Antalya kemhası) de bulunmaktaydı (Oğuz, 2004).

ipekböcekçiliğinin başladığını ve yaygınlaştığını söylemek yerinde olacaktır. İnalçık, Alanya'yı Osmanlı döneminde karşımıza çıkan önemli üretim merkezlerinden birisi olarak zikreder (İnalçık, 2000:364). Katip Çelebi, 17. yüzyılın ortalarında Alanya'da elde edilen mahsüller arasında ipeği de sayar (Gönüllü, 2003:10). 1630'lu yıllarda Alanya'da ipek üretimi ve mekikli dokumacılık yapıldığına dair bilgiler bulunmaktadır (Moğol, 1992:95-96; Günbulut, 2013a:29; Karacadağlı Çalık, 2017:39). 1814-15 yıllarına ait kayıtlarda Antalya'daki ipek üreticileri arasında Alaiyeli olduğu anlaşılan bazı gayrimüslimler de (Alaiyeli Dimitri kefere, Alaiyeli Yani kefere, Alaiyeli Tormuş kefere, Alaiyeli Yorgi kefere, Alaiyeli Arslan kefere) zikredilmiştir (Moğol, 1992:98; Günbulut, 2013a:31). 19. yüzyıla ait bir kayıтта Alaiye sancağına bağlı Oba nahiyesinde ibrişim bağı tarım alanı olarak bir kayıt bulunmaktadır. Sancakta ise toplam 1032 adet dut ağacı kayıtlıdır. İpek yetiştiriciliği için önemi tartışmasız olan dut ağaçlarının kayıtlı olduğu yerler Oba nahiyesinde 532, Alaiye merkezde 131, Şeyh nahiyesinde 277, Sedire nahiyesinde 92 adettir (Karagedik, 2005: 65; Özkan, 2011:99). 1844-45 yıllarına ait kayıtlara göre Alaiye Kazası Merkezinde yaşayan Müslüman ahali arasında ipek dokumacılığı ile ilintili (kazzaz, çulhalık) iki hane mevcuttur (Karagedik, 2012:216). 20. yüzyılın başlarında Alanya'da pamuk ekimi ve pamuklu dokumacılığın yanı sıra ipekböcekçiliği ve ipek dokumacılığı da oldukça gelişmişti. Dokumacılık büyük ölçüde evlerde kurulu el tezgâhlarında sürdürülüyor, üretilen mendil, çorap, elbiselik kumaşlar daha çok yerel ihtiyaçları karşılamak üzere tüketiliyordu. Dokumaların bir kısmı da Anadolu'ya ihraç ediliyordu (Gürboğa, 2008:173). 1906 yılına ait kayıtlara göre 500 kıyye yerli ipek kozası ve 9900 kıyye ecnebi kozası üretilmiştir (Gönüllü, 2003:24). 1869, 1899, 1910 yılı kayıtları yörede ipekli dokumalar yapılmakta olduğunu gösterir (Gönüllü, 2003:24, 59). 1914 yılı kayıtlarına göre Alanya'dan 47 harar ipek kozası ihraç edilmiştir (Gönüllü, 2003:61). Cumhuriyet döneminde ipekçiliğin gelişmesi için önemli adımlar atılmıştır. 1930 yılında elde edilen koza miktarı 54.00 kilodur (Gönüllü, 2003:99). 1933 yılında tüm Antalya bölgesinde açılan 2225 kutu ipekböceği yumurtasından 900'ü Alanya'da kullanılmıştır ki bu oldukça yüksek bir rakamdır. 1935 yılında ise Alanya'da açılan ipekböceği yumurtası kutusu 1250'ye yükselmiştir (Günbulut, 2013a:34). 1938 yılına ait belgelere göre Alanya'da ortak bir koza pazarı yoktur. Kaymakamlık tarafından girişimde bulunulduğu halde halkın pazara koza getirmemesi nedeniyle bu

Alanya Yöresinde İpek ve İpekböcekçiliği Kültürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme

fikirten vazgeçilmiştir. Üreticiye ipekböceği tohumunu satan tüccar, mahsulü geri satın almaktadır. Bu şekilde çalışan 6 tane tüccar vardır. Her birinin ayrı ihnakları ve koza satış yerleri bulunmaktadır (Günbulut, 2013a:39). 1938 yılında Alanya’da ipekböcekçiliği okulu kurulmuştur (Günbulut, 2013b). Benzer şekilde ipek dokumacılığı Cumhuriyetten sonra da devam etmiştir. Dokunan ipekli bezlerden gömleklik bez, yatak çarşafı ve ipek kuşak imal edilmekte ve Anadolu’nun bir çok bölgesine gönderilmekteydi (Gönüllü, 2003:99-100). Antalya Valiliği tarafından 1938 yılında hazırlanan bir raporda “Alanya’da şöhret almış ipekli dokumacılıktan başka hiçbir sanat/zanaat yoktur” denilerek ipek dokumacılığının önemi vurgulanmıştır (Güçlü, 2012:465). Yakın zamanlara kadar hemen her evde bir tezgah olduğu ve tezgahlarda ipekli dokumalar yapıldığı bir vakiadır (Karacadağlı Çalık, 2017:29). Türkiye’de ipekböcekçiliğinin yoğun olduğu yörelerde kooperatifler açan Kozabirlik⁵, 1984 yılında Alanya’da da bir kooperatif tesis edilmesini sağlamıştır (Günbulut, 2013a:10). Günümüzde Alanya’da ipekböcekçiliği -geçmişe göre azalmış olmakla birlikte- bilhassa kırsal kesimde ve evlerde küçük aile işletmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir. Yaklaşık 250 hane ipekböceği üreticisi olup bu uğraş Sapadere, Uzunöz, Dereköy, Fakırcalı, Tırılar, Şıhlar, Gözüküçüklü, Gümüşkavak, Yalçı, Dim Öteköy, Dim Taşbaşı, Dim Bucak, Dim Alacami ve Kuzyaka gibi yerleşim yerlerinde karşımıza çıkmaktadır.

⁵ Türkiye’de koza üretimini arttırmak ve üreticiyi korumak amacıyla 1940 yılında Bursa’da kurulan Kozabirlik (Koza Tarım Satış Kooperatifleri Birliği) 2010 yılı rakamları ile 3.254 ortağa sahiptir ve Bursa, Bilecik, Adapazarı, Mihalgazi ve Alanya’da bulunan 5 kooperatifi ile hizmet vermektedir. Bünyesinde Tohum Üretim İşletmesi ve Koza Çekim Tesisi de barındıran Kozabirlik Türkiye’de koza üretimini arttırmak ve üreticiyi koruyarak teşvik etmek suretiyle sektörde önemli bir işlevi yerine getirmektedir (Başkaya Top, 2011:2, 7).

YIL	KÖY SAYISI	HANE SAYISI	AÇILAN TOHUM KUTUSU	YAŞ İPEK KOZASI (Ton)
2017	31	246	454	13,386
2016	33	262	462	13,108
2015	33	286	507	14,971
2014	25	313	513	16,521
2013	25	334	503	15,282
2012	24	369	545	20,050
2011	24	392	625	20,764
2010	24	378	629	18,954
2009	25	437	706	20,846
2008	24	425	706	20,313
2007	24	446	677	22,990
2006	24	466	636	20,430
2005	24	532	695	22,734
2004	27	601	734	23,662
2003	24	586	736	29,006
2002	24	590	714	22,865
2001	34	510	617	13,532
2000	35	720	677	14,883
1999	35	800	800	24,480
1998	33	796	1.060	31,735
1997	35	800	900	25,480
1996	20	1.200	857	26,727
1995	46	988	943	26,000
1994	35	1.200	1.210	35,000
1993	55	1.210	1.500	45,000
1992	45	1.050	1.170	35,000
1991	52	2.335	2.600	78,000

Tablo-1: TUİK verilerine göre 1991-2017 yılları arasında Alanya'da ipekböcekçiliği⁶

⁶ Kaynak: <http://www.tuik.gov.tr/>

5. Alanya İpekböcekçiliği Mektebi

Alanya'yı da kapsayan Antalya İlinin 1940'lı yıllara kadar Türkiye'nin önemli ipekçilik merkezlerinden birisi olduğunu görürüz (Deniz, 2015:320). Antalya'da ipekböcekçiliği ile ilgili ilk eğitim müessesesi 1928 yılında Yenikapı mahallesinde kurulmuştur (Aydın, 2012:180). "Antalya Böcekçilik ve İpekçilik Mektebi" adıyla kurulan bu okulun⁷ sorumluluk sahası Hatay'dan Antalya'ya kadar olan bölgeyi ve Göller bölgesini kapsamaktaydı (Deniz, 2015:320). Her yaştan, her meslekten vatandaşın katıldığı mektepte böcekçilik ve tohumculuk hakkında teorik ve uygulamalı dersler gerçekleştirilmiştir. Mekteple beraber yürütülen derslerin yanı sıra köylere, okullara, kışlalara giderek vatandaşlara da böcekçilikle ilgili kurslar ve konferanslar verilmiştir (Günbulut, 2013a:1).

1938 yılında ise bu defa Alanya'da İpekböcekçiliği Mektebi tesis edilmiştir. Okul geleneksel usullerle üretim yapan yöre halkının ipekböcekçiliği konusunda daha bilinçli ve modern yöntemlerle üretim yapabilmesi ve üretimin arttırılması amacıyla kurulmuştu ve Bursa'dan görevlendirilen Kontrolör Galip Canatay'la eğitime başlamıştı (Aydın, 2012:181; Günbulut, 2013a:1,53). Okul müdürü ise İbrahim Tevfik Yılmaz'dır (Günbulut, 2013a:1, 53). Öğrencilere ders verilen mektep binası böcek beslemeye uygun olmadığı için ayrıca bir de böcekhanesi kiralanmıştır (Aydın, 2012:181). Bu okulda 35 kadın ve 101 erkek öğrenci eğitim almış ve eğitim sürecini başarıyla tamamlayan 75 öğrenci mezun edilerek kendilerine İpekböcekçiliği Mektebi Şehadetnamesi verilmiştir (Günbulut, 2013a:91). Kursa katılan öğrencilerin büyük çoğunluğu Tokuş, Güçoğlu, Doğru, Azakoğlu, Salor gibi Alanya'nın köklü ailelerinden oluşmakta idi (Günbulut, 2013a:70). Kurslar ilkbaharda her mıntıkada ipekböceği tohumu kuluçkaya konulduğu tarihten başlayarak üç ay devam etmiş, bu süre zarfında öğrencilere günde iki saat olmak üzere teorik ve gerektiği kadar uygulamalı dersler verilmişti (Günbulut, 2013a:85). Okul müdürleri gerekli hallerde böcekçilikle uğraşan yakın köyleri de gezerek konferanslar ve besleme usullerini göstermek suretiyle de halkı aydınlatmaktaydı (Günbulut, 2013a:93).

⁷ Türkiye'de ipekböcekçiliğini ıslah etmek ve geliştirmek amacıyla kurulan ilk eğitim kurumu Bursa'da 1888 yılında çalışmalarına başlayan "Harir Darü't-Talimi" isimli okuldur (Altun, 2013:56).

6. Alanya Yöresinde İpeğin Üretim Aşamaları

İpekböcekçiliği kapalı mekânlarda gerçekleştirilen bir uğraştır. İpekböceklerinin yetiştirildiği bu mekânlar genellikle evlerin içerisinde yer alan çeşitli oda ve bölümlerdir. Yörede ipekböceğinin beslendiği mekân “böcek odası/böcü odası” olarak tabir edilir. Nadiren bu iş için hususi olarak inşa edilmiş yapılar da karşımıza çıkabilmektedir. Bu mekânların temizliği, aydınlatılması, ısıtılması, serinletilmesi, nem oranının düzenlenmesi ve havalandırılması büyük önem ve ihtimam ister. Havadaki ani sıcaklık değişimleri böcekleri olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu mekânların içerisinde ahşap malzemeden meydana getirilen raf, makat veya kerevet adı verilen ahşap tezgâhlar böceklerin yetiştirildiği alanlardır. Türkiye’de ipekböceğinin beslenmesi ilkbahar ve sonbaharda yapılabilmeyle birlikte Alanya yöresinde bu işlem daima ilkbaharda gerçekleştirilmektedir. İpekböceklerinin yetiştirilme zamanı, dut yapraklarının büyüme mevsimine denk gelecek şekilde ayarlanmıştır. Buna göre böcek üretimi nisan ve mayıs ayları arasında gerçekleştirilir.

Alanya yöresinde ipekböceği yetiştirilmesi “böcü dutmak”, “ipek böcüsü dutmak” şeklinde ifade edilir. İpeğin elde edilme süreci yaklaşık kırk günlük bir süreçtir. Bu süreç yumurtaların çatlayarak larvaların meydana gelmesi ile başlar. Yumurtalar doğal olarak oldukça küçüktür, yaklaşık 2000 yumurta 1 gr. kadar ağırlığa sahiptir. Günümüzde yumurtalar Kozabirlik’ten temin edilmektedir. Kozabirlik’ten temin edilen ipekböceği yumurtaları temiz bir beze sarılarak çatlaması için sıcak bir yerde muhafaza edilir. Böceğin yumurtadan çıkışı “inficar” olarak adlandırılmaktadır. Gönüllü (1998:18). 20. yüzyılın ortalarında Alanya’da ipekböceğinin inficarı şu şekilde tasvir etmektedir:

“Alanya halkı, Mart 9’dan yani Sultan Nevruz’dan (21 Mart) sonra ipek tüccarlarından yeterli miktarda (yarım kutu, bir kutu vs.) ipekböceği tohumu alırlar. Eve gelen tohum, temiz bir kumaş parçası üzerine dökülür. Ayrıca bu tohumun içine yedi adet buğday tanesi konur. Tohum paketini evin hanımı koynuna yerleştirir. Bunun yanında evin beyi de bu paketi ilk Cuma günü, cebine katarak camiye götürür ve onunla birlikte Cuma namazı kılar. Tohum eve geldiği zaman tekrar koyundaki yerini alır. Burada 7-8 gün durur. Bu süre zarfında tohum ağarmaya başlar. Bunun üzerine paket, koyundan çıkarılır ve içine bez serilmiş bir bakır sahana açılarak yerleştirilir. Tohum ince bir tül ile örtülür. Bunun üstüne de dut yaprağı (dut pürü) konur. Tohumdan çıkan ipek böceği (ipek böcüsü) dut yaprağına gelir.”

Yumurtadan çıkan böcekler kalbur tepsilere alınarak tütün büyüklüğünde ince kıyılmış dut yaprakları ile beslenmeye başlanır. İpekböceğinin yegâne beslenme kaynağı dut yaprağıdır ve yörede “dut pürü” olarak adlandırılır. Yumurtadan ilk çıktığında siyah ya da kahverengi olan larvaların ilerleyen aşamalarda renkleri açılacaktır. Hızla büyüyen böcekler gelişme aşamaları sırasında üç ya da dört kere gömlek değiştirir. Böceklerin gömlek değiştirmesi Alanya yöresinde “uyku” olarak adlandırılır (Karacadağlı Çalık, 2017:29). Uyku devresinde hareketsiz kalan böcek bu dönemi tamamlayınca gömlek değiştirerek beslenmeye devam eder. Olgunlaşan ve koza örme aşamasına gelen böceklerin üzerine yeşil yapraklı çalı dalları konur. Bu dallar Alanya’da “şah” olarak isimlendirilmektedir (Gönüllü, 1998:18; Karacadağlı Çalık, 2017:29). Çalıya çıkan ve koza pamuğu adı verilen bir miktar ipek salgılayarak kendisini çalıya sağlamca tutturana tırtıl kozasını örmeye başlar. Tırtılın kozasını tamamlaması yaklaşık olarak üç gün sürer. Kozayı örmesinden sonra kozanın içerisinde bulunan böceğin öldürülmesi gerekmektedir. Bu işlem “koza boğdurma” olarak adlandırılır. Bu amaçla güneşte veya sıcak su buharında ısı ile öldürme işlemi gerçekleştirilir. Güneşte öldürme metodu ürün kaybına neden olabileceği için günümüzde pek tercih edilmemektedir. Sıcak buhara maruz bırakılan kozalar daha sonra kurutulur. Boğdurma işlemi gerçekleştirilen kozalara “kuru koza”, boğdurma işleminden geçirilmeyen kozalara ise “yaş koza” adı verilmektedir.

Kozadan ip elde edilmesi “koza çekme” ya da “ip çekme” olarak adlandırılmaktadır. Yörede bu işlem tümüyle geleneksel yöntem ve tekniklerle gerçekleştirilmiştir. Koza çekme büyük bir ustalık ve deneyim isteyen bir işlemdir. Kozadan ip çekmek için en az üç kişi gerekir. Geçmişte koza çekiminin akrabaların ve komşuların da katıldığı bir imece şeklinde gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır (Gönüllü, 1998:19). Kurutulan kozalardan ip elde etmek amacıyla sıcak su kullanılır. Evlerin altında bahçelerde büyük kazanlarda su ısıtılır kozalar sıcak suya konur ve çömçe ile karıştırılır. Yumuşayan ve uç vermeye başlayan kozalardan bir süpürge ile bu uçlar çekilir, *iğ* adı verilen gereçlerle bükülür. Daha sonra *ılgıdır* adı verilen aletle ılgıdırılır ve kelefe haline getirilir. Ilgıdırıda kelefe (çile) halinde toplanan ipek güneşte kurutulur ve katkısız sabun rendesi ile pişirilir ve asılarak kurutulur⁸. Daha sonra eleme ve çark (çıkırık) adı verilen gereçlerle makara

⁸ Bu işlemden geçirilmeyen yani pişirilmeyen ipekle yapılan dokumaya çiğ dokuma, pişirilen ipekle gerçekleştirilen dokumaya ise bişik dokuma adı verilmektedir.

haline getirilir. Makaradan geçirilirken ipek tellerine büküm verilmiş olur. Büküm ipliğin kıvrılmasıdır ki bükümün hasarsız ve doğru olması kumaşın kalitesini etkileyen faktörlerden birisidir (Karacadağlı Çalık, 2017:32). Kozanın kazanda kalan posasına güğül adı verilir (Aydın, 2012:198). Güğül atılmaz ve değerlendirilir. Kazanda sabun ve küllü su ile tekrar pişirilen güğün kurutulduktan sonra kirmanla eğrilir (Gönüllü, 1998a:19). Buna “güğül bükümü” adı verilir.



Fotoğraf-4: İpek kozaları



Fotoğraf-5/6: Çile haline getirilmiş olan ipek-Alanya



Fotoğraf-7: İplik halindeki ipek-Alanya

Kozadan ip çekmenin bir diğer yolu ise “mancınık”⁹ olarak adlandırılan tertibatı kullanmaktır. Mancınık daha çok küçük ticari işletmelerde yer almıştır. İpek kozalarının kaynatılarak yumuşatıldığı ocak kısmı ile ipeğin sarıldığı ve elle çalışan çıkırık bölümünden oluşan ilkel bir tertibattır. Kazanda ısıtılan ve kaynama noktasına yakın bir ısıya getirilen suya kozalar atılır, kazanda sıcak suyun etkisiyle kozalar uç vermeye başlar, kozalara süpürge ile vurularak toplanan bu uçlar (kamçıbaşı) çıkırığa aktarılır ve ipek liflerine dönüştürülür. Çile (kelefe) haline getirilen ham ipek sabunlu suda yıkanır ve asılarak kurutulur. Daha sonra çıkırıktan geçirilerek bükülür.

7. Alanya Yöresinde İpekten Elde Edilen Ürünler, Kullanımı ve İşlevi

7.1. İpek Dokumacılığı ve İpek Dokuma Ürünler

Yakın zamanlara kadar Alanya halkı kozadan elde ettiği ipeği kendi işleyerek elde ettiği ürünleri günlük hayatında kullanmıştır (Gönüllü, 1998a:20). Günümüzde Alanya yöresinde ipek dokumacılığı büyük ölçüde Hisariçinde bulunan bazı evlerdeki basit el aletleri ve geleneksel dokuma tezgâhları marifetiyle gerçekleştirilmektedir. Bu üretim büyük ölçüde Alanya Belediyesi'nin desteğiyle devam ettirilmektedir. Kırsal kesimde de çalışan tezgâhlara tesadüf etmek mümkündür. Dokumacılığa ilişkin faaliyetlerde kadın iş gücü ön plandadır.

⁹ Ülkemizde tarihsel olarak insan gücü ve motor gücü ile çalıştırılan mancınıklar kullanılmıştır. İnsan gücü ile hareket ettirilen mancınıklar da elle ve ayakla çalıştırılanlar olmak üzere ikiye ayrılabilir.



Fotoğraf-8: Çulfalık tezgâhları-Alanya



Fotoğraf-9/10: Çulfalık tezgâhında dokuma yapılması-Alanya

Yörede icra edilen ipek dokuma tekniği mekikli dokumadır. Bu kapsamda bezayağı örgüsü karşımıza çıkar. Dokumacılık yörede “curfalık” olarak adlandırılan ve ahşaptan imal edilmiş olan mekiği elde atılan, kamçısız, basit yüksek tezgâhlarda gerçekleştirilir. Dokumaların hem çözgüsü (çözün) hem de atkısı (atın) ipektir. Mekik, kirman (tengirek), masura, makas, çıkırık ve çözgü dolabı dokumacılıkta kullanılan diğer aletlerdir.

Günlük hayatta özellikle geleneksel giyim kuşamda ipekli dokuma ve kumaşlar karşımıza çıkar. Trablus (Alaiye) kuşağı, ipek fular, ipek şal, alaca kumaşı (gelinlik, mendil, göynek-gömlek, pijama, bohça, yastık kılıfı, yatak takımı, cibinlik, iç çamaşırı) yörede gerçekleştirilmiş olan başlıca ipek dokumalardır (Aydın-Çatalkaya, 2014; Karacadağlı Çalık, 2017:33). En bilinen ipek dokuma ürün ise Alanya kuşağıdır. Dikdörtgen formundaki kuşakların çözgüsü genellikle beyaz ipektен hazırlanmıştır. Genişliği yaklaşık 20 cm ve uzunluğu da üç metre kadardır. Tek renkli veya çok renkli olabilmektedir (Aydın, 2012:185). Ali Rıza Gönüllü (1998a:20-21), kuşakları ipek kuşak ve gügül kuşak olmak üzere iki ana gruba ayırır ve ipek kuşakların da kendi içinde ak ve ala kuşak olmak üzere ikiye ayırdığını yazar.

7.2. Alanya Yöresinde İpek Kozasından Çiçek ve Dekoratif Ürün Yapımı

Günümüzde Alanya’da ipek kozalarının çeşitli şekil ve boyutlarda kesilmesiyle elde edilen parçaların boyanması ve birleştirilmesi sonucu çeşitli dekoratif ürünler (dekoratif ev eşyaları, çiçekli panolar, aksesuarlar, yaka çiçekleri ve takılar) meydana getirilmektedir. Kozadan üretilen çiçekler “kozak çiçeği” olarak da adlandırılır. Çiçek modelleri canlı çiçeklere bakılarak çıkartılır. Begonvil, portakal çiçeği, kır çiçeği, gelincik, dağ lalesi, sümbül ve nergis en yaygın modellerdir. Üretim amacıyla ipek kozasının dışında çiçek sap ve dallarını yapmak için çiçek teli, kurdela, çeşitli ipler ve yapıştırıcı da kullanılır.



Fotoğraf-11: Çeşitli şekillerde kesilmiş olan kozalar-Alanya

Sözlü kültürde koza çiçeği yapımcılığının Alanya’da başlaması ve yaygınlaşması konusunda yaklaşık bir asır önce Japonya veya Çin’den gelen ve Alanya iskelesine yanaşan bir gemi ile bir bağ kurulmaktadır.



Fotoğraf-12/13: İpek kosasından yapılmış olan çiçek örnekleri-Alanya

Kozalar jilet maket bıçağı ya da nakış makası ile enine, boyuna ya da vevrev olmak üzere üç farklı şekilde kesilerek hazırlanmaktadır. Daha sonra

koza parçaları meydana getirilecek çiçeğe göre uygun renkte ve çeşitli boya maddeleri ile boyanmaktadır. Bu amaçla doğal boyalar ya da viktorya kumaş boyası kullanılmaktadır. Doğal boyama amacıyla Soğan kabuğu, nar kabuğu, vişne, çay suyu, ceviz yaprağı, ceviz kabuğu gibi maddelerden yararlanılır. Son olarak alacağı form veya tasarlanan kompozisyona göre dikilerek ya da iplikle bağlanarak birleştirilmektedir (Zaimoğlu, 2012:173).

7.3. İpek İple Oya Örucülüğü

Oyalar renkli ipliklerle, tığ, mekik, iğne, firkete aracılığı ile örülen; iki veya üç boyutlu olabilen ince dantelalardır. Alanya yöresinde oya yapımcılığında kullanılan hammaddelerden birisi de ipektir (Karacadağlı Çalık, 2017:60). Yörede ipek iplik kullanılarak meydana getirilen oyalar geleneksel kıyafetlerden çeyiz eşyasına ve ev içi aksesuarlara kadar birçok alanda karşımıza çıkabilmektedir.

8. Sonuç ve Değerlendirme

Yaprakları ipek böceğinin yegâne besin kaynağı olan dut ağacının yetiştirilmesinden ham ipek elde edilmesine ve hatta çeşitli ürünlere dönüştürülmesine kadar geçen bütün aşamaları kapsayan ipekböcekçiliği yardımcı bir tarım kolu olarak değerlendirilmekle birlikte aslında son derece kadim bir meslek ve sanattır. Kökleri binlerce yıl öncesine ve Asya kıtasının derinliklerine uzanan bu sanatın günümüz Türkiye topraklarında yaşatıldığı belli başlı merkezlerinden birisi de Antalya iline bağlı olan Alanya'dır. Ortaçağ'da bir korsan merkezi iken Selçuklu Sultanı Alaeddin Keykubat tarafından fethedilen ve Türkiye Selçukluları Devletinin kışlık başkenti haline getirilen Alanya sahip olduğu zengin kültürel mirasla ilgi uyandırmaktadır.

İpekböcekçiliği ve ipek dokumacılığı Alanya geleneksel kültürü, sosyal yaşamı ve yöre ekonomisinde geçmişte oldukça mühim bir yer işgal etmiş olup, ipek ve ipekböcekçiliğinin önemi günümüzde de kısmen devam etmektedir. Geçmişte ipekböcekçiliğinin bir kazanç kapısı olmasının yanı sıra ipek üretimi yapan ailelerin elde ettikleri ürününün bir kısmını da kendi günlük ihtiyaçlarını gidermek amacıyla kullandıkları bir vakıdır. İpek kumaşlar Alanya geleneksel giyim-kuşamında önemli bir yer tutar (Avcı, 2010). İpekböcekçiliği yöre mimarisinde de karşılığını bulmuş, konutu oluşturan mekanlar böcek üretimine uygun olarak biçimlendirilmiştir. Alanya Hisariçinde yer alan bazı evlerde ipek

dokuma için kullanılan odalar yer almaktadır (Kapancı, 2008:40). İpek, yörede maddi kültürün yanı sıra gelenekler¹⁰ ve sözlü kültürde de karşımıza çıkan bir unsurdur¹¹. Yöreyle ait bir bilmece ipekböceğini konu alır:

Nesnedir nesne

Bülbül kafeste

Yem yemez su içmez

Böyle bir nesne (İpekböceği) (Gönüllü, 1998b:26).

Günümüzde önemli bir turizm merkezi olan ve belki de Akdeniz bölgesinin en münbit topraklarına sahip olan Alanya, her yıl yüzbinlerce turisti ağırlamaktadır. Gerek ipekböcekçiliğinin ve gerekse ipekten elde edilen çeşitli ürünlerin kültür turizminin geliştirilmesi ve sürdürülebilmesi açısından büyük bir potansiyel taşıdığı ortadadır. Hâlihazırda yöre turizminde kültürel, hediyelik ve turistik eşya olarak işlev gören ipekli dokuma, ipekli giyim eşyası, ipek kozalarından elde edilen dekoratif ürün ve aksesuarlar sağlam bir altyapı ve organizasyonla güçlendirilerek Alanya ipeği bir marka haline dönüştürülebilir. Hiç kuşkusuz suni ipek ve sentetik iplik kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte eski pazarını kaybetmesine rağmen ipek halen tercih edilen ve severek kullanılan bir üründür. Ayrıca çok fazla yatırım ve sermaye gerektirmeyen ipekböcekçiliğinin tarım alanlarının ve alternatif gelir kaynaklarının kısıtlı olduğu bölgelerde gelir sağlayarak işsizliğin önlenmesi ve köyden kente göçü engellemesi gibi işlevleri de bulunmaktadır (Taşkaya Top, 2011).

Alanya Belediye Başkanlığı “Dut Ağacından Dokuma Tezgâhına” isimli bir proje yürüterek bu mirasa güçlü bir destek vermiştir. Belediye ayrıca 2012 yılından itibaren “İpekböcekçiliği”, “İpek Dokuma”, “İpek Kozasından Çiçek Yapımı” ve “İpek İğne Oyası” gibi kurslar açmıştır. Aynı şekilde Belediye tarafından Alanya’da ipek kültürünü konu alan sergiler gerçekleştirilmiştir. Alanya’da Hüseyin Azakoğlu Kent Müzesi, Alanya Belediyesi Ömürlü- Kemal Atlı Kültür Evi, Geleneksel El Sanatları merkezi olarak değerlendirilen Sandık Emimi Kayhanlar Evi ve Alanya Arkeoloji Müzesi Alanya’da geçmişte meydana getirilmiş ipek dokuma örneklerinin

¹⁰ Alanya yöresi evlenme geleneklerinde düğün evine odun getiren develere ipek mendil ve bürüncük gömlekler bağlanması şeklinde bir uygulama bulunmaktaydı (Hacıhamdioğlu, 1996:159).

¹¹ İpek, Antalya yöresi halk hekimliğinde de kullanımı olan bir üründür. Türk Akdeniz Dergisinde 1937 yılında yayımlanan bir yazıda konuya ilişkin şu bilgi bulunmaktadır: “Yürümeye başlarken sık sık düşen küçük çocuğun düşmemesi için bacakları ince bir ipekle bağlanır, ön tarafına bir parça ekme konur, arka tarafında bir köpek getirilir, ona çocuğun iki bacağı arasındaki ipek kopartılır ve bu ekme yedirilmiştir.” (Kayalı, 197:16).

Alanya Yöresinde İpek ve İpekböcekçiliği Kültürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme

muhafaza edildiği ve sergilendiği en önemli mekânlardır.

İpekböcekçiliği ve ipek dokumacılığının Alanya'nın zengin kültürel dünyasında bir renk olarak yaşatılması son derece önemlidir. Bunun yanı sıra ipekböcekçiliği konusunda gerçekleştirilecek olan yeni koruma ve geliştirme (ürün tasarımı, tanıtım ve pazarlama) çalışmalarının gerek Alanya ve gerekse Türkiye ekonomisine önemli bir girdi sağlayacağı da aşîkârdır.

Kaynaklar

- ALTUN, D. (2013). XIX. Yüzyılda Bursa'da İpek Böcekçiliği, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ANONİM (2012), Dünden Bugüne Antalya, I-II, Antalya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- ATASOY, N. (2001). İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık.
- ATAV, R.; NAMIRTI, O. (2011). "İpek Liflerinin Dünü ve Bugünü", Süleyman Demirel Üniversitesi Mühendislik Bilimleri ve Tasarımı Dergisi, 1(3), 112-119.
- AVCI, Z. (2010). Alanya Baş Süslemeleri ve Giyim Özelliklerinin Araştırılarak Turistik Bebek Üzerinde Simgeleştirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- AYDIN, Ö. (2011). "Alanya İpek Çeyiz Dokumaları", Uluslararası İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokumalar Sempozyumu, Akdeniz Üniversitesi, 25-28 Ekim 2011, Alanya.
- AYDIN, Ö. (2012). "Alanya İpekli Dokumaları", Alanya XII. Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 4-6 Mayıs 2012, Konya: Alanya Kültür-Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 180-198.
- AYDIN, Ö.; ÇATALKAYA, E. (2014). "Akdeniz Bölgesi Mekikli Dokumaların Atlas Çalışması", ART-E Dergisi, Teke Yöresi Kültürel Değerleri Özel Sayısı, 96-117.
- BARIŞTA, Ö. (1992). "Alanya ve Çevresinin Dokumaları", II. Alanya Tarih Ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 25-26 Nisan 1992, Alanya.
- BAŞKAYA, Z. (2013). "Gelişimi ve Dağılışı Bakımından Türkiye İpekböcekçiliğinde Bilecik İlinin Yeri, Sorunları ve Çözüm Önerileri", Doğu Coğrafya Dergisi, 18 (30), 257-286.
- BOZKURT, N. (2000). "İpek", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 22, 361-362.
- BOZKUŞ, M.A. (2016). "Ortaçağ Alanya'sında Ticaret ve Ticari Yollar", Phaselis Disiplinlerarası Akdeniz Araştırmaları Dergisi, 2, 209-223
- DALSAR, F. (1960). Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- DAVULCU, M.; TOKAT, M.; YÖRÜR, S. (2015). Antalya'da Yaşayan Geleneksel Meslek, Sanat ve Zanaatlar-The Living Traditional Professions, Arts and Handicrafts of Antalya, Antalya: Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

- DENİZ, M. (2009). Cumhuriyet’ in İlk Yıllarında Antalya Şehrinde Eğitim (1923-1950), Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DENİZ, M. (2015). “Kapatılan Antalya İpekböcekçiliği Mektebi ve Antalya’da İpekçilik”, Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2 (2), 319-327.
- EMECEN, F. (1991). “Antalya”, İslam Ansiklopedisi, c.3, İstanbul: TDV Yayınları, 232-236.
- GENÇ, F. (1995). İpekböceği Yetiştirme Teknikleri, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- GÖNÜLLÜ, A.R. (1998a). “Alanya’da İpek Dokumacılığı”, 1. Antalya Yöresi El Sanatları Sempozyumu Bildirileri, 16 Ekim 1998, Antalya: Antalya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 18-21.
- GÖNÜLLÜ, A.R. (1998b). Alanya Folklorundan Derlemeler, Antalya: Derya Ofset Matbaacılık.
- GÖNÜLLÜ, A.R. (2003). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Alanya (1908-1938), İstanbul: Marmara Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- GÖNÜLLÜ, A.R. (2008). Demokrat Parti Dönemi’nde Antalya (1950-1960), Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- GÖNÜLLÜ, A.R. (2010). Cumhuriyet Döneminde Antalya (1923-1960), İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- GÜÇLÜ, M. (1997). XX.Yüzyılın İkinci Yarısında Antalya, Antalya: ATSO Kültür Yayınları.
- GÜÇLÜ, M. (2012). "Cumhuriyetin 15. Yılında Alanya Kazası", Alanya XII. Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 4-6 Mayıs 2012, Konya: Alanya Kültür-Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 458-471.
- GÜNBLUT, A. (2013a). Cumhuriyet Döneminde Antalya’da İpekböcekçiliği Eğitimi (1926-1960), Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- GÜNBLUT, A. (2013b). Alanya İpekböcekçiliği Mektebi, Alanya: Alanya Ticaret ve Sanayi Odası Yayınları.
- GÜRBOĞA, N. (2008). “Osmanlı Taşrasında Belediye İdaresi: Alanya Belediyesi (1914-1915)”, ÇTTAD, VII (16-17), 165-185.
- HACIHAMDİOĞLU, T. (1996). “Alanya’da Aratma Geleneği”, Alanya Tarih ve Kültür Seminerleri, Alanya: Alanya Belediyesi Yayınları, 159-160.
- HACIHAMDİOĞLU, T. (2009). Alanya Ağzından Esintiler, Konya: Alanya Kültür-Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları.
- İMER, Z. (2005). “Miladi Dönem Öncesi Orta Asya’da İpek”, Bilig, 32, 1-32.
- İNALCIK, H. (2000). “İpek”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 22, 362-365.
- İNALCIK, H. (2008). Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KAPANCI, M. (2008). Alanya Kaleiçi Evleri, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Alanya Yöresinde İpek ve İpekböcekçiliği Kültürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme

- KARACADAĞLI ÇALIK, S.G. (2017). Alanya’da Yaşayan El Sanatları, Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- KARAGEDİK, N. (2006). “XIX. Yüzyıl Ortalarında Alaiye Merkezde İskan Nüfus Ve Mesleki Yaşam-1844 Tarihli Temetuat Defterlerine Göre”, IV.Alanya Tarih Ve Kültür Seminerleri, Alanya: ALSAV Yayınları.
- KARAGEDİK, N. (2012). "19. Yüzyıl Ortalarında Alaiye Sancağında Reaya'nın Kaza Ekonomisindeki Durumu (Temettuat Defterlerine Göre)", Alanya XII. Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 4-6 Mayıs 2012, Konya: Alanya Kültür-Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 208-229.
- KAROL, S.; SULUDERE, Z.; AYVALI, C. (1998). Biyoloji Terimleri Sözlüğü, Ankara: TDK Yayınları.
- KAYALI, K.K. (1937). “Antalya Folkloru-Doğum ve Çocuk Büyütme Hakkında”, Türk Akdeniz Dergisi, 2, 15-17.
- KORAŞ, H. (2018). “İpek Kelimesi, Kökeni Üzerine Tartışmalar Ve Kavram Alanı”, Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi, III (1), 171-179.
- MERÇİL, E. (2000). Türkiye Selçukluları’nda Meslekler, Ankara: TTK Yayınları.
- MOĞOL, H. (1992). “Antalya’da İpek Üretimi”, Türk Dünya Araştırmaları, s.79, 96.
- OĞUZ, B. (2004). Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-4 (Dokuma ve Giyim Teknikleri), İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.
- ÖZGÜR, M. (1996). “Türkiye’de İpekböcekçiliği”, A.Ü. DTCF. Coğrafya Araştırmaları Dergisi, 12, 95-106.
- ÖZKAN, S.H. (2011). “XVI. Yüzyıl Alaiye Sancağında Dokuma Ve Tekstil Sanayisinde Kullanılan Ürünlerin Üretimi”, ARIŞ Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam Ve İşleme Sanatları Dergisi, 4 (5), 96-101.
- SEYİRCİ, M. (1991). “Alanya’da Dokumacılık”, 1.Alanya Tarih ve Kültür Semineri, 16 Şubat 1991, Alanya Kaygusuz Abdal ve Çevre Kültürü Araştırma Derneği, Alanya.
- SEYİRCİ, M. (1993). “Alanya Dokumaları”, Alanya 1. Tarih Ve Kültür Semineri, 81-86, Alanya.
- SÖYLEMEZOĞLU, F. (1995). Antalya İlinde Üretilen İpekböceği (Bombyx Mori) Kozalarının Koza Kalitesi ve Kozalardan Çekilen İpek Liflerinin Bazı Teknolojik Özellikleri Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- SYDYKOVA, G. (2009). Türkiye’deki İpekli Tekstil Ürünleri ve Sanayisi’nin Dünü ve Bugününün Saptanması ve Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞAHAN, Ü. (2011). İpekböcekçiliği, Bursa: Dora Yayınları.
- TAŞKAYA TOP, B. (2011). “Türkiye’de İpekböcekçiliği Pazarlamasında Kozabirlik’in Rolü”, TEPGE Bakış, 13, 1-8.
- TOPRAK, A. (2008). Doğu-Batı Kültürel Etkileşiminde İpekyolu (Başlangıçtan Göktürk Dönemi Sonuna Kadar), Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YURTOĞLU, N. (2017). "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de İpek Böcekçiliği (1923-1950)",
Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, XVII (34), 159-189.

ZAIMOĞLU, Ö. (2012). "Alanya Koza Çiçekçiliği ve Yaşayan Bir Usta: Belgüzar Afyoncu", Alanya
XII.Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 4-6 Mayıs 2012, Konya: Alanya Kültür-Sanat
ve Turizm Vakfı Yayınları, 170-179.

<http://www.kozabirlik.com.tr/>

Alanya Halk Kültürü Alan Araştırması Derleme Notları, 2013

Alanya Halk Kültürü Alan Araştırması Derleme Notları, 2014

Alanya Halk Kültürü Alan Araştırması Derleme Notları, 2016

Koçkar, M.T. Khadzhieva, T. M. Koçkar, R. (2018). Karaçay-Balkar Folklorunda “Alğış – Alkış”lar. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:3, 87-102.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved:09.12.2018

Kabul / Accepted: 27.12.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

KARAÇAY-BALKAR FOLKLORUNDA “ALĞIŞ - ALKIŞ”LAR

M. Tekin KOÇKAR* & Tanzilya M. KHADZHİEVA** & Roza KOÇKAR***

Öz

Bu makale, Karaçay-Balkarlıların sözlü Edebiyatının en popüler ve en sevilen türlerinden birisi olan “alğış”larla ilgilidir. Alğış metinleri, Karaçay-Balkarlıların dini inançlarını, hayatlarını, yaratıcı kültürünü yansıtır. Eskiler, en önemsiz işe bile Alğış ile başlardı. Kelimenin gücüne çok inanan Karaçay-Balkarlılarda, iyi dilekler günlük yaşamlarının ayrılmaz bir parçasıydı. Doğada doğaçlama vardı ve bu da söz söyleme sanatında önemli sayıda seçeneklerinin var olmasına yol açtı. Alğış’ın ana işlevlerinden biri, üzerinde durulduğu kişiye mutlak bir iyilik getirmesi arzusudur. Alğışların çoğunda, dileklerin metinleri, bireyin veya bir topluluğun müreffeh, ideal geleceği için “programlama” yapmayı amaçlar.

Anahtar kelimeler: Alğış-Alkış, doğaçlama, takvimsel törenler, Teyri, topluluk, ninniler, Ozay, Tepena

* Öğretim Görevlisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Halkbilim Araştırma ve Uygulama Merkezi (HAMER), mtkockar@gmail.com

** Prof. Dr., A. M. Gorkiy Institute of World Literature of RAS, Candidate of Philological Sciences, tanzila_@mail.ru

*** Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, rkockar@gmail.com

GOOD WISHING FORMULAE -ALGYSHLA IN KARACHAY- BALKAR FOLKLORE

Abstract

The report is devoted to one of the most popular genres of Karachay-Balkar oral poetry – good wishing formula algysh. Texts of algyshes reflect religious ideas, everyday life and culture of their creators. Ancient people believed in the strength of the word to such a degree that they began every business even small and quite insignificant one with algysh, that is why good wishing formulae became an essential part of their everyday life. They were of an improvisational character due to this reason they existed in many variants. One of the main functions of algysh is wishing absolute good to the person they are addressed. Most algyshes textually «programm» wealthy, ideal future of a certain person or the whole community.

Keywords: *Good wishing formulae algysh, improvisation, calendar rituals, Teyri, community, cradle-song, Ozay, Tepena.*

БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ – АЛГЫШЛА В ФОЛЬКЛОРЕ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

Аннотация

Настоящая статья посвящена одному из популярных и любимых жанров устной поэзии карачаевцев и балкарцев – алгышу-благопожеланию. В текстах алгышей отражены религиозные воззрения, быт, культура их создателей. Древние настолько верили в силу слова, что даже самое незначительное дело начинали с алгыша, поэтому благопожелания были неотъемлемой частью их быта. Они носили импровизационный характер, что обусловило бытование их в значительном числе вариантов. Одна из основных функций алгыша – пожелание абсолютного блага тому, кому он адресуются. В большинстве алгышей тексты пожеланий как бы «программируют» благополучное, идеальное будущее отдельного человека или общины.

Ключевые слова: *Алгыши-благопожелания, импровизация, календарные обряды, Тейри, община, колыбельные, Озай, Тепена.*

Giriş

“Alkış” (hayırdua) ya da “kargış” (beddua, ilenç), kişilerin iyilik ya da kötülüklerinin otorite sayılan güçlerden talep edildiği dilek bildiren kalıplaşmış sözlerdir (Terzioğlu, 2007: 34). Karaçay-Balkarlılarda da Türkçe konuşan diğer halklarda olduğu gibi sözlü edebiyatın küçük türlerinden olan “alğış (alkış)” ve “kargış (kargış)”lar çokça bulunmaktadır¹.

Karaçay- Balkar alğışları iki gruba ayrılır: törensel (dini, takvimsel, üretim ve aile-gündelik törenlerle ilgili olanlar) alğışlar ve törensel olmayan (gündelik ve yaşamın farklı durumlarında söylenen) alğışlar.

Alğış'ın ritüel uygulamada ve günlük yaşamda yaygın kullanımı, kelimenin sihirli gücüne olan inançtan kaynaklanmaktadır. Karaçay-Balkar halkı, sözün gücüne çok inanmaktadır. Öyle ki, her hangi biri kötü bir kehanette bulunduğu zaman şöyle söylerler: *Aman auz açma (Ağzını kötüye açma)*².

Aile ve ev dileklerinde geleneksel kelimeler şunlardı:

Bu üyden alğış ketmesin, Bu evden alğış gitmesin

Karğış bu üyge cetmesin, Karğış bu eve girmesin,

Amanla aythan kibik Allah etmesin! Allah kötülerin söylediği gibi yapmasın (KMF, 1994:393).

Karaçay ve Balkarlıların alğış ve karğış üzerine söyledikleri atasözleri de bulunmaktadır:

“*Altın ornuna alğış al - Altın yerine alğış al*”

“*Kuru stolga alğış ayılmaz - Boş masaya alğış söylenmez*”

“*Ertiden alğış çaçılır, İngir karğış çaçılır - Sabah alğış dağıtılır, akşam karğış dağıtılır*”

“*Karğış tüzge ceter - Karğış bozkıra yetişir*”

“*Karğış cürüngen cerde bereket bolmaz - Karğış söylenen yerde bereket*

¹ Karaçay-Balkar dilinde "alğış" kelimesinin çeşitli anlamları vardır: 1. Dilek, şükran, nimet; 2. Dua, sihir (yılan Alğışı (yıldandan korunma), nazar alğışı (nazardan koruma), v.b.); 3. Alğış metinleri (Alğış sözleri); 4. Yemekte, kadeh tokuşturmada veya düğün, toplantıda boza, şerbet içme geleneğinde alğış (ayak alğış).

olmaz” (Aliylanı, 1963: 317)

Tören algışlarını yaratıcı, doğaçlama yeteneği güçlü insanlar oluştururlar. Bunlara “*algışçıla*” denir. Bir tören sırasında, algışı genellikle o töreni yöneten kişi olan “*töreçi*” söyler. Her iyi dileğin arkasından “*Amin!*” denilir. O yüzden algışlarda onlara da “*aminciler*” denilir.

Algışçıla algış etsinle,

Algışçıla algış etsin,

Aminçle: “Amin”, desinle,

Aminciler amin desin,

Algışları kabul bolsun!

Algışları kabul olsun! (KMF,

1994: 382, 387).

Algışlar genellikle yüksek bir recitative ses tonuyla telaffuz edilir. Bazı tören algışları ise sadece sözle söylenmezler, şarkı olarak da söylenir. Gündelik algışlar genellikle doğaçlamadır ve bu da çok sayıda algış biçiminin oluşmasına yol açmaktadır

Algışların amacı sosyo-normatif, iletişimsel ve ritüel-büyülü bir işlevi gerçekleştirmektir. İslamiyet öncesi pagan dönemlerde Karaçay-Balkarlılarda algışların ilk iki işlev türü yaşamın günlük, geleneksel-görgüsel yönüne hizmet ederken, algışların ritüel-büyü işlevi ise törenlerin geleneksel sözel bileşeni olarak gerçekleştirilir. Böylece, birçok kült algışlar ve ilahi şarkılarda, algışın adanmış olduğu tanrıya karşı büyük bir dilek ve iyi dileklerin bir araya geldiği ilahi tezahüratların başında, sunulan armağanın işlevi baskın bir işlev kazanırdı. Bu sözlü metinler, armağanın maddi nesnelere (kurbanlık hayvan, ritüel yiyecek, vb.) ile birlikte, topluluk (cinsiyet, aile, birey) ve tanrı (ya da koruyucu kutsal) arasında hediye alışverişi sürecine katılmıştır. Bu algış türleri armağanın fonksiyonuna ek olarak, koruyucu bir koruma fonksiyonu da gerçekleştirmekteydi.

Karaçay-Balkar törenlerinin sözel kısmının bir analizi olan arkaik algışların büyük bir çoğunluğu içinde rica, ilahi bir komplo taşıyorsa da her durumda mutlak iyilik ve esenlik arzusunu ifade ettiklerini göstermektedir.

Hemen hemen tüm tören algışlarına ritüel ve büyülü eylemler eşlik eder. Örneğin, takvim törenlerinden biri olan ilkbahar doğa yenilenme kutlaması, gök gürültüsü töreni, Balkar ve Karaçay'da geniş bir biçimde kutlanır. Bu kutlamada çocuklar ev ev dolaşırlar ve algış şarkıları söylerler.

Bu aying - Totur aying,

Bu ay Totur ayı

Üyüngde bolsun ballı mayıng,

Evinde ballı yağın olsun

Cazgı küning bolsun sanga ogurlu! Bahar günün olsun sana uğurlu!²
(KMF, 1994: 404).

Bütün topluluk ibadet yerlerinde tören ayini düzenlerler. Kurban hayvanının etinin kaynatıldığı ateşin etrafında dönen tören katılımcıları³, Teyri (Tengri-Tanrı) ve doğurganlık tanrısı Çoppa, şimşek tanrısı Şıbla ve yıldırım tanrısı Eliya onuruna şarkı söylerlerdi: Onlara göre, gelecekteki hasadın bolluğu ve zenginliği bu tanrılara bağlıydı. Tören sırasında, ateşin üzerinden atarlardı. Bir kap içerisinde suya ilkbaharın yeni çıkan çimlerini karıştırarak birbirlerinin üzerine dökerlerdi.

İlk gök gürültüsü gibi doğa olayları yaşam güçleri kültüyle ilişkilendirilirdi. Cankoz (Kardelen) çiçeği de bu kült ile ilişkilendirilmekteydi. Balkarya'da ilkbaharda yapılan özel bir tören vardı. Yaşlı kadınlar ve çocuklar, kardelen toplarlardı. Onları su ile karıştırır ve bir şarkı ile köyün etrafında yürürledi. Köyde her avluda, sahipleri ve hayvanlarına bu suyu serpiştirirlerdi. Evde genç gelin varsa onu üzerine su ile kardelen saçarak alğışlar söylerlerdi:

Kırdık kibik üylegin,
çoğalasın

Kırlardaki çimenler gibi

Maling, ciling kaynasın,
olsun

Hayvanların, yılın bereketli

Sabiylering cankoz kibik cilturasınla! Çocuklarınız kardelen gibi hep açsınlar! (a.g.e: 1994: 386).

Bu alğışta “Çocuklarınız kardelen gibi hep açsınlar” sözünün anlamı Karaçay ve Balkarlılar arasında kardelen çiçeğinin canlılığın, mutluluğun ve zenginliğin bir sembolü olduğunun belirtisidir.

XX. yüzyıla kadar Karaçay ve Balkarlılarda yılbaşı, ilkbaharda Mart

² Totur Ayı, Karaçay ve Balkarlıların eski takviminde ilkbahar ayıdır. 1 – 10 Nisan günlerine denk gelir. Mitolojide başarılı av, kurt ve çobanların koruyucusu Totur (Aziz Fyodor) adına adanmıştır. Mart, Toturnu al ayı ve Nisan sonu Toturnu art ayıdır.

³ Karaçay-Balkarlılar, dünyanın pek çok halkı gibi, ateşi bir temizlik, iyileştirme, koruyucu ve canlandırma gücü olduğuna inanırlar (Daha ayrıntı için Bakınız: Frazer 1980: 676-721; Çursin 1902 ve diğerleri)

ayında (İlkbahar ekinoks günü) kutlanırdı. Yılbaşı tarımsal işlerin başlangıcı ile aynı zamana denk gelirdi ve bu nedenle yeni yılın ilk toplantısı büyük bir ulusal bayramdı. O gün için çeşitli içecekler ve özel ritüel yiyecekler hazırlanırdı (Shamanov, 1971: 113). Bayram başlangıcından önce, toplumdaki yaşlılar, ibadet biçiminde dileklerini dile getirmekteydiler:

<i>Cazıbiz cauunlu bolsun,</i>	İlkbaharımız yağmurlu olsun
<i>Küzübüz künlü bolsun,</i>	Güzümüz güneşli olsun
<i>Acalıbiz sabır bolsun!</i>	Ecelimiz sabırlı olsun
<i>Istauuatla mallı bolsunla,</i>	Ahırlar hayvanlı olsun
<i>Batmanla ballı bolsunla,</i>	Kovanlar balla dolsun
<i>Küfle mirzeuden tolsunla,</i>	Küpler darıdan dolsun
<i>Azıgıbiz mol bolsun,</i>	Azımız çok olsun
<i>Cılıbiz nasıblı bolsun!</i>	Yılımız nasiple dolsun (KMF, 1994: 404).

Bundan sonra at yarışı, geleneksel sporlar, oyunlar, geleneksel danslar vb. çeşitli oyunlar oynanırdı. Kahkahalar ve esprilerle, keçi kostümü giyen (teke kültü, gyapçı kültü) birisi tarafından yönetilen gençler evleri dolaşır, söyledikleri geleneksel alğışlar, iyi dilek- şarkıları “Ozay” ve “Güppe” için ödül talep ederlerdi. Bu bahar şarkılarının genellikle geleneksel başlangıcı şöyleydi:

<i>Ozay, Ozay!</i>	Ozay, Ozay!
<i>Kelgenbiz sizge,</i>	Geldik biz size
<i>Berigiz bizge!</i>	Veriniz bize!
<i>Teyri bersin sizge!</i>	Teyri versin size! (KMF, 1994: 87).

Ev sahibi için geldiklerini belirterek bir şeyler vermesini söyler ve bu eve iyi dileklerini belirtirler, alğışlarlar:

<i>Cünlü bolsun koyuguz, Ozay!</i>	Yünlü olsun koyunlarınız Ozay!
<i>Carık bolsun toyuguz, Ozay!</i>	Aydınlık olsun düğününüz,

Ozay!

Semiz tuuar soyuguz, Ozay! Semiz dana soyunuz, Ozay!
(a.g.e: 88).

Kızının, oğlunun ve diğer hane halkının mutluluğu için alğış yaparlar:

Erge barsın kızımız, Ozay! Kocaya varsın kızınız, Ozay!

Katın alsın çaşımız, Ozay! Geliniz alsın kızınız, Ozay!

Kelinigiz köp çaş tapsın, Ozay! Gelininiz çok oğlan doğursun,
Ozay! (a.g.e: 1994: 88).

Eğer bu gençlere hediye vermiyorlarsa o zaman gençler o ev sahiplerine dilek ve istek taleplerinin yanında bir de tehdit ederler. Bazen bu tehditler karğışa dönüşür:

Güppe bermey, bizni artha kaytarsang, Tahıl vermeden
bizi gönderirsen,

Bitmey kalsın saban sürgen özening! Tarlalarında ekin
bitmesin! (a.g.e: 89).

Görünüşe göre, bu törenler bir zamanlar yetişkinler tarafından gerçekleştirilmekteydi ve büyü bir doğası olduğu düşünülürdü. Kültür analisti F.A. Urusbiyeva: “*Bu törenin anlamı dilencilik değildir. İyilik yapma ve iyi olma büyüünün bir eylemi olarak tasavvur edilen kolektif ciddi bir törendir*” biçiminde yorumlamaktadır (Urusbieva, 1979: 24).

Bu şarkıların çok eskilerde, pagan dönemlerde söylendiğini şarkıların temelinde bulunan geleneksel büyü ve dilek-dua formlarından anlayabilmek mümkündür. Bu formalar ancak kült alğışlarda bulunmaktadır. Eldeki metinler analiz edildikten sonra, bu tören şarkılarının organik bir parçası olan “Ozay” ve “Güppe” adlı şarkıların, daha önce unutulmuş tanrıların ve ruhların isimleri olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Antik çağda bilindiği gibi, “*iyi bir tanrının isminin telaffuz edilmesi, özellikle mucizevi ve güçlü bir büyü güce atfedilmiştir*” (Zelenin, 1953: 509). Törende yer alan katılımcılar, tanrının isminin sürekli tekrarlanmasının dileklerini yerine getireceğine inanıyordu.

Tarla sürmek, ekin biçmek gibi olaylarda dünyanın birçok halkında olduğu gibi, Karaçay ve Balkarlılar arasında da bir dizi ritüel eyleme eşlik edilmesinin, gelecekteki hasatın iyi bir başlangıça bağlı olduğuna inanırlardı

(ilk günün büyüü). Böylece, tüm toplum tarafından "Saban Toy" adında bir hasat eğlencesi düzenlenirdi. Genellikle bu ritüel tören, alğışlar söyleyen "tamada" tarafından açılırdı:

<i>Bek bitsinle sabanla,</i>	Ekinlerimiz bereketli olsun
<i>Elpek bolsunla malla,</i>	Hayvanlarımız sağlıklı olsun
<i>Egiz-egiz tölü tuusun,</i>	Analara ikiz ikiz doğursun
<i>Segiz-segiz nasıp causun!</i>	Sekiz sekiz nasip yağsın
<i>Teyribiz bersin ahşılık,</i>	Teyrimiz iyilik versin
<i>Körmeyik barıbiz açılık!</i>	Görmeyelim biz açlık (KMF,

1994: 404).

Ritüel törenin sonunda, topluluğun önüne köyün en güçlü ve en güzel sığırı getirilir ve onun üzerine topluluğun en yaşlısı (tamada) tarafından üzerinde yaban keçisi figürü bulun yeşil renkli bir bayrak bağlarlar, bir boynuzuna da, özel olarak buğday unundan pişirilen *kalaç* (halka biçiminde bir tür peksimet) takılırdı (KMF, 1994).

Köylüler toplu halde (*Saban cıyın*) şarkılar ve danslarla, tarlaya giderler ve ilk karık, köyde en mutlu olduğu ve eli hafif olduğu düşünülen bir adam tarafından açılırdı. Tarlayı sürmeye başlamadan önce, sığırın boynuzundan özel bir ritüelle *kalaç* çıkarılır, birkaç kez alınına ve gözlerine konulur, öpülür ve alğış olarak şu dizeler söylenirdi:

<i>Teyri! Ullu Teyri !⁴</i>	Teyri! Ulu Teyri!
<i>Bek bitsinle sabanla:</i>	Tarlalarımız bereketli olsun
<i>Tübü bla cilan cırıp ötmezça,</i>	Altından yılan geçemesin
<i>Başlarına karış cetmezça!</i>	Başlarına karış yetmesin
<i>Bir athanıbiz - ming bolsun,</i>	Bir atımımız bin olsun
<i>Cazıbiz nasıplı bolsun,</i>	Baharımız nasıplı olsun
<i>Karasına cetgença,</i>	Karasına yettiği gibi

⁴ Karaçay ve Balkarların ataları dünyada her şeyi, her şeye gücü yeten ve her yerde var olan Teyri'ye bağlar. Bu yüzden onların arkaik dileklerinde geleneksel olarak ona yönelirler.

Agına da ceteyik!

Akına da yetelim! (a.g.e: 404).

Balkarlar ve Karaçaylılar ayrıca hasat zamanını da büyük törenlerle kutlardı. İlk tarla sürme gününde (karık) olduğu gibi hasat işlemi de köyde en şanslı sayılan erkek tarafından başlatılırdı. Hasada başlamadan önce, söylenen alğış şöyleydi:

Çalgıçıla işleuçüle bolsunla,

Tırpancılar çalışkan olsunlar

Künleribiz cauunsuz bolsunla,

Günlerimiz yağışsız olsun

Ögüzleribiz beşli bolsunla!

Öküzlerimiz beşli olsun!

Biçenleribiz taşsız bolsunla,

Ekinlerimiz taşsız olsun,

Cubranla keri bolsunla!

Tarla fareleri geri dursun!

İşlegen kollaga küç kelsin,

Çalışan kollara güç gelsin

Teyri bizge ong bersin!

Teyri bizi onurlandırın! (KMF,

1994: 409).

Karaçay-Balkarlıların el dokuma sanatları arasında en önem verdikleri Kiyiz dokuma işlerine (Yamçıl, yer kiyizi, börk, vb.) başlamadan önce aşağıdaki alğışlar yapılırdı:

Teyri bersin har zatnı igisin!

Teyri herşeyin iyisini versin!

Etgen kiyizibiz üyübüzde beginsin,

Yaptığımız kiyiz evimizde kök

salsın

Anı üsünde kep kuuançla bolsunla!

Üzerinde kıvançlı günler çok

olsun! (a.g.e: 408).

Kadınlar alğışlarında el işlerini, ürünlerini nasıl görmek istediklerini, memnuniyetlerini ve başarılarını, işini yaptıkları sahibine iyilik ve şans getirmesini şöyle dile getirirlerdi:

Pereketli bolsun, bek bolsun,

Bereketli olsun, çok olsun

Munu kiygenni tıprı...

Bunu giyenin ocağı

Nasıpli bolsun aylanngan colları...

Nasıpli olsun gezenin yolları

Camiçısın kiysin köp künle, Yamçısını giysin günlerce
Camiçı suu iyemesin, Yamçısı su geçirmesin
Caunu oğu anga tiyemesin! Düşmanın kurşunu ona
değmesin! (KMF, 1994: 409).

Karaçay ve Balkar düğün törenlerinin ritüelleri, diğer aile ritüellerinin en önemlisidir. Bu törenlerde söylenen alğışlar, genel olarak, topluluğa, ev sahiplerine, yeni evlilere, gelecekteki çocuklarına, misafirlerine vb. herbirine yönelik bir dizi bağımsız metinler olarak karşımıza çıkar.

Düğün alğışlarının karakteristik özelliği Teyri'nin ismine hitap edilmesidir;

Teyri ong bersin, Teyri onurlandırısın
Teyri col bersin, Teyri yol versin
Teyri igilikni beri etsin, Teyri iyilikleri bu yana versin
Amanlıkni kerı etsin! Kötülüğü geri etsin
Bu cangı üydegini Ullu Teyri Bu yeni evlileri Büyük Teyri
Kesi süygenleden etsin! Kendi sevdiklerinden yapsın!
(a.g.e: 409).

Düğün törenlerinin birçoğunda “baş au algan” ritüelinde (gelinin kocasının evine ilk adımı atması), alğış genellikle gelinin kısaca yüceltilmesi ile başlar. Arkasından gelinin bu evdeki haklarını ve görevlerini, kocasına, ailesine ve diğer akrabalarına, komşularına olan sorumluluklarını anlatan daha ayrıntılı bir bölüm gelir. Alğışta gelinin kusursuz bir görüntüsünü çizilir. Bu bölüm en ayrıntılı olanıdır. Burada oluşturulan değer sistemleri anlatılır, kocasının evinde sürdüreceği hayatıyla ilgili bilgi verilir ve gelini bu hayata hazırlar:

Kelgen kelin, ogur ayak bla kelsin, Gelen gelin uğurlu ayaklarıyla
gelsin,
Eter işin bile kelsin, Yapacağı işi bilerek gelsin
Kelgen cerin süye kelsin. Geldiği yeri severek gelsin.
Anı ayağı bla bu üyge, Onun ayağı ile bu eve

<i>Bu elge nasıp causun!</i>	Bu köye nasip yağsın!
<i>Canı baylıkga talaşsın,</i>	Canı zenginlikle uğraşsın
<i>Sözge homuh bolsun,</i>	Söze kıskanç olsun
<i>İşge ciger bolsun,</i>	İşe cömert olsun
<i>Tögeregi ulandan tolsun,</i>	Etrafi oğlandan dolsun
<i>Kartha-kurtha baçhiç bolsun!</i>	Yaşlılara dayanak olsun
<i>Ertiden bla ertde tursun,</i>	Sabahları erken kalksın
<i>Eter işin terk toltursun.</i>	Yapacağı işi çabuk yapsın
<i>Apsınlaga bolsun ülgü,</i>	Etilerine örnek olsun
<i>Taza bolsun turgan üyü!</i>	Temiz olsun kaldığı evi! (KMF, 1994: 384, 386).

Ritüelde düğün alğışlarının ana karakteri gelindir. Onu yüceltilmesi ve idealleştirilmesi için mecaz (metaphor), sıfatlaştırma (epitet), karşılaştırma, abartı (hiperbol) ögeleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Aynı araçlar, özellikle abartı ve karşılaştırma ögeleri yaygın olarak genç çiftlerin gelecekteki ekonomik refahını içeren bir alğış-büyü için kullanılır. Gençlere genellikle mutluluk, Tanrının kutsaması, sağlık, uzun ömür ve sağlıklı, zeki, çalışkan çocuklar için alğış ederler. Topluluğa da barış içinde, karşılıklı anlayışla ve birbirlerine saygı duymalarını dilerler. Düğün Alğışlarında da diğer ritüel alğışlarda olduğu gibi yaygın olarak "öyle olsun", "öyle yapsın", v.b. şeklinde yapıları kullanırlar.

Düğün töreninde mutlaka "Tepena" adında şarkılı bir dans icra edilirdi. Bu dansın şarkısı "Orayda" adlı düğün şarkısı ve düğün alğışlarının bir sentezi gibidir. Dansçılar şarkı söyleyerek ateşin etrafında sağa sola dönerler, bu arada ise ateşin üzerinde kazanda kurban eti (kurmanlık) pişirilir, "Tepena" dansının baş dansçısı ateş önünde durarak diğerlerinin davranışlarını düzenler ve yapacakları dans hareketlerini önceden hatırlatır. [Daha ayrıntılı bilgi için: Khadzhieva, 2015]. Dansın bitiminde bütün topluluk kazanlarda pişen etleri alğışlarla yerler. Yemek boyunca yine şarkılar söylenir, eğlenilir.

Karaçay ve Balkarluların tüm aile törenlerinde çok yaygın olarak

algiş-büyüer ve algiş-dilekleri kullanılır. Örneğin çocuğu beşiğe koyma töreni sırasında, yeni doğmuş bebeğin büyükannesi, onu kutsayarak, algişlarını söyler. Bu algişlar içinde pek çok farklı varyasyonu olan belirli standart iyi dilek sözlerini çok kez tekrar ederek sanki torunu için mutlu, zengin ve uzun bir yaşamı programlamaktadır. Büyükanne algişlarında torununu büyüdüğünde nasıl görmek istediğini ifade eder: “akranlarının başına geçme” yeteneğine sahip, güçlü, cesur bir genç adam. Kesinlikle çok çalışmalı ve yüksek ahlaki niteliklere sahip olmalıdır:

<i>Kuuançlı çıkgın beşikden,</i>	Mutlulukla çıksın beşikten
<i>Çabıb kirgin eşikden.</i>	Koşarak girsin kapıdan
<i>Beşigingi bauu bek bolsun,</i>	Beşiğinin bağı sağlam olsun
<i>Seni çaşau küniing köb bolsun!</i>	Senin yaşadığın gün çok olsun!
<i>Kıyınmı kaytarırça çaş bolgun,</i>	Zorluklarla baş edecek delikanlı
olasın,	
<i>Cıynlaga baş bolgun!</i>	Topluluklara baş olsun
<i>Olturur cering tör bolsun,</i>	Oturduęun yerler çok olsun
<i>Kiyik collarıng ör bolsun!</i>	Dağ yolların yüksek olsun
<i>İgile içinde ayılgın,</i>	İyilerin içinde anılsın
<i>Anang süygença aynıgın!</i>	Annesinin istediği gibi

güçlensin! (KMF, 1994: 507).

Kızlara adanmış algişlarda ise onlara has değer sistemleri ortaya çıkar: güzel, mütevazı, çalışkan, gelecekte mutlu bir aileye sahip olması, hoş görülü ve zengin bir ailenin gelini olması vb.

Genel olarak algişların çoğu kodlanmış geleneksel semantik öğeleri temsil eden bir dizi istikrarlı formülden oluşur: “mutlu hayat”, “sağlık”, “ebeveyn”, vb. Örneğin, “Bu çocuğun kalesi yıkılmasın” formülünde “kale” kelimesi “ebeveyn” anlamı taşımaktadır. Bu algişte şiiresel bir dille çocuğun yetimliği tatmaması söylenmektedir.

Bazı ninni şarkılarında (beşik cırla), bu formül şarkı ilerledikçe çözülür:

Oyulmasın bu sabiyni kalası! Yıkılmasın bu çocuğun kalesi
Kalası degen nedi? Kalesi dediğin nedir?
Ol boladı atası, anası! Odur annesi, babası! (KMF,
1994: 512).

Daha derin geleneksel bir semantik öge, eski Karaçay ve Balkarlıların şiiresel ve dinsel senkretizminin sonucu olan ve iki anlamsal alandan oluşan bir formüle sahiptir.

Beşigini bauu bu balanı içhinsın, Beşiginin bağı bu çocuğun
açılısın
Başından oğurlu karga kıçırsın Üstünde uğurlu karga ötsün
(KMF, 1994: 513)⁵.

Formülün ilk kısmı olan beşiğe bağlanması, mutlu bir şekilde çözmelerini dilemesi sembolik bir dilektir. Bebeğin “beşiği mutlu bir şekilde terk etmesi” ise çocuk için mutlu bir hayat sürmesi dileğidir.

Konuk gidilen eve girerken ve ayrılırken yapılan alğışlar konukseverliği teşvik etmek amacını taşır:

Cokdan bar etgen Teyri, Yoktan var eden Teyri!
Bardan da cok etgen Teyri, Vardan yok eden Teyri!
Har zatha küçü cetgen Teyri, Her şeye gücü yeten Teyri!
*Carathan canına ırışlı bergen Teyri!*Yarattığına rızık veren Teyri!
Ol buyurğan kuuançnı eterle, Onun emrettiği düğünü yaparlar,
Bu üynü kölüne ceterle. Bu evi memnun ederler.
Kart da, caş da kelgenbiz, Yaşlı da genç geldik,
Kuuançımız künde da bılay bolsun, Düğünümüz her gün böyle olsun
*Bu kuuançha kelgen nasıpdan tolsun.*Bu düğüne gelen nasiple dolsun
Nasıp halkdan ketmesin, Nasip halktan gitmesin

⁵ Karaçay ve Balkarlıların mitolojik sisteminde karganın hem iyi hem de kötülüğün taşıyıcısı olarak iki anlamı vardır.

Kıyınlık anga cetmesin. Felaket ona gelmesin
Kelgenleni çaşauları mamır bolsun, Gelenlerin yaşamları mutluluk
dolsun
Acalları sabır bolsun. Ecelleri sabırlı olsun
Carısınla cürekle, Aydınlansın yürekler
Kabil bolsunla aşhı tilekle. Kabul olsun iyi dilekler
Tüz innet çaşasın, Doğru niyet yaşasın
Zarnı küye aşasın. Kıskançlığı güve yesin
Aşhıladan ulgu alayık, İyilerden örnek alalım
Amanladan keng kalayık! Kötülerden uzak duralım!
(Koçkar, 2018: 97)

Düğün töreninde iyi dilekler dışında Karaçay-Balkar folklorunda bir arkaik tür daha vardır: Karğışlar (lanetler). Karaçay-Malkarlılarda karğış etgen (kargış söylemek) çok görülmesine de edebi değeri yüksek sözler bulunmaktadır.

Bu karğışlar topluluğun düşmanlarına, o klanın kötülüğünü isteyenlere söylenir. Karğışların temelinde iyi dileklerin temelinde olduğu gibi kelimenin büyüü yatmaktadır. Eğer onların içine gömülen değer sistemi takip edersek, aynı bilgiyi iyi dileklerle, ama “tam tersi” olarak taşıdıkları görülür. Halk bayramlarda karğış söylenmesinden hoşlanmazdı. Bu nedenle, karğışlar genellikle şakayla karışık söylenirdi.

“*Telçeng kozğalsın! - Sinirlerin karışsın!*”

“*Tıbırınğ kurusun! - Ocağın kurusun!*”

“*Kyınıngı it aşasın, sırtıngı bit aşasın! - Emeğini it yesin, sırtını bit yesin!*”

“*Üyüing kuuanç körmesin! - Evin mutluluk görmesin!*” (Koçkar, 2018: 99)

Sonuç

Toplum içerisinde konuşan birinin iyilik dilemesi, hem iletişimsel hem de sosyo-normatif bir işlevi yerine getirir. Ama eğer onun alğışında, iyi dileklerini söylerken olağan üstü güçlere atıfta bulunuyorsa, bu alğışın büyülü bir güce sahip olduğuna inanılır.

Böylece, Karaçay ve Balkarlılarda alğışların törenlerde yaygın olarak kullanılması geleneği, yukarıda belirtildiği gibi, sözcüğün büyülü gücüne olan inanca dayanmaktadır. Çünkü kelimelerin kaynağı “bir zamanlar tasvir ettiklerini hayata geçirme gücüne atfedilmiştir” (Propp, 1963: 43). Gündelik hayatta kullanılan alğışlar ise çoğu zaman insanlar arasındaki ilişkiyi düzenlemektedir. Alğışlar, güzel söz söyleme sanatının çekirdeğini oluştururlar. Böylelikle toplum hafızasında bıraktıkları iyiliği, güzelliği ön planda tutan kodlarla yaptıkları programlama ile kuşaklararası geçişte sürekliliği sağlarlar.

Kaynaklar

- ALİYLANI, S. Ç. (1963) Karaçay Nart Sözlü, Karaçay –Çerkes Kitab İzdatelstvo, Çerkessk .- 1963
- CHURSIN, G. (1902) Pochitanie ognya na Kavkaze // Kavkaz. – 1902. – № 121. – Tiflis.
- FREZER, D. (1980) Zolotaya vetv`. – M., 1980.
- KHADZHIEVA, T. M. (2015) Mifologicheskie, trudoviye i semejno-obryadoviye pesni balkartsev i karachaevcev. // Antologiya narodnoj muzyki balkartsev i karachaevcev. Mifologicheskie i obryadoviye pesni i naigryshi. – Nal`chik, 2015. – T.1. – S. 24–50.
- KMF (1994) – Karachaev-balkarskij folklor. Hrestomatiya. Na karach.-balk.yaz. / Sost., avtor predisl. T.M. Xadzhieva. – Nal`chik, 1994.
- KOÇKAR, M. Tekin (2018) Karaçay-Malkarlıların Somut Olmayan Kültürel Mirasının (SOKÜM) Tespiti, Karaçay Malkarlıların Kültürünü Geleceğe Taşımak Proje Kitabı, Eskişehir Kuzey Kafkas Karaçay Balkar Kültür ve Yardımlaşma Derneği, Eskişehir.
- PROPP, V. Ya. (1963) Russkie agrarny`e prazdniki. – M., 1963.
- SHAMANOV, I. M. (1971) Narodny`j kalendar` karachaevcev // Sovetskaya e`tnografiya. – M., 1971– № 5. S.108-117.
- TERZIOĞLU, Öykü (2007) Alkış ve Kargışların, Sözlü Kültürdeki yerleşik Kodların Aktarımını ve Yeniden üretimini Kolaylaştıran Biçimsel Özellikleri, Millî Folklor, Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, Yıl 19, Sayı 75.
- URUSBIEVA, F. A. (1979) Karachaev-balkarskij folklor. – Cherkessk, 1979.
- ZELENIN, D. K. (1935) Magicheskaya funktsiya slov i slovesnyh proizvedenij // Akademiku N.Ya. Marru. – M.-L., 1935.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 26.06.2018

Kabul / Accepted: 27.12.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

YENİLEŞME DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE BİR MEKÂN OLARAK MEYHANE

Abdullah ACEHAN*

Öz

İçkinin alınıp satıldığı içildiği mekân olarak meyhanenin tam olarak ne zaman ortaya çıktığı hakkında kesin bilgiler mevcut değildir. Fakat edebiyatımızdaki yeri aşığı yukarı bellidir. Özellikle klasik şiirimizde, hem mistik hem de dünyevi manasıyla yer almıştır. Tanzimat seneleri başlangıç dönemi olarak kabul edilen Yeni Türk edebiyatında ise özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde daha baskın olarak karşımıza çıkar. Kimine göre buluşma yeri, kimine göre eğlenme kimisine göre de kederlenme mekânıdır. Zaman çizgisine baktığımızda ise önceleri somut bir kavram olarak eserlerde yer alan meyhane, ilerleyen zamanda soyut olarak daha çok ifade edilir. Fakat eli kalem tutan herkes tarafından kabul edilen bir görüntüye sahip olmadığı gibi bazen de pek hoş gözle görülmeyen bir anlam ifade eder. Her şeye rağmen hayatın dolayısıyla edebiyatın bir parçası olmayı sürdürür.

Anahtar kelimeler: Edebiyat, meyhane, alkol, iletişim, buluşma.

* Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, aace1968@hotmail.com

HOUSING AS A MECHANISM IN TURKISH POETRY IN THE REVOLUTIONARY PERIOD

Abstract

There is no exact information as to when the fruit was taken as a place where the drink was bought and sold. But the place in our literature is more or less certain. Especially in our classical poetry, he took place with both mystical and secular. In the New Turkish Literature, which is considered as the beginning period of the Tanzimat periods, especially in the post-republic period, the opposition comes out more dominantly. According to some people, meeting place is a place of grief, according to whom it is entertainment. When we look at the timeline, the tavern with artifacts as a concrete concept is expressed more abstractly as it progresses. But it does not have a condition accepted by everyone who holds the pen, and sometimes it is not so pleasantly visible. Despite everything, life continues to be a part of literature.

Keywords: *Literature, tavern, alcohol, communication, meeting.*

Giriş

Tanpınar'ın dediği gibi zaman ve mekân insanla mevcuttur (Tanpınar, 2004: 29). Bundan dolayı mekân, insanoğlu var olduğu zaman diliminden beri mevcudiyetini sürdüren bir kavramdır. Mekân, insanın sosyal, politik, kültürel ve edebi varlığının niteliklerini etkiler. Mekân ve insan, birbiri içinde var olarak, birbirini yapıp çatarak var olurlar. *Ulysses*'e bakılarak şehrin kurulmasını isteyen Joyce, işte bu gerçeği anlatır. Mekân, insanın gözünden, kulağından, dokunmasından etkilenir. Başka bir söyleyişle; insan gördüğü için, dokunduğu, duyduğu için mekân vardır. Bayramlarda şehrin sokaklarına, evlerine gülümsemeyi ekleyen insandır; insan geçtiği için köprüler, baktığı için saat kuleleri, izlediği için tiyatrolar vardır (Narlı, 2007: 252). Varlığımızın dünyaya gelirken ilk ikametgâhı, anne karnıdır.¹ Anne rahminden sonraki mekânımız ise bedenimizdir. Bedeni ile mekân kavramıyla tanışan insan, büyük mekânlardan olan dünya ile de bir diğer yer kavramıyla karşılaşır. Dünya bir mekândır/yuvadır ve bu mekânda var olan bütün varlıklar, bir nevi yuva hüviyeti de taşıyan dünyada ikamet ederler. İnsanın dünyaya gönderilmeden önce başlayan mekânla olan ilişkisi, dünyaya adım atmasıyla devam eder. Destanlar devrinden bu zaman dilimine kadar devam eden bu birliktelik, farklı zamanlarda, farklı şekillerde devamlılığını sürdürmektedir.

Yaşanılan dünya bir bina ise gökyüzünü de onun çatısı olarak düşünülebilir. İlk çağlarda mağara ve ağaç kovuğu ile başlayan mekânlaşma süreci, bugünlerde rezidanslara kadar uzanmıştır. İnsanoğlu için mekân, zaman içinde yaşanılan bir yer olmanın ötesine geçer. Zamanı tutan bir yer olur. (Bachelard, 1996: 36). Mekânın insan üzerinde; insanın da mekân üzerinde izleri mevcuttur. Bu sebeple mekânın, başta insanoğlu olmak üzere bütün canlıların hayatlarını oluşturan zaman çizgisinin tutulduğu, harcandığı alandır. İnsanın hayatında bu kadar önemli bir yer işgal eden mekânın, açık ve kapalı olmak üzere iki çeşidi vardır.

¹ Birçok edebiyatçı için anne karnı bir nevi sığınma yeridir. Bu sebeptendir ki insanoğlu gerek uyurken gerekse korku sırasında anne karnındaki ilk şekline bürünür, bir nevi büzülür ve bir halka halini alır.

Yer kavramının bir göstergesi olan mekân, edebiyatın da bir parçasıdır.² Gayet doğal olarak edebiyatı meydana getiren sanatçıların da toplandıkları muhtelif yerler vardır. Matbaa ve gazete/dergi idarehaneleri, bu iş için ilk akla gelenlerdir. Genellikle aynı derginin yazar/çizer kadrosu, derginin basıldığı matbaa veya idarehanesinde, evlerinde, kahvehane vb. yerlerde bir araya gelerek, hem bu matbu ürün hakkında hem de edebî konularda sohbet ederler (Can, 2012: 23). Cumhuriyet'in ilanına kadar daha çok az önce isimleri sıralanan kapalı mekânlarda yapılan bu edebi toplantılar; Cumhuriyet'in ilanından sonra umûma açık yerlere doğru bir kayış sergiler. Bu kamuya açık olan mekânların başında eğlence yerleri gelir. Buna binaen başta İstanbul ve Ankara gibi şehir merkezlerinde pek çok sanatkârın kıraathane, bar, pastane, lokanta ve meyhanelerde toplanarak şiir ve edebiyata dair sohbet ettikleri bilinmektedir. Bunların haricinde bazı tanınmış kişilerin evleri de edebiyatçıları bir araya getiren önemli yerler arasındadır. Kalem sahibi kişiler genellikle buralarda tanışır ve edebi birikimlerini paylaşırlar. Hatta bazı dergilerin yayımlanma düşüncesi bile ilk defa buralarda ortaya atılmıştır.³

Bazı yerler, iş çıkışı veya hafta sonu gidilen bir buluşma yeridir.⁴ İstanbul başta olmak üzere Türkiye'nin birçok ilinin meşhur buluşma mekânları vardır: Lebon gibi Baylan gibi Markiz gibi İstanbul Pastanesi gibi.⁵

² Edebiyat ve mekân kavramı üzerine bazı araştırmalar yapılmıştır: Haluk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara-1996; Salah Bırsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Nisan Yayınları, İstanbul-1993; Salah Bırsel, *Kahveler Kitabı*, Sel Yayıncılık, İstanbul-2009 vb.

³ 1949 yılında yayımlanmaya başlayan *Yaprak* dergisinin kuruluş kararı, Şerafettin Mahmut Dikerdem'in Ankara Selanik Caddesi'ndeki evinde yapılan toplantıların birinde kararlaştırılır.

⁴ Bu buluşma için Şavkar Altinel'i örnek verebiliriz. Altinel, İngiltere'de yazı yazdığı derginin editörü ile böyle bir mekânda [barda] buluşur (Altinel, 2013: 96). Yayıncı Salim Şengil, telif ücretini ödeyeceği edebiyatçılara buluşma yeri olarak, meyhaneyi adres olarak gösterir (Aksoy, 2000: 125). Mekânlar, insanoğlu kadar fiktif olan varlıklar için de buluşma yeridir. Mesela şiir ve romanlarda yer alan kahramanlar, sinema, bar, cafe vb kapalı uzamlarda bir araya gelebilirler (Kıran, 2011:251).

⁵ Yahya Kemal Beyatlı, Mithat Cemal Kuntay, Ahmet Haşim, Orhan Seyfi Orhon Lebon Pastanesi'nin gediklileridir (Ortaç, 1966: 290). İkinci Yeni'nin şairi Edip Cansever ve arkadaşları, toplantı yeri olarak Elit Pastanesi'ni seçerler (Doğan, 2008: 101). Nurullah Ataç, arkadaşlarıyla birlikte Ankara Kızılay'daki Dörtüol ağzına çok yakın bir yerde bulunan Flamingo Pastanesi'ne takılır. Dostlarıyla birlikte burada oturarak edebiyat sohbetleri yapar (Özlu, 2014: 209). Ünlü pastanelerden birisi de Baylan pastanesidir. Baylan denilince 1952-1954 arası edebiyat dünyasında olan "Maviciler" akla gelir. Maviciler için bu mekân buluşma yeridir. Baylan'ın bir de İstanbul şubesi vardır. Arnavutluk'tan yeni gelmiş Philippe Lenas tarafından Loryan adıyla 1923 yılında Beyoğlu'nda açılır. İki yıl sonra Karaköy şubesi hizmete girer. Loryan, 1993'ten itibaren özellikle edebiyatçıların uğrağı bir mekân haline gelir. O yıllarda 'Vatandaş Türkçe Konuş' kampanyası sırasında sanat tarihçisi Burhan Toprak'ın önerisiyle adı; Çağatay Türkçesi'nde 'mükemmellik' anlamına gelen 'Baylan' ile değiştirilir (Durbaş, 2007: 45). 1950'li yıllarda İstanbul'daki Baylan'ın masaları üzerinde elden ele en çok dolaşan kitaplar, Lautreamont'un *Maldoror'un Şarkıları* ile Andre Breton'un *Antologie de l'humour noir*'dir (Özlu, 2014:107). Baylan'ın müdavimleri şunlardır: Adnan Özyalçınar, Atilla İlhan, Ahmet Oktay, Arif Damar, Behçet Necatigil,

Zaman zaman pasta / kurabiye kokan bu mekânların yanına çay ve sigara dumanı barındıran İkbâl, Küllük, Çınaraltı, Marmara gibi kahveler gelir.⁶ Bu kahveler daha çok alaturka bir hüviyete sahipken; Nisuzaz, Ankara, Lebon ve Markiz gibi pastaneler daha alafranga bir havaya sahiptirler.⁷ Kahvehaneler edebiyat dünyasında önemli bir yer işgal eder. 1936 yılında Konya Lisesi'nden mezun olduktan sonra tahsil için İstanbul'a gelen Tarık Buğra; sırasıyla Tıp, Hukuk ve Edebiyat fakültelerine kaydolar. Fakat bu üç fakülteden diploma alamayan Buğra, Küllük Kahvesi'nden mezun olur (Güçlü, 2008: 50). Öyle ki Sabri Altınel, kendisi itiraf eder şiirlerini kahvelerde yazdığını:

Cemal Süreya, Demir Özlü, Doğan Hızlan, Edip Cansever, Erdal Öz, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ferit Edgü, Fethi Naci, Oktay Akbal, Haldun Taner, Orhan Kemal, Peyami Safa, Ülkü Tamer, Sevim Burak. Ankara'daki bir diğer buluşma noktası İstanbul Pastanesi'dir. Ulus Meydanı'ndaki pastaneye, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sadri Ertem, Yaşar Nabi, Nurullah Ataç, Ahmet Kutsi Tecer takılır (Can, 2012: 26). İstanbul Pastanesi, Hisarçılar'a, *Varlık* ve *Ağaç* dergilerine de hizmet verir. Ankara'da edebiyat dünyasının müdavimi olduğu Özen ve Kutlu isminde iki tane daha pastane vardır.

⁶ Beyazıt'taki Küllük Kahvesi, "Muallimler Bahçesi" ve "Akademi" diye de bilinir (Can, 2012: 25). Aslında Küllük, 1940 senesi Eylül ayında bir sayı çıkıp kapanan bir derginin adıdır (Birsnel, 1976: 58; Can, 2012: 25). Küllük, özellikle Darülfünun'un tasfiyesinden sonra gelişir. Sıtkı Akozan'ın daha sonra kitap olarak da yayımlanan "Küllükname" adlı bir manzumesi de vardır. Küllük'ün hemen peşi sıra Çınaraltı gelir. 1960 senesinden itibaren Marmara kendisini gösterir:

"Ankara'dan, İzmir'den, yurt dışından herhangi bir sebeple İstanbul'a gelen bir bilim insanı, politikacı, gazeteci, romancı, şair Marmara kahvesinde sohbet olduğunu bilir, dostlarını görmek, yurttan ve dünyada neler olup bittiğini anlamak için mutlaka oraya uğramaya çalışırdı. Müdavimleri arasında dindarlar, ateistler, milliyetçiler, batıcılar, demokratlar, komünistler faşistler aynı masada oturur, rahatça tartışılırdı." (Niyazi, 2001: 13).

Marmara Kahvesi'nin akademik bir hüviyeti vardır. Markiz ise seçkin bir mekândır. Belle epoque duvar çinileri vardır. Kibar bir tenhalığı, Levanten atmosferi, gümüş çatal bıçakları, fayans tabakları ve Bay Avedis'in güngörmüş bir üslubu vardır (Taner, 2016: 19). Yakın zaman içinde vefat eden Mehmet Niyazi'nin yazmış olduğu *Deliler ve Dâhiler* kitabı da Marmara Kahvesi'ni anlatır. Bu kahvede yaşayan oranın havasını teneffüs eden kişilerin hayatı anlatılır bu eserde. "Ne kadar katkı yapılırsa yapılınsın asla dolmak bilmeyen bir ummanı andıran Marmara, bin bir memeden ülke çocuklarına süt verir fakat gene de boşalmak bilmez." (Elgin, 2006: 93; Türinay, 2006: 116/120). Marmara kahvesinin epey geniş bir kadrosu vardır. Hepsini buraya alma ihtimalimiz olmadığı için bir kısım isimler şunlardır: Erol Güngör, Hilmi Oflaz, Sezai Karakoç, Mehmet Çavuşoğlu, Üstün İnanç, Mahir İz, Mehmet Şevket Eygi, Nihal Atsız, Necip Fazıl, İsmet Zeki Eyüboğlu, Nevzat Kösoğlu, Cemal Anadol, Dündar Taşer vb. Marmara Kahvesi hakkında yapılmış başka bir çalışma da Cem Sökmen'e ait olan *Marmara Kiraathanesi*'dir. Mehmet H. Doğan'a göre bu kahvelerin toplumcu-gerçekçi şiirin oluşumunda da payları vardır:

"M. Niyazi Akıncıoğlu, hukuk öğrenimi için İstanbul'a geldiğinde, Beyazıt çevresindeki kahvelerde toplanan bir şair grubunun ortasına düşer; genç, yaşlı, yeni şairlerle tanışır. O yıllarda şiir yazarları arasında neredeyse ortak kullanılır hale gelmiş olan savaş karşıtlığı, yaşama sevinci, umut, insana güven, özgürlük, kent-kır çelişkisi, yoksul insanların yaşamı gibi izlekler, onun şiirine de egemen olur. Birer şiir okuluna dönüşmüş olan kahvehanelerde (Küllük, Marmara vb.) şiir tartışmaları yapılır, dergiler tasarlanır, akımlar oluşur. Ortak bir etkileşim içinde 40'lı yılların şiiri doğmaktadır. Daha sonra Toplumcu-Gerçekçi Şiir diye nitelendirilecektir bu şiir." (Doğan, 2001: 82).

⁷ Nisuzaz Pastanesi, cumartesi günü sanki bir edebiyat matinesine şahitlik eder. Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Sabri Esat Siyavuşgil, Yahya Kemal Beyatlı, Vehbi Eralp, Ahmet Hamdi Tanpınar buranın müdavimlerindedir. Nisuzaz'da edebi sohbetlerin büyük bir kısmını şiir oluşturur (Birsnel, 1993: 92). Nisuzaz'ın yakınlarında yer alan Ankara Pastanesi ise önceleri Petrograd ismiyle hizmet vermiştir. Nurullah Ataç, Necip Fazıl, Fikret Adil, Sadri Ertem ve Kazım Sevinç Altınçağ gibi edebiyatçılar sık gelenlerdendir (Can, 2012: 25).

*Şiirlerimi kahvelerde yazdım
Kırk para, para yoktu cebimde
Onuncu kahveyi içiyordu emekli Rüstem Bey
Mehmet efendi gazete okuyordu
Tavla şakırtıları, hüpürdetmeler
Tartışmalar dedikodu (Hızlan, 2010a: 33 / Behramoğlu, 2007: 109).*

Yakın dönem içinde meşhur olan kahvelerden birisi de Kuzguncuk'taki Sahil Kahvesi'dir. Burası, şimdilerde hayatta olan birçok edebiyatçının buluşma noktasıdır:

“Can Yücel ile son kez, sanıyorum ki en çok iki yıl önce (1997), sabahın erken bir saatinde Kuzguncuk'taki kahvede buluştuk. Tek başına oturduğu masada, okumakta olduğu gazetelerden bir maket bıçağıyla bir şeyler kesiyor, bir yandan da (suyla epeyce yumuşatılmış) viskisinden yudumlar alıyordu. Kafası her zamanki gibi siyasetin, edebiyatın sorunlarıyla, her iki alanın en güncel konularıyla tika basaydı.” (Behramoğlu, 2007: 128).

Kantinler, kahvehaneye geçişte önemli bir konuma sahiptir.⁸ İstanbul Üniversitesi'nin Hukuk Fakültesi ve Edebiyat Fakültesi kantinleri buna güzel birer örnek teşkil ederler. Bu kantinlerde başlayan edebiyat ve sanat sohbetleri, ilerleyen saatlerde derslerin de bitmesiyle Sahaflar Çarşısı girişindeki İkbâl, Çınaraltı, Küllük ile Şehzade'deki Zeynep Hanım Konağı yakınlarındaki kahvelere taşınır (Taner, 2016: 51/111).⁹ İkbâl, Nuruosmaniye'deki kıraathanedir ve hemen hemen bütün şöhretlerin bir araya geldiği meşhur bir mahfildir. Daha çok kış aylarının gözdesi olan İkbâl Kıraathanesi, Tanpınar'ın Ahmet Haşim ile tanıştığı yerdir:

“Nuruosmaniye'deki kahveyi bilir misiniz? İkbâl Kıraathanesi? Orası, fikir, sanat, edebiyat adamlarımızın kışlık kulübü idi: Falih Rıfka Atay'dan Tahir Nahid hocaya kadar, yeni, eski bütün şöhretleri orada

⁸ Kantinler gündüzlerin merkezidir, vakit öğle sonuna doğru kayınca kantinin yerini kahveler alır:

“Kantinde sırf edebiyat sorunlarıyla, yazarlar üzerinde tartışılıyordu. Herkes okuyor okuduklarını arkadaşlarına aktarıyordu. Rus klasikleri baştan sona okundu. Çınaraltı'na Akşit Göktürk ile Turan Oflazoğlu da geliyordu. Onat (Kutlar) oluşan edebiyat bilincinin merkezlerinden biriydi.” (Özlü, 2014: 180).

⁹ Ahmet İhsan Tokgöz o çok değerli Matbuat Hatıralarım isimli eserinde, böyle bir kahveden bahseder. Sucu Kosti tarafından işletilen bu kahvehane, o dönemde yazı yamaya ve bastırmaya hevesli gençlerin, ünlü yazarların uğrağı diğer kitapçı dükkanlarından içeri girmeye cesaret edemeyenlerin toplandığı bir yerdir. Ahmet Rasim, Mahmut Sadık ve Ahmet İhsan bu Kosti'nin kahvesinin müdavimlerindendir (Tokgöz, 2012: 41).

bulurdunuz. Orda toplanırdık, orada konuşurduk” (Ortaç, 1963: 162).¹⁰

Bu durum sadece bize özgü bir olay değildir. Başka ülkeler için de aynı durum geçerlidir. Mesela Artur Adamov, Paris yıllarında Dome kahvesinin müdavimidir:

“1927 yılıdır. On dokuz yaşında Adamov. Montparnasse, Dome Kahvesi ve Artaud. Sigara dumanıyla dolu, masalarda akla gelebilecek her dilden gazetelerin yayıldığı, sütlü kahve fincanlarının sesiyle çınlayan, gerçek asalaklar, gerçek sanatçılar, sahte sanatçılarla dolu, söylevlerin-şiir, resim, politika üzerine-verildiği bir yerdir bu kahve.” (Özlu, 2014: 40).¹¹

Paris’in tanınmış kahvelerden birisi de Quartine Latin’de bulunan Vachette kahvesidir. O zamanın edebiyatçıları Jean Moreas gibi meşhurlar ile hemhal olmak için buraya gelirler (Hisar, 2009: 99). Mesela Moreas, Vachette’ye gelen edebiyat meraklılarına bir nevi konferans vererek onların yetişmelerine yardımcı olur:

“Belki cetlerin adetlerinden ayrılmayarak, hayatını bir nevi agorada geçirmek ihtiyacıyla, Vachette kahvesinin muhitini sabahtan gece saatlerine kadar, ömrünün çerçevesi haline koyan Jean Moreas’ın en sevdiği şey, kahvehanede bir köşeye oturup etrafına edebiyatçılar toplanınca, onlara adeta konferans verir gibi uzun uzun edebiyattan ve şiirden bahsetmek, sözlerinin hiç kesilmeden dinlenildiğini görmektir. O zamanlar susmayı bilmezdi. Ekseriyetle üst perdeden konuşur, daima vecize irat eder, fetva verir gibi söyler, sözlerinde bir katıyet ifadesi bulunmasını severmiş. Vachette kahvesinin garsonu Isidore, Jean Moreas’ın ötekilere berikilere şakadan söylemeyi adet ettiği bu mısraları duyarak, kendisi de onu tanzire kalkışmış. İşte böyle müşterilerinden başka garsonlarının bile nazım meraklısı oldukları; muharrirlerin, sanatkârların gece gündüz içinde dolup taşıkları, senelerden beri edebiyat mubâhaselerine ve tarihine girmiş olan bu Vachette kahvesinin, günün birinde kapanması Paris’te adeta bir hadise olmuştu.” (Hisar, 2009: 100).

¹⁰ Tanpınar’ın bu mekânda (İkbal) bulunduğu bir diğer kişi de Hasan Ali Yücel’dir (Eronat, 1997: 44). Bu kahvehaneler içinde en eski olanı İkbal Kiraathanesi’dir. Ankara Caddesi üzerinde bulunan Meserret Kiraathanesi de aynen İkbal gibidir.

¹¹ Avrupa’daki bu kahveler, edebiyat ve sanat dünyası için çok önemlidir. Çünkü Tristan Tazara, Dadaizm’i Zürih’teki Odeon Kahvesi’nde ortaya atar:

“Dadaizm, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kimselerin ruhsal durumunun sonucuydu. Tristan Tazara, iki hecesinin anlamsızlığı yüzünden dostlarını coşturan bu sözcüğü 1916 yılında Zürih’teki bir kahvede(Odeon Kahvesi) ortaya atmıştı.” (Özlu, 2014: 45).

Edebiyatçıların buluşma yeri olarak kıraathane, kahvehane ve pastane dışında birlikte oldukları, yemek yedikleri hatta akşam vakti ise hafif de olsa alkol aldıkları yerlerden biri de lokantalardır. Bu lokantalar denilince ilk akla gelen yerler İstanbul'daki Nil, Deniz ve Ankara'daki Karadeniz lokantalarıdır (Birsnel, 1976:180). İstanbul gibi Ankara'da da Yenişehir'deki Sakarya Caddesi üzerinde Nil Lokantası mevcuttur (Aksoy, 2000: 39).

Birahane ise buluşma için pek revaçta olmayan bir mekândır. Fakat buna rağmen hâlâ hayatını devam ettirmektedir. Doğan Hızlan, bugün yaşama kavgası veren, daha çok bireyselliği ve hüznü temsil eden bu yerleri şu sözlerle tasvir ediyor:

“Birahane ise, genel anlamda alt sınıfın eskârını dağıtacağı, arkadaşlarıyla dertleşeceği, yeni arkadaşlıklar kuracağı, üzüntüsünü giderecek yerde dertlenen bir mekân. Ucuza içki içilecek, yerleşik deyimiyle kafa bulunacak, belli bir sınıfı, ağırlıklı olarak belki proletaryayı veya o tabakanın insanlarını, belki varoşta yaşayanları sinesinde toplayan bir yer. Kapıdan baktığımızda oradakilerin yüz ifadesi hüznüldür. Zaten bizler neşelenmek için değil, kepenklerimiz kapatıp içeri dönmek için içeriz. Neşe getirmez bize alkol. İşte birahane orada bulunan insandan da dertli bir yerdir. Sizden önce orada derdine derman bulmaya gelmiş insanların, oraya sirayet etmiş kasveti size de tesir edecektir. Bir zamanlar bira reklamlarıyla birahaneler çoğalmıştı, hatta kahvelerin yerini almıştı. Değişen yaşam biçimini de simgeliyor birahane. Hepimiz burayı tanıyoruz, hepimizin zihninde bir tanımı ve yorumu var. Meyhanelerin bireyselliğine karşı birahaneler toplu içme yerleridir. Üstelik konfor da yoktur. Ayaküstü içip gideceksiniz daha doğrusu meyhanedeki veya diğer içki sofralarındaki gibi teferruatlı masalar yoktur, ona gerek de yoktur. Yani ne içkinin tadını çıkaracaksınız ne sarhoşluğun keyfini. İkisini de yarım yapıp eskâr dağıttığımızı samp evinize döneceksiniz.” (Hızlan, 2010: 162).

Buluşma yeri olarak bazen evin odası da kahvehane, pastane, lokanta hatta bar kadar iş görür:

“1957’de doğrudan doğruya felsefeci olan Selahattin Hilav’ın yurda dönüşü, o genç yazarlar çevresi için yeni bir kan dolaşımı yaratmıştı. Fatih’te, bizim evin bana verilmiş küçük odasında; Selahattin Hilav’ın Çarşamba’da babadan kalma evinde; Önay Sözer’in Çarşıkapı’daki odasında; Asım Bezirci’nin Yavuz Selim’deki küçük evindeki toplantılar” (Özlü, 2014: 22).

Meyhane ise bu sıraladığımız mekânlar içinde farklı bir boyutta konumlanır. Herhalde alkolün icadıyla meyhanenin ortaya çıkma zamanı

birbirine çok yakın olmalıdır. Edebiyat dünyası için kahvehane gibi, pastane gibi, lokanta gibi önemli bir buluşma ve görüşme yeridir meyhane. Tanpınar bile çevresindeki kadınlar hakkında bilgi verirken bazıları için “*boğaz meyhaneleri gibi derin*” ifadesini kullanır (Elçi, 2014: 35). Salah Birsnel, yakın dostları olan Naim Tiralı, Tarık Dursun, Muzaffer Aşkın, Behçet Necatigil ile Taksim’de ismini vermediği bir meyhanede buluşur (1973). Bu görüşmelerde, geçmiş kadar şimdiki zamanın güncel olaylarından da bahsederler. Tabi ki konuşulan meseleler içinde edebiyat, ilk sırada gelir (Birsnel, 1976: 67). Meyhane, edebiyatçı için sadece bir mekân hüviyetinde değildir. Bachelard’ın da ifade ettiği gibi bu mekân, onun hayatının ve eserlerinin çözümlemesi üzerinde çok etkilidir. Meyhane, bazı kalem ehlinin hayatı için, önemli ipuçları içeren bir mekândır.¹² İşte bundan dolayı mekân çözümlemesi, hem edebiyatçı hem de onun eseri için ayrı bir önem arz etmektedir.

Meyhâne:

İçki içilen ve satılan yerlere meyhane denir (Devellioğlu, 1996:638). Meykede, harâbât ve humhane gibi isimleri de vardır. Kapalı mekânlar grubuna dâhil olan ve görülen / elle tutulan bir mekân olarak meyhane, aynen ikamet edilen diğer binalar gibi kendine has çizgileri olan, geometrik şekillerden mürekkep bir yapıdır (Bachelard, 1996: 73). Meyhaneler, şehir hayatı içinde yer alır ve yer tasnifleri içinde “düzenlenmiş yerler” gurubuna dâhildir (Narlı, 2007: 14). Şehir mekânlarından birisi olmasına rağmen, modern şehrin içindeki mezarlık, hapishane, psikiyatri klinikleriyle birlikte “öteki mekânlar” kategorisindedir:

“İnsanlar eve girebilir, sokakta gezebilir, kahvelere, parklara gidebilir ama herkes meyhaneye gidemez. Bundan dolayı “öteki” mekânlardandır. Ortak ve meşru bir imaj taşımazlar. Meyhane ve benzeri yerler, şehir hayatının içindeki meşru görünen durumlarına rağmen, meyhane gibi alkollü bir lokantadan farklı görünen ve belli ölçülerde yadsınan mekânlardır. Bundan dolayı bu türden mekânların belirli yerlerde toplanması, şu veya bu oranda tecrit etme düşüncesinin yansımasıdır. Meyhaneye giren insan girmeden önceki insandan farklıdır. Mutasavvıf, aşk şarabını yudumladıkça; kadehi dudağına değdikçe sevgiliye yaklaşır ve aklın, hesapların ve benliğin

¹² Özel yaşantımızla ilgili mekânların dizgisel, ruhsal çözümlemesine “mekân çözümlemesi” denir (Bachelard, 1996: 36).

cenderesinden kurtulmaya başlar. Rind içtikçe, dünyanın küçüldüğünü, insanın bir âb-ı hayâle doğru kaydığını duyar. Modern insanın meyhanesi ise, katılaştan, yapaylaşan ve nesneleşen hayatın buharlaştığı yerdir.” (Narlı, 2007: 258).

Genellikle meyhane, halk içinde orta tabaka ve daha alt kesim için bir anlam ifade eder. Üst gelir grubuna dâhil olanların az bir kesimi tarafından tercih edilen bir yerdir. Bu orta / alt tabaka mensubu olan bireylerin bir kısmı için alkol, hayatın vazgeçilemeyen zevklerinden ve sığınaklarındandır. Bundan dolayı meyhane, küçük adamın şehirdeki/kasabadaki en önemli mekânlarındandır. Çünkü bu küçük insanlar, fabrikalarda çalışırlar, meyhanede dertleşip kederlerini kısa süreliğine de olsa unuturlar. Meyhane demek onlar için biraz eğlence ama daha çok hüznün demektir. Meyhaneler, her şeyin daha açık, daha yalın ve insanca yaşandığı yerlerdir. Bu sebeple meyhanedeki kişi ile mekân arasında tarihsel değil yaşamsal bir bağ mevcuttur (Yavuz, 2013:148). Acı zeytinyağı kokan, üzerine yanmış yağ kokusu sinmiş, sigara dumanının bulut tabakası halinde olduğu yerlerdir (Andı, 2010: 211; Behramoğlu, 2007: 99). Meyhaneler, kamusal alanlardır. Fakat kamusal alan olmasına rağmen halkın gözünde pek de öyle görünmez.

Yahya Kemal'in;

Meyhane böyledir bir içen dâimâ içer

Mahfice başlayan giderek bî-riya içer.

beytinde ifade ettiği gibi başlangıçta gizli saklı gelinen mekân zaman içinde aleni olarak hem de hiç çekinmeden gidilen bir yer halini alır. Çünkü hem din hem töre gereği bu mekân, yürürlükteki ahlakın ya da aklın doğru bulmadığı, tasvip etmediği bir yerdir. Kimine göre insan ruhunu rahatlatan, kimine göre kasvetli bir havası vardır.¹³ Aynen Yunus Emre'de olduğu gibi Mehmet Akif Ersoy için de meyhane toplumsal değerler açısından negatif bir anlam ifade eder (Saraç, 2000:145). Olumsuz bir mekândır. Öyle tasvir eder Mehmet Akif:

¹³ Meyhanenin toplum yapımız içinde pek de hoş görülmeyen bir durumu vardır. Bazı kimseler bu mekânları, bitirimehane veya düşkün kimselerin buldukları yerler olarak görür. Bir dönemin ünlü tiyatro sanatçısı Cahide Sonku, hayatının son dönemlerinde ucuz meyhane köşelerini tercih eder hale gelir. Hatta onun için "alkolik kadın" ifadesi kullanır. Cahide Sonku, bir mülakatında küçük insanlarla burada mutlu olduğunu beyan eder. Zamanında sözü emir kabul edilen Sonku, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki salaş meyhanelerde borç para ile içki satın alacak duruma düşer (Özgüç, 2003:21/73). Cahide Sonku, (SİYAD) Sinema Yazarları Derneği tarafından kendisine verilmesi uygun görülen ödülünü dernek başkanı Atilla Dorsay'ın elinden Açık Hava Tiyatrosu'nda alması gerekirken, Beyoğlu'ndaki Körfez meyhanesinde alır (1979).

“Canım sıkıldı dün akşam, sokak sokak gezdim;
Sonunda bir yere saptım ki, önce bilmezdim,
Bitince bir sıra ev, sonra bir de vîrâne,
Dikildi karşıma bir han kılıklı meyhâne;
Basık tavanlı, karanlık, sefil bir dükkan;
İçinde bir masa, yahut civar tabutluktan
Atılma çok ölü görmüş acıklı bir teneşir!
Yanında hurdası çıkmış bir eski püskü sedir
Sakat, bacaksız on, on beş hasırlı iskemle
Kırık dökük şişeler, bir de çinko tepsiyle,
Beş on kadeh, iki üç testi...Sonra tezgahlık” (Ersoy, 1984: 39).¹⁴

Halkın bir kısmının mesafeli durduğu, Agora Meyhanesi, Degüstasyon, Çiçek Pasajı bu yerlerden bazıları, şiirlere, şarkılara yazdırır adlarını:

*Cânân ki Degüstasyon’a gelmez
Balıkpazarı’na hiç gelmez.*¹⁵

Meyhane denilince Ankara’da Posta Caddesi’ndekiler; İstanbul’da Sarıyer Samatya’daki Safa, Galata¹⁶, Rıhtım Caddesi, Karaköy ve Kumkapı’daki muhtelif meyhaneler ile Çiçek Pasajı, ilk akla gelenlerdir:

“Çiçek Pasajı, sadece Beyoğlu’nun değil, belki dünyanın en civcivli meyhanesi idi. Her Tanrı’nın günü bu pasaj sabahın yedisinden gecenin yarısına kadar her çeşit insanla dolar taşardı. Yirmi kadar meyhanenin içi,

¹⁴ Mehmet Akif için buralar, yuva yıkan, ocak söndüren yerlerdir:

“Gelir feryâtlar ebkem duran her seng-zârından
Yıkılmış hânümanlar sanki çıkmış da mezârından
Dehân-ı hasret açmış rahnedâr olmuş cidârından
Çöker bir düd-u mâtem yükselir gûyâ gubârından
Giren bir kere nâdimdir hayât-ı müsteârından” (Ersoy, 1984: 38).

¹⁵ Ahmet Haşim’in, “Cânân ki gündüzleri gelmez / Akşam görünür havz üzerinde” mısralarına Orhan Veli’nin yaptığı yansılama veya nazire.

¹⁶ İstanbul fethedilmeden önce Galata’da meyhaneler vardır. İstanbul’un fethinden sonra Cenevizlilerle bir anlaşma imzalanır. Bu anlaşma sayesinde, hâlâ ismini kullanmakta olduğumuz Galata şehri eskisi gibi yani meyhaneleri ile yaşamaya devam eder (Beyatlı, 2015: 284).

fiçilerin masa olarak kullanıldığı kaldırımları, pasajın ortasındaki boşluk, Balık Pazarı ve Beyoğlu kapılarına sıralanmış seyyar karidesçi, kokoreççi ve midyeciler günün hiçbir saatinde müşterisiz kalmazdı. Müşterilerin hepsi birbirinden renkli, canlı ve çelişkendi. İflahbulmaz esrarkeşle snop aydın, sırtık turistle karamsar sanatçı, ipini koparmış aylakla çiçeği burnunda asistan, dejenere mirasyedi ile ağır işçi, burada dirsek dirseğe kafa cilalarlardı. Şurada Sulukule triosu, gırnata, keman ve darbuka ile çiftetellilerin en oynağını çalar ve on beş yaşında kirli ayaklı ama Rodin'i çıldırtacak endamlı bir çingene kızı masaların üstünde göbek atarken, beride tansiyoncu madam yaşlı müşterilerine ayakta sağlık kontrolü yapar, aldığı sonuca göre Entelektüel Cavit'e 'Beye tuzlu meze vermeyeceksin diye' direktifler verir, votkalı bira ikmalini tamamlayıp yurt ve dünya sorunlarını çözümlenecek kıvamı bulmuş bir gevezenin değerli diskuru, son lig maçının teknik tahlilini yapan iki fanatik kulüpçünün tartışması ve seyyar bademcilerle cevizcilerin gürlütüsünde güme giderdi". (Taner, 2016: 185).

Genellikle edebiyatçılar, büyük ve geniş meyhaneler yerine- belki de maddi imkansızlıklarından dolayı- daha çok nohut kadar küçük yerleri tercih ederler:

"İçkiler ve mezeler semtlere göre değişiyor. Lüks meyhanelerde istakoz tabağı kurulmuşken, koltuk meyhanesinde Arnavut ciğeriyle yetiniliyor, hadi yanına fasulye piyazı, her semtin töresinde, imkanlarında başkalkılar, yeni yeni lezzetler ortaya çıkıyor." (İleri, 2005: 259).

Ece Ayhan'ın hem İkinci Yeni'den hem de sosyal hayattan sıkı dostu olan Edip Cansever, maddi durumu iyi biridir. Zaman zaman bu ikili, meyhaneye giderler. Gittikleri meyhaneler, Edip Cansever'den ziyade Ece Ayhan'ın maddi durumuna uygundur. Bu sebeple Edip Cansever'in tercihlerinde ilk sırayı salaş meyhaneler alır. Zaten hesabı de genellikle Edip Cansever öder. Cansever, o kadar arkadaşlarının maddi durumlarına dikkat eder ki onlarla salaş meyhanede içtikten sonra onlardan ayrılıp, daha lüks olan Bebek Oteli'nin barına giderek orada içmeye devam eder (Ayhan, 1995: 65). Onun, Bebek Oteli'nin barındaki kadeh arkadaşları arasında, Ataol Behramoğlu, Cemal Süreyya ve Turgut Uyar gibi ehl-i kalemler vardır (Behramoğlu, 2007: 133).¹⁷

¹⁷ Bu barlar sadece edebiyat dünyasından sanatçıların buluşma yerleri değildir. Başka meslek grupları için de bir nevi buluşma mekânı görevini yerine getirirler:

Orhan Veli'nin hayatında meyhanenin önemli bir yeri vardır. *Yaprak* dergisini çıkarmaya başladığı günlerde (1949), Kürdün Meyhanesi'ne takılır. Maalesef o günlerde içtiği içkinin, yediği mezenin parasını ödeyecek durumu yoktur:

“O sıralar Kürt’le aramız açık olduğundan sonra veririz diyemiyoruz. İkimizin de sınırları gergin. İşin içinden nasıl çıkacağımızı düşünüyoruz. Paralı dostlardan da gelen giden yok. Mütercim Galip geldi bir ara, ama onda da para suyunu çekmiş. Bizden bir şarap içti para bulmaya gitti. Hesap durmadan kabarıyordu. ‘Şu bizim hesabı gör yavaş yavaş’ diyemiyorduk. Orhan’ın Melih’e, Cevdet’e, benim Basın-Yayın’a telefonlarımız da boşa çıktı. Zaman ilerliyordu. Sinirlerimiz gerilmiş yay gibiydi. Garsonlar durumu sezmiş gibi bardaklarımızı isteksizce dolduruyorlardı. Umarsız meyhane kapanıncaya kadar kalacak, bir yardım eli bekleyecektir. Kimden bilinmez.” (Aksoy, 2000: 48).

Meyhaneler, bir kısım kalem sahibi için bir nevi terapi merkezi görevini de ifâ eder. Buraya gelen şair veya yazar, gerilim veya yorgunluğundan kurtulmuş bir şekilde ayrılır:

“Efkârlı bir günümüzde bu pasajın (Çiçek Pasajı) Balıkpazarı girişinden dahlp itekaka yahut itile kakıla, rastladığımız tanıdık tanımadık dostlara selam vere vere, önümüze çıkan yivışık sarhoşları vücut çalımı ile geçe geçe, ek dolaş olan satıcılara dert anlata anlata bu insan denizinden ilerledikçe biraz önce sizi burgulayan dertlerden, güncel sorunlardan, kişisel sürtüşme ve gocunma tortularından arındığınızı, hatta biraz önce niye burulduğunuzu artık anımsamaz olduğunuzu hayretle görürdünüz. Orada, bu insan denizinin içinde, bir insan zerresi olurdunuz. Kendi kafanıza ve kuruntunuzda yarattığınız egosantrik kişiliğinizden burada kurtulur, çevre ile kaynaşıp daha sağlıklı bir ilintiye girerdiniz. Bu kürü eskiden sık sık yapardım.” (Taner, 2016: 186).

“Türkiye'nin stratejik konumu ve tarafsızlığı nedeniyle İstanbul, İkinci Dünya Savaşı'nda casusluk ve entrika arenası haline gelmişti. İki tarafın ajanları burada aynı otellerde, aynı barlarda yan yana masalarda oturarak birbirlerine kulak misafiri oluyorlardı. Özellikle Tokatlayan Oteli'nin barı bu gibi yerlerin başında geliyordu. Bar casusların uğrak yeri olmuştu. Casuslar sanki birbirlerinin farkında değilmiş gibi oturup içkilerini içiyorlar, aslında öbür masada konuşulanların kelimesini kaçırmamaya özen gösteriyorlardı” (Devrim, 2000: 184).

Meyhanenin bu türden [rahatlama, eğlenme, toplanma yeri] birkaç özelliğinin daha olduğunu bilen Haldun Taner, Edebiyatçılar Birliği'ne başkan seçilince, bu işlevleri görececek bir yerin eksikliğini hisseder. Zamanın edebiyatçılarının birlikte oturup eğlenebilecekleri, eğlenirken de fikir alışverişinde bulunabilecekleri, his ve fikir dünyalarını birbirlerine ifade edecekleri bir mekân tasavvur eder. Bu düşünceden hareketle hemen işe koyulur ve Beyoğlu'ndaki Çiçek Pasajı'nın hemen yanında, Edebiyatçılar Birliği'ne ait meyhane/lokal tarzında bir yer düzenler:

“Edebiyatçılar Birliği'ne başkan seçildiğim zaman, ilk iş olarak lokalsizliğe son vermek için arkadaşım Aziz Nesin ve Fethi Naci ile büyük çapta Açık hava matineleri düzenledik. Elde edilen hasılatla kiralık yer aramaya başladık. Bu hanın ikinci katında tam Beyoğlu girişi kapının üstünde Gör-Çek Fotoğrafhanesi vardı.¹⁸ Bir tesadüfle fotoğrafçının çıkacağını öğrendik. Mal sahibi, Sait Paşa'nın varislerinden biri idi. Bir öğrencimin de büyükbabası oluyordu. Bize burayı çok ucuza kiraladı. Böylece Edebiyatçılar Birliği de Beyoğlu'nun göbeğinde, yüksek tavanlı, dört büyük salondan oluşan güngörmüş bir lokale kavuştuk.” (Taner, 2016: 186).

Meyhane-Edebiyat İlişkisi:

Sadece modern edebiyatımız için değil, bir önceki dönem olan klasik edebiyatımız için de mekân kavramı önemlidir. Hiç şüphe yok ki o dönemin kalem ehli de, bugünküler gibi bazı mekânlarda toplanma ihtiyacı hissetmişlerdir. O zamanın buluşma yerleri; evler, konaklar, dükkânlar olabildiği gibi en önemli toplanma mekânı saraydır. Fakat bu yerler içinde en tanınmış olanı Encümen-i Şuarâ'dır:

“Padişah saraylarında veya vilayetlerdeki şehzadelerin saraylarında, etraflarında birer muhit edinmiş devlet büyüklerinin konaklarında tertip edilen ve şairlerin de hazır bulunduğu içki ve şiir meclislerinin yanında şairlerin de kendi aralarında toplandıkları olurdu. Buralarda birbirleriyle tanışır, şiirlerini okurlar, münakaşasını yaparlardı. Bu toplantılar ekseri içkili olurdu. Hem içilir hem de sohbet edilirdi... Şairlerin kendi aralarında yaptıkları bu toplantılar, ya dost bir kaç şairin bir araya gelmesi, oturup konuşmaları veya muhtelif zamanlarda

¹⁸ Beyoğlu'ndaki Çiçek Pasajı'nın bulunduğu han.

tertip edilen daha kalabalık şair toplantıları şeklinde görülüyor. Bu toplantılar, ya hali vakti yerinde, edebiyatla ilgilenen bir şahsın evinde olur veya şairler kendi evlerine dostlarını çağırırlardı” (İpekten, 1996: 229).¹⁹

Divan şiirimiz için isimlerini sıraladığımız buluşma yerlerine, meyhaneleri de ilave edebiliriz. Şöyle ki, klasik şiirimizin üstatları, çok sık olmasa da manzumelerinde yer alan “meyhanelerde” zaman zaman bir araya gelmişlerdir. Buralarda Cem’in şarap küplerini devirip, muttasıl kadehler doldurmuşlardır:

Neş’e tahsil ettiğin sagar da senden gamlıdır

Bir dokun bin ah işit kâse-i fağfurdan (Hızlan, 2010: 162).

Meyhane mukassî görünür taşradan ammâ

Bir başka ferah başka letâfet var içinde (Naci, 1997: 43).

Divan şiirinin meyhanelerde terennüm edilmesi, ona atfedilen “saray-yüksek zümre şiiri” ithamından da kurtarmıştır onu. Çünkü klasik şiirimiz, meyhane gibi “kamusal alanda” okunmak suretiyle kendisine yapııştırılan bu ithamdan da sıyrılmış olur (Yavuz, 2013:148). Klasik edebiyatımızda, “dünyevi” manada yer alan meyhanenin yanında bir de “mistik” manada bulunan “meyhane” vardır:

Bir sâkiden içdik şarâb arşdan yüce meyhânesi

Ol sâkînin mestleriyüz cânlar anun peymânesi (Saraç, 2000: 154).

Mistik meyhanede şarap, başka bir şaraptır. Meyhane, tekkenin şiirdeki adıdır. Pir-i mugan, muğbeçe, sâki, câm-ı cemâyin bir başkadır (Karakoç, 2014: 28). İster tasavvuf simgeselliğinin bir parçası; ister, kalender meşrepliğin içtenlik mekânı; isterse günlük hayatın eğlence yeri olsun meyhane, Divan şiirinden bugünün şiirine kadar her zaman için şairin ve şiirin, dolayısıyla edebiyatın önemli mekânlarından biri olmuştur.²⁰ Nedim’in

¹⁹ İşte bu toplantı yapılan meclislerin ismine genel olarak “Encümen-i Şuarâ” denilmiştir. Ekâbirin konak, köşk ve sahilhâneleri haricinde, şairlerin kendi evlerinde, müdavimi oldukları meyhanelerde ve dükkânlarda, mevsim müsaade ederse bağ ve bahçelerinde toplanıp encümen-i şuara kurdukları da olur (Özgül, 2006: 83).

²⁰ Fakat Divan şiirindeki meyhane ile bugünkü manada meyhane, zaman içinde epey bir değişikliğe uğrayarak bugünlere gelmiştir:

“Meyhane mukassî görünür taşradan ammâ / Bir başka ferah başka letâfet var içinde” mısralarında olduğu gibi meyhane, genele karşı bir meşruiyet anlayışı içinde olmuştur. Meyhaneyi, dergâh; şarabı Allah aşkı sayan mutasavvıf şairde de; şarabı, dünyevilikten uzaklaşmanın vasıtası sayan rind şairde de; meyhane, dostluğun, sohbetin ve eğlenmenin mekânı sayan modern şairde de, meyhane ve içkinin yaptığı etki benzerdir (Narlı, 2007: 258).

Genellikle başlangıcı Tanzimat yılları olarak kabul gören ve Yeni Türk Edebiyatı adı verilen dönemden itibaren de “mekân-toplanma yeri ilişkisi” aynen devam eder. Mesela Ziya Paşa ve Namık Kemal başta olmak üzere birçok edebiyat ehli bu meyhanelere devam etmişlerdir.²¹ Cumhuriyet döneminden itibaren ise hemen hemen pek çok edebiyatçının buluşma yerlerinin, zaman geçirme mekânlarının başında meyhaneler gelir:

“Sigara dumanı ve yanmış yağ kokusu sinmiş meyhanelerde, ucuz şarap içerek hayat, politika, edebiyat üstüne tartışmalar. Mehmet Kemal Ağabey’i de ilk kez bu meyhanelerden birinde, büyük olasılıkla Buhara’da tanımış olmalıyım. İki satır rakı eşliğinde sohbetlerimiz olurdu. Konularımız her zamanki gibi hayat, siyaset ve edebiyattı”. (Behramoğlu, 2007: 99).²²

M. Kayahan Özgül’e göre şimdiki zamanın meyhaneleri, eskiden bu görevi ifâ eden Encümen-i Şuarâların bir nevi devamıdır:

“Meyhane, Divan şiirinden o güne kadar, şiirin daima ilişkide olduğu bir mekândır ve kuşkusuz içkinin etkisi yine aynıdır ve onu içen asla meyhaneye girmeden önceki insan değildir. Fakat 1930’ların sonlarına doğru meyhane çevresindeki anlamıyla simgeler kesinlikle değişmiştir. Tamamen olgusal gerçekliğin, gündelik hayatın içinde yaşayan küçük adam için, artık meyhane divan şiirindeki hatta Yahya Kemal şiirindeki gibi simgesel anlamları yoktur. Artık şair, mey-nuş edip muhayyel sevgiliye aşkını izhar etmeye; bu aşkla, mekânın, maddenin ötesine geçmeye çalışmamakta; varlığın dar hendesesinden kurtulmak için, meyhane bir trans mekânı olarak görmemektedir. Küçük adam için meyhane meyhane; içki de içkidir. İçkinin etkisi de simgesel değil gerçektir. Küçük adam içince bir hoş olur; sarhoş olur; kanı hareketlenince yaşama enerjisi artar; bunun sonucunda hareket halindeki her şeyi güzel görür. Bir de sevgiliyle birlikteyse, hayata meyhane bakmanın tadına doyum olmaz. Küçük adam sevgilisinden ayrılmışsa da içer. O, hem dertten, hem neşeden içer.” (Narlı, 2007: 264).

²¹ Ziya Paşa’nın meşhur üç ciltlik antolojisinin adı *Harâbât*’tır. *Harâbât*’ın “viraneler ve meyhaneler” olmak üzere iki manası vardır. Devellioğlu’na göre bizde birinci manası kullanılmamaktadır (Devellioğlu, 1996: 326). Meyhane harici yerlerde buluşanlar da vardır. Servet-i Fünuncular, haftada bir Fikret’in evinde, Çarşamba akşamları ise Servet-i Fünun’un Bâbîâlî’de Ebussuud Caddesi’nde bulunan idarehanesinde toplanırlar (Akay, 1998: 158). Bir nevi kaçma fikrinden hareketle buldukları mekândan olan memnuniyetsizliklerini göstererek, Yeni Zelenda’ya ve Manisa’nın Sarıçam köyüne gitmeye de kalkarlar. Fakat bunu başaramayan Fikret, Bebek’te kendi planını çizdiği köşküne sığınır.

²² Atal Behramoğlu’nun Buhara meyhanesinde bulunduğu bir diğer arkadaşı da Turgut Uyar’dır. Behramoğlu, Uyar’a Bu Aşk Burada Biter isimli şiirini okur ve Uyar’dan yorumlamasını ister. Turgut Uyar, gayet kısa bir cevap verir: Güzel ama kısa. (Behramoğlu, 2007: 132).

“Asrın ediplerinin buluşup konuştukları, yeni eserlerini okuyup fikir alışverişinde buldukları mahaller maziden kopmamıştır. Hâlâ nüfuzlu kişilerin veya kalemi güçlü edebiyatçıların meclisleri, kahveleri, meyhaneleri edebi münakaşaların en hararetli zemini ve tenkit ameliyesinin, en uygun atmosferidir.” (Özgül, 2006: 83).

Tabi bu meyhaneyi buluşma mekânı olarak tercih etme düşüncesi, Cumhuriyet dönemi öncesi / sonrası bütün sanatçılar için geçerli değildir. Çünkü her kalem sahibi alkol kullanacak diye bir şart yoktur. İnsanoğlu, gerek hür iradesiyle gerekse yetişme şartlarına uygun bir şekilde hayatına yön verebilir. Her şahsın kendisine ait bir tercihi vardır ve bu tercihe de saygı duyulmalıdır. Cumhuriyet’in belli bir nesli için alkol, her zaman için olağan bir olay olarak kabul görebilir. Onlar için içki sadece dış mekânlarda alınan bir nesne olmadığı için hem meyhanelerde hem evlerde içilebilir. Şöyle ki, Mahmut Dikerdem, *Yaprak* dergisini çıkardıkları günlerde Ankara’da ikamet etmektedir (Er, 2009: 184). Bu dergide görevli olan ve yazı veren arkadaşlarla Mahmut Şerafettin Dikerdem’in Selanik Caddesi’ndeki evinde sık sık bir araya gelirler (1949). Bu buluşmalar esnasında gelenlere alkol ikram edilir. (Dikerdem, 1981: 25; Sazyek, 1996: 68).²³

Herkes bu meyhaneler hakkında, pozitif düşüncelere sahip olmak mecburiyetinde olmayabilir. Mesela içkiye düşkün olarak bilinen Yahya Kemal, meyhanelerde terennüm edilen müziği; “ruhu rakı ve meze kokan bir mûsikî” olarak vasıflandırır (Beyatlı, 2015: 231). Abdülhak Şinasi Hisar da bu konuda Yahya Kemal ile aynı çizgidedir:

“Alkol gibi mükeyyifattan bir şeyle sarhoş olanlar, artık yollarda doğru yürümesini beceremezler. Fakat vücutları ayaklarının üstünde sallanırken kendileri memnun ve mağrurdurlar, ağızlarından şarkılar dökülür.”(Hisar, 2007: 444).

Ece Ayhan ise Yahya Kemal ve Abdülhak Şinasi Hisar’ın ifade ettikleri düşüncenin tam tersi bir anlayışa sahiptir. Hatta kendi döneminde İstanbul’un belli başlı meyhanelerini şu cümlelerle ifade eder:

“Ben, Beyoğlu’ndaki meyhane serüvenlerimde, sözgelimi

²³ Ankara’daki Selanik Caddesi üzerinde ikamet edenlerden birisi de Fahir Aksoy’dur. Onun evi de Mahmut Dikerdem’in evi gibi edebiyatçılar için bir toplanma yeridir. Hanesindeki içkili edebiyat sohbetlerine iştirak eden isimler şunlardır: Sevgi Soysal, Sezer Tansuğ, Özdemir Nutku, Sezer ve Orhan Duru, İlhan Berk, Edibe Berk, Murat Katoğlu, Oya Katoğlu, Orhan Peker, Mübin Orhan (Aksoy, 2000: 88).

laternalı Lefter’de olsun, mermer masalı Cumhuriyet’te²⁴ olsun, çinko tezgâhlı ya da yuvarlak masalı Refik’te olsun, çatma orkestrali Bohem’de olsun böylelerinin çok büyük çoğunluğunun ‘kılık’(rate) olduklarını da görmüştüm.” (Ayhan, 1993: 66).²⁵

Ehl-i kalem için bir nevi buluşma yeri olan bu mekânlar, aynı zamanda bu insanlar için hoşça vakit geçirdikleri ortamlardır:

“O zamanlar modası olan bol kenarlı fötrlerimizi başparmağımızla arkaya doğru atıp, bir mermer masaya çökerdik. Ondan sonra o masanın üstüne yığılan mezelerle, gelsin gırgır, gelsin alay.. Bazen Cahit, bazen Orhan Arıburnu, bazen Salih de gelirdi masaya. Salih kadar tatlı bir insan az tanıdım.”(Taner, 2016: 187).

Yeni Türk edebiyatı alanında “Meyhane” adını taşıyan ve ilk olduğu tahmin edilen eser, Mehmet Tevfik’in “*İstanbul’da Bir Sene*” (1881-1883) genel başlığı adı altında yayımladığı kitaptır (Narlı, 2007: 51).²⁶ Cumhuriyet dönemi edebiyatımızda meyhane denince ilk akla gelenlerden biri Orhan Veli ve onun “Meyhane” ile “Dedikodu” şiirleridir. Askerlik yıllarında bile alkol ile olan dostluğunu ihmal etmez. Gelibolu Kuru köyü Adilhan yöresinde askerliğini yaparken, Salim isimli bir meyhaneci ile tanışır.²⁷ Salim, asker Orhan Veli’ye talimden kaydardığı günlerde veresiye içki verir. Onun bu meyhaneyi tercih etmesinde, veresiye vermesi kadar çok ucuz olması da etkilidir. Orhan Veli, talimi asıp da meyhaneye gittiği günlerde çadırının kapısına şu mısraları yazar:

Herkes gider talime

Orhan gider Salim’e. (Durbaş, 2007:198).

²⁴ Cumhuriyet Meyhanesi Galatasaray’dadır. Beyoğlu Balıkpazarı ile Kalyoncu Kulluğu Caddesi’nin birleştiği köşede. Şimdi de (1992) açıktır. Üst kata çıkılır ve içilir.” (Ayhan, 1993:144).

²⁵ Cahit İrgat ile İlhan Berk, Beyoğlu İstiklal Caddesi’ndeki Orman Birahanesi’nde ayakta içmekten zevk alan iki arkadaşdır (Ayhan, 1993:137).

²⁶ Ömer Edip Cansever’in meyhane konulu şiirlerinin bulunduğu kitabı *İkinci Üstü*’dür. Behçet Necatigil, Sabahattin Kudret Aksal, İskender Fikret Akdora, Refik Durbaş, Cemal Süreya, Sait Faik, Turgut Uyar, Oktay Rifat, Ahmet Oktay meyhane üzerine manzumeler kaleme alanlardan bazılarıdır. Meyhane konulu şiirlerden bazıları şunlardır: Refik Durbaş, “İstanbul Hatırası”; Oktay Rifat Horozcu, “Kadeh”; Edip Cansever, “Salkımlı Meyhane / Bir Meyhane Garsonu”; Cemal Süreya, “Kanto”; Turgut Uyar, “Bitmemiş Şiirler-VI”; Orhan Veli, “Meyhane”; Mehmet Akif Ersoy, “Meyhane”, vb.

²⁷ Orhan Veli’nin Tercüme Bürosu’ndaki işine son verildikten sonra yaptığı çeviri şiirlerde kullandığı “Adilhan” müstearı buradan almaz, askerlik günlerini geçirdiği yörenin adından alınmıştır (Durbaş, 2007: 198).

Orhan Veli, Ankara’da ikamet etmektedir. Yakın dostu Şevket Rado, *Akşam* gazetesinde iş bulur ve İstanbul’a gider. Ankara’dan Şevket Rado’ya 31.05.1939 tarihinde yazdığı bir mektubunda “Sen Ankara’nın yeni meyhanelerini bilmiyorsun. Fevkalade hoş lokaller açıldı.” diyerek bu konu ile ne kadar ilgili olduğunu gösterdiği gibi onun arkadaşlarıyla Ankara’da buluştukları mekânlar içinde meyhanelerin de yer aldığı anlaşılıyor (İşli, 2014: 28).

Orhan Veli’nin alkole düşünlüğünün başka bir göstergesi de Necati Cumalı’nın yaşadığıdır. *Yaprak* dergisi ekibinde yer alan at yarışı meraklısı Necati Cumalı’nın Ankara’da yaşadığı yıllardır (1949). Cumalı, bir gün Haydar isimli yarış atı üzerine bahis oynar ve 32 lira kazanır. Kazandığı bu parayla Orhan Veli’yi de alarak, Ulus’taki Mavi Köşk meyhanesine gider (Cumalı, 1981: 12).

Orhan Veli’nin Ankara yıllarında devam ettiği meyhanelerden biri Kürdün Meyhanesi’dir. Milli Eğitim Bakanlığı yakınında yer alan bu meyhanenin ticari ismi Yeni Hayat Lokantası’dır. Edebiyat ve sanat üzerine bol sohbetlerin olduğu bir yerdir (Aksoy, 2000: 163). Poetikasında şiirde vezne itirazı vardır Orhan Veli’nin. Fakat karşı olduğu bu vezinlerden aruzu, ne kadar iyi bildiğini, ona ne kadar hâkim olduğunu, bu meyhanede gerçekleşen bir sohbet vasıtasıyla bir kez daha öğreniyoruz:

“Masadaki kişi:-Sen (Orhan Veli) ve arkadaşların o güzelim Türk şirini mahvettiniz’ dedi. ‘Nurullah Ataç denilen o delide sizi bir matahmışınız gibi öne sürdü. Bu kof ününüzün çok süreceğini sanmayın. Gerçek çok kısa zamanda aydınlanacak, dejenere ettiğiniz şiirin yıkıntıları altında harap olacaksınız. Bu aslında ölçülü şiiri bilmemenizin sonucudur. Bilgisizliğinizi ört bas edebilmek için Fransız şiirinin gölgesine sindiniz ve böylece kendinizi bu ülkeye yutturdunuz... Aruzla yazdığım bir şiiri okusam ölçüsünü bulmazsınız. Okuyacağım şimdi, bul bakalım. Öylece bilgisizliğinizi de kanıtlamış olacağım. Hodri meydan.

‘Otuz dizelik bir şiir okur.’

Orhan Veli:-Şiirinizin 4, 9, 17, 23, 30’uncu dizlerinde ölçü kusuru var beyefendi.

Masadaki kişi: -Benim şiirimde ölçü kusuru var ha? Sen bunun daha ölçüsünü bile söylemedin.

Orhan Veli: -Kullandığımız ölçü failatün / failatün / failün'dür. Yalnız dediğim gibi beş kusur var şiirinizde.

Çevrede gülüşmeler oldu. Şair-i Azam [masadaki kişi] (!) mosmor kesilmişti” (Aksoy, 2000: 50).

Orhan Veli, 1940'ların sonunda, İstanbul Karaköy Perşembe Pazarı'nda Derviş adında birinin işlettiği, Hoşgör adlı salaş bir meyhaneye takılır. Kendince buraya, “Çat Çat” adını verir. Salâh Birsnel, Sabahattin Ali, Bedri Rahmi ve Mehmet Kemal buranın müdavimlerindedir. Rakı içecek parayı bulmayan Orhan Veli ve dostları, Güzel Marmara şarabı içerler. Meyhanenin mutfağında çalışan Mualla adlı bir bayan Orhan Veli'ye âşıktır. Onun ünlü “İstanbul'u Dinliyorum” şiiri bu dönemin ürünüdür. O, İstanbul'dan Ankara'ya geldiği bir gün, aldığı aşırı alkolden dolayı önündeki çukuru fark etmeyerek içine düşerek vefat eder.²⁸ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, pek yakından tanımadığı Orhan Veli'nin vefatı üzerine şu manzumeyi kaleme alır:

*Şair-i meşhur imiş Orhan Veli
Öldüğü gün vâkıf olduk şânına
Görmedim bir kerre şahs ü şi'rini
Yok vukûfum cehline irfânına
Çeşmi tok şair imiş bir misli yok
Açmamış el kimsenin ihsânına
Postu sermiş çıkmamış meyhânedен
Bekri Mıstık almış onu yanına
Şişe şişe nûş edip boş durmamış
Akıbet girmiş zavallı kanına
Tarihini meyle yazdı serhoşan*

²⁸ Mahmut Şerafettin Dikerdem, Orhan Veli'nin vefat etmeden birkaç ay önce çok fazla alkol almaya başladığını, meyhaneden çıkmadığını, onu alkolden uzaklaştırmanın, ayık tutmanın neredeyse imkânsız olduğunu, bu sebeple kendisini çok az ziyaret ettiğini ifade ediyor. Orhan Veli'nin de vefat sebebinin alkollü olduğu bir zaman diliminde çukura düşmesi ve bu düşme neticesi ortaya çıkan beyin kanamasıdır (Dikerdem, 1981: 25).

İçti içti sıçtı Orhan canına

Orhan Veli, alkol kullanan ve meyhane müdavimi olan bir ehl-i kalemdir. O, yaşayan ve zevk alan, duygusal gerçekliği yeterli ve geçerli bulan küçük insanı yazmak istediği için meyhaneye gider. İçkinin etkisi de simgesel değil gerçektir. Küçük adam içince bir hoş olur, sarhoş olur. Kanı hareketlenince yaşama enerjisi artar, bunun sonucunda hareket halindeki her şeyi güzel görür. Bir de sevgiliyle birlikteyse, hayata meyhaneden bakmanın tadına doyum olmaz. Onun ilk dönem şiirinde görmeye alışık olduğumuz ironi ve mizah, bu türden manzumelerinde de karşımıza çıkar:

Şiir yazıyorum

Şiir yazıp eskiler alıyorum

Eskiler verip Musikiler alıyorum.

Bir de rakı şişesinde balık olsam (Kanık, 2007: 80).

Orhan Veli ile birlikte bu konuda ismi anılabilecek bir diğer kişi de Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Tanpınar'a göre Cahit Sıtkı, sanki içindeki başka birinin susuzluğunu gidermek için çalışmaktadır (Tanpınar, 1992: 444). Meyhane, Tarancı için hayatı sevdiği, hayata bağlandığı, aşık olduğu, ağladığı, hayata küstüğü, insanlık hallerini kavradığı, geniş ve varlıklı aile çevresinin sıkın hayat anlayışından uzaklaştığı, dostlarıyla şiirini paylaştığı yerdir:

Gülmek mutadın olmalıdır güzel kız!

İstemem kalksın omzumdan dost eli;

Hep böyle meyhanede geçmeli ömrüm!

Bir kere atlamak yeter bu eşikten

Akşamları uğramadan edemezsin

İşçisi, şairi, sevdalısı burada

Dertlerin bölüşüldüğü yer burası

Teselliyi el birliği ile buluruz

Derken neşelenirsin, bir hoş olursun (Tarancı, 2004: 108).

Cahit Sıtkı, meyhaneye giden birisi olmasına rağmen, zaman zaman müdavimi olduğu bu mekân için olumsuz düşüncelere sahip olur:

“Ne geçti elime bu hayatın

Meyhanesinde kerhanesinde

Saadet bu ömrün neresinde” (Tarancı, 1946: 46).

Onun için meyhane, bir unutuş ve kurtuluş mekânıdır. Tarancı’yı meyhaneye götüren, derin bir kuşatılmışlık ve kapatılmışlık duygusudur. Onda meyhane adeta, bu dünyadaki yerini yadırgayan öznenin yurdu. Fakat hayatında bu kadar yeri olan meyhane, onun hayatını çepeçevre saran ölüm düşüncesinden onu kurtaramamıştır:

“Bu el titremesi kadeh tutarken

Bu yaşta nasıl koyuyor insana

Orhan gibi vaktinde gitmek varken

Değer mi oyalanmaya

Rakıdan tütünden beter alışık

Olduğumuz korkunç güzel bir şey var

Tutmuş bırakmaz bizi bir sıkımlık

Canımız çıkana kadar (Doğan, 2002:196)

Cahit Sıtkı, dünyayı ve hayatı, dinin, ahlakın ve geleneksel hayat anlayışının verili değerleriyle anlamlandıramamaktadır. Böyle olunca dünyadaki yerini, arkadaşı Ziya Osman Saba gibi yadırgamaktadır. Ancak bu iki dost arasında önemli bir fark vardır. O da Saba, eve ve kadere; Tarancı meyhaneye yönelir. O, şiirinde meyhane kapısını ‘eşik’ olarak niteler. Eşik, hayatın ikiye bölündüğünün işaretidir.²⁹ Eşiğin bir tarafında bütün katılığı ve yabancılığı ile şehir; bir tarafında, bu katılık ve yabancığın oluşturduğu kasılmayı ortadan kaldıran, akli ve ruhu yumuşatan ve duyarlı kılan meyhane vardır (Narlı, 2007: 298).

Orhan Veli, Cahit Sıtkı ve Sait Faik gibi meyhane ve içki denilince

²⁹ Mehmet Akif, Tarancı’nın bahsettiği o “eşik” konusunda Cahit Sıtkı ile aynı görüşte değildir. Akif’e göre o eşiği bir kere geçenin hayatı pek mutlu değildir: “Giren bir kere nâdimdir hayât-ı müsteârandan”. (Ersoy, 1984: 38).

ihmal edilmemesi gerekenlerden birisi de Ahmet Rasim'dir. Ahmet Rasim, kaleme aldığı yazılarına, meyhaneyi konu edecek kadar alkole düşkündür. Bundan dolayı 1921 yılında yayımladığı *Fuhş-ı Atık*'te, bol bol meyhaneden bahseder (Hızlan, 2014: 121). Haldun Taner, onun meyhane ile olan dostluğunu şu şekilde anlatıyor:

Kalem sahiplerinin bir kısmı için bu meyhaneler mutluluk yuvasıdır. Onlar için buraları bir eğlenme ve hoş vakit geçirme yeridir. Pek azının bu mekânlardan şikâyet ettiğine tanıklık edilir. Mesela Melih Cevdet, Ankara'dan İstanbul'a giderek *Akşam* gazetesinde çalışmakta olan arkadaşı Şevket Rado'ya yazdığı, 19.03.1946 tarihli mektubunda, meyhanede geçirdikleri günlere olan özleminden bahseder:

“Mahud içkiyi maalesef bırakamadım. Üç akşamda bir filan biraz çekiyorum. Ama tabii evde. Arada bir nadiren sokakta, meyhanede arkadaşlarla içtiğim oluyor. Ama onun ne güzel bir şey olduğunu şimdi anladım. Ah o günlerin kadrini bilememişiz” (İşli, 2014: 159).

Bu kapalı mekânın edebiyatçılar üzerinde epey bir etkisi vardır. Gerek içinde vakit geçirdikleri sırada etrafını saran dostları, gerekse o mekânın havası, onların ürün vermesinde etkili olmuştur. Bohem ortamı içinde gelen ilham perisi ile akla düşenler, hemen o meylerin bulunduğu masaların üzerinde kâğıda aktarılır:

“Cumhuriyet meyhanesi Galatasaray' dadır. Beyoğlu Balık Pazarı ile Kalyoncu Kulluğu Caddesi'nin birleştiği köşede. Şimdi de açıktır(1992). Üst kata çıkılır ve içilir. En son Cihat Burak ile gitmiştik. Ki Cihat Burak, Cardonlar adlı hikâyelerini burada oluşturur. O zaman mermer olan masalarda da yazdığı olmuştur.” (Ayhan, 1993: 144; Aksoy, 2000: 41).

Orhan Veli'nin 1937 yılında kaleme alıp 1938 senesinde *Varlık* mecmuasında yayımladığı “Montör Sabri” manzumesi, meyhanede karşılaştığı İmalat-ı Harbiye fabrikasında çalışan işçiden hareketle yazılmıştır:

“Harpten önce bir gün fakir bir işçi ile tanıştık: Montör Sabri. Sarhoştı, koltuğunda iki okka ekmek vardı. Boyna evine geç kaldığından bahsediyor, ama bir türlü evin yolunu tutamıyordu. Ertesi

gün Orhan Montör Sabri şiirini yazdı.” (Durbaş, 2007: 199).³⁰

Ümit Yaşar Oğuzcan, Baki Süha Edipoğlu, ve *Cumhuriyet* gazetesi sahibi Doğan Nadi bir meyhanede oturmaktadırlar. Doğan Nadi, Ümit Yaşar’dan âdi olmayan ve kendisini eleştiren bir dörtlük yazmasını ister. Oğuzcan da hemen orada şu dörtlüğü karalar:

Bana bir hicviye yaz diyor ama adi olmasın

İçinde herkes olsun, Doğan Nadi olmasın

Oysa onsuz bir hiciv gelmiyor akla

Tanrı bir hiciv yazmış Doğan’ı yaratmakla. (Durbaş, 2007: 253).

Sait Faik Abasıyanık, kimi günler İstanbul’u mahalle mahalle dolaşır. Beyazıt’ta havuzun başında tünemişse, Havuzbaşı öyküsünü; Boğaz’a sarkmışsa, Menekşeli Vadi’yi; Yedikule’den dışarı çıkmışsa *Sur Dışı Hayat’ı* yazar (Durbaş, 2007: 162). Meyhaneler, sanatçılar için sadece alkol alıp eğlenme veya kederlenme yeri değildir. Bu mekânların başka bir görevi daha vardır. O da tartışmak, bilgi seviyesini ortaya çıkarmak dolayısıyla karşısındaki kişiye bir şeyler öğretmek veya ondan bir şeyler öğrenmek:

Yahya Kemal, 1903 senesinde Paris’e gittiği zaman Quartine Latin’deki Vachatte kahvesinde “mükemmeliyet” düşüncesini aldığı Jean Moreas ile tanışır. Yahya Kemal’in yazmış olduğu bazı manzumelerde, bu mekânlar sayesinde yaşamış olduğu olayların izlerini bulmak mümkündür:

“Yahya Kemal bir gün, Paris’teki Champs-Elysees’e nazır bir kahvenin önünde, Sedat Nuri ile oturdukları bir zaman diliminde ayrı birer yoldan karşılarına çıkan Anglosakson delikanlısıyla bir genç kızın adeta çarpıştıklarını görmüşler; hemen belli oluyormuş ki onlar daha evvel tesadüfle görüşmüşler. Ama daha o ana kadar birbirlerine açılmaya cesaret edememişler. O anda bir tereddüt geçirdikten sonra, ikisi de bir karar vererek, yan yana, kol kola aynı istikamete doğru yürümeye, adeta uçar gibi gitmeye başlamışlar. Yahya Kemal’in vaktiyle anlattığı bu tesadüfü, sonra Vehbi Eralp’a da anlatmış olduğu görülüyor. Vuslat şairi gördüğünü ifade ederken, neler söylediğini

³⁰ Beyoğlu Nevizade Sokağı’ndaki bir meyhanenin sahibi olan Lambo Çolakoğlu, Orhan Veli’nin mekânına gelerek şiirler yazdığını söyler (Durbaş, 2007: 205).

biliyoruz:

Onlar ki bu güller tutuşan bahçededirler.

Bir gün, nereden, hangi tesadüfle gelirler?

Aşk onları sevk ettiği günlerde, kaderden,

Rüzgâr gibi bir şevk alır oldukları yerden;

Geldikleri yol... Ömrün ışıktan yoludur o:

Alemde bir akşam ne semavi koşudur o!

Dört atlı o gerdüne gelirken dolu dizgin,

Sevmiş iki ruh, ufku görürler daha engin.

Simaları gittikçe parıldar bu zaferle,

Gök her tarafından donanır meş'alelerle". (Hisar, 2009: 234).

Aynı şekilde Ataol Behramoğlu, Mehmet Kemal ile bir Ankara meyhanesi olan Buhara'da tanışıp sohbet ederler. Tabii ki sohbetin konusu edebiyattır:

"Sigara dumanı ve yanmış yağ kokusu sinmiş meyhanelerde, ucuz şarap içerek hayat, politika, edebiyat üstüne tartışmalar. Mehmet Kemal Ağabey'i de ilk kez bu meyhanelerden birinde, büyük olasılıkla Buhara'da tanımış olmalıyım. İki satır rakı eşliğinde sohbetlerimiz olurdu. Konularımız her zamanki gibi hayat, siyaset ve edebiyattı". (Behramoğlu, 2007: 99).

Edebiyat dünyasının muhafazakâr kesimleri daha çok kahvehane, lokal vb. yerleri tercih ederken; muhafazakar olmayanların uğradıkları yerler ise meyhanelerdir. Şair Metin Altıok, meyhanelerde alınan bu alkolün şair üzerindeki etkisini şu cümlelerle ifade ediyor:

"Şair sarhoşlukla eşyanın bilinen boyutlarını kırar, duvarlarını yumuşatır, aynaları geçirgen kılar, dahası insanı zaman içerisinde yolculuğa çıkartır. Araçları, basit kullanım amaçlarının dışında başka işlevlerle yükler. Şairin sarhoşluğu imge dünyasının şaşmaz anahtarıdır. Şair bir kez sarhoşladı mı; buzdan bir döşekte soğutabilir sevdasını ya da Cemal Süreya gibi sazın pullarıyla örer sevdiğinin

kapısını. İşte bu durum şairle alkol arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından ilginçtir. Her şairin şu ya da bu miktarda alkolle olan dostluğunun temelinde bu gerçek yatar. Bu sözlere dudak bükenler olabilir. Ama şairler alkolün uyumlu beraberliği aslında çetin bir yol olmakla birlikte, olumlu sonuçlar çıkarmaya uygun bir olanaklar yumağıdır.

Sözün burasında bir olayı anlatmadan geçemeyeceğim; alkollü bir dost meclisinde gözüüm birden kapı arkasında askılıkta asılı duran zarif bir bastona ilişti. Uzun uzun baktım ona. İşte bu süreç içinde o baston araç olmanın dışında benim aksayan yaşamımın soyut bir simgesi oluverdi. Şöyle bir üçlük doğdu kafamda:

Kapı arkalarında, askılıklarda durdum

Ben yıllarca aksak bir aşka

Boynu bükük baston oldum

İnanırım ki bu şiiri o bastona çevrili çarpık alkol merceği olmasaydı bu kadar net ve açık bir biçimde yazamazdım. Buradaki netlik kavramının yorumunu size bırakıyorum.

Özetle şunu söyleyebilirim ki alkol, şair imgeleminin yanında nerede durulacağını bilmek kaydıyla bir itici güç olarak görev yapan önemli bir etkidir. Daha doğrusu benim için hep böyle olmuştur. Benim imge zenginliğimle içki tutkum arasında her zaman birbirini destekleyen sıkı bir ilişki vardır. Ben şiirle içkiyi barışık tutmayı başarmış bir şairim. Bu konuda tek olduğumu da düşünmüyorum. Edebiyatçılarımızın, şairlerimizin içkiliyken tek satır yazmam demelerine bakmayın siz. Onlar içkinin kötü ününden çekindikleri için böyle söylerler. Ama ben kendi adıma gerçeği söylemek zorundayım. Alkol acının ve sevginin cilası, imgenin renkli donanma fişegidir alkol. Ne demiş Eluard:

İnsanlarda tek sıcak kanun

Üzümden şarap yapmaları

Kömürden ateş yapmaları

Öpücüklerden insan yapmalarıdır” (Altıok, 2015: 68).

Özdemir Asaf, Metin Altıok'un bu fikirlerinin bir nevi destekçisi durumunda olan bir sanatçıdır. Öyle ki Özdemir Asaf, meyhanede bir müddet kaldıktan sonra gelen ilham perisinin teşvikiyle evine gidip yazmaya başlar (Taner, 2016:226).

Zaman zaman edebiyatçılar, doğrudan veya dolaylı olarak meyhaneye ilgili olarak kaleme aldıkları manzumelerinde bu konuyla ilgili imge, metefor ve sembollerden istifade etmeyi de ihmal etmemişlerdir.³¹ Meyhaneler, içe dönük mekânlar oldukları için konu olarak daha çok dışa doğru değil içe doğru açılırlar. Bundan dolayı bir nevi sığınma işlevi de görürler. Kısa süreliğine de olsa rahatlatma ve unutturma özellikleri de mevcuttur. Alınan alkol beyni etkilediği için bazen istem dışı duygular ifade edilir:

*İlk önce kımıldar hafif bir sancı,
Ayrılık sonradan kor yavaş yavaş...
Bende bir resmi var yarısı yırtık,
On yıldır evimin kapısı örtük...
Garip birde sarhoş oldu mu artık
Bütün sırlarını der yavaş yavaş. (Erdoğan, 1957: 29)*

Ehl-i kalem, aldığı alkolün etkisiyle kendi kabul ettiği ve savunduğu düşünceleri bırakır ve birden, yıllarca karşısında olduğu, asla kabul etmediği fikirleri savunmaya başlar. Bilinçaltındaki esas duygu ve düşünceleri ortaya çıkar. Buna örnek vermek gerekirse yıllarca aynen Abdülbaki Gölpınarlı gibi klasik şiirimizin karşısında yer alan Nurullah Ataç, bir gün aldığı içkinin

³¹ Yürürüm usuldan, girerim bir meyhaneye
İçerde üç beş kişi
Yalnızlık üç beş kişi
Bir kadeh rakı söylerim kendime
Bir kadeh rakı daha söylerim kendime
-Söyle be! ne zamandır burda bu gemi
-Denizin değil hüznün üstünde. (Cansever, 2066: 150).
Burası dalyan kahvesi
Ortalık süt mavisi
Apostol bu ne biçim meyhane
Tabağımda bir bulut
Kadehimde gökyüzü (Horozcu, 2010: 153).

tesiriyle olsa gerek, Divan şiiri hakkında ondan hiç de beklenilmeyen sözleri ağzından geçirir:

“Eski edebiyatımızı, Divan Şiiri’ni övmek, gönümce övebilmek isterdim. En çok sevdiğim, asıl sevdiğim şiir o değil mi benim? Kendi kendime kaldım mı, ya da bir iki arkadaşla içerken bırakırım kendimi ona:

Hab-ı aşk içre dilin, hak bu ki, Tâbir olmaz

Gördüğü vâkıa hep görmediği rüyâdır

Biz tâlib-i teveccüh-i ikbal-i rûzigâr

Gülberk-i bâğ-ı ömr berbâd olup gider

Pare pare dil-i mecrûh u perişanımdan

Ser-i kâyunda gezen her ite bir pâre fedâ

Bütün sevinçlerimin, düşlerimin, üzüntülerimin, acılarımın ezgisi bunlar değil midir?” (Hızlan, 2014:149).³²

Meyhanelerde yapılan sohbetlerde, sadece ciddi konulardan bahsedilmez. Ara sıra da mizahi olaylar yaşanır. Fahir Aksoy, Orhan Veli ve Melih Cevdet ile birlikte, kendileri gibi Kürdün Meyhanesi’nin müdavimlerinden Nusret Hızır için Pir Sultan Abdal’ın “Yürü Bre Hızır Paşa” manzumesinin ilk dörtlüğünü tanzir ederler:

Yürü bre Nusret Hızır

Senin de çarkın kırılır

Güvendiği Neriman Hızır

O da bir gün devrilir. (Aksoy, 2000: 87).

Az önce de ifade edildiği gibi edebiyat dünyamızda, mekân olarak meyhaneyi, ironi ve mizah ile birlikte kullananlar da olmuştur. Bunu yaparken de toplumun sosyal hayatı, düşünce ve inanç sisteminden faydalanırlar. Mesela İslam inancına göre alkol yasaktır. Hele Ramazan gibi

³² Klasik şiirimizin bu kadar aleyhinde olan Nurullah Ataç’ın kendine mahsus bir defteri vardır. Ataç bu defterine, Divan şiirimizden müstesna mısraları, beyitleri, kıtaları kaydetmiştir. Onun iç dünyasında bastırılmış olduğu bu Divan şiiri sevdası, bir gün aldığı alkolün beyne hükmetmesi sonucu kendi ağzından bir itirafname olarak dökülür. Hatta Ataç, Ankara’daki Kürdün Meyhanesi’ne gittiği bir gece, çevresinde yer alan kişilere, bol bol Divan şiirinden örnekler de okumuştur. (Aksoy, 2000: 94).

Müslüman anlayışına göre en kutsal olan bir ayda bu alkolü almak, kullanmak, alkol satışı yapılan bir mekâna gitmek hepten karşı gelinen, kabul edilmeyen bir durumdur. Bilindiği üzere Garipçiler, manzumelerinde ironi ve mizahtan oldukça istifade etmişlerdir. Birinci Yeni'nin üyelerinden olan ve şiirlerinde mizah ve ironiden oldukça faydalanan Melih Cevdet Anday'ın şu ifadeleri, bu duruma çok yerinde bir örnek olur:

Sonuç

Yeni Türk edebiyatının başlangıç yılları kabul edilen Tanzimat senelerinden bugünlere kadar olan dönem içinde yer alan edebiyatçılarından bir kısmı alkol ile tanışmış kişilerdir. Fakat özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde kalem oynatanların tanışıklığı, Cumhuriyet öncesi yıllarda yazanlara göre bir miktar fazladır. Bu sebebe binaen, özel hayatlarında yer verdikleri içkinin ve onun içildiği mekân olarak meyhanenin, bu şahısların eserlerine yer alması son derece doğaldır.

İster mistik, ister kalender meşrep, isterse eğlence yeri olarak meyhanenin, klasik edebiyatımızdan bugüne kadar edebî mekânlar arasında olduğu düşünülmektedir. Sosyal hayatın bir parçası haline gelmiş olan meyhaneler, buralara gelen kişilerin sosyal ve siyasi durumlarına göre farklılık arz ederler. Bu meyhaneler, hem müdavimleri hem de buldukları konum itibarıyla da farklı kimliklere sahiptirler. Mesela Orhan Veli'nin şiirinde geçen Degüstasyon ile Tokatlıyan, Grand Rue de Pera gibi Beyoğlu meyhaneleri kültürel ve sosyal açıdan farklı iki yapıya sahiptirler.³³ Bu farklılığın temel sebeplerinin başında müdavimleri kadar oraya gelenlere sundukları olanaklar gelir. Bu imkan da meyhane çıkışında ödenen ücret ile doğru orantılıdır. Fakat edebiyatçıların büyük kısmının müdavim oldukları yerler ise daha çok sıradan hatta salaş diyebileceğimiz meyhanelerdir.

Klasik şiirimizden bugüne meyhanenin en bilindik işlevi, sevgiliyi düşündürmektir. Divan şiirinde meyhane, kadeh ve şaraptan oluşan simgesel bir sistem olarak aşğın, her an sevgilisiyle birlikte olduğunu ve aşkın gönüllü bir mahkûmiyet olarak yaşandığını gösterir. Şimdilerde var olan modern küçük adamın hayatında da sevgili ve meyhane vardır. Fakat klasik şiirden

³³ Degüstasyon, Beyoğlu İstiklal Caddesi'ndeki Çiçek Pasajı'nın kapı komşusu olan alkollü bir İtalyan lokantasıdır.

farklıdır. Farkı da onun hayatındaki sevgili, simgesel bir mahkûmiyeti anlatmaz. İster içtikçe dünyanın küçüldüğünü, maddenin kaybolduğunu düşünen insanın mekânı olsun; isterse modern insan için hayatın katılığını, yapaylığını, nesnelliğini, yoksulluğunu yumuşatan ve unutturan mekân olsun; meyhane meyhanedir.

Pek çok insan için iş çıkışı, akşam veya hafta sonu için bir nevi buluşma yeridir.³⁴ Zaman geçirme, dertleşme ve konuşma yeridir, tanışma ortamıdır. Yahya Kemal, Paris’te bulunan Quartier Latin’deki bir çok mekân sayesinde pek çok edebiyatçı ile tanışma imkanı bulmuştur. Buraya gelen insanlar arkadaş gruplarıyla hem alkol alırlar hem de muhtelif konular üzerine sohbet ederler. Tanpınar’ın zaman zaman dostlarıyla takıldığı, edebiyat toplantıları yaptığı, barla kulüp arası bir meyhane vardır.

Bazen de kaçış ve sığınma alanıdır. Bir kısım edebiyatçı için şehirdeki meyhane, bir unutuş ve kurtuluş mekânıdır. Dertlerin, kederlerin kısa süreliğine de olsa unutulduğu, tehir edildiği yerlerdir. Kalem sahibi olan kişi zaman zaman, bu mekân vasıtasıyla düş âlemine, hayal dünyasına dalarak, zamanın ve mekânın sınırları aşarak başka bir boyuta geçer. Sözcüklerde bulamadığı hazinelerin peşine düşer. Mekân onun ruh ve düşünce dünyasının genişlemesine yardımcı olur.

Edebiyat dünyasında rol alan birçok ehli kalem için pozitif bir değer taşıyan bu yerler, Yahya Kemal ve Abdülhak Şinasi Hisar gibiler için zaman zaman olumsuzluk ve anlamsızlık ifade edebilir. Metin Cengiz, meyhaneleri genellikle, dedikodu yapılan yerler olarak vasıflandırır:

“Bu tür olaylar (şairin adı etrafında üretilen mitoslar) ülkemizde ilk değil. Nitekim Nazım Hikmet’in de siyasi kişiliği, adını saran hâle, aşkları, kadınları, şirinin önüne geçirilmiş, ajitasyon yükü fazla olan, ya da aşklarını anlatan şiirleriyle anılır olmuştur. Nazım’ı anlamak için kişiliğinin bilinmesi ve şiirlerini yorumlamak için kişiliğinin hesaba katılması ise ayrı bir sorun olmak gerekir. Bir başka örnek de Cemal Süreya olmuştur. Şiirleri yerine adının etrafında oluşturulan söylentiler konuşulmaktadır meyhanelerde... düşünmek, tartışmak düşünce üretmek yerine meyhanelerde iğne batırmak da bir âdettir.” (Cengiz, 2011: 163).

³⁴ Metin Altıok, sadece akşamları değil öğle vakti de alkol alan bir edebiyatçımızdır. Ankara’da Ekrem Koçak ile Tavukçu isimli meyhanede öğle arası rakısı içer (Altıok, 2015: 79). Bu mekânın müdavimleri arasında Günel Altıntaş, Ceyhan Atuf Kansu, Salah Birsell ve Cemal Süreya da vardır (Birsell, 1976: 94).

Mehmet Akif Ersoy da aynen Yahya Kemal ve Abdülhak Şinasi Hisar örneğinde olduğu gibi bu mekânları olumsuz olarak değerlendirenlerdendir:

Teveccüh eyleyerek sonradan gelen babaya:

-Demek taşınmalı artık çoluk çocuk buraya

Ayol, nedir bu senin yaptığın? Utan azıcık

Anan da, ben de, yumurcakların da aç kaldık

Ne iş, ne güç, gece gündüz içip zıbar sâde

Sakin düşünme çocuklar acep ne yer evde?

...

Herif! Şu halime bak, merhametli ol azıcık

Birak o zıkkımı, içtiklerin yeter artık (Ersoy,1984: 41).

Fakat Yahya Kemal Beyatlı, Abdülhak Şinasi Hisar ve Mehmet Akif Ersoy'un aksine Orhan Veli Kanık, Cahit Sıtkı Tarancı, Behçet Necatigil ve özellikle 1940'lı yıllardan sonraki şairlerin şiirlerinde meyhane, çok sık görülmekle birlikte genellikle olumlu bir şekilde er alır.

Edebi metinlerde, meyhaneyi hatırlatan, ona gönderme yapan imgeler vardır. Edebiyatçılar genellikle meyhaneyi direkt olarak pek az ifade etmelerine rağmen, onu imge yoluyla insanın düşünce dünyasına getirmeyi daha çok tercih etmişlerdir. Birçok kalem sahibi, eserinin konusunu, bu mekânda gelen ilhamlar vasıtasıyla bulmuşlardır. Fakat bu esin aracılığıyla kaleme alınan eserlerin büyük bir kısmında, Ahmet Oktay'ın Birahane Longa şiirinde görüldüğü üzere, karamsarlık ve bedbin bir hava hâkimdir. Bu mekânlar somut yerler olmasına rağmen bu yerlerde kaleme alınan manzumelerin büyük kısmında soyut unsurlar daha da baskındır, daha ön planda gelir. Bazı manzumelerde meyhane, yer bildiren, yer ifade eden bir mekân konumundayken, zaman zaman bir çağrışım aracı olarak da kullanmıştır.

Meyhane; kendi halinde yaşayan insanın, haber ve havadis aldığı, içindeki duygu ve hatırayı paylaştığı yerdir. Aynı zamanda bu mekân, çağımızın yalnız insanının yeni fikir üretirken zıt düşünce ile karşılaştığı, uç/sivri taraflarının törpülediği eleştiri ve yüzleşme platformudur.

İstisnai durumlara rağmen kahvehane, lokal gibi yerler muhafazakarlara; meyhane gibi mekânlar ise daha çok muhafazakar düşünceye sahip olmayanlara hitap ettiği düşünülebilir. Meyhaneler, birahane gibi bazı içkili mekânlarla göre daha toplumsal bir görüntü arz ederler. Bu yerleri – Edebiyatçılar Birliği örneğinde olduğu gibi- sosyal bir ihtiyaç olarak kabul edenler, zaman içinde kendi mekânlarını oluştururlar. Burada toplanırlar, buluşurlar, eğlenirler, fikir alışverişinde bulunurlar. Karşısındaki veya yanındaki muhatabına, yeni kaleme aldığı eserinden bahseder. Masanın diğer tarafında oturan meslektaşından, bu karalamaları hakkında değerlendirme ve görüşlerini isteme nezaketinde de bulunur.

Bir kısım ehl-i kalem için bu türden mekânlar, her zaman veya zaman zaman uğradıkları diğer mekânlardan bir farkı olmayan sıradan yerler arasında yer alırlar. Bir çok edebiyatçı için geçerli olmasa da meyhanenin, edebiyat dünyamızda hem mekân hem de mekân ötesi bir yeri vardır.

Kaynaklar

- AKAY H. (1998) Servet-i Fünûn Şiir Estetiği, Kitabevi Yayınları, İstanbul
- AKSOY F. (2000) Kürdün Meyhanesi, Can Yayınları, İstanbul-
- ALTINEL Ş. (2013). Soğuşa Açılan Kapı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ALTIOK M. (2015). Şiirin İlk Atlası, Kırmızıkeçi Yayınları, İstanbul-
- ANDAY M. C. (1994). İmge Ormanları, Adam Yayıncılık, İstanbul
- ANDI M. F. (2010) Güneşe Tutulan Ayna, Hat Yayınevi, İstanbul
- AYHAN E. (1995) Aynalı Denemeler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- AYHAN E. (1993). Bir Şiirin Altın Çağı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BACHELARD G. (1996). Mekânın Poetikası, [Çeviren: Aykut Derman], Kesit Yayınları, İstanbul
- BEHRAMOĞLU A. (2007). Şiirin Dili Anadil, Evrensel Yayınları, İstanbul
- BEYATLI Y K. (2015). Edebiyata Dair, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul
- BİRSEL S. (1993). Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, Nisan Yayınları, İstanbul
- BİRSEL S. (1976) Kuşları Örtünmek, Ada Yayınları, İstanbul
- BİRSEL S. (2009). Kahveler Kitabı, Sel Yayıncılık, İstanbul
- CAN A. (2012) Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası, Kurgan Edebiyat, Ankara
- CANSEVER E. (2006). Bütün Şiirleri-II: Sonrası Kalır, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- CENGİZ M. (2011). Modernleşme ve Modern Türk Şiiri, Digraf Yayıncılık, İstanbul

- CUMALI N. (1981). Anılarla Yaprak Dergisi, Milliyet Sanat, N.35, s.12
- DEVELLİOĞLU F. (1996). Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi, Ankara
- DEVİRİM Ş. (2000). Şakir Paşa Ailesi, Doğan Kitapçılık, İstanbul
- DİKERDEM M. (1981). Şerafettin, Anılarla Yaprak Dergisi, Milliyet Sanat, N:36, s.25
- DOĞAN H. Mehmet (2001). Şiir, Bugün, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- DOĞAN H. Mehmet, (2002). Şiir, Yüzyılın Türk Şiiri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- DOĞAN H. Mehmet (2008). Türk Şiirinden Son Okumalar, İkaros Yayınları, İstanbul
- DURBAŞ R. (2007). Rakı ile Edebiyat Muhabbeti, Heyemola Yayınları, İstanbul
- ELÇİ H. (2014). Orpheus'un Şarkısı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ELGİN, Ahmet G. (2006). "Beyazıt'ta Bir Akademi: Marmara Kiraathanesi", Kitaplık, No:90, Ocak, s.93-95
- ER. T. (2009). Ergüvaniler, Destek Yayınevi, İstanbul
- ERDOĞAN B S. (1957). Bir Yağmur Başladı:Şiirler, Serdengeçti Yayınları, Ankara
- ERONAT C. Y. (1997). Tanpınar'dan Hasan Ali Yücel'e Mektuplar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ERSOY Mehmet A. (1984). Safahat, [Mürettib: M. Ertuğrul Düzdağ], İnkılâp Yayınevi, İstanbul
- GÜÇLÜ S, (2008). "Düşman Kazanma Sanatını Bilen İnsan", Hece Dergisi, Mart, Yıl:2, No:135, s.49-56
- HIZLAN D (20014), Edebiyat Dönencesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- HIZLAN D, (2010). Edebiyatımıza Dipnotlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- HIZLAN D, (2010). Şiir Çilingiri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- HİSAR A Ş, (2007). Kitaplar ve Muharrirler-II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- HİSAR Abdülhak Ş., (2009). Kitaplar ve Muharrirler-III, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- HOROZCU O R, (2010). Bütün Şiirleri-I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- İLERİ S, (2005). Kar Yağıyor Hayatıma, Doğan Kitap, İstanbul
- İPEKTEN H, (1996). Divan Edebiyatında Edebi Muhitler, Milli Eğitim basımevi, İstanbul
- İŞLİ, E N, (2014). Şevket Rado'ya Mektuplar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- KANIK O V, (2007). Bütün Şiirleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- KARAKOÇ S, (2014). Edebiyat Yazıları-I, Diriliş Yayınları, İstanbul
- KIRAN A; KIRAN Z, (2011). Yazınsal Okuma Süreçleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara
- NACİ F, (1997). Şiir Yazıları, İyi şeyler Yayıncılık, İstanbul
- NİYZAZİ M., (2011). Deliler ve Dâhiler, Ötügen Yayınları, İstanbul
- ORTAÇ Y Z. (1963). Portreler, Akbaba Yayınları, İstanbul
- ÖZGÜÇ A. (2003). Cahide-Peçete Kâğıdındaki Anılar, Uçan Süpürge Yayınları, İstanbul

- ÖZGÜL M. K, (2006). “Encümen-i Şu’arâ”, Türk Edebiyatı Tarihi (Genel Editör: Talat Sait Halman), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- ÖZLÜ D, (2014). Borges’in Kaplanları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- SARAÇ, M. A.Y. (2000). “Tasavvuf Edebiyatına İçki Kavramına Giriş ve Yunus Emre Örneği”, İlmî Araştırmalar, S.10, s.135-154.
- SAZYEK. H, (1996). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi, İş Bankası Yayınları, Ankara
- SÖKMEN C., (2017). Marmara Kırathanesi, Kültür A.Ş, İstanbul
- TANER H., (2016). Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- TANPINAR A.H., (1992). Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul
- TANPINAR A. H, (2004). Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Dergâh Yayınları, İstanbul
- TARANCI C S, (2004). Otuz Beş Yaş, Can Yayınları, İstanbul
- TARANCI C S, (1946). Otuz Beş Yaş, Varlık Yayınları, İstanbul
- TOKGÖZ, A İ, (2012). Matbuat hatıralarım, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- TÜRİNAY N, (2006). Büyük Şehrin Rüyası, Etkileşim Yayınları, İstanbul
- YAVUZ H, (2013). Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Kusaeva, Z.K. (2018) Geleneksel Asetin Koreografi Sanatları ve Nart Destanları. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı: 3, 137 -148

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 31.10.2018

Kabul / Accepted: 27.12.2018

Araştırma Makalesi / Research Article

GELENEKSEL ASETİN KOREOGRAFİ SANATLARI VE NART DESTANLARI

Zalina Konstantinovna KUSAEVA *

Öz

Önerilen makalede, Osetya "Nartiada" nın epik anlatısının yapısındaki dans motifinin önemini ve rolünü incelemektedir. Osetya halk koreografisinin kült yönü, ritüel kültürdeki istikrarlı yaygınlığı ile desteklenir. Danslar her zaman ritüellerin ayrılmaz bir parçası olduğundan, dans folkloru Oset mitolojisi hakkında en önemli bilgi kaynaklarından biridir.

Anahtar kelimeler: Halkdansları, Nart destanları, arketip, başlangıç, mitoloji bilinci

*North Ossetian Institute of Humanities and Social Studies after V.I. Abaev of the Vladikavkaz Science Centre of Russian Science Academy and Government of North Ossetia – Alania, Vladikavkaz, Russia (362040, Vladikavkaz, Mira Avenue, 10), e-mail: kusaevaz@mail.ru

TRADITIONAL OSSETIAN CHOREOGRAPHIC ART AND THE NART EPOS

Abstract

The article discusses mythoepic borrowings into the artistic discourse of Ossetic folk choreography as well as the significance and role of motif in "Nartiade", Osset's epic narrative where the dance acts as motif "build up" in many cases. And in many tales it has a major role. It is important that cultural transmission, which greatly affected the creative minds of the people, and contributed to the modification and inversion of traditional structures and genres of various forms of arts, in particular dance folklore. Ceremonial aspect of Ossetic folk choreography is baked by sustainable prevalence in sacral culture so far as dances were always an integral component of the festive rituals. Therefore, ossetic folk dance due to certain mythoepic impacts becomes one of the most reliable and significant resources for finding information on Ossetic mythology.

Keywords: folk dance, Nart epos, archetype, initiation, mythological consciousness

ТРАДИЦИОННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ОСЕТИН И НАРТОВСКИЙ ЭПОС

Аннотация

В предлагаемой статье рассматривается значение и роль мотива танца в структуре эпического повествования осетинской «Нартиады», где танец зачастую выступает в качестве сюжетобразующего компонента. Культурный аспект осетинских народной хореографии подкреплён её устойчивой распространённостью в обрядовой культуре. Поскольку танцы всегда являлись неотъемлемым компонентом большинства ритуалов, танцевальный фольклор – один из важных источников сведений об осетинской мифологии.

Ключевые слова: танцевальный фольклор, Нартовский эпос, архетип, инициация, мифологическое сознание.

Осетинские народные танцы восходят своими корнями к древнему миропорядку (*æгъдау*) и представляют собой кодифицированную художественную репрезентацию этнокультурных ценностей народа: религиозно-мифологические воззрения, строго регламентированные этикетные нормы, понятия о чести и достоинстве, благородство, величие духа, гармоничное мироощущение, эстетические представления и пр.

Традиционные этикетные нормы осетин предусматривали обязательное овладение народным хореографическим искусством всех представителей общества, поскольку танцы являлись важной составной частью ритуально-обрядовой культуры.

Значительный вклад в изучение осетинского танцевального фольклора внесли видные исследователи традиционной культуры: М.С. Туганов, Б.А. Алборов, В. Уарзиати, М.А. Шавлохова, В.А. Газданова и др. В качестве одной из примечательных работ следует отметить монографию молодого исследователя Д.М. Дзлиевой «Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин», в которой автор подробно анализирует различные аспекты музыкально-хореографических жанров фольклора (Dzliyeva, 2014: 77 – 121).

Глубокий интерес вызывает основательный труд Т.К. Салбиева «Священный брак», где, посредством мифологического подхода к постановке исследуемой проблемы, в качестве первостепенных вопросов рассматриваются структурно-семантические особенности осетинской хореографии. Ученый успешно реконструировал базовую для осетинских народных танцев мифологему Священного брака, уходящую своими корнями в индоевропейскую архаику, и, обнаруживающую себя в достаточной полноте в хореографических композициях: Танец с кинжалами, танец Хонгæ (танец «Приглашение»), Танец с плеткой (Salbiev, 2015). Рассматривая семантику второго по значимости осетинского танца «Хонгæ кафт», автор выясняет, что он, образуя композиционное единство с танцем Зилгæ (Круговой), может быть непосредственно соотнесен сначала со свадебной обрядностью, а затем и с эпическим сюжетом о Яблоне нартов. Мотив о Золотой яблоне как мифологеме Мирового древа, представлен как один из важных

сюжетообразующих элементов «Нартиады», где Яблоня является Центром мира, гармонизирующим вертикальную структуру пространства. Само название танца косвенно указывает на его исторически существенную связь со свадебным обрядом. Смысловая нагрузка Хонга кафт подразумевает приглашение в жены (делать предложение во время танца), а данное сказание повествует о первой известной эпосу женитьбе. «Сюжет о Яблоне нартов представляет собой прецедент, который воспроизводится и в танце, сводившем вместе Хонгæ кафт и Зилгæ кафт, и в свадебной обрядности» (Salbiev, 2010: 56). Средствами хореографии этот танец воспроизводит миф о происхождении общества, где главные действующие лица танца могут быть соотнесены с эпическими Дзерассой и Ахсартагом, а распорядитель танцев – со старейшим из нартов, Уархагом.

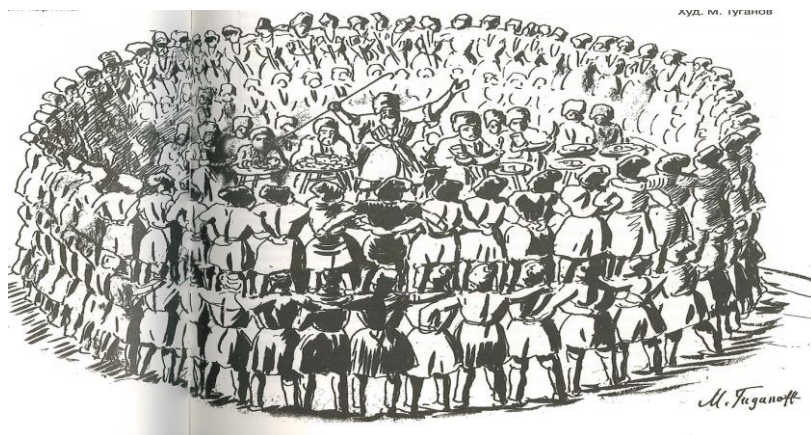


Танец Симд - Государственный Академический Ансамбль Танца "Алан"

Как показано, в традиционных хореографических композициях осетин широко интерпретируются эпические архетипы. Вместе с тем, мотив танца весьма популярен в текстах осетинской «Нартиады» и в значительном корпусе сказаний ему отводится первостепенная роль. Танец как сюжетообразующий компонент наиболее ярко представлен в сказаниях: «Батраз и сын Кривого Уаига», «Женитьба Батраза и Симд нартов», «Как Батраза из моря выманили», «Игры Батраза», «Симд нартовских старейшин на крепости Уарп», «Как Сослан женился на Бедохе» и др. По мнению В.И. Абаева, пиршества нартов достигало

своей кульминации, когда начинался знаменитый нартовский пляс – «Симд». «Этот старинный своеобразный и стильный массовый танец даже сейчас, при хорошем исполнении, производит впечатление внушительное. Помноженный на нечеловеческую мощь и темперамент нартовских титанов, он, по уверению сказаний, сотрясал землю и горы...» (Абаев, 1990: 128).

Важнейшим элементом культуры нартовского общества и древнеосетинского быта являлись легендарные игры и танцы на поле Зилахар. Мизансцены массовых танцев генетически связаны с пространственными ассоциациями древних обществ и поэтому традиционно все праздничные торжества и молодежные игрища проходили на лоне природы. Состязания в силе, ловкости, верховой езде также представлены во всех циклах «Сказаний о Нартах» и обрели художественную репрезентацию в народной хореографии.



«Симд нартов» - М. Туганов

Отголоски мифопоэтических архетипов просматриваются в воинственном танце Нартов, в котором участвуют исключительно мужчины. На символическом языке танца исполнителями ведется повествование о боевых подвигах нартов, передается искусство безупречного владения любым видом оружия, имитируется полет орла. В хореографической пластике позы и жесты ритуализованы и подчеркивают сакральный характер народной хореографии осетин.

Отмечая значительную степень заимствования мифоэпического элемента в танцевальном фольклоре, следует подчеркнуть генетическую связь свадебной и праздничной хореографии с различными вариантами мифа творения: «Обрядовые танцы-состязания, исполнявшиеся в ключевые моменты жизни как отдельных людей, так и общества, были признаны рассказать о том, как в некий изначальный период стала существовать вселенная» (Gazdanova, 2007: 293). Соответственно, лексическая и композиционная структура ритуальных танцев осетин отражала космологическую концепцию и была нацелены на моделирование Вселенной.

В обществе нартов нередко обряды сватовства и традиция испытания жениха предварялись исполнением мужского танца. В сказании «Женитьба Батраза или симд нартов» самые доблестные воины пытались добиться расположения единственной сестры семи братьев – «сияния неба и красоты земли» – Акола-красавицы. Поселившись в железной башне, на перепутье семи дорог меж двух морей, она жила, скрывая от посторонних взоров свою божественную красоту. И вот однажды возвращался Урызмаг с охоты и вдруг видит он: *«Все доблестные нарты собрались на вершине Черной горы и пляшут там симд, такой симд, что горы рассыпаются, вековые деревья в дремучих лесах содрогаются и трещины проходят по их могучим стволам. Земля колеблется под ногами пляшущих нартов. – Что с вами, именитые нарты? – спросил Урызмаг. И ответили воины, что пляской своей они хотят испытать счастье и привлечь взгляд неприступной красавицы (Kulov, 1948: 294 – 295).*

Демонстрация танцевального мастерства, как неперемного условия обряда испытания жениха, наглядно прослеживается и в сказании «Как Сослан женился на Бедухе». В основе сюжета содержится состязание в танце двух нартовских героев – Сослана и Челахсартага, в данном варианте сказания, – отцом возлюбленной Сослана, чьей руки он тщетно добивался на протяжении семи лет: *«Сел Челахсартаг на свое место, и пошел плясать Сослан. Хорошо плясал сын Хыза, но Сослан плясал лучше, – как вскочил он на стол и пошел перескакивать со стола на стол. Волчком кружился он по самому краю столов и ни одного куска хлеба не задел, ни одной чаши не пролил.*

Потом все пирующие подняли свои мечи и кинжалы остриями вверх, начал Сослан плясать невиданный танец на остриях мечей и кинжалов. С такой быстротой вертелся он, с какой колеса мельницы кружатся в бурном потоке» (Kulov, 1948: 115).

В результате танцевального поединка, Сослан одерживает победу и получает в жены красавицу Аколу.

О мифологическом наследии древности с его особым способом миропонимания свидетельствует коллективное участие в съезжих праздниках, специально устраиваемых для юношей и девушек, достигших брачного возраста. Показательным примером являлся праздник в селении Дзывгъис (*Дзывгъисы дзуары къуыри*), куда съезжались до четырехсот юношей и девушек для участия в массовых танцах (*хъазт*). Культурный аспект осетинской народной хореографии подкреплен их устойчивой распространенностью в обрядовой культуре, поскольку танцы всегда являлись неотъемлемым компонентом праздничных ритуалов. «Как и другие элементы празднества, они символизировали и реализовывали форму воображаемого контакта с небесной добродетелью и обеспечивали успех всего общества» (Uarziati, 2007: 177]. Для организации подобных празднеств устраивались специальные площадки для танцев «Симды фæз» («Поле для симда») близ святилищ. Подобный принцип пространственной организации предполагал обеспечение особой благодати небесных покровителей для участников ритуального действия.



«Пире нартов» - М. Туганов

Поскольку важным гендерно-дифференцирующим признаком в прежние времена являлась одежда, девочкам, достигшим пубертатного периода, впервые полагалось появиться в обществе в традиционном праздничном платье («разкъаертт къаба» – досл. «рассеченное спереди платье»), маркирующее инициационный контекст девочек-подростков, посредством которого они обретали статус *чынддзон чызг* – (достигшая брачного возраста) (Kusaeva, 2011: 207-214). Именно с этого периода девушкам позволялось участвовать в общественных празднествах, которые, согласно этикетным нормам, было принято посещать лишь в сопровождении мужчин, представителей их рода. Участие девушек в съезжих праздниках предполагало признание их в обществе в качестве невест. «У святилища устраивают грандиозные танцы. В них участвуют, по меньшей мере, 300 – 400 юношей и девушек, при этом, приблизительно столько же бывает и зрителей» (Kargiev, 1991: 35).

Танец являлся непременным атрибутом и мужских инициаций. В результате посвятительных обрядов юноши переходили из одной социальной стадии в другую, например, превращались в мужчин-воинов, что являлось поводом для всеобщего молитвенного пира (*куывд*), завершающегося массовыми танцами и играми. Показательны в данном контексте эпические сюжеты о том «Как Батраза из моря выманили» и «Игры Батраза», которые в силу собственного природного полисемантизма включили в свое поле значений целый ряд параметров, составляющих типологические модели архаической картины мира. Сказания о Батразе в точности интерпретируют схему инициационного комплекса обряда *Цауаггаг* (*Переход, Восхождение*), завершающегося всеобщим пиршеством и исполнением массового танца «*Симд*». В традиционном танце нартов прослеживается как инициационный контекст, так и миф первотворения.

«*Симд нартов*» устойчиво зафиксирован в народной хореографии осетин. Самобытным элементом танца является двух, либо трехуровневая композиция и исполнение обрядовой песни «*Нартон симды зарæг*» («*Песня Нартовского симда*») с ритмообразующим восклицанием “*О-рай-да, О-рай-да*” и упоминанием нартовских героев (Salagaeva, 2007: 351).

Весьма показательны в данном контексте сведения, приведенные

известным ученым-осетиноведом Р.Я. Фидаровой: «Во время турецкой войны 1877 – 1878 гг. осетины-участники войны, исполняли трехэтажный вариант симда, этот танец символизировал победу». Далее, говоря о тексте песен, под сопровождение которых исполнялся Симд, она подчеркнула, что чем выше обрядовая песня, тем успешней выполняет текст свое магическое предназначение. «Симдовые песни, особенно их архаические варианты, приобретали «Божью милость» (Fidarova, 2007: 252). Семантический анализ лексической, пространственно-композиционной, драматургической структур ритуальных танцев свидетельствует об отражении в них концепции трехчастности Вселенной, на которой базируются мировоззренческие идеи и представления осетин.

Приводя этимологическое рассмотрение термина «Симд», В.И. Абаев отнес его к лексическому фонду индоиранских народов и отмечал следующее: «Симд – название народной хороводной пляски, характеризующейся значительным количеством культовых элементов, восходит к архаической древности иранского и шире – индоевропейского культурного мира и в своей древнеиранской первооснове «sam-/sim» означает специально ревностно исполнять культовое действие» (Абаев, 1958: 107 – 110). Развивая данное положение, В.С. Уарзиати отмечал: «В вертикальной структуре трехъярусного «Симда» получило сакральное отражение древнее представление индоиранских племен о трех космических плоскостях: верхней – небесной, символизирующей солнце (уæларв), средней – земной (зæхх), и нижней – подземной (дæлдзæхх) или водной (фурд). Эта трехфункциональная структура нашла свое отражение в многочисленных аналогиях религиозных систем индоиранского мира» (Tuganov, 1949: 175).

Современное хореографическое искусство осетин характеризуется устойчивостью репертуарных традиций, включающих все известные национальные танцы, которые являются важным источником сведений о мифологических формах общественного сознания: *Симд*, *Хонгæ кафт в композиционном единстве с Зилгæ кафт (Круговой танец)*, *Сой*, *Симд нартов и др.* Симд, который исполняют мужчины и женщины, также бытует в наши дни, и отличается

органической слаженностью, композиционной завершенностью, строго регламентированной последовательностью танцевальных элементов, исключаящую авторскую интерпретацию и создание нового хореографического текста. Одним из значимых и наиболее распространенных композиционных рисунков осетинских массовых танцев является круг. По мнению В.С. Уарзиати, одноименные названия некоторых осетинских танцев: *Круговой симд (Тымбыл симд, Тымбыл кафт), Круговой танец (Зилга кафт)*, свидетельствуют о древности этой хореографической фигуры (Uarziati, 1988: 170). Примечательно, что известный этнолог В. Газданова, в своих исследованиях обращалась к символике *мандалы – «магического круга»*. Рассматривая круг как центральный символ этнической культуры осетин, геометрический код мифологической модели мира, она предположила, что созерцание мандалы должно было гармонизировать сознание общества, формируя у него особенное мироощущение, связанное с порядком (æгъдау) (Gazdanova, 2007: 203).

Мифология в силу своей исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса [8, 5]. Сакральные смыслы народной хореографии и мистической стихии эпического мира оказали свое воздействие и на развитие изобразительного искусства Осетии. Эпические сюжеты, включающие в свое повествование мотив танца, были отражены в живописных полотнах многих осетинских художников. Наиболее значимой из них признана картина Народного художника Осетии – М.С.Туганова, – автора оригинальной изобразительной концепции, преобразующей искусство в новую форму мифа. Выдающийся мастер, в сферу интересов которого входили также вопросы, связанные с историей, фольклором, этнографией и археологией, являлся собирателем и исследователем Нартовского эпоса и одним из первых обратился к иллюстрированию эпических текстов. Наиболее полно и выразительно тема Нартов нашла свое воплощение в монументальном живописном полотне Туганова «Пир нартов», созданном в последние годы жизни (1948-1952). Композиционно-колористический концепт произведения соотносится с эпическими мотивами о пышных пирах нартов, завершающихся состязаниями в искусстве танца, которые

использовал автор в качестве основы своего выдающегося творения. «В Пире нартов», – писал художник, – я выбрал тот момент из сказания, где Сослан и Челахсартаг соревнуются в танце в начале на столе, потом на чаше с пивом. Мне однажды довелось самому увидеть такой танец-соревнование. Один на голове держал полную чашу с пивом и во время танца не пролил не одной капли. Молодежь Осетии всегда упражнялась в таких искусных танцах. Танцам этим их специально никто не обучал. Наблюдая эти ловкие, смелые танцы осетинской молодежи, я решил использовать этот сюжет в «Пире нартов», так как все это живо напомнило мне описание пира у нартов» (Tuganov, 1949: 41). Подчеркивая связь ритуальной культуры осетин с эпическими текстами, художник избирает сюжетной основой своего живописного полотна изображение танца Сослана на краях волшебной чаши на носках. Данное действие, являющееся одним из элементов древнейшей скифской танцевальной композиций, представлен как магический ритуал, олицетворяющий стихию жизненной энергии. Обосновывая смысловую нагрузку центральной темы картины, исследователь творчества художника Л. Бязрова, отметила: «Корпус Сослана – как ключ, приводящий в движение механизмы вселенной нартов, звено, соединяющее цепь элементов сакрального культа; волшебная чаша – источник жизни – у ног героя; изогнутые рога капители столба над головой Сослана – символ плодородия и несомненная связь с культом солнца. Винтообразно расположенная в стремительном движении фигура Сослана – центр вселенной, причина движения и начало ее конца: со смертью Сослана приходит в упадок род нартов, начинается их закат» (Vyazrova, 2011: 26).

Архетипические образы исторически присутствовали в сознании традиционного общества, являясь источником мифомышления, религии, искусства. Так, древние образцы ритуальных танцев в их историко-культурном, этнографическом, семантическом аспектах представляют собой ценный материал для изучения этно- и культуругенеза народа и становятся одним из важных и достаточно надежных источников сведений об осетинской мифологии.

Список литературы

- Abayev V.İ. (1958) İstoriko-etimologičeskiy slovar osetinskogo yazıka. T. I. - M.-L.: İzdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1958. - 656 s.
- Abayev V.İ. (1990) İzbranniye trudi: Religiya, folklor, literatura. - Vladikavkaz: İr, 1990. - 640 s.
- Byazrova L. (2011) Tvorčestvo Maharbeka Tuganova v kontekste vremeni // Nasionalny kolorit. Jurnal Soyuza hudojnikov RSO - Alaniya. №1 (11), 2011. 48 s.
- Dzliyeva D.M. (2014) Dinamika istoričeskogo razvitiya svadebnogo muzikalnogo folkloro osetin. Vladikavkaz, 2014. S. 77 - 121. - 362 s.
- Fidarova R.Ya. (2007) Hudojestvennaya kultura osetinskogo naroda. M.: Nauka, 2007. 328 s.
- Gazdanova V.S. (2007) Tradisionnaya osetinskaya svadba. Mif, ritualı i simvol // Zolotodojd. İssledovaniya po tradisionnoy kulture osetin. Vladikavkaz, 2007. - 438 s.
- Kargiyev B. (1991) Osetinskiye obiçai i obryadı. - Vladikavkaz, 1991. - 248 s.
- Kulov, K.D. (1948) Osetinskiye nartskiye skazaniya / Otv. red. Dzaucikau, 1948.
- Kusayeva Z.K. (2011) Genderniy kontekst obrâdov inisiasii v mifo-ritualnih praktikah osetin // Vestnik SOGU №4. - Vladikavkaz, 2011.
- Meletinskiy E.M. (2012) Poetika mifa. M.: Akademiçeskiy Proyekt, 2012.
- Salagayeva Z.M. (2007) İron adæmon sfæaldıstad. Osetinskoye narodnoye tvorčestvo. Dzæucihæu, 2007. T. 2. - 634 s.
- Salbiyev T.K. (2010) Etiologiya sosiuma v osetinskoy tradisionnoy horeografii (Tanes Honga) // Voprosi istorii i kulture narodov Rossii. Vladikavkaz, 2010.
- Salbiyev T.K. (2015) Svâşçenniy brak. Mifologiya i tradisionnaya horeografiya osetin. M., 2015.
- Tuganov M.S. (1949) Kak ya rabotal nad kartinami «Nartskih skazaniy». Mah dug, 1949, №7. - 238 s.
- Uarziati B.C. (2007) İzbranniye trudi: Etnologiya. Kulturologiya. Semiotika / Sost. V.A. Sagarayev, E.M. Koçiyeva. - Vladikavkaz: Proyekt-Press, 2007. - 552 s.
- Uarziati V.S. (1988) Etnokulturniye vstreçi v narodnoy horeografii osetin // Molodiye uçeniye Osetii - 70-letiyu Velikogo Oktyabrya. Orconikidze, 1988.

Khadzhieva, T. (2018) Karaçay - Balkarlıların Folklorunda Tengri (Teyri) Kültü. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı: 3, 149 - 162

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 31.10.2018

Kabul / Accepted: 27.12.2018

Araştırma Makalesi / Research Article

KARAÇAY - BALKARLILARIN FOLKLORUNDA TENGRİ (TEYRİ) KÜLTÜ *

Tanzilya KHADZHIEVA *

Öz

Bu makale Karaçay-Balkarlıların pagan dönemlerinin yüce tanrısı Teyri'nin (Tengri)'ye adanmıştır. Karaçay ve Balkarların dini-mitolojik sistemi, üç panteon pagan tanrıya sahiptir: Türk, Alanian ve Kafkas. Bütün bu tanrıların Yüce Tanrısı'nın Teyri - Tengri olduğu genellikle kabul edilir. Karaçay ve Balkar'ın pagan Türk panteonuna ait tanrıların ortak adı Teyri (Tengri) iken, her bir Teyri'nin (Tengri) işlevleri kesinlikle birbirinden ayrılabilir: Gökyüzü Teyri, Yeryüzü Teyri, Güneş Teyri, Su Teyri, vb. Birçok Türk ve Moğol halkı gibi, eski Balkarlar ve Karaçaylılar da "bütün tanrıların tanrısı" Teyri'ye özel dualar ederlerdi. Bu ilahi ve dualar, onun şerefine söylenen şarkılar bu gizemlerin ana bileşenydi. Bu şarkıların tuhaflığı, sözcüğün sihirli gücüne olan eskilerin inancına bağlı olarak geniş bir hiperbol kullanımıyla gerçek olarak uygulanan büyülerdir.

Anahtar kelimeler: folklor, Karaçaylılar Balkarlılar, pagan tanrılar pantheonu, kült, Teyri - Tengri.

* Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ 18-012-00266 А

* Prof. Dr., A. M. Gorkiy Institute of World Literature of RAS, Candidate of Philological Sciences, tanzila_@mail.ru

CULT OF TENGRI (TEYRI) IN THE FOLKLORE OF KARACHAYS AND BALKARIANS

Abstract

The article is devoted to the supreme deity of Karachay-Balkar pagan Teiri (Tengri). Three pantheons of pagan deities are inherent in the religious-mythological system of these peoples: the Turkic, the Alan and the Caucasian. It is universally recognized that the Supreme God of all these deities is the Teyri-Tengri. The deities of the pagan Turkic pantheon of Karachais and Balkarians have the common name "Teiri" (Tengri), and the functions of each Teiri (Tengri) are strictly differentiated: Teiri of the sky, Teiri of the earth, Teiri of the Sun, Teiri of Water, etc. Like many Turkic peoples, ancient Balkarians and Karachaevtsi held special prayers for the "deity of all deities" of Teiri. Hymnic prayer-chants in his honor were the main part of these mysteries. The peculiarity of these songs is the spell of the desired as actual with the extensive use of hyperbole, which is due to the belief of the ancients in the magical power of the word.

Keywords: *folklore, Karachais, Balkarians, pagan pantheon of deities, cult, Teiri-Tengri.*

КУЛЬТ ТЕНГРИ (ТЕЙРИ) В ФОЛЬКЛОРЕ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

Аннотация

Статья посвящена верховному божеству карачаево-балкарского языческого пантеона Тейри (Тенгри). Религиозно-мифологической системе карачаевцев и балкарцев присущи три пантеона языческих божеств: тюркский, аланский и кавказский. Общепризнанно, что Верховным Богом всех этих божеств является Тейри – Тенгри. Божества, входящие в языческий тюркский пантеон карачаевцев и балкарцев имеют общее наименование «Тейри» (Тенгри), при этом функции каждого Тейри (Тенгри) строго дифференцируемы: Тейри неба, Тейри земли, Тейри Солнца, Тейри Воды и т.д. Как и многие тюркские и монгольские народы, древние балкарцы и карачаевцы устраивали специальные моления «божеству всех божеств» Тейри. Гимнические молитвы-песнопения в его честь были главной составной частью этих мистерий. Особенность данных песен – заклинание желаемого как действительного с широким использованием гиперболы, что обусловлено верой древних в магическую силу слова.

Ключевые слова: *фольклор, карачаевцы, балкарцы, языческий пантеон божеств, культ, Тейри–Тенгри.*

Введение

У карачаевцев и балкарцев вплоть до XIXв. наряду с исламом бытовали некоторые пережитки первобытных форм религии и христианства [Lavrov, 1969; Laiparov, 1957; Rogal'-Levskii, 1928; Azamatov, 1981].

В начале XIXв. академик Г.Ю.Клапрот писал, что «балкарцы и карачаевцы почитают Бога, именуемого не Аллахом, а Тенгри, в качестве подателя всякого добра» [Adıgi, balkatsı i karachaevtsı, 1974 : 245]. И даже в начале XX столетия карачаевцы считали, что «в жизни и смерти человека волен один Тейри» [Ivanenkov, 1912:53].

Один из первых исследователей карачаево-балкарской мифологии, известный этнограф-кавказовед Л.И.Лавров, указав на параллельное существование у них «древнетюркских, аланских и кавказских пластов», на большом фольклорном и этнографическом материале убедительно показал, что доминирующим является – тюркский пласт. А в религиозных верованиях этих народов главенствующее положение занимает Тейри (Тенгри) — верховное божество всего тюрко-монгольского мира [Istorija avgan, 1861; Kljashtornyi, 1981; Shamanov, 1982; Balkanskii ve Hashhozhev 1984; Malkonduev, 2015 и др.] . Вот почему карачаевцы и балкарцы в своих благопожеланиях (алгышыла) и проклятиях (кьаргышыла),клятвах (антла), заговорах и заклинаниях, которые относятся к древнейшим жанрам их фольклора, всегда апеллировали к его имени.

Гимнические молитвы – песнопения были главной составной частью различных мистерий. В них подчеркивалось его все присутствие, вездесущность:

Тейри! Огьурлу Тейри!

Сен – кюн тыягындан туугьан,

С ен– жерни, сууну бийлеп тургьан!

Сен - отда, сууда, кёкде,

Онгда - солда, онгда - солда!

Тейри! Халал Тейри! [КБФ, 1996: 39].

Тейри! Дарующий счастье, добро Тейри!

Ты, рожденный от лучей солнца,

Ты – властелин земли и воды!

Ты – в огне, в воде, в небе,

Справа – слева, справа – слева!

Тейри! Великодушный Тейри!

В обращениях к Тейри, помимо его собственного имени, используются различные оценочные эпитеты: *«Приносящий счастье, добро»; «Великодушный», «Великий»*. При его характеристике упоминается и происхождение: *«Ты, рожденный от лучей солнца!»*; прославляются его божественные деяния и могущество: *«Ты – властелин земли и воды!»*.

Во всех своих обрядах древние обращались к Тейри с мольбой даровать им плодородие, изобилие и благополучие во всем:

Пусть наши стада бесчисленными будут,

Пусть наши нивы тучными будут,

Пусть Великий Тейри ниспошлет нам все доброе,

Пусть горе нас всех обойдет!

Вплоть до XX века карачаевцы и балкарцы новый год отмечали весной (в марте, в день весеннего равноденствия). Новый год совпадал с началом земледельческих работ, и поэтому встреча нового хозяйственного года была большим народным праздником. Выход на пахоту сопровождался целым рядом обрядовых действий. Утром рано, перед выходом на поле, всей общиной устраивался праздник пахоты (*сабан той*), начиная который старейшина общины (*тамада*) произносил благопожелание (*алгыш*):

Ой, Тейри, Уллу Тейри!
Тилейбиз сенден:
Бек битсинле сабанла.
Башларына кьол жетмезча,
Тюбю бла жилин ётмезча! [КВФ, 1996: 382].

О, Тейри, Великий Тейри!
Просим тебя:
Пусть уродится богатый урожай,
Высокий, чтобы рукой не дотянуться,
Густой, чтобы (между стеблями)
Даже змея не смогла бы проползти!

Как видим, в этих ритуальных песнях основным композиционным элементом является сама мольба-прсьба. Прославляя всемогущество Тейри, поющие призывают божество к осуществлению нужных для них изменений и даже описывают эти перемены. Так, во время засухи они устраивали моления с жертвоприношениями и обращались к нему с просьбой о ниспослании желанного дождя:

Уллу Тейри, хан Тейри, булутланы ий, Тейри!
Жауунланы жаудур, Тейри, жылкьыланы тойдур, Тейри!
Тейри, Тейри, билебиз кючюнго, кьарьуунгу, Тейри,
Тейри, тилейбиз, ой, ой, ой, ой, тилейбиз:
Кёкле жашинап, тёгерекле чагьарын,
Атла туууп, тайчыкьыланы чабарын! [КВФ, 1996: 224]

Великий Тейри, повелитель Тейри, тучи ниспошли, Тейри!
Дожди пролей, Тейри, дай табунам насытиться, Тейри!

Тейри, Тейри, мы знаем твою силу, твою мощь!
Тейри, Тейри, заклинаем, ой, ой, ой, мы заклинаем!
Чтобы молния сверкнула, и все кругом расцвело,
Чтобы кобылы ожеребились и жеребята резвились!

В подобных гимнических песнях – «Тейри алгыш», одним из постоянных, традиционных приемов выступают повторы, которые не только усиливают их заклинательное начало, но и придают им четкий ритм. Многократное повторение имени Тейри и просьбы к нему построены на вере в сакральную силу слова:

Акъ кьой башы, кьара кьой башы, Белого барана голова, черного барана голова,

Жулдуз кютген кёк башы! Пасущая звезды небесная высь!

Барындан да Тейри ашы! А Тейри – превыше всех!

Барындан да Тейри ашы! А Тейри – превыше всех! [КВФ, 1996:39].

Говоря о Тейри культуролог Ф.А.Урусбиева пишет: «Это божество не получило ни зооморфного, ни антропоморфного облика и наделено универсальными космическими функциями. По некоторым языческим представлениям, каждой функции в отдельности соответствует свой Тейри» [Urusbieva 2001 : 8].

То, что по представлениям карачаевцев и балкарцев каждое явление, предмет имели своего Тейри, нашло отражение и в их нартском эпосе.

Согласно карачаево-балкарским нартским песням и сказаниям, сотворение мира и нартов связано с деятельностью Богов – Тейри, Неба, Тейри Солнца и

Тейри Земли, которые принимают самое активное участие в судьбах нартских героев. В сказании «Тейри и нарты» говорится:

«Кюн Тейриси кюнню жаратханды. Жер Тейриси жерни жаратханды. Ючюнчюге тенгизле жаратылгъандыла. Кёк бла жер жаратылгъандан сора экисини ортасында адам улу жаратылгъанды.»

[Narti, 1994: 68]. – «Тейри Солнца сотворил солнце, Тейри Земли сотворил землю. Моря были сотворены в третью очередь. Когда были сотворены небо и земля, между ними были сотворены люди».

После Тейри Неба, Тейри Солнца, Тейри Земли и Тейри Воды посоветовались и решили:

«Суу Тейриси адам улусуна ичерге суула берирге бойнуна алганды; Жер Тейриси да юсюнде берекетле битдирип, ашатыргъа, адам улуну кечиндирирге кесине жюкге алганды; Кюн Тейриси жылытыргъа; Кёк Тейриси жауунла жаудурургъа дегендиле» [Narti, 1994 : 68]. – «Тейри Воды будет давать нартскому роду воду для питья; Тейри Земли взял на себя растить урожай и кормить их; Тейри Солнца – светить; Тейри Неба –посылать дожди».

В эпосе сохранились и яркие реликты почитания солнца, которое выступает как всемогущий предводитель всех Тейри, как один из создателей земли и космоса:

«Кюн Тейриси тейрилени башыды, оноучусуду. Ол сууланы, кёклени, жерлени къудуретли бегимиди. Кюн Тейриси учсуз, бужакъсыз узакъдады. Ол къайнайды, жайда жерге къаты жылыу береди, къыида, бизден жылыуун Ёксюзле дунясына иеди, аланы жылытады.

Кюн Тейриси, ачыуланса, жерни кюйдюреди, тенгизлени къурутады. Эртте заманланы биринде Кюн Тейрини туманла ачыуландыргъандыла. Туманла, жерни юсюне жатып, кюн жарыгыын иймей тохтагъандыла.

Кюн чамланганды, ачыуланып, жерге айланып, ахсынып, кюкюрегенди, къусханды. Кюнню ёзегинден ташла, учхунла жерге жаугъандыла. Ма алтын, кюмюш, темир ташла аладан болгъандыла. Ала кюнню къусханындан болгъандыла.

Кюн Тейрисини баш аты Къайнар-тейри болгъанды. Къайнар-тейри бла Жер Тейриси тауланы, жерлени, сууланы, жулдузланы да жаратхандыла, болдургъандыла дейдиле. Ала жерни жаратханда, жер къалтырауукъ, тенгизле чайкъантылы, толкъунлу болгъандыла. Нарт улулары, баш уруп, Тейрилеге жети жылны жилягъандыла, айтхандыла:

Жерни жаратхансыз — кьалтыратмагъыз,

*Суулары болдургъансыз — чайпалатмагъыз! — деп тилегенлеринде,
Къайнар-тейри, таулары жаратып, жерге чюйле этил ургъанды. Андан
сора жерни кьалтырагъаны, тенгизлени чайпалыулары тохтагъанды»*
[Narti, 1994 : 69]. –

«Тейри Солнца — глава, предводитель всех Тейри. Он мощный держатель мира. Тейри Солнца находится в бесконечной, бескрайней дали. Он [все время] кипит: летом дарует свою жару земле, зимой же посылает часть этого тепла в мир мертвых (букв. мир сирот) и согревает их.

Когда Тейри Солнца гневается, он выжигает землю, иссушает моря. Однажды, в древние времена, туманы рассердили Тейри Солнца: они, обложив всю землю, не пропускали солнечного света.

Солнце рассердилось, разгневалось и, обратившись к земле, загрохотав, начало извергаться. Из сердцевины солнца на землю дождем посыпались искры и камни! Вот откуда появились на земле золото, серебро, железная руда. Все это - извержения солнца.

Главным именем Тейри Солнца было Кайнар Тейри. Говорят, что когда Кайнар Тейри вместе с Тейри Земли сотворил землю, земля [все время] дрожала, а моря волновались. Племя нартов, поклоняясь Тейри, семь лет плакало и молило:

Землю сотворили вы – не сотрясайте [ее],

Воды явили вы – не волнуйте [их]!

И тогда Кайнар Тейри создал горы и как клинья вбил их в землю. Вот после этого прекратились колебания земли и волнения морей».

В сказании «Про первого нарта Дебета Золотого», в котором подробно описывается эпоха Первотворения, Бог из частей своего тела создает не только вселенную, но и первочеловека – нартского кузнеца Дебета [Narti, 1994 : 304-305].

По другому варианту сказания о рождении Дебета - он сын Тейри Неба и Тейри Земли. В нем дается представление о реальном существовании богов:

*От Тейриси Жер Тейрини алгъанды,
Кёк кюкюреп жер бууаз болгъанды.
Тогъуз жылны, тогъуз кюнню
Ол бууаз болуп тургъанды,
Жер жарылып сора Дебет туугъанды.
...От Тейриси отну тилин билдиргенди
Жер Тейриси ташла тилин билдиргенди
Суу Тейриси ашын, сууун ийгенди». [Nartı, 1994 : 304-305].*

Бог Неба на богине Земли женился,
Загремело небо, и Земля зачала.
Девять лет и девять дней
Она тяжелой была.
Потом земля разверзлась, и родился Дебет.
...Бог Огня (Дебета) языку огня научил,
Бог Земли языку камней научил,
Бог Воды (ему) пищу и питье посылал.

А в эпическом тексте «Моление нартов Тейри» нарты сами говорят о своем божественном происхождении:

*Тейри, сени кьулунгма, кесим да нарт улума!
Суу Тейриси, суудан салгъанса къанымы,
Кёк Тейриси бергенди жанымы.
... Нартла бары жаратылдыкь, Тейри, къанынгдан,
Нартха ётдю хар бир жигинг санынгдан. [Nartı, 1994 : 283].*

Тейри! Я, нартов сын, –твой раб!
Тейри Воды сотворил из воды мою кровь,
Тейри Неба даровал мне мою душу,
...В нартах течет твоя кровь, Тейри,
Нарты – часть твоей плоти.

Как видим, в данном тексте нарты не только клянутся именем Тейри, зывают к нему о помощи и славословят его, но они даже подчеркивают, что в их жилах течет кровь Тейри и что нарты – часть его плоти. При этом они выказывают ему глубокое почтение и преклонение перед ним. Видимо, здесь умиловительная образность связана с внесением подобных языческих гимнов в эпос на более поздних этапах его развития, когда сознание людей уже отрицало императивное общение с божеством.

В эпосе Тейри покровительствует и помогает нартам во всем:

«Нарт Сосурукъ эмеген бла тутушханда, Жер Тейрисинден тилеп эмегенни жерге ургъанды. Жер тейриси нарт жаллы болуп, жерни тылы кибик жумушакъ этгенди. Эмегенни бойнуна дер жерге сукъгъанды. Ол сагъат Жер Тейриси таш кибик къатып, эмегенны къысып, аузундан, бурнундан къанын келтирип ёлтюргенди». [Nartı, 1994 : 493]. – «Нарт Сосурук во время борьбы с эмегеном, когда бросал его, попросил у Бога Земли помочь ему. Бог Земли, став на сторону нарта (покровительствуя ему), сделал землю мягкой, как тесто – эмеген по горло ушел в землю. В тот же миг Бог Земли, затвердев как камень, сдавил эмегена и убил его, выпустив всю (его) кровь изо рта и из носа».

В одной из нартских песен эмеген говорит Сосуруку:

– *Нарт эллени биз артларын этерек,
Тыпырларын, отларын ёчюлтюрек!
Тейриледиле онгубузну алгъанла,*

Нарт эллеге къарыу-кючню салгъанла [Nartı, 1994 : 126].

– Мы нартов страну уничтожили бы,
Потушили бы их очаги!
Но Тейри нам мешают:
Стране нартов они помогают.

Одной из специфических черт карачаево-балкарского эпоса является отсутствие в нем (кроме нартских песен и сказаний о борьбе Ёрюзмека с Фуком/Пуком) богоборческих мотивов. Это мы объясняем тем, что христианство, а позднее и мусульманство были приняты предками балкарцев и карачаевцев формально. Они не допустили «догматику ислама в недра своего духа. Религия осталась внешне общественной формой, а ее культовая сущность заполнилась пережитками далекого прошлого, стройной системой целого ряда старинных адатов и свободной фантазией в области художественных образов, своеобразных обрядов и верований» [Rogal'-Levskii Dm, 1928:63]. А так как «старые мифологические традиции прочнее удерживались там, где было минимально (или отсутствовало) влияние мировых религий» [Neklyudov, 1977:185], то у карачаевцев и балкарцев произошла консервация различных древнетюркских верований и Тейри остался в их религиозных представлениях «божеством божеств» не только тюркских, но и их аланских и субстратных (кавказских) божеств. Это наиболее наглядно отразилось в карачаево-балкарской обрядовой лирике. Так, в гимнической обрядовой песне, обращенной к полифункциональному божеству Чоппе, поется: «*Ойра, Чоппа, Тейриден сора – сен Тейри*» – «Ойра, Чоппа, после Тейри – ты Тейри!» [КБФ 1996 : 40]. После полного же утверждения мусульманства в Балкарии и Карачае имя Тейри стало одним из 99 эпитетов Аллаха [Shamanov, 1982: 161].

Литература

- Адыги, балкарцы и карачаевцы* в известиях европейских авторов. Нальчик, 1974. 636 с.
- Азаматов К. Г.* Пережитки язычества в верованиях балкарцев. // Из истории феодальной Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1981. С. 43-161.
- Балканский Т., Хашхожев Э.* К вопросу о протоболгарском Тагра (Тангра, Тенгри) // Болгарская этнография. София, 1984, кн. 3.
- Гумилев Л. Н.* Древние тюрки. М., 1967. 247 с.
- Иваненков Н. С.* Карачаевцы // Известия Общества любителей истории Кубанской области. Екатеринодар, 1912. Вып. V. С. 25-91.
- История авган* Мойсея Каганкатваца, писателя X в. СПб., 1861. 376 с.
- КБФ.* Карачаево-балкарский фольклор. Хрестоматия. Сост., вступ. ст., комм. Т. М. Хаджиевой. Нальчик, 1996. 592 с.
- Кляшторный С. Г.* Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // Тюркологический сборник. 1977. М., 1981. С.117-138. *Лавров Л.И.* Из поездки в Балкарию // Советская этнография. 1939, № 2. С.175-181.
- Лавров Л. И.* Карачай и Балкария до 30-х годов XIX в. // Кавказский этнографический сборник. М., 1969, т. 4. С. 63—73.
- Лайпанов Х. О.* К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957. 71 с.
- Малкондугев Х. Х.* Отголоски тенгрианства в карачаево-балкарском фольклоре // Всесоюзная сессия по итогам полевых этнографических исследований 1980–1981 гг., посвященная 60-летию образования СССР (1982г.). Тезисы докладов. Нальчик: КБИИФЭ, 1982. С. 153–154.
- Нарты.* Героический эпос балкарцев и карачаевцев. Сост.: Р.А.-К. Ортабаева, Т.М. Хаджиева, А.З. Холаев. Вступ. ст., коммент. и глоссарий Т.М. Хаджиевой. Ответ.ред. А.И.Алиева. М. 1994. 655 с.
- Неклюдов С.Ю.* Мифология тюркских и монгольских народов. (Проблемы взаимосвязей) // Тюркологический сборник 1977. М., 1981. С. 183—202.
- Рогаль-Левицкий Дм.* Песенное творчество карачаевцев // Советское искусство. М., 1928, № 73.С.58-65.
- Стеблева И. В.* К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы // Тюркологический сборник. 1972. М., 1973. С.213–226.
- Урусбиева Ф. А.* Избранные труды: очерки, эссе, статьи. Нальчик: Эльбрус, 2001. 176 с
- Шаманов И. М.* Древнетюркское верховное божество Тенгри (Тейри) в Карачае и Балкарии // Проблемы археологии и этнографии Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1982.С.155-170.

References

- Adıgı, balkatsı i karachaevtısı v izvestijah evropeiskih avtorov [Adygs, Balkars and Karachais in the news of European authors].(1974) Nal'chik, 1974, 636 p.
- Azamatov, K. G. (1981) Perezhitki jazychestva v verovanijah balkarcev [Remnants of paganism in the beliefs of Balkarians].— Iz istorii feodal'noi Kabardino-Balkarii. Nal'chik, 1981, pp. 43-161.
- Balkanskii T. ,Hashhozhev Ye. (1984), K voprosu o protobolgarskom Tagra (Tangra, Tengri) [To the question of Proto-Bulgarian Tagre (Tangra, Tengri)] // Bolgarskajayetnografija. Sofija, 1984, kn. 3.
- Gumilev L. N. (1967) Drevnie tyurki [Ancient Türks]. M., 1967, 247 p.
- Ivanenkov N. S.(1912) Karachaevcy [The Karachais]. // IOLIKO. Ekaterinodar, 1912, vyp. 5.
- Istorija avgan Moiseja Kagankatvaci, pisatelja X v. [The story of Augan Moisei Kagankatvatsi] (1861). SPb., 1861, pp. 25-91.
- KBF. Karachaevo-balkarskii fol'klor [Karachay-Balkar folklore] (1996). Hrestomatija. Sost., vstup. st., komm. T. M. Hadzhievoi. Nal'chik, 1996, 592 p.
- Kljashatornyi S. G. (1977) Mifologicheskie syuzhety v drevnetyurkskih Pamjatnikah [Mythological stories in ancient Türkic monuments]. /Tyurkologicheskii sbornik. 1977. M., 1981. pp. 117-138.
- Lavrov L.I. (1939) Iz poezdki v Balkariyu[From a trip to Balkaria] //SYe.1939, №2,pp.175-181.
- Lavrov L. I.(1969) Karachai i Balkarija do 30-h godov XIX v. [Karachay and Balkaria until the 30s of the XIX century] // Kavkazskii yetnograficheskii sbornik. M.,1969, t. 4, pp.63-73.
- Laipanov X. O. (1957) K istorii karachaevcev i balkartsev [To the history of Karachais and Balkarians]. CHERKESK, 1957,
- Malkonduev X. X. (1986) Otgoloski tengrianstva v karachaevo-balkarskom fol'klore [Echoes of Tengrianism in Karachai-Balkarian folklore] // Tezisy Vsesoyuznoi sessii po itogam polevyh yetnograficheskikh issledovanii 1980—1981 gt. Tash., 1986, pp. 153-155.
- Narti. (1994) Geroicheskii yepos balkarcev i karachaevcev [The Narts. The heroic epic of Balkarians and Karachais]. Sost.: R.A.-K. Ortabaeva, T.M. Hadzhieva, A.Z. Holaev. Vstup. st., komment. i glossarii, T.M. Hadzhievoi. Otvet.red. A.I.Alieva. M. 1994, 655 p.
- Neklyudov, S.YU. (1981) Mifologija tyurkskih i mongol'skih narodov [Mythology of the Turkic and Mongolian peoples] (Problemy vzaimosvyazej) // Tyurkologicheskij sbornik 1977. M., 1981, pp. 183-202.
- Rogal'-Levskii Dm. (1928) Pesennoe tvorcestvo karachaevcev [Karachay people's song] // SI. M., 1928, № 73, p.58-65.

- Stebleva I. V. (1972) K rekonstrukcii drevnetyurkskoi religiozno-mifologicheskoi sistemy [To the reconstruction of the ancient Turkic religious-mythological system] // Tyrkologicheskii sbornik. 1972. M.,1973, pp.213-226.
- Shamanov I. M. (1982) Drevnetyurkskoe verhovnoe bozhestvo Tengri (Teiri) v Karachae i Balkarii [The ancient Turkic supreme deity Tengri (Teiri) in \ Karachay and Balkaria] // Problemy arheologii i yetnografii Karachaevo- Cherkessii. Cherkessk, 1982, 155-170.
- Urusbieva F. A. (2001) İzbranniye trudi: oçerki, esse, stati. Nalçik: Elbrus, 2001. 176 s

Khadzhieva, T. (2018) Karaçay ve Balkarların Folklorunda Tengri (Teyri) Kültü. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı: 3, 163 - 172

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 02.12.2018

Kabul / Accepted: 18.12.2018

Araştırma Makalesi / Research Article

YAZARIN POETİK TİPİ

Ra'no HAKİMJONOVA *

Öz

Bu makalede, Ulugbek Khamdam'ın "Yaxshiyam sen bor!" Hikayesinin psikoanalitik katmanını incelenecektir. Z.Freyd, E.Fromm ve K.Yung gibi dünyaca tanınmış psikanalistlerin eserlerinden hareketle

Anahtar Kelimeler: *Kur'andaki kıssalar, Yusuf ve Zuleyha, sembol, metafor, psikanaliz, arketip, rüya, sebep, anlamsal katmanlar.*

* Alisher Navoiy nomidagi, Toshkent davlat O'zbek tili va adabiyoti universiteti o'qituvchisi

THE WRITER'S "POETIC TYPE"

Abstract

This article studies metaphorical layer of Ulugbek Khamdam's story "Yaxshiyam sen bor!" "Thanks, I have you" fouding on the works of world-known psychoanalysts, such as Z.Freyd, E.Fromm and K.Yung.

Keywords: *"Qoran" stories, Yusuf and Zulayho, symbol, metaphor, psychoanalysis, archetype, dream, motive, semantic layers.*

YOZUVCHINING "POETIK TUSH" I

Annotatsiya. *Maqolada yozuvchi Ulug'bek Hamdamning "Yaxshiyam sen borsan!" hikoyasining ramziy qatlamlari Freyd, Fromm, Yung kabi psixoanalitiklar tadqiqotlarida ilgari surilgan nazariy qarashlarga asoslanib tahlil etiladi.*

Kalit so'zlar: *"Qur'on" qissalari, Yusuf va Zulayho, ramz, psixoanaliz, arxetip, tush, motiv, ma'no qatlamlari.*

..

“Yusuf va Zulayho” qissasi Sharqu G’arbni birday qiziqtirib kelgan ko’hna mavzulardan sanaladi. Qissaning muqaddas kitoblarda uchrashi ham mazkur mavzuning mag’ribu mashriqda ijodkorlar e’tiborini qozonishiga sabab bo’lganini ko’rsatadi. Sharqda Firdavsiy, Ibn Sino, Qul Ali, Rabg’uziy, Jomiy, Durbek, Andalib kabi yetuk shoir-yozuvchilar “Qur’on” syujeti asosida ushbu mavzuga qo’l urganlar. Shuningdek, mumtoz adabiyotimizda, xususan, she’riyatimiz va epik dostonlarimiz ichidagi ayrim hikoyatlarda Yusuf va Zulayho obrazlari ma’lum motivlar sifatida (go’zallik, ishq, axloq) u yoki bu shaklda yozuvchi badiiy niyati va estetik qarashlarini ifodalashga xizmat qilib kelgan.

G’arbda Uyg’onish davri ostonasida Dante “Ilohiy komediya”da Zulayhoga axloqiy tomondan yondashadi va uni do’zaxga joylaydi. Bu esa G’arb va Sharqda Zulayho obraziga birdek qaralmaganini ko’rsatadi. Keyinroq badiiy tafakkurda sayyor syujetlarga qarashlar xiyla mustaqillashib qolganda, Tomas Mann kabi yozuvchilar (“Yusuf va uning og’a-inilari” romanida) Yusuf qissasiga o’z munosabatlarini bildirish va badiiy niyatlariga xizmat qildirish yo’lidan bordilar. G’arbda bu mavzu nafaqat adabiyot, balki keng san’atkorlar auditoriyasini ham o’ziga jalb etdi. Xususan, musiqa va rassomchilik sohalarida bir qator asarlar yaratildi.

XX asrdan e’tiboran adabiyotda individuallik kuchayib borgani sari mazkur obrazlar yozuvchi badiiy niyatini ifodalash uchun bir vositaga aylandi. Ijodkorlar “Yusuf va Zulayho” qissalariga o’z zamonlari muammolaridan kelib chiqib ijtimoiy, ishqiy, falsafiy ma’nolar yukladilar. Chunonchi, XX asr turk adabiyoti namoyandasi, modernist shoir Nozim Hikmat Yusufning zindon motivini rivojlantirmoqchi va unga yangi ijtimoiy-siyosiy mazmun yuklamoqchi bo’ladi. Ko’rinadiki, jahon adabiyoti tajribasida Yusuf qissalariga yangicha yondashuv o’tgan asrdanoq boshlangan ekan.

O’rta asrlarda yoxud Uyg’onish davri adabiyotida ushbu qissaga asosan diniy munosabat yetakchilik qilganini ko’ramiz. Tasavvuf ta’limoti o’z adabiyotini shakllantirgach, mazkur qissa va obrazlarga yangicha ma’nolar yuklandi. Natijada, mutasavvif ijodkorlar uchun nafaqat Yusuf va Zulayho liniyasi, ayni damda Yusuf-Yoqub (ota va suyukli o’g’il), Yusuf va uning og’alari, Yusuf-zindon, Yusuf-tush, Yusuf-hokimiyat, Yusuf-go’zallik kabi qirralari ham ilhom manbai bo’lib keldi. Albatta, ular ichida eng ko’p

ishlangani “Yusuf va Zulayho” qissasidir.

“Yusuf va Zulayho” qissasi nafaqat kechagi, balki bugungi kun ijodkorini axborot asrida ham ushbu mavzuga qayta murojaat etishga undamoqda. Zamonaviy o'zbek adabiyotining taniqli namoyondasi Ulug'bek Hamdamning biz tahlilga tortmoqchi bo'lgan “Yaxshiyam sen borsan!” hikoyasi “Yusuf va Zulayho” mavzusi hali-hanuz o'z ahamiyatini yo'qotmagani, eskirmaganini ko'rsatadi.

Bu hikoya ramzlar asosiga qurilgan. Undagi ramzlarni to'g'ri ilg'ay olish hikoya mazmunini anglashimizga yordam beradi. Yozuvchi an'anaviy Yusuf va Zulayhoni emas, zamonaviy dunyodagi bozor munosabatlari ta'sirida yashayotgan juftlikni aks ettirishni maqsad qiladi. Bir qarashda hikoyada biz bilgan Yusuf va Zulayhoning nomidan bo'lak aloqadorlik yo'qday. Ammo ramziy hikoyaning qavat-qavat ramzlarini birma-bir kashf qilib borar ekansiz, an'ananing juda katta ahamiyati borligini tushunib yetasiz. Bu aloqadorlik to'g'ridan-to'g'ri emas. Hikoyada an'anaviy qissa syujetiga taqlid ham yo'q. Ammo botiniy aloqadorlik mavjud. bu aloqadorlikni tushunish uchun Freyd, Fromm, Yung kabi jahon psixoanalitiklari ilgari surgan tadqiqotlardan yaxshi xabardorlik talab etiladi. Bular bilan tanishmasdan turib, hikoyaning umumiy mazmunidan bahra olish mumkin-u, lekin uning ramziy qatlamlariga kirib bo'lmaydi.

Shu bois an'anaviy Yusuf qissasi hamda psixoanaliz yutuqlariga asoslangan holda hikoyani tadqiq etamiz.

Hikoya Yusuf va Zulayhoning biroz ko'ngilsiz qo'ng'iroqlashuvlari va restoranga ovqatlanishga erinibgina borishlari tasviri bilan boshlanadi. Zulayho ovqat yeyishni emas, issiq choy ichishni, ichiga issiq kirishini istaydi. Demak, qish fasli. Kun sovuq. Atrof, jamiyat, tashqarida sovuq hukmronlik qiladi va bu iqlim qahramon botiniga ham yo'l topib kirmoqda. Zulayho dastlab issiq choy bilan eritmoqchi bo'lgan qalbidagi muz, hikoya so'ngida ishq ma'rifati bilan eritilib, yo'q qilinadi.

Restoran epizodidan so'ng qahramonlar bozorga shunchaki aylanib chiqish uchun kiradilar. Kiradilar va adashib qoladilar. Chiqish yo'li ham topilavermaydi. Chiqish yo'li topilavermagach, yana choy ichgani kiradilar. Zamonaviy dunyoda insonning tinimsiz qorni atrofida aylanishi ma'naviy olamga yo'lni topa olmayotganiga ishoradir. Bu o'rinda bozor motivi Yusufni

bozorga olib borib sotishlari bilan bog'liq. Faqat hikoyada bozor motiviga butunlay yangi ijtimoiy muammolar yuklangan.

So'ng hikoyaga mo'ysafid choyxonachi obrazi kirib keladi. Sharq hikoyalarida ko'pincha ko'pni ko'rgan, hayot sirlarini anglagan mo'ysafidlar yo'lini yo'qotgan qahramonlarga to'g'ri yo'lni ko'rsatib yuborishadi. Mazkur hikoyada esa mo'ysafid xuddi tushdagi kabi chiqish yo'lini dastlab aytmaydi. Bu Yusufning chiqish yo'lini topolmayotgandagi xavotirining ramzi. Uningcha, choyxonaga kirgan bu mijozlar kundalik mijozlardan, ommadan farq qilishmaydi. Chunki, "chiqishni izlaganlar ko'p emas!" Ammo Yusufning qat'iyati unga jiddiy razm solishga va boshqa hammadan ajralib turishini anglab yetishiga sabab bo'ladi hamda kutilmagan chiqish yo'lini – qabristonni ko'rsatib yuboradi.

Chiqish yo'lini faqat Kunchiqardan izlashi, nazarimizda, Sharq ma'rifatiga, Sharq falsafasi tajribasiga tayanib dunyoni qalbdan quvish, xalos bo'lishga ishora, demakdir.

Ortega-i-Gasset muhabbat tuyg'usi kamdan-kam madaniyatlarda qadriyat darajasiga ko'tarilganini yozadi. Xususan, qadimgi Misr, Hindiston, Xitoy, Yunon-Rim madaniyatida sevgiga jamiyatning ustuni sifatida qaralmagani, olamni ishq asosida yaralishi ilk bor musulmon Sharqi bag'rida paydo bo'lgan tasavvuf g'oyalarida aks etganini aytadi [5.23]. Demak, hikoya qahramonlarining bozordan chiqish yo'lini aynan Kunchiqar (Sharq)dan izlaganlari bejiz emas va bu hol ming yillik ko'hna haqiqatni yana bir karra isbot qiladi.

O'rta asrlar musulmon adabiyotida juda ko'p uchraydigan mo'ysafid xos sirni Yusufga aytayotganidan cho'chiydi va "bir gap bo'lsa, sizlarni tanimayman" deya ogohlantiradi. Bu – haqiqatni aytishdan cho'chish. Ko'rinadiki, mo'ysafid choyxonachi buqalamundek tovlanuvchi zamonamizda xosu avomni ajratishdan qiynalmoqda. Binobarin, u chiqish yo'lini ko'rsatib ham shubhalanishda davom etaveradi: "ular qabristonni tushunisharmikan? Xoslardanmikan?" degan so'roq uni qiynayveradi.

Zulayhoning bozorda yo'qolishi motivi ham tushni yodga soladi. Biz bilgan Yusuf qissasida akalari Yusufni quduqqa tashlashgach, Yoqubga uning yo'qolgani xabarini beradilar, bu holat hikoyada Zulayho obraziga singdirib yuborilgan. Yoqubning o'g'li hajridagi iztiroblari esa hikoyada

Yusufning yuragida ro'y beradi.

Bozordagi adashuv turlanib ketgan yaltiroq dunyoda inson o'zidan, ko'nglidan, ruhidan uzoq tushgani, unga yetmog'i uchun bu ranginlikni oyoq ostiga olishiga ishora. Ular – xos odamlar. Bunday taloto'pdan chiqish ehtiyoji zo'rayib, maqsadlari birlashib, “yagona ruh”ga aylanishgachgina qahramonlar bozordan chiqishga muvaffaq bo'lishadi.

Erix Fromm o'zining “Sevgi san'ati” risolasida bozor iqtisodiyotiga o'tgan dunyoda sevgiga munosabat susayganini yozadi. Hamma narsa ko'ngil ochish uchun mo'ljallangan. Xilma-xil restoranlar, kinoteatr, salon, bozorlar... Bularning bari o'z iste'molchisiga mushtok. Dunyo yengil hayot va'da qilib, insonni ham shunga mos bo'lishga undayotgan bir pallada uning shu choqqacha yiqqan madaniy qadriyatlarini mana shu yengil hayot chohiga birma-bir qulab bormoqda. Xususan, muhabbat tuyg'usi ham.

U.Hamdam o'z qahramonlarining bozor munosabatlariga qurilgan jamiyatda inson sifatida halok bo'lishlarini istamaydi va bunda chinakam ishqni bozor “virus”iga “antivirus” sifatida yordamga chaqiradi. Yozuvchiga ko'ra, bozor munosabatlari asosida harakatlanayotgan shovqin-suronli XXI asrda ham inson qalbini dunyodan xalos qiladigan yagona tuyg'u – bu ishqdir: “Sevgi meni dunyodan asrar”, deb yozadi boshqa bir asarida.

O'quvchi hikoyani o'qirkan, qandaydir tush bilan tanishayotganday bo'ladi. Yozuvchi go'yo o'zi bilgan, azaldan sevib o'qigan, muqaddas kitoblar yoki tasavvuf adabiyotidagi, qolaversa, o'z botinidagi qorishiq o'y-xayollarini tush ko'rayotganday, ezgu va ilohiy tush ko'rayotganday bo'ladi. Ong ostidagi aksi bilan tanishgan yozuvchi Yusuf va Zulayhoni tush ko'radi, ayni damda, o'quvchi ham uning ong osti akslanishi bilan tanishganday bo'ladi. Hikoyaning mantiq bilan tutib bo'lmas voqeasi rivoji va yechimi shunday xulosalar qilishga undaydi.

Ma'lumki, U.Hamdam ijodida bir qancha tush-hikoyalar va bitta “Yo'l” deb nomlangan tush-roman bor. Biz ko'nikkan reallik mantig'i bilan ularni tushunish, tushuntirish ancha mushkul. Ularning ma'no qavatlariga yozuvchi ong ostida harakatlangan irreallikni payqash, shuningdek, psixoanaliz tadqiq orqaligina anglashimiz mumkin bo'ladi. Fromm bunday yondashuvni shartli ramzlar, ya'ni muayyan madaniy guruhga mansub kishilar uchungina tushunarli bo'lgan ramzlar deb ataydi. [5] Shvetsariyalik

psixanalitik K.Yung: “Arxetiplar (ilk asos) kishilik jamiyatining eng qadimgi davrlaridan boshlab insoniyat xotirasida “kollektiv ongsizlik” sifatida yashaydi va ijod jarayonida turli shakllarda o’zini namoyon etaveradi”, deydi. Hikoyada Yusuf va Zulayho arxetipi yozuvchiga ilhom beradi. “Arxetip – ilk asos konkret davr xususiyatlari bilan bog’liq holda turlicha ko’rinishlar oladi” [7.39].

Yozuvchi Yusuf va Zulayhoning tanlagan yo’llarini aks ettirishda muqaddas kitoblardagi talqinga emas, mohiyat e’tibori bilan tasavvufona qarashga suyanadi. Chunki ilohiy kitoblarda tasavvuf talqinidagi ishq vasf etilmaydi. Undan tashqari hikoyada an’anaviy syujet liniyasida uchramaydigan, ammo zamonning o’zi taqozo etgan motivlar ham mavjud. Bozorga va dunyoviy ziynatlarga maftun bo’lish, chalg’ish shundan darak beradi.

Bilamizki, Yusufning husni tengsiz sanaladi. Asarda esa yuz, husn go’zalligi, ya’ni husn motivi Zulayhoga ko’chgan va u husniga tig’ orqali zarar yetkazadi. “Qur’on”dagi qissada ham pichoq motivi bor. Unda ayollar Yusufni ko’rib qo’llarini kesadilar [“Yusuf” surasi, 31-oyat]. Bu yerdagi pichoq motivi Zulayhoning yuziga “yuzlanadi”. Shuning o’ziyoq tushni eslatadi. Chunki “biz tushimizda o’ngimizdagi detallarni yoki o’qigan, eshitganlarimizni ayqash-uyqash ko’ramiz” [4.173].

Hikoyada an’anaviy Yusuf va Zulayho qissasi parchalanib, yozuvchi ong ostida uyg’ongan syujet parchalari, ayrim detallargina ijtimoiy muammoni aks ettirishda vosita o’laroq ishtirok etadi, xolos.

Hikoya mazmuniga ko’ra bozorda Zulayho sinovdan o’tgan edi. Boshqarma qarshisida esa Yusuf sinaladi va kutilmaganda bozor rahbariga aylanadi. Ushbu ramz muqaddas manbadagi Yusuf-hokimiyat chizig’iga tutash keladi.

Tilla do’konidan Yusuf Zulayhoni qutqargan bo’lsa, boshqarmadan Zulayho uni xalos etadi. Shu yerda an’anaviy syejet detallari yana ko’zga tashlanadi. Zulayhoning Yusufga intilishi va Yusufning uni pisand etmasligi sahnasida Zulayho darhol qalbi ishqqa to’la Zulayhoga almashinadi (tasavvufiy talqin).

Manbalardan ko’rinadiki, Sharqda Yusuf va Zulayho qissasi bir tomondan sha’riy, ikkinchi tomondan tasavvufiy talqin etib kelingan. Sha’riy

nuqtai nazardan Yusuf mazlum, Zulayho esa axloqsiz, makrli ayol. Tasavvufda esa hatto buning aksi deyish mumkin: Zulayho – ishq ramzi, Yusuf esa uni hali-hanuz anglab yetmagan g'ofil (F.Attor. "Ilohiynoma").

Asar Qur'oni Karimdan olingan quyidagi epigraf bilan boshlanadi: "Va albatta (qiyomat) soati kelguvchidir, bunga shubha yo'q. Va, albatta, Ollah qabrlardagi kimsalarni tiriltirur" ["Haj" surasi, 7-oyat]. Hikoya bilan tanishib, unda qoldirilgan har bir ramz qatiga kirib borganimiz sari hikoya mohiyati yashiringan epigrafni tushuna boramiz, nihoyat, "nafsini ko'mganning ruhini tiriltirur" degandek jaranglaydi u.

Epigraf bilan Payg'ambar (s.a.v)ning: "O'lmasdan avval o'ling!" deya nafsga ishora etgan hadisi orasida bog'liqlik bor. Shayx Najmiddin Kubroning "Usuli ash'ara" risolasida Haqqa olib boruvchi uchta yo'l haqida ma'lumot berilgan [3.138], shularning uchinchisi tariqa shutter, ya'ni ishq orqali Haqqa yetishmoq, oshiqlik yo'lidir. Bu yo'ldagilar martabasi yo'l boshidayoq zohid va yo orifnikidan yuksak bo'lishini ta'kidlaydi. Kubro: "Bu mumtoz yo'l irodaga bog'liq bir o'linga asoslangandir", deydi. Yusuf va Zulayhoning qabristonga yuzlanishi nafsni ammorani o'z irodalari bilan ishq vositasida ko'mmoq va ko'ngillarini asl fitratiga muvofiq asramoq, tiriltirmoqdir.

Hikoya tamoman tasavvufiy kayfiyat mahsuli emas, ayni damda undan holi ham emas. Hikoyada ko'plab qarashlarning sintezi bor. Undagi ma'no tovlanishlari bir qarashda "Qur'on"dagi qissani, bir qarashda tasavvufiy holni, yana bir qarashda yozuvchi yashayotgan zamonaviy dunyoni yodga soladi.

Yozuvchi "Muvozanat" romanida ham Yusuf obraziga murojaat qilgan edi. Bunda uning do'sti Mirazizning ayoli Zahro – Zulayho timsoli. "Muvozanat" romani yurtimizdagi o'tish davrining ijtimoiy muammolari badiiy yechimiga bag'ishlangani tufayli ham "Yusuf va Zulayho" qissasining ishqiy talqini bu yerda yoritilmaydi. (Ehtimol, shuning uchun ham Zulayho Zulayho emas, balki Zahrodir). "Muvozanat"da "Qur'on" syujeti asosidagi hikoyatga tayaniladi. "Yaxshiyam sen borsan!" da esa tasavvufiy talqinga uyg'unlik seziladi. Yusuf va Zulayho yo'llarida uchragan to'siqlarni tasavvufda ulug'langan sabr vositasida yengib borishadi, ommaning biriga aylanishmaydi.

Demak, “Yaxshiyam sen borsan!” hikoyasi ramziy xarakterdagi hikoya bo’lib, bunday ramziy asarlar, odatda, barcha zamon sinovlariga dosh beradi. Yozuvchi an’anaviy Yusuf va Zulayho obraziga yangicha qarash asosida yondashadi va ushbu obrazlarga zamonaviy ramziy ma’nolar, ijtimoiy vazifalar yuklaydi. Natijada, o’zbek hikoyachiligi chuqur mazmun va ahamiyati jihatidan universal qiyofaga ega yana bir ramziy hikoya bilan boyidi.

Bibliografiya:

- Fromm E. Inson qalbi. (2015), Sharq yulduzi. T.:, 2-3-sonlar.
- Gasset O. Sevgi sehri (2011), Sevgi san’ati. To’plam. –T.: O’zbekiston.
- Hamdamov U. (2017), To’lin oy qissasi. –T.: O’zbekiston.
- Injil. (1993), Bibliyani tarjima qilish institute. Stokgolm.
- Islom tasavvuf manbalari. (2005), –T.: O’qituvchi.
- Yung. (1995), Analiticheskaya psixologiya. –M.: Martis.
- Quronov D., Mamajonov Z., Sheraliyeva M. (2010), Adabiyotshunoslik lug’ati. –T.: Akadernashr.
- Qur’oni Karim. (1991), Alouddin Mansur tarjimasi. –T.: Sharq.

Aşçı, G. (2018). Kitap İnceleme – Divan Edebiyatı Bahçesinden Örneklerle Türler / Yaz: Batıslam, H. D. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:3. 173, 180

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 12.09.2018

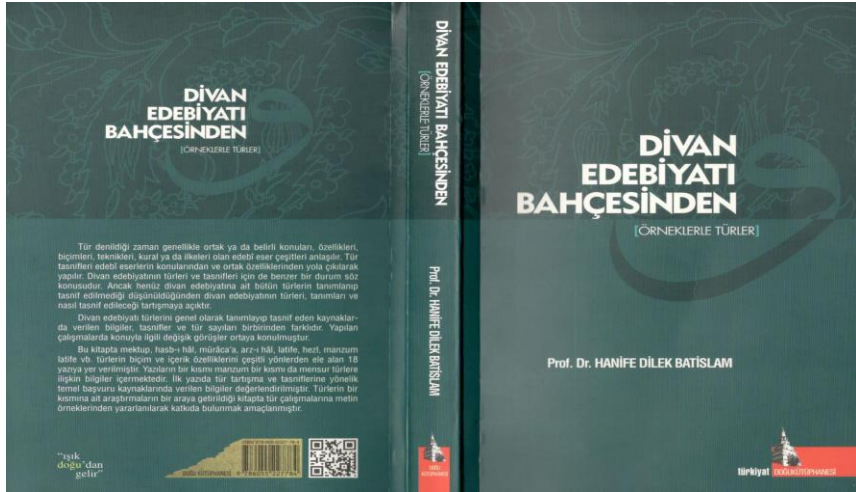
Kabul / Accepted: 30.10.2018

Kitap İnceleme/Book Review

DİVAN EDEBİYATI BAHÇESİNDEN ÖRNEKLERLE TÜRLER

Gülnihal AŞÇI*

BATISLAM, H. DİLEK (2016). *DİVAN EDEBİYATI BAHÇESİNDEN ÖRNEKLERLE TÜRLER*. İSTANBUL: DOĞU KÜTÜPHANESİ YAYINLARI, ISBN: 978-605-5227-78-4, 288 SAYFA.



* Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Doktora Öğrencisi, nih.as@hotmail.com.

Edebiyatta tür denildiğinde bir edebî metnin içeriğine ve konusuna göre yapılan adlandırma akla gelmektedir. Tür tanımları -buna bağlı olarak- metnin neyi anlattığına bakılarak ele alınmıştır. Divan edebiyatı şiir ağırlıklı bir edebiyat olduğu için tür adlandırmaları çoğunlukla manzum metinler üzerinden yapılmaktadır. Yeni metin neşirleriyle birlikte geliştirilmeye başlanan tür çalışmaları, neşri yapılan metinde daha önce tanımlanmamış bir örneğe rastlandığında bu örneğin nerede ve nasıl değerlendirilmesi gerektiği sorularından yola çıkılarak gerçekleştirilmektedir. Ancak, tek bir örnekle de tür tanımı yapılmamaktadır. Bu nedenle o türle ilgili farklı ya da benzer örneklerden de yararlanılarak daha sağlıklı bir tanımlamaya yer verilecektir.

Divan şiirinde tartışmaya neden olan konulardan biri de tür adlandırmalarıdır. Tartışmaların nedeni tür ve şekil arasındaki fikir ayrılıklarıdır. Divan edebiyatı çok fazla fark edilememesine rağmen zamanla kendine özgü bir değişime uğramıştır. Özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren bu değişim kendini göstermeye başlamıştır. Değişim sürecinde tür ve şekiller de farklı yönlerde bir gelişmenin içinde olmuşlardır.

Prof. Dr. H. Dilek Batislam'ın *Divan Edebiyatı Bahçesinden Örneklerle Türler* adlı 288 sayfalık çalışması divan şiirinde türlerin adlandırılmasına açıklık getirmeyi amaçlayan, yazara ait daha önce farklı dergi ve kitaplarda yayımlanmış araştırma ve inceleme yazılarından on sekiz makalenin derlenmesiyle oluşturulmuştur. Kitabın ön sözünden sonra yer alan "Divan Edebiyatında Tür" adlı yazı, kitaba alınan yazıların ortak yönlerini açıklamaya yönelik olup daha önce başka bir yerde yayımlanmaması yönüyle dikkat çekicidir. Adı geçen yazıda Batislam, divan edebiyatında tür ayrımının nasıl yapılması gerektiğine değinmiş ve kaynaklardaki tür sınıflandırmalarını basım tarihlerini dikkate alarak belirtmiştir. Ayrıca yazının devamında tür konusuyla ilgili yapılan çalışmalara yer vermiş ve onlar hakkındaki görüşlerini de dile getirmiştir. Türlerle ilgili kapsamlı çalışmalar yapmak için bir türe ait farklı nitelikteki örneklerin görülüp incelenmesinin önemini belirten yazar, bazen benzer konuları işliyor gibi görünen türlerin aslında o türün farklı özelliklerini vurguladığına değinmektedir. Tür çalışmalarının metin merkezli olması gerektiğine yer verilen yazıda, türden ne anlaşılması veya türlere nasıl bakılması gerektiği sorularına ilişkin çalışmaların henüz yeterli seviyede olmadığına dikkat çekilmiştir.

“Divan Edebiyatında Tür” başlıklı yazıdan sonra kitaptaki diğer makaleler şu şekilde sıralanmıştır: “Bağdatlı Rûhî’nin Mektup Tarzında Yazılmış Bir Kasidesi”, “Mesnevilerde Mektup Tarzı Anlatım”, “Tokatlı Ebûbekir Kânî’nin Bir Mektubu”, “Hasbihâllerdeki Sosyal Tarih Öğeleri”, “Karamanlı Aynî’nin Mürâca‘a Gazelleri”, “Divanlardaki Manzum ‘Arz-ı Hâller”, “Tokatlı Ebûbekir Kânî’nin Mektuplarında Görülen Bazı Üslup Özellikleri”, “Divan Edebiyatında Mektup ve Seyyid Vehbî’nin Nâme Redifli Gazeli”, “Mesnevilerdeki Hasb-ı Hâl Bölümleri ve Tâcî-Zâde Cafer Çelebi’nin Heves-Nâmesi’ndeki Hasb-ı Hâller”, “Divanlardaki Manzum Latifeler”, “Divan Edebiyatında Latife ve Hezl”, “Tokatlı Ebûbekir Kânî’nin Münşeât’ında ‘Üslup’ Yerine Kullanılan Kelimeler”, “Mihrî Hatun’un İki Mürâca‘ası”, “Mostarlı Hasan Ziyâî’nin Şikâyet Kasideleri”, “Cem Sultan’ın Mürâca‘aları”, “Divan Şiirinde Batı Etkisi ve Fatîn Divanı’ndan Bir Sitayiş Şiiri”, “Hasbihâl-i Sâfi’de Devlet Görevlileri ve Devlet Görevlilerine Yönelik Eleştiriler”.

Kitaptaki “Bağdatlı Rûhî’nin Mektup Tarzında Yazılmış Bir Kasidesi” isimli makalede önce mektup ile ilgili açıklamalara yer verilmiş, daha sonra Bağdatlı Rûhî’nin kasidesi biçim ve içerik yönünden incelenmiştir. Ayrıca mektup özelliği gösteren kasidede dönemin şairleri olan Keşfi, Tab’î, Feyzî, Dâ’î Efendi, Kelâmî, Mehdî, Fazlî, Rindî, Emînî, Figânî ve Nusretî’den söz edilmekte ve mektuptan dönemin yaşayışı ile ilgili bilgiler elde edilmektedir.

“Mesnevilerde Mektup Tarzı Anlatım” adlı makalede, mesnevi ve mektubun tanımı yapılarak mesnevilerdeki mektup bölümlerinin manzum mektup olarak kabul edilemeyeceği görüşü dile getirilmiştir. Seçilen mesnevilerin -ki bunlar Şeyhî’nin Hüsrev ü Şirin’i, Taşlıcalı Yahya Bey’in Yûsuf ve Zelihâ’sı, Hamdullah Hamdî’nin Yûsuf u Züleyhâ’sı, Behiştî’nin Leylâ vü Mecnûn’u, Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn’u ve Şeyh Galip’in Hüsn ü Aşk’ıdır- içerisindeki mektup bölümleri örnek beyitlerle anlatılmıştır. Daha sonra tüm mesnevilerdeki mektup bölümlerinin karşılaştırılması yapılarak makale tamamlanmıştır.

Kânî’nin hayatı, eserleri ve yazarlığı anlatılarak başlanan “Tokatlı Ebûbekir Kânî’nin Bir Mektubu” makalesinde, şairin kendisine at hediye edilmesi üzerine yazdığı mektup; biçim, içerik, dil ve üslup yönünden incelenmiştir. Mektup biçimsel olarak mübalağalıdır, mizah ve hiciv

unsurlarını içerisinde barındırmaktadır. İçerikte atın neden ve nasıl verildiği ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Mektubun en dikkat çeken yönünün dili ve üslubu olduğundan bahsedilmiştir. Makalenin sonunda da mektup metninin eski harflerden Latin harflerine çevrilmiş şekli bulunmaktadır.

“Hasbîhâllerdeki Sosyal Tarih Ögeleri” isimli makalede, divan şiirinin sosyal hayattan kopuk olmadığından bahsedilmiştir. Bunu en güzel kanıtlayan örneklerin divan şairlerinin yazdıkları eserler olduğu söylenmiştir. Bunlardan biri olan hasb-ı hâller hakkında bilgi verilmiş; Gelibolulu Âlî, Sâfi, Fuzûlî ve Bağdatlı Rûhî’nin hasb-ı hâllerinin sosyal ve kültür tarihine ilişkin nelerden bahsettiğine değinilmiştir. Hasb-ı hâllerin çeşitli özellikleriyle divan şiirinin ve edebiyatının sosyal hayattan uzak olmadığını kanıtladıkları belirtilmiştir.

Karamanlı Aynî’nin hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilerek başlanılan “Karamanlı Aynî’nin Mürâca’ya Gazelleri” makalesinde, daha sonra mürâca’ya hakkındaki bilgiler yer almıştır. Aynî’nin Divanı’ndaki mürâca’ya özelliğine sahip, “dedim-dedi” kalıbı kullanılarak yazılan dört gazel; örnek beyitleri ve açıklamalarıyla birlikte yer verilmiştir. Aynî Divanı’nda mürâca’ya gazellerden başka gazelerde de “dedim-dedi” kalıbının değişik kullanımlarından bahsedilmiş ve bunlar örnekleriyle açıklanmıştır.

“Divanlardaki Manzum ‘Arz-ı Hâller” makalesinde ‘arz-ı hâller hakkındaki bilgilerden sonra ‘arz-ı hâllerin Osmanlı döneminde ne zaman, kime, nereye daha çok yazıldıklarına değinilmiştir. Divanlar taranarak bulunan on iki ‘arz-ı hâl metninden yola çıkılarak manzum ‘arz-ı hâllerin biçim ve içerik özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. On iki ‘arz-ı hâli şöyle sıralayabiliriz: Gelibolulu Âlî 1, Hayretî 1, Azmizâde Hâleti 2, Mâhir Abdullah 2, Vahîd Mahtûmî 1, Seyyid Vehbî 4, Osman Nevres 1. On iki manzum ‘arz-ı hâl yüzyılları, şairleri, başlıkları, vezinleri, nazım şekilleri, uzunlukları ve konularından bahsedilerek işlenmiştir. Makalenin sonlarında ise bütün manzum ‘arz-ı hâller arasındaki benzerlik ve farklılıklar açıklanmıştır.

Yazarın Tokatlı Ebûbekir Kânî’nin hayatını anlatarak başladığı “Tokatlı Ebûbekir Kânî’nin Mektuplarında Görülen Bazı Üslup Özellikleri” isimli makalede, şairin eserlerine de yer verilmiştir. Eserleriyle ilgili verilen ayrıntılı bilgilerin ardından mektubun özellikleri anlatılmıştır. Divan edebiyatı döneminde yazılan münşeatlardaki mektupların belirli bir yazılma

biçimi olduğu söylenerek Kânî'nin on mektubu bu özelliklere göre incelenmiştir. Dili süslü, zor anlaşılır ve ağır olan divan edebiyatı dönemi mektupları ile incelenen mektuplar arasındaki farklara değinilmiştir. Okuyucular için anlaşılır olması amacıyla bu farklar örneklerle desteklenmiş ve Kânî'nin mensur Letâifnâme ve Hezliyyâtı'ndan kısa bir mektup metni, örnek olarak verilmiştir.

“Divan Edebiyatında Mektup ve Seyyid Vehbî'nin Nâme Redifli Gazeli” makalesinde yazar, öncelikle mektubun divan edebiyatındaki yerine değinmiş ve divan edebiyatında konularına göre mektup çeşitlerini tanıtmıştır. Seyyid Vehbî'nin hayatı ve eserleri ile ilgili bilgi verilerek devam edilen makalede, şairin “nâme” redifli sekiz beyitlik gazeli beyit beyit açıklanmıştır. Gazelin dikkat çekici özellikleri olan mektup yazımına ve geleneğine ilişkin bilgiler verilmiş, mektup çeşitleri ve mektupların içerik özellikleri anlatılmıştır.

“Mesnevilerdeki Hasb-ı Hâl Bölümleri ve Tâcî-Zâde Cafer Çelebi'nin Heves-Nâmesi'ndeki Hasb-ı Hâller” makalesi, mesnevi nazım şeklinin açıklanmasıyla başlamıştır. Hasb-ı hâller hakkındaki bilginin ardından, hasb-ı hâllerin mesnevilerdeki yerine değinilmiştir. Usûlî'nin Yenice Şehrengizi'nde, Gelibolulu Âli'nin Riyâzü's-Sâlikîn'inde, Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk'ı ve Sergüzeşt-nâmelerden Sergüzeşt-nâme-i Kâtip Osman'ında, Vücûdî'nin Hayâl u Yâr'ında ve Refi-i Âmidî'nin Cân u Cânân'ında yer alan hasb-ı hâl bölümleri ile ilgili açıklamalara yer verilmiştir. Daha sonra Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin Heves-nâmesi'ndeki hasb-ı hâl; bölümleri, başlıkları, içerikleri, beyit ve sayfa numaralarıyla açıklanmıştır. Ayrıca bu hasb-ı hâl bölümleri ile ilgili değerlendirmeler yapılmıştır.

Latifenin tanımıyla başlanılan “Divanlardaki Manzum Latifeler” makalesine latifenin özelliklerinin anlatılmasıyla devam edilmiştir. Latifelerin toplanarak bir araya getirildiği eserler olan letâifnâmeler hakkında bilgi verilerek letâifnâmelerin nasıl sınıflandırılabilceği açıklanmıştır. İlk letâifnâme ya da latife örneği sayılacak eserler ve daha sonraki dönemlerde yazılan letâifnâmeler tanıtılmıştır. Basılmış letâif mecmualarından söz edilmiştir. Cinânî ve Diyarbakırlı Lebîb'in divanlarında manzum latife özelliği gösteren toplamda on üç şiir olduğundan bahsedilerek bunların özelliklerine, içeriklerine ve biçimsel yanlarına değinilmiştir. Ayrıca iki şairin latifeleri karşılaştırılmıştır. Makalenin sonunda da manzum latifelerin

özellikleri tespit edilip Cinânî ile Diyarbakırlı Lebîb'in birer manzum latifesinin metni örnek verilmiştir.

Yazar, "Divan Edebiyatında Latife ve Hezl" makalesine bir önceki makalesinde olduğu gibi latifenin tanımıyla başlamıştır. Latifenin özelliklerinden bahsederek letâifnâme türü eserleri sınıflandırmıştır. Eski Türk edebiyatı alanındaki latife veya letâifnâmelere yer veren yazar, mesnevilerdeki ve kasidelerdeki latifelere de değinmiştir. Cinânî'nin Lâtife-i Destâr başlıklı manzum latifesinin metni örnek verilmiştir. Daha sonra hezlin tanımına geçilmiştir. Hezlin özelliklerinden bahsedilerek hezl de örneklerle gösterilmiştir.

"Tokatlı Ebûbekir Kânî'nin Münşeât'ında 'Üslup' Yerine Kullanılan Kelimeler" makalesi üslubun tanımıyla başlamıştır. Eski Türk edebiyatında tezkirelerin üslubun araştırıldığı kaynaklardan biri olduğu söylenmiş ve münşeât mecmualarının da başka bir kaynak eser olduğu belirtilmiştir. Münşeâtlarla ilgili ayrıntılı bilgi verildikten sonra, Kânî'nin hayatına geçilmiştir. Kânî'nin Münşeât'ı ile ilgili tespitlerin ardından Münşeât'ında üslup yerine kullandığı kelimeler tek tek açıklanmıştır. Ayrıca dîbâcelerden seçilen örneklerle okuyucunun aradaki farkları görmesi sağlanmıştır.

Mihrî Hatun'un hayatı hakkında bilgiye yer veren "Mihrî Hatun'un İki Mürâca'ası" adlı makale mürâca'anın tanımlanmasıyla devam etmiştir. Halk edebiyatındaki "dedim-dedi"li şiirlerle eski Türk edebiyatındaki mürâca'aların özelliklerine değinilmiştir. Mihrî'nin iki mürâca'a gazelinin günümüz diline çevirileri verilmiş ve gazellerin dikkat çeken özellikleri üzerinde durulmuştur. Gazellerin haricinde divanda "dedim-dedi" kalıbının değişik şekillerde kullanıldığı birkaç mürâca'a beyte de rastlanılmış ve örnek verilmiştir.

"Mostarlı Hasan Ziyâî'nin Şikâyet Kasideleri" makalesinde Hasan Ziyâî'nin hayatı hakkında bilgiler verilerek eserleri tanıtılmıştır. Hasan Ziyâî'nin şiirlerinde gelenek, görenek ve âdetler, yerel unsurlar, atasözleri ve deyimlerin önemli bir yere sahip olduğu açıklanmıştır. Divan şairlerinin şikâyetlerini nasıl ve nerede dile getirdiklerinden bahsedilmiş ve kaside nazım şekliyle yazılan şikâyet şiirlerinin de olduğu söylenmiştir. Kasidenin tanımı ve özellikleri anlatıldıktan sonra, şairin dört şikâyet kasidesi biçim ve içerik yönünden ele alınmıştır.

Yazarın Cem Sultan'ın hayatıyla başlayan “Cem Sultan'ın Mürâca‘aları” makalesinde, Cem Sultan'ın şiirlerinin özellikleri ve eserleri anlatılmıştır. Cem Sultan ile ilgili bilgilerden sonra mürâca‘anın tanımı yapılmış ve tarihçesi anlatılmıştır. Cem Sultan'ın Divanı'ndaki iki mürâca‘a gazel biçim ve içerik yönünden incelenmiş, iki gazel de bugünün diline çevirileri ile verilmiştir. Divanda iki gazel dışında çok sayıda mürâca‘a beyit tespit edilerek örnekler verilmiştir.

“Divan Şiirinde Batı Etkisi ve Fatîn Divanı'ndan Bir Sitayiş Şiiri” adlı makalede, divan şiirinde Batı etkisinin nasıl başladığı izah edilmiştir. Divan şiirindeki değişimin XVIII. yüzyılda başladığı ve XIX. yüzyılda artarak devam ettiği söylenmiştir. Ancak, Batılı unsurlara yönelik kapsamlı çalışmaların olduğunu söylemenin zorluğundan bahsedilmiştir. Son dönem divanlarındaki Batı etkisi ve divan şiiri dünyasındaki değişimi yansıtan bazı örnekler verilmiştir. Fatîn'in hayatı, eserleri, şiir anlayışı ile ilgili bilgilerden sonra, incelenecek sitayiş şiirinin özelliklerine değinilmiştir. Sitayiş şiiri bugünün diline çevirisi ile verilmiştir.

Hasb-ı hâlin tanımına yer veren “Hasbîhâl-i Sâfi'de Devlet Görevlileri ve Devlet Görevlilerine Yönelik Eleştiriler” makalesi, Sâfi'nin Hasbîhâl'inin incelenmesiyle devam etmiştir. Rüşvet, Hasbîhâl-i Sâfi'de işlenen eleştiri konularından biridir. Eleştiri haricinde tavsiyelerin ve nasihatlerin edildiği durumlara da örneklerle değinilmiştir. Ayrıca eserde XVI. yüzyıl Osmanlı'sındaki çeşitli mesleklerden, toplumun hayata bakışından, şehir ve köy hayatının sorunlarından da bahsedilmiştir. Hasbîhâl'in diğer hasb-ı hâllerle karşılaştırılması yapılmıştır. Edebiyatın tarihle iç içe olduğu konusu işlenmiş ve divan şiirinin belge niteliği taşıdığı vurgulanmıştır.

Kitabın sonunda kitaptaki yazıların ilk basıldıkları yer ve basım tarihlerini gösteren bir liste bulunmaktadır. Listedenden sonra gelen dizinle kitap bitirilmiştir.

Tür hakkında inceleme yapan diğer eserlerden farklı olarak kitap, alışılmış türlerin dışındaki türlere yoğunlaşmıştır. Kitapta türlerle ilgili detaylı bilgiler verilmiştir. Anlatılan türler, örnek metinlerle desteklenmiştir. Bu nedenle kitapta yer alan makaleler, divan edebiyatında türlerin örneklerle gösterilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Kitapta bahsedilen türlerdeki farklı şairlerin şiir örnekleriyle de okuyucuya karşılaştırma imkânı sunulmaktadır. Ayrıca bu kitap sadece akademik çalışma yapanların değil

divan şiirine ilgi duyan herkesin zevkle okuyup anlayabileceği bir şekilde yazılmıştır. Dili anlaşılır ve sadedir. Örnekler, her okuyucuya hitap edebilecek biçimde açıklanmıştır. Kitapta aynı türlerin konu edildiği makaleler olmasına rağmen verilen örneklerin farklılığı dikkati çekmektedir. Makalelerin kendi içinde içerik bakımından belirli bir bütünlük sağladığı görülmektedir. Makalelerde genellikle türlerin biçim ve içerik özellikleri birlikte ele alınmıştır. Kitaptaki makalelerin benzer özellikleri divan edebiyatının manzum-mensur farklı türlerini ve anlatım şekillerini ortaya koymak, kısmen de olsa biçim-içerik veya tür-şekil ilgisini göstermeye yönelik olmalarıdır. Türleri en ince ayrıntısına kadar işleyen Prof. Dr. H. Dilek Batislam'ın bu kitabının okuyan herkese yarar sağlayacak bir eser olduğu anlaşılmaktadır.

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. *Folklor Akademi Dergisi*, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. *Folklor Akademi Dergisi*'nde, halk bilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazının *Folklor Akademi Dergisi*'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. *Folklor Akademi Dergisi*'nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. *Folklor Akademi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında Türkçe ve İngilizce özet (10 punto ve İngilizce Özet İtalik), en az 3, en fazla 8 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler bulunmalı; Türkçe ve İngilizce (İtalik) başlığa yer verilmelidir. Özet en az yüz, en fazla iki yüz kelime uzunlukta olmalıdır.
8. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
9. Yazının başlığının altında yazar adı, dipnotla 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 zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla 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 açısından önemlidir.

10. Yazı, www.folklorakademi.org ve <http://dergipark.gov.tr/folklor> adreslerindeki Makale Takip Sistemi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.

11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.

12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayınlanamayacaktır.

13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

SAYFA DÜZENİ

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu

Genişlik: 16 cm Yükseklik: 24 cm

Üst Kenar Boşluk

2 cm

Alt Kenar Boşluk

2 cm

Sol Kenar Boşluk

2,5 cm

Sağ Kenar Boşluk

2 cm

Yazı Tipi

Times New Roman

Yazı Tipi Stili

Normal

Boyutu (normal metin)

12 (Times New Roman)

Boyutu (dipnot metni)

7,5 (Arial)

Paragraf Aralığı

Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı

Paragraf Girintisi

Tek (1)

1 cm

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. 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.

KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi ile tüm kaynak gösterimleri sıralanmalıdır. Ayrıca 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: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

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.

KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ

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 Basımevi.

Çeviri Kitap:

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

LVOVA, E. L. vd. (2013). *Güney Sibiryalı Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

ALPTEKİN, A. B. ve SAKAOĞLU, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

OĞUZ, M. Ö. vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Makale:

YAYIN, N. (2016). "Kökner Terimi Üzerine". *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, C. 1, S. 1, 72-75.

Yayımlanmamış Tez:

AKYÜZ, Ç. (2013). *Bagış Destanı: İnceleme-Metin, Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

CUNBUR, M. (2000). "Dede Korkut Oğuz-namelerinde İslamî Unsurlar", *Uluslararası Dede Korkut – Bilgi Şöleni Bildirileri*. (Hzl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social Groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, Mary (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)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.