

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ**  
**AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE**

ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



YIL: 8 - Sayı: 22 / Eylül - Aralık 2020  
YEAR: 8 - Number 22 / September - December 2020

**Baskı ve Cilt / Printing and Binding**

HAT BASKI SANATLARI  
Maltepe Mah. Litos Yolu Sk. Matbaacılar Sit. D: A Blok ZA5  
Zeytinburnu / İSTANBUL

**Adres / Address**  
Cami Mahallesi  
Şehitler Caddesi, No: 14 - TUZLA / İSTANBUL

Tel: +90 532 732 00 21 (Türkçe İletişim)  
Tel: +90 533 578 27 54 (For English)  
Tel: +90 545 933 24 14 (Pour le Français)



TUZLA BELEDİYESİ KÜLTÜR YAYINLARI  
TUZLA MUNICIPALITY CULTURAL PUBLICATIONS

Uluslararası Hakemli Dergi, 2020 - Yıl: 8 / Sayı: 22  
International Refereed Journal, 2020 - Year: 8 / Number: 22

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT  
DERGİSİ**

**AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE**

ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



**İmtiyaz Sahibi / Publisher**  
Dr. Şadi YAZICI

**Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial**  
Mustafa ÖZDEMİR  
Dr. Öğr. Üyesi Salim DURUKOĞLU  
Dr. Serdar Deniz ÖZDEMİR

**Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs**  
Prof. Dr. Ahmet KARA  
Doç. Dr. Necdet TOZLU  
Doç. Dr. Bilal GENÇ  
Dr. Öğ. Üyesi Tahir Erdoğan ŞAHİN  
Dr. Öğr. Üyesi Uğur BAŞBOĞAOĞLU

**e-mail:** akrajournal@gmail.com  
[www.akrajournal.net](http://www.akrajournal.net)

**Sanat Danışmanları**  
Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI  
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN  
Cengiz BAHŞİ

**Genel Koordinatör**  
Selami GÜLIRMAK

## YAYIN VE DANIŐMA KURULU

**Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK**  
Fırat Üniversitesi

**Prof. Dr. MUSTAFA ALICI**  
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Prof. Dr. ERDAL AKPINAR**  
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Prof. Dr. FUZULİ BAYAT**  
Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

**Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ**  
Lefke Avrupa Üniversitesi - Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

**Prof. Dr. YELENA ÇEKUŐKİNA**  
Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvaşistan

**Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA**  
Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi - Kazakistan

**Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN**  
Medeniyet Üniversitesi

**Doç. Dr. NECDET TOZLU**  
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Doç. Dr. OGUZ HACİYEV**  
Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan

**Dr. Öğr. Üyesi SALİM DURUKOĞLU**  
İnönü Üniversitesi

**Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN**  
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

**Dr. MARGARETA ARSLAN**  
Universitatea Babeş-Bolyai – Romanya

**Dr. LÜTFÜ ÖZŐAHİN**  
Dinler Tarihçisi ve Siyaset Felsefecisi

**Dr. LÜTFÜ ŐEHSUVAROĞLU**  
Emekli Akademisyen

**Dr. SALİH DİRİKLİK**  
Yönetmen-Senarist

**ÖZEYİR GÜNDÜZ**  
Çocuk Edebiyatçısı

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWER / REVIEWER**

**Prof. Dr. Ali Rafet ÖZKAN**

Kastamonu Üniversitesi Felsefe ve Din Bilimleri, Dinler Tarihi Ana Bilim Dalı

**Doç. Dr. Aysin BEYOĞLU**

Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-iş Ana Bilim Dalı

**Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN**

Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Dr. Öğr. Üyesi Bahar DOĞAN KAHTALI**

İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

**Prof. Dr. Canan DELİDUMAN**

KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü

**Öğr. Gör. Cenk SEZER**

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Söğüt Meslek Yüksekokulu,  
Basım ve Yayın Teknolojileri (Görsel, İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı) Bölümü

**Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK**

Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK**

Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME**

Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Doç. Dr. Hakan YALAP**

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,  
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

**Dr. İpek TAŞDEMİR**

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı

**Prof. Dr. İsa ÇELİK**

Atatürk Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Tasavvuf Bölümü Ana Bilim Dalı

**Prof. Dr. İsmail GÖRKEM**

Kayseri Erciyes Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Prof. Dr. Kaan CANDURAN**

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

**Prof. Dr. Kemal POLAT**

Amasya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü

**Prof. Dr. Levent MERCİN**

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

**Doç. Dr. M. Fatih ALKAYIŞ**

İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi ,Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

**Prof. Dr. Mustafa ALICI**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Dinler Tarihi Ana Bilim Dalı

**Prof. Dr. Nihat TEMEL**

Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

**Dr. Öğr. Üyesi Sedat EROL**

Adıyaman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

**Doç. Dr. Serap ÜNAL**

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Seramik ve Cam Bölümü, Seramik Ana Sanat Dalı

**Dr. Öğr. Üyesi Serdar Deniz ÖZDEMİR**

Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi,  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Ana Bilim Dalı

**Prof. Dr. Şemsettin EDEER**

Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

**Prof. Dr. Turgut BAYDAR**

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,  
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı

**Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü

## İÇİNDEKİLER

### ARAŞTIRMA

Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK

*Deli Dumrul Hikâyesinin*

*Sözlü Kaynakları ve Diyarbakır Varyantı Üzerine Bir Araştırma*.....9-27

### CANAN TAŞBEY

*Türkiye Türkçesinde Bağlaçların Varlığı Üzerine*.....29-47

Doç. Dr. EBRU ŞENOCAK

*Kültürel Bellekte*

*Askere Yollama Geleneği: Baskil (Elazığ) ve Çevresi Örneği*..... 49-61

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI

*Özgür Serengeti: Afrika Yerel Dinlerinde Hayvan Hakları*.....63-82

Arş. Gör. DUYGU METE

*Imago Femina: Papa Francis'te Kadın İmgesi*.....83- 105

### MUSTAFA BAYAR

*Şebinkarahisar ve Çevresinde Nazarla İlgili İnanç ve Uygulamalar*.....107-131

### RAMAZAN ÖNAL

*Hz. Peygamber'in Hayatında Uyku*.....133-152

Doç. Dr. ŞENAY ALSAN / AYŞE SEZAYER

*Türk Mimari Süsleme Sanatında Natüralist Kuşlar*.....153-169

Prof. Dr. SIDIKA SİBEL SEVİM / Arş. Gör. KADRİYE GAYİN TAYMUR

*Anadolu Selçuklu Dönemi Su Kapları ve*

*Su Kaplarında Kullanılan Dekor Tekniklerinin İncelenmesi*.....171-194

Dr. Öğr. Üyesi MURAT AKSOY / Öğr. Gör. MEHMET AKSOY

*İkonografik Dilin Yitimi: Modernizmin Çarmıha Gerdiği İsa*.....195-220

Dr. Öğr. Üyesi AYŞE SEZER

*Resim Sanatında*

*Empresyonizmden Günümüze Mor Rengin Plastik Analizi*.....221-239

## İNCELEME

Arş. Gör. Dr. ÇETİN KASKA  
*Abdurrahman Câmî'nin Çihil Hadis Adlı Eseri*.....241-258

Prof. Dr. HASAN KAVRUK / Doç. Dr. RAMAZAN SARIÇİÇEK  
*Metinler Arası İlişki Bağlamında*  
*Niyâzî-i Mısrî ile Ahmed Kuddûsî'nin "Dost dost" Redifli Şiirleri*.....259-272

Uzm. GÖKÇEN DURUKOĞLU  
*Kaşkay Türkleri, Türkçesi ve Mirza Mezun*.....273-281

Doç. Dr. SERAP ÜNAL  
*Erzurum Kırsal Mesken Kültüründe*  
*Tandır Evi Örnekleme; Pazaryolu Hacı Osman Ayık Evi*.....283-307

YASEMİN KATI  
*Malatya Geleneksel*  
*Çocuk Oyunları ve Çocuk Gelişiminde Oyunun Rolü* .....309-338

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYATDERGİSİ YAYIN İLKELERİ ...339-344

**Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**  
**SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / İSAM / A.R. INDEX / ERIH PLUS,**  
**BASE / CİTE FACTOR VE İNDEX COPERNICUS**  
**dizinleri tarafından dizinlenmektedir.**

**SOBIAD**



**İSAM**  
TÜRKİYE İSLAMİ İLHAK  
İSLAM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ  
CENTRE FOR ISLAMIC STUDIES

**Academic  
Resource  
Index**  
ResearchBib

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

**BASE**  
Bielefeld Academic Search Engine

**CiteFactor**  
Academic Scientific Journals

**INDEX COPERNICUS**  
INTERNATIONAL

CİLT: 8 - SAYI: 22 / Eylül- Aralık 2020  
VOLUME: 8 - NUMBER: 22 / September - December 2020

## **MAKALELER DOSYASI**



## DELİ DUMRUL HİKÂYESİNİN SÖZLÜ KAYNAKLARI VE DİYARBAKIR VARYANTI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

**Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK**

**Öz:** Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Dede Korkut Hikâyeleri, yazılı kaynakların yanı sıra sözlü kaynaklar içerisinde de varlığını sürdürmektedir. Bugün, Türk dünyasında, -hepsinin olmasa da- Bamsı Beyrek, Tepegöz ve Deli Dumrul gibi hikâyelerin masallaşmış şekline rastlamak mümkündür. Bunlar içerisinde, çalışma konumuz olan Deli Dumrul Hikâyesinin, halk arasında anlatılan 16 varyantı tespit edilmiştir. Geçmişte Muharrem Ergin, hikâyenin tek rivayetinin olduğunu söylese de zamanla bu sayı epeyce artmıştır. Nitekim Tuncer Gülensoy, Makedonya'nın başkenti olan Üsküp bölgesine yakın bir Türk kasabasında da anlatıldığını belirten Elazığ'da anlatılan "Ecel (Azrail'in Oyunu)" adlı anlatı da, adı geçen hikâyenin biraz masallaşmış biraz da İslami renge bürünmüş şeklidir. Ayrıca; "Azrail Masalı", "Azrail'e Yedi Yıl Hizmet Eden Çocuk", "Azrail ile Avcı", "Azrail ve Adam", "Tanrı Tarafından Bağışlanan Kırk Yıllık Hayat", "Deli Dumrul'un Bolvadin Rivayeti" ve "Makav (Deli)" gibi adlarla değişik bölgelerde anlatıldığı da tespit edilmiştir. Aynı hikâyenin Cizre'de "Elo Dîno" adıyla anlatılması kültürel birliğin oluşumu açısından oldukça önemlidir.

İşte, doğudan batıya, güneyden kuzeye geniş bir alanda bölge ağız özelliklerine bağlı olarak anlatılan Deli Dumrul Hikâyesinin bir varyantı da Diyarbakır'ın Silvan ilçesinde yaşayan Hayat Özmen'den derlenmiştir. Hikâye, aslından bir hayli uzaklaşmış olup, diğer varyantları gibi masallaşmıştır. Bu yazıda, tamamen masallaşmış bir şekilde anlatılan bu hikâye, Dede Korkut Hikâyeleri içerisinde yer alan; "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" hikâyesi ile karşılaştırılarak çeşitli yönleriyle incelenecek ve sembolik açıdan değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Deli Dumrul, sembol, sözlü kültür, Dede Korkut Hikâyeleri, Azrail.

### A SURVEY ON THE ORAL SOURCES OF THE NARRATION OF DELİ DUMRUL AND ITS DİYARBAKIR VARIANT

**Abstract:** Dede Korkut Stories, which have an important place in Turkish culture, continues to exist in oral sources as well as in written sources. Today, in Turkish world, it is possible to come across tale version of stories -though not all of them- such as Bamsı Beyrek, Tepegöz and Deli Dumrul. Among these, 16 variants of the Deli Dumrul Story, which is our study subject,

ORCID ID : 0000-0002-0645-6178

DOI : 10.31126-akrajournal.759287

Geliş tarihi : 28 Haziran 2020 / Kabul tarihi: 16 Temmuz 2020

\*Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Bu yazı, Elginkan Vakfı tarafından 15 – 17 Nisan 2015 tarihleri arasında düzenlenen "Gelecekte Geleceğe Türk Edebiyatı Sempozyumu"nda sunulan; "Silvan (Diyarbakır)'da Anlatılan Deli Dumrul Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme" adlı bildirinin düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

have been determined to be told among the people. Although Muharrem Ergin said in the past that the story had one narration, this number has increased considerably over time. As a matter of fact, while Tuncer Gülensoy stated that it was also told in a Turkish town close to the Skopje region, the capital of Macedonia, in the narrative called “Ecel” (The Game of Azrail)”, which is told in Elazığ, it is the version of the mentioned story that took a bit the form of tale and a bit Islamic color. In addition; it has also been determined that it has been told in different regions with the names such as “The Tale of Azrail”, “The Child Who Served Azrail for Seven Years”, “Azrail and the Hunter”, “Azrail and the Man”, “A Forty-Year Life Granted by God”, “Bolvadin Narration of Deli Dumrul” and “Makav (Deli)”. The narration of the same story under the name “Elo Dîno” in Cizre is very important for the formation of cultural unity.

Also, a variant of the Deli Dumrul Story which is told in a wide range of area from east to west, from south to north depending on the dialect features of the region, is compiled from Hayat Özmen, who is living in Silvan district of Diyarbakır. The story has moved far from its origin, and has become a tale like its other variants. In this article, this story, which is told completely in tale version, will be compared with the story of “Duha Kocaoğlu Deli Dumrul,” which takes place in Dede Korkut Stories, will be examined in various aspects and will be evaluated symbolically.

**Key Words:** Deli Dumrul, symbol, oral culture, Dede Korkut Stories, Azrail (the angel of death).

## Giriş

İçerisinde bir “Giriş” ile on iki hikâyenin bulunduğu Dede Korkut Hikâyeleri’nin; Dresden, Vatikan ve Türkmenistan/Türkmen Sahra nüshası olmak üzere üç nüshası vardır. Bugün elimizde bulunan Dede Korkut Hikâyeleri ile ilgili çalışmaların hemen hepsi ilk iki nüshaya bağlı olarak yapılmıştır. Ancak, adı geçen eserde yer alan hikâyelerden birkaçı bazı bölgelerimizde sözlü kültür ortamında da anlatılmaktadır. Genellikle asıl yapısından uzaklaşıp daha çok masallaşarak anlatılan bu hikâyeleri Muharrem Ergin; “*Yaşayan Dede Korkut Hikâyeleri*” olarak adlandırmaktadır.

## 1. Sözlü Kaynaklarda Tespit Edilen Dede Korkut Hikâyeleri

Sözlü kaynaklar içerisinde Dede Korkut Hikâyelerinin tamamına rastlanmıyor. Daha çok masallaşmış veya halk hikâyesi şekline dönüşmüş bir hâlde anlatılan bu hikâyelerin başında “Bamsı Beyrek” hikâyesi gelir. Ardından yaygınlık derecesine göre sırasıyla; “Tepegöz”, “Deli Dumrul” ve “Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması” hikâyeleri yer almaktadır.

**1.1. Bamsı Beyrek Hikâyesi:** Bugün halk arasında sözlü olarak anlatılan Dede Korkut Hikâyeleri’nden en yaygın olanı “Bamsı Beyrek” hikâyesidir. Kökü, Alpamış destanına kadar uzanan hikâye, Anadolu sahasının değişik bölgelerinde; Bâbürek, Bağ Bögrek, Bağ Böyrek, Bey Böyrek, Bey Beyrik, Bengiboz ile Bey Böyrek, Beg Böğürek, Balbürek ve Bal Böğrek gibi adlarla bilinir. Özellikle Diyarbakır çevresinde, hikâyenin; “Beg Bôrek u Bengi Bozan” adı ile ve Kürmanç ağızı ile anlatılması dikkat çekicidir. Hikâye, “Ak Kavak Kızı / Al Kavak Kızı” adıyla masallaşmış olarak da anlatılır.

**1.2. Tepegöz Hikâyesi:** İkinci sırada, masallaşmış şekliyle anlatılan “Tepegöz” hikâyesi yer alır. Anadolu sahasında yaygın olarak anlatılan hikâye, çeşitli Türk Cumhuriyetlerinde; Gözü Tepede, Kellegöz’ün Nağlı, Teç Cözli Dev, Tek Göz, Yekegöz vs. gibi adlarla da bilinir.

**1.3. Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması:** Sözlü kaynaklarda diğerleri kadar yaygın olmayan bu hikâyenin sadece bir varyantı tespit edilmiştir. Hikâye, Ferruh Arsunar tarafından; “Yurt Değiştirme” adıyla derlenerek 1962 yılında “*Gaziantep Folkloru*”nda yayımlanmıştır (Sakaoğlu, 1998, C. II: 889-890).

**1.4. Deli Dumrul Hikâyesi:** Deli Dumrul hikâyesi, üzerinde durduğumuz konunun temelini oluşturmaktadır. Diğer hikâyelerde olduğu gibi bu hikâye de halk arasında masallaşmış şekliyle anlatılmaktadır. Burada, Deli Dumrul Hikâyesinin sözlü kaynaklar içerisindeki durumu belirtilerek, Diyarbakır varyantı çeşitli yönleriyle değerlendirilmeye çalışacaktır. Bilindiği gibi bu hikâye, Dede Korkut Kitabı’nda, on iki hikâyeden oluşan Dresden nüshasının beşinci hikâyesi olup Vatikan nüshasında bulunmamaktadır. Kitaptaki adı; “*Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu*” şeklindedir. Adı geçen hikâye, “Tepegöz hikâyesi” ile birlikte olağanüstü varlıklarla mücadeleyi konu alır. Aynı hikâyenin “*Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu*” ile de ortak bir yanı vardır. Her ikisinde de Hanlar Hanı Bayındır Han ile Salur Kazan’dan bahsedilmez. Diğer kahramanların adına da rastlanmaz. Bu iki hikâyeyi diğer hikâyelerden ayrı tutan Gökyay, bunların destanlar arasına sonradan katıldığını ama şekil, üslup, diğer hikâyelerde görülen soylamalar ve Dede Korkut’un belirli yerlerde söylediği sözler itibariyle bakıldığında Oğuzlar zamanından kalma Dede Korkut’un çevresinde oluşan destanlar arasına sokulmuş olabileceğini belirtir (Gökyay, 2007: 1299).

Geniş bir coğrafyada bilinen hikâyenin bazı motiflerinin benzerine (cana karşı can bulma) Orta Asya kaynaklı anlatılardan; “Er Töştük destanı” ile “Ay Mangus efsanesi”nde, Yunan mitolojisi içerisinde yer alan “Alkestis efsanesi”nde, Bizans destanı “Digenis Akritas”ta, Hint mitolojisi “Savitri” de, Sümer mitolojisi “İnanna”da ve Ermeni efsanesi “Kaguan (Kağan) Aslan” anlatılarında da rastlanması konunun yaygınlığı bakımından önemlidir (Gökyay, 2007: 1300-1305; Saydam, 2011: 155-157; Kaya, 2004: 235-238).

## **2. Deli Dumrul Hikâyesinin Sözlü**

### **Kaynaklardan Tespit Edilen Varyantları**

Hikâyenin masallaşmış şekli, Anadolu sahasında farklı tarihlerde, değişik adlarla tespit edilmiştir. Her ne kadar Muharrem Ergin, Antalya’nın Zeytun köyünden tespit edilen tek rivayetinin olduğunu söylese de (Ergin, 1989: 50)

araya giren yarım asırlık zaman içerisinde, birçok bölgede hikâyenin benzer şekillerine rastlanmıştır. Bunlar:

**2.1. Antalya Varyantı:** 1934 yılında Naci Erenkum tarafından Ün (Isparta) Halkevi mecmuasının 81-82. sayılarında yayımlanmıştır. Metin, Antalya'nın Zeytun köyünde yaşayan abdallardan gûyende Cuma Ali tarafından saz eşliğinde anlatılır. Anlatıda Azrail ile Dumrul'un can pazarlığı yapması, annesinin ve babasının canını vermemesine karşılık eşinin buna razı olması, bu fedakârlık karşısında Allah'ın bunlara biner yıl ömür vermesi konu edilir (Sakaoğlu, 1998, II. C. 1015-1016). Anlatının sonunda Şah Hatayi adının geçmesi dikkat çekicidir.

**2.2. Ankara Varyantı:** 1946 yılında Mehmet Necati Öngay tarafından Ülkü dergisinde yayımlanan metinde Deli Dumrul'un adı geçmez. Yoksul bir ailenin 12 yaşlarındaki çocuğu yolda Azrail ile karşılaşır. Çeşitli olaylardan sonra Azrail buna; evlenmezse 80 yıl, evlenirse gerdek gecesinde öleceğini söyler. Evlenmek istemeyen delikanlıyı; “*Gerekirse biz senin yerine canımızı veririz.*” diyen ailesi ikna eder. Ancak evlendiği gece canını almaya gelen Azrail'e, annesi de babası da canını vermekten vazgeçince yeni gelin canını vereceğini söyler. Bu durum Allah tarafından hoş karşılanır ve çifte 80'er yıl ömür verilir.

Cahit Öztelli, masalın Zile'de de bilindiğini söyler (Gökyay, 2007: 1308-1309).

**2.3. Tokat Varyantı:** Şükrü Elçin tarafından Tokat'ın Reşadiye ilçesine bağlı Bağtaşı köyünden derlenen masal, 1964 yılında Türk Folklor Araştırmaları dergisinde yayımlanır. Bu hikâyede de Deli Dumrul adı geçmemektedir. Ailenin tek çocuğu, gurbete giderek bir adamın yanında çalışmaya başlar. Bu kişi, kendisinin Azrail olduğunu ve gerdek gecesi canını alacağını söyler. Memleketine dönen delikanlı, ailesinin zoruyla evlendirilir ve evlendiği gün Azrail'le karşılaşır. Azrail'in teklifiyle kendi canı yerine annesiyle babasının canını vermesini ister, ikisi de kabul etmez. Ancak gelin, canını vermeye razı olur. Bunun üzerine Azrail, anne ve babasının canını alıp bu çifte 500'er yıl ömür verir (Elçin, 1988: 48). Burada can almaya karar veren de almaktan vazgeçip ömür bahşeden de Azrail'dir.

**2.4. Bolvadin Varyantı:** Ali İhsan Muradoğlu tarafından Bolvadin'den derlenen metin, 1971 yılında Türk Folklor Araştırmaları dergisinde yayımlanır. Dede Korkut Kitabı'ndaki metne çok benzeyen bu hikâyede Azrail'in yerini Türkmen reisi alır. Deli Dumrul, bir dereye köprü yaptırarak geçenden de geçmeyenden de haraç alır. Köprüden geçen Türkmen reisinin kızından da para almak isteyince, kız babasına haber verir. Reis, Deli Dumrul'un elini ayağını bağlayıp öldürmeye karar verir. Fakat Dumrul'un yalvarmaları sonucu “kendi

yerine bir bedel bulursa” affedeceğini söyler. Dumrul’un annesi ve babası canlarını vermez, ama karısı vermeye razı olur. Reis, köprüden para alınmaması şartıyla her ikisini de bağışlar (Sakaoğlu, 1998, C. II: 1017-1018). Dikkat edilirse, asıl metne daha yakın olan bu varyantta da diğer bütün anlatmalarda gördüğümüz “Azrail ve ömür bahşetme” yoktur.

**2.5. Üsküp Varyantı:** Hikâyeyi Tuncer Gülensoy, 1994 yılında Üsküplü bir öğrencisinden (Suna Ayaz) derler. Metin, köprüden para alma, Beyin Azrail’e meydan okuması, evlendiği gün Azrail’in gelip canını almak istemesi (bu kısım farklı), Deli Dumrul’un annesiyle babasından canına karşılık can istemesi ve sonunda eşinin ömrünün yarısını vermeye razı olması yönüyle asıl hikâyeye çok benzemektedir. Fakat hikâyenin sonunda küçük bir farklılık vardır. Deli Dumrul’un eşi yeni gelin olduğu için onunla konuşmaz, sadece işaret parmağıyla saçını ikiye ayırır. Bunun anlamı; “Ömrümün yarısı senin, yarısı benim.” demektir. Azrail, bunların hallerine acıyarak, artık yaşlanmış olan annesiyle babasının canını alır (Sakaoğlu, 1998, C. II: 1019-1020).

Bolvadin varyantında olduğu gibi bu metinde de belli bir süre ömür bahşetme yoktur. Deli Dumrul ile eşinin canını bağışlayan da Allah değil, Azrail’dir.

**2.6. Konya / Ağrı Varyantı:** Mehmet Şirin Güzel’in 1998 yılında Konya’da derlediği metnin anlatıcısı Doğubeyazıt doğumlu Ahmet Uçar’dır. Bir kadın oğlunu kasabaya alışverişe gönderir. Oğlanın yolda tanışıp arkadaş olduğu adam aslında Azrail’dir. Azrail, ona evlenirse evlendiği gece canını alacağını bildirir. Uzun süre evlenmeyen delikanlıya çevresindeki herkes kendi canını vereceğini söyler. Ancak, düğün gecesi Azrail gelip de canlarını almak isteyince, hepsi can yerine malını teklif ederek sözlerinden dönerler. Olanları öğrenen gelin, kendi canını vermeye razı olur. Azrail, gelinin canını alma konusunda deneme yapar ve samimi olduğunu görünce kadına, Allah’tan emir geldiğini, ikisinin de ömrüne 40’ar yıl eklendiğini söyler (Sakaoğlu, 1998, C. I: 475-482).

**2.7. Azerbaycan Varyantı:** H. M. Sıddık tarafından Tebriz’in Heris kasabasından derlenen, “Azrail Nağılı” adlı masalda, bir adam yolda arkadaş olduğu atlının Azrail olduğunu anlayınca ne kadar ömrünün kaldığını sorar. Azrail, üç günlük ömrünün kaldığını söyler. Bu duruma çok üzülen adam, anasıyla babasına gidip kendi canı yerine onların canını Azrail’e vermesini ister. Ama ikisi de kabul etmezler. Adam, hanımıyla vedalaşmaya gidince, hanımı kendi canını vereceğini söyler. Bu durum Allah tarafından hoş karşılanır, her ikisine de 60’ar yıl ömür bahşedilir ve Azrail, anasıyla babasının canını alır (Gökyay, 2007: 1309-1310).

**2.8. Elâzığ Varyantı:** Masalı, öğrencimiz Miray Ünsal, 2012 yılında “Ecel (Azrail’in Oyunu)” adıyla, 1956 doğumlu (Elâzığ) Ayşe Sezgin’den derlemiştir. Masalda, kralın oğlu bir çeşme başında Azrail ile karşılaşır. Azrail bunun başına verdiği mendili bağlatarak görünmez yapar ve ona nasıl can aldığını göstermeye başlar. Kralın oğlu kendisinin de evlendiği gün öleceğini öğrenir. Bunun üzerine, sevdiği kızla birlikte sürekli dua edip sadaka dağıtarak Allah’tan af diler. Evlendikleri gün, kız emekleyerek, oğlan da yüzüstü sürünerek Azrail’e yalvarmaya giderler. Bir top ateş şeklinde karşılına çıkan Azrail, bunlara sürünerek Allah’ın huzuruna gittikleri için Allah’ın kendilerini affettiğini ve 40’ar yıl ömür verdiğini müjdeler<sup>1</sup> (Ünsal, 2012: 115-121).

Diğer varyantlardan farklı olarak bu masalda da “cana karşılık can isteme” yoktur. Allah, kullarını denemiş ve yaptıkları yardım ve dualardan dolayı ödüllendirmiştir.

**2.9. Mahmudum Türküsü:** Aynı konu halk arasında yaygın olarak söylenen “Mahmudum Türküsü”nde de ele alınmıştır. Bu konuda dikkatleri çeken ilk isim Hikmet İlaydın olmuştur. Boratav, İlaydın’ın bu tespiti ile ilgili olarak; “*Biz bu iki mahsulün karşılaştırılmasıyla, aynı temin destani devirden realist geçişinde uğradığı değişikliklere güzel misaller bulmuş oluyoruz.*” demiştir (Boratav, 1991b, 2. C. 345). Deyişme şeklinde olan türküde “cana karşılık can bulma” yerine, hapse düşmüş olan Mahmut’un, kurtulmak için annesinden, babasından ve nişanlısından para istemesi anlatılır. Türkü, gerek Anadolu sahasında gerekse çeşitli Türk boyları arasında ve dünya ülkelerinde bilinip söylenmektedir (Öztürk, 1997: 229-239).

**2.10. Niksar / Tokat Varyantı:**<sup>2</sup> Tokat’ın Niksar ilçesinde tespit edilen hikâyenin en dikkat çekici özelliği, kahramanların şiir söylemesidir. Deli Dumrul, altı dörtlükten oluşan bir şiir ile Allah’a yalvararak canını bağışlamasını ister. Canına karşılık babasından can istediğinde ise babası mani ile cevap verir: “*Maşrapanın kalayı / Budur işin kolayı / Azrail’e posta koy / Baban çeksin belayı*”. Deli Dumrul da yine bir mani ile babasına cevap verir: “*Tahtalar oynamadın mı / Canlara kıymadın mı? / Beni kınama babam / Sen cahil olmadın mı?*”. Deli Dumrul daha sonra annesinden canını ister. Annesi de üç mani söyleyerek canın tatlı olduğunu ifade eder. Son manisi: “*Mani maniye kelam / Ahrete benden selam / Dilde söylenir ama / Önce can sonra canan*” şeklindedir. Annesiyle babasından umudunu kesen Dumrul, ölümü kabullenip eşiyle vedalaşarak: “*Coştum coştum duruldum / Can peşinde yoruldum / Gayrı candan vazgeçtim / Azrail’e yenildim*” der. Hanımı Talaz ise; “*Bu kiraz budak*

1. Masalın benzeri, daha önceki tarihlerde Ahmet Buran tarafından Elazığ’ın Keban ilçesinden derlenerek yayımlanmıştır (Buran, 1992: 137-147).

2. İnternette ulaşabildiğimiz bu metin, sözlü olmayıp hikâyenin aslına bağlı kalınarak bir yazarın kaleminden çıkmış olabilir.

*budak/ Olur mu kiraz dudak / Aaa Niksar'ın delisi / Canımdır sana adak!...*” diyerek canını vermeye razı olur. Hikâyenin sonunda Allah, Dumrul’un yerine annesiyle babasının canını alır, o da köprüden para almaktan vazgeçip halka yardım ederek ailesiyle birlikte yaşar (<http://www.estanbul.com/yoresel-efsaneler-184987.html>).

**2.11. Masal Tip Katalogları:** Masalın benzeri, Pertev Naili Boratav ile Wolfram Eberhard’ın birlikte hazırladıkları; Typen Türkischer Volksmarchen (TTV) adlı masal tip kataloğunda da bulunmaktadır.<sup>3</sup> Adı geçen eserde 113. sırada yer alan “Azrail’in Evi” adlı masal; girişinde biraz farklılık olsa da sonunda evlendiği gece öleceğinin söylenmesi, Azrail ile can pazarlığı ve annesinin vermediği canı karısının vermesi yönüyle benzer. Dünya masallarının tip kataloğunu içeren; The Types of the Foktale adlı eserde ise aynı masal 899. sırada yer almaktadır (Aarne’s ve Thompson, 1964: 309).

**2.12. Cizre Varyantı:** Bu anlatı, Deli Dumrul Hikâyesi ile çok benzerlik göstermese de bazı ortak noktaların olduğu söylenebilir. Cizre’de anlatılan; “Elo Dîno” adlı hikâyenin başlangıcında yer alan; çevresinde gücü ve cesaretiyle tanınan Elo Dîno (Eledîn- Alaattin)’nin Dicle Nehri üzerine bir asma köprü yaptırıp geçenlerden haraç alması konusu benzer motiflerden sadece biridir.<sup>4</sup>

**2.13. Rodop Varyantı:** Masalın varyantlarının Balkanlarda da bilindiğini yukarıda belirtmiştik. Emil Boev ve Hayriye Memova tarafından yayımlanan; *Rodop Türk Halk Masalları* adlı eserde yer alan; “Azrail ile Avcı” adlı metin, Deli Dumrul hikâyesinin masallaşmış şekline çok benzemektedir (Boev-Memova, 1963’ten; Alptekin, 2015: 1-3). Masalda, Balkanlarda avlanan bir avcı yanına gelen bir adam ile “ahiretlik”<sup>5</sup> olur. Bu adam aslında Azrail’dir. Avcı, arkadaşının Azrail olduğunu anlayınca, ona ne zaman öleceğini sorar. O da evlendiği gün canını alacağını söyler. Yedi yıl bekleyen avcı, sonunda evlenir. Ancak evlendiği gün karşısında Azrail’i bulur. Azrail, canına karşılık 100 yıl ömrü olan babasından 50 yılını istemesini önerir. Babası vermeyince annesine gönderir, ancak annesi de vermez. Azrail bu sefer sevgilisine gönderir. Sevgilisi (evlendiği eşi) bütün ömrünü ona verdiğini söyler. Azrail, bunun üzerine; “*Yüzer sene ömrünüz var idi, yüz sene de ben veriyorum. İkişer yüz sene yaşayın.*” der (Alptekin, 2015: 3). Masal, efsanevî bir özellikle biter: “*Bunun için de çocuklar, sevgililerini dünyada her şeyden ileri tutarlar.*”

3. Orhan Şaik Gökyay, Pertev Naili Boratav’ın kataloğunun 100 numaralı; “Azrail’e Yedi Yıl Hizmet Eden Çocuk” masalı ile 99 numaralı; “Tanrı Tarafından Bağışlanan Kırk Yıllık Hayat” masallarının Deli Dumrul hikâyesi ile olan ilgisinden söz eder (Gökyay, 2007: 1309-1311).

4. Metin, Canser Kardeş tarafından 2011 yılında, Cizre’de emekli imam olan 66 yaşındaki Abdurrahman Çevik’ten derlenmiştir.

5. Dost, arkadaş.

Dikkat edilirse, bu metnin diğerlerinden farkı, kahramana can isteme fikrini önerenin Azrail olmasıdır.

**2.14. Konya – Ereğli Varyantı:** Masal, 2009 yılında Muhammed Bekdik tarafından 80 yaşındaki Haydar Yıldırım'dan derlenmiştir. “Azrail ve Adam” adıyla anlatılan masalın başlangıcı diğer varyantlardan biraz farklıdır (Bekdik, 2017: 183-184'ten Alptekin, 2018: 2409-2429). Hiç çocukları olmayan zengin bir karı-koca; “*Allah'ım, ne olur, bize bir evlat ver, genç bir delikanlı olunca canını al, ama bize evlat mutluluğunu yaşat, evlat acısına razıyız.*” diye dua ederler. Bunların, vakti gelince bir oğulları olur. Bu oğlan gençlik çağına geldiğinde annesiyle babası durumu buna anlatırlar. Çocuk, ailesi ile vedalaşarak yola çıkar. Yolda Azrail ile karşılaşır arkadaş olur. Azrail ile delikanlı bir köye misafir olurlar. Azrail, burada bir kız ile yaşlı bir kadının canını alır, delikanlı da bu olanları seyrederek. Sonra birlikte kendi evlerine dönerler. Azrail, delikanlının annesi ile babasına, oğullarının canına karşılık bir can bulurlarsa onun yaşayacağını söyler. Diğer varyantlardan farklı olarak burada hem anne ile baba hem de delikanlının sevgilisi canlarını vermek isterler. Bunun üzerine Azrail delikanlı ile sevgilisine 40'ar yıl ömür verir (Alptekin, 2018: 2413-2414).

**2.15. Türkmenistan Varyantı:** Bu varyantı Ata Rahmanov, Türkmenistan'ın Kalinin bölgesinden, “Makav (Deli)” adıyla tespit etmiştir. Hikâyeyi 94 yaşındaki Gurbangılıç Çakan anlatmıştır. Hikâyede; Deli'nin, köprüye ek olarak yaptırdığı bir de kuyusu vardır. Makav, köprüden geçenden/geçmeyenden ve kuyudan su içenden/içmeyenden para almakta, karşı çıkanları cezalandırmaktadır. Bir gün Azrail, köprüünün yakınında bulunan obada yaşayan Deli'nin ağabeyinin canını alır. Bunun üzerine Deli, Azrail ile savaşmaya kalkışır fakat başarılı olamaz. Azrail, canına karşılık can isteyince Deli; annesinden, babasından ve ağabeyinden can diler. Ancak hiçbiri razı olmaz, sadece hanımı canını vereceğini söyler (Özkan, 1995: 271-273).

Dede Korkut Hikâyeleri içerisinde geçen ana metne çok benzeyen bu hikâyede sadece küçük birkaç farklılık vardır. Bunlardan biri köprüye ek olarak bir de kuyunun bulunması ve Makav'ın, bu kuyudan su içenden de içmeyenden de para almasıdır. Diğer bir farklılık ise köprü yakınında bulunan obada ölen gencin, Makav'ın ağabeyi olmasıdır.

**2.16. Silvan (Diyarbakır) Varyantı:** Burada incelemeye esas alacağımız, asıl konumuz olan “Deli Dumrul” adlı masal, 2010 yılında, öğrencimiz Tuba Özmen tarafından Diyarbakır'ın Silvan ilçesinde yaşayan Hayat Özmen'den derlenmiştir.<sup>6</sup> Elazığ varyantına çok benzeyen anlatının konusu kısaca şu şe-

6. Hayat Özmen, 1961 Silvan (Diyarbakır) doğumludur. İlkokul mezunu olan Özmen, masalı 2010 yılının şubat ayında anlatmıştır.



kildedir: Padişah, oğluna, “*Ekmeğin büyük parçasını kendisi alıp küçük parçasını sana veren adam ile arkadaş olma.*” diye vasiyet ettikten sonra ölür. Oğlu babasının vasiyetini yerine getirmek için çöle çıkar ve çölde Azrail ile tanışır. İki gece iki farklı eve misafir olurlar ve her iki ev sahibi de hastadır. Biri misafirini çok iyi ağırlarken diğeri kötü davranır. Padişahın oğlunun evlerine misafir olduğu gün, ikisi de ölür. Ancak ameli kötü olan zor can verirken ameli safirini çok iyi ağırlarken diğeri kötü davranır. Padişahın oğlunun evlerine misafir olduğu gün, ikisi de ölür. Ancak ameli kötü olan zor can verirken ameli iyi olan kolay bir şekilde ruhunu teslim eder. Padişahın oğlu, yol arkadaşının Azrail olduğunu anlar ve kendisinin ne zaman öleceğini sorar. Evleneceği gün öleceğini öğrenen kahraman, mirası, ihtiyacı olan birine kalsın diye çobanın kızı ile evlenir. Düğün gecesi oğlan annesine, ölüm vaktinin geldiğini ve Azrail’in canını alacağını söyler. Annesi ve kız kardeşi önce onun yerine canlarını vermeyi kabul etseler de daha sonra canın tatlı olduğunu söyleyip vazgeçerler. Olanları gören gelin, kendi canını vermeye razı olur. Bu durum Allah tarafından hoş karşılanarak gelinin seksen yıl olan ömrünü ikisi arasında paylaşır. Ayrıca Azrail, Allah’ın emriyle her ikisinin de üzerine nur dökerek gençleşip güzelleşmelerini sağlar.<sup>7</sup>

### 3. Varyantların Karşılaştırılması ve Değerlendirme

Dikkat edilirse, Üsküp, Türkmenistan, Bolvadin ve Cizre anlatmaları hariç sözlü kaynakların hemen hepsinde köprü yaptırma ve üzerinden geçenlerden para alma kısmı görülmemektedir. Bununla birlikte bütün anlatılarda iki ortak konu dikkatleri çekmektedir. Bunlardan birincisi; kahramanın Azrail ile karşılaşması/arkadaş olması ve öleceği günü öğrenmesi, ikincisi ise Azrail’in, -Allah’ın emri ile- “canına karşılık can bulması” şartını ileriye sürmesi ve kahramana anne ve babasının canını vermemesine karşılık vedalaşmak için yanına gittiği eşinin canını vermeye razı olmasıdır. Bu konuları, üzerinde durduğumuz varyanttan hareketle değerlendirdiğimizde:

**3.1. Kahramanın Azrail ile Karşılaşması / Arkadaş olması:** Kahraman, padişah çocuğudur ve maddi anlamda hiçbir sıkıntısı yoktur. Fakat bir insanın olgunluğa erişebilmesi için manevi anlamda da kendini yetiştirmesi, ruhen erginleşmesi gerekir. Onun için evden ayrılması, bir yolculuğa çıkması gerekecektir. Çünkü kahramanın evden ayrılması eskiyi bırakıp yeniye, yeniliğe kucak açmasıdır. Ona vasiyet eden, her zaman koruyup kollayan baba/anne eskiyi sembolize eder. Babanın vasiyeti ile yola çıkan kahraman, eskiyi arkasına alıp yeniliğe ilk adımı atmış olur.

7. Daha geniş bilgi için bk. Özmen, 2010: 16-18.

Yola çıkmadan önce babasının söylediği söz manidardır: “*Ekmeğin büyük parçasını kendisi alıp küçük parçasını sana veren adam ile arkadaş olma.*” Yani, arkadaş olarak seçeceği kişi sıradan bir insan olmamalı, maddi çıkarlardan, “ben” duygusundan arınmış olmalıdır. Böylece kahramanın kişiliğini geliştirmesine de yardımcı olacaktır. Burada, dostluğun, arkadaşlığın ve fedakârlığın sınavı vardır. Kahramanın yolda karşılaştığı ve hiç tanımadığı bir kişi, herhangi bir durumda azını veya kötüsünü kendisine ayırıp fazlasını veya iyisini arkadaşına verebiliyorsa bu dostluk sınavını kazanmıştır ve gerçekten dost olunacak, yol arkadaşlığı yapılacak bir kişidir.

Babasının nasihati ile yola çıkan kahraman, istenilen özelliklere sahip biriyle arkadaş olur. Bu arkadaş Azrail’dir. Azrail hem “gölge arketipi” hem de “yüce birey” olma özelliğini üzerinde taşır. Çünkü can alma görevi ile insanların korktuğu, kaçtığı birisidir yani istenmeyen yanımızdır. Kahramanın yok olma korkusunu sembolize eder. Ama aynı tip, kahramana iyi (iyi amel işleyen) insan ile kötü (kötü amel işleyen) insanın nasıl olduğunu, onların canlarını alma şekliyle gösterir. Sonrasında ölüm korkusunu yaşatıp canının bağışlanmasına da o vesile olur. Böylece kahramanın bazı gerçekleri öğrenmesini ve ruhen kendini yetiştirmesine yardımcı olan bilge kişidir.

Burada dikkat çeken bir başka nokta ise, iyi ve kötü amel işleyen kişilerin, tıpkı Dede Korkut Hikâyeleri’nin girişindeki kadın sınıflandırmasında (Ergin, 1989: 76-77) olduğu gibi, misafir ağırlamaya göre değerlendirilmesidir. Azrail, misafirine iyi davranan kişinin canını alırken ona çiçek koklatır ve o, uykuya dalar gibi ölür. Misafiri sevmeyen kişinin canını alırken de bir çengel ile ruhunu çıkarır. Adam boğulmuş gibi morarır ölür. Bütün bunlar, Türk kültüründe misafirin ve misafir ağırlamanın yerini belirleme bakımından oldukça önemlidir.<sup>8</sup>

Kahramanın son sınavı öleceği günü öğrenmesidir. O, evlendiği gün bir akrebin sokmasıyla ölecektir. Bir insanın, ne zaman veya kaç yaşında olursa olsun öleceği günü ve saati bilmesi ürkütücüdür. Kahraman, ölümden kurtulmak adına evlenmekten vazgeçer. Fakat yakınlarının ısrarı üzerine evlenmeye razı olur. Onun evlenmeye razı olması, dünyadan/maddiyattan vazgeçmesi ve ölümü kabul etmesi demektir ki bir anlamda ruhsal gelişmesini de tamamlama yolunda olduğunu gösterir. Kendisi ölüme giderken, geride kalana faydasının dokunması düşüncesiyle maddi durumu iyi olmayan (koyun otlatan fakir bir kız) bir kız ile evlenmeyi tercih eder. Böylece, anlatının sonunda canını onun yerine verme fedakârlığını gösteren eşi için ilk adımı kahraman atmış olur. Çünkü ölümü kabullenen padişahın oğluyla evlenen kız, maddi anlamda büyük bir rahatlığa erişecektir.

8. Daha geniş bilgi için bk. Şimşek, 2014: 67-83.

### 3.2. Cana Karşılık Can Bulma ve Kadının, Eşinin Yerine Canını

**Vermek İstemesi:** Başta Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki asıl nüsha olmak üzere hemen hemen bütün varyantlarda (Elazığ varyantı hariç) “cana karşılık can bulma” motifi işlenmiştir. Ancak kahraman, genellikle annesinden ve babasından can ister, onlar vermeyince de ölümü kabullenip hanımıyla vedalaşmaya gider. Hanımı, eşinin kendisinden canını istememesine rağmen vermeye razı olur. Üzerinde durduğumuz hikâyede, kahraman başkasından can istemez. Ancak evlendiği gün Azrail'in akrep<sup>9</sup> şeklinde gelip canını alacağını bildiği için, kapı eşiğinde akrebi görüp odaya girmeye cesaret edemez. Yedi kere kapıya kadar varıp geri döner. Bu durum, ölümle kahramanın mücadelesidir. Evlilikle birlikte ölümü kabullenmiş olsa da içinde var olan korkuyu yenemez. Korku ise uyanış için ilk adımdır. Yedi kere gidip gelmesi de hem can vermenin zorluğunu gösterir hem de üç, dokuz ve kırk gibi kutsal sayılar arasında yedinin önemini vurgular. Metinde geçen “akrep” de tesadüfî değildir. “*Akrep, intihar eden tek hayvan. Bu bakımdan özgürlük sembolü*” (Ersoy 2007: 248) olarak düşünülebilir. Azrail'in akrep şeklinde kahramanın karşısına çıkması, kahramanın farkındalığa varması içindir. Nitekim yedi kez gidip gelen kahraman, yedi sefer geri döner. “*Yedi, hareket hâlindeki evrenin olduğu gibi, uzayın ve zamanın toplamını da simgeler.*” (Ersoy 2007: 474). Bu anlamda kahraman, yaşamının her anını sorgulayarak karar verir.

Diğer varyantlarda olduğu gibi bu anlatıda da kahramanın Azrail ile can pazarlığı yapması ve yakınlarından canına karşılık can istemesi yoktur. Annesi durumu öğrenince, gönüllü olarak onun yerine canını vereceğini söyler. Fakat bu istek Allah tarafından kabul edilip de Azrail canını alacağı sırada sözünden vazgeçer. Sonra kız kardeşi –baba yoktur- canını vermek ister. Ancak o da son anda canın tatlı olduğunu söyleyip vazgeçer.

Dikkat edilirse, diğer bütün varyantlarda kahramanın yerine canını vermesi istenen kişiler anne ile baba iken burada babanın yerini kız kardeş almıştır. Böylece bir aile içinde kadının üç özelliği ile karşılaştırılır: Kadın annedir, kız kardeştir, hanımdır. Sonuçta, anne ile kız kardeşin yapamadığı fedakârlığı hanım yapar.

Babanın yerine kız kardeşin geçmesinin bir başka sebebi de anlatıcının erkek olması ve bu korkaklığı, sözünden dönmeyi bir babaya yakıştırmamasından dolayı olabilir. Çünkü kültürümüzde ve aile yapımızda anne; sevginin, şefkatin ve fedakârlığın sembolü olurken, baba gücü, otoriteyi ve cesareti sembolize eder. Eğer bir baba, çocuğu için; “canımı veririm!” demişse gözünü kırp-

9. Asıl nüshada “güvercin” şekline dönüşen Azrail, burada akrebe dönüşür. Neden “akrep” olduğu ise akrebin sembolik anlamı araştırılarak çözülebilir.

madan vermelidir. İhtimal ki, burada babanın yerine kız kardeşin getirilmesi bu sebeptedir.

Ama genele baktığımızda; canını vermeyen anne –baba, hiç düşünmeden veren ise hanımdır (Elazığ ve Konya-Ereğli varyantı hariç). Nitekim üzerinde durduğumuz hikâyede de olanları öğrenen gelin; “*Aaa ben bir fakirin kızıyem. Benikini al, bir uğursuz kızdı diyecağlar. Gitti gitmedi padişahın oğli ondan öldi diyecağlar. Allah’ım benim canımı al oninkini alma. Beni ona kurban et.*” der (Özmen, 2010: 18). Gelinin bu sözleri oldukça önemlidir. Her şeyden önce “*uğursuz kız*” ifadesiyle toplumlarda var olan bir inancı yansıtır. Yaşanılan olumsuzlukların sebebi aileye yeni katılan şahsa bağlanır. Eğer padişahın oğlu ölürse, “*fakir kızın uğursuz*” geldiği düşünülecek. Nitekim eski Türk inancında da, ölen ataların ruhunun aileye dışardan katılan kişileri kabul etmediği düşüncesi vardır. Gelin, “*uğursuzluk*”la suçlanmak yerine ölümü tercih eder. Ama daha da önemlisi; “*Beni ona kurban et.*” şeklindeki duasıdır. Kendi canını eşinin yoluna kurban verecektir. Gerek İslamiyet öncesi dönemde gerekse İslamiyet’ten sonraki dönemde kurban inancı hep olmuştur. Başa gelecek kötülükleri def etmek için Tanrıya değişik şekillerde kurban sunulur. Orhan Şaik Gökay’ın da belirttiği gibi, eski Türk inancındaki “*başa dönmek*” veya “*başı üzerine çevirmek*” geleneği burada İslami bir renge bürünerek “*cana karşı can verme*” şekline dönüşmüştür (Gökay, 2007: 1039-1040; Sümbüllü, 2009: 887-896).

Burada akla şu soru gelebilir: “Neden anne, baba veya kardeş değil de hanım canını veriyor?” Bunu farklı açılardan ele alabiliriz:

**3.2.1. Üçleme Kuralı:** Bu kural evrenseldir. Birçok başarı üçüncü tekrarda kazanılır. Yapılmak istenen şey, birinci adımda başarısızlıkla sonuçlanabilir. İkinci adımda da başarısızlık devam edebilir. Ama üçüncü tekrarda artık tecrübe kazanılır ve başarı elde edilir. Onun için masallarda zaferi kazanan en küçük kardeştir. Sırasıyla, büyüğün ve ortancanın yapamadığını en küçük kardeş yapar. Halk arasında yaygın olarak bilinen; “Allah’ın hakkı üçtür.”, “Çekirge bir sıçrar, iki sıçrar, üçüncüye yakalanır.” veya “Bir hatır, iki hatır, üçüncüye vur yatır.” gibi deyimlerde olduğu gibi burada bir “*üçleme kuralı*” vardır. Anlatıda, birinci olarak baba, ikinci olarak da anne canını vermez. Ancak üçüncü sıradaki sonucu değiştirecektir. Burada, o kişi, kahramanın hanımıdır.

Elbette ki, yeri geldiğinde anne de, baba da, kardeş de çocuğu/kardeşi için canını vermekten kaçınmaz. Ancak onlar burada birer basamaktır. Kahramanın erginleşme sürecine ulaşmada, onu olgunlaştıracak, kemale erileştirecek engellerdir.

**3.2.2. Anne-Baba/Kardeş Sınavın Kazanılmasına Vesiledir:** Herhangi bir sebeple yola çıkan kahraman, bir takım sıkıntılar yaşayarak çeşitli olaylardan sonra erginleşme sürecine girmiştir. O, ölümle sınanmıştır. İlk adımda

ölümünden korkmuş, onun için annesinden ve babasından canına karşılık can istemiştir. Ölümünden korkma, geçici dünyanın cazibesine kapılma, kahramanın henüz erginleşmediğini gösterir. Fakat anneyle babanın/kız kardeşin tavrı, kahramanı cesaretlendirmiş, ölüme razı olmuş ve tam erginliğe ulaşıp canını verecekken hanımı ortaya çıkıp, onun yerine kendi canını vermek istemiştir. Karı-koca, “eş” kelimesinden de anlaşılacağı üzere her yönüyle birbirinin zıddı ve birbirini tamamlayan iki tiptir. Nasıl ki, pozitif ve negatif kutuplar birbirini tamamlarsa karı-koca da öyledir. Biri olmadığında diğeri eksik kalır. Bu sebeple kahraman, kendisinin yerine eşinin can vermesine razı olmaz. İkisinden birinin tek kalması dengeyi bozacaktır. Onun için kahraman Tanrıya yalvarır: “*Alır isen ikimizin canını birlikte al. Bağışlar isen ikimizi birlikte bağışla.*” diye. Burada hem ölümü kabullenme, kendini, “ben” duygusunu aşma vardır hem de eşi ile birliktelik vardır. Bu durum Tanrı tarafından hoş karşılanır, ödül olarak çiftlere güzellik, gençlik ve 40’ar yıllık ömür bahşedilir.

Bahşedilen ömür, asıl hikâyede 140 yıldır. Ancak sözlü kaynaklarda değişiklik gösterir. Bu süre, Antalya anlatmasında 1000 yıl iken, diğerlerinde 500 (Tokat), 200 (Rodop) 80 (Ankara), 60 (Azerbaycan) ve 40 (Konya, Konya-Ereğli, Elazığ) yıl olarak ifade edilir. Bolvadin ve Üsküp anlatmalarında belli bir ömür verme yoktur, kahramanlar affedilir. Üzerinde durduğumuz anlatıda ise gelinin 80 yıl olan ömrü ikiye bölünerek çifte 40’ar yıl olarak bölüştürülür. Ayrıca, bahşedilen ömrün yanında güzellik ve gençlik verme olayı da sadece üzerinde durduğumuz metinde görülmektedir.

**3.2.3. Eskiye, Öteyi Temsil Eden Anne-Baba/Kardeş ve Yeniden Doğuş:** Hikâye, genel anlamda yenilenmeyi veya yeniden var olmayı ele almaktadır. Hikâyenin başlangıcında toy bir delikanlı vardır. Bu, Dede Korkut Hikâyeleri’nde, Azrail’e dolayısıyla ölüme meydan okuyan Deli Dumrul, üzerinde durduğumuz metinde ise babasının vasiyeti ile yola çıkan bir delikanlıdır. Her iki hikâyenin sonunda da kahramanlarda büyük değişiklikler olur. Kahramanın, hikâyenin başlangıcındaki durumu ile sonundaki durumu birbirinden çok farklıdır. O, yaşadığı birçok olaydan sonra verilen ömür, kazanılan güzellik ve gençlik ile âdeta yeniden doğmuştur. Yeniden doğuşuna vesile olan ise eşidir. Çünkü kadın (hanım-anne-kız kardeş) tabiatı temsil eder, doğurgandır; esirgeyici, koruyucu ve vericidir. Eşi, kahraman için canını vermeye razı olarak onu kurtarır.

Üzerinde durduğumuz anlatıda olmasa da, diğer anlatıların hemen hepsinde gördüğümüz, kahramanın yerine anneyle babanın canının alınması ceza gibi düşünülse de aslında öyle değildir. Anne-baba eskiyi sembolize eder. “*Eski ilişkilerin, yaşamın yenilenmesi için ‘kurban’ edilmesi gerekmektedir.*” (Saydam, 2011: 187). Evren yinelenme üzerine kuruludur. Her yok oluş beraberrinde yeniden doğuşu getirir. Diğer bir ifadeyle, “*Ancak eskinin ölümü yeninin*

*doğumuna imkân verir.*” (Saydam, 2011: 187). Bu sebeple anneyle babanın ölmesi tesadüfi değildir. Eski gidecek yerine yenisi gelecektir. Onların ölümlüyle birlikte kahraman, eskisinden çok farklı olarak, erginleşmiş olarak yeniden doğar. Tıpkı, bazı bölgelerde Nevruz günün oynanan “Kos – Koso / Köse Gelin / Köse Oyunu” / “Kalkağan Oyunu” (Varto) oyunu gibi. Eski yılın bitip, yeni yılın başlamasını anlatan ve yeniden doğuşu sembolize eden bu oyunda; biri eski yılı, diğeri yeni yılı temsil eden iki damat ile bir gelin canlandırılır. Gelin önce, eski yılı temsil eden Köse ile evlendirilir, fakat bundan pek memnun kalmaz. Sonra bayılan/ölen Kösenin yerine yeni güvey getirilir (Elçin, 1977: 37-38; Çay, 1988: 147-152). Böylece her yılbaşında, eski yılı temsil eden Köse ölür, yerine yeni yılı temsilen genç damat geçer. Tıpkı, Deli Dumrul’un annesiyle babasının ölüp, kendisine de yeniden belli bir süre ömür verilmesi gibi.

Hikâyenin sonu; “*Git nur dök üstlerine, güzelleşsinler. Allah Taala nurını dökü, gençleşiler, güzelleşiler, kırık yıl beraber yaşiler.*” şeklindeki cümle ile biter. Bu cümle, kahramanın erginleşme sürecini ve nereden nereye geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. O, artık ruhsal gelişimini tamamlamış Tanrı’nın nuruyla nurlanarak ilahi bir âleme taşınmıştır. Güzelliği ve gençliği yeniden doğuşuyla birlikte kazanmıştır. Böylece, yolculuğunun ilk adımında Azrail ile karşılaşan, ölümden korktuğu için evlenmekten kaçan kahraman evlendikten sonra eşinin verdiği cesaretle ölümden kurtulup, gençlik, güzellik ve 40 yıllık ömür ile ödüllendirilmiştir.

### **Sonuç**

Sonuç olarak sembolik anlamlarla yüklü olan Deli Dumrul Hikâyesi, bazı yönleriyle aslından biraz uzaklaşmış ve masal şekline dönüşmüş hâliyle doğudan batıya, güneyden kuzeye geniş bir alanda bilinmektedir. Diyarbakır’ın Silvan ilçesinden tespit ettiğimiz bu varyant da diğerlerinden farklı olmayıp sadece anlatıcıya bağlı olarak bazı eklemeler – çıkarmalar yapılmıştır. Bu durum Türk kültür birliğinin gücünü göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Hikâyede geçen, “Azrail ile karşılaşma”, “canına karşılık can bulma” ve “anne ile babanın canını vermemesine karşılık eşinin canını vermeye razı olması” gibi motiflerin Dede Korkut Hikâyeleri’nin yazıya geçirilmesinden önce de farklı kültürlerde bilinmesi, kaynağı ile ilgili bazı şüphelere yol açmıştır. P. A. Falev ve V. M. Jirmunski, hikâyenin MÖ, IV. asırda yazılı kaynaklarda görüldüğünü ve Yunan masallarında (Digenis’le ilgili anlatı ve şarkılar) yer aldığını belirtmektedir (Cemşidov, 1990: 81). Dede Korkut Hikâyeleri’nde geçen tem ve motifleri Oğuzların dışındaki Türk zümreleri ve başka milletlerin folkloruyla karşılaştırarak kaynağını tespit etmeye çalışan Walter Ruben, hikâyeye-

nin (Alkestis'e benzerliğinden dolayı) Bizans yoluyla esere dâhil edildiğini iddia eder (Boratav, 1991a: 110). O. Şaik Gökyay da bu hikâyenin destanlar arasına sonradan katıldığını ama şekil, üslup, soylamalar ve Dede Korkut'un belirli yerlerde söylediği sözler itibarıyla bakıldığında Oğuzlar zamanından kalma Dede Korkut'un çevresinde oluşan destanlar arasına sokulmuş olabileceğini belirtir (Gökyay, 2007: 1299). Tahir Alangu ise tam tersini iddia ederek özellikle Deli Dumrul hikâyesinin Yunan folkloru tesiriyle ortaya çıkmadığını, tam tersi Türk edebiyatının Yunan dilini ve edebiyatını etkilediğini savunur (Alangu, 1983:274-279).

Kanaatimizce, benzer bazı motiflerin Yunan, Hint ve Sümer mitolojileri ile Bizans destanında görülmesi hatta bir Ermeni efsanesi (Kaguan (Kağan) Aslan) ile örtüşmesi, Deli Dumrul hikâyesinin Dede Korkut Hikâyeleri arasına sonradan dâhil edildiği düşüncesini doğurmuştur. Oysa ortak motiflerin olması gayet normaldir. Çünkü "*Aynı akli kapasiteye mensup milletler, kültürlerin paralel gelişmesi sonucu, birbirlerinden habersiz, ama birbirine benzer anlatılar oluşturabilirler.*" (Gennep, 1917: 284, Sakaoğlu, 1980'den). Neticede, aklın yolu birdir. Burada yer alan motifler başka kültürlerde olduğu gibi Türk kültüründe de vardır ve Dede Korkut Hikâyeleri içerisinde de işlenmiştir. Bunların işleniş şekli, dili, üslubu ve anlatım tarzı metne millîlik vasfı kazandırmıştır. Aynı zamanda bu hikâye sözlü kültür ortamında masal şekline dönüşerek evrensel boyuta ulaşmıştır. Ancak sözlü kaynakların bir kısmında "Deli Dumrul" veya "Azrail" adının yer alması, anlatının Dede Korkut Hikâyeleri ile olan ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir.

#### KAYNAKÇA

- Aarne's, Antti ve Thompson Stith (1964), *The Types of the Folktale*, Helsinki.
- Alangu, Tahir (1983), "Ve Dede Korkut Kitabı Üzerine", *Türkiye Folkloru Elkitabı*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 274-279.
- Alptekin, Ali Berat (2015), "Deli Dumrul Hikâyesinin Rodop Varyantı Üzerine", *Erciyes*, 38 (454), 1-3.
- Alptekin, Mehmet (2018), "Deli Dumrul Hikâyesinin Konya – Ereğli Varyantı", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE)*, 7(4), 2409-2429.
- Boev, Emil – Hayriye Memova (1963), *Rodop Türk Halk Masalları*, Sofya.
- Boratav, Pertev Naili (1991a), "Dede Korkut Hikâyelerindeki Tarihi Olaylar ve Kitabın Telif Tarihi", *Folklor ve Edebiyat (1982) II*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 109-140.
- Boratav, Pertev Naili (1991b), "Yeni Bir Türküde Eski Bir Tem", *Folklor ve Edebiyat (1982) II*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 344-345.
- Buran, Ahmet (1992), "Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Yaşayan Dede Korkut Hikâyeleri - Deli Dumrul'un Keban Rivayeti", *Doğu ve Güneydoğu Anadolu Üzerine Araştırmalar II (Ağızlar)*, Boğaziçi Yayınları, Ankara, s. 137-147.
- Cemşidov, Şamil (1990), *Kitâb-ı Dede Korkud*, (hızl. Üçler Bulduk), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Çay, Abdülhalûk (1988), *Türk Ergenekon Bayramı / Nevruz*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Elçin, Şükrü (1977), *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Elçin, Şükrü (1988), "Deli Dumrul Hikâyesinin Bir Varyantı", *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 48.

Ergin, Muharrem (1989), *Dede Korkut Kitabı I*, 2. bs. TDK Yayınları, Ankara.

Ersoy, Necmettin (2007), *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul.

Gennep, A. Von (1917) *La Formation des Légendes*, Paris.

Gökyay, Orhan Şaik (2007), *Dedem Korkudun Kitabı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Kaya, Muharrem (2004), "Türk Halk Edebiyatında Deli Dumrul ve Dünya Kültüründeki Benzerleri", *Folklor/Edebiyat*, C. X, S. XXXVII, s. 235-238.

Özkan, İsa (1995), "Türkmenistan'dan derlenmiş Dede Korkut boyları", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 263-317.

Özmen, Tuba (2010), *Diyarbakır (Silvan) Halk Hikâyeleri ve Masalları*, Elâzığ (F.Ü. İnsani ve Sos. Bil. Fak. TDE Bölümü Lisans Tezi).

Öztürk, Ali Osman (1997), "Mahmudum Türküsünün Uluslararası Balad Geleneğindeki Yeri", V. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi / Halk Edebiyatı Sektör Bildirileri II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 229-239.

Sakaoğlu, Saim (1980), *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tıp Kataloğu*, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.

Sakaoğlu, Saim (1998), *Dede Korkut Kitabı / İncelemeler – Derlemeler – Aktarmalar I / II*, Sel-Ün Yayınları, Konya.

Saydam, Bilgin (2011), *Deli Dumrul'un Bilinci / Türk-İslâm Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*, Metis Yayınları, İstanbul.

Sümbüllü, Yusuf Ziya (2009), "Türk Kültür Tarihinde Başa Çevirme Geleneği", *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu (25-27 Nisan 2007 Erzurum) Bildiriler – 2*, s. 887-896.

Şimşek, Esmâ (2014), "Türk Halk Anlatılarında 'Misafirperverlik' Olgusu ve Psiko-Sosyal Açıdan Değerlendirilmesi", *Akra*, S. 4, s. 67-83.

Ünsal, Miray (2012), *Elazığ Folklorundan Örnekler*, Elâzığ (F.Ü. İnsani ve Sos. Bil. Fak. TDE Bölümü Lisans Tezi).

<http://www.estanbul.com/yoresel-efsaneler-184987.html> (erişim tarihi: 10 Ocak 2014)

## METİN

### Deli Dumrul<sup>10</sup>

Bir zamanlar büyük bir padişah varmış. Bir eşi bir oğlu bir de kızı varmış. Padişah yaşlanmış, demiş ki:

"Oğlum ben öliyorum, gel oğluma bir vasiyet ediyem. Oğlum ben öldüğümde bu malını bu işini nasıl yürüteceğsin? Birıyla iş yaptığında yemek yediğinde ekmeğin büyük parçasını kendisine alıp küçüğünü sana bırakırsa o insanla iş yapmayacağısan."

"Tamam baba." diyii.

10. Masal, 1961 Silvan (Diyarbakır) doğumlu Hayat Özmen tarafından 2010 yılının şubat ayında anlatılmıştır. Özmen, ilkokul mezunudur.



Bir gün iki gün üç gün... Sonra babası öli.

Oğli diyii:

“Ana bana azıg hazırlayasan, yola çıgacağım. Çöle gidecağım, babamın vasiyetini yerine getiracağım.” Heybesine azıgını koyii, çöle çıkii. Bir ağacın gölgesine oturii. Güzel bir çeşmesi var. Bakii karşıden yaşli biri gelii, diyii:

“Ey mısafır! hoş geldin.” Oturiler soğpet ediler. Padişahın oğli diyii:

“Aç değılsen? Gel yemek yiyağ.” Yemeklerini çıkariler, oturiler yiyiler. Bakii, mısafiri ekmeğın ucundan biraz yiyii sonra yemii. Akşama kadar beraber oturiler, diyii:

“Mısafırım, benimle kalasan, arkadaş olağ.”

Mısafiri diyii:

“Tamam, başım gözüm üstüne.”

Beraber bir köye gidiler. Mısafiri arkadaşına diyii:

“Sen bu eve gidecağsan, ben başka eve gidecağım. Aynı eve gitmeyeğ, sabaha buluşağ.”

“Tamam”

Orda birbirlerinden ayrılıler. Padişahın oğli bir eve gidii, mısafiri bir eve gidii. Padişahın oğli bir eve gidii, kapiyi çalii, bakii yaşli bir nene vardır. Yaşli nenenin hasta bir oğli var, diyii:

“Ben hastayem, rahatsızem, sevmiyem mısafırleri.” Padişahın oğli diyii:

“Bari bu gece sizde kalayım, yarın gidiyem.”

“Tamam” diyii hasta.

Gece saat olii on - on iki. Bakii kapinin arkasından bir adam gelii, elinde çengeli vardır. Gelii hastanın başına, çengeli ruhuna takii ve ruhunu çekii. Hastanın yüzi kararı, morari hasta ölii. Sanki bir gölde boğılmış gibidir.

Padişahın oğli sabah kalkii, yolına gidii. Arkadaşının yanına gidii. Diğer bir gün başka bir köye gidiler. Mısafiri arkadaşına yine diyii:

“Biz yine aynı eve gitmiyağ. Padişahın oğli gidii bir kapiyi çalii. Bakii yaktakta bir hasta uzanmış hiç de hali yok, diyii:

“Vay mısafırım, gel gel başım gözüm üstüne. Gel biraz oturağ, konuşağ. Ben de açılırım.”

Gece olii saat olii on iki. Bakii kapinin arkasından biri görünü elinde bir deste gül. Tutii hastanın burnun dibine. Bu hasta sanki uykuya dalii, ölii. Padişahın oğli kendi kendine diyii:

“Seni bu sefer tanıdım, bu benim arkadaşım.” Sabah olii mısafırının yanına gidii, diyii:

“Mısafırım vallaha sen Azrailsen. Sen öncekinin ruhunu niye öyle aldın, dün geceğini öyle aldın?”

“Bağ, ilki sen kapinin arasına girdiğinde sana canından bezdiğini söyledi. Bu iyi amelle kötü ameldır. Sana mısafır istemediğini söyledi; ama sen kızın

evine gittiğinde seninle nasıl güzelliğe ilgilendi, sevindi. Bağ, bu onun iyi amelidir, ölümü de nasıl güzel oldu, ağlaktı de güzeldi.

Çöle tekrar çıkiler. Padişahın oğlu mısafırına diyii:

“Bağ, sen Azrail sen. Ben babamın tek oğliyem. Söyle benim kaderim nasıl olacağ?”

“Sen evlenececeğsan, damat olacağsan. Akşam yatağına uyumağ için gireceğsan, kapının ortasında bir akrep olacağ, topuunu sokacağ.” Senin kaderin de böyle.”

Oradan ayrıliler. Padişahın oğlu kaderini bili artığ. Bir gün iki gün, üç gün... bir ay bitii. Padişahın oğlidir, mali mülki var, tek oğlandır, mali çoğtır. Anasi ısrar edii, diyii:

“Oğlım birini bulasan evlensesen. Bağ senin düğününü yapacağım.”

“Tamam ana, dur ben ariyacağım.”

Çıkii dışarıde arii, çöle tekrar gidii, düşünii, diyii:

“Ben kimi alacağım? Zaten öleceğım.” Gidii gidii, bakii bakire bir kız. Koyın otlatii. Kızın yanına gidii, diyii:

“Kız, ben falancaların oğliyem, seni almağ istiyem. Tamam diyisen Allah’ın emriyle istiyem. Anami gönderacağım, seni istiyağ, evlenağ.” Oğlan, kendi kendine diyii:

“ Madem ben öleceğım, malim mülkim bu fakire kalsın.”

Kız diyii:

“Hay hay, sen padişahın oğlisen, ben fakirem. Seni nasıl almiyem?”

Gelii anasına diyii:

“Ana ben birini buldım. Falankesın kızıdır, gidesen, isteyesen.”

Kızı veriler, düğün vakti gelii, bir iki üç gün kalii. Anasi diyii:

“Hadi oğlım düğün hazırlığı yapığ. “

“Yoğ ana.” diyii, düğün hazırlığı yapmii. Anasi ısrar edii. Bakii kurtuluş yoğ, düğünü kurdurii.

Yatağına geleceğ bakii kapının arasında akrep var. Gidii gelii, gidii gelii tam yedi defa.

Anasi diyii:

“Oğlım sen dedin, gönünce değıl mi? “

“Ana gel sana anlatiyem. Allah Teala canımı alacağ. Kaderim bu şekilde.”

“Eyyvah, tek oğlım, Allahım sen onun canını alma benimkini al. Oğlım mutlu olasan.”

Allah kabul edii, Azrail oğlının canını almii. Anasının cananını almaya başlayınca anasi diyii:

“Uuu... Allahım can çok zormiş, ruhumı alma, oğlımınkini al.”

Kardeşi ordadır diyii:

“Allah’ım abeminkini alma benimkini al, tek abem zaten. Kardeşime kurban oliyem.”

Allah kabul edii, kızın canını alii. Kızın canını çekii, çanı burnına gelii.

“Aaa Allah’ım canımı alma, can çok zormiş, pişmanem.” diyii.

Gelin koşarağ çıkii gelii, diyii:

“Ne oldi?”

Diyiler:

“Böyle böyle bir durum var.”

“Aaa ben bir fakırın kızıyem. Benikini al, bir uğursuz kızdi diyecağlar. Gitti gitmedi padişahın oğli ondan öldi diyecağlar. Allah’ım benim canımı al oninkini alma. Beni ona kurban et.” Allah kabul edii. Azrail diyii:

“Allah’ım kadının ruhi çekilii, ruhi ağzına gelii, son bir nefes kalmış, kız hâlâ bişi demii. Aliyem mi almiyem mi?”

Allah diyii:

“O madem benim emrime karşı gelmii, ömrünü eşine verii kızın ömri var. Kırkını ona kırkını kocasına veriyem. Diğerlerini de affettim. Hepsini affettim. Git elni kadının ayağlarına karnine sür, ruhın çıktığı yer yaralı olur. Git nur dök üstlerine, güzelleşsinler.” Allah Teala nurını dökii, gençleşiler, güzelleşiler, kırık yıl beraber yaşiler (Özmen 2010: 16-18).



## TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE BAĞLAÇLARIN VARLIĞI ÜZERİNE

Canan TAŞBEY\*

**Öz:** Türk dilinde, üzerinde çalışmalar yapılan birçok dil bilgisi konusu mevcuttur. Bu çalışmalar incelendiğinde dil bilgisi araştırmacıları arasında bazı fikir ayrılıkları bulunduğu görülmektedir. Araştırmacıların farklı bakış açılarına sahip olmalarından kaynaklanan bu fikir ayrılıkları, Türk dili gramerinde birtakım karışıklıklara sebep olarak bazı konuların öğrenimini ve öğretimini zorlaştırmaktadır. Sözcük türleri tasniflerinde bulunan bağlaçlar ve edatlar da bu karışıklık içerisinde yer almaktadır. Sözcük türlerini sınıflarken bazı dil bilimcilerin bağlaçları edatların içinde bir alt başlık olarak değerlendirmeleri, bağlaç terimi ve kapsamıyla ilgili görüş farklılıklarının bulunması gibi nedenler bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bunun yanında bağlaçların Türk dilinde nasıl kullanım alanı bulduğu ve öncesinde bağlaç yerine hangi yapıların işlek olarak kullanıldığına da değinilmektedir. Çalışmada, adı geçen kelime çeşitlerinin birbirleriyle olan ilişkileri incelenerek bağlaçların Türk dilindeki varlığına ve sözcük türleri tasnifindeki yerine açıklık getirilmesi hedeflenmektedir. Çalışmanın sonlarına doğru Türk edebiyatının önemli eserlerinden alınan örneklerle de bağlaçların cümle içerisindeki kullanımlarına yer verilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** bağlaç, edat, bağlama edatı, Türkiye Türkçesi, bağlaçların varlığı.

### ON THE EXISTENCE OF THE CONJUNCTIONS OF TURKISH IN TURKEY

**Abstract:** There are many grammar studies in Turkish languages that are studied. When these studies are analyzed, it is observed that there are some differences of opinion among grammar researchers. These differences of opinion arising from the fact that the researchers have different perspectives make the learning and teaching of some subjects difficult by causing some confusion in the Turkish language grammar. Conjunctions and prepositions in the dictionary classifications are included in this confusion. While classifying the Word types, reasons such as some linguists evaluating conjunctions as a subtitle in prepositions, the existence of disagreement about the term of conjunction and its scope are the basis of this study. In addition, the formation of the conjunctions in the Turkish language is discussed and the structures that are used instead of the conjunctions are also mentioned beforehand. Also in this study, by examining the relationship between the mentioned Word types, it is aimed to clarify the existence of conjunctions in the Turkish language and its place in the classification of Word types. Towards the of the study, examples of the important works of Turkish literature and the uses of the conjunction in the sentence are included.

**Key Words:** conjunction, postposition, linking postposition, Turkey Turkish, existence of conjunctions.

ORCID ID : 0000-0003-4985-3971

DOI : 10.31126-akrajournal.760030

Geliş tarihi : 29 Haziran 2020 / Kabul tarihi: 16 Temmuz 2020

\*Kocaeli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi.

## 1. Giriş

Dil, insanlar arasındaki ilişkileri düzenleyen ve sürekli gelişme gösteren hayati bir kültür varlığıdır. Geçmişle bugün arasında köprü görevi üstlenerek toplumun tarihine ışık tutar. Bu çerçeveden bakıldığında zorunlu bir iletişim aracı olarak kabul görülen dil, işleyiş tarzı ve özellikleri açısından birçok araştırmacı için merak uyandıran bir konu olmuştur. Aynı zamanda insanların hayat tarzı değişip yaşam koşulları geliştikçe de dilde yeni vasıtalar ortaya çıkmıştır. Toplumla anlaşmayı sağlayan; el-kol işaretleri, jest ve mimikler, trafik lambaları vb. semboller de dil kavramı içine dâhil edilir. Bu demektir ki iletişim yazılı, sözlü ve görüntülü olmak üzere birçok alternatif taşımaktadır. Bunlar arasında en gelişmiş olanı ise tartışmasız insanları öteki varlıklardan ayıracak bir üstünlük kazandıran konuşma dilidir.

Konuşma dili belli bir mantık ve sistemle çalışmaktadır. Dildeki bu sistem bir bütün olarak “cümle” içerisinde bulunmaktadır. “Cümle; bir fikri, bir düşünceyi, bir hareketi, bir duyguyu, bir olayı tam olarak bir hüküm hâlinde ifade eden kelime veya kelime grubudur.” (Ergin, 1993: 398). Cümleyi meydana getiren kelimeler ise dili oluşturan en önemli birimlerdir ve her kelimenin söz dizimi içinde güçlü bir rolü vardır. Duygu ve düşüncelerin, hâl ve vaziyetlerin anlatımında tek bir cümlenin yeterli olmaması durumunda, cümlelerin oluşturduğu dil birliklerine başvurulmaktadır. Bu birlikler, durumun tam anlamıyla dile getirilmesi için bir araya getirilen cümlelerin, çeşitli anlam ilişkisi kurarak birbirlerine bağlanmalarıyla meydana gelmektedir (Karahan, 2013: 85).

Bağlaç; birbirleriyle anlam veya şekil ilişkisi kurarak kelime, kelime grupları, cümleler hatta paragraflar arasında bağlantıyı sağlayan kelime unsurlarıdır. Edatlar ise tek başlarına bir anlam ifade etmeyen, cümle içinde diğer sözcüklerle birlikte kullanıldıklarında bir anlam kazanan ve ancak bu durumda cümle ögesi olabilen, cümlenin anlam ve anlatım gücünü genişletip zenginleştiren yardımcı sözcük türleridir. Bağlaçların dilde kullanılması anlama esneklik kazandırır, cümlede akıcılığı sağlar ve dile anlatım zenginliği katar. Karmaşık duygu ve düşüncelerin daha rahat aktarılmasına imkân vererek iletinin karşı tarafa geçişinde ve anlamlandırılmasında önemli bir rol oynar.

Türk dilinin gramerinde, temel kelimeler ve yardımcı kelimeler başlığı altında ayrılan kelime grupları bulunur. İsim, sıfat, zarf, zamir, eylem türündeki kelimeler temel kelimeler başlığı içinde; bağlaç, edat gibi kelime ve kelime grupları ise yardımcı kelimeler başlığı içinde sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırmanın en açık nedeni ise tek başına bir anlam ifade etme, söz dizimi içinde görev alabilme, cümle içerisinde tek başına herhangi bir soruya cevap verme gibi maddelere verilen cevap farklılıklarıdır. Temel kelimeler bu maddelerin hepsini karşılayabiliyorken yardımcı kelimelerin sadece anlam ilgisi kurarak cümleye bağlandığı bilinmektedir.

Bu çalışmada öncelikle yukarıda değinilen Türkiye Türkçesindeki sözcük türleri tasniflerine yer verilmiş sonrasında dilin gelişim süreci içerisinde ortaya çıkan yardımcı kelimelerden bağlaçlar ve edatlar ele alınmıştır. Dil bilimcilerin görüşleri doğrultusunda iki terim arasındaki ilişki gözetilerek farklar ortaya konmuştur. Türkiye Türkçesinde bağlaçların varlığının önemine ve sözcük türleri tasnifindeki yerine açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

## 2. Araştırma

### 2.1. Sözcük Türleri Tasnifi

Dilleri meydana getiren, sözcüklerdir. Sözcükler, insanlar arasında anlaşma ve uyum sağlamak için gereken ürünlerdir (Atabay vd., 1983: 16). Mantıksal anlamda sözcük, kavramların ses eşliğinde karşılık bulmasıdır. Sözcüklerin bir araya gelmesi ise oluşturduğu dilin yapısı ile ilişkilidir. Sözcük türlerinin birbirinden ayrılması ve adlandırılması için sözcüklerin cümle içinde birbirleriyle olan ilişkileri incelenmelidir (Delice, 2012: 3-6).

Osmanlı Devleti'nde medrese dili Arapçadır. Bu nedenle 1839-1908 yılları arasında yapılan dil bilgisi çalışmalarının Arapça gramer kuralları esas alınarak hazırlandığı bilinmektedir. Tanzimat'tan sonra yazılan dil bilgisi çalışmalarında ise Türkçenin yapı ve özelliklerinin daha çok Arapça ve Fransızcanın gramer kuralları çerçevesinde değerlendirildiği görülmektedir. Bu durum Türkiye Türkçesi gramerinde karışıklık meydana getirerek dil bilimciler arasında görüş ayrılıklarına sebep olmaktadır.

Türk dili gramerindeki karışıklıklardan birisi de sözcük türlerinin tasnifi konusudur. Günümüze kadar sözcük türleri ile ilgili dil bilimciler tarafından pek çok tasnif çalışması yapılarak çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Dil bilgisinde geçmişten günümüze kadar sözcükler anlam ve görev özellikleri dikkate alınarak türlere ayrılmıştır. Önce Aristo, ad, eylem gibi türleri dile getirmiş, bunların düşünme sırasında bağlantıyı sağlayan diğer öğelerin tersine, tek başına anlamlı öğeler olduğunu belirtmiştir. Dil bilgisi kitapları vasıtasıyla ad, sıfat, belirteç, adıl, ilgeç, bağlaç, ünlem, eylem gibi sözcük türleri zamanla dilimize yerleşerek kesinlik kazanmıştır.

Korkmaz (2017), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)* adlı eserinde kelimeleri; ad soylu olanlar (isim, sıfat, zamir, zarf), fiiller ve fiil soylu olanlar, görevli kelimeler (edatlar, bağlaçlar), görevli ve anlamlı kelimeler (ünlemler) şeklinde dört sınıfa ayırarak incelemektedir.

Ergin (1993), *Türk Dil Bilgisi* adlı eserinde sözcükleri, asıl kelimeler (isim, fiil) ve yardımcı kelimeler (edat) olmak üzere iki gruba ayırmaktadır. *Türk Dili* (1995) adlı eserinde ise mana ve vazife yönünden kelimeleri sınıflandırarak isimler, fiiller, edatlar başlıklarını kullanmaktadır.

Ediskun (1998), *Türk Dilbilgisi* adlı eserinde kelimelerin anlam açısından birtakım bölümlere ve sınıflara ayrıldığını ve bu bölümlerin her birine kelime çeşidi dendiğini belirtmektedir. Bu kelime çeşitlerini “isim, sıfat, zamir, fiil, zarf, edat, bağlaç, ünlem” olarak sıralamaktadır.

Gencan (2001), *Dilbilgisi* adlı eserinde sözcükleri “ad, sıfat, adıl, eylem, belirteç, ilgeç, bağlaç, ünlem” olmak üzere sekize ayırarak incelemektedir.

Hengirmen (1998), *Türkçe Dilbilgisi* adlı eserinde kelimeleri sekiz bölümde ele almakta, “ad, sıfat, belirteç, ilgeç, bağlaç, ünlem, eylem” olarak isimlendirmektedir.

Banguoğlu (1940), *Ana Hatları ile Türk Grameri* adlı eserinde kelimeleri mana bakımından; “isim, sıfat, zamir, zarf, edat, rabıt, nida, fiil” şeklinde sınıflamakta ve bağlaçları rabıt başlığı altında incelemektedir.

Banguoğlu (2000), bir diğer eseri olan *Türkçenin Grameri*'nde ise kelimeleri söz içindeki işleyişlerine göre “ad, sıfat, zamir, zarf, takı, bağlam, ünlem, fiil” olarak sınıflamakta ve şu cümleleri aktarmaktadır:

“... Ancak işleyişte ayrılan bu söz bölükleri hepsi aynı genişlikte ve eş değerde değildirler. Birtakımı esas kavramlara karşılık olurlar ve özerkli kelime (mot autonome) adını alırlar (ad, sıfat, zamir, zarf, fiil). Birtakımı da yardımcı kavramlara karşılık olurlar ve ancak sözün unsurları arasında ilişkiler kurmaya yararlar (takı, bağlam, ünlem). Bunlara da Katma Kelimeler (mot accessoire) deriz. Bunlara Kelimecik adı da verilir.” (Banguoğlu, 2000: 123).

Yukarıda yapılan tasniflerden de anlaşılacağı üzere sözcük türleri için birbirini aynı tasnifler yapılmamış olsa da dil bilim araştırmacılarının benzer bir sınıflandırma benimsediğini söylemek mümkündür.

## 2.2. Bağlaçların Tanımı ve Adlandırılışı

Bağlaçlar; sözlü ya da yazılı anlatımlarda yapı ve anlam bütünlüğünü sağlamaya yardımcı olan, verilmek istenen iletinin oluşturulmasında üzerine önemli görevler düşen dil unsurları olarak kullanılmaktadır.

Sözlüklere bakıldığında bağlaçlar için:

*Türkçe Sözlük*'te, “Eş görevli kelimeleri veya önermeleri birbirine bağlayan kelime türü, rabıt.” (TDK, 1998: 196). *Gramer Terimleri Sözlüğü*'nde, “Birden çok kelimeyi kelime grubunu veya cümleyi birbirine bağlayarak aralarında çeşitli yönlerden ilgiler kuran görevli kelimeler.” (Korkmaz, 2003: 32). *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*'te, “Kelime ve cümleleri birbirine bağlamaya yarayan edatlar.” (MEB, 1995: 223). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*'nde, “Tek başına anlamı olmayan, ancak eş görevli kelimeleri, kelime öbeklerini veya cümleleri birbirine bağlamaya yarayan kelime türü.” (Topaloğlu, 1989: 34). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*'nde, “Bir tümcede işlev açısından iki sözcük, iki sözcük öbeğini ya da hem aynı türden hem de ayrı işlevli iki tümceyi birbirine



bağlayan biçimbirim, bağlam.” (Vardar, 2002: 31) tanımlarının yer aldığı görülmektedir.

Dil bilgisi kitaplarında ise:

“Cümleleri veya cümle içinde kelimeleri ve kelime gruplarını ya mana bakımından yahut şekil itibariyle birbirine bağlayan sözlerdir.” (Hacıeminoğlu, 1992: 112).

“Kelimeleri, kelime gruplarını ve cümleleri şekil veya mana bakımından birbirine bağlayan onlar arasında bir irtibat kuran edatlardır.” (Ergin, 1993: 332).

“Bunlar aynı, sözde yer alan birden fazla kelime veya kelime grubu arasında değişik yönlü ilişkiler kurmaya; iki cümleyi birbirine bağlamaya yarayan gramer unsurlarıdır.” (Güneş, 1999: 238).

“Kelimelerden küçük dil birliklerini, kelimeleri, kelime gruplarını ve cümleleri şekil veya mana bakımından birbirine bağlayan, onlar arasında irtibat kuran edatlara bağlama edatları denir.” (Gülensoy, 2000: 426).

“Sözcükler ve cümleler arasındaki her türlü ilgi ve bağları işaretlemek için kullanılan dil araçları.” (Emre, 1945: 19).

“Söz içindeki kelimeleri, kelime gruplarını ve cümleleri bağlamaya yarayan kelimelere rabit adını veririz.” (Banguoğlu, 1940: 41). “Söz içinde iki kelimeyi aynı değerde iki cümle unsurunu iki yargıyı ve bazen de iki paragrafı bağlamaya yarayan kelimelere bağlam (conjonction) adını veriyoruz.” (Banguoğlu, 2000: 390).

“Anlamca ilgili cümleleri, tümceleri ya da görevdeş öğeleri bağlamaya yarayan sözcüklere bağlaç denir.” (Gencan, 2001: 482).

“Cümleler, belirtme grupları ve kelimeler arasında irtibat kurmağa yarayan lâfızlara bağlaç denir.” (Bilgegil, 1984: 227).

“Başlı başına anlamları olmayan, fakat cümleleri ya da eş-görevli kelimeleri ya da kelime öbeklerini hem biçimce hem de anlamca birbirine bağlayan kelimelerdir.” (Ediskun, 1998, s. 302).

“Eş görevli sözcükleri, sözcük öbeklerini ve cümleleri birbirine bağlayan sözcüklere bağlaç denir.” (Hengirmen, 1998: 175).

“Görevdeş öğeleri, anlamca ilgili tümceleri birbirine bağlayan sözcüklere bağlaç denir.” (Bilgin, 2002: 310).

“Türkçede çok geniş bir yer tutan bağlaçlar; kelimeleri, kelime gruplarını, cümleleri ve kimi zaman da paragrafları şekil ve anlam bakımından birbirine bağlayan ve yükledikleri işlevleri ile bağlandıkları sözler arasında türlü anlam ilişkileri kuran gramer öğeleridir.” (Korkmaz, 2017: 923).

“Aynı görevdeki anlam yönüyle birbiriyle ilgili sözcükleri, sözcük gruplarını ve cümleleri birbirine bağlayan sözcükler.” (Koç-Doğan, 2004: 318).

“Eş görevli ya da birbiri ile ilgili sözcükleri, sözcük öbeklerini, özellikle tümceleri bağlamaya yarayan, bunlar arasında anlam ve kimi zaman biçim bakımından bağlantı sağlayan bölgeler.” (Atabay vd., 1983:145).

“Eşdeğer ve eş görevli ses ile ses, sözcük ile sözcük veya sözcük öbeği, sözcük öbeği ile sözcük öbeği veya sözcüğü, cümle ögesi ile cümle ögesini ve cümle ile cümle yahut cümle cümleleri birbirine bağlamaya yarayan sözcüklerdir.” (Delice, 2012: 143-165) şeklinde tanımlar karşımıza çıkmaktadır.

Bu tanımlardan yola çıkarak bağlaçların özellikleri şu şekilde sıralanmaktadır:

- Bağlaçlar; kelimeleri, kelime gruplarını ve cümleleri hem şekil, hem de anlam bakımından birbirine bağlama işlevi görür.
- Bağlaçlar, eş görevli kelime ve cümleleri birbirine bağlar.
- Bağlaçlar, tek başlarına bir anlam ifade etmezler.
- Bağlaçlar, paragrafları da birbirine bağlama özelliği taşır.
- Bağlanan cümleler, anlam bakımından birbiriyle ilgilidir.

Deny (1941), bağlaçları bağımsız bir sözcük türü olarak değil, edat başlığı altında ele almaktadır.

Karaağaç (2012), bağlaçları edatlar içerisinde bağlama edatları başlığı altında incelemektedir.

Bağlaçlarla ilgili yapılan diğer çalışmalara bakıldığında:

- Berkil (2003), *Türkmen Türkçesindeki Edatlarla Türkiye Türkçesindeki Edatların Karşılaştırmalı Analizi* adlı yüksek lisans tezinde bağlama edatları,
- Akın (2004), *Türkiye Türkçesinde Bağlaçlar* adlı yüksek lisans çalışmasında bağlaç,
- Üstünova (2006), “*Ama*”nın İşlevleri adlı çalışmasında bağlaç,
- Karaşin (2008), *Bağlaç Görevinde Kullanılan Ya'nın Anlamsal İşlevleri* adlı çalışmasında bağlaç,
- Yavuz (2010), *Türkiye Türkçesi Ağzlarında Bağlaçlar* adlı doktora tezinde bağlaç,
- Berber (2017), *Türkiye Türkçesindeki Edatlar ile Kazak Türkçesindeki Edatların Karşılaştırılması* adlı yüksek lisans çalışmasında bağlama edatları teriminin kullanıldığı tespit edilmektedir.

Yukarıdaki çalışmalar neticesinde dil bilimcilerin bağlaçları edatlar içinde değerlendirenler ve bağımsız bir tür olarak ele alanlar olarak ikiye ayrıldığı ortaya konmuştur. Bu durumun bağlaç terimi için farklı adlandırmalara da neden olduğu görülmüştür. Söz konusu eserler incelendiğinde bu adlandırmaları şu şekilde derlemek mümkündür:

Emre, 1945; Bilgegil, 1984; Ediskun, 1998; Hengirmen, 1998; Gencan 2001; Bilgin, 2002; Yavuz, 2010; Korkmaz, 2017; “Bağlaç”; Deny, 1941; Hacıeminoğlu, 1992; Ergin, 1993; Güneş, 1999; Gülensoy, 2000; Koç ve Doğan, 2004; Delice, 2012; Karaağaç, 2012 “Bağlama edatı”; Banguoğlu, 1940; “Rabit” ve bir başka eserinde Banguoğlu, 2000 “Bağlam”.

İncelenen çalışmalarda dilbilimcilerin bağlaçlar için birbirine yakın tanımlamalara yer verdikleri ancak bağlaçların adlandırılması ve yerinin belirlenmesi konularında fikir ayrılığına düştükleri görülmektedir. Dil bilimciler arasındaki bu fikir ayrılığının nedeni ise Türk dili gramerinde bağlaçların edatların bir alt kolu olarak mı yoksa edattan bağımsız bir kelime türü olarak mı değerlendirilmesi gerektiği konusunda net bir karara varılamamış olunmasından kaynaklanmaktadır.

### 2.3. Edatın Tanımı ve Adlandırılışı

Türkçede kullanım alanına sahip olan edatlar, “köken olarak isim veya fiil türünden sözlerin anlamlarını donuklaştırıp (asemantikleşme ile) bir gramer işlevi kazanmaları (gramatikleşme)” neticesinde ortaya çıkmıştır (Öner, 2011: 49).

Gramer kitaplarının genelinde edat sözünün bugüne kadar bazen ek anlamında, bazen de isim ve fiil dışında kalan bütün gramer unsularını karşılayacak şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte Fransızcada kullanılan “postposition” terimi Türkçedeki edat için kabul görmüş; fakat bunun Fransızcada sadece son çekim edatları için kullanıldığı, çoğu zaman gözden kaçırılmıştır. Bu ve bunun gibi nedenlerden ötürü edat sözünün tam olarak neye karşılık geldiği, uzun bir müddet belirlenememiştir. Bu zaman dilimi içinde dil bilgisi alanında çalışmalar yapan dil bilimciler edat için hem farklı adlandırmalar kullanmış hem de farklı tanımlamalar yapmışlardır.

Sözlüklere bakıldığında edatlar için:

*Türkçe Sözlük*'te, “ Bir kelimededen sonra gelerek o kelime ile diğer öğeler arasında ilgi kuran kelime, ilgeç.” (TDK, 1998: 670). *Gramer Terimleri Sözlüğü*'nde, “Yalnız basına bir anlam taşımayan; ancak, isim ve isim soylu kelimelerden sonra gelerek sonuna geldiği kelimeyle cümledeki başka kelimeler arasında anlam ilişkisi kuran, gramer görevli müstakil kelime.” (Korkmaz 2003: 51). *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*'te “Tek başına bir mana ifade etmeyip cümle içerisinde isimlere ve fiillere bağlanarak bir mana kazanan kelime çeşidi.” (MEB, 1995: 778). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*'nde, “Genellikle tek basına anlamı olmayan ve çekime girmeyen, cümle içinde öbür kelime ve kelime öbekleri arasında çeşitli ilişkiler kurmaya yarayan kelime.” (Topaloğlu, 1989: 33). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*'nde “Çeşitli dillerde, önünde yer aldığı ya da ardından geldiği birimle başka bir birim ya da tümcenin geri

kalan bölümü arasında ilgi kurmaya yarayan, anlamı, aynı bağlamdaki öbür birimlerle belirginleşen işlevsel biçimbirim.” (Vardar, 2002: 120) tanımları yer almaktadır.

Dil bilgisi kitaplarında ise:

“Tek başlarına manaları olmayıp, ancak cümledeki diğer kelime ve kelime grupları arasında çeşitli münasebetler kurmağa yarayan âlet sözler, vasıtalar.” (Hacıeminoğlu, 1992: V).

“Edatlar, başlı başlarına anlamları olmayan, ancak anlamlı kelimelere, takımlara, kelime öbeklerine ulandıkları ya da bir cümleye girdikleri zaman çeşitli anlam ilgileri kuran ve böylece kendi anlamları sezilen kelimelerdir.” (Ediskun, 1998: 284).

“Sözcükler, kavramlar arasında anlam ilgisi kurmaya yarayan ve ancak bu görevleri için kullanılan sözcüklere ilgeç denir.” (Gencan, 2001: 359).

“Edatlar, yalnız başlarına anlamları olmayan, ad ve ad soylu kelime ve kelime gruplarından sonra gelerek anlam bakımından bunlarla sıkı sıkıya bağlı bulunan, gramer bakımından onlara hâkim olan ve eklendikleri kelimeler ile cümlenin öteki kelimeleri arasında çeşitli anlam ilişkileri kuran görevli sözcüktür.” (Korkmaz, 2017: 895).

“Edatlar manaları olmayan, sadece gramer vazifeleri bulunan kelimelerdir. Tek başlarına manaları yoktur. Hiçbir nesne veya hareketi karşılamazlar. Fakat manalı kelimelerle birlikte kullanılarak onları desteklemek suretiyle bir gramer vazifesi görürler. Onun için manalı kelimeler olan isimlerin ve fiillerin yanında edatlara da vazifeli kelimeler denilmektedir.” (Ergin, 1993: 329).

“İsimlerden sonra gelip onların söz içinde başka unsurlarla ilişkilerini kuran kelimeler.” (Banguoğlu, 2000: 385).

“Anlamlarının eksikliği yüzünden tek başlarına bir hükme hedef olmayan veya haklarında hüküm verilemeyen, esasen nefislerdeki mahsur alam da, takip ettikleri isim soylu kelimelerden sonra meydana çıkabilen sözlere edat denir.” (Bilgegil, 1984: 220).

“Dilde bağımsız olarak var olamayan, yani kendi başlarına kullanılamayan edatlar, söz, söz öbeği ve cümle gibi dil birimleriyle kullanılabilen ve onlara değişik anlam renkleri katan veya onları çekime sokan sözlük veya söz dizimi birimleridir.” (Karaağaç, 2012: 432).

“Addan sonra yer alan, adla doğrudan ya da belli durum ardılları aracılığıyla birlik oluşturan görevsel öncüllere ilgeç denir.... İlgeç, birlik oluşturan bir birimdir. Tek basına tümce ögesi olamaz.” (Adalı, 2004: 40).

“Edatlar birlikte kullanıldıkları sözcüklerin, sözcük gruplarının ve tümce-lerin kullanılmasına ve anlatım yeteneklerine yardım eden, onlar arasında çeşitli anlam ilgileri kuran sözcüklerdir. Edatlar bir bakıma yardımcı sözcüklerdir.” (Eker, 2010: 359).

“İsim ile fiil, isim ile fülimsi, isim ile isim ve isim ile cümle arasında benzerlik, vasıta, beraberlik, sebep, zaman, açıklama, neticelendirme gibi anlam ilgileri kuran; eşdeğer biçimbirimler ve cümleler arasında bağlama görevi yürüten; bağlı olduğu isme seslenme bildiren; cümleye duygusal anlam katarak onu çeşitli açılardan pekiştirmekle görevli olan dil bilgisel anlamlı sözcükler.” (Delice, 2012: 125-137).

“Anlam ve görevleri daha çok tümce içinde, birlikte bulunduğu sözlerle beliren, sözcükler arasında ilgi kurmaya yarayan öğelere ilgeç denir.” (Atabay vd., 1983: 132).

“Tek başlarına anlamları olmayıp daha çok isimlerden sonra gelerek onlarla diğer kelimeler arasında ilgi kuran görevli kelimelerdir. Bu ilgi genel olarak zarf veya sıfat ilgisidir.” (Tiken, 2004: 1) şeklinde tanımlar mevcuttur.

Yukarıdaki tanımlardan hareketle edatlar hakkında çıkarılan ortak görüşler şu şekildedir:

- Tek başlarına bir anlam ifade etmezler.
- Yanlarına gelen sözcükler ile anlam ve görevlerini ortaya çıkarırlar.
- Edatlar cümlede kelime veya kelime birlikleri arasında ilişki kurarlar.
- Edatlar gramer görevli kelimelerdir. Cümledeki görevlerine göre anlam kazanırlar.
- Edatlar cümlede tek başlarına bir öğe özelliği taşımazlar, birlikte kullanıldığı kelime ile cümlenin ögesi olurlar.
- Edatlar kendilerinden önce gelen kelimenin belirli bir hâl ekiyle kullanılmasını talep ederler.
- Edatların cümledeki yeri bellidir, mutlaka isimden sonra gelerek kullanılırlar.
- Edatlar görevleri bakımından hâl eklerine benzerler.

Yapılan çalışmalara bakıldığında dilbilimcilerin edat terimi için farklı adlandırmalar kullandığı görülmektedir. Eserlerinde edat için Ergin, 1993; “*son çekim edatı*”; Hacıeminoğlu, 1992; İbrahim Delice ve Karaağaç, 2012; “*çekim edatı*”; Korkmaz, 2017; Ediskun, 1998; Bilgegil, 1984; “*edat*”; Banguoğlu, 2000; “*taki*”; Atabay, Kutluk & Özel, 1983; Gencan, 2001; Adalı, 2004; “*ilgeç*” ve Deny “*ilgiç*” terimini kullanmayı tercih etmiştir.

Görüldüğü gibi edatlar için hem adlandırma hem de tanımlama konusunda farklı görüşler ortaya atılmıştır. Araştırmacıların bu farklı tanım ve görüşlerinden hareketle edat için: “tek başına bir anlam ifade etmeyip sadece cümle içerisinde ilgi kurduğu kelime ile yan yana gelerek anlam kazanan, yine cümle içerisinde sözcükler ya da sözcük grupları arasında anlam ilgisi oluşturan, mutlaka isimlerden sonra kullanılan yardımcı sözler.” tanımını en kapsamlı tanım olacaktır.

#### 2.4. Bağlaç ile Edat Arasındaki İlişki

Türkçenin grameri üzerine yapılan çalışmaların çoğunda bağlaçların, bir alt başlık açılarak edatlar içinde değerlendirildiği görülmektedir. Hatta bu başlık altına ünlemler de dahil edilmektedir. Bu kavramların yapım ve çekim ekleri almamaları gibi benzer özellikleri olsa da aralarındaki farklılığı ortaya koyan özellikler çok daha fazladır. Ayrıca zarf veya sıfatların da çekime girmemesi ya da tek başına kullanılmıyor olmaları onlara edat başlığı içinde değerlendirme zorunluluğu katmıyorsa (Baydar, 2016: 127-151) bağlaç ve ünlemlerin de bireysel olarak ele alınması gerekmektedir. Burada önemli olan bu kelimelerin şekil özelliklerinden ziyade anlamca birbirinden bağımsız olması durumudur.

Türkçede, kelimeleri birbirine bağlayan bağlaçların tek kelimededen oluştuğunu ve bunların kelime grubu veya cümle şeklinde olmadıklarını söyleyenler, bağlacı ayrı bir kelime türü olarak değil edatların içinde değerlendirmişlerdir. Cümleleri birbirine bağlayan ve aralarında bir anlam ilgisi kuran yapıların ise yalnızca tek kelime hâlinde olmadıklarını, bunların kelime grubu ve cümle hâlinde de olabildiklerini söyleyenler ise bağlaçları edatların dışında değerlendirmiştir. Bağlama görevi gören kelimeleri bağlaç olarak adlandıranlar, tanımlarında “cümle üyelerini ve cümleleri birbirine bağlayan” ifadesini kullanarak kelimeleri bağlayanlarla cümleleri bağlayanları birbirinden ayırmadıklarını göstermişlerdir. Şöyle ki, bağlaç ile edat arasındaki en önemli farkın, bağlama görevi özelliğini taşıyıp taşıyamamaları olduğu da söylenmiştir (Atabay vd., 1983: 132-146). Buna göre bağlaç, daha çok cümleyi birbirine bağlamakla görevli olup; edat, yalnızca kelimeler arasında anlam ilişkisi sağlamakta ve yana getirildiği kelimeyle edat grubu oluşturmakta; ama bağlama görevini üstlenmemektedir.

Aksan’a (2009) göre edatlar, “Batı dillerinde genel olarak iki ayrı sözcüğü, aralarında ilgi kurarak birleştiren sözcük.” olarak ifade edilmektedir. Bu sözcük Latince “*praepositio*” ve “*postpositio*” gibi terimlerle karşılanmıştır. Türk dilbilimcilerinin yanılığa düşmelerinin nedeni de buradan kaynaklanmaktadır. Latinceye göre edat ve bağlaç aynı sözcük türü olarak görülürken Türk dilinin özelliklerine bakıldığında “ilgeç kavramı içine ‘*postpositio*’ sayılan, sözcükten sonra gelen öğeleri alabiliriz.” (Aksan, 2009: 96).

Deny (1941) de bir çalışmasında Fransızcada edatların “*préposition*” ve “*postposition*” olmak üzere iki şekilde varlık gösterdiğini Türkçede ise edatların “*postposition*”a karşılık gelecek biçimde sadece kelimelerin sonunda yer aldığından bahsetmektedir (Deny, 1941: 531).

Korkmaz (2017), edatlar ve bağlaçlar arasında kullanılış yerleri ve işlevleri bakımından farklılıklar bulunduğunu yalnızca şekil bakımından benzerlik teş-

kil ettiğini belirtmektedir. Bu nedenle bağlaçların edatlar içinde değerlendirilmesinin doğru olmadığı görüşünü benimsemektedir. Zaman zaman cümle içinde kullanılan edatlar, zaman zarfları, zarf-fiiller vb. türlerin bağlaç olarak kullanılabilirdiklerini fakat, bağlaçların bir başka kelime grubuna geçemediklerini ifade ederek iki kelime türü arasındaki işlev farklılığına dayanarak bağlaçların edat olmadığını dile getirmektedir (Korkmaz, 2017: 925).

Korkmaz (2017), tek başına bir anlam taşımama ve çekime girememe özelliklerinden dolayı edatlar ve bağlaçları görevli kelimeler sınıfında ele almaktadır.

“Bu iki kelime sınıfını oluşturan öğeler de kökenleri bakımından aslında birer ad ya da fiil (zarf-fiil) şekline dayanmaktadır. Ancak Türkçenin esnek gramer yapısı ve dilin ifade bakımından yeni gramer birimlerine duyması, ad ve fiil kökenli bazı sözleri birer kalıplaşma ve donma evresinden geçirerek yeni bir şekillenme ile edat ve bağlaç durumuna getirmiştir. Böylece bu şekiller, ad ve fiil iken taşıdıkları özel anlamları kaybederek yalnız başlarına anlamları olmayan “görevli” kelimelere dönüşmüşlerdir.” (Korkmaz, 2017: 894).

Atabay vd. (1983), bağlaçların öteki sözcük türleri yerine kullanılışıyla pek karşılaşılma olmamasını, bağlaçların kullanımının daha çok tümceleri birbirine bağlamak olduğu için bağlama görevi taşıması olarak görmektedirler. Çalışmada bağlaçların belirli sözcüklerle kullanılma zorunluluğu olmadığını, bağlaçların her türlü sözcük ve tümceyi birbirine bağlayabildiğini ayrıca bazı ad ya da sıfat tamlamalarının arasında da yer alabildiğini; ilgeçlerinse kimi zaman tümcede bağlama görevini üstlenerek bağlaç gibi kullanılabilirdiğini söyleyerek iki kelime türü arasındaki farkları öne sürmüşlerdir. Bunlarla birlikte bağlaçların edat olarak değerlendirilemeyeceğini de ifade etmişlerdir (Atabay vd., 1983: 146-147).

Türkçeye yabancı kaynaklardan tercüme yoluyla Arapça ve Farsça kelimelerin girmiş olduğu inkâr edilemez. Fakat bu kelime türünün Türkçeye yabancı dillerden geçmiş olduğunu söylemek de tek başına uygun olmaz. Bağlam (bağlaç) zarf fiillerden doğmuş bir kelime türüdür ve birtakım özellikleriyle de edatlardan ayrılır ( Banguoğlu, 2000: 394 ).

Bağlaç cümle içerisinde aynı suale cevap niteliği taşıyan türdeş öğeler ve basit cümleler arasında kullanılarak birleşik cümleyi meydana getirmektedir. Edat ise kelime ve cümlelerin anlamına kuvvet kazandırarak cümleye belirli bir anlam inceliği katmaktadır (Mehmedoğlu, 2006: 142).

Görüldüğü üzere edat ve bağlaç arasında bazı şekil benzerlikleri bulunsa da bunların işlevleri ve kullanım yerleri bakımından aralarında farklılıklar mevcuttur. Edatlar eklendikleri kelimelerle beraber genellikle zarf görevini oluştururken bağlaçlarda böyle bir durum söz konusu değildir. Bağlaçların cümledeki

kullanım yeri edatlara göre daha özgürdür, kelimelerin, kelime gruplarının ve cümlelerin başında da yer alarak iki birimi bağlama görevini üstlenebilirler. Buna karşılık edatların ise mutlaka kelimelerin veya kelime gruplarının sonunda kullanılması beklenir. Bağlaçlar eşit görevli dil birliklerini birbirine bağlarken edatlar ayrı görevdeki dil birlikleri arasında ilişki kurarlar. Bağlaçlar ile edatlar arasında yapı bakımından da farklılıklar bulunur. Edatlar, tamlama ve diğer kelimelerle edat grubu oluşturabilirler fakat bağlaçlarda bu mümkün değildir (Akın, 2004: 236).

Edatlar cümleden çıkarıldığında cümlemin yapısında göze çarpan bir bozukluk oluşur. Bağlaçlar ise var olan anlam ilgilerine dayanarak bir bağ kurduklarından dolayı cümleden çıkarıldığında yapı olarak bir bozukluktan ziyade cümleye anlamsal bir daraltma yaşatır. Bir örnekle ifade edecek olursak, “Senin gibisi yarışmadı.” cümlesinde ‘gibisi’ edatı cümleden çıkarıldığında cümledeki yapısal bozulma çok net iken “Ekmek de aldım.” cümlesindeki ‘de’ bağlacı cümleden çıkarıldığında yapısal bir bozukluk teşkil etmez ancak anlaşılması güç bir anlam eksikliği meydana getirir. Nitekim Yavuz’un (2010) da, bağlaçları görevlerine göre anlamsal açıdan 28 başlık altında incelediği görülür. (Açıklama, benzerlik, birliktelik, ekleme, genelleme...). Anlaşılacağı üzere bağlaçların cümleye kattığı anlam yelpazesi oldukça geniştir.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere bağlaçlar ile edatlar arasında bazı benzerliklerin bulunmasına karşılık farklılıklar daha fazla yer tutmaktadır. Bu nedenden dolayı bu iki kelime türünün birbirinden bağımsız ayrı başlıklar altında incelenmesi daha doğru olacaktır.

### 2.5. Türk Dilinde Bağlaçların Yeri

Türkçede bağlaçların yeri hakkında dil bilgisi kitaplarında farklı görüşler bulunmaktadır. Bu görüşler genel itibarıyla Türkçenin bağlacı kendi bünyesinde geçmişten beri bulundurduğu ve yabancı dillerden Türkçeye sonraki zamanlarda geçmiş olduğu şeklinde iki görüş etrafında dönmektedir.

Uygur ve Karahanlı dönemlerinden bugüne kadar Türkçeye yabancı dillerden geçerek Türkçe kelime, kelime grubu ve cümleleri bağlama görevi taşıyan ve bu dilde yeni anlamlar kazanan birçok cümle bağlayıcısı girmiştir (Ergin, 1993; Korkmaz, 1968; Hacıeminoğlu, 1992) ve hâlâ bu dillerden Türkçeye girmeye devam eden kelimeler bulunmaktadır. Türk dilinde yaşanan bu gelişme, Arapça ve Farsçanın Türk diline etkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bu durum yabancı kelimelerin Türkiye Türkçesinde oluşumu ve varlığı adına tek sebep olarak gösterilmemektedir. Bunun nedeni ise Türkiye Türkçesindeki cümleleri birbirine bağlama görevinde kullanılan bağlaçların büyük bir çoğunluğunun Türkçe kökenli veya Türkçeleşmiş kelimelerden meydana geliyor olmasıdır.



Hacıeminoğlu (1992), Türk dilindeki bağlaçların varlık sebebini sadece yabancı dillerin etkisine bağlamaz. Bağlaç görevindeki bazı yapıların Eski Türkçedeki varlığından şu sözlerle bahseder:

“Bilindiği gibi eski Türkçede bağlama edatı yoktur. Gerçi daha çok tekit vazifesi gören ok/ök, ma/me, tağı, erki vb. ile cümle açıcısı olan ıaltı, ıalı, ulatı ulayı, ançula, ançulayı gibi sözleri bağlama edatı olarak kabul etmek mümkündür. Ancak Türkçe cümlenin bünyesine sonradan girmiş çok çeşitli bağlama edatları ile mukayese edildiği zaman bu yukarıdakilerin bağlama vazifelerinin zayıf olduğu anlaşılır.” (Hacıeminoğlu, 1992: 112).

Ergin (1993), “Türkçede aslında bağlama edatı yoktu. Bağlama edatları Türkçede sonradan ve yabancı dillerin tesiri ile ortaya çıkmıştır. Onun için Türkçede kullanılan bağlama edatlarının büyük bir kısmı yabancı asıllıdır” diyerek Türkçede kullanılan bağlaçların bu dilin temel yapısında var olmadığını belirtmektedir. Türkçede bağlaç olarak kullanılan bazı kelimelerin ise zamanla edatlaşması sonucunda meydana geldiğini ifade etmektedir (Ergin, 1993: 332).

Türkçe, zaman içinde yazar, şair ve bilim adamlarının elinde işlenerek ifade imkânını gittikçe arttırmıştır. Böylece, yeni yeni kalıplaşmış ifadeler ortaya çıkmış ve bunların bir kısmına bağlama görevi de yüklenmiştir. Türk dilinin bağlama edatları yönünden zengin bir dil olduğunu söyleyen Hacıeminoğlu (1992: 112-113) Kutadgu Bilig’den günümüze dek Türkçede kullanılan diğer edatlarda sayı ve tür bakımından bir azalma meydana gelirken bağlama edatlarının zenginleşmesini, Türk dilinin gelişmiş ve işlenmiş olmasının bir sonucu olarak görmektedir.

Deny (1941), bağlaçların görev ve anlam yönüyle Türkçede kullanımına gerek duyulmadığını şu sözlerle ifade eder:

“1) Türkçede bağlamayı zaruri hâle getiren durumlarda Türkçe bu iki haddi çoğu zaman sade bir yandaşlık ile bağlamayı yeter görür. Örnek; ana baba, karı koca, dört beş... gibi. 2) Türkçede fiilden yapılan isimcil siygaların aldığı gelişme nakıs cümleler teşkiline yol açmıştır ki bunlar uyruk cümlelerin yerini tutmuş olarak bağlaçların kullanılmasına artık lüzum bırakmamıştır.” (Deny, 1941: 636).

Bununla beraber Türkçede bağlaçların varlığını İslam etkisine dayandırarak “Türk dili bunları müstakil edatlar olarak değil de uymaca enclitiqueler olarak yani bir nevi vurgulanmayan lahikalar suffixesnon accentues diye saymak meylindedir.” ifadesiyle Türk diline giren bağlaçların nitelik değiştirdiğine dikkat çeker (Deny, 1941: 636).

Gencan (2001), Türkçede bulunan bağlaçların niceliğinin diğer sözcük türlerine kıyasla daha az olduğunu belirtmektedir. Türklerin uzun cümle yapıları yerine kısa anlatımı tercih etmesinin ve cümle içinde kullanılan fiilimsi gelişiminin, bağlaca duyulan ihtiyacı engellediğini dile getirmektedir (Gencan, 2001: 482).

Korkmaz (2017), her dilin bağlaca ihtiyacı olduğunu belirterek “Türkçede aslında bağlaç yoktur” yargısının yanlışlığına dikkat çeker. Türkçede bağlaç görevinin nasıl karşılık bulduğunun üzerinde durulması gerektiğini dile getirir ve çalışmasında şu ifadelerle yer verir:

“Türkçede bağlaç oluşturan özel ekler yerine, eş değerli kelime ve kelime gruplarının yan yana sıralanması veya virgül ve noktalı virgüllerle birbirine bağlanması; yer yer bu görev için şart ekinin, bazı edatların, çoklukla kalıplaşmış veya kalıplaşmamış zarf-fiil eklerinin veya diğer bazı kelimelerin kullanılmış olması, Türkçenin yapı ve anlatım özelliklerinden kaynaklanan ve dilin bağlaç ihtiyacını hangi yollarla karşılandığını ortaya koyan göstergelerdir.” (Korkmaz, 2017: 924).

Banguoğlu (2000), dilimize birçok bağlamın tercümeler yoluyla Arapça ve Farsçadan girmiş olduğunu fakat bunların bize yabancı olmadığını söylemektedir. Hatta “Türkçede bağlamaların aslında zarf-fiillerden gelmiş bulunmasının delili ve sonucu olan bir cihet de bunlardan birtakımının sona yapışık (enclitique) olmalarıdır” diyerek Türkçede bağlaçların doğuşunu zarf-fiillere yüklemektedir. Türk dillerinin ifade kısalığını tercih etmelerini ve Türkçede zarf-fiilli cümleler kurma gelişimini de Türkçede bağlaç varlığının gecikme sebebi olarak ortaya koymaktadır (Banguoğlu, 2000: 394).

Huber (2008), Türkçede bağlaç olmadığını, bağlayıcı olduğunu söyleyerek bugün kullanılmakta olan Türkçedeki bağlaçların çoğunun Arapça, Farsça gibi yabancı dillerden Türk diline geçtiğini dile getirmektedir. Sözcük türü olmadan cümlelerin birbiriyle bağlanmasına olanak veren dilsel yapıları “bağlayıcı” olarak adlandırdığını aşağıdaki cümleleriyle desteklemektedir:

“Özellikle bilimsel dil olarak kullanılan dillerde, düşünceler arasında mantıksal bağıntıları dile yansıtacak dilsel biçimlere çok ihtiyaç duyulur. Bu nedenle yapıda bağlaç sözcük türü yoksa da Türkçe bilim dili olarak kullanılmaya başladığından beri bu nedenle, böylece, buna karşılık, gene de gibi değişik bağlayıcılar türetilmiştir.” (Huber, 2008: 222-223).

Dilbilimcilerin çoğu Türkçede bağlacın bulunmadığı görüşünde birleşmektedir. (Deny 1941; Ergin, 1993; Hacıeminoğlu, 1992; Korkmaz, 1968). Türkçe kelime, kelime grupları ve cümleler arasında anlam ilişkisi kurarak bağlama görevini yerine getiren, bağlaç yerine kullanılacak birçok yapıyı bünyesinde bulundurmaktadır. Bu görüşü aşağıdaki ifadelerle desteklemek mümkündür:

- Batı dillerinde bir bağlaç ile birbirine bağlanan kelimeler, Türkçede bağlaç olmadan, yalın bir şekilde bağlanabilmektedir: “ana baba, karı koca vb.” (Deny, 1941; Korkmaz, 2017).

- Türkçede bağlacın görevini oldukça gelişmiş bağlama vasıtaları sayılan vurgu ve durakların da sağlayabildiği görülmektedir (Korkmaz, 2017).

- Türkçede zarf-fiil ve sıfat-fiil kullanımının yaygın olması, edat grubunun meydana getirilmesi ve bağlama görevinin bunlarla sağlanması, ayrıca bir yan cümle kullanılmasına gerek bırakmamaktadır (Ergin, 1993; Deny, 1941; Banguoğlu, 2000).

- Türkçede aslında bağlaç yoktur, ama şartlı birleşik cümle ve iç içe birleşik (girişik) cümle olmak üzere ki türlü birleşik cümle yapısı bulunmaktadır (Ergin, 1993).

- Dilin kullanımında bir bağlaca gerek duyulduğu zamanlarda bile bağlaç kullanımından uzak durulmasının sebebi Türkçenin kısa ifadeyi tercih eden bir dil olmasından ileri gelmektedir (Banguoğlu, 2000).

Yukarıdaki çalışmalar dikkate alındığında, Türkçede bağlaçların oluşumu ve gelişimi hakkında Deny'e (1941), Gencan'a (2001), Huber'a (2008), Korkmaz'a (2017), Ergin'e (1993) göre, Türkçenin temel yapısında bağlacın bulunmadığı, bağlaçların Türkçeye bağlaçların yabancı dillerin etkisi sonucu sonraki yüzyıllarda geçtiği yargısına ulaşılmaktadır. Hacıeminoğlu (1992) ve Banguoğlu'na (2000) göre ise bağlaçların Türkçeye yabancı dillerden geçtiği görüşü tek başına bir yeterlilik arz etmemektedir.

### 3. Örnekler

*"Herkes bilir **ki**, bir saat **ya** geri kalır, **yahut** ileri gider."* (Tanpınar, 2008, s. 14).

*"**Hâlbuki** güzel saatti."* (Tanpınar, 2008: 27).

*"... söyledi **ama**, unuttum."* (Karaosmanoğlu, 2016: 33).

*"Kadıncağtız yine bir gün cumbada otururken bir **de** bakmış **ki**, bizim küçük hanım, iki dirhem bir çekirdek."* (Karaosmanoğlu, 2016: 34).

*"Bunun içindir **ki** kalbinin bir köşesinde bu genç adama karşı gayet gizli, fakat had bir kin taşımaktadır."* (Karaosmanoğlu, 2016: 44).

*"Düşünüyor olmasından kendisinin varlığı açık ve seçik olarak çıkıyordu. **Fakat** bu yolla insan, kendisinden başka hiçbir şeyin varlığını ispatlayamazdı."* (Anar, 2018: 45).

*"**Hâlbuki** hayatı, için için gayet karışık ve gayet gürültülüdür; ..."* (Karaosmanoğlu, 2016: 47).

*"**Ya** kendisi günlerce gider, **ya** ona günlerce gelinir"* (Karaosmanoğlu, 2016: 47).

*"Bu kız mektebini bir daha ziyaret edemezdi, **fakat** çünkü hadiseyi yeniden tahkik edecek, öğrenecekti."* (Adıvar, 2016: 55).

*"**Fakat** dahası var. **Eğer**..."* (Tanpınar, 2008: 65).

*"Öyle **ki**, başlangıçta yaptıkları yarım derecelik bir hata, onları asıl hedeften arşınlarca öteye saptırabilirdi."* (Anar, 2018: 74).

“Nihayet karanlık **ve** dar bir merdivenden onları yukarı çağırdılar **ve** o kadar tehallükle koştular **ki** merdivenden inen iki köylü kadına çarptılar.” (Adıvar, 2016: 75).

“**Gelgelelim** bu kış kıyamette kan, daha bedeni terk etmeden donmaya başlardı.” (Anar, 2018: 75).

“**Ama** dış, o eline alır almaz ufalanıverdi.” (Anar, 2018: 75).

“**Fakat** ne çare **ki**, tecessüsü tatmin eden yolların hiçbirini bilmiyordu.” (Karaosmanoğlu, 2016: 80).

“Durmadan, **hatta** çarıklarını giymeden, yalınayak kasabaya doğru tarla yollarından koşmaya başladı.” (Adıvar, 2016: 82).

“**Ne var ki** yapılması gereken ilk şeyden son derece emindi.” (Anar, 2018: 90).

“**Çünkü** onlarda gündüz vakti gözlenen bezginlik **ve** uyuşukluğun tersine, bu esnaf, geceleri sadece birkaç saat uykuyla yetinerek karıncalar gibi çalışıyordu.” (Anar, 2018: 109).

“Bir kayıkta boş kalan son yere atlayıp Galata’ya geçerken kafası **hem** umut **hem de** endişeyle doluydu.” (Anar, 2018: 125.)

“**Hâlbuki**, etrafımızdaki çember, her gün daha daralıyor; görüyorum, seziyorum”. (İlhan, 2015: 134).

“Evet, başka çare yok **ki!**” (İlhan, 2015: 135).

“**Zira**, bu mektuplarda Seniha’yı hiç değilse hayaliyle adım adım, merhale merhale takip etmek imkânını bulurdu.” (Karaosmanoğlu, 2016: 138).

“İlahiyat kitaplarına ilgisi **de** o sıralar başlamıştı.” (Anar, 2018: 141).

“O zamanlar gülmeyi o kadar çok seviyordu **ki**, sahte bir belgeyle delinin birini paşa yapabiliyor **ve** yine aynı yöntemle, stratejik önemi son derece fazla bir sınır kalesine atayabiliyor, adamları kendisine kalenin nasıl düştüğünü anlatırken **de** çatlak sesiyle kahkahalar atıyordu.” (Anar, 2018: 141).

“**Lakin**, akşam olup **da** ilk defa koca evin içinde yapayalnız kaldığını hissedemez, gözlerinden yaşlar sessizce akmaya başladı; ...” (Karaosmanoğlu, 2016: 144).

“Ne yapalım, **mademki ne** beni görmek istiyor, **ne** kızımı; ...” (Karaosmanoğlu, 2016: 144).

“**Oysa** ben kitapların dışına çıkmalı, ne kadar uzun zaman geçti.” (İlhan, 2015: 145).

“**Oysa** tetiğe basılmasıyla merminin bedene saplanması eşzamanlı değildir. **Çünkü** mermi sonsuz hızla gitmez.” (Anar, 2018: 182).

“Sen **de** gördün, sıkıldı **da**.” (İlhan, 2015: 193).

“Ayhan, ne istemediğimi biliyorum, **ama**.” (İlhan, 2015: 202).

“Biliyorsunuz, siz **de** ben **de** şimdilik katibiz. **Fakat** amcam teşkilatı kabul ettirince siz müdür muavini ben kalem şefi olacağım!” (Tanpınar, 2008: 223).

“*Mademki öyle emrediyorsunuz...*” (Tanpınar, 2008: 238).

“*Mademki düşünmüş, o hâlde bir sebebi vardır.*” (Tanpınar, 2008: 241).

“*Doğrusu o kadar sevindim ki...*” (Tanpınar, 2008: 244).

“*Ben buraya gelmezdim amma eski evde bulamadım! Çıkışlar.*” (Tanpınar, 2008: 293).

“*Hâlbuki mesele benim için büsbütün başka idi.*” (Tanpınar, 2008: 303).

#### 4. Sonuç

1. Türkiye Türkçesinde genel olarak ad, eylem, sıfat, zarf, zamir, edat, bağlaç, ünlem olmak üzere sekiz adet kelime türü bulunmaktadır. Bu sınıflandırmayı oluştururken başvurulan herhangi bir ortak ölçüt bulunmamaktadır. Türk dilinde ad, sıfat, zamir, zarf ve eylem temel kelimeler olarak; edat, bağlaç ve ünlem ise yardımcı kelimeler olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca yardımcı kelimeleri edatlar başlığı altında değerlendiren dilbilimciler olduğu da görülmektedir.

2. Türkçenin söz varlığı içerisinde ve cümle kuruluşunda önemli bir paya sahip olan bağlaçlar için, Türkçede önceden bulunmayıp dil içerisinde sonraki zamanlarda ortaya çıktığına dair görüşlerin benimsendiği görülmektedir. Bu kelime türü Türkçeye yerleşmeden önce Türkçenin olanaklarının, özellikle de fiilimsilerin varlığının bağlaca gereksinim bırakmayacak kadar işlevsel olduğu savunulmaktadır. Kısacası bağlacın, sözcük türü olarak Türkçenin sonraki evrelerinde ortaya çıkmış olduğu yargısına ulaşılmaktadır.

3. Bağlaç türünün Türkçede kullanımına ortam hazırlayan temel nedenler yabancı dillerden tercüme yapılmaması, diller arasında etkileşim yaşanması ve dilin işlenmeye başlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanzimat dönemi ve sonraki evrelerde yapılan dil bilgisi çalışmalarında çoğu kavramın Arapça ya da Fransızcadan tercüme edilerek kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu çalışmaların içerik bakımından da yabancı dillerin gramer kuralları etkisinde kalarak yazıldığı ve bu nedenle de Türkiye Türkçesinin bazı konularında daha hâlâ çözüme ulaşamamış karışıklıklara sebep olduğu ortadadır.

4. İncelenen dil bilim çalışmalarında bağlaçlar için yapılan tanımların birbirine yakın olduğu ancak dil bilimciler tarafından farklı adlandırmaların kullanıldığı görülmektedir. Adlandırmadaki farklılıkların nedeni bazı dil bilimcilerin bağlaçları edatların bir alt başlığı olarak edatların içinde değerlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum da bağlaçların kelime türü olarak edatlardan ayrılamaması hususunda ve Türk dili gramerinde bağlaçların kelime türleri arasındaki yerinin belirlenmesinde bir karışıklık meydana getirmektedir.

5. Çalışmada adı geçen birtakım dil bilimcilere göre yardımcı kelimeler olarak adlandırılan bağlaçlar ve edatlar cümle içerisinde tek başına bir soruya cevap verememe ve cümle ögesi niteliği taşıyamama gibi özelliklerinden dolayı

birbirine benzetilmektedir. İncelenen çalışmalarda ise Türk dili gramerinde bu iki terim arasındaki farklılığı ortaya koyan özelliklerin çok daha fazla olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu iki kelime türünün birbirinden bağımsız olarak ele alınması, incelenmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Adalı, O. (2004). *Türkiye Türkçesinde Biçimbirimler*, 2. bs. Papatya Yayınları, İstanbul.
- Adivar, H. E. (2016). *Vurun Kahpeye*, 16. bs. Can Sanat Yayınları İstanbul.
- Akın, L. (2004). *Türkiye Türkçesinde Bağlaçlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- Anar, İ. O. (2018), *Puslu Kıtalar Atlası*, 61. bs. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atabay, N. vd. (1983). *Sözcük Türleri* (haz. Doğan Aksan), TDK Yayınları, Ankara.
- Aksan, D. (2009). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, TDK Yayınları, Ankara.
- Banguoğlu, T. (1940). *Anahatlarla Türk Grameri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Banguoğlu, T. (2000). *Türkçenin Grameri*, TDK Yayınları, Ankara.
- Baydar, T. (2016). “Ünlem Üzerine”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 4(7), s.127-151.
- Berkil, Ö. S. (2003). *Türkmen Türkçesindeki Edatlarla Türkiye Türkçesindeki Edatların Karşılaştırmalı Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli, Pamukkale Üniversitesi.
- Bilgegil, M. K. (1984). *Türkçe Dilbilgisi*, 3. bs. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, M. (2002). *Anlamdan Anlatıma Türkçemiz*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Delice, H. İ. (2012). *Sözcük Türleri*, Asitan Kitabevi, Sivas.
- Deny, J. (1941). *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*, (çev. A U. Elöve), Maarif Matbaası, İstanbul.
- Ediskun, H. (1999). *Türk Dilbilgisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Emre, A. C. (1945), *Türk Dilbilgisi*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul.
- Ergin, M. (1993). *Türk Dil Bilgisi*, 5. bs. Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergin, M. (1995). *Türk Dili*, Bayrak/basım/yayım/tanıtım, İstanbul.
- Eker, S. (2010), *Çağdaş Türk Dili*, 6. bs. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Gencan, T. N. (2001), *Dilbilgisi*, TDK Yayınları, İstanbul.
- Gülensoy, T. (2000), *Türkçe El Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Güneş, S. (1999), *Türk Dili ve Anlatım Bilgisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi. Rektörlük Matbaası, İzmir.
- Hacıeminoğlu, N. (1992). *Türk Dilinde Edatlar*, MEB Yayınları, İstanbul.
- Hengirmen, M. (1998), *Türkçe Dilbilgisi*. 3. bs. Engin Yayınevi, Ankara.
- Huber, E. (2008), *Dilbilime Giriş*, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul.
- İlhan, A. (2015), *Sokaktaki Adam*, 5. bs. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Karaağaç, G. (2012). *Türkçenin Dil Bilgisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Karahan, L. (2013). *Türkçede Söz Dizimi*. 19. bs. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2016). *Kıralık Konak*. 55. bs. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaşin, H. (2008). “Bağlaç Görevinde Kullanılan Ya’nın Anlamsal İşlevleri”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (14), s. 215-227.
- Koç, K. & Doğan, O. (2004). *Kazak Türkçesi Grameri*, Gazi Kitabevi, Ankara.
- Korkmaz, Z. (2003). *Gramer Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Z. (2017). *Türkiye Türkçesinin Grameri (Şekil Bilgisi)*, TDK Yayınları, Ankara.
- MEB (1995). *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*, MEB Yayınları, Ankara.
- Mehmedoğlu, A. (2006). *Türkiye Türkçesinde Cümle Öğelerine Yeni bir Bakış*, Değişim Yayınları, Sakarya.

- Tanpınar, A. H. (2008). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. 13. bs. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tiken, K. (2004). *Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf Fiiller*, TDK Yayınları, Ankara.
- TDK (1998). *Türkçe Sözlük*, 9. bs. TDK Yayınları, Ankara.
- Topaloğlu, A. (1989). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Üstünova, K. (2006). "Ama'nın İşlevleri", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (10), s. 79-92.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Yabancı Dil Yayınları, İstanbul.
- Yavuz, S. (2010). *Türkiye Türkçesi Ağzlarında Bağlaçlar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Elazığ, Fırat Üniversitesi.





## KÜLTÜREL BELLEKTE ASKERE YOLLAMA GELENEĞİ: BASKİL (ELAZIĞ) VE ÇEVRESİ ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK\*

**Öz:** Baskil, kültürel değerlerin canlı bir şekilde yaşatıldığı Elazığ'ın önemli ilçelerinden birisidir. Halkın geleneksel değerlerine sahip çıkması, bölge kültürünün uzun yıllar canlı kalmasını sağlamıştır. Yahya Kemâl “*Ne harâbî ne harâbâtîyim / Kökü mazide olan âtîyim.*” diyor. Ata kültürüne, tarihe ve kültürel değerlere olan bu köklü bağlılık, kimlik bilincine sahip bireyler yetiştirme açısından oldukça önemlidir. Gelenek, bir toplumda kutsal kabul edilen kültürel değerlerin, nesilden nesile aktararak süreklilik arz etmesidir. Her birey, ait olduğu milletin toplumsal mirasından taşıdığı değerlerle kolektif bilinçte ölümsüz kodlar oluşturur. Askere gitme de kutsal bir vatan görevi olup halk arasında geleneksel değerler ile kutsanmaktadır. Askerlik, baba ocağından ayrılan her gencin hayatında, değişim ve dönüşüm yaratan, bilinç oluşturma açısından önemli bir geçiş dönemidir. Halk arasında askere gitmeyen gence kız verilmemesi, askerliğin erginlenme mekânı olarak önemine işaret etmektedir.

Çalışmada, Baskil ve çevresinde askere yollama geleneğine bağlı ritüeller (genci üç defa yukarı fırlatma, simit ısırtma, askerın mektuplarında yumurta pişirip ona yedirme vb.) kültürel bellekteki önemi açısından ele alınarak sembolik olarak tahlil edilmiştir. Böylece geleneklerin oluşumunda mitolojinin ve inanışların önemi vurgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Elazığ/Baskil, asker ocağı, sembol, mitoloji, kültürel bellek.

### THE TRADITION OF SENDING OFF TO MILITARY IN CULTURAL MEMORY: EXAMPLE OF BASKİL (ELAZIĞ) AND ITS SURROUNDINGS

**Abstract:** Baskil is one of the important districts of Elazığ where cultural values are kept alive. The people's protecting their traditional values ensured that the culture of the region remained alive for many years. Yahya Kemâl says that “*I am neither ruined nor reveller / I am the future whose root is in the past.*” This deep-rooted commitment to ancestor cult, history and cultural values is highly important for raising individuals who are aware of their identity. Tradition is the continuity of cultural values, which are accepted as sacred in a society, by being transferred from generation to generation. Each individual creates immortal codes in collective consciousness with the values s/he carries from the social heritage of the nation to which s/he belongs. Going into the army is also a divine national service and is blessed with traditional values among the people. Military service is an important transition period that creates change and transformation in the life of every young person who leaves the family

ORCID ID : 000-0001-5443-3504

DOI : 10.31126-akrajournal.767495

Geliş tarihi: 10 Temmuz 2020 /Kabul tarihi: 16 Ağustos 2020

\* Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi-ELAZIĞ

home. Among the people, not giving a girl in marriage to the young man who has not performed his military service, indicates the importance of military service as a place of passage to adulthood.

In the study, rituals (throwing the young man up three times, to make him bite a bagel, baking eggs in the soldier's letters and make him eat, etc.) related to the tradition of sending off to military in Baskil and its surroundings have been handled in terms of their importance in cultural memory and have been analyzed symbolically. Thus, the importance of mythology and beliefs in the formation of traditions has been emphasized.

**Key Words:** Elazığ/Baskil, place for military service, symbol, mythology, cultural memory.

### Giriş

Gelenek, bizi geçmişimize özümüze bağlayan, toplumca kabul görmüş ve süreklilik arz eden değerlerdir. Tarihi yapısı ve doğal güzelliklerinin yanı sıra özellikle kayısılarıyla, türbeleriyle, efsaneleriyle ve fıkralarıyla halk kültüründe önemli bir yere sahip olan Elazığ'ın Baskil ilçesi, geçmişten gelen gelenekleri yaşatması yönüyle de dikkati çekmektedir. Uzun yıllara rağmen nesilden nesile aktarılan bilgi, töre, alışkanlıklar ve davranışların yaşatılması, kimlik bilincinin ifadesidir. Baskil'de hayatın geçiş aşamaları olan doğum, evlenme ve ölüme dair pratikler, ata kültürüne bağlılık ile uygulanırken geleneklerine bağlı gençler yetiştirilmesi dilenmektedir. Türk toplumlarında askere/peygamber ocağına gitme de önemli bir ara geçiş aşaması olup Baskil yöresinde konuyla ilgili pek çok geleneksel uygulama görülmektedir. "Bunların hepsinin amacı da askere gidecek kişinin yeni durumunu belirlemek, kutsamak, aynı zamanda askere gidecek kişiyi askerlikte yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumaktır. Askere yolcu etme ve karşılama çevresinde kümelenen âdetler, gelenekler, törenler ve bunların içinde yer alan işlemler ve uygulamalar o yörenin geleneksel kültürünü de yansıttığı için önemlidir." (Artun, 2000: 47). Kültürün devamlılığını sağlayan gelenekler, geçmiş ve gelecek arasında köklü bağlar kurmaktadır.

Hayatı destan yazmakla geçen bir toplum olarak Türk milleti ata kültüründen bugüne vatan, millet, devlet, savaşçılık, savaş aletleri gibi kavramlara önem vermiştir. Vatanını ve milletini en zor şartlar altında bile koruyan, milletinin refahını canından üstün tutan askerimize/Mehmetçiğimize minnettarız. Bir milletin dünya üzerinde var olabilmesi için savaşçılığının yanı sıra dil, din, tarih, kültür vb. değerlerine sahip çıkması gerekir. "Bellek ve hatırlamanın öznesi her zaman tek tek bireylerdir ama onlar anılarını kurgulayan 'çerçeveye' bağlıdırlar." (Asmann, 2001: 40). İnsan ve iletişimde bulunduğu toplum, geçmişin kutsal anılarını hafızalarda güncellediği sürece canlı kalmaya devam edecektir. Türk toplumunda askerliğini/vatan görevini yapmış olmak halk arasında gurur kaynağı olarak görülmekte olup her gencin vakti gelince askerliğini yapması istenir. Baskil yöresinde askere uğurlama ve askerden dönen genci karşılama esnasında yapılan ritüeller, halk arasında geleneğin canlı bir

şekilde yaşatıldığını göstermektedir. Mitolojik dönemden bugüne sembolik anlamda pek çok değeri içinde barındıran bu gelenekler, inanışların gücüyle kutsallık taşımaktadır. Konu şu alt başlıklar hâlinde ele alınabilir:

### 1. Askere Yollama Esnasında Yapılan Geleneksel Uygulamalar

Geleneklerine köklü bir şekilde bağlı olan Elazığ/Baskil halkı arasında askerlik görevi, vatan borcu olarak nitelendirilmekte olup evlenmeden önce mutlaka askerliğini yapmış olmak gerekir. Askerlik hayatın önemli geçiş aşamalarından olup askerliğini yapmayan kız verilmemesi, askerliğin önemli bir erginlenme aşaması olduğunu göstermektedir. Genç kızın askerliğini yapmış bir genç ile evlendirilmesi, onun yalnız kalmasını engellemenin yanı sıra vatan görevini yapmış olmanın gururu ve gencin olgunlaşma süreci açısından oldukça önemlidir. Askerliğini yapmayan gence, kız istenildiği zaman; “*Askerlik bitince düşünürüz.*” denilerek kız isteme talepleri uygun bir ifadeyle geri çevrilir. Özellikle ailenin reisi olan kız babası, kızını isteyen gence askerliğini yapmamış ise; “*Askerliğini yapsın da biraz akli başına gelsin.*”, “*Biraz burnu sürtülsün, büyüsün, hayatı öğrensün.*” gibi sözlerle düşüncelerini iletir. Genç, askerliğini yaptıktan sonra kız ve oğlanın kararına göre evlenmelerine izin verilir. Bu anlamda askerlik, çocukluktan ergenliğe geçiş dönemi olup önemli bir aşamadır.

Asker, kutsal görevine uğurlanırken ailesi ve yakınları tarafından ona bir takım hazırlıklar yapılır. Bunlar öncelikli olarak gencin askerde kullanacağı iç çamaşırı, içlik, çorap, eldiven, yün çorap vb. türden giyim hazırlıklarıdır. Askerlik görevini yapacağı sırada ihtiyaçlarını karşılaması için kendisine el dokuması cüzdan içerisinde bir miktar para verilir. Askere gidecek olan genç, askerlik zamanı yaklaşınca serbest bırakılır, çalıştırılmaz. Arkadaşlarıyla daha fazla zaman geçirir, gezip tozar. Askere gitmesine 10-15 gün kaldığında akrabalarına, dostlarına veda ziyaretleri yapar. Onlardan helallik alır. Yakın akrabalarını ziyaret eder. Bu ziyaret sırasında akrabaları kendisine harçlık/para ve gömlek, iç çamaşırı gibi hediyeler verirler. Haklarını helal ettiklerini söylerler. “*Hayırlı tezkereler.*”, “*Tez zamanda git, gel.*”, tarzında iyi dileklerde bulunurlar. Asker olacak genç son gün, arkadaşlarıyla zaman geçirir, birlikte eğlenirler, yemek yer ayrılırlar (Kızılaslan, 2019: 70-71). Kutsal göreve uğurlanacak olan gencin hazırlıkları Anadolu’nun her yöresinde ve Türk dünyasında da benzeri olarak görülmektedir. “Tatar Türklerinde asker uğurlama merasimlerinde, asker adayları bütün köyü dolaşır, vedalaşırlar. Adaylara mendil ve havludan hediyeler verilir. Sevdikleri kızlar onlar için özel mendil ve havlu hazırlarlar. Birlikte şarkılar söylenir. Askere giden gencin ailesi oğullarının askere gittikleri gün komşularını yemeğe davet ederler. Helallik ve hayır dua alınır. Kadınlar mevlüt okuturlar.” (Kalafat, 2006: 19).

Baskil halkı arasında askere gitmeden önce genci, akrabaları evlerine davet edip ziyafet verirler. Yapılan davette asker olacak kişi ile nasihat ve moral yükseltici sohbetler yapılır. Bunlar; “*Sayılı zaman gelip geçer.*”, “*Şimdiden hayırlı tezkereler.*”, “*Zaman su gibi akar.*”, “*Sana verilen görevi hakkıyla yap.*”, “*Göreve ihanet, vatana ihanettir.*” gibi ifadeler çerçevesinde yapılan sohbetlerdir. Bu arada askere gidecek gencin arkadaşları da asker olacak arkadaşlarına bir moral gecesi düzenlerler. Bu gecede, hazırlanan yemekler yenilir, türküler söylenir ve oyunlar oynanarak eğlenilir.” (Kıyak, 2005: 59-60).

Asker kutsal vatan görevine uğurlanırken Türk bayrağı ile süslenen arabalarla götürülür. Şehit kanlarıyla sulanan kutsal vatan toprağından rengini alan Türk bayrağı, al rengiyle al/ocak ruhunu, güç ve koruyuculuğu sembolize eder. Al rengin koruyucu gücü, kırmızı tülbent ile de yaşatılır: “Askere giden kişinin boynuna kırmızı oyalı tülbent bağlanır.” (Öz, 2015: 24). Askerin ailesi, onu kötü güçlerin olumsuz enerjilerinden korumak için al renkli tülbent boynuna takar. “Avşar Türk halk inançlarına göre al/kırmızı renk ‘göz kaytarar’ bed nazarların yansımaları sağlar. Al giyinen insana nazar değmeyeceği inancı vardır.” (Kalafat, 2012a: 55). Şamanist inanışların etkisi ile günümüzde yaşayan al renge bağlı uygulamalar, doğum ve evlilik aşamasında da görülür. “Bu renk ile ilgili detayları doğumda al basmaması için annenin başına sardığı veya yastığının altına koyduğu kırmızı kumaşta, kötü ruhlar rahatsız etmesin ve evlilik daim olsun diye gelinlerin bellerindeki kırmızı kuşakta, başlarındaki al örtüde görürüz.” (Çelepi, 2017: 274). Şamanların Tanrı’ya kurban ayinleri düzenlerken giydikleri özel elbiseleri kırmızı renkli olup onun enerjisi ve gücüyle kötü ruhlar uzaklaştırılırdı. Al renk aşama geçiren kişiler için, kötü ruhlardan koruyan bir özelliğe sahiptir. Kırmızı renk aynı zamanda kurban kanı akıtmayı çağrıştırmakta olup kırmızı oyalı tülbent ile askerin vatana kurban edilmesi/adanması anlamını taşır.

Gencin askere gideceği veya askerde olduğu taşıt yazılarıyla çevreye duyurulur. Bu yazılar, askerin/Mehmetçiğin vatan ve milletin refahının, canından çok daha önemli olduğuna dair düşüncelerini dışa vurur. Ayrıca taşıt yazılarıyla, halkın kutsal vatan toprağı, asker, milliyetçilik vb. üzerine duygularının toplumla paylaşılması sağlanır. Konuya; “*O şimdi asker*”, “*Askerin emaneti*”, “*Biz babamızdan kalan 200 m2 arsayı kardeşler arasında paylaşırken bile kavga ediyoruz... Size toprak mı veririz.*”, “*20 yıl ben oynadım, 15 ay kader oynasın. O şimdi Elazığ*”, “*Gençliğini yaşamadan bu vatan uğruna canını feda eden şehitlerindir bu ülke!*”, “*Vatan sağ olsun.*”, “*Vatan bize minik size emanet.*” gibi sözleri örnek olarak verebiliriz.

Genç, askere uğurlanırken kendisine verilen eşyaların ve yapılan uygulamaların sembolik anlamları vardır. Baskil ve çevresinde görülen konu ile ilgili

örnekler şöyledir: “Asker, gideceği sabah evinden alınır, ona memleketi gezdirirler. Ardından dualar edilir ve ağlamaması için eline emzik tutuşturulur.” (K3). Emzik, bir sembol olarak kendi ayakları üzerinde duramayan ve anneden kopamayan bir çocuğu ve çocuksu davranışları ifade eder. Asker gencin, baba ocağından ayrıldığında onun çocuk gibi ağlamaması ve korkmaması dilenirken kendisine, olgunluğa doğru atacağı adımlar hatırlatılır.

Askere uğurlama ritüellerinde farklı bir uygulama şöyledir: “Askere giden kişiye ailesi tarafından bütün simit ısırtılır ve o şekilde duvara asılır. Askerden gelene kadar da bu şekilde bekletilir. Amaç, askerden sağ salim gelip yediği nimeti ailesiyle tekrar yemek nasip olsun diyedir.” (K1). Simit, sembolik anlamda bolluk ve bereketi ifade eder. Simidin bütün olması ise parçalanmamışlık ve bir arada olma dileğidir. Simit, yuvarlak şekil verilerek hazırlanan bir nimettir. Yuvarlak şeklin de sembolik olarak değerlendirilmesi gerekir. Van Gogh ve Joe Bousquet’e göre “Yaşam yuvaraktır.” (Bachelard, 2008: 329). Tasavvuf felsefesinde yaşam, devir nazariyesi ile açıklanır. Her varlık için hayat, yuvarlak bir çemberin başlangıç noktasında başlayıp, bitiş noktasında yeniden başlayan manevi bir yolculuktur. Mutlak varlıktan tecelli ederek ayrılan her ruh, çeşitli aşamalardan geçip değişerek madde mertebesine iner. Sonra yükselerek çeşitli merhalelerden geçer ve yine Allah’a ulaşır. “İçi dolu yuvarlaklığa ilişkin imgeler, kendi üstümüzde toplanmamıza, kendimize bir ilk kuruluş oluşturmamıza, varlığımızı içerden, mahrem biçimde ileri sürmemize yardımcı olur. Çünkü içerden, dıştalık olmaksızın yaşanan varlık, yuvarlak olabilir ancak.” (Bachelard, 2008: 332). Asker gence simidin/yuvarlak bir nesnenin ısırtılma amacı, görevinden sağ salim döndüğü zaman ona hayatın yeni bir başlangıç olacağını anlatmak olabilir. Askerlik, bir erginlenme aşaması olup gencin olgunlaşarak bireyleşmesini, sorumluluk sahibi olmasını ve hayata daha farklı bakmasını sağlar.

“Bazen de askere gidecek olan kişiye bir simidin yarısı yedirilir, geriye kalan diğer yarısı da evde bir yerde saklanır. Sonunda bu iki ayrı parça nimetin birbirine kavuşacağı inancına bağlı olarak askerin eve sağ salim döneceğine inanılır (Çetintaş, 2010: 51). Buradaki uygulamada yuvarlak simidin iki eşit parçaya bölünmesi, eski sağlık ve sıhhatin yaşamın diğer yarısında devam etmesinin ifadesi olabileceği gibi iki parçanın birleşerek eksiğin tamamlanması olarak anlam kazanmaktadır. Yaşamın yuvarlaklığı içerisinde her aşama, yeni bir sınavdır. Tecrübelerin ve sınavların oluşturduğu zihinsel ve bedensel dönüşümler bireye güç kazandırırken onu yeni başlangıçlara hazırlamaktadır.

Simidin undan yapılmış olması, nimet olarak kutsallığını arttırmakta olup benzeri uygulamalar şöyledir: “Askere gidecek olan kişinin başında ekmek kırılırdı.” (K5). Askere gidecek gencin annesi bir tabak köy değirmeninde öğütülmüş tam buğday ununa elini batırıp oğlunun başına sürerken “*Allah seni*

*belalardan korusun, sağlıklı götürüp sağlıklı getirsin. Kulluğun Allah'a, kurbanlığın Allah'a olsun.*” der. Başa sürülen bu un, daha sonra sadaka olsun diye muhtaç birine verilir (K2). Yapılan uygulamalarda, ekmek/un ile genci kutsama ve felâketlerin önüne geçilmesini umut etme bizleri mitolojik kökene götürür. Un ve undan yapılan ekmek, simit vb. her şeyin yere düşürüldüğü zaman günah, çarpılız düşüncesiyle besmele çekilerek hemen yerden alınması, öpülerek alına götürülmesi onu gizemli kılar. Mitler, dinsel deneyimler içerdiği için ilkel dönemden bugüne farklı bir anlam değerine sahip olmuştur. Toprak ve suyun yeşerttiği tohum/tahıllar verimlilik, bolluk ve bereket temasıyla ekim/hasat zamanlarında törenler ile kutsanmış hatta onlara kurbanlar sunulmuştur. Av merasimleri veya savaş öncesi buğday, arpa vb. tahıllar ile kutsamalar yapılmış, kıtlığı kovma, başarılı olma, bereket ile savaştan dönme, kötü ruhlardan ve felaketlerden korunma dilenmiştir. Kutsal nesnelere yapılan mitik ritüeller, günümüz Türk dünyasında ortak bir kültür unsuru olarak geçiş aşamalarında yaşatılmaya devam etmektedir. Askere yollama geleneğinde gencin başında ekmek kırılması benzeri olarak Elya/İlya aşiretinde görülür. “Çocukların başına sıcak ekmek kırılır. Bu uygulamadaki amaç çocukları naz ve benzeri belalardan korumaktır. Başına sıcak ekmek kırılan kimsenin yedi beladan korunduğuna inanılır.” (Kalafat, 2012c: 80-81). Askere giden gencin başında ekmek kırılırken de onun her türlü felaketten korunması ve rızkının bol olması dilenmiştir.

Türk dünyasında ekmek, un, arpa, buğday vb. ile kutsama ritüellerinin pek çok örneğine rastlanılmaktadır. “Özbekistan’da bebeğin tırnağı kesilmeden (Buhara ve Semerkant’ta) çocuğun eli ekmek yapılacak una batırılır ise bebeğin rızkı olacağına inanılır. Una el batırmak suretiyle bereketi celp etmek Makedonya, Anadolu ve Suriye Türklerinde de vardır. Anadolu’da gelin attan inmeden evin damında bekleyen damat, gelinin başına çerez, para, buğday atar. Şam yöresi Türkmenlerinde yeni gelinin ayağının bereketini ölçmek için, gelinin eline eşikten geçmeden evvel verilen hamuru evin duvarına atması istenir. Hamur duvara yapışır ise gelinin ayağının bereketine inanılır.” (Kalafat, 2012b: 233-252). Tatar Türklerinde arış “ekmeğin kesilen baş kısmı” tavana konur. Tavanda saklanır.” (Kalafat 2006: 19). Kültürel bellekte yaşatılan bolluk, bereket, korunma vb. amaçlı ritüeller bizleri, mitolojik kökene götürmektedir. “Bir yığın dramatik sahnede biçimlenen basit ya da karmaşık ritüeller, insan ile bu “güçler” arasında yararlı ilişkiler kurmayı amaçlar; böylece güçlerin düzenli olarak yenilenmesi sağlanır.” (Eliade, 2003: 328). Ekmeğin/unun dokunulmazlığına bağlı olarak bu kutsal nesnelere yapılan ritüeller, kişiyi ilk oluşum zamanına ulaştırırken bütünlük içinde geçirilecek verimli ve bereketli günleri çoğaltma dilenmiştir.

Halk arasında görülen farklı bir ritüel şöyledir: “Askere gidecek kişinin aç kalacağı zamanlarda yemesi için un ve pekmezden helva kavrulur. Helvadan küçük tekerlekler yapılır, her bir tekerlek bir yufkanın içerisine konularak askere gidecek kişinin çantasına bırakılır. (Helvadan hazırlanan bu tekerlekler bir- bir buçuk yıl bozulmaz, çünkü yufka ekmeği uzun zaman geçtiği için helvanın üstünde kuruyarak helvanın bozulmamasını sağlamaktadır.) Ayrıca içerisine helva konan bu yufka ekmeği eğer askere gidecek kişi evliyse bir tane de eşine verilir. Eşi de bu yufkayı sandığında kocası askerden dönene kadar saklı tutar. Amaç, askere giden kişinin sağlıklı gidip gelmesi içindir. Kişi askerden döndüğünde ise hanımı sandıktaki ekmeği çıkarıp içindeki hel-vayı bölerek aile bireylerine dağıtır ve toplu bir şekilde yerler.” (K2). Helva, doğumdan ölüme insan hayatının her aşamasında paylaşılarak yenilen bir tatlıdır. Ağız tadının yerine gelmesini de ifade eden topluca helva yeme alışkanlığı, askerden sağ salim dönen gencin kutlamalarında kutsanır. Mitolojik dönemde kavru lan unun kokusu etrafa yayıldığında iyi ruhların memnun olması sağlanmaktaydı. Geçmişin kut merasimini bugünde güncelleyen gelenekler, İslamiyet sonrası dönemde ise hayır işleme, ölen kişinin ruhunu memnun et-me, onun sevaplarının artmasını dileme vb. amaçlarla kişi-Tanrı arasındaki bağı kuvvetlendirme açısından kutsallık arz etmeye devam etmektedir.

Anadolu ve Türk dünyasında görülen bir diğer uygulama, Baskil halkı arasında askere gideceği gece gencin parmağına kına yakılmasıdır (Kızılaslan, 2019: 70-71). Genellikle serçe (K3) veya tetik basacağı parmağına/işaret parmağına bazen de avuç içine kına yakılır. Türk örf ve âdetlerinde düğünlerde ve bayramlarda görülen kına yakma, askere giden gence de yakılır. Gelin giden genç kız evine/eşine, kurbanlık hayvanlar yüce Allah’a, baba ocağından peygamber ocağına giden asker de “*Vatanına ve milletine kurban olsun.*” anlamında kınalanır. Sembolik anlamda saflığı ve temizliği ifade eden kına, yeşil renkte olup yakıldığı zaman al renge dönüşür. Yeşil ve al renk muradın/nurun ve adanmışlığın/kurban olmanın sembolüdür. “Arapça ‘hına, hınnâ’ kelimesinden dilimize geçen; Türk lehçelerinde de ‘qına, kına’ olarak kullanılan kına, tırnakları, elleri ve saçları boyamak için kullanılan bir bitkidir. Besleme, candandırma, renk verme özelliği ile kozmetikte; parasetamol özelliğiyle de farmakolojide etkili olan kına, Hazreti Muhammed’in başı ağrıdığı zaman, kınayı ilâç niyetine başına sarması, herhangi bir yeri yara olduğu zaman pomad olarak kullanması ile de dinî misyona sâhiptir.” (Eker, 1998: 25). Kâbe’den geldiğine inanılan kınanın askerin eline yakılması, gencin vatana adanmasının yanı sıra bilek gücünün artması ve manevi anlamda bütün felâketlere karşı korunması dileğini de ifade eder.

Askere gidecek genci korumak için dualar ve âyet-i kerîmeler okunur, muskalar yapılır: Askere giden erkek bütün kötülüklerden, zararlı hayvanların ısırmasından, sihir ve büyülerden, hastalıklardan ve gelecek kurşunlardan korunsun diye içerisinde duaların yazılı olduğu deriden bir muska yapılır. (K2). Askere gidecek olan kişi kurşunlardan korunsun diye bir ipe dua okunur, boynuna veya bileğine takılır (K2). “Başının gözünün sadakası olsun, başına kaza bela gelmesin.” dileğiyle fakir ve fukaraya sadakalar verilir. (K1). “Askere gidecek olan kişiye Kurân-ı Kerîm’den iki âyet yazılarak biri ona verilir. Bu âyetlerin birinde Allah (C.C), diğerinde Hz. Muhammed (S.A.S)’in ismi yazılıdır. Peygamberimizin üzerinde ismi yazılı olan âyeti asker olana verilirken üzerinde Allah (C.C.) ismi yazılı olan âyeti ise evde bırakılır. Neticede Allah ile peygamberin birbirine kavuşacağı inancına bağlı olarak askerin de bu iki âyet vesilesiyle askerlikten sağ salim döneceğine inanılır (Çetintaş, 2010: 51). “Ana kucağı, askere gidene “Peygamber ocağına gidiyor.” derlerdi. Hoca camide ezan okuyarak kişi askere gönderilirdi.” (Parlakkaya, 2020: 4). Söz konusu örneklerde, İslami inanın etkisiyle âyetlerin, duaların ve ezan sesinin büyü gücünden faydalanılmıştır. Askerin bu kutsal koruyucu kalkanlar ile sağ salim dönmesi dilenmiştir. İhtiyaç sahiplerine yardım edilerek onların duasıyla gencin zorlu günlerinde felâketlerden korunması ve sıkıntılarından kolaylıkla kurtulması amaçlanmıştır.

Askere gideceği gün, gencin arkadaşları ve akrabaları toplanarak konvoy hâlinde asker uğurlamaya giderler. Otogarda oyun havaları eşliğinde eğlenirler. “*En büyük asker bizim asker!*”, “*Bu asker gidecek, geri gelecek.*” gibi sloganların eşliğinde, asker olacak genç havaya atılır, tutulur (Kızılaslan, 2019: 70-71). Askerin üç kez havaya atılması, İslamiyet öncesi Şamanist inanın izlerini taşımaktadır. “Türk inanç sisteminde gök veya Kök Tengri (mavi gök) mühim bir yer tutar. Kişioğlu, göğün örttüğü, yağız yir (kara yerin)in taşıdığı ve yir-subların bulunduğu yeryüzünde kılınmıştır. Köktürk çağından önce ve sonra, gök bu koruyucu vasfı ile kutsanmış, ıduk kabul edilmiştir.” (Kalafat, 1995: 34-35). En büyük Tanrı Bay Ülgen, göğün en üst katında oturmakta olup aydınlıklar âlemini temsil etmektedir. Askerin üç kez göğe atılması İslâmiyet öncesi dönem özelliklerini taşımakta olup onun, gökte yaşadığına inanılan Tanrı’nın kutsaması altında korunacağı düşüncesine dayanmaktadır. “Üç sayısı eski toplumlarda gök-yer-yer altı üçlemesi ile kutsaldı.” (Gökhan, 2009: 43). Şamanizmin üçlü evren anlayışını da hatırlatan bu uygulama, aşama geçirecek gencin kutsal yolculuğuna dikkat çekmektedir. Anadolu’da, mitolojik dönemden bugüne yaşatılan benzeri örnekleri görmek mümkündür. “Özel hallerde bebeklerin, gerdekten önce damatların, düğün bitmeden kaynananın, defnedilmeden önce meftanın Gök’e doğru hop-latılması, eski inançlarımızın halk



arasındaki izleri itibariyle Gök'ün kutsallığı inancının hâlâ devam ettiği anlamında olabilir.” (Kalafat, 1995: 35). “Güney Anadolu yayla düğünlerinde, kına gecesi, gelin yastığı oturtulur ve üç defa yukarıya doğru kaldırılır. Kastamonu'nun Azdavay bölgesi Türkmenlerinde, gelinin erkek kardeşi, gelinin kuşağını bağlarken kuşağı üç defa kendi başının ve sonra üç defa da gelinin başının üzerinde havaya/göğe doğru kaldırır. Bütün bunlar Gök'teki bir güçten kut/güç alma isteğinin uygulamalarıdır.” (Kalafat, 2013: 277-278). Söz konusu örnekler, geleneklerin oluşumunda inanışların, dinin ve mitolojinin önemli etkisi olduğunu göstermektedir.

Askere gidilecek günün sabahı, asker olacak gencin evinde yakınları ve dostları toplanır. Toplu eğlenceler esnasında davul, zurna, saz ve darbuka gibi çalgılar çalınarak askerlere moral verilir. Uğurlamalar yapıldıktan sonra asker ailelerine “*Allah kavuştursun*”, “*Allah sağ salim geri dönmeyi nasip etsin.*” gibi dualar edilir. Son olarak genç, herkesle vedalaşır. Büyüklerin ellerinden, küçüklerin gözlerinden öpüp “Allahaismarladık” diyerek yola çıkar.

“Asker uğurlanırken arkasından su dökülür. Su gibi aziz olması için. Suyun kutsallığına da inanılır.” (Parlakkaya, 2020: 51) “Giden askerlerin arkalarından gittiği gibi sağlıklı, sıhhatli ve çabuk dönsün diye sevdikleri tarafından su dökülür.” (Öz, 2015: 24). Su saflığın, ferahlığın ve arındırıcılığın sembolü olup yapılan uygulamalarda, askerin karşısına çıkacak engellerin suyla temizlenmesi, tez gidip tez gelmesi ve sağ salim evine dönmesi dilenmektedir. “Su, bütün potansiyel ve üretken güçleri temsil eder; sular tüm varoluşun kaynağıdır.” (Eliade, 2003: 196). Bayır-Bucak Türkmenlerinde de askerin ardından su dökülür. “Suyun aydınlık getireceğine inanılır. Askere gidenlerle helalleşirler, ardından hayır dua edilir.” (Kalafat, 2013: 268). Suyun zamanı ve mekânı aşan bu sonsuz gücü, başa gelecek/gelebilecek bütün felâketleri silip yok edecektir. “Su, imgemizi doğallaştırmaya, içten seyrimizin onuruna biraz masumluk ve doğallık katmaya yarar.” (Bachelard, 2006: 30). Suya bağlı ritüellerde suyun kutsallığı, arınmış gönüllerin kurduğu düşlere akıcılık, doğurganlık ve bereket vererek hayallerin gerçekleşmesine hız kazandıracaktır.

Asker ailesi, kurban kesip evlatlarının sağ salim dönmesini yüce Allah'tan diler. Kurban kanı akıtılarak askere giden gencin bütün kazalardan, felâketlerden korunması, olabileceklerin önüne geçilmesi istenir. Anne-baba, evlatları askerden sağ salim dönerse yine kurban keseceklerine dair adaklarda bulunurlar. “Kurban, genel olarak Allah'a manen yaklaşmak için dinin emri olan adak veya bir sevincin şükürünü yerine getirmek için kesilen hayvandır.” (Özkan, 2003: 12). Tanrı'ya sadakat ile yapılan bu eylem, kişiyi manen Tanrı'ya yaklaştıracaktır.

Asker uğurlanırken komşular gelip ailesine “*Allah kavuştursun.*” derler. “Askere uğurlama, eskiden uğurlama istasyonlarında davul zurna eşliğinde yapılırdı. Yöremize ait halk oyunları oynanır, halaylar çekilirdi.” (K5). Gelişen çağa rağmen bazı yerlerde unutulmaya yüz tutsa da halk arasında geleneğe bağlı uygulamalar ayakta kalmaya devam etmektedir. Gencin gideceği gün halay çekilerek davul zurna çalınması da bu uygulamalar arasındadır. Ayrıca asker arkasından dualar edilip tekbirler getirilerek kutsal görevine uğurlandığı görülmektedir.

“Belleğin birlik sağlayıcı ve eyleme yönelik -kuralcı ve biçimsel- itkilerini yerine getirebilmesi için üç koşul gereklidir: Kaydetme, çağırma ve iletme; ya da şiirsel biçim, ritüel sunuş ve toplumsal katılım.” (Asmann, 2001: 60). Ritüeller, kültürel belleğin hafızalarda güncellenmesinde önemli bir işleve sahiptir. Toplu katılım ile yaşatılan değerler, toplumun kimliğini koruyucu bilgilerdir. Ata kültürüne bağlılık ile nesilden nesile aktarılan bu uygulamalar, toplumsal bellek mekânlarını besleyici özelliğe sahiptir.

## **2. Asker Karşılama Esnasında Yapılan Geleneksel Uygulamalar**

Asker uğurlanırken yapılan kutsama ritüelleri, genci karşılama esnasında da görülür. Eş, dost ve akraba ile gencin sağ salim dönüşü kutlanır, güzel duygular paylaşarak çoğalır.

Askerin dönüşü esnasında aile arasında büyük bir sevinç ve mutluluk ortamı oluşur. Askerin geldiğini aileye ilk müjdeleyen kimseye aile tarafından bir hediye verilir. Bu arada asker de geldiği yöreden aile fertlerine bazı hediyeler getirir (Kıyak, 2005: 59-60). “Bazı ailelerde, çocuklara şeker dağıtılır.” (Öz, 2015: 24).

Genç, askere gönderildiği gün olduğu gibi asker dönüşünde de kalabalık bir toplulukla karşılanır. Adak adanmış ise kurban kesilip dağıtılır. Askerin geldiğini duyan akrabalar da asker görmesine aileyi ziyarete gelirler. Hediyelerle ve dileklerle asker ailesine gözaydınında bulunurlar. Mevlitler okunur (Kızılaslan, 2019: 70-71). Askerin sevdiği yemekler ve tatlılar hazırlanır.

Askerden dönüşü sonrası ailede, genç hakkında evlilik konuşmaları dile getirilir. “Askerliğini bitirip eve dönmesinin üzerinden bir iki hafta geçince de hemen onun için ailesi münasip bir kız bulma derdine düşer. Gencin artık evlenme zamanı gelmiştir.” (Öz, 2015: 24). Askerin döndüğü gün yapılan şu ritüel, bir anlamda gencin evlendirilmesi ve çoluk çocuğa karışması gerektiğinin mesajını vermektedir. Gencin askerliği esnasında ailesine gönderdiği mektuplarını ailesi saklar. “Uğursuzluk getirmemesi için askerlik süresince askerden gelen mektuplar yırtılıp atılmaz, görülmeyen yerlere asılmaz.” (K4). “Askerin gönderdiği mektuplar, o sağ salim döndüğü zaman yakılarak ateşinde yumurta pişirilir ve askere yedirilir.” (K1). Yumurta “Canlının doğma olayını ilk olarak

başlatan bir tohumu içermesi nedeniyle kendi kendini doğrudan açıklayan evrensel bir sembol olmuştur.” (Ersoy, 2007: 559). Bolluk, bereket, doğurganlık, çoğalma ve bütünlüğü ifade eden yumurtanın, askerin kutsal görev yerinden gönderdiği mektupların ateşinde pişirilerek kendisine yedirilmesi oldukça anlamlıdır. Askerin mektupları, sevdiklerinden uzakta geçen günlerin hasretini yansıtmakta olup sıkıntılıların sona ermesi ve gencin kutsal vatan emanetini koruyup sağ salim dönebilme başarısı, yakılan mektuplarının üzerinde pişirilen yumurta ile kutsanır. Kendisine verilen görevi başarıyla yerine getiren asker, bireyleşim sürecini tamamlamış olup ruhsal bütünlüğe ulaşmıştır. Onun başarısı, ödüllendirilmeyi hak etmektedir. “Bazı halk hikâyelerinde (Doğu Anadolu) de atışmada, diğer âşıkları yenen hikâye kahramanı, onların sazlarını alıp ateşe atarak üzerinde kaygana (yumurta) pişirir.”\* Bu örnekler bir işin başarıyla sonuçlanmasını kutlama, bereketi paylaşma anlamında yumurta-başarı bağıını ifade etmektedir. Nitekim atışmada ustalığını ispatlayan âşık, bu eylem ile bileğinin hakkıyla kazandığı ödüle, diğerlerinin de çalışarak ulaşabileceğini mesajlar. Asker gencin aşama geçirip kendisini ispat etmesi, onun yeni bir aşamaya adım atmasına zemin hazırlamıştır. Yumurta ile ritüelleştirilen uygulamada, bireyleşen gencin, artık evlenerek aile kurma ve çoğalma zamanının geldiği sembolik olarak anlatılır.

Halk arasında yumurta kırma ile ilgili olarak farklı uygulamalara da rastlanılmıştır. “Elya/İlya aşiretinde nazara karşı korunmak için yumurta kırılır. Bu kırma işi fırlatılarak çarpması sağlanmak suretiyle yapılan bir kırmadır. Gelin yeni eşinin önüne ilk geldiğinde, yeni evin duvarına yumurta fırlatılarak karlar ilk erimeğe başlayıp çifte çubuğa ilk çıkıldığı zaman öküzün boynuzuna veya alına yumurta kırılır. Bu inanç ve uygulama Ağrı’da yaşayan Karapapak Türklerinde de vardır. Yumurta kırmanın nazardan koruyacağına da inanılır. Daha ziyade yaz başı hayvanlar hamdan/hamlıktan çıkınca onların alınlarında yumurta kırılır.” (Kalafat, 2012c: 91). Söz konusu örnekler, askerin mektuplarının ateşinde yumurta kırarak pişirme amacının, onu kem gözlerden korumak amacıyla yapıldığını da düşündürmektedir.

Farklı bir uygulama ise şöyledir: “Askerlik dönüşü aile tarafından un helvası yapılır. Akraba ve komşulara dağıtılır.” (K4). Askere uğurlanırken de yapılan benzeri uygulamada, unun kavrulmasıyla kokusunun etrafa yayılması sağlanır. Böylece, mitolojik dönemin iyi ruhları memnun etme inancının yanı sıra İslamiyet’ten sonra asker dönüşü ile yapılan iyi haberin çevreye duyurulması, şükür edilmesi ve birlikte yenilen helva ile mutluluğun, ağız tadının paylaşarak artmasını dileme amacı gerçekleştirilir.

\* Prof. Dr. Esmâ Şimşek’in ders notlarından alınmıştır.

## Sonuç

“Mitoloji insanlık kültürünün ilk dilidir.” (Köktürk, 2017: 283) Mitolojiler, ilk zihinsel deneyimlere bağlı olarak anlamlandırılan doğa, insan ve topluma dair gerçekliklerin edebî ifadesidir. “Mitosu üreten bilinç gerçekten gelişmiş ve soyut düşünebilen, dolayısıyla gelecek tüm çağlara bilinçlerini keşfetmeleri için sırlar sunacak kadar çağlar üstü bir zihindir.” (Köktürk, 2017: 283). Tarihin kaydedilemediği bir dönemi bizlere sunarak geçmişimizi öğreten bu kutsal anlatılar, ritüellerin varlığında sembolik anlamlarıyla yaşamaya devam etmektedir.

Anadolu’da ve Türk dünyasında olduğu gibi Baskil ve çevresinde tespit ettiğimiz örnekler, ortak bir kültür birliği oluşturmaktadır. Askere yollama ve askerden karşılama esnasında halkımızın un, simit, ekme, su, yumurta, bayrak vb. ile yaptığı uygulamalar bolluk, bereket, bütünlük, kutsallık duygularıyla ata kültürünü bugünde güncellemekte ve kültürel belleği canlı tutmaktadır. Kutsallık ve inandırıcılık ile her dönemde yeniden üretilen mitolojik anlatılar, toplumun katılımıyla geçmiş ve gelecek arasında bağ kurarlar. Bizi millet olarak bugünlere getiren sahip olduğumuz ve koruyabildiğimiz değerlerimizdir. Kimlik bilincimizi belirginleştiren öz değerlerin kutsallığı halk arasında gelenek, tarih, dil, din, kültür, vb. değerlere bağlılık ile yaşatılmakta olup mitosların ve ritüellerin canlandırılmalarında sembol diliyle ifadesini bulur. Mitolojik dönemin etkilerini taşıyan uygulamalar, halkın ata kültürüne bağlılığı, Şamanizm inancının etkisi ve İslami inanışların varlığı ile şekillenmiştir. Bu anlamda toplu eylemlerle kutsallaştırılarak kültürel bellekte yaşatılan geleneklerin, inanış-mitoloji ilişkisiyle değerlendirilmesi ve sembollerin anlamlandırılması gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

### 1. Yazılı Kaynaklar

- Artun, Erman (2000), “Adana’da Asker Uğurlama Karşılama Törenleri Asker Ağıtları, Türküleri, Şiirleri, Manileri”, *Milli Folklor*, Yıl: 12, Sayı: 47, s. 41-48.
- Asmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek/Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2006), *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, (çev. Olcay Kunal), İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2008), *Uzamanın Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Çelepi, Mehmet Surur (2017), *Türk Kültür Evreninde Toy Denizli Örneği*, Kömen Yayınları, Ankara.
- Çetintaş, Mustafa (2010), *Arıcak’ın Bükardi Beldesinden Derlenen Halk Edebiyatı Unsurları*, Elazığ. (Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisans Tezi).
- Eker, Gülin Öğüt (1998), “Türk Kültürü İçinde Geleneksel Bolu Evlenme Âdetlerinin Yeri”, *Milli Folklor*, Yıl: 10, Sayı: 40, s.15-30.

- Eliade, Mircea (2003), *Dinler Tarihine Giriş*, (çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, Necmettin (2007), *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul.
- Gökhan, Halil (2009), *Semboller*, (Editör), Dharma Yayınları, İstanbul.
- Kalafat, Yaşar (1995), *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Kalafat, Yaşar (2006), *Balkanlardan Uluğ Türkistan'a Türk Halk İnançları*, C. III-IV, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Kalafat, Yaşar (2012a), *Türk Halk İnançlarında Renkler*, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Kalafat, Yaşar (2012b), *Türk Halk İnançlarında Beslenme*, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Kalafat, Yaşar (2012c), *Aşiretlerde Mitolojik Bulgular*, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Kalafat, Yaşar (2013), *Bozulu Türk Kültür Coğrafyasında Karşılaştırmalı Halk İnançları*, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Kıyak, Abdulkadir (2005), *Baskil ve Çevresinde Yaygın Halk İnanışları*, Elazığ, (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Kızılaslan, Caner (2019), *Elazığ Baskil İlçesi Monografisi*, Niğde, (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Köktürk, Milay (2017), *Toplum ve Kültür*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Öz, Duygu (2015), *Elazığ Folklorundan Örnekler*, Elazığ (Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisans Tezi).
- Özkan, Ali Rafet (2003), *Dinlerde Kurban Kültü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Parlakkaya, Ezgi (2020), *Elazığ Folklorundan Örnekler*, Elazığ. (Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisans Tezi).

## 2. Sözlü Kaynaklar

Aşağıda kaynak şahıslar hakkında bilgi verilirken şu sıraya bağlı kalınmıştır:

a. Adı Soyadı, b. Doğum yeri, c. Yaşı, ç. Öğrenim durumu, d. Mesleği, e. Derleme tarihi.

(K1) a. Perihan Altaca, b. Elazığ/Harpüt, c. 85, ç. İlkokul mezunu, d. Ev hanımı, e.08.07.2019.

(K2) a.Şemsi Erişir, b. Altıyaka Köyü, c. 65, ç. , d. Ev hanımı, e. 28.12.2019.

(K3) a.Aysel İlhan, b. Baskil, c. 50, ç. İlkokul mezunu, d. Ev hanımı, e.01.03.2020.

(K4) a.Osman Kalkan, b. Elazığ, c. 82, ç. İlkokul mezunu, d. Emekli memur, e.01.03.2020.

(K5) a.Nursel Odabaşı, b. Baskil, c. 54, ç. İlkokul mezunu, d. Ev Hanımı, e.01.03.



## ÖZGÜR SERENGETİ: AFRİKA YEREL DİNLERİNDE HAYVAN HAKLARI

Prof. Dr. Mustafa ALICI\*

**Öz:** Hayvan hakları, antropolojik açıdan kültürel öğelerle beslenirken, dinî öğretilerle teolojik açıdan kontrol altına alınmakta, ahlaki açıdan kınayıcı son olarak hukuki düzenlemelerle cezalandırıcı ve bağlayıcı bir şekilde tasnif edilip tam olarak belirlenmektedir. Bu bağlamda Afrika yerel inançları, bir bütün olarak insan, hayvan, bitki, dağ, ırmak gibi canlı veya cansız tüm varlığı kuşatmakta ve onların ontolojik hakkını koruyan bütüncül ve entegre edici bir sisteme dönüşmektedir. Zaten Afrikanın bilinci, canlı derken sadece insanı merkeze almamakta aksine Afrika çevresindeki insan, hayvan ve bitkiyi de içermektedir.

Bu çalışmada Afrika yerel inanç sisteminde hayvan haklarının ekolojik hayat ve biyolojik çeşitlilik açısından karakteristik özelliklerini, ritüelleri, külte dönüşen bu ritüellerin arkasındaki mit ve halk inanışlarını ve son olarak da dinî uygulamalara yönelik çağdaş eleştiriler ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Afrika, hayvan hakları, ahlak, dinler tarihi, ekoloji

### *FREE SERENGETI: THE ANIMAL RIGHTS IN THE AFRICAN INDIGENOUS TRADITIONS*

**Abstract:** As animal rights are fed by phenomena that come from anthropological contexts, theoretical assessment about them are to be taken under control with religious dogmatic teachings along with the moral economic condemnation determined by punishment and binding in legal regulations. In this respect, The indigenous belief systems of Africa, as a whole, embrace all the living and inanimate beings, as wide spectrum from human beings to animals and plants and even to mountains and rivers; by this way this belief system becomes an integrated and holistic system protecting their ontological rights. As a matter of fact, the consciousness of the African people does not only focusing on the human kind but also includes the animals and the plants all around the African environment.

In this article, we will consider the main characteristics of African Indigenous belief systems that they give a wide place to animal rights, their features of ecological lives and biological diversity as well as their rituals, myth and folklores that form these ritual cults, and finally contemporary critiques dealing about these religious practices.

**Key Words:** Africa, animal rights, ethics, the history of religions, ecology.

### **Giriş**

Bilinç ve vicdan sahibi yardımsever insan, her şeyiyle bu dünyaya aittir,

---

ORCID ID : 0000-0001-9513-6768

DOI : 10.31126-akrajournal.743010

Geliş tarihi : 26 Mayıs 2020 / Kabul tarihi: 30 Ağustos 2020

\*Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Dinler Tarihi Ana Bilim Dalı.

canlı ve cansız tüm varlıklara karşı kendi doğasına ait özellikleriyle bu özelliğini göstermek istemektedir. Antropolojiye göre insanın tüm özellikleri ve hakları, gerçek bir hayat yaşaması için şarttır.<sup>1</sup> Bu yönde modern antropoloji; insanoğlunun teknik alet yapabilmesini, belli bir inanç ve kanaat sahibi olmasını soyut düşünebilmesini ve bunu sözle aktarabilmesini diğer canlı varlıklardan bilhassa en yakın biyolojik varlıklar olan hayvanlardan ayırıştıran özellikleri görmektedir.

Buna karşın çağdaş bazı evrimci antropologlar (özellikle primatologlar), hiçbir kıtada olmayacak kadar vahşi doğasıyla açık savanalara ve burada yaşayan zengin hayvan türlerine sahip Afrika'da bazı şempanzelerin sadece alet kullanmakla kalmadıklarını aynı zamanda onları ustalıkla yapabildiklerini kanıtlamışlardır. Yine diğer bazı antropologlar ise bazı maymun ve goril türlerinin eğitildikleri takdirde işaret dili veya bilgisayar klavyesi yardımıyla insanlarla kabaca iletişim kurabileceklerini ve hatta kültürel dili aktarabileceklerini düşünmektedirler.<sup>2</sup>

Dinler tarihi açısından baktığımızda Hinduizm ve Budizm gibi Doğu dinleri, ruhların hayvanlara geçiş yaptığına dolayısıyla hayvanların da ruhlarının olduğuna inanırken Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam gibi ilahi dinler ise insanın ruhu olabileceğini hayvanların ruh taşımayacaklarını en azından ilahi ruhlarının olamayacağını vurgulamaktadırlar.<sup>3</sup> Pozitivist Darwinist evrimci biyoloji ise hem hayvanların hem de insanların ortak bir atadan var olabileceği fazaiyesini iddia etmektedir.

Bunun yanında insanlık tarihi boyunca hayvanlar tarım ve hizmet hayvanları manda, sığır, at, eşek, deve...vb.; insana yardımcı hayvanlar köpek, kedi, güvercin, bazı yırtıcı kuşlar...vb.; süs ve sirk hayvanları aslan, kaplan, fil, yunus balıkları...vb. tasniflere ayrılmıştır.<sup>4</sup>

Günümüzde herhangi bir dinî inanç veya kanaatle sınırlandırılmadan seküler ahlaki kurallarla tüm canlılara karşı çok boyutlu davranışlar geliştirmek isteyen çağdaş ahlak felsefeleri baskın şekilde kimlik verici özellikleri konu edinmektedirler.<sup>5</sup> Söz gelişi öznel kimliğe vurgu yapan ve insan-doğa, insan-hayvan veya ruh-doğa diyalektiğini işleyen postmodern eleştirel düşünce

1. Grivas Kayange - Simon Makwinja, "Exploring the Ethical Basis of Animal", *Journal of Humanites(Zomba)*, 24 (2016), s. 29.

2. Lisa Yount, *Animal Rights*, (New York: Infobase Publishing, 2008), s. 7-8.

3. James A. Spell, "Attitue Towards Animals." *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Ed. Marc. Bekoff. (Westport: Greevwood Press, 1998) s. 76-78.

4. Clifford J. Sherry, *Animal Rights-A Reference Handbook*, (New York: Greenwood, 2009), XIX- 1.

5. Jane Goodall, "Foreword", *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, (Westport: Greenwood Press, 1998), IX.



ise (mesela Derrida, Ricoeur veya Heidegger) normatif süje ile insanın kendi evrenini oluşturmasını vurgularken insanı diğer canlılardan bilhassa hayvanlardan kesin bir şekilde ayırtmaya çabalamakta ve çok boyutlu doğa ve evrene ait postmodern özneyi önemsemektedirler.<sup>6</sup>

Çağdaş ahlak felsefecileri eğitmek maksadıyla hayvanlara işkence etmek, cezalandırmak, şiddet uygulamak gibi ihlallere karşı cephe alarak öne çıkarlar. Bu ihlalleri ortadan kaldırmak üzere geliştirilen hayvan hakları ise doğal yaşam hakları çerçevesinde ortaya çıkan yaşamı kolaylaştırıcı temel faktörleri ortaya koymaktır. Bilinçli olarak ortaya konan hayvan hakları arasında onlara şefkat gösterip sevmek, çoğalmalarına imkân sağlamak, uygun çevre, yiyecek ve barınma imkânına kavuşturmak, gerçek saygıyı göstermek gibi yaşamlarını kolaylaştırıcı imkânların sağlanması bulunmaktadır.<sup>7</sup>

Böylece hayvanların en doğal hâliyle hakları, insani gerekçelerle antropolojik ve kültürel açıdan, dinî öğretilerle teolojik açıdan, ahlaki düşünceyle kıyayıcı ve hukuki düzenlemelerle cezalandırıcı açıdan bağlayıcı bir şekilde tasnif edilip tam olarak belirlenmektedir.

Bu çalışmada hayvan hakları açısından Afrika yerel inanç sisteminin ekolojik hayatı ve biyolojik çeşitliliği koruyucu karakteristik özellikleri, bu bağlamda ahlaki yönelimler ışığında ortaya çıkan ritüeller, külte dönüşen bu ritüellerin arkasındaki mit ve halk inanışları ve son olarak bu yönde ortaya çıkan hak ihlalleri veya eleştiriler ele alınacaktır.

### **1. Afrika Yerel Dinlerinin Biyo-Ekolojik ve Çoklu Animatif Özellikleri**

Afrika'nın yerel yerli geleneklerinin “din” olarak sayılıp sayılmayacağı bilhassa evrimci antropolojilerin, monoteizm bulma peşindeki din tarihçilerinin ana uğraşı olmuştur. Bilhassa misyoner hedeflere hizmet eden antropolojinin, bu gelenekler için bulduğu en önemli sıfatlar, “*ilkel dinler*” ve “*erken kültürler*” terimleri oldu. Öncelikle bilmeliyiz ki Afrikalı için din kelimesi Batılılar için kastedilen şeyden farklı veya yabancı olabilmektedir. Bu yaftalama tıpkı dinler tarihçilerinin Konfüçyanizm ve Taoizm’i “hayat felsefeleri” olarak anlamasına benzetilebilir.<sup>8</sup>

Ana hatlarıyla gündelik hayatın etnografik fenomenolojisi diyebileceğimiz

6. Caroline Rooney, *African Literature, Animals and Politics*, (London: Routledge Publishing, 2003), s. 100.

7. Julian H. Franklin, *Animal Rights and Moral Philosophy*, (New York: Columbia University Press, 2005), s. 1-123.

8. Edward, P. Antonio, “Indigenous African Traditions as Models for Theorizing Religion”, *Religion Theory Critique- Classic and Contemporary Approaches and Methodologies*, ed. Richard King, (New York: Colombia University Press, 2017), s. 147-148.

bir din bilimi çalışması dinamik Afrika “*din (religio)*” anlayışının Batılı din tanımlardan farklılıklarını şu şekilde maddeleştirilebilir:

a. Bu gelenekler, gündelik hayat, yeme- içme, avlanma hatta dans etme gibi konularda Batılı sosyo-kültürel açıdan farklıdır.

b. Bu gelenekler kolayca din terimi altında evcilleştirelemeyecek kadar başkadır.

c. Afrikalı için ritüel, ahlak ve sosyal organizasyonlar din kategorisi dışında olacak kadar beşeri fenomenlerdir.

ç. Afrika din olgusu, evrensel veya bölgesel veyahut ulusal olmayacak kadar yereldir.

d. Bu açıdan Afrika yerel gelenekleri, din dışı (profan) veya seküler kategorilerini de aşacak şekilde “beşeri sağ duyu perspektifleri veya gündelik hayat anlayışları olarak düşünülebilir.

e. Bu gelenekler bir başka boyutuyla kişilik, topluluk, konukseverlik ve sağlık gibi hümanist değerler taşıyan ve insanlar ile doğa, ruhlar ve ilahlar arasındaki yakın ilişkileri anlatan “*antropolojik hümanizm (ubuntuizm)*” kabul edilebilir.

f. Bu geleneklerin klasik dinlerden en büyük farklardan biri de ruhani açıdan sosyal güçlerin metafizik âlemlerle interaktif ilişki kurup cemiyete ve bireye ait sorunlara çareler aramasına önem vermesidir. Buna ilave olarak kötü ruhlar vasıtasıyla bu âleme düşman olma veya yabancılaşma gibi aykırı durumların ortadan kaldırılmasını amaçlayan bu gelenekler, ahlaki açıdan ölü ataların uygulamalarını önemseyerek onlarla daha sıcak iletişim kurmayı (*kehanet*) öne çıkarıp yaygınlaştırmaktadırlar.<sup>9</sup>

Afrika, farklı ekolojik canlı çeşitliğine bilhassa tür yelpazesi açısından çok zengin hayvanlara sahip olan bir kıtadır. Biyo-ekolojik açıdan Afrika yerli dinleri de genel olarak Afrika dünyasının izole edilmiş kültürel havzaları olarak düşük orandaki topluluklarına ait ortak hayat görüşlerini ve iş bölümlerini yansıtmaktadır. Bu dinlerin ortak temel zihinsel meşguliyetleri, tüm doğallığıyla hayatın ortak, iyi, uyum ve birbirleriyle ilişkileri üzerinedir. Bu dinlerde Yüce Tanrı inancı olan, ama düşük ilahlara, ata ve doğa ruhlarına yer veren henoteist bir bakış açısı olduğu söylenebilir. Bir başka ortak nokta olarak Afrika yerli inançları, küresel/evrensel dinlerin sahip oldukları kutsal kitaplardan yoksun olmasına rağmen, sözel olarak aktarılan mitolojileri, efsaneleri, inançları, atasözleri, hikmetleri, değerleri ve örfleri bulunur. Bu açıdan bu ortak özellikleri sebebiyle Batılıların aksine Afrika kökenli bilim adamları yerel gelenekleri “tek bir dinî sistem” olarak görme eğilimindedirler.<sup>10</sup>

9. Antonio, s. 148-153.

10. Kai Horsthemke, *Animals and African Ethics*, (New York: Palgrave Macmillan Publishing, 2015), s. 8.

Dolayısıyla karakteristik açıdan Afrika yerel inançlarının biyo-etik açısından daha az insan merkezli inançlar geliştirdiğini ve hayvanlar başta olmak üzere canlılara değer veren, koruyucu, kollayıcı bir tarzda daha düşük seviyede insan lehine olmakla beraber daha çok doğal hedefler peşinde olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla hemen hemen Afrika'daki her yerli toplumun hayvanları kollayan, koruyan, onların lehine olan sıradan hayatı ifade eden kurallar geliştirdiği gözlemlenebilir bir gerçekliktir.<sup>11</sup>

Bu bakımdan Batılıların yaftalamasına rağmen Afrika'da Animizm'in en basit ifadeyle bir din değil aksine Afrika yerel kültürlerinde belki işlevsel olarak bu dünyayı oluşturmak üzere bir dereceye kadar etki etmiş metafizik bir faktör olduğu söylenebilir. Buna göre manevi ve maddi âlemleri bir noktada toplayan Afrikalı insanlar, kutsal ile seküler olanı, ruh taşıyan ile ruh taşıyanı birbirinden ayırt etmeyerek tümünün bir canlı olduğuna inanmaktadırlar<sup>12</sup>

Bir başka biyo-ekolojik özelliğiyle Afrika'nın bazı dinleri, tanrılar ve tanrıçaları hayvan formlarında konuşuran ve hikmetli sözler söyleten inanç sistemleridir. Bir başka ifadeyle bazı Afrikalı tanrılar, tıpkı temsil ettikleri bir veya birden fazla hayvanın formuna girmekte -söz gelişi kartalın keskin gözlerine sahip olarak nitelenmekte- inananlarına çok boyutlu hayatın alanlarına yönelik olarak yardım etmektedirler. Hatta ölü ataların, "hayvan formunda" yer altı dünyasındaki ruhlar âlemine inerek ruhani desteğe muhtaç olan insanlara yardıma götüreceklerine inanılmaktadır.<sup>13</sup>

Buradan hareketle Afrika geleneksel dinlerinin genel olarak özü itibarıyla doğal çevreye ait canlılara olumlu bakan, temelde hayvanlara dostça yaklaşan bir inanç sistemi olduğu söylenebilir. Dahası Afrika geleneksel dinlerinin ekolojik tavrı, iki yönlüdür: Bir tarafta ata ruhlarından korkarak saygı duymak, diğer taraftan doğaya sevgi dolu hürmet etmek. Dolayısıyla bu inancın oluşmasında hem ölü ruhlar ve ilahların gücünün hem de doğanın mevcut durumunun büyük katkı sağladığı söylenebilir.<sup>14</sup> Böylece ırmaklarda, yağmurlarda, ormanlarda, gökte, yıldırımında ve doğal yaşamdaki hayvanlarda tanrıların bulunduğunu kabul etmek yerlilere dinî tecrübe açısından ruhani ve esrarengiz bir güç duygusu kazandırmaktadır. Bu anlayışa göre yerliler ve hayvanlar sanıldığı gibi "vahşi değil", doğal ve spontane bir hayat yaşamaktadırlar.<sup>15</sup>

11. Kayange - Makwinja, "Exploring the Ethical Basis of Animal", s. 32.

12. Molefi Kete Asante, "Animism", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asante - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 58-59.

13. Willie Cannon - Brown, " Bull", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asante - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 141.

14. Nisbert Taringa, "How Environmental is African Traditional Religion?", *Exchange*, 35/2 (2006), s. 191-194.

15. Ninian Smart, *Religions of the West*, (New Jersey: Prentice Hall, 1994), s. 247.

Afrika'nın geleneksel dinlerinde tüm hayvanlar başta olmak üzere, bitkiler ve su kaynakları öncelikle kutsaldır ve ontolojik açıdan en yüce değer olan kutsiyet ile onore edilirler. Zira âlemde bilhassa yeryüzünde ve insanlarda yaratılışın hayati aracıdır. Bu bakımdan en saygın yere sahip olarak bazı hayvanlar, bizzat ilahlar olarak kabul edilirken bazıları ise belli başlı ilahları sembolik olarak temsil ederler. Pratik açıdan hayvanlar, insanlara doğanın bir parçası olarak yaşam kaynağı olarak hayat bahşederken totem olarak ise sosyal hayatın işleyişini kolaylaştırırlar. Bu bakımdan Afrika ritüel hayatında hayvanlara ait simge veya imgeler, bilhassa öykülerde, tekstillerde, evlerde, tapınaklarda, türbelerde, mutfak eşyalarında, davullarda, heykel veya resimlerde “kutsal objeler” olarak özel yer tutarlar.<sup>16</sup>

Dolayısıyla Afrika yerli dinlerinin, aydınlanmacıların aramış olduğu *Doğal Din (Religio Naturalis)* portresi olduğu söylenebilir.

Öyle ki bu dinin doğaya yönelik birbiriyle ilintili üç yaklaşımı bulunmaktadır:

1. Doğayı tüm çeşitliliği ve zenginliğiyle sürdürülebilir bir yaşam alanı görmek.

2. Doğayla çatışmayı ona boyun eğmek.

3. Doğanın kurallarına göre spontane hareket etmek.

İlk iki yaklaşım, doğanın kutsal boyutlarıyla ilintili olup öncelikle güçlü ata ruhlarından misilleme korkusuna dayanmaktadır. Doğanın korunması ve ona boyun eğmenin saygı ve sevgiyi getireceğine duyulan inanç, ahlaki zorunlulukların doymasına yol açmış olabilir. Üçüncü yaklaşım ise aksine doğayı kutsallığından çıkarıp onu tüm organik mevcutlarıyla ve unsurlarıyla sıradanlaştırmak veya profanlaştırmaktır. Bu yaklaşım sayesinde insanlar, dinin kısıtlayıcı ve korkutucu alanından sıyrılıp insanileşmekte hatta doğal hayata karışıp onlarla kaynaşmaktadırlar. Daha radikal bir ifadeyle bu anlayış sayesinde insanlar, özgürce doğayı kullanabilmekte, avlanabilmekte -bize göre- suiistimal edebilmekte hatta herhangi bir kutsallık ve misilleme korkusu olmadan veya saygıya muhtaç olmadan can alabilmektedir. Böylece Afrika kıtasına ait karmaşık inanç sistemleri, dünya görüşleri, kültürleri ve buna bağlı oluşan zengin kültürler, çevreye ve bilhassa hayvanlara yönelik dostça yaklaşımlar geliştirebilmektedirler.<sup>17</sup>

## 2. Hayvanlarla İlgili Eko-Şamanik Ritüeller

Afrika'nın konukseverlik ve dayanışma prensipleri sadece insanoğluna değil, aynı zamanda tüm ihtişamıyla doğal dünyaya da hitap eder. Nitekim Af-

16. Denis Martin, “Animal Images”, *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 54.

17. Taringa, “How Environmental is African Traditional Religion?”, s. 211-213.

rika'nın geleneksel dinlerinde Yüce Varlık fikri, ekolojik bir teoloji olarak sadece insanların değil, aynı zamanda hayvanların ve doğal dünyanın da babası (*Sha-Bantu-Ne-Bintu*) şeklinde uzun bir sıfat taşımaktadır. Aynı zamanda bu inanç, teolojisini hayvan haklarını gözetme, ekolojik dengeye saygı gibi ilkesel temellere dayandırmaktadır.<sup>18</sup>

Afrika enerji, dinamizm ve hayatın dengeli olduğu, insanlar ve hayvanların doğa ile bütünleştiği bir yerdir. Afrika'nın yerli inançlarında ruhların, mevcut uyumu korumak için var oldukları unutulmamalıdır. Yüce Tanrı genel olarak yaşayan ilk ataya nispet edilerek ehümerizm (tarihî kahramanları ilahlaştırma) bağlamında dinî bir eyleme dönüştürülür. Söz gelişi Akan yerlileri için Yüce Tanrı, Büyük Ata'dır. Ancak Yoruba, Zulu veya Gikuyu gibi yerel toplumlara ait Yüce Tanrı'nın kurtarıcı veya koruyup rızık verici sıfatlarla hayata aktif olarak katılmamaktadır. Bir başka ifadeyle ilahi dinlerdeki Tanrı gibi dünyaya müdahalesi söz konusu değildir. Aksine bu Yüce Varlık, bu âlemi tüm canlılarıyla beraber yaratmış ve bilhassa insanın işlerine müdahale etmeyi tamamen bırakmıştır. Hatta Afrika'nın bazı yerlerindeki inançlara göre Yüce Tanrı, yaratma işlemini bitirmemiş ve bunu tamamlaması için daha aşağıda bulunan ilahlara bırakmıştır. Bu bakımdan Yüce Tanrı'ya ait olmak üzere Afrika'nın hiçbir yerinde tapınak bulunmamakta bunun yerine daha düşük seviyedeki ruhlarla mabet olmadan ibadet edilmektedir.<sup>19</sup>

Biyo-ekolojik açıdan Afrika'nın zengin bir doğal çevreye sahip olması Şaman kültürüne de yansımıştır. Şamanik Afrika'da insandan arındırılmış ve hatta negatif açıdan yasaklanmış anlamında kullanılan kutsal terimi ile tabu hâline sokulan kutsal alanlar bilhassa çalı ağaç kümeleri veya koruluklar mevcuttur. Uganda veya Tanzanya gibi ülkelerde çokça görülen bu tür mukaddes koruluklar, çeşitli bitkilerin yanı sıra barındırdığı her türlü hayvan ve zengin böcek çeşitleri tarihsel açıdan mukaddes emanet kabul edilmektedir.

Kutsal sayılan korulukların bütün barındırdığı canlılarla Afrikalıların geleneksel inanç sistemindeki önemi, özellikle yaşama sağladığı kaynaklarla ve insanlaşmaya verdiği dinamik katkılarla ölçülebilir. Bir tarafta hayvanların barındıkları bu alanların sembolik açıdan ölmüş ataların ruhlarına veya ilahlara ev sahipliği yaptığı inancı mevcuttur. Böylece buradaki doğal yaşamdaki hayvanlar da otomatik olarak mukaddes hâle dönüştürülmektedir. Diğer taraftan bu alanların tıp veya gıda kaynağı olarak dinamik önemi öne çıkmaktadır. Bu alanlara uygulanan üreme veya ölü ritüellerine baktığımızda koruluklardaki

18. Mutumbo Nkulu-N'Sengha, "God", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama (California: Sage Publishing, 2009), s. 292.

19. Molefi Kete Asente- Ama Mazama, "Introduction", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), XXIII.

gezgin hayvanlar dokunulmaz hâle gelmektedir. Hatta pek çok Afrika dinleri uzmanına göre ekolojik açıdan korulukların da ötesinde Serengeti gibi evcilleştirilmemiş hayvanların yaşadığı doğal alanlar, o bölgenin sakinleri tarafından yaşam ve sosyalleşme alanlarına dönüştürülmüştür.<sup>20</sup>

Bu açıdan Afrika'da yasaklanmış "tabu" şeklinde anlaşılan mukaddes terimi etrafında şekillenen doğal yaşama ait dağlar, ırmaklar, ağaçlar, bitkiler ve hayvanlar mevcuttur ve bunlar İlahi varlığın doğadaki tezahürleri olarak değerlidirler. Bu açıdan Afrika'da hayvanlar, bu doğal yaşam içinde en derin saygıya layık olarak ruhani, doğal ve insani ekoloji içinde en spontane formlarıyla yaşam sürerler. Bu bağlamda Afrika insanı biyo-çeşitliliği korumak üzere tasarlanmış kültürel ve dinî kodlara sahiptir. Bu açıdan bakıldığında burada yaşayan dindar insanların ritüel eylemlerinde doğaya ve doğadaki hayvanlara saygı aynı zamanda koruma refleksiyle çalışmaktadır. Çevresel sorunların olmadığı bu alanda hayvanları tehdit eden krizler de yoktur. Zira en geniş anlamıyla doğaya ait olan Afrika inanç ve uygulamaları, ağaçlık alanları geliştirmek, hayvan popülasyonunu dengede tutmak gibi çevresel krizlere çözüm üretmeye elverişli teolojik söylemlere sahiptir.<sup>21</sup>

Mali'de yaşayan *Bamana* yerlilerine göre antilop türü olan *Chiwara* adlı tanrı, mitolojik bir anlayışla insanlara tarım yapmayı öğretmiştir. Bu yerlilere göre tarım en önemli meslek olduğundan antilop formundaki bu tanrıya özel tapınma kültürleri geliştirilmiştir. Yerli halka göre bu hayvan, biyolojik açıdan toprak ile yılanın birleşmesinden yaratılmış kutsal bir varlık olup çeşitli tasvirler veya maskelerle dinî törenlerde önemli bir figür olarak yerini almaktadır.<sup>22</sup>

Afrika halkları, kültürel açıdan hayvanlara olan yakın ilgilerini ve bitmek tükenmek bilmeyen hayranlıklarını daima yansıtmaktadırlar. Hayvanlar, halk hikâyeleri veya atasözlerindeki temel kahramanlardandır. Hayvanlar, tıpkı Ezop masallarında olduğu gibi insan karakterinde olup insanlara bilgelik ve yol gösteren, konuşan ve düşünen varlıklar olarak sunulmaktadır. Buna ilave olarak yerel dinlerin örgüsündeki halk sanatında hayvanların değeri en az insanlar kadar yüksektir. Dolayısıyla hayvanların Afrika dinî kültüründeki en yüksek değerlerden biri de onların beşerin en eski ve en düşünceli formlarını yansıtmasıdır. Buradan hareketle bir insan hayvanlarla yakın ilişki içinde değil ise insani kimliğini tam yansıtamayacağı şeklinde bir temel sonuç ortaya

20. Edward P. Antonio, "Religion and the Environment", *The Wiley-Blackwell Companion to African Religion*, ed. Elias Kifon Bongmba, (West Sussex: Blackwell Publishing, 2012), s. 140-148.

21. Antonio, "Religion and the Environment", 148-151.

22. Molefi Kete Asante, "Chiwara", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asante - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 163.

çıkılmaktadır.<sup>23</sup>

Çağdaş antropolojiye göre yazılı literatürü olmayan kadim toplumlar arasında hayvanlara yönelik tavırlar genel olarak etnolojik karakterde olup arkeolojik kazılar veya antropologların yerinde gözlemlerine göre bilhassa dinî kültürel uygulamalarda, sanat veya zanaat ürünlerinde ortaya çıkmaktadır. Bu erken dönem kültürlerle ait bulgularda hayvanlarla ilintili insani tavırların hem etnolojik kökleri ve hem de teolojik anlamları hatta değer yargılarıyla ilişkili ahlaki yönleri bulunmaktadır. Bu bağlamda ortaya konan pek çok çağdaş etnolojik teoriye göre hayvan haklarına ait en gerçekçi veriler, Güney Afrika'daki çalı adamlarına ait kaya sanat çizimlerinde ortaya çıkmıştır. Bu çalı adamlarının hayvan çizimleri, son tahlilde ritüeller olarak törenleri şamanların çok boyutlu bir şekilde trans hâlinde tecrübe ettikleri rüya veya vizyonları yansıtmaktadır. Yine bu çizimlerdeki hayvan figürleri canlı, maddi ve güçlü ruhsal varlıklar olarak temsil edilmiştir.<sup>24</sup>

### 3. Hayvanlar Hakkındaki Mitler, Kültler ve Totemik İnanışlar

Afrika yerel inançlarındaki hayvan-insan birlikteliği sözlü aktarılan mitolojik öykülere de yansımıştır. Mitolojiye göre çok önceleri insanlar ile hayvanların aynı dili konuştukları birbirlerini anladıkları ve birbirleriyle güçlü işbirliği yaptıkları ifade edilmiştir. Zaman içinde bu kabiliyet körelmiş ve sadece özel bazı insanlara söz gelişi şamanlara veya ruhbanlara özgü hâle gelmiştir. Neticede bu iki tür arasındaki iletişim dünyevi anlamda kopmasına rağmen en saygın hâliyle ritüel boyutlarıyla devam etmiştir. Zira karmaşık yapıları nedeniyle hayvanlar, davranışlarını gözlemleyerek hayatı daha iyi ve derinden öğrenen insanların *ilk hayat öğretmenleri* olarak saygı görmektedirler. Söz gelişi Yukarı Nil Vadisi'ndeki yerliler için babunlar tıpkı kadim Yunan'daki *Hermes* gibi ilahlar ile insanlar arasındaki bilgiyi, yazılı ve sözlü olarak taşıyan elçi rolündedir.<sup>25</sup>

Ölüm ve kaos hakkındaki mitlere göre hayat ve ölüm çatışmasını gidermek üzere Yüce Tanrı, bukalemun gibi bazı yavaş hayat süren hayvanları insanların sonsuza kadar sürecek dünya hayatına sahip olacağı müjdesini getirmek üzere bu dünyaya yollamaktadır. Bu hayvanın gökkuşağına benzer canlı renkleri haberin renkli oluşuna işarettir. Bu mitlere göre bukalemun insanın sorunlarına cevap vermede ağır davranınca Tanrı bu sefer yabani tavşan gibi sıçrayan hızlı

23. Kofi Opoku, "Animals in African Mythology", *A Communion of Subjects: Animals in Science, Religion, and Ethics*, ed. Paul Waldau - Kimberly Patton, (New York: Columbia University Press, 2006), s. 353.

24. James A. Serpell, "Attitudes Towards Animals", *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, (Westport: Greenwood Press, 1998), 76.

25. Denis Martin, "Animal Images", s. 55.

bir hayvan göndererek ölüm haberini insanlara yollar. Tanrı, insana ebedî bir hayat dilemesine karşın insanın sebep olduğu doğadaki haksız olayların sonuçları yüzünden insan ölümlü bir varlık olmuştur. Bu bakımdan ölüm, bu mitlere göre doğadaki dışarıdan müdahale edilen düzensizliklerin doğurduğu kaosların neticesidir. Dahası insanın kavgacı oluşu ve çevresindeki doğaya karşı gaflet içinde bulunup doğaya zarar vermesi gibi hataları büyücüler temsili olarak canlandırmaktadır. Zira insan özelde hayvanların haklarını gözeten genelde doğayla uyumlu olan bir yaşam sürmelidir.<sup>26</sup>

Afrika yerli halklarındaki yaratılış mitolojilerinin bazısında hayvanların öz açısından masum oldukları, insanların onlara karşı açgözlü ve pervasız oldukları, Yüce Tanrı'nın insanların bu tavrından hoşnut olmadığı hatta öfkesine maruz kaldıkları gibi bir takım motiflere yer verilmektedir.<sup>27</sup> Örneğin Sudan ve Uganda'da yaşayan, ama köken olarak Doğu Afrika yerli kabilelerinden *Masaai* sözel anlatısına göre başlangıçta yer ve gökler bir idi. Dünyada yaşayan hayvanlar *Yüce Tanrı Ngai*'ye aitti. Gökler ve yer birbirinden ayrışınca Yüce Tanrı Ngai ve onun sürü hayvanları artık yerde değil göklerde yaşamaya başladı. Yüce Tanrı, yerde yeterince ot bitirince, hayvanlarını yeryüzüne Masaai Kabilesi'ne gönderdi ve onlara hayvanları koruyup kollamalarını emretti. Hatta hayvanların korunma emrinin yerine getirilmesini somut olarak sağlamak üzere her bir hayvanın boynunda yabancı incir ağacının köklerinden yapılmış uzun yularlar bulunmaktaydı. Bu yüzden Masaai kabile üyeleri bu ağacı kutsal kabul etmektedirler.<sup>28</sup>

Hayvanlarla ilişkili bir diğer yaratılış miti, *Nguni/Zulu* kabilesine aittir. Bu yerlilerin anlatılarında bu dünyada ilk ortaya çıkan mahluklar yukarıdan aşağıya sırasıyla atalar (*amadlozi*) yani yaşayan ölümler (*abaphansi*), insanlar (*bantu* veya *muntu*) son olarak hayvanlar (*isilwane*) ve diğer canlılar şeklindedir. Bu ontolojik hiyerarşi, ilginç bir ortaklık olarak hayvanları insanlardan hemen sonrasına getirmekte ve insanları hayvanlara karşı işlenen cezai suçluluk ve kınamaya hazırlıklı hâle dönüştürmektedir. Yine Zululara göre insanlar Tanrı'nın imgesinde yaratılmış olurken, hayvanlar, Yüce Tanrı'nın veya daha düşük ilahların sıfatlarını somut olarak temsil etmektedirler. Atalar, canlı ölümler olarak Afrika folklorunda Tanrı ile insanlar arasındaki temel bağlantıyı sağlayan köprü görevi gibi hayati bir rol oynarlar. Bunun yanında öfkelerinin indirilmesi maksadıyla Yüce Tanrı'ya veya ölmüş atalara inek, boğa, keçi veya

26. Smart, *Religions of the West*, s. 246.

27. Kai Horsthemke, "Animals and African Ethics", *Journal of African Ethics*, 7 (2007), s. 124-125.

28. Ama Mazama, "Masaai", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 397.



koyun gibi hayvanların kurban olarak sunulduğu dinî törenler de söz konusudur.<sup>29</sup>

Bir Afrika mitolojisinde bilhassa Gana ve Togo yerlilerinden olan *Fon* ve *Ewe* kabilelerine göre Yüce Tanrı *Mawu*'nun ikinci çocuğu olan *Hebiosso*, gök, şimşek ve yıldırım tanrısı olarak aynı zamanda adalet sağlayan ilke olup hayvanlara ve doğaya kötülük yapanları şiddetli bir şekilde cezalandırmaktadır.<sup>30</sup>

Bir başka Afrika mitolojisine göre ise hayvanların kendilerine özgü dilleri vardır. Bilhassa hayvan sahibi insanlar devamlı olarak onlarla meşgul olduklarında onların konuşma tarzlarına aşına olabilir ve onların neyi kastettiklerini anlayıp onlara layık oldukları davranışı gösterebilirler.<sup>31</sup>

Afrika'da hayvanlar, günlük hayatta ve ekonomik hayatta olduğu kadar folklorik hayatta da önemli rol üstlenirler. Kozmik düzenin dengesi ve hayatın hiyerarşisi adına hayvanlar Yüce Varlık tarafından bir amaç uğruna yaratılmışlardır. Bilhassa totem olarak seçilen hayvanlar, Afrikalının doğaya olan pozitif yaklaşımını ortaya koymaktadır. Öyle ki Afrikalılar, hayvanlara totem bağlamında enkarne olmuş bir tanrının bir yüzü veya arketipi olarak saygı duymaktadırlar. Burada hayvanlar bizzat tanrı değildir, ama tanrının yeryüzüne yansıyan yönünü (*Ba*) oluşturduğu için değerlidirler. Bu yüzden Afrikalıların totem kabul edilen hayvanlara olan derin saygısı teolojik anlam içermektedir. Tanrılar ve insanlar gelecek hayatta veya öteki dünyada herhangi bir hayvanın formuna girebileceklerdir. Hayvanlara duyulan bu derin ve samimi saygı sebebiyle söz gelişi kedi gibi hayvanların cesetleri de tıpkı insan kadar saygı görmekte ve öteki dünyada aynı amaçlar için ölümsüzlüğe ulaşması amacıyla korunmaktadır.<sup>32</sup> Hayvana verilen değer, ilk etapta Afrika yerlilerinin selamlanmasında kendisini gösterir. En tipik selamlama ifadesi olan “*abela*”, basit “bir nasılsınız?” sorusundan ziyade aile üyelerinin, akrabaların ve hatta hayvanların durumunu da sormaktır.<sup>33</sup>

Afrika kültürleri içinde bilhassa Nguni yerli kültüründeki *Ubuntu* (paylaşılan insanlık, insan olma bilinci, insani ilişkiler ağına bağlı olma) önemli yer tutmaktadır. Bir Afrika kültürel konsensüsü olarak *Ubuntu*'nun, kadim Mısır'da-

29. Horsthemke, “Animals and African Ethics”, s. 125.

30. Thomas Houessou - Adin, “Mawu-lisa”, *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 413.

31. James MacDonald, “Manners, Customs, Superstitions, and Religions of South African Tribes”, *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 20 (1891), 113-140.

32. Elizabeth Andrade, “Animals”, *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 56-57.

33. Emmanuel Kombem Ngwainmbi, “Abela”, *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 3.

ki *Maat* fikri gibi, en geniş canlı ekolojik sistemiyle doğa ile uyumlu olmayı, kişinin etrafındaki çevreyle saygıya dayalı ahlaki ilişkisi ve doğruluk erdemi gibi işlevsel anlamları vardır.<sup>34</sup>

Malawai ve Bantu yerlileri başta olmak üzere çoğu yerlilerin ahlak anlayışında görülen boyutuyla aynı zamanda insan haysiyeti demek olan *Bumuntu* veya ahlaki karakteri anlamına gelen *Muntu* kavramları etrafında şekillenmektedir. *Descartes*'inkine benzer bir anlayışla, "*Ben varım bu yüzden biz varız veyahut tam tersi biz varız çünkü ben varım*" şeklinde interaktif bir perspektif bulunur. Böylece *Ubuntu* bir dünya görüşü olarak aynı zamanda Afrika insanını ve diğer varlıkları birleştirici bir karakter bahşederek dayanışmayı hatta ideolojik açıdan sömürge karşıtlığını örgütleyerek kendi doğasına uygun davranmayı ve dış âleme yönelik doğal bir varlık olarak hareket etmesini istemektedir.<sup>35</sup>

Hayvan hakları konusunda Afrika kültürel çevresinde geliştirilen başka önemli kült, *Zimbabwe*'deki *Shona* kabilesine ait *Ukama* terimi etrafında şekillenmektedir. *Ukama*, insanların Tanrı, ruhlar âlemi, atalar ve bilhassa doğal çevreyle olan yakın ilişki durumunu ortaya çıkarır. Temel fikir şudur: Bireyler, içinde yaşadıkları doğal çevrede bir tür ilişkiler ağı içinde hareket etmektedir. İnsan gerçek kimlik ve şahsiyetine bu doğal ilişkiler ağı içinde kavuşmaktadır.<sup>36</sup> Bu terim yoluyla toplumsal dayanışma veya Afrika'ya özgü ilişkiye dayalı çevrecilik anlayışı geliştirmiş olan yerel kültürler, insanları diğer ölümler ve canlılarla beraber kozmik bir topluluğa dönüştürmektedir.<sup>37</sup>

*Mali*'de ortaya çıkan bir inanca göre her insan ailesi, aslında mahlukata ait uzun silsilenin bir parçasıdır. Bir başka ifadeyle bir insan doğduğunda onun ikizi olan bir hayvan herhangi bir yerde doğmaktadır. Dolayısıyla Afrika'nın yerli inancında hayvanların haklarını korumak teolojik bir eyleme dönüşmektedir.<sup>38</sup>

Daha farklı kültürlerden de söz edilebilir. Söz gelişi *Alt-Sahra* Afrika yerel halklarından *Dogonlar* atalar ile hayvanlar arasındaki bağı anlatan güçlü kültürlere sahiptir. Onların *dama* adlı maskeli bayram ritüellerinde insan-hayvan ilişkisi gün yüzüne çıkar. Öte yandan söz konusu kabileden hayvanlar bir millet olarak kabul edilmekte ve insanlara ihtiyaç anında yardımcı olan candan var-

34. Horsthemke, *Animals and African Ethics*, s. 3 ve 10.

35. Kayange - Makwinja, "Exploring the Ethical Basis of Animal", s. 35.

36. Munyaradzi. F. Murove, "An African Commitment to Ecological Conservation: The Shona Concepts of *Ukama* and *Ubuntu*", *Mankind Quarterly*, 45/2 (2004), s. 195-215.

37. Kai, "Animals and African Ethics", s. 134.

38. Willie Cannon - Brown, "Jola", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 354.

lıklar olarak görülmektedir.<sup>39</sup>

Zaten Afrika yerel dinleri kendi ortak zihinsel birlikteliği ve ritüel çoğulcu-luğu içinde kendi birliğini doğanın tamamını canlandıran ruhlara yönelik ortak ilgisine borçludur. Bu biyolojik çeşitlilik ve ekolojik çoğulculukta insanlar, taşlar, ağaçlar, hayvanlar, ırmaklar ve dağlar hayatın devamlılığını sağlayan tek bir zeminde ortaklaşa dayanışma içinde bulunurlar. Bu devamlılığın merkezinde yaşamı oluşturan bu gruplarda aktif olarak bulunan ataların ruhları bulunmaktadır. Böylece doğadaki her varlık gibi hayvanlar da en hafif terimle saygıyı hem kutsal eylem olarak tapınmayı hak etmektedir. Neticede yeryüzündeki neredeyse tüm eylemler doğmamış, hayatta olan ve ölmüş olan varlıklara bağlı olarak sürüp gitmektedir.<sup>40</sup>

Yine Afrikalıların dünya görüşlerinde veya geleneksel dinlerinde totemlerin şamanlarca icra edilen kült rolleri, insanların derin saygı ve kutsiyet duymak üzere seçtiği obje ve canlılarla uyumlu olmayı, haklarına saygılı olmayı onları öz kültürel miras olarak savunup korumayı anlatmaktadır. *Matopo Tepelerinde* veya Zimbabve'deki kazılan arkeoloji sitelerindeki bulgular göstermektedir ki yarı insan-yarı hayvan şeklindeki şamanik ifadeler hayvanların varlıklarına saygı duymak üzere geliştirilmiş bilişsel ve kutsal manevi miras olarak nesilden nesile aktarılmaktadır.<sup>41</sup>

Afrikalıların geleneksel dinlerinde epistemolojik bilgiye ulaşma yollarından biri de bilişsel olarak ruhlar, atalar, ölü akrabalar, tanrılar ve tanrıçalar gibi doğaüstü varlıklarla iletişimidir. Bu tür doğaüstü varlıklar, insanlara bilgiyi getirirken doğrudan rüya veya vizyonu kullanırken dolaylı olarak medyumlar, falcılar veya hayvanlar gibi vasıtalar kullanarak hayatın olağanüstü yönlerini veya doğanın yorumlanmaya muhtaç taraflarını açıklarlar.<sup>42</sup>

*Cochrane*, folklorik açıdan dindarların yaşadığı evlerde biyo-ekolojik faktörlerin göze çarptığından söz eder. *Ikhaya* adı verilen fiziksel mekân olarak anlaşılan evler kelimenin tam anlamıyla doğayla bütünleşik hayat ağına sahip mekânlardır. Bu evlerde toprak tarım ile işlenip bitkiler korunur, hayvanlar doğal bir ortamda yaşar. Bitkiler, ağaçlar özellikle de hayvanlar güçlü bir bağ ile yani mukaddes bir sistemle birbirine bağlı olup tamamı ev halkından kabul

39. John Grim, "Knowing and Being Known by Animals", *A Communion of Subjects: Animals in Science, Religion, and Ethics*, ed. Paul Waldau - Kimberly Patton, (New York: Colombia University Press, 2006), s. 384-385.

40. Asente - Mazama, "Introduction", XXI- XXII.

41. Vimbai Gukwe Chivaura, "Sacred, Grooves", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 298.

42. Mutumbo Nkulu - N'Sengha, "Epistemology", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 243.

edilir.<sup>43</sup>

Afrika yerel kültüründe hayvanlar insanlarla aynı çevreyi, aynı yetenekleri, aynı doğa şartlarını ve hayat tecrübelerini paylaşmaktadırlar. Hatta hayvanlar, insanlar anlamasalar bile kendilerine göre aynı hikmet kaynağını ve kaderi inşa etmekte ve gerçek dünyada insanlar tarafından gıda, elbise ve taşımacılık gibi alanlarda faydalanılmasına rağmen insanoğlunun gerçek dostu ve onun hayat-taki aynası olmayı sürdürmektedir.<sup>44</sup>

Hayvanların, Afrika sözel geleneğinde ve hikmetli atasözleri ajandasında simgesel yerlerinin oldukça pozitif olduğu ve bu durumun gerçek hayatta da karşılık bulduğu anlaşılmaktadır. Buna göre atmaca, sabrı; köpek ise ivedi şartlardaki ustaca davranmayı sembolize etmektedir. Yine karga, hikmetle özdeş iken, bizon vicdanlı olmakla birdir. Yarasa, diplomatik açıdan insanlarla ilişkilerdeki mahareti anlatırken, kartal hayatta ihtiyatlı olmanın önemini vurgulamaktadır. Leopar, azim ve kararlılığı anlamlandırırken papağan etkili ve güzel konuşmayı ifade etmektedir. Bu durum aynı zamanda Afrika'ya ait hikmetli sözlere de yansımaktadır. Söz gelişi "Leopar ümitsiz olduğunda ot yer." derken Afrikalı insanı, değişen şartlara ayak uydurma ihtiyacını kastetmektedir. Yine o, "Atın dört ayağı olsa da düşebilir." derken güçlü zamanlarda bile insanın sıkıntıya düşebilme ihtimalini göz önünde bulundurması gerektiğini anlatmaktadır.<sup>45</sup>

Neticede Afrika'daki teorik açıdan mit, kült ve folklorik olarak kendini ortaya koyan hayvan hak ve önemini vurgulayan insan davranışları, hayvanları gözeten ve onları düşünen bir anlayışta geliştirilmektedir. Böylelikle Afrikalı insanlar, etraflarındaki canlılardan bilhassa hayvanlardan bolca hikmet kaynakları keşfetmektedirler ve bu hikmet, insanların doğru bir şekilde hayat sürmesini kolaylaştırmaktadır.

#### 4. Afrika Ahlak Teolojilerinde Hayvan Hakları

Ahlak teolojileri açısından Afrika kıtasında *Afrikalılık* veya *Afrika ahlakı* diye insanın ahlaki ilişkilerini düzenleyici kabileye ahlak gibi bir kavramdan söz edilebilmektedir. Bu moral dünya görüşüyle Afrika kıtası, geniş dil, kabile ve etnik farklılıklarına rağmen pek çok ortak noktaları olan ve büyük bir etnik ahlakın entegre ettiği geleneksel inanç sistemine sahiptir.<sup>46</sup>

43. James R. Cochrane, "Religion, Health, and Economy", *The Wiley-Blackwell Companion to African Religion*, ed. Elias Kifon Bongmba, (West Sussex: Blackwell Publishing, 2012), s. 434.

44. Opoku, "Animals in African Mythology", s. 351.

45. Opoku, "Animals in African Mythology", s. 357.

46. A. C. Peterson, "Africa", *William & Mary Environmental Law and Policy Review*, 38/1 (2013), 87.

Afrikalı insan, ahlaki açıdan kendine biçilen rolü yerine getirmek zorundadır. Ahlaki teolojide sorumluluklar ve vazifeler öncelikle Tanrı'ya daha sonra atalara, sonra yaşayan insanlara daha sonra hayvanlara ve en son diğer canlılara yöneliktir. Kötülük, insana ait olarak ortaya çıkan Tanrı ile beraber bulunmayan bir özellik olmasına rağmen ahlaklı olmak, hayvanlar dâhil tüm yaratıklara karşı ilişkilerde de uygulanması gereken bir teolojik eylemdir.<sup>47</sup>

Afrika'nın geleneksel dinî etiğinin hayvanları da kapsayacak genişlikte olduğu görülmektedir. Buna göre Tanrı, hem insanların hem de hayvanların babasıdır (*Ishe Wabantu n'ebintu*). Bu açıdan doğal dünya içinde yaşayan tüm canlı ve cansız varlıklar bedeninin ayrılmaz bir parçasıdır. Tanrı'nın doğası hatta insanın doğası bu bakımdan hayvanları, ağaçları ve diğer varlıkları içermekte ve ilahi varlığın evi olan kozmosu oluşturmaktadır. Bu bakımdan iyi bir kalbi olan bir insan (*Mucima Muyampe*), tüm insanlara, tüm hayvanlara ve tüm doğal âleme iyiliğini yayar. Ahlaki ve manevi değerlerle donanmış iyi bir insanın, hayvanlar ve diğer canlılara yönelik iyiliğinde dört temel unsur söz konusudur:

1. İyi düşünce ve iyi kalp.
2. İyi konuşma.
3. İyi eylemde bulunma.
4. İyi yöntemle davranma.

Bunlar aynı zamanda hem ataların istediği hem de Yüce Ruh ve Yüce Yaratıcı olan *Shakapanga Vidye Mukulu*'un iradesine göre işleyen bir insan olma sanatıdır.<sup>48</sup>

Aslında Afrika'da tek bir ahlak sistemi yoktur aksine pek çok ahlaki bakış açısının senkretizmi bulunmaktadır. Bilhassa Afrika'nın *Sahara* altındaki bölgelerindeki toplulukların dinî kültürlerinde büyüleyici bir ortak ahlaki düzenlemeler dikkat çekmektedir. Bir bütün olarak Afrika moral teolojilerine baktığımızda genel olarak yerel inançlar ve kültürlerden hareketle ortaya çıkan antropolojik ve sosyal uygulamalardan oluştuğunu ve mitler, halk masalları, tabular, halk inanışları, folklor ve atasözleri gibi etnografik verilerde kendini gösterdiğini görmekteyiz. Bu yerel ahlaki uygulamalar, politik nasyonalizm, sosyalizm ve çok kültürlülük gibi etkilerin yanında Hristiyanlık gibi misyoner karakterdeki dinin kaçınılmaz tesiriyle şekillenmiştir.<sup>49</sup>

Afrika moral teolojileri, anlaşıldığı kadarıyla, insanın dışındaki varlıkları da, yani hayvanları ve doğadaki diğer canlıları da kuşatmaktadır. Dolayısıyla yerel ahlaki kurallar, insan ile insan olmayan canlılar arasındaki yakın ilişkileri düzenlemekte ve buradan hareketle insanı kendi atalarının da dahil olduğu

47. Horsthemke, "Animals and African Ethics", s. 125.

48. Mutombo Nkulu-N'Sengha, "Bumuntu", *Encyclopedia of African Religion*, ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, (California: Sage Publishing, 2009), s. 147.

49. Horsthemke, *Animals and African Ethics*, s. 1-3.

ruhlar âlemiyle ilintili bir hayat sürmesini sağlamaktadır.<sup>50</sup>

### 5. Afrika'da Hayvan Hak İhlalleri, İthamlar ve Eleştiriler

Batılı modern antropologların abartılı değerlendirmelerine baktığımızda Afrikalıların doğa ile ilişkileri ile Batılıların doğa ile ilişkilerindeki farklı anlayışlara ideolojik olarak yaklaştıklarını görebiliriz. Özellikle din bilimcileri açısından Afrika'yı, ilkel kültür ve vahşi düşüncelerin vatanı gören *Edward B. Tylor*'un buna bağlı geliştirdiği animizm teorisi ve onun talebesi *James G. Frazer* gibi antropologların totem, büyü ve fetişizm gibi *masa başı teorileri* şimdilerde hem uygun olmayan hem de ciddiyetsiz ve sahte bilimsellik olarak değerlendirilmektedir. Öncelikle bilmeliyiz ki, biyo-fiziksel bir dünyada bulunan Afrika yerli geleneklerinin ruh inancı, sanıldığı üzere kurgusal, sembolik veya metafor değil tamamen gerçektir. Kendi zengin ve gelişmiş dinî yaratıcılığına sahip olan Afrika inanç sistemlerini ilkelleştirme ve doğal hâli sebebiyle vahşileştirme çabaları da Batılı sömürgeci ideolojilerin doğal sonuçları olarak görülebilir.<sup>51</sup>

Böylece Batı antropolojilerinin Afrikalıları insan kabul etmeyen veya gayri insani karakterlerde veyahut vahşi gören anlayışları modern felsefelerde de belirgin hâlde görülmektedir. Söz gelişi *Hegel* daha da ileri giderek Afrikalıların ruh bilincinden mahrum olduklarını, dolayısıyla panteizm gibi bir kavramın bu kıtada olamayacağını, bundan dolayı modern anlamda monoteizmin görülmeceğini savunmaktadır. Ona göre Yüce Varlık fikri, ancak ruh terimiyle veya olağanüstü bir güç olarak anlaşılabilir. Bu yüzden *Hegel*, dinin insandan daha yüksek bir şeyin varlığıyla başlamasına rağmen Afrika'nın bu güç algısından mahrum olduğunu iddia etmektedir. Burada *Hegel*'in Afrikalıları yönelik en büyük suçlaması, onların kendilerini doğadan, hayvanlardan ve diğer varlıklardan üstün görmesi hatta kendilerini "doğanın mutlak hakimi" konumuna sokarak farklılaştırması neticesinde doğal dindarlıktan uzaklaşıp "yabınlılaştırmeleridir."<sup>52</sup>

Aslında Afrikalı için hayvanlara karşı yaklaşım, kültürel emperyalizm ve sömürgecilik öncesinde ekolojik denge gözetilerek doğal bir hayat içinde normal insani değerlerle ifade edilirken endüstriyel amaçlar peşindeki beyaz renkli Avrupalı sömürgecilerin Afrika'ya ayak basmasından sonra açık hak ihlalleri görülmüştür. Söz gelişi Batılı sömürgeci politikalar ve ideolojilerin kültürel emperyalizmi neticesinde Afrikalı insanların kendi kültüründen uzaklaş-

50. C. Kwenda, "Affliction and Healing: Salvation in African Religion", *Journal of Theology in Southern Africa*, 103 (1999), s. 10.

51. Rooney, *African Literature, Animals and Politics*, s. 12-18.

52. Rooney, *African Literature, Animals and Politics*, s. 77- 178.

masıyla beraber, ekolojik dengeyi bozucu, düzensiz sürek avları, ormanlık alanların yok edilip yeni tarım alanları açılması, hayvanları ortadan kaldıran biyo-kimyasal yapay madde kullanımı eko-biyolojik çeşitliliği değiştirebilmekte hatta türleri yok edebilmektedir.<sup>53</sup>

Afrika'nın geleneksel dinlerine yönelik ithamların başında kurban ritüellerinde hayvanların bolca kullanılması gelmektedir. Ancak modern Afrika uzmanlarına göre merhametsiz ve insanlıktan uzaklaştırıcı sömürgecilerin doğayı tahripleri ve beyaz tenli ırkçıların ayrımcılıkları aslında Afrika'nın geleneksel dinlerini de etkilemiş görünmektedir. Bilhassa Afrika'nın Alt-Sahara bölgelerinin biyo-ekolojik dünyasında özellikle hayvanlar yeni sömürgeci yaklaşımlardan fazlasıyla zarar görmektedir. Dolayısıyla doğa merkezli bir anlayıştan modern insan merkezli bencil tutumlara doğru bir kayma görülmekte ve hayvanların hayatını, özgürlüğünü ve doğal yaşam alanlarını kısıtlayıcı ve suiistimale eğilimler göze çarpmaktadır.<sup>54</sup>

Bunun yanında sözlü olarak aktarılan Afrika geleneksel inanç sisteminin, kötü ruhlardan korunmak, tanrıları hoşnut etmek veya ölü ataları yardıma çağırarak, cenaze, doğum veya evlilik törenleri gibi ritüellerde hayvanların sürekli kurban objesi olarak boğazlanmasına izin vermesi hatta bunu kutsal kült hâline getirip talep etmesi gibi katı yerel uygulamalar, günümüzde sözde medenileşmiş veya modernleşmiş Afrikalı hayvan hakları savunucuları tarafından şiddetle eleştirilmektedir.<sup>55</sup>

Afrika'da bilhassa köle, kadın ve hayvan haklarını ihlallere karşı verilen mücadeleler modernleşme veya sekülerleşme bağlamında değerlendirilmekte ve hatta bir özgürlük mücadelesi olarak görülmektedir. Hayvanlar kendi hakları için mücadele edemediğinden onlar adına insanlar bu görevi üstlenmelidirler. Gittikçe modern dünyayla entegre olan bu toplumlarda hayvanlar adına girilen hak arayışlarına *düşünsel empati* adı verilmektedir.<sup>56</sup>

### Sonuç

Batılı sömürgeci antropoloji ve felsefelerin Afrika inanç sistemlerini herhangi yüksek ahlaki kurallardan yoksun olduğu şeklindeki öznel değerlendirmeleri veyahut ilkel, vahşi kültür veya yabani gelenek gibi ideolojik yaklaşımları bilinen bir gerçektir. Aslında sanıldığının aksine Afrika kıtasına ait tek bir

53. Paul Waldau, "Pushing Environmental Justice", *A Communion of Subjects: Animals in Science, Religion, and Ethics*, ed. Paul Waldau - Kimberly Patton, (New York: Colombia University Press, 2006), s. 636-637.

54. Horsthemke, "Animals and African Ethics", s. 125-130.

55. Horsthemke, "Animals and African Ethics", s. 125.

56. B. Nneji, "Eco-responsibility: The Cogency of Environmental Ethics in Africa", *Essays in Philosophy*, 11/1 (2010), s. 31-43.

dinden veya kültürden bahsetmek hemen hemen imkânsızdır. Nitekim İlahi dinlerin teolojik açıdan Yüce Varlık'ı anlamlandırırken dogmatik, pratik ve tecrübi açıdan birbirinden farklılaşması gibi Afrika inanç sistemi de kendi biyo-ekolojik çoğulculuğu içinde farklı farklı kültürel çevrelerde, ama zengin kült uygulamaları ve anlayışları içinde birbirleriyle bağlantılı olarak değerlendirilmelidir.

En geniş anlamıyla doğa ile bütünleşen en dar anlamıyla çevreyle yakın ilişki içine giren insan modelini öne çıkaran Afrika yerel dinî kültürleri, bir boyutuyla insanlar ile hayvanların ekolojik ve biyolojik cemiyetçiliği olarak görülebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında bu inançlar, geniş yelpazede mahlukatla insanın dayanışması olarak da düşünülmektedir. Bu anlayışa göre hayvanlar ontolojik olarak bilinçli bir şekilde insanların iletişim kurduğu ritüellerde önemli bir araç, mitolojilerde bilhassa yaratmada hayati vasıta, ilk insanlar için yakın dost ve ruhlar için elçiler olarak kabul edilmektedir. Son olarak Afrikalı insanın âlemi anlamlandırmada vazgeçilmez köşe taşı sayılmaktadır.

Ritüel açıdan sunulan hayvan kurbanları bir kenara bırakılırsa hayvan haklarına karşı her türlü ihlal, onları suiistimal veya eziyet, en doğal hâliyle Afrika kıtasına yabancı terimlerdir. Doğada, sözde vahşi yaşamın acımasızlığındaki denge, orada yaşayan insanlara da uyumlu bir şekilde yansımaktadır. Afrika geleneksel inanç sisteminde hayvanların doğaya sağladığı biyo-ekolojik katkıları, insanlarca mukaddes görülüp tabularla düzenlenmişken aynı zamanda sağladıkları yaşam kaynakları olarak da değerli kabul edilmiştir. Bu anlamda Afrika yerel kültürleri, diğer kıtalardakinden daha homojen doğa merkezli ve daha antropolojik bir kozmos anlayışına sahiptir.

Bu bakımdan diyebiliriz ki Afrika dinî-ahlaki sistemi, bir bütün olarak, insan, hayvan, bitki, dağ, ırmak gibi canlı veya cansız tüm varlığı kuşatmakta ve onların ontolojik hakkını koruyan bütüncül ve entegre edici bir sisteme dönüşmektedir. Hatta canlı derken Afrikalının bilinci, sadece insanı merkeze almamakta aynı zamanda insan, hayvan bitki terimlerini beraber kullanmaktadır.

Son olarak kimi Afrika uzmanlarına göre bu kıtadaki yerel inançlar; kendi dünya görüşüne veya ahlak teolojisine hatta kültlerine bağlı kalarak hayvanlara, çağdaş Batı dünyasından daha fazla haklar vermektedir. Zira sömürgeci ve evrimci antropolojilere sahip Batılı insan sadece kendisinden olan veya kendisine benzettiği insanlarla beraber kendi dünyasını inşa ederken, Afrikalı yerel insana göre gerçek hayat diğer canlılarla beraber inşa edilen tam ve doğru yansıtılmış doğadaki yaşamın bizzat kendisidir.

#### KAYNAKÇA

Elizabeth, Andrade. "Animals". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 55-57. California: Sage Publishing, 2009.



Antonio, Edward, P. "Indigenous African Traditions as Models for Theorizing Religion", *Religion Theory Critique- Classic and Contemporary Approaches and Methodologies*. ed. Richard King, 147- 154. New York: Colombia University Press, 2017.

Asente, Molefi Kete - Ama Mazama. "Introduction". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. XXI-XXX. California: Sage Publishing, 2009.

Asante, Molefi Kete. "Animism". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 58-59. California: Sage Publishing, 2009.

Asante, Molefi Kete. "Chiwara". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 163-165. California: Sage Publishing, 2009.

Antonio, Edward P. "Religion and the Environment". *The Wiley-Blackwell Companion to African Religion*. Ed. Elias Kifon Bongmba. 140-151. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012.

Cannon, Brown - Willie. "Bull". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 140-141. California: Sage Publishing, 2009.

Cannon, Brown - Willie. "Jola". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 354-355. California: Sage Publishing, 2009.

Chivaura, Vimbai Gukwe. "Sacred, Grooves". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama, 297-298. California: Sage Publishing, 2009.

Cochrane, James R. "Religion, Health, and Economy". *The Wiley-Blackwell Companion to African Religion*. Ed. Elias Kifon Bongmba. 430-442. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012.

Grim, John. "Knowing and Being Known by Animals". *A Communion of Subjects: Animals in Science, Religion, and Ethics*. Ed. Paul Waldau - Kimberly Patton. 373-390. New York: Colombia University Press, 2006.

Goodall, Jane. "Foreword". *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Ed. Marc Bekoff. I-X. Westport: Greenwood Press, 1998.

Houessou - Adin, Thomas. "Mawu-lisa". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 412-413. California: Sage Publishing, 2009.

Horsthemke, Kai. "Animals and African Ethics". *Journal of African Ethics* 7 (2007), 119-147.

Horsthemke, Kai. *Animals and African Ethics*. New York: Palgrave Macmillan Publishing, 2015.

Kayange, Grivas M - Simon Makwinja. "Exploring the Ethical Basis of Animal". *Journal of Humanites (Zomba)* 24 (2016), 29 43.

Affliction and healing: Salvation in African Religion. *Journal of Theology in Southern Africa*, 103, 1-12.

Martin, Denisin. "Animal Images". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 54-55. California: Sage Publishing, 2009.

Mazama, Ama. "Masaai". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 397-398. California: Sage Publishing, 2009.

MacDonald, James. "Manners, Customs, Superstitions, and Religions of South African Tribes". *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 20 (1891), 113-140.

Murove, Munyaradzi F. "An African Commitment to Ecological Conservation: The Shona Concepts of *Ukama* and *Ubuntu*". *Mankind Quarterly* 45/2 (2004), 195-215.

Nneji, B. "Eco-responsibility: The Cogency of Environmental Ethics in Africa". *Essays in Philosophy* 11/1 (2010), 31-43.

Nkulu - N'Sengha, Mutombo. "God". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 281-293. California: Sage Publishing, 2009.

Nkulu - N'Sengha, Mutombo. "Bumuntu". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 142- 147. California: Sage Publishing, 2009.

- Nkulu - N'Sengha, Mutombo. "Epistemology". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 242-245. California: Sage Publishing, 2009.
- Ngwainmbi, Emmanuel Kombem. "Abela". *Encyclopedia of African Religion*. Ed. Molefi Kete Asente - Ama Mazama. 2-3. California: Sage Publishing, 2009.
- Peterson, A. C. "Africa". *William & Mary Environmental Law and Policy Review* 38/1 (2013), 81-117.
- Opoku, Kofi. "Animals in African Mythology", *A Communion of Subjects: Animals in Science, Religion, and Ethics*. Ed. Paul Waldau - Kimberly Patton. 351- 359. New York: Colombia University Press, 2006.
- Serpell, James A. "Attitudes Towards Animals". *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Ed. Marc Bekoff, 76-78. Westport: Greenwood Press, 1998.
- Smart, Ninian. *Religions of the West*, New Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Spell, James a. "Attitude Towards Animals." *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Ed. Marc. Bekoff. Westport: Greevwood Press 1998, s. 76, 78.
- Taringa, Nisbert. "How Environmental is African Traditional Religion?". *Exchange* 35/2 (2006), 191-214.
- Waldo, Paul. "Pushing Environmental Justice". *A Communion of Subjects: Animals in Science, Religion, and Ethics*. Ed. Paul Waldau - Kimberly Patton. 629-642. New York: Colombia University Press, 2006.
- Yount, Lisa. *Animal Rights*, New York: Infobase Publishing, 2008.

## ***IMAGO FEMINA: PAPA FRANCIS'TE KADIN İMGESİ***

**Arş. Gör. Duygu METE\***

**Öz:** 2013 yılından beri Katolik dünyasının ruhani liderliği görevini yürüten Papa Francis, Roma Katolik Kilisesi tarihi açısından daha önce görülmemiş ilk olarak tanımlanacak uygulamalara imza atmıştır. Kilise yasalarına ilişkin muhafazakâr duruşunun yanı sıra yeniliklere açık reformist kişiliğiyle Katolik Kilisesi'nin tabu olarak gördüğü birçok mesele üzerine yeni söylemler inşa eden Papa Francis'in hem teolojik hem de sosyo-kültürel açıdan önemli bir mesele olan kadın konusundaki tutumu da merak uyandıran ve açıklığa kavuşturulmayı bekleyen hususlar arasındadır.

Kadının hem aile hem de toplumsal hayatta tamamlayıcılık rolüne dikkat çeken Francis, Kilise'nin de kadınlar olmadan düşünülmemeyeceğini dile getirmektedir. Yeniliklere açık ve zengin bir bakış açısına sahip oluşu dolayısıyla kadını dehanın hayatın her alanında gerekli olduğunu düşünen Papa, Kilise'de kadın teolojisi geliştirme konusunda daha fazla çalışılması gerektiğini de dile getirmektedir.

Papa Francis'in yayımladığı belgeler, konuşmaları ve çalışmalarındaki kadın imgesini teo-antropolojik açıdan, aile ve Kilise temelinde ele alan bu çalışma, buna ilave olarak eklesiyoloji bağlamında yaşanan feminal sorunlar ile Mariyoloji bağlamında ortaya konan dindar kadın portresine de yer vermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Papa Francis, kadın, aile, Roma Katolik Kilisesi, Meryem Ana.

### ***IMAGO FEMINA: IMAGE OF WOMAN IN PAPA FRANCIS***

**Abstract:** Pope Francis, who has been the spiritual leader of the Catholic world since 2013, has signed the practices that will be defined as the first unprecedented in terms of the history of the Roman Catholic Church. In addition to his conservative stance on canon laws, his reformist personality open to innovations constructing new discourses on many issues that the Roman Catholic Church considers taboo Pope Francis' attitude towards women, which is an important issue both theologically and socio-culturally, are among the issues that arouse curiosity and are waiting to be clarified.

Drawing attention to the complementary role of women in both family and social life, Francis states that the Church cannot be considered as being without women. Considering that feminine genius is necessary in every field of life due to its openness and rich perspective, Pope also states that more work should be done in developing women's theology in the Church.

This article, which deals with the image of women, the image of women in the speeches, studies and documents published by Pope Francis in terms of theo-anthropologically, on the

ORCID ID : 0000-0002-6261-5428

DOI : 10.31126-akrajournal.770830

Geliş tarihi : 17 Temmuz 2020 / Kabul tarihi: 28 Ağustos 2020

\*Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü.

basis of the family and the Church, as well as includes the portrait of religious women in the context of Mariology, and feminal problems in the context of ecclesiology.

**Key Words:** Pope Francis, woman, family, Roman Catholic Church, Virgin Mary.

## Giriş

Tarihsel süreç açısından kadın ve cinsiyet konusu farklı açılardan ele alınmakla birlikte daima canlılığını korumuş önemli bir mesele olmuştur. Genel antropolojinin bir konusu olan cinsiyet, insanları kadınlar ve erkekler olarak bölen ve onları birbirinden ayırt eden, algılayıp değerlendiren bir kategoridir.<sup>1</sup> Son yüzyıllarda toplumsal cinsiyet kavramının literatüre kazandırılmasıyla birlikte cinsiyetin biyolojik yönü ile toplumsal yönü birbirinden ayrıştırılmaya başlanmıştır. Buna göre biyolojik cinsiyet (sex) doğuştan getirilen cinsiyetken toplumsal cinsiyet (gender), toplumun beklentisi ve içinde bulunulan kültürün etkisiyle şekillenen, rol ve sorumlulukların öne çıktığı bir kategoriye ifade etmektedir. Cinsiyet kavramına ilişkin iki kutuplu düzleme karşın feminist antropoloji ise bu ikisi arasındaki etkileşimin göz önünde bulundurularak bütüncül bir bakış açısıyla sosyo-biyolojik kategori inşa edilmesinin daha iyi bir tanımlamayı mümkün kılacağını savunmaktadır.<sup>2</sup>

Kadın ve cinsiyet konusuna ilişkin tartışmaları genel alandan daha özel alana indirgeyecek olursak dinî geleneklerde bu husus, ilk yaratılış hadisesine kadar götürülmekte ve kadının aile içindeki görev ve sorumlulukları ile toplumsal cinsiyet bağlamında sahip olduğu sosyal statüsü ele alınan başlıca konuları oluşturmaktadır.

Konumuz açısından bilhassa Hristiyanlıktaki kadın imajına bakıldığında bir yandan kadına büyük saygı duyulduğu görülürken diğer yandan ona genellikle düşük bir yer verildiğine ve hatta dinî cemaatin hayatından dışlanıp daha dar, özel bir dindarlık çemberi ile sınırlandırıldığına şahit olunmaktadır.<sup>3</sup> Birbirine tezat teşkil ediyor görünen bu durumda Yeni Ahit külliyatında bilhassa yer alan pasajların önemli etkisi bulunmaktadır. Burada yer alan pasajlara göre İsa Mesih sadece sözleriyle değil davranışlarıyla da kadınları yüceltmiş, seçtiği kadınları da İncil'i yayma işine katmıştır.<sup>4</sup>

Hristiyanlıkta kadımla ilgili tutum incelendiğinde Hz. İsa'nın söz ve davranışlarından ziyade kendisinden sonra Hristiyanlığın mimarı kabul edilen Aziz

1. Randi R., Warne, "Gender", *Guide to The Study of Religion*, Ed. Willi Braun, Russell T. McCutcheon, London- New York 2000, s. 140.

2. Ursula King, "Introduction: Gender and the Study of Religion", *Religion and Gender*, Ed. Ursula King, Oxford 1995, s. 5-6.

3. Peter McKenzie, *The Christians Their Beliefs and Practices*, Abingdon Press, London 1988, s. 207.

4. Ömer Faruk Harman, "Kadın", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XXVI, TDV Yayınları, İstanbul 2001, s. 85.

Pavlus (ö. MS, 67)'un etkisi olmuştur. Yahudi ve Roma pagan kültürünün etkisiyle kadının ikinci dereceden bir varlık olduğu yönündeki ifadeleriyle Pavlus, kadının Hristiyanlık tarihindeki yerini ve kaderini belirleyecek olan kişi olacaktır.<sup>5</sup> Yazdığı Mektuplarda Pavlus, kendi olmaktan uzak ve erkeğe bağımlı bir kadın profili çizmektedir.<sup>6</sup> Kadının erkekten sonra yaratılması<sup>7</sup> ve ilk günahın işlenmesi olayında<sup>8</sup> Havva'nın baştan çıkarıcı rolü dolayısıyla kadın, cinsiyet kategorisi açısından erkeğe göre daha aşağı bir konumda ve onun egemenliği altında zikredilmektedir.<sup>9</sup> Sözü edilen pasajlar doğrultusunda Pavlus'a göre ideal kadın, sessiz ve uysal olarak geri planda duran, cinsel arzularından uzak durmayı başaran ve eş olarak kocasına itaat eden kadındır.<sup>10</sup>

Pavlus sonrası Patristik dönemde Kilise babalarının kadınlara dair görüşlerinin genelde olumsuz karakterde ve Pavlus'un çizgisinde devam ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle Pavlus dönemiyle birlikte dinin kurumsallaşma aşamasında öne çıkan "baştan çıkarıcı Havva" imgesinin Kilise'de cinsiyetçiliğin sürdürülüp derinleşmesinde başlıca faktör olduğunu söylemek mümkündür.<sup>11</sup> Söz gelişi ilk dönem Kilise babalarından Tertullian (ö. M.S. 220)'a göre, günah Havva aracılığıyla dünyaya girmiştir ve en büyük ayartıcı kadındır.<sup>12</sup> Kadını "cehennemin kapısı" olarak tanımlayan Tertullian,<sup>13</sup> bu hususta özellikle Havva'yı "kusurlu" görerek onu "ölümün mimarı" şeklinde tanımlarken onun karşısına "hayat inşa edici, Tanrı'nın kelimesi, İsa Mesih'i dünyaya getiren Meryem'i" yerleştirmektedir.<sup>14</sup>

5. İsmail Taşpınar, "Yahudilik ve Hristiyanlık'ta Kadın", *Köprü Dergisi*, S. 113, 2011, s. 113-134.

6. Musa Kaval, "İlahi Dinlerde Kadın'ın Kıymet Problemi", *Akademik Bakış Dergisi*, S. 55, 2016, s. 309.

7. Yaratılış, 2:18-24.

8. Yaratılış, 3:1-20.

9. I. Korintliler, 14:34-35; I. Timoteos, 2:9-10; Asife Ünal, "Hristiyanlık'ta Kadın ve Aile Anlayışına Genel Bir Bakış", *Dinler Tarihi Araştırmaları III-2000. Yılında Hristiyanlık (Dünü, bugünü ve Geleceği)*, Dinler Tarihi Derneği Yayınları, Ankara 2002, s. 132-133.

10. Cengiz Batuk, "İsa Mesih Kadınları da Kurtaracak mı? Hristiyanlıkta Kadın Sorununa Genel Bir Bakış", *Dini Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 31, 2008, s. 22-23.

11. Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın-Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları; İstanbul 2016, s. 98-102.

12. Martha A. Brozyna, *Gender and Sexuality in the Middle Ages*, McFarland Company, North Carolina 2005, s. 23.

13. Batuk, "İsa Mesih Kadınları da Kurtaracak mı? Hristiyanlıkta Kadın Sorununa Genel Bir Bakış", s. 27-29.

14. Henry Bettenson, *The Early Christian Fathers*, Oxford University Press, London 1969, s. 115-126; Rosemary Reuther, "Misogynism and Virginal Feminism in the Fathers of the Church", *Religion and Sexism: Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*, Simon and Schuster Company, New York 1974, s. 157.

Kadınların entelektüel açıdan erkekler kadar becerikli olmadığını düşünen bir başka Kilise babası İskenderiyeli Aziz Clement (ö. M.S. 215) de kadınların yaratılış olarak çocuk doğurmak için donatıldığından bahsetmektedir.<sup>15</sup> Bu olumsuz değerlendirmelere benzer şekilde kadının çocuk doğurma konusu dışında Tanrı'nın kadını yaratmadaki esrarının ne olabileceğini düşünen Aziz Augustine (ö. MS, 430), kadınları şeytanın kötülük planlarının aracı, bütün tartışmaların ve kavgaların kaynağı olarak takdim etmektedir.<sup>16</sup> Ona göre kadın, Tanrı'nın yaratma planının bir parçası olarak erkeğin gerisinde olduğu için hiçbir zaman erkekle eşdeğer olamaz.<sup>17</sup> Augustine'nin kadın konusundaki düşüncelerine benzer görüşler ortaya koyan Orta Çağ Hristiyan teolojisinin önde gelen ismi Thomas Aquinas (ö. 1274) da fiziksel, biyolojik ve psikolojik tabiatı itibarıyla güçsüz ve eksik bir varlık olarak tanımladığı kadının daha aşağı bir statüde ve erkeğe bağımlı olduğunu ifade etmektedir.<sup>18</sup>

Sonuç olarak Pavlus, Patristik dönem ve Orta Çağ boyunca Hristiyan dünyasında yaratılış hikayesi temel alınarak bütün kadınların insanoğlunun düşüncesine sebebiyet verdiği kabul edilen Havva ile özdeşleştirildiği ve erkeğe kıyasla ikinci derecede varlık olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Diğer taraftan Hristiyan teolojisinde asli günahın bir parçası ve kötülüğün kaynağı olarak görülen Havva'ya karşı bir antitez olarak Meryem Ana'nın öne çıkarılıp "tanrı annesi" olarak takdim edilmesi ile kadın imajı yükseltilmeye çalışılmıştır.<sup>19</sup> Kadına yönelik bu iki uçlu bakış açısı ise liberal teologlar ve feministlerin eleştirilerine maruz kalmış ve bu durum 1960'larda Hristiyan feminist teolojilerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.<sup>20</sup> Bu teolojiler bir yandan Kutsal Kitap'ın erkek egemen kültür tarafından yorumlanmasına karşı çıkarken diğer yandan Mesih'in gözündeki kadın eşitliğini, kadınların ruhbanlığını ve kadın dindar antropolojisini ön plana çıkararak asırlardır devam eden "düşen kadın" imajının yeniden şeref kazanması üzerinde durmaktadır. Zaman zaman tarihsel uygulamaları eleştiren Hristiyan feminist teolojiye göre bilhassa Kitab-ı Mukaddes, babalar (patriarch) sayılan bir kısım erkekler tarafından erkek egemen (androcentric) kültürler içinde yazılıp yorumlanmıştır. Dolayısıyla kültürlerin

15. John Ferguson, *Clement of Alexandria*, Twayne Publishers, New York 1974, s. 136.

16. James A. Brundage, *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1987, s. 85-86.

17. Rosemary Radford Reuther, *Women and Redemption: A Theological History*, Fortress Press, Minneapolis 1998, s. 4-5.

18. Thomas Aquinas, *Summa Theologica V*, çev. Fathers of the English Dominican Province, Cosimo Publishing, New York 2007, s. 2686.

19. Harman, "Kadın", s. 82-86.

20. İlbey Dölek, "Feminist Kristoloji Bağlamında Yeni Ahit Metinlerindeki Kadınların Konumu ve Rolü", *Antakiyat/Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2, s. 32.

yoğurduğu erkek egemen beşer iradesi ile Tanrı iradesinin birbirinden ayrıştırılması gerekmektedir.<sup>21</sup>

Çağdaş dünyaya bakıldığında ise kadın konusu çeşitli gelişmeler ve süreçlerin etkisiyle içinde birtakım problemler barından ve çözülmesi gereken bir konu hâline gelmiştir. 1800'lü yılların sonlarından yirminci yüzyıla kadar Batı toplumundaki önemli değişiklikler kadınlar hakkındaki Kilise öğretilerini de değiştirmiştir. Nitekim hızlı sanayileşme, kadınlara siyasi hakların verilmesi, bilimsel gelişmeler, feminist hareketler, cinsiyet üzerine araştırmalar, kadınların Kilise yönetimi ve teolojik eğitimine katılmaları gibi faktörler kadınların yaptıklarını ve onların kendilerini nasıl gördüğünü etkilemiştir.<sup>22</sup>

Bu süreçte Roma Katolik Kilisesi de kadının statüsündeki devrimsel değişimlerin sadece bir gözlemcisi olmakla kalmamış aynı zamanda katılımcısı olmuştur. Özellikle II. Vatikan Konsili (1962-1965) ile kadına yönelik dinî bakış açısında ve Kilise'nin evrensel yasasındaki kanonik statüsünde kayda değer bir değişim yaşanmış; Papalık ve diğer resmi öğretiler benzeri görülmemiş bir şekilde kadın konusuna eğilmiştir. Bu öğretilerle Kilise, Hristiyan inancı ışığında modern toplumdaki kadınların ihtiyaçları konusunda söz söylemeyi ve sosyal meseleleri yeni ve yaratıcı bir şekilde ele almayı amaçlamıştır.<sup>23</sup>

Kilise'nin değişmez öğretileriyle tarihsel süreç içinde değişen öğretiler arasında bir ayırım yapılacak olursa çifte ahlak standardını reddetme, evliliğin kutsallığı, kadınların eş ve anne olarak toplumdaki rolünün bitirilmesine karşı olma, eğitim olanaklarının geliştirilmesi, tefekkür ve sosyal hizmete ayrılmış bakire hayatın yüceltilmesi gibi hususlar değişmeyen ilkeler arasında sayılabilir.<sup>24</sup> Kadınların çalışma hayatında, politik katılım ve kültürü şekillendirmede erkek ile eşit katılıma sahip olması ve kamusal alanda yetenekli kadınların desteklenmesi ise değişen ve ilerleme kaydedilen hususlar arasındadır.<sup>25</sup> Diğer yandan Kilise, kadının ev hayatındaki ayırt edici ve hayatî rolü üzerinde durmayı da ihmal etmemiştir. Bu noktada "tamamlayıcılık" rolüne dikkat çeken Kilise, antropolojik ve teolojik inanç açısından kadın ve erkeğin Tanrı karşı-

21. Mustafa Alici, "Mutfakta Pişir Mutfakta Ye: Çağdaş Dinler Tarihi Metodolojisinde Feminist Yaklaşım", *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, S. 2, 2005, s. 84.

22. B. E. Reid, "Woman and Papal Teaching", *New Catholic Encyclopedia*, Vol. XVI, Ed. Berard L. Marthaler, Thomson Gale Publisher, New York 2003, s. 823.

23. R. McDermott, "Woman, Canon Law on", *New Catholic Encyclopedia*, Vol. XVI, Ed. Berard L. Marthaler, Thomson Gale Publisher, New York 2003, s. 819.

24. L. F. Cervantes, L. Harrington, "Woman", *New Catholic Encyclopedia*, Vol. XVI, Ed. Berard L. Marthaler, Thomson Gale Publisher, New York 2003, s. 818.

25. Jill Peterfeso, "Vatican II and The History of Interpretation the Case of Roman Catholic Womenpriests", *The Long Shadow of Vatican II*, Eds. Lucas Van Rompay, Sam Miglarese and David Morgans, University of North Carolina Press, s. 89-94.

sında eşit onura sahip olmakla birlikte, birbirini tamamlayan nitelikleri ve işlevlerinin olduğunu ifade etmektedir.<sup>26</sup>

Kilise'nin Sanayi devrimi sonrası Papa Leo XIII (1878-1903) ile başlayan ve II. Vatikan Konsili ile devam eden kadına yönelik tutumunda olumlu anlamdaki bu değişim, Papa Francis'e kadar giderek yükselen bir ivmeye sahip olmuştur. Söz gelişi yayınladığı belgelerde (encyclical) kadın ve erkeğin eşit onur hakkına sahip olduğunu vurgulayan Papa Paul VI (1963-1978), kadınların çalışma hayatının her alanına daha fazla katılımı konusunda da Kilise'nin her daim zamanın işaretlerini incelemek ve bunları İncil'in ışığında yorumlamakla yükümlü olduğunu dile getirmiştir. Kadınların ahlaki ve manevi gücü ile Tanrı'nın özel yolla insan varlığını ona emanet ettiğini belirten Papa Paul VI, bu anlamda kadının başka bir bene sahip olduğunu ifade etmiştir.<sup>27</sup> Paul VI'dan sonraki Papa II. John Paul (1978-2005) da kadınlarla ilgili endişeleri ele almış ve kadınların sosyal hayata katılımdaki meşru isteklerinin -ev hayatlarındaki rolüne engel olmayacak şekilde olması kaydıyla- desteklenebileceğini belirterek bu konuda yeniden bir sosyal değerlendirme yapılması çağrısında bulunmuştur.<sup>28</sup>

Papa Francis öncesi Katolik Kilisesi ve Papalık kurumunun kadın algısına ilişkin kısa bir girişin ardından çalışmanın devamında Papa Francis'in yayınladığı belgeler, konuşmaları ve çalışmalarındaki kadın imgesini aile ve Kilise içindeki yeri başta olmak üzere teo-antropolojik açıdan ve örnek dindar profili bağlamlarında ortaya koymaya çalışacağız.

### **1. İnsan Olarak Kadın: Papa Francis'te Teo-Antropolojik Açıdan Kadın**

Katolik dünyasının ruhani lideri Papa Francis -tam adıyla Jorge Mario Bergoglio- 17 Aralık 1936 tarihinde İtalyan bir demiryolları işçisinin beş çocuğundan biri olarak Arjantin'in başkenti Buenos Aires'te dünyaya gelmiştir. Birçok Arjantinli gibi ataları İtalyan olan Bergoglio, temel eğitimden sonra bir kimya laboratuvarında çalışmış ve 1958'de Cizvitler Tarikatına katılmıştır. 1969'da papaz, 1998'de ise Buenos Aires Başpiskoposu olarak takdis edilen Jorge Mario Bergoglio, 2001'de Papa II. Jean Paul tarafından kardinalliğe yükseltilmiştir.<sup>29</sup>

26. Reid, "Woman", s. 824.

27. [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19651207\\_gaudium-et-spes\\_en.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_en.html) (17.06.2020).

28. Reid, "Woman and Papal Teaching", s. 826; Ayrıntılı bilgi için bkz. [http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_14091981\\_laborem-exercens.html](http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091981_laborem-exercens.html) (17.06.2020).

29. Ayrıntılı bilgi için bkz. Amanda Lanser, *Pope Francis Spiritual Leader and Voice of the Poor*, Abdo Publishing Company, Minnesota 2014, s. 7-53.



Papa XVI. Benedict'in Şubat 2013'teki istifasının ardından 13 Mart 2013'te Vatikan'da yapılan seçimle, Bueonos Airesli bir Cizvit olan Kardinal Bergoglio, modern çağların Avrupa dışından seçilen ilk papası olmuştur. 266. Papa olarak Katolik Kilisesi'nin başına geçen Bergoglio, İlk Cizvit ve Latin Amerikalı Papa olmasının yanında Francis adını seçmesi dolayısıyla birçok açıdan ilkleri temsil etmektedir.<sup>30</sup>

Bergoglio'nun ismini aldığı Francis ismi, İtalya'nın Assisi kentinde doğan ve İsa'nın izini takip ederek basit ve münzevi bir hayat tarzını tercih eden Fransisken Tarikatının kurucusundan gelmektedir. Ölümünden sonra Aziz ilan edilerek kendisi için her yıl anma günü düzenlenen Francis, İsa Mesih'in kendisine "Kilisemi onar" dediğine inanılan ve yoksulların dostu olarak İtalya'da oldukça sevilen ve saygı duyulan bir kişidir.<sup>31</sup>

Jorge Mario Bergoglio da alçak gönüllülüğü ve sade bir yaşam sürmesi ile tanınmaktadır. Papanın Francis ismini alma kararı, Aziz Francis gibi basitçe ve yoksullar arasında yaşama kararlılığının bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Kuşkusuz onun bu tercihinde oldukça hassas kişiliğe ve sade bir hayat tarzına sahip kadın olan büyükannesi Rosa Margarita Vassallo'nun da etkisi bulunmaktadır. Bugün dahi Francis'in Kilise'deki kadınlardan ve onların etkin faaliyetlerinden bahsettiğinde büyükanne Rosa'nın onun hafızasındaki yankıları hissedilmektedir.<sup>32</sup>

Papa Francis de dahil olmak üzere kadınlar konusunda din adamlarıyla konuşulduğunda onların genellikle anneleri, büyükanneleri veya onlara ilkokulda öğretmenlik yapan bir rahibeden bahsettikleri dikkat çekmektedir. Dinî liderlerin bu konuşmalarında çoğunlukla kadınların ev içi katkılarından -sözgelişi çocukları büyütme, onlara inanç ve temel değerler hakkında bilgi verme gibi- övgüyle bahsettikleri görülmektedir.<sup>33</sup> Bu hususta Papa Francis de kendi ailesindeki kadınlara özellikle babaannesi Rosa Margarita Vassallo'ya olan sevgi ve muhabbetini dile getirmektedir.<sup>34</sup>

Kendisiyle yapılan röportajlarda Francis, ailesine ilave olarak hayatına önemli katkılarda bulunan kadın şahsiyetlerden de bahsetmektedir. İlerde Katolik Kilisesi'ne Papa olarak seçilecek Francis'e patronluk yapan kadın Esther Ballestrino onlardan biridir. O büyük kadına çok şey borçluyum diyen Papa, onun kendisine sıkı çalışmanın önemi ve politika hususlarında çok şey öğret-

30. John L. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, Time Books Publishing, New York 2015, s. 17.

31. Lanser, *Pope Francis Spiritual Leader and Voice of the Poor*, s. 80-83.

32. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 19.

33. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 199.

34. Austen Ivereigh, *The Great Reformer: Francis and the Making of a Radical Pope*, Henry Holt Company Publishing, New York 2014, s. 13.

tiğinden söz etmektedir.<sup>35</sup> Yine Francis ile yakın olan kadın şahsiyetler arasında çeşitli kadın gazeteciler ve İtalya’da kurulan karizmatik bir hareketin bir dalı olan Arjantin’deki Comunità di Gesù’in lideri Julia Torres’in adı da geçmektedir. Francis başpiskoposluk yaparken Torres, onunla sık sık temasa geçmiş ve çeşitli konularda onun en yakın danışmanlarından biri olmuştur.<sup>36</sup>

Kendi hayatında önemli yer etmiş kadınlardan başlayarak kadınların insan hayatındaki yeri ve önemine her fırsatta vurgu yapan Papa, kadınları Tanrı’nın yarattığı en güzel şey olarak tanımlamaktadır. Kadınların yaratılış açısından erkeklere nazaran daha hassas, yeniliklere açık ve zengin bir bakış açısına sahip olduğunu belirten Francis, bilhassa annelik rolü dolayısıyla kadınların erkeğin bir adım önünde yer aldığını ifade etmektedir. Buna ilave olarak hayatın her alanında kadınların haklarının korunmasının onların değerini korumak anlamına geleceğini düşünen Francis’e göre kadınların eğitim ve istihdam hakkını tanımak ve kendi siyasi haklarını kullanma özgürlüklerini sağlamak temel bir gerekliliktir. Ayrıca, kadınların inanç ve haysiyet ilkelerine aykırı olan tarihsel ve sosyal koşullardan kurtulmaları için çaba gösterilmelidir. Kadınları cinsel sömürüye karşı korumak ve mal, zevk veya finansal kazanç nesnesi olarak muamele görmekten korumak da gereklidir. Bunun için kadınların haysiyetini aşağılayan tüm insanlık dışı ve kaba uygulamalara bir son verilmesi gerektiğini ifade eden Papa, kadınların haklarından tam olarak yararlanmasını engelleyen yasaları değiştirmek için hep birlikte çaba gösterilmesinin gerekliliğine ve önemine dikkat çekmektedir.<sup>37</sup>

Papa Francis’e göre kadın haklarının tanınması ve onların kamusal yaşama katılmaları konusunda önemli ilerlemeler kaydedilmiş olsa da, bazı ülkelerde bu hakların geliştirilmesi için daha fazla çalışılmalıdır. Zira kadınsı deha, toplum hayatındaki tüm alanlarda gerekli olduğundan, kadınların ev dışında sosyal hayattaki varlığı garanti edilmelidir. Bunun için öncelikle hâlâ devam eden kabul edilemez geleneklerin, onurlu çalışma ve karar verme rollerine eşit erişim eksikliğinin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Tarihte kadınları daha aşağı olarak gören ataerkil kültürlerin aşırılıkları olmakla birlikte kendi günümüzde de taşıyıcı annelik ve “mevcut medya kültüründe kadın bedeninin sömürülmesi ve ticarileştirilmesi” gibi durumların varlığından bahseden Papa, bunların göz ardı edilemeyeceğini ve kadına hak ettiği önemin verilmesi

---

35. Paul Vallely, *Pope Francis Untying the Knots The Struggle for The Soul of Catholicism*, Bloomsbury Publishing, New York 2015, s. 45.

36. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 200-203.

37. <http://w2.vatican.va/content/francesco/en/travels/2019/outside/documents/papa-francesco-emiratarabiuniti-2019.html>.

gerektiğini ifade etmektedir.<sup>38</sup>

## 2. “Hayatın Kaynağı” Anne ve “Tamamlayıcı” Eş Olarak Kadın: Papa Francis’te Aile İçindeki Kadın

49. Dünya Sosyal İletişim Günü’nde “sevgi armağanı ile ayrıcalıklı bir karşılaşma yeri” olarak tanımladığı aileyi ana tema olarak ele alan Papa Francis, Kilise tarafından önemli etkiye sahip olan bu konunun bu ve bundan sonraki iletişim gününde de referans noktası olmasının daha uygun olacağını ifade etmiştir. Geleceğin teminatı olması hasebiyle aile kurumunun korunması gerektiğine dikkat çeken Papa, duanın ve inancın ilk öğrenildiği yer olan aileyi “Tanrı’nın büyük ailesi, Kilise’nin üyeleri” olarak tanımlamaktadır.<sup>39</sup> Diğer yandan aileyi annenin kalp atışının güven verici sesi ile korunan ana rahmine benzeten Papa, buna ilave olarak anne karındaki hayatı insan için ilk iletişim okulu olarak tasvir etmiştir.<sup>40</sup>

Tarihsel süreçte şovenizmin cazibesinin toplumda kadınların görünür olmasına izin vermediğini ve dolayısıyla Kilise’de kadına yönelik boyutun fazla vurgulanmadığını dile getiren Papa, bu doğrultuda anneye de her zaman doğru bir şekilde saygı gösterilmediğini belirtmektedir. Tarih boyunca insanın düşmanı Şeytan’ın kurtuluş ve hayatın olduğu yerlere daha fazla saldırdığına dikkat çeken Papa, bir varoluş yeri olan kadının da bu anlamda en çok saldırıya uğrayan varlık olduğunu ifade etmektedir. Kadının en çok saldırıya uğrayan yer olmasının onun önemini ortaya koyduğunu belirten Papa, bununla birlikte Kilise hayatının temelinde İsa’nın annesinin bulunduğuna işaret etmektedir.<sup>41</sup>

Papa’ya göre kadın kimliğinin Hristiyanlıkta Meryem figürüne yansıyan başka bir işlevi bulunmaktadır: toplumu kucaklayan, toplumun annesi olma figürü. Kadının annelik ve şefkat armağanına sahip bir varlık olduğunu ifade eden Papa, eğer bu zenginlik olmasaydı dinî bir topluluğun sadece bağınaz olmakla kalmayıp aynı zamanda sert, acımasız ve zorla dindarlaştıran bir topluma dönüşeceğini ifade etmektedir.<sup>42</sup>

Aile içinde iş bölümündeki çabası, çevresine özeni ve dikkatinin yanı sıra

38. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20160319\\_amoris-laetitia\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20160319_amoris-laetitia_en.pdf) (01.06.2020).

39. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/messages/communications/documents/papa-francesco\\_20150123\\_messaggio-comunicazioni-sociali.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/messages/communications/documents/papa-francesco_20150123_messaggio-comunicazioni-sociali.html) (07.05.2020).

40. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20131124\\_evangelii-gaudium.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html) (09.06.2020).

41. Jorge Mario Bergoglio, Abraham Skorka, *On Heaven and Earth Pope Francis on Faith, Family, and the Church in the Twenty-First Century*, çev. Alejandro Bermudez, Howard Goodman, Bloomsbury Publishing, London 2013, s. 102.

42. Bergoglio, Skorka, *On Heaven and Earth Pope Francis on Faith, Family, and the Church in the Twenty-First Century*, s. 102.

çocuklarının bakım ve problemleriyle ilgilenen annenin bu çabalarının görmezden gelinmemesi gerektiğine vurgu yapan Papa, kadınların yalnızca çocuk dünyaya getirmediklerini aynı zamanda böyle yapmakla bir hayat bahşetme tercihi bulduklarının altını çizmektedir. Bu yönü dolayısıyla yeni bir insanı vücuda getirerek ona yaşam kazandıran kadın, hayatın öznesi konumunda yer almaktadır. “*Kadınların haklarını savunma noktasında tekdüzelik talep etmeyen ya da anneliği inkâr etmeyen bir feminizm kesinlikle değer veriyor*” diyen Francis, seküler açıdan anne varlığı ve rolünün zayıflatılmasını sosyolojik açıdan dünya için ciddi bir risk olarak nitelendirmektedir.<sup>43</sup>

Buna ilave olarak kadınların üstlendikleri annelik rolünün ben-merkezci bireyciliğin yayılmasına karşı en güçlü önleyici unsur olduğunu ifade eden Papa, annelerin olmadığı toplumun kişisiz, insanlıktan çıkmış bir topluma dönüşeceğini belirtmektedir. Zira anneler en kötü anlarda bile sahip oldukları şefkat, fedakârlık ve manevî güçleri sebebiyle aileyi ayakta tutmayı başarabilmektedir. Bununla birlikte çocuklara dinî inancın ilk tohumlarını aşılayan ve ilk dini pratikleri öğreten anneler olmasaydı dinî inanç, saf ve derin sıcaklığının önemli bir kısmını da kaybederdi.<sup>44</sup> Bunun için kadınların özel hassasiyet, incelik ve şefkat gibi sahip olduğu özelliklerin aile üyeleri için önemi ve faydası üzerinde duran Francis, ahlaki ilkelerin ve inancın gelecek nesillere aktarılması için ev ortamında kadınların gerekliliğine vurgu yapmaktadır.<sup>45</sup>

Postmodern ve küreselleşmiş çağın bireyciliği teşvik eden, kişisel ilişkilerin gelişimini, istikrarını zayıflatan ve aile bağlarını bozan bir yaşam tarzını desteklediğini belirten Francis,<sup>46</sup> günümüz dünyasında erkekler ve kadınların yaygın bireycilik riskiyle karşı karşıya olduğunu ifade etmektedir.<sup>47</sup> Bu bağlamda insanları bir arada tutan aile kurumunun önemine özellikle dikkat çeken Papa Francis, bu kurumun sağlıklı bir şekilde yürümesi ve nesiller yetiştirebilmesi için kadın ve erkeğin birbirine karşı rollerine de değinmektedir. Bugün aile içinde yaşanan sorunların ve artan karışıklığın çoğunun kadına verilen özgürlükten kaynaklandığına inananların var olmakla birlikte bu argümanın geçerli olmadığından hatta bir tür erkek şovenizmi olduğundan bahseden Francis, sınıktıları aşmada sevgi ve karşılıklı sorumluluk duygusunun önemine işaret etmektedir. Bu konuda Efesliler’e Mektup’ta yer alan “...*kocanıza tabi/bağımlı*

43. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20160319\\_amoris-laetitia\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20160319_amoris-laetitia_en.pdf) (01.06.2020).

44. Pope Francis, *On The Family*, çev. L’Osservatore Romano, Ignatius Press, Vatican 2015, s. 6-7.

45. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 216.

46. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20131124\\_evangelii-gaudium.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html) (09.07.2020).

47. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20150524\\_enciclica-laudato-si.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html) (09.07.2020).

*olun.*<sup>48</sup> şeklindeki pasajın zamanın kültürel durumunu yansıttığını belirten Papa'ya göre burada asıl olan iletilen mesaja odaklanılması gerektiğidir. Bu pasajın yorumunu Aziz John Paul II'nin ifadesiyle aktaran Papa, “sevginin, karının kocanın kulu ya da kölesi olabileceği her türlü boyun eğmeyi dışladığını ve evlilik yoluyla kurulan birliğin karşılıklı bir ben bağıışı ve boyun eğmeden oluştuğunu” belirtmektedir.<sup>49</sup>

Günümüzde bazı evliliklerde kadınların maruz kaldığı utanç verici kötü muamele, sözlü ve fiziksel şiddet ile erkeksi güç gösterilerinin, evlilik birliğinin doğasıyla çeliştiğini dile getiren Francis, Efesliler'e Mektup'ta yer alan “*Kocalar da eşlerini kendi bedenleri gibi sevmelidir*”<sup>50</sup> ve “*Birbirinize bağımlı olun*”<sup>51</sup> şeklindeki pasajların aile içinde eşlerin birbirine kayıtsız kalmasının ve bencilliğin önüne geçme adına yol gösterici nitelikte olduğunu ifade etmektedir.<sup>52</sup>

Netice olarak kendi hayatından yola çıkarak kadınların eş ve anne olarak aile içindeki rolüne dikkat çeken Francis, tarihsel süreçte saygınlık açısından gereken önem verilmeyen kadına hak ettiği değerin verilmesi gereğini dile getirmekte ve bu konuda hep birlikte çaba gösterilmesi için çağrıda bulunmaktadır.

### **3. Katolik Feminal Teoloji Bağlamında Kadın Dindarların Etkisini Geliştirme Çabaları: Papa Francis'e Göre Eklesiyoloji ve Kadın**

Dindar kadınların Kilise'deki yeri ve sahip olduğu roller, göreve geldiği dönemden itibaren Papa Francis'e yöneltilen başlıca sorular arasındadır. Dindar kadın ve erkeğin bugünkü Kilise'deki yeri nedir? sorusuna “Dindar kadınlar ve erkekler Tanrı'nın elçisidir” şeklinde cevap veren Papa, onların hayatlarını Baba'ya, itaate adayan ve İsa Mesih'in takipçisi olmayı seçen kişiler olduğunu belirtmiştir.<sup>53</sup>

Kadınların Katolik Kilisesi içerisindeki yeri bağlamında kadınlara ilişkin önemli bir mesele olarak onların papaz olup olamayacağı konusu ön plana çıkmaktadır. Uzun yıllardır tartışılan bu konuya yönelik soruya iki kez sert bir şekilde “Hayır” cevabını veren Papa Francis, II. Jean Paul'un 1994 yılında ifade ettiği “*İsa Mesih'in tüm Havarileri erkekti*” şeklindeki kadınların papaz

48. Efeslilere Mektup 5: 22.

49. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20160319\\_amoris-laetitia\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20160319_amoris-laetitia_en.pdf) (01.06.2020).

50. Efesliler'e Mektup 5: 28.

51. Efesliler'e Mektup 5: 21.

52. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20160319\\_amoris-laetitia\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20160319_amoris-laetitia_en.pdf) (01.06.2020).

53. Pope Francis and Antonio Spadaro, “The Heart of a Jesuit Pope: Interview with Pope Francis”, *An Irish Quarterly Review*, Vol. 102, s. 268.

olmasına kapıları tamamen kapatan deklarasyonunu hatırlatarak kararın bu yönde kesin olduğunu ve onun bu konudaki açık kararının hâlâ geçerli olduğunu ifade etmiştir.<sup>54</sup>

Diğer yandan Kilise'nin bu konudaki tavrına bakıldığında kadınları rahipliğe kabul edilmemesinin temel nedeni olarak Mesih'in örneğine bağlı olmak ön plana çıkmaktadır. İsa Mesih'in başrahip olması ve rahipliğin ondan geçmesi başta olmak üzere Havariler arasında kadınların bulunmaması rahipliği erkeklerle sınırlandıran başlıca sebepler arasındadır.<sup>55</sup>

Francis, Kilise içinde güçlü bir kadın varlığı çağrısında bulunmakla birlikte bunun kadının baskın karaktere dönüşmesine sebebiyet vermesine karşı olduğunu da ifade etmektedir. Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki Papa Francis, kadınlara yönelik özgürlük sunan bazı modellerin gizli bir baskın, üstün olma hissi taşıdığından şüphe duyan ilk papa değildir. Papa II. Jean Paul, kadınların eş ve anne olma rollerini yeniden canlandıran yeni bir feminizm anlayışını sıklıkla talep ediyordu. Yine Papa XVI. Benedict de henüz kardinal iken insani ilişkileri iktidar yarışması olarak anlayan ve faydacı mantığa dayanan bazı feminist akımlar üzerinde durmuştur. Francis'e göre ise feminizm, iddia ettiklerini temsil eden bir karakter arz etmemektedir. Zira bu felsefe kadınları intikamcı ve kindar bir savaş seviyesine getirmektedir. Yirminci yüzyılda feminist kampanyaların istediklerine ulaştığından ve sona erdiğinden bahseden Papa, sürekli bir feminist felsefenin kadınlara hak ettiği saygınlığı vermeyeceğini dile getirmektedir.<sup>56</sup> Ona göre aslında gerçek feminizm, erkeklerle bir güç ve silahlanma yarışı değil kişinin değer ve haysiyetini kıymetlendirme yoludur. Bu doğrultuda gerçek feminizm, tamamlayıcılığı benimsemek yani erkek ve kadınların daha geniş dünyada ve Kilise içinde farklı ama tamamlayıcı roller oynadığı fikrini kabul etmektir. Diğer yandan ona göre bir kadının rahip olması, onu erkekten daha aşağı konuma indirgemez.<sup>57</sup>

Francis'in Kilise ve kadın konusundaki görüşlerine daha açıklık getirmesi açısından 2013 yılında İtalyan gazetesi La Stampa'nın Papa Francis ile gerçekleştirdiği röportaj da önem arz etmektedir. Gazetecinin "Kadınlar kardinal olabilir mi?" sorusuna Francis, "*Kadınlara Kilise'de yer verilmeli ama ruhban laştırılmamalı; kim ki kadınların kardinal olmasını düşünür o, ruhban yasa-*

54. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 192.

55. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 204-205.

56. Bergoglio, Skorka, *On Heaven and Earth Pope Francis on Faith, Family, and the Church in the Twenty-First Century*, s. 104.

57. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 206-208; Bergoglio, Skorka, *On Heaven and Earth Pope Francis on Faith, Family, and the Church in the Twenty-First Century*, s. 102.

sından acı çeker.” şeklinde cevap vermiştir. Ona göre kadınların rolünü yükseltmek için onların din adamlığına yükseltilmesi gerektiği düşüncesi yanlıştır.<sup>58</sup>

Yine bu hususta kadın meseleleriyle ilgilenen bir kadın gazeteciyle yaptığı röportajda kendisine yöneltilen “Kadınlar hakkında çok az konuşuyorsunuz ve bunu yaptığınızda, kadını daha ziyade eş ve anne olarak kadın yönlerinden ele alıyorsunuz. Şimdi kadınlar devletleri, çok ulusluları, orduları yönetiyor. Sizce kadınlar Kilise’de hangi konumu işgal ediyor? şeklindeki soruya Papa Francis: “Kadınlar Tanrı’nın yarattığı en güzel şeydir. Kilise (ecclesia) dişil (feminen) bir terimdir. Bu konuda haklısın, yeterince konuşmuyoruz. Kadın teolojisi üzerinde daha fazla çalışma yapılması gerektiğine katılıyorum. Bu konuda çalışmalar yapılıyor.” şeklinde cevap vermiştir.<sup>59</sup>

Kadınların, birçok şeyi erkeklerden daha iyi yaptığını dile getiren Papa, Katolik Kilisesi içinde Kilise’nin yetkisindeki önemli kararlara katılım da dahil olmak üzere kadınları daha büyük rollerde görmek istediğini belirtmiştir. Papa Francis her fırsatta kadınların kendi dinî yaşamları hem de Kilise’nin kadınla ilgili literatürüne katkı sağlayacak yeni bir anlayışla gerçek, derin bir kadın teolojisini güçlendirmenin önemini vurgulamaktadır.<sup>60</sup> Kilise tasavvufu ve teolojisinde kim daha önemli, Pentakost gününde Havariler mi Meryem Ana mı? diye düşünüldüğünde tabii ki Meryem Ana! diye cevap veren Papa, Kilise’nin İsa Mesih ile evli olduğunu ve kadın boyutu olmadan Kilise’nin olamayacağını dile getirmiştir.<sup>61</sup>

2013 yılında Brezilya’ya yaptığı ilk yurt dışı gezisinde de bu hususa değinen Francis, ülkenin piskoposlarına Kilise topluluğunda kadınların aktif rollerinin geliştirilmesi çağrısında bulunmuştur. Ona göre eğer Kilise kadınları kaybederse kısırlık riskiyle karşı karşıya kalır. Kadınsız bir Kilise, Meryem Anasız Havarisel bir kurul gibidir.<sup>62</sup> Tarihi değiştirmede önemli etkileri bulunan kadınların rolü salt annelikten ötedir. Dolayısıyla Francis’e göre kadınlar olmadan Kilise anlaşılabilir.

Francis’in 2013 yılında yayınladığı “*Evangelii Gaudium*” adlı Havarisel

58. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, 209-210.

59. Fainche Ryan, “Women”, *The Furrow*, Vol. 64, 2013, s. 591; Vallely, *Pope Francis Untying the Knots The Struggle for The Soul of Catholicism*, s. 454.

60. Marco Politi, *Pope Francis Among the Wolves The Inside Story of a Revolution*, çev. William McCuaig, Columbia University Press, New York 2014, s. 96.

61. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20131124\\_evangelii-gaudium.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html). (06.01.2020); Pope Francis and Antonio Spadaro, “The Heart of a Jesuit Pope: Interview with Pope Francis”, s. 270.

62. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, 211-212.

nasihat, Kilise’de cinsiyet eşitliği arayanları hem memnun etmiş hem de şaşırtmıştır. Burada kadınların önemli katkılarına değinen Papa, kadınların erkeklerden daha fazla sahip olduğu hassasiyet, duyarlılık ve diğer ayırt edici özellikleri dolayısıyla topluma sunduğu katkılar için Kilise’nin şükranlarını iletmesini ifade etmektedir. Buna ilave olarak Papa, pek çok kadının papalığa ait sorumlulukları rahiplerle paylaşma, insanları yönlendirme ve teolojik düşünceye sunduğu yeni katkılar dolayısıyla daha dokunaklı bir kadın varlığı için onlara daha geniş fırsatlar sunulması gerektiğini yinelemiştir.<sup>63</sup> Papa’ya göre bu durumda gerçek, canlı bir Kilise’ye düşen görev, daha fazla adalet ve eşitlik arayan kadınların meşru iddialarını dikkat almaktır. Bununla birlikte yaşayan, canlı bir Kilise tarihteki erkek otoriter rejimin tahakküm, çeşitli kölelik biçimleri, istismar ve cinsiyetçi şiddete karşı kadın haklarına saygı duyma çağrısını desteklemelidir.<sup>64</sup> Papa’nın bu çağrısı mutluluk yaratırken diğer yandan rahipliğin Evharistiya’da kendini veren İsa Mesih’in bir işareti olarak erkeklere verildiğini ve bunun tartışmaya açık bir soru olmadığını belirtmesi eşitlik ve reform arayışında olanlarda kafa karışıklığı ve hayal kırıklığı yaratmıştır.<sup>65</sup>

Kadınların sosyal alandaki varlıkları ve etkinlikleri konusunda yine Papa Francis, 2017 yılında düzenlenen Papalık Dinler arası Diyalog Konseyi’nin “Eğitimde Kadınların Evrensel Kardeşliğe Yönelik Rolü” konulu oturumunda yaptığı konuşmasında kadınların erkeklere kıyasla dinler arası diyalog çalışmalarında daha fazla yer aldığını ve bu durumun oluşacak çok kültürlü bir ortamın muhtemel zorluklarının daha iyi anlaşılması noktasında olumlu bir gelişme olduğunu ifade etmiştir. Konuşmasında kadınların değişime açık yönlerine de dikkat çeken Papa, kadınların dinî deneyim düzeyindeki değişimlerin yanı sıra teolojik düzeydeki değişimlere de tam olarak entegre olabileceklerini belirtmiştir. Bu doğrultuda Papa, kadınların sadece kadınlara yönelik konularla sınırlı kalamayacağını dolayısıyla bugün her zamankinden daha fazla kadınların varlığına ihtiyaç duyulduğunu vurgulamıştır. Zira ona göre erkekle mukayese edildiğinde farklı bir yapı/yaratılışa sahip olan kadın gerçeğe farklı, daha büyük bir zenginlikle bakmaktadır. Dolayısıyla dışı deha, önemli kararlar verdiğimiz her yerde gereklidir. Papa’nın kadınlara attığı bu nitelikler ve dinler arası diyalog konusundaki tavrı, feminist yaklaşımların tavrına uyumlu olduğu gerekçesiyle onun gizli, anonim bir feminist olduğu şeklinde oldukça ilginç

63. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20131124\\_evangelii-gaudium.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html).(01.06.2020).

64. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20190325\\_christus-vivit.ht](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20190325_christus-vivit.ht) (02.06.2020).

65. Anne E. Patrick, “Women in the Church in the Age of Francis”, Matter of Spirit, S. 107, 2015.



yorumları da ortaya çıkarmıştır.<sup>66</sup>

### 3.1. Kiliseye Yönelik Feminist Meydan

#### Okumalara Karşı Papa Francis'in Yanıtları

Papa'nın birçok konuda açılım yanlısı mesajları, değişim taraftarı kesimlerce umutla karşılanmışken kadınların rahipliği meselesine yönelik reddedici cevabı eleştirmenler tarafından onun diğer konulardaki reformist duruşunun kadın konusundaki tutumuyla uyuşmadığı ve tabir-i caizse bir kör nokta olarak kaldığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Hatta kadınlara papaz veya daha üst düzey din görevlisi olabilme hakkı tanınmasını savunan yenilik yanlıları, Katolik Kilisesi'ni bu konudaki tavrı dolayısıyla "maskülist" olmakla suçlamaktadır. Bununla birlikte Papa'nın "kadınlara daha fazla alan" sözü bazı eleştirmenlerce yeni roller yaratmaktan ziyade "zaten sahip olunan rollere daha fazla değer verme" şeklinde yorumlanırken bazıları bunu kurumsal olmaktan ziyade psikolojik, toplumsal ve ahlaki alana hizmet olarak değerlendirmiştir.<sup>67</sup>

Papa'nın ilk seçildiği dönemden itibaren tekrar tartışma konusu olmuş bu mesele Katolik kadınlar açısından tam da çözüme kavuşmuş gibi görünmemektedir. Nitekim 2019 yılında Almanya'daki Katolik kadınların erkek ege-men Kilise yapısına karşı çıkarak "Maria 2.0" adını verdikleri bir haftalık eylemle (11-17 Mayıs) Katolik Kilisesi'nde, yönetim birimlerinde kadınların da söz sahibi olmasını talep etmesi bunu açıkça ortaya koymaktadır. Söz konusu girişimin adının geleneksel açıdan "ideal, sessiz ve hizmet eden kadın" olarak tasvir edilen Meryem Ana'nın (Maria 1.0) "yeni ve güncellenmiş" formunu temsil ettiği ifade edilmektedir.<sup>68</sup>

Maria 2.0 eylemine katılanlar Kilise'nin kadına yönelik tavrında rahatsızlık duydukları ve gerçekleşmesini talep ettikleri hususları bir bildiriyle ortaya koymuşlardır. Papa Francis'e açık bir mektup niteliği taşıyan bildiri, kadınların Kilise'de bütün kurumlarda çalışabilmesinin sağlanması, Kilise'nin cinsel ahlak kurallarının hayatın gerçeğine uygun belirlenmesinin yanı sıra istismar edenlere yönelik toleranssız bir politika izlenmesi gibi başlıkları içermekte ve başkalarını da eyleme çağırmaktadır. Katı ahlak kuralları olan Kilise'nin bu kuralları günümüz koşullarına uyarlaması gereğini dile getiren kadınlar Roma Katolik Kilisesi'nde bilinen ve bilinmeyen çok sayıda her tür istismar vakasından, bu vakaların kurum yöneticileri tarafından örtbas edilmesi veya karartıl-

66. Helene Egnell, "Is Pope Francis an Anonymous Feminist?", *Pope Francis and Interreligious Dialogue*, Ed. Herold Kasimow, Alan Race, Macmillan Publishing, Switzerland 2018, s. 124-125; Valley, *Pope Francis Untying the Knots The Struggle for The Soul of Catholicism*, s. 261.

67. Allen, *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, s. 220.

68. <http://womensordinationcampaign.org/blog-working-for-womens-equality-and-ordination-in-the-catholic-church/2020/1/22/maria-20-germany> (02.06.2020).

masından ve bu konuda inandırıcı bir özür dileme eksikliğinden duydukları rahatsızlığı dile getirmektedir. Buna ilave olarak protestolarda başkalarına bedenen ve ruhen zarar verenlerle bunlara göz yuman veya örtbas edenlere resmi görev verilmemesi, suçluların adli kurumlarca yargılamasının sağlanması, kadınların Kilise’de bütün kurumlarda çalışabilmesinin sağlanması ve rahiplerin bekâr kalma mecburiyetinin kaldırılması kadınların talep ettiği hususlar arasındadır.<sup>69</sup>

Katılım çağrılarının birçok kişi ve kurum tarafından karşılık bulması sonucu birçok merkezde protestocular tarafından şikayet ve talepleri yaratıcı ve empatik yollarla ifade etmek için Kilise meydanları “yardımseverlik, üzüntü ve yeni bir başlangıcı” simgeleyen beyaz çarşaflarla kaplanmıştır.<sup>70</sup>

Bildiride yer alan konu başlıkları dikkate alındığında günümüz Katolik kadınların başlıca iki temel probleme sahip olduğunu söylemek mümkündür: Kilise içinde söz sahibi olma ve istismar meselesi. Görülen mevcut problemler hususunda kendilerine yönelik reformların eksik olduğunu ifade eden kadınlar, Kilise içinde kadının konumu ve Kilise’nin öğretilerine sadık, sessiz ve hizmet eden Meryem Ana figürünün güncellenmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Buna ilave olarak Francis’i eleştiren kesimlerin (bilhassa kadın cemiyetleri) başlıca talepleri çevre gibi öncelik verdiği diğer konularda olduğu gibi kadın konusunda bir genelge taslağı hazırlama veya üst düzey bir teolojik kongre düzenlenerek kadınların hayatın her alanındaki katkılarına toplumun dikkatini çekilmesi yönündedir.

Kadınların sözü edilen talep ve sorunlarına karşılık Papa Francis’in uygulamalarına bakıldığında onların rahip olamamakla birlikte Kilise içindeki görev talepleri ve reform isteklerine kulak verdiğini söylemek mümkündür. Bu reformasyonun en önemli göstergelerinden biri Papa Francis’in 2017’de iki İtalyan kadını, (Gabiella Gambino ve Linda Ghisoni) Kardinal Kevin Farrell başkanlığındaki Dicastery for the Laity, Family and Life’a müsteşar olarak ataması gösterilebilir. Rahip olmayanların hayatlarına destek olunması, ailenin bakımı, insan yaşamının korunması ve desteklenmesinden sorumlu olan bu bakanlığa kadınların görevlendirilmesi Francis’in Roma Curia’sında kadınları önemli pozisyonlara atama kararlılığının bir kanıtı olarak yorumlanmıştır.<sup>71</sup>

Yine bu hususta bir başka örnek, 2019 yılında Vatikan’da devlet işlerini yürüten ve Papa’nın yakın çalışma çevresinden oluşan Vatikan Devlet Sekre-

69. <http://womensordinationcampaign.org/blog-working-for-womens-equality-and-ordination-in-the-catholic-church/2020/1/22/aria-20-germany> (02.06.2020).

70. <http://womensordinationcampaign.org/blog-working-for-womens-equality-and-ordination-in-the-catholic-church/2020/1/22/aria-20-germany> (02.06.2020).

71. [http://www.vatican.va/roman\\_curia/laici-famiglia-vita/documents/rc\\_laici-famiglia-vita\\_20170720\\_note-storiche\\_en.html](http://www.vatican.va/roman_curia/laici-famiglia-vita/documents/rc_laici-famiglia-vita_20170720_note-storiche_en.html) (02.06.2020).

terliği'ne ilk kez bir kadın yönetici atanmasıdır. Francis, Vatikan Devletler Arası İlişkiler Sekreterliği (Dışişleri Bakanlığı) müsteşarlığına yirmi yedi yıldır Vatikan'da çalışan Francesca Di Giovanni'yi atamıştır. Altmışaltı yaşındaki Di Giovanni, Vatikan'ın Birleşmiş Milletler (BM) ve diğer hükümetler arası kurumlarla ilişkilerini koordine eden bölümü yönetmektedir.<sup>72</sup>

Son olarak Francis, Ağustos 2020'de Vatikan Ekonomi Konseyi'ne altı kadın üyenin atamasını gerçekleştirerek Roma Curia'da finans alanında kadınlara üst düzey yetki verme noktasında bir ilke daha imza atmıştır.<sup>73</sup>

Papa Francis'in kadınların Kilise'deki rolü ve konumuna yönelik bu atamaları birçok kadın cemiyeti tarafından "Büyük bir adım!" şeklinde nitelendirilmiştir. Francis'in Vatikan tarihi açısından ilk olan bu adımları, onun kadınlara verdiği önemin bir göstergesi ve Kilise'de üst düzey makamlarda daha fazla kadının bulunması arzusunun yansıması olarak görülmektedir.<sup>74</sup>

Diğer yandan çözüme kavuşturulmak istenen bir diğer problem ise Katolik Kilisesi üyelerinin karıştığı cinsel istismar vakalarıdır. Bu konuda Papa Francis, Katolik Kilisesi'ndeki çocukların cinsel istismarı ile mücadele etmek için Vatikan Komitesini (2013) kurmuş<sup>75</sup> ancak birtakım zorluklarla boğuşan bu komite kısa bir süre sonra aktif olmadığını ilan etmiştir.<sup>76</sup> Katolik Kilisesi içerisinde cinsel istismar davalarının geniş çapta yankı uyandırması neticesinde 2019 yılında Vatikan'da yapılan dört günlük İstismar Zirvesi'nin sonunda Papa Francis, yaşananların örtbas edilmemesi konusunda sert bir dille uyarılarda bulunmuştur. Bu zirveden yaklaşık bir yıl sonra alınan kararlar da Kilise üyelerinin karıştığı çocuklara yönelik cinsel istismar vakalarında konuya gizlilik getiren papalık sırrının kaldırıldığını bildirmiştir.<sup>77</sup>

Papa Francis'in bu kararı, dava süreçlerinin mağdurlar açısından karanlıkta kalmasına, failerin korunmasına ve mağdurların ümitsizliğe kapılmasına sebep olan bir iktidar mekanizmasını devreden çıkarmayı amaçlamaktadır. Büyük ama geç atılan bir adım olarak değerlendirilen Papa'nın bu kararı Kilise

72. <https://www.vaticannews.va/en/vatican-city/news/2020-01/pope-appoints-woman-undersecretary-in-secretariat-of-state.html> (02.06.2020).

73. <https://www.vaticannews.va/en/pope/news/2020-08/pope-francis-new-members-for-economy-council.html> (10.08.2020).

74. <https://www.ncronline.org/news/vatican/theologians-praise-popes-historic-appointment-women-members-vatican-congregation> (02.06.2020).

75. [http://w2.vatican.va/content/francesco/en/letters/2014/documents/papa-francesco\\_20140322\\_chirografo-pontificia-commissione-tutela-minori.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/en/letters/2014/documents/papa-francesco_20140322_chirografo-pontificia-commissione-tutela-minori.html) (28.06.2020).

76. Mayo Moran, "Cardinal Sins: How The Catholic Church Sexual Abuse Crisis Changed Private Law", *Forthcoming in the Georgetown Journal of Gender and the Law*, Vol. XXI, 2019, s. 111.

77. <https://www.vaticannews.va/en/pope/news/2019-12/pope-abolishes-pontifical-secret-sexual-abuse-clergy.html> (28.06.2020).

hukuk tarihinde Kilise'nin çıkarının faillerin aldığı cezadan daha önemli olabildiği bir dönemin de kapanması anlamını taşımaktadır.

#### 4. Sevgiyle Yoğrulmuş Bir “Sessizlik” ve Tefekküre Adanmış

##### **Hayat: Mariyoloji Bağlamında Papa Francis'te Dindar Kadın İmgesi**

Roma Katolik teolojisinde Meryem ile ilgili en önemli öğretiler ve onunla ilgili metodolojiler “Meryem bilim” (Mariology) başlığı altında değerlendirilmektedir. İlk dönemden itibaren Katolik Kilisesi tarihi içinde yavaş yavaş gelişerek XVII. asırda olgunlaşan bu disiplin, Meryem'in Tanrı ile ve Tanrı'nın yarattıklarıyla olan ilişkisini anlamlandırmaya ve yorumlamaya çalışmaktadır. Bu disiplinin temel başlıklarını Meryem'e verilen Katolik unvanlar veya onun inananları için verdiği hediyeler belirlemektedir.<sup>78</sup> Buna göre Meryem, baki-religi, masumiyeti, Tanrı annesi oluşu ve günahattan korunmuşluğunun yanı sıra tüm ilahi lütufların aracısı ve Tanrı'nın kurtuluş planındaki rolü dolayısıyla diğer kadınlar ve bütün azizler arasında İsa'dan aşağıda fakat diğerlerinin hepsinin üstünde önemli bir yere sahiptir.<sup>79</sup>

Mariyoloji bağlamında Meryem Ana'nın özelde Roma Katolik Kilisesi için genelde tüm insanlık için önemini her fırsatta dile getiren Papa Francis, onun bakireliği, sessizliği, masumiyeti ve kendisini Tanrı'ya adanmış dindar kadın için örnek alınması gereken vasıflar olduğunu ifade etmektedir. Francis'in 2016 yılında yayınlamış olduğu “*Vultum Dei Quaerere On Women's Contemplative Life*” adlı Apostolik Genelge de kendini dua ve tefekküre adanmış manastırdaki kadınların hayatı üzerinedir. Kilise tarihi boyunca sayısız kutsanmış kadının hayatlarını ve yaptıkları tüm eylemleri Tanrı'ya düşünmeye adanmış Tanrı'nın kendi halkı ile bağlılığını devam ettirdiğinin canlı bir işareti olduğunu söyleyen Papa, temelde kadınların teşkil ettiği manastır hayatının zengin bir lütf ve merhamet kaynağı olduğunu belirtmektedir. Sözlerine bir örnek vererek devam eden Papa, aşkın denizlerdeki bir gemicinin onu güvenli bir yere çıkarması için ışığa ihtiyaç duyması gibi İncil'in sevindirici haberlerinin bugün yaşayan insanlara ulaşması için Kilise'nin sizin dualarınız ve fedakârlıklarınıza ihtiyacı var diye çağrıda bulunmaktadır. Tefekküre dayalı bu hayat aracılığıyla insanlık için dualar, yakarılar durmadığı sürece sizler Kilise'nin sesi olacaksınız diyen Papa, aynı zamanda yapılan dualar yoluyla birçoklarının yaralarının sarılacağını ve günahkâr üyeleri rahmetiyle tekrar yücelten Tanrı ile işbirliği içinde olunacağını belirtmektedir.<sup>80</sup>

78. Mustafa Alıcı, “Kur'an-ı Kerim ve Katolik Meryem Teolojisi (Mariology ve Kur'an-ı Kerim)”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 9, 2016, s. 103-112.

79. Kemal Polat, *Katolik Hıristiyanlık'ta Azizlik ve Azizler*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2008, s. 280.

80. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_constitutions/documents/papa-](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_constitutions/documents/papa-)

Tarihin dönüm noktalarında insanlığın kaderine kadınların dua eden kalpleri ve yükselen ellerinin yön verdiğinden söz eden Papa, Kilise ve tüm dünyanın sizlerin ışık fenerleri olmasına ihtiyaç duyduğunu; özellikle eşitsizlik, kültür farklılıkları ile bölünen günümüz toplumlarına “gerçek bir kardeş toplumun” mümkün olduğunu göstermek için çaba gösterilmesi gerektiğini dile getirmektedir.<sup>81</sup>

Manastır hayatındaki çalışma düzeni ve iletişim araçlarına ilişkin hususların da yer aldığı genelgede Papa, rahibelere Mutlak olanı arama ve tefekkür ile günlük işlere bağlılık ve çaba arasında dengeli olunmasını tavsiye etmektedir. Buna ilave olarak dijital kültürün bilgi ve iletişim için faydalı olabileceğinden bahseden Papa, bu araçların tefekküre engel bir hale dönüşmemesi ve bilgi almak için kullanılması gerektiği uyarısında bulunmaktadır.<sup>82</sup>

Manastır hayatında sessizliğin önemine ve Rabbe odaklanmaya dikkat çeken Papa, bu konuda iman, umut ve sevgi kadını olarak tanımladığı Meryem Ana'nın yüce bir örneklik teşkil ettiğini belirtmektedir.<sup>83</sup> Onun sessizliğinin boş bir sessizlik değil zengin ve sevgiyle dolu bir sessizlik olduğundan bahseden Papa, Rabbin Sözü'nü sessiz bir kadın olduğu için aldığını ifade etmektedir.<sup>84</sup> Buna ilave olarak Papa, Meryem Ana'nın örneği hususunda onun duruşunu üç kelimeyle özetlemektedir: dinleme, karar verme ve eylem. Buna göre Meryem Ana, bizimle konuşan Tanrı'yı nasıl dinleyeceğini bilen, hayatı ve olayların manasını anlamak için derine inen bir kadındır. Yine o, olaylara realistçe ve insancıl yaklaşarak karar vermede acele etmeyen ve Tanrı'nın ne yapması gerektiğini anladığında itaat ederek geciktirmeden yapması dolayısıyla ideal kadın profilini taşımaktadır.<sup>85</sup>

Apostolik Genelge'nin son bölümünde Papa, “bu genelgede yazılan her şey tefekkürü benimsemiş kadınlar için hayatın yenilenmesi ve Kilise ile dünyadaki görevinize etkili bir katkı sunmak içindir diyerek şöyle devam etmektedir: Kilise ile derin bir birlik ve iletişime devam ederseniz sizler böylece Bakire, Gelin ve Ana Meryem'in gizeminin canlı bir devamı hâline gelebilirsiniz. Böylece yol, hakikat ve hayat olan İsa Mesih'in insanların kalplerine doğması ve

francesco\_costituzione-ap\_20160629\_vultum-dei-quaerere\_en.pdf (01.06.2020).

81. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_constitutions/documents/papa-francesco\\_costituzione-ap\\_20160629\\_vultum-dei-quaerere\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_constitutions/documents/papa-francesco_costituzione-ap_20160629_vultum-dei-quaerere_en.pdf) (01.06.2020).

82. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_constitutions/documents/papa-francesco\\_costituzione-ap\\_20160629\\_vultum-dei-quaerere\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_constitutions/documents/papa-francesco_costituzione-ap_20160629_vultum-dei-quaerere_en.pdf) (01.06.2020).

83. Pope Francis, *The Church of Mercy: A Vision for the Church*, Loyola Press, Chicago 2014, s. 10.

84. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_constitutions/documents/papa-francesco\\_costituzione-ap\\_20160629\\_vultum-dei-quaerere\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_constitutions/documents/papa-francesco_costituzione-ap_20160629_vultum-dei-quaerere_en.pdf) (01.06.2020).

85. [http://www.vatican.va/content/francesco/en/speeches/2013/may/documents/papa-francesco\\_20130531\\_conclusionemese-mariano.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/speeches/2013/may/documents/papa-francesco_20130531_conclusionemese-mariano.html) (09.05.2020).

yükselmesine yardımcı olacaksınız. Meryem gibi sizler de Tanrı'nın kendisi ile karşılaşmayı ve onu Mesih'te müşahede etmeyi isteyen insanlıkla karşılaşmaya ineceği bir merdiven olmak için çabalayacaksınız.<sup>86</sup>

Manastır hayatındaki kadınlara ilişkin yayınlanan bu genelge ile Francis, çalışma düzeni ve teknolojik gelişmelerin manastır hayatındaki yansımalarına ilave olarak Meryem Ana'da hayat bulan örnek dindar kadın profiline değineyerek onun örneğini takip etmek suretiyle Tanrı ve insanlık arasında bir aracı rolü üstlenebileceğini ifade etmektedir.

### **Sonuç**

Katolik dünyasının ruhani lideri Papa Francis, kadınların aile içinde dindar çocuklar yetiştirme ve toplumsal açıdan Katolik yardım kuruluşları, sosyal hizmet uygulamalarında görev alma ve Kilise'nin insan kaynaklarını harekete geçirme hususunda etkin rolünü her fırsatta dile getirmektedir. Bu bağlamda Papa Francis, kadının eş ve anne olarak oynadığı biyolojik rollere açıkça değer vermekle birlikte onların teolojik açıdan Kilise ve daha geniş bir dünya düzeninde yaptıkları katkıları anlamak için bu çerçeveye sınırlı kalmamaları gerektiğini savunmaktadır. Ancak diğer yandan Kilise'nin kadın profilini geliştirme ve onlarla ilgili derin bir teoloji çağrısına rağmen bunun politika ve personel seçimleriyle tam olarak eşleşmediği veya nispeten az ilerleme kaydedildiği gerekçesiyle Papa Francis'e yönelik radikal eleştiriler de bulunmaktadır.

Bu eleştirilere karşın Papa Francis'in radikal bir değişim içinde olarak kadınların Kilise içindeki çoklu rollerini geliştirme konusundaki taleplere ilgisiz ve tepkisiz kalmadığını söylemek mümkündür. Söz gelişi yayımladığı belgelerde kadınların aile ve toplum hayatında teşkil ettiği önemli rollere değinmesi, Kilise'de kadın teolojisi geliştirme yönündeki olumlu çağrılarını, kendilerini dua ve tefekkürü adayan kadınlar için yayınladığı yeni Apostolik Genelge ve Roma Curia'da daha önce hiç görülmemiş şekilde önemli pozisyonlara yapılan kadın atamaları bir Papa olarak Francis'in kadın rolünü geliştirmek için attığı adımlar arasında sayılabilir.

Neticede Papa Francis'in kadın profiline yönelik teolojik düşünceleri ve teo-politik düzlemde attığı adımlar onun kadınları dışlama veya onlara hükmetme geleneklerine katı bir şekilde bağlı olmadığını ve yeni ihtimallere açıklığını ortaya koymaktadır. Dahası onun papalık sürecinde kadın konusundaki düşünce ve uygulamalarının Roma Katolik Kilisesi'nin uzun soluklu tarihinde görüldüğünün aksine -bilhassa eklesiyolojik açıdan- geleceğe yönelik umut vadediciliğini söylemek mümkündür.

86. [http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_constitutions/documents/papa-francesco\\_costituzione-ap\\_20160629\\_vultum-dei-quaerere\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_constitutions/documents/papa-francesco_costituzione-ap_20160629_vultum-dei-quaerere_en.pdf) (01.06.2020).

**KAYNAKÇA**

- Allen, John L.; *The Francis Miracle: Inside the Transformation of the Pope and Church*, Time Books Publishing, New York 2015.
- Amanda Lanser, *Pope Francis Spiritual Leader and Voice of the Poor*, Abdo Publishing Company, Minnesota 2014.
- Anne E. Patrick, "Women in the Church in the Age of Francis", *Matter of Spirit*, S. 107, 2015.
- Asife Ünal, "Hıristiyanlık'ta Kadın ve Aile Anlayışına Genel Bir Bakış", *Dinler Tarihi Araştırmaları III-2000. Yılında Hıristiyanlık (Dünü, bugünü ve Geleceği)*, Dinler Tarihi Derneği Yayınları, Ankara 2002.
- Austen Ivereigh, *The Great Reformer: Francis and the Making of a Radical Pope*, Henry Holt Company Publishing, New York 2014.
- B. E. Reid, "Woman", *New Catholic Encyclopedia*, Vol. XVI, Ed. Berard L. Marthaler, Thomson Gale Publisher, New York 2003.
- Cengiz Batuk, "İsa Mesih Kadınları da Kurtaracak mı? Hıristiyanlıkta Kadın *Pope Francis and Interreligious Dialogue*, Sorununa Genel Bir Bakış", *Dini Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 31, 2008.
- Egnell, Helene ; "Is Pope Francis an Anonymous Feminist?", Ed. Herold Kasimow, Alan Race, Macmillan Publishing, Switzerland 2018, s.113-129.
- Fainche Ryan, "Women", *The Furrow*, Vol. 64, 2013.
- Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın-Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- Henry Bettenson, *The Early Christian Fathers*, Oxford University Press, London 1969.
- İlbey Dölek, "Feminist Kristoloji Bağlamında Yeni Ahit Metinlerindeki Kadınların Konumu ve Rolü", *Antakiyat/Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2.
- İsmail Taşpınar, "Yahudilik ve Hıristiyanlık'ta Kadın", *Köprü Dergisi*, S. 113, 2011.
- James A. Brundage, *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.
- Jill Peterfeso, "Vatican II and The History of Interpretation the Case of Roman Catholic Womenpriests", *The Long Shadow of Vatican II*, Eds. Lucas Van Rompay, Sam Miglarese and David Morgans, University of North Carolina Press.
- John Ferguson, *Clement of Alexandria*, Twayne Publishers, New York 1974.
- Jorge Mario Bergoglio, Abraham Skorka, *On Heaven and Earth Pope Francis on Faith, Family, and the Church in the Twenty-First Century*, çev. Alejandro Bermudez, Howard Goodman, Bloomsbury Publishing, London 2013.
- Kemal Polat, *Katolik Hıristiyanlık'ta Azizlik ve Azizler*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2008.
- L. F. Cervantes, L. Harrington, "Woman", *New Catholic Encyclopedia*, Vol. XVI, Ed. Berard L. Marthaler, Thomson Gale Publisher, New York 2003.
- Marco Politi, *Pope Francis Among the Wolves The Inside Story of a Revolution*, çev. William McCuaig, Columbia University Press, New York 2014.
- Martha A. Brozyna, *Gender and Sexuality in the Middle Ages*, McFarland Company, North Carolina 2005.
- Mayo Moran, "Cardinal Sins: How The Catholic Church Sexual Abuse Crisis Changed Private Law", *Forthcoming in the Georgetown Journal of Gender and the Law*, Vol. XXI, 2019.
- Musa Kaval, "İlahi Dinlerde Kadın'ın Kıymet Problemi", *Akademik Bakış Dergisi*, S. 55, 2016.
- Mustafa Alıcı, "Mutfakta Pişir Mutfakta Ye: Çağdaş Dinler Tarihi Metodolojisinde Feminist Yaklaşım", *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, S. 2, 2005.

Mustafa Alıcı, “Kur’an-ı Kerim ve Katolik Meryem Teolojisi (Mariology ve Kur’an-ı Kerim)”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 9, 2016.

Paul Vallely, *Pope Francis Untying the Knots The Struggle for The Soul of Catholicism*, Bloomsbury Publishing, New York 2015.

Peter McKenzie, *The Christians Their Beliefs and Practices*, Abingdon Press, London 1988.

Pope Francis and Antonio Spadaro, “The Heart of a Jesuit Pope: Interview with Pope Francis”, *An Irish Quarterly Review*, Vol. 102.

Pope Francis, *On The Family*, çev. L’Osservatore Romano, Ignatius Press, Vatican 2015.

Pope Francis, *The Church of Mercy: A Vision for the Church*, Loyola Press, Chicago 2014.

Randi R., Warne, “Gender”, *Guide to The Study of Religion*, Ed. Willi Braun, Russell T. McCutcheon, London- New York 2000.

R. Mcdermott, “Woman, Canon Law on”, *New Catholic Encyclopedia*, Vol. XVI, Ed. Bernard L. Marthaler, Thomson Gale Publisher, New York 2003.

Rosemary Radford Reuther, *Women and Redemption: A Theological History*, Fortress Press, Minneapolis 1998.

Rosemary Reuther, “Misogynism and Virginal Feminism in the Fathers of the Church”, *Religion and Sexism: Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*, Simon and Schuster Company, New York 1974.

Thomas Aquinas, *Summa Theologica V*, çev. Fathers of the English Dominican Province, Cosimo Publishing, New York 2007.

Ursula King, “Introduction: Gender and the Study of Religion”, *Religion and Gender*, Ed. Ursula King, Oxford 1995.

Ömer Faruk Harman, “Kadın”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XXVI, TDV Yayınları, İstanbul 2001, ss.82-86.

### İnternet Siteleri

<http://w2.vatican.va/content/francesco/en/travels/2019/outside/documents/papa-francesco-meritiarabiuniti-2019.html> (07.05.2020).

[http://www.vatican.va/content/francesco/en/messages/communications/documents/papa-francesco\\_20150123\\_messaggio-comunicazioni-sociali.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/messages/communications/documents/papa-francesco_20150123_messaggio-comunicazioni-sociali.html) (07.05.2020).

[http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20131124\\_evangelii-gaudium.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html) (01.06.2020).

[http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_constitutions/documents/papa-francesco\\_costituzione-ap\\_20160629\\_vultum-dei-quaerere\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_constitutions/documents/papa-francesco_costituzione-ap_20160629_vultum-dei-quaerere_en.pdf)(01.06.2020).

[http://w2.vatican.va/content/francesco/en/letters/2014/documents/papa-francesco\\_20140322\\_chirografo-pontificia-commissione-tutela-minori.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/en/letters/2014/documents/papa-francesco_20140322_chirografo-pontificia-commissione-tutela-minori.html) (28.06.2020).

[http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20190325\\_christus-vivit.ht](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20190325_christus-vivit.ht) (02.06.2020).

[http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20160319\\_amoris-laetitia\\_en.pdf](http://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20160319_amoris-laetitia_en.pdf)(01.06.2020).

<http://womensordinationcampaign.org/blog-working-for-womens-equality-and-ordination-in-the-catholic-church/2020/1/22/maria-20-germany> (02.06.2020).

[http://www.vatican.va/roman\\_curia/laici-famiglia-vita/documents/rc\\_laici-famiglia-vita\\_20170720\\_note-storiche\\_en.html](http://www.vatican.va/roman_curia/laici-famiglia-vita/documents/rc_laici-famiglia-vita_20170720_note-storiche_en.html) (02.06.2020).

<https://www.ncronline.org/news/vatican/theologians-praise-popes-historic-appointment-women-members-vatican-congregation> (02.06.2020).

[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19651207\\_gaudium-et-spes\\_en.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_en.html) (17.06.2020).



[http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_14091981\\_laborem-exercens.html](http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091981_laborem-exercens.html) (17.06.2020).

[http://www.vatican.va/content/francesco/en/speeches/2013/may/documents/papa-francesco\\_20130531\\_conclusione-mese-mariano.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/speeches/2013/may/documents/papa-francesco_20130531_conclusione-mese-mariano.html) (09.05.2020).

<https://www.vaticannews.va/en/pope/news/2019-12/pope-abolishes-pontifical-secret-sexual-abuse-clergy.html> (28.06.2020).

<https://www.vaticannews.va/en/vatican-city/news/2020-01/pope-appoints-woman-under-secretary-in-secretariat-of-state.html> (02.06.2020).

[http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20131124\\_evangelii-gaudium.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html) (09.07.2020).

[http://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20150524\\_encyclica-laudato-si.html](http://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_encyclica-laudato-si.html) (09.07.2020).

<https://www.vaticannews.va/en/pope/news/2020-08/pope-francis-new-members-for-economy-council.html> (10.08.2020).



## ŞEBİNKARAHİSAR VE ÇEVRESİNDE NAZARLA İLGİLİ İNANÇ VE UYGULAMALAR\*

Mustafa BAYAR\*\*

**Öz:** Nazar; aşırı kıskançlık, sevgi ve çekememezlik gibi duyguların neticesinde ortaya çıkan enerjinin göz aracılığı ile canlıları etkilemesidir. Nazar inancı ve buna bağlı olarak gerçekleştirilen uygulamalar, pek çok toplumda görülmekte ve bu inancın kökeni, Neolitik çağlara kadar gitmektedir. Eski dönemlerden beri insanlar, nazardan korunmak ve nazarın etkisinden kurtulmak için çeşitli uygulamalara başvurmuşlardır.

Bu makalede Giresun ili Şebinkarahisar ilçesinde nazar ile ilgili inanç ve uygulamaların neler olduğunu tespit etmek ve tarihi arka planı hakkında değerlendirmelerde bulunmak amaçlanmıştır. Araştırmanın verileri katılımlı gözlem ve mülakat yoluyla derlenmiştir. Görüşmeler sırasında önceden hazırlanmış bir soru formu kullanılmış ve katılımcıların verdikleri cevaplar raporlaştırılmıştır. Ayrıca araştırmada yazılı kaynaklardan da yararlanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Nazar, nazar boncuğu, nazarlık, halk inançları, Şebinkarahisar

### BELIEFS AND APPLICATIONS ABOUT EVIL EYE IN ŞEBİNKARAHİSAR AND ITS ENVIRONMENT

**Abstract:** The evil eye is the effect of the energy that comes out as a result of feelings such as extreme jealousy, love and envy on living things through the eyes. The evil eye belief and practices performed accordingly are seen in many societies and the origin of this belief goes back to the Neolithic ages. Since ancient times, people have applied to various practices in order to be protected from the evil eye and to get rid the effects of the evil eye.

In this article, it is aimed to determine what are the beliefs and practices about evil eye in Şebinkarahisar district of Giresun province and to make evaluations about its historical background. The data of the study was compiled through participatory observation and interview. A pre-prepared question form was used during the interviews and the answers given by the participants were reported. In addition, written sources were used in the research.

**Key Words:** evil eye, evil eye bead, amulet, folk beliefs, Şebinkarahisar

ORCID ID : 0000-0002-5191-7922

Geliş tarihi : 09 Temmuz 2020 / Kabul tarihi: 16 Ağustos 2020

\*Bu makale, 2005 yılında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde kabul edilen "Şebinkarahisar'ın Sosyo-Kültürel ve Dini Yapısı" adlı Yüksek Lisans tezinden istifade edilerek hazırlanmıştır

\*\*MEB, Öğretmen.

## 1. Giriş

Nazar; Arapça asıllı bir kelime olup sözlükte, “bakmak, göz atmak, görmek, bir işi iyiden iyiye düşünüp taşınmak” gibi anlamlara gelir.<sup>1</sup> Terim olarak nazar; “az çok herkeste bulunan, mavi gözlü insanlarda daha fazla bulunduğuna inanılan ve böyle kimselerin bakışlarından fırlayan zarar verici, çarpıcı ve öldürücü güç anlamındadır.<sup>2</sup> Türkçeye geçerken anlam değişikliğine uğrayan nazar kelimesi, ‘kem göz’ karşılığında ve daha çok gelme, uğrama, değme ve etme fiilleriyle birlikte; nazara gelme, nazara uğrama, nazar değme ve nazar etme şeklinde kullanılmaktadır.

Gürkan ise nazarı; “beğenilen bir şeye kıskançlıkla bakmak ve zarar verecek şekilde onu etkilemek”<sup>3</sup> olarak tarif etmektedir. Boratav ise, “bakışlarında zararlı güç bulunan bazı insanların bu özellikleri nedeniyle bir kişiye, bir hayvana ya da nesneye bakmakla canlı üzerinde hastalık, sakatlık hatta ölüm; nesne üzerinde ise sakatlanma, kırılma gibi olumsuz bir etkinin meydana gelmesi”<sup>4</sup> şeklinde açıklamaktadır.

Nazar kavramı, daha çok kıskançlık duygusunun eşlik ettiği zarar verici etkiye sahip göz ve bakışla ilişkilendirilse de herhangi bir canlı yahut objeye yönelik hayranlık ve övgü sözleri de etkisi açısından nazar kapsamında görülmektedir.<sup>5</sup> Dolayısıyla nazar değmesinin kötü bir bakışla ilgisi olduğu gibi aşırı derecede övgü ve beğeni içeren sözle de ilgisi vardır.

Geçmişten günümüze varlığını sürdüren nazarla ilgili inanış ve uygulamalar, ülkemizin hemen her bölgesinde benzer şekilde devam etmektedir. Hiç şüphesiz Şebinkarahisar halkının hayatında da nazarla ilgili inanç ve pratiklerin önemli bir yeri vardır. Bu araştırmanın amacı yörede nazar olgusu etrafında şekillenen âdet, inanış ve uygulamaları tespit etmek ve tarihi arka planı hakkında değerlendirmelerde bulunmaktır. Araştırmanın verileri katılımlı gözlem ve mülakat yoluyla derlenmiştir. Görüşmeler sırasında önceden hazırlanmış bir soru formu kullanılmış, katılımcıların sorulara verdikleri cevaplar araştırmacı tarafından not edilerek, daha sonra raporlaştırılmıştır.

1. *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 1755; Orhan Hançerlioğlu, *İslam İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 419; Celal Kırca, “*Din ve Bilim Açısından Nazar*”, *Diyanet Dergisi*, C. XXII, S. 1, 1986, s. 40.

2. Sedat Veyis Örnek, *Budunbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1973, s. 50; Yeni Türk Ansiklopedisi, “*Nazar*”, c. VII, Ötüken Yayınları, İstanbul 1985, s. 2607; Ali Çelik, *İslam’ın Kabul veya Reddedtiği Halk İnançları*, Beyan Yayınları, İstanbul 1995, s. 192; Özkul Çobanoğlu, *Türk Halk Kültüründe Memorotlar ve Halk İnançları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s. 197.

3. Salime Leyla Gürkan, “*Nazar*”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul 2006, s. 443.

4. Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, Bilgesu Yayınları, Ankara 2013, s. 119.

5. Gürkan, *age.*, s. 443.

## 2. 2. Farklı Kültürlerde Nazar İnancı ve Nazarın Mahiyeti

### 2.1. Farklı Kültürlerde Nazar İnancı

Eski Sümer, Bâbil, Mısır, Grek ve Roma kültürlerinin yanı sıra Sâmî, Pers, Hint ve çeşitli Avrupa kavimlerini kapsayan geniş bir coğrafya üzerinde hem geçmişte hem de günümüzde yer alan bu inanışın başlangıcı tam olarak bilinmemekle beraber milâttan önce 4000 yılına kadar gittiği kabul edilmektedir.<sup>6</sup>

Nazar konusunda araştırma yapan Stephan Langdon, bu inancın Yunan ve Roma Uygarlıklarından daha eskiye dayandığını ifade etmekte ve Sümerlere ait MÖ, 3-4 bin yıllarına kadar giden nazar metinli yazıtların bulunduğunu belirtmektedir.<sup>7</sup> Ayrıca uğursuz gözlerden gelen fenalığı ortadan kaldırmak için Mısırlılar, Fenikeliler, Yunanlılar ve Romalılar tarafından el şeklindeki muskaların kullanıldığının tespit edilmesi,<sup>8</sup> bu bölgelerde nazar inancının yaygın olduğunu göstermektedir.

Eski Mezopotamya medeniyetleri olan Akad, Babil ve Asurlularda şeytanlara ve kötü güçlere karşı korunmak amacıyla muskalar yapılmıştır. Özellikle Babil büyü gelenekleri arasında evlerin merdivenlerinin altında muska yakma âdeti olduğundan bahsedilmektedir.<sup>9</sup> Kötü güçlerin etkisinden korunmak amacıyla muskaların ilk örneklerinin Mısır'da kullanıldığını kabul edenler de bulunmaktadır. Eski Mısır'da muskalar hem yaşayan insanlar tarafından taşınmış hem de öbür dünyada kullanılmak üzere ölülerin yanlarına bırakılmıştır. Muskalara bazen tanrı veya ona ait sembolik bir suret de verilmiştir.<sup>10</sup> Özellikle “Tanrı Horus’un gözü” veya “Osiris gözü” diye bilinen amuletler nazarlık olarak kullanılmıştır.<sup>11</sup>

Nazar inancının Ortadoğu, Akdeniz ve Hint-Avrupa bölgelerinde yaygın olmasına rağmen Uzakdoğu, Güney Afrika, Avustralya ve Amerika’nın yerli

6. Gürkan, *age.*, s. 444.

7. Durmuş Gür-A Nazlı Soykan, “*Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazarlıklar: Safranbolu Örneği*”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, C. 2, S. 3, 2013, s. 118; Serap Ünal-Ayşe Çallı, “*Göller Yöresi Amulet Kültürü*”, Sanat Dergisi, S. 29, Ocak 2016, s. 31; Ayrıca bkz. Sana Mahmud Abbasi, “*A Study of The Evil Eye Phenomenon And How It Is Translated Into Modern Fashion, Textiles And Accessories*”, Indian Journal of Science Research (IJSR), 13 (1), 2017, s. 137.

8. Edward Westermarck, *Nazar Değmesi İnancı*, (çev. Ş Nazmi Coşkunlar), Ankara, 1961, s. 10.

9. Azize Uygun, “*Yazılı Büyü Olarak Muska: Kenzü’l-Havâs Örneği*”, Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 29, 2012, s. 215.

10. Kürşat Demirci, “*Muska*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 31, İstanbul, 2006, s. 266; Uygun, *agm.*, s. 215.

11. Ahmet Eker, *Kayseri ve Çevresinde Nazar İnanç ve Uygulamaları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2000, s. 32, 36; Sedat Veyis Örnek, *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2017, s. 101.

toplumlarınca bilinmediği ve buralara girişinin geç tarihlerde Avrupa kanalıyla gerçekleştiği konuyla ilgili yapılan araştırmalarda ileri sürülmüştür. Bu inançla ilgili kapsamlı bir araştırma yapan Alan Dundes, coğrafi yayılımından hareketle nazarın Mezopotamya kökenli bir inanış olduğuna ve su-hayat, kuraklık-ölüm ilişkisi çerçevesine giren bir telakkiye dayandığına işaret etmiştir.<sup>12</sup> Nazar inancının Mezopotamya ve Ortadoğu merkezli olduğu ve dünyanın pek çok yerine buradan yayıldığı görüşü son yapılan yorum ve değerlendirmeler neticesinde ağırlık kazandığı söylenebilir.<sup>13</sup>

İslam öncesi pagan Arap kültüründe nazar inancının önemli bir yeri vardır. Onların telakkisine göre bir kimse hasetlikle ve düşmanlıkla birine bakınca, bu bakış sebebiyle kişi hasta olurdu ve bunun için “falana nazar değdi” denirdi.<sup>14</sup> Cahiliye Arapları, öldürücü ve çarpıcı bir güç olarak bildikleri nazarın etkisinden korunmak için de gerekli tedbirleri almışlar, bunun için “*temime*” denilen nazarlıklar kullanmışlardır.<sup>15</sup> Ayrıca nazar inancının Benî Esed mensupları arasında yaygın olduğu, nazarını etkili hale getirmek isteyen kişi iki veya üç gün çadırında aç susuz bekledikten sonra dışarıya çıktığı, oradan geçen koyun veya deve sürüsüne bakarak, “Bu sürüden daha güzelini görmedim” dediği, bunun üzerine sürünün hastalanıp helâk olduğu rivayet edilmektedir.<sup>16</sup>

Nazarla ilgili inanç ve uygulamaların, eski Türk kültüründe de yaygın olduğu yapılan araştırmalardan anlaşılmaktadır. Özellikle nazardan korunmak amacıyla muhtelif Türk boylarında kuş tüyü, kartal tırnağı, kurt dişi gibi bazı hayvanların vücutlarına ait parçalar muska ve tılsım şeklinde kullanılmıştır.<sup>17</sup> Altay Türklerinin taşıdığı klasik muskalar arasında şahin kemikleri ve kurt dişleri bulunmaktadır.<sup>18</sup> Yine göz değmesine karşı bağ, bostan ve bahçelere korkuluk (abakı) ve nazarlık (kösgük) dikilmiş, moncuk denilen bir taş ise, atların boyunlarına muska ve nazarlık olarak takılmıştır.<sup>19</sup>

İslam dininin nazara bakışına gelince; Kur’an’ı Kerim’de nazarın varlığından açıkça bahsedilmemekte, dolaylı olarak bahsedilmektedir. Kalem suresi-

12. Gürkan, *age.*, s. 444.

13. Bilgen Tuncer Manzakoğlu- Saliha Türkmenoğlu Berkan, “*Evil Eye Belief In Turkish Culture: Myth Of Evil Eye Bead*” The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC-, Volume 6, Issue 2, April 2016, s. 194.

14. Ali Çelik, *İslam’ın Kabul veya Reddettiği Halk İnançları*, Beyan Yayınları, İstanbul 1995, s. 192-193.

15. Çelik, *age.*, s. 193-194.

16. İlyas Çelebi, “*Nazar*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 32, İstanbul 2006, s. 445; Çelik, *age.*, s. 193.

17. Rıfat Araz, *Harput’ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995, s. 175.

18. Demirci, *age.*, s. 267.

19. Hikmet Tanyu, “*Büyü*”, DİA, C. 6, İstanbul, 1992, s. 503-504.

nin 68/51. ayeti ile Yusuf suresinin 12/67. ayeti, nazarın mevcudiyetine işaret eden ayetlerdir. Müfessirlerin büyük çoğunluğuna göre bu ayetlerin muhtevası, nazara işaret etmektedir.<sup>20</sup> Kalem suresinde ‘*Rabbi, O’nu seçip iyilerden kıldı. Doğrusu inkâr edenler, Kur’an’ı dinlediklerinde neredeyse seni gözleriyle yıkip devireceklerdi.*’ buyurulmaktadır.<sup>21</sup> Elmalılı Hamdi Yazır bu ayeti; “Kıskançlıklarından az daha Hz. Peygambere göz değdirecekler; aç ve kötü gözlerinin feriyile ellerinden gelse helak edeceklerdi.” şeklinde açıklamıştır.<sup>22</sup>

Nazara işaret ettiğine delil olarak gösterilen diğer ayette Allah şöyle buyurmaktadır: “*(Yakub) şöyle dedi; oğullarım! Şehre hepiniz bir kapıdan girmeyin, ayrı ayrı kapılardan girin. Ama Allah’tan (gelecek) hiçbir şeyi sizden savamam. Hüküm Allah’tan başkasının değildir. Ben yalnız O’na dayandım. Tevekkül edenler yalnız O’na dayansınlar.*”<sup>23</sup> Elmalılı, ayetin yorumunda ‘bu tavsiyenin sebebi, toplu bir surette göze çarpılmalarından ve bir haset ve gamza uğramalarından sakınmaktı’<sup>24</sup> şeklinde bir açıklama getirmiştir. Taberî<sup>25</sup> ve Mâtürîdî<sup>26</sup> ise; “Hz. Yakub, oğullarına nazar isabet etmesinden korktuğu için böyle bir tavsiyede bulundu.” görüşüne yer vermişlerdir. Diyanet’in Kur’an Yolu adlı tefsirinde de bu ayetle ilgili benzer yorumların yapıldığını söylemek mümkündür.<sup>27</sup>

Nazarın varlığını kabul eden dini delillerin başında hiç şüphesiz hadisler gelmektedir. Hadislerde nazarın varlığı açıkça kabul edilmiştir. Hz. Peygamber, “Göz değmesinden Allah’a sığınım. Çünkü Nazar haktır.”, “Göz değmesi (nazar) haktır. Eğer kaderi bir şey geçseydi göz değmesi onu geçerd” buyurmuş ve nazardan kurtulmak için Allah’a sığınılmasını tavsiye etmiştir.<sup>28</sup> Âlimlerimiz, ‘göz değmesi haktır’ sözünü, ‘bu inkârı mümkün olmayan bir hadisedir’ diye anlamışlardır.<sup>29</sup>

## 2.2. Nazarın Mahiyeti

Nazarın mahiyeti ve meydana gelişiyile alakalı kesin bir şey söylemek

20. Kırca, *agm.*, s. 40.

21. Kalem Suresi 68/51–52.

22. M. Hamdi Yazır, *Hak Dini Kuran Dili*, C. VIII, Akçağ Yayınları, Ankara, tsz., s. 47

23. Yusuf Suresi, 12/67.

24. Yazır, *age.*, C. IV, s. 496-497.

25. Kırca, *agm.*, s. 41; Çelebi, “*Nazar*”, s. 445.

26. Ebu Mansur el- Mâtürîdî, *Te’vilatü’l-Kur’an*, (çev. S. Kemal Sandıkçı), C. 7, Ensar Neşriyat, İstanbul 2017, s. 362.

27. Komisyon, *Kur’an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 245.

28. Muhammed b. Süleyman er- Rûdâni, *Büyük Hadis Külliyyatı-Cem’ul Fevâid-*, (ter. Naim Erdoğan), C. 4, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996, s. 193-195, 198.

29. İbrahim Canan, *Kütüb-i Sitte*, C. XI, Akçağ Yayınları, İstanbul 1989, s. 113.

mümkün değildir. Ancak konuyla ilgili gerek İslam âlimleri gerekse parapsikolojiyle uğraşan bilim insanları farklı yorum ve tespitlerde bulunmuşlardır.

Nazar olgusunu ruhi bir olay olarak gören İbn Kayyım el-Cevziyye, konuyla ilgili düşüncesini şöyle açıklar: “Nazar olayında meydana gelen etki her ne kadar göze nispet edilse de gerçekte ruha aittir. Ruhların tabiatı, gücü, nitelikleri ve özellikleri birbirinden farklıdır. Haset eden karşısındakini çekemeyen kişinin ruhu, haset edilen kişiye açıkça zarar verir. Gerçekte nazarın esası budur. Çünkü haset eden nefiste habis bir oluşum meydana gelir ve haset edileni etkiler.”<sup>30</sup>

İbn Haldun, göz değmesinin gayr-i ihtiyari olarak gerçekleştiğini ve bakan kişinin nefsinden kaynaklanan bir etki olduğunu ifade eder. Ona göre nazar olayı şöyle vuku bulur: “kişi görerek idrak ettiği şahısları veya durumları aşırı derecede güzel bulup beğendiğinde, bundan bir haset doğar ve beğendiği hususun o şahıstan ve durumdan gitmesini ister. Böylece o şeyin bozulmasına etki eder. Bu husus yani göz değmesi fitri bir özelliktir.”<sup>31</sup>

Elmalılı Hamdi Yazır, bakışların niyet ve düşünceye bağlı olarak karşı taraf üzerinde iyi ya da kötü bir şekilde tesirinin olduğunu söyler ve nazar olayını şöyle açıklar: “Öfkenin bedende bir hükmü olduğu gibi gözlerin de karşılardakine bakışlarına göre iyi veya kötü bir hükmü vardır. Kimi elektrik gibi dokunur, çarpar, manyetize eder; kimi çekilir, kimi de kapıldığı üzüntüyle çekememezliğinden hiddetlenir. Türlü türlü kötü niyete, hilelere kalkışır ki maddi ve manevi bunun hangisi olursa olsun hedefine erdiği takdirde göz değmesi veya nazar denilir.”<sup>32</sup>

Normal sınırlar çerçevesindeki duyuş, düşünüş ve davranışları aşan olayları inceleyen parapsikoloji nazarı psikokinetik (telekinezi) olaylar içinde incelemekte ve bu tür hadiseleri birer vakıa olarak kabul etmektedir. Meydana gelişini ise bedenın elektromanyetik güç alanına sahip bulunması, elektromanyetik ışıklar yayan gözlerin bu alanı etkilemesi, özenme, imrenme ve haset gibi duyguların bu tür bakışları beslemesi, bakışlardaki duygu yoğunluğuna paralel biçimde nazarın gücünün artması, ayrıca zihin gücünün bu tür olaylarda etkili bulunması şeklinde açıklamaktadır.<sup>33</sup>

Nazar olayını bioenerji ile açıklayanlar da vardır. Bu teze göre insanların gözlerinde morötesi ve kızılötesi ışınlar vardır ve bu ışınlar kızgınlık, hırs ve kıskançlık duygusuyla karşıdaki kişiye aktarırsa o kişide ya da varlıkta tahribata neden olmaktadır. Çünkü bu enerji nedeniyle karşıdaki varlığın biyolojik

30. Muharrem Kuzey, *Kur'an ve Sünnet'te Nazar*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2007, s. 10-11.

31. İbn Haldun, *Mukaddime*, (çev. Halil Kendir), C. II, Ankara, 2004, s. 719.

32. Yazır, *age.*, C. VIII, s. 47.

33. Çelebi, “Nazar”, s. 445.



dengesi bozulmaktadır.<sup>34</sup>

Sonuç olarak düşüncesine ve niyetine göre insanın bakışı, karşı taraf üzerinde bir etki meydana getirmektedir. Bu etkiyi, İslam âlimleri ruhi ve manevi bir etki olarak açıklarken, parapsikoloji alanında araştırma yapan bilim insanları da aynı durumu negatif enerjinin karşıdaki kişiyi etkilemesi olarak açıklamaktadır. Ruhun veya enerjinin karşı tarafı etkilemesi de gözler aracılığıyla olmaktadır. Çünkü bakılan şeye karşı içte oluşan haset, kıskançlık, sevme ve beğenme gibi duygu ve düşüncelerin dışa yansması gözlerle gerçekleşmektedir.

### 3. Şebinkarahisar'da Nazarla İlgili İnançlar

“Göz değmesi”, “nazar değmesi”, “göze gelme”, “nazara gelme”, “nazara uğrama” gibi adlarla da ifade edilen nazar inancı, Şebinkarahisar'da yaygın bir şekilde görülür. Hatta yöre insanı yaşadığı her olumsuzluğu çoğu zaman nazar ile ilişkilendirir ve bu konuyla ilgili düşüncesini “*nazar deveyi kazana, insanı mezara sokar*” şeklinde dile getirir (KK.3; KK. 5; KK. 23; KK. 28).

Ülkemizin birçok yerinde<sup>35</sup> olduğu gibi Şebinkarahisar'da da nazarın ya gözle ya da sözle gerçekleştiğine inanılır. Gözle nazar, kişinin karşısındaki varlığa haset ve kıskançlık gibi olumsuz duygular içeren kötü ve art niyetli bakışı sonucu gerçekleşir (KK. 1; KK. 6; KK. 10; KK. 22). Nazarın çoğunlukla, kişinin gördüğü varlıkta ve gördüğü anda meydana geliyor olması, nazarla göz arasında doğrudan bir bağlantı kurulmasına sebep olmuştur. Bundan dolayı göz, nazara neden olan en önemli obje olarak kabul edilir. Halk arasında yaygın olarak söylenen “*Allah kötü gözden korusun*”, “*Kem gözü olanın gözü çıksın!*” (KK. 4; KK. 27; KK. 24; KK. 11; KK. 25) gibi dua ve beddualar, gözün nazar olgusunda etkili olduğuna işaret eder.

Nazar kudretinin tesirini göstermede etkili olan unsurlardan bir diğeri ise sözdür. Sözle nazarda kişinin beğenisini ya da imrenmesini dille ifade etmesi gerekir. Kem gözle birlikte beğeni ifade eden sözün çok daha tesirli olduğuna inanılır (KK. 18; KK. 4, KK. 16). Halk, bu tür nazarın varlığını “*yalnız şom göz değil, şom ağızda vardır*”, “*söze mi geldin, göz mi geldin?*” (KK. 5; KK. 22; KK. 25; KK. 15) şeklinde ifade eder.

34. Zekiye Çağım, “*Adana Halk İnançları İçinde Nazara Bağlı Hastalık, Ölüm Anlatıları ve Bunlardan Korunmak İçin Uygulanan Yöntemler*”, [http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKU-ROVA/makaleler/zekiye\\_cagimlar\\_adana\\_nazar.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKU-ROVA/makaleler/zekiye_cagimlar_adana_nazar.pdf), s. 1. (Erişim tarihi: 05.04.2020).

35. Nilgün Çıblak, “*Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnanç ve Bunlara Bağlı Uygulamalar*”, TÜBAR, XV, Bahar, 2004, s. 107; Orhan Acıpayamlı, “*Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Adet ve İnanmalar*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, C. XX, S. 1-2, 1962, s. 17. Bazı bölgelerde nefesle nazarın değiştiğine inanılır ve bu durum “nefesi dokundu” şeklinde ifade edilir, bk. Araz, *age.*, s. 169.

Yörede nazar inancının pek çok olumsuzluklara sebep olacağı kanaati yaygındır. Kaynak kişilerden edinilen bilgiye göre; “çok sık esneme, halsizlik, uykusuzluk, gözlerin yaşarması, baş ağrısı, kişinin durgunlaşması ve sararıp solması” nazar değmesinin en sık görülen belirtilerindendir (KK.2; KK.7; KK.9; KK.13; KK.19; KK.23). Ayrıca iyi giden işlerin bozulması, sebepsiz ani ölümler, küçük çocukların huysuzlanması ve sürekli ağlaması, bol süt veren ineğin ansızın süttten kesilmesi, mahsulü çok olan meyve ağaçlarının kurumması gibi olumsuzluklar da nazara yorulmaktadır (KK. 21; KK. 26; KK. 20; KK. 17; KK. 14).

Araştırma yaptığımız Şebinkarahisar ve köylerinde, nazarı değdiğine inanılan insanların birtakım fiziki ve ruhsal özellikleri vardır. Yöre insanına göre nazar etme gücüne en çok sahip olan kişilerin fiziki özellikleri; mavi veya yeşil gözlü, sarı saçlı, kısa boylu/bodur ve seyrek dişli olmalarıdır (KK. 8; KK. 24; KK. 15; KK. 11; KK. 10). Topallık, körlük gibi engelleri olan kişilerin de nazara neden olacağı belirtilir. Bu gibi kimselerden gelecek olan kötülük, “*kelden, körden, bir de topaldan sakın*” sözüyle ifade edilir (KK. 4; KK. 16). Özellikle sarışın olan mavi gözlü,<sup>36</sup> çatık kaşlı insanların nazarının keskin olduğuna inanılır (KK. 28; KK. 12; KK. 19). Bu nedenle halk arasında mavi gözlülerin, kıskanç, kötü niyetli kimseler olarak tanındıkları söylenebilir.<sup>37</sup> Acıpayamlı ve Örnek’e göre sarı saçlı ve mavi gözlü olmak Türk halkında istisnai bir durumdur. Genel çizgileri itibariyle kara kaşlı, kara gözlü ve esmer olan Türk halkı, bu çizginin dışında kalan kimseleri yadırgamakta ve sarı saça, mavi göze sahip insanları öldürücü kuvvet taşıyan nazarla ilişkilendirmektedir.<sup>38</sup>

Yörede nazarı çok değdiğine inanılan insanların ruhsal özellikleri sıralanırken, kötü niyetli olmak, hainlik, hasetlik ve kıskançlık ön plana çıkarılmaktadır (KK. 9; KK. 6; KK. 18). Netice itibariyle mavi ve yeşil gözlülerin, haset ve kıskanç insanların nazarının daha çok değdiği inancının sadece Şebinkarahisar’da değil, Anadolu’nun genelinde de yaygın bir inanç olduğu yapılan literatür çalışmalarından anlaşılmaktadır.<sup>39</sup>

Nazarın oluşmasında haset duygusunun ve kıskançlığın etkin bir rolü vardır. Nazarın dozajında, haset duygusunun şiddeti çok önemlidir ve bu duygudur.

36. Halk arasında bu kişilere gök gözlü veya çakır gözlü denir.

37. Benzer bir değerlendirme için bk. Boratav, *age.*, 119.

38. Acıpayamlı, *agm.*, s. 16; Sedat Veyis Örnek, *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2017, s. 156.

39. Yahya Mustafa Keskin, “*Türk Toplumunda Nazar Olgusu ve Buna Karşı Geliştirilen Korunma ve Kurtulma Pratikleri: Elâzığ Örneği*”, *Dini Araştırmalar*, C. 11, S. 32, 2008, s. 196; Eker, *age.*, 83-84; Yılmaz İrmak, “*Bingöl’de Nazar İnancı ve Uygulamaları*”, *Bingöl Araştırmaları Dergisi*, C. III, S. 2, 2017, s. 68.

ne kadar şiddetli olursa, nazarın gücü de o kadar şiddetli olur. Nitekim araştırma esnasında haset duygusunun, nazarı oluşturmada önemli rol oynadığı-kaynak kişiler tarafından belirtilmiştir (KK. 3; KK. 20; KK. 14; KK. 7; KK. 26).

Öte yandan kıskançlık, haset gibi kötü duygulardan kaynaklanan nazarın aynı zamanda aşırı sevgi ve methetmekten de kaynaklandığı düşünülmektedir (KK. 22; KK. 24; KK. 15). Kuşat, bunun nedenini bilinçaltı psikolojisinin verileri ışığında şöyle açıklamaya çalışır: “İnsanlar bilinçaltında yalan ve dış dünyanın hoş karşılamayacağı birtakım duygu, düşünce ve inançlarını aynen dışarı yansıtamazlar. Bunu toplumun takdir edeceği bir başka duygu, düşünce ve davranışlar şeklinde süblime ederek dışarı yansıtırlar. Dolayısıyla, güzel ve hoş bir şeye karşı kıskançlık duygusunu olduğu gibi dışarı vuramayan bazı kimseler de bu duygularını methedici sözlerle süblime ederler. Bu methedici sözlerin arkasında esas duygunun kıskançlık olması nedeniyle her şeyi olduğundan daha fazla metheden kimselerin de nazarı değmektedir.”<sup>40</sup>

Yörede başta insan olmak üzere bitki, hayvan gibi birçok şeyin nazara uğrayacağına inanılmaktadır. “Kimlere, nelere nazar değer?” sorusuna verilen cevaplardan bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

- Gürbüz, sempatik, hareketli ve güzel çocuklara (KK. 3; KK. 13; KK. 27).
- Çok çalışkan, hamarat ve akıllı kişilere (KK. 28; KK. 14; KK. 10).
- Malı-mülkü çok olan ve başkalarının imrendiği zengin kimselere (KK. 27; KK. 1).
- Hastalıklara karşı bünyesi sağlam olanlara (KK. 8; KK. 9).
- Mesut ve müreffeh bir şekilde yaşayan ailelere (KK. 6; KK. 24).
- Boylu-boslu ve hamarat gelinlere (KK. 15, KK. 4; KK. 22).
- Başarı veya diğer başka birtakım nitelikleri nedeniyle kıskanma konusu olan insanlara
  - İyi, semiz ve gösterişli olan hayvanlara (KK. 12; KK. 17; KK. 21).
  - Sütü çok olan ineklere (KK. 2; KK. 25).
  - Bahçe, ev, arı ve davar sürüsüne (KK. 26; KK. 18).
  - Meyvesi çok olan ağaçlara, özellikle ceviz ağacına (KK. 22; KK. 23).
  - Her iyi ve güzel şeye (KK. 2; KK. 12) nazarın degeceğine inanılır.

Kaynak kişilerin verdiği bilgilerden hareketle nazarın daha çok insanlar, hayvanlar ve bitkiler üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Her şeye nazar dege bileceği kanaatinde olanlar da vardır. En fazla yeni doğmuş çocuklara,

40. Ali Kuşat, *Türk Toplumunda Nazar Olgusu ve Psikolojik Bir Bakış*, Laçin Yayınları, 2003, s. 77-78.

toplumda nadir bulunan ve herkes tarafından arzulanan zenginlik, güzellik gibi değerlerin bulunduğu kişi ya da nesnelere daha çabuk nazar degeceğine inanılır. Anadolu'nun muhtelif yerlerinde de buna benzer inanışlar olduğu yapılan çalışmalardan anlaşılmaktadır.<sup>41</sup>

#### 4. Nazardan Korunmak İçin Yapılan Uygulamalar

##### 4.1. Nazarı Değenden Uzak Durmak

Nazardan sakınmak için akla gelen ilk korunma biçimi, hiç şüphesiz nazara uğraması muhtemel olan kişi ya da nesnelere, nazarının degeceğine inanılan kişilerden uzak tutmaktır. Özellikle nazara karşı güçsüz olduğu bilinen yeni doğmuş bebekler, kırkı çıkıncaya kadar sokağa çıkarılmaz ve yabancı insanlara gösterilmez. Güzel ve sağlıklı çocuklar da bu yöntemle nazardan korunmaya çalışılır. Yöre halkı tarafından bu durum “kem gözlerden kaçınmak” şeklinde ifade edilir (KK. 3; KK. 4; KK. 8; KK. 27). Ayrıca nazarı değen, bakışı keskin olan kişilerin evlerinin önünden zorunlu olmadıkça geçmemeye de özen gösterilir (KK. 25; KK. 23; KK. 19).

İnsanlar gibi hayvanlar da nazar eden kişilerden uzak tutulur. Dolayısıyla bol süt veren, gösterişli ve semiz hayvanlar herkese gösterilmez. Nazarı değdiği bilinen kişiler tarafından görülen hayvanların, hasta olacaklarına, sütlerinin kesileceğine hatta ölebileceklerine inanılır (KK. 1; KK. 11).

##### 4.2. “Maşallah” Demek / “Maşallah” Levhaları Asmak

Maşallah, daha çok beğenme duygusunu anlatmak üzere kullanılan bir kavram olup, “Allah dileyince her şey olur” manasına gelir.<sup>42</sup> Araştırma sahamızda nazardan korunmak için en çok başvurulan uygulamalardan birisi de “Maşallah” kelimesinin söylenmesi veya üzerinde “Maşallah” yazan materyallerin taşınmasıdır. Dini ve folklorik bir özellik taşıyan “Maşallah” çoğu kez “Allah mübarek etsin” anlamına gelen “Bârekallah” veya “Tebârekallah” ifadeleriyle birlikte kullanılır. Ayrıca “41 kere maşallah, nazar değmez inşallah” şeklinde ifade edilmesi de yaygındır.

Ülkemiz genelinde olduğu gibi<sup>43</sup> Şebinkarahisar'da da nazardan korunmak için, iş yerlerine veya evlerin giriş kısımlarına “maşallah” yazılı levhalar asılır (KK. 2; KK. 5; KK. 18). Ayrıca kamyon, minibüs, taksi gibi araçların ön ya da arka camlarında nazar sonucu gelebilecek kazalardan korunmak için “maşallah” yazısına veya levhasına rastlamak mümkündür. Yine yörede “*maşallah*”

41. Keskin, *agm.*, s. 197; Er, *age.*, s. 36; Çıblak, *agm.*, s. 105; Eker, *age.*, s. 80-82; Ahmet Gökbel, *Sivas İnanç Kültürü -Makaleler-*, Asitan Yayıncılık, Sivas, 2010, s. 227.

42. Kâmil Yaşaroğlu, “*Maşallah*”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, C. 28, Ankara, 2003, s. 104.

43. Benzer bulgular için bkz. Kuşat, *age.*, s. 66-67; Çıblak, *agm.*, s. 109-110, İrmak, *agm.*, s. 69; Er, *agt.*, s. 40.

yazılı altın veya gümüş kolyeler, özellikle gençler arasında hem süs amaçlı hem de nazardan koruyucu madde olarak kullanılmaktadır (KK. 24; KK. 18; KK. 11).

Halk arasında beğeni ile bakılan bir şeye maşallah denilmesi gerektiğine inanılır. Kaynak kişilere göre; “Bir insan maşallah kelimesini söylese, o kişinin nazarı değmez. Çünkü maşallah kelimesi beğenme duygusunu yansıtmakla birlikte kıskançlıktan kaynaklanan nazara karşı kişileri veya diğer varlıkları korumaya yarar. Dolayısıyla nazarının değmesini istemeyen bir kimse, güzel bir şeyi görünce “maşallah” demeli, ondan sonra beğenisini ifade etmelidir. Böyle yapmadığı takdirde gerekli ikazlarda bulunulur.” (KK. 10; KK. 5; KK. 22; KK. 28). Yöre halkının bu uygulaması Hz. Peygamber’in tavsiyelerinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Zira Hz. Peygamber, hoşça giden bir şeyin görülmesi hâlinde “*mâ şâallah lâ kuvvete illâ billâh*” (Allah’ın dilediği olur, bütün güç ve kudret O’na aittir) denilmesini tavsiye ettiği nakledilmektedir.<sup>44</sup>

Kaynak kişilere göre, yöre insanı tarafından “maşallah” ifadesiyle birlikte “*tü, tü, tü*” şeklinde sesler çıkarılarak tükürme taklidi yapılır. Bunun sebebi ise hem nazar olgusunu çirkin göstermek hem de kem/kötü gözlerin etkisini uzaklaştırmaktır (KK. 14; KK. 23; KK. 21). Benzer inanç ve uygulamayı Anadolu’nun birçok bölgesinde de görmek mümkündür.<sup>45</sup>

### 4.3. Nazar Boncuğu Takmak

Şebinkarahisar ve köylerinde nazardan korunmak için alınan tedbirlerin başında mavi renkli nazar boncuğu gelir. Halk arasında nazar boncuğuna “*gök boncuk*”, “*mavi boncuk*” veya “*göz boncuğu*” da denir (KK. 6; KK. 7; KK. 13). Genellikle mavi renkli ve göz şeklinde tasarlanan nazar boncuğu, kem gözden korunmak için yeni doğan çocukların omuzlarına çatal iğne ile iliştilir. Nazara karşı alınan tedbirler, doğrudan çocuk üzerinde uygulandığı gibi odasına da uygulanır. Bu sebeple çocuğun odasına, odasının kapısına ve beşiğine de nazar boncukları asılır (KK. 24; KK. 22, KK. 16). Mavi rengin, etkili ve güçlü bir bakışa sahip gök gözlü kişilerden gelen ışınları kendine doğru çekerek nazarı etkisiz hale getirdiğine inanılır. Nazarlıklarda mutlaka mavi boncuğa yer verilmesi bu inancın bir neticesi olmalıdır.

Aynı zamanda evlerin giriş kısımlarına, iş yerlerine, kamyon, otobüs gibi taşıtların ön kısımlarına hem aksesuar hem de nazardan korunmak amacıyla nazar boncuğunun asılması oldukça yaygındır (KK. 4; KK. 3; KK. 17). Yörede bir ipliğe dizilmiş boncuklar da nazarlık olarak kullanılır. Kaynak kişilere göre bu tür boncuklar çocukların kollarına, ineklerin ve atların boyunlarına,

44. Yaşaroğlu, s. 105.

45. Boratav, *age.*, s. 120; Er, *agt.*, s. 40; Keskin, *agm.*, s. 201.

alınlarına kolye şeklinde takılır (KK. 20; KK. 26; KK. 19). Günümüzde nazar boncuklarının üzerine “maşallah” ibaresi yazılarak nazardan korunmanın daha etkili olacağı inancı hâkimdir.

Nazar boncuğunun göz şeklinde tasarlanması, gözün etkisiyle değen nazarın yine gözle etkisiz hale getirileceği düşüncesine dayanmaktadır. Çelik, kem gözlerin tehlikesinden korunmak için göze benzeyen nazarlıkların kullanılmasını, “benzeşim kanunu” ile açıklamıştır.<sup>46</sup> Göze göz ile karşılık vermek, gözden çıkış bulan kuvvetin zararlarından korunmanın yolu olarak düşünülmüş; bu sebeple rengi ve şekli gözü andıran her obje ya olduğu gibi ya da bazı ek unsurlarla birlikte nazarı uzaklaştırıcı birer savunma aracı olarak kullanılmıştır.<sup>47</sup>

Nazardan korunmak için boncuk kullanma, Türklerin eskiden beri uyguladıkları bir yöntemdir. Kaşgarlı Mahmut, “boncuk” kelimesini Doğu Türk ağzında “monçuk” biçiminde telaffuz edildiğini belirtmiş ve bu kelimeyi “*muska gibi şeyler, atın boynuna takılan değerli taş, aslan tırnağı*” şeklinde açıklamıştır.<sup>48</sup> İnan, Divanü Lügat’i-t Türk’te Şamanizm’e ait kelimeleri tespit ettiği çalışmasında “abakı”, kösgük ve “monçuk” kelimelerini nazar ve nazar boncuğuyla ilişkilendirmiş; eski tuğlardaki “monçuk”ların nazarlık olarak kullanıldığını, “abakı” ve kösgük’ün ise göz değmesinden korunmak amacıyla üzüm bağları ve bostanlara asılan nazarlıklar olduğunu belirtmiştir.<sup>49</sup> Yine İnan’a göre, Eski Türkler “boncuk-monçuk” adını verdikleri değerli ve tılsımlı taşı, kişinin veya atının boynuna takarak kötü ruhlardan ya da kötü gözlerden korunmak için kullanmışlardır.<sup>50</sup>

Nazar boncuklarının yapımında mavi rengin tercih edilmesinin nedeniyle ilgili farklı görüşler ileri sürülmüştür. Çelebi,<sup>51</sup> nazar boncuklarının mavi renkte oluşunu gözü yeşil veya mavi olanların daha çok psikokinetik güce sahip oldukları inancına dayandırırken, bazı araştırmacılar ise eski Türk

46. Benzeşim kanunu; J. Frazer’in büyü kanunlarından biridir ve “ilkel insanların, birbirine benzer şeylerin aynı olduğunu düşünüp korunma çareleri olarak kötü şeylerin aynısını ya da benzerini kullanmaları, eşyanın veya canlıların benzerine yapılan bir şeyin aslı üzerinde de aynı etkiyi bırakacağına inanmaları” şeklinde açıklanmıştır. Bkz. İsmail Çelik, “Nazar, Nazarlık ve İlgili Büyüsel İşlemler”, Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı, İstanbul, 1974, s. 177.

47. Örnek, *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, s.100.

48. Mahmud Kaşgari, *Divanü Lügati-t- Türk*, C. I, Ter. Ramiz Asker, Bakü, 2006, s. 460.

49. Abdülkadir İnan, “*Divanü Lügat-it Türk’te Şamanizm’e Ait Kelimeler*”, Makaleler ve İncelemeler, C. II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s. 317-320.

50. Abdülkadir İnan, “*Nazarlıklar*”, Türk Folklor Araştırmaları, C. 8, S. 169, Ağustos 1963, s. 3138.

51. Çelebi, “*Nazar*”, s. 445.

inançlarıyla ilişkilendirdikleri görülmektedir. Zira Türklerde gök renk, kutsal göğün olduğu kadar, tanrının da sembolüdür. Mavi rengin kutsallığı, “*Gök Tanrı*” inancıyla ilgilidir.<sup>52</sup> Kuşat, Türkler açısından mavi rengin kutsal olmasıyla ilgili şu bilgileri verir: “*Eski çağlarda Orta Asya inanışları neticesinde Gökerin Tanrısı olan Tengri Ülgen’in göklerde oturarak halkını kötülüklerden koruduğuna inanılmış. Bundan dolayı Orta Asya’da insanlar göğün rengi olan maviyi kutsal saymışlar saygı göstermişlerdir.*”<sup>53</sup> Sonuç olarak eski Türk inançlarında mavi renk, kutsallıkla ve tanrıyla ilişkilendirilmiş, Tanrı’nın ululuğunun ve yüceliğinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.<sup>54</sup>

#### 4.4. Çitlembik (Davım) Dalı-Üzerlik Otu Asmak

Şebinkarahisar ve köylerinde nazardan koruduğuna inanılan bitkilerin başında üzerlik otu gelmektedir. Üzerlik otunun diğer adı nazar otudur ve yöre halkına göre, bu bitki hem nazarı engelleyici hem de nazarı giderici bir özelliğe sahiptir. Evlerin girişlerine ve ahırlara üzerlik otu asılır. Bu otun meyvelerinden süslü nazarlıklar da yapılır. Ayrıca üzerlik otunun tohumu bir çaputa bağlanarak çocukların omuzuna takıldığı tespit edilmiştir (KK. 6; KK. 10; KK. 15; KK. 24). Araştırma yaptığımız bölgede sarımsak da nazardan koruyucu bir madde olarak kullanılmaktadır (KK. 16; KK. 20; KK. 27).

Yörede nazardan koruyucu etkisi olduğuna inanılan ve bu amaçla kullanılan bitkilerden biri de çitlembik<sup>55</sup> adlı ağacın dalıdır. Bu ağaç, yöre insanı tarafından “davım” olarak isimlendirilir. Çitlembik ağacından kesilen küçük çubuklar, mavi boncuklarla beraber kullanılır. Özellikle küçük çocukların beşiklerine, hayvanların boyunlarına asılır (KK. 23, KK. 17, KK. 14; KK. 5). Bu ağacın nazara karşı kullanılmasında sert ve dayanıklı olmasının etkisi olduğu söylenebilir.

Anadolu halk kültüründe üzerlik, sarımsak, çörek otu, iğde, çitlembik, melhem, alıç gibi birtakım bitki ve ağaçlar, nazardan korunmak amaçlı bir ara

52. Mehmet Aydın, “*Konya’daki Manevi Halk İnançlarının Dinler Tarihi Açısından Tahli*”, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 1, Konya 1985, s. 28.

53. Kuşat, *age.*, s. 56.

54. Salim Küçük, “*Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı*”, Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 2010, S. 54, s. 190.

55. Kara ağaçgillerden olup düz kabuklu, kerestesi sert ve dayanıklı bir ağaçtır. Ülkemizin değişik yörelerinde doğal olarak yetişen bu ağaca çitlik, dağdağan, çitemik, melengiç, davım, yabani kiraz gibi isimler verilmektedir. Bkz. Ali İkinci-Mikdat Şimşek-Ersin Gürsoy, “*Çitlembik Bitkisinin Kimyasal Bileşimi ve İnsan Sağlığı Üzerine Etkileri*”, Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 8 (3), 2018, s. 22.

madde olarak kullanılmaktadır.<sup>56</sup> Dolayısıyla yöredeki uygulamaların, ülkemiz genelindeki uygulamalarla paralellik arz ettiği söylenebilir.

Kılıç ve arkadaşlarına<sup>57</sup> göre nazardan koruyucu olarak çeşitli ağaçların kullanılması, Orta Asya'daki eski Türk inançları içerisinde yer alan ağaç ve ormanların kutsal kabul edilmesiyle<sup>58</sup> ilgilidir. Acıpayamlı<sup>59</sup> ve Aydın'a<sup>60</sup> göre ise nazarın etkisinden korunmak amacıyla hayvansal ve bitkisel maddelerin kullanılması totemik bir özellik taşımaktadır.

#### 4-5- At Nalı-Hayvan Kafası Asmak

Anadolu'nun birçok yerinde<sup>61</sup> olduğu gibi araştırma bölgemizde de eskisi kadar yaygın olmamakla birlikte at nalının nazardan korunmak için ahırların ve samanlıkların giriş kapılarına asıldığı, evlerin eşiklerine çakıldığı müşahede edilmiştir (KK. 2; KK. 17). Ayrıca at nalı sembolü hem süs eşyası olarak hem de nazardan koruyucu madde olarak evlerde de bulundurulur (KK. 16; KK. 24).

Nazarlık olarak kullanılan nal, şekil bakımından kimi zaman kaşlarla beraber bir göze kimi zaman da yeni doğmuş ayın sembolüne benzetilir. Dolayısıyla nalın, kem gözlerin bakışını kendi üzerine çekerek nazarı önlediğine inanılır. At nalı nazarlık olarak kullanılırken iki açık ucunun yukarıya doğru gelmesine dikkat edilir.

At nalının nazarlık olarak kullanılmasının nedenleriyle ilgili farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüşlerden birincisi, nalın yapıldığı demir madenin

56. Acıpayamlı, *agm.*, s. 18-19; Çıblak, *agm.*, s. 114-115; Eker, *age.*, s. 47-49; Keskin, *agm.*, s. 203-204; Er, *age.*, s. 42-43; Rabia Uçkun, "Afyonkarahisar'da Nazarla İlgili İnançlar", VII. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Ankara 2007, s. 307; Müjgan Üçer, "Sivas Yöresinde Nazarlıklar ve Nazarla İlgili İnançlar", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Gelenek-Görenek-İnançlar Seksiyon Bildirileri, Ankara, 1997, s. 167-168, 176; Boratav, *age.*, s. 121.

57. Sami Kılıç-Abdullah Altuncu-Ayhan Gaspak, "Nazarla İlgili Rahatsızlıklara Yönelik Bir Halk Hekimliği Uygulaması: Hançer Ocağı (Çavlu Köyü-Ümmü Pınar Örneği)", Türkiye'de Dinler Tarihi'nin Kurumsallaşması Sürecinde Prof. Dr. Abdurrahman Küçük, Ed. Ahmet Hikmet Eroğlu, Berikan Yayınları, Ankara, 2016, s. 729-730; Ayrıca benzer görüş için bkz. Araz, *age.*, s. 171.

58. Tarihteki birçok Türk boylarında bazı ağaçlar kutsal kabul edilmiş, çeşitli inanış ve uygulamalara kaynaklık etmiştir. Mevsimden mevsime kendini yenilemesi ve daha birçok özelliğinden dolayı ağaç, Türk toplulukları arasında hayatın ve sonsuzluğun timsali olarak görülmüştür. Bkz. Ramazan Işık, "Türklerde Ağaçla İlgili İnanış ve Bunlara Bağlı Kültler", Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 9, S. 2, 2004, s. 89-106; Hikmet Tanyu, "Türklerde Ağaçla İlgili İnançlar", Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı 1975, Ankara, 1976, s. 129-142.

59. Acıpayamlı, *agm.*, s. 20.

60. Aydın, *agm.*, s. 27.

61. Keskin, *agm.*, s. 207-208; Çıblak, *agm.*, s. 112;



kutsallığı ile izah edilmiştir.<sup>62</sup> Zira geleneksel Türk dini inanışlarına göre Tanrı tarafından Türklere verilen en önemli armağanlardan biri demirdir ve Türkler tarafından demirin ruhu olduğuna ve kötü ruhları kovduğuna inanılmıştır. İkincisi ise, eski çağlardan beri Türklerin siyasal, ekonomik, sosyal ve dinî hayatında önemli role sahip olan atın, çok kıymetli ve kutsal kabul edilmesiyle ilgilidir. Bu anlamda kimi zaman atın kafası, insanları kötülüklerden koruyacağı düşüncesiyle evlere, bahçelere asılmış; kimi zaman da at nalı bir uğur kabul edilerek koruyucu bir tılsım olarak kullanılmıştır.<sup>63</sup>

Yine Şebinkarahisar ve köylerinde mahsulleri nazardan korumak için bağ-bahçe ve tarlalara at, inek gibi bazı hayvanların kafaları veya boynuzları asılmaktadır. Konuyla ilgili literatür çalışmalarına baktığımız zaman yöredeki uygulamaların, ülkemiz genelindeki uygulamalar ile büyük oranda benzerlik gösterdiği söylenebilir. Kaynak kişilerin verdiği bilgiye göre bu uygulama eskiden sık olmakla birlikte günümüzde nadiren bazı köylerde görülür. Örneğin, Yedikardeş köyünde bahçeyi nazardan korumak için inek kafası (KK. 25), Suboyu köyünde at ya da it kafası (KK. 12), Buzkeçi köyünde öküz kafası (KK. 7), Hocaoğlu köyünde ise kurban olan hayvanın kafası asılır (KK. 23). Ayrıca yörede ürünleri korumak amacıyla bağ ve bahçelere insan şeklinde korkulukların dikilmesi oldukça yaygın bir uygulamadır (KK. 9; KK. 8; KK. 19).

Geleneksel Türk kültüründe de at kafasının bağ ve bahçelere asılmak suretiyle nazardan koruyucu bir unsur olarak kullanıldığı yapılan araştırmalardan<sup>64</sup> anlaşılmaktadır. Örneğin Başkurtlar, Çuvaşlar, Kırgızlar ve Kuzey Kafkas Türkleri, kem gözlere ve kötü ruhlara karşı korunma tılsımı olarak at kafasını sıklıkla kullanmışlardır. Gerek Anadolu'nun birçok yerinde gerekse araştırma yaptığımız bölgede kurban edilen hayvanların kafataslarının bağ ve bahçelere asılması uygulamasının benzerine, Göktürklerde de rastlandığı tespit edilmiştir.

#### 4.6. Muska-Cevşen Takmak

Muska, sözlükte yazılı şey anlamına gelen Arapça “nüsha” kelimesinin Türkçeleşmiş hâlidir. Terim olarak ise muska, sahip olduğuna inanılan sihri güç aracılığıyla taşıyan kişiyi hem kötülüklerden koruyan hem kısmet getiren, çoğunlukla bir nesneden, bazen de yazı veya sembol şeklindeki gizemli

62. Kuşat, *age.*, s. 54. Demirle ilgili inançlar için bkz. Ali Rıza Gönüllü, “*Türk Halk İnançlarında Demir Motifi*”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 117, Aralık 1998, s. 123-128.

63. Fatma Zeynep Öcalan, *Günümüzde Nazarlık: Formları, Kullanım Alanları ve İşlevleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2010, s. 87.

64. İnan, “*Nazarlıklar*”, s. 3138.

karakterlerden oluşan özel objelere verilen addır.<sup>65</sup>

Yörede nazardan korunmak için alınan tedbirlerden biri de hocaya “nazar muskası” yazdırmaktır. Kaynak kişilere göre muska; Kur’an’dan surelerin, ayetlerin, çeşitli duaların, rakamların ve şekillerin bir kâğıda yazıldıktan sonra üçgen biçiminde katlanarak en az üç kez olmak üzere bir muşambaya sarılmasıyla hazırlanır. Genelde okuyanlar anlayıp tılsım bozulmasın diye muskadaki yazılar karmaşık bir şekildedir. Halk arasında nazara, cin çarpmasına, hastalıklara ve musibetlere karşı koruyucu etkisinin olduğuna inanılan muska, omuzda ve boyunda taşınır. Ayrıca evlerde ve iş yerlerinde de bulundurulur. Muskalar taşıyanın durumuna göre farklı mahfazalar içinde saklanır (KK. 23; KK. 28; KK. 17; KK. 1; KK. 14; KK. 3; KK. 20).

Allah’ın bin bir isim ve sıfatlarını ihtiva eden ve kötülüklerden korunmada manevi bir zırh olarak kabul edilen muskalara “cevşen” adı verilir.<sup>66</sup> Araştırma bölgemizde nazardan korunmak için cevşen kullanma sıklığının fazla olduğu söylenebilir.

Muska çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere kadar pek çok inançta yaygın bir şekilde görülen büyü ile yakından alakalı kült nesnelere biridir. Özellikle çok erken tarihlerde dilek, şans, çare ve kurtulma sembolü olarak muskanın ilk örneklerinin Mısır’da kullanıldığı sanılmaktadır.<sup>67</sup> Yine Cahiliye Araplarının da gizli güçlerin etkisini gidermek ve nazardan korunmak için farklı isimlerle anılan muskalar taşıdıkları bilinmektedir.<sup>68</sup>

Ayrıca muska ve tılsımların afet ve belalardan koruyacağına inanma, eski Türkler arasında da yaygın bir gelenektir. VIII-XIV. Asırlarda Budist ve Manihaist Türklerin yaşamış oldukları Doğu Türkistan’da yapılan arkeolojik araştırmalar sonucunda tılsım ve muskaların bulunması bu fikri destekler mahiyettedir.<sup>69</sup> Sonuç olarak nazardan ve her türlü belalardan korunmak amacıyla tarihte pek çok toplum ve kültürde muskaya rastlamak mümkündür. Günümüz Türkiye’sinde de yaygın uygulamalardan biri olduğu söylenebilir.

#### 4-7- Diğer Korunma Tedbirleri

Yörede nazardan korunmak için uygulanan başka tedbirler de vardır. Bunlardan bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

65. Kürşat Demirci, “Muska”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 31, İstanbul, 2006, s. 265; Ayrıca bkz. Şinasi Gündüz, *Din ve İnanç Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s. 271.

66. İlyas Çelebi, “Muska”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 31, İstanbul, 2006, s. 267.

67. Demirci, *age.*, s. 265-266; Ayrıca bkz. Fikret Karaman, “Muska”, Dini Kavramlar Sözlüğü, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 474.

68. Çelebi, “Muska”, s. 267.

69. Abdülkadir İnan, *Eski Türk Dini Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1976, s. 208-209; Araz, *age.*, s. 176.

- Yeni doğmuş çocukların baş ucuna Kur'an-ı Kerim konur. Bu tedbirle çocuğun kem gözlerden korunacağına inanılır (KK. 24; KK. 16).
- Güzel çocukların yüzlerine ve kulaklarının arkasına is (kazan karası) sürülür. Böylece çocuklar çirkin gösterilmeye çalışılarak güzellikleri gizlenir. Bu uygulamanın amacı, çocukları zararlı bakışların tesirinden korumaktır (KK. 4; KK. 15).
- Çocuğun fiziki gelişimi akranlarına göre daha iyi ise gerçek yaşı söylenmez veya büyük söylenir (KK. 11; KK. 16; KK. 22). Çocuğun yaşının gizlenmesi veya büyük söylenmesi kem gözlü insanların kıskançlığını önlemek amacı taşımaktadır.
- Ahır ve samanlıkların kapısına çakırdikeni asılır (KK. 2; KK. 5).
- Çocuğu olmayan kısır kadınların nazarı degeceğine inanıldığından, bu kadınların yanına çocuk getirilmez (KK. 22; KK. 24; KK. 16).
- Göze gelmesin diye küçük çocuklara eski ve kirli elbiseler giydirilir (KK. 7; KK. 6; KK. 13).
- Aşırı sevgi ve hayranlığın nazara yol açacağı inancından dolayı çocuklar sevilirken “seni çirkin”, “seni maskara” gibi sözler söylenerek sevilir. Bu sözler ile kem gözlerin etkisi uzaklaştırılmaya çalışılır (KK. 27; KK. 15; KK. 4).
- Parlak ve güzel çocuklara nazar değmemesi için iç çamaşırı ters giydirilir. Bu uygulama ile kötü bakışları sahibine yöneltmek amaçlanır (KK. 16; KK. 24).

## 5. Nazardan Kurtulmak için Yapılan Uygulamalar

### 5.1. Kur'an Okumak/Okutmak

Araştırma sahasında nazardan kurtulmak için en sık başvuru edilen tedavi metotlarının başında Kur'an'dan birtakım ayetleri, sureleri okumak veya okutmak gelmektedir. Nazara uğradığına inanılan insanlar için genellikle Felak-Nas (Muâvezeteyn) Sureleri (KK. 8; KK. 28; KK. 19; KK. 26), üç İhlas, Ayete-l Kürsi (KK. 25; KK. 9; KK. 3), Fatıha Suresi, Yasin-i Şerif okunur ve üflenir (KK. 24; KK. 23; KK. 18; KK. 10; KK. 11). Yine halk arasında nazar duası olarak bilinen Kalem Suresinin 51. ayetinin nazar tedavisi için okunması da yaygın bir uygulamadır (KK. 1; KK. 14; KK. 9; KK. 18). Okuma işi daha çok hocalar veya ağzı dualı, nefesi kuvvetli olduğuna inanılan kişiler tarafından yapılır. Ayrıca kişi eğer biliyorsa kendisi de okuyabilir. Ancak yaygın uygulama ise kişinin kendisini okumasından ziyade başkaları tarafından okunmasıdır (KK. 10; KK. 21; KK. 12; KK. 4; KK. 6).

Nazara karşı Kur'an veya dualar okunurken hem okuyan hem de okunan kişi esner. Esnemenin sıklığına, kısa veya uzun süreli olmasına göre nazarın şiddeti belirlenmeye çalışılır (KK. 23; KK. 10; KK. 8).

Yörede nazardan kurtulmak için başvuru olan diğer bir uygulama ise su okutmaktır. Buna “*okunmuş su*” denir. Kaynak kişilere göre; “Hoca tarafından bir bardak suya nazar duası, Ayete-l Kürsi, Yasin-i Şerif, Felak, Nas, Fatiha sureleri okunur ve üflenir. Nazardan hastalandığına inanılan kişi, bu suyun bir kısmını içer, kalanıyla da yüzünü yıkar.” (KK. 4; KK. 6; KK. 11; KK. 27). Okunmuş su pratiğindeki temel hedef, temizleyici, arıtıcı ve iyileştirici özelliğe sahip suyun, dinsel metinlerle de kutsanmasıyla birlikte, nazarın etkilerini daha iyi gidereceği ve kötülükleri uzaklaştıracağı düşüncesidir.<sup>70</sup> Ayrıca halsizleşen ve sütü aniden azalan hayvanlara da nazara uğradığı düşünülerek tuz okutturulur. Okunan tuz, hayvanın yiyeceğine karıştırılır ve yemesi sağlanır (KK. 15; KK. 10; KK. 25; KK. 20; KK. 19).

İslam dininde, nazara ve şeytan vesvesesine karşı en güçlü önlem okumadır. Hadislerde Hz. Peygamber’in insanların nazarından ve şerrinden Allah’a sığındığı, göz değmesine karşı rukyeyi<sup>71</sup> önerdiği, nazara uğrayan bir kız çocuğunun okunmasını istediği, Muâvezeteyn sureleri nazil olunca nazar için sadece onları okumaya başladığı nakledilmektedir.<sup>72</sup> Sonuç olarak gerek Anadolu’da gerekse Şebinkarahisar ve yöresinde nazardan kurtulmak için en sık başvuru olan okuma/okutma tedavisi, Hz. Peygamber’in tavsiyelerinin bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır.

## 5.2. Tütsülemek

Anadolu'nun hemen her yerinde olduğu gibi, araştırma sahasında da nazardan kurtulmak için uygulanan diğer bir yöntem ise tütsüleme pratiğidir. Nazardan hem koruyucu hem de kurtarıcı etkisi olduğuna inanılan üzerlik otu yanan bir ateşe atılır. Bu uygulama yapılırken nazar isabet ettiğine inanılan kişinin üzerlik otunun dumanından nefes yoluyla içine çekmesi sağlanmalıdır. Ateşe atılan üzerlik tohumları çatlayıp ses çıkarınca nazarın ortadan kalkacağına inanılır. Bu inancın bir sonucu olarak tütsüleme sırasında şu tekerleme de söylenir (KK. 18; KK. 6; KK. 15; KK. 16; KK. 22; KK. 24);

*"Elem tere fiş  
Kem gözlere şiş"*

70. Keskin, *agm.*, s. 212; Sibel Turhan Tuna, “*Muğla’da Nazar, Büyü, Fal Üzerine Su Kültürüyle İlgili İnanç ve Pratikler*”, Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı, Ed. Nurettin Demir-Faruk Yıldırım, Adana, 2014, s. 311-312.

71. Rukye: Hastalık ve kötülüklerden korunmak veya kurtulmak amacıyla dua okuyup üfleme anlamına gelir. Bkz. İlyas Çelebi, “*Rukye*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 35, İstanbul, 2008, s. 219-221; Baki Adam, “*Dua, Rukye, Havas İlmi, Tılsım ve Büyü*”, Halk İnançları El Kitabı, Ed. Durmuş Arık-Ahmet Hikmet Eroğlu, Grafiker Yayınları, Ankara 2017, s. 289-291.

72. Ahmed b. Ahmed ez-Zebidi, *Sahih-i Buhari Muhtasarı Tecrid-i Sarih*, Çeviri-Tahric ve Notlar: Abdullah Feyzi Kocaer, c. II, Yeni Şafak Gazetesi Kültür Armağanı, İstanbul, 2004, s. 714-715; Rûdâni, *age.*, s. 193-195.

*Üzerlik otu çatlasın  
Nazar eden patlasın"*

Tütsü, birçok toplumda hem hastalıkları tedavi etmede hem de dini ayin ve törenlerde başvurulan bir uygulamadır.<sup>73</sup> Özellikle Türk toplumlarında tütsü nün, büyü ve nazar gibi çeşitli musibetlerden korunmak ve kurtulmak amacıyla yaygın bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir.<sup>74</sup> Günümüzde çeşitli bitkilerin tütsüleme yoluyla hastalıkların tedavisinde uygulanması eski kültür ve geleneklerin bir devamı niteliğinde olduğu söylenebilir.

### 5.3. Kurşun Dökmek

Nazar değdiğine inanılan kişiyi, nazarın olumsuz etkisinden kurtarmak ve iyileştirmek için yörede yapılan uygulamalardan biri de kurşun dökmektir. Gelecekte güzel herkes tarafından kurşun dökülmez. Bu işi yapacak şahıs, ocak insanı veya kendisine kurşun dökme izni verilmiş yani "el almış", tecrübeli, iyi niyetli ve saygın bir kişi olmalıdır (KK. 22; KK. 4; KK. 26; KK. 3).

Kurşun dökme işi, ülkemizin birçok yerinde yöresel farklılıklar olmakla birlikte genelde birbirine benzer şekilde uygulanmaktadır.<sup>75</sup> Kaynak kişilere göre, "Nazara uğradığı düşünülen kişi, bir tabureye oturtulur ve üzerine tülbent örtülür. Kurşun dökme işleminden önce İhlas, Felak, Nas ve Fatıha sureleri okunur. Sonra kepçe veya küçük bir tavada eritilen kurşun, birtakım dualar ve sözler eşliğinde hastanın başının üstünde tutulan içi su dolu kaba boşaltılır. Bu sırada orada bulunanlar tarafından; '*Kem göz çatlasın/Nazar eden patlasın*' şeklinde beddua edilir. Sonraki aşama, kurşunun suda oluşan şekillerine bakarak yorum yapmaktır. Eğer dökülen kurşunun şekli göze benziyorsa nazar değdiğine inanılır. Bu işlem birkaç kez tekrar edilir. Kurşun dökme esnasında dökülen kişi, sık sık esner ve gözleri yaşarırsa yine nazar değdiğine yorulur. Kurşun dökme işlemi tamamlanınca bu suyla hastanın yüzü yıkanır." (KK. 4; KK. 6; KK. 22; KK. 15; KK. 24; KK. 16). Halk hekimliği uygulamasında büyüsel işlemler içerisinde değerlendirilen kurşun dökme pratiği, sadece tedavi amaçlı değildir. Kurşun dökme işlemi sonunda oluşan şekillerin yorumlanması aynı zamanda teşhis amacı da taşımaktadır.<sup>76</sup>

73. Osman Cilacı, *Dinler ve İnançlar Terminolojisi*, Damla Yayınları, İstanbul, 2001; Araplarda' da tütsüleme inancının yaygın olduğu görülmektedir, bk. Ali Çelik, *İslam'ın Kabul veya Reddettiği Halk İnançları*, Beyan Yayınları, İstanbul 1995, s. 261-263.

74. Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2006, s. 111.

75. Ahmet Gökbek, "*Anadolu'da Yaşayan Halk İnanışlarından Çaput Bağlama ve Nazar*", Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 1, Sivas 1996, s. 178-180; Çıblak, *agm.*, s. 117-119; Keskin, *agm.*, s. 210-212; Kuşat, *age.*, s. 58-59.

76. Bkz. Melike Kaplan, "*Halk Tıbbının Kökenleri: Teşhisten Tedaviye Din ve Büyü İlişkisi*", Millî Folklor, Yıl 23, S. 91, 2011, s. 155.

Kurşun dökme geleneğinin, Türk kültür tarihinde çok eski bir uygulama olduğu bilinmektedir. Muhtelif Türk zümrelerinde kurşun dökme ‘kut kuyma’ (kut dökme),<sup>77</sup> Başkurtlarda ise ‘kut kuyuv’ şeklinde adlandırılmıştır. Başkurtların inancına göre, insanın korkması ya da başka bir sebeple hastalanması hâlinde, o kişinin bu durumdan kurtulması için kut kuymak yani can dökmek gerekir.<sup>78</sup> Günümüzde gerek araştırma yaptığımız Şebinkarahisar’da gerekse Anadolu’nun birçok yerinde görülen kurşun dökme âdeti, eski Türk dini inancının bir kalıntısı olduğu söylenebilir. Sihirle ilişkilendirilen bu âdetin içine, zamanla İslami unsurlarda dahil edilmiş ve zenginleştirilmiştir.<sup>79</sup>

#### 5.4. Diğer Kurtulma Tedbirleri

Yörede nazardan kurtulmak için uygulanan başka tedbirler de vardır. Bunlardan bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

- Nazarı degen kişinin elbisesinden bir parça alınıp ateşte yakılır. Bunun dumanı hastaya koklatılır (KK. 23; KK. 14; KK. 7).
- Nazara gelen çocuk okunmuş suyla banyo yaptırılır (KK. 4; KK. 6; KK. 16).
- Nazardan kurtulmak için türbelere gidilir ve dua edilir (KK. 8; KK. 2; KK. 27; KK. 12; KK. 5).
- Nazara uğrayanların iyileştirilmesinde uygulanan bir diğer yöntem tuz okutmak ve okunan bu tuzu ateşe atmaktır. Tuz ateşe atılırken, ‘nazara bozara, nazar edenin iki gözü bozara’ denilir. Ateşe atılan tuzun çıkardığı sesler, nazarın ve kötülüklerin gittiğine işaret olarak yorumlanır (KK. 4; KK. 20; KK. 24; KK. 28; KK. 15; KK. 22; KK. 6).
- Bol süt verdiği hâlde aniden sütü azalan veya kesilen hayvanların nazara geldiği düşünüldüğünden, sabahleyin erkenden hiçkimseye görünmeden yedi çöplükten yedi çöp toplanır ve bu çöpler ateşte yakılır. Böylece nazarın etkilerinin yok olacağına inanılır (KK. 24; KK. 22; KK. 15; KK. 16).

Nazarı degen kişinin elbisesinden habersiz olarak bir parça alınıp yakılması inancı; büyüsel işlemlerden olan temas ilkesiyle açıklanabilir. Bu ilkeye göre birbiriyle temas eden şeyler, daima birbiriyle temas hâlinde kalacaktır.<sup>80</sup> Bu

77. Kut kuyma: Kötü ruhlardan birinin çaldığı kutu, yani ‘talih, saadet unsurunu’ geri döndürmek için yapılan sihrî ayindir. Bkz. Abdülkadir İnan, “Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları”, Makaleler ve İncelemeler, C. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1998, s. 477.

78. İnan, *Eski Türk Dini Tarihi*, s. 163.

79. Aydın, *agm.*, s. 32; Mehmet Aydın vd., *Konya Merkezdeki Manevi Halk İnançlarının Dinler Tarihi ve Din Fenomenolojisi Açısından Değerlendirilmesi*, Din Bilimleri Yayınları, Konya 2006, s. 132.

80. Örnek, *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, s. 55-56; Kaplan, *agm.*, s. 152.

bağlamda yöre halkı da nazara uğramış olan kişinin iyileşmesi için nazar edenin temas hâlinde olduğu herhangi bir eşyasından yararlanmakta ve onu yakarak nazarı gidermeye çalışmaktadır. Ayrıca bu uygulamada geleneksel Türk inanışlarında önemli yeri olan ateşin temizleme, arındırma ve kötü ruhları kovma özelliğinden de yararlandığı söylenebilir.<sup>81</sup>

Nazara gelmiş çocukların okunmuş suyla banyo yaptırılması, halk arasında suyun temizleyici, arındırıcı, iyileştirici ve kötülükleri uzaklaştırıcı özelliğinin bulunduğu inanılmasıyla ilgilidir. Benzer uygulamalara Anadolu'nun farklı bölgelerinde de rastlamak mümkündür.<sup>82</sup> Bu inancın kökenleri, İslam öncesi Türk inanç tarihinde görülen su kültürüyle yakından alakalı olduğu söylenebilir.<sup>83</sup> Sonuç olarak nazardan kurtulmak için ateşe okunmuş tuz atmak, tütsülemek, okunmuş suda banyo yaptırmak, kurşun dökmek gibi işlemler, halk hekimliğinde büyüsel işlemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu pratiklerin yapılması sırasında dini sembol ve ifadelerin yardımcı öge olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

## 6. Sonuç

İnsanların davranışlarını yönlendirmede etkili olan inançların çoğu kuşaktan kuşağa geçmekte ve insanlar üzerinde de çeşitli roller oynamaktadır. Bu inançlardan biri de “göz değmesi”, “nazar değmesi”, “göze gelme”, “nazara gelme”, “nazara uğrama” gibi adlarla da ifade edilen nazar inancıdır. Bugün toplumumuzda yaygın olarak görülen nazar inancının kökeni, Neolitik çağlara kadar gitmektedir. Eski dönemlerden beri gerek batı kültüründe gerekse doğu kültüründe büyüün ve nazarın kötü etkilerine inanıldığı ve bunlara karşı tedbirler almak için çeşitli uygulamalara başvurulduğu yapılan araştırmalardan anlaşılmaktadır.

Nazar inancı, Şebinkarahisar ve köylerinde de yaygın bir şekilde görülür.

81. Kadim Türk inançlarına göre ateş; Tanrı'nın izni, bilgisi ve kudretiyle yaratılmış, insana öğretilmiş kişilik ve ruh sahibi canlı bir varlıktır. Ateşin ve ateşin yandığı mekân olan ocağın taşıdığı bu ruha “ateş ve ocak iyisi” adı verilmiş ve bu iyenin olağanüstü özelliklere sahip olduğu düşünülmüştür. Tuva Türklerine göre ateş ve ocak iyisi insanları kötülüklerden uzaklaştırmaktadır. Özellikle çocukları ve hayvanları musibetlerden ve hastalıklardan koruduğuna inanılmaktadır (Bkz. Satı Kumartaşlıoğlu, “*Türk Kültüründe Ateş ve Ocak İyeleri*”, Karadeniz Araştırmaları, S. 43, Güz 2014, s. 175-190). Aynı zamanda Orta Asya halkları arasında ateşin her şeyi temizlediğine ve bir çeşit şifa kaynağı olduğuna inanılmaktadır (bk. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. 2, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s. 522).

82. Tuna, *agm.*, s. 311-312; Keskin, *agm.*, s. 212.

83. İskender Oymak, “*Anadolu'da Su Kültürünün İzleri*”, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. XV, S. 1, 2010, s. 35-55; Münir Yıldırım, “*Tabiat Kültürleri*”, Halk İnançları El Kitabı, Ed. Durmuş Arık-Ahmet Hikmet Eroğlu, Grafiker Yayınları, Ankara 2017, s. 241-243.

Hatta yöre insanı yaşadığı her olumsuzluğu çoğu zaman nazar ile ilişkilendirir. Nazarın ya gözle ya da sözle gerçekleştiğine inanılır. Gözle nazar, kişinin karşısındaki varlığa haset ve kıskançlık gibi olumsuz duygular içeren kötü ve art niyetli bakışı sonucu gerçekleşir. Sözle nazarda kişinin beğenisini ya da imrenmesini dille ifade etmesi gerekir.

Şebinkarahisar ve köylerinde nazardan korunmak için; nazarlık ve nazar boncuğu kullanmak, nazarı değenden uzak durmak, meskenlerin kapısına ve giriş kısımlarına maşallah levhaları, üzerlik otu, sarımsak gibi nesnelere asmak, dua okumak, çocukların baş ucuna Kur'an-ı Kerim koymak, yüzlerine is (kazan karası) sürmek ve eski elbiseler giydirmek gibi uygulamalara başvurulmaktadır. Nazarın olumsuz etkisinden kurtulmak için ise; kurşun dökmek, ateşe tuz atmak, tütsülemek, türbelere gitmek, hocalara Kur'an ve dua okutmak gibi uygulamalara yer verildiği görülmektedir.

Sonuç olarak araştırma sahasında nazarın olumsuz etkilerinden korunmak ve kurtulmak için yapılan dinsel ve büyüsel pratiklerin, Anadolu'nun birçok yerindeki inanış ve uygulamalarla büyük oranda benzerlikler gösterdiği anlaşılmaktadır. Uygulanan inanç ve âdetlerden bir kısmının (kurşun dökmek, nazar boncuğu takmak, at nalı ve hayvan kafası asmak gibi) İslam öncesi geleneksel Türk dini inanç sisteminin etkilerinin sonucu olduğu, diğer bir kısmının ise (Kur'an okumak, maşallah demek, dua etmek gibi) İslami motifler taşıdığı söylenebilir.

#### KAYNAKÇA

- Abbasi, Sana Mahmud ; “*A Study of The Evil Eye Phenomenon And How It Is Translated Into Modern Fashion, Textiles And Accessories*”, Indian Journal of Science Research (IJSR), 13 (1), 2017.
- Acıpayamlı, Orhan; “*Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Adet ve İnanmalar*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, C. XX, S. 1-2, 1962.
- Adam, Baki; “*Dua, Rukye, Havas İlmi, Tılsım ve Büyü*”, Halk İnançları El Kitabı, Ed. Durmuş Arık-Ahmet Hikmet Eroğlu, Grafiker Yayınları, Ankara 2017.
- Araz, Rıfat; *Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995.
- Aydın, Mehmet; “*Konya'daki Manevi Halk İnançlarının Dinler Tarihi Açısından Tahlili*”, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 1, Konya 1985.
- Aydın, Mehmet vd.; *Konya Merkezdeki Manevi Halk İnançlarının Dinler Tarihi ve Din Fenomenolojisi Açısından Değerlendirilmesi*, Din Bilimleri Yayınları, Konya 2006.
- Boratav, Pertev Naili; *100 Soruda Türk Folkloru*, Bilgesu Yayınları, Ankara 2013.
- Canan, İbrahim; *Kütüb-i Sitte*, C. XI, Akçağ Yayınları, İstanbul 1989.
- Cılacı, Osman; *Dinler ve İnançlar Terminolojisi*, Damla Yayınları, İstanbul 2001.
- Çağınlar, Zekiye; “*Adana Halk İnançları İçinde Nazara Bağlı Hastalık, Ölüm Anlatıları ve Bunlardan Korunmak İçin Uygulanan Yöntemler*”, [http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/zekiye\\_cagimlar\\_adana\\_nazar.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/zekiye_cagimlar_adana_nazar.pdf), s. 1. (Erişim tarihi: 05.04.2020).
- Çelebi, İlyas; “*Rukye*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 35, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2008.



- Çelebi, İlyas; “*Muska*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006.
- Çelebi, İlyas; “*Nazar*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 32, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006.
- Çelik, Ali; *İslam’ın Kabul veya Reddedtiği Halk İnançları*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1995
- Çelik, İsmail; “*Nazar, Nazarlık ve İlgili Büyüsel İşlemler*”, Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı, İstanbul 1974.
- Çıblak, Nilgün; “*Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnanç ve Bunlara Bağlı Uygulamalar*”, TÜBAR, XV, 2004.
- Çobanoğlu, Özkul; *Türk Halk Kültüründe Memorolar ve Halk İnançları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003.
- Demirci, Kürşat; “*Muska*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006.
- Eker, Ahmet; *Kayseri ve Çevresinde Nazar İnanç ve Uygulamaları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2000.
- Gökbek, Ahmet; “*Anadolu’da Yaşayan Halk İnanışlarından Çaput Bağlama ve Nazar*”, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 1, Sivas 1996.
- Gökbek, Ahmet; *Sivas İnanç Kültürü -Makaleler-*, Asitan Yayıncılık, Sivas 2010.
- Gündüz, Şinasi; *Din ve İnanç Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara 1998.
- Gür, Durmuş- Soykan, A Nazlı; “*Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazarlıklar: Safranbolu Örneği*”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, C. 2, S. 3, 2013.
- Gürkan, Salime Leyla; “*Nazar*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 32, İstanbul 2006.
- Hançerlioğlu, Orhan; *İslam İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- Irmak, Yılmaz; “*Bingöl’de Nazar İnanç ve Uygulamaları*”, Bingöl Araştırmaları Dergisi, C. III, S. 2, 2017.
- İşık, Ramazan; “*Türklerde Ağaça İlgili İnanış ve Bunlara Bağlı Kültler*”, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 9, S. 2, 2004.
- İkinci, Ali- Şimşek, Mikdat- Gürsoy, Ersin; “*Çitlembik Bitkisinin Kimyasal Bileşimi ve İnsan Sağlığı Üzerine Etkileri*”, Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 8 (3), 2018.
- İnan, Abdülkadir; *Eski Türk Dini Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1976.
- İnan, Abdülkadir; “*Nazarlıklar*”, Türk Folklor Araştırmaları, C. 8, S. 169, Ağustos 1963.
- İnan, Abdülkadir; “*Divanü Lügat-it Türk’te Şamanizm’e Ait Kelimeler*”, Makaleler ve İncelemeler, c. II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1998.
- İnan, Abdülkadir; *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2006.
- İnan, Abdülkadir; “*Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları*”, Makaleler ve İncelemeler, c. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1998.
- Kaplan, Melike; “*Halk Tıbbının Kökenleri: Teşhisten Tedaviye Din ve Büyü İlişkisi*”, Millî Folklor, Yıl 23, S. 91, 2011.
- Karaman, Fikret; “*Muska*”, Dini Kavramlar Sözlüğü, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007.
- Keskin, Yahya Mustafa; “*Türk Toplumunda Nazar Olgusu ve Buna Karşı Geliştirilen Korunma ve Kurtulma Pratikleri: Elâzığ Örneği*”, Dini Araştırmalar, c. 11, S. 32, 2008.
- Kılıç, Sami – Altuncu, Abdullah- Gaspak, Ayhan; “*Nazarla İlgili Rahatsızlıklara Yönelik Bir Halk Hekimliği Uygulaması: Hançer Ocağı (Çavlu Köyü-Ümmü Pınar Örneği)*”, Türkiye’de Dinler Tarihi’nin Kurumsallaşması Sürecinde Prof. Dr. Abdurrahman Küçük, Ed. Ahmet Hikmet Eroğlu, Berikan Yayınları, Ankara 2016.
- Kırca, Celal; “*Din ve Bilim Açısından Nazar*”, Diyanet Dergisi, c. XXII, S. 1, 1986.
- Komisyon; *Kur’an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2007.

- Kumartaşlıoğlu, Satı; “*Türk Kültüründe Ateş ve Ocak İyeleri*”, Karadeniz Araştırmaları, S. 43, Güz 2014.
- Kuşat, Ali; *Türk Toplumunda Nazar Olgusu ve Psikolojik Bir Bakış*, Laçın Yayınları, 2003.
- Kuzey, Muharrem; *Kur'an ve Sünnet'te Nazar*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2007.
- Küçük, Salim; “*Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı*”, Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, S. 54, 2010.
- Manzakoğlu, Bilgen Tuncer - Berkan, Saliha Türkmenoğlu; “*Evil Eye Belief In Turkish Culture: Myth Of Evil Eye Bead*” The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC-, Volume 6, Issue 2, April 2016.
- Mâtürîdî, Ebu Mansur; *Te'vilatü'l-Kur'an*, çev. S. Kemal Sandıkcı, C. 7, Ensar Neşriyat, İstanbul 2017.
- Oymak, İskender; “*Anadolu'da Su Kültünün İzleri*”, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. XV, S. 1, 2010.
- Öcalan, Fatma Zeynep; *Günümüzde Nazarlık: Formları, Kullanım Alanları ve İşlevleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.
- Ögel, Bahaeddin; *Türk Mitolojisi*, c. 2, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1995.
- Örnek, Sedat Veyis; *Budunbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1973.
- Örnek, Sedat Veyis; *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2017.
- Rûdânî, Muhammed b. Süleyman; *Büyük Hadis Külliyyatı-Cem'ul Fevâid-*, (ter. Naim Erdoğan), C. 4, İz Yayıncılık, İstanbul 1996.
- Tanyu, Hikmet; “*Türklerde Ağaçla İlgili İnançlar*”, Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı 1975, Ankara 1976.
- Tanyu, Hikmet; “*Büyü*”, DİA, C. 6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992.
- Tuna, Sibel Turhan; “*Muğla'da Nazar, Büyü, Fal Üzerine Su Kültürüyle İlgili İnanç ve Pratikler*”, Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı, Ed. Nurettin Demir-Faruk Yıldırım, Adana 2014.
- TDK; *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011.
- Uçkun, Rabia; “*Afyonkarahisar'da Nazarla İlgili İnançlar*”, VII. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Ankara 2007.
- Uygun, Azize; “*Yazılı Büyü Olarak Muska: Kenzü'l-Havâs Örneği*”, Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 29, 2012.
- Üçer, Müjgan; “*Sivas Yöresinde Nazarlıklar ve Nazarla İlgili İnançlar*”, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Gelenek-Görenek-İnançlar Seksiyon Bildirileri, Ankara 1997.
- Ünal, Serap- Çallı, Ayşe; “*Göller Yöresi Amulet Kültürü*”, Sanat Dergisi, S. 29, Ocak 2016.
- Yaşaroğlu, Kâmil; “*Maşallah*”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 28, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2003.
- Yazır, M. Hamdi; *Hak Dini Kuran Dili*, C. VIII, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldırım, Münir; “*Tabiat Kültleri*”, Halk İnançları El Kitabı, Ed. Durmuş Arık-Ahmet Hikmet Eroğlu, Grafiker Yayınları, Ankara 2017.
- Yeni Türk Ansiklopedisi, “*Nazar*”, C. VII, Ötüken Yayınları, İstanbul 1985.
- Zebidi, Ahmed b. Ahmed; *Sahih-i Buhari Muhtasarı Tecrid-i Sarih*, Çeviri-Tahric ve Notlar, Abdullah Feyzi Kocaer, C. II, Yeni Şafak Gazetesi Kültür Armağanı, İstanbul 2004.

### Kaynak Kişiler

- KK. 1- Âdem Demir, Ahırıcık köyü, 1971 doğumlu, ilkokul mezunu.
- KK. 2- Ahmet Karaaslan, Şahinler köyü, 1955 doğumlu, ilkokul mezunu.
- KK. 3- Doğan Bardakçı, Tekkaya köyü, 1969 doğumlu, ilkokul mezunu.

- KK. 4- Fatma Bayar, Hocaoğlu köyü, 1943 doğumlu, okur- yazar değil.  
KK. 5- Galip Eroğlu, ilçe merkezi, 1955 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 6- Gülsen Çifçi, Bayram köyü, 1938 doğumlu, okur-yazar.  
KK. 7- Hasan Gedik, Buzkeçi köyü, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 8- Hüseyin Bal, Hasanşeyh köyü, 1944 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 9- İbrahim Topçu, Sarıyer Kköyü, 1970 doğumlu, lise mezunu.  
KK. 10- İslam Çelik, Dereköy- Subak Mahallesi, 1943 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 11- Muhsin Karaman, ilçe merkezi, 1982 doğumlu, lisans mezunu.  
KK. 12- Mustafa Bayçifçi, Suboyu köyü, 1954 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 13- Mustafa Boyacı, Şahinler köyü. 1966 doğumlu, yüksek okul mezunu.  
KK. 14- Mustafa Gedik, Taççılı köyü, 1936 doğumlu, okur-yazar.  
KK. 15- Müzeyyen Yavuz, Aslanşah köyü, 1954 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 16- Nebile Emir, Yeşilyurt Köyü, 1962 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 17- Nurettin Yavuz, Aslanşah köyü, 1949 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 18- Recep Beyazıt, ilçe merkezi, 1971 doğumlu, lisans mezunu.  
KK. 19- Sadık Akkuş, Kınık köyü, 1945 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 20- Salim Kılıç, Çağlayan köyü, 1943 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 21- Salim Nal, Şebinkarahisar- Avutmuş Mahallesi, 1933 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 22- Şerife Yücel, Aslanşah Köyü-Bağdere Mahallesi, 1960 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 23- Şükrü Bayar, Hocaoğlu köyü, 1936 doğumlu, okur-yazar.  
KK. 24- Tutya Bayar, Hocaoğlu köyü, 1982 doğumlu, lise mezunu.  
KK. 25- Vahdet Gedik, Yedi Kardeş köyü, 1968 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 26- Yahya Coşkun, Dereköy- Karaoğul Mahallesi, 1979 doğumlu, ilkokul mezunu.  
KK. 27- Yüksel Emir, Yeşilyurt köyü, 1962 doğumlu, lise mezunu.  
KK. 28- Zülfikar Boyacı, Güvercinlik köyü, 1960 doğumlu, lise mezunu.



## HZ. PEYGAMBER'İN HAYATINDA UYKU

Ramazan ÖNAL\*

**Öz:** Bu araştırmada Hz. Peygamber'in uykusu, uyku vakitleri, uykudan önce ve uyandıktan sonra yaptığı duaları ile uykuya dair bazı faaliyetleri ele alınacaktır. Hayatımızın üçte biri gibi önemli bir zaman dilimi uykuyla geçmektedir. Hayatın akışı içerisinde faaliyetsiz ve faydasız bir süreç olarak algılanan uyku, Hz. Peygamber'in hayatında ibadet, zikir ve dua vesilesi olmuştur. Esasen fitri bir ihtiyaç olan bu davranış, Hz. Peygamber'in hayatında zamanlaması, süresi ve diğer yönleriyle bir hayat disiplini ve ibadet vesilesi hâline gelmiştir. Zira onun hayatında uyku, uygun vakitlerde abdestli olarak ibadetin ruhu olan dua ile başlamış, edep ve adabla devam etmiş ve yine dua ile tamamlanmıştır. Ayrıca Hz. Peygamber'in hayatında uykunun amacı ve zamanlaması ibadet için önemli bir fırsat ortamı olarak ayarlanmıştır. Hz. Peygamber, her konuda olduğu gibi uyku konusunda da ümmetine örnek olmuş ve onlara bu konuda bir takım tavsiyelerde bulunmuştur. Uykusu son derece hafif ve sınırlı olduğu hâlde Hz. Peygamber'in, buna rağmen hayatında uykusuzluk çektiği görülmemiştir. O, bazı dönemlerde gecenin büyük bir kısmını uyumadan ibadet ederek geçirdiği olmuştur. Hastalık veya başka sebeplerden dolayı kalkmadığı geceler de olmuştur. Onun hayatında uyku ve istirahat fitratı sağlıklı bir insanın yaşaması gereken güzel bir alışkanlık hâline gelmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İslam tarihi, siyer, Hz. Peygamber'in uykusu, istirahat, uyku vakitleri.

### SLEEP IN THE LIFE OF THE PROPHET

**Abstract:** In this research, the sleep of the Prophet, the times of sleep, the prayers he made before and after sleep, and some activities related to sleep will be discussed. An important period of time, a third of our lives, passes along with sleep. Sleep, which is perceived as an inefficient and useless process in the flow of life, has been a means of worship, dhikr and prayer in the life of the Prophet. This behavior, which is essentially a fitful need, has become a life discipline and worship occasion with the timing, duration and other aspects of the Prophet's life. Because in his life, sleep began with prayer, the spirit of worship at abundant times, continued with decency and adaptation and was again completed with prayer. In addition, the purpose and timing of sleep in the life of the Prophet was set as an important opportunity for worship. The Prophet has been a sample for his ummah about sleep, as in all matters, and has given them some advice on this matter. Although his sleep was extremely mild and limited, it was not seen that the Prophet suffered insomnia in his life. He sometimes spent most of the night praying without sleep. There were also nights when he could not get up due to illness or other reasons. The sleep and rest fit in his life has become a good habitude for being a healthy person to live.

**Key Words:** the history of Islam, siyar, the Prophet's sleep, rest, sleep times.

ORCID ID : 0000-0002-2752-8628

DOI : 10.31126-akrajournal.778157

Geliş tarihi : 08 Ağustos 2020 / Kabul tarihi: 21 Ağustos 2020

\*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi.

## Giriş

Uykunun birçok farklı tanımı yapılmıştır. Ancak bütün tanımlarda biri psikolojik diğeri de fizyolojik olmak üzere iki önemli husus öne çıkarılmıştır. Psikolojik olan husus uykunun şuurla olan alakasının kesilmesidir. Çünkü uyku, dış uyaranlara karşı bilincin geçici olarak devre dışı kalması, dış dünyaya olan duyarlılığın ve farkında oluşun en az seviyeye inmesi, nispi bir bilinçsizlik hâlinin ortaya çıkması, şuur faaliyetlerinin ve gerçek şuurun askıya alınması, duyuusal verilerin son derece azalıp, algısal etkinliğin kaybolması, organizmanın çevreyle iletişiminin kesilmesidir. Diğer önemli husus ise, uykunun, istemli kasların devre dışı kaldığı, istemli hareketlerin kaybolduğu, bedenin pasif dinlenmeye geçtiği, etkinliklerin büyük ölçüde azaldığı bir faaliyetsizlik hâli olmasıdır. Zaten uyku, muntazam ve belirli aralıklarla tekrarlanan, periyodik bir düzene sahip olan, normal, fizyolojik bir ihtiyaç olarak da tanımlanır.<sup>1</sup>

İnsan hayatının üçte biri gibi önemli bir kısmı uykuda geçtiği hâlde günümüze kadar hâlâ uykunun işlevleri ve faydaları tam olarak anlaşılamamıştır. Uyku, insanlığın ilk çağlarından beri dikkat çeken, hakkında pek çok varsayımlarda bulunulan bir mesele olmasına rağmen, yakın zamanlara kadar somut bir açıklaması yapılamamıştır. Yarım asır öncesine kadar, uyku konusunda bilinenler oldukça azdı. Bugün, bilimsel–psikolojik, fizyolojik- bazı verilere sahip olunsada, uykunun temel amacını tam olarak ne olduğu bilinmemektedir. Son zamanlara kadar uyku hakkındaki bilgilenenler, hatırlanan rüyalardan ibaretti. Oysa şimdi, beyin hareketlerinin elektronik gözleminin gelişmesiyle uyku hakkında kısmen de olsa belli seviyede bilgi ve buluşlara ulaşılmıştır.

Kur’ân-ı Kerîm’de ve hadislerde uyku ile ilgili önemli bilgiler yer almaktadır. Ayrıca Kur’an ve sünnette bu hususta önemli ilkeler de getirilmiştir. Bu ilkeleri bilmek ve tatbik etmek hayatın mutlu ve huzurlu geçmesine vesile olur. Kur’ân ve sünnette getirilen prensiplere uymamak ise, insan için nimet olarak yaratılan uykunun azaba dönüşmesine sebep olur.

Kur’an-ı Kerîm’de uyku sıkça dile getirilmiş ve Allah’ın büyüklüğünün delilleri arasında zikredilmiştir. “*O'nun (varlığının ve kudretinin) delillerinden biri de: Geceleyin veya gündüzün uyumanız ve O'nun geniş lütfundan geçim vesileleri aramanızdır. Elbette bunda işiten kimseler için ibretler vardır.*” Ayetlerde uyku için genel anlam ifade etmek üzere “nevm: نَوْمٌ منام” kelimeleri ve türevleri kullanılmıştır. Bunun yanı sıra ayetlerde uykunun özelliğine, hafifliğine ve derinliğine göre de çeşitli kelimeler kullanılmıştır. Çok kısa bir süre uykula/uykuya dalma hâli için “sineh, سِنَّة”<sup>2</sup> kelimesi kullanılmış, “Nu’ass:

1. Abdurrahman Kasapoğlu, “Kur’an’ın Amaçları Açısından Uyku Hakkında Bir Değerlendirme”, *Kahraman Maraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (2004), 45-77.

2. *Kur’an Mesajı: Meal-Tefsir*, (çev. Muhammed Esed), (Türkçeye çev. Cahit Koytak / Ahmet Ertürk), İşaret Yayınları, 2002, el-Bakara 2/255. Ankara.

"نُعَاس" kelimesi ise kısa süreli uykuya dalma, psikoloji literatüründe evre-1 ve evre-2 uykusuna karşılık gelebilecek olan kısa bir uyuklama/şekerleme anlamında kullanılmıştır.<sup>3</sup> "Rukûd, رُقُود" kelimesi de uzun bir süre uyuma anlamına gelmektedir.<sup>4</sup> Ayetlerde uyku hâli için kullanılan bir diğer kelime de "hucû", هُجُوع kelimesidir. Bu terim Allah'tan korkan dindar müminlerin gece uykularından bahseder.<sup>5</sup> "Subât, سُبَات" sözcüğü ise zihnin ve bedeninin kendisini meşgul eden her şeyden uzaklaşması (insan vaziyetinin ölümüne benzer bir hâl alması) anlamında kullanılmıştır.<sup>6</sup> Ayetlerde uykunun hafiften ağıra doğru evreleri/dereceleri sırasıyla *sineh* ve *nu'as*, ardından *hucû* ve *rukûd*, daha sonra da *subât* şeklinde olmuştur.

Hadis kaynaklarında uykuyu çeşitli yönleri anlatan rivayetler mevcuttur. Hz. Peygamber, uykuyu ölümüne benzetmiş ve onun ölümün kardeşi olduğunu ifade etmiştir.<sup>7</sup> Nitekim Hz. Peygamber, uyumadan önce "Allah'ım! Senin isimle ölür ve senin isimle dirilirim."<sup>8</sup> ifadelerini kullanarak dua etmiş ve uyandığında da; "Bizi öldürdükten sonra dirilten (uyuduktan sonra uyandıran) Allah'a hamdolsun. Dönüş ancak onadır." şeklinde Allah'a şükretmiştir.<sup>9</sup> Ayrıca hadislerde, uykunun insandan sorumluluğu kaldıran bir hâl olduğu, uykunun zamanını, miktarını ve şeklini iyi belirlemek gerektiği hususları vurgulanmıştır.<sup>10</sup> Esasen bir nimet olan uyku, süresine ve zamanına dikkat edilmediği takdirde bir azaba dönüşebileceği hususu Hz. Peygamber tarafından dile getirilmiş ve ölçüsüz bir uykunun veya uykuya düşkünlüğün büyük bir felaket olduğu da bildirilmiştir.<sup>11</sup> Allah, yeryüzünün tüm kaynaklarını ziyan etmemek ve ölçülü kullanmak şartı ile insanın hizmetine sunmuştur. Ancak her nimette olduğu gibi uykuda da aşırılık bir israftır. İsrâf ise yaradılışa aykırı bir davranış

3. Âl-i İmrân 3/154; el-Enfâl 8/11.

4. Kehf 18/18.

5. ez-Zâriyât 51/17.

6. el-Furkân 25/47; en-Nebe' 78/9.

7. Beyhakî, Ebû Bekr Ahmed b. el-Hüseyn b. Alî el-Beyhakî, *es-Sünenü'l-kübrâ*, thk. Muhammed Abdülkadir Atâ (Beyrut: Darü'l-kütübî'l-ilmîyye, 2003), 4/183.

8. Buhârî, "Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmail el-Buhârî, *el-Câmiu's-sahîh*, thk. Muhammed Zühayr b. Nasır (Dâru Tavki'n-necât, 1422), "Daavât", 7, 8, 16; Ebû'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc b. Müslim el-Kuşeyrî, *el-Câmi'u's-sahîh*, thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkîi(Beyrut: Dâru ihyâi't-turâsi'l-Arabî), "Zikr", 59.

9. Buhârî, "Daavât", 8.

10. H. Mehmet Soysaldı, "Kur'an Âyetleri ve Hadisler Perspektifinden Uyku Hakkında Bir Değerlendirme", *İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9/2 (Aralık 2018), 79-102.

11. Suyûtî'nin naklettiği bir hadiste bu husus şöyle dile getirilmiştir: "Ümmetim hakkında en çok korktuğum durumlar şunlardır: koca göbekli olmaları (şişmanlık), uykuya düşkün olmaları, tembellik ve inanç zayıflığıdır." Suyûtî, *Camiü's-sağîr*, 1: 404. (Hadis no: 1251), eş-Şâmile.

olduğundan insana rahat verme yerine sıkıntı vermektedir.<sup>12</sup>

### 1. Hz. Peygamber'in Uykusu ve Uyku Tipolojisi

Hz. Peygamber, her konuda olduğu gibi uyku konusunda da ümmetine örnek olmuş ve onlara bu konuda bir takım öğütler vermiştir. Uykusu son derece hafif ve çoğu zaman sınırlı olduğu hâlde Hz. Peygamber'in, buna rağmen hayati boyunca uykusuzluk çektiğine dair bir bilgiye hiç rastlanılmamıştır. O, hayatının bazı dönemlerinde gecenin büyük bir kısmını uyumadan ibadet ederek geçirdiği gibi bazen de her insan gibi geceyi istirahat ederek geçirmiş, hastalık ve yorgunluktan dolayı gece namazına uyanamadığı da olmuştur. Esasen fitri bir ihtiyaç olan uyku Hz. Peygamber'in hayatında bir ibadet hâline dönüşmüştür. Zira onun hayatında uyku, abdestli olarak ibadetin ruhu olan dua ile başlamış, edep ve adapla devam etmiş ve yine dua ile tamamlanmıştır. Ayrıca Hz. Peygamber'in hayatında uykunun amacı ve zamanlaması ibadet için bir fırsat vesilesi olarak ayarlanmıştır.

#### 1.1. Hz. Peygamber'in Hayatında Uykuya Hazırlık Safhası

Hz. Peygamber'in, uyku öncesi en önemli hazırlığı abdest almak olmuştur. Rivayetlerden anlaşıldığına göre Hz. Peygamber uyku pozisyonuna geçmeden önce her zaman namaz abdestini alıp ondan sonra yatağına geçmiştir.<sup>13</sup> Ancak İbn Mâce'nin naklettiği bir rivayete göre Hz. Peygamber, gece uyandığında bazen helâ ihtiyacını giderdikten sonra abdest almadan sadece ellerini ve yüzünü yıkayıp tekrar yatağına yattığı da olmuştur.<sup>14</sup> Aynı şekilde bazen gusül yapmaya ihtiyacı olduğu hâlde sadece namaz abdestini alarak yattığı zamanlar da olmuştur.<sup>15</sup> Hz. Peygamber'in, yatmadan önce yaptığı diğer hazırlıklardan bir tanesi de gözlerine sürme çekmesi olmuştur. Hz. Peygamber, yatmadan önce her gece yanında bulundurduğu sürmeden düzenli olarak gözlerine sürme çektiği rivayetlerde yer almaktadır.<sup>16</sup> Kaynakların verdiği bilgiye göre

12. Fatih Kandemir, "İçsel Dinî Motivasyon Bağlamında Dindarlık ve Çevre İlişkisi Üzerine İlişkisel Bir Araştırma", *Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, C. (Vol.) 11/1 (Bahar 2020), 290.

13. Şâmi, Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Yûsuf b. Alî b. Yûsuf es-Sâlihî eş-Şâmi eş-Şâfiî, *Sübülü'l-Hüdâ ve'r-reşâd*, thk. Şeyh Âdil Ahmed (Beyrut: Dâru'l-kütübî'l-ilmiyye, 1993), 7/250.

14. İbn Mâce, Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd Mâce el-Kazvîni, *Sünenü İbn Mâce*, thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkiî (Dâru İhyâi'l-kütübî'l-Arabî, ts.), "Vudu", 71; Şâmi, *Sübülü'l-Hüdâ*, 7/250.

15. Buhârî, (Hadisno: 288).

16. İbn Sa'd, Ebû Abdillâh Muhammed b. Sa'd b. Menî' el-Kâtib el-Hâşimî el-Basrî el-Bağdâdî, *et-Tabakâtü'l-Kübrâ*, thk. İhsân Abbâs (Beyrut: Dâru Sâdir, 1968), 1: 484; Tirmizî, Ebû İsmâ Muhammed b. İsmâ b. Sevre et-Tirmizî, *el-Câmi'u's-sahih*, thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkiî ve diğerleri (Mısır: Şirketu Mustafa el-Bâbî el-Halebî, 1975), "Libâs", 23.



Hız. Peygamber, her gece yatağına girmeden önce yanında sürekli bulunduğu siyah renkli sürmeden her bir gözüne üçer defa sürme çekmiştir.<sup>17</sup> Hız. Peygamber'in yatmadan önce her zaman yaptığı davranışlardan biri de misvak kullanmak olmuştur. Misvak, her zaman Hız. Peygamber'in hayatında önemli alışkanlıklarından ve uygulamalarından biri olduğu gibi yatmadan önce ve gece uyandığında da misvak kullanmayı ihmal etmemiştir.<sup>18</sup> Rivayetlerden anlaşıldığına göre Hız. Peygamber, yatağına uzandığı zaman misvak kullanmıştır. Yatarken başucunda misvak bulundurmuş, uyandığı zaman da ilk işlerinden biri de misvak kullanmak olmuştur.<sup>19</sup> Hız. Aişe, her gece Hız. Peygamber'e içmesi, abdest alması ve misvak kullanması için ağzı kapalı (üstü örtülü) üç su kabı hazırladıklarını ifade etmektedir.<sup>20</sup> Başka bir rivayette de Hız. Peygamber'in, yatağına uzandığı zaman yanı başında abdest suyunun, misvakının ve tarağının bulunduruluğu; gece uyandığı zaman da misvak kullandığı, abdest aldığı ve saçını taradığı bildirilmiştir.<sup>21</sup> Aynı şekilde gece helâ ihtiyacını giderdikten ve ellerini yıkadıktan sonra da önce misvak kullanmış daha sonra da abdest almıştır.<sup>22</sup> Rivayetlerden anlaşıldığına göre Hız. Peygamber geceleri bir defadan fazla uyanmış ve her uyandığında da misvak kullanmıştır.<sup>23</sup> Bazı rivayetlerde Hız. Peygamber'in geceleri dört defa veya saat başı uyanıp misvak kullandığı ifade edilmiştir.<sup>24</sup> Aynı şekilde onun bu uygulaması gece uykusuyla sınırlı kalmamış, gece veya gündüz uykudan uyandığı zaman misvak kullanmıştır. Rivayetlerden anlaşıldığı kadarıyla Hız. Peygamber, gece olsun gündüz olsun uyumadan önce ve uyandıktan sonra misvak kullanmıştır.<sup>25</sup>

## 1.2. Hız. Peygamber'in Uykudan Önce ve Uyandıktan Sonra Okuduğu Dualar

Uyku, hem büyük bir nimet, hem de bir tür ölüm hâlidir. Hız. Peygamber, kendi hayatında uyguladığı gibi ümmetine de her nimete karşı kadirşinaslık göstermeyi öğretmiştir. Bize dinlenme nimetini bahşeden ve uyandırıp yeni bir hayata kavuşturan Rabb'imize dua ile karşılık vermek bu kadirşinaslığın bir gereğidir. Ayrıca uyku, dönüşü olmayan bir yolculuğa çıkış da olabilir. Zira hiç kimseye, uykudan tekrar uyanma garantisi verilmemiştir. Böyle hâllerde

17. Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ*, 7/250.

18. Buhârî, "Vudû", 75.

19. İbn Hanbel, *Müsned*, 2/117.

20. İbn Mâce, "Tahâre", 40; Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ*, 8/27.

21. Beyhakî, 1/39.

22. Ebû Dâvûd, "Tahâre", 29, 30.

23. Ebû Dâvûd, "Tahâre", 30.

24. Beyhakî, 2/98.

25. Ebû Dâvûd, "Tahâre", 30; Şâmî, 8/27-29.

vedalaşmak, helalleşmek ve son istekleri dile getirmek, akıllı ve tedbirli olmanın bir gereğidir. Allah'la olan bu helalleşmenin yolu "dua"dır.

Hız. Peygamber, uykudan önce ve uyandıktan sonra kendine mahsus birtakım duaları okumuştur. Onun, duasız uyuduğu ve uyandıktan sonra duasız kalktığı vaki olmamıştır. Ancak Onun uykudan önce ve uyandıktan sonra okuduğu bu duaları belli formlarla sınırlandırmak oldukça zorlama olur. Zira konuya dair hadis metinlerinde o kadar çok dua örnekleri vardır ki, bunlar, "Hız. Peygamber şöyle dua ederdi" dememizi imkânsız hâle getirmektedir.<sup>26</sup> Esasen duanın amacı her konuda olduğu gibi bu konuda da insanın yaratıcısına karşı olan ihtiyacını ve bağıllığını içinde bulunduğu duruma göre arz hâlidir. Zira en güzel dua şekli ayet ve hadislerde tavsiye edilen dua formlarıdır. Konuyla alakalı olarak Hız. Peygamber'e ait bir kısım dua örneklerine yer vermek uygun olacaktır:

Fatiha suresi, Kâfirûn suresi ile İhlâs, Felak ve Nâs sureleri Hız. Peygamber'in yatarken mutâ olarak okuduğu ve tavsiye ettiği dualardandır.<sup>27</sup> Ayrıca Hız. Peygamber'in yatağına girince her gece yaptığı dualardan bir tanesi de şu duadır: "Allah'ın senin isminle ölür isminle dirilirim." Uyandığı zaman da, "Bizi öldürdükten sonra dirilten Allah'a hamdolsun, dönüş onadır." duasını okumuştur.<sup>28</sup>

Rivayetlerde Hız. Peygamber'in, her gece yatağına uzanınca iki elini birleştirip onlara üfledikten sonra İhlâs, Felak ve Nâs surelerini okuyup elleriyle başını ve ulaşabildiği vücudunun her yerini mesh ettiği bildirilmiştir. Bu uygulamayı üç defa yaptığı bildirilmiştir.<sup>29</sup> Hız. Peygamber'in konuya dair mutâ dualarından bir tanesi de şudur: "Bizi yediren içiren, bize sahip çıkan ve barındırana hamdolsun." Nice sahipsiz ve barıksız olan vardır.<sup>30</sup> Bunlara ilave olarak Ayete'l-Kürsi'yi okumak da tavsiye edilmiştir.<sup>31</sup>

Hız. Peygamber, Berâ b. Azib'e şöyle tavsiyede buyurmuştur: Uyumak istediğin zaman abdest al, sağ yanının üzerine yat ve sonra da şöyle dua et: "Allâhım! Kendimi sana teslim ettim, işimi sana havale ettim, yüzümü sana çevirdim. Rızanı isteyerek ve azabından korkarak sırtımı sana dayadım, sana sığındım. Sana karşı yine senden başka sığınmak yoktur. İndirdiğin kitaba ve gönderdiğin Peygamber'e inandım." Hız. Peygamber Berâ'ya, eğer bu duayı

26. Ali Yardım, *Peygamberimiz'in Şemâili*, (İstanbul: Damla Yayınları, 2011), 334.

27. Heysemî, Ebû'l-Hasen Nûrûddîn Alî b. Ebî Bekr b. Süleymân el-Heysemî (ö. 807/1405), *Mecmeu'z-zevâid ve menbeu'l-fevâid*, Thk. Husamuddîn el-Kudsî, (Kahire: Mektebetü'l-Kudsî, 1994), 10/121.

28. Tirmizî, *Şemâil*, 218.

29. Tirmizî, *Şemâil*, 218.

30. Tirmizî, *Şemâil*, 219.

31. Buhârî, "Vekâle", 10. (Hadis no: 2311).

okuyup yatarsa o gece öldüğü zaman fitrat üzere öleceğini ifade etmiş ve bu duayı yatmadan önceki son sözleri olmasını tavsiye etmiştir.<sup>32</sup> Tirmizî, uykudan önce abdest alma tavsiyesinin sadece bu hadiste geçtiğini ifade etmiştir.<sup>33</sup>

### 1.3. Hz. Peygamber'in Yatış Şekli

Hz. Peygamber'in yatış pozisyonu yerine, zamanına bulunduğu ortama göre farklılık arz etmiştir. Zaten bir insanın tek tip bir yatış şeklinden bahsetmek mümkün değildir.<sup>34</sup> Ancak Hz. Peygamber, her işinde sağ tarafı tercih ettiği gibi uyumada da genellikle mutat olan sağ tarafına yatmayı tercih etmiştir.<sup>35</sup> Yatarken sağ elinin ayasını sağ yanağının altına koyup çeşitli zikir ve dua okuyarak uykuya dalmaya çalışmıştır.<sup>36</sup> O, midesi dolu bir şekilde yatmamıştır. Bazen bir yatakta bazen deriden bir kilimin üstünde bazen hasır üstünde bazen de vücudunun bir kısmı toprağa değecek şekilde yerde yatmayı tercih etmiştir. Gözleri uykuya dalmaya kadar Allah'ı zikretmiştir.<sup>37</sup> Uyumadan önce ellerine üfledikten sonra İhlâs, Felâk ve Nâs surelerini okuyup vücudunu sıvazlamıştır.<sup>38</sup> Daha sonra Âyete'l-Kürsi'yi okumuş ve otuz üç defa sübhanallah, otuz üç defa elhamdülillah, otuz üç defa Allahuekber diyerek günün son tesbihatını yapıp ondan sonra da günün bir muhasebesini yaptıktan sonra uykuya dalmaya çalışmıştır.<sup>39</sup>

Gün içinde kısa süreli dinlenmelerinde Hz. Peygamber'in, bazen mescitte sırt üstü bir bacağına diğer bacağına üstünde olacak vaziyette yattığı rivayet edilir.<sup>40</sup> Ancak bu durum onun sürekli yapıp benimsediği bir davranış tarzı olmamıştır. Yüz üstü yatmayı hoş karşılamayan Hz. Peygamber, bu şekilde yatanlara da "bu pozisyonun cehennem ehline ait olduğunu" söylemek suretiyle onları uyarmıştır.<sup>41</sup>

İbn Ebî Şeybe'nin Abdullah b. Mes'ud'tan naklettiği bir rivayete göre Hz. Peygamber, bazen secde vaziyetindeyken uykuya daldığı olmuş ancak bu durum onun namazını tamamlamasına engel olmamıştır. Bu hadisin devamında

32. Buhârî, "Deavât", 6, 7 (Hadis no: 6311, 6313).

33. Tirmizî, "Deavât" 133 (Hadis no: 3574).

34. Ali Yardım, Şemâil, 331.

35. Kâdi İyâz, Ebû'l-Fazl İyâz b. Mûsâ b. İyâz el-Yahsubî, *eş-Şifâ bi ta'rîfi hukuki (fi şerefi) 'l-Mustafâ*, (Beyrut: Daru'l-kütübi'l-ilmîyye, 1421), 1/214.

36. Ebû Dâvûd, "Edeb", (Hadis no: 5045). Tirmizî, *Şemâil*, 157.

37. Abdullah b. Saîd, *Münteha's-süâl alâ vesâli'l-vusûl ilâ şemâli'r--Resûl*, (Cidde: Dâru'l-minhâc, 2005), 2/285.

38. Tirmizî, *Şemâil*, 218.

39. Buhârî, "Vudû", 183; "Vekâlet" 10.

40. Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ*, 7/250.

41. Ebû Dâvûd, Edeb, 95; İbn Mâce, "Edeb", 27 (Hadis no: 3722); Tirmizî, Edeb, 21.Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ*, 7/250.

Hız. Peygamber'in bazen sırt üstü yattığı ve bu durumun da onun abdestinin bozulmasına sebep olmadığı anlatılmaktadır.<sup>42</sup> Bazen oturarak uyuduğu ve böyle bir uykudan dolayı da abdest tazelemediği bildirilmiştir.<sup>43</sup> Bu durumdan yola çıkan ulemanın ortak kanaati Hız. Peygamber'in uykusunun abdestini bozmadığı yönünde olmuştur.

#### 1.4. Hız. Peygamber'in Yatağı ve Yattığı Yerler

Rivayete göre Hız. Peygamber, ekseriyetle içi hurma ağacının kabuğuyla (lifleriyle) doldurulmuş yüzü deriden bir yatak üzerinde yatmıştır.<sup>44</sup> Bazen de ikiye katlanmış bir kumaş veya katlanmış bir kilim üzerinde yattığı da olmuştur. Beyhakî'nin naklettiği rivayete göre bu durumu fark eden Ensâr'dan bir kadın Hız. Peygamber'e yünden yapılmış bir yatak göndermiş fakat Hız. Peygamber, bunu kabul etmeyerek yatağın sahibine iade edilmesini emretmiştir.<sup>45</sup> Taberânî'nin Abdullah b. Mes'ud'un rivayetinde ise bu olay şöyle anlatılmaktadır: Abdullah b. Mes'ud bir gün Hız. Peygamber'e ait küçük odasına girer. Hız. Peygamber'in bir hasır üzerinde yattığını ve hasırın vücudunda iz bıraktığını görünce ağlamaya başlar. Hız. Peygamber İbn Mes'ud'a neden ağladığını sorunca o: "Ya Resullallah, Kısra ve Kaysar kuş tüyü ve ipek yataklarda yatarken sen vücudunda iz bırakan bir hasırda yatıyorsun." cevabını verir. Bunun üzerine Hız. Peygamber: "Onlara dünya verilmiş bize de ahret verilmiştir." hatırlatmasını yaparak İbn Mes'ud'u teselli eder.<sup>46</sup> Benzer bir rivayet de Hız. Ömer'den nakledilmiştir.<sup>47</sup> Yine içi yapraklarla doldurulmuş divan üstünde bir yatağı kullandığına dair rivayetler de vardır.<sup>48</sup>

Hız. Hafsa'nın bildirdiğine göre Hız. Peygamber'e yatak olarak kıldan veya yünden yapılmış kaba ve sert bir sergiyi ikiye katlayarak yatak olarak sermişlerdir. Hız. Peygamber'in ailesi bir gece onun daha rahat yatması için bu sergiyi

42. bn Ebî Şeybe, Ebû Bekr Abdullah b. Muhammed b. Ebî Şeybe el-'Absî el-Kûfî, *el-Mu-sannefî fi'l-ehâdis ve'l-âsâr*, nşr. Kemâl Yusuf el-Hût, (Riyâd: Mektebetü'r-rüşd, 1409), 1/124; Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ*, 10, 424.

43. İbn Mâce, "Vudû'" 72 (hadis no: 476).

44. Tirmizî, *Şemâil*, 269.

45. Rivayetin devamında "isteseydüm Allah bana altın ve gümüşten dağlar verirdi" şeklinde bir ifade vardır. bk. Beyhakî, *Delâil*, 1/345; Kastallânî, *Mevâhib*, 2/218.

46. Taberânî, Ebû'l-Kâsım Müsnidü'd-dünyâ Süleymân b. Ahmed b. Eyyûb et-Taberânî (ö. 360/971), *el-Mu'cemu'l-kebir*, (Kahire: Mektebetü İbn Teyyîye, 1994), 10/162; Heysemî, Ebû'l-Hasen Nürüddîn Alî b. Ebî Bekr b. Süleymân el-Heysemî (ö. 807/1405), *Mecmeu'z-zevâid ve menbeu'l-fevâid*, Thk. Husamuddîn el-Kudsî, (Kahire: Mektebetü'l-Kudsî, 1994), 10/326; Kastallânî, *Mevâhib*, 2/218.

47. İbn Mâce, "Zühd", 11 (Hadis no: 4153).

48. İbn Hibbân, Ebû Hâtim Muhammed b. Hibbân b. Ahmed el-Büstî, *Sahihu İbn Hibbân*, thk. Şuayb el-Arnaût, (Beyrut: Müessesetü'r-risâle, 1993), 2/478; Kastallânî, *Mevâhib*, 2/219.

dört kat yapmayı uygun görmüşlerdir. Ancak sabah olunca Hz. Peygamber, kendisi için serilen yatağın ne olduğunu sorgulamıştır. Yatağın aynı olduğu fakat daha rahat olması için dört kat yapıldığı ifade edilince Hz. Peygamber bu durumdan hoşlanmamış ve yatağın eski hâline çevrilmesini emretmiştir.<sup>49</sup>

Hz. Aişe, Hz. Peygamber'in üzerinde kova otundan örülmüş hasır bulunan ve siyah bir çarşafı örülmüş bir divanının olduğunu bildirmiştir. Bu yataktan kalktığı zaman vücudunda hasır izleri görünmüştür. Bu durumuna üzülen arkadaşlarına da Hz. Peygamber, bu yatağın neticesinin cennet olduğunu söyleyerek teselli etmişlerdir.<sup>50</sup>

Hz. Peygamber'in kendisine serilen hiçbir yatağı yadırgamadığı rivayet edilmektedir. Şayet kendisine bir yatak serilmediyse yerde üstünü örterek yatmıştır.<sup>51</sup> Ömer'in bildirdiği bir rivayette Hz. Peygamber kaba bir kumaş üzerinde vücudunun bir kısmı toprak üzerinde kalacak şekilde yatmıştır. Başının altında içi hurma ağacının kabuğuyla (lif) dolu bir yastık, başının üstüne de bir post (deri) örtmüştür.<sup>52</sup>

## 2. Hz. Peygamber'in Uykusunun Zamanı ve Miktarı

### 2.1. Hz. Peygamber'in Gece Uykusu

Hz. Peygamber'in uykusunu vakit ve süre olarak kesin çizgilerle belirlemek mümkün görünmemektedir. Ancak onun için gece uykusunun vakti yatsı namazından sonra ve sabah namazından önceki zaman dilimidir.<sup>53</sup> Rivayetlerden anlaşıldığı kadarıyla Hz. Peygamber'in yatış zamanı genellikle gecenin ilk kısmında olmuştur. Hz. Peygamber, yatsı namazını cemaatle kılıp vitir namazını gecenin son vaktine ertelemiş ve ekseriyetle yatsı namazını kıldıktan sonra evine giderek erkenden yatmayı tercih etmiştir.<sup>54</sup> Böyle erken yatmak suretiyle gecenin belirli bir kısmında tekrar uyanıp ibadet etmeyi âdet hâline getirmiş ve hayatındaki bu güzel uygulamayı ümmetine de şu sözleriyle tavsiye etmiştir: "Sizden biriniz eğer gece uyanacağından endişelenmiyorsa vitir namazını gecenin en sonuna bıraksın. Çünkü böyle yapan gecenin yarısını namazla geçirmişçesine sevap kazanmış olur."<sup>55</sup>

49. Tirmizi, *Şemâil*, 269,270.

50. İbn Hibbân, *Sahih*,2/478; Kastallânî, *Mevâhib*, 2/219.

51. Kastallânî, *Mevâhib*, 2/219.

52. Ebû Abdillâh Muhammed b. Abdillâh b. Muhammed el-Hâkim en-Nisâbüri, *el-Müstedrek alâ's-Sahihayn*, thk. Mustafa Abdülkadir Atâ, (Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmîyye, 1990) 4/117.

53. Ali Yardım, *Peygamberimiz'in Şemâili*, 329-330.

54. Buhârî, "Teheccüd", 15 (Hadis no: 1146); Müslim, (Hadis no: 129); İbn Mâce, (Hadis no: 1365).

55. Buhârî, "Teheccüd", 4.

Yatsıdan önce uyumayı, yatsıdan sonra da konuşmayı hoş karşılamayan Hz. Peygamber'in yatsı namazından sonra/uyumadan önce bazen ailesiyle dünyevi konularda sohbet ettiği, bazen de Müslümanların işlerini ilgilendiren meselelerde ashabıyla istişarede bulunduğu rivayet edilmektedir.<sup>56</sup> Ancak Hz. Peygamber, sohbet ve istişare için bir yerde oturmak istediği zaman mekânın aydınlatılmasını talep etmiş ve sohbet esnasında karanlıkta oturmayı hoş karşılamamıştır.<sup>57</sup>

Hz. Peygamber, bazen uykudan uyandığı zaman başını yukarı doğru kaldırıp şöyle dua etmiştir: “Beni sağlıklı bir şekilde uyutup sağlıklı bir şekilde uyandıran Allah’a hamdolsun.”<sup>58</sup> Duasının devamında da; “Ey Yüce Rabb’imiz! Sen bunları gayesiz, boşuna yaratmadın. Seni bu gibi noksanlardan tenzih ederiz. Sen bizi o ateş azabından koru! ” “*Ey Yüce Rabbimiz! Sen kimi ateşe koyarsan, muhakkak onu rezil edersin. Zalimlerin hiç bir yardımcısı yoktur!* ” “*Ey Yüce Rabbimiz! Biz, imana çağırın ve “Rabbimize inanın! ” diye tevhide dâvet eden bir zatı duyduk ve icabet ettik. Artık Sen bizi affet, kusurlarımızı bağışla ve iyilerle birlikte bizim canımızı al.* ” “*Ey Yüce Rabbimiz! Resullerin vasıtasıyla bize vadettiğin mükâfatları bize lütfet, bizi kıyamet günü rezil ve perişan eyleme. Sen asla sözünden dönmezsiz!*”<sup>59</sup> ayetlerini okuduktan sonra abdest alıp rükû ve secdelerini uzun tuttuğu iki rekât namaz kılmış sonra yatağına dönüp yatmıştır. Çok geçmeden yine uyanıp tekrar aynı şekilde namaz kılmıştır.<sup>60</sup> Hz. Peygamber ile bazen gece uzun süre namaz kılarak ayakta kalan bazı sahabe bu işin zorluğundan bahsetmiş ve kendilerinin öyle bir duruma katlanamadıklarını ifade etmişlerdir.<sup>61</sup>

Rivayetlerden anlaşıldığına göre Hz. Peygamber'in böyle uzun süre uyanık kalması ve uzun süreli namazları kılması her gece yaptığı aralıksız bir ibadet değildir. Enes'in naklettiği rivayete göre Hz. Peygamber, bazen uzun süre oruç tutmuş bazen de uzun süre oruç tutmaya ara vermiştir. Bazen geceleri uzun süre uyanık kalarak ibadet etmiş bazen de bu süreyi uykusuna ve istirahatine ayırmıştır.<sup>62</sup> Konuya dair Buhârî, “Gece kalkıp ibadet etme ile ilgili nesh edilenler” şeklinde bap oluşturarak bu konuyu ele almış ve Müzzemmil

56. Malik b. Enes, Malik b. Enes, Ebû Abdillâh Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Ebî Âmir el-Asbahî el-Yemenî. *el-Muvattâ*, C. 2, İstanbul: Çağrı Yayınları, 2. bs., 1992, 2/163 (Hadis no: 390); Buhârî, (Hadis no: 568); Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, 6/157; Heysemî, *Zevâid*, 4/315; Abdullah b. Saîd, *Münteha's-süâl alâ vesâil'l-vusûl ilâ şemâilî'r-Resûl*, 2 bs., C. 4 (Cidde: Daru'l-minhâc, 2005), 2/283.

57. Heysemî, *Zevâid*, 8/64.

58. Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ*, 8/293.

59. Al-i İmrân 3/191-194.

60. Buhârî, “teheccüd”, 1, (Hadis no: 1120).

61. Buhârî, “teheccüd”, 10, (Hadis no: 1135).

62. Buhârî, “teheccüd”, 11, 12, (Hadis no: 1141).

suresinden ilgili ayetleri aktardıktan sonra Hz. Peygamber'in gece uzun süre uyanık kalması hakkında Enes'ten bir rivayet naklederek bunların bir kısmının nesh edildiğini ifade etmiştir.<sup>63</sup> Buradan anlaşılıyor ki Hz. Peygamber ihtiyaçtan fazlası uyumamış fakat ihtiyacı olan uykusunu da ihmal etmemiştir.<sup>64</sup> Hz. Peygamber'in hizmetinde uzun süre bulunan Enes b. Mâlik, bazen onun geceleri sanki hep namaz kıldığına bazen de sanki onu geceleyin hep uyuduğuna şahit olduğunu bildirmiştir.<sup>65</sup>

Hz. Âişe'nin rivayetine göre Hz. Peygamber, gecenin son kısmında kıldığı ve vitirle tamamladığı namazını bazen bir hastalık veya uyanamama veya bir engel sebebiyle kılamadığı zamanlarda bu namazını gündüz on iki rekat olarak kılmıştır. Hadisin devamında Hz. Peygamber'in bir gecede hiçbir zaman Kur'an'ın tamamını okumadığı ve sabaha kadar uyumadan ibadet ettiği hiçbir gece olmadığı ifade edilmiştir. Hz. Peygamber'in ashabıyla birlikte ayakları şişinceye kadar ibadet ettiği geceler olmuştur. Ancak Müzzemmil suresinin başında emredilen bu tarz gece ibadeti daha sonra hafifletilmiştir.<sup>66</sup> Tayâlisî, bu hadisi özet bir şekilde aktarmış ve içinde namaza dair bir şey zikretmemiştir. Konuyu, "Gece yapmayı arzulayıp da yapamadığı bir davranış yerine gündüz on iki rekat namaz kıları." şeklinde ifade etmiştir.<sup>67</sup> Yani hasta olduğu kimi zamanlarda bir iki gece teheccüde kalkamadığı da olmuştur.<sup>68</sup> Bazen de basit bir sebeple mesela horoz sesini duyunca uyanıp namaz kıldığı rivayet edilmiştir.<sup>69</sup>

Esasen Hz. Peygamber, hazarda veya seferde mümkün olduğu kadar gece kıyamını ihmal etmemiştir.<sup>70</sup> Ancak ilgili hadisleri değerlendiren İbn Hacer, Hz. Peygamber'in gecenin muayyen bir vaktine mahsus bir ibadetinin bulunmadığını, gecenin değişik saatlerinde kendisi için uygun olan ve kolayına

63. Buhârî, "teheccüd", 11, 12, (Hadis no: 1141).

64. Abdullah b. Saîd, *Münteha's-süâl*, 2/284.

65. Buhârî, "teheccüd", 11, 12, (Hadis no: 1141); Abdullah b. Saîd, *Münteha's-süâl*, 2/284.

66. Ebû Bekr Abdürrezzâk b. Hemmâm b. Nâfi' es-San'ânî el-Himyerî, *el-Musannef fî'l-hadis*, thk. Habîburrahmân el-A'zâmî (Hindistan: el-Meclîsü'l-ilmî, 2. Bs., 1403), 3/39; Mervezî, Ebû Abdillâh Muhammed b. Nasr b. Yahyâ el-Mervezî, *Muhtasarı Kıyâmi'l-leyl ve Kıyâmi ramazân ve Kitâbi'l-Vitr*, (Pakistan: Hadîs Akademi, 1988),122; İbn Hibbân, *Sahîhu İbn Hibbân*, 6/372; Abdülaziz b. Abdullah b. Bâz, *Durûsu's-Şeyh Abdülaziz b. Abdullah b. Bâz, eş-Şâmîle*, 8/13.

67. Ebû Dâvûd Süleymân b. Dâvûd b. el-Cârûd et-Tayâlisî, *el-Müsned*, thk. Muhammed b. Abdülmuhsin et-Türkî, (Mısır: Daru hecer, 1999), 3/99.

68. Buhârî, "Teheccüd", 4.

69. Buhârî, "teheccüd", 8, (Hadis no: 1132).

70. İbn Kayyim el-Cevziyye, Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Ebî Bekr b. Eyyüb ez-Zürâî ed-Dimaşkî el-Hanbelî, *Zâdü'l-meâd fi heydi hayri'l-ibâd*, (Beyrut: Müessesetü'r-risâle, 1994), 1/313.

gelecek şekilde ibadetlerini yaptığını ifade etmektedir.<sup>71</sup>

Kısacası Hz. Peygamber, gece ara ara kalkıp namaz kılıp ve tekrar yatmıştır. Uykusu ağır değildi fakat bazen nefes alıp verişini duyulacak şekilde horladığı da olmuştur.<sup>72</sup> Hz. Peygamber, gece ibadeti için insanın her zaman müsait olması mümkün olmadığını işaret ederek iyi niyetle bunu arzularıp da fakat yapamayan bir insanın gece ibadetinin sevabından nasibini alabileceğini ifade etmiştir. Hz. Peygamber'in, "gece kalkıp namaz kılmak niyetiyle yatağına uzanıp yatan ve uyanmadığı için bu niyetini gerçekleştirmeyen kimseye niyetinin karşılığında aynı sevap verilir ve uykusu da Allah'tan kendisine verilmiş bir iyilik olur"<sup>73</sup> sözü bu bağlamda değerlendirilmiştir.

## 2.2. Hz. Peygamber'in Gündüz Uykusu

Sağlıklı bir hayat için gece uykusu gerekli olduğu gibi gündüz uykusunun da insanın sağlığına, maddi ve manevi yaşam kalitesine önemli katkıları vardır. Hz. Peygamber, ihtiyaç hâlinde gündüzleri de uyumuştur. Gün ortası uykusu veya gün ortası istirahati olarak bilinen bu dinlenme faslı İslam kültüründe *kaylule* ismiyle meşhur olmuştur.<sup>74</sup> Hz. peygamber, gündüz orucuna sahur yemeğiyle, gecenin ibadetine de öğle uykusu (istirahatıyla) destek sağlamanız, buyurarak bu istirahatin gece ibadetine yardımcı olduğuna işaret etmiştir.<sup>75</sup>

Aynî, İbn Kesîr'i kaynak göstererek *kayluleyi* şöyle tarif etmiştir: *Kaylule* gün ortasında uyuyarak veya uyumadan dinlenmeye denir.<sup>76</sup> Saati ve süresi tam olarak tayin edilmeyen *kaylule* zamanı, öğleye doğru havanın sıcak olmaya başladığı zamandan itibaren başlayıp öğle namazı vaktinin sonuna kadar devam eder. Hz. Peygamber kendi dönemini ve dünyadaki insanın yaşama süresini *kalule* süresine benzeterek bu uykunun kısa süreli bir dinlenme faslı olduğuna şu hadiste işaret etmiştir: "Benim dünyadaki durumum bir yaz gününde bir ağaç gölgesinde *kaylule* yaptıktan sonra yürüyüp oradan ayrılan adamın durumuna benzer."<sup>77</sup>

Arap kültüründe dört çeşit gündüz uykusundan bahsedilir. Bunlar *feylule*, *kaylule*, *heylule* ve *gaylûledir*. Araplar, sabah namazından sonraki uykuya

71. İbn Hacer, *Fethu'l-Bârî*, 3/23; Abdullah b. Saîd, *Münteha's-süül*, 2/284.

72. Ebû Dâvûd, "Tahâre", 30.

73. İbn Mâce, "İkameti's-salât", 177 (Hadis no: 1344).

74. Aynî, Ebû Muhammed (Ebû's-Senâ) Bedrüddîn Mahmûd b. Ahmed b. Mûsâ b. Ahmed el-Aynî *Umdetü'l-Kârî fi şerhi Sahîhi'l-Buhârî*, (Beyrut: Dâru İhyâi't-tur3asi'l-Arabî, ts.), 6/252; 22/263.

75. Aclûnî, Ebû'l-Fidâ Muhammed b. Abdülhâdi el-Cerrâhî, *Keşfu'l-hafâ*, th. Abdülhamîd b. Ahmed, (el-Mektebtü'l-asriyye, 2000), 2/121 Hadis no: 1908).

76. Aynî, *Umdetü'l-Kârî*, 6/252; 22/263.

77. Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, 4/178, 179 (Hadis no: 4208).



*feylule*, kuşluk vakti uykusuna *heylule* öğlen uykusuna *kaylule* ikinci sonrası uykuya da *gaylûle* ismini vermişlerdir. Sabah namazından sonra uyumak dinen yasaklanmamış ancak bu vakitte uymak hoş karşılanmamıştır. Zira Hz. Peygamber'in ümmetinin erken kalkanlarına; "Allah'im! Ümmetimden sabahın erken vakitlerinde işe koyulanlara bereket ver."<sup>78</sup> şeklinde duası vardır. Ayrıca Hz. Peygamber, "Sabah namazını kılıp, sonra da oturduğum yerden kalkmaya-  
güne doğuncaya kadar Allah'ı zikretmem, benim için Allah yolunda düş-  
mana saldırmamdan daha sevimlidir."<sup>79</sup> buyurmuştur. Dolayısıyla sabah namazından sonra yatmak sünnete aykırı olduğu aşikârdır. İkinci sonrası uykusu hakkında herhangi bir hadis ya da yasaklama bulunmamaktadır. İnanışa göre ikindiden sonra uyumak sersemliğe sebep oluyor. Akşam namazıyla yatsı namazı arasında uyumak da yatsı namazını kaçırmasına sebep olabilir endişesinden dolayı hoş karşılanmamıştır. Ancak ibadete engel olmamak kaydıyla hiçbir uyku çeşidine dinen bir yasak getirilmemiştir. Kişinin yaşadığı hayat şartlarına göre uyku zamanı ve uyku miktarı değişiklik arz edebilir.<sup>80</sup>

Hz. Peygamber'e nispet edilen ancak sahabe sözü olduğu anlaşılan bir rivayette gündüz uykusu, uyuma zamanına göre üç kısma ayrılmıştır. Havvât b. Cübeyr (ra.)'den (ö. 40/661), nakledilen bir hadiste gündüz uykusunun şöyle bir tasnifi yapılmıştır: "Gündüzün evvelinde uyumak (*feylule*) dalgınlık, ortasında uyumak (*kaylule*) güzellik (güzel huy) sonunda uyumak (*gaylule*) ise ahmaklıktır."<sup>81</sup>

Uyku zamanıyla ilgili nakledilen rivayetler genel bir değerlendirmeye tabi tutulduğu takdirde uykuya dair verilen hükümlerin dinî bir yasak veya emir şeklinde olmadığı örfi veya fitri hâlleri destekleyen tavsiyeler niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır.

### 2.3. Hz. Peygamber'in Seferde Uykusu

Hz. Peygamber, yolculuğun insanın uykusuna, yemesine ve içmesine engel bir sıkıntı olduğunu, seferde işini bitiren kimsenin hemen ailesine dönmesi gerektiğini bildirmiştir.<sup>82</sup> Hz. Peygamber seferde bir mekânda geceleyince uyu-  
madan önce şöyle bir dua yapmıştır: "Ey bu mekân! Benim de senin de Rabb'imiz Allah'tır. Senin şerrinden, içinde bulunanların, üzerinde yaratılanların ve yürüyenlerin şerrinden Allah'a sığınırım. Her türlü görünen ve görün-

78. Dârimî, Ebû Muhammed Abdullah b. Abdîrahman b. El-Fazl, es-Sünen, thk. Nebîl Hâşim, (Beyrut: Dâru'l-beşâir, 2013), "Siyer", 1.

79. Abdürrezzâk, *Musannef*, 1/530.

80. el-Karanî, Aid b. Abdullah, *Durûs eş-Şeyh Aid el-Karanî*, Şamile, 178/36.

81. Buhârî, *el-Edebü'l-müfred*, thk. Muhammed Fuad Abdülbaki, (Beyrut: Dâru'l-beşâiri'l-İslamiyye, 1989), 425 (Hadis no: 1242); Hakim, *el-Müstedrek*, 4/326 (Hadis no: 7797).

82. İbn Mâce, "Menâsik" 1 (Hadis no: 2882.)

meyen saldırganların, yılanların, akreplerin, bu beldede oturanların, bütün doğuran ve doğanların şerrinden Allah'a sığınırım." Şayet yüksek bir yerde bulunmuşsa şu duayı okumuştur: Allah'ım! Senin yüceliğin bütün üstünlüklerden daha yücedir ve her zaman hamt senindir.<sup>83</sup>

Hız. Peygamber, yolculukta gece istirahat etmek istediği zaman genellikle âdeti olan sağ tarafına yatmış ve sağ dirseklerini dikerek, sağ elinin ayasını sağ yanağının altına destek olacak şekilde uyumaya çalışmıştır. Hadis yorumcuları Hız. Peygamber'in bu yatma şeklinin, daha çok, arazide başının altına koyacak bir nesne bulunmadığı takdirde gerçekleştiğini ve dirseklerini yastık yerine kullandığını ifade etmişlerdir.<sup>84</sup> Sözü edilen uyuma tarzı Hız. Peygamber'in kısa süreli uyuma âdetleridir. Benzer bir uyuma âdeti de sabah namazından hemen önce dinlemek istediği zamanki hâlidir. Bu durumda da iki dirseğini dizlerinin üstüne dikip başını avuçlarına alarak dinlenmiştir.<sup>85</sup>

Her insan gibi Hız. Peygamber'in de bazen yorgunluktan veya başka sebeplerden dolayı uyuya kaldığı durumlar olmuştur. Bu durumlardan biri Hudeybiye dönüşüdür. Abdullah b. Mes'ud'un nöbetçi olarak görevlendirildiği bu gecede kendisi de dâhil Hız. Peygamber ashabıyla beraber uyuyakalmış ve ancak güneşin sıcaklığıyla uyanabilmişlerdir. Sabah namazını kıldırdıktan sonra Hız. Peygamber, ashabına dönüp: "Eğer Allah sizin uyumanızı istemeseydi, böyle uyuyup kalmazdınız. Ancak Cenab-ı Hakk, sizden sonrakilerden uyuyup kaldığı veya unuttuğu için namazını geçiren kimselerin nasıl hareket edeceklerini göstermek üzere böyle yaptı." buyurmak suretiyle böyle bir durumun doğal olarak herkesin başına gelebileceğinin hatırlatmasını yapmıştır.<sup>86</sup> Benzer bir durum da Tebuk Seferi'nde olmuştur. Tebuk Seferi'nde Hız. Peygamber gece uyuya kalmış ve güneş doğuncaya kadar uyanamamıştı. Bunun üzerine Hız. Peygamber, o gece nöbetçi olarak görev yapan Bilal'e neden kendilerini uyandırmadığını söylemiş, Bilal ise kendisinin de uyuyakaldığını ve uyanamadığını ifade etmiştir. Hız. Peygamber, bulunduğu yerden biraz uzaklaştıktan sonra sabah namazının kazasını kılmış ve yoluna devam etmiştir.<sup>87</sup>

Hadislerde peygamberlerin gözlerinin uyuduğu fakat kalplerinin uyumadığı bilgisi yer almaktadır.<sup>88</sup> Peygamberlerin fiziki yorgunluk açısından ve beden istirahati yönüyle diğer insanlardan bir farkları yoktur. Ancak şuur bakı-

83. Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ* 7/422.

84. Ali Yardım, *Şemâil*, 331.

85. Müslim, "Mesâcid" (Hadis no: 683); Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ* 7/423; Kastallânî, Ebü'l-Abbâs Şihâbüddîn Ahmed b. Muhammed b. Ebî Bekr el-Kastallânî, *el-Mevâhibü'l-ledüniyye*, (Kahire: el-Mektebetü't-tevfikîyye, ts), 2/228.

86. Heysemî, *Mecmau'z-zevâid*, 1/318-24.

87. Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ* 5/451.

88. Buhârî, "Vudu", 5 (Hadis no: 138); "Menakıb", 23.

mından ilahi kontrol altındalar. Diğer insanlarda uyku esnasında meydana gelen bilinç bulanıklığı ve irade kaybı onlarda meydana gelmemiştir. Zira her zaman vahiy almaya hazır bulunmuşlar ve kendilerine bildirilen vahyin bir kısmı da uyku hâlindeki rüyalar şeklinde olmuştur.<sup>89</sup>

#### 2.4. Hz. Peygamber ve Rüya

Uykuyla bağlantılı olduğu için Hz. Peygamber'in hayatındaki bazı önemli rüyalara yer verilmesi isabetli olacaktır. İslam kültüründe rüya çok önemli bir yere sahiptir. Kur'an-ı Kerim'de rüyadan ve Hz. Peygamber'in rüyalarından bahseden ayetler vardır.<sup>90</sup> Hadis kaynaklarında "Kitâbü'r-Rü'yâ" ve "Kitâbü Ta'bîri'r-rü'yâ" başlığıyla Hz. Peygamber'in rüyalarına ve tabirlerine yer verilmiştir. Ayrıca Hz. Peygamber'in hayatında vahiy süreci, sadık rüyalarla başlamıştır.<sup>91</sup> 23 yıllık bu süreçte bazen vahiy kesintiye uğradığı hâlde mübeşşirât denilen güzel rüyalar devam etmiştir. Hz. Peygamber, gördüğü rüyaları ashabıyla paylaşmış, bu rüyaları tabir etmiş ve başkalarının gördüğü rüyaları da yorumlamıştır.<sup>92</sup> Nübüvvet sürecinin önemli dönüm noktalarından biri olan İsrâ-Miraç olayının Miraç kısmı da rüya şeklinde gerçekleştiği, aralarında sahabenin de olduğu bazı ilim adamları tarafından öne sürülmüştür.<sup>93</sup> Kur'an'daki rüyalar hakkında araştırma yapan bazı oryantalistler, İsrâ yolculuğunun da Hz. Peygamber'in rüyalarından biri olduğunu ileri sürmüşlerdir.<sup>94</sup> Ancak bu yolculuk bir gece, kısa bir süre içerisinde olmasına rağmen, İslâm inancında bu mucizevî yolculuk bir rüya değil fiziksel bir yolculuk olarak kabul edilmiştir. "*Bir gece kulunu, Mescid-i Haram'dan, çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksa'ya ayetlerimizi ona göstermek için götüren (Allah) her türlü noksanlıktan uzaktır. Şüphesiz o, her şeyi işiten ve görendir.*"<sup>95</sup> Bu ayette, Hz. Peygamber'in bedenen ve ruhen Mekke'den Kudüs'e gece vakti gittiği (İsrâ) açıkça ifade edilmektedir.<sup>96</sup>

Hicret'ten sonra Müslümanlar için bir ölüm-kalım meselesi olan Bedir Savaşı öncesinde Hz. Peygamber'e rüyada düşmanın azlığı, güçsüzlüğü ve yenilgisi gösterilmiş; bu rüya sayesinde Müslümanların moral ve motivasyonu yük

89. Şâmî, *Sübülü'l-Hüdâ* 10/425.

90. Yûsuf 12/5, 43, 100; el-İsrâ 17/60; es-Sâffât, 37/105; el-Feth 48/27; Yûsuf,12/36, 43; el-Enfâl 8/43.

91. Buhârî, "Tefsîru'l-Kur'ân", 358, 359.

92. Buhârî, "Ta'bîr", 4.

93. İbn Ebî Şeybe, *Musannef*, 7/335.

94. Bulkeley Kelly, "Reflections on The Dream Traditions of Islam", *Sleep and Hypnosis*, 2002, 4: 4-14; Leaman O. *The Qur'an: An Encyclopedia*. (New York: Routledge; 2006), 185-9.

95. el-İsrâ 17/1.

96. Ahmed S. Bahammam, "Sleep from an Islamic Perspective", (çev. Faruk Özdemir), *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (Temmuz 2013). 2/3 361-375.

seltirmiştir.<sup>97</sup> Hz. Peygamber, ashabın rüyalarını da dinlemiş, tabirini yapmış ve bazen onaylamıştır. Ezanın şu anki hâlini ilk önce Abdullah b. Zeyd b. Sa‘lebe rüyasında görmüş ve Hz. Peygamber de bunu onaylamıştır.<sup>98</sup> Hala Sultan olarak bilinen ve Kıbrıs’ın fethinde yer alan hanım sahabe Ümmü Harâm’ın rivayet ettiğine göre Hz. Peygamber, onun evinde öğle uykusundan gülererek uyanmış, Ümmü Harâm, niçin güldüğünü sorunca rüyasında kendisine ümmetinden fetih için Akdeniz’e sefere çıkan bazı kimselerin gösterildiğini ve onların cennetlik olduğunu söylemiştir. Bunu üzerine Ümmü Harâm ise kendisinin de onların arasında bulunması için dua etmesini isteyince Hz. Peygamber ona kendisinin de bu grupta olacağını müjdesini vermiştir.<sup>99</sup> Hz. Peygamber’in, 23 yıllık risaleti döneminde dünya-ahret hâlleri ve gelecekle ilgili çeşitli rüyalarından bahsedilmektedir. Vefat etmeden kısa bir süre önce ortaya çıkan yalancı peygamberlerle ilgili bir rüya gördüğü kaydedilmektedir. Ebû Hüreyre’nin naklettiğine göre Hz. Peygamber rüyasında iki kolunda bilezik görmüş ve bunu iki yalancı peygamber olarak ortaya çıkan Müseylime ile Esvedü’l-Ansîyle tabir etmiştir.<sup>100</sup>

### Sonuç

Hz. Peygamber, her konuda olduğu gibi uyku konusunda da ümmetine örnek olmuş ve onlara bu konuda bir takım öğütler vermiştir. Uykusu son derece hafif ve çoğu zaman sınırlı olduğu hâlde Hz. Peygamber’in, buna rağmen hayatı boyunca uykusuzluk çektiğine dair bir bilgiye hiç rastlanılmamıştır. O, hayatının bazı dönemlerinde gecenin büyük bir kısmını ibadet ederek geçirdiği gibi bazen de her insan gibi geceyi istirahat ederek geçirmiş ve hastalık veya yorgunluktan dolayı gece namazına uyanamadığı da olmuştur. Esasen fitri bir ihtiyaç olan uyku Hz. Peygamber’in hayatında bir ibadet hâline dönüşmüştür. Hz. Peygamber’in hayatında uykunun amacı ve zamanlaması ibadet için bir fırsat vesilesi olarak ayarlanmıştır.

Hz. Peygamber, uyumadan önce bazı hazırlıklar yapmıştır. Onun uyumadan önce en önemli hazırlığı abdest almak olmuştur. Hz. Peygamber, uyku pozisyonuna geçmeden önce namaz abdestini alıp sonra yatağına geçmiştir. Ancak gece uyandığında bazen helâ ihtiyacını giderdikten sonra abdest almadan sadece ellerini ve yüzünü yıkayıp yatağına geçtiği de olmuştur. Hz. Peygamber’in, yatmadan önce yaptığı hazırlıklardan bir tanesi de gözlerine sürme çekmektir. O, yatarken başucunda misvak bulundurmuş ve uyandığı zaman da

97. Derveze, Muhammed İzzet, *et-Tefsîru’l-hadis*, (Kahire: Dâru ihyai’l-kütübi’l-Arabiyye, 1382), 7/65.

98. Ebû Dâvûd, “Şalât”, 28; İbn Mâce, “Ezân”, 1.

99. Buhârî, “Cihâd”, 3, 8, 63, 75, 93, “İsti’zân”, 41, “Ta‘bîr”, 12; Müslim, “İmâre”, 160.

100. İbn Ebî Şeybe, *Musannef*, 6/175.

ilk işlerinden biri de misvak kullanmak olmuştur. Hz. Peygamber, gece olsun gündüz olsun uyumadan önce ve uyandıktan sonra misvak kullanmıştır.

Hz. Peygamber, uykudan önce ve uyandıktan sonra birtakım duaları okumuştur. Ancak onun bu durumlara mahsus okuduğu bu duaları belli formlarla sınırlandırmak oldukça zordur. Zira konuya dair hadis metinlerinde sınırlandırılmayacak kadar çok sayıda dua örnekleri vardır. Bununla birlikte konuyla alakalı Hz. Peygamber'e ait her zaman yapıp tavsiye ettiği bir kısım dua örnekleri de mevcuttur.

Hz. Peygamber'in yatış pozisyonu yerine, zamanına bulunduğu ortama göre farklılık arz etmiştir. Zaten bir insanın tek tip bir yatış şeklinden bahsetmek mümkün değildir. Ancak Hz. Peygamber, her işinde sağ tarafı tercih ettiği gibi uyumada da genellikle mutata olan sağ tarafına yatmayı tercih etmiştir. Yataarken sağ elinin ayasını sağ yanağının altına koyup çeşitli zikir ve dua okuyarak uykuya dalmaya çalışmıştır. Gün içinde kısa süreli dinlenmelerinde bazen mescitte sırt üstü bir bacağına diğer bacağına üstünde olacak şekilde yattığı da olmuştur. Ancak bu durum onun sürekli yapıp benimsediği bir davranış tarzı olmamıştır. Hz. Peygamber, bazen secde vaziyetindeyken uykuya daldığı, bazen sırt üstü yattığı ve bazen oturarak uyuduğu ve böyle bir uykudan dolayı da abdest tazelemediği bildirilmiştir.

Hz. Peygamber, ekseriyetle içi hurma ağacının kabuğuyla (lifıyla) doldurulmuş deriden bir yatağın üzerinde yatmıştır. Bazen de katlanmış bir kumaş veya kilim üzerinde yattığı da olmuştur. Yine içi yapraklarla doldurulmuş divan üstünde bir yatağı kullandığına dair bilgiler vardır. Hz. Peygamber'in üzerinde kova otundan örülmüş hasır bulunan ve siyah bir çarşafı örtülmüş bir divanın olduğu, bu yataktan kalktığı zaman bazen vücudunda hasır izlerinin görüldüğü bildirilmiştir. Esasen Hz. Peygamber, kendisine serilen hiçbir yatağı yadırgamamış, şayet kendisine bir yatak serilmediyse yerde üstünü örterek yatmıştır.

Hz. Peygamber'in uykusunu vakit ve süre olarak kesin çizgilerle belirlemek mümkün görünmemektedir. Ancak onun gece uykusunun vakti yatsı namazından sonra ve sabah namazından önceki zaman dilimi olmuştur. Hz. Peygamber'in yatış zamanı genellikle gecenin ilk kısmında olmuştur; ekseriyetle yatsı namazını kıldıktan sonra evine giderek erkenden yatmayı tercih etmiştir. O, bazen gece uzun süre ayakta kılarak namaz kılmıştır. Ancak Hz. Peygamber'in böyle uzun süre uyanık kalması ve uzun süreli namazları kılmaması her gece yaptığı aralıksız bir ibadet değildir. Aynı şekilde Hz. Peygamber'in gecenin muayyen bir vaktine mahsus bir ibadeti olmamıştır. Kısaca Hz. Peygamber, gece ara ara kalkıp namaz kılp ve tekrar yatmıştır. Onun uykusu ağır değildi fakat bazen nefes alıp verişini duyulacak şekilde horladığı da olmuştur. Hz. Peygam-

ber, gece ibadeti için insanın her zaman müsait olmasının mümkün olmayabileceğine işaret ederek iyi niyetle bunu arzulayıp da fakat yapamayan bir insanın gece ibadetinin sevabından nasibini alabileceğini ifade etmiştir.

Hız. Peygamber, ihtiyaç hâlinde gündüzleri de uyumuştur. Gün ortası uykusu veya gün ortası istirahati olarak bilinen bu dinlenme faslı İslam kültüründe *kaylule* ismiyle meşhur olmuştur. Hadislerde uyku zamanıyla ilgili nakledilen rivayetler genel bir değerlendirmeye tabi tutulduğu takdirde uyku vakitlerine dair verilen hükümlerin dinî bir yasak veya emir şeklinde olmadığı örfî veya fitri hâlleri destekleyen tavsiyeler niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır.

Hız. Peygamber, yolculukta gece istirahat etmek istediği zaman genellikle âdeti olan sağ tarafına yatmış ve sağ dirseğini dikerek, sağ elinin ayasını yanığının altına destek olacak şekilde uyumaya çalışmıştır. Sözü edilen uyuma tarzı Hız. Peygamber'in kısa süreli uyuma âdetleridir. Benzer bir uyuma âdeti de sabah namazından hemen önce dinlemek istediği zamanki hâlidir. Bu durumda da iki dirseğini dizlerinin üstüne dikip başını avuçlarına alarak dinlenmiştir. Her insan gibi Hız. Peygamber de bazen yorgunluktan veya başka sebeplerden uyuyakaldığı durumlar da olmuştur.

Hız. Peygamber'in hayatında rüya ve rüya tabirleri önemli bir yer tutmuştur. Nübüvvetin bidayetinde vahiy sadık rüyalar şeklinde başlamış ve 23 yıllık sürece mübeşşirât denilen müjdeleyici rüyalar Hız. Peygamber'in hayatından eksik olmamıştır. Ahret hâlleri, gelecek bilgisi ve çeşitli meselelerle ilgili rüyalar gören, tabir eden ve bu rüyaları ashabıyla da paylaşan Hız. Peygamber, aynı zamanda başkalarının da rüyalarını dinlemiş ve tabir etmiştir.

#### KAYNAKÇA

Abdullah b. Saîd. *Münteha's-süâl alâ vesâilil-vusûl ilâ şemâilil-r-Resûl*. Cidde: Dâru'l-minhâc. 2005.

Abdülaziz b. Abdullah b. Bâz. *Durûsu's-Şeyh Abdülaziz b. Abdullah b. Bâz. eş-Şâmile*.

Abdürrezzâk, Ebû Bekr Abdürrezzâk b. Hemmâm b. Nâfi' es-San'ânî el-Himyerî. *el-Mu-sannef fi'l-hadîs*. thk. Habîburrahmân el-A'zâmî. Hindistan: el-Meclîsü'l-ilmî. H. 1403.

Aclûnî, Ebû'l-Fidâ Muhammed b. Abdülhâdî el-Cerrâhî *Kesfu'l-hafâ*, th. Abdülhamîd b. Ahmed. el-Mektebtü'l-asriyye. 2000.

Ahmed b. Hanbel, Ebû Abdillâh Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî el-Mervezî. *Müsnedü'İmâm Ahmed b. Hanbel*. İstanbul: Çağrı Yayınları.1992.

Aynî, Ebû Muhammed Bedrüddîn. *Umdetü'l-Kârî fi şerhi Sahîhi'l-Buhârî*. Beyrut: Dâru ihyâi't-turâsi'l-Arabî. ts.

Bahammam, Ahmed S. "Sleep from an Islamic Perspective", çev. Faruk Özdemir, *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (Temmuz 2013). 2/3 361-375.

Beyhakî, Ebû Bekr Ahmed b. el-Hüseyn el-Beyhakî. *es-Sünenü'l-kübrâ*. thk. Muhammed Abdülkadir Atâ. Beyrut: Darü'l-kütübü'l-ilmîyye. 2003.

Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî. *el-Câmiu's-sahîh*. thk. Muhammed Zühayr b. Nasır. Dâru Tavki'n-necât. H. 1422.

- Buhârî *el-Edebü'l-müfred*. thk. Muhammed Fuad Abdülbaki. Beyrut: Dâru'l-beşâiri'l-İslamiyye. 1989.
- Dârimî, Ebû Muhammed Abdullah b. Abdirrahman *es-Sünen*. thk. Nebîl Hâşim. Beyrut: Dâru'l-beşâir. 2013.
- Derveze, Muhammed İzzet. *et-Tefsîru'l-hadis*. Kahire: Dâru ihyâi'l-kütübi'l-Arabiyye, 1382.
- Ebû Dâvûd, Süleymân b. Dâvûd b. el-Cârûd et-Tayâlisî. *el-Müsned*. thk. Muhammed b. Abdülmuhşin et-Türkî. Mısır: Daru hecer. 1999.
- el-Hâkim en-Nisâbüri *el-Müstedrek alâ's-Sahihayn*. thk. Mustafa Abdülkadir Atâ, Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmîyye. 1990.
- Heysemî, Ebû'l-Hasen Nürüddîn Alî b. Ebî Bekr b. Süleymân. *Mecmeu'z-zevâid ve men-beu'l-fevâid*. thk. Husamuddîn el-Kudsî. Kahire: Mektebetü'l-Kudsî. 1994.
- İbn Ebî Şeybe, Ebû Bekr Abdullah b. Muhammed. *el-Musannef fi'l-ehâdis ve'l-âsâr*. nşr. Kemâl Yusuf el-Hût. Rıyâd: Mektebetü'r-rüşd. 1409.
- İbn Hibbân, Ebû Hâtım Muhammed b. Hibbân. *Sahihu İbn Hibbân*. thk. Şuayb el-Arnaût. Beyrut: Müessesetü'r-risâle. 1993.
- İbn Kayyim el-Cevziyye, Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Ebî Bekr b. Eyyûb ez-Zürâi ed-Dimaşkî el-Hanbelî. *Zâdü'l-meâd fi heydi hayri'l-ibâd*. Beyrut: Müessesetü'r-risâle. 1994.
- İbn Mâce, Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd Mâce el-Kazvîni. *Sünenü İbn Mâce*. thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkî. Dâru ihyâi'l-kütübi'l-Arabî. ts.
- İbn Sa'd, Ebû Abdillâh Muhammed b. Sa'd el-Kâtib. *et-Tabakâtü'l-Kübrâ*. thk. İhsân Abbâs. Beyrut: Dâru Sâdir. 1968.
- Kâdî İyâz, Ebû'l-Fazl İyâz b. Mûsâ b. İyâz el-Yahsubî. *eş-Şifâ bi ta'rîfi hukuki (fi şerefi)'l-Mustafâ*. Beyrut: Daru'l-kütübi'l-ilmîyye. 1421.
- Kandemir, Fatih. "İçsel Dinî Motivasyon Bağlamında Dindarlık ve Çevre İlişkisi Üzerine İlişkisel Bir Araştırma". *Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, Cilt (Vol.) 11/1 (Bahar 2020). 287-305.
- el-Karanî, Aid b. Abdullah. *Durûs eş-Şeyh Aid el-Karanî*. Şamile.
- Kasapoğlu, Abdurrahman. "Kur'an'ın Amaçları Açısından Uyku Hakkında Bir Değerlendirme", *Kahraman Maraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (2004), 45-77.
- Kastallânî, Ebû'l-Abbâs Şihâbüddîn Ahmed b. Muhammed b. Ebî Bekr el-Kastallânî. *el-Mevâhibü'l-ledüniyye*. Kahire: el-Mektebetü't-tevfîkiyye. ts.
- Kelly, Bulkeley. "Reflections on The Dream Traditions of Islam". *Sleep and Hypnosis*. 2002, 4: 4-14.
- Kur'an Mesajı: Meal-Tefsir*. (çev. Muhammed Esed), (Türkçeye çev. Cahit Koytak / Ahmet Ertürk), İşaret Yayınları, Ankara 2002.
- Leaman O. *The Qur'an: An Encyclopedia*. New York: Routledge; 2006, 185-9.
- Malik b. Enes, Malik b. Enes, Ebû Abdillâh Mâlik b. Enes b. Mâlik. *el-Muvattâ*, Çağrı Yayınları. İstanbul 1992.
- Mervezî, Ebû Abdillâh Muhammed b. Nasr b. Yahyâ el-Mervezî. *Muhtasarı Kiyâmi'l-leyl ve Kiyâmi ramazân ve Kitâbi'l-Vitr*. Pakistan: Hadîs Akademi. 1988.
- Müslim, Ebû'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc b. Müslim el-Kuşeyrî. *el-Câmi'u's-sahîh*. thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkî. Beyrut: Dâru ihyâi't-turâsi'l-Arabî. ts.
- Soysaldı, H. Mehmet. "Kur'an Âyetleri ve Hadisler Perspektifinden Uyku Hakkında Bir Değerlendirme". *İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. (Aralık 2018). 9/2 79-102.
- Suyûtî, Ebû'l-Fazl Celâlüddîn Abdurrahmân b. Ebî Bekr b. Muhammed el-Hudayrî es-Süyûtî eş-Şâfî. *el-Câmiü's-sağîr*. (eş-Şâmile).

## RAMAZAN ÖNAL

Şâmî, Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Yûsuf b. Alî b. Yûsuf es-Sâlihî eş-Şâmî. *Sübülü'l-Hüdâ ve'r-reşâd*. thk. Şeyh Âdil Ahmed. Beyrut: Dâru'l-kütübî'l-ilmîyye. 1993.

Taberânî, Ebû'l-Kâsım Müsnidü'd-dünyâ Süleymân b. Ahmed b. Eyyûb et-Taberânî el-*Mu'cemu'l-kebir*. Kahire: Mektebetü İbn Teyîyye. 1994.

Tirmizî, Ebû İsâ Muhammed b. İsâ b. Sevre et-Tirmizî. *el-Câmi 'u's-sahîh*. thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkî ve diğeri. Mısır: Şirketu Mustafa el-Bâbî el-Halebî. 1975.

Tirmizî. *eş-Şemâilü'l-Muhammediyye*. Beyrut: Dâru't-turâsî'l-Arabî. ts.

Veşşâ, Ebû't-Tayyib Muhammed b. Ahmed b. İshâk b. Yahyâ el-Veşşâ' el-A'râbî. *ez-Zarf ve'z-zurefâ'* thk. Kemâl Mustafa. Mısır: Mektebetü'l-Hancî. 1953.

Yardım, Ali. *Peygamberimiz'in Şemâli*, Damla Yayınları, İstanbul 2011.



## TÜRK MİMARİ SÜSLEMESİNDE NATÜRALİST KUŞLAR

Doç. Dr. Şenay ALSAN\* /Ayşe SEZAVER\*\*

**Öz:** Türkler dünyanın köklü milletlerinden biri olmuş, geniş bir coğrafyada yaşamışlardır. Konargöçer toplum yaşantısına sahip olan Türkler, yaşamlarını genel olarak hayvancılıkla sağlamışlardır. Hayvan üslubu; Orta Asya'nın bozkırlarında göçebe hayatı yaşayan topluluklarda kendini göstermiştir. Orta Asya geleneklerinde; kuş tasvirlerinin çıkış noktası olarak hayvan üslubu karşımıza çıkmaktadır. Bozkır kültürünün inanç sistemi olan Şamanizm ile ilişkilendirilerek kuşların koruyuculuğuna inanılmaktaydı. Bozkır hayvan kültürü, Türk göçebe ruhuna hitap eder. Orta Asya'daki Türk toplulukları; Gök Tanrı inancı ile bağlı olarak kuşu, Tanrı'nın temsilcisi, iyilik, bereket, güç, kahramanlık sembolü olarak kabul etmişlerdir. Özellikle kartal, Türk mitolojisinde hükümdarlığı ifade etmektedir. Bozkır topraklarında yaşayan Türkler; dinî inançları ve yaşadıkları coğrafyanın etkisi ile hayvan üslubunun uygulandığı önemli eserler bırakmışlardır. Türk sanatında kuş figürü saray, kale, medrese, mezar, türbe ve cami gibi yapıtlarda alçı, taş ve çini üzerine uygulanmıştır. Makalede Türk mimari süsleme sanatında kuş figürünü incelemeye önce, Orta Asya'dan, Anadolu'ya kuş sembolizmi ve mitolojideki yeri, anlamı ve tasvirleri üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın amacı; İslamiyet'in kabulünden sonra daha nadir kullanılmaya başlanan naturalist hayvan motiflerinden kuş figürünün incelenerek, Türk mimari süsleme sanatı içerisindeki yerinin ve öneminin belirtilmesidir. Litaratür taraması yapılırken farklı tarihlerde yazılmış makale ve araştırmalar incelenerek örneklerin durum saptaması yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** natüralist kuşlar, hayvan sembolizmi, mimari, mitoloji.

### NATURALIST BIRDS IN TURKIC ARCHITECTURAL ORNAMENTATION

**Abstract:** Turkic people were among the long-established nations of the world and lived across a vast geographical area. Turkic people who had a nomadic type of societal life generally lived on livestock farming. Animal style of art came into play in communities which had nomadic lifestyle in Central Asian steppes. In Central Asian traditions, animal style of art encountered us as the point of departure of bird descriptions. In association with Shamanism which was the belief system of steppe culture, it was believed that birds offered protection. Steppe animal cult appeals to the Turkish nomadic spirit. In conjunction with Sky God (Tengri) belief, Turkic communities in Central Asia acknowledged that the bird acted as the representative of Tengri and served as the symbol of goodness, abundance, power and heroism. Especially the eagle signifies the sovereignty in Turkish mythology. Under the influence of their religious beliefs and the geographical area which they inhabited, Turkic people who lived on steppes bequeathed

ORCID ID : 0000-0002-2437-4635\* / 0000-0001-8055-4844\*\*

DOI : 10.31126-akrajournal.659999

Geliş tarihi : 16 Aralık 2019 / Kabul tarihi: 13 Temmuz 2020

\* Haliç Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

\*\* Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Grafik Tasarımı bölümü.

crucial works of art in which animal style was utilized. In Turkic art, bird figure was applied to the plaster, stone and tile in structures such as palaces, fortresses, madrasas, shrines and mosques. In the article, before analyzing the bird figure in Turkic architectural ornamentation art, the focus was placed on symbolism of bird and the place, meaning and descriptions of bird across from Central Asia to Anatolia.

The aim of the study is to examine the bird figure which is one of the naturalist animal motifs set out to be used more rarely after conversion to Islam and to highlight its place and importance in Turkic architectural ornamentation. While the relevant literature was being reviewed, the situation determination of examples was made by analyzing articles and researches composed on different dates.

**Key Words:** naturalist birds, animal symbolism, architecture, mythology.

### Giriş

Bu makalede; tarihsel süreç içerisinde natüralist kuş figürlerinin Orta Asya kültüründen, Anadolu'ya kadar uzanan coğrafya üzerinde, sembolik, mitolojik anlamları üzerinde durularak, uygulandığı alanlar incelenmiştir. Kuş figürünün Türk kültürü ve mitolojisinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Pek çok toplulukta kuş figürüne değişik anlamlar yüklenmiştir. Bazı topluluklarda kuş sembolü inançla ilişkilendirilmiştir. Hayvan figürleri her dönemde ve her toplulukta önemli bir yerdedir.

Bu erken dönemlerde *hayvan üslubu*'nun yavaş yavaş, MÖ, 1000 tarihlerinde ortaya çıkmaya başladığı ifade edilmiş, fakat bozkır kuşağında bu üslubun ilk doğduğu yer hakkında tartışmalar henüz sonuçlanmamıştır. Anlaşıldığına göre hayvan üslubu ya Türk kökenlidir veya Türklerin de mensup olduğu toplulukların icra ettiği bir sanat tarzıdır (Çoruhlu 1990: 290-291; aktaran Çoruhlu, 1993: 118). Hayvan üslubunun gelişmesini sağlayan en önemli faktörlerden biri kuşkusuz, bozkır kültüründe göçebe hayatı yaşayan Türk kavimlerinin hayvancılık ile uğraşmasıdır. Bozkırda yaşamlarını sürdüren Türkler, hayvanlara iç içe bir hayat devam ettirdiklerinden ötürü yapıtlarına bu üslubu aktarmışlardır. Bu nedenle kuş figürü için Orta Asya'da kendini gösteren Türk hayvan üslubu mühim bir meseledir.

Orta Asya, hayvan üslubunun oluşmasında Totemizmin de etkileri görülmektedir. Özellikle her hayvanın boylara birer damga olarak verilmesinin altında yatan, o hayvanın totem olarak kabul edilmesi olsa gerektir (Alp, 2009: 52). Hunlarda, Göktürklerde ve Uygurlarda hayvan üslubunun örneklerine rastlıyoruz. Kullanılan kuş figürleri içerisinde karşımıza çıkan yırtıcı kuşlar, avcı kuşlar ve yırtıcı olmayan kuşlar gibi hayvanlardır.

Şamanizm, milattan önceki yıllardan bu yana Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya'da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları ve şaman ya da kam adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür (Çoruhlu, 2017: 17). Yine Orta Asya inançlarına

göre her insanın kuş şeklinde bir koruyucu ruhu vardır, ölünce bu kuş şeklindeki ruhu göğe yükselir, insan ancak ölüm hâlinde tekrar kuş gibi uçmak kabiliyetini kazanır (Öney, 1992: 44). Buradan anlaşılıyor ki kuşlar, Şamanizm’de önemli bir yer teşkil etmektedir. Bununla bağlantılı olarak şaman din adamlarının kıyafetlerinde kuşu sembolize eden birtakım totemler yer almaktaydı. Mezar taşlarında bulunan kuş figürünün ise, ölen kişinin ruhunu temsil ettiğine inanılmaktaydı.

Hunların dikkat çeken tarzı kulaklı ve boynuzlu kartal armalarıdır. Altı adet kartal başı, kulaklı ve boynuzlu bir biçimde gösterilmiştir. (Görsel: 1).



**Görsel 1:** Altay Hun çağına ait kutsal kartal figürleri (Ögel, 2010: 592).

Bahaeddin Ögel’e göre; Yakutlarda kurt önemini kaybetmiş ve yerini kuşlara bırakmıştı. Öyle anlaşılıyor ki yüksek seviyedeki Türk toplumları, sembol olarak daha ziyade avcı kuşlara doğru meyletmişlerdi. İçtimai seviye yükseldikçe kurt vs. gibi hayvanlar unutuluyor ve onların yerlerini av avlayan yırtıcı kuşlar alıyordu (Ögel, 2010: 47). Yırtıcı olmayan kuşlar, yırtıcı kuşlar kadar olmasa bile onlara yakın oranda Türk sanatında tasvir edilmişlerdir ve yaygın sembolik anlamlarla kullanılmışlardır. Bu anlamlar kullanıldıkları alana göre farklılıklar kazanabilirler. Her şeyden önce, Eski Türklerde genel anlamda kuş ruhun simgesidir. Hem insan ruhunun göçmesini hem de uçmak fiili ile ilgili olarak cennete işaret ederler. Kaz, karga, baykuş, kuğu, Türk topluluklarının Şamanlarının en çok suretine girdikleri hayvanlardır (Çoruhlu, 2007: 291).

Kartal ve şahin, atmaca, doğan gibi kuşlar, Türk mitolojisinde türeyişle ilgili önemli simgesel hayvanlardır. Bunlar kendilerinden türenildiğine inanılan bir hayvan-ata ya da hayvan-anadır. Bu nedenle bu avcı kuşlar aynı zamanda birer tözdür (Çoruhlu, 2017: 171). Fakat bir gerçek varsa, Şamanlar da kuşlarla konuşabiliyorlardı. Mesela Orta Asya ve Sibirya Şamanizmi’ndeki kartal,

Tanrı'nın bir elçisi gibi görülür ve sayılırdı (Ögel, 2010: 86). Dinî inanışlarda kartal, gökyüzünün hâkimi ve gerçeküstü güce sahip olarak görülmektedir. Gök ve yer arasında aracı olarak düşünülen kartalın gelecek ile ilgili bilgi verdiğine de inanılmaktadır.

Kuş gibi tasvir edilen ruhlar daha ziyade Yakutlarla Dolganlarda bulunur. Yakutlarda en çok sayılan kuş kartaldır; ilkbahar ve güz mevsimleri kartalın temsil ettiği ruhun iradesine bağlıdır. Kartal bir defa kanatlarını sallarsa buzlar erimeye başlar, ikinci defa sallarsa ilkbahar gelir. Kartal kültürüyle ilgili geleceklere anlaşıldığına göre eski zamanlarda bu kuş güneş ve Gök-Tanrı'nın sembolü sayılmıştır (İnan, 1986: 46).

Doğan, Türklerde daha çok avcılıkta kullanılan bir ev hayvanıdır. Evlerin ve sarayların bir süsü; hakanlar ile yiğitlerin ise, bir sembolüdür (Ögel, 1995: 127). Türkler, her tür doğana, ayrı ayrı adlar vermişlerdi. Tuğrul, çağrı, sungur, Şahin, Laçın gibi doğan adları, insanlara da öz ad olarak verilmiştir (Ögel, 1995: 127). Türklerin millî simgelerinden olan kartal, Şamanist uygulamalarda çok yaygın olarak karşımıza çıkar. Yakutların en yüksek ruhları taşıdığına inanılan bu hayvan, Gök Tanrı'nın timsali olarak ya da şaman ruhunu ifade etmek amacıyla Dünya Ağacı'nın tepesinde tasavvur ediliyordu (Çoruhlu, 2017: 203). Gök Tanrı'nın simgesi olarak ona ve bazı yırtıcı kuşlara kurban sunuluyordu. Özellikle sanat tarihinde mücadele sahnelerinde zafer kazanan hayvan olarak yer alan kartal, gök unsuruna dahil olup, olumsuz kavramlara karşı iyi olan unsurları temsil etmektedir. Örneğin o bu yönüyle bir fal kitabı olan İrk Bitig isimli yazmada yer alır. Kartalın hükümdarlık, güç, kuvvetle ilgili simgesel anlamları İslamiyet'ten sonra da devam etmiş, hatta zaman zaman arma olarak da kullanılmıştır. Söz konusu yırtıcı kuş ya da kuşlar bu anlamları ifade eder biçimde gerek küçük sanatlarda gerekse mimari eserler üzerinde kabartma olarak yaygın bir biçimde kullanılmıştır (Çoruhlu, 2017: 203).

İslamiyet öncesi ve sonrası Türk sanatında kuş figürleri; cami, saray ve türbelerde alçı ve çini üzerine süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Orta Asya inançlarının oluşturduğu sembolizm ile kuş figürüne verilen önem, Anadolu Selçuklu dinî ve sivil mimarisinde de kendine uygulama alanı bulmuştur. Natüralist kuşlar içerisinde en sık rastlanan; su kuşları, avcı ve yırtıcı kuşlar, tavus kuşu, fantastik kuşlarda ise çift başlı kartaldır.

### **1. Mimaride Kuş Kabartmaları**

Tek ve çift olarak kullanılan kuş veya kartal kabartmaları oldukça yaygındır. Önemli örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Konya Kalesi'nden İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilen bir taş üzerinde iki kartal (1220 civarı), Denizli Akhan'ın portalinde iki kuş (1253), Diyarbakır'dan İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi' ne getirilen bir taş üzerinde sırt sırta iki kartal (12. yüzyıl),

Kayseri Karatay Han'ın avlu portalinde iki kuş (1240), Tercan Mama Hatun Türbesi portaline gizlenmiş tek kuş (13. yüzyıl), Niğde Sungur Bey Camii doğu portalinde gizlenmiş tek kuş (1335) (Öney, 1992: 42).

## 2. Diyarbakır Kalesi

Burada Abbasilerin tipik stilize ve primitif stili dikkatimizi çeker. Ağacı Kubad Abad örneklerinde olduğu gibi çift başlı kartal yerine çift kuş çevreler. (Öney, 1968: 34). Diyarbakır Kalesi'nde (909) *Muktadir* zamanından taş kabartmalar buna örnektir. İki kaplan figürünün ön ayakları öne doğru uzanmış ve kuyrukları sırtlarının üstünde devam etmiştir. Kaplan figürlerinin tepesinde iki kuş, ortasında hayat ağacı figürü yer almaktadır. (Görsel 2).



Görsel 2: Diyarbakır Kalesi'nde (909 Abbasi) hayat ağacı, kuşlar, aslanlar (Öney, 1968).

### 2.1. Emir Saltuk Kümbeti

Erzurum Emir Saltuk Kümbeti'nde kullanılan kartal figürü Anadolu'nun en erken tarihli türbesi üzerinde bulunan kartal tasviridir (Özkan, 2016: 215). Kümbetin hemen kasnağında, üçgen nişlerin tepesinde, oğlak, kuş, yılan, öküz, kartal gibi çeşitli takvim hayvanları kabartma olarak yapılmıştır. Kartal, diğer figürlerin arasına cepheden ve açık kanatlı olarak yerleştirilmiştir (Alsan, 2005:169). (Görsel 3).



Görsel 3: Emir Saltuk Kümbeti (Özkan, 2016: 215).

### 2.2. Konya Kalesi

Görsel 4'te görüldüğü gibi 1220'de, "es-sultani" ("sultana ait") yazısıyla birlikte Konya Kalesi'nin kapısına oyulmuş bir çift kuş gibi, iri gagalı, üçgen kanatlı ve uzun kuyruklu yırtıcı kuşlar kesin olmasa da tuğrul olarak tanımlanabilir. Bu tür bir kuş Selçuklu bronzlarındaki doğancı tasvirlerinin çoğunda görülür. İslam Eserleri Müzesi'ndeki Selçuklu devrine ait bronz kuş süsü de

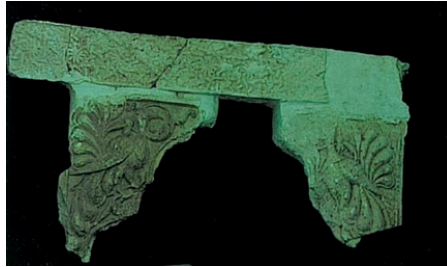
özellikle Beyzare'de belirtilen ibikli tuğrıl tasvirine benzer ve Firdevsi ve Berçini tanımlamalarına göre orijinali lacivert taş ve alev kırmızısına boyanmıştır. Mitlerde muhtemelen ortaya çıkmamış olan son bir tuğrıl imgesi, bir Orta Asya XVI. yüzyıl minyatüründe Selçuklu Sultanı Sencer'in sancak direğinin tepesindeki kırmızı ibikli kuş olarak görünür (Esin, 2004: 249).



**Görsel 4:** Selçuklu Sultanı Alaeddin Keykubad tarafından H.618/1221'de yaptırılmış. Konya Kalesi duvarlarından "es-Sultanı" yazıtı ve iki yanında birer yırtıcı kuş (Esin, 2004).

### 2.3. Beyşehir Kubad Abad Sarayı'ndan Alçı Tavus Kuşu Kabartması

Taş malzemenin değerlendirildiği Anadolu Selçuk mimarisinde, alçı özellikle saray dekorunda kullanılır. Bu alçıların figürlü oluşu dikkati çeker. Kalıplama tekniği ile hafif kabartmalı çeşitli insan ve hayvan figürleri işlenmiştir. Beyşehir gölü kenarında Alaeddin Keykubad'ın yazlık sarayı Kubad Abad'da 1964-65 yılı kazılarında bulunan zengin alçı malzeme bu konuda bize ışık tutar (1236). Alçıdan yapılmış nişli bir duvar rafı geometrik geçmeler, rozetler, uzun kuyruklu tavus kuşları ile bezenmiştir (Öney, 1992: 83). (Görsel 5).



**Görsel 5:** Beyşehir Kubad Abad Sarayı'ndan alçı tavus kuşu kabartması (Konya Karatay Medresesi Müzesi 1236 civarı) (Öney, 1992: 88).

### 2.4. Kayseri Karatay Han

Hayat ağacı-çift kuş motifinin çok enteresan ve şimdiye kadar tanınmamış bir örneği Kayseri'de Karatay kervansarayının dış portalinde görülür (1240). Burada ilk olarak çift kuş yerine çift siren dikkati çeker. Bu tılsımlı yaratıklar

ağacın sembolik durumunu daha kuvvetle belirtir. Ağacın eksenli arabesk tarzı verilışı de dikkate değer (Öney, 1968: 29). (Görsel 6).



**Görsel 6:** Kayseri Karatay Han (Öney, G. 1968).

### 2.5. Denizli Akhan Portalı

Görsel 7’de görüldüğü gibi Denizli Akhan portalinde Anadolu Selçuk taş işçiliğinde kuş figürünün detaylı işlenişi oldukça etkileyicidir. Profilden veri len kuş figürü natüralist üslubu en güzel şekilde yansıtmaktadır.



**Görsel 7:** Denizli Akhan portalinde kuş figürü (1253) (Öney, 1971).



**Görsel 8:** Ak Han sağ bordüründeki kartal figürü (Beyazıt, 2006: 87).

Sağ üst köşeden altıncı kare çerçeve içerisinde, kuyruğu üzerinde yükselen ve kanatları iki yana açık, tek başlı kartal figürü bulunmaktadır (Beyazıt, 2006: 72). Kanatları iki tarafa açmış bir şekilde kartal figürü, kanatlarının tepesinde rozet ile tasvir edilmiştir. (Görsel 8).

### 2.6. Sivas Gök Medrese Portalı (1271)

Bu defa hayat ağacının tepesine tek başlı kartalı oturtur, dallar arasında yine kuşlar ve nar meyvesi görülür (Öney, G. 1968, s.33). Sivas Gök Medrese portalinde hayat ağacı kabartması üzerinde kartal figürü yer almaktadır. Ön cephesinde, portalin iki yanında, hayat ağacı bekçi hayvanlar olmadan tasvir edilmiştir. (Görsel 9).



**Görsel 9:** Sivas Gök Medrese portalinde hayat ağacı kabartması üzerinde kartal, kuş ve narlar (1271) (Öney, 1992: 66).

### 2.7. Niğde Sungur Bey Camii

M. 1335 tarihli cami Moğol Beylerinden Sungurbey tarafından yaptırılmıştır. Sungur Camii 18. yüzyılda yanarak üst örtüsü tamamen yıkılmıştır. Bugün ağaç sütunlar üzerine oturtulmuş bir tavan ve kırma çatı ile yapının üstü kapatılmıştır (Akmaydalı, 1985: 151). Niğde Sungur Bey Camii giriş eyvanının güney ve kuzey duvarlarındaki şeritlerin üst köşelerinde, profilden gösterilen kuşlar kıvrık dallara basmaktadırlar. Oval gövdelerinin üst kısımlarında çizgilerle belirtilmiş kanatları, gövdenin arkasından çıkan kuyrukları ile gövdenin üzerinde hafif açık gagalı, küçük yuvarlak gözlü ve tepelerinde ibik ve tüyler yer alan başları dikkati çeker (Görür, 2002: 57). (Görsel 10).



**Görsel 10:** Niğde Sungur Bey Camii taç kapısındaki kuş figürü (Görür, 2002: 59).

### 2.8. Karaman Hatuniye Medresesi Taç Kapısındaki Güvercin Figürü

Görür'ün aktardığına göre, portal mukarnaslarının sekizinci sırasında, eksenin batısındaki nişin içinde yer alan iki yana açık ayaklarının ortasından yelpaze biçiminde kuyruğu sarkan, kanatları açık ve başı ayrıntılı işlenmemiş bir kuş figürü (güvercin) yer almaktadır (Görür, 1999: 89). (Görsel 11).





**Görsel 11:** Karaman Hatuniye Medresesi taç kapısındaki güvercin figürü (Görür, 2002: 58).

### 3. Çinilerde Kuş Figürleri

Natüralist kuşların tasvir edildiği çini örnekleri iki grup altında toplayabiliriz; ilki, cami, medrese ve mescitlerde, diğeri ise kale ve saraylarda yer alan örneklerdir. Natüralist kuşlar, yıldız ve kare zemin üzerine yeşil, lacivert renk ağırlıklı olarak uygulanmıştır. Bu tasvirler, sarayın çini süslemesi bakımından zengin olduğunu vurgular niteliktedir.

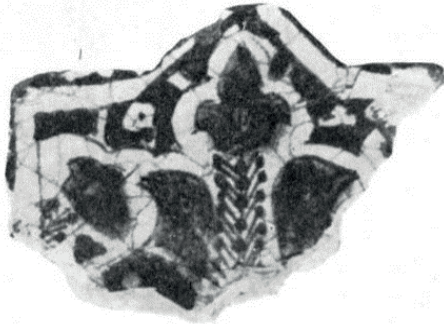
#### 3.1. Antalya Müzesinde Aspendos'tan Gelen Selçuklu Çinileri

1890'dan beri çeşitli kaynaklarda adı geçen Antalya ve Aspendos Tiyatrosu sahnesindeki çiniler etraflı bir inceleme konusu olarak ele alınmamıştır (Aslanapa, 1966: 5). Gagası yukarıya doğru ince uzun boyunlu bir deniz kuşu tasviri yer almaktadır. (Görsel 12).

Görsel 13'te görüldüğü gibi deniz kuşlarından sonra en çok görülen diğerkuşlar güvercinlerdir. Bunlar ortadaki uzun bir dal veya çiçeğin iki tarafında karşılıklı olarak gösterilmiştir. Birinde firuze sır altına siyah diğerde renksiz şeffaf sır altına mavi ve koyu gri renk kullanılmıştır (Aslanapa, 1966: 7). Kubad Abad Sarayı çinilerinde yer alan kuş tasvirlerine benzer şekilde uygulanmıştır.

#### 3.2. Sahip Ata Camii Mihrabı

Sahip Ata Camii mihrabı, Anadolu sanatı içindeki önemli çini mihraplarından birisidir. Mihrapta diğermihraplardan farklı olarak tek renk çinilerin yanında, saray çinisi



**Görsel 13:** Çift güvercinli yıldız çini (Aslanapa, 1966: 22).



**Görsel 12:** Deniz kuşu figürlü çini (Aslanapa, 1966: 19).

olarak bilinen lüster çiniler de kullanılmıştır (Mimiroğlu, 2007: 463). Yapılan araştırmada lüster çinilerin bitkisel motifler ile ejder, kuş ve köpek gibi figürlü süslemeye sahip oldukları saptanmıştır (Mimiroğlu, 2007: 463).

Görsel 14'te görüldüğü gibi kavsara altında lüster çini parçası yer almaktadır. Burada siyah üstüne kobalt mavi olarak uygulanmış natüralist kuş baş aşağı olarak tasvir edilmiştir.



**Görsel 14:** Sahip Ata Camii mihrabında, kavsara altında yer alan kuş figürlü lüster çini parçası (Arık, 2007: 104).

### 3.3. Kız Kalesi

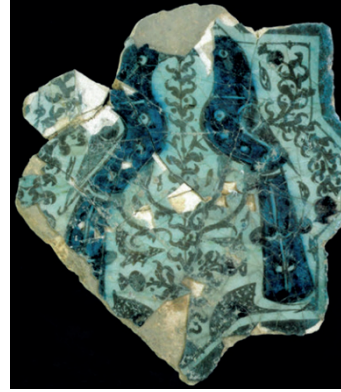
Beyşehir Gölü'nde, Kubad Abad Sarayı kıyısından 3.5 km kadar kuzeydoğuda, kayalıklardan oluşan küçük bir adada görülen yapı kalıntılarına halk, her zaman olduğu gibi Kız Kalesi demektedir. Kayalık üzerine kurulan bina, duvarları doğrudan doğruya sudan yükselen tipik bir su şatosudur. Parlak güneşli günlerde gölün durgun sularına bir tablo gibi yansıyan Kız Kalesi, âdeta Kubad Abad'a yaklaşıyor. Fırtınalı havalarda, yerlilerin dediği kuzulayan, köpüren sulara gömül-

düğünde ise Kubad Abad'dan uzaklaşır. Selçukluların bu görkemli şatosunda, bir zamanlar orada yaşayanların ruhlarını simgelercesine bugün artık yalnızca kuşlar barınmaktadır (Arık, 2000: 185). Bir dala tutunan karşılıklı çift kuş tasvirinin yer aldığı çini bulunmuştur. Turkuaz ve lacivert renkleri kullanılmıştır (Görsel 15).

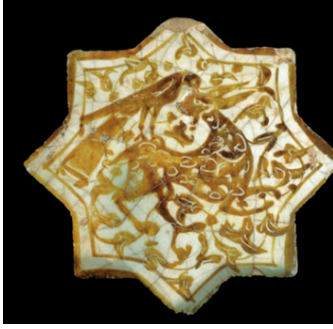
### 3.4. Kubad Abad Sarayı Çinileri

Kubad Abad Sarayı'nda natüralist ve fantastik kuşlar çinileri üzerine tek başına, çift olarak simetrik, hayat ağacı ile birlikte vb. kompozisyonlar oluşturularak tasvir edilmiştir. Kubad Abad Sarayı'nda bulunan yıldız levhalarda işlenen avcı kuşlar oldukça dikkat çekicidir. Kuşu boğazından yakalayan, tavşanın başını gagalayan avcı kuş figürü tasvirleri yıldız çini üzerine oldukça gerçekçi bir üslupla uygulanmıştır. (Görsel 16).

Tüm tarihî saray çevrelerinde, soylular için idman ve güç gösterisi olan av, yine tarih boyunca tüm anıtsal tasvirlerde en önemli konulardan biri olmuştur (Arık, 2000: 87). Saray çinilerindeki avcı kuşlardan, diğer hayvanlara kadar hepsi bu ava elverişli has bahçenin kadrosunu simgeliyor olmalıdır. 1987' de Küçük Saray'da yapılan kazılarda çıkan sekiz köşeli yıldız çinilerde, sır altı tekniğinde, krem rengi zemin üzerine kobalt mavisi, siyah renklerde işlenen avcı kuşlar ile Büyük Saray



**Görsel 15:** Kız Kalesi, simetrik çift kuşlu yıldız çini. Sır altı (Arık, 2000).



**Görsel 16:** Tavşanın başını galayayan avcı kuş figürü desenli yıldız çini. Lüster. Kubad Abad, Büyük Saray. Karatay Müzesi (Arık, 2000).



**Görsel 17:** Dallara karşılıklı tüneyen tavus kuşu motifli yıldız çini. Sır altı. Kubad Abad, Küçük Saray. Karatay Müzesi (Arık, 2000).

buluntuları arasındaki örnekler benzer tarzda işlenmişlerdir. Yırtıcı görünüşleri, keskin bakışları, yana açılmış görkemli kanatları ve şişkin gövdeleriyle bu kuşlar, her çinide tek bir figür olarak tasvir edilmişlerdir (Arık, 2000: 87).

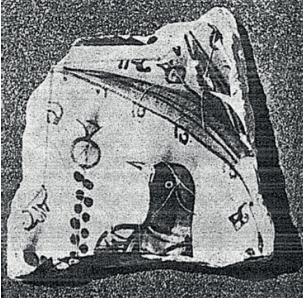


**Görsel 18:** Çeşitli kuş tasvirleri. Sır altı ve lüster. Kubad Abad, Büyük Saray. Karatay Müzesi (Arık, 2000).

Türk sanatında, Tanrı kuşu adıyla da anılan tavus kuşu; asalet, güzellik, cennet sembolü gibi anlamlar ile bilinmektedir. Kubad Abad Sarayı'nda alçı üzerine uygulanan tavus kuşu hayvan üslubunu yansıtan en güzel örneklerden biridir. Tavus kuşu lüster ve sır altı tekniği ile köşeli yıldızlara veya yıldızdan kesilen dört köşe çinilere işlenmiştir. Genelde hayat ağacının yanında veya üstünde çeşitli kompozisyonlarda tasvir edilmiştir. (Görsel 17).

Görsel 18'de görüldüğü gibi Büyük Saray' da gün yüzüne çıkarılan yıldız çini kompozisyonlarda, hayat ağacı ve kuş figürüne sıkça rastlanmaktadır. Yapılan teknik açısından Küçük Saray'daki örnekleri hatırlatmaktadır.

Görsel 19'da görüldüğü gibi, Kubad Abad Sarayı'nda yer alan bu çinide; stilize edilmiş nar dallarının yanında natüralist bir kuş yer almaktadır.



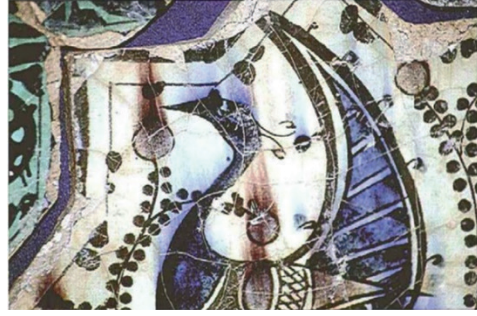
**Görsel 19:** Kubad Abad Sarayı'nda bulunmuş çini pano parçası (Meriçboyu, 1981: 213).

Kubad Abad çinilerinin, şablon kullanılmadan serbest elle yapılan ve Selçuklu resim sanatı için son derece değerli süslemelere sahip ön yüzlerinde de üretimden kaynaklanan bazı aksaklıklar bulunmaktadır (Arık, 2007: 206). Sırın bozulan kısmı bazen bir kartalın/kuşun kafasına, kanadına veya bacağına, bazen bir palmet ya da rumiye, bazen de insan figürlerinin simgesel bir nesne tuttuğu kabul edilen ellerine tesadüf etmiştir. Boncuk gibi oluşumlar yüzeydeki sırla aynı renkte olabildiği gibi, muhtemelen başka bir yerden damladığı için farklı renklerde de karşımıza çıkmaktadır. Çinilerde sır bulaşmaları çoktur. Turkuaz şeffaf sırlı çinide renksiz veya çoğunlukla şeffaf renksiz sırlı örnek-

lerde turkuaz olarak görülen bu lokal bulaşmalar, lüsterlerde de vardır (Arık, 2007: 206). (Görsel 20).

### 3.5. Akşehir Sarayı (Sarayı Çinileri)

Bir inşaat kazısı sırasında Akşehir'in Sarayı Mahallesi'nde ortaya çıkan çini ve seramik parçaları, burada da bir sarayın varlığını ortaya koymaktadır. Bugün Akşehir Müzesi'nde bulunan bu çinilerin büyük çoğunluğu sır altı, biri ise sır üstü tekniğinde yapılmıştır. Çiniler sekiz ve altı köşeli yıldız ve kare biçimlerinde kesilmişlerdir. Sekiz köşeli yıldızlar, Kubad Abad, Alanya, Aspendos, Kayseri saray çinilerinin alışılmış formundadırlar. Altı köşeli yıldız çinilere daha çok Antalya Müzesi'ndeki Aspendos çinilerinde rastlanır (Arık, 2007: 282).



**Görsel 20:** Şeffaf sır altı çinisi (Arık, 2007: 207).

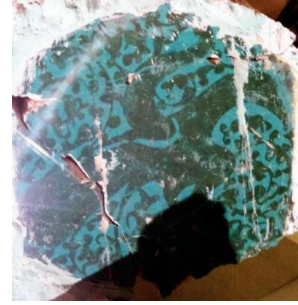


**Görsel 21:** İki kemer arasının boyun kısmı parçası, şeffaf turkuaz sırlı, siyah kuş ve lale benzeyen çiçek tasvirli çini, Akşehir Müzesi (Arık, 2007: 284).

Görsel 21’de görüldüğü gibi; turkuaz çini parçası üzerinde çiçek motifleri arasında siyah kuş tasviri yer almaktadır. Kuzey doğudaki niş içinde, kemer köşeliklerinde kare çiniler yer alır. Bunlardan tam köşeye rastlayan kare çinilerin bir kenarı kemerle kesilmiştir. Sır altı tekniğindeki iki kare çininin içine sekiz köşeli yıldız çizilmiş, yıldızların ortalarına değişik kıvrık dal ve palmet yapraklarından oluşan bir bitkisel kompozisyon yerleştirilmiştir (Arık, 2007: 287). (Görsel 22).



**Görsel 22:** Akşehir, Gündük Minare pabuç kısmı süslemelerinden ayrıntı (Arık, 2007: 287).



**Görsel 23:** Ulu Camii’de eski mihrap sınır döşemesi (Erdem, 2017: 165).

### 3.6. Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinileri

Doğadaki hâlleriyle tasvir edilmiş olan figürlü çiniler uygulanmış oldukları mimari yapılarıdaki diğer çiniler içinde farklı teknik ve formlarda olmaları nedeniyle farklılık oluşturmuşlardır (Erdem, 2017: 162). Karamanoğlu Beyliği mimari iç ve dış cephe bezemesinde kullanılmış olan figürlü çinilerde büyük oranda Selçuklu dönemi saray çinilerinin etkisi görülmüştür. Mihrapta bulunan levhada, yırtıcı kuşu anımsatan bir motif ile dekore edilmiştir. Turkuaz sır tekniği kullanılarak işlenmiştir (Görsel 23).

#### Sonuç

Hayvan mücadele sahneleri ve natüralist hayvanlar, göçebe hayatı yaşayan Türkler için vazgeçilmez konular arasında yer almıştır. Kuşların türüne göre anlamları ve işleniş biçimleri farklılık göstermektedir. Kuş türlerinden kartal ve diğer yırtıcı kuşlar yoğun olarak saray ve kalelerde görülmektedir. Yırtıcı olmayan çeşitli kuş tasvirleri saray kabartmalarında ve çinilerde süsleme ögesi olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Yırtıcı kuşlar Türklerin milli sembolü olmuştur. Kartal, kuşların hükümdarı ve Gök Tanrı’nın sembolü olarak dünya ağacının tepesinde yer almaktadır. Türklerde kartal hükümdarlık arması olarak da kullanılmıştır. İslamiyet’in kabulünden sonra da kuş figürleri birçok yapıda kullanılmaya devam etmiştir.

Natüralist kuşlar mimari süsleme sanatlarında en sık tasvir edilen motiflerden biri olmuştur. Selçuklu Sultanı tarafından yaptırılmış, Konya Kalesi duvarlarından “es-Sultanı” yazısı ve iki yanında birer yırtıcı kuş bunun bir göstergesidir.

Türk inanışlarında; kuşa bir anlam yüklenildiğini mezar kalıntılarında somut bir şekilde görmekteyiz. Türklerde kartal ve doğan mezar taşlarında görülmektedir. Müslüman Türklerde güvercine önem verilmektedir, fakat mimaride kullanımı oldukça azdır. Karaman Hatuniye Medresesi taç kapısındaki güvercin figürü nadir görülen örnekler arasındadır.

Selçuklu çinilerinde yırtıcı olmayan kuş sembolleri farklı kompozisyonlar ile uygulanmıştır. Cenneti sembolize eden tavus kuşu renkli stilize kuyruğu ile saray duvarlarını süslemektedir Kubad Abad Sarayı ve Alaeddin Köşkü çinilerinde, kabartmalarda tavus kuşu figürü sıkça işlenmiştir. Kubad Abad Sarayı çinilerinde hayat ağacı etrafında karşılıklı kuşlar hayat ağacının üzerine oturulmuş veya yanında olacak şekilde yerleştirilmiştir.

Kartal ve yırtıcı kuşlara güçlerinden dolayı Orta Asya inançlarında çok önemli anlamlar yüklenmektedir. Bu sebeple yırtıcı kuşların işlendiği yapılarda genelde gaga ve pençe yapıları özellikle vurgulanır şekilde yer almaktadır. Su kuşlarında daha uzun bacaklı gaga ve bacak uzuvları daha ön planda yer verilmiştir.

Kuş motiflerinin uygulandığı örneklerin, geometrik ve bitkisel motiflere göre oldukça az olduğunu görmekteyiz. Kuş motifi daha sık saray ve mezar yapılarında görülmektedir. Dinî yapılarda kuş figürünün uygulaması daha az görülmektedir. Sahip Ata Camii mihrabı, önemli çini mihraplarından birisi olmuştur.

Türklerin, İslamiyet’i kabulünden sonra, tabii hâllerde hayvan resimlerinin süsleme içinde kullanılması azalmaya başlamıştır. Özellikle Osmanlı süslemelerinde figürlü bezemeler az kullanılmıştır (Akpınarlı, 2011: 24). Göçebe hayatından yerleşik düzene geçildikten sonra hayvan üslubu, yerini bitkisel ve geometrik motife bırakmıştır. Osmanlı döneminde hayvan motifleri ve dolayısıyla kuş figürü Selçuklu sanatına oranla daha az kullanılmaya başlanmıştır.

Türlere ait sanat eserlerinde; kuş motifinin oldukça sık işlendiği ve kuş sembolizminin günümüze kadar kültürümüzdeki varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Ayrıca kullanılan kuş figürleri, Türk toplumunun siyasal, sosyal ve inanç yapısı hakkında da fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır.

### KAYNAKÇA

- Akmaydalı, Hüdavendigar (1985); “Niğde Sungurbey Camii”, *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.147-178.
- Akpınarlı, H. Feriha (2011); “Osmanlı Dokumalarında Kuş Motifinin İncelenmesi”, Osmanlı Sanatı, Mimarisi ve Edebiyatına Bakış, 18. CIEPO (Uluslararası Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Çalışmaları Komisyonu) Sempozyumu, (25-30 Ağustos 2008, Zagrep, Zagrep Üniversitesi Felsefe Fakültesi) Bildirileri, Trakya Üniversitesi Balkan Araştırma Enstitüsü Yayını- 1, Edirne.
- Alp, K. Özlem (2009); *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*, Eflatun Yayınevi, Ankara.
- Alsan, Şenay (2005); *Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya)*, Doktora Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Arık, Rüçhan (2000); *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Arık, Rüçhan – Arık, Oluş (2007); *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aslanapa, Oktay (1966); “Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri”, *Reşid Rahmeti Arat İçin*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Yayınları: 19. Seri: I, Sayı: A2, Ayırbaşım, Ankara, s.5-25.
- Beyazıt, Mustafa (2006); “Ak Han Bezemelerinin Orta Asya Kültürü ile Bağlantısı”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, s.67-89.
- Çoruhlu, Yaşar (1993); “İslamiyetten Önce Türk Sanat'ında Hayvan Mücadele Sahneleri”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara.
- Çoruhlu, Yaşar (2017); *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar (2007); “Timurlu Çini ve Keramik Sanatında Hayvan Figürleri”, Ölümünün 600. Yılında Emir Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, İstanbul.
- Esin, Emel (2004); *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Erdem, Mine (2017); “Architectural Tiles of the Karamanids Decorated With Animal Figures”, *Art – Sanat Dergisi*, Sayı:7, İstanbul.
- Görür, Muhammet (1999); *Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1435), (2 cilt)*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Görür, Muhammet (2002); “Beylikler Dönemi Mimarisinde Figürlü Süsleme”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, C.8, Ankara.
- İnan, Abdülkadir (1986); *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Meriçboyu, Yıldız (1981); “Figürlü Bir Selçuklu Kasesi”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Cilt, Sayı 9 – 10.
- Mimiroğlu, İlker Mete (2007); “Sahip Ata Camii Mihrabındaki Lüster Çinileri”, Konya Kitabı X, Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu Rüçhan Arık - M. Oluş Arık'a Armağan, Konya Ticaret Odası Dergisi, Konya.
- Ögel, Bahaeddin (1995); *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) II. Cilt*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ögel, Bahaeddin (2010); *Türk Mitolojisi I. Cilt*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Öney, Gönül (1968); “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, *Belleten*, Türk Tarih Kurumu, Cilt:XXXII. Sayı:125, Ankara.

Öney, Gönül (1971); “Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuk Etkisi”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III’den ayrı basım, Güven Matbaası, Ankara.

Öney, Gönül (1992); *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Özkan, Haldun (2016); *Saltuklu Mimarisi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 1154, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü Yayınları No: 2, Araştırmalar Serisi No: 2, Erzurum.

#### **Görsellerin Kaynakçası**

Görsel 1: Ögel, Bahaeddin (2010); *Türk Mitolojisi I. Cilt*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Görsel 2: Öney, Gönül (1968); “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, *Belleten*, Türk Tarih Kurumu, Cilt:XXXII. Sayı:125, Ankara.

Görsel 3: Özkan, Haldun (2016); *Saltuklu Mimarisi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 1154, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü Yayınları No: 2, Araştırmalar Serisi No: 2, Erzurum, s. 215.

Görsel 4: Esin, Emel (2004); *Orta Asya’dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Görsel 5: Öney, Gönül (1992); *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Görsel 6: Öney, Gönül (1968); “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, *Belleten*, Türk Tarih Kurumu, Cilt:XXXII. Sayı:125, Ankara.

Görsel 7: Öney, Gönül (1971); “Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuk Etkisi”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III’den ayrı basım, Güven Matbaası, Ankara.

Görsel 8: Beyazıt, Mustafa (2006); “Ak Han Bezemelerinin Orta Asya Kültürü ile Bağlantısı”, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri*, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı’ya Armağan, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Görsel 9: Öney, Gönül (1992); *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Görsel 10: Görür, Muhammet (2002); “Beylikler Dönemi Mimarisinde Figürlü Süsleme”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, C.8, Ankara.

Görsel 11: Görür, Muhammet (2002); “Beylikler Dönemi Mimarisinde Figürlü Süsleme”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, C.8, Ankara.

Görsel 12: Aslanapa, Oktay (1966); “Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri”, *Reşid Rahmeti Arat İçin*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Yayınları: 19. Seri: I, Sayı: A2, Ayrıbasım, Ankara.

Görsel 13: Aslanapa, Oktay (1966); “Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri”, *Reşid Rahmeti Arat İçin*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Yayınları: 19. Seri: I, Sayı: A2, Ayrıbasım, Ankara.

Görsel 14: Arık, Rüçhan – Arık, Oluş (2007); *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beyliker Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

Görsel 15: Arık, Rüçhan (2000); *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Görsel 16: Arık, Rüçhan (2000); *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.



Görsel 17: Arık, Rüçhan (2000); *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Görsel 18: Arık, Rüçhan (2000); *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Görsel 19: Meriçboyu, Yıldız (1981); “Figürlü Bir Selçuklu Kasesi”, Sanat Tarihi Yıllığı, Cilt, Sayı 9 – 10.

Görsel 20: Arık, Rüçhan – Arık, Oluş (2007); *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beyliker Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

Görsel 21: Arık, Rüçhan – Arık, Oluş (2007); *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beyliker Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

Görsel 22: Arık, Rüçhan – Arık, Oluş (2007); *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beyliker Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

Görsel 23: Erdem, Mine (2017); “Architectural Tiles of the Karamanids Decorated With Animal Figures”, *Art – Sanat Dergisi*, Sayı: 7, İstanbul.



## ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ SU KAPLARI VE SU KAPLARINDA KULLANILAN DEKOR TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ

**Prof. Dr. Sıdıka Sibel SEVİM \***  
**Arş. Gör. Kadriye GAYİN TAYMUR \*\***

**Öz:** Dünya ve insanlık tarihinin varoluşundan beri büyük önem arz eden su, ilk uygarlıkların ortaya çıkmasının ve insanlığın yerleşik hayata geçişinin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca uygarlıkların varlığının ve yok oluşunun temelini oluşturduğundan insanlar İlk Çağlardan beri suyu kaplarda saklama ve taşıma gereksinimi duymuşlardır. Çağlar boyunca uygarlıkların gelişimine katkı sağlayan ve insanlığın ilk buluşlarından biri olan, günlük ihtiyaçlarını karşılamak için birçok seramik kap üretilmiştir. Toprak, su ve ateş ile yapılan kaplardan biri de su kaplarıdır. İlk su kapları taşıma, saklama ve depolama ihtiyacından dolayı çömlekçi ürünlerinden üretilerek tarih boyunca biçim ve işlevlerle günlük hayatta yerini almıştır. Su kapları başlangıçta sade ve yalın bir şekilde üretilirken çeşitli dönemlerden geçerek gerek form gerek süsleme açısından gelişme göstermiştir. Anadolu’da kurulan Türk devletleri arasında çok ulusluluğun ve kültürlülüğün sentezi olarak en önemlisi sayılan Anadolu Selçuklularıdır. Anadolu Selçuklu döneminde su kapları sadece suyun saklanması ve taşınması için değil aynı zamanda farklı toplumların zengin kültürlerini yansıtan özgün kapların üretimi için de yapılmıştır. Ulusal bir kimlik kazanan Anadolu Selçuklu döneminin seramik sanatında kullanılan dekor tekniklerinin bir çoğu su kaplarında da kullanılmıştır. Bu makalede; Anadolu Selçuklu dönemine ilişkin su kaplarının araştırılıp incelenmesi sonucunda elde edilen veriler ile su kaplarının yapısı ve bu kaplarında uygulanan dekor teknikleri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Anadolu Selçuklu dönemi, Anadolu Selçuklu dönemi kazıları, seramik, su kapları, seramik dekor teknikleri.

### WATERPOTS OF ANATOLIAN SELJUK PERIOD AND EXAMINATION OF THE DECOR TECHNIQUES USED IN WATERPOTS

**Abstract:** Water, which has been of great importance since the existence of the world and human history, forms the basis of the emergence of the first civilizations and the transition of humanity to settled life. In addition, since the basis of the existence and extinction of civilizations, people have had the need to store and carry water in pots since ancient times.

ORCID ID : 0000-0001-7378-027X\* / 0000-0003-0846-3678\*\*

Geliş Tarihi: 19 Mayıs 2020 / Kabul tarihi: 08 Eylül 2020

\*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.

\*\*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.

Contributing to the development of civilizations through the ages and being one of the first inventions of humanity; Many ceramic pots have been produced to meet their daily needs. One of the pots made with earth, water and fire is waterpots. The first waterpots were produced from potter products due to the need for transportation, storage and storage, and took their place in daily life with their forms and functions throughout history. While the waterpots were initially produced in a plain and simple manner, they developed in terms of form and decoration through various periods. Among the Turkish States established in Anatolia, the Anatolian Seljuks are considered the most important as the synthesis of multinationality and culture. During the Anatolian Seljuk period, waterpots were made not only for the storage and transportation of water, but also for the production of original pots reflecting the rich cultures of different societies. Many of the decoration techniques used in the ceramic art of the Anatolian Seljuk Period, which gained a national identity, were also used in waterpots. In this article; The data obtained as a result of the research and examination of the waterpots related to the Anatolian Seljuk Period and the structure of the waterpots and the decor techniques applied in these waterpots were examined.

**Key Words:** Anatolian Seljuk period, Anatolian Seljuk period excavations, ceramic, water pots, ceramic decor techniques.

### Giriş

Tüm canlıların yaşam kaynağı olan su, günümüzde olduğu gibi tarih boyunca da en kıymetli ihtiyaç maddesi olmuştur. İnsanlığın var olmasıyla birlikte gereksinimlerine bağlı olarak medeniyetlerin ilk kurulduğu yerlerin su kenarları olması da dikkate değerdir.

Su, çağlar boyunca insanların yerleşim yeri olarak seçtikleri coğrafyanın karakteristik yapısını oluşturmuştur. Asya'da İndus ve Ganj, Afrika ve Mısır'da Nil, Kuzey Amerika'da Mississippi, Güney Amerika'da Amazon, Ortadoğu'da Fırat ve Dicle gibi pek çok büyük nehirler, uygarlık tohumlarının atıldığı ve uygarlığın devam etmesinde önemli alanlar olarak tarihte yerlerini almışlardır. Bu bağlamda "uygarlığın beşiği" olarak adlandırılan Anadolu, insan yaşamı için en elverişli yerleşim bölgelerinden biridir. Dolayısıyla farklı coğrafyalardan göç almış ve birçok kültür ve uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca göç yolu olarak da köprü vazifesi görmüştür.

Seramik, İlk Çağlardan beri insanlığın hayatında sürekli var olmuştur. İnsanlık tarihinde, tarım üretiminin yanı sıra Neolitik Çağ'ın ikinci evresinde ilk yerleşik toplumların kurulması ile başlayan *kap kültürü*, uygarlıklara bağlı olarak çeşitlilik ve özellik kazanmıştır. Bu süreç içinde suyun soğuk tutulmasının yanı sıra suyu taşımak, muhafaza edebilmek için kaplar yapma zorunluluğundan seramik su kapları da günlük yaşamın bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı fonksiyonel, özgün ve estetik testi, sürahi, kupa, maşrapa, ibrik, matara gibi seramik su kapları üretilmiştir.

Anadolu'nun Orta Çağ döneminin şekillenmesine yön veren ve izlerini sonraki uygarlıklarda da gösteren Anadolu Selçuklu dönemi, sanat açısından

önemli bir kültürel birikimin sahibidir. Kubad Abad, Ani, Ahlat, Akşehir, Samsat, Gevale, Harran, Keykubadiye, Şavşat, Ayasuluk, Hasankeyf kazılarında ortaya çıkan Anadolu Selçuklu dönemine ait su kapları da, estetik açıdan dönemin seçkin örneklerini oluşturmaktadır. Bu dönemde yapılan su kapları çeşitli figür ve desenlerle bezenmiş bazen sırlı bazen de sırsız olarak kullanılmıştır. Su kapları ve su kaplarında kullanılan dekor teknikleri, üretildikleri dönem hakkında önemli bilgiler vermesinin yanında dönemin sanat zevkini de yansıtmaktadır.

Anadolu Selçuklu döneminde seramik, üretiminin altın çağını yaşamış ve bu durum insan yaşamı için önem taşıyan su kaplarına da gerek form gerek üretim teknikleri bakımından yansımıştır. Yapılan araştırmalar neticesinde Anadolu Selçuklu dönemi su kapları ile ilgili toplu bir kaynağa rastlanmamıştır. Bundan dolayı dönemin aydınlanması için yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan su kaplarını inceleme gereği duyulmuştur.

### 1. Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Su Kapları

11. yüzyılda doğudan Anadolu'ya göç eden Türkler, Orta Anadolu merkezli büyük bir devlet olan Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurdular. Anadolu Selçuklu Devleti, Anadolu'daki 200 yıllık serüveninde yaşadığı birçok gelişmenin yanı sıra seramik sanatına getirdiği yenilikler bakımından kendisinden sonra gelen Osmanlı Devleti'nin de öncüsü olmuştur.

Anadolu Selçuklu seramik sanatı, köklü geçmişi olan Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanatından beslenmiştir. Türkler, Anadolu'yu ele geçirdiklerinde pek çok seramik dekor tekniğini de beraberlerinde Anadolu'ya getirmişler ve yönetimi altında olan yerli Hristiyan sanatçıların da ürettikleri sanatsal eserleri dışlamamışlar, kendi eserleriyle kaynaştırarak hâkim Türk kültür değerlerini Anadolu'ya yerleştirmişlerdir.

Anadolu Selçuklu Türkleri yerleşik hayata geçmesi sonucu ürettiklerini ve gereksinimlerini depolama ve muhafaza etme ihtiyacı doğduğundan önceki kültür dönemlerini zenginleştirerek kap kültürünü devam ettirmiştir. Devam eden bu kültürden biri de su kaplarıdır.



**Resim 1:** Sır altı tekniği, 13. yy. ibrik (Yılmaz, 2016: 144)



**Resim 2:** Lüster, 13.yy. sürahi (Yılmaz, 2016: 232).

Selçukluların Anadolu'daki varlığı ile geçmişten gelen kültür zenginliği ve kendine özgü üslup özelliklerini yansıtır harmanladığı sanat anlayışını yeme-içme için üretilen tüm seramik kaplarına olduğu gibi su kaplarına da yansıtmıştır. Süreç içinde suyun soğuk ya da sıcak tutulmasının yanı sıra suyu taşımak, muhafaza edebilmek için seramik su kapları, işlevleri bakımından sosyal yaşamda evlerde depo, kiler ve buzdolabı gibi kullanım fonksiyonlarıyla öne çıkmıştır. Bununla birlikte üretilen seramikler, kullanıldıkları dönem içerisinde işlevselliklerinin dışında dönemin sosyo-ekonomik durumu ve yaşantısı hakkında bilgi veren bir belge niteliğindedirler.

İnsanlar için hayati öneme sahip olan su, toplumların gelişimine bağlı olarak gelenek ve göreneklere göre işlevsel özelliğe sahip bir kaba sığdırılmıştır. Yüzyıllar boyu insanların evinin her ala-

nında kullandığı su kaplarının, yüzeylerine işlenen motifler ve dekor teknikleri sürekli geliştirilen yapısı ile her dönemin aynası olmuş ve kendinden önceki dönemlerin üstüne inşa edilerek varlığını daha ileri götürmeyi sürdürmeyi başarmıştır. Anadolu Selçukluları da farklı kültürlere ev sahipliği yapan Anadolu'ya yerleşerek farklı kültürleri yansıtan ve dönemin gündelik yaşamını kolaylaştıran seramik su kapları, bulunduğu dönemin çağdaş üretim teknikleri kullanılarak depolama ya da saklama amaçlı testi, maşrapa, ibrik, sürahi, matara ve küp gibi ürünler üretmiştir. Bu dönemde üretilen seramik su kaplarının kullanım kolaylığı, hacminin büyüklüğü ve sağlamlığı gibi özelliklerinin yanı sıra konumlandırıldığı alanlarda da estetik kaygı göz önünde bulundurulmuştur. Bu alanlar sürekli kullanılan, aynı zamanda, depolama ve muhafaza etme alanları da dikkate alınarak mutfak ya da odalar içerisinde kullanılmasına göre biçimlendirilip farklı kültürlere ait sgraffito, lüster, mühür baskı, sır altı ve tek renkli sır tekniği gibi birçok seramik dekor tekniklerini benimseyerek o kültürlerdeki yaşam biçimlerini yansıtmışlardır. Bu açıdan dönemin seramik su kaplarının



**Resim 3:** Sırsız testi-dekorlu kap (Anadolu'da Pişen Toprak, 2017: 216).

yapısı dâhilinde birçok dekor tekniği kullanılarak fonksiyonel olmasının yanı sıra fazla süslemeli ve estetik amaçlı yapılmışlardır.

## 2. Anadolu Selçuklu Dönemi Su Kaplarında Genel Olarak Kullanılan Dekor Teknikleri ve Yöntemleri

Anadolu Selçuklu dönemi seramiklerinde, dekor teknikleri geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Abbasî, Fatımî, Eyyûbî ve Büyük Selçuklular döneminde görülen teknikler Anadolu Selçuklu dönemi su kaplarına da yansımıştır. Bu tekniklerin başında sır altı tekniği gelmektedir. Diğer teknikler ise lüster, sgraffito, dekorlu kalıp, mühür baskı, oyma, tek renk sırlıdır. Bu teknikler hakkında kısa bilgiler aşağıda verilmiştir. Tekniklerin başında sır altı tekniği gelmektedir. Diğer teknikler ise lüster, sgraffito, dekorlu kalıp, mühür baskı, oyma, tek renk sırlıdır. Bu teknikler hakkında kısa bilgiler aşağıda verilmiştir.

*Sır altı tekniği*, bisküvi pişirimi yapılmış bünye üzerine desenler çeşitli fırçalar yardımı ile seramik boyaları kullanılarak dekorlanır. Dekorun görülebilmesi için renkli ya da renksiz şeffaf sır ile sırlanır. Turkuaz şeffaf sır altına, kobalt mavi boya ile dekorlanan seramiklerin bulunmasının yanı sıra kobalt mavi şeffaf sır altında siyah bezemeli su kaplarına da rastlanmaktadır.



**Resim 4:** Sırsız maşrapa, mühür baskı ve sgraffito (Anadolu'da Pişen Toprak 2007: 214).

*Lüster tekniği*, seramik yüzeyde metalik, sedif ve gök kuşağı görünümlü renklerin indirgeme ile oluşan sırlardır (Sevim, 2015: 45). İndirgeme, bir maddenin oksit özelliğinde bulunan oksijenin yok edilmesi anlamına gelmektedir.

*Sgraffito "kazıma" tekniği*, mataralar dışında dönemin sırlı ve sırsız olan tüm su kaplarında uygulanmıştır. Bu dekor tekniği, bisküvi pişirimi yapılmamış yaş çamur üzerinde ince uçlu aletle

kazıma işleminin yapılmasıyla gerçekleşmektedir. Bu kaplarda bezemeler genellikle yatay, dikey ya da diyagonal hatlardan oluşmaktadır.

*Dekorlu kalıplar* ile biçimlendirilen formun üzerindeki bezemeler kalıplara oyma ya da rölyef şeklinde aktarılır (Sevim, 2015: 66). Yapılması istenen dekor motifinin ahşap, maden, alçı veya seramikten modeli hazırlanır ve negatif olacak şekilde kalıbı alınır. Elde edilen kalıplara çamurun basılmasıyla bezemeler forma pozitif olarak aktarılır.

*Mühür baskı*, formun biçimlendirilmesinden sonra deri sertliğindeki çamur yüzeyine çeşitli motiflerin ve bezemelerin olduğu sert bir nesnenin bastırılıp iz bırakması ile oluşan bir dekor tekniğidir.

*Parça eklemeli dekor tekniği*, şekillendirme süreci bitmiş formların deri sertliğine geldikten sonra ekleme yapılacak motif ve bezemeler plaka biçiminde ya da kalıp ile elde edilerek formun yüzeyine sıvı bir çamur aracılığıyla applike edilmesidir (Sevim, 2015: 70). Bu tekniğin genellikle sırsız su kaplarının ve küplerin üzerinde bitki, hayvan ya da insan figürleri ve yazı kuşakları gibi rölyefli süslemelerin uygulandığı görülmektedir.

*Oyma tekniği*, sgraffito ve ajur tekniklerine yöntem olarak benzerlik göstermesine rağmen içerik açısından birbirlerinden farklıdır. Şekillendirilen form, deri sertliğine geldikten sonra dekorlanacak alanlar tasarlanarak motif ve desenlerin kurgusuna göre derin ve geniş bir şekilde oyulması işlemidir.

*Tek renk sırlı tekniğinde*, şekillendirme işlemi bitmiş formların düşük derecelerde bisküvi pişirimi (ilk pişirim) yapılarak üstünü turkuaz, lacivert, yeşil gibi renklerle kaplayan şeffaf ya da opak sırlar kullanılmıştır.



**Resim 5:** Hayvan figürlü sırsız küp. Parça eklemeli dekor tekniği (Sezer, 2014: 8)

### **3. Anadolu Selçuklu Dönemi Kazılarında Ortaya Çıkan Su Kaplarının Form ve Dekor Açısından İncelenmesi**

Anadolu Selçuklularının Anadolu'ya gelmesiyle başlayan Türk- İslam sanatı, Anadolu'da binlerce yıl yaşamış birçok farklı kültür birikimine sahip çıkmış ve bu birikime çeşitlilik katarak kendi sanat anlayışını ortaya koymuştur. Sanatın her alanında kendi sanat anlayışını benimseyen Anadolu Selçukluları, insanlığın var oluşuyla kullanılmaya başlayan seramiklerde de dönemin kendine özgü üslup özelliklerini yansıtmayı başarmıştır. Böylece Anadolu topraklarına kendi damgasını vurarak seçkin seramik örneklerini ortaya koymuştur.

Anadolu'da Kubad Abad, Ani, Akşehir, Samsat, Şavşat, Keykubadiye, Harran, Gevale, Ayasuluk, Hasankeyf ve Ahlat'ta yapılan kazılarda Anadolu Selçuklu dönemine ait seramik üretimi ile ilgili pek çok bilgiye ulaşılmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda, Anadolu Selçuklu Devleti, geniş bir coğrafyada seramik sanatını icra etmiş ve zenginleştirdiği bu sanatın varlığını sürdürmüştür.

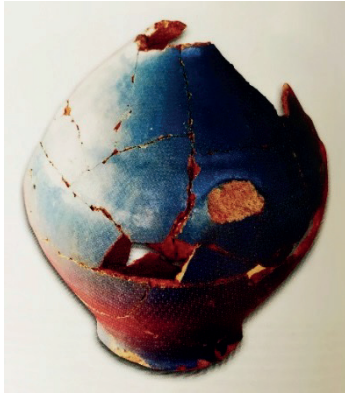


Anadolu Selçukluları dönemi seramikleri teknik, dekor, motif ve bezemeler türünde geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Abbasîler döneminden başlayarak Samanoğulları, Fatımî, Eyyûbî ve Büyük Selçuklular dönemlerinde görülen dekor tekniklerini zenginleştirerek seramiklerini süslemişlerdir (Öney, Çobanlı, 2007: 107). Sır altı, lüster, sgraffito, astar, oyma, minai, tek renk sırlı, mühür baskı, dekorlu kalıplar, parça eklemeli gibi birçok dekor tekniği kullanılarak bitkisel, geometrik, insan ve hayvan figürlü motif ve bezemelerden başka yazı ile seramiklerin yüzeyleri dekorlanarak farklı anlatımlar sunulmuştur. Anadolu Selçukluları, çağdaşı Bizanslıların kültürüyle etkileşim içine girmiş ve sonuçta sgraffito ve astar dekor teknikli seramikleri Bizanslılarınkilerle benzerlik göstermektedir Anadolu'da yapılan Kubad Abad, Ani, Ahlat, Akşehir, Gevale, Şavşat, Keykubadiye, Harran, Hasankeyf, Ayasuluk, Samsat kazılarında ortaya çıkan seramiklerde üretim ve dekor tekniği, motif ve bezemelerde Anadolu Selçuklular kendine has üslup özelliklerini yansıtmıştır.

Kazılarda ortaya çıkan su kaplarının üzerine işlenen dekor teknikleri göz önünde bulundurularak yapısal özellikleri ile incelenmiştir.



**Resim 6:** Tek renk sırlı sürahi, 13. yy. (Yılmaz, 2016:209).



**Resim 7:** Kubad Abad Küçük Saray'da bulunan tek renk turkuaz testi (Öney, Çobanlı, 2007:118).

### 3.1. Kubad Abad Sarayı

#### Kazısı Su Kapları

Anadolu Selçukluları döneminin önemli eserlerinden biri olan Kubad Abad Sarayı, kazılarında elde edilen zengin ve görkemli çinileriyle ön plana çıkmaktadır. Çinilerin yanı sıra günlük kullanım eşyaları kolay taşınabilir özelliğinden dolayı saray ve çevresinde seramik buluntularına az sayıda rastlanılmıştır.

Günlük kullanım eşyası olarak dönemin su kapları dekor tekniklerine göre sınıflandırıldığı; sırlı seramik grubunda tek renkli turkuaz sırlı testi, sırsız seramiklerde ise parça eklemeli dekor tekniği ile yapılan testi, maşrapa ibrik ve küp gibi örnekler bulunmuştur.

*Tek renk sırlı seramiklerde* kırmızı çamur bünye üzerine tek renk sır kullan testi gün yüzüne çıkarılmıştır. Bu su kabı çeşidinde çamurun yapısı gevşek dokulu ve katkılı, sık dokulu ve sert olmaları bakımından farklılık göstermektedir (Resim 7) (Öney, Çobanlı: 2007).

Örtücü turkuaz sırlı testi ince cidarlı ve gevşek dokulu kırmızı çamur özelliklerine sahiptir. Bu testinin üzerinde başka herhangi bir dekor özelliği yoktur. Ayrıca krem rengi astar üzerine şeffaf yeşil ve hardal sarısı renkte sırlar uygulanan testi parçaları bulunmuştur. Testi parçalarının üzerinde rölyefli insan başı figürü bulunmaktadır (Öney, Çobanlı, 2007: 118-119).

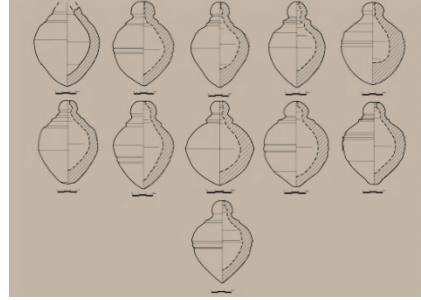
*Sırsız seramikler*, Kubad Abad Sarayı kazısında bol bulunan grubu teşkil etmektedir. Sırsız seramikler içerisinde su kapları olarak testi, maşrapa, ibrik, küp ve çok amaçlı kullanılan kürevi- konik kaplar yer almaktadır. Bu su kapları dekorsuz olabildiği gibi mühür baskı, dekorlu kalıp, sgraffito, parça ekleme dekor teknikleri ile süslenmiştir. Şekillendirme yöntemlerinde çark ve dekorlu kalıplar kullanılmıştır.

Küpler kalın cidarlı büyük boyutta üç boğumlu olarak ağız kısmı dıştan kalınlaştırmıştır. Testiler emziksiz ya da emzikli, geniş gövdeli, kulplu, dar boğazlı düz ve uzun; ağız kısmı içe doğru eğik biçimde kesik, gövde küresel biçimde üretilmiştir. Dip ve kulplar hakkında kesin bilgi olmamakla beraber dipler genellikle düz, yuvarlak; kulplar ise dikey olarak kullanılmış ve çeşitli şekillerde biçimlendirilmiştir (Yıldıztekin, 2006).

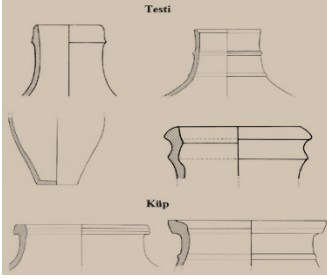
Bu gruptaki kapların çamurları genellikle kiremit ve krem renkli olup az sayıda gri renkte örnekler de bulunmuştur. Kapların çamurları homojen olmayıp içerisinde kaba taş, kum ve şamot parçaları görülmüştür. Parça ekleme, mühür baskı ve dekorlu kalıp ile kaplar üzerinde yapılan dekor zikzaklar, kırık çizgilerden oluşan geometrik kompozisyonlar, bitkisel bezemeli motifler, damla veya çiçek kabartmaları ve insan başı figürlerden oluşmaktadır (Çeken, 2013).



**Resim 8:** Kubad Abad Kazısı, sırsız kürevi- konik kap (Çeken, 2013: 359).



**Resim 9:** Kubad Abad Kazısı, sırsız kürevi-konik kap (Çeken, 2013: 359).



**Resim 10:** Kubad Abad Kazısı, sırsız testi ve küp (Yıldıztekin, 2006).

2012 tarihli Kubad Abad kazılarında 11 adet çok amaçlı kullanılan kürevi- konik kaplar ele geçirilmiştir. Bu kapların kullanımı açısından birçok görüş bildirilmesine rağmen kesinlik kazanmamıştır. Belki de suyu bulunduğu yerden çıkarmak ve taşımak için kürevi- konik formda kaplar yapılmış olabilir. Bu kaplar, daha önce bulunan kürevi-konik kaplar ve diğer sırsız kaplar ile çamur, dekor ve şekillendirme bakımından ortak özellikler taşımaktadır.

Kaidesiz olan kürevi-konik kapların et kalınlıkları en kalını 1,8 cm iken en incesi 1 cm'dir. Yükseklikleri 13,1 cm ile 10,4 cm aralığındadır. Yuvarlatılmış dip kısmı üzerinde hafif bir şekilde dışa doğru bombe oluşturularak konik alt bölüm ve küresel üst bölüm ile gövde şekillendirilmiştir. Bu gövdenin genişliği en dış kısmından ölçüldüğünde 9 cm ile 8,4 cm aralığındadır (Çeken, 2013). Boyun kısımları küresel üst bölümünde daralarak bir veya iki kademeli profille ağız kısmının altında bir boğum oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Ağız kısımlarında farklılıklar olsa da benzer özellikte tasarlanmış ve boyun kısmındaki boğumdan genişleyerek kademeli olarak yarım küresel bir form oluşturulmuştur. Bu şekillendirme işlemi en üstte kabın orta kısmında küçük bir delik açılarak sonlandırılmıştır.

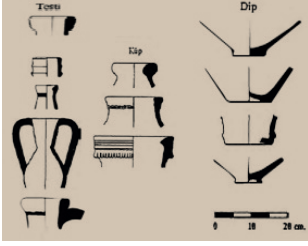


**Resim 11:** Ani Kazısı, yalın- basit seramiklerden kırmızı astarlı kaplar (Öney, Çobanlı, 2007: 125).

### 3.2. Ani Kazısı Su Kapları

Ani'de yapılan kazılar sonucunda az sayıda da olsa sırsız ve sırlı seramik olmak üzere iki gruba ait su kapları ele geçirilmiştir. Bu iki grup, kendi içlerinde çamur ve dekor özellikleri açısından birbirlerinden ayrılmaktadır. Ayrıca çok amaçlı kullanılan kürevi konik kaplara da bolca rastlanmıştır.

Sırsız seramik grubunda yer alan yalın- basit seramikler içerisinde su kapları olarak küp ve testiler bulunmaktadır. Bu kapların çamur özellikleri açık kahverengi ve kırmızı renkli olup ince kumlu ve mineral katkılıdır. Kürevi konik kapların çamur yapısında ince kum, az organik ve kireç katkısı bulunduğu rengi gridir (Uylu, 2011; Yazar, Değirmenci, 1998).

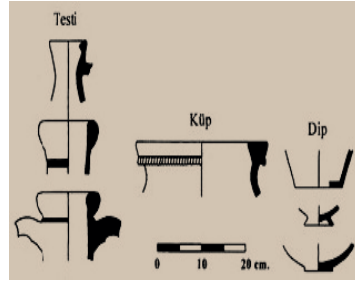


**Resim 12:** Ani Kazısı, yalın-basit seramiklerden testi ve küp kapların yapısı (Öney, Çobanlı, 2007: 124).

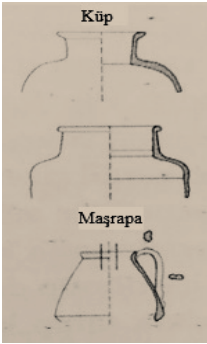
Çarkta şekillendirilen kapların bazılarının dış yüzeyinde ıslak sıvazlama izleri görülmüştür. Tek ve çift kulplu kaplar olduğu gibi kulpsuz kaplar da yer almaktadır. Yüksek ısıda pişirilerek iç ve dış yüzey renkleri aynı kalan kapların kulp ve ağız kısımlarına kırmızı astar uygulanmıştır (Uylu, 2011).

Dekorun olmadığı kapların yanı sıra az sayıda bulunan küplerin ağız kenarlarında yivli bezemeler görülmektedir. Ayrıca kabın boyun, gövde kısımlarında belirli aralıklarla tekrarlanan ve birbirine paralel ya da hat şeklinde çizgisel kazımlar mevcuttur. Kürevi konik kaplarda ise bezeme olmamasına rağmen sgraffito ve mühür baskı dekor teknikleri yapılmıştır (Uylu, 2011).

Sırsız seramikler grubunda yer alan bir diğer tür de kırmızı astarlı seramikler olup içerisinde su kapları, küp ve testi görülmektedir. Kaplar, kırmızı ve ince kumlu açık kahverengi çamur yapısına sahip olmasına rağmen az miktarda orta boy siyah taşçıklar ve organik katkısı ya da kireç içermektedir. Seramiklerde kullanılan astar, testinin sadece dış yüzeyine uygulanmıştır. Küplerde ise mühür baskı ile yapılan dekorların üzeri astarsız olduğu gibi astarlı yüzeyler de oluşturulmuştur. Ayrıca küplerin gövdelerinde bant şeklinde bir rölyef oluşturularak üzeri mühür baskı ile dekorlanmıştır. Oluşturulan bantın genişliği 2 ile 5 cm aralığında olup dışa çıkıntısı ise 0,1 ile 0,5 cm aralığındadır (Uylu, 2011; Öney, Çobanlı, 2007).



**Resim 13:** Ani Kazısı, yalın-basit seramiklerden kırmızı astarlı su kaplar.



**Resim 14:** Ani Kazısı, su kapları formları (Öney, Çobanlı 2007:139).

Sırlı seramiklerde su kabı olarak testi ve çok amaçlı kullanılan kürevi konik kaplar yer almaktadır. Bu kapların çamurlarında kırmızı ve beyaz olmak üzere iki tür ön plana çıkmaktadır. Çarkta şekillendirilen kaplarda yeşil, mavi, hardal sarısı gibi renklerin kullanıldığı görülmektedir (Öney, Çobanlı, 2007; Uylu, 2011).

Yeşil tek renk sırlı testinin ağız kısımlarında herhangi bir bezeme yoktur. Gövdesinde; sgraffito tekniği ile çizgisel olarak ince şeritler ve geniş şeritlerin içerisine dairesel veya geometrik formda çeşitli motifler işlenmiştir (Öney, Çobanlı, 2007).

Sır altı dekor tekniğinde, beyaz çamur kullanılarak mavi turkuaz sır altına siyah boya ile ince ve geniş şeritler oluşturulmuştur. Kabin boyun kısmındaki geniş şerit içerisinde yazı bulunurken, gövdesindeki geniş şeritte bitkisel formda birbirlerine ve yanlara bakan kuş figürleri yerleştirilmiştir (Resim: 15) (Uylu, 2011).

### 3.3. Ahlat Kazısı Su Kapları

Ahlat kazısında pek çok seramik buluntusu ele geçirilmesiyle birlikte günlük ihtiyacın karşılanması için kullanılan sırlı ibrik, maşrapa ve sırsız sürahi, küp, kürevi konik kaplar gibi su kapları da yer almaktadır. Bu kaplarda kullanılan kırmızı çamur açık renkli ya da parlak turuncu olduğu gibi beyaz çamur da çığ beyazdan krem renge kadar değişen bir renk skalası oluşturmaktadır. Ayrıca kiremit renkli çamurlar iri taneli, devetüyü renkli çamurlar iri veya ince tanecikli olup beyaz çamurun ise genellikle ince tanecikli olduğu gözlenmiştir. Çarkta, kalıpla ve elle biçimlendirilen su kaplarındaki kulp, emzik gibi parçalar sonradan gövdeye eklenmiştir. Ayrıca su kaplarını oluşturan gövdenin alt ve üst parçalarının çarkta ayrı ayrı şekillendirildikten sonra birleştirildiği tahmin edilmektedir (Karamağaralı, 1982, Öney, Çobanlı, 2007).



**Resim 15:** Ani Kazısı, sır altı dekor tekniği, (Uylu, 2011:85).

Sırsız sürahilerde kullanılmış olan kiremit rengindeki kırmızı çamur ince tanecikli olup üzeri kaolin ve kuvars karışımından oluşan bir astar ile kaplanmıştır. İnce olan ağız kısımları ile kalın olan dipler çamur yaşıken hacim kazandırılmış ve ağız kısımlarında mühür baskı ile gül desenli bezemeler yapılmıştır. Büyük boyutlarda yapılan küplerin gövdesi zikzak şeklinde röl-yefli desenlerle ve boyun kısmına on iki tane küçük kulp dizilerek süslenmiştir. Boğaz kısmına yapılan süsleme örneği testilerde de görülmüştür (Karamağaralı, 1982, Öney, Çobanlı, 2007).



**Resim 16:** Ahlat Kazısı, lüster ibrik (Öney, Çobanlı, 2007: 141).

Kiremit kırmızısı, krem ve turuncu renkli konik kürevi kaplarda sır altı tekniğinde patlıcan renkli örneklerin de görüldüğü kapların bazıları dekorlu kalıp ile şekillendirilirken bazılarının da üzeri sgraffito ile süslenmiştir. Pembemsi-krem renkli bir matara da dekorlu kalıpla şekillendirilerek gövde kısmı Rumi-ler ile kaplanmıştır (Karamağaralı,1982: 399).

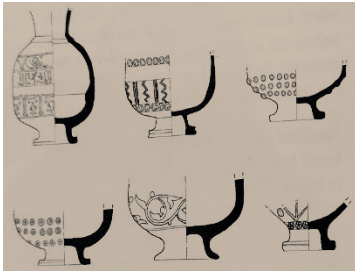
Kapalı form şeklindeki derin olan ibrik, maşrapa gibi su kapların silindirik ya da çokgen şeklinde gövdenin üzerine çeşitli uzunluklarda boyun kısmı inşa edilmiş ve bu boyuna sonradan emzik ve kulp eklenmiştir. Kapalı forma sahip olan ibrik ve maşrapa gibi kaplarda şeffaf sır altına renkli bezeme, firuze sıraltına siyah bezeme, lüster, tek renkli sır, ve rölyefli dekorlar ile süslenmiştir (Öney, Çobanlı, 2007).

Lüster tekniği ile dekorlanan ibrik bu kazıda ele geçirilen değerli parçalardan biridir. İbrik; sekizgen bir gövde üzerine uzun ince bir boyun, ince ve köşeli bir kulp, yine köşeli ucu dar bir emzik olarak şekillendirilmiştir (Resim: 16) (Öney, Çobanlı, 2007).

Sır altı tekniğinde turkuaz sırlı bir sürahinin kulp hizasından geçerek karın kısmına doğru iki sıra hâlinde iç içe geçmiş iki çember oluşturacak şekilde çizgilerle bezenmiştir. Ayrıca buluntular arasında lacivert sırlı sürahiler de vardır (Öney, Çobanlı, 2007- Karamağaralı, 1982).

#### 3.4. Akşehir Kurtarma Kazısı Su Kapları

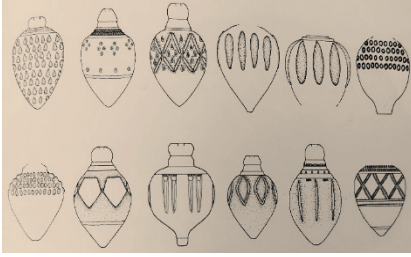
Akşehir kazılarında su kabı olarak testiler, sürahiler, kürevi konik kaplar ve mataralar bulunmuştur. Ele geçirilen testiler sırsız ve bezemesiz olduğu gibi parça ekleme ve mühür baskı yöntemiyle dekorlanmıştır. Dekorlu testilerin alt ve üst kısımları ayrı ayrı şekillendirilip daha sonra birleştirilmiştir. Testileri oluşturan gövdeler yarım küre formunda olup boyun kısımları konik şekilde biçimlendirilmiştir. Ayrıca gövde ve boyun kısmının birleştiği yerlerde süzgeç



**Resim 17:** Akşehir Kazısı, mühür baskı ve parça eklemeli kürevi-konik kaplar (Gök-Gürkan, 2007:80).

yerleştirildiği görülmüştür (Öney, Çobanlı, 2007). Sırsız ve bezemesiz olan testiler, düz yapılı kaideden sonra genişleyerek yükselen yumurta şeklinde bir gövde formuna sahiptir. Gövde ve silindirik bir form biçiminde olan boyunları arasında herhangi bir geçiş bulunmamaktadır. Gövdenin üst kısmında yer alan emzikler de silindirik biçimindedir (Gök-Gürkan, 2007).

Sırsız sürahinin bulunmasının yanı sıra yeşil tek renk sırlı sürahiler de ele geçirilmiştir. Kaide, gövde, boyun ve kulp olacak şekilde biçimlendirilen sürahilerin bazılarında dışa



**Resim 18:** Akşehir Kazısı, mühür baskı ve parça eklemeli testiler (Gök-Gürkan, 2007:74-75-81).

linde olup boyun ile bağlantısı ince bir geçişle sağlanmaktadır. Bazılarında ise ağız dışı doğru bombe oluşturacak şekilde genişletilerek içe doğru kırk beş derece açı ile boyun birleştirilmiştir. Kaplardaki boyun farklı biçimlerde kademeli olarak oluşturulmuştur. Ağızda yer alan deliklerin çapı çok dar ve yuvarlaktır (Gök- Gürkan, 2007).

Çarkta şekillendirildiği gibi elle biçimlendirilmiş kalın cidarlı kürevi konik kaplar da bulunmaktadır. Birçoğu sırsız olan kaplarda firuze tek renk sırlı bir örnek de ele geçirilmiştir.

Su kabı olarak bir adet bulunan matara; gövde, boyun ve iki kulptan oluşmaktadır. Küre biçiminde bir gövdesi olan bu kabın ön kısmı bombeli olup arka kısmı düzdür. Bu tür kaplar ön ve arka kısmı olmak şartıyla iki parça şeklinde şekillendirilerek ağız ve kulpları daha sonra eklenmiştir. Ağız ile gövde ince bir boyunla birbirine bağlanmıştır. Ayrıca gövde ve boyunu birbirine bağlayan kulplar yuvarlak şekilde eklenmiştir. Mataranın ön kısmı dairesel şekilde sgraffito ile bezenmiştir (Resim: 19) (Gök- Gürkan, 2007).

Sırsız, mühür baskı ve parça eklemeli dekor tekniği ile bezenmiş testiler ve kürevi konik kaplar da yer almaktadır. Sarı, krem ve kiremit kırmızısı gözenekli çamur ile yapılan testilerin gövdeleri bordür şeklinde ayrılmış ve bu bordürlerin içerisi çeşitli motiflerle bezenmiştir. Kürevi konik kaplar ise yüzeyin tamamı dekorlu olduğu gibi çoğunlukla kürevi kısımları dekorlanmıştır (Gök-Gürkan, 2007; Öney, Çoban, 2007).

Gözenekli, ince taneli ve kırmızı bir çamurdan üretilen kaplar tek renk sırlı testi ve kürevi konik kaplarda yeşil, firuze ve az sayıda kahverengi ya da hardal sarısı renkler kullanılarak sırlanmıştır (Öney, Çoban, 2007).

doğru genişleyen küresel bir gövde mevcuttur. Bazılarında ise alt ve üst parçalarından oluşan gövde kürevi şeklindedir. Bu sürahilerin boyun kısımları konik bir yapıya sahip olup gövde ile boyun kademeli bir şekilde birleştirilmiştir (Gök-Gürkan, 2007). Çok amaçlı işler için kullanılan kürevi konik kaplar; gövde, boyun ve ağız kısımlarından oluşmakta, dipleri çok dar ve kaidesizdirler. Bu kapların bazılarında ağız kısmı kürevi şek-



**Resim 19:** Akşehir Kazısı, sgraffito tekniğiyle yeşil sırlı matara (Gök- Gürkan, 2007:247).

### 3.5. Samsat Kazısı Su Kapları

Yapılan bu dönem kazısında şeffaf sır altına çok renkli desenli su kapları az sayıda olsa da tek kulplu maşrapa, testi gibi formlar üretilmiştir. Kaplar krem renginde ve orta sertlikte kumlu bir yapıya sahip olan çamur ile hafif yüksek ayaklı kaide üzerinde yükseltelen gövde ve kulp olarak yapılmıştır. Maşrapalardaki sır altı bezemeler yatay bordür ya da dikey çizgisel şekilde düzenlenmiştir. Bezemeler de kobalt mavisi, siyah, yeşil, mor, bordo, kahverengi



**Resim 20:** Samsat Kazısı, şeffaf sır altı testi (Öney, Çobanlı, 2007:176).

renkler sır altı olarak uygulanmıştır. Sır altı uygulamalarında gövdenin başladığı yerde son bulan kaide sırlanmamıştır (Öney, Çobanlı, 2007).

Beyaz lüsterli kaplarda krem renginde kumlu çamur kullanılarak sır ile arasında ara tabaka oluşturan bir astar uygulanmıştır. Maşrapa gibi su kaplarında şeffaf sır üzerinde kahverengi tonlarında lüster görünüm elde edilmiştir (Öney, Çobanlı, 2007).

Sgraffito dekorlu kaplar olarak testi, maşrapa, küp, bardak gibi bir çok su kabı bulunurken oyma teknikli kaplar arasında kuplu testiler yer almaktadır. Bu su kapları iri veya ufak gözenekli; kiremit kırmızısı, devetüyü, gri gibi çeşitli renklerdeki çamurdan üretilmiştir. Sgraffito dekorlu formların ve ince

oyma dekorlu formların iki yüzeyi kalın olmak üzere iki çeşitte astar uygulanması yapılmıştır. Sgraffito ile kazınan ve oyma dekor tekniği ile oyulan yerler kahverengi veya siyahla boyanmıştır. Sgraffito kaplarda bezemelerin bazı yerlerini zenginleştirmek için şeffaf yeşil sır içerisine koyu yeşil, kahverengi ve kirli sarı sır ilave edilerek süslenmiştir. Oyma dekorlu olan kaplarda sır ya şeffaftır ya da yeşil renktedir (Öney, Çobanlı, 2007).

Tek renk sırlı olan tek ve çift kulplu testiler ve tek kulplu maşrapalarda çeşitli renklerde çamur kullanılarak sır ile arasında tabaka oluşmasını sağlayan ince beyaz bir astar uygulanmıştır. Testilerin bazı yerlerinde astar uygulanmadığından sır renginde çeşitlilik oluşmuştur. Yeşil, sarı, kahverengi



**Resim 21:** Samsat Kazısı, sırsız matara (Öney, Çobanlı, 2007:191).



testilerde ana sır içerisine farklı sırlar ilave edilmesiyle hareketli yüzeyler oluşturulmuştur (Resim: 21) (Öney, Çobanlı, 2007).

Sırsız su kaplarında ise testi, maşrapa, küp, çok emzikli kap, matara, kürevi konik kaplar yer almaktadır. Matara, testi, küp ve kürevi konik kaplarda çamur gözenekli sert ve krem renginde olup üzerinde dekorlu kalıp ile elde edilen rölyefli bezemeler hakimdir. Çarkta şekillendirilen testiler kaide üzerinde genişleyerek oluşan gövdeyi silindirik bir boyunla birleştiren iki simetrik kulptan oluşmaktadır (Okatan, 2004).



**Resim 22:** Samsat Kazısı, sgraffito testi (Öney, Çobanlı, 2007:186)

Sırsız ve rölyefli testilerde kullanılan çamur türüne göre kalınlıkları 2 mm'den 5 mm'ye kadar değişmektedir (Öney, Çobanlı, 2007: 186-187). Bu kaplar tek ve çift kulplu, emzikli ya da emziksiz, kısa ayaklı ve yumurta veya küresel gövdeli olup boyuna doğru şişkinliğin daraldığı formlardan oluşmaktadır. Gövde ve boyun çarkta, kulplar ise elle şekillendirilmiştir. Rölyef bezemeli olan üst kısım ile bezemesiz olan alt kısımlar ayrı ayrı şekillendirilerek sonradan birleştirilmiştir. Rölyefli bezemeler dekorlu kalıp, parça ekleme ve sgraffito tekniği ile yapılmıştır. Kirli beyaz ve gözenekli çamura sahip olan büyük su küplerinde bezemeler dekorlu kalıp, parça ekleme ve astarlı yüzeylerde kazıma tekniği, kırmızı renkte olan

bazı küplerde de mühür baskı kullanılarak elde edilmiştir. Yumurta gövdeli olan küplerin bazıları kulplu iken bazıları kulpsuzdur. Yine sırsız rölyefli olan kürevi konik kaplar dekorlu kalıpların kullanılmasıyla oluşturulmuştur (Okatan, 2004; Öney, Çobanlı, 2007).

### 3.6. Harran Kazısı Su Kapları

2014-2017 yıllarında yapılan kazılarda ele geçirilen sırsız seramikler arasında farklı boyutlara sahip küp, testi, sürahi, matara ve maşrapa bulunmuştur. Dekorlu kalıp ve parça ekleme tekniği ile yapılmış testi, küp ve kürevi konik kaplar yer almaktadır. Ayrıca dekorsuz tek veya çift kulplu testi, ibrik, sürahi, maşrapa, ve bardak gibi günlük kullanım amaçlı su kapları da mevcuttur (Ölçer, 2019).

Sırsız ve dekorsuz olan testiler iki farklı form olarak üretilmiştir. Birincisi basık küresel gövdeli testiler içe doğru kıvrılmış ağızlı, üzerinde dairesel yivleri bulunan dar ve uzun boyunlara sahiptir. Omuz kısmından sonra gövdede keskin bir profil oluşturularak konik bir biçimde aşağı iner ve düz bir şekilde



**Resim 23:** Harran Kazısı, sırsız testi (Ölçer, 2019: 430).

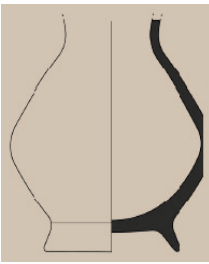
yüzeye oturmaktadır. İkincisi ise yumurta biçimli gövdeye sahip olup düz ve geniş ağızlı, kısa boyunlu ve dipleri düzdür. Her iki testi türünde de dairesel kesitli çift kulplu boynun üst kısmından çıkarak omuz hizasında gövde ile bağlanmaktadır. Basık küresel ve yumurta biçimli gövdeler genellikle ibriklerde görülmüştür (Ölçer, 2019).

İbriklerdeki kısa ve kalın emzikler uca doğru daralmaktadır. Sürahiler, testilere göre daha küçük hacme sahip olup geniş ağız yapısına sahiptirler. Boyun kısımları paralel olacak şekilde yivlerle dekorlanmış ve düz dipli veya alçak kaideli, tek kulplu olarak yapılmıştır. Dairesel kesitli kulplar boynun orta kısmından çıkarak omuz kısmında yapıştırılmıştır. Mataralar büyük boyutlarda ve farklı şekillerde üretilmiş olup ağız çapları geniştir. Ele geçirilen maşrapa örneklerinin arasında üst kısımları silindirik şeklinde olan formlar bulunurken bazı örneklerinde de dışa doğru kıvrılmış bir ağız ve aşağı doğru konik bir biçimde daralarak düz



**Resim 24:** : Harran Kazısı, sırsız- dekorlu testi (Ölçer, 2019:432).

bir şekilde yüzeye oturmaktadır. Diğer örneklerinde ise ağız hafif bir şekilde dışa doğru çıkıntılı, basık küresel gövdeli olup düz diplidir. Formların hepsinde elde şekillendirilmiş silindirik biçimli çift kulplar eklenmiştir (Ölçer, 2019).



**Resim 25:** Keykubadiye Saray Kazısı, lüster tekniği, sürahi (Baş, Dursun, 2019:66).

Sgraffito tekniği ile dekorlanan su küplerinin bazılarında parça eklemeli dekor tekniği de uygulanmıştır. Dekorlu kalıpla üretilen kaplar arasında testi, matara ve kürevi konik kaplar da yer almaktadır. Testiler ince gözenekli ve orta sertlikte olan bir çamurdan yapılmış olup bej rengindedir. Rölyefli testiler basık gövdeli, konik boyunlu ve halka biçimli kaide şeklinde üretilmiştir. Gövde kısım-

ları kalıpta, boyun ve kaide çarkta, kulplar ise elde şekillendirilmiştir. Rölyef tekniğinde yapılan kürevi konik kaplarda mühür baskı tekniği de kullanılmıştır. Alt kısmı konik ve sivri dipli olup üst kısmı kürevi şeklindedir. Küçük bir boyun ve dar çapta bir deliğe sahip olan ağız kısmı sonradan ilave edilmiştir (Ölçer, 2019).

Tek renk sırlı seramiklerde farklı boyutlarda küp ve testiler bulunmuş olup bunlarda sır olarak firuzenin yanı sıra koyu yeşil ve koyu mor gibi renkler kullanılmıştır. Kaplar mühür baskı ve sgraffito tekniği ile süslenmiştir (Ölçer, 2019).

### 3.7. Keykubadiye Sarayı Kazısı Su Kapları

Keykubadiye Sarayı kazılarında bulunan seramikler Kubad Abad, Ani, Ahlat, Akşehir, Hasankeyf kazılarında gün yüzüne çıkarılan seramiklerle paralellik göstermektedir. 2015 yılında yapılan kazıda sırlı seramikler içerisinde su kabı olarak sürahi, sırsız seramiklerde ise testi ele geçirilmiştir (Baş, Dursun, 2019).

Lüster tekniği ile süslenmiş sürahi krem renkli, sık dokulu çamur yapısına sahip olmasıyla birlikte iç ve dış kısımları opak beyaz sır ile kaplanmıştır. Çarkta şekillendirilen sürahinin kaidesinin bir kısmı sırsız olup gövde ve boyun kısımlarında hardal sarısı renginde yatay iki geniş alan oluşturularak içine alttaki sıranın beyaz rengi gözükecek şekilde yazılar ile bezenmiştir. Diğer iki beyaz yatay alanda ise hardal sarısı ile yazılar yazılmıştır (Baş, Dursun, 2019).



Resim 26: Keykubadiye Saray Kazısı, sırsız testi, (Baş, Dursun, 2019).



Resim 27: Gevale Kalesi Kazısı, testi, (Özdeniz, 2019).

Sırsız olarak ele geçirilen testilerden ilki yüksek boyutlarda olmayıp krem renkli çamurdan yapılmış, yumurta biçimli gövde, tek kulplu, emzik şeklinde olan bir ağız ve düz kaideli olarak üretilmiştir (Baş, Dursun, 2019:72). Herhangi bir süsleme olmayan testinin gövdesinin ortasında başlayıp ağız kısmının altında

bükülerek birleştirilen kulp sonradan eklenmiştir. Diğer sırsız olan testi ise biraz daha yüksek boyutlarda sık dokulu, krem renginde çamurdan yapılmış olup yumurta gövdeli, tek kulplu, konik ağızlı ve düz kaideli olarak şekillendirilmiştir. Çarkta şekillendirilen gövde ve boyun ince bir hat ile birbirine bağlanmıştır. Elle şekillendirildikten sonra eklenen kulp, gövdenin ortasından başlayıp boyun kısmının ortasında birleştirilmiştir. Kulpun bir tarafından başlayan ve diğer tarafında biten tek sıra hâlinde mühür baskı tekniği ile süsleme şeridi oluşturulmuştur. Süsleme şeridinin üst kısmında ve bu şeride paralel olarak sgraffito tekniği ile tek sıra hâlinde yivler yapılmıştır (Baş, Dursun, 2019).

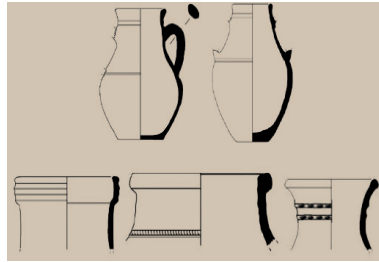
### 3.8. Gevale Kalesi Kazısı Su Kapları

Gevale Kalesi'nde 2013- 2017 yılları arasında yapılan kazılarda Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemine ait pek çok seramik buluntusunun içerisinde su kabı olarak testi ve küp ele geçirilmiştir. Bu kaplar süsleme teknikleri ve formları bakımından çeşitlilik göstermektedir (Özdeniz, 2019).

Tek renk sırlı kaplar yeşilin açık ve koyu tonları, turkuaz, kobalt mavisi sır ile kaplanmış ve çamur renkleri kiremit kırmızısı, beyaz ve krem olan bu kapların iç kısımları astarlanmıştır. İnce uzun boyunlu ve geniş bir gövdeye sahip testinin yüzeyindeki küçük noktalar slip tekniği ile yapılmış olup iç ve dış yüzeyi turkuaz sırla sırlanmıştır. Gövdenin ortasından başlayan kulp boyun kısmının tam ortasında sonlandırılmıştır (Özdeniz, 2019).

Sık dokulu, sert ve krem renkli çamurdan üretilen testi, tek kulplu olup her iki yanından bastırılarak gonca biçiminde bir ağız oluşturulmuştur. Boyun kısmındaki boğuma doğru daralan gövdenin ortasında kulp başlayarak ağız kısmında bükülerek son bulmuştur. Testinin iç ve dış yüzeyi beyaz bir renkle astarlanmış ve iç yüzey şeffaf sırla, dış yüzey ise kobalt mavisi sır ile kaplanmıştır (Özdeniz, 2019).

Sık dokulu, sert ve açık kiremit kırmızısı bir çamur yapısına sahip testi kısa boğazlı ve geniş gövdeli olup sgraffito tekniği ile iki sıra çizgisel hat şeklinde süslenmiştir. İç ve dış yüzeyi krem renkte astarlanmış, ancak dış yüzeyi yeşil bir sır ile sırlanmıştır. Gövde üzerinden başlayarak oluşturulan kulp ağız kısmında sonlandırılmıştır. Ayrıca ağız kısmının genişliğinden yararlanılarak her iki yönden bastırılmasıyla bir emzik oluşturulmuştur (Özdeniz, 2019).

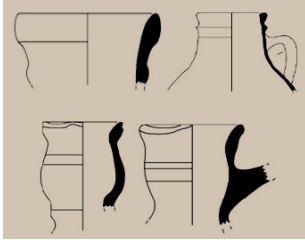


**Resim 28:** Hasankeyf Kazısı, küp formu ve ağız biçimleri (Yılmaz, 2011)

### 3.9. Hasankeyf Kazısı Su Kapları

Hasankeyf buluntuları, Samsat örnekleriyle çamur, biçim ve sır olarak benzerlik gösterdiğinden 12. yüzyıl ortası ve 13. yüzyıl olarak tarihlenmiştir (Yılmaz, 2011).

Küplerin çamur renkleri kırmızımsı sarı tonlarında olup sık dokulu, az gözenekli yapıya sahiptir. Çarkta şekillendirilen yumurta biçimli gövde boyuna doğru daraltılmış, ağız kısımları dışa doğru kalınlaştırılmış ve ağız kısımları yuvarlatılarak sonlandırılmıştır. Krem astarlı olan küplerin iç ve dış yüzeyleri tek renk yeşil sırla sırlanmıştır. Bazı küpler tek renk mat yeşil sırlı olup boyun kısımlarında bulunan baklava dilimleri ya da geometrik desenler sgraffito tekniği ile süslenmiştir (Yılmaz, 2011).



**Resim 29:** Hasankeyf Kazısı, testi ağız biçimleri (Yılmaz, 2011).

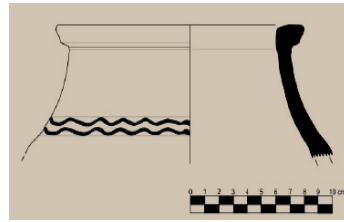
Testiler; Samsat, İran, Suriye örnekleriyle paralellik gösterdiğinden 13. yüzyıl ortası ve 14. yüzyılın başı olarak tarihlendirilmiştir (Yılmaz, 2011). Çamur renkleri kırmızımsı sarı ve sarımsı kahverengi olan testilerin ağız kısımları kalın ve dışa doğru çekilmiştir. Bazı testi formların boyun kısımları konik biçiminde üretilirken bazıları da çift boğumlu yapılarak yonca şeklinde ağız oluşturulmuştur. Çoğunlukla yeşil sır hakimdir.

### 3.10. Şavşat Kalesi Kazısı Su Kapları

2007- 2012 yılları arasında yapılan Şavşat Kalesi Kazısı'nda günlük kullanım kapları olarak pek çok sırsız seramikler ele geçirilmiştir (Yardımcı, 2015: 178). Bu sırsız seramikler içerisinde su kabı olarak yer alan küp ve testiler hem form ve teknik hem de süsleme ve kullanılan malzeme açısından incelendiğinde Kubad Abad, Ani, Samsat, Ahlat gibi kazılarda ortaya çıkan seramiklerle benzerlik göstermektedir.

Su kabı olarak kullanılan testi ve küp gibi kaplar genel olarak 12. ve 15. yüz yılları arasında tarihlenmiştir (Yardımcı, 2015). Ancak sgraffito ve parça ekleme tekniği ile üretilen kapların bir çoğu kırık hâlde ele geçirildiğinden kesin tarih vermek güç olsa da, form ve teknik olarak asırlarca üretilmeye devam edilmiştir.

Sırsız küpün çamuru orta gözenekli olup içerisinde kireç ve taşçıklar bulunan kırmızımsı sarı renklidir. Çarkta şekillendirilen form; düz ağız kenarlı olup dışa doğru genişletilerek oluşturulan dış bükey profilli göv-



**Resim 30:** Şavşat Kalesi Kazısı, 12.-13.yy sırsız küp (Yardımcı, 2015: 80).

deye sahiptir. Astarsız olan küpün gövdesi daralarak boyun kısmının başladığı yerde tek şerit içerisinde kazıma tekniği ile yapılmış dalga şeklinde geometrik süsleme mevcuttur (Resim: 30) (Yardımcı, 2015: 80).



**Resim 31:** Ayasuluk Kalesi Kazısı, sırsız dekorlu testi örneği (Türe, 2014: 189).

Her dönemin bir devamı olarak üretilen küpler, dışa doğru genişleyen veya düz ağız kenarlı, düz veya dışa doğru kalınlaştırılarak oluşturulan yivli ağız kenarlı, dışa doğru çekilerek sivriltilmiş ağız kenarlı ve içe doğru çekilmiş düz ağız kenarlı olacak şekilde çeşitlendirilmiştir. İç bükey ve gövdenin bitiş noktasından ağız kısmına doğru genişleyen iki farklı türde boyun tipi vardır. Gövde tipleri küresel gövdeli ya da gövdeden ağıza doğru daralarak alt kısım ters konik biçimdedir. Kulplar ise duruşuna göre; dikey kulp, kesitine göre; oval kesitli kulp ve oluklu oval kesitli kulp olmak üzere iki türe ayrılmıştır (Yardımcı, 2015).

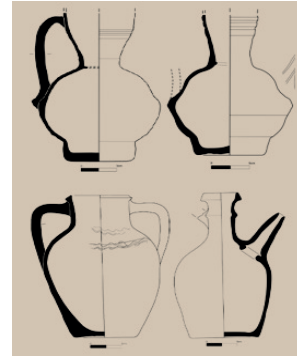
Konik biçimli veya küresel gövdeli olarak üretilmiş testilerin boyun kısımları; silindirik boyunlu, iç bükey boyun, gövdeden ağıza doğru daralıp düz bir şekilde devam ederek üst kısımda

dışa doğru çekilmiş biçimde biten boyun, gövdeden ağız kısmına doğru genişleyen konik biçimli ve gövdeden ağıza doğru daralan bir boyun şeklinde farklı türlerde oluşturulmuştur. Ağız tipleri; dışa çekilmiş olup düz ağız kenarlı, genişleyen, yuvarlak ağız kenarlı ve içe doğru çekilmiş düz ağız kenarlıdır. Kulplar ise duruşuna göre; dikey kulp, kesitine göre; oval, yuvarlak, dikdörtgen kesitlidir (Yardımcı, 2015).

### 3.11 Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Kurtarma Kazısı Su Kapları

2000- 2002 yıllarında yapılan kurtarma kazıları sonucunda ele geçirilen seramiklerin çoğunluğu 12. ve 14. yüzyıl olarak tarihlenmiştir (Türe, 2014). Hem Bizans hem de Anadolu'nun yeni sahipleri olan Türk toplumunun kültürünü yansıtan birçok kullanım amaçlı kabın yanı sıra su kabı olarak testiler ve küpler de yer almaktadır.

Ele geçen testilerin çoğu sırsızdır ve tek kulplu, çift kulplu, emzikli ya da emziksiz olduğu gibi bazıları süzgeçli olarak üretilmiştir. Dekor tekniği olarak dekorlu kalıp ve parça ekleme kullanılarak basık



**Resim 32:** Ayasuluk Kalesi Kazısı, sırsız testiler (Türe,2014)

küresel gövdeli olan rölyefli testiler, oval gövdeli testilerde kazıma, astar bezemeli testiler yapılmıştır (Türe,2014).

Basık küresel gövdeli testiler kaide, gövde, boyun ve kulptan oluşmaktadır. Gövdeleri alt ve üst parça olarak imal edilerek orta kısımlarından birleştirilmiştir. Çarkta şekillendirilerek sonradan eklenen boyun kısımları konik biçimli, hem gövdeye hem de ağıza doğru genişleyen ve dışa doğru açılmakta olup gövde ve boyun yuvarlak kavisli bir ince profil ile bağlanmıştır. Elde şekillendirilen kulplar dikey şeritler hâlinde gövde kısmından başlayarak ağız kısmında sonlandırılmıştır. Kulpun gövdeyle birleştiği yer hafif bir şekilde çıkıntılı olup testilerin tek ya da çift kuplu olduklarını gösteren izlere rastlanılmıştır. Testilerin kaideleri ise halka biçiminde kalıp ile hafif yüksek ve içi boş düz dipli yapılarak gövdeyle sonradan birleştirilmiştir. Torna ile şekillendirilen yüksek kaideler halka şeklinde olup konik biçimli veya dış bükey kavislidir (Türe,2014).

Oval gövdeli testiler kaide, gövde, kulptan oluşacak şekilde üretilerek kazıma tekniği ile süslenmiş orta büyüklükte olan kaplardır. Gövdelerin orta kısımları şişkinleştirilerek hacimleri arttırılmış ve aşağı doğru daralan düz bir form oluşturulmuştur. Boyunları kısa, dik ve geniş olup ağız kısımları hafif içe dönük, dudak kenarları ise köşeli bir yapıya sahiptir. Bu türdeki testiler çift kulpludur ve yassı şekilde elde şekillendirilen kulplar sonradan eklenmiştir. Kaideleri ise dairesel ve düz diplidir (Türe, 2014).

### **Sonuç**

Canlıların hayatlarını sürdürebilmesi için gerekli ve mucizevi bir madde olan su, asırlar boyu yeryüzünde gelişen tüm olaylara tanıklık etmiştir. Uygarlıkların var olmasının ya da yok olmasının temelini oluşturan su, insanların günlük kullanım gereksinimlerinden dolayı saklanmış veya depolanmıştır. Bu bağlamda insanlığın ilk buluşlarından biri olan seramik, İlk Çağlardan beri çeşitli alanlarda kullanıldığı gibi suyun taşınması ve soğuk tutulmasının yanında günlük kullanım ihtiyacını gidermek için saklama ve muhafaza etme amaçlı su kapları üretilmiştir.

İnsanların yerleşik hayata geçmelerinde önemli bir rol oynayan su, birçok medeniyetin kurulmasına öncülük eden Anadolu topraklarını insan yaşamı için en elverişli yerleşim bölgesi hâline getirmiştir. Bizans'tan sonra Anadolu topraklarına farklı coğrafyalardan akın akın göç ederek ele geçiren Türkler; Ab-basi, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu gibi köklü tohumlarını Anadolu'ya yayarak kendi sanat anlayışlarının filizlenmesini sağlamışlardır. Anadolu Selçuklu, Bizans geleneklerini özümseyerek kendi geçmişinin izlerini her alanda olduğu gibi seramik sanatına da yansıtmayı başarmıştır.

Anadolu Selçukluları, köklü ve zengin sanat anlayışı ile kendisinden sonra gelen Osmanlı'yı ve diğer İslam ülkelerini de etkilemiştir. Bu bağlamda büyük bir kültürel mirasa sahip olan Anadolu Selçuklu seramik sanatı birçok kişi tarafından merak konusu olmuştur. Bu nedenle dönemin aydınlatılması için yapılan kazıların devam ediyor olması gelecek kuşaklara bu mirasın aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Anadolu Selçukluları yerleşim bölgelerinde yapılan birçok kazı sayesinde ele geçirilen sayısız seramik ile Türklerin sanatla olan ilgisi hakkında bilgi vermektedir. Anadolu Selçuklu dönemine ait Kubad Abad, Ahlat, Ani, Samsat, Akşehir, Gevale, Şavşat, Harran, Hasankeyf, Ayasuluk, Keykubadiye gibi yerleşim alanlarında yapılan kazılarda dönemin sanat anlayışını yansıtan fonksiyonel, özgün ve estetik testi, sürahi, kupa, maşrapa, ibrik, matara, küp, çok amaçlı kullanılan kürevi konik kaplar gibi birçok seramik su kabı ele geçirilmiştir.

Yapılan incelemelerden elde edilen verilere göre dönemin yerleşim bölgelerine göre çamurun cinsi farklılık gösterse de şekillendirme biçimleri açısından paralelliklere rastlanmıştır. Kazılar sonucunda çoğunluğu oluşturan sırsız kaplar içerisinde; testi, maşrapa, matara, küp ve kürevi konik kapların yanı sıra bu kaplarda kullanılan astar, sgraffito, parça ekleme, dekorlu kalıp gibi dekor teknikleri ve yapıları bakımından da birbirlerine benzemektedir. Köklü ve farklı kültürel değerlere sahip olan Anadolu topraklarında bulunan sırlı kaplar içerisinde ise; sürahi, testi, matara gibi su kaplarında kullanılan çamur, form yapısı ve sır altı, lüster, tek renk sırlı gibi dekor teknikleri ile çeşitlilik sağlayan kaplar dönemin zenginliğinin ortaya çıkmasında etkin bir rol oynamıştır.

Günlük yaşamın gereksinimleri doğrultusunda hem sırsız hem de sırlı olarak üretilen su kapları bölgesel olarak farklılık göstermiş olsa da var olduğu dönemin özelliklerini, sosyo-ekonomik yapısını, inançlarını, hammadde kaynağını, üretim teknolojisinin ve sanat zevklerini de yansıtmaktadır. Bu doğrultuda üretilen seramik su kaplarının Anadolu Selçuklu dönemindeki insanların yaşamında bir kültür olarak devingen olmasının yanı sıra olgusal bir yapıya ulaştığı söylenebilir.

Seramik üretiminin altın çağını yaşadığı Anadolu Selçuklu döneminde; insan yaşamının vazgeçilmez-maddesi olan su için yapılan kapların hem form hem üretim teknikleri bakımından seramik sanatına yön verdiği görülmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda Anadolu Selçukluları dönemini simgeleyen su kapları ile ilgili toplu bir kaynağa ulaşılamamıştır. Ancak bu makale; arkeolojik kazılara göre yapılan incelemeler doğrultusunda Anadolu Selçukluları dönemi su kaplarıyla ilgili olarak yeterli bilgiye ulaşılması bakımından alanyazına katkı sağladığı düşünülmektedir.



#### KAYNAKÇA

Aytaç, G. (2010), “*Elazığ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi’ndeki Artuklu- Selçuklu Seramikleri*”, e-Journal of New World Sciences Academy, Volume: 5, Number: 4, Article Number: 4C0059, ISSN: 1308-7320.

Baş A.- Dursun, Ş. (2019), “*Keykubadiye Sarayı 2015 yılı Seramik Buluntuları*”, Antalya, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Akdeniz Sanat Dergisi, Temmuz, C. 13, Özel Ek Sayı ISSN: 1307-9700.

Bulut, L. (1994), “*Kabartma Desenli Samsat Seramikleri*”, Sanat Tarihi Dergisi, 01 Temmuz, C. 7, Sayı: 7.

Ç. Çeken, M. (2013), “*Kubadabad Kazısından Bulunan Bir Grup Kürevi Konik Kap*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi, 53, 2 345- 363.

Gök-Gürkan, S. (2007), “*Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan’da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)*”, İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Danışman: Bozkurt Ersoy.

Karamağaralı- Yörükkan, . (1982), “*Ahlat Seramik Ekolü*”, İslam İlimleri Dergisi V, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam İlimleri Enstitüsü Yayınları- S. 5.

Okatan, Ö. (2004), “*Anadolu Selçuklu Dönemi Sırsız Küpleri Üzerine Araştırma*”, İzmir : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Lale Andıç.

Ölçer, S. (2019). “*Harran Kazısında Ortaya Çıkarılan (2014-2017) İslami Dönem Seramiklerinin Ön Değerlendirilmesi*”, Şanlıurfa, Harran ve Çevresi Arkeoloji, Şurkav Yayınları, Eylül, Yayın No: 55, ISBN: 978-975-7394-55-6.

Öney, G.- Çobanlı, Z. (editörler). (2007), “*Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*”, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özcan, M. (2019), “*Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi’nde Bulunan Bir Grup Sırsız Seramikler*”, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Programı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Saim Cirtil.

Özdemir, H. (2011), “*Bitlis Kalesi Kazısı Sırsız Seramikleri (2004- 2008)*”, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Kadir Pektaş.

Özdeniz, H. H. (2019), “*Gevale Kalesi Kazılarında Bulunan Ortaçağ Seramikleri*”, Konya, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Zekeriya Şimşir.

Sevim, S. S. (2015), “*Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*”, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. LTD. ŞTİ., 2. bs.

Sevim, C. (2019), “*Geleneksel Çömlekçilikteki Su Kapları ve Anadolu, Hindistan, İspanya Örnekleri*”, Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, C. 9, S. 1, Haziran, ISSN: 2146-7692.

Sezer, A. (2014), “*Elazığ Müzesi’nde Bulunan Sırsız Seramik Küplerdeki Figürlerin Seramik Yüzeylerde Yorumlanması*”, Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Kader Sürmeli.

Sırman, N. (çev.). (2007), “*Anadolu’da Pişen Toprak*”, İstanbul, Rezan Has Müzesi.

Tunçal, G. (2014). “*Anadolu’dan Kürevi- Konik Kap Örnekleri*”, Ankara: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume: 9/ 10 Fall, p. 1039- 1062.

Türe, S. (2014), “*Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000- 2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler*”, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gülgün Yılmaz.

Uylun, N. (2011), “*Kars Müzesinde Bulunan Ani Harabelerinden Çıkarılan Selçuklu Seramiklerinin Süsleme ve Kompozisyon Özellikleri*”, Ankara, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri El Sanatları Anabilim Dalı Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Vildan Çetintaş.

Yardımcı, M. (2015), “*Şavşat Kalesi Kazısı Sırlı ve Sırsız Seramik Buluntuların Değerlendirilmesi*”, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Osman Aytekin.

Yazar, T.- Değirmenci, T. (1998), “*Ani Kazılarında Ele Geçen Baskı Teknikli Sırsız Seramikler*”, Sanat Tarihi Dergisi, C. 9, S. 9.

Yıldıztekin, M. (2006), “*Kubadabad Sarayı Kazılarında Ele Geçen Sırsız Seramik Buluntular (1982-1990)*”, Çanakkale, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Tarihi, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Rüçhan Arık.

Yılmaz, G. (2016), “*Urmiye Müzesi’nde Bulunan İslam Dönemine Ait Sırlı Seramikler*”, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Danışman: Gülşen Baş.

Yılmaz, G. (2011), “*Hasankeyf Kazılarında 2007-2009 Yıllarında Bulunan Aydınlatma ve Depolama İşlevli Sırlı Seramik Kaplar*”, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Nurşen Özkul Fındık.

## İKONOĞRAFİK DİLİN YİTİMİ: MODERNİZMİN ÇARMIHA GERDİĞİ İSA\*

Dr. Öğr. Üyesi Murat AKSOY\*\*  
Öğr. Gör. Dr. Mehmet AKSOY\*\*\*

**Öz:** Çarmıh Hristiyan dünyası için ne kadar önemliyse Batı resmi için de bir o kadar önemlidir. Hristiyanlık gibi Batı resmi de bu “kutsal” nesne/form üzerine inşa edilmiştir. İsa’nın 3. yüzyıldan itibaren haç üzerinde tasvir edilmeye başlanmasıyla birlikte ikonografik bir dil de yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde oluşan bu ikonografik dil Rönesans’la birlikte aşınmaya başlasa da 20. yüzyılın başlarına kadar bazı istisnalar dışında bozulmadan gelmiştir. Bu tarihten itibaren geleneksel ikonografik dil birçok sanatçı tarafından göz ardı edilmiş yeni formlar ve ifade biçimleriyle çarmıha gerilme tasvirleri farklı bir boyuta evrilmiştir. Geleneksel dilden uzaklaşan modern çarmıha gerilme tasvirleri bazen konuyla bağlantı kurulamayacak kadar soyut bazen de Hristiyan anlatıyla ilgisi kurulamayacak kadar alakasız bir şekilde resmedilmiştir. Geleneksel ikonografik dilin genelde tebliğ temelli kaygısı modern sanatçının tuvalinde teknik, ifade, siyasal ve toplumsal kaygılara dönüşmüştür. İsa sadece kendi çektiği acıların değil ezilmişlerin, yurdundan sürülmüşlerin, işkenceye maruz kalmışların görsel sözcüsüne dönüşmüştür. Picasso’nun resminde Kübizmin, Douglas’ın tuvalinde zencilerin sözcüsü olmuştur. Geleneksel ikonografik dil yavaş yavaş kaybolurken yeni bir dil ortaya çıkmıştır. Bu yeni dilde çarmıha gerilmiş İsa’nın görevi bir yandan sanatçı için bir yandan da acı çekenler için konuşmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** haç, çarmıha gerilme, Batı resmi, modernizm, ikonografik dil.

### THELOSS OF ICONOGRAPHIC LANGUAGE: JESUS WHO HAS BEEN CRUCIFIED BY MODERNISM

**Abstract:** Jus crucial is mportant for the Christian world, it is as important for the Western painting. Like Christianity, the Western painting is built on this "sacred" object / form. With the beginning of the depiction of Jesus on the cross from the 3rd century onwards, an iconographic language gradually emerged. Although this iconographic language formed in time modern began to wear with the Renaissance, it came intact until the beginning of the 20th century, with some exceptions. Since then, traditional iconographic language has evolved to a differen dimen

ORCID ID : 0000-0003-0290-7637\*\* / 0000-0002-7977-2649\*\*\*

Geliş tarihi : 03 Haziran 2020 / Kabul tarihi: 17 Eylül 2020

\*Bu çalışmanın bir kısmı Murat Aksoy’un “Acı Çektirmenin Kutsallığı: Çarmıhtan Ebu Garip’e Batı Resminde İşkence” adlı sanatta yeterlik çalışmasının düzenlenmiş şeklidir.

\*\* Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü.

\*\*\* Öğr. Gör. Dr. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.

sion, with new forms and forms of expression ignored by many artists. Depictions of cifixions, which diverge from the traditional language, are sometimes too abstract to be connected with the subject and sometimes too irrelevant to be related to the Christian narrative. Traditionally iconographic language-based anxiety in general has turned into technical, expressive, political and social concerns on the canvas of the modern artist. Jesus has become a visual spokesperson for not only the suffering he suffered, but the oppressed, exiled, and tortured. In Picasso's painting, he became the spokesperson of Cubism, and the blacks on Douglas's canvas. While the traditional iconographic language is gradually disappearing, a new language has emerged. The task of Jesus crucified in this new language is to speak for the artist, on the one hand, and for those who suffer.












**Key Words:** crucifix, crucifixion, Western Painting, modernism, iconographic language.

*“Aslında tek bir Hristiyan vardı, o da çarmıhta öldü.”*

*Nietzsche*

## 1. Giriş

Batı sanatı, kendisi için var olmadan önce Hristiyanlık için var olmuştur. Sanat eseri ve izleyici arasında estetik bir bağ kurulmazdan önce “İsa Mesih” ve “Mü'min” arasında görsel bir bağ kurulmuştur. Batı resmi hacmi, ışığı ve perspektifi keşfetmeden önce “Tanrı'nın oğlu İsa”yı, “haçı” ve “azizleri” keşfetmiştir. Batı, sanatı icat etmeden<sup>1</sup> iki bin yıl önce Pavlus Hristiyanlığı inşa etmiştir.<sup>2</sup> Hristiyanlık batı resim tarihinin “ilahi” omurgasıdır. Bu omurga olmadan batı resmi, acemi bir ressamın kirli paletine benzer. Eğer batı resminin omurgası Hristiyanlıkta, Hristiyanlığın omurgası da haçtır. Haç basit bir sembol olmaktan öte hem felsefi hem tarihsel hem de teolojik bir dayanaktır. Haç sadece üzerine İsa Mesih'in gerildiği çarmıhı ifade eden bir nesne değil, Pavlus'un üzerine Hristiyanlığı inşa ettiği “kutsal” bir yapı malzemesidir.

Sadece Hristiyanlık için değil birçok din ve öğretide büyük sembolik değeri bulunan haçın farklı çeşitleri olmakla birlikte en yaygın olanları: Grek haçı , Latin haçı , Tau haçı  St. Andrew haçı , Kulplu haç  Gamalı haç , Malta haçı , Lorraine haçı , Kelt haçı , Peter haçı  ve Papalık haçı  (Şakiroğlu, 1996: 523). Üzerine İsa'nın çivilendiği ve can verdiği, Hristiyanlar için büyük önemi olan ve bir ibadet nesnesi olarak kullanılan haçın (URL 1: Catholic Encyclopedia, 2017) Orta Doğu kökenli olduğu ve geçmişinin milattan önce 3000-4000'lere kadar dayandığı bilinmektedir (Şakiroğlu, 1996: 523).

İsa'nın üzerinde öldüğü haç Latin haçı şeklindedir ve bu haç Romalılar tarafından suçluların infazı için kullanılan bir çeşit darağacı işlevi görmektedir (Benson, 2005: 23-24). Aslında haç ilk Hristiyanlar tarafından bir sembol olarak kullanılmamıştır ve İsa'nın ölümünden üç yüz yıl sonrasına kadar da genel

\*. Detaylı bilgi için bk. Shinner, L. (2010). Sanatın İcadı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

2. Detaylı bilgi için bk. Gündüz, Ş. (2015). Pavlus Hristiyanlığın Mimarı. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.

kullanıma girmemiştir. Bunun sebebi onun takipçileri için herhangi bir heykele, puta ya da resme ibadet etmeyi yasaklamış olabileceği gibi daha muhtemel bir neden olarak, ilk Hristiyanlar zamanında haçın yüz kızartıcı bir idam aracı olarak bilinmesi gerçeğidir (Benson, 2005: 40). Haçın böyle aşağılayıcı anlamının olduğu bir dönemde Hristiyanların onu kefaretin ve kurtuluşun simgesi olarak kabul etmeleri mümkün değildi. Bunun yanı sıra Hristiyan teolojisinin tam olarak olgunlaşmadığı da göz önünde bulundurulacak olursa, o yıllarda Hristiyanların haça böyle bir anlam yükleyerek bir sembol hâline getirmesi de olası görünmemektedir. Haçın Roma'da bir sembol olarak kullanılması Doğu Roma İmparatoru Konstantin'in, Batı Roma İmparatoru Maxentius ile yaptığı (MS, 312) Milvian Köprüsü Savaşı'ndan sonrasına denk gelir.<sup>3</sup> Katakompalarda başlayan gizli çarmıh çizimleri bu olaydan sonra gelişerek kamusal alanda da görülmeye başlamıştır. İlk çarmıh resimlerinden itibaren sanatçılar, çarmıh sahnesini sadece İncil anlatılarının sadık illüstrasyonları olarak yapmakla kalmamışlar, aynı zamanda bu resimleri bir tebliğ yönteminin aracı olarak da kullanmışlardır (URL 2: Hornik, 2015). İsa'nın ölüm hikâyesinin zirve anı çarmıha gerilmenin kendisidir. Çarmıh resimleri genellikle Mesih'in fedakârlığı üzerine düşünmeyi teşvik etmek amacıyla, öne düşmüş başı ve kanayan yaralarıyla onun asılı hâlini göstererek çektiği acıları belirlemiştir (URL 3: Sorabella, 2008). Bu resimlerde çarmıh, İsa'nın, insanların günahları için kendini kurban etmesinin görsel karşılığı olarak kullanılmıştır (Özkan, 2015: 39). Böylece acı çeken Mesih, kefaretin ödendiği çarmıh ve inanchlı izleyici arasında bir bağ kurulmasını sağlamıştır.

Çarmıha gerilme tasvirlerinin yüzyıllar boyunca tekrarlanması Hristiyan Batı resminde ikonografik bir dilin oluşumuna neden olmuştur. İsa'nın çarmıha gerilme şekli, İsa'nın jest ve mimikleri, çarmıha gerildiği sırada yanında bulunanlar, çarmıhtan indirilmesi gibi sahneler-çoğu kere zaman düzeni bozulmuş biçimde dahi olsa- âdeta belli bir kalıp etrafında tekrar edip durmuştur. Kilisenin neredeyse ilahi bir kural gibi gördüğü, Hristiyan müminlerin kolektif hafızalarına kazınmış bu tasvirler, başka bir deyişle bu ikonografik dil modernizmle birlikte yok olmaya başlamıştır. İkonografik dilin kaybı bir tarafa bazı durumlarda çarmıha gerilme alaycı bir üslupla hatta yer yer aşağılayıcı bir

3. Hristiyan olduğunu söyleyen ilk imparator Konstantin, anlatıya göre Milvian Köprüsü Savaşı öncesinde gökyüzünde "In Hoc Signo Vicnes" (Bu İşaretle Zafer Kazan) yazılı ışıktan bir çarmıh gördü. Aynı gece, bu defa İsa aynı işaretle Konstantin'in rüyasına girdi ve bu işareti bir sembol olarak benimsemesini ve onunla korunmasını emretti. Bkz. Mircea Eliade, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, (çev. Ali Berktaş). Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2003.

şekle dönüşmüştür. Bu çalışmanın odak noktası modernizmle birlikte ortaya çıkan çarmıha gerilme tasvirlerindeki ikonografik dilin değişimi / kaybidir.

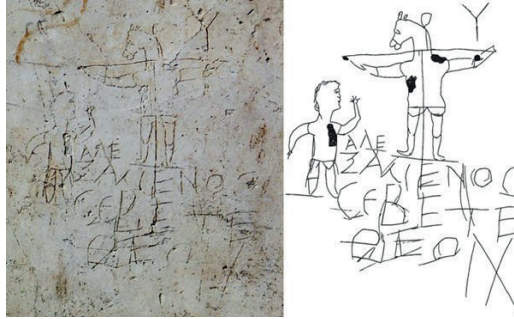
## 2. Çarmının Yükselişi ya da İkonografinin Doğuşu

Hristiyan sanatı, İsa, Meryem, şehitler ve azizlerin tasvirlerinden oluşan görsel ikonografiye odaklanarak tanımlanmıştır. Görüntüler büyük ölçüde okuma-yazma bilmeyen bir nüfusa bilgi vermek ve iletişim kurmak için bir araç görevi görerek hem dinî duyguları uyandırmış hem de kitleleri eğitmiştir (Arya, 2012: 29). Hristiyan ikonografisinin nispeten yavaş ortaya çıkışı, ilk dönem Hristiyanların (Yahudi ataları gibi) görsel sanatlara karşı düşman oldukları inancıyla açıklanmıştır (URL 4: McGowan, 2011: 104). Bu düşüncenin belirli bir tarihe kadar Hristiyan din adamlarını etkisi altına aldığı 8. yüzyılın ortalarında başladığı bilinen ikonoklazm döneminden anlaşılmaktadır. Bir medeniyetin görsel kültürünün temelini oluşturacak ve daha sonrasında ise dini bağlamından uzaklaştırılıp genel bir anlama dönüştürülecek olan İsa'nın çarmıha gerilişi, Hristiyan ikonografisinin kaynağı olan Yeni Ahit'te şöyle anlatılmıştır:

İsa ile birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçlu da götürülüyordu. Askerler de dikenlerden bir taç örüp onun başına geçirdiler. Sonra ona mor bir kaftan giydirdiler... Kafatası denilen yere vardıklarında İsa'yı biri sağında biri solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler. İsa; "Baba, onları bağışla." dedi. "Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar." Onun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler. Halk orada durmuş, onları seyrediyordu. Yöneticiler İsa'yla alay ederek, "Başkalarını kurtardı; eğer Tanrı'nın Mesih'i, Tanrı'nın seçtiği o ise, kendini de kurtarsın!" diyorlardı. Askerlerde yaklaşım İsa'yla eğlendiler. Ona ekşi şarap sunarak, "Sen Yahudilerin Kralı'ysan kurtar kendini!" dediler. Başının üzerinde şu yafta vardı: "YAHUDİLERİN KRALI BUDUR." İsa'ya gelince onun ölmüş olduğunu gördüler. Ama askerlerden biri onun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı (Luka 23: 32,38, Yuhanna 19: 2, Yuhanna 19: 33-34).

Görüntülerin yaratılmasıyla başlayan ilk deneyler ve dolayısıyla Hristiyan ikonografik bir dilin gelişimi (URL 4: McGowan, 2011: 104) ve bu dilin en önemli sembolü olarak haçın tasvirine Roma katakomplarından itibaren rastlansa da bu haç tasvirlerinin üzerine İsa figürünün eklenmesi (Şakiroğlu, 1996: 523) 4. yüzyıldan önceye gidememiştir. Roma'daki katakomp duvarlarında görülen ve 1. yüzyılda oyulmuş olduğu iddia edilen haçlar, muhtemelen çok daha sonraki bir dönemde yapılmıştır (Benson, 2005: 40).

Haçın, İsa ile birlikte resmedilmesinin ilk örneklerinden biri Roma'daki Palatine Tepesi yakınlarında 1857'de keşfedilen meşhur Alexamenos grafitisidir (Görsel 1). Birçokları bunun çarmıha gerilmiş İsa'yı temsil ettiğini söylerken



Görsel 1: Alexamenos Grafitisi, Palatine Tepesi, Roma.  
www.brentnongbri.com

bazıları da Seth'in veya Anibus'un<sup>4</sup> temsil edildiğini iddia etmişlerdir (Ewin, 2012: 77).

Bu çizimde çarmıha gerilmiş eşek başlı bir figür ve figürün sol tarafında çocuk olduğu düşünülen bir figür daha yer almaktadır. Çizimin altında Yunanca "Alexamenos Tanrısı'na tapıyor" yazısı bulunmaktadır. Katolik Ansiklopedisi, 3. yüzyılın başlarına tarihlenen bu çizimin İsa'yı temsil etmediğini, eşeğin Heretikler'in ya da Satanizm'in bir sembolü olduğunu belirterek, çizimleri karikatür olarak nitelendirmektedir (URL 1: Catholic Encyclopedia, 2017). Her ne kadar bir alay ve aşağılama içerse de eğer gerçek olduğu varsayılırsa, bu çizimler batı sanatındaki ilk çarmıha gerilme sahnelerinden biridir.

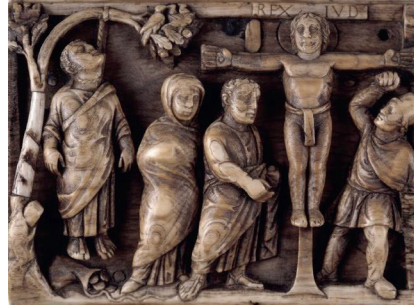
Roma'daki Santa Sabina Kilisesi'nin kapısındaki ahşap oyma (Görsel 2), iki "hırsız" arasında "çarmıha gerilmiş" İsa'yı tasvir eden ve 5. yüzyılın başlarına tarihlenen bir örnektir. Bu en erken çarmıha gerilme sahnesinde Mesih, basitçe bir haç biçimindedir ve daha sonraki imgelerde olduğu gibi, haç üzerinde asılı duran, acı çeken, dizleri eğilmiş ve kollar yukarı doğru çizilmiş gibi görünmez (Murdock, 2013: 26). İsa'nın haç üzerinde gösterildiği ve MS, 420-430 yıllarına tarihlenen bir diğer çalışmada Santa Sabina kapıları ile çağdaş olan ve üzerinde çarmıha germe sahnesinin olduğu, British Museum'da bulunan (ShecklerandLeith, 2009: 13) fildişinden yapılmış kutudur (Görsel 3). Üzerine, Yahuda'nın ölümü ve İsa'nın çarmıha gerilme sahnesi aynı anda oyulmuştur (URL 4: McGowan, 2013).

Fildişi kutu, çarmıh üzerinde İsa'yı gözleri açık ve zafer kazanmış gibi canlı bir biçimde, asılı olan Yahuda'yla gösterirken, ahşap kapı paneli, iki hırsız arasında cepheden ve canlı gibi görünen Mesih'in ve figürlerin arkasında bulunan

4. Seth Mısır mitolojisinde kötülük tanrısı, Anibus ise ölüm ve cenaze tanrısıdır. Detaylı bilgi için Bkz. Aydın Bodur (2010). Güneş Ülkesi Mısır'ın Tanrıları Mısır ve Babil Mitolojisi. Dipnot Yayınları, Ankara.



**Görsel 2:** Santa Sabina Kilisesi ahşap kapı oymasından detay, Roma.  
www.viajararoma.com.



**Görsel 3:** British Museum'da bulunan fildişi dışından yapılmış kutu üzerine oyulmuş çarmıha gerilme.  
www.bmimages.com

çarmıhı belli belirsiz gösterir. Ahşap panelde üç figürde çarmıha gerilmiş olmaktan çok sapaşğlam ayakta duruyor gibi gösterilmiştir. Her iki eserde de sanatçılar yeni bir çarmıha gerilme sahnesi için uğraşmış ve kompozisyon sorununa yeni bir çözüm getirmiştir. Fildişi rölyef üzerine sanatçı, İsa'nın yanında iki hırsızlı betimlemek yerine farklı zamanlarda gerçekleşen olayları yan yana getirmiştir (ShecklerandLeith, 2009: 13-14).

Bu iki çarmıha gerilme sahnesinden yaklaşık bir buçuk asır sonra yazılan bir İncil'de başka bir çarmıha gerilme sahnesi çıkar karşımıza. Rabbula İncil'i olarak adlandırılan bu İncil, Süryanice olarak yazılmış ve bugün rahibin kendi adıyla anılmaktadır. İlk on dört sayfasındaki minyatür ve Yeni Ahit'ten portre ve sahnelerle süslenmiş bir dizi kanon tabloları içermektedir. İncil'deki sahneler canlı ve etkileyici bir biçimde betimlenmiştir (Görsel 4). Çarmıha gerilme sahnesi, anlatı açısından oldukça zengin olduğu gibi topografik özellikler de içermektedir (URL 5: Weitzmann, 1979). Bu sahnede İsa *colobium*<sup>5</sup> giymiş hâlde bir çarmıha gerilmiş biçimde betimlenmiştir. İsa'nın bedeninin acıdan kıvrılmamış, gövdesi izleyiciye dönük ve kolları dikey olarak uzanmıştır. Vücudunun ağırlığı onu aşağı doğru sarkıtmamıştır. Başını öne düşmemiş, aksine kasıtlı olarak izleyiciye çevrilmiş ve gözleri açık gibi görünmektedir. Ayrıca onun mor ve altın renkli elbisesi ile mesajı ikonografik açıdan nettir: Çarmıha gerilmiş olan İsa Mesih, haçın tahtına hükmeden kraldır (Marinelli, 2011, Konferans).

İsa'nın haç üzerinde gösterildiği bu çalışmalar ikonografik dilin oluşumundaki ilk ve önemli örneklerden birkaçıdır. 6 ve 7. yüzyıldan sonra haça gerilmiş İsa tasvirlerindeki sayısal artışın yanı sıra kompozisyonlarda da çeşitlilikler

5. Kolobium, rahipler tarafından ve daha önceleri de krallar tarafından taç giyme töreni sırasında giyilen kolsuz bir kıyafet. <http://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Colobium> Erişim Tarihi: 25. 02. 2017





**Görsel 4:** Rabbula İncil'indeki çarmıha gerilme minyatürü 6.yy. www.newstr.net

### 2.1. Tebliğden Sonra

Rönesans'a kadar çarmıha gerilme sahnesinin sayısız resmi yapılmıştır. Renk ve perspektif gibi bazı teknik konuların halledilmeye çalışılması, farklı kompozisyonlar denenmesi, estetik kaygılar ve tebliğin daha etkili hâle getirilmesine dönük çabalarla birlikte zamanla bu resimlerde ikonografik dilde tam anlamıyla oturmaya başlamıştır. Bu çalışmalardan en önemli birkaçını sıralayacak olursak Ducciodi Buoninsegna ile başlayabiliriz. Giotto'nun kuşağından olan bu büyük usta (1255/1260-1315/1318 dolayları), eski Bizans üslubunu tamamen bir kenara atmak yerine, ona yeni bir boyut kazandırmayı denemiştir (Gombrich, 2009: 212). Bu etkileyici çarmıha gerilme kompozisyonunda (Görsel 5), üç haç gösterilmiş ve resmin en üst kısmındaki haçta başı sağa doğru düşmüş bir şekilde, İsa ölü olarak resmedilmiştir. Resmin alt kısmı

başlamıştır. Sanatsal ifade henüz olgunlaşmamış ve sanatçının bireysel estetik kaygısından daha çok dinsel kaygılar ön plana çıkmıştır. 13. yüzyıldan önceki bu çarmıha gerilme resimlerinde, İsa çarmıhta sarkmaz, ileriye bakar ve kollarını dümdüz tutar. Bu tasvirler, İsa'nın ölüm karşısında elde ettiği zaferi olarak düşünülebilir (URL 6: Stracke, 2016).



**Görsel 5:** Ducciodi Buoninsegna, Crucifixion. (1310) Şehir Sanat Galerisi. Manchester www.commons.wikimedia.org

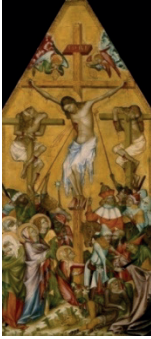


**Görsel 6:** Giotto, Crucifixion. (1320-25) Alte Pinakothek Müzesi, Münih, Almanya. www.giottofondone.org

izleyiciye pek çok karakter sunarken (Stoleriu, 2015: 164) çarımha gerilme olayında yer alan hemen her karakter kompozisyona dâhil edilmiştir. Bu karakterler ve tanık oldukları olaylar tam çarımha gerilme anında gerçekleşmiş olmasa da sanatçılar zaman unsurunu çoğu kere göz ardı etmişlerdir.

Di Buoninsegna ile çağdaş olan Giotto'nun resminde ise (1320- 1325) gerçekçilik ön plandadır. Bu resimde (Görsel 6) tasvir edilen görüntüler o kadar sağlam bir şekilde üç boyutludur ki, onlara ulaşip dokunabiliyormuşsunuz gibi görünür. Bu resimde Giotto, geleneksel ikonografinin özelliklerini kusursuz gerçekçilikle birleştirebilme yeteneğini güzel bir şekilde göstermektedir. O kadar ki acı çeken kadınların gözyaşları izleyicinin üzerine düşecek gibidir (URL 7: Wikiart).

“Kaufmann Crucifixion” olarak bilinen 67x30 cm boyutundaki çarımha gerilme resminde de (1340) ikonografik dil en güzel şekilde kullanılmıştır. Bu çalışma (Görsel 7) o dönemin Avrupa resminde benzeri olmayan mükemmel bir eserdir. Resimde birçok yenilik kullanılmakla birlikte özellikle bir bacağını büküp diğerini uzatarak yere oturan adam daha sonraları pek çok sanatçı tarafından kullanılmıştır (URL 8: Fritzsche, 1979). Kaufmann'ın çarımha gerilmesinden neredeyse bir yüzyıl sonra Mantegna'nın boyadığı sunak resminin (1457-1459) bir parçası olan çarımha gerilme sahnesi, (Görsel 8) sanatçının uzmanı olduğu perspektif tekniğini de ön plana çıkararak çarımha gerilme resimlerine farklı bir boyut kazandırmıştır. Mütevazı boyutuna rağmen, büyük bir duvar resmi hissi taşıyan Mantegna'nın bu çarımha gerilme panelinde, İsa'nın son saatleri, Kudüs'ün duvarlarının çok dışında kayalık bir alan üzerinde resmedilmiştir. Teknik olarak Kaufman'ın çarımha gerilmesine göre daha güçlü görünen Mantegna'nın çalışması İsa'nın maruz kaldığı zulmün ve çektiği acıların anlatımında daha yavan kalmaktadır. Kaufmann çarımha



**Görsel 7:**Kaufmann Crucifixionyaklaşık 1340. Berlin Ulusal Müzesi. www.alamy.com

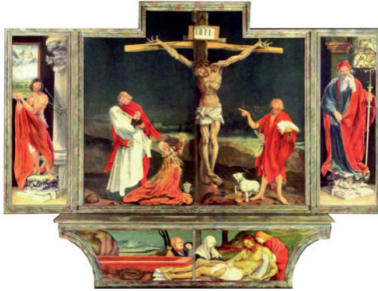


**Görsel 8:**Andrea Mantegna, Çarımha Gerilme (1457-59), Louvre Müzesi. www.fascinointellettuali.larionews.com

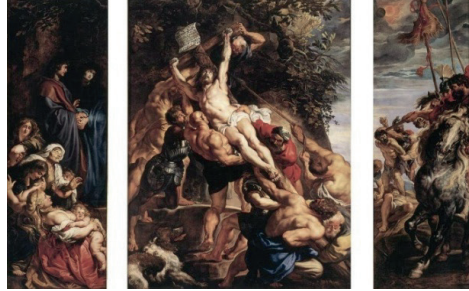
gerilmesi izleyiciye insanların üzüntüsü ve İsa'nın acısını vadederken Mantegna teknik bir şölen sunmaktadır.

Mantegna'nın resminde İsa'nın acısı ve teknik unsurlar arasında sıkışan izleyicinin Grünewald'ın Çarmıha Gerilme'sinde ise İsa'nın acısına odaklanmaktan başka bir çaresi kalmaz. Aslında Grünewald'ın amacı da tam olarak budur. İsa'nın çektiği acıya odaklanmamızı engelleyen her şeyi tablonun dışında bırakarak yapar bunu. Sonuç ise batı resim tarihinin en çarpıcı ve sarsıcı çarmıha gerilme resmidir (Görsel 9). Bu resmin benzersizliği konunun işleniş biçiminden de kaynaklanır biraz.

Grünewald'ın Çarmıha Geriliş sahnesi İsa figürünün, dehşet verici acı ifadesiyle sanat tarihinde unutulmaz bir etki yaratmıştır (Tansuğ, 2011: 200). Çarmıha gerilmiş İsa'yı gösteren bu acımasız resimde İtalyan sanatçıların güzellik anlayışından eser yoktur. Sanatçı Mesih'in gördüğü işkenceleri ve çektiği acıları, ölüm anının insanı tedirgin eden dehşetini eksiksiz anlatabilmek için elinden geleni yapmıştır (Gombrich, 2009: 354). Bu çalışma geleneksel ikonografiyi kullanmış olsa da dilde bir değişimin başladığının ilk belirtisidir denilebilir.



**Görsel 9:** Mathis Gothart Grünewald, Isenheim Sunak Resmi (1510-15), Isenheim, Almanya. [www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org)

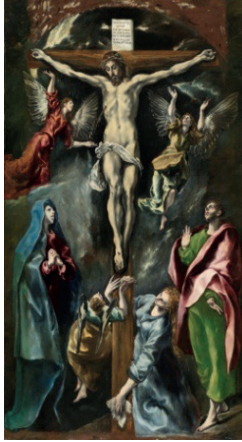


**Görsel 10:** Peter Paul Rubens, Çarmıhın Yükselişi (1610-11) Anvers Katedrali, Belçika. [www.discoverflanders.com](http://www.discoverflanders.com)

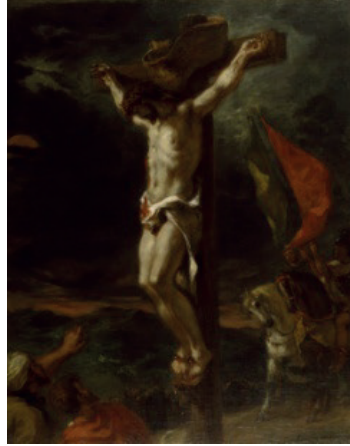
Rönesans, Hristiyan sanatı tarihinde önemli bir dönemeç olmuştur. Daha önce, Tanrı, dinin hizmetinde olduğu düşünülen her faaliyetle, kültürün bir ölçüsü olarak görülmüştür. Sanatçı kilisenin hizmetinde çalışmıştır. Bu zihniyet, Rönesans'a, dinî açıdan bir değer kayması yaşanan zamana kadar devam etmiştir. Rönesans, sanatçıya yaratıcı yetenek kaynağı olarak vurgu yapmıştır. Dinsel imgeler hâlâ bolca kullanılmış olmakla birlikte sanatçı, kendi teknik becerilerini konularını şekillendirmede kullanabilmiştir. Sanatçıların yeni keşfedilen özerklikleri göklere çıkarılmış ve daha sonraki yüzyıllarda devam etmiştir (Arya, 2012: 29).

Baroğun sözcüsü olan Rubens (Wölfflin, 1995: 186) 1610 yılında yapmış olduğu “Çarmıhın Yükselişi” adlı bu (Görsel 10) triptikte çarmıh, daha önce yukarı doğru dik bir vaziyette duran çarmıhların aksine Rubens tarafından tam olarak dikilmeden biraz önceki konumunda resmedilmiştir. Hem çarmıhın yüzeyinin boyanma şekli hem de arkaya doğru eğimli oluşu, derinliği olabildiğince arttırmaktadır. İsa’nın vücudunun ve figürlerin yüz ifadelerinin gerçekliği resmi etkileyici ve dramatik hâle getirirken, izleyiciyi olayın canlı şehidiymiş duygusuna hapsedmektedir (Law, 2010: 99). Resimde oldukça dikkat çeken unsurlardan biri de figürlerin anormal sayılabilecek kaslı vücutlarıdır. “Bu dönemin önde gelen sanatçıları, sanatlarının bir gereği olarak anatomi ile özellikle ilgilenmişler” (URL 9: Aldur.), bu ilgileri doğal olarak resimlerine de yansımıştır. Bu dönemin anatomideki bilgilerin çoğaldığı bir dönem olduğu göz önünde bulundurulunca Rubens’in resmindeki abartılı vücut çizimlerini anlamak daha kolay olur. Ayrıca Rönesans’ın sanatçı üzerindeki etkilerinin de 16. yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlandığını unutmamak gerekir. El Greco’nun aynı tarihlerde boyadığı çarmıha gerilme resmi de (Görsel 11) kişisel hislerin ve estetik kaygıların ikonografik dilin önüne geçtiği çalışmalarıdır.

Romantizm akımının ilk ve en önemli temsilcilerinden biri olan Delacroix, (Arıkan, 2016: 51) resim sanatına oldukça farklı bir biçimde yaklaşmıştır. Çalışmalarında klasisizmin etkileri var olmasına karşın romantik anlayışa yeni bir yaklaşım getiren sanatçının eserleri, acının, şiddetin, coşkun atılımların



**Görsel 11:** El Greco, “Çarmıha Gerilme” (1597-1600)  
Prado Müzesi, İspanya.  
[www.pinterest.it](http://www.pinterest.it)



**Görsel 12:** Eugene Delacroix “Çarmıha Gerilme” (1846)  
Boijmansvan Beuningen Müzesi, Hollanda.  
[www.wsimag.com](http://www.wsimag.com)

anlatımlarıyla doludur. Delacroix, romantik akımın tasarım elemanlarıyla resim sorunlarını uzlaştırma konusunda döneminin en başarılı sanatçılarından. (Tansuğ, 2011: 194). Delacroix için renk her şeyden önce gelir (Turani, 2010: 510) ve kullandığı renklerin canlılığı sayesinde eserlerinde olağanüstü bir gerçeklik elde etmiştir (Krausse, 2005: 61).

Bu yönüyle o, ışığın etkisinin resmin en önemli konularından biri olduğunu ilk anlayan sanatçılardan biri olmuştur (Turani, 2010: 519). Delacroix'nın yeni renk olanaklarını (Turani, 2010: 561) ortaya koyduğu ve kendine özgü ifade biçiminin bütün unsurlarını içinde barındıran 1846 tarihli çarمیhta İsa resmi (Görsel 12) 19. yüzyılın en ünlü çarمیha gerilme resimlerinden biridir (Milroy, 1989: 271). Resimsel açıdan bu çalışma, Rubens'ten ve muhtemelen aynı konunun kendinden önceki son ressamı Prudhon'dan (1822) güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Ancak bedensel acıyla ruhsal kurtuluşun dokunaklı karışımının dışavurumcu izleri oldukça kişiseldir (Johnson, 1991: 18). Burada da tıpkı anatomi çalışmalarının resim sanatına yansımaları gibi optik bilimindeki gelişmelerin, renk hakkındaki bilimsel çalışmaların resim sanatına etkilerini görmek mümkündür.

Buraya kadar incelenen çalışmalar Batı resminde çarمیha gerilmiş İsa resimlerinin en önemlilerinden birkaçı olsa da şüphesiz geriye kalanlarda sanat tarihi açısından oldukça önemli eserlerdir. Çalışmanın boyutları göz önüne alındığında verilen örneklerin yeterli olduğunu düşünüyoruz. Kaba bir kronolojik sırayla incelemeye çalıştığımız bu eserlerin ortak noktası sanatın kendi mecrasındaki olağan sayılabilecek değişimleri ve gelişmeleri yansıtıyor olmasıdır. Belki de çok daha önemli bir ortak nokta da 20. yüzyıla gelinceye kadar çarمیh tasvirlerindeki geleneksel ikonografiye hemen hemen sadık kalınmasıdır. Ta ki modern zamanlar gelip çatıncaya kadar. “Orta Çağ ve Rönesans'tan sonra ortaya çıkan modern” (Şahin, 2012: 92) sadece siyaset, din, bilim vb. alanlarda dönüştürücü olmamış sanat alanında da ciddi değişikliklere yol açmıştır. Rönesans, Reform ve aydınlanmanın hışmına uğrayan sadece kilise olmamış, bu hırpalamadan doğal olarak Hristiyan ikonografisi de payına düşeni almıştır. Her ne kadar yukarıda bahsedilen toplumsal ve fikri süreçler vuku bulurken çarمیha gerilme resimlerinde sert dönüşümler yaşanmamış olsa da sürecin iyice kemikleştiği 20. yüzyılın başlarından itibaren geleneksel ikonografiyi alt üst eden çarمیh kompozisyonları ortaya çıkmaya başlamıştır.

### 3. Modernizmin Çarمیha Gerdiği İsa

İlk dışavurumcu ve 20. yüzyılın en büyük ressamlarından biri (Petcavage, 2016: 37) olan Nolde hem kilisenin hem de sanatsal geleneğin normlarını ilk sorgulayan ressamlardan. Modern sanat çarمیha gerilmiş İsa geleneğine ilk

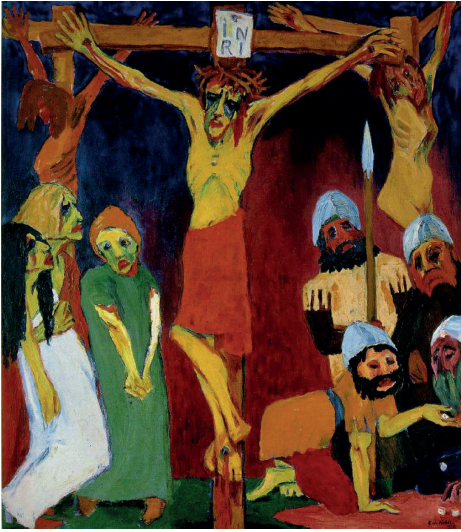
absürd karşı çıkışı Nolde ile yapmıştır denebilir. Bu bağlamda değerlendirilebilecek olan *İsa'nın Hayatı* çalışması (1911-12) İncil'den hikâyelerin anlatıldığı bir poliptiktir.<sup>6</sup> Çalışmada orta panel çarmıha gerilmeyi diğer paneller ise İsa'nın hayatından farklı sahneleri betimler (Alexandrova, 2013: 114-115). Bu çalışmada seyircinin dikkatini ilk çeken poliptiğin merkezi ve en büyük parçası olan çarmıha gerilme resmidir (Görsel 13)(Carletti, 2015: 21). Eser, jestler ve aşırı yüz ifadeleri ile figürlerin yalın ve kaba ifadeleri ve çarpıcı parlak renkleriyle birlikte geç Orta Çağ sunak resimlerinin modern bir versiyonu olma iddiası taşır (Alexandrova, 2013: 115). Nolde'nin, bu erken yirminci yüzyıl çarmıha gerilme versiyonunun Grünewald'dan esinlendiği açıkça görülür ve belki de bu onun büyük ustaya saygısının bir işaretidir (King, 2013: 66).

Grünewald'ın çarmıha gerilmesinden ilham alınan Nolde'nin çarmıh resmine, (Wozniak, 2015: 510) ilk baktığımızda sanatçının bir paletle sahip olmadığı izlenimini ediniriz çünkü kullanılan renkler neredeyse sadece ana ve ara renklerdir. Fakat poliptikteki ilk kargaşa ve acemilik izleniminden sonra kompozisyon içerisinde her rengin kendi uyumuna sahip olduğunu fark ederiz (Carletti, 2015: 19-20). Figür gurubu ve olayın zamansallığının işlenme şekli geleneksel kompozisyonlarla uyumludur. Burada ilginç olan ise Nolde'nin Meryem'in portresini çizme şeklindedir. Grünewald'ın tasvir ettiği iffetli Meryem'den çok uzaktır. Bir taraftan bekâretin ve saflığın simgesi olan beyaz elbise giyer hâlde, diğer yandan hafifmeşrep bir kadın gibi tasvir edilmiştir. Çarmıhın sağ bölümünde, bir asker gülünç bir biçimde diğer üç askerle zar atmak için diz çökmüş umursamaz bir vaziyettedir. Figürlerin arkasında ne bir şehir ne bir melek ne de doğrusal ya da atmosferik bir perspektif vardır. Neredeyse kompozisyonun bütün unsurları boşlukta gibidir. İsa diğer figürlerden daha büyük görüldüğünden, sanatçının ya Orta Çağ geleneğini sürdürdüğünü ya da kadın ve askerlerin çarmıhın arkasında olduğunu düşünüyoruz. Karakterlerin ikonografik yorumlamasının yanı sıra sanatçının geleneğe uymadığı bir nokta vardır, o da renk. İsa'nın saçları, dikenli taç, vücudunu kapatan örtü ve yarasından akan kan kırmızıdır. Kırmızı rengin yaygınlığı, Isenheim sunağında görünmemektedir. Bunun yerine, orada atmosfer siyah tonlara sahiptir. Grünewald'ın statik siyahı, Nolde'nin mor-mavinin soğukluğuyla yan yana yerleştirilmiş dinamik ve keskin kırmızısı tarafından sorgulanır (Carletti, 2015: 22-31). Resimdeki ilginçliklerden biri de İsa'nın çarmıha çivilenmiş sağ elinin şeklindedir. Hemen hemen bütün çarmıha gerilme resimlerinde İsa avuç içlerinden çarmıha

6. Poliptik, (*Yunanca; polu-* "çok" + *ptychē* "katlı, katlamalı") dört ya da daha fazla parçadan oluşan ve genellikle bir arada duvara asılan çoklu panel tablolarının genel adıdır. Genellikle pano biçiminde olan bu tablolarda ortada olan ana tablo asıl konuyu anlatır. Yan ve kanat kısımlarda bulunan ve daha küçük olan resimlerse genellikle ana konuyu destekler niteliktedir. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Poliptik> Erişim Tarihi: 23. 02. 2017.

çivilenmişken burada elinin üstünden çivilenmiştir. Hem bu durum hem de Bakire Meryem'in tasviri ikonografik geleneğe tamamen zıttır. Manevi samimiyetine rağmen parlak renklerin kullanımı ve basitleştirilmiş ve çarpık vücutlar ve karakterlerin yüzlerindeki komik ve acınası ifadeler tabloyu kilisenin gözünde tartışmalı hâle getirmiş ve dinsel sanatın geleneksel normlarına saldırı olarak nitelendirilmiştir (Alexandrova, 2013: 114-115).

Geleneksel kuralları en sıra dışı şekilde görmezden gelen sanatçılardan birisi de Aaron Douglas'tır. Harlem Rönesansı'nın en tanınmış ressam ve illüstratörlerinden biri olan Aaron Douglas (Harris, 2010: 2) ırksal temaları işleyen ilk Afro-Amerikalı sanatçılardan biri olmuştur. Çalışmalarında parçalı alanlar içerisindeki formları silüet şeklinde kullanarak ve bu formları sınırlı renklerin ritmiyle birleştirerek belirgin bir stil geliştiren Douglas'ın çalışmalarındaki temalar arasında mücadele, iş ve acı gibi konular geniş yer tutmuştur. Modern Avrupa, eski Mısır ve Afrika heykellerinin özelliklerini sentezlediği (Chang, 2016: 147; Thompson, 2000: 314) eserleri ile Douglas siyahî kültür devriminin görsel sözcüsü olarak anılmaya başlamış 1927'de "Çarmıha Gerilme"yi boyadığında da (Görsel 14) modern zamanların en ilginç çarmıha gerilme resimlerinden birini ortaya koymuştur. Douglas'ın 1927 yılında James Weldon Johnson tarafından yazılan "God's Trombones: Seven Negro



**Görsel 13:** Emil Nolde Poliptik ve Merkezi Çarmıha Gerilme Panosu (1911-2), Nolde Müzesi, Almanya. www.allpainter.com



**Görsel 14:** Aaron Douglas, Çarmıha Gerilme, (1927), Ulusal Galerî, Amerika. www.starvingarthistorian.tumblr.com

*Sermons in Verse*” adlı şiir kitabından yola çıkarak oluşturduğu bir dizi çalışmadan biri olan “Çarmıha Gerilme”, yorumu, geleneksel Hristiyan ikonografisini tersine çevirmiştir (Harris, 2010: 48).

Bu resim geleneksel ikonografiyle bağlarını kopararak zenci bir figürün resmin bütün sahnesine hâkim olmasına olanak sağlar (Pinder,1997:6) ve bu figür, İsa'nın Golgota'ya çarmıhını taşıırken yorulup düşmesi üzerine, Romalı askerlerin emriyle çarmıhını taşıyan Simon'a aittir.<sup>7</sup> Kaynaklarda Simon'un ismi “Kireneli Simon- Simonfrom Cyrene” olarak geçer ve Cyrene'in Afrika'da bir yer olduğu düşünülünce Simon'un yirminci yüzyılda "Renkli" veya "Negro" ya da "Siyah" olarak adlandırılan bir kişi olması oldukça olasıdır (Jordan, 2011: 866). Resimdeki en baskın figür olan Simon'un omuzlarının gerginliğinde ve yüzündeki ifade de sırtında taşıdığı haçın ağırlığını hissediyoruz. (Thompson, 2000: 314).

Çarmıha gerilme, İsa'nın haç üzerindeki geleneksel ikonunu göstermez. Standart hiyerarşik kompozisyon, baskın figür olarak Mesih'i değil, Simon'u göstermek için ters çevrilmiştir. Dikkatimiz, diyagonal ışık demeti, muhafızların konumu ve sembolik hâle ile küçük İsa figürüne yöneltmiştir (Pawłowska, 2014: 180). İsa'nın figürü, o kadar parlak beyazdır ki, izleyici tarafından ayırt edilmesi zordur, bir Romalı asker ve atının siyah silüetleri tarafından çepeçevre kuşatılmıştır (Harris, 2010: 46). Bütün bir kompozisyonu kaplayan siyah figürün çektiği acılar tam anlamıyla İsa Mesih'i gölgede bırakır (Pinder,1997: 6). Havarileri ve askerler eşliğinde Golgota'ya yürüyen İsa figürünü başının üstündeki haleden ve dalga dalga yayılan ışığın merkezinde yer almasından ayırt etmek mümkündür. Tüm figürler, soft renklerle ve silüetler şeklinde yapılmıştır (Pinder,1997: 6) Resmin kenarlarından çıkan Romalı askerlerin mızrakları, İsa figürünün ötesine geçip onun üstündeki Simon'a işaret eder. Douglas, Simon'la birlikte, Mesih'in fedakârlığını Afrikalı Amerikalıların sürdürdüğü mücadelelere bağlayan, acı çeken İsa ile eş zamanlı bir sembol olarak vurgular (Harris, 2010: 48). Douglas, İsa'nın uğradığı zulüm ile siyahların geçmişte ve şimdilerde uğradıkları ırksal baskı arasında bağ kurar (Pinder,1997: 7). Özelde Amerika'da genelde bütün dünyada ayrımcılığa maruz kalan insanlar, 20. yüzyılın İsa üzerine odaklanmayan bu çarmıha gerilme yorumunda, İsa'nın Mesih hâline gelme hikâyesindeki bu siyah adamın imgesinden güç alacaktır (Harris, 2010: 48).

Douglas “orijinal bir modern siyah sanat”ın yaratıcısı olarak (Powell, 2008:107) Afro-Amerikalıların maruz kaldıkları ırksal eşitsizlikler üzerinden Çarmıha Gerilmenin geleneksel ikonografisini alt üst eder. İsa'ya onca acıları

7. Anlatı için bk. Markos 15: 21, Luka 23: 25, Matta 27: 32.



yaşatan Romalı yöneticilerle yaşadıkları dünyanın yöneticileri arasında Simon'un / "Siyahilerin" acısı/acıları ile güçlü bir ilişki kuran Douglas ayrıca İsa'nın Mesih olma yolunda siyahî Simon'un oynadığı dinsel role de bir gönderme olarak okunabilecek olan bu çalışmasıyla Simon üzerinden çarmıha gerilmeyi anlatan ve ikonografik dili görmezden gelen istisnai bir örnektir.

20 yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Pablo Picasso sanat hayatı boyunca çarmıha gerilme konusuna hep ilgi göstermiştir. Kariyerinin çeşitli dönemlerinde çarmıh sahnesinin birçok çizimini yapan sanatçı bu çizimleri Şubat 1930 da bir resme (Görsel: 15) dönüştürmüştür. Picasso'nun çarmıha gerilme resmi en hafif tabirle esrarengiz olarak yorumlanabilir. Sıra dışı bir biçimde küçük olan çalışma tuval üzerine değil kontrplak üzerine yapılmış iki boyutlu alan anlayışı ve tanımlanamaz figürlerinin (Mullarky, 2015: 1) yanı sıra birçok alışılmadık yönleriyle çarmıha gerilme resimleri arasında müstesna yerini almıştır. Batı sanat tarihinin en üretken sanatçılarından olan Picasso en az elli çarmıha gerilme çizimi yapmıştır. İlk çarmıha gerilme çizimlerini 1896 yılında yapan sanatçı son çizimlerini ise 1956'da yapmıştır. Bu düzenli ilgi, fikir, ikonografi, dinsel fedakârlık ve ölüm ritüeli gibi anlamların Picasso için önem taşıdığı bir kanıttır (Apostolos-Cappadona, 1992: 32). Koyu bir komünist ve inançsız biri olduğu bilinen Picasso'nun bu ilgisi oldukça ilginçtir. Carol-Salus onun bu ilgisini aldığı Katolik eğitime bağlar ve Hristiyan sembollerin Picasso'nun özünün bir parçası olduğunu ve hayatının çeşitli aşamalarında çeşitli şekillerde ortaya çıktığını (Salus, 2010: 281) söyler.

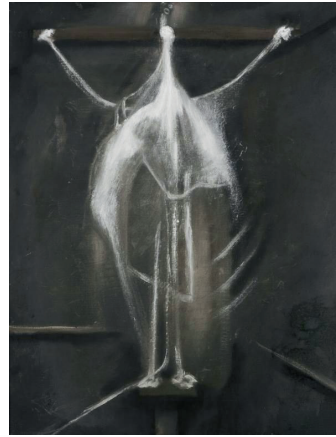
20 x 26 inç boyutlarındaki bu küçük çalışma, resmedilen konu için oldukça mütevazı kalmaktadır. Picasso'nun eserlerinde nadir bulunan benzersiz bir dokunsal kaliteye olanak tanıyan kalın boya tabakası ve geniş fırça vuruşlarının çeşitliliğiyle vurgulanan bu resim sanatçının yaratıcı deneyiminin gücü ve hızı hakkında görsel bir hisle doludur. Picasso'nun resminde figürler hem renk hem de boyut bakımından sağa ve sola ayrılmış, renk değerlerindeki zıtlıklar ve renk alanlarının boyutu, resmi baştanbaşa kaplamıştır. Boyalar yer yer spatula ile çok katlı olarak uygulanmıştır. (Apostolos-Cappadona, 1992: 36). Çarmıha gerilme resmi Picasso'nun inançsızlığı üzerinden de değerlendirilmiş inançsız bir sanatçının dinî bir konuyu etkili bir biçimde anlatamayacağı iddia edilmiştir. Thomasçı bir düşünür olan Jacques Maritain, bir eserin dinî anlamda kaliteli olabilmesi için sadece konuya bağlı olmasının yeterli olmadığını, aynı zamanda onun ruhuna da bağlı olması gerektiğini (Maritain, 1943: 28) savunmuştur.

Picasso'nun çarmıha gerilmesinde çarmıh sahnesindeki kişiler hemen hemen eksiksiz olmakla birlikte zaman dizimi ve konum bakımından ikonografik geleneğe ve İncil anlatımına aykırı durmaktadır. Picasso, hırsızları normal yer-

lerinden, haç üstündeki ve İsa'nın iki yanındaki pozisyonlarından uzaklaştırmış, hırsızlar acılarını çekerken İsa henüz çarmıha gerilirken resmedilmiştir. Açık bir şekilde görülse de Longinus'un durumu da anlatı zamanına aykırıdır. Yuhanna'ya göre mızrak Mesih öldükten sonra onun böğrünü delmiştir. Oysa Picasso'nun resminde İsa daha çarmıha çivilenirken böğrü delinmek üzeredir (Miller, 2007:1-3). Benzer bir çarpıtma da Meryem figüründe görülmektedir. Geleneksel anlatıda İsa'nın ayaklarının hemen altında olan Meryem, bu resimde nerdeyse İsa'nın seviyesine taşınmıştır. Bütün bu bozular ve geleneğe aykırılık oluşturan ifade biçimi, Picasso'nun sanatsal ifadesinin bir sonucu mudur yoksa inançsızlığından kaynaklanan bir durum mudur? Picasso'nun seküler bir çarmıha gerilme resmi ortaya koymasından (Patel, 2012: 44) anlaşılıyor ki Picasso Hristiyan ikonografinin dinsel dilini değil, anlatıyı modern bir kompozisyona dönüştürmeyi daha çok önemsemiştir.



**Görsel 15:** Picasso, "Çarmıha Gerilme" (1930) Picasso Müzesi, Paris. [www. tr.pinterest.com](http://www.tr.pinterest.com)



**Görsel 16:** Francis Bacon, "Çarmıha Gerilme" (1933) [www. autentikart.com](http://www.aumentikart.com)

Çarmıha gerilmeyi geleneksel ikonografinin dışında yorumlayan başka bir sanatçı da 1945'te bir "Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür" çalışması başlıklı unutulmaz ve şoke edici bir çalışma ile büyük bir sanatçı olarak yeteneğini, açığa vuran Francis Bacon'dur. Bu tarih modern sanat tarihindeki en tartışmalı ve rahatsız edici kariyerlerden birinin başlangıcıdır (Kozinska, 2008: 2). 20. yüzyılın son yarısının en önemli ressamlarından biri olan İngiliz ressam Bacon, 1944 İrlanda doğumludur (Goldstein, 2016: 1). Sanat tarihinde ki en önemli Ekspresyonist isimlerden birisidir. Eserleri varoluşçuluk sisteminin derin izlerini taşır ve genelde, var olmanın ızdırabını, umutsuzluğu ve insanoğlunun

kötü ruhluluğunu resimlerine konu edinir (Uçar, 2011: 91). Kan rengi tonlar, parçalanmış bedenler, cinsel sapıklık, özellikle patolojik ve fizyolojik sınırların (kan, idrar, safra) olduğu görüntüler hayranlıktan daha fazla iğrenme yaratır. Şiddet, eserlerinde içsel olarak mevcuttur (Lent, 2012: 78). Büyük boyutlu çalışmalarında korku veren imgeler kullanan Bacon'un bu resimlerinde bir sahneyi andıran, insana yakın ve sıcak bir yer hissi veren ama aynı zamanda kapalılığıyla da korku uyandıran boşluklar dikkat çeker. Bu boşluklardan yararlanmasını bilir ve insanlardaki korku ve dehşet duygularını harekete geçirir. Bacon geleneğin taşıdığı anlamları tersyüz eden bir sanatçıdır (Lynton, 2009: 259). Gelenekle arasındaki bu anlaşmazlığı, onun en erken tarihli çalışmalarından biri olan "Çarmıha Gerilme" resminde (Görsel:16) açıkça görmek mümkündür. 1933 tarihli bu çalışmada Bacon, geleneksel kompozisyon unsurlarının hiçbirine yer vermez. Bacon'un çarmıha gerilmesi, kabin resminin formatını benimseyen küçük ölçekli bir resimdir. Her ne kadar vaftiz edilmiş ve Anglikan bir din eğitimi almış olsa da Bacon, kendini bir Agnostik olarak tanımlar. Bu anlamda çarmıha gerilme temasını dinsel bir konu olarak değil aşırı insan duygularının anlatımına izin veren bir konu olarak ele alır. Resimden çok bir heykel hissi uyandıran Bacon'un Mesahi, metal bir armatür gibi açık bir forma sahiptir. Çoğunlukla siyah ve gri olmak üzere oldukça kaba ve kısıtlı tonların kullanımıyla sahneye hayali ve fantazmagorik bir etki hâkimdir. Bacon, genellikle *Çarmıha Gerilme* ile mezbaha ve et görüntülerini ilişkilendirerek "ölüm kokusu"na işaret etmiş ve bu tür görüntüleri insanlığın trajik ve kaçınılmaz kaderinin bir allegorisi olarak kullanmıştır (URL10: Morel, 2015). Yani Bacon'u ilgilendiren İncil kahramanlarının değil, sıradan insanların çektiği acılardır. En iyi tablolarındaki insan vücutları, sahne düzeni ve diğer unsurlar, onun bu saplantısını ve nefretini yansıtmıştır (Lynton, 2009: 259).

Bacon'un insan vücudu ve ıstırapıyla meşgul olması, tüm çalışmalarının ana temasıdır. Vücudu saran fiziksel ve duygusal işkenceyi, onu bükerek ve deforme ederek, sessiz bir acı çılgılığı yayan etli bir kütleyle indirgeyerek, benzersiz bir yol geliştirmiştir (Kozinska, 2008: 2). Avrupa sanatında yüzyıllardır kullanılan çarmıha gerilme teması, Bacon tarafından dünyevi bir bağlama oturtulmuş ve sanatçının kendini ifade etmesinin bir aracı hâline dönüşmüştür. İnsan davranışlarındaki vahşetin bir simgesi olarak düşünülen çarmıha gerilme, kurbanı, kasaplık et gibi betimleyerek vurgulamıştır. Bacon çarmıha gerilme ile konunun geleneksel işlenişinin dışına çıkmış umut ve tekrar diriliş yerine endişe ve korku duygularını ön plana çıkarmıştır (Farthing, 2012: 465). Çarmıha gerilmenin görünüşünde Hristiyan referanslar hâkim olsa da Bacon'un sanatı oldukça farklı bir mesaj vermektedir (Minkkinen, 2008: 76). İnsan tanırsız bir dünyada korku, şehvet ve şiddete karşı aynı doğal dürtüleri olan bir başka hayvandır ( Kozinska, 2008: 2).

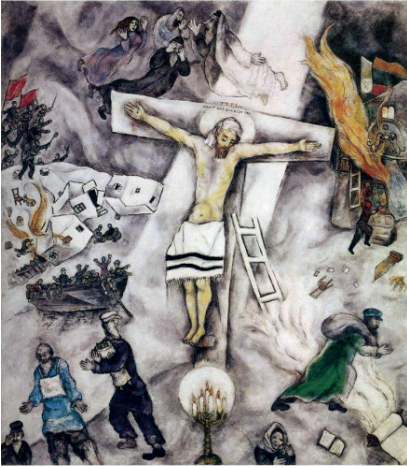
İsa'nın çarmıha gerilişini sanatının konusu yapan inançsız ve agnostik sanatçılar olduğu gibi farklı dinden sanatçılarda İsa'nın çektiği çileleri ve çarmıha gerilişini tuvallerine taşımışlardır.<sup>8</sup> Bu sanatçılardan biri ve belki de en ünlüsü 1887'de fakir bir Musevi ailede dünyaya gelen Marc Chagall (Rene Passeron,1996:138) dır. Gençliğini geçirdiği Rus kasabası Vitebsk'un hayali görüntüleri ile tanınan Yahudi ressam, çarmıha gerilme ile ilgili ömür boyu sürececek bir takıntıya sahipti; uzun kariyeri boyunca çok yönlü anlamları olan bir hayranlık ve takıntı (URL 11: Rosen). Hristiyan Avrupa sanat dünyasında taşralı bir Yahudi olan Chagall, 1938 ile 1950 arasında çarmıha gerilmeyi tasvir eden büyüklü küçüklü 25'in üzerinde eser yaratmıştır (URL12: Walford, 2014: 6-8). 1938'de bu resimlerin en meşhuru olan ve neredeyse Chagall'la özdeşleşen "Beyaz Çarmıha Gerilmeyi" (*White Crucifixion*) ortaya koymuştur. Koyu bir Yahudi ailede büyüyen Chagall'ın çarmıha gerilme resmi yapması aslında çok yadigarınamalı. Çarmıha germe imgesiyle çalışan Yahudi sanatçıların nadir oluşu dikkat çekicidir fakat Eski Ahit temaları, Yahudi ve Hristiyan sanatçılar tarafından resmedildiği gibi, Yeni Ahit temaları da nadiren de olsa Yahudi sanatçılar tarafından tuvale aktarılıyordu. Bu durum bazı sanatçılarda dinî kaygılarla ortaya çıkmış olabilir ama Chagall'daki yansıması Yahudilerin o yıllarda maruz kaldıkları baskı ve katliamlardır denebilir. Çünkü Hristiyan ikonografisi içinde kefarete için acı çeken İsa, bu ikonografinin dışında da ağır acılara maruz kalmanın simgesi durumuna gelmişti.

İsa'nın çektiği acılarda milyonlarca insanın çektiği acıları gören Chagall (Rizzolo, 2011: 8), *Beyaz Çarmıha Gerilme*'de İsa'yı yaşadığı dönemdeki Yahudilere yapılan baskı ve saldırılara gönderme yapan bir dizi sahne ile çevrelemiştir (URL11: Rosen). Acı çeken İsa'yı Nazilerin sebep olduğu yıkımın ortasına, çarmıh üzerine yerleştirmiştir. Kendisinin ve ailesinin güvenliği için, bu çalışma Chagall tarafından, çeşitli zamanlarda gizlice boyanmıştır. Bu çalışmada, merkezi odak noktası çarmıha gerilmiş İsa'nın görüntüsüdür. Chagall İsa'yı geleneksel anlatıdaki colobium yerine, Yahudilerin geleneksel olarak namaz için giydikleri elbiseyle resmetmiştir. İsa'nın başının üzerindeki "INRI-Yahudilerin Kralı Nasıralı İsa" yazısı durmakla birlikte bu yazı aynı zamanda İbranice harfler kullanılarak Aramiceye de çevrilerek yazılmıştır. Haç görüntüsünün altında Yahudiliğin eski ve geleneksel bir sembolü olan menorah (7 kollu geleneksel Yahudi şamdanı) var (Rizzolo, 2011: 15). Tuvalin sağ üst köşesinde Nazi yanlısı bir figür, yanan bir sinagogu yağmalıyor ki bu 1938 yılının Haziran ve Ağustos ayları arasında Münih ve Nuremberg'daki sinagogları tahrip eden Nazileri simgelemektedir (Horvath, 2015: 13). Sinagog kapılarına yer

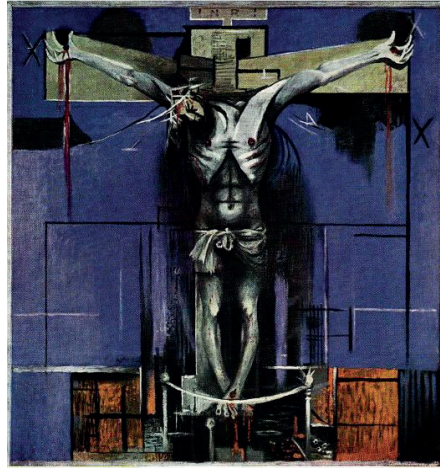
8. Bu sanatçılardan biri olarak Türk ressam Taner Ceylan'ın "*The Man of Sorrows*" adlı çalışması zikredilebilir.

leştirilen aslanlar, Yahuda'ya atıfta bulunma ihtimallerinin yanı sıra, Hristiyan ikonografisindeki Aziz Markos'ada bir referans olarak okunabilirler. Hatta sanatçının kendi ön adı için kodlanmış bir referans olarak bile düşünülebilir. Resmin sol alt köşesinde yaşlı bir adam yalvarır bir şekilde göğsüne bağlı bir afişle izleyicinin dikkatini çekmeye çalışıyor. Üst tarafta alevler içindeki kasabada başlamış olan katliamdan tekneyle kaçmaya çalışan insanlar görülüyor (URL11: Rosen).

Çarmıh üzerinde süzülen üç aziz figürü İbrahim, İshak, Yakup ve Rachel-Matriarch<sup>9</sup> hepsi çocuklarının ölümü için yas tutuyor. “Düşen Melek” resminde olduğu gibi burada da Chagall, yanan sinagogdan kaçarken Tevrat'ı koruyan bir Yahudi erkeği çizmiştir. Rusya ve Almanya'da işlenen cinayetlerin birçoğu Hristiyanlık adına işleniş ve Chagall buna dikkat çekerek masumların öldürülmesi, İncil'in, Mesih'in öğretilerinin bir parçası değildir mesajı vermeye çalışmıştır (Rizzolo, 2011: 16). Sırtında çuvalı ile sahneden kaçan figür, ilk olarak katliamlardan ve Chagall'ın yaşadığı dönemde Yahudilerin Nazilerden kaçışını ya da bir ülkeden diğerine hareket ederken Chagall'ı temsil ediyor olabilir. Köyün tepesinde, Rus ordusu olduğu taşıdıkları kırmızı bayraktan anlaşılan bir kalabalık göze çarpıyor (Horvath, 2015: 13). Yakılmış köyler, kaçışan



**Görsel 17:** Marc Chagall, “Beyaz Çarmıha Gerilme” (1938). [www.paintingandframe.com](http://www.paintingandframe.com)



**Görsel 18:** Graham Sutherland, “Çarmıha Gerilme” (1946). [www.nladesignvisual.wordpress.com](http://www.nladesignvisual.wordpress.com)

9. Yakup'un iki karısından biri. Detaylı bilgi için bk. Tekvin 29: 5-6.

insanlar, talan ve yağma İsa'nın çarmıhta çektiği acıyla ifade ediliyor. Hristiyanlık adına işlenen cinayetler, sebep olunan acılar için, bir zamanlar İsa'da aynı acılara maruz kalmıştı mesajı veriyor Chagall.

Geleneksel ikonografik dilin terk edildiği bir başka çalışma da Bacon gibi İngiliz olan Graham Sutherland'ın 'Çarmıha Gerilme' (Görsel: 18) tablosudur. Bu çalışma Sutherland tarafından Northampton Kilisesi'ndeki büyük çarmıha gerilme için yapılan en planlı hazırlık çalışmalarından biridir. Sanatçı çalışmasında sadece Grünewald'ın Isenheim sunağı için yapmış olduğu resimden değil, toplama kamplarından sağ olarak kurtulan Yahudilerin fotoğraflarından da esinlenmiştir (URL: 13).

Çarmıha gerilme, tek başına Sutherland'ı İngiltere'deki 20. yüzyılın en büyük ressamı arasına sokacak bir çalışmadır. (URL: 14). Sutherland için Çarmıha gerilme sadece iki bin yıl önce gerçekleşen tarihi bir olay değildir. Bu aynı zamanda günümüzde de devam eden mevcut bir gerçekliktir. Figür yalnız başına, aileleri ya da arkadaşları olmadan, işkenceden geçirilmiş, siyasi nedenlerle şiddete maruz kalıp ölen pek çok mahkûmu hatırlatır. (URL: 15). Mesih'in görüntüsünü izleyiciden ayıran ip bir bariyer vardır ve bu basit ilave bir işlevi yerine getirir: Kutsal zeminin ötesinde bir bariyer oluşturur ve izleyiciye bir imaja değil, imajın imajına baktıklarının bilgisini verir. Bu eser kutsal resim tarzının içinde kalsa da, bu, mümin ile Tanrı arasında varoluşsal bir bağlantıyı değil, izleyicinin ve Sutherland'ın aklı arasındaki bir bağlantıyı temsil eder (Anderson, 2014: 49).

Sanatçının renk kullanımı ilginçtir. Kompozisyonun tabanındaki güçlü turuncu dikdörtgen şekil, arka planı tamamlayıcısı olarak mavi ile dinamik bir kontrast oluşturur. İsa'nın sağ bacağının yanında daha baskın bir lila alanı boyanır ve şeklin dikeyliğini vurgulamaya yardımcı olur. İsa'nın beyaz/gri figürünün ve haç kısımlarının ardındaki karanlık siyah gölgeler, acı çeken figürü ileriye doğru iter. Bu ve haç tepesinde görülen perspektifin hafif kullanımı, kompozisyonda sınırlı alan duygusu verir (URL:16). Sutherland geleneksel ikonografiyi modern bir söyleme dönüştürmek için (Hettinga, 1985: 89) başta kitaplar olmak üzere önemli miktarda araştırma yapmıştır (URL:17). Sanatçı çarmıha gerilme konusunun aklında nasıl şekillendiğini Telegraph Magazine'den Edwin Mullins'e şöyle anlatmıştır:

Kamplarla ilgili kara kaplı bir kitap aldığımı hatırlıyorum. Bir çeşit cenaze kitabıydı. İçinde Belsen, Auschwitz ve Buchenwald'ın en korkunç fotoğrafları vardı ... İşkence gören bedenlerin çoğu, haçlardan indirilen figürlere benziyordu. Mesih'in çarmıha gerilmesinin tüm fikri benim için çok daha gerçekçi oldu ... ve bu konuyu tekrar yapmak mümkün görünüyordu (Tassi 1980, akt. Anderson, 2014: 51).

Çarmıha gerilme ikonografisinin kullanımı gelenekseldir fakat arka planda anlatılmak istenen şey tamamen modern olgulardır ve form açısından da çalışma modern sanatın yarattığı, bozulma tarzının tüm unsurlarını barındırmaktadır (Kull, 2014: 74). Sutherland, ölümün korkunç gerçekliğini bir başka yoldan, çarmıha gerilme üzerinden gündeme getirmeye çalışmıştır (URL: 15). Mesih'in vücudu, mor bir arka plana karşı, işkence içinde askıya alınmış, fiziksel ve ruhsal acı çekmenin güçlü bir imgesi hâline gelmiştir (URL: 18). Sutherland'ın Northampton Çarmıhası, bir Hristiyan sanatı parçası olarak tasarlanmasına rağmen, suçsuz yere acı çekmenin sembolü olarak ele alınmıştır (Anderson, 2014: 92). Bu çalışma aynı zamanda izleyicilerin dikkatini zamanının acılarına, Auschwitz'in zayıf figürlerine, 2. Dünya Savaşı gaz odalarına açlığa ve sefalete çekmeye çalışmıştır. İzleyicinin vücudu acı çeken Mesih'in vücudunun önünde, acı çekenlerin bedenlerine bağlanmıştır (Hill, 2010:144). Bu yönüyle Mesih'in acı çekmesi geleneksel ikonografideki kurtuluşu müjdeleyen acıdan çok genel anlamda modern dünyadaki insanların acısını göstermek için bir sembol olarak çıkmıştır karşımıza.

#### 4. Sonuç

Hristiyan ikonografisinde belirli bir dini anlama sahip olan çarmıha gerilme sahnesi modern zamanlarla birlikte hem biçim hem de içerik olarak ciddi bir değişim geçirmiştir. Anatomi, optik ve renk alanındaki bilimsel gelişmeler yer yer ikonografik dilin zayıflaması pahasına ön plana çıkmıştır. Modern çarmıha gerilme tasvirleri kimi durumda tablonun isminden başka çarmıha gerilmeyle bağlantı kurulamayacak kadar soyuttur. Kimi durumda ise İsa'nın çektiği çileden çok sanatçının çektiği çileyi anlatacak şekilde ifade edilmiştir. İkonografik dilin zayıflamasına veya tamamen ortadan kaybolmasına teknik konular kadar toplumsal olaylarda katkıda bulunmuştur. Kendisi için önemli olan bir konuyu resmeden sanatçı İsa'yı veya başka bir deyişle onun acısını, anlatmak istediği acıya/acılara araç yapmıştır. İsa'nın acısını tüm dünyada zulme uğrayan, işkence gören insanların acısıyla benzerlik kurarak yansıtmıştır. Modern dünyada insanların büyük acılar çekmesine neden olan Hristiyan Batılılardır ve bu yönüyle belki de onlardan İsa'nın acısı yoluyla diğer insanların çektikleri acılar arasında bir bağ kurmaları istenmiştir. Böylece İsa, sadece Hristiyan inananlar için acı çeken konumundan, modern dünyada herkesin derdini anlatmasını istediği bir aracıya dönüşmüştür. Zencilerin derdini anlatacağı zaman Hristiyan anlatıdaki Simon öne çıkarılmıştır. Yahudilerin çektiği acıları anlatacağı zaman bir Yahudi gibi veya Yahudi simgeleri arasında resmedilmiştir. İsa, modern acıların anlatımında bir arketip olarak çıkar karşımıza. Artık sadece Hristiyan bir anlatının parçası değildir O, acı çekmenin pathosfomel' dir. Acı çekmenin hafızalardaki görsel karşılığı nerdeyse çarmıha gerilmiş İsa imgesidir

artık. Her ne kadar Hristiyanlar tarafından geleneğin bozulması, ikonografik dilin kaybı olarak eleştirilse de bir başka yönüyle bu durum Hristiyan resim sanatının büyük başarısıdır. Bu başarı acının anlatımında bir norm oluşturma başarısıdır.

Modernite her ne kadar geleneksel ikonografik dili temelinden sarsmış olursa olsun aynı zamanda geleneksel ikonografik dili bozarak yeni bir dilin oluşmasına da vesile olmuştur. Bu yeni anlatımla birlikte İsa'nın çarmıha gerilişi, irili ufaklı birçok Hristiyan temelli detaylardan temizlenerek acı çekmenin en saf temsiline dönüştürülmüştür. İsa artık çarmıha gerilen ilk Hristiyan değildir: O Amerika'da ayrımcılığa maruz kalan bir "zencidir", toplama kamplarına gönderilmiş bir Yahudi'dir, Ebu Garip hapishanesinde işkenceye maruz kalan Müslüman bir Iraklıdır.

#### KAYNAKÇA

- Alexandrova, A. A. (2013). *Dis-Continuities: The Role Of Religious Motifs In Contemporary Art*. Unpublished Doctoral Thesis, University Of Amsterdam, Amsterdam.
- Anderson, K. E. (2014). *An Investigation Of The Theological Questions Raised By Twentieth Century Works Of Art, Which Make Use Of The Iconography Of The Crucifixion*.
- Apostolos-Cappadona, D. (1992). "The Essence Of Agony: Grünewald's Influence On Picasso *Artibus Et Historiae*", Vol. 13, No. 26, Pp. 31-47.
- Arkan H. (2016). "Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması". Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17(2), S. 49-60.
- Arya, R. (2012). "The Neglected Place Of Religion In Contemporary Western Art" [Fır 6.1 (2011) 27.-46] *Fieldwork In Religion* · January.
- Benson, G. W. (2005). *The Cross Its History And Symbolism*. Minola, New York: Dover Publication.
- Carletti, G. (2015). *The Ugly And Savage Bible Emil Nolde And The Life Of Christ*. Unpublished Bachelor Thesis, John Cabot University, Rome.
- Chang, E. (2016). "Investigating Race And Racism Through African American Art And Artists, *Journal Of Cultural Research In Art Education*", C. 33, 137-153.
- Ewin, K. F. (2012). *The Arger: Sex, War, And Crucifixion In Rome And The Ancient Near East*. Unpublished Master's Thesis. University Of North Texas, Texas, Usa.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Goldstem, J. L. (2016). "The Rule Of Three For Prizes In Science And The Bold Triptychs Of Francis Bacon". *Cell*.167(1):5-8.
- Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (çev. Ö. Erduran Ve E. Erduran). 16.bs. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Harris, A. G.(2010). *A Shadow Of The Self: The Archetype Of The Shadow In Aaron Douglas's Illustrations For James Weldon Johnson's God's Trombones*, The Thesis Of Master Of Arts. University Of Oregon.
- Hettinga, K.T. (1985). *Christian Expression In Contemporary Prints*.
- Hill, S. (2010). *Making Sense Of Pain, Ed. Jane Fernandez, Revelational Indicators: A Framework For Analysing Pain*.



Horvath, J. (2015). *Resistance, Resurrection, Liberation: Beyond The Existing Readings Of Marc Chagall's Crucifixion Paintings*. A Thesis Submitted To The Graduate School Of The University Of Cincinnati In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Art In Art History.

Johnson, L. (1991). *The Art Of Delacroix*. P. O'Neill, T.Egan, G.B. Felix (Eds.), 1798-1863: Paintings, Drawings And Prints From North American Collections. New York: The Metropolitan Museum Of Art. Pp. 11-32.

Jordan, G. (2011). "Re-Membering The African-American Past, Cultural Studies", 25:6, 848-891, To Link To This Article: <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2011.605269>.

King, A. (2013). *Emil Nolde: Artist Of The Elements*. London: Philip Wilson Publishers.

Kozinska, D. (2008). "Francis Bacon" / Tate Britain, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk), 11 September 2008- 4 January 2009." *Vie Des Arts* 52213 (2008): 2-3.

Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (çev. D. Zaptıcıoğlu), Literatur Yayıncılık, (Eserin Orijinali 2005'de Yayımlandı), İstanbul.

Kull, A. . (2014). *How To Ask Questions About Art And Theology? The Example Of Paul Tillich*.

Law, S. S.M.(2010). *An Interdisciplinary Approach To Art Appreciation, New Horizons In Education*, 58(2), Pp.93-103.

Lent, M. (2012). *Geographical Imaginations* Ana Francisca De Azevedo, Ricardo Nogueira

Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi 4. Basım. İstanbul. (Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş).

Marinelli, E. (2011). *Three Acheiropoietos Images In Comparison With The Turin Shroud*. International Interdisciplinary Conference On The Acheiropoietos Images Torun (Poland), May. 11-13, 2011.

Maritain, J. (1943). *Art And Poetry* (New York: Philosophical Library, 1943).

Miller, C.F.B. (2007). "Bataille With Picasso: Crucifixion (1930)" And Apocalypse, Papers Of Surrealism Issue 7. S.1-24.

Milroy, E. (1989). "Consummatum Est: A Reassessment Of Thomas Eakins's Crucifixion Of 1880". *The Art Bulletin*, 71(2), Pp. 269-284.

Minkinen, P (2008). "The Expressionless: Law, Ethics, And The Imagery Of Suffering Law And Critique", Vol. 19, No. 1, Pp. 65-85.

Mullarky, M. B. (2015). "Space, Reality, And The Will Of The Individual: Picasso's Crucifixion Of 1930". *Bowdoin Journal Of Art*, Vol 1, 2015, S.1-26.

Murdock, D.M. (2013). *A Pre-Christian 'God' On A Cross? The Orpheos Bakkikos Gem Reexamined*. Seattle, Usa: Stellar House Publishing.

Özkan, S. (2015). "Kuzey Avrupa Resminde "Et Karkası" İmgesi". *İdil Dergisi*. 4 (16), S. 39-56.

Patel, P. K. (2012). *Pablo Picasso: The Spanish Tradition Of Bullfighting*, A Thesis Submitted To The College Of The Arts Of Kent State University In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Arts May.

Pawłowska, A. (2014). "The Ambivalence Of African-American Culture. The New Negro Art In The Interwar Period, *Art Inquiry*". *Recherches Sur Les Arts* 2014, Vol. Xvi S.167-193.

Petcavage, S. (2016). *Fascist Art And The Nazi Regime: The Use Of Art To Enflame War*. Unpublished Master's Thesis, University Of Cincinnati, Ohio, Usa.

Pinder, K. N. (1997). "Our Father, God; Our Brother, Christ; Or Are We Bastard Kin?": Images Of Christ In African American Painting. *African American Review*, Summer 1997 V31 N2 P223 (11).

Powell, R. J. (2008). "Paint That Thing! Aaron Douglas's Call To Modernism", *American Studies*, 49:1/2 (Spring/Summer 2008): 107-119.

- Rene Passeron (1996). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.3. bs. (çev:Sezer Tansuğ).
- Rizzolo, C. L. (2011). "The Image Of Crucifixion: An Exploration Of The Relationship Of Jewish Artists To The Passion Of Christas Connections" Issue 2, 2011. 1-18.
- Salus, Carol (2010). *Picasso And Signs Of His Christianit. Semiotics*, Pages 281-290. <https://Philpapers.Org/Rec/Salpas-3>.
- Sheckler, A. E., Leith, M. J. W. (2009). *The Crucifixion Conundrum And The Santa Sabina Doors*. Harvard Theological Review. 102 (3), Pp. 1-22.
- Stoleriu, A. (2015). "The Theme Of The Crucifixion Of Christ İn Visual Art". Practical Application Of Science Volume III, 2 (8), Pp. 161-167.
- Şahin, H. (2012). "Postmodern Sanat". İdil, Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5. 90-111.
- Şakiroğlu, M. H. (1996). Haç. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 14, S. 522-524.
- Tansuğ, S. (2011). *Resim Sanatının Tarihi*, 7.bs., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Thompson, A. (2000). *Great Plains Pragmatist. Aaron Douglas And The Art Of Social Pro-test*, *Great Plains Quarterly Center For Great Plains Studies*, University Of Nebraska – Lincoln. [Gpq 20 (Fall 2000): 311-22].
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, 14.bs., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Uçar, T. F. (2013). *Görsel Kültür*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Wozniak, R. J. (2015). *The Christological Prism: Christology As Methodology Principle.*, Murphy, F.A.And Stefano, T.A.(Eds.), *The Oxford Handbook Of Christology*. Oxford: Oxford University Press, Pp. 519-530.
- Wölfflin, H. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (çev. Hayrullah Örs), 4. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul.

#### İNTERNET KAYNAKÇA

**URL 1:** Catholic EncyclopediaWeb:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.catholic.org%2Fencyclopedia%2Fview.php%3Fid%3D3529++&date=2018-05-20>, Erişim Tarihi: 24. 02. 2017.

**URL 2:** HORNİK, H. J. (2015), Luke'sCrucifixion in Art.

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.bibleodyssey.org%2Fen%2Fpassages%2Frelated-articles%2Fflukes-crucifixion-in-art.aspx+++&date=2018-05-20>, Erişim Tarihi: 28.12. 2016.

**URL 3:** SORABELLA, J. (2008). TheCrucifixionandPassion of Christ in Italian Painting. Web:[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.metmuseum.org%2Ftoah%2Fhd%2Fpass%2Fhd\\_pass.htm+++&date=2018-05-20](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.metmuseum.org%2Ftoah%2Fhd%2Fpass%2Fhd_pass.htm+++&date=2018-05-20), Erişim Tarihi: 28.12. 2016.

**URL 4:** MCGOWAN, F. H. (2013). TheMaskellPassionIvoriesandGreco-Roman Art: Notes on theIconography of Crucifixion. Web:[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.britishmuseum.org%2Fresearch%2Fcollection\\_online%2Fcollection\\_object\\_details.aspx%3FobjectId%3D60937%26par-tld%3D1+++&date=2018-05-20](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.britishmuseum.org%2Fresearch%2Fcollection_online%2Fcollection_object_details.aspx%3FobjectId%3D60937%26par-tld%3D1+++&date=2018-05-20), Erişim Tarihi: 28.02. 2017.

**URL 5:** WEITZMANN, K. (1979). Age of Spirituality: LateAntiqueandEarlyChristian Art, Third toSeventh Century. Ed. Kurt Weitzmann. Web: <http://www.thebyzantinelegacy.com/rabbula-gospels>, Erişim Tarihi: 28.03.2017.

**URL 6:** STRACKE, E. R.<http://www.christianiconography.info/crucifixion.html>: Erişim Tarihi 28. 07. 2018.

**URL7:** Wikiart, <https://www.wikiart.org/en/giotto/the-crucifixion-1325-1>Erişim Tarihi: 08.08. 2018.

**URL 8:**FRITZSCHE, G. (1979). Web: <http://www.webcitation.org/qu>

- ery?url=http%3A%2F%2F+http%3A%2F%2Fwww.uniklu.ac.at%2Fkultdoku%2Fkataloge%2F08%2Fhtml%2F839.htm&date=2018-05-20 , Erişim Tarihi: 30. 03. 2017.
- URL 9:** ALDUR, M. ([http://www.aldur.net/didaktik\\_0001.html](http://www.aldur.net/didaktik_0001.html), Erişim Tarihi: 03.08.2018.
- URL 10:**MOREL, T. 2015.<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/03/francis-bacon-crucifixion-rembrandt-titian-cano>, Erişim Tarihi: 03. 08. 2018.
- URL 11:** Rosen, A. <https://njnr.div.ed.ac.uk/primary-sources/modern/the-jewish-jesus-in-modern-art-marc-chagalls-white-crucifixion-1938/>, Erişim Tarihi: 24.01.2018.
- URL 12:** WALFORD, M.  
[http://www.academia.edu/11904441/Brother\\_Jesus\\_the\\_Context\\_of\\_Chagalls\\_Christ](http://www.academia.edu/11904441/Brother_Jesus_the_Context_of_Chagalls_Christ). Erişim Tarihi: 30.08. 2018.
- URL 13:** [http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d\\_arte-contemporanea/sala-30--gran-bretagna/graham-sutherland--study-for-crucifixion.html](http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d_arte-contemporanea/sala-30--gran-bretagna/graham-sutherland--study-for-crucifixion.html), Erişim Tarihi: 03.08.2018.
- URL 15:**[http://www.stmatthewsnorthampton.org.uk/art\\_history\\_the\\_crucifixion.shtml](http://www.stmatthewsnorthampton.org.uk/art_history_the_crucifixion.shtml), Erişim Tarihi: 03.08.2018.
- URL18:**<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/european-art-1600-present-biographies/graham-sutherland>, Erişim Tarihi: 03.08.2018.
- URL 16:**[www.arthistoryinschools.org.uk](http://www.arthistoryinschools.org.uk), Erişim Tarihi: 04.08.2018.
- URL14:** <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/graham-sutherland.htm>, Erişim Tarihi: 03.08.2018.
- URL19:**<http://www.bbc.com/culture/story/20140602-does-modern-art-hate-religion>, Erişim Tarihi: 24.01.2018.

### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** Alexamenos Grafitesi, Palatine Tepesi, Roma. <https://brentnongbri.com/2018/06/25/the-palatine-alexamenos-graffito/>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 2:** Santa Sabina Kilisesi Ahşap Kapı Oymasından Detay, Roma. <https://www.viajararoma.com/tours-y-visitas-guiadas-en-roma-en-espanol/tour-de-catacumbas-y-campo-romano/>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 3:** British Museum’da bulunan fildişinden yapılmış kutu üzerine oyulmuş çarşı gerilme, <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00034960001>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 4:** Rabbula İncil’indeki çarşı gerilme minyatürü 6.yy., <https://www.newstr.net/bizans-resim-sanatinda-12-bayram-sahnesi/>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 5:** Ducciodi Buoninsegna, Crucifixion. (1310) Şehir Sanat Galerisi. Manchester., [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio\\_di\\_Buoninsegna\\_-\\_Crucifixion\\_-\\_WGA06721.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Crucifixion_-_WGA06721.jpg), Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 6:** Giotto, Crucifixion. (1320-25) Alte Pinakothek Müzesi, Münih, Almanya, <https://www.giottodibondone.org/Crucifix-1320-25.html>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 7:** Kaufmann Crucifixion yaklaşık 1340. Berlin Ulusal Müzesi, [www.alamy.com, Bohemian - The Crucifixion of Christ \(Kaufmann Crucifixion\), Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.](http://www.alamy.com/Bohemian-The-Crucifixion-of-Christ-(Kaufmann-Crucifixion),-Erişim-Tarihi:01.06.2020)
- Görsel 8:** Andrea Mantegna, Çarşı Gerilme (1457-59), Louvre Müzesi, <http://fascino.intellettuali.larionews.com/piedi-croce-iconografia-pieta-4/>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 9:** Mathis Gothart Grünewald, Isenheim Sunak Resmi (1510-15), Isenheim, Almanya, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grunewald\\_Isenheim2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grunewald_Isenheim2.jpg), Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.
- Görsel 10:** Peter Paul Rubens, Çarşı Yükselişi (1610-11) Anvers Katedrali, Belçika, <http://www.discoverflanders.com/rubens.asp>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 11:** ElGreco, “Çarmıha Gerilme” (1597-1600) Prado Müzesi, İspanya, <https://www.pinterest.it/pin/157203843231294333/>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 12:** EugeneDelacroix “Çarmıha Gerilme” (1846) BoijmansvanBeuningen Müzesi, Hollanda, <https://wsimag.com/royal-academy-of-arts/artworks/60113>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 13:** Emil Nolde Poliptik ve Merkezi Çarmıha Gerime Panosu (1911-2), Nolde Müzesi, Almanya.<https://www.allpainter.com/emil-nolde/crucifixion-the-life-of-christ-handmade-oil-painting-reproduction-240008.html>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 14:** Aaron Douglas, Çarmıha Gerilme, (1927), Ulusal Galerî, Amerika, <https://starvingarthistorian.tumblr.com/post/153421366813/aaron-douglas-the-crucifixion-1927-collection>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 15:** Picasoo, “Çarmıha Gerilme” (1930) Picasso Müzesi, Paris, <https://tr.pinterest.com/pin/417708934180047745/>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 16:** Francis Bacon, “Çarmıha Gerilme” (1933), <https://autentikart.com/desktop/en/mergulhe-na-historia/4-british-artist-you-need-to-know>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 17:** Marc Chagall, “Beyaz Çarmıha Gerilme” (1938), [https://paintingand-frame.com/prints/marc\\_chagall\\_white\\_crucifixion\\_1938-18678.html](https://paintingand-frame.com/prints/marc_chagall_white_crucifixion_1938-18678.html), Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

**Görsel 18:** Graham Sutherland, “Çarmıha Gerilme” (1946), <https://nladesignvisual.wordpress.com/2013/06/09/graham-sutherland-and-francis-bacon-crucifixion/>, Erişim Tarihi: 01. 06. 2020.

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZMDEN GÜNÜMÜZE MOR RENGİN PLASTİK ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe SEZER\*

**Öz:** Mor rengin, empresyonizmden yakın geçmişimize kadar olan dönemindeki kullanımı ve bu süreç içerisinde pigment olarak resim sanatının ifade biçimlerine olan yansımaları araştırmamızın temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Empresyonizm ile farklı anlamlarda ve anlatımlarda kullanılmaya başlanan mor rengin, geçen süreçteki anlatım biçimlerini ele almaktır. Çalışmamızda, resim sanatında morun yeri araştırılırken empresyonizmden, yakın geçmişimize değin resimlerinde mor rengi sıklıkla kullanan sanatçılar seçilmiş ve bu sanatçıların çalışmaları kronolojik bir sıra ile irdelenmiştir. İncelenen görsellerin, değerlendirme sürecinde ise niteliksel araştırma yöntemi kullanılarak, morun, fiziki yapısına ve insan ruhunda uyandırdığı etkilere değinilmiş, sanatçıların mor rengin karakterini çalışmalarında nasıl yansıttıkları konusu ele alınmıştır.

Araştırma sonucunda, empresyonizm ile birlikte mor rengin, nesnenin gerçek rengi yerine kullanılmasının sona erdiği, sanatçıların bu rengi duygularını ifade etmede ya da plastik öğe olarak değerlendirmede resimlerinde ön plana çıkardıkları sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** renk, mor, empresyonizm, kontrast, simültane.

### PLASTİK ANALYSIS IN PAINTING ART FROM IMPRESSIONISM TO PRESENT PURPLE COLOR

**Abstract:** The use of purple in the period from Impressionism to our recent past and the reflections on the expressions of the art of painting as a pigment forms the basis of our research. The aim of this study is to examine the forms of expression of purple color, which started to be used in different meanings and expressions with Impressionism. In our study, while investigating the importance of purple in painting art, artists who frequently use purple in their paintings from Impressionism to our recent past were selected and the works of these artists were examined in chronological order.

Using the qualitative research method in the evaluation process, the visuals in the study were addressed on the physical structure of the purple and its effects on the human psyche, and the subject of how the artists handle with the character of purple in their works.

As a result of the research, it has been concluded that, with Impressionism, the use of purple color instead of the real color of the object has ceased, and the artists put forward this color in expressing their feelings or evaluating them as plastic elements.

**Key Words:** color, purple, impressionism, contrast, simultaneous.

ORCID ID : 0000-0003-4766-9476

DOI : 10.31126-akrajournal.775870

Geliş tarihi : 30 Temmuz 2020 / Kabul tarihi: 11 Ağustos 2020

\*Bilecik Şeyh Edebli Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü.

## 1. Giriş

Dış dünyamızdaki nesnelere duyumsayabilmemizi sağlayan, onları buldukları mekândan ve diğer nesnelere ayırt etmemize olanak veren renktir. Renk ışığın bir elemanıdır. Rengin varlığı, ışığın varlığı ile olasıdır. Atalayer'e göre; "Işık, insan bilinci dışında var olan bir gerçektir. O, algıyı yaratan temel faktördür. Bilgilerimizin %80'den fazlası, ışık yoluyla (algısal olarak) elde edilir. Algının derinliği, şiddeti, kalıcılığıyla, ışığın yoğun ilgisi vardır." (1994: 166).

Güneş ışığı, cam prizmadan geçirildiğinde renk tayfı oluşmaktadır ve bu tayfta yedi renk duyumsamaktayız. Renkler cam prizmadan geçerken frekanslarına göre kırılma açıları değişmekte ve dalga boyu en yüksek olan kırmızı renk en az kırılma açısı göstererek tayfin en üstünde yer almaktadır. Diğer renkler, frekanslarına göre, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor şeklinde sıralanmaktadır.

Renk, ışık dalgalarıyla görsellik kazanmaktadır. İnsan gözü 400 ile 700 nm ışık dalgalarını algılayabilmektedir. Işığın cismin yüzeyine çarptıktan sonra yansıyarak gözümüzde bıraktığı etki renk olarak adlandırılmaktadır.

Çevremizdeki nesnelere renklerini görebilmemiz için öncelikle nesne yüzeyine ışığın çapması gerekmektedir. Nesne yüzeyine çarpan ışık, yüzeyin özelliğine göre tayftaki rengi ya da renkleri yansıtır. Yansıyan renk o cismin rengidir.

Pigmentlerden oluşturulan, boya rengi olarak adlandırdığımız renklerde, ışık renklerinin fiziki özelliklerinden ayrı sonuçlar oluşur. Tayftaki yedi rengi birbiri ile karıştırdığımızda beyaz ışık meydana gelmesine karşın, boya renklerinin karışımı kirli gri dediğimiz bir rengi verir. Üç ana renk olan sarı, kırmızı ve mavinin de birbirleriyle karışımı yine kirli griyi oluşturur.

## 2. Mor Renk

Mor, renk tayfında en alt sırada yer alan renktir. Saniyedeki titreşimi 75 trilyon olan mor, cam prizmadan geçerken en çok kırılmaya uğrar ve kırılma açısı fazlalaşır. Bu olay da morun, tayftaki son renk olmasına neden olur.

Boya rengi olarak mor, kırmızı ile mavi ana renklerin karıştırılması ile elde edilen bir ara renk ya da ikincil renk olarak karşımıza çıkar. Morun kontrastı olan sarı ile karıştırılması kirli gri rengi verir. Oysa, tayftaki mor ile sarı birleştirildiğinde beyaz oluşur. Morun içerisindeki kırmızının miktarı artırıldığında mor sıcaklaşır ve kırmızı-mor olur. Mavi renk artırıldığında ise soğuklaşır ve mavi-mor olur. Mor rengin tonu, sıcaklığı ya da soğukluğu, içerisine karıştırılan siyah, beyaz, kırmızı ve bunların oranları ile değişir. Aynı zamanda bu renk ile ilişki içerisinde ki insanda, aşağıda değinilecek olan psikolojik ve sosyolojik etkilere neden olur.

Mor, insandan uzağa kaçma eğilimindedir. Ama temeldeki kırmızı soğuk olmak zorundadır, çünkü kırmızının sıcaklığı mavinin soğuğuyla karıştırılmaz bu, zihinsel alanda da böyledir. Şu hâlde mor, fiziksel ve ruhsal anlamda, soğutulmuş bir kırmızıdır. Bu yüzden hastalıklı, sönmüş, kederli bir tarafı vardır. Tını bakımından İngiliz kornosunu, çoban kavalını, derin tonlarda ise ahşap çalgıların pes seslerini andırır (Kandinsky, 1993: 77).

Mor, insan duygularında çarpıcı etkiler bırakabilir. Melankolik bir karaktere sahip olan bu renk, insan ruhunda keder uyandırabilir. Kanat'ın, "Renk ve Duyu Psikolojisi" adlı kitabında değindiği, Amerikan psikologları tarafından yapılmış bir deney sonucunda "mor rengin frenleyici, morumsu mavinin sakinleştirici ve frenleyici" (2001: 107) özelliği olduğu belirtilmiştir.

Yukarıda da değinildiği üzere, morun sıcak ya da soğuk olması, insan psikolojisinde ayrı etkiler oluşturmaktadır. Mor sıcaklaştıkça, karamsarlık duygusu azalır. Düşündürücü bir karakteri olan mor, içindeki mavinin çoğaltılmasıyla soğuk mora dönüşerek bu niteliğinden uzaklaşır.

Kılıçkan'a göre mor; "Hüzün ve içedönüklük duygusunu veren düşündürücü bir renktir. Açık tonu olan eflatun hassaslığın, inceliğın; koyu mor ise yalnızlıktan hoşlanan, topluma küskün insanların rengidir." (1982: 80).

Renk ile iç içe olan ressam, mavinin durağanlığı, sakinliği ile kırmızının uyarıcı niteliğinin bir birleşimi olan ve bu birleşimden doğan denge ile karşı karşıyadır. "Yaratıcı ve farklı yapıdaki kişiler tarafından sıkça kullanılır. Mor sevginin ve aynı zamanda da nefretin rengidir. Yüksek mevkiyi, sevgiyi, tutkuyu, zarafeti, kültürü, ruhsallığı, mistizmi, sihri, krallığı, kendini beğenmişliği, acımasızlığı ve yası sembolize eder." (Birren, 1978: 26).

Mor rengin hem fiziki nitelikleri hem de insan duygularında uyandırdığı nedenlerden dolayı resimde kullanılması çok dikkat gerektirir. Sanatçı, mor rengi kullanacaksa, izleyicide uyandırmak istediği etkiyi çok iyi belirlemeli ve bu belirlemeye göre morun tonunu, sıcaklığını ve soğukluğunu dengelemelidir. "Bu rengi sanat planında düşünecek olursak, mor; güneş yokluğunun, şeffaf gölgeliği anlamına geldiğini görürüz. Örneğin, empresyonistler moru çok kullanmışlar, açıkly koyulu mor valörleri uzak planlara bol bol serpmişlerdir." (Berk, 1982: 107). Empresyonizmle birlikte, o güne kadar ışısız koyu gölgelerin yerini maviler ve morlar almıştır. Bu aynı zamanda gölgelerin canlanması olarak nitelendirilebilir.

### **3. Mor Rengi Kullanan Bazı Ressamlar**

Berk'in de değindiği üzere, mor rengi sıklıkla kullanan ve kullanımında da mora ayrı anlatım olanakları sunan empresyonistlerden başlayarak, günümüze değin bazı ressamların eserlerini irdelemek ve bu rengi çalışmalarında nasıl

kullandıklarını analiz etmek bu araştırma için önem oluşturmuştur. Bu anlamda araştırmada çözümlenmesi yapılan eserler, mor rengi çalışmalarında sıklıkla kullanan ve bu rengi ön plana çıkararak kompozisyonlarında mor rengi kurgulayan sanatçılar, kronolojik sıraya göre ele alınmıştır.

Yapılan kronolojik sıralamaya göre araştırmanın ilk sırasında yer alan Claude Monet' nin "İlkbaharda Tarlalar" adlı Resim 1'de ki çalışmada, kompozisyonun yaklaşık üçte ikilik üst kısmı soğuk morlar, açık maviler ve yeşiller ile düzenlenmiştir. Kompozisyonun alt kısmında ise sarı ve tonları ile kırmızılar sıcak bir etki yaratmaktadır. Empresyonizmden önce nesnenin gölgesinin rengi için kullanılmayan mor, mavi-mor ve mavi renkler, Monet' nin resminde ağaçların tarlaya düşen gölgelerinde kullanılmıştır. Ayrıca bu resimde, eşzamanlılık ilkesine bağlı olarak ve aynı zamanda-eş zamanda zıtlık anlamına gelen simültane kontrast olgusu dikkat çekicidir.

Monet, bu yapıtında, Helmholtz' un simültane kontrast fenomenine ilişkin olarak yaptığı deneylerden büyük bir ölçüde yararlanmıştı. Helmholtz' un bahsettiğimiz bu deneyi Çağlarca'nın ifadesine göre; "mavi ve yeşil iki renk bitişik olarak yan yana konulursa yeşilin maviye bitişik kenarı ortaya nazaran biraz daha sarı görünür. Mavinin yeşile bitişik kenarı ise ortaya nazaran açık viole görünür" (1986: 62).



**Resim 1:** Claude Monet, İlkbaharda Tarlalar, 74,3 x 93 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1887, Stuttgart Devlet Galerisi, Almanya.



Simültane kontrasta göre tasarlanmış bu resimde, kompozisyonun üst kısmındaki mor, mavi ve yeşilin ayrı tonlarını daha etkili kılan, kontrastları olan sarı ve kırmızılarla bezenmiş bir tarla resmedilmiştir. Resimde renk perspektifinin yaratmış olduğu mor rengin etkisiyle sarı renklerin ön plana geldiğini ve plan farklılıklarını algılamaktayız. Sarı ve mor, aralarında oluşturdukları kontrasttan dolayı ön plandaki ağaçların yeşil olmasına rağmen sarı bir renk aldığı görülmektedir. “İlkbaharda Tarlalar” isimli bu çalışmada İlkbahar ayının vermiş olduğu enerjiden kaynaklanan sevincin aksine gölgeleri oluşturan mor rengin yaratmış olduğu bir hüznün etkisi de hissedilmektedir.

Yaşamı süresince sadece beş yıl resim yapma olanağı bulabilmiş olan Vincent van Gogh, Resim 2’de görülen “Süsenler” adlı yağlı boya çalışmasını hayatının son yılında gerçekleştirmiştir. Van Gogh, çalışmalarında rengi üçüncü boyutu yakalamak amacı ile kullanmamıştır. Sanatçı için renk, doğa nesnelirinin gerçek renklerini vurgulamak için değil, duygularının bir ifade aracıdır.

Van Gogh resim sanatının üç temel öğesini -renk, çizgi, düzenleme- geliştirmekle kalmamış, bu öğeleri yepyeni bir anlayışla kavrayarak önemli bir adım da atmıştı. Renkler yaşamın soluğu, çizgiler en temel devinim, yaşamın dinamiği ve var oluşun enerjisi, düzenleme ise bu ve dünyadaki yerini belirleyen bir öğe olarak yer aldılar resimlerinde (Walther, 1997:89).



**Resim 2:** Vincent van Gogh, Süsenler, 92,7 x 73,9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda

Mor ve yeşil renkleri çalışmalarında büyük bir başarıyla kullanan Van Gogh, “Süsenler” resminde de bunu tekrar kanıtlar gibidir. Sarı fon önünde, neredeyse tuvalden fırlayacak denli bir kontrastla kullandığı mor ve mavi renkleri, küçük eğri lekeler oluşturmaktadır. Bu mor ve mavi eğrilerin arasından yukarıya doğru yönelmiş yeşil yapraklarda taç yapraklarının eğri formuna karşılık oluşturmaktadır.

Bir dönem Van Gogh ile arkadaş olan, Fransız empresyonist sanatçı Paul Gauguin’ de resimlerinde rengi nesnenin gerçek renginin anlatımı olarak değil, kendisinin iç dünyasının yansıması şeklinde kullanıyordu. Gauguin’in çalışmalarında ara renkleri, tonları göremeyiz, bunun yerine saf renkleri kullanarak dekoratif bir

anlatım biçimi ile karşılaşırız. Gauguin' in eserlerinde biçimlerin basitleştirilerek düz boyama şeklinde ve alanları konturlarla ayırma, nesnelerin renklerini gölgesiz ışıklar şeklinde, desen ve düz renklerle yansıtmaktadır.



**Resim 3:** Paul Gauguin, Mango ile Tahitili Kadın, 72,7 x 45,5 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1892, Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore.

Resim 3’de, Gauguin’ in “Mango ile Tahitili Kadın” adlı yağlıboya çalışmasında, Walther; “Süslemeci ayrıntılar en aza indirgenmiş; kadın figürü tuvali nerdeyse olduğu gibi kaplayıp ressama hüner gösterisi yapacak yer bırakmıyor.” (Walther, 1997: 49) şeklinde ifade etmektedir.

Van Gogh'un "Süsenler" adlı resminde olduğu gibi Gauguin' de bu eserinde sarı fon önünde, büyük bir alanı kaplayan mor elbise ile kontrast yaratmıştır. Sıcak ve soğuk morlar kullanılarak fotoğrafik özellikten uzak bir şekilde boyanmış olan kıyafet kompozisyonun büyük bir bölümüne egemen olmaktadır. Figürün hemen arkasında yer alan ve yerel motiflerle bezenen mavi renkli kumaş, sarı fon ile mor kıyafet arasındaki karşıtlığı yumuşatarak, figür ile fon arasında bir geçiş sağlamaktadır. Gauguin, çalışmalarında yer alan nesnelere boyarken, derinlik etkisi üzerinde durmadığı için ve yüzeysel bir anlatıma yöneldiğinden, resimdeki mor elbisede modleye çok fazla yer vermemiş, alanları birbirinden ayıran çevre çizgilerini belirtmekle yetinmiştir.

19. yüzyılın sonlarında en olgun işlerini üreten, empresyonizm ile kübizm akımları arasında bir geçişe yol açan bir diğer Fransız sanatçı Paul Cezanne'dir. Cezanne çalışmalarında, matematiksel bir düzen içerisinde kompozisyonlar oluşturur. Sanatçı leke ve nesnelere geometrik bir kurgu ile yüzeye yerleştirir. Renk seçiminde saf renkleri tercih etmesine karşın, armoniyi bozacak ve izleyicinin bakışını kendisine çekecek şiddetli renklere rastlanmaz. Itten, Cezanne'ın resimleri için; "Doğa öğelerinin, resim yüzeyinin düzeni için bir araç olduğunu söyler ve doğayı, sanatçının bir sözlük gibi müracaat edeceği bir kitap olarak görür. Doğa unsurlarını, resmin yüzey düzeni için değiştirir." (1970: 7) şeklinde ifade eder.

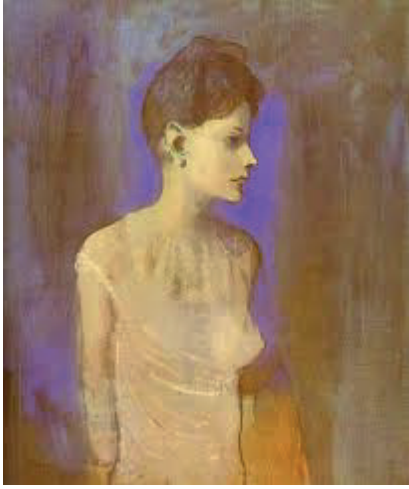


**Resim 4:** Paul Cezanne, Bibemus, 71,4 x 90 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 1895, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

Cezanne, peyzaj resimlerinde uzak planda yer alan bir dağ ya da gökyüzü ile ön planda yer alan bir ağaç arasındaki renk şiddeti değişikliği kullanmaz. Resim 4’de de sanatçının bu üslubu görülmektedir. Kompozisyonun üst kısmındaki mor ve mavi gökyüzündeki kroma ile ön planlara geldikçe nesnelere kullandığı kroma arasında ayırım yoktur. Derinlik etkisi renklerin ton ayrılığı ile oluşturulmuştur. Ayrıca, ön plandaki nesnelere arasındaki mor ve sarı-turuncu kontrastlığı plan farkını desteklemektedir.

“Morlar kompozisyonun resimsel değerlerini zenginleştirirler. Resim yüzeyinde yer alan her renk net ve belirgindir. Bu renkler çok az öldürülmüş tonlarıyla çok ince nüans ve gölgeleriyle birlikte tablonun resimsel zenginliğini oluşturmaktadır. Cezanne renklerin parlak derecelerini kaybetmek için o rengin tamamlayıcısını kullanmıştır.” (Itten, 1970: 7). Kompozisyonun üst kısmındaki morlar, maviler ile yakın renk ilişkisi göstermekte ancak, alt kısmındaki morlar, yeşiller ve sıcak renkler, sıcak soğuk kontrastlığı ile bir düzen oluşturmaktadır.

1905 yılına gelindiğinde, İspanyol sanatçı Pablo Picasso’nun, Resim 5’te görülen, mor renk ağırlıklı “Kombinezonlu Kadın” adlı eseriyle karşılaşırız. “Sanatçı mavi ve pembe döneminin ardından başka renklerle de ilgilenmiştir. 1905 yıllarında yaptığı ‘kombinezonlu Kadın’ resminde mavi dönemdeki hüznü, yorgun, fakir insanların tersine, kadının kendine güvenli havası duruşundan açıkça belli oluyor.” (Walther, 1997: 22).



**Resim 5 :** Pablo Picasso, Kombinezonlu Kadın, 72,7 x 60 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1905, Tate Galerisi, Londra.

“Kombinezonlu Kadın” adlı resimde, açık ten rengi ve yine açık tonlardaki kombinezonu ile bir kadın figürü, orta tonlarda boyanmış fonun önünde durmaktadır. Belirli bir mekânın olmadığı kompozisyonda dikkatimiz figür üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ancak, fonda yukarıdan aşağıya doğru hareket gösteren fırça vuruşları, ayrı tonlarda morlar ve sıcak kahverengiler de dikkat çekicidir. Figürün hemen arkasında yer alan, kroması diğerlerine göre daha yüksek bir mor leke, yukarıdan aşağıya doğru akmakta ve sarılaşarak tuvalin altından dışarı çıkmaktadır. Fondaki mor nüanslarının az bir alandaki sarı ile karşıtlığı da resmin önemli bir unsuru olmaktadır.

Kadının kahverengi saçlarına serpiştirilmiş, ışık etkisi yapan morlar da figür ve fon arasında ilişkili olmaktadır. Arka plandaki mor rengin kroması, kombinonlu kadın figürünü ön plana çıkararak resimdeki plan farklılığını vurgulamaktadır.

Resim 6’da Robert Delaunay’ ın “Pencereler” adlı eserinde ise her ne kadar nesnelere bahsedilse de kompozisyon daha çok soyut bir anlatımdadır.

Delaunay, rengin yalnızca formu resmetmekle nasıl kullanılabileceğini değil, renk düzlemlerinin birbiri üzerine gelecek biçimde düzenlenmesiyle nasıl



**Resim 6:** Robert Delaunay, Pencereler, 79,9 x 70 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1912, Modern Sanat Müzesi, New York.

devinim yanılsaması yaratabileceğini de göstermeye girişti. Eugene Chevereul’ un renk kuramlarından esinlenerek sayısız renk deneyleri gerçekleştirdi. Saf renk alanlarını nesneden yalıttığı resimlerinde, nesne üzerindeki ışık oyunları ve bu ışık oyunlarının bizim algılayışımızı nasıl biçimlendirdiğini inceledi. Delaunay’ ın soyutlama anlayışının temelinde, tuval üzerinde görsel etkiler yaratmak inancı yatıyordu (Vickery, 2000: 171).

“Pencereler” adlı kompozisyon dikey, yatay ve diyagonal çizgilerin bazen sert bazen yumuşak geçişlerle bölündüğü alanlarla kurgulanmıştır. Bu alanlar da yine yumuşak ve sert ton geçişleriyle renklendirilmiştir. Çalışmanın alt kısmında açık

tonlar egemenlik göstermektedir. Açık morların açık yeşil ve mavilerle olan dansı bir senfoninin adacio bölümü gibi yavaş ve görkemlidir. Kompozisyonun üst bölümlerine yükseldikçe tempo artar. Sıcak morların mavi ile yakın ilişkisine karşın, sarı ve turuncularla olan karşıt ilişkisi sert anlatımlara yer vermektedir. Bu bölümde tonlar koyulaşarak, kromalar yükselir. Adacio, allegro ya dönüşür.

Renklerin seslerle ilişkisi üzerinde duran, resim ile müzik arasında bağ kuran, aynı zamanda teorisyen de olan sanatçı Wassily Kandinsky; “Renk bir tuştur. Göz ise çekiştir. Ruh birçok telleri olan bir piyano. Sanatçı şu ya da bu tuşa

basarak insan ruhunu amacına uygun biçimde titreşime geçiren eldir” (1993: 52) diye ifade etmektedir. Sanatçı, Bauhaus döneminden itibaren salt geometrik formlar ve temel renkler ile resimler yapmaya başlamış aynı zamanda formların ve renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri, formların renklerle olan ilişkileri ve renklerin birbirleriyle olan ilgileri üzerine yazılarda yazmış ve teorilerini resimlerine uygulamıştır. Örneğin, Kandinsky’ye göre; “İki renk (turuncu ve mor), basit renklerin dördüncü ve son antitezini teşkil eder. Aralarındaki ilişki, üçüncü antitezin, yeşil ve kırmızı ilişkisi gibidir, yani, tamamlayıcı renklendirler.” (2001: 110). Resim 7’de, Kandinsky’nin 1923 yılında yaptığı, “Mor” adlı renkli taş baskısı, bu teorileri ispatlar niteliktedir.



**Resim 7:** Wassily Kandinsky, Mor, 30 x 19 cm., Renkli Taş Baskı, 1923, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris.

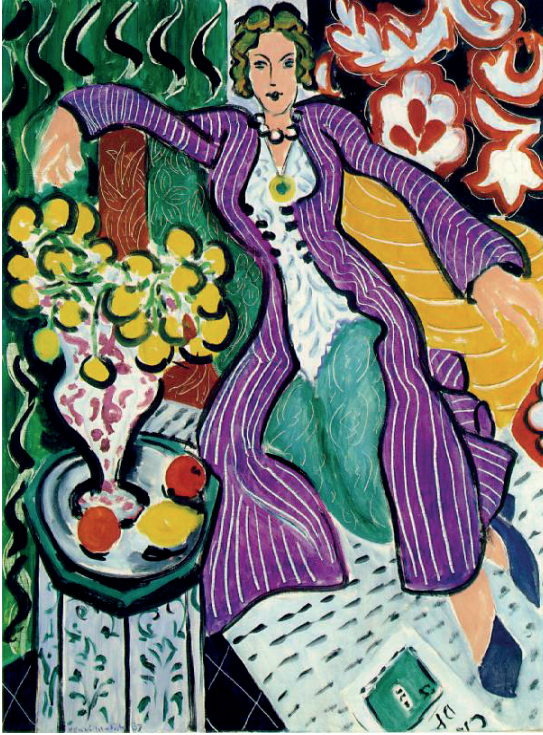
Resimde, reel dünyadan hiçbir nesnenin bulunmadığı, salt geometrik formların ve çizgilerin oluşturduğu bir kompozisyon ile karşılaşırız. Açık bir zemin üzerine düzenlenmiş geometrik formlar, sanatçının teorilerinde değindiği uygun renkler ile boyanmıştır. Örneğin, keskin biçimli formlarda sıcak renklerin, keskin olmayan formlarda soğuk renklerin uygunluğu gibi.

Kompozisyonda, kalın ve koyu bir çember içerisine yerleştirilmiş mor, resme adını da vermiştir. Bu soğuk mor, varlığını ön plana çıkarmak için etrafına sıcak renkler almıştır. Ayrıca, mor daireyi özellikle işaret eder gibi, sivri uç kısmı mor daireye yönelen turuncu üçgen, resme bakan gözü tekrar mora yönlendirmektedir. Kompozisyonun sol altından sağ üst köşesine inceleterek uzanan koyu çizgi ile buna karşıt yönde iki ince çizginin kesişim noktasının mor dairenin tam merkezine gelmesi de yine bakışımızı mor daireye çekmektedir.

1937 yılında, Henri Matisse, Resim 8' de yer alan "Mor Paltolu Kadın" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Turani'ye göre; "Renk O'nun tek arzusuydu. Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüşü, seyredene nakletmekle zorunludur. Matisse, bütün Fauves' lar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu." (Turani, 1983: 496). Kompozisyonda, dikkat çekici mor palto içinde bir kadın, tüm tuvali kaplayacak biçimde rahat bir oturuş pozisyonundadır. Her ne kadar dekoratif nitelikte resimlenmiş olsa da sol alttaki sehpanın formu, fondaki motifler ve kadın figürünün egzotik kıyafeti izleyicide Kuzey Afrika atmosferi oluşturmaktadır. Kalın ve koyu konturlarla çevrelenmiş mor paltoda, beyaz çizgilerin kıvrımlarından başka hacim etkisi yaratacak hiçbir tonlama yoktur. Bu durum kompozisyonda yer alan tüm nesnelere için geçerlidir. Kadının dayandığı sarı renkli yastığın ve soldaki sarı taç yapraklı çiçeklerin arasında kalan mor palto, dengeli bir kontrast oluşturmaktadır. Özellikle Van Gogh'un "Süsenler" inde gördüğümüz mor ve yeşil ilişkisi bu resimde de karşımıza çıkmaktadır. "Süsenler" de morların içinden yukarıya doğru fırlayan yeşiller, bu resimde mor paltonun sol yanından kendilerini gösterirler. Ayrıca, mor paltonun rengi, sağ üst köşedeki kırmızı konturlu motiflerin ve sehpa üzerindeki kırmızı meyvelerin rengi ile kadının ayakkabısının mavisinin bir karışımı gibidir.

Soyut dışavurumculuk akımının önemli isimlerinden, Amerikalı sanatçı Barnett Newman'ın, "Mor Zeminde Kırmızı, Sarı ve Yeşil Formlar" adlı, kağıt üzerine guaj boya ile çalıştığı kompozisyon, aşağıda Lynton' un değindiği üslubuna bir geçiş niteliği taşır.

Lynton, “Modern Sanatın Öyküsü” adlı kitabında; “Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi; ilki geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu” (1982: 243) olarak ifade etmiştir.



**Resim 8:** Henri Matisse, Mor Paltolu Kadın, 81 x 65,4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1937, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston.

Newman’ ın Resim 9’deki çalışması, eserine verdiği isimden de anlaşılacağı üzere, sıcak ve soğuk morlarla boyanmış bir fon üzerine ayrı renk ve geometrik formlardan oluşmaktadır. Fonu meydana getiren mor renkler, yukarıdan aşağıya doğru uzanan fırça darbeleri ile sürülmüştür. Bu da üzerindeki formların, yüzeyde akıyormuş gibi bir izlenim uyandırmasına neden olmaktadır. Resimde, mor-sarı ve kırmızı-yeşil kontrastlıklarının kullanıldığı dörtlü bir renk armonisi kullanılmıştır.

Barnett Newman ile aynı dönemde yaşamış bir diğer Amerikalı sanatçı ise Mark Rothko’ dur. Lynton’ a göre; “1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen

iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi.” (1982: 243).

Resim 10’da sınırları net bir şekilde belirgin olmayan renk alanları ile karşılaşmaktayız. Kompozisyona ilk bakışımızda gözümüz doğrudan, resmi ikiye bölen siyah yatay çizgi ile buluşmaktadır. Bu siyah çizgi resmin üst kısmındaki, büyük sıcak mor alanı, alt kısımdaki turuncu ve sarı alandan ayırır. Sıcak mor alanın sol ve sağ yanındaki iki dikey kırmızı renkli çizgi, sıcak morun kromatik değerini arttırmaktadır.





**Resim 9:** Barnett Newman, Mor Zeminde Kırmızı, Sarı ve Yeşil Formlar, 30,5 x 22,7 cm, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 1945, Özel Koleksiyon.



**Resim 10:** Mark Rothko, Beyaz ve Kırmızı Üzerine Mor, Siyah, Turuncu ve Sarı, 207 x 167,5 cm, Tuval üzerine Yağlıboya, 1949, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

Resim 11’de ise kompozisyonun üst kısmında, tuvalin neredeyse yarısını kaplayan mor bir alan ile karşılaşmaktayız. Nicholas De Stael’in, “Agrigento” adını verdiği bu resim, bir soyut peyzaj çalışmasıdır. Agrigento, İtalya’nın güneybatısında bir kentin adıdır.

“De Stael’ in soyut kompozisyonlarında renk ilişkileri ustaca kullanılmıştır ve fazla renk seçeneğine başvurulmadan tonlar arası ilişkiler öne çıkarılmıştır.” (Lynton, 1982: 279). Lynton’ un da değindiği üzere, spatül darbeleri ile sürülen renkler hem sayı olarak azdır hem de kendi içlerinde ton ayrılıkları görülmez. Tonlar arası bağlantılar, renklerin birbirlerine göre tonlarının oluşturduğu ilişkidir. Kompozisyonun merkezindeki kırmızı lekeler, tek kaçış noktalı perspektifin kaçış noktası gibidir. Resmin sol ve sağ kenarlarından bu kaçış noktasına daralarak gelen sarı renkler ile resmin alt kısmından yine daralarak bu noktaya uzanan pembe, birbirleri ile aynı açık tonlara ait renklerdir. Kompozisyonun sağ alt kenarında yine daralarak ilerleyen kırmızı ise orta tonda bir kırmızıdır. Resmin üst kısmına tekrar döndüğümüzde ise kendi içerisinde de ayrı tonlara sahip koyu tonlu morlar ile karşılaşırız. Bu mor alanın sarılarla birleştiği yerler koyu morların yoğunlaştığı alanlardır. Resim bu özellikleri ile Resim 10’daki Rothko’ nun çalışması ile benzerlikler göstermektedir.

Karaburçak, kendine özgü bir renk uyumunu, değişik, alçakgönüllü konu pozisyonlarında ısrarla uygulamış bir üslupçudur (1986: 311). Çalışmalarında



**Resim 11:** Nicolas de Stael, Agrigento, 60 x 81 cm.,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1954, Özel Koleksiyon, Paris

sürekli olarak mor rengi yineleyen sanatçının kullandığı bu renk ‘Karaburçak moru’ olarak anılmaktadır.

Resim 12’de Karaburçak’ın mor rengi resmin merkezinde kullandığı bir çalışması ile karşılaşmaktayız. Resimde, geometrik alanlara bölünmüş yüzey, kroması düşük, sıcak ve soğuk renklerle boyanmıştır. Geometrik alanlara serpiştirilmiş formlar, karmaşık bir mekâna kuşbakışı bir görüntü etkisi uyandırmaktadır. Kompozisyonda büyük bir alan kaplayan mor renkli geometrik form, diğer formlarla aynı kromatik değer ve valöre sahip olduğu için ayrı bir boyut oluşturmamakta, yüzeydeki durağan yerini korumaktadır.

Mor renk ağırlıklı diğer bir resim olan ve Resim 13’de yer alan, Amerikalı sanatçı Kenneth Noland, “Almondite” adlı eserini 1963 yılında gerçekleştirmiştir. Kompozisyonda açık mor zemin üzerinde, merkezde kırmızı bir daire, bu daireyi çevreleyen mor bir elips ve bunun dışında da turuncu bir elips bulunmaktadır. Bu geometrik biçimlere bir anlam yüklemek ya da nesnel bir çağırışım aramak yanlış olur. Sanatçının bu çalışmasında ki renklerin kromalarının

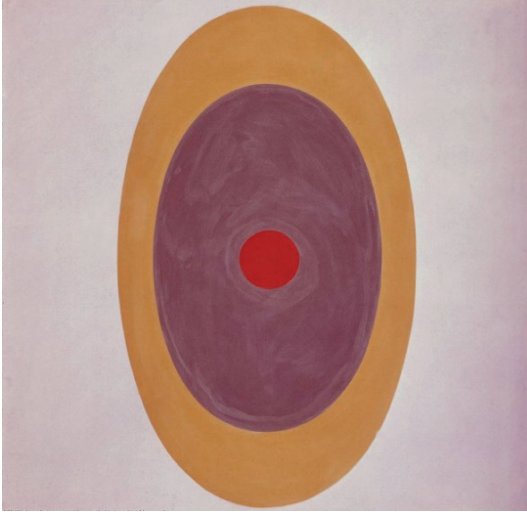
düşük olması görüntüsü, bizlere bu renklerin inceltilerek uygulandığı izlenimini vermektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, ışık ve gölgeden bahsedilemez.



**Resim 12:** İhsan Cemal Karaburçak, İsimli, 65 x 63 cm., Sunta Üzerine Yağlıboya, 1959, Pera Müzesi, İstanbul, Türkiye.

Renklerin yan yana, iç içe konumları, ışıklılık ve ışısızlık durumlarını belirlerken aynı zamanda simultane kontrast da oluşturmaktadır. Örneğin resimde, turuncu içindeki mor, turuncu rengin kontrastı olan mavi ile hafifçe boyanmış olarak algılanmaktadır. Merkezdeki kırmızının etrafını saran mor yine bir miktar mavimsi görünmektedir.

Renklerin yan yana, üst üste konumlanması sonucunda oluşan simultane kontrast durumunu, Resim 14’de Josef Albers’ in kompozisyonunda da görmekteyiz. Lynton’ a göre; “Bu resimlerde karenin ve değişen renk değerlerinin ölçülülüğü dikkat çekmektedir” (1982: 158). Bu ölçülülük ve iç içe geçmiş morlar birbirlerini simültane yani eş zamanlı olarak etkilemektedir. Beyaz



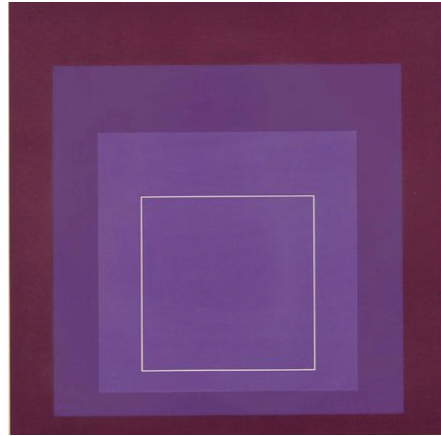
**Resim 13:** Kenneth Noland, Almondite, 177 x 175 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1963, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, ABD.

âdeta insan ruhuna bir eziklik verir” (1969: 27) diye ifade ettiği büyüklük ve ihtişam hissi Çoker’in resimlerinde ön plana çıkmaktadır. Çoker ise kendi çalışmalarında, “Amacım, evrensel değerlerle anıtsal kaynaklarımız arasında çağdaş düzeyde bir senteze varmaktır. Bu değerlerden hareket ederek, sadeleştirilmiş biçim-eleman birliğine vardığımı sanıyorum ve yine sanıyorum ki ‘Anıtsal Yapı-Resim’ ilişkisi böylelikle Türk resminde ilk kez görülmektedir.” (Germaner, Koçak, Erdemci, 2007: 249) diye ifade etmektedir.

Siyah bir fon üzerinde göğe doğru yükselen bir izlenim uyandıran, simetrik iki dikdörtgen, bu iki dikdörtgenin üzerindeki iki mor ve ışıklı kubbe etkisi veren yarım küre formlarla sonlanmaktadır. Kompozisyonda biçim de renk de en aza indirgenmiştir. Hem kubbelerin üst kısmındaki hem de

çizgi ile ayrılan, aynı ton ve kromadaki soğuk morlar birbirlerini sıcaklaştırmaktadırlar. Kompozisyonun en büyük karesi olan ve neredeyse kırmızıya yaklaşan sıcak mor, bir içindeki kareyi daha mavimsi mor olarak algılamamıza neden olmaktadır. Lynton’un da değindiği renk değerlerinin ölçülülüğünü Albers’in çok iyi hesapladığı kaçınılmaz bir gerçek gibi görünmektedir.

Araştırmada irdelenen son eser; Adnan Çoker’in “Kubbeler Serisi”nden çalışmış olduğu özgün baskısıdır. İzgi’nin; “Mor, boyasal olarak mimaride kullanılırsa “büyüklük, ihtişam hissi uyandırır ve



**Resim 14:** Josef Albers, WLS 11 (Beyaz Çizgi Kareler), 52,7 x 52,7 cm, Litografi, 1966, Özel Koleksiyon.

kubbe çapını saran metalimsi efekt, resimde güçlü bir ışıklılık etkisi uyandırmakta ve hacim kazandırmaktadır. Çoker, resmindeki ışıklılık ve metalimsi etkiyi şu şekilde yorumlar; “Son yıl resimlerimde pırıltılı “Işık Elemanlar” ve “Metal” etkisi görülmeye başladı.

Bu, geleneksel ve bir o denli popüler olandan esinlenmelere, makine dünyası insanının bakışı ve bir çeşit yorum olabilir.” (Germaner, Koçak, Erdemci, 2007: 249).



**Resim 15.** Adnan Çoker, Kubbeler Serisi, 70x50 cm.,  
Özgün Baskı 67/100, 1993.

### **Sonuç**

Bu araştırmada, empresyonizmden günümüze mor rengin resim sanatındaki yeri inceleme konusu olmuştur. Değınilen konu ele alınırken, mor rengin farklı anlam ve anlatımlarda kullanımı ve geçen süreçteki anlatım olanaklarının ır-delenmesi amaç edinilmiştir. Literatür taramasında, mor rengin bu anlamda

resim sanatındaki yerini alması için, 15 sanatçının eseri irdelenerek plastik çözümlenmeleri yapılmıştır. Araştırmada çözümlenmesi yapılan eserler, mor rengi çalışmalarında sıklıkla kullanarak, bu rengi ön plana çıkararak ve kompozisyonlarında mor rengi kurgulayan sanatçılar, kronolojik sıraya göre ele alınmıştır.

Mor renk, melankolik bir karaktere sahip olması, insanda keder, karamsarlık, üzüntü ve pişmanlık gibi duygulara neden olmasına rağmen, resim sanatında birçok sanatçı için önemsenmiş ve sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle empresyonizm ile nesnenin gerçek rengi yerine kullanılmayan mor renk, sanatçının aktarmak istediği izlenim ve duyguların ifadesi için kullanılmıştır. Empresyonist sanatçılar, nesnelerin gölgesini mor ya da mavi-mor ile boyamışlardır. Resim sanatında, empresyonizmden önce gölgelerde kullanılan kahverengi, siyah ve koyu grilerin yani ışısız koyu gölgelerin yerini empresyonizm ile birlikte mor ve mavilerin aldığı görülmektedir. Mor rengin tayfin sonunda olup sönük olmasına rağmen, empresyonizmde çoğunlukta gölge olarak kullanılması, gölgelerin renklerinin canlanması olarak nitelenebilir.

Sonuç olarak, araştırmada örnek alınan resimlerde, sanatçıların öncelikle mor rengi vurgulamak istenen renk olarak belirledikleri, diğer renkleri ise bu mor ile uyumlu bir dengeyi sağlamak için kullandıkları görülmektedir. Mor sıcaklığına, soğukluğuna, kromasına ve tonuna göre insan ruhunda ayrı etkiler oluşturmaktadır. Ayrıca, mor renk yanına aldığı diğer renklere ve bu renklerin değerlerine göre yine insanda ayrı duygular uyandırmaktadır. Moru, kompozisyonun asıl rengi olarak belirleyen sanatçılar, bu rengin değinilen niteliklerini inceliklerle hesaplayarak, izleyicide bırakmak istedikleri etkiyi belirlemiştir.

#### KAYNAKÇA

- Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 769.
- Berk, N. (1982). *Resim Bilgisi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Birren, F. (1978). *Color and Human Response*, Van Nostrand Reinhold Company, New York.
- Çağlarca, S. (1986). *Renk ve Armoni Kuralları*, İnkılap Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Itten, J. (1970). *The Art of Colour*, Van Nostrand Reinhold Company, New York.
- İzgi, S. (1969). *Resim Bilgisi*, Nadir Kitabevi, İstanbul.
- Kanat, A. (2001). *Renk ve Duyu Psikolojisi*, İlya Basım Yayın, İzmir.
- Kandinsky, W. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul.
- Kılıçkan, H. Ve Kılıçkan, H. (1982). *Okullarda Resim*, Taç Yayınları, İstanbul.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

- Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Vickery, J. (2000). *Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş Soyut Sanat*, P Dünya Sanatı Dergisi/Sanat Kültür Antika, 20. Yüzyıl S.16, Nadir Kitabevi, İstanbul.
- Walther, I., F. (1997). *Gauguin, Öncü Ressamlar*, (çev: A. Antmen) İstanbul: ABC Kitabevi.
- Walther, I., F. (1997). *Picasso, Öncü Ressamlar*, (çev: A. Antmen) İstanbul: ABC Kitabevi.
- Walther, I., F. (1997). *Van Gogh, Öncü Ressamlar*, (çev: A. Antmen) İstanbul: ABC Kitabevi.

#### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Resim 1** <http://www.leblebitozu.com/empresyonizmin-onculerinden-claude-monetin-hayati-ve-21-eseri/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 2** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-susenler-3992/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 3** <https://torchwell.wordpress.com/2017/05/28/paul-gauguinin-22-essiz-tablosu-ve-hayati/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 4** <https://www.guggenheim.org/artwork/785> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 5** <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-39.php> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 6** <https://www.istanbulsanatevi.com/konular/soyut-dekoratif/geometrik/robert-delaunay-pencereler/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 7** <https://www.wassilykandinsky.net/work-635.php> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 8** <https://painting-planet.com/woman-in-a-purple-coat-by-henri-matisse/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 9** <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/untitled-red-yellow-and-green-forms-on-a-purple-ground> (Erişim Tarihi: 23.07.2020)
- Resim 10** <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/violet-black-orange-yellow-on-white-and-red> <https://chasinghome.org/2011/12/10/deep-purple-and-kris-kringle/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 11** [https://www.culturespaces.com/sites/ceportail/files/dp\\_de\\_stael\\_uk\\_0.pdf](https://www.culturespaces.com/sites/ceportail/files/dp_de_stael_uk_0.pdf) (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 12** <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2019/03/16/ihsan-cemal-karaburcak-alintidir/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 13** <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=AR2H9A&titlepainting=Almondite&artistname=Kenneth%20Noland> (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Resim 14** <https://tr.pinterest.com/pin/431430839295167658/> (Erişim Tarihi: 23.07.2020)
- Resim 15** [https://www.galerisoyut.com.tr/ngg\\_tag/adnan-coker/#eser/adnan-coker/21264](https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/adnan-coker/#eser/adnan-coker/21264) (Erişim Tarihi: 22.07.2020).





## ABDURRAHMAN CÂMÎ'NİN ÇİHL HADİS ADLI ESERİ

Arş. Gör. Dr. Çetin KASKA

**Öz:** Hazreti Peygamber'in sözlerinden ibaret olan hadislerden kırk tanesinin bir araya getirilmesiyle oluşan eserlere *Çihl Hadis* / *Kırk Hadis* denilmektedir. *Kırk Hadis*'ler dinî, ahlakî, öğretici, edebî ve sosyal özellikleriyle İslamiyet'in dünya ve hayat görüşünü ifade etmektedir. Bu tür eserler hem manzum ve mensur olarak kaleme alınmış, hem de nazım-nesir karışık bir tarzda telif edilmiştir. Asırlar boyunca Türk, Arap ve Fars edebiyatlarında şair ve yazarlar tarafından kaleme alınan *Kırk Hadis*'ler, dinî edebiyatın en önemli türlerindedir. Hicri dokuzuncu yüzyılda İran'da yaşayan mutasavvıf ve şair Abdurrahman Câmî de bir *Çihl Hadis* yazmıştır. Her hadisin ikişer beyitle açıklandığı Câmî'nin bu eseri, özellikle birçok Türk şair tarafından taklit edilmiştir. Câmî bu eseri sade, akıcı ve basit bir dil ile kaleme almış, süslü ve muğlak ifadelerden kaçınmıştır. Bu makalede Abdurrahman Câmî hakkında detaylı bilgi verilmiş, Türkiye kütüphanelerinde bulunan *Çihl Hadis* adlı eserin nüshaları tarif edilmiş ve 886 tarihli bir *Çihl Hadis* nüshasının Farsça metni yazılmış ve Türkçe tercümesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çihl Hadis, Kırk Hadis, Abdurrahman Câmî, Farsça.

### ABDURRAHMAN JAMI'S WORK NAMED CIHL HADITH (FORTY HADITH)

**Abstract:** The works created by gathering forty of the hadiths, which are the words of the Prophet, are called Cihl Hadith / Forty Hadith. Forty Hadiths express the world and life view of Islam with its religious, moral, instructive, literary and social features. Such works were both written in verse and prose, and were arranged in a mixed style in verse-prose. Forty Hadiths, written by poets and writers in Turkish, Arabic and Persian literatures for centuries, are among the most important types of religious literature. Abdurrahman Jami, who lived in Iran in the ninth century, wrote a Cihl Hadith, which translated forty hadiths and eighty couplets. This work was especially imitated by many Turkish poets. Jami wrote this work in plain, fluent and simple language, and avoided fancy and ambiguous expressions. This article provided detailed information about Abdurrahman Jami, copies of works from the library described Cihl Hadith found in Turkey and the Persian text of a copy of Cihl Hadith dated 886 and translated into Turkish.

**Key Words:** Çihl Hadith, Forty Hadith, Abdurrahman Jami, Persian.

### 1. Giriş

Hazreti Peygamber'in sözlerinden ibaret olan hadislerden kırk tanesinin bir araya getirilmesiyle oluşan eserlere *Çihl Hadis* / *Hadis-i Erbaîn* / *Kırk Hadis*

ORCID ID : 0000-0002-1168-5522

DOI : 10.31126-akrajournal.755013

Geliş tarihi : 19 Haziran 2020 / Kabul tarihi: 08 Temmuz 2020

\* İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü.

denilmiştir. *Kırk Hadîs*, Arapçada *Erbain-Erba'ûn* ve Farsçada *Çihl-Çihil* gibi adlarla anılmıştır. *Çihl Hadîs*ler mensur, manzum ve nazım-nesir şeklinde yazılmıştır. Tarih boyunca birçok Arap, Türk ve İranlı, Peygamber Efendimizin dinî konular hakkındaki kırk hadisini başkalarına öğretmek ve ezberlemenin ahirette büyük bir mükâfata nail olunacağına dair rivayetlerden dolayı *Çihl Hadîs* derlemiş, tercüme ve şerh etmiştir. Bu derlemeleri yazanlar Hazreti Peygamber'in tavsiye ve emirlerini detaylı veya muhtasar bir şekilde yazmışlardır. Dinî, edebî, sosyal ve ahlaki yönü bulunan *Çihl Hadîs*lerin muhtevasını İslam'ın şartları, takva, zühd, ibadet, ilim, sosyal ve ahlakî hayat, siyaset, hukuk, hüsn-i hat ve tıp oluşturmaktadır. *Çihl Hadîs* derlemelerinin nedenleri şöyle sıralanabilir: Peygamberin şefaatine nail olma, fakih, şehit ve âlim olarak haş-redilme, sevap kazanma, cennete girme... Arap edebiyatında kırk hadisler daha çok mensur olarak yazılmıştır. Bunun nedeni de ediplerden ziyade, şeyh ve âlimlerin kırk hadis yazmalarıdır. Fars edebiyatında kırk manasına gelen çihl kelimesi etrafında *çihl sûtûn*, *çihl gîsû*, *çihl menâr*, *çihl duhterân*, *çihl vezir*, *çihl ten*, *çihl bânû*, *çihl sâl*, *çihl çerâğ*, *çihl kad*, *çihl rûz*, *çihl çille* gibi çok sayıda kavram oluşmuştur. Fars edebiyatında Kırk Hadisler genellikle hadis metninin yazılmasıyla başlamış, daha sonra her hadisin kısa tercümesi verilmiş ve ihtiyaç duyulması hâlinde açıklama yapılmıştır. Bu düzen hem manzum hem de mensur kırk hadislerde bu şekilde ele alınmıştır. Fars edebiyatında rağbet gören bu türün bazıları sadece hadis metinlerinden ibarettir, bazıları da tercüme ve açıklamalarla genişletilmiştir. İran'da *Çihl Hadîs* türü edebi bir çehreye bürünmüş ve bu tür daha çok manzum olarak kaleme alınmıştır. Hz. Ali hakkında derlenen Kırk Hadisler ilk defa Fars edebiyatında görünmektedir ve Farsça yazılan ilk kırk hadis Muhammed b. Muhammed b. Aliyyü'l-Ferâvî'nin *Tabîbü'l-Kulûb* adlı eseridir. Bu eser 1107'de kaleme alınmıştır. On ikinci yüzyılda İmamüddin Hasan b. Ali'nin kaleme aldığı *Erbainü'l-Bahâî*, on dördüncü yüzyılda Ahmed Rûmî'nin yazdığı *Ümmü'l-Kitâb* ve Seyyid Sadr'ın derlediği *Tuhfetü'l-Hâkanî* bu türün seçkin eserleri arasındadır. Peygamberimizin şefaatine nail olmak ve bazı hadislerde zikredilen müjdelere ulaşmak için, hicri dokuzuncu yüzyılda İran'da yaşayan mutasavvıf şair Abdurrahman Câmî de bir *Çihl Hadîs* yazmıştır. Câmî bu eserini manzum olarak kaleme almış, her bir hadisi iki beyitle tercüme etmiştir. Câmî eserini aruzun feilâtün, mefâilün, feilün kalıbıyla yazmıştır. Câmî'nin manzum *Çihl Hadîs'ini* örnek alan İdris-i Bitlisî hem Türkçe, hem de Farsça bir *Çihl Hadîs* kaleme almıştır. Ayrıca Fuzûlî, Rihletî, Seyyid İbrahim, Mehmed Zühdî, Antakyalı Münif, Nâbî ve Alî Şîr Nevâî gibi şairler Câmî'nin adı geçen eserini manzum olarak Türkçeye tercüme etmişlerdir (Karahan, 2002:470-73; Ahmedzâde, 1393: 396; Canım, 2016: 32; Akkuş, 2007: 43; Mermer, 2005: 60; Kılıç, 2001: 93-101;

Pala, 2002: 282-83; Kara, 1981:4/11; Hatiboğu, 1991: 1-30; Karahan, 1954: 5-17).

## 2. Abdurrahman Câmî

Câmî, İnan'ın hicri dokuzuncu yüzyıl şair, edip ve mutasavvıflarındandır. 817'de Câm şehrinin Harcird kasabasında doğmuştur. Baba tarafından nesebi hicri ikinci yüzyılda Hanefî fakîhi Muhammed b. Hasan-i Şeybânî'ye dayanmaktadır. Babası İsfahân yakınlarında bulunan Deşt şehrendendir, ancak hicri sekizinci yüzyılda Horasan'a göç edip, Câm şehrine yerleşmiştir. Câmî'nin asıl lakabı İmâdüddîn olmasına rağmen Nureddîn lakabıyla meşhur olmuştur. Hâtemü's-şuarâ lakabı da kendisi için kullanılmıştır. İlk eğitimini Harcird'te almış, yaklaşık on üç yaşındayken babasıyla birlikte Herât'a gitmiş, orada ikamet etmiş ve Câmî adıyla şöhret bulmuştur. İlk şiirlerinde Deştî mahlasını kullanmış, daha sonra Câmî ile değiştirmiştir. Câmî mahlasını Câm şehrinde doğması ve Şeyhülislâm Ahmed-i Câm'a olan saygısı nedeniyle aldığını söylemiştir. Herât'ta ilk önce Medrese-i Bâzâr-i Hûş ve daha sonra Nizâmîye Medresesi'nde edebî ilimler alanında eğitim almış, Mevlânâ Cüneyd-i Usûlî, Câcermî ve Hâce Alî-i Semerkandî'nin ders halkasına katılmış ve büyük ihtimalle yirmi yaşında, daha fazla ilim öğrenmek için Semerkand'a gitmiştir (Muhabbeti, 1993: 109-11; Safâ, 1369: 347-68; Şâfî, 1380: 181-86; Dihhudâ, 1998: 7417).

Semerkand'ta Kâzizâde-i Rûmî'nin astroloji dersine iştirak etmiş, tefsir, hadis, kelâm, musîkî ve muamma gibi ilimleri öğrenmiş, birkaç yıl Semerkand'da kaldıktan sonra 850'de Herât'a geri dönmüştür. Semerkand'ta ilim tahsil ederken tasavvufa merak salmış ve Nakşibendi tarikatı'yla tanışmıştır. Herât'a döndükten sonra Sa'deddîn-i Kâşgarî'yi kendisine mürşit tayin etmiş ve Kâşgarî'nin vefatından sonra Ebû Saîd Bahâdır zamanında Hâce Abdullâh Ahrâr ile tanışmıştır. Mürit ve talebesi Abdülgafûr-i Lârî'ye göre Câmî 68 yaşındayken yani 885'te Hâce Abdullâh Ahrâr'ın ders halkasını terk edip, tasavvufa yönelmiştir. Yaklaşık elli yaşında şeyhi Sa'deddîn-i Kâşgarî'nin torunuyla evlenmiş ve dört oğlu olmuştur. Sarayında bulunduğu Ebû'l-kâsım Babür'ü iyilikle yâd edip, onun adına *Hilye-i Hulel* adında bir eser yazmıştır. Timurlular sarayında nüfuzu ve tesiri büyüktür ve hac ziyareti sırasında Hüseyin Baykara kendisini her türlü giderden muaf tutmuş, merkezi valiliklere onu iyi karşılaması için mektup göndermiştir (Muhabbeti, 1993:109-11; Safâ, 1369: 347-68; Okumuş, 1993: 94-99).

Câmî sayesinde Alî Şîr Nevâî, Nakşibendi tarikatı müritleri arasına dâhil olmuştur. Câmî diğer sufilerin aksine her tabakadan insanla birlikte bulunmuş ve yalnızlığı çok sevdiğinden dolayı medrese şeyhleriyle birlikte oturmaktan

içtinap etmiştir. İnzivaya çekildikten sonra, çok sayıda eser yazmış ve bu eserler sayesinde hicri dokuzuncu yüzyılın en meşhur mutasavvıf ve şairi olmuştur. İyi bir hatta sahip olup, *Subhatü'l-ibrâr*, *Silsiletü'z-zeheb* ve *Şevâhidü'n-nübüvve* adlı eserlerini istinsah etmiş, ömrü boyunca mal biriktirmemiş, şatafata meyletmemiş ve sadece çuldan bir elbise giymiştir. Câmî döneminde zengin ve huzurlu olan Herât, şair ve hüner sahibi kimselerin sığınağı hâline gelmiştir. Bu dönemde birçok Timurlu şah, şehzade ve devlet adamı ile çok sayıda kadın şiir söylemiş, Câmî ve Kâsım-i Envâr hicri yedi ve sekizinci yüzyıl şairlerinden Nizâmî ve Emîr Hüsrev'i taklit ederek önemli eserler yazmışlardır. Câmî daha çok Nakşibendi tarikatı, seyrü sulûk yolu ve İbnü'l-Arabî'nin düşüncesine yoğunlaşmış, fikir yönünden Hâce Abdullâh Ahrâr'dan etkilenmiştir. Eserlerine bakıldığında Nakşibendi tarikatına bağlanıp, onun gereklerini tebliğ ettiği görülmektedir. Hatta Nakşibendi silsilesine intisap noktasında bir eser de kaleme almıştır. Tasavvuf şeyhi İbnü'l-Arabî'ye ilgi göstermiş, onun *Fusûsü'l-hikem* ve *Fütühât-i Mekkiye*'sini sürekli göz önünde bulundurmuş ve *Fusûsü'l-hikem*'i iki defa şerh etmiştir. İbnü'l-Arabî'nin vahdet-i vücud anlayışını benimsemiş, şeyhlerin kerametlerine ve sufilerin olağanüstü hâllerine ilgi göstermiştir (Okumuş, 1993: 94-99; Dâdbih vb., 1379: 56-63; Hânlerî, 1347: 157-58; Kazâî, 1386: 298-301).

Câmî bütün sermayesini talebeleri, hankahı, mescit, medrese, ihtiyaç sahipleri ve diğer hankahlar için sarf etmiştir. Muhtemelen altmış yaşından sonra sağlığı kötüleşmiştir, çünkü eserlerinde zayıflık, ihtiyarlık ve güçsüzlükten şikâyet etmiştir. On dört günlük bir hastalıktan sonra 18 veya 19 Muharrem 898'de vefat etmiş, Sultan Hüseyin Baykara, Alî Şîr Nevâî ve Herât'ın diğer önemli eşrafi cenaze törenine iştirak etmiştir. Şeyhi Sa'deddîn-i Kâşgarî'nin yanında toprağa verilmiş, Alî Şîr kendisine çok ihtişamlı bir türbe yapmış, ancak I. Şah İsmail-i Safevî, Herât'ı ele geçirince türbesini yakmıştır. Türbesi yakılmadan önce müritleri ve oğlu Ziyâeddîn Yusuf'un naaşını başka bir yere götürdükleri ve adı geçen olaydan sonra geri getirdikleri rivayet edilmiştir. Günümüzde kabri Taht Mezâr adıyla bilinmektedir. Câmî'nin vefatıyla klasik Fars edebiyatının altın döneminin sona erdiği söylenmiştir (Muhabbeti, 1993: 109-11; Safâ, 1369: 347-68; Okumuş, 1993: 94-99).

Câmî neredeyse Fars edebiyatının manzum ve mensur bütün kalıplarıyla eser yazmıştır. Şiirleri sağlam lafız ve ibarelere sahiptir. Sözlerinde muasırlarının yavan ve basit ifadeleri yoktur. Arapça eserler yazmasına rağmen daha çok Fars edebiyatına ilgi göstermiştir. Kaside ve gazelerde Hâfız, Enverî, Emîr Hüsrev-i Dihlevî, Selmân-i Sâvecî'yi taklit etmiş, bazı şiirleri Sa'dî, Nizâmî, Enverî, Emîr Hüsrev'e nisbet edilmiştir. *Hirednâme* ve *Salmân ve Absâl* adlı eserlerini Nizâmî'yi taklit etmek yerine yeni bir üslupla kaleme al-

mıştır. Hicri dokuzuncu yüzyılın süslü ve muğlak üslubunun aksine onun beyanı açık ve sadedir. Ancak bazen edebî sanatlara fazla ilgi göstermesi ve ısrarla sözü uzatmasından dolayı şiirleri bıkkınlık uyandırmaktadır (Muhabbeti, 1993:109-11; Devletşâh, 1337: 546-47; Hakikat, 1368: 139-40; Okumuş, 1993: 94-99).

Câmî yaklaşık elli yaşından önce lirik şiirler söylemeye başlamış, bu tür şiirlerini üç divanda toplamıştır. Gençlik dönemi başındaki şiirlerinden oluşan ilk divanı *Fâtihatü 'ş-şehâb'* 884'te tertip etmiştir. Orta yaş şiirlerinden oluşan ikinci divanı *Vâsîtatü 'l-'ıkd'* 885'te düzenlemiştir. Yaşlılık dönemi şiirlerinden oluşan üçüncü divanı *Hâtîmetü 'l-hayat'* 896'da tertip etmiştir. İlk divanı 65 yaşına kadarki şiirlerinden, ikinci divanı 66-75 arası şiirlerinden ve üçüncü divanı ömrünün son üç yılındaki şiirlerinden oluşmaktadır. Dönemin aksine divanlarında methiye yoktur (Muhabbeti, 1993: 109-11; Okumuş, 1993: 94-99; Dâdbih vb., 1379: 56-63; Safâ, 1369: 347-68).

Edebî Eserleri: 1-*Dîvân-i Kasâid ve Gazelyyât*. 2-*Heft Evreng* (Yedi mesneviden oluşmaktadır). 3-*Rubâiyyât*. 4-*Risâle-i Kâfiyye*. 5-*Risâle-i Arûz*. 6-*Risâle-i Mu'ammâi*. 7-*Tashîf*. 8-*Bahâristân* (Sekiz baktan oluşan bu eser Sa'dî'nin *Gülistân* adlı eseri taklit edilerek mensur ve manzum yazılmıştır). 9-*Risâle-i Şerh-i Rubâiyyât*. 10-*Risâle-i Münşeât*. 11-*el-Fevâ'idü 'z-Ziyâ'iyye fî Şerhü 'l-kâfiyye*. 12-*Sarf-i Farsî*. 13-*Tecnîsü 'l-lugat/ Tecnîsü 'l-hat*. Tasavvufî Eserleri: 1-*Nakdû 'n-nusûs fî Şerh-i Nakşi 'l-fusûs*. 2-*Levâ'ih*. 3-*Levâmi'*. 4-*Şerh-i Kasîde-i Tâ'iyye-i İbn Fâriz*. 5-*Risâle-i Nâ'iyye*. 6-*Şerh-i Beyt-i Emîr Hüsrev-i Dihlevî*. 7-*Sohenân-i Hâce Pârsâ*. 8-*Eşi'atü 'l-lema'ât*. 9-*Risâle-i Şerâit*. 10-*Risâle-i Mezheb-i Sûfî*. 11-*Risâle fî 'l-vücûd*. 12-*Şerh-i Miftâhü 'l-gayb-i Sadreddin-i Konevî*. 13-*Risâle-i Su'âl ve Cevâb-i Hindustân*. 14-*Nakdû 'n-nusûs fî Şerhü 'l-fusûs (Arapça)*. 15-*Nefehâtü 'l-üns*. 16-*Menâkıb-i Şeyhülislâm Hâce Abdullâh Ensârî*. Kelâm, Hadis ve Kur'ân ile İlgili Eserleri: 1-*Şevâhidü 'n-nübüvve*. 2-*İ'tikâtnâme/Akâid*. 3-*Çihl Hadîs*. 4-*Risâle-i Menâsik-i Hac ve Umre* 5-*Risâle-i Kebîr-i Menâsik-i Hac*. 6-*Risâle-i Tehlîliyye* (Hânlerî, 1347: 157-58; Muhabbeti, 1993: 109-11; Okumuş, 1993: 94-99; Dâdbih vb., 1379: 56-63; Safâ, 1369: 347-68).

### 3. Câmî'nin Türkiye Kütüphanelerinde Bulunan Çihl Hadîs Nüshaları

*Çihl Hadîs*'in tespit ettiğimiz kadarıyla kırk beş nüshası Türkiye'de bulunmaktadır. Bu nüshaların en eskileri 886 tarihlidir. Kırk beş nüshanın beşinin istinsah tarihi 886'dır. Otuz iki nüshanın üzerinde herhangi bir istinsah tarihi yoktur. On sekiz nüsha müstakil olmasına rağmen, yirmi beş nüsha başka eserlerin içinde yer almaktadır. En yeni nüshanın istinsah tarihi 1566'dır. *Çihl Hadîs*'in Türkiye'de bu kadar çok nüshasının bulunması, halkın Abdurrahman Câmî'ye ve bu esere olan ilgisinden kaynaklanmaktadır.

- 1-Süleymaniye Ktp., Dügümlü Baba, nr. 000046, vr. 5.
- 2-Süleymaniye Ktp., Yeni Camii, nr. 000091, vr. 400-402.
- 3-Millet Ktp., Ali Emiri, nr. 000005, istinsah tarihi 1193, vr. 20.
- 4-Millet Ktp., Ali Emiri, nr. 000003, vr. 12.
- 5-Millet Ktp., Ali Emiri, nr. 000004, vr. 12.
- 6-Millet Ktp., Ali Emiri, nr. 001028, vr. 19-22.
- 7-Nurosmaniye Ktp., nr. 004176, vr. 558-560.
- 8-Nurosmaniye Ktp., nr. 004171, vr. 584-585.
- 9-Nurosmaniye Ktp., nr. 004179, vr. 9-10.
- 10-Nurosmaniye Ktp., nr. 004897, vr. 31-38.
- 11-Hacı Selim Ağa Ktp., Hüdai Efendi, nr. 000199, istinsah tarihi 1288, vr. 24.
- 12-Hacı Selim Ağa Ktp., Kemankeş, nr. 000049, istinsah tarihi 886, vr. 1-7.
- 13-Köprülü Ktp., Ahmed Paşa, nr. 000362, vr. 18-25.
- 14-Köprülü Ktp., Mehmed Asım, nr. 000403, istinsah 1008, vr. 1-8.
- 15-Topkapı Ktp., Revan Köşkü, nr. 000324, istinsah tarihi 1481, vr. 9.
- 16-Topkapı Ktp., Revan Köşkü, nr. 000330, istinsah tarihi 1566, vr. 9.
- 17-Kayseri Raşid Efendi Ktp., nr. 000495, istinsah tarihi 1154, vr. 56b-60a.
- 18-Süleymaniye Ktp., Ayasofya, nr. 004206, vr. 2.
- 19-Süleymaniye Ktp., Ayasofya, nr. 000467, vr. 8.
- 20-Süleymaniye Ktp., Ayasofya, nr. 004185, vr. 52-59.
- 21-Süleymaniye Ktp., Ayasofya, nr. 004208, vr. 2.
- 22-Süleymaniye Ktp., Ayasofya, nr. 004207, vr. 2.
- 23- Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, nr. 001574, vr. 7.
- 24- Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, nr. 003518, vr. 138-142.
- 25- Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, nr. 003486, istinsah tarihi 886, vr. 27-28.
- 26-Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, nr. 000288, vr. 8.
- 27-Süleymaniye Ktp., Fatih, nr. 004044, vr. 369-370.
- 28-Süleymaniye Ktp., Fatih, nr. 004045, vr. 285-298.
- 29-Süleymaniye Ktp., Hacı Mahmud Efendi, nr. 003242, vr.7-9.
- 30-Süleymaniye Ktp., Hamidiye, nr. 000247, vr. 9.
- 31-Süleymaniye Ktp., Hekimoğlu, nr. 000660, vr. 433-435.
- 32-Süleymaniye Ktp., Hekimoğlu, nr. 000725, istinsah tarihi 886, vr. 431-432.
- 33-Süleymaniye Ktp., Kadızade Mehmed, nr. 000269, vr. 1-10.
- 34-Süleymaniye Ktp., Kasidecizade, nr. 000077, vr. 1-6.
- 35-Süleymaniye Ktp., M. Arif- M. Murad, nr. 000074, vr. 109-116.
- 36-Süleymaniye Ktp., Mihrişah Sultan, nr. 000439, vr. 30-34.

- 37-Süleymaniye Ktp., Pertev Paşa, nr. 000442, vr. 319-327.  
38-Süleymaniye Ktp., Pertev Paşa, nr. 000642, vr. 1b-3a.  
39-Süleymaniye Ktp., Pertev Paşa, nr. 000634, vr. 64b-70b.  
40-Süleymaniye Ktp., Reşid Efendi, nr. 001465, vr. 9.  
41-Süleymaniye Ktp., Servili, nr. 000248, istinsah tarihi 886, vr. 6-11.  
42-Süleymaniye Ktp., Şehid Ali Paşa, nr. 000538, istinsah tarihi 947, vr. 169-175.  
43-İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Ktp., nr. FY1095, istinsah tarihi 10.y.y. vr.8.  
44-İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Ktp., nr. FY478, istinsah tarihi 982, vr. 9.  
45-İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Ktp., nr. FY494, istinsah tarihi 886, vr. 8.

#### 4. Türk Edebiyatında Câmî'nin Çihl

##### Hadis'ine Yazılan Bazı Manzum Tercümeleler

Türk edebiyatında *Çihl Haüis/ Kırk Hadîs* türü Farsça ve Arapçadan yapılan tercümelemlerle başlamıştır. İmam Nevevî'nin Arapça mensur yazdığı *Erba'ün Hadîs* ve Câmî'nin Farsça manzum yazdığı *Çihl Hadîs* özellikle Türk edebiyatında kudretli şair ve yazarlar tarafından çokça tercüme edilmiştir. Türk edebiyatında yüzlerce *Çihl Hadîs* yazılmış, bunların 76'sı manzum geri kalanıysa mensurdur. Fars ve Arap edebiyatlarına nazaran Türk edebiyatında daha fazla *Çihl Hadîs* yazılmıştır. Câmî'nin *Çihl Hadîs*'ini Türkçeye ilk defa Alî Şîr Nevâî tercüme etmiş ve bunu Câmî'nin icazetini alarak yapmıştır. Câmî, Nevâî'nin çağdaşı ve dostudur. *Çihl Hadîs*'i Türkçeye tercüme eden ikinci şair Fuzûlî'dir. Fuzûlî, Câmî gibi eserine kısa mensur bir mukaddime yazmıştır. Fuzûlî bu eseri herkesin istifade etmesi için Türkçeye çevirdiğini beyan etmiştir. *Çihl Hadîs*'i Türkçeye çevirenlerden biri de Rihletî'dir. Rihletî eserini Câmî'nin eserine sadık kalarak tercüme etmiştir. Nitekim kendisi eserinin sonunda bunu dile getirmiştir. Nâbî de *Çihl Hadîs*'i tercüme etmiş ve Farsça bilmeyenlerin istifade etmeleri için kaleme aldığını ifade etmiştir. Nâbî eseri bitirdikten sonra yazılış tarihini bir kıta ile beyan etmiştir. *Çihl Hadîs*'i tercüme eden bir diğer şair Müfid'dir, Müfid, Câmî'nin eserini Arapça, Farsça ve Türkçe olmak üzere üç ayrı risale şeklinde tertip etmiştir. Müfid diğer şairlerden farklı olarak kıta yerine rubai vezni kullanmıştır. Münîf de *Çihl Hadîs*'i Türkçeye tercüme etmiş, eserinde mukaddime veya hâtimeye yer vermemiş ve eserin girişinde Hz. Ali'ye övgüde bulunmuştur. Seyyid İbrâhîm *Çihl Hadîs*'i tercüme etmiş ve bu esere uzunca bir mukaddime yazmış, Câmî'ye övgüde bulunmuş ve eseri manaların anlaşılması ve hadislerin ezberlenmesi için kaleme aldığını beyan etmiştir. *Çihl Hadîs*'i Türkçeye çevirenlerden biri de

Zühdî'dir, Zühdî, Câmî ve Nevâî'nin hadis metnine kendi eserini ilave etmiştir. Zühdî bu eseri Farsça ve Çağatayca bilmeyenler için Türkçe yazdığını ifade etmiştir (Söylemez, 2017: 20-100).

### 5. Câmî'nin Çihl Hadîs'i ve Türkçe Tercümesi

Aşağıda Farsçasıyla birlikte Türkçe tercümesini verdiğimiz İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan *Çihl Hadîs* adlı nüshanın özellikleri şöyledir: Demirbaş numarası FY494, istinsah tarihi 886, hattı talik, satır sayısı sekiz, ebadı 220x145-153x85 cm, varak sayısı sekizdir. Eserin mukaddime ve hatimesinde birkaç satırlık mensur bir açıklama yer almaktadır. Nüshanın müstensihî bilinmemektedir. Eserin cildi kırmızı meşin, cetveller rengarenk ve serlevha nefis tezhiplidir. Nüshanın unvan sayfasında *Hadîs-i Erbâîn* ve *Tercüme-i Hadîs-i Erbâîn* adları ile Süleymaniye Kütüphanesi mührü bulunmaktadır (Câmî, nr. FY494, 1b-8b). İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde kayıtlı bulunan nüshayı şu gerekçelere binaen seçtik; en eski nüshalardan olması, hattının anlaşılır olması, istinsah tarihi ile ebadının belli olması, nüshada herhangi bir eksikliğin bulunmaması.

هو الله سبحانه

صحيحترین حدیثی که راویان مجالس دین و محدثان مدارس یقین املا کنند حمد دانایی است که کلمات تامه جامعه بر زبان معجز بیان حبیب خود گذرانیده و آن را تایی کلام کامل و خطاب شامل خود گردانیده و بنقل رواة ثقة بعد ثقة بگوش محرومان از سعادت صحبت وی رسانیده و بنور علم بآن و عمل بموجب علم از ظلمات ضلالتشان رهانیده صلی الله علیه و آله نقله علومه و حفظه آدابہ این چهل کلمه است از آن کلمات که سهولت فهم و حفظ را بنظم فارسی ترجمه کرده می‌آید امیدواری آنرا که ناظم مترجم امروز در شرط من حفظ علی امتی اربعین حدیثا ینتفعون به داخل شود و فردا بسعادت جزاء بعثه الله يوم القيمة فقیهاً عالماً واصل و من الله مکون العصمه و العون.

*Münezzeh ve pak olan Allah'ın adıyla*

*Din meclislerinin râvîleri ve iyi medreselerin muhaddislerinin yazdığı en sahîh hadîs Allah'ı övmektir. Allah, habîbinin olağanüstü diline derli toplu kelimeler nasip etmiş, onu kendi kâmil kelamına ve şamil hitabına muhatap kılmıştır. Güvenilen ve itimat edilen râvîlerin bu hadîsleri nakletmesiyle Peygamberin saadet sohbetinden mahrum kalanlar haberdar olmuş ve bu hadîslerin öğrettiği ilim nurundan istifade etmiş ve onlara amel etmekle karanlıktan kurtulmuştur. Peygamberimiz ilimlerin naklini ve adabın hıfzını kırk hadîs ile beyan etmiştir. Anlaşılması ve ezberlenmesi kolay kelimelerden oluşan kırk hadîs Farsça manzum olarak tercüme edilmiştir. İnşallah bu hadîsleri tercüme edenler bugün "Kim bu kırk hadîsi ümmetime öğretirse/ezberletirse büyük mükâfatta nail olur" hitabına nail olur ve yarın da "Allah kıyamet günü onu âlimler ve fakihlerle birlikte diriltir" sadasına hitap olur. (Câmî, Çihl Hadîs, nr. FY494, 1b)*

لَا يُؤْمِنُ أَذْكُمْ حَتَّىٰ يُحِبَّ لِأَخِيهِ مَا يُحِبُّ لِنَفْسِهِ



هر کسی را لقب مکن مؤمن\*گر چه از سهی و جان و تن کاهد  
تا نخواهد برادر خود را\* آنچه از بهر خویشتن بخواهد

“Sizden biriniz, kendisi için arzu edip istediği şeyi, din kardeşi için de arzu edip istemedikçe, gerçek anlamda iman etmiş olmaz.”

*Herkesi mümin bilme, hatta tam manasıyla çalışıp, can ve tenini yıpratma bile. Kendisi için istediği şeyi kardeşi için talep etmeyen kimseye mümin denmez. (Câmî, nr. FY494, 2a)*

من اعطى لله و منع لله و احب لله و بغض لله فقد استكمل الايمان  
هر که در حب و بغض و منع و عطا\*نبودش دل به غیر حق مایل  
نقد ایمان خویش را یابد\*بر محک قبول حق کامل

Kim Allah için verirse ve Allah için men ederse; Allah için sever ve onun için buğzederse onun imanı kâmil olmuştur.

*Kim sevgi, düşmanlık, kin ve bağışlama konusunda Allah'tan başkasına gönül vermese, Allah'ın kâmil manadaki terazisinde, imanının kıymetini elde eder. (Câmî, nr. FY494, 2a)*

المسلم من سلم المسلمون من لسانه و يده  
مسلم آنکس بود به قول رسول\*گر چه عامی بود و گر عالم  
که به هر جا بود مسلمانی\* باشد از قول و فعل او سالم

“Müslüman, insanların ve diğer Müslümanların elinden ve dilinden emin olduğu kimsedir.”

*Peygamberin söylediğine göre Müslüman ister cahil ister âlim olsun, Nerede bir Müslüman varsa onun söz ve amelinden emniyet vardır. (Câmî, nr. FY494, 2a)*

خصلتان لا يجتمعان في المؤمن البخل وسوء الخلق  
بذل کن مال و خوی نیکو ورز\* راه ایمان اگر همی پویی  
زانکه در هیچ مؤمنی با هم\* نشود جمع بخل و بدخویی

Bir müminde iki haslet, cimrilik ve kötü huy bir araya gelmez.

*Eğer imanın yolunun peşindeysen, malını bağışla ve güzel ahlak edin, Zira hiçbir müminde cimrilik ve bencilik gibi iki haslet bir arada bulunmaz. (Câmî, nr. FY494, 2b)*

يشيب ابن آدم و تشب فيه الخصلتان: الحرص و طول الامل  
آدمی را ز پیری افزاید\* هر زمان در بنای عمر خلل  
لیک در وی جوان شود دو صفت\*حرص بر جمع مال و طول امل

“İnsanoğlu ihtiyarlarda iki huy genç kalır; hırs ve bitmez/tükenmez arzu.”

*İnsan yaşlanınca, ömür binasında her zaman bozukluk meydana gelir. Lakin kendisinde şu iki sıfat gençleşir: Biri mal biriktirmek için hırs ve tahakkürlük, diğeri çok uzun emeller besleme isteği. (Câmî, nr. FY494, 2b)*

من لم يشكر الناس لم يشكر الله  
به تو نعمت ز دست هر که رسد\*نه به میدان شکر کوبی پای  
کی به شکر خدا قیام کند\* تارک شکر بندگان خدای

“İnsanlara teşekkür etmeyen, Allah’a şükretmez.”

*Her kimin elinden sana nimet ulaşırsa ulaşsın, şükür meydanından ayağını çekme.*

*Allah’ın kullarına şükretmeyen kimse, ne zaman Allah’a şükretmeye yeltenir? (Câmî, nr. FY494, 2b)*

تَهَادُوا تَحَابُّوا

دوستی مغز و پوست دشمنی است\* تا کی از مغز سوی پوست شوید  
به‌دایا کنید داد و ستد\* تا بهم زان وسیله دوست شوید

“Hediyeleşin ki birbirinizi sevesiniz.”

*Dostluk öz ve düşmanlık kabuktur. Ne zamana kadar özden geçmeden kabuk olacaksınız.*

*Birbirinize hediye veriniz ki bu vesile ile dost olasınız. (Câmî, nr. FY494, 3a)*

اطلبوا الخیر عند حسان الوجوه

بر در خو بروی منزل گیر\* چون پی حاجتی برون آیی  
تا از آن هشتیر که حاجت تو\* دهد از دیدنش بیاسایی

“İyiliği, güzel yüzlülerde arayın.”

*Eğer bir hacet veya ihtiyaç peşindeysen, güzel yüzlü bir şahsın yanına veya evine git.*

*Çünkü onu görmekle senin hacet ve ihtiyacın bertaraf olacaktır. (Câmî, nr. FY494, 3a)*

زر غبا تزدد حبا

دیدن دوست دوست را گه گه\* چهره دوستی بیاراید  
ز اتفاق دوام صحبتشان\* شوق کاهد ملامت افزاید

“Seyrek ziyaret et ki, daha çok sevilesin.”

*Ara sıra dostu ziyaret etmek, dostun çehresini güzelleştirir.*

*Muhabetlerinin devamı neticesinde şevk azalır ve azarlama çoğalır. (Câmî, nr. FY494, 3a)*

طوبى لمن شغلة عينه عن عيوب الناس

ای خوشا کو به عیب بینی خویش\* پیشه‌ای هنروران گردد  
عیب او پیش دیده و دل او\* پرده عیب دیگران گردد

“Kendi kusuru, başka insanların kusurlarıyla uğraşmaktan kendisini alıko- yana ne mutlu!”

*Hüner sahiplerine önder olmak için ilk önce kendi ayıbını gören kimseye ne mutlu!*

*Ayıpları göz önünde ve gönlü diğerlerinin ayıbını örtmektedir. (Câmî, nr. FY494, 3b)*

الغنى اليأس مما في أيدي الناس

گر دلت را توانگری یابد\* که توانگر دلی نکو هنریست  
باز کش دست همت از چیز\* که به دست تصرف دگریست

“Zenginlik, insanların ellerindekienden ümit kesmektir.”

*Eğer gönlüne zenginlik gerekirse ki bir gönlün zenginliği iyi bir hünerdir. Başkasının tasarrufunda olan her şeyden himmet elini çek. (Câmî, nr. FY494, 3b)*

مِنْ حُسْنِ إِسْلَامِ الْمَرْءِ تَرْكُهُ مَالًا يَغْنِيهِ

تا شود در جهان علم و عمل\*شاهی دین تو جمال افزای  
زانچه درخور نیفتد باز ایست\*زانچه لایق نباشد باز آی

“Kendisini ilgilendirmeyeni terk etmesi, insanın Müslümanlığının güzelliğindedir.”

*Cihanda ilim ve amel oldukça, ey şahım dinin daha mükemmelleşecektir. Sana layık olmayan şeyden uzak dur ve sana layık olmayan şeyden vazgeç. (Câmî, nr. FY494, 3b)*

المستشار المؤمن

هر که در مشورت امین تو شد\*گر چه باشد امان روی زمین  
چون نهان دارد آنچه مصلحتست\*خاینش خوان به حکم دین نه امین

“Kendisine danışılan, kendisine güvenilendir.”

*Meşverette kendisine güvendiğin kimse, her ne kadar yeryüzünün emini olsa bile, Eğer gizli kalması gereken bir işi açıklarsa, dinin hükmüne göre onu emin değil hain bil. (Câmî, nr. FY494, 4a)*

الْمَجَالِسُ بِالْأَمَانَةِ

ای شده محرم مجالس انس\*راز هر مجلسی امانت تست  
مکن افشای راز مجلس کس\*زانکه افشای آن خیانت تست

“Meclislerde konuşulanlar emanettir.”

*Ey dostluk ve huzur meclislerine sırdaş olan kimse, her bir meclisin sırrı sana emanettir.*

*Kimsenin yanında meclislerin sırrını ifşa etme, çünkü onların sırrını söylemek hıyanet sayılmaktadır. (Câmî, nr. FY494, 4a)*

السماح رباح

سود اگر بایدت ز مایه خویش\*دست بخشش گشای و بخشایش  
سودت اکنون ستایش و فردا\*در جوار خدای آسایش

“Cömertlik kazançtır.”

*Eğer servetinden kâr elde etmek istiyorsan, bağış elini aç ve bağışlamada bulun.*

*Bu sayede şimdi (dünyada) övgüye ve yarın da (ahirete) Allah'ın yanında rahata mazhar olursun. (Câmî, nr. FY494, 4a)*

الدَّيْنُ شَيْنُ الدَّيْنِ

نکشد بهر مال دینی رنج\*هر که خواهد کمال بهره دین  
چهره دین مکن به ناخن دین\*تا نکاهد جمال چهره دین

“Borç, dinin yüz karasıdır.”

*Kim kâmil manada dindar olmak istiyorsa, dünya malı için eziyet çekmez.*

*Dinin çehresini din turnağıyla kazma ki dinin çehresindeki güzellik ortadan kalkmasın. (Câmî, nr. FY494, 4b)*

الْقَنَاعَةُ مَالٌ لَا يَنْفَدُ

Sahabı Harıvı ra z xvan krm\* fıvıv ahsan nmı rsd hrğz  
be qnaat grayı kan malıvst\* ke be pavıan nmı rsd hrğz

“İki kâinatın sahibi dedi: Kanaat tükenmez bir hazinedir.”

*Tamahkâr ve hırs sahibi kimse Allah'ın kerem sofrasından asla istifade etmez. Kanaate yüzünü çevir, çünkü kanaat asla tükenmeyen bir maldır. (Câmî, nr. FY494, 4b)*

الصَّبْحَةُ تَمْنَعُ الرِّزْقَ

ayı kmr bste ksb rozu ra\* vıv xızı dlıl fıvrovıst  
bhr xvab vıvav çıvm mbnd\* zanke avn xvab mavc rovıst

“Sabah uykusu rızka engel olur.”

*Ey rızkını kazanmanın peşinde olan kimse, erken uyanmanın başarının işareti olduğunu bil.*

*Sabah uykusu için gözünü yumma, çünkü bu uyku rızka engeldir. (Câmî, nr. FY494, 4b)*

آفة السماح المن

kı be ncm kmi şvd dl grm\* çvn z mnt knnde srđı  
ğvr bad xzan mnt nıvst\* aft rovve xvnmrdı

“Cömertliğin belası, başa kakmadır.”

*Yaptığı iyiliği başa kakan soğuk kimseye rağmen kim az olan nimetle mutlu olabilir?*

*Cömertlik bahçesinin afeti, minnet hazanın rüzgârından başka şey değildir. (Câmî, nr. FY494, 5a)*

السعيد من اتعظ بغيره

nkı bxt an kşı ke mı nırd\* rşk br nkıbxtı dğran  
sxtı rovgar nadıde\* pnd kırd z sxtı dğran

“Bahtiyar, başkasından ibret alan kimsedir.”

*Bahtiyar olan kimse diğerlerinin mutluluk ve saadetini kıskanmaz.*

*Zamanın sıkıntısını görmeden, diğerlerinin sıkıntısından ders alır. (Câmî, nr. FY494, 5a)*

كفى بالمرء اثماً أن يحدث بكل ما سمع

mrđ ra bs hmın ğne ke qđm\* az mqr aman nhd bırvn  
hr çv avđ drvn z rovrn ğvş\* az mvr zıvan dhd bırvn

“Her işittiğini söylemek, insana günah olarak yeter”

*Ayağını emniyet karargâhından dışarı çıkartan adama bu günah olarak yeter. Kulak deliğinden içeri giren her şey, ağız ve dil yoluyla dışarı çıkar. (Câmî, nr. FY494, 5a)*

كفى بالموتِ واعظاً

چند گیری به مجلس واعظ\*پای منبر پر گرفتن پند  
وعظ تو بس به مرگ همسایه\*گریه نوحه گر به بانگ بلند

“Öğüt verici olarak ölüm yeter.”

*Vaaz meclisinde minberin yanında öğüt almak için daha ne kadar bekleyecek-  
sin?*

*Sana vaaz olarak komşunun ölümü nedeniyle ölü ağlayıcısının yüksek sesle  
ağıt yakması yeter.* (Câmî, nr. FY494, 5b)

خَيْرُ النَّاسِ مَنْ يَنْفَعُ النَّاسَ

ای که پرسى که بهترین کس کیست\*گویم از قول بهترین کسان  
بهترین کس کسی بود که ز خلق\* بیش باشد به خلق نفع رسان

“İnsanların hayırlısı, insanlar için en faydalı olanıdır.”

*Ey en iyi insan kimdir diye soran kimse, sana en iyilerin sözüyle söyleyeyim:*

*En iyi insan, halka diğerlerinden daha fazla yararı dokunan kimsedir.* (Câmî,  
nr. FY494, 5b)

إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ السَّهْلَ الطَّلُقِ

تا خدا دوست گیردت با خلق\*یک دل و یکزبان و یکرو باش  
شاد طبع و شکفته خاطر زی\*نرم خوی و گشاده ابرو باش

“Allah, gönül alıcı ve güler yüzlü kimseyi sever.”

*Allah halkla dostluk kuran ve gönül birliği, dil birliği içinde olan kulu sever.*

*Daïma mutlu, neşeli ve sevinçli ol, şefkatli davran, güler yüzlü ve yumuşak  
huyolu ol.* (Câmî, nr. FY494, 5b)

مَنْ لَا يَرْحَمُ النَّاسَ لَا يَرْحَمُهُ اللَّهُ

رحم کن رحم زانکه بر رخ تو\*در رحمت جز از تو نگشاید  
تا تو بر دیگران نبخشایی\*ارحم الراحمین نبخشاید

“İnsanlara acımayana Allah acımaz.”

*Merhamet et merhamet, çünkü senin yüzüne merhamet kapısını senden başkası  
açmayacak.*

*Diğerlerine merhamet etmediğin ve bağışlamadığın sürece merhametlilerin en  
merhametlisi Allah da seni bağışlamayacak.* (Câmî, nr. FY494, 6a)

الدُّنْيَا مَلْعُونَةٌ وَمَلْعُونٌ مَا فِيهَا إِلَّا ذِكْرُ اللَّهِ

هدف لعنت خدای آمد\*دنیوی و هر چه هست در دنیوی

غیر ذکر خدا که صاحب ذکر\*در دو عالم به رحمتست اولی

“Dünya lanetlenmiştir. Allah'ı anmaktan başka, onda ne varsa lanetlidir.”

*Dünya ve dünyada bulunan her şey Allah'ın lanet okuna hedef oldu.*

*Çünkü zikir sahibi iki âlemde Allah'ın rahmetine daha layıktır.* (Câmî, nr.  
FY494, 6a)

لُعِنَ عَبْدُ الدِّينَارِ، لُعِنَ عَبْدُ الدَّرْهِمِ

گر چه هست آفتاب رحمت حق\*شامل ذره ذره عالم

باد از آن دور بنده دینار\*باد از آن دور بنده درهم

“Altın paraya kul olan lanetlensin, gümüş paraya köle olan lanetlensin.”

*Allah'ın rahmet güneşi âlemi zerre zerre kapsamıştır.  
Dirhem ve dinara kul olanlar Allah'ın o rahmet güneşinden uzak kalacaklardır.* (Câmî, nr. FY494, 6a)

دُم عَلَى الطهارة يوسع عليك الرزق

ای کز آلودگی تو شب و روز \* فاقه و فقر تو زیاده شود  
بی طهارت مباش تا بر تو \* روزی تنگ تو گشاده شود

“Temizlik üzere devam et; rızkın genişletilir.”

*Ey gündüz ve gece boyunca temiz olmayan kimse, bu iş senin fakirlik ve yoksulluğunu artıracaktır.*

*Eğer dar rızkının genişlemesini istiyorsan, asla temizlikten ödün verme.* (Câmî, nr. FY494, 6b)

لا يُلْدَغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرِ وَاحِدٍ مَرَّتَيْنِ

دیگر از وی مدار چشم وفا \* هر که شد با تو در جفا گستاخ  
زانکه هرگز دوباره مؤمن را \* نگزد مار از یکی سوراخ

“Mümin bir yılan deliğinden iki kere sokulmaz.”

*Bir defa vefasızlık gördüğün kimseden artık vefakârlık ümidi bekleme.*

*Çünkü yılan asla mümin kimseyi iki kere bir delikten sokmaz.* (Câmî, nr. FY494, 6b)

العِدَّةُ دَيْنٌ

مرد را هر چه بگذرد به زبان \* عیب باشد و رای آن گردن  
وعده در ذمه کرم قرضست \* فرض باشد ادای آن کردن

“Söz vermek, borçtur.”

*İnsanın söylediği her şeyin tersini ve aksini yapması ayıptır.*

*Söz vermek, kerem sahiplerinin nazarında borç sayılmaktadır ve o borcu ödemek vaciptir.* (Câmî, nr. FY494, 6b)

ليس الشديد بالصرعة إنما الشديد الذي يملك نفسه عند الغضب

پهلوان نیست آنکه در کشتی \* پهلوان دگر ببندازد

پهلوان آن بود که گاه غضب \* نفس اماره را زبون سازد

“Koç yiğit, güreşte yenen değildir. Koç yiğit, öfke zamanında kendisine sahip olandır.”

*Pehlivan güreşte diğer pehlivanı yenen kimse değildir.*

*Asıl pehlivan öfke ve kızgınlık anında nefs-i emaresini kontrol ve muhafaza eden kimsedir.* (Câmî, nr. FY494, 7a)

ليس الغنى عن كثرة العرض إنما الغنى غنى النفس

نه توانگر کسی بود که به مال \* کار پرداز و چاره ساز شود

آن بود کز شهود فضل خدای \* از زر و مال بی نیاز شود

“Zenginlik mal çokluğundan değildir; zenginlik gönül zenginliğidir.”

*Zenginlik ve kendine yetmek mal ile iş görmek ve çare bulmak değildir.*

*Gerçek zengin, Allah'ın rızasını gözeterek mal ve paraya tamah etmeyendir.* (Câmî, nr. FY494, 7a)

**الْحَزْمُ سُوءُ الظَّنِّ**

خرم مرد آن بود که در همه وقت\* در حق خلق بدگمان باشد  
در همه کار احتیاط کند\* تا ز هر کید در امان باشد

“İşi sıkı tutma güvenmemedir.”

*Tedbirli insan her zaman insanlar hakkında uyanık olandır.*

*Bu sebeple her hile ve adatmadan emin olmak için bütün işlerde ihtiyatlı davranır. (Câmî, nr. FY494, 7a)*

**العلم لا يحل منه**

ای گرانمایه مرد دانشور\* که ترا علم دین بود معلوم  
مستعد را از آن مشو مانع\* مستحق را از آن مکن محروم

“Bilginin esirgenmesi helal olmaz.”

*Ey değerli ve kıymetli adam, senin din ilmin somut ve belirgindir.*

*İstidat sahibi kimseyi engelleme ve onu müstahak olandan da mahrum etme. (Câmî, nr. FY494, 7b)*

**الكلمة الطيبة صدقة**

سخن نرم گوی با سائل\* گر ز مالش نمی دهی نفقه  
زانکه در روی اهل حاجت هست\* قول خوش از مقوله صدقه

“Tatlı söz sadakadır”

*Eğer ihtiyaç sahibine malından vermiyorsan, bari yumuşak söz söyle.*

*Çünkü muhtaçlara söylenen güzel söz sakada nevindedir. (Câmî, nr. FY494, 7b)*

**كَثْرَةُ الضَّحِكِ تُمِيتُ الْقَلْبَ**

خرم آنکس که بهر زنده دلی\* زیر لب خنده را بمیراند  
خنده کم کن که خنده بسیار\* صد دل زنده را بمیراند

“Çok gülmek kalbi öldürür.”

*Mutlu kimse gönlün diriliği için, dudağının altında gülmeyi öldürür.*

*Az gül, çünkü çok gülmek, yüz diri kalbi öldürür. (Câmî, nr. FY494, 7b)*

**الجنة تحت اقدام الامهات**

سر ز مادر مکش که تاج شرف\* گردی از راه مادران باشد  
خاک شو زیر پای او که بهشت\* در قدمگاه مادران باشد

“Cennet annelerin ayakları altındadır.”

*Anneye karşı gelme, çünkü şeref tacı annelerin yolunun tozundandır.*

*Annenin ayağının altında toprak ol, çünkü cennet annelerin ayağının altındadır. (Câmî, nr. FY494, 8a)*

**البلاء موكل بالمنطق**

هر که شد مبتلا به پر گویی\* به بلای عجب گرفتارست  
هر بلایی که می رسد بکسان\* بیشتر از ممرِ گفتار است

“Belâ, söze vekil kılınmıştır”

*Her kim gevezeliğe giriftar olursa, acayip bir belaya müptela olur.*

*İnsana gelen her bela çoğunlukla söylediği sözden kaynaklanır.* (Câmî, nr. FY494, 8a)

النظرة سهم مسموم من سهام ابليس

ديدن زلف و خال نامحرم\*دانه كيد و دام تلبيس است  
هر نظر ناوكيست زهر ألود\* كه ز شست و كمان ابليس است

“Bakış, şeytanın oklarından zehirli bir oktur.”

*Namahremın saç, zülüf ve benini görmek, hile ve aldatma tuzağı ve şeytanın pususudur.*

*Her bakışı şeytanın yay ve okçu yüksüğünden atılan zehirli bir oktur* (Câmî, nr. FY494, 8a).

لايشبع المؤمن دون جاره

هر كه در خطه مسلماني\*باشد از نقد دين گرانمايه  
كى پسندد كه خود بخسبد سير\*بتشيند گرسنه همسايه

“Mümin, komşusu açken kendi karnını doyurmaz.”

*Müslümanların ülke ve toprağında bulunan kimse takva bakımından değerli ve muhteremdir.*

*Kim komşusu aç otururken, kendisi tok uyumayı sever?* (Câmî, nr. FY494, 8b)

تمت ترجمه هذه الاربعة بتوفيق من هو خير الناصر و معين

سنه ست و ثمانين و ثمانمايه. متع الله بها كل فريق و فيه

الحمد لله على الاتمام و الصلوة و السلام على محمد و آله البررة الكرام.

*Yardım ve iane edenlerin en hayırlısı Allah'ın tevfiği ile bu Erbain'in tercümesi 886'da bitti. Allah onunla her fırka ve birliği (grubu)n faydalanmasını sağlasın. Tamamına erdirdiği için Allah'a hamd olsun. Salat ve selam Muhammed ve onun kerim ve iyi olan ehline olsun* (Câmî, nr. FY494, 8b).

## 6. Sonuç

Peygamber efendimizin dinî konular hakkındaki kırk hadîsini başkalarına öğretmek ve ezberlemenin diğer dünyada büyük mükâfata vesile olacağı rivayetinden dolayı birçok Müslüman şair *Çihl Hadîs* derlemiştir. *Çihl Hadîs*ler konu itibarıyla İslam'ın şartları, Kur'an'ın faziletleri, Hz. Peygamber ve ashabını, tasavvufa dair konuları, beldelerin faziletleri gibi hususları içine alacak şekilde derlenmiştir. İran edebiyatında bu türden en önemli eseri Câmî kaleme almıştır. Câmî'nin *Çihl Hadîs*'i seksen beyit ve kırk hadîsten oluşmaktadır. Câmî ilk önce hadîsi Arapça yazmış, ardından o hadîsin manasını beyan eden iki Farsça beyit getirmiş, eserin başında ve sonunda mensur birer açıklamaya yer vermiştir. Câmî eserini oldukça sade, akıcı ve basit bir dil ile kaleme almıştır. Eserde süslü ve muğlak ifadeler yoktur, Arapça mazmunlar Farsça olarak ifade edilmiştir. Câmî eserde tek bir konu üzerinde yoğunlaşmamış, farklı konulardan seçilen hadîslere yer vermiştir. Güzel ahlak, cömertlik, iman, ilim, tövbe, cimrilik, düşmanlık, gülmek, uyku, ihtiyarlık, temizlik, açlık, hata,



ölüm, öğüt, ahiret, sünnete uyma, kibir, yalan, emanet, yardımlaşma, kanaat, temizlik, tedbir, söz vermek, dostluk, az yemek ve konuşmak, sadaka, doğruluk, sabır, helal kazanç gibi konuları eserinde dille getirmiştir. Câmî diğer manzum eserlerinin aksine bu eserde herhangi bir mahlas kullanmamıştır. Câmî'nin bu manzum eserini birçok Türk şair manzum olarak tercüme etmiş ve ona karşılık nazireler yazmışlardır. İranlı şair ve ediplerin *Çihl Hadîs* türüne ilgi göstermesinden dolayı, İran edebiyatında bu tür daha çok manzum olarak kaleme alınmıştır.

#### KAYNAKÇA

- Ahmedzâde, Seyyid Mustafa, (1393); “Çihl Hadîs”, *Dânişnâme-i Cihân-i İslâm*, C.12, Müessesesi-i Ferhengî-i Hünerî-i Kitâb-i Mercî', Tahran.
- Akkuş, Metin, (2007); *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası; Edebi Türler ve Tarzlar*, Femen Yayınclık, Erzurum.
- Câmî, Abdurrahman, *Çihl Hadîs*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Ktp., nr. FY494, 1b-8b.
- Canım, Rıdvan, (2016); *Divan Edebiyatında Türler*, Grafiker Yayınları, İstanbul.
- Dâdbih, Asgar - Emîr Hüseyin Pürcevadî, (1379); “Nüreddin Câmî”, *Dâretü'l-Me'ârif-i Câmî '-i İslâmî*, C. 4, Tahran.
- Devletşâh, (1337); *Tezkiretü 'ş-şu 'arâ'*, nşr. Muhammed Abbâsî, Tahran.
- Dihhudâ, Alî Ekber, (1998); *Lügatnâme*, C. 5, Dânişgâh-ı Tahran Müessesesi-i Lügatnâme-i Dihhodâ, Tahran.
- Hakikat, Abdürefî', (1368); *Ferheng-i Şâ'irân-i Zebân-i Pârsî*, Tahran.
- Hânlerî, Zehrâ, (1347); *Ferheng-i Edebiyyât-i Fârsî*, Tahran.
- Hatipoğlu, İbrahim, (1991); *İmam Nebevî, Kırk Hadîs Tercüme ve Şerhleri*, İstanbul.
- Kara, İsmail, (1981); “Hadîs-i Erba'in” *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C.11, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karahan, Abdülkadir, (2002); “Kırk Hadîs” *DİA*, C. 25, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Karahan, Abdülkadir, (1954); *Türk- İslam Edebiyatında Kırk Hadîs Toplama, Tercüme ve Şerhleri*, İstanbul.
- Kazâî, Hâdî, (1386); *Zindegînâme-i Şâ'irân ve Nivisendegân*, Tahran.
- Kılıç, Müzahir, (2001); “Edebiyat Tarihi Bakımından Kırk Hadîsler”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum.
- Mermer, Ahmet & Neslihan Koç Keskin, (2005); *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Muhabbetî, Mehdî, (1993); “Câmî Nüreddin Abdurrahman b. Ahmed”, *Dânişnâme-i Cihân-i İslâm*, Müessesesi-i Ferhengî-i Hünerî-i Kitâb-i Mercî, C.9, s.109-11, Tahran.
- Okumuş, Ömer, (1993); “Abdurrahman Câmî”, *DİA*, C. 7, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Pala, İskender, (2002); *Ansiklopedik Divan Sözlüğü*, L. M. Yayınları, İstanbul.
- Safâ, Zebihullâh, (1369); *Târîh-i Edebiyât Der İran*, c.4, İntişarât-i Firdevsî, Tahran.
- Söylemez, İdris (2017); *Türk İslam Edebiyatında Manzum Kırk Hadîsler*, Dok. Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Şâfiî, Hüsrev, (1380); *Sad Şâ'ir*, Tahran.



Abdurrahman Câmî, Çihl Hadîs, İstanbul Üniversitesi  
Nadir Eserler Ktp., nr. FY494, 1b-2a.

## METİNLER ARASI İLİŞKİ BAĞLAMINDA NİYÂZÎ-İ MISRÎ İLE AHMED KUDDÛSÎ'NİN “DOST DOST” REDİFLİ ŞİİRLERİ\*

Prof. Dr. Hasan KAVRUK\*\*  
Doç. Dr. Ramazan SARIÇİÇEK\*\*\*

**Öz:** Güncel her bilgi geçmişin birikim ve tecrübelerinin toplamıdır. Yani her gelen, eserini geçmişteki mirasın üzerine bina eder. Durum edebiyat ve sanatta da böyledir. Eflatun'un “sanat bir taklittir” sözüne bir de bu açıdan bakılabilir. Her sanat, mevcut olanların taklitlerinden ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla her yeni, eskiden izler taşıyacaktır. Edebi eserler de ortaya konulurken önceki yazılanlardan esinlenilerek kaleme alınmıştır. Klâsik edebiyatımız bunun örnekleriyle doludur. Aslında bütün edebiyat ve sanat eserleri için aynı durum söz konusudur. Modern edebiyat kuramlarında yer alan metinler arasılık ise, bu tür ilişkilerin tespit ve tenkidinde önemli bir alan olarak kendini göstermektedir.

Üzerinde duracağımız; on yedinci asrın tanınmış mutasavvıf simalarından Niyâzî-i Mısırî ile ondan iki asır sonra yaşamış Mar'aşîzâde Ahmed Kuddûsî'nin “çağıruram dost dost” redifli şiirlerindeki metinler arası ilişki, geçen yaklaşık iki asra rağmen belirgin bir şekilde ortadadır. Her iki şairin de mutasavvıf olmasının yanı sıra, hayatlarındaki ortak paydaların benzerlik arz etmesi, söylemlerine de yansımıştır. Bu tür farklı bakışlar edebiyat ve sanatımızın inceliklerine vakıf olmamıza vesile olmaları yanında klâsik edebiyatımızda benzer konuları işlemeyi kabahatmiş gibi görmenin ne kadar büyük bir haksızlık olduğunu ortaya koyması açısından da önemlidir.

Bu çalışmada ayrı asırlarda yaşamış olsalar bile aynı tasavvuf denizinde yıkanan iki mutasavvıf şairin şiirlerindeki metinler arası ilişki ortaya konulmaya çalışılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** metinler arası ilişki, tasavvuf, Niyâzî-i Mısırî, Ahmed Kuddûsî, çağıruram dost dost.

### IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUAL RELATIONSHIP, NİYÂZÎ-İ MISRÎ AND AHMED KUDDÛSÎ'S “DOST DOST” RHYMENESS POEMS

**Abstract:** Every current knowledge is the sum of the experience and accumulation of the past. In other words, person builds his/her work on the heritage of the past. The situation is like this in literature and art. It can also be seen from this point of view to the expression Platon's

ORCID ID : 0000-0001-2345-6789\*\* /0000-0002-0480-5397\*\*\*

DOI : 10.31126-akrajourn.756689

Geliş tarihi : 23 Haziran 2020 / Kabul tarihi: 16 Eylül 2020

\*Bu çalışma daha 6-7 Aralık 2018 tarihinde Malatya'da yapılan “5. Uluslararası Birlik Çağırısı ve 400. Yıl Niyâzî-İ Mısırî El-Malatî Sempozyumu” nda sunulmuş olan bildirinin gözden geçirilmiş hâlidir.

\*\* İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı.

\*\*\*Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

the art is an imitation. Every art is emerged from the imitations of present ones. So, each new carries traces of past. While they are written, the literary Works are inspired from previous written resources. Our classical literature is full with the examples of this. In point of fact, these can be said for all the Works of literature and art. The intertextuality in modern literary theories shows itself as an important area for the determination and criticism of such relations.

Despite two centuries between them, intertextual relationship in their poems named “çağırırım dost dost” Niyazi-i Mısri’s from the well-known sufi figures of the seventeenth century and Mar‘aşîzâde Ahmed Kuddûsî’s, who lived after two centuries from him, to this situation are clearly evident. In addition to being the sufi of both poets, the similarities of common denominators in their lives reflects to their statements. This kind different looks conduce to know details of the literature and art for us, besides, these are important from the perspective the revealing that it is a great injustice to see as the fault working the similar subjects in our classical literature.

In this study, it will be tried to reveal the intertextual relationship in their poems of two sufi poets who were washed in the same mystic sea even if they lived in different centuries.

**Key Words:** The intertextual relationship, mysticism, Niyâzi-i Mısri, Ahmed Kuddûsî, çağırırım dost dost

## 1. Giriş

Bilindiği gibi edebî eserleri anlamak ve eleştirmek için edebiyat araştırmacıları çeşitli eleştiri yöntem ve kuramları ortaya koymuşlardır. Yansıtma kuramı, anlatımcılık, yapısalcılık bunlardan bazılarıdır. Ayrıca bunlarla ilgili eleştirileri de okur merkezli ve eser merkezli diye de ayırmışlardır. Metinlerin, öncel metinlerle bağıntı içerisinde olduğu anlayışından hareket eden ve Antik Çağ’dan günümüze kadar karşımıza çıkan bu bağıntıyı inceleyen metinler arasılık kuramı da bunlardan biridir (Ekiz, 2007).

Çağımızda edebî eserlerin yorumlanmasında önemli katkılar sunan metinler arasılık; “Jacques Lacan”ın özne ve onun dilde temsil edilişi arasındaki ayrılmayı kuramsallaştırmasının ardından Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır.” (Holbrook, 2014: 63). 1960’lı yılların sonlarında Kristeva ile başlayan metinler arası anlayışına göre metinler arasılık iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriştir. Her söylenen şeyin daha önce de söylendiği, dolayısıyla her metnin daha önceki metinlerde anlatılanları gizli veya açık tekrar ettiği anlayışından hareket eden bu kurama göre yazar daha önce yazılmış metinlerden aldıklarını kendi metniyle kaynaştırıp yeniden kaleme alır. Bu anlayışa göre her söylem daha önceki bir söylemin tekrarıdır ve bir metni daha önce yazılmış metinlerden ayrı olarak düşünemeyiz. Zira her yeni metin eski metinlerden aldıklarını yeni bir söylemle tekrar etmektedir. Dolayısıyla her metin metinler arasıdır. Yani her şey daha önceden söylenmiştir (Aktulum, 2000: 17-18).

Ancak metinler arasılık ilişkisi bir taklit değildir. Kristeva’ya göre metinler arasılık, bir metnin önceki bir metni tekrarlama değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir; başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları

olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil, bir yer ya da bağlam değiştirme işlemidir (Aktulum, 2000: 43). Metinler arasılık, en geniş anlamda, bir edebî metnin edebî veya edebiyat dışı olan metinlerle bağlarını ve ikincil metnin öncül metinle keyfince uğraşmasını kapsar. Birbirinden üstünlük ve ayrıcalık konularını kapsamaz. Okura, donanımı ölçüsünde çağrışımlar yaptırarak onun başka eserlerle bağ kurmasını sağlar (Aytaç, 2003: 212).

Metinler arası kuramcılarında Gérard Genette ise metinler arası anlayışı geliştirerek ortak birliktelik yöntemlerini belirleyerek hem metinler arası eleştirilerde nelere dikkat edilmesi gerektiğini hem de hangi tarz çalışmalarında bu yöntemin kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Bu şekilde *metatextualité* ile klâsik edebiyatta şerh dediğimiz eserleri bu kategoriye dâhil ettiği gibi, *archi-textualité* ile aynı edebî tür ve metinleri; *intertextualité* ile de metne, klâsik edebiyatta iktibas, telmih, gibi sanatlar benzeri bakış açılarıyla bakan çalışmaları kastetmiştir. Bununla metnin bireysel öncü metin ve türler ve üsluplar gibi edebî örneklerle bağlantıları nelerdir sorularına cevaplar aranır. Metinler arası ilişkiler *semantik* (anlambilimi) olduğu gibi, metnin başka düzeyleriyle, yani yazı noktalama, *fonoloji* (sesbilimi), *morfoloji* (yapıbilgisi), kelime hazinesi veya *sentaks* (sözdizimi) gibi dilbilimsel açılardan, ayrıca *metrik* (ölçü), *retorik* veya *anlatım biçimleri* açısından da olabilir (Aytaç, 2003: 210-211).

Aslında söylenmek istenen şudur: Bütün metinler, farkında olunsun veya olunmasın, daha önce yazılmış ya da söylenmiş şeylerden etkilenerek ortaya çıkar. Bu etkilenme yeni metinde yakınlık, benzerlik ya da karşıtlık şeklinde olabilir (Kıran, 2011: 359). Metinler arasılık anlayışı ise yeni metinlerde öncel metinlerden her yönüyle etkilenmeyi ortaya koyma yöntemidir. Bir nevi eskiyi yeni söylemlerin içinde aramadır.

## 2. Klâsik ve Halk Edebiyatımızda Metinler Arasılık

XX. yüzyılın en önemli kuramlarından biri olan metinler arasılık konusunda en mümbit zeminlerden birisi de klâsik ve tasavvufî edebiyatımızdır. Zira metinler arası ilişkiler kuramı, çağdaş edebiyatımızın olduğu kadar klâsik edebiyatımızın da yeniden yorumlanmasını sağlayacak açılımlar getirmektedir.” (Gökalp-Alpaslan, 2009). Belagat kitaplarında, daha önce başka metinlerde geçenler üzerine kurulu olan metinler arasılık, bazen bir nevi “hırsızlık” olarak da anılmakla (Saraç, 2004: 243) beraber klâsik edebiyatımızda metinler arasılığın usulüne uygun bir şekilde uygulamaları olan sanatlar mübah karşılanmış ve hatta bunlar estetik kaygı ve sanatsal zevk olarak benimsenerek işlenmiştir. Buna karşılık, etkileşimin yoğunlaştığı ve çalma hissi uyandıracak hususlardaki eğilimlerden kesin çizgilerle uzak durulmuştur (Aykanat, 2012).

Gérard Genette’nin tasnifine göre bir metnin başka bir metindeki varlığının en somut biçimi alıntıdır. Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya

da desteklemek için bir yazardan ya da ünlü bir kişiden alınan parça bir başka metinde başka bir bağlamda tekrarlanırken yeni bir anlam da yüklenir. Alıntı ilk bakışta fark edilir. Bununla metinler arası ilişki de başlamış olur. Aslında alıntı klâsik Türk edebiyatında farklı edebî sanatlar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Zira alıntı yapmanın en açık örneği *iktibasta* kendini gösterir. Yazar ve şairlerimiz düşüncelerini desteklemek için sık sık ayet ve hadislerden alıntılar yaparlar. Yine eserlerde savunulan düşünceyi kuvvetlendirmek için *irad-ı mesel* diye de tabir ettiğimiz *irsal-ı mesel*; bir şairin bir başka şaire ait mısra veya beyti, alıntı yaptığını belirterek şiirinde kullanması demek olan *tazmîn* metinler arası içimdedir. Bunun yanında *terbî*, *tahmîs*, *tesdîs*, *tesbî*, *tesmîn* ve *ta'sîr*; edebî bir metinde bir kıssaya, efsaneye, tarihî bir hadiseye veya bir ayete, hadîse, meşhur bir darb-ı mesele, bir inanışa işaret etmek (Saraç 2012: 282) olan *telmih* de metinler arasılıktaki alıntı kavramının içindedir. Ayrıca klâsik edebiyatımızda kinaye, tevriye, îhâm gibi sanatlar da anıştırma adı verilen metinler arası kavramın içinde ele alınabilir.

Yine metinler arasılıktaki türev ilişkiler olarak ele alınan ve ciddî bir metni çoğunlukla alaycı ve sıradan bir üslupla söylemek (Aktulum, 2000: 117) demek olan yansılama kavramı da klâsik edebiyatımızdaki *nazîre*lerin zıddı olan *nakîze*lere benzer. Bu konuyla ilgili olarak daha çok ciddî bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt üretmek (Aktulum, 2000: 126) demek olan alaycı dönüştürüm içerisinde ise klâsik edebiyatımızdaki *hezliyyât*, *tehzil* diye tabir ettiğimiz şekil yer alabilir (Korkmaz, 2017: 71-88).

Bunların yanında birbirleriyle ilişkili metinlerin vezin, nazım şekli, konu, mazmun ve kelime kullanımında ortaklıklar taşınması da metinler arası ilişkiye girebilir. Burada üzerinde duracağımız XVII. yüzyıl mutasavvıf şairi Niyazi-i Mısırî ile XIX. yüzyılın mutasavvıf şairi Ahmed Kuddûsî'nin "çağıruram dost" redifli şiirleri de bu ilişkiye örnek teşkil eden şiirlerdendir.

"Çağıruram dost"u ilk terennüm eden Niyazi-i Mısırî (1618-1694) XVII. yüzyılın önemli mutasavvıflarından olup 1027/1618'de Malatya'da doğmuştur. Asıl adı Mehmed'tir. İlk tahsilini doğduğu yerde almış dinî ve tasavvufî derslerle kendisini yetiştirir. Nakşibendî olan babasının hilafına Malatyalı bir Halvetî şeyhi olan Hüseyin Efendi'ye bağlanır. Sonra ilim için sefere çıkar. Önce Diyarbakır'a oradan da Mardin'e gider. Daha sonra Kerbelâ, Bağdat ve Kahire'ye oradan da İskenderiye'ye geçer. Her gittiği yerde ilim mahfillerinde kendini geliştirir. Mısır'dayken Camiü'l-Ezher'de eğitimine devam eder. Asıl maksadı tarikat ilmini öğrenmektir. Gördüğü bir rüyanın etkisiyle 1053 / 1643'te Mısır'dan ayrılarak gelecekteki şeyhini bulmak maksadıyla senelerce Arap ve Rum şehirlerinde birçok şeyhin sohbetinde bulunur. Sonunda aradığını Elmalılı Ümmî Sinan'da bularak ona bağlanır. Burada kendisini tasav-

vufta yetiştirerek onun halifesi olur. Değişik yerlerde irşat faaliyetlerinde bulunan Mısrî, şeyhinin vefatından sonra Bursa'ya yerleşir ve burada şöhreti artar. Bu arada birkaç kez padişah tarafından Edirne'ye davet edilir. Son davette söyledikleri beğenilmeyince önce Rodos daha sonra da Limni adasına sürülür. Sürgün dönüşü, padişahın kabul etmemesine rağmen Sultan II. Ahmed'in Avusturya Seferi'ne katılmak ister. Tavizsiz bir vahdet-i vücud savunucusu olması ve siyasi otoritenin tasavvufî hayatla ilgili olarak bazı kararlarına karşı çıkması nedeniyle yirmi yıla yakın sürgün hayatı yaşayan Mısrî maddî ve manevî açıdan epeyce yıpranır ve acı çeker. Nihayet 1694'te Limni'de sürgündeyken vefat eder. Kabri buradadır (Kavruk, 2011: XV-XIX; Kara, 1994: 8-14).

İkinci şairimiz Ahmed Kuddûsî (1796-1849) Nakşibendî şeyhi ulemadan Hacı İbrahim Efendi'nin oğlu olup 1769 yılında Niğde'nin Bor ilçesinde doğmuştur. Babasının terbiyesinde eğitimini alan Ahmed Kuddûsî, 1786'da babasının vefatından sonra Bor'dan ayrılarak Turhal, Erzincan, Kayseri gibi şehirleri dolaşır buralardaki meşayihle görüşür. Daha sonra Şam'a ve Mısır'a, oradan Hicaz'a geçer. On yedi yıl burada kaldıktan sonra bir işaretle Bor'a döner. 1807 ve 1810 Osmanlı-Rus savaşı ve Balkan Savaşı'na katılır. Dönüşünde Bor'daki tekkesinde, vaktini müritlerine vaaz ve nasihat ederek geçirmeye başlar. Sufiyane, dervişane ve âşıkane şiirleriyle çevresi üzerinde etkili olur. Müritlerinin eğitimine daha faydalı olacağı düşüncesiyle Nakşibendî tarikatından Kadirî tarikatına geçer. Maddî ve manevî cihadını tamamladıktan sonra bir işaretle yirmi altı defa evlenen Kuddûsî, Bor'a dönüşünden sonra bazı kişiler tarafından ağır bir şekilde suçlanır. Ömrünün son günlerini etrafın baskısıyla evinde inzivada geçirir on üç yıl zaviyesinden dışarı çıkamaz. İnzivadayken 1849'da Bor'da vefat eder (S. Uludağ-M. A. Köksal 2002: 315-316; Doğan : 32-49).

### 3. Metinler Arası Karşılaştırma

Görüldüğü gibi her iki mutasavvıf, ayrı ayrı asırlarda yaşamış ve biri Halvetilik diğeri Kadirilik yolunda gitmelerine rağmen hayatları da çektikleri çileler de birbirine paralellik arz etmiştir. Bunun dışında bazı şiirleri arasında da paralellikler görülmektedir. Metinler arası ilişkiler diyebileceğimiz bu özelliklerin ilki ve en göze çarpanı ise kullandıkları redif ortaklığıdır. Her iki şairin şiirlerinde kullandığı “çağıruram dost dost” redifi, öncel metin olan Niyâzî-i Mısrî'nin şiirinden doğrudan etkilendiğinin göstergesidir. Dost, sözlükte, sevilen kimse, yakın arkadaş, muhip, yâr; sevgili, mâşuka, mahbûb, mahbûbe anlamlarına gelmektedir (Parlatır, 2012). Klâsik edebiyatımızda ise cân, cânân, cânâne, yâr, dost, mahbûb, mahbûbe, habîb, ma'sûk, güzel, hûb, hûbân, sanem, büt, nigâr, server, şâh, şeh, hüsrev, sultân, mâh, meh, âfîtab, şûh, tabîb, dilber,

nâzenîn, dil-dâr, dil-rübâ, dil-ârâ, dil-nüvâz, gül-izâr, gül-endâm, meh-likâ, vs. kelimelerle de çoğu zaman istiare yoluyla ifade edilen sevgili ise, aşk tasavvufi olduğunda Cenab-ı Hak'tır (Pala thz: 437-438).

Niyâzî-i Mısırî (Kavruk, 2011: 30-31) ile Ahmed Kuddûsî'nin (Doğan 2013: 841-842) karşılaştırdığımız her iki şiirinde, “çağıruram dost dost” redifinin yanı sıra 33 adet ortak kelime ve imge düzeyinde benzerlik bulunmaktadır. Bu iki şiire yönelik benzerliği ilk akla getiren de “dost” kelimesi/mazmunudur. Bu iki metinden Niyâzî-i Mısırî'nin şiiri öncel metindir. Bilindiği üzere “Dost” kavramıyla genel olarak Allah kastedilir. Cenâb-ı Hakk Vücûd-ı Mutlak'tır. Kemâl- i Mutlak'tır. Cemâl-i Mutlak'tır. Hüsn-i Mutlak'tır. Aşk-ı zâtîsiyle bilinmeyi istemiş ve kâinatı yaratmıştır. İnsan ise ondan gelmiş ve ona kavuşmayı özlemektedir. İnsanoğlu acizdir. Allah, ilmiyle, kudretiyle her yeredir. Kul her yerde onu arar (Pala thz: 33-34). Aslında “çağıruram dost dost” nakaratı insanın acizliğinin ve her yerde onun arandığının işaretidir. Amaç “fenâ-fî'llâh”a erişebilmektir. Kuddûsî de bu nakaratla Niyâzî-i Mısırî'den etkilendiğini göstermektedir.

**Bakup cemâl-i yâre çağıruram dost dost**  
**Dil oldı pâre pâre çağıruram dost dost (M-1)<sup>1</sup>**

**‘Aşkuñ ile tolmuşam zühdümi yañılmışam**  
**Mest ü müdâm olmuşam çağıruram dost dost (M2)**

**Dost da'vetin gûş idüb çağıruram dost dost**  
**Deryâ gibi cûş idüb çağıruram dost dost (K-1)**

**Gönlüm diler yârını istemez ağıyârını**  
**Ârzûlar dîdarını çağıruram dost dost (K2)**

Her iki şiirde geçen bu beyitlerde “cemâl-i yâr, dîdâr, dost” ile “dil, gönül, mest ü müdâm, cûş etmek” göstergeleri arasında bir ilgi olduğu görülmektedir. Zira âşğın en büyük amacı “Cemâlullah”a erişmektir. Bir deniz gibi geniş ve berrak olan gönül bu şerefle heyecanlanır, şevke ve aşka gelir, coşar. Zira “Cemâl”, Allah'ın tecellisi yerine kullanılır. Onun tecellî ettiği yerde ise durgunluk olmaz, bir heyecan bir coşku gönül kıyılarını döver durur. Âşık da kendinden geçip coşkuyla feryat eder.

\*. Çalışmada kullanılan şiirler aşağıdaki yayınlardan alınmıştır. Beyit sonlarında parantez içindeki harf şairi, rakam ise ilgili şiirin beyit numarasını göstermektedir. (M1: Mısırî 1), (K1:Kuddûsî 1).

(M) Kavruk, Hasan (2011); *Malatyalı Niyâzî-i Mısırî Hayatı- Sanatı-Eserleri ve Divân-ı İlâhiyât Türkçe Şiirler ve Sözlük*, s. 30-31, Malatya.

(K) Doğan, Ahmet (2013); *Kuddûsî Divanı*, AkçağYayınları, s. 841-842, Ankara.



**Mescid ü mey-hânede hânede vîrânede**  
**Ka'be'de put-hânede çağıruram dost dost (M3)**

**İsmi yâd eylerem şugl-i evrâd eylerem**  
**Âh ü feryâd eylerem çağıruram dost dost (K3)**

Bu beyitlerdeki göstergeler ise “mescid, meyhâne, vîrâne, Kâbe, puthâne” ile bunların fonksiyonları olan zikir ve evratların çekilmesi arasında ilgi vardır. “Harâbât, vîrâne meyhâne, mescid” aynı anlamda kullanılır. Mutasavvıflar, harâbât’ı tekke olarak ele alırlar ve orada ilahi aşk şarabının içilip sarhoş olduğunu söylerler (Pala thz: 212). Buralarda Allah’ın adı zikredilir, zikr ü evradla meşgul olunur, ilahî aşkın acısıyla ah u enin edilir. Aslında “çağırarak” kelimesi her iki şiirde de zikretmek anlamındadır. Kuddûsî de yâd etmek, âh u feryâd etmek ve çağırarak kelimelerini zikretmek anlamında kullanmıştır.

Sular gibi çağ çağ tolaşuram tağ tağ  
**Hayrân** baña sayru sağ çağıruram dost dost (M4)

Döyemez dil hasrete tâkatim yok firkate  
Düşmişem bir **hayrete** çağıruram dost dost (K4)

Bu beyitlerdeki gösterge **hayrân** ve **hayret** kavramlarıdır. Aslında her ikisi de aynı kökten gelmektedir. Hayrân sözlükte “1. Şaşmış, şaşakalmış, şaşırılmış; hayrette kalmış; 2. çok tutkun; 3. afyon sarhoşu” anlamlarına gelmektedir. Hayret ise “şaşma, şaşırma, şaşakalma, ne yapacağını bilememe” anlamlarındadır (Develioğlu, 1980: 413 ). Âşık içinse, aşırı tutkun olma hâlini belirtir (Develioğlu, 1980: 59). Tasavvufta da fenâ-fi’llâha ulaşmak için katedilmesi gereken makamlardan olan hayret makamını aşanlara hayran denir. Hayran olmak, özellikle sevgilinin veya Allah’ın güzelliği karşısında esrar içmişçesine kendinden geçmek demektir (Pala thz: 220). Derviş ilâhî aşkın sarhoşluğuyla kendinden geçince sevgilisinin adını çağırır. Yine beyitlerde geçen dolaşmak, hasret, takati olmamak kavramları da dervişliğin özelliklerindedir. Zira Hak aşığı gerçek aşkı ve ona rehberlik edecek mürşid-i kâmilî bulana kadar dağ taş demeden gezer dolaşır. Hayatlarına baktığımızda her iki mutasavvıfın da Hakk’ı aramak için Mısır’a Hicaz’a kadar uzanan bir yolculuğa çıktıklarına şahit oluyoruz.

Geldüm cihâna **garîb** oldum **güle** ‘**andelîb**  
Her dem **çiğerler delüp** çağıruram dost dost (M5)

‘**İşk odına yanaram** dostuma irsem direm  
Seyr-i **dîdâr** isterem çağıruram dost dost (K5)

*Gül* ile *bülbül* klâsik şiirimizin iki önemli unsurudur. Tasavvufta da âşık ile maşuk dervişle Allah'tır. Bülbülün gece gündüz feryat etmesinin sebebi gülün açılışını görmektir (bkz. Pala thz: 90-91, 189-190). Âşığın bütün amacı ise didâr'a mazhar olmaktır. O da bunun için *dost dost* diyerek çağırır. Ayrıca bezm-i eleste vahdet âleminden ayrıldıktan sonra dervişin ruhu da gurbet ve kesret olan dünya âlemine düşmüştür. Asıl vatani olan vahdet âlemine olan aşkın ateşiyle yanarak feryad edip durur (Pala thz: 85).

**Dünyâ gamından geçüp yokluğa** kanat açup  
'**Aşk** ile dâ'im uçup çağıruram dost dost (M6)

Taldı **ummâna** gemim **yâreme** yok merhemim  
'**İşk** u **sevdâ** hem-demim çağırırım dost dost (K6)

Burada *yokluk* göstergesiyle *fenâ-f'illâh* kastedilir; Allah'ta yok olmaktır. Umman ise *vahdet* denizidir. Tasavvufî edebiyatta umman, deniz *vahdet*'i simgeler. Tasavvuf ehli, Allah'ı bir deniz, kâinatı da dalgalar olarak görür. Böylece dalgalar *mâsivâ* yani *kesreti* simgeler. *Mâsivâ*, Allah'tan gayri her şeydir. Yani dünya gamı, dervişin yaraları hep *kesret* ve *mâsivâ*dır. Dervişlerin yokluğa kanat açmaları, ummana dalmaları ise seyr ü süluk yani tasavvufî yolculuklarıdır. Burada her iki mutasavvıf da seyr ü süluklarına işaret ediyorlar. Aslında seyr ü süluk çok zorlu bir yolculuktur. Bu zorluklara karşı tahammül sınırlarını aşan durumlarda ise yardıma çağırılacak olan ancak Allah'tır (Pala thz: 451).

Aradığım cândadır **cânda** vü hem **tendedür**  
Bilür iken **bendedür** çağıruram dost dost (M7)

**Ad** u **sandan** geçmişem **cism** ü **cândan** geçmişem  
Dû cihândan geçmişem çağırırım dost dost (K7)

Bu beyitlerde Niyâzî-i Mısırî aradığının can ve tende hatta kendinde olduğunu söylerken vahdet-i vücut anlayışına işaret etmektedir. Kuddûsî ise her ne kadar aynı sözcükleri kullansa da farklı bir yerde olduğu izlenimini vermektedir. O aradığını cisim, can hatta dünya ve ahiretten de ilerde bir yerde aramaktadır.

**Geh** düşerem mutlaka **geh** asl u **geh** mülhaka  
Bakup kamudan Hakk'a çağıruram dost dost (M8)

Tıfl oluban ağlaram yüreğimi tağlaram  
**Gâh** sil olup çağlaram çağırırım dost dost (K8)

**Gâh** gül olup kokaram **gâh** od olup yakaram  
**Gâh** su olup akaram çağırırım dost dost (K9)

**Gâhi** olub mest-i câm söylemezem hiç kelâm  
**Gâhi** olub şâd-kâm çağırırım dost dost (K10)

Bu beyitlerde Niyazî-i Mısrî'nin etkisi **geh, gâh, gâhî** kelimelerinin tekrarında apaçık kendini gösteriyor. Beyitler arasındaki benzerlik sadece bu kelimeler düzeyinde olmayıp işlenen konu itibarıyla da benzerlik arz eder. Beyitlerde *telvin* makamındaki mutasavvıfın kendisini hissettiği hâller zikredilmektedir. Telvin renkten renge girme, boyanma, değişme ve kararsız olma demektir. Derviş seyr ü süluk yolunda oldukça telvin sahibi olacaktır. Zira o, bir hâlden diğer bir hâle yükselmekte, bir vasıftan diğer bir vasma intikal etmektedir (Kuşeyrî, 1991: 211).

Ayrıca şiirlerde “su” ile beraber “sil”(sel), “gönül” ile beraber “dil” göstergeleri de kullanılmıştır.

Sular gibi **çağ çağ** tolaşuram tağ tağ  
Hayrân baña sayru sağ çağıruram dost dost (M4)

Tıfl oluban ağlaram yüreğimi tağlaram  
Gâh **sil** olub **çağlaram** çağırırım dost dost (K8)

Gâh gül olub kokaram gâh od olub yakaram  
Gâh **su** olub **akaram** çağırırım dost dost (K9)

#### 4. Şekil ve Biçim Düzeyindeki Benzerlikler

Kuddûsî ile Niyâzî-i Mısrî'nin şiirleri konu bakımından aynı olduğu gibi şekil bakımından da benzerdir. Her ikisi de beyitler hâlinde ve 7+7=14'lü hece vezniyle yazılmıştır. Beyit sayıları ise Kuddûsî'de 13 beyit iken Niyâzî-i Mısrî'de 14 beyittir.

Şairlerin kullandıkları iç kafiyelerde benzerlikler fazladır. Ayrıca Kuddûsî'nin şiirindeki iç kafiyeler Niyazî'nin şiiri olan öncel metninde kullanılan zaman kipleriyle uyum içindedir.

Dünyâ gamından **geçüp** yokluğa kanat **açup**  
'Aşk ile dâ'im **uçup** çağıruram dost dost (M6)

Dost da'vetin gûş **idüb** çağırırım dost dost  
Deryâ gibi cûş **idüb** çağırırım dost dost (K1)

\*\*\*

Gökler gibi **dönerem** gün gibi **tolanıram**  
Devr ile **eğlenürem** çağıruram dost dost (M12)

İsmi yâd **eylerem** şugl-i evrâd **eylerem**  
Âh ü feryâd **eylerem** çağırırım dost dost (K3)

\*\*\*

Bakup cemâl-i **yâre** çağıruram dost dost  
Dil oldı pâre **pâre** çağıruram dost dost (M1)

Döyemez dil **hasrete** tâkatim yok **firkate**  
Düşmişem bir **hayrete** çağıruram dost dost (K4)

\*\*\*

Gökler gibi **dönerem** gün gibi **tolanıram**  
Devr ile **eğlenürem** çağıruram dost dost (M12)

Işk odına **yanaram** dostuma irsem **direm**  
Seyr-i dîdâr **isterem** çağıruram dost dost (K5)

Tıfl oluban **ağlaram** yüreğimi **tağlaram**  
Gâh sil olub **çağlaram** çağıruram dost dost (K8)

Gâh gül olub **kokaram** gâh od olub **yakaram**  
Gâh su olub **akaram** çağıruram dost dost (K9)

\*\*\*

‘Aşkuñ ile **tolmuşam** zühdümi **yañılmışam**  
Mest ü müdâm **olmuşam** çağıruram dost dost (M2)

Ad u sandan **geçmişem** cism ü cândan **geçmişem**  
Dû cihândan **geçmişem** çağıruram dost dost (K7)

\*\*\*

Hep görinen dost **yüzi** andan ayırmam **gözi**  
Gitmez dilümden **sözi** çağıruram dost dost (M10)

Görüşem ol **güzeli** gün gibi hüsnü **celî**  
Işk ile oldum **deli** çağıruram dost dost (K11)

Metinler arasılıkta ortak birliktelik ilişkileri açık ve kapalı olarak iki şekildedir. Bir metne yapılan gönderme, alıntı yapılan eserin yazarı belirtilerek ve alıntı yeri tırnak içerisinde verilirse açık; alıntı yapılan eserin ve yazarının adı belirtilmeden alıntı yapılırsa kapalı ilişki kurulmuş demektir. Alıntı ve gönderge açık; gizli alıntı ve anıştırma kapalı; yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme ise bir türev ilişkisine dayanan açık metinler arası biçimler sayılırlar (Aktulum, 2000: 94). Bunlardan açık biçimleri tespit etmek kolay ise de kapalı olanların anlaşılması bir altyapıyı gerektirir (Aktulum, 2000: 109). Yoksa eserin bu özelliği ortaya çıkmayacaktır.

Her iki şiiirde biçimsel olarak yer alan ortak birliktelik ilişkilerinde en belirgin özellik gönderge niteliğindeki “çağıruram dost dost” redifidir. Kullanılan ifade, söyleyiş, kavram ve mazmun kullanımı bağlamında ise gönderge,

niteliğinde kullanım söz konusu değildir. Açık metinler arası biçimlerden öykünme ise şekil olarak görülmektedir. Metinler arasında gizli alıntı ise görülmemektedir.

Her iki şiir için söylediklerimizi bir tablo hâlinde gösterirsek benzerlikleri daha iyi görebiliriz:

	Niyâzî-i Mısrî	Ahmed Kuddûsî	Niyâzî-i Mısrî	Ahmed Kuddûsî
KELİME	1.cemâl 2.bak- 3.yâr 4.dil 5.‘aşk 6.mest 7.su 8.hayrân 9.gibi 10.çağır- 11.baña 12.dünyâ 13.gül 14.geç- 15.yokluk 16.ile 17.cân	1.dîdâr 2.gûş et- 3.dost 4.gönül 5.‘aşk 6.mest 7.su 8.hayret 9.gibi 10.çağır- 11.baña 12.cihân 13.gül 14.geç- 15.yok 16.ile 17.cân	18.hem 19.gâh 20.düş- 21.ol- 22.görin- 23.deryâ 24.gün 25.söz 26.dem 27.kok- 28.ten 29.ile 30.çağ çağ 31.derd 32.geldüm 33.düş-	18.hem 19.geh 20.düş- 21.ol- 22.gör- 23.deryâ 24.gün 25.kelâm 26.zamân 27.kok- 28.ten 29.ile 30.çağla- 31.devâ 32.giderem 33.düş-
MAZMUN/ İMGE	1.Deryâ, 2.dil,	1.Deryâ, 2.gönül,	3.yâr, 4.su	3.yâr, 4.su
TEMA	1.İlâhî aşk	1.İlâhî aşk		
BİÇİM	7+7=14’lü hece vezni. Aynı redifli (Çağırırım dost dost)	7+7=14’lü hece vezni. Aynı redifli (Çağırırım dost dost)		
ETKİLENME TÜRÜ	Gönderge, Öykünme	Gönderge, Öykünme		

### Sonuç

İnsanlık kadar eski olan metinler arası etkileşim hayatın her alanında yaygındır. Edebî metinlerde ise intihale varan bir durum olmadığı müddetçe övülmüş bir eylemdir. Bu sayede bilim dünyası var olan bilgilere farklı açılardan

bakarak yeni yorumlara ulaşip kendisini geliştirebilir. Bu ise istenilen bir şeydir. Zira biriken bilgiler ve yapılan yorumlar yeni bakışlara kapı açacaktır. Bu da her alanda ilerlemeye katkı sağlayacağı anlamına gelir. Bu bağlamda dinî-tasavvufî edebiyatta önemli bir yere sahip olan ve ele aldığımız şiiirlerinde gerek vezin, konu, kavram gerekse ortak kelime ve redif kullanımlarıyla birbirlerinden etkilendikleri görülen XVII. yüzyıl şairi Niyâzî Mısrî ile XIX. yüzyılda yaşayan Ahmed Kuddûsî'nin şiiirleri arasındaki metinler arasılık ele alınmıştır. Bununla şairlerin şiiirlerini oluşturmada geçirdikleri aşamalara dikkat çekilmeye ve okurun şiiiri hissetmesine katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Zira Niyâzî-i Mısrî gibi bir şairin başka şairleri etkilemesi gayet doğaldır. Buna göre Ahmed Kuddûsî ve Niyâzî-i Mısrî'nin "çağıruram dost dost" redifli şiiirlerinde metinler arası olarak 33 kadar sözcük ve imge düzeyinde benzerlikler olduğunu gördük. Ayrıca metinler arası etkilenme türlerinden olarak da hem vezin hem de redif ölçüğünde gönderge ve öykünmeyi de tespit ettik. Şunu da belirtmek gerekir ki, Kuddûsî'nin şiiirinin bir beyit eksik olması dikkatimizi çekmişti. Bu ise kanaatimizce şairin, Niyâzî-i Mısrî Dîvânı'nın, bu şiiiri 13 beyit olarak kaydeden farklı bir nüshasındaki şiiirden etkilendiğinden olmalıdır.

#### Niyâzî-i Mısrî

7+7=14

- 1- Backup cemâl-i yâre çağıruram dost dost  
Dil oldı pâre pâre çağıruram dost dost
- 2- 'Aşkuñ ile tolmuşam zühdümi yañılmışam  
Mest ü müdâm olmuşam çağıruram dost dost
- 3- Mescid ü mey-hânede hânede vîrânede  
Ka'be'de put-hânede çağıruram dost dost
- 4- Sular gibi çağ çağ tolaşuram tağ tağ  
Hayrân baña sayru sağ çağıruram dost dost
- 5- Geldüm cihâna garîb oldum güle 'andelîb  
Her dem ciğerler delüp çağıruram dost dost
- 6- Dünyâ gamından geçüp yokluğa kanat açup  
'Aşk ile dâ'im uçup çağıruram dost dost
- 7- Aradığım cândadur cânda vü hem tendedür  
Bilür iken bendedür çağıruram dost dost
- 8- Geh düşerem mutlaka geh asl u geh mülhaka  
Bakup kamudan Hakk'a çağıruram dost dost

- 9- Tolunmaz ol hâl ü had mine'l-ezel tâ ebed  
Oñılmaz aslâ bu derd çağıruram dost dost
- 10- Hep görinen dost yüzi andan ayırmam gözi  
Gitmez dilümden sözi çağıruram dost dost
- 11-Deryâ olunca nefes pârelenince kafes  
Tâ kesilince nefes çağıruram dost dost
- 12-Gökler gibi dönerem gün gibi tolanıram  
Devr ile eğlenürem çağıruram dost dost
- 13-Ne yirdeyem ne gökde ne öliyem ne zinde  
Her yirde her zamânda çağıruram dost dost
- 14-Geldüm o dost ilinden koka koka gülünden  
**Niyâzi**'nüñ dilinden çağıruram dost dost (Kavruk 2011: 30-31)

Ahmed Kuddûsî

7+7=14

- 1- Dost da'vetin gûş idüb çağırırım dost dost  
Deryâ gibi cûş idüb çağırırım dost dost
- 2- Gönlüm diler yârını istemez ağyârını  
Ârzûlar dîdarını çağırırım dost dost
- 3- İsmiñi yâd eylerem şugl-i evrâd eylerem  
Âh ü feryâd eylerem çağırırım dost dost
- 4- Döyemez dil hasrete tâkatim yok firkate  
Düşmişem bir hayrete çağırırım dost dost
- 5- 'İşk odına yanaram dostuma irsem direm  
Seyr-i dîdâr isterem çağırırım dost dost
- 6- Taldı ummâna gemim yâreme yok merhemim  
'İşk u sevdâ hem-demim çağırırım dost dost
- 7- Ad u sandan geçmişem cism ü cândan geçmişem  
Dû cihândan geçmişem çağırırım dost dost
- 8- Tıfl oluban ağlaram yüreğimi tağlaram  
Gâh sil olub çağlaram çağırırım dost dost
- 9- Gâh gül olub kokaram gâh od olub yakaram  
Gâh su olub akaram çağırırım dost dost

10-Gâhi olub mest-i câm söylemezem hiç kelâm  
Gâhi olub şâd-kâm çağırırım dost dost

11-Görmişem ol güzeli gün gibi hüsnü celf  
‘Işk ile oldum deli çağırırım dost dost

12-Hicre olub mübtelâ bulmadım aslâ devâ  
Ârzûlayuban likâ çağırırım dost dost

13-Dindi **Kuddûsî** baña giderem dostdan yaña  
Turmayub subh u mesâ çağırırım dost dost (Doğan 2013: 841-842)

#### KAYNAKÇA

- Abdulkerim Kuşeyri (1991); *Kuşeyri Risâlesi*, (haz. S. Uludağ), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, Kubilay (2000); *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Aykanat, Timuçin (2012); “Bilginin Malzeme Olarak Kullanıldığı Sanatlar İle Metinlerarasılık Arasındaki Bağlantılar”, *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, Volume 5 Issue 4, p. 11-31, August 2012.
- Aykanat, Timuçin (2012); “Bilginin Malzeme Olarak Kullanıldığı Sanatlar İle Metinlerarasılık Arasındaki Bağlantılar”, *International Journal of Social Science* Volume 5 Issue 4, p. 11-31, August 2012.
- Aytaç, Gürsel (2003); *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit (1980); *Osmanlıca- Türkçe Lügat*, Doğu Matbaası, Ankara.
- Doğan, Ahmet (2013); *Kuddûsî Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ekiz, Tevfik (2007), “Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47, 2 (2007) 119-127.
- Gökalp-Alpaslan, Gonca (2009); “Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemâl Süreyya Şiirinin Bileşenleri”. *Turkish Studies*, Volume 4 / 1-I Winter, s. 435-463.
- Holbrook Victoria R. (2014); *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kara, Mustafa (1994); *Niyazi-î Mısri*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Kavruk, Hasan (2011); *Malatyalı Niyâzi-î Mısri Hayatı- Sanatı-Eserleri ve Divân-ı İlâhiyât Türkçe Şiirler ve Sözlük*, Malatya, 30-31.
- Kıran (Eziler), Ayşe-Kıran, Zeynel (2011); *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Ferhat (2017); “Metinlerarası İlişkilerin Klâsik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*, Yıl 3, 2017, 71-88.
- Pala, İskender (1989); *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Parlatır, İsmail (2012); *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınları, Ankara.
- Saraç, Yekta (2010); *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul.
- Somuncu, Selim (2016), “Metinlerarasılık ve Şiirde Gelenek Açısından Fuzûlî ile Şükûfe Nihal Üzerine Bir İnceleme”, *F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 26, S. 1, s. 59-73, Elazığ.
- Uludağ, S.-Köksal, M.A. (2002); “Kuddûsî Ahmed Efendi” md., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 26, Ankara.



## KAŞKAY TÜRKLERİ, TÜRKÇESİ VE MİRZA MEZUN

Uzm. Gökçen DURUKOĞLU\*

**Öz:** Bugün İran'ın güneyinde, merkezi Şiraz olan Kaşkay İli bölgesinde yaşayan Kaşkay Türkleri, Türk kültürünü İran coğrafyasında sürdüren Türk halklarından biridir. Sanat ve edebiyatın özellikle de şiirin hayatlarında önemi büyük olan Kaşkay Türkleri, Oğuz Türklerindedir; Kaşkay Türkçesi de Oğuz grubu Türk lehçelerindedir.

Bugün Kaşkay Türkçesi ile söylenmiş, yazılmış en güzel şiirlerin sahibi Mirza Mezun'un şiirleri küçüğünden büyüğüne Kaşkay Türklerinin hafızasında yaşamaktadır. Elbette ki Mezun, Kaşkay edebiyatının önde gelen en önemli isimlerindedir. 19. yüzyılda yaşayan Mezun'un şiirleri, uzun yıllar göçebe bir yaşam tarzını benimseyen Kaşkay Türklerinin sözlü edebiyatlarında yaşamış, nesilden nesile aktarılmış ve 20. yüzyılın ortalarında derlenerek kayıt altına alınmıştır.

Şiirlerinde temiz bir Türkçe kullanan Mezun'un şiirleri oldukça çeşitli temalar üzerine söylenmiş zengin bir yelpazeye sahiptir.

**Anahtar Kelimeler:** İran Türkleri, Türk dili, Kaşkay Türkçesi, Mirza Mezun.

### KAŞKAY TURKS, TURKISH AND MİRZA MEZUN

**Abstract:** Today, the Kaşkay Turks living in the south of Iran, in the Kaşkay Province region whose center is Shiraz, are one of the Turkish peoples who maintain the Turkish culture in the Iranian geography. Kaşkay Turks, who have great importance in the lives of art and literature, especially poetry, are among the Oghuz Turks; Kaşkay Turkish is also one of the Turkish dialects of the Oğuz group.

Today, the poems of Mirza Mezun, who is the owner of the most beautiful poems written and sung in Kaşkay Turkish, live in the memory of Kaşkay Turks, from small to large. Of course, Mezun is one of the most prominent names in Kaşkay literature. The poems of Mezun, who lived in the 19th century, lived in the oral literatures of the Kaşkay Turks, who adopted a nomadic lifestyle for many years, were passed down from generation to generation and were compiled and recorded in the middle of the 20th century.

Mezun's poems, who use a clean Turkish in his poems, have a rich range of poems on various themes.

**Key Words:** Iranian Turks, Turkish language, Kaşkay Turkish, Mirza Mezun.

### Kaşkay Türkleri

Dünya üzerinde Türklerin yoğun olarak yaşadığı devletlerden birisi de İran'dır. Bugün Azerbaycan Türkü, Kaşkay, Türkmen, Halaç, Karapapak gibi

ORCID ID : 0000-0002-8896-2102

DOI : 10.31126-akrajournal.794421

Geliş tarihi : 13 Eylül 2020 / Kabul tarihi: 16 Eylül 2020

\* Doktora Öğrencisi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı.

isimlerle sanki başka başka milletlermiş gibi gösterilmeye çalışılan bu Türk soyları, İran'da demografik üstünlüğe sahip, 35 milyonluk tek milletin soydaşlarıdır. Bu soydaşlardan Kaşkay Türkleri, İran'ın güneyinde, merkezi Şiraz olan, güneyde Basra Körfezi ile kuzeyde Zagros Dağları ile çevrili bölgede yaşayan, 35 – 40 milyonluk Türk nüfusu içerisinde yaklaşık 3 - 3,5 milyon kadardır.

Kaşkay Türklerinin nüfusları ile ilgili son kayıtlar şöyledir: İç göç ile İran içinde dağınık hâlde yaşayan Kaşkaylar ile yurt dışına göç eden Kaşkayları da bu sayıya eklersek ve yanı sıra İran nüfus sayımlarının pek de gerçek rakamları yansıtmadığı göz önüne alınır, yaklaşık 4.500.000 Kaşkay nüfusunun varlığından söz etmek mümkün görünmektedir (Doulatabadi, 2017: 41-42).

Dünya Türklüğünün, özgün bir kimliğe sahip olan ama uzun yıllar göçebe hayat tarzını devam ettirdikleri için son birkaç yüzyıla kadar yazılı tarihe ve edebiyata sahip olamayan boylarından biri Kaşkay Türklerinin, bugün yaşadıkları İran'ın güney vilayetlerine, İli Kaşkai olarak adlandırılan bölgeye, nereden geldikleri ve yerleştikleri hakkında kesin bilgiler mevcut değildir.

Kaşkay Türklerinin İl, Tayfa, Tire, Bonku, Bile gibi sosyal tabakaları vardır. Bu tabakaların en büyüğü İl'dir ve İlhan tarafından yönetilir (Ataizi, 2011:127).

Âşıklar, çençiler, sarbanlar gibi çeşitli adlarla anılan Kaşkay sanatçıları çekur, kerenay, ney adı verilen müzik aletlerini çalarlar. Şii gelenek içerisinde, Caferi mezhebine mensup olan (Buran, 2010: 203) Kaşkay Türklerinde musikinin yanı sıra halk oyunları, dokumacılık, şiir, edebiyat, şehname okuyuculuğu gibi sanat ve zanaat dalları da önemlidir.

Kaşkay edebiyatında Mezun'un yanı sıra ilk Kaşkay şairi, Farsça divan sahibi Nisar, Türkçe şiirler yazan Kul Oruç, Hüsrev Bey Karakanlı, Kaneri, Yusuf Ali Bey Karakanlı, Üstat Muhammed İbrahim, Hüseyin Ali Bey Bayat adları sayılabilecek diğer şairler arasındadır (Doulatabadi, 2017:143).

### **Kaşkay Türkçesi**

Kaşkay Türkçesinin Türk dilinin hangi koluna ait olduğu konusunda farklı araştırmacılar tarafından farklı görüşler ileri sürülmüştür. İleri sürülen bu görüşlerin ortak yönü Kaşkay Türkçesinin Güney Türkçesi içerisinde olduğudur.

Kaşkay Türkçesi üzerine yapılan son çalışmalardan birisi olan *Kaşkay Türklerinin Dili* kitabında Dilek Erenoğlu Ataizi, "Kaşkay Türkçesi, Oğuz grubu içinde yer alan bununla birlikte aynı coğrafyada ve aynı dil grubunda bulunan Azerbaycan, Türkmen, Hamse, Horasan Türklerinin dilinden farklılıklar göstermektedir. Kaşkay Türkçesi, Azerbaycan Türkçesinin bir ağı gibi görünmektedir." (Ataizi, 2017: 53) yorumunu yapmaktadır.

Kaşkayların kökeni hakkında oldukça çeşitli görüşler olmakla birlikte Yaşar Kalafat'ın "Kaşkay adı iki kelimedenden oluşmaktadır: Kaş ve Kayı. Kaş, akıncı birlik demektir. Kayı ise 24 Oğuz boyundan biridir." (Kalafat, 2005: 98) açıklamasında belirttiği gibi Kaşkay Türkleri Oğuz Türklerindedir. Kaşkay Türkçesi de Oğuz grubu Türk lehçelerindedir. Aynı zamanda Oğuz grubu Türk lehçeleri içerisinde Azerbaycan Türkçesi ile benzerlikler göstermektedir. Bu benzerliklerden bazıını şöyle sıralayabiliriz:

Azerbaycan Türkçesinde bazı ön ses b'ler m'dir. Men (ben), min (bin), muna (buna), moynuz (boynuz). (Buran vd., 2014:102) Aynı kullanımlar Kaşkay Türkçesinde de mevcuttur. Min- (bin-), men (ben), miñ (bin), mu (bu) (Çelik-Durukoğlu, 2016: 79) gibi.

Azerbaycan Türkçesinde Türkiye Türkçesinde bazı kelimelerin başındaki y sesi bulunmaz. İl (yıl), ıldırım (yıldırım), ilan (yılan), ulduz (yıldız), uca (yüce), üz (yüz), ürek (yürek) (Buran vd., 2014:102) gibi. Aynı kullanımlar Kaşkay Türkçesinde de mevcuttur. Üz (yüz), üreg (yürek), iğid (yiğit), ut- (yut), il (yıl), ilan (yılan), ük (yük), ulduz (yıldız), üce (yüce), üngül (yünkül) (Çelik-Durukoğlu, 2016: 83) gibi.

Kelime başındaki bütün kalın k sesleri, Azerbaycan Türkçesinde g olur: gara, galın, gardaş, giz. (Buran vd., 2014:102). Benzer kullanımlar Kaşkay Türkçesi için de söz konusudur: goca, güstah, gaygu, gaz (Çelik-Durukoğlu, 2016: 79-80).

Azerbaycan Türkçesinde kelime sonunda b, c, d, g sesleri bulunabilir. Bu durum Arapça ve Farsça kelimelerde olduğu gibi bazı Türkçe kelimelerin sonunda da olabilir: kitab, elac, megsed, kend, reng, alıb, durub, dörd, süd, ac (Buran vd., 2014:102) gibi. Benzer kullanımlar Kaşkay Türkçesi içinde de vardır: mekteb, talib, tabib, bilib, süd, kurd, işid-, unud-, dörd, ac, akac, feleg, ayag, dudag, büyüg, olug, mercimeg, çiçeg... (Çelik-Durukoğlu, 2016: 80-81) gibi.

Azerbaycan Türkçesinde bazı ünlü ile başlayan kelimelerin başında bir h sesi türemiştir: hür- (ür-), hürk- (ürk-), hör- (ör-), hörgü (örgü), hörümcek (örümcek), hayva (ayva) (Buran vd., 2014: 102) gibi. Kaşkay Türkçesinde de hegerle- (eğerle-), hürag (yürek) (Çelik-Durukoğlu, 2016: 83) gibi kullanımlar mevcuttur.

Azerbaycan Türkçesinde kelime sonunda g olarak yazılan ancak h olarak telaffuz edilen kalın k sesleri Kaşkay Türkçesinde de x ile telaffuz edilmektedir. Azerbaycan Türkçesinden torpax, uzax, olarax, aldix, alacax (Buran vd., 2014: 102) örneklerine karşılık Kaşkay Türkçesinden çih-, yoh, bah-, çoh, so-vuh, ah-, korh- (Çelik-Durukoğlu, 2016: 78) sözcükleri örnek verilebilir.

Azerbaycan Türkçesinde bol miktarda görülen göçüşme olayı Kaşkay Türkçesinde de tespit edilmiştir. Azerbaycan Türkçesinde yarpax, arvad,

körpü, torpax, eskik, öskür- (Buran vd., 2014:102) şeklinde örneklendirilen ses olayı Kaşkay Türkçesinde de torpak, çelpak (çıplak), arvad (Çelik-Durukoğlu, 2016: 86) gibi kullanımlarla örneklendirilebilir.

Hem yaşadıkları coğrafyada farklı dil ve kültürlerin birbirlerine etkileri hem de Farsçanın etkisi ile Kaşkay Türkçesinde sınırlı da olsa kayıplar söz konusudur (Ataizi, 2017: 55).

### **Kaşkay Şairi Mirza Mezun ve Edebi Kişiliği**

Şiir ve edebiyatın Kaşkay Türklerinin yaşantısında özel bir yeri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun en büyük delillerinden birisi 1830 – 1895 yılları arasında Kaşkay ilinde yaşayan ve asıl adı Mirza Muhammed İbrahim Han olan Mirza Mezun’un şiirlerinin Kaşkayların sözlü geleneklerinde yaşatılması ve nesilden nesile aktarılmasıdır.

Mezun’un şiirleri, Kaşkay Türkü Şehbaz Şehbazi tarafından Kaşkay coğrafyasından, Kaşkay Türklerinin sözlü geleneklerinden 35 yıllık bir süreç içerisinde derlenerek 1948 yılında ilk defa kitaplaştırılmıştır. Şehbaz Şehbazi aynı zamanda eserinin başına Mirza Mezun ile ilgili bilgilerin yer aldığı bir giriş bölümü de eklemiştir. Buna göre ilk şiirlerinde “Mahzun” mahlasını kullanan Kaşkay Türklerinin büyük şairi Mirza Mezun’a “Mezun” mahlasını zamanın şehzadesi Mesut Mirza vermiştir. Şehzade Mesut tarafından kısa bir sınava tabii tutulan şairimiz, iyi bir şairin doğaçlama şiir söyleyebilme yeteneğine sahip olması gerektiğini belirten şehzade için *Zillü’s-Sultân Âtlaruna* şiirini okur:

*Zillü’s-Sultân Âtlaruna*

*Bugün şehr-i Sifâhân fi’l-hakikat şirk-i rıdvândır*

*Çerâğ-ı çeşm-i İrân pâ-y-i taht-ı zillü’s-sultândır*

*Özi şeh, âtâsı şeh, şâh-zâde pâdişeh oğlu*

*Kê neslen ba’dü-i neslen vâriş-i mülk-i Süleymândır*

*Çıhan demler cihân peymâlar istabl-ı mübârekden*

*Hâmu veznân, hâmu harsân, hâmu cüderânî nesmândır*

*Şekîl u nâzik u hoşreng u süm fülâdu bırağdum*

*Bâ-hûş tarlân, yiriş cîrân, cecik su’bân düş âslândır* (Çelik–Durukoğlu, 2016:172).

Şiiri çok beğenen şehzade, “Bundan sonra Mahzun yerine Mezun mahlasını kullan.” der. “Bir konuda eğitim görmüş, söz söyleme yetkinliğine erişmiş kişi” anlamında “Mezun” şairimizin mahlası olmuştur, artık (Şehbazi, 1367-1948: 32).

Çok güçlü bir şair olan Mezun’un Türkçe şiirlerinin yanı sıra Farsça şiirleri de vardır. Hatta onun şiirlerini Kaşkay coğrafyasından derleyerek yayınlayan

Kaşkay Türkü Şehbaz Şehbazi, Mezun'un Lorca<sup>1</sup> şiirlerinin bulunduğu bilgisini de paylaşır (Şehbazi, 1367-1948: 34-35).

Türkçe şiirlerinde Mezun'un oldukça cesur bir kalemi vardır. Pek çok devlet erkânını, korkusuzca eleştirmekten çekinmemiştir. Bu şiirlerinde oldukça sert bir üslubu benimserken Kaşkay Türkçesinin en güzel örnekleri arasında sayılabilecek güzelleme tarzında yazdığı şiirlerinde ise oldukça sevecen, uysal bir üslup benimsemiştir:

*Men görmüşem sening kimin âz şîrîn  
Sözüng şîrîn sohbet şîrîn sâz şîrîn  
'İşveng şîrîn, gamzeng şîrîn nâz şîrîn  
Şîrîn şîrîn âldung şîrîn cânımı* (Çelik – Durukoğlu, 2016: 153).

Mezun, şiirlerinde Köroğlu Destanı'ndan, Şah Hatayi'nin şiirlerinden, Kerem ile Aslı hikâyesinden, Nebati Divanı'ndan, Fuzuli Divanı'ndan bahsetmekle kalmamış aynı zamanda onun şiirlerinde Türklerin manevi hayatına asırlarca hükmeden Ahmet Yesevi ve Yunus Emre'nin şiirlerinden de haberdar olduğuna dair, onların düsturlarının Kaşkay ilindeki temsilcisi olduğuna dair de ipuçları vardır:

*Pir-i Türkistan Hoca Ahmet Yesevi der ki:  
Âlimlerge kitab kirek sûfilerge mescit kirek  
Mecnûnlarğa Leylâ kirek ming sin ok kirek sin* (Ercilasun, 1985:

176).

Bu söylem Yunus Emre'de,

*Sûfilere sohbet gerek ahîlere ahret gerek  
Mecnûnlara Leylâ gerek bana seni gerek seni<sup>2</sup> biçimindedir.*

Ma'zun da ise,

*'Âkıllara yâ cehennem yâ behişt  
Dîvâneye hâh cehennem hâh behişt  
Sizing için hûr u gilmân bâ-behişt  
Mene leylî viring beyâbânımı* (Çelik – Durukoğlu, 2016:153) şeklinde vücut bulmuştur.

Mezun, şiirlerinde öncelikli olarak Türkçeyi kullandığını, kendisi “İhtimâm iyledi yıkdı kitâbum / Türkî dilde her su'alüm cevabum / Kocalugdır geçdi 'ahd-ı şebâbum / Târîh sövüşüb ming üç üz bir il” (Çelik –Durukoğlu, 2016: 176) dizeleri ile dile getirir.

Onun şiirlerinde aşk, din, tasavvuf, zamanın geçiciliği, gurbet, sevgilininin

1. İran'da kullanılan etnik dillerden birisi.

2. Türk Dili, Sayı 1991/480, Yunus Emre Özel Sayısı, s. 452.

güzelliği, çaresizlik, yalnızlık, ayrılık acısı, felekten şikâyet, dua, ölüm, sosyal eleştiri gibi oldukça geniş bir yelpazenin tematik zenginliği vardır. Bu anlamda farklı duyguların dile getirildiği şiirlerden bazı dörtlükler şöyle örneklendirilebilir:

İnsanın anı yaşamadan veya yaşayamadan yaşlandığını düşünmesi, akıp giden zamanla birlikte sahip olduğumuz veya olmaya çalıştığımız değerlerin de akıp gitmesi, insanın kendini koca dünyada, evrende küçük ve yalnız hissetmesi, tutamıyorum zamanı gibi sözlerin içimizde birikmesi, birikip dağ gibi büyümesi, kalıcılığın bir türlü içimize yerleşmemesi fanilik duygusunun somut halleridir. Bütün bu somutluklar içinde Mezun da dünyanın iyilikleri ile kötülükleri ile geçip gideceği inancındadır. *Hani?* şiiri bu duyguların ifadesidir:

*Dünyâ güzer-gâhdır her gelen geçer  
‘Ömrüng kârvândır dem-â-dem geçer  
Hâmûdân geçibdir bizden de geçer  
Ma’zûn bi-câ çeker merg intizârı – Hani? (Çelik – Durukoğlu, 2016:*

161).

Mezun; aşk temalı şiirlerinde, beşeri aşkın en imkânsızından, cinselliğin en rahat ifadelerine kadar genişleyen yelpazede duygu ve düşüncelere yer vermiştir. Mezun, yeri geldiğinde sevgiliyi bir misafir olarak görmüş, yeri geldiğinde ise sevenin sevgiliden ayrı iken namazda bile gözünün olmayacağını anlatmıştır. *Çıh ta ‘Âlem Göre* şiirinde olduğu gibi:

*‘Aşık olan hayâli ne, fikri ne  
Yârdan âyrı namâzı ne, zikri ne  
Yimemiş ni’meting Ma’zûn şükri ne?*

*Mümkün olmaz yirde bulang mâhı sen - Çıh ta ‘Âlem Göre (Çelik – Durukoğlu, 2016:142).*

Onun şiirlerinde hem vatana hem sevgiliye hasret dile getirilen duygular arasındadır. *Hasretli Bülbül* şiirinde olduğu gibi:

*Dokuz ây hasretli şeydâ bülbülem  
Gonçeden âçulmaz güllerüm benim  
Ne hayâl eyleyem danuşam gülem*

*Felek uzâk salmuş yollarum benim - Hasretli Bülbül (Çelik – Durukoğlu, 2016:144).*

Şiirlerinde çoğunlukla alçakgönüllü bir hava sezilmektedir. Mezun’un şiirlerinde, rint meşrep tavrının yanı sıra zaman zaman, görünenin ardındaki görünmeyeni, söylenenin ardındaki söylenmeyeni kast ettiğini de görüyoruz. Ço-

gunlukla az sözle çok şey ifade etmenin kaygısı içerisinde. Bu hayata bakışına da yansımıştır. “An” önemlidir ve yaşanmalıdır. “Söz” önemlidir ve düşünülmalıdır. *Ara Söz* şiiri ile Yunus terbiyesine yakınlığı da gözden kaçmamaktadır:

*Bir söz düzdekini çahardır daga*

*Bir söz dagdakini indirer бага*

*Gid sözüm künhüna başdan ayaga*

*Ângla gönderirem, hârdan hâra söz - Ara Söz* (Çelik – Durukoğlu, 2016:185).

Sevgilinin güzelliğini anlattığı şiirlerinde Divan şairlerinin çoğunu gölgede bırakacak kadar hatta en güçlüleri ile yarışacak kadar başarılı ve etkileyicidir, Mezun. Halk şiirinde bolca örnekleri olan dedim – dedi tarzındaki şiirlerin örneklerini de veren şairimizin şiir kültürü oturmuş bir şair olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır:

*Didim: güzel saçung kemend-i ‘anber*

*Didi: halka halka müşkîn tınâbdır*

*Didim: zülfüng olub özüngde çenber*

*Didi: biri ‘akreb biri meh-tâbdır*

*Didim: rûşen özüng nedir? Didi: ây*

*Didim: kemân kaşung nedir? Didi: yây*

*Didim: diling danuşmağa vîrer rây*

*Didi: işâreynen sû’âl cevâbdır – Didim: Didi:* (Çelik – Durukoğlu, 2016: 213).

İnsanoğlunun hayatı boyunca en çok hissettiği duygulardandır çaresizlik ve yalnızlık. Bu duygular Mezun’un şiirlerinde de kendilerine yer bulur:

*Gamlı gönlüm şâdluk senden beridir*

*Çahbe felek râh-ı çâre idib teng*

*Öz karâ bahtımnan şekve yiridir*

*Gücüm çadmaz feleginen idem ceng - Yol Uzagdır* (Çelik – Durukoğlu, 2016:148).

*Bir cem’ idig hâl bir idig hayâl bir*

*Hiç bilmezdig gam u gussa merg u mîr*

*Harîfler gitdiler meclisden bir bir*

*Ma’zûn dir sohbetim beyâbân oldı - Gine Dile Geldi* (Çelik – Durukoğlu, 2016:136).

Mezun, kendi hayatından süzdüğü tecrübelerini, yaşadıklarından öğrendiklerini *Oglum!* şiirinde, kendi evladına aktarırken aslında bütün insanlıktır, tecrübelerini aktarmaya çalıştığı:

*Tahsîl id hâsıl id ‘ilm-i yakîni  
Namâzı, tâ’ati, îmânı dîni  
Sarfesiz geçirdme âğşamı günü*

*Gice gündüz ohuyuban yâz oglum – Oglum* (Çelik – Durukoğlu, 2016: 170).

Anadan, atadan, diyardan, vatandan, evlattan, yüce varlıktan, yardan ayrılık... Mezun’un şiirlerinde beşeri sevgiliden ayrılık ciddi bir hacimle karşımıza çıkmaktadır. Aşk temalı şiirlerinin çoğunda da yine bu duygu kendisini kimi zaman açık, kimi zaman gizli bir şekilde hissettirmektedir:

*Hâb iççinde elimneydi dolı câm  
Bir terk-i mey-perest yâduma düşdi  
Göreng hârâ çeke bizim ser-encâm*

*Özi mest, gözi mest yâduma düşdi - Yâduma Düşdi* (Çelik – Durukoğlu, 2016:191).

Talihten, zamandan, felekten şikâyet Mezun’un şiirlerinde hacimli bir yer tutmaktadır. *Terse Dîvân* şiiri feleğin, zamanın, her şeyi “yalan” kıldığını, hiçbir hatıranın değerini bilmediğini anlatması bakımından güzeldir:

*Müneccimler terk iylayub hûrd u hâb  
Tanur ‘âlemi âsmâni ider bâb  
Zîc bir ‘aks baklanur devre usturlâb*

*Felek ne gerçeği yâlân idmedi? - Terse Dîvân* (Çelik – Durukoğlu, 2016:149).

*Gezdiren Var* şiiri Mezun’un, anlamın derinliklerde olduğu, anlam içinde anlamın olduğu şiirlerinden birisidir. İlk dizesi ile şair, gerçekleri aramaya çıktığını, hakikatleri (varlık ile ilgili hatta evrenin varlığı ile ilgili hakikatleri) bilmek istediğini, bunun için de basiretli bir göze ihtiyaç olduğunu belirtir. “Sırr-ı pinhân” tamlaması ile sırlar içindeki sırlara işaret edilmiş, evrendeki ilk hareketleri gerçekleştirenin, gezdirenin, asıl güç, ilahi güç olduğuna kanaat getirilmiştir:

*Çoh isterdim bilmiş olam hakîkat  
O işler ki çarh-ı gerdûn görerdi  
Her kimde olsaydı çeşm-i basîret  
Göz âçuban sırr-ı pinhân görerdi*



*Gezdiren var gezer çarh-ı âsmân  
Perreye su deger gezer degirmân  
Her derde ki 'ilâc olsaydı dermân  
Hem Âresto hem Eflâtun görerdi - Gezdiren Var (Çelik – Durukoğlu,  
2016:157).*

### **Sonuç**

Bugün İran coğrafyasında Azerbaycan Türkleri, Türkmenler, Horasan Türkleri, Halaçlar ve Sungur Türkleri ile birlikte Kaşkay Türkleri de Türk dili ve kültürünü yaşatmaktadırlar. Son yıllara kadar yaygın bir şekilde konar – göçer bir hayat tarzını benimseyen Kaşkay Türklerinin yaşantısında sözlü edebiyat ürünleri büyük bir yer tutar.

Kaşkay Türklerinin en büyük şairlerinden Mirza Mezun'un da şiirleri derlenip kitaplaştırılmadan evvel uzun yıllar Kaşkay Türklerinin sözlü kültürlerinde, hafızalarında yaşamış, yaşatılmış ve nesilden nesile aktarılmıştır. 20. yüzyılın ortalarında derlenerek kitaplaştırılan Mezun'un şiirleri incelendiğinde görülmüştür ki Mezun, dili ustalıkla kullanan, şiir zevki oluşmuş, insanın hayatında yer tutan her çeşit temayı şiirlerinde dillendiren bir şairdir. Çalışmalar göstermektedir ki Azerbaycan Türkçesi ile benzerlikler gösteren Kaşkay Türkçesi Oğuz grubu Türk lehçelerindedir ve Kaşkay Türkleri de Oğuz Türkleri içerisinde yer almaktadır.

### **KAYNAKÇA**

- Ataizi, D. E. (2011). Kaşkay Türklerinde Sosyal Tabakalaşma. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume, 6/4* Fall 2011, p.123-137, Turkey.
- Ataizi, D. E. (2017). *Kaşkay Türklerinin Dili*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Buran, A. (2010). *Kurşunlanan Türkoloji*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Buran, A /Alkaya, E / Yalçın, S. K. (2014). *Çağdaş Türk Yazı Dilleri 1 – Güneybatı / Oğuz Grubu*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çelik, M. (2002). Kaşkay Türkleri, *Türkler*, C. 20, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Çelik, M / Durukoğlu, G. (2016). *Ma'zun Şiirler (Kaşkay Türkçesi) Giriş – İnceleme – Metin – Sözlük – Tıpkıbası*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Doulatabadi, F. (2017). *Kaşkay Türklerinin Edebiyatı*, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Ercilesun, A. B. (1985). Hoca Ahmed Yesevî ve Divân-ı Hikmet, *Büyük Türk Klasikleri*. C. 1, Ötüken-Söğüt Yayıncılık, İstanbul.
- Kalafat, Y. (2005). *İran Türklüğü Jeokültürel Boyut*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Şehbazi, Ş. (1367-1948). *Kaşkâ'î Şiiri Ya Âsâr-i Şu'arâ-yi Kaşkâ'î*, Şiraz.
- Türk Dili, S. 1991/480, Yunus Emre Özel Sayısı, Ankara.



## ERZURUM KIRSAL MESKEN KÜLTÜRÜNDE TANDIR EVİ ÖRNEKLEMİ; PAZARYOLU HACI OSMAN AYIK EVİ

Doç. Dr. Serap ÜNAL\*

**Öz:** İnsanlığın yerleşik düzene geçtiği Neolitik Dönem’ den günümüze kadar yerleşim kültürü, Anadolu’da kendine özgü özellikleriyle öne çıkmaktadır. Barınma kapsamında yaşamsal gereksinimlerin karşılandığı bir mekân olan ev, özellikle morfolojik ve geleneksel bakış açısıyla birçok bilim insanının araştırma konusu olmuştur. Anadolu’da binlerce yıllık geçmişi olan barınma kültürü, bugüne taşıdığı bilgilerle birlikte aynı zamanda önemli bir kültür varlığıdır. Yerleşimin odağı olan ev anlayışının Neolitik Evre’den itibaren özünde benzerliklerini sürdürebilen dikkat çekici bir alanı da ocak başıdır.

Anadolu Türk evlerinde ısınma ve pişirme için, soba kullanımına kadar bu amaçla ocak, mangal ve tandır yaygın olarak kullanılıyordu. Geleneksel Anadolu mimarisinde önemli bir yeri olan tandır evi ve tandır kültürü, Erzurum evlerinde de kendine has özelliklere sahiptir. Düşünsel olarak aynı amaçlı olmasına karşın Erzurum kırsal mimarisindeki tandır evi özellikleri, kent merkezindeki konutların tandır evlerine göre yer yer değişiklik göstermektedir.

Tandır evleri, ilk bakışta primitif görüntü veren ancak oldukça zengin, kültürel ve tarihsel yapının bize ulaştırdığı mimari ve sosyolojik bir anlatıdır. Bu amaçla Anadolu tandır evlerinin tarihsel gelişimi ve kültürel özellikleri bağlamında Erzurum ili Pazaryolu ilçesinin Kümbettepe Mahallesi’ndeki Hacı Osman Ayık evi, tandır yerleşimi ve kullanımı ayrıca incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Erzurum, Pazaryolu, tandır, tandır evi, kırsal mimari.

### TANDOORI HOUSE STRUCTURE EXAMINATION IN ERZURUM RURAL RESIDENTIAL CULTURE; PAZARYOLU HACI OSMAN AYIK HOUSE

**Abstract:** The settlement culture has come to the fore with its unique features in Anatolia from the Neolithic Period until the day when humanity has settled. The house, which is a place where living needs are met within the scope of shelter, has been the subject of research of many scientists, especially from a morphological and traditional perspective. The sheltering culture, which has a history of thousands of years in Anatolia, is also an important cultural asset with the information it carries today.

For the purpose of heating and cooking in Anatolian Turkish houses, stove, barbecue and tandoor were widely used for this purpose until stove use. Tandır evi and tandoor culture, which has an important place in traditional Anatolian architecture, also have unique features in Erzurum houses. Although it has the same purpose in mind, the characteristics of the tandoor house in Erzurum rural architecture vary from place to place in the city center's tandoor houses.

ORCID ID : 0000-0002-8896-2102

DOI : 10.31126-akrajourn.761486

Geliş tarihi : 13 Eylül 2020 / Kabul tarihi: 14 Eylül 2020

\*Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü.

Tandoor houses are an architectural and sociological narration that gives a primitive image at first glance, but is brought to us by a very rich cultural and historical structure. For this purpose, Hacı Osman Ayık house in the Kümbettepe District of the Pazaryolu district of Erzurum, the location and usage of the tandoor in the context of the historical development and cultural characteristics of the Anatolian tandoor houses were also examined.

**Key Words:** Erzurum, Pazaryolu, tandoori, tandoori house, rural architecture

## 1. Giriş

Ontolojik olarak varlığını özellikle Paleolitik Dönem'den itibaren gözlemleyebildiğimiz insanın ihtiyaçlar hiyerarşisinin ilk basamağında/basamaklarında yer alan yeme ve içme ve barınma gibi yaşamsal gereksinimleri, onu zaman içinde düzgün doğrusal gelişimle modern eve ulaştırmıştır.

Tarihsel süreçte insan, korunma ve ısınma amaçlı kontrollü alan olarak seçtiği mağaralardan çıkarak modern insanın başlangıcı da dediğimiz Neolitik Çağ'da tarıma dayalı yerleşik düzende işlevsel evde yaşadı. Bu dönemde çanak çömlek üretiminin başlamasıyla insan yaşamında yine köklü denecek sosyal değişiklikler başlamış, ev ve ocak başında bir aile yaşantısı şekillenirken, farklı bir inanç anlayışını betimleyen yeni bir yapılanma da yine bu dönemde gözlenmektedir.

Bütün teknolojik gelişmelerde olduğu gibi, çanak çömlek yapımına başlanması da sosyal davranışların değişime uğramasına neden olmuş ve artık bu sosyal davranışlar insan hayatının temel taşları olan ev ve ocak etrafına daha çok odaklanmaya başlamıştır.<sup>1</sup> Binlerce yıllık geçmişi olan ocak kültürü, değişik dönem ve bölgelerde yer yer farklı bazen benzer, biçimsel ve işlevsel özellikleriyle gelişimini sürdürmüştür.

İncelemeye konu olan Pazaryolu İlçesi aynı zamanda Karaz kültürü yayılım coğrafyasında yer almaktadır. Diğer yandan Pazaryolu ilçesi, yok olmaya yüz tutmuş olsa da, kubbe toprak damlarının altında yer alan tandır evleri ile de incelemeye değer farklı bir alandır.

Bölgenin tarih öncesi çağları incelendiğinde Son Kalkolitik ve özellikle Eski Tunç Çağı'ndan itibaren yoğun yerleşmelere ve siyasi örgütlenmelere sahne olduğu anlaşılmaktadır. MÖ, III. bin yılda Asya kökenli Hurrilerin iskânı ile orijin bölgesi Erzurum ve çevresi olan önemli bir kültür olan Karaz kültürü meydana gelmiştir.<sup>2</sup> Kura-Aras Kültürü de denilen Karaz kültürü, Geç Kalkolitik Çağ ve Erken Tunç Çağ'ında Erzurum merkezli doğuda Güney Kafkasya'ya (Transkafkasya), kuzeyinde de Doğu Karadeniz'e uzanan çok

1. Antonio Sagona, Paul Zimansky; *Arkeolojik Veriler Işığında Türkiye'nin En Eski Kültürleri*, çev. Kurulu, Başgelen vd., Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009, İstanbul, s. 77.

2. Alpaslan Ceylan, Yasin Topaloğlu, *İspir Çevresinin Tarihi ve Arkeolojik Verileri*, İspir-Pazaryolu Tarih, Kültür ve Ekonomi Sempozyumu Kitabı, İspir, Erzurum, 26-28 Haziran 2008, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2008, s. 73.

önemli bir kültür alanıdır. Bu bölge aynı zamanda pişmiş toprak kap özellikleriyle de öne çıkmıştır.

Bu kültürün karakteristik bir diğer malzeme grubunu, “ocaklar” oluşturmaktadır. Sabit ve taşınabilir olmak üzere iki ana tipte karşımıza çıkan ocaklar, Yakındoğu'nun hemen her kültüründe olduğu gibi, zorlu bir coğrafi ve ekolojik kuşakta varlık bulan bu kültürün de vazgeçilmezidir.<sup>3</sup> Karaz ev ve ocak kültürünün günümüze yansımaları sanki Erzurum kırsalında da karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde bu bölge, Orta Asya'dan gelen yerleşim kültürünün de etkisi altındadır. Doğudan, batıdan ve güneyden gelen kültürel esintiler bu bölgeyi aynı zamanda önemli bir “Türk Kültür” alanı yapmıştır.

Eski halkların günlük yaşantısında ocak başının ne denli önemli sayıldığı, kültürel törenlerinde de sık sık ocaklardan ve ateş yakılan yerlerden söz edilmesinden anlaşılmaktadır. Isı yansıtan ateşin yeri, çoğu zaman tam ortada, evin başı olan kişinin hemen yanındaydı.<sup>4</sup> Ateş yakılması ve ocak kültürü, geçmiş dönemlerin hemen her toplumunda kültürel anlam taşımaktadır.

Şunu da unutmamak gerekir ki, eski Türk mutfacı, şimdi oturduğumuz gibi ayakta yemek pişirilecek, yalnızca dar bir oda değildi. Burası ayrıca bütün gün oturulup sohbet edilecek bir yerdi. Bu sebeple mutfacın bir yanına oturmak için yerler, sedirler yapılırdı. Bazı yerlerde ise mutfacın bu oturulacak bölümü, alçak parmaklıklarla ocak ve tandır yerinden ayrılmıştı.<sup>5</sup> Bu kapsamda Pazar-yolu ilçesi, tandır, tandır evi kültürü ve kırsal mesken yapılarıyla kentsel mimari anlayışının dışında az da olsa farklılık gösteren kültürel bir resim vermektedir.

## 2. Tarihsel Süreçte Kırsal Mimarlık ve Ocak Kültürü

Genel olarak en kısa tanımıyla, halk tarafından yapılan halkın mimarlığı olarak bilinen kırsal mimarlık, çoğu kez belli bir döneme, yöreye özgü, iklimsel ve kültürel etkilerle şekillenen bir yapı tarzıdır. Kırsal mimaride estetikten öte işlevsellik ön plandadır.

Halk mimarlığı, yöresel/yerel mimarlık, vernaküler mimari, spontane mimarlık, tarım çağı mimarlığı gibi yakın niteliklemlerle de anılan kırsal mimarlık, yerel gereksinimlere ve yapı malzemelerine dayanan, yerel gelenekleri yansıtan bir mimarlık türüdür. Yapının işlevsel gerekliliklerinin ötesine geçen bir estetik kaygıyla incelikli mimarlık anlayışından bütünüyle farklıdır. Çoğu defa

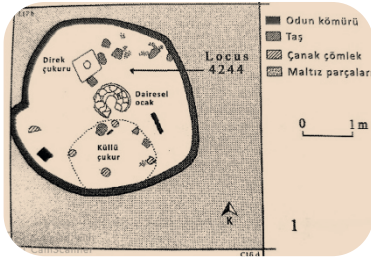
3. Mehmet Işıklı, *Erzurum Bölgesi'nde Karaz Kültürü'nün Başlangıcı*, Doğudan yükselen Işık Arkeoloji Yazıları, Erzurum Atatürk Üniversitesi 50. yıl, Ayrı Basım, 2007, Erzurum, s. 329.

4. Rudolph Naumann, *Eski Anadolu Mimarlığı*, çev. Beral Madra, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1991, Ankara 1991, s.189.

5. Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt IV, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1991, s. 37.

incelikten uzak görülüp göz ardı edilse de çağdaş tasarıma yönelik önemli bir esin kaynağı olduğunu da savunular çoktur.<sup>6</sup>

Anadolu coğrafyasında, insanı daha belirgin olarak fark edebildiğimiz Paleolitik Dönem mağaraları (Karain, Beldibi vb.), bilinen ilk insan barınaklarıdır. Tarım Devrimi ile yerleşik düzene geçilen Neolitik Çağ ise bize ilk ev örneklerini vermektedir. Taş temel üzerine kerpiçle örülmüş, kapı olarak bacaların kullanıldığı havalandırma ve ışığın yine aynı yerden sağlandığı neolitik evler Kalkolitik Dönem ve takip eden dönemlerde ise yerini sosyal bir örgü içinde daha da işlevsel yapılara bırakmıştır. Anadolu’da Neolitik Dönem evlerini betimsel olarak öne çıkaran Çatalhöyük evleri incelendiğinde, tümel anlamda tandır evleriyle bir benzerlik hissi ortaya çıkar. Zira etnografik değerleriyle günümüze ulaşan tandır evleri, ev ve ocak morfolojisi kapsamında bir çok yönden neolitik evleri de çağrıştırır. Aynı şekilde MÖ, 3500-3000’lere tarihlenen Sos Höyük evlerinde de ocaklar, evsel etkinlik alanlarının merkezi konumundadır.<sup>7</sup>



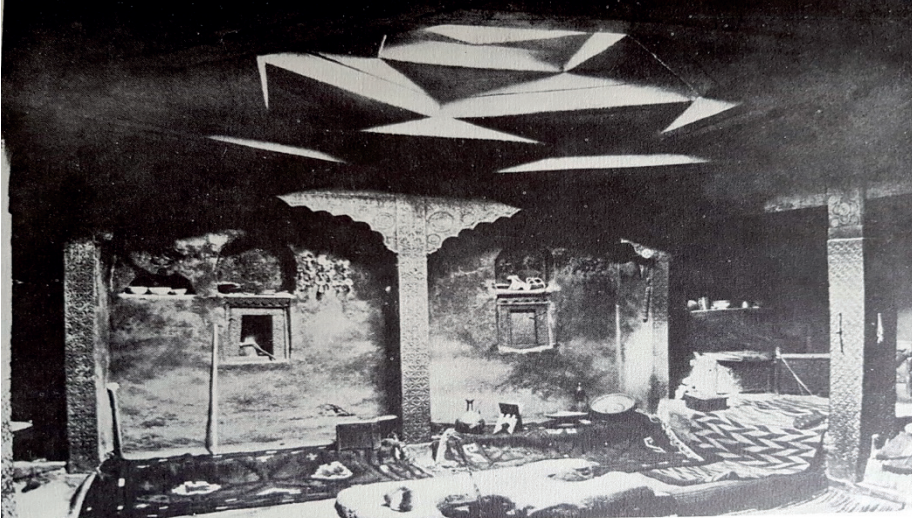
**Çizim1:** Sos Höyük, V.Tabaka, Ocaklı yerleşim (Sagona,s.149)

Neolitik evlerde, iç duvarları desteklemek için geniş çukurlara yerleştirilmiş, ahşap destekli direkler bulunmaktadır. Çatılar, meşe ağacından ve ardıçtan yapılmış olup kirişleri geçecek şekilde kamış ve kilden yapılan yüzeyleri desteklemektedir. Konutlar bir “ocak” ile sanatsal, törensel ve gömü alanların içeren, uyunan, yemek ve yemek gereçleri hazırlanan ve yemek yenen bir “orta kısım”dan oluşmaktadır. Aynı zamanda yemek hazırlanan ve depo olarak

kullanılan bir yan odaya da sıkça rastlanmaktadır. Geniş odaların bazı kısımlarında muhtemelen uyumak için kullanılan tuğla ve alçıdan oluşan platformlar da fark edilebilmektedir. Kenarında küçük dairesel formlu pişirme bölümü bulunan geniş kil ocak genellikle üzerinde çatıdan erişimi sağlayan bir boşluk bulunan güney duvara karşı konumlandırılmıştır. Konutların yan odaları ayrıca tek veya birkaç tane saklama sandığı ile küçük bir lavabo da içermektedir. Pişirme alanının yanındaki derin olmayan çukurlar obsidien ve ince seramik killerin saklanması için kullanılmaktadır. İç mekân özelliklerindeki düzen, binaların yaşam süresi boyunca değişiklik gösterebilmektedir. Yeni ocaklar ve orta kısımlar inşa edilmekte, saklama sandıkları ve lavabolar ilave edilmekte veya mevcutlar kaldırılmaktadır. Sıklıkla beyaz duvar sıvası kullanılmakta ve

6. Çekül Vakfı (Metin ve Görseller), *Anadolu’da Kırsal Mimarlık*, Çekül Vakfı Yayını, Bursa 2012, s. 7.

7. A. Sagona, *age.*, s. 148.



**Resim 1:** Orta Asya Tandır evi, (H. Karpuz,s.122).

genellikle bu sıvanın çeşitli uygulama biçimleri görülebilmektedir. Konutların iç duvarları, nişler, kolonlar ve “mobilyalar” beyaz kireç temelli kil ile sıvanılmakta ve bu sıva yılda en az bir kez yenilenmektedir. Üç boyutlu şekiller ve resimlerle incelikle işlenen, bu sıvalı duvar yüzeyleridir.<sup>8</sup>

Orta Asya’da göçebe ve yarı göçebe bir hayat süren Türkler yazın yaylalarda “yurt” adı verilen çadırlarda, kışın da kışlaklardaki ahşap veya kerpiç evlerde yaşarlardı. Maveräünnehir, Dehistan, Sistan, Harezmi, Cürcan, Talas ve Çu ovalarındaki kazılar, Türklerde yerleşik yaşamın MÖ, 3- 4. yüzyıllara dayandığını göstermekte ise de çadır, uzun zaman yaşamsal önemini kaybetmedi ve Anadolu’nun Türkleşmesiyle birlikte taş ve tuğla konut mimarisini de etkiledi.<sup>9</sup> rkeolojik kazılar, MÖ, 5-3. yüzyıllarda Altaylı göçerlerin usta dülgerler olduğunu geliştirmiş bir ahşap geçme tekniği kullanarak ev yaptığını göstermektedir. Ayrıca araba üstünde taşınan, ahşap strüktürlü kulübeleri de bulunmaktaydı. Orta Asya’daki en eski Türk Devletini kuran Hunlar, yazın yaylalarda çadırlar, kışın ise kerpiç, tuğla, toprak damlı evleri mesken olarak kullanıyorlardı.<sup>10</sup> Hun ve Göktürk çağlarında da aynı konutların devam ettiği

8. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2013). *Çatalhöyük Neolitik Kenti Yönetim Planı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı 04-05.06.2012 tarihleri arasında Konya’da düzenlenen “Çatalhöyük Neolitik Kenti Yönetim Planı Çalıştay”ı Raporu, Ankara 2013, s.11.

9. Çekül Vakfı, *age*, s. 16.

10. Haşim Karpuz, *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1984, s. 10.

görülmüştür. Yerleşik hayatın söz konusu olduğu Uygur döneminde ise gelişmiş bir konut mimarisinden söz edilebilir. Uygurların bindirme ahşap tavan tekniğine bugün Anadolu’da Erzurum evlerinde rastlanmaktadır.<sup>11</sup> Kırılmalı üslupla kubbe tavanlı, tepesinin orta yerinde aydınlatma ve havalandırma penceresi olan kırsal tandır evi bu etkileşime en güzel örnektir.

Türk evi, ilk olarak Anadolu’da kendisine has karakterini bulmuş ve buradan zaman ile inkişaf ederek ve muhtelif dış tesirleri benimseyerek Osmanlı fütuhatını takiben Avrupa’nın muhtelif yerlerinde kökleşmiştir.<sup>12</sup> Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri mimarlık birikimiyle, Anadolu’da karşılaştıkları mimarlık geleneği yüzyıllar içinde kaynaşarak özgün bir yapıyı ortaya çıkardı. Anadolu’da yaratılan bu mimari gelenek, Osmanlı Devleti’nin sınırları genişledikçe farklı coğrafyalara uzandı. Yunanistan, Bulgaristan, Arnavutluk, Makedonya, Bosna, Kırım’da da benimsendi, etkileri Bağdat, Kahire ve Sudana kadar uzandı.

### 2.1. Anadolu’da Kırılmalı Kubbe, Ocak ve Tandır

Neolitik Dönem’den beri ocak, dolayısıyla tandır başı sosyal bir merkez ve kült alanı olmuştur. Orta Asya Türk kültüründen gelen, Anadolu kırsal yapılanmasında çok önemli yeri olan evin tavanı, ocak ve tandır kültürü “otağ” anlayışının neredeyse birebir benzeridir. Kırılmalı taşıyıcı tavan yükseltisi üzerindeki kubbe dam, tandırın ortada olması ve kırılmalı tavanın son karesindeki havalandırma ve aydınlatma açıklığı, tandır başı kültürü ile birlikte oluşan sosyal yaşam, etnoarkeoloji anlamında da Anadolu kültürüne kıymet kazandırmaktadır. Özellikle Erzurum ve çevresi bu kültürün çok özel örneklerini vermektedir.

Tandır evini örten tavan biçimi, "kırılmalı kubbe" denilen ahşaptan bindirmeli bir kubbe tekniğine dayanır. Bazı araştırmacılar tarafından kırılmalı kubbe, tüteklikli kubbe olarak da adlandırılmaktadır. Anadolu’da özellikle, Erzurum, Ağrı, Gümüşhane, Sivas vb. gibi yörelerde görülen bu örtü biçiminde temel teknik, üst üste daraltılarak yerleştirilen ahşap kirişlerin meydana getirdiği, son giriş çatımının ortasında kare açıklıkla aydınlanma ve havalandırmanın sağlandığı bir kubbe biçimlenmesidir.

Kubbeli tavan, Türklerin eskiden beri sevdiği tavan çeşidi idi. Bu çeşit tavana Selçuk Çağının başındaki Türkler “egme” derlerdi.<sup>13</sup> Türklerde, kâinat simgesi olan otağın ortasında, kubbenin merkezindeki *tûğûnük* denen duman

11. Çekül Vakfı (Metin ve Fotoğraflar), *Anadolu’da Kırsal Yaşam ve Mimarlık*, Çekül Vakfı Yayını, Stil Matbaa, Bursa 2015, s. 21.

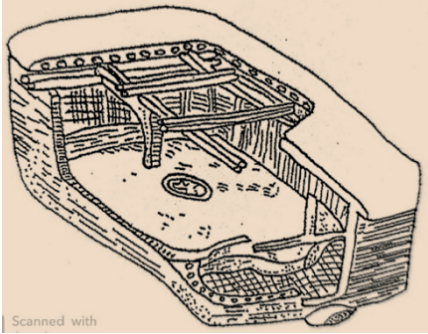
12. İ.Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, Pulhan Matbaası, İstanbul 1954, s.12.

13. Bahaeddin Ögel, *Türklerde Ev Kültürü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1977, s.17.



deliğinin altında, taşınır ocok (üçayaklı kazan-ocak) durmaktaydı. İç Asya eski göçebe geleneğinde de *oçok*, hem yemek pişirme, hem ateş ayininin yapıldığı yerd. <sup>14</sup> Kök-Türklerin kubbeli otağı gök renginde keçeler ile örtülü idi. «Eğni» denen kubbenin tepesinde, «tügünük» adı verilen duman deliği ve bunun altında, Kâşğari'nin «köçürme oçok» dediği tarzda bir mangal dururdu. <sup>15</sup>

İç Asya atlı çoban göçebelerine yukarıda kullanılan «yarı-göçebe» adının verilmesine başlıca sebep, bunların muayyen yazlık ve kışlık yerler arasında göç etmeleri ve türbe ile kaleler gibi yapılar inşa etmeleri idi. Yarı-göçebelerin yapılarının en basiti, otağın, yani ortasında ocak ve tepesinde baca (tügünük) vazifesini gören delikli bir kubbe olan çadırın «kerekü» taklidi idi. Otağın taklidi, ağaçtan ve balçıktan veya taştan ola biliyordu; köşeli veya yuvarlak planda bir mesnet üzerine kurulmuş, bulunabiliyordu. Bunun yuvarlak planda olanına Türkçe «teğirmi tam» (değirmi yapı) deniyordu. Balçık ile tahkim edilmiş, otağ şeklinde ağaçtan yapıya, da örülmüş, dallardan müteşekkil otağa verilen «kerekü» adı teşmil ediliyordu. Bugünkü Altunyış (Altay) Türkleri, otağa benzeyen kütükten yapıya «yurt» demektedir. Modern arkeologların dilinde otağa benzeyen yapının adı «Türk odası»dır. Böylece otağ, taklidi oda ve her ikisinin merkezinde yer alan ocak arasındaki bağlar belirlemektedir. <sup>16</sup>



Çizim 2, 3: Karaz evi (Işıklı, s. 346).

Karaz kültürü mimarisinde iki plan tipi öne çıkar; bu plan tipleri; “yuvarlak planlı” ve “dikdörtgen kare planlı” yapılarıdır. Bu tiplerin çeşitleri söz konusudur; örneğin yuvarlak plan dışında oval veya dairemsi plan, dikdörtgen-kare planda ise karemsi veya köşeleri yumuşatılmış dikdörtgen-kare planların görülmesi mümkündür. Bu mimaride taş, kerpiç ve çamur-dal ve ahşap kullanılan

14. Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1979, s. 49

15. Emel Esin, *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978, s. 96.

16. Emel Esin, *age*, s. 6,7.

başlıca materyaldir. Karaz evinin standart bir hal alacak olan mekân içi düzenlemelerinin en tipik örneklerini Transkafkasya'daki merkezlerde görebilmekteyiz. Merkezi konuma sahip ocaklar, yine merkezi konuma sahip çatıyı taşıdığı düşünülen ahşap destek kazıklarına ait çukurlar, farklı boyut ve işleve sahip olduğu tahmin edilen kil platformlar, yine farklı boyut ve işleve sahip olan içleri sıvasız çukurlar ve sert sıvalı tabanlar söz konusu mekân içi düzenin standart unsurlarıdır.<sup>17</sup>

Gömme tandır ve ocak yerleşimi Neolitik Dönem evlerinde, örneğin Çatalhöyük'te genel olarak duvar kenarları ve köşelerden, Kalkolitik Dönem Karaz evlerinde evin en geniş alanında merkezi konuma taşınmıştır. Çatıyı destekleyen ve havalandırmayı sağlayan kırlangıç örgülü, yüksek tavanlı taşıyıcı ahşap yapı tekniği ise muhtemelen Asyatik Türk morfolojisine/morfolojisinden uzanan bu kültürden gelmiştir.

Otağ ve dolayısıyla kubbe, asırlar boyunca Osmanlılara kadar devlet misali olarak kalacaktı. Türk otağı sekinde, merkezinde ocak ve kubbenin tepesinde duman deliği olan odalar da, Türk mimarisinin bir alameti sayılmaktadır.<sup>18</sup> Harran evlerinin kubbeleri de benzer bir anlayışla, ancak kırlangıç tavan örgüsünde taşıyıcı olarak ahşap malzeme yerine kerpiç kullanılmıştır. Kubbe dam mimarisi, kültürel anlamının yanı sıra, işlevsellik bağlamında da önemli özellikler arz etmektedir.

Geleneksel Erzurum evlerinde tandır evi kırlangıç örtüsüne kaynak gösterilen ve MÖ, 200'lerden günümüze kadar kullanılagelen kubbeli evleri (Akın, 1991: 249-258) esasen Anadolu'da Harran bölgesindeki evler temsil etmektedir. Doğu Anadolu'dan Hazar Denizi'ne kadar olan bölgedeki dağlık kesimde ve ayrıca Kuzey Afganistan ile Tacikistan'da ortaya çıkan "tüteklikli" evler, Erzurum'un tandır evli evleriyle büyük bir benzerlik göstermektedir (Köşklü, 2005: 155).<sup>19</sup>

Harran kubbeli evlerinde; konik kubbenin ucunda bulunan delik sayesinde, gündüzleri güneş ışınları içeri girmekte ve güneş ışınlarının geliş açısı değişmesine rağmen kubbe duvarlarında yansarak içerinin aydınlatılmasını sağlamaktadır (Chel, Tiwari ve Singh, 2010: 3045-3049). Konik kubbeler ayrıca meskenin içinin sıcak mevsimde serin, soğuk mevsimde de sıcak kalmasında önemli bir etken olmaktadır. Böylece meskenin içindeki enerji korunmuş

17. Mehmet Işıklı, age, s. 331.

18. Emel Esin, *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Erdem, C.1, Sayı:2 Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1985, s. 417.

19. T. Sağlam, H. Yurttaş, 2020. "Geleneksel Erzurum Evlerinin İstatistiksel Veri Analizi". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi - Journal of Turkish Researches Institute*. 67, (Ocak-January 2020). s. 405-442.

olmaktadır. Kubbenin yüksek olması, yaz aylarında içerideki havanın yükselecek zeminden uzaklaştırılmasını ve kubbe içinde toplanmasını sağlamaktadır. Kubbenin ucunda bulunan delik ile de, toplanan sıcak hava dışarı atılmaktadır. Kubbe çatı aynı zamanda içerideki havanın sirkülasyonunu sağlayarak meskenin havalandırılmasını sağlamaktadır. Yaz mevsiminde kümbet evlerin içinde serin bir havanın hakim olmasına neden olan diğer bir özellik de konik kubbenin bir tarafının genellikle gölgede kalması veya kubbenin sadece yarısının güneş ışınlarına maruz kalmasıdır. Kubbe çatı, şekli itibarıyla gündüzleri güneş ışınları yeryüzüne dik veya dike yakın gelse bile, ışınlar dik açıyla maruz kalmamaktadır. Geceleri ise kubbenin tamamı serin havanın etkisiyle soğumaktadır. Düz damlara göre daha geniş bir yüzeye sahip kubbe çatılarda, radyant ısınma azaltılırken, radyant soğuma artırılmış olmaktadır. Bu nedenle kubbe çatı, düz damlara nazaran güneş radyasyonundan daha az etkilenmektedir. Kubbenin tepesinde aydınlatma ve havalandırma deliği olmasına rağmen, yağmurlu dönemlerde bile, bu delikten havanın dışarı atılması nedeniyle, yağmur damlaları içeri girmemekte ve evin içi kuru kalmaktadır. Kubbenin şekli, ayrıca yağmurun çabuk drene edilmesini sağlamakta ve bu nedenle de meskenlerin dış cephesindeki çamur sıvada meydana gelebilecek erozyonu en aza indirmektedir (Duffinand ve Knowles; 1981: 241-249; Hadavand ve Yaghoubi, 2008: 665; Chel, Tiwari ve Singh, 2010: 3045-3049; Fahimeh ve Mugendi, 2010; Saudi Aramco World, 1967: 9; Chernick, 2009; Zimmer, 2011; Zaimi, 2010). Konik kubbeler inşaat tarzı açısından da önemli avantajlar sağlamaktadır. Sahip olduğu şekil itibarıyla yapımı kolay olmakta, yüksek gerilme gücü sağlayan takviye malzeme kullanımına gerek kalmamaktadır. Vafsız işçiler tarafından bile kolaylıkla inşa edilebilen kümbet evler mimari estetik açıdan da sade ve zarif bir görünüm arz etmektedir (Saudi Aramco World, 1967: 9).<sup>20</sup>

### 3. Pazaryolu İlçesi

Erzurum ili, Pazaryolu ilçesi ve Hacı Osman Ayık'ın Kümbettepe Mahallesi'ndeki evi kırsal mesken ve tandır evi kültürü kapsamında incelenmiştir.

#### 3.1. Coğrafi Konum

Pazaryolu (Norgâh), Erzurum İspir yolu üzerinde ve İspir'e 23 km. mesafede Erzurum-İspir-Rize Karayolu'nun 119. kilometresinden 3 kilometre kenarda düzlük ve yeşillik etrafı dağlık ortası bağlık bir alana kurulmuş doğusu ve güneyi İspir ilçesi, batısı Bayburt ili ve kuzeyi Rize ili ile çevrili, il

20. Mehmet Sait Şahinalp, *Yok Olmaya Yüz Tutmuş Bir Kırsal Mesken Tipi Veya Kültürel Miras: Suruç Kümbet Evleri*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (<http://sbe.gantep.edu.tr>), 2012, s. 895.



**Resim 2:** Pazaryolu ilçesinin genel görünüm.

merkezine 122 km ve 742 km<sup>2</sup> yüz ölçümüne sahiptir. Erzurum'un Pazaryolu ilçesi, tarihi ve coğrafi konumu ile dikkat çeken bir nehir kenarı yerleşimidir. İspir ile aynı topoğrafik özelliklere sahip Çoruh Nehri kıyı yükseltilerine konmuş, Doğu Karadeniz iklimi etkisinde şirin bir ilçe olan Pazaryolu, su kenarı çoğu yerleşmeler gibi arkeolojik bir geçmişe de sahiptir. Çoruh Vadisi yamaçlarına yayılmış, henüz ilçe olmadan "nahiye" iken eski adı "Norgâh" olan küçük ve güzel bir ilçedir.

En son belediye verilerine göre, ilçeye bağlı ilçe merkezindeki 21 Haziran Mahallesi dahil 44 Mahallesi bulunmaktadır. İlçe merkezinin rakımı 1450 metre olarak tespit edilmiştir. Bazı mahalleler ilçe merkezine nazaran rakımları yüksektir. Karasal iklime sahip olan ilçe, ortalama yaz aylarında hava sıcaklığı +20 C ile +30 C arası seyretmekte olup, kış aylarında ise -1 C ile -25 C arasında seyretmektedir.

Pazaryolu, daha önce İspir ilçesine bağlı belde (nahiye) konumunda bir yerleşim yeri iken 21 Haziran 1989 tarih ve 20202 Sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan 3578 sayılı Kanun ile ilçe statüsüne kavuşmuştur.

Pazaryolu ilçesi, Erzurum'un Kuzeybatısında, Karadeniz Bölgesi'ne sınır bir bölümde yer almaktadır. Bu konumuyla Erzurum'dan iklim ve bazı konularda farklı özellikleri vardır. Karadeniz Bölgesi'ne yakın olması iklimi Erzu-

rum'a nazaran daha ılımandır. Ayrıca bazı köylerinde yaşayan halkın Karadeniz şivesiyle konuşması ve giyim tarzı olarak da benzer yönlerinin olması buna örnektir.

### 3.2. Tarihi

Coğrafi yapısı dolayısıyla doğal geçitler dışında çevresindeki bölgelere kapalı olan Çoruh Havzası'nın yakın çevresinde, Erzurum'da Paleolitik Çağ aletlerine, Kars'ta ise Paleolitik, Mezolitik ve Neolitik Dönem'e tarihlenen yerleşmelere ve bu döneme ait buluntulara rastlanılmıştır.<sup>21</sup>

Anadolu'daki tüm nehir havzalarının Paleolitik Dönem'den itibaren arkeolojik bir geçmişinin olduğunu biliyoruz. Ancak Çoruh Havzası ve civarında Paleolitik ve Epipaleolitik (Mezolitik) Çağ'ın geniş araştırmalarına ulaşamamaktayız. Oysa Anadolu'nun her tarafında olduğu gibi Erzurum çevresinde de Paleolitik eserler bulunmuştur.<sup>22</sup> Prof. Dr. H. Ziya Koşay'ın işaret ettiği gibi, 1940'lı yıllarda (1942-1947) Prof. Dr. Kılıç Kökten tarafından Erzurum Haskankale yolu ve Dumlu civarlarında Alt ve Üst Paleolitik Dönem'e ait yongalanmış aletler ele geçirilmiştir. Aynı şekilde Neolitik Yerleşmeye rastlanılması da ilginçtir. Kars bölgesinde Paleolitik ve Neolitik buluntular olmasına karşın ve ayrıca İlk Tunç Çağı'na ait Büyük Tepe, Pulur, Güzelova, Sos Höyük ve Karaz gibi önemli yerleşmelerin yakınında sayılan bu bölgenin Neolitik evreyi atlaması "varsayım" olarak pek akla yatkın gelmemektedir.

Bilinen hâliyle İspir ve Pazaryolu tarih çağı, MÖ, IX. yüzyıl sonlarında başlamaktadır. Bu zaman içerisinde İspir; Hurriler, Urartular, Sakalar (İskitler), Medler, Persler, Partlar ve halefleri; Romalılar, Bizanslılar, Sasaniler, Araplar (Dört Halife Devri), Emeviler, Abbasiler, Selçuklular, Moğollar, İlhanlılar, Karakoyunlular, Timurlular, Akkoyunlular, Gürcü Krallığı, Osmanlılar ve Türkiye Cumhuriyeti'nin hükümrânlığında kalmıştır.<sup>23</sup> İspir ve Pazaryolu, bu uzun tarih sürecinde kuşkusuz birçok kültürü de içinde biriktirmiştir.

### 3.3. Pazaryolu Kırsal Meskenlerinde Karakteristik Mimari

Orta Asya, Güney Kafkasya ve Halaf kültürü ile birlikte Akdeniz arkeolojik evrelerinin bir kesişme alanı gibi görünmesinin yanı sıra ağırlıklı olarak Kümbettepe Mahallesi evleri, adını aldığı kümbet damlarından ve iç mimari donanımından anlaşılacağı gibi daha ziyade Asyatik Türk evi özelliklerinin baskın olduğu morfolojik yapıda bir görünümü arz eder.

21. Veli Ünsal, "Eskiçağda Çoruh Havzası" Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2006, s. 44.

22. Hamit Zübeyir Koşay, *Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ayyıldız Matbaası, Ankara 1984, s.11.

23. Mustafa Yılmaz Çağlayan, "Şu Bizim İspir", İspir Turizm Kültür ve Kalkındırma Derneği Yayını, Erzurum, 1981, s. 53.

1961’de Pulur Kazısı raporunun ön sözünü yazan, o zamanki Atatürk Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. Bekir Sıtkı Baykal şunları kaydeder: “Coğrafi mevkii itibarıyla Erzurum Yaylası, Mezopotamya, İran, Kafkasya ve Anadolu arasında bir düğüm noktası teşkil ettiği gibi, bu memleketlerde binlerce yıl önce parlayıp sönen eski medeniyetlerin de bir kavşak noktası olmuştur. Ön Asya’nın en eski medeniyetleri içinde bu bölgenin durumunu ve rolünü sistemli bir şekilde araştırıp bulmak, elbette ki ilmi zihniyetin icaplarındandır.”<sup>24</sup>

Kümbettepe Mahallesi’nin eski evlerine baktığımızda, her şeyden önce Anadolu’nun genelinde Neolitik Dönem’den itibaren süregelen, temel yapı malzemeleri olan taş, toprak, kil ve ahşap bileşimi gözümüze çarpar. Ana morfolojik görünüm, taş giriş üzeri hatıllanmış kerpiç yapılarıdır. Asıl konumuz olan tandır evleri de yine etnoarkeolojik kapsamda binlerce yılın bilgisini günümüze getirmektedir.

Pazaryolu ilçesi’nin Kümbettepe Mahallesi, adını da tandır evlerinin çatılarını oluşturan kubbe görünümlü kümbet damlardan almıştır. Evin en geniş alanı olan tandır evi, ilçede tıpkı Orta Asya ve Transkafkasya kültüründe olduğu gibi “Aşkana” ya da “Aşkana” olarak isimlendirilir. Tandır evine önemli özellik veren diğer bir yapı oluşumu da “Kırlangıç tavan” (tüteklik) dir. Kümbet damı taşıyan bu tavan elemanının tarihsel gelişine bakacak olursak, ocak/tandır üstü yükseltisi olan kubbe dam anlayışı öncelikle şeklen ve kültürel olarak Orta Asya Türk kültürünün bir getirisidir. Ne var ki günümüzde bu



**Resim 3:** Toprak kümbet damının üzeri oluklu saclarla kaplanmış.

24. Hamit Zübeyir Koşay, *age*, s. 7.

toprak kubbe damlar oluklu saclarla üzerleri kapatılmış, görsel ve kültürel özelliklerini yitirmişlerdir.

Pazaryolu ilçesi'nin harap olmadan kalmayı başarmış, az sayıda da olsa toprak damlı Kümbettepe evlerinden birine girdiğinizde bahse konu tarihsel evrelerden geçmiş bu kültür sürecini rahatlıkla gözlemleyebilirsiniz. Geniş alanı ile evin merkezi konumunda orta kısma yakın tandır, sekisi, kırlangıç tavanı, tavan ortası ışık girişi sağlayan havalandırma pencereleri, taşıyıcı kolon olarak uzun kavak ağacı dikmeleri, duvarlarındaki nişleri, diziliş kompozisyonu ile pişmiş toprak erzak küpleri, terekleri, iç ve dış mimari yapım teknikleri ile girdiğiniz evde kendinizi tarih çağlarından birine pekâlâ konumlandırabilirsiniz.

Pazaryolu ilçesinin mahallerinde konuşlu, özellikle değişime uğratılmamış, tahrip olmadan kalabilen bir kaç ev örneği ile birlikte bunlardan biri olan Kümbettepe Mahallesi'ndeki Hacı Osman Ayık'ın evinin mesken karakteristiğini inceleyecek olursak, belki de binlerce yıllık bir geçmişin önümüze serildiğini görürüz.

#### 4. Geleneksel Tandırlar ve Tandır Evi

Tandır, tarih öncesi çağlardan beri ve günümüzde değişik kültür bölgelerinde kullanılan ocak ve ısınma aracıdır. Erzurum evlerinde tandır evi dediğimiz “aşhane” ya da mutfakta bir köşeye yerleştirilen kemerli yapısıyla tandır başı, yemek pişirme ve ısınma gibi ihtiyaçları karşılamaktadır. Fakat tandır evi bütünüyle daha birçok ihtiyaca cevap vermekte en karakteristik özelliği, “bindirmeli” kırlangıç örgüsünden gelmektedir.<sup>25</sup>

Kırlangıç örtü şeklindeki tavan, ahşap ayaklar tarafından taşınan kare biçiminde ilk sıra dikdörtgen kesilmiş kirişlerin üzerine kenar orta yerleri bindirilerek yükseltilen ve son karenin baca olarak bırakıldığı bir tavan yapısıdır.<sup>26</sup> A. Stein, Miragram'dan 19. yüzyıla tarihlenen bir eve ait kırlangıç örtü fotoğrafı verir ve bu örtünün kaynağını Uygurlara bağlar. Bu tür evlere Orta Asya'da birçok yerde rastlanıldığını belirtir.<sup>27</sup>

Geleneksel Erzurum evlerinde zemin katın en geniş mekânı olarak tasarlanan tandır evi ve ona bağlı birimler tandır başı, küçük ocak, seki, kurun, kilerambar, terekler, tandır evi odaları ve üst örtüsü kırlangıç kubbe ile özel bir tasarım örneği sergiler. Doğu Anadolu Bölgesi'nde kent ve kırsal konut mimarisindeki çeşitliliğe rağmen Erzurum tandır evinin mimari özellikleri ile birebir

25. Haşim Karpuz, *age*, s. 28.

26. Serap Ünal, *Anadolu Tandır Geleneğinde Erzurum*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, YTÜ, Basım-Yayın Merkezi, İstanbul 2004, s. 95.

27. Haşim Karpuz, *age*, s. 29.

örtüşen örneği yoktur.<sup>28</sup> Tandır evi geleneksel Türk mesken mimarisi içinde Erzurum evlerini diğer bölgelerdeki evlerden ayıran en önemli unsurlardan biridir. Çünkü diğer bölgelerde geleneksel mimarinin plânsal ve yapısal özelliklerini incelediğimizde tandır evi gibi bir bölmenin olmadığını, bunun yerine, daha çok ev veya mutfak adı verilen kısımların olduğunu görüyoruz.<sup>29</sup>

Tandır, gav (kav) olarak bilinen özel bir topraktan, içine keçi kılı ve saman konularak yapılan tümüyle ya da kısmen yere gömülü bir tür fırındır.<sup>30</sup> Tandırın yapımında ise, yere serilen toprağa kâfi miktarda su da koyduktan sonra çamur iyice plastik kıvama gelene kadar ayak ile iki gün yoğrulur. Kıvama gelen kil, önce “künt” olarak adlandırılan parçalara ayrılır. Bu parçalardan yuvarlanmak suretiyle tandırın ölçülerine göre tespit edilen uzunluk ve kalınlıkta (6-8cm) silindirik parçalar elde edilir. Daha sonra çömlükçilikte “sucuk tekniği” (silindirik killerin dairesel olarak üst üste konularak yükseltilmesi) denilen yöntemle form, yukarı doğru konik biçimde hafifçe daraltılarak tandırın boyu kadar yükseltilmesi sağlanır. Yükseltme işlemi tamamlanınca tandırın ağız kısmı düzgünce yapılır. Ağız kısmına Pazaryolu ve çevresinde “şurt” denmektedir. Böylece oluşturulan tandır formu, yaz aylarında hava koşullarına göre değişen kuruma süreci içinde dere yatağından alınan yüzeyi düzgün taş



**Resim 4, 5, 6:** Tandır yapım aşamaları, Erzurum Şık köyü (Köşklü: 2005).

yardımı ile içten ve dıştan yüzeyleri düzeltilmek suretiyle perdahlaması yapılır. Belirlenen tandır yerine tandırın boyu kadar çukur açılır ve tandır bu çukurun içine yerleştirilir. Buna bölgede “tandır kuylamak” adı verilir. Tandırın kolay

28. Zerrin Köşklü, Raziye Çiğdem Önal, *Erzurum/İspir Yedigöl Köyünde Bulunan Geleneksel Evler*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (GSED), S. 38, Erzurum 2017, s.183.

29. Alperen Kayserili, *Erzurum Şehrinin Kültürel Coğrafyası*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, No: 1036 Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Yayınları, No:130 Araştırma Serisi No: 55, Baskı: Zafer Ofset, Erzurum 2014, s.151.

30. Serap Ünal, *age*, s. 97.



yanmasına yardımcı olan, yörede “külfe” ya da “külve” olarak adlandırılan, tandırın alt tarafında açılan 15cm. çapındaki delikten itibaren yaklaşık 50-60cm. uzunluğundaki boru ile sekinin alt zemininden ya da zemine yakın bir yerden dışarı çıkan, hava akımı sağlayan delik (külfe ağzı) oluşturulur. Bu da tandırın diğer teknik bir öznesidir.

Erzurum ve Bayburt evlerinin dışında tandıra Kars, Ağrı, Iğdır, Erzincan, Malatya, Elazığ, Muş, Bitlis ve Van evlerinde de rastlanmaktadır. Bölgenin kent ve kırsal konut mimarisinde gözlenen çeşitlilik tandırın konumlandırıldığı mekânlarda da farklılıklara neden olmaktadır.<sup>31</sup>

Etimolojik olarak baktığımızda tandırın anlamı; “tamdurmak, tamturmak”, çok parlak şekilde yakmaktır. Tıpkı lamba meşale gibi. Herhâlde tamu yani cehennem sözünün bununla bir ilgisi olsa gerek idi. Kaşgarlı Mahmud’un “O ateş yaktırdı (ol, ot tamturdu)” örneğinden anlaşıldığı gibi “tandır” kelimesi asırlardan beri ateş ve yakmak anlamında kullanıla gelmiştir.<sup>32</sup> Anadolu geleneksel mimarisinde evin belki de en önemli alanı tandırın merkez ya da merkeze yakın konumlandırıldığı tandır evidir.

#### 4.1. Tandır Gereçleri ve Kullanımı

Kullanım amaçları doğrultusunda baktığımızda, tandırın iki işlevi öne çıkar. Bunlardan biri ekmek ve yemek pişirmek diğeri de ısınmaktır. Isınma amacı bundan 30-40 yıl öncesine kadar yemek pişirimi ile aynı önemdeyken bugün teknolojik diğeri ısınma gereçlerinin devreye girmesiyle önemini yitirmiştir.



**Resim 7:** Tandır üstü hatircek  
(Fotoğraf; E. Yıldız).



**Resim 8:** Tandırdaki sıcak su  
(Fotoğraf; E. Yıldız).

31. Zerrin Köşklü, *Eski Erzurum Mutfağında Tandır: Yapımı, Kullanımı ve Doğu Anadolu'daki Yeri Üzerine*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (2), Eskişehir 2005, s. 159.

32. Bahaeddin Ögel, *age*, s. 71.

Tandırın yakılması, önceden toplanıp hazır edilen çalı çırpının tandır içinde tutuşturulmasıyla başlar. Tandıra özgü en geleneksel yakıt tezektir. Tandır içinde belli bir harlanma sağlandıktan sonra tezeker içeri yerleştirilir. Tezektten sonra kullanılan yakıt türü ise odundur. Tandırdaki yemek pişirme amaçlı kullanım iki türlü olur: Biri tandırın üstünde diğeri de içindedir. Genelde kolay pişecek yemekler, “hatircek” denilen “+” şekilli demir parçasının (hatircek, sabit biçimli olabileceği gibi ortasından pimle makas hareketi verilecek şekilde de olabilir) üstüne yerleştirilen tencere ya da toprak güveçlerle alttan yanan ateşin yardımıyla pişirilir. Diğer taraftan fasulye, nohut, bulgur, et gibi pişmesi zor olan yiyecekler, tandır kor hâline gelince kaplarıyla birlikte tandırın içine bırakılır. Tandır aynı zamanda sıcak banyo ve bulaşık suyu için de iyi bir ısı kaynağıdır. Yemeklerin pişmesini müteakip güğüm ve bakraçlarla tandırın içine su bırakılır. Bu şekilde uzun süreli sıcak su ihtiyacı karşılanmış olur.<sup>33</sup>



**Resim 9:** Rapata ile çeperele tutturularak tandırda ekmek pişirimi. (Fotoğraf: E. Yıldız).



**Resim 10:** Hatircek üstünde toprak kaplarla (Guduruç) pişirim (Fotoğraf: E. Yıldız).

Ekmek ve hamur işi pişirimi de tandıra ait farklı bir geleneksellik gösterir. Top hâline getirilmiş “künt” adı verilen hamur parçaları, merdane ile açıldıktan sonra yine yörede “rapata” denilen, 40 ile 70 cm arasında uzunlukta, söğüt dalı örgüsünden taban üzerine içi ot doldurulmuş ve üstü bezle kaplı, yastığı andıran sapsız bir gereçle tandırın cidarına yapıştırılır. Erzurum ve çevresinde bu ekmekler daha beyaz undan ve ince olup “lavaş” adını alır. Bu tür ekmek kırsal tandırlarda ise esmer unla ve yine ince ama biraz daha şişkince yapılır. Köy imalatı olan bu ekmek “tandır ekmeği” ya da sadece “ekmek” olarak isimlendirilir.

33. Mustafa Yıldız, Erzurum’da mukim, Öğretmen(E), anlatım, 2019

Tandırda yemek pişiriminde ana elemanlardan olan pişmiş toprak güveçler, Anadolu çömlekçiliğinin güzel örneklerindedir. Güveçlerin tas şeklinde olmasına yörede “kıllık”, tencere şeklinde kapaklı olanlarına da “guduruç” denir. Tandır içinde ve hatircek üstündeki toprak kaplar, tandırlarla birlikte Anadolu pişmiş toprak kültürünün oldukça hoş bir kompozisyonudur.<sup>34</sup>

Diğer tandır gereçlerinden “eğiş” ya da “eğiş” ise, tandır dibindeki kapları yukarı çekmeye yarayan uzun saplı ucu kıvrık demir çubuktur. Eğişle aynı zamanda tandır dibine düşen ekmekler de kolaylıkla alınır. Benzer şekilde tandırdaki közü karıştırmak için “kösevi” denilen demir çubuk kullanılır. Tandır işlemi bittikten sonra tandır dibindeki külü almaya yarayan küreğe de “gelberi” denir. Gelberi ile yapılan temizliğin ardında tandırın içine yabancı bir madde düşmesin diye hem de güvenlik amaçlı olarak tandırın üzeri sacdan bir kapakla kapatılır.

#### 4.2. Tandır Âdetleri ve Pazaryolu Tandır Kültürü

Ocak ve tandır, Seramikli Neolitik Dönem’den itibaren süregelen tüm çağlarda, Anadolu ve Orta Asya Türk kültüründe zaman zaman kült anlamı taşıyan çok önemli sosyal bir merkez olmuştur.

Tandır evi, tüm Erzurum tandır evlerinde olduğu gibi yemek pişirilen ve yenilen, istirahat edilen, sohbetlerin yapıldığı ve de yatılabilen çok amaçlı bir alandır. Bu alana aynı zamanda aşhana, aşkana ve mutfak da denilmektedir. Burası mutfağı ile özdeşleşmiş Türk kadınına ait bir yer kabul edilmesi özelliğinden ötürü haremlik olarak da tanımlanabilir.<sup>35</sup> Tandır âdetleri genel olarak benzer özellikler göstermektedir.

Kadınlar evde tandır evinde günlerini yemek yapmak, dikiş, nakış, dokumalar yapmakla geçirirlerdi. Erzurum evinin en önemli mekânı tandır evinde bir çok âdet vardır. Bunlardan bir tanesi, eve yeni gelin gelince eli tandır başında yıkayıp suyu yere serpilir. Böylece gelin eve bağlı olur ve çok bulaşık yıkar.<sup>36</sup>

Tandır, pişirim işlemi dışında üzeri kapakla kapatılır. Tandırın üstüne masaya benzer 50 cm yüksekliğinde kürsü (sehpa) konulur. Bu kürsünün üzerine kilim (cicim) örtülür. Kış mevsiminde yataklar kürsünün etrafına serilir. Yorganlar, kürsünün üzerindeki cicimin altına sokularak tandırdan gelen sıcaklıkla yatılırdı.<sup>37</sup> Tandır başı muhabbetleri yapılır. Duduname (tutiname) gibi masal kitapları okunurdu.<sup>38</sup> Tandır başında anlatılan masallara tandırname denilirdi.

34. Serap Ünal, *age*, s. 100.

35. Serap Ünal, *age*, s. 98.

36. Haşim Karpuz, *age*, s.18.

37. Mustafa Yıldız, aynı anlatım.

38. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, s. 393.



**Resim 11:** Kullanımda olan Pazaryolu tandır evi (Fotoğraf: Arif Çoruh).



**Resim 12:** Pazaryolu tandır evinin terek düzeni ve yöreye özgü erzak küpleri (F. Arif Çoruh).

Tandır evinin diğer bir sosyal işlevi de, evin en geniş yeri olması nedeniyle, nişan söz kesme, nikâh gibi etkinliklere mekân olmasıdır.

Pazaryolu ilçesi ve çevresindeki tandır evleri, üzerlerindeki kırlangıç ahşap taşıyıcı tavanları, toprak kubbeli damları ve plan yapıları itibarıyla uzak çevresi tandır kültüründen bazı farklılıklar göstermektedir. Anadolu’da arkeolojik ve etnografik değerler açısından önem taşıyan bu kültür, Pazaryolu evlerinde araştırılmaya değerdir.

Pazaryolu tandır evlerinin, şehir merkezlerindeki kent soylu evler ile bazı kırsal alan kapsamındaki evlerin tandır evlerinden en büyük farkı, yakın çevresindeki kırsal mimaride olduğu gibi tandırların tandır evinin merkezine konuşturulmuş olmasıdır. Uzak çevre kırsal evlerin bazıları da ve şehir merkezi evlerinde tandır evi düzeninde tandır, çok daha eski dönemlerde yapılmış evler istisna olmak üzere, köşe veya duvara bitişik olarak yapılandırılmıştır. Duvara bitişik nizam tandırlarda özellikle baca sistemi, gelenekselliği farklı bir yöne çekmektedir. Bu tür tandır evlerinde ışık girişi, tavan ışıklığından ziyade pencerelerden sağlanmaktadır. Buna karşın Pazaryolu’nda tandır evi, sağır duvarlarla çevrili olup aydınlatma ve havalandırma kırlangıç tavanın tepe penceresinden sağlanıp farklı sosyokültürel özellikler taşımaktadır.

### 5. Hacı Osman Ayık Evi

Yöresel özelliklerini belki de kullanılmadığından hâlâ koruyabilen müteveffa Hacı Osman Ayık’ın evine girdiğimizde, tandır ve tandır evinin tüm tarihsel özelliklerini görmekteyiz. Girişi doğu cephesinden olan ev taş temelli, giriş katı taş, ikinci katı kerpiç duvarlı ve üzeri ahşap ve oluklu saca kaplıdır. Tandır evinin üzeri ise toprak kubbe damlı olan evin ana girişinin hemen sağında samanlık, sol tarafında oturma odası ya da selamlık olarak kullanılan bölüm yer almaktadır. Selamlık girişi ana kapıdan içeri uzanan koridorun sol tarafındadır. 5 m uzunluğunda, 1,4 m enindeki koridorun sonunda sağ tarafta

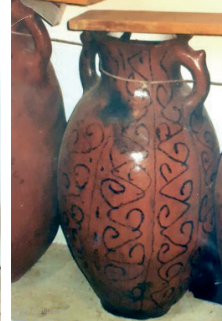
üst kat ahşap çıkış merdivenleri mevcuttur. Koridoru sonlandıran büyük kapıdan tandır evine girilmektedir. Tandır evi diğer yöre evlerinde olduğu gibi evin en geniş alanıdır. Tandır evine Pazaryolu'nda aynı zamanda "aşkana" (aşhane) denmektedir. Bazen tandır başı denilen tandırın olduğu alana da aşkana denir. Burada dikkat çeken bir konu da, hafif eğimli bir zemine konumlu olan evin giriş istikametinde dümdüz devam ederek girilen tandır evinin de aynı düzlemde kalması suretiyle yarıya kadar toprak altında kalmasıdır. İklimsel koşullardan kaynaklı bu tür evlere Orta Asya'daki eski Türk evlerinde de rastlanmaktadır.



**Resim 13:** Hacı Osman Ayık evi güney cepheden dış görünüm (Fotoğraf: Arif Çoruh).



**Resim 14:** Evin giriş kapısı (Fotoğraf; Ergün.Yıldız).



**Resim 15, 16, 17:** Tandır evinin vazgeçilmez erzak küpleri (Fotoğraf: A. Çoruh).

Tandır evinin zemini, basılarak sıkıştırılmış sert topraktır. Diğer tandır evlerinde zemin taş, mozaik vb. farklı malzemelerden olabilmektedir. Tandır evini görünüm olarak ikiye bölen sekinin yüksekliği 30 cm' dir. Girişten sekiye kadar olan alan "ev meydanı" olarak adlandırılır. Hemen girişte sekiye kadar, tandır başından daha geniş bir alanı kaplayan ev meydanının sağ tarafındaki

duvarına bitişik 5 m uzunluğunda, 40cm derinliğinde seki ile aynı seviyedeki yükseltinin üzeri dekoratif bir ahşapla kaplıdır. Bu ahşap tabanın üzerinde ise sıra sıra 8-10 adet açkılı (perdahlanmış) bakışık dış bükey, derin gövdeli, yaklaşık 1,2 m yüksekliğinde erzak küpleri yer almaktadır. Küpler, omuzdan boynun kısmına bitişik boynuz biçimli çift kulplu, bezekleri ise dikey dalgalı hatlı, sırasız açık yay dizisi ve nokta dolgulu bezeklerle bezenmiş işlevsel kaplardır. Küplerin hemen üstünde aynı hizada yer alan “terek” adı verilen, geleneksel görünümlü dekoratif çift sıra raflar, altındaki küpler ve üstündeki “lüküs” diye bilinen gazlı lüks lamba ve cam fanuslu gaz lambaları, bakır ve emaye mutfak kaplarıyla birlikte tandır evinin etnografik görünümünü zenginleştirmektedir. Tandır evlerinde özen gösterilen diğer önemli bir yer de tereklerdir. Terekler, tabak, çanak, tas vb. mutfak gereçlerinin dizildiği ahşap raflardır. Terekler genelde ahşap oyma ve yakma şeklinde bezemelidir. Bununla birlikte en güzel işli örtülerle değişik süslemeler yapılır. Mutfak levazımının en iyi parçaları bu tereklere dizilir. Özellikle bakır kaplar çok iyi bir biçimde kalaylanmışır. Kısaca terekler, tandır evinin âdeta vitrinidir.<sup>39</sup> Ev meydanında giriş kapısının hemen solundaki duvara bitişik, bulaşık yıkama ve temizlik amaçlı mutfak taşı denilen kurun bulunur. Daha sonraları kuruna musluk ilave edilmiştir. Ayrıca bu bölümde sonradan tel dolap yerine buzdolabı ve fırınlı ocak konmuştur.



**Resim 18:** Tandır evinin kırılmalı tavan yapısı (Fotoğraf; Arif Çoruh).

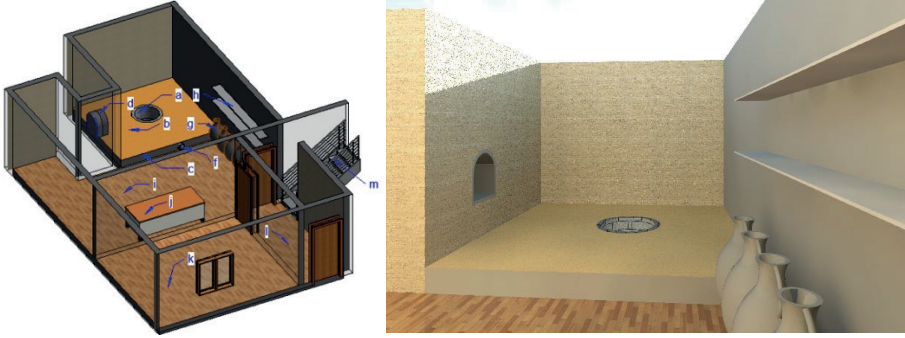


**Resim 19:** Tandırın bulunduğu seki üstü zeminin sağır duvarında yer alan niş.

Sekiden itibaren tandırın olduğu kısma (3,2m x 3,5m) ise “tandır başı” ya da “aşkana” denilmektedir. Bu alanın sol duvarında, 63 cm genişliğinde, 37 cm derinliğinde ve 55 cm yüksekliğinde bakır ibriklerin ve pişmiş toprak kapların konulduğu bir “niş” mevcuttur (niş içinde genellikle tereğin taşıyamayacağı

39. Serap Ünal, *age*, s. 98.





Çizim 5, 6: Tandır evinin kesit planı (Çizimler: Erdem Kocadağistan).

Hacı Osman Ayık evi de özellikle dış görünüş itibarıyla ne yazık ki süreç içinde deformasyona uğramıştır Selamlık üzerine inşa edilmiş ilave bir kat ve toprak kümbet damların metal çatı malzemeleri ile kaplanması neticesinde özgün hâlden uzaklaşmıştır. Buna rağmen tandır evi ve iç odalarda geleneksel yapı, kısmen de olsa orijinaline yakın kalabilmiştir. Her şeye rağmen tandır evine girildiği andan itibaren, Neolitik Dönem'den başlayarak, Anadolu ve Orta Asya'nın tüm çağlarından ve yaşanmışlığından özdeş görüntüler gözler önüne film şeridi gibi serilir.

## 6. Sonuç ve Değerlendirme

Geçmişten günümüze toplumların ekonomik, politik, sosyo-kültürel vb. tüm oluşumlarını ve yaşamsallıklarını içinde barındıran, evrensel boyutunda olduğu gibi Anadolu sosyal yaşamının da merkezi olarak çok önemli yeri olan evin yarattığı kültürel çevre ile asırlar boyunca bize ulaştırdığı bilgiler kuşkusuz çok önemlidir.

Kalkolitik hatta Neolitik Dönem'den itibaren, bir yandan Anadolu'nun kültürel dinamikleri, diğer taraftan da Orta Asya'dan esen kültürel getiriler ile oluşan geleneksel Türk evi, tarihsel estetiği kapsamında, kendine özgü, zengin maddi kültür unsurlarını içinde barındıran bir nitelikte olup, kültür mirasımızın önemli bir parçasıdır. Sert doğa koşullarının primitif ortamında kültürel akılla yaratılmış, birincil gereksinim grubunda yer alan, barınma dolayısıyla yeme içme ve ısınma sorununu gidermek için yapılan tandır ve tandır evleri, bölge insanının yaşadığı evlere de ayrı bir değer katmaktadır.

Arkeolog ve antropologlar, merkezi ocak kültürünün Seramikli Neolitik Çağ ile başladığını söylerler. İnsanlığın birçok öncelikli gereksiniminin karşılanmasında pişmiş toprak, çanak çömlek kap yapımından tandır yapımına



kadar önemli rol oynamıştır. Yaşayan/yaşatılan tandır evlerinde tandırla birlikte, tandırın içinde veya üstünde, erzak küplerinde, niş içlerinde ve terek üzerlerinde gördüğümüz pişmiş toprak unsurlar aynı zamanda Anadolu'nun seramik kültürü zenginliğini de gözler önüne sermektedir.

Tandır yapımı, Anadolu çömlekçiliği ile iç içe bir kültürdür. Anadolu insanının binlerce yıldan beri süregelen pişmiş toprak geleneği, tandır yapımında farklı bir vitrin olarak görünse de hava, su, toprak, ateş ve insanın bütünselliği kapsamında ortak bir kültür ortaya çıkarır. Örneğin, “fitil ya da sucuk tekniği” denilen bir teknikle toprak kap yapımı, tandır yapımında olduğu gibi silindir hâlindeki kil parçalarının üst üste konularak birleştirilmesi ile yapılır. Yine tandırın iç kısmının düzlenmesi ve parlatılması için cam şişe ve düzgün taşlarla ovulması işlemi, “perdahlama” (açk) tekniği adı ile çömlekçilikte de uygulanır. Diğer taraftan, tandır imal etmek için kullanıma hazır hâle getirilen kilin şekillendirme aşaması için ayrılan parçalarına verilen isim olan “künt” sözcüğü (bu sözcük Erzurum’da yiyecek hamur parçası için de kullanılır), özellikle Göller Bölgesi ve diğer Anadolu çömlekçilik merkezlerinde de kullanılmaktadır. Bu merkezlerde, çarkta çömlek yapmak için çömlekçi çarkının yanına istiflenen çekilmeye hazır kil parçalarına da “künte” denmektedir.

Yaşayan döneminden itibaren inceleme ve araştırma imkânı bulduğumuz “Hacı Osman Ayık” evi de kırsal mesken kültürünün çok güzel bir örneği olmasına karşın, bugün terk edilmek suretiyle virane olmak üzeredir. Merhum Hacı Osman Ayık, 1900’lü yılların koşullarında, ikisi kız çocuğu beş evladına yüksek tahsil yaptırmış aydın bir insandı. Çocukları ve torunları, ancak yaz mevsimlerinde, tatil dönemlerinde bir süre daha evin kültürel yaşantısını sürdürmelerine rağmen, ilerleyen yıllarda hiç kullanılmamasından ötürü ev bakımsız bir hâldedir.

Erzurum’da, çevresinde ve kırsalında uzun bir tarihsel süreç içerisinde oluşan, tüm dönemsel kültür değişimlerini günümüze yansıtan, dolayısıyla zengin maddi kültür öğeleri içeren geleneksel evin taşıdığı değerler, ne yazık ki birçok yöremizde yok olmaya yüz tutmaktadır. Erzurum şehir evlerinde olduğu gibi, kırsal mesken mimarisinde de evlerin planını yönlendiren tandır evinin biçimsel, sosyal ve işlevsel özellikleri; konut mimarisinin erken aşamalarından geçerek yaklaşık 50-60 yıl öncesine kadar sürekliliği ile yakın geçmişimize kadar gelebilmiş, ancak ne var ki özellikle kentsel ve kırsal yenilenme kapsamındaki değişime doğal olarak ayak uyduramayıp, kademeli bir şekilde temel özelliklerini yitirerek günümüzde kültür tarihimizin önemli bir mirası olarak yerini almıştır. Bu kapsamda Anadolu tandır evleri, “Somut Olmayan Kültür Miras” (SOKÜM) içeriğinde mutlaka değerlendirilmelidir.

### KAYNAKÇA

Ceylan, Alpaslan-Topaloğlu, Yasin; İspir Çevresinin Tarihi ve Arkeolojik Verileri, İspir-Pazaryolu Tarih, Kültür ve Ekonomi Sempozyumu Kitabı, İspir, Erzurum, 26-28 Haziran 2008, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2008.

Çağlayan, Mustafa Yılmaz; “Şu Bizim İspir”, İspir Turizm Kültür ve Kalkındırma Derneği Yayını, Erzurum 1981.

Çekül Vakfı (Metin ve Fotoğraflar), Anadolu’da Kırsal Yaşam ve Mimarlık, Çekül Vakfı Yayını, Stil Matbaa, Bursa 2015.

Çekül Vakfı (Metin ve Görseller), Anadolu’da Kırsal Mimarlık, Çekül Vakfı Yayını, Bursa 2012.

Eldem, İ.Hakkı; Türk Evi Plan Tipleri, Pulhan Matbaası, İstanbul 1954.

Esin, Emel; İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978.

Esin, Emel; Türk Kozmolojisine Giriş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1979.

Esin, Emel; Türk Kültür Tarihi İç Asya’daki Erken Safhalar, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Erdem, C. 1, S. 2, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1985.

Işıklı, Mehmet; Erzurum Bölgesi’nde Karaz Kültürü’nün Başlangıcı, Doğudan yükselen Işık Arkeoloji Yazıları, Erzurum Atatürk Üniversitesi 50.yılı, Ayrı Basım, Erzurum 2007.

Karpuz, Haşim; Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1984.

Kayserili, Alperen; Erzurum Şehrinin Kültürel Coğrafyası, Atatürk Üniversitesi Yayınları, No: 1036 Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Yayınları, No:130 Araştırma Serisi No: 55, Baskı: Zafer Ofset, Erzurum 2014.

Koşay, Hamit Zübeyir; Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ayyıldız Matbaası, Ankara 1984.

Köşklü, Zerrin; Eski Erzurum Mutfağında Tandır: Yapımı, Kullanımı ve Doğu Anadolu’daki Yeri Üzerine, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(2), Eskişehir, 2005.

Köşklü, Zerrin Çiğdem – Önal, Raziye; Erzurum/İspir Yedigöl Köyünde Bulunan Geleneksel Evler, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (GSED), S. 38, Erzurum 2017.

Kültür ve Turizm Bakanlığı (2013). Çatalhöyük Neolitik Kenti Yönetim Planı, Kültür ve Turizm Bakanlığı 04-05.06.2012 tarihleri arasında Konya’da düzenlenen “Çatalhöyük Neolitik Kenti Yönetim Planı Çalıştay”ı Raporu, Ankara 2013.

Mustafa Yıldız, Erzurum’da mukim, Öğretmen (E), anlatım, 2019.

Naumann, Rudolph; Eski Anadolu Mimarlığı, Çev. Beral Madra, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991.

Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, C. IV, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1991.

Ögel, Bahaeddin; Türklerde Ev Kültürü, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1977.

Pakalın, Zeki; Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1983.

Sagona, Antonio - Zimansky, Paul; Arkeolojik Veriler Işığında Türkiye’nin En Eski Kültürleri, Çev. Kurulu, Başgelen vd., Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2009.

Sağlam, T.- Yurttaş, H.; 2020. “Geleneksel Erzurum Evlerinin İstatistiksel Veri Analizi”. Türiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi - Journal of Turkish Researches Institute. 67, (Ocak-January 2020).

Şahinalp, Mehmet Sait; Yok Olmaya Yüz Tutmuş Bir Kırsal Mesken Tipi Veya Kültürel Miras: Suruç Kümbet Evleri, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (<http://sbe.gantep.edu.tr>), 2012.

Ünal, Serap; Anadolu Tandır Geleneğinde Erzurum, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, Y.T.Ü. Basım-Yayın Merkezi, İstanbul 2004.

Ünsal, Veli ;“Eskiçağda Çoruh Havzası” Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2006.

**ÇİZİM VE FOTOĞRAFLAR:**

Plan ve Kesit Plan Çizimleri: Çizim, 4,5,6, Prof. Dr. Erdem Kocadağıstan Erzurum Atatürk Üniversitesi, Mühendislik Fak.

Fotoğraflar: Fotoğraf, 11,12,14,16,18,19,20, Arif Çoruh, Pazaryolu Belediyesi Muhasebe Müdürü.

Fotoğraf: 7,8,9,10,17, Prof. Dr. Ergün Yıldız., Erzurum Atatürk Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi.



## MALATYA GELENEKSEL ÇOCUK OYUNLARI VE ÇOCUK GELİŞİMİNDE OYUNUN ROLÜ

Yasemin KATI\*

**Öz:** Sözlü kültür ürünlerinden olan çocuk oyunları, ait oldukları kültürün geçmişinden bu gününe gelen, bu gününden de geleceğe aktarılacak en değerli kültür parçalarındandır.

Çalışmanın amacı, Malatya ilinde oynanan geleneksel çocuk oyunlarını geleceğe aktarmak, böylece bu ürünlerin kaybolup gitmesine engel olmaktır. Ayrıca bu oyunların, çocuk gelişimine etkisi üzerinde durmaktır.

Çalışma için saha araştırması, yazılı kaynaklardan yararlanma, gözlem, görüşme yoluyla derleme yapılmış, neticede Malatya ili merkezinde oynanan altmış yedi çocuk oyunu tespit edilmiştir. Çalışmada oyun kavramı, çocuk ve tespit edilen çocuk oyunları hakkında bilgiler verilmiş, oyunlar alfabetik sırayla aktarılmıştır.

Çocuk oyunlarının, çocuk gelişimindeki rolü hakkında değerlendirmeler yapılmış; oyunun çocuğun fiziksel, sosyal, kültürel, psikolojik, dil, zihin ve psiko-motor gelişimi açısından önemli rol oynadığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Malatya, geleneksel, gelişim, çocuk, çocuk oyunları.

### MALATYA TRADITIONAL CHILD GAMES AND THE ROLE OF GAME IN CHILD'S DEVELOPMENTS

**Abstract:** Kid games which are the products of verbal culture are the most valuable elements of a culture. These games are transferred through generations.

The aim of the study is to transfer kid games which have been played in Malatya to future generations. In this way, we can prevent these products from disappearing. Besides, we would like to focus on the affects of kid games on development of kids.

For this study, we did field research, we benefited from written sources, we made observations, we collected information through interviews. As a result, we found out seven kid games which are played in city centre of Malatya. In this study, we explained the concept of game, we gave information about certain kid games and presented them alphabetically.

Assessments were made about the role of kid games on the development of kids. Finally, we discovered that games act an important part on the physical social, cultural, psychological, linguistic, intellectual and behavioral development of kids.

**Key Words:** Malatya, traditional, development, kid, kid games.

ORCID ID : 0000-0001-9244-8512

DOI : 10.31126-akrajournal.768232

Geliş tarihi : 11 Temmuz 2020 / Kabul tarihi: 07 Eylül 2020

\*Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Halk Edebiyatı Bilim Dalı.

## 1. Giriş

Oyun kavramı, insanlığın tarihi kadar eskidir ve oyunlar hem yetişkinlere, hem de çocuklara hitap eder. Ancak oyun, çocukların dünyasında daha geniş ve derin yer tutar. Çocuk eğitimi açısından da oyunun yeri ve önemi inkâr edilemez. Her ne kadar günümüzde çocuk oyunları teknolojiye kurban verilmekte, çocuk teknolojiye esir olarak oyun oynamaktan geri dursa da, bu durum çocuğun eğitiminde oyunun önemini ve gerekliliğini azaltamaz. Çünkü çocuklar, oyunlar sayesinde topluma daha rahat ayak uydurur, sosyal varlıklar olurlar. Fiziksel, kültürel, zihinsel, psikolojik, psiko-motor gelişim gibi birçok açıdan gelişirler.

Malatya ili merkezinde oynanan çocuk oyunları ve bu oyunların çocuğun eğitimine katkısı üzerine daha önce çalışma yapılmamış olması, bu çalışmayı gerekli kılmıştır.

Bu amaçla Malatya iline ait geleneksel çocuk oyunları derlenerek, bu oyunların eğitici yönü incelenmiştir. Ayrıca çocuk, oyun ve oyunun çocuk gelişimine etkisi üzerinde durulmuştur.

**1.1. Çocuk:** Bireyin hayatı; doğum öncesi, doğum esnası ve doğum sonrası olmak üzere dönemlere ayrılır bu dönemler de kendi içlerinde sınıflandırılabilir. Doğduktan sonra büyümeye başlayan birey, bebeklikten sonra çocukluk dönemini yaşar. Bu dönem, ergenliğe girene kadar devam eder. Çocuğun tanımını TDK sözlüğünde şu şekildedir: “1. Küçük yaştaki oğlan veya kız. 2. Soy bakımından oğul veya kız evlat. 3. Bebeklik çağı ile ergenlik çağı arasındaki gelişme döneminde bulunan insan...” (TS, 1998: 495). Ferhan Oğuzkan çocuğu; “... iki yaşından, ergenlik çağına kadar süren büyüme dönemi içinde bulunan insan yavrusu veya henüz ergenlik dönemine erişmemiş kız veya erkek...” (Oğuzkan, 2001: 2) olarak tanımlar. Tanımlara göre; küçük yaşta bulunan oğlan veya kız, bebeklik ve ergenlik çağı arasında bulunan insan, çocuk kabul edilmektedir.

**1.2. Oyun:** Oyun kavramı yetişkin veya çocuk, her bireyin dünyasında yer almaktadır. Oyunlar, kişilerin psikolojik ve sosyal açıdan gelişimine katkı sunarlar. Ancak her bireyin bir çocukluk evresi geçirdiği gerçeğinden hareketle denilebilir ki, oyun ve oyuncaklar öncelik ve özellikle çocukları ilgilendirir. Dolayısıyla oyun ve oyuncakın geçmişi, insanlık tarihi kadar eskiye dayanmaktadır.

Çocuk gerçeğinin var olmasından beri oyun kavramı da vardır. Tarih boyunca da çocuklar, kendilerini eğlendirecek bazı oyunlar oynamışlar, oyuncaklar edinmişlerdir. Çoğu zaman da oyunlarını kendileri icat etmişler, oyuncaklarını bireysel çabalarıyla yapmışlardır. Oyunlar ve oyuncaklar da geçmişten günümüze, zamanın şartlarına göre değişiklik göstererek gelmişler ve her dö-

nem illaki çocuk dünyasında hak ettikleri yeri almışlardır. Türk Kil Kurumu'nun yayımladığı Türkçe Sözlük'te oyunun tanımı şu şekilde verilmiştir: “1. *Vakit geçirmeye yarayan, belli kuralları olan eğlence.*” (TS, 1998: 1711). Oyun kavramı içerisinde, çocuk oyunlarının özel bir yeri vardır. Çünkü çocuk oyunları, çocuk gerçeğinin vaz geçilmezidir ve çocuğun gelişimini olumlu yönden etkileyen unsurlardır.

Çocuk oyunları sosyal ve teknolojik gelişmelere uyum sağlayarak değişikliklere uğrayabilirler. “*Oyun kavramı içerisinde, çocuk oyunlarının özel bir yeri vardır. Oyun kavramı içerisinde geniş bir yer tutan çocuk oyunları, insanlığın dünyaya gelişinden itibaren başlamış, sosyal ve teknik gelişmelere göre kendini yenileyerek günümüze kadar gelmiştir. Yetişkinlerin birçok oyunu zamanla unutulduğu hâlde çocuk oyunları, çocukların oyun konusundaki tutuculukları, taşıyıcılıkları nedeniyle nesilden nesile aktarılmıştır.*” (Özhan, 1997: 4). Denilebilir ki çocuklar, oyunlarının unutulup gitmesine izni vermezler.

Oyun, çocuğun dünyasıdır ve çocuk için fizyolojik ihtiyaçları kadar önem arz eder. “*Oyun; çocuğun yemek yemesi, uyuması, okulda ve evde ders saatleri dışında hemen hemen tüm yaşamını kapsar. Arkadaşı ile itişip kakışması, tek başına bahçenin bir başından bir başına koşması, merdivenden kayması birer oyundur.*” (Boratav, 2016: 267). Çocuklar, sosyal yaşamları içerisinde her eylemi kolayca oyuna çevirebilirler. “*Oyun; çocuğun bedensel, ruhsal ve moral gelişimin sağlayan, haz ve neşe yaratan, tek ya da topluca yapılabilen etkinliktir.*” (Kantarcıoğlu, 1992: 74). Çocukların dünyasında, onların gelişimlerine katkı sunmalarının yanında oyunlar, bireysel ya da topluca yapılan eğlenceli aktivitelerdir.

Çocuklar oyun oynarken eğlenir, öğrenir, sosyalleşir ve gelişirler... “*Oyunlar, kendini ifade etme, eğlenme, sosyalleşme, iç dünyayı yansıtmaya, gelişimi destekleme, öğrenme ortamı hazırlama, gizli enerjiyi kullanma ve hayal ile gerçeği ilişkilendirme gibi görevleri üstlenerek birey hayatında önemli bir yer edinir.*” (Uluğ, 2007: 12). Oyunlar, çocuğun enerjisini eğlenceye çevirerek olumlu kazanımlar edinmesini sağlar. Oyun esnasında hayal kuran çocuk, bu hayallerden yola çıkarak gerçek dünyayı daha iyi kavrar.

**1.3. Oyunun, Çocuk Gelişimine Etkisi:** Gelişim, bir bütün olarak organizmanın fiziksel olarak büyürken hem olgunlaşması hem de öğrenme ile bunları sentezleyip ilerlemesidir. Dünyaya yeni gelen her birey zamanla gelişip olgunlaşır.

Çocuk, yaşamı oyunla öğrenir, pekiştirir. Kısacası oyun, çocuk için yaşam demektir. “*Oyun, yaşama sevincinin dışı vurulmasıdır. Oyun oynayamayan bir çocuk yaşamla bağıni kesmiş sayılmalıdır, çünkü oyunda yaşamın özü, değişik biçimlerde canlanır ve anlam kazanır.*” (Nutku, 1998: 16). Çocuklar için

oyunun pek çok faydası bulunmaktadır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Çocuklar, oyunlar vasıtasıyla kolayca eğitilebilir, hayata hazırlanabilir, karşılaşılabilecekleri zorluklara karşı donanabilir, kriz yönetebilir, olumsuzlukların üstesinden gelebilmek açısından kendilerini yetiştirebilir, toplumsallaşır, sorumluluk alır, insani ve toplumsal değerler kazanır, zaman yönetimini öğrenebilir...

Toplum, gelişen bireylerin belli dönemlerde belli davranışları kazanmış olmasını ister. “*Gelişimde, belli davranışların kazanılması gereken dönemler vardır. İlgili davranış ilgili dönemde kazanılmadığı zaman, daha sonraki dönemlerde de kazanılamaz veya kazanılması çok zor olur.*” (Bacanlı, 2015: 51). Vaktinde edinilemeyen davranışları ilerleyen zaman dilimlerinde edinmek daha zor olacaktır.

“*Oyun, altın çağına üç ve beş yaşları arasında ulaşır. Bu dönemi belirleyen özelliklerden biri, oyunun artık akranlar arasında oynanmasıdır. Üç yaşına dek çocuklar, ya yetişkinlerle ya da kendi başlarına oynarken, üç yaşından sonra yaşittleriyle oynamayı yeğlerler.*” (Göncü, 2005: 69). Oyuna “Hayır!” diyecek çocuk yoktur. Oyun; zorlama olmadan zevkle, keyifle oynanır.

Çocuğun fiziksel, sosyal, kültürel, psikolojik, dil, zihinsel gelişimi açısından oyun, çok ciddi bir önem taşır. Çünkü oyun, çocuğun gelişimini bu yönlere etkiler ve geliştirir. Oyunun, çocuğun gelişim özellikleri üzerindeki etkilerini, ayrı başlıklar altında incelemek mümkündür. Konu şu alt başlık hâlinde ele alınabilir:

**1.3.1. Oyunun, Çocuğun Fiziksel Gelişimine Etkisi:** Çocuğun gelişimi üzerinde oyunun, olumlu etkisi oldukça fazladır. Örneğin oyun, çocuğun fiziki yapısının gelişmesini sağlar. Oyun oynayan çocuk; koşar, zıplar, atlar, yakalar, tutar, çeker... Kısacası vücuduna hareket yaptırmış olur. Bu hareketler, zaten sağlık için gereklidir. Çocuk oyun oynarken bu hareketleri ister istemez yapar. Hareketlerin gerçekleşmesi, vücut için spor anlamına gelmektedir. Çocuk hareket ettikçe vücut kasları harekete geçer ve bu durum; kas sisteminin, kemik ve eklemlerin gelişmesini sağlar.

Bir alandaki değişim ve gelişim, diğer alanları da ilgilendirir. “*Fiziksel gelişim, beden ve fiziksel görünüşteki değişime kadar psiko- motor becerilerdeki gelişimi de kapsamaktadır.*” (Senemoğlu, 2009: 18). Fiziksel gelişimde oluşan sıkıntılar, ne yazık ki zihinsel ve duyuşsal gelişimi de etkiler.

Hareket eden çocuk, acıktığı için güzelce beslenir, beslenme neticesinde vücudu gelişir. Hareket etmesinden dolayı spor yapmış olduğu için sağlıklı büyür, fazla enerjisini harcadığı için düzenli şekilde uyku uyur. Oyunun bu faydalarından hareketle denilebilir ki oyun, çocuğun fiziksel gelişimi açısından çok önemli ve gereklidir.



Derlenen oyunlar içerisinde; ayakta top oyunu, ayakla oynanması dolayısıyla ayak ve bacakların gelişmesini sağlar. Bilek güreşi, kol ve bileğin hareketi bu organların gelişmesine katkı sunar. Çuval yarışı, özellikle bacakları geliştiren bir spor olduğu için bu organların gelişmesinde faydalıdır. Hana taşı, kendir çekme ve sülü değnek oyunlarında, ip çekme veya taşları fırlatma dolayısıyla özellikle kol kaslarının gelişmesi hızlanır. Hümmeg, ip atlama ve uzun eşek oyunlarında oyuncuların, birbirlerinin ve ipin üzerinden atlamaları dolayısıyla ilgili organlar gelişir. Yakalamacılık, yakan top gibi oyunlar sayesinde de koşmak, hareket etmek durumunda olan oyuncuların, birçok vücut organının hareket etmesi dolayısıyla sağlık kazanmaları ve fiziksel olarak gelişmeleri mümkündür. Bu oyunların özellikle fiziksel gelişim açısından faydalı olacağı söylenebilir.

**1.3.2. Oyunun, Çocuğun Sosyal Gelişimine Etkisi:** Sosyal bir varlık olan insan, tabiatı gereği çevresiyle iletişim hâlinde ve bir topluma dâhil olmak mecburiyetindedir. Bir toplum içerisinde yaşayan insanların ise, toplum kurallarına uyması gerekir, beklenir. Toplumun en küçük bireylerini ve o toplumun bir parçasını oluşturan çocuklar, ait oldukları toplumun birtakım kurallarını, oyunlar vasıtasıyla öğrenirler. Çünkü oynanan oyunun kurallarına, oyuncular tarafından uyulması gerekmektedir. *“Birey içsel dünyası ile çevresi arasında bir uyum yakalamak için çabalar. Bireyin tüm çabası çevresine uyum sağlama içinde geçer. Bu uyum çabası doğumdan başlayarak bir gelişim göstermektedir.”* (Yavuzer, 2000: 49). Uyum sağlamayan çocuk, oyun dışı bırakılır. Böylece çocuklar, yaşadıkları topluma ve toplum kurallarına, daha rahat uyum sağlamış olurlar.

Birbirleriyle iletişim hâlinde olan çocuklar, kuralları daha kolay kavramış olurlar. Böylece daha doğru ve sağlıklı iletişim kurarlar. Oyun içerisinde, üzerlerine düşen görevleri yerine getirdikleri için toplumda belli roller üstlenmiş olurlar ki bu duruma, sosyal öğrenme denilebilir. Oyundan gerekli hayat ve toplum derslerini alan çocuk; dostluk, yardımseverlik, dayanışma, paylaşımcılık gibi özelliklerini geliştirmiştir. Bu gibi özellikleri gelişmiş olan bireyler, buldukları ortamlarda gereken ilgi ve değeri edinmiş olacaklardır. Oyun ortamında gereğince ve yeterince bulunamamış çocuklar da yaşadıkları toplumda; hem çocukluk, hem de yetişkinlik dönemlerinde içine kapanık, öz güvenden yoksun, uyumsuz, mutsuz, istenmeyen bireyler olacaklardır. Demek ki bir çocuğun, yaşadığı toplumda olması gerektiği gibi yer alabilmesinde oyun, göz ardı edilemeyecek bir sosyal aktivite görevi üstlenmektedir.

Esasında en az iki kişiyle oynanan tüm oyunlar, çocuğun sosyalleşmesine katkı sağlayacaktır. Özelde belirtmek gerekirse de derlenen oyunlar içerisinde; genellikle kalabalık gruplar hâlinde ve açık alanlarda oynanan oyunlardan olan beş adım dur ve borik oyunları, ebe merkezli koşma, yakalama, ebeleme, el

vurunca ebenin değişmesi gibi aktivitelere dayanmakta, bu oyunlar sayesinde yakın ve sıcak ilişki geliştiren oyuncuların sosyalleşmesine katkı sağlamaktadırlar. Ceviz dikme oyunu, ellerindeki cevizleri oyun aracı olarak ortaya koyan en az iki oyuncunun, oyun sayesinde daha sıcak ve samimi ilişki geliştirmelerini, oyuncuların sosyalleşmelerini sağlar. Sayısız oyuncunun oynadığı çuval yarışı, evcilik, hana taşı, hümmeg, kendir çekme, körebe, saklambaç, sülü değnek, uzun eşek, yakan top, yüzük... gibi oyunlar da yine oyuncu sayısı sınırsız olan oyunlardır. Oyuncu sayılarının fazla olması zaten, çocukların sosyal bir ortam içerisinde olmaları anlamına gelir. Bu ortam içerisinde kendisi yaşlarında ve benzer zevklere sahip başka çocuklarla muhatap olan, onlarla belli ilişkiler içerisine giren oyuncular da oyunlar sayesinde, sosyal açıdan gelişme imkânı bulmuş olurlar.

**1.3.3. Oyunun, Çocuğun Kültürel Gelişimine Etkisi:** Her toplum kendine has kültürel değerlere sahiptir. Bu değerlerin, nesilden nesile aktarılmasında folklor ürünlerinin, önemli bir yeri vardır. Çocuk oyunları, folklor ürünlerindedir ve kültür aktarımında ciddi öneme sahiptir. *“Oyun, bir ülkenin kültür zenginliğinin ifadesidir. Çünkü oyunlar, o ülke halkının sözlü edebiyatına, gelenek ve göreneklerine, müziğine, yaşam biçimlerine, çevreyle etkileşimlerini, inançlarını, kıyafet özelliklerini geleceğe en iyi şekilde aktarırlar.”* (Özhan, 1997: 6). Bu anlamda çocuk oyunları, iyi birer kültür taşıyıcısıdır. Geçmişten günümüze bünyesinde toplumun kültürel unsurlarını barındırırlar.

Oyunun çocuklar üzerindeki pek çok olumlu etkisi vardır. Bu etkilerden birisi de kültürel anlamdadır. Oyunlar, çocuğun kültürel anlamda gelişmesine katkı sunmaktadır. *“Kültür, bir toplumun karakterini oluşturan, zaman içinde var ettiği değerler bütünüdür. Kültürel zenginlik ise o kültürü oluşturan unsurların çeşitliliğine ve ne kadar korunabildiğine bağlıdır. Bu unsurlardan biri olan oyunlar, onları oynayanlar tarafından bizzat korunmuş ve gelecek nesillere aktarılmıştır.”* (Özbakır, 2009: 1). Çocuk, oyun oynadığı esnada, yaşadığı toplumun değerlerini öğrenir, kavrar, benimser. Sosyal hayatın içerisinde bu değerleri, yaşatmaya çalışır, geleceğe aktarır.

Çocuk oyunları, iyi birer kültür taşıyıcılarıdır. Çocuklara kültür aktarımı yapıp, bilinç oluşturabilirler. Örneğin derlenen oyunlar içerisinde; cirit oyunu, ata sporlarımızdandır. Bu nedenle çok eski bir geçmişi vardır. Eski dönemlerden günümüze aktarılırken yanında kültür unsurlarımızı da taşır. Atalarımız için atın önemi çok büyüktür. Günümüzde at, eski önemini nispeten yitirmiştir. Sadece bu oyun vesilesiyle bile insanlar, atın kültürümüzdeki yerini kavrayabilir. Oyuncular, bu oyun vesilesi ile oyunun kuralları, atın önemi kültürümüzdeki yeri ve önemi hakkında bilgi sahibi olabilirler. Yine benzer şekilde çuval ve saklambaç oyunları da çok eski bir geçmişe sahip, kültürümüzü bu güne

taşıyan oyunlarımızdandır. Bu açıdan çocuk oyunlarının, kültür aktarımı vazifesi gördükleri söylenebilir. Çocuğu bu anlamda geliştirebilirler.

**1.3.4. Oyunun, Çocuğun Psikolojik Gelişimine Etkisi:** Gülüp eğlenen, hoşça zaman geçiren bireylerin psikolojik açıdan iyi ve sağlıklı oldukları söylenebilir. Bu durum çocuklar için de geçerlidir. Oyun yoluyla kendisini mutlu ve eğlenceli bir ortamın içerisinde bulan, bu olumlu havayı teneffüs eden çocuğun, psikolojik açıdan rahatladığı ve zihinsel açıdan da tamamen, güzel düşüncelerle donandığı söylenebilir. Oyun; hayal dünyasında yaşayan çocuğun, hayaller ile gerçekleri ayırt edebilmesini sağlar. Çocuk hayatın bazı gerçeklerini, oyunun hayal dünyasında canlandırır ve kurguladığı bu dünyanın içerisinde yaşar. *“Çocuğun oyundaki hayal dünyası, onun gerçek yaşamı daha iyi görmesini ve kavramasını sağlayarak psikolojik olgunluğuna yardımcı olur.”* (Özhan, 1997: 23). Oyunlar, çocukları gerçek yaşama hazırlamanın yanında, psikolojik açıdan donanmalarına da yardım ederler.

Gerçek yaşamı ilk olarak oyun ortamında canlandıran, yaşayan çocuklar; ilerleyen yaşlarında hayatın gerçekleriyle yüz yüze geldiklerinde, hazırlıklı olmuş olurlar. Karşılaştıkları olumsuzluklarla daha kolay baş ederler. Bu da onların, hayatları boyunca psikolojik açıdan sağlıklı bireyler olmalarına yardımcı olur.

Tüm oyunlar, çocuk üzerinde güzel bir psikolojik etkiye sahiptirler. Çocuğun daha iyi hissetmesini sağlarlar. Çocuk oyunlarının genel olarak hepsi, çocuğun psikolojisi açısından terapi görevi görür. Özeldede ise derlenen oyunlar içerisinde; çöp çekme, körebe, saklambaç... gibi oyunların çocuğun psikolojisinin düzgün tutulması açısından yardımcı olacakları söylenebilir. Mesela çöp çekme oyununda kısa çöpü çekmeyi isteyen çocuk, bu durumun heyecanını kendi dünyasında fazlasıyla yaşar. Kısa çöpün kendisine çıkmaması durumunda, şansını başka sefere deneyecek, kazandığı durumda ise fazlasıyla mutlu olacaktır. Körebe ve saklambaç oyunlarında da yine ebe tarafından yakalanma heyecanını sürekli bir şekilde canlı tutan çocuklar, bu heyecana eş değer şekilde oyun ortamında mutluluklar da yaşayacaklardır. Yakalanmalarında ise başarı kazandıkları için psikolojik açıdan iyi hissedeceklerdir. Oyunlar sonunda elde edilen tüm başarılar zaten, çocukları psikolojik olarak fazlasıyla memnun eder.

**1.3.5. Oyunun, Çocuğun Dil Gelişimine Etkisi:** Bir iletişim aracı olan dil, sosyal hayat içerisinde yer alan tüm insanlar için kendilerini ifade etme, toplumda daha etkin bireyler olmalarını sağlama açısından çok önemli bir vasıta-  
dır. En etkili iletişim araçlarından-  
dır. Dil vasıtasıyla insanlar, toplum içerisinde daha etkili bir varlık gösterirler. Dil sayesinde insan kendisini, dış dünyaya ifade eder.

Çocuk; korku, kaygı, üzüntü, sevinç, heyecan, istek, hayal ve düşüncelerini dil sayesinde en iyi, net ve doğru şekilde iletir dış dünyaya. Böylece zorlu yaşam koşullarını kendi lehine çevirir ve hayatını kolaylaştırmış olur. Bu nedenle dil öğrenmek birey açısından çok önemli ve gereklidir. Aynı zamanda zorunluluktur. “*Oyun, çocuklarda ifade edebilme, anlatma gelişimine de büyük katkı sağlar.*” (Gül, 2012: 40). Çocuğun konuşarak kendini ifade edebilmesi ona özgüven duygusu kazandıracaktır.

Dil eğitimi, çok erken yaşlarda başlar. Çocuk da en verimli dil eğitimini sosyal ortamlarda alır. Aile ve arkadaş ortamları bu anlamla çok önemli görevler üstlenirler. Arkadaş ortamında alınacak dil eğitimi açısından çocuk oyunları, önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. “*Ana dili öğretimi/öğrenimi sürecinde eğitsel oyunlar sayesinde öncelikle kaygı, çekingenlik, özgüven eksikliği gibi olumsuz özelliklerin öğrenme ortamından çekilmesi sağlanır. Duyusal açıdan öğrencilerin dil öğrenme sürecine etki eden oyunlar, aynı zamanda dilsel, bilişsel ve sosyal gelişimlerine de katkıda bulunur. Öğrencilere iletişim temelli, temel dil becerilerini geliştirebileceği öğrenme ortamları sunar. Bu ortamlarda akranlarıyla etkileşim içerisinde bulunan öğrenciler anlamlı bir bağlam içerisinde ana dilini kullanma ve zihinsel becerilerini geliştirme fırsatı bulur.*” (Erol, 2019: 50-51). Oyun ortamı, çocuğun ana dilini öğrenmesinde ona kolaylıklar sağlar. Çocuklar, bu esnada iletişim içerisinde olurlar konuşurlar, dinlerler. Oyun esnasında söylenen tekerlemeler ve şarkılar sayesinde, dillerini ve kelime hazinelerini geliştirirler. Neticede, kendilerine hayatları boyunca gerekli olacak bir iletişim aracı olan dili de öğrenmiş/ kavramış olurlar.

Özellikle içerisinde sayısmaca, tekerleme, söylenmesi gereken cümleler barındıran oyunlar, dil gelişimine yardım eden oyunlardır. Örneğin derlenen oyunlar içerisinde; aç kapıyı bezirgân başı oyunu, “Aç kapıyı bezirgân başı. Kapı hakkı ne alırsın, ne verirsin. Bir sıçan, iki sıçan üç sıçan, deliğe kaçan.” şeklinde ezgi ve sayısmaca eşliğinde oynanan bir oyundur. Bu tarz ezgi ve sayısmaca eşliğinde oynanan oyunlar, dilin maharetini gerektirdiği için dilin gelişmesine de katkı sağlar. Zira bu gibi oyunlarda dili, seri ve kusursuz kullanmak gerekmektedir.

Aldım verdim oyununda, “Aldım, verdim; ben, seni, yendim.” cümlesinin art arda ve yanlısız söylenmesi gerekir. El el epenek oyununda, “El el epenek, elden çıkan kepenek, kepeneğin yarısı, yumurtanın sarısı, yağa batır, bala batır, sen yemezsen bana getir.” cümleleri, oyuncuların dil gelişimine katkı sağlayacak öneme sahiptir. Yağ satarım bal satarım oyunu esnasında söylenen, “Yağ satarım, bal satarım, ustam ölmüş ben satarım. Ustamın kürkü sarıdır. Satsam otuz liradır. Zambak, zumbak arkana, önüne iyi bak.” Tekerlemesinin de yine, dil gelişimine olumlu yönde etki edeceği, çocuğun dil gelişimine katkı sunacağı söylenebilir.

**1.3.6. Oyunun, Çocuğun Zihinsel Gelişimine Etkisi:** İnsanın; düşünen, akleden bir varlık olması onu, diğer canlılardan ayıran özelliklerdendir. Zekâ, doğuştan getirilen bazı kalıtsal özelliklerden etkilendiği gibi, yaşamın ilk yıllarında da geliştirilebilir. Çocuk oyunlarının, çocukların zihinsel gelişimlerine olumlu anlamda katkısı vardır. “*Bireyin çevresindeki dünyayı anlama ve öğrenmesini sağlayan, aktif zihinsel faaliyetlerdeki gelişime bilişsel gelişim adı verilmektedir.*” (Senemoğlu, 2009: 32). Bilişsel açıdan gelişen çocuk, yaşadığı dünyayı daha iyi anlar ve öğrenir.

Oyunlar çocuğun; düşünce gücünü, üretkenliğini ve problem çözme yeteneğini geliştirebilir. Bu doğrultuda, tamamen zihinle alakalı oyunlar da vardır. Bu oyunlar sayesinde, çocuğun zihnine yerleşmesi istenenler, oyun yoluyla çok daha kolay yerleşir. Kalıcı duruma gelebilir.

Özellikle zekâ oyunları başlığı altında zikredilen oyunlar, çocukların zihinsel gelişimine katkı sağlarlar. Derlenen oyunlar içerisinde; deve- cüce oyununda, yanarak oyun dışı kalmamak için çok hızlı düşünmek ve hareket etmek gerekmektedir. Çünkü düşünülmeden yapılacak en küçük hamle, oyun dışı kalmaya sebep olacaktır. Dokuztaş ve üçtaş oyunları zaten, tamamen zekâyâ dayalı oyunlardır. Rakip oyuncuyu yenebilmek için ince ve teferruatlı düşünmek ona göre hamleler yapmak gerekmektedir. Kibrit oyununda, mantıklı ve hedefe odaklı hareket etmek, kibriti ona göre atmak gerekmektedir. Düşünülmeden yapılacak atışlar, oyunu diğer oyuncunun kazanmasına neden olacaktır. Bende değil onda ve yüzük oyunlarında da ebenin, taşı verdiği kişiyi doğru tahmin etmek ve fincan altındaki yüzüğü bulmak dikkat ve yoğunlaşma isteyen birer eylemdir. Bu açılardan özellikle bu oyunların, çocuğun zihinsel gelişimi açısından faydalı olacakları söylenebilir.

**1.3.7. Oyunun, Çocuğun Psiko- Motor Gelişimine Etkisi:** Psiko-motor gelişim, fiziksel büyüme ve merkezi sinir sisteminin gelişimine paralel olarak organizmanın isteme bağlı hareketlilik kazanmasıdır. Bir başka deyişle, temelde hareket olan becerilerin kazanılmasını içeren ve doğum öncesi dönemde başlayıp ömür boyu süren bir süreçtir. Bu sürecin başarılı bir şekilde gelişmesi ve ilerlemesinde, oyunların rolü çok fazladır. Çocuğun bu becerileri, oyun ortamında gelişir ve güçlenir. Tutma, çekme, koparma, koşma, yürüme, atlama, fırlatma... büyük ve küçük kaslarını kullanma gibi yetenekleri gelişir.

Bazı oyunları oynamak için yapılanlar, çocukta kasları ve el göz koordinasyonunu geliştirir. “*Özellikle, su, kil, çamur, kum, plastilin, parmak boyası ile oynama; katlama, kesme, yapıştırma, bağlama, ilikleme, çözme, dikme, çizme, boyama gibi etkinlikler çocukta küçük kasların motor gelişimin yanı sıra el-göz koordinasyonunu da sağlar.*” (Doğan, 2010: 44). Bazı oyunların malzemeleri de çocuğun gelişimine katkı sunar.

Psiko-motor gelişim, bedensel gelişme ile paralellik göstermektedir. “Çocuğun kol ve bacakları ile tüm organlarını kullanmada güç ve hız kazanmasına, beden organları arasında eşgüdüm sağlanmasına ve onları denetim altına almada becerikli duruma gelmesine devimsel gelişim, psiko - motor gelişim denir. Bu gelişme bedensel gelişmeye paralel olarak oluşur ve kişinin çevresine uyum yapmasını sağlar. Bireyin bir bütün olarak gelişmesinde önemli rol oynar.” (Yeşilyaprak, 2006: 57). Psiko-motor gelişimin sağlanması için fiziksel gelişimin de olması gerekmektedir. Bu anlamda fiziksel gelişime etki eden tüm oyunlar, psiko-motor gelişim için de yararlı olacaktır.

Genel olarak çocuk oyunları, çocukların psiko-motor gelişimlerine katkı sağlar. Aynı zamanda bu oyunların, çocuklar tarafından güzel ve olması gerektiği şekilde oynanabilmeleri için de çocuğun, psiko-motor açıdan gelişiminin iyi olması gerekmektedir. Derlediğimiz oyunlar içerisinde; asker paşa, aşık, beş taş, bilye, ceviz dikme, çember çevirme, develeme, kaşıқта yumurta taşıma, kibrit kutusu, yazı-tura, yedi tuğla, zeytin çekirdeği... gibi oyunların hepsi belli bir psiko-motor gelişim olgunluğuna sahip çocuklar tarafından, daha başarılı şekilde oynanacak oyunlar içerisinde dirler. Aynı zamanda da çocuğun, bu yönde gelişimine katkı sağlayacakları belirtilebilir. Aşık, bilye, ceviz dikme, yedi tuğla ve zeytin çekirdeği oyunlarının başarıyla oynanabilmesi için hedefe kusursuz atışların gerçekleşmesi gerekmektedir. Develeme, çember çevirme, kaşıқта yumurta taşıyabilmek için de el, kol, göz koordinasyonunun iyi sağlanması, dolayısıyla yine psiko-motor gelişimin yeterince olması gerekmektedir.

## 2. Malatya İli Merkezinde Oynanan Geleneksel Çocuk Oyunları

Malatya’da kaynak şahıslar arasında yapılan derlemeler sonucunda, kendi çocukluk dönemlerinde oynadıkları oyunlar tespit edilmiş, kaynak şahıslar anlatırken bu oyunlar kayda alınıp sonradan yazıya aktarılmıştır. Ayrıca gözlem yapılarak ve yazılı kaynaklardan da yararlanılarak Malatya ili merkezinde toplam, altmış yedi oyun türü tespit edilmiştir.

Aşağıda, derlenen altmış yedi oyun örneğine yer verilmiştir. Söz konusu oyunların yerel isimleri değiştirilmemiş olup günümüze kadar gelen oyunlar ve aldıkları güncel isimler belirtilmiştir.

**2.1. Aç Kapıyı Bezirgân Başı:** En en az dört kişi ile oynanır. İki kişi ebe olur, diğer kişiler oyuncu olurlar. Ebe olan oyuncular karşılıklı dururlar. Kollarını birbirine bağlarlar. Kapı gibi durur, dışarıdakinin içeri girmesini önlemeye çalışırlar. Diğer oyuncular, aradan geçmeye çalışırlar. Ebe olan oyuncular, önceden kendi aralarında gizlice iki meyve ismi tutarlar. Bu meyveler genelde elma ve kayısı olur. Dışarıdaki oyuncular, “Aç kapıyı bezirgân başı.

Kapı hakkı ne alırsın, ne verirsin. Bir sıçan, iki sıçan üç sıçan, deliğe kaçan.” derler. Ebe olan oyuncuların, ellerinin altından geçmeye çalışırlar. Deliğe kaçan dedikten sonra, ebe olan oyuncu ellerinin altında geçen oyuncuyu yakalar.

Daha sonra önceden belirledikleri meyvenin ismini söylerler. Yakalanan oyuncu birini seçer. Yakalanan oyuncunun seçtiği meyve, ebelerden hangisine aitse oyuncu o ebenin arkasına geçer aynı şekilde diğer oyuncular da seçilir. Seçilme işi bittikten sonra, çizgi çizilir. Ebeler, çizginin iki tarafına geçer. Ebelerin oyuncuları da, ebelerin arkasına geçerek birbirlerini çizginin diğer tarafına çekmeye çalışırlar. Hangi grup diğer grubu çekerse o grup oyunu kazanmış olur (KK:1,10).

**2.2. Aldım Verdim Oyunu:** Bu oyun, ebe belirlemek için oynanan bir oyundur. Oyuncular belli mesafede karşı karşıya geçerler. İlk oyuncu, bir ayağının topuğunu, diğer ayağının parmak uçlarına değdirerek adım sayarken her adımına bir kelime gelecek şekilde “Aldım, verdim, ben, seni, yendim.” der ve sözü bitince bekler. Sıra, diğer oyuncuya geçer. Diğer oyuncu da aynı şekilde ‘adım, verdim...’ sayar. Oyunculardan hangisinin ayağı önce diğer oyuncunun ayağının üzerine gelirse, o oyuncu kazanmış olur. Kaybeden oyuncu ise diğer oyuncuyla aynı şekilde yapmaya devam eder. En sona kalan oyuncu, mağlup, dolayısıyla ebe olmuş olur (KK: 3).

**2.3. Asker- Paşa Oyunu:** Oyun genellikle iki kişiyle, evin içerisinde oynanır. Kibrit kutusunun; dik gelen kısmına ‘paşa’, yan gelen kısmına ‘asker’ denir. Düz geldiği zaman oyuncu, diğer oyuncuya kibrit kutusunu verir. Puanlama yapılır. Askerin puanı daha azdır. Paşanın puanı askerin puanının iki katıdır. Hedeflenen puanı kazanan, oyunu da kazanmış olur (KK: 2, 3) .

**2.4. Aşık Oyunu:** Aşık, çift tırnaklı hayvanların ön dizlerinde bulunan mafsal kemiğine verilen addır. Dört tarafı vardır. Oyun oynamaya elverişlidir. Genellikle koyun kemiğiyle oynanır. Aşık kemiği, elin baş, işaret ve orta parmaklarıyla tutulur. Belli bir yükseklikten bırakılır. Yere düşen kemiğin, şekline göre çeşitli adlandırmalar yapılır. Kemiğin enli tarafından çukur olan kısmı yukarıda kalırsa ‘Aç’; karşı tarafı yukarıda kalırsa ‘Tok’; dar ve düzce olan iki yüzünden kenarı hafifçe kalkık ve ortası çukurca olan kısmı yukarıda ise ‘Bey’, bunun karşı tarafı yukarıda ise ‘Kıt’ adını alır. Oyuncular sırasıyla bu kemiği, belirli bir yükseklikten aşağı atarlar. ‘Bey’ gelen oyuncu kazanır (KK: 2, 3, 4).

**2.5. Atçılık Oyunu:** Atçılık oyunu, açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyun için iki-üç metre uzunluğunda bir odun parçası ve yine elli santimetre civarlarında kısa bir ince çubuk gereklidir. Çocuklar, uzun değneği bacaklarının arasına alıp santimetrelik çubuğu da kamçı niyetine kullanarak onunla koşar, eğlenirler. En hızlı koşan birinci olur (KK: 6, 8).

**2.6. Ayakta Top Oyunu:** Oyuna başlamadan önce hayvan kıllarından, bez parçalarından, deri parçalarından, hayvan yününden, saç kıllarından vs. bir top yapılır. Oyuncular, ayakta çember oluşturacak şekilde dizilirler. Oyuna başlayan oyuncu, topu eline alır ve herhangi bir oyuncunun üzerine atar. Kendisine top atılan oyuncu, topu yakalarsa o da diğer oyuncularından birisine atar. Eğer topu yakalayamazsa oyundan elenir ve topu atan oyuncu, topu yine alır ve arkadaşlarına atar. Oyun, tek kişi kalıncaya kadar devam eder (KK: 1, 2, 3, 6, 7).

**2.7. Bende Değil Onda Oyunu:** Oyuncular ayakta çember şeklinde dururlar. Durdukları yerin yaklaşık yirmi metre ilerisine bir çember çizilir. Her oyuncunun bir numarası vardır ve ebenin elinde küçük bir taş vardır. Ebe, elindeki taşı birine gizlice verir. Ebeden taşı istediklerinde ebe, “Bende değil yedide.” Yedi numaralı oyuncu, “Bende değil üçte.” Şeklinde devam eder. Kişi, taşı birine vermeden yakalanırsa diğer oyuncular tarafından kovalanır çemberin içine giren oyuncuya dokunulmaz. Oyun baştan başlayarak devam eder (KK: 8).

**2.8. Beş Adım Dur Oyunu:** Genel olarak kalabalık gruplar ile açık alanlarda oynanan bir oyundur. Kurayla bir ebe seçilir ve ebe, otuza kadar sayar. Bu esnada tüm oyuncular, ebeden uzaklaşır. Ebe, koşarak bir oyuncuya doğru yaklaşır ve “Beş adım dur.” der. Tüm oyuncular durur. Ebe olan oyuncu, beş adım sayıp kovaladığı en yakın oyuncunun ayağına değerse veya ona kavuşursa ebe o kişi olur. Eğer değemezse ebe olan oyuncu ebeliğe devam eder (KK: 8, 10).

**2.9. Beş Taş Oyunu:** Çok eskiden beri oynanan bir oyundur. Kişi sayısı sınırlı değildir. Tek kişi dahi oynayabilir. Ancak sıranın çebucak gelmesi için oyuncu sayısı sınırlı tutulabilir. Daha çok, kız çocuklarının oynadığı bir oyundur. Oyuna başlamadan önce yuvarlak, hepsi aynı anda tek ele sığacak büyüklükte beş adet taş toplanır ve daire şeklinde oturulur. Yarışmaya ilk olarak kimin başlayacağı; avuç içine saklanan taşların tek mi, çift mi olduğu sorusuna verilen cevaplar doğrultusunda belirlenir.

Oyuna başlama hakkı elde eden oyuncu, avucuna beş taş alır ve önüne atar. Yerdeki bu beş taşın içerisinden birini alır ve tek eliyle havaya attıktan sonra yine aynı eliyle yerden bir taş alıp aynı anda da havaya attığı diğer taş yakalamaya çalışır. Havaya tekrar taş atar ve yerdeki taşların hepsini bu şekilde toplar. Daha sonraki aşamada taşları, ikiser ikiser toplar. Sonra havaya attığı taş düşürmeden yerdeki taşın üçünü birden alır ve diğerini tek alır. Elindeki taşlardan birini havaya atar ve diğer taşları düşürmeden yere koyar. Elindeki taş tekrar havaya atar ve dört taş yerden alır. Taşlar avucunda iken taşın birini havaya atar ve “Bal parmak” diyerek işaret parmağını yere değdirir ve taş tekrar yere düşürmeden yakalar.



Oyuncu bütün taşları yere atar. Taşlardan birini eline aldıktan sonra diğer elinin baş ve işaret parmağıyla taşların yakınında köprü pozisyonu alır. Diğer oyunculardan birisi “Bu benim itim.” diyerek taşlardan birini sahiplenir. Artık bu taşa değdirilmeden diğer taşlar, köprünün altından, taşın birisi havaya atıldığı esnada sırasıyla geçirilecektir. En son, diğer oyuncunun seçtiği taş geçirilir. Eğer taş, yandan dışarı giderse oyuncu yanmış olur.

Bütün taşları kuralına uygun şekilde geçiren oyuncu, taşları iki avucuna alıp havaya atar ve bitştirdiği ellerinin üst tarafında onları tutmaya çalışır. Sonra tekrar havaya atar ve bu sefer de avuç içiyle tutar. Taşların hepsini tutamazsa yanar. Son olarak oyuncu, taşları tek eline alıp havaya atar ve tek elinin tersiyle tutmaya çalışır. Kaç taş tuttuysa ona göre taş başına ikişer puan verilir. Önceden belirlenen sayıya ulaşan oyuncu, oyunu kazanmış olur (KK: 9).

**2.10. Bilek Güreşi Oyunu:** Oyuncular genelde masada veya sıranın üstünde, kollarını paralel olarak birbirlerine uzatıp dirseklerini yere koyarak birbirlerinin ellerini tutarlar. Sıkıca kavranan bileklerden, hangisi yere önce vurulursa o, oyunu kaybeder diğeri kazanmış olur (KK: 7).

**2.11. Bilye Vurma Oyunu:** Açık alanlarda, bilyelerle oynanan bir oyundur. Oyun için cam veya taş bilyeler kullanılır. Oyuna başlamadan önce sıralama belirlenir. Oyuncular, birbirlerinden uzaklaşırlar ve bilyelerini yere bırakırlar. İlk sırada olan oyuncu, yerdeki bilyelerden istediğini vurmaya üzere harekete geçer. Bunun için bilyesini eline alır ve elini yere yakın tutar. Bazen, elini yere koyarak yerden destek aldığı da olur. Bu şekilde, hedefindeki bilyeyi daha rahat vurabilecektir. Bilyeyi, parmaklarının arasına sıkıştırarak sıkır. Eğer vuramazsa, ikinci olan oyuncu oynamaya başlar. Oyuncular, vurdukları bilyeleri alırlar. En çok bilye alan, oyunun galibidir. Yerde bilye kalmadığında oyuncular isterlerse oyun, aynı sırayla devam eder (KK: 1, 2, 5).

**2.12. Borik Oyunu** Dışarıda oynanan bu oyun için öncelikle bir daire çizilir. O dairenin dışına yine bir daire çizilir. İçerideki dairenin içine bir kişi girer ve başına, bir mendil veya bir bez parçası konulur. Diğer oyuncular, ikinci dairenin içerisinden dışarı çıkamaz. Oyuncular, ebenin kafasındaki mendili almaya çalışırlar. Ebe, kendi çizgisinden çıkmadan oyunculardan herhangi birine dokunduğu zaman, dokunduğu oyuncu ebe olur (KK: 7).

**2.13. Buzda Kayma:** Kış aylarında, kız ve erkek çocuklarının oynadığı bir oyundur. Oyuncular, belirlenen buzlu alana bir çizgi çizerler ve bu çizginin gerisinden koşup çizgiyi geçmeden kayarak en uzak mesafeye gitmeye çalışırlar. Oyuncular, çizginin gerisinden kayabilirler ama çizgiyi geçtikten sonra kayarlarsa hata yapmış olurlar. En uzak mesafeye kayan oyuncu, oyunu kazanır (KK: 6).

**2.14. Ceviz Dikme Oyunu I:** Düz bir çizgi çizilir. Oyuncular sırayla bu çizgiye ikişer ceviz dizerler. Yaklaşık beş metre uzaklıktan, başka bir cevizle ve sırayla bu cevizleri vurmaya çalışırlar. Sağ veya sol baş diye isimlendirilir. Cevizin sağ tarafına yani sağ başına vuran, cevizin tümünü alır. Sol tarafına vuran da cevizin tümünü alır. Ortalarda duran cevizi vuran, vurduğu cevizin sol tarafındakileri alır, sağ taraftakiler kalır. Oyun böyle devam eder (KK: 3).

**2.15. Ceviz Dikme Oyunu II:** Genelde iki kişi tarafından oynanır. Birinci kişi cevizi ortaya atar, diğeri o cevizi vurmaya çalışır. Vuramazsa sıra diğeri oyuncuya geçer. Diğeri oyuncu aynı şekilde cevizi vurmaya çalışır. Cevizi vuran oyuncu, cevizi kazanmış olur (KK: 3).

**2.16. Cirit Oyunu:** Cirit oyunu, açık alanda oynanan bir oyundur. Oyuna başlamadan önce oyuncular, bir metre kadar uzunluğunda, düzgün birer ağaç parçası bulurlar. Genellikle cirit yapımında, düz olmasından dolayı söğüt ağacı kullanılır. Oyuna başlamadan önce, bir atış çizgisi çizilir. Oyuncular atış yaparken bu çizgiyi geçemezler. Ciridi en uzağa atan oyuncu, yarışmayı kazanır. Bu oyun, ata sporumuz olan ciritle karıştırılmamalıdır. Oynayış açısından iki oyun, birbiriyle farklılık göstermektedir (KK: 3).

**2.17: Çatılı Hombek (Güvercin Taklası):** Çatılı hombek oyunu, en az sekiz kişiyle açık alanda oynanır. Oyuncular iki grup olur. Kura ile ebe takımı seçerler. Ebe takımının iki oyuncusu birbirine dönerek dururlar. Öbür takımın iki oyuncunun birisi arka tarafa, diğeri ön tarafa dönerler ve kafalarını, birbirlerine dönük vaziyette duran arkadaşlarının bacaklarının arasına sokarlar. Diğeri takımın oyuncuları, eğilmiş vaziyette duran oyuncuların üzerinden takla atarak karşı tarafa düşerler. Oyuncular takla atarken diğeri oyuncular, engelleyici hareket yapamazlar. Oyunculardan birisi, takla atamazsa diğeri oyuncular geçerler. Oyun bu şekilde devam eder (KK: 9).

**2.18: Çember Çevirme:** Daha çok erkek çocuklar arasında oynanan bir oyundur. Genellikle otomobil lastiklerinin ağızlarındaki çelik teller çıkarılır ve çember olarak kullanılır. Bazen de göbeği ve telleri çıkarılmış bisiklet cantı, çember olarak kullanılır. Ya da bu oyun için satılan çemberler kullanılabilir. Çember sürmek için belirli bir kalınlıkta, çember teli denilen ve çemberin sürülmesini sağlayan bir itme çubuğu yapılır.

Çembere yön, sürücüsü tarafından verilir. Çemberi çevirmek tamamen oyuncunun yeteneğine bağlıdır. Oyuncular düz bir alanda yan yana dizilirler. Kendilerine bir hedef belirlerler. Başlama komutuyla oyuncular çemberlerini sürmeye başlarlar. Belirlenen mesafeye ilk önce varan oyuncu, yarışmayı kazanmış olur (KK: 9, 10).

**2.19. Çöp Çekme Oyunu:** Çöp çekme oyunu, ebe belirleme oyunu olarak da bilinir. Oyunculardan birisi, oyuncu sayısına göre eline ince çöplerden alır. Çöpler, eşit büyüklükte seçilir. Çöplerden bir tanesi, diğeri tarafından kısa olacak

şekilde kırılır. Bir oyuncu, çöpleri parmakların arasına yerleştirir ve oyunculara birer tane çektirir. Hangi oyuncu kısa çöpü çekerse, o oyuncu ebe olur. Çöpleri tutan oyuncu, çöpü tuttuğu için çekilişe katılamaz (KK: 1, 2).

**2.20. Çuval Yarışı Oyunu:** Çuval yarışı oyunu, açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncular oyuna başlamadan önce, birer adet çuval alırlar. Oyunculardan bir tanesi hakem olur. Bir çizgi çizilir. Bu çizgiye, başlama çizgisi denir. Çizginin 30 metre kadar karşısına da bir varış çizgisi çizilir. Oyuna katılacak oyuncular, ellerindeki çuvalın içine girerler. Çuvalın ağzını sıkıca tutarlar. Hakem, “Başla!” komutunu verdiği zaman oyuncular, varış çizgisine ulaşmak için zıplayarak mücadele ederler. Çizgiye ilk varan oyuncu, birinci olur. Oyunda, sıçramak önemlidir. İyi sıçrayan oyuncu, varış çizgisine erken ulaşır. Oyuncular, yarış esnasında genelde düşerler ama yeniden kalkar ve mücadeleye devam ederler (KK: 2, 3, 8, 10).

**2.21. Deve Cüce Oyunu:** Bu oyun, gruplar hâlinde oynanır. Oyuncular sıraya dizilirler. Bir kişi oyunu oynatır. Oyun oynatan kişi, “Deve” deyince tüm grup ayağa kalkar. “Cüce” deyince herkes oturur. Şaşırtmalı bir şekilde, rastgele söylenen deve, cüce talimatlarına uyamayan, geç kalan veya yanlış hareket eden oyundan çıkar. Oyun, tek kişi kalana kadar devam eder. En son kalan kazanandır (KK: 7).

**2.22. Develme (Kökleme) Oyunu:** Kökleme oyunu, develme ile oynanan bir oyundur. Oyuna başlamadan önce oyuncular, develmelerine ipi sararlar. Kura çekerler, kurayı kaybeden oyuncu develmesini yere bırakır. Diğer oyuncu, yerdeki develmeyi kendi develmesiyle vurmaya çalışır. Develmeyi vurursa vurduğu develmeyi kazanmış olur. Vuramazsa develmesini yere bırakır. Diğer oyunculardan birisi atar. Oyunda iple develmenin atılmasına “kökleme” denir. Develme oyununda olduğu gibi dönme gerektirmediğinden kökleme oyunu, her yerde oynanabilir (KK: 9).

**2.23. Develme (Topaç) Oyunu:** Kenarları renk renk boyalı develmeler alınır. Sert ağaçlardan yapılan develmelerin ucuna, sivri bir çivi çakılır. Takılan çividen başlanarak çivinin etrafından ip döndürülerek develmenin üzeri, iple sarılır. Diğer oyuncular da develmelerini aynı şekilde sararlar. Sarılan develmeler hep birlikte yere atılır. Atılma anına çok dikkat edilir. Sonra atan olursa oyun, geçersiz sayılır ve yeniden atılır.

Oyunda önemli olan, develmenin dönme süresidir. Develmesi en fazla dönen oyuncu, oyunu kazanır ve rakibinin develmesini alır. Develmenin dönme esnasında oyuncular; “Benimki seninkini yutuyor.” derler. Bu işte usta olanlar, develme yerde dönerken onu ellerine alıp avuçlarında dönmesini sağlarlar. Develme, buzda iyi döndüğünden, genellikle kışın oynanır. Özellikle erkek çocukları tarafından çok sevilen bir oyundur (KK: 6).

**2.24. Dokuz Taş Oyunu:** Dokuz taş oyunu; zihni geliştiren, dikkati artıran ve iki kişi arasında oynanan bir oyundur. Oyuncular, oyuna başlamadan önce düz bir tahta, taş veya zemin üzerine şekli çizerler. Şekil çizildikten sonra oyunculardan her birisi, dokuzar tane rakibinin taşına karışmayacak türden ufak taş alırlar. Taşları aldıktan sonra, şekildeki çizgilerin birleştiği yerlere sırasıyla taşları birer birer dizerler. Kurayı kazanan oyuncu, tahtaya ilk taşı koyarak oyuna başlar. Sonra rakip oyuncu tahtaya bir taş koyar. Her iki oyuncu da, elindeki dokuz taş bitinceye kadar taşları oyun tahtası üzerine sırayla koyarlar. Bu sırada oyunculardan herhangi biri yatay ya da dikey olarak taşlarını üç taş yapmışsa rakibinin bir taşını tahtadan alır ve onu oyun dışı bırakır. Rakibin üç taşı varsa üçlü bozulmaz. Üçlü olmayanlardan birisi alınır. Ancak üç taş yapılmış olanlardan başka taş yoksa üçlüyü bozarak bir taş alır.

Çapraz üç taş yapılamaz. Oyuncular ellerindeki dokuz taşı da oyun tahtasına bırakmaları gerekmektedir. Aksi takdirde, tahtada hiç bir taşı yerinden oynatamazlar. Yani hamle yapamazlar. Çizgilerin kesiştiği noktalara bırakılan taşlar ancak çizginin doğrultusunda hareket ettirilebilir. Üç taşı aynı hizada, fakat ayrı noktada olan oyuncu oyunu kazanır. Oyunculardan herhangi birisi taşlarını, dokuz taş şeması üzerinde hareket ettiremezse oyunda yenik sayılır (KK: 4).

**2.25. Duvara Vurma Oyunu:** Duvara vurma oyunu, açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncular, oyuna başlamadan önce duvara yuvarlak bir şekil çizerler. Kura ile sıralama belirlenir. İlk oyuncu, elindeki bilyeyi duvara çizilen çizginin içine degecek şekilde vurur. İkinci oyuncu da aynı şekilde, duvara bilyesini vurur. Eğer ilk bilyeye değerse o bilyeyi alır. Yeniden kendi bilyesini eline alır ve bilyesini duvara vurur. Üçüncü oyuncu da aynı şekilde bilyesini atar ve yerdeki bilyeye vuramadığı zaman, dördüncü oyuncu bilyesini atar. O da vuramazsa, ilk oyuncu bilyesini duvara vurarak yerdeki bilyeleri vurmaya çalışır. Yerdeki bilyelerden birisini vurduğu zaman, bilyelerin hepsini alır. Oyun bu şekilde devam eder (KK: 5).

**2.26. Duvarda Saydırmaca Oyunu:** Duvarda saydırmaca oyunu, kıl veya bez topla oynanan bir oyundur. Oyuncular oyuna başlamadan önce toplanırlar ve ulaşılması gereken sayıyı belirlerler. Oyuna ilk başlayan oyuncu, topu eline alır ve duvarda saydırmaya başlar. Saydırmaya başladığında topu, yakalama veya düşürme olursa sıra, diğer oyuncuya geçer. O da aynı şekilde saydırır. Oyun basında belirlenen sayıya ilk önce ulaşan oyuncu, o oyunu kazanır (KK: 1, 3).

**2.27. Ebe Çıkarma Oyunu:** Toprakta sabit, gömülü bir taş vardır. Oyuncular, gözlerine kestirdikleri bu taşı ebe olarak kabul ederler ve onu topraktan çıkarmak için oyun kurarlar. Oyuncuların her biri, bu taşın etrafına halka şeklinde birer çukur kazarlar. Eşit sayıdaki bilyelerini, belli bir uzaklıktan sıra

ile kendi çukurlarına atmaya çalışırlar. Kuyuya giren her bilye için ebenin etrafını kazma hakkı elde edilir. Ebe yani taş, bulunduğu yerden çıkana kadar oyun devam eder. Ebeyi, en fazla emek harcayarak çıkararak oyuncu, birinci olmuş olur (KK: 5).

**2.28. El El Epenek Oyunu:** Her ortamda oynanabilen bir oyundur. Oyuncular, yuvarlak şekilde, birbirlerine çok yakın otururlar. Avuç içleri yere gelecek şekilde, ellerini yere bırakırlar. Ebe olan oyuncu, tek elini yere bırakır ve diğer eliyle oyuncuların eline dokunarak “El el epenek, elden çıkan kepenek, kepeneğin yarısı, yumurtanın sarısı, yağa batır, bala batır, sen yemezsen bana getir.” tekerlemesini söyler. Bu esnada da elini diğer oyuncuların ellerinin üzerinde dolaştırır. Tekerleme, hangi oyuncunun elinin üzerinde son bulursa o oyuncunun eli, oyun dışı kalır. Oyun dışı olan oyuncu, elini koltuğunun altına koyar. Ebe olan oyuncu, aynı tekerlemeyi Söylemeye devam eder. Oyuncuların hepsi çıkana kadar oyuna bu şekilde devam edilir (KK: 6, 7).

**2.29. Elde Saydırmaca:** Açık ve kapalı alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncular kıldan, kağıttan veya bez parçalarından yapılmış bir topla bu oyunu oynarlar. Sonraları plastik toplarla oynanmıştır. Oyunun başında herhangi bir sayı belirlenir. Topu saydırmaya başlayan oyuncu, topu havaya atar ve tutmadan ona vurarak saymaya başlar. Sayan oyuncu topu düşürürse sıra diğer oyuncuya geçer. Oyunun başında belirlenen sayıya ilk ulaşan oyuncu, birinci olur (KK: 10).

**2.30. Eski Minder Oyunu:** Çocuklar, halka şeklini alarak eski minder tekerlemesini söylerler. Böylece eski minder seçilen, yani ebe olan çocuğun etrafında dönerler. Tekerleme şöyledir: “Eski minder, yüzünü göster, göstermezsen bir poz ver. Güzellik mi, çirkinlik mi, havuz başında heykellik mi, mankenlik mi, hangisi?” Tekerleme bitince oyuncular, eski minder olan oyuncunun istediği pozu verirler. Eski minder de en beğendiği pozu seçer. Pozu beğenilen çocuk, eski minder olur (KK: 8, 9).

**2.31. Evcilik Oyunu:** Evcilik oyunu; kışın evlerde, yazın bahçelerde açık alanlarda, kısacası yer ortamda oynanan bir oyundur. Özellikle kız çocukları oynamaktadır. Oyunda oyuncular, istedikleri rolleri alırlar. Oyun malzemeleri, oyuncular tarafından hazırlanır. Bu malzemeler, mutfaktan alınan kimi malzemeler olabileceği gibi hamurdan, çamurdan bezlerden yapılan oyun malzemeleri de olabilir. Örneğin oyuncular; bezden yaptıkları bebekleri, topraktan yaptıkları kab kaçakları, ağaçtan yaptıkları çatal, kaşığı kullanabilirler. Oyunda her oyuncu; anne, baba, çocuk, abla... gibi rollere girerler (KK: 2).

**2.32. Gazoz Kapağı Oyunu:** Oyun, en az iki kişiyle oynanır. Oyuncular, öncelikle gazoz kapakları biriktirir. Gazoz kapakları her oyuncu için eşit sayıda

yan yana dizilir. Yaklaşık dört beş metre uzağa bir çizgi çizilir. Çizginin arkasından ellik adı verilen oval bir taşla bu kapaklar nişan alınır. Her oyuncu sırayla taşı atar. Kapağa vuran oyuncu eğer sağ baştaki kapağa vurmuş ise kapakların hepsini, ortadakilere vurmuş ise vurduğu kapağın solundakilerin hepsini alır. En fazla kapak alan, oyunu kazanır (KK: 1, 6, 8).

**2.33. Hana/Hane Taşı (Dikili Taş) Oyunu:** Dikili taş oyunu, açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncular, oyuna başlamadan önce yumruk büyüklüğünde birer tane yuvarlak taş bulurlar. Bir çizgi ile belirledikleri yere, yaklaşık on metre uzaklıkta olmak üzere ve ileriye doğru, oyuncu sayısına göre 15 cm arayla taşları tek tek dizerler. Oyuncu sıralaması kurayla belirlenir. İlk oyuncu, belirlenen çizgiden dizili taşlara doğru elindeki taşı fırlatır. Taşlardan birini vurduğu zaman, çizgiye gelir ve yine fırlatır. Vuramazsa sıra, ikinci oyuncuya geçer. O da, aynı şekilde atar. Sıralama, bu şekilde devam eder. Taşların hepsi vurulduğu zaman, en fazla taş vuran oyuncu, birinci olur. Eşitlik durumunda, yeniden yarışma yapılır (KK: 5).

**2.34. Hümmeg (Birdir Bir) Oyunu:** Açık alanlarda oynanan bir oyundur. İki kişi veya iki ekip tarafından oynanır. Ekipler arasında kura çekilir. Bunlar arasından bir kişi, elini diz kapaklarına koyarak eğilir. Diğeri de bu oyuncunun üzerinden “Hümmeg” diyerek atlar. Her atlayıştan sonra eğilmiş durumda olan oyuncu, belini yavaş yavaş yükseltir. Bu durum, diğer oyuncunun atlayamayacağı yüksekliğe gelinceye kadar devam eder. Eğilen oyuncunun üzerinden atlayamayan oyuncu ile diğer oyuncu yer değiştirirler.

Oyunun kurallarına göre eğilen oyuncunun sırtına yalnız, atlayan oyuncunun eli değebilir. Ya da oyun, eğilen oyuncunun hiçbir yerine, atlayan oyuncunun değmemesi üzerine kurulabilir. Bunlar, oyunun başında oyuncuların, kendi aralarında fikir birliğine varmalarıyla belirlenen kurallardır. Oyuncuların, hiçbir yerlerinin değmemesi üzerine anlaşmalarıyla oynanan hümmeg oyunu esnasında oyuncular, “Kırlı mirli değmesin, hümmegggg!” diye bağırarak atlar.

“Hümmeg” oyununda ikinci bir şekil ise, atlama anında üflenerek uzağa düşürme çabasının gösterilmesidir. Oyunun galibi, bu cismi en uzağa düşürme becerini gösteren oyuncudur (Doğan, 2010: 85).

**2.35. İp Atlama I:** Bu oyun, tek oyuncuyla oynanır. Aynı oyunu oynamayı düşünenler, sırasını bekler. Oyuncular, yaşlarına uygun uzunluktaki bir ipin iki ucundan tutarak kafalarının üzerinden geçirip üstünden atlamak suretiyle oyunu oynarlar. İp atlayan oyuncu, bir şekilde atlayamadığında sıra, diğer oyuncuya geçer. Her atlayışta sayı sayılır. En fazla atlayan oyuncu birinci olur. Eskiden ipin pek fazla bulunmadığı zaman dilimlerine kızlar, saç örgülerini kesip birbirlerine ekleyip örmek suretiyle istedikleri kalınlıkta ipler elde ederler ve bu iplerle ip oyunlarını oynarlarmış (KK: 7).

**2.36. İp Atlama II:** Bu oyunda oyuncu sayısı sınırsızdır. Uzun bir ipin iki ucundan, iki kişi tutar. Diğer oyuncular da atlamak amacıyla sıraya geçerler. İpin ucundan tutanlar, ipi sallamaya başlarlar. Sıradaki oyuncular da sırayla sallanan ipin üzerinden belli sayıda atlarlar. Bazen ikişer, üçer oyuncunun oyuna girdiği de olur. Atlama sayısını tamamlayan, sıranın en arkasına geçer ve tekrar sıraya girmiş olur. Atlama sayısını tamamlayamadan yananlar ise ipin ucundan tutup sallama görevini üstlenirler. Böylece ipin ucunu tutanlar da, oyuna dâhil olmuş olurlar. Atlama işlemi, tek ayak veya çift ayakla yapılabilir (KK: 7).

**2.37. İstop Oyunu:** İstop oyunu, açık alanlarda topla oynanan bir oyundur. Oyunda genellikle, kıl ve bez toplar kullanılır. Oyun başlamadan oyuncular, kura ile bir ebe belirlerler. Ebe, çember şeklini alan oyuncuların ortasına geçer. Ebenin, topu havaya atması ve oyunculardan birinin ismini söylemesiyle oyun başlar. İsmi söylenen oyuncu, topu havadayken yakalamaya çalışır. yakalayana kadar diğer oyuncular oldukları yerden uzaklaşırlar. İsmi söylenen oyuncu, topu yere düşürmeden yakalarsa bağırarak “İstop” der. İstop dendigi anda, kaçan diğer oyuncular, oldukları yerde kalırlar. Ebe olan oyuncu, topu yakaladığı yerden, diğer oyunculardan birisine vurmaya topla çalışır. Eğer oyunculardan birisini vuramazsa tekrar ebe olur.

Ebenin topla vurmaya başladığı oyuncu ise yeni ebedir. Bu sefer yeni ebe, topu havaya atar. Diğer oyunculardan birisinin ismini söyler. Oyunda çabukluk çok önemlidir. Eskiden topun pek fazla bulunamadığı zamanlarda aileler, kestikleri horozun kursağını şişirmek suretiyle çocuklarına top yaparlarmış. Bazen de top, hayvan kollarından ve yünlerinden, eski giysilerden veya kağıttan yapılmış (KK: 9).

**2.38. Jandarma- Kaçak Oyunu:** Oyuna başlamadan önce, oyunculardan birisi ebe olur. Diğer oyuncular, ebe olan oyuncunun etrafında toplanırlar ve sıraya geçerler. Sırası gelen oyuncu, ebeye kolunu uzatır. Ebe olan oyuncu, kolunu uzatan oyuncunun parmak uçlarından tutar. Avuç içini, diğer oyuncunun elinin üzerine kor ve “jandarma” der. Sonra yan tarafına, elinin dış yüzeyini koyar ve “kaçak” der. Ebe olan oyuncu, diğer oyuncunun omuz hizasına kadar eliyle bu şekilde çıkar. Omuz hizasına geldiğinde en son jandarma gelirse, oyuncu jandarma olur. Kaçak gelirse kaçak olur.

Ebe, oyuncuların hepsini bu şekilde ayırır. Sonra jandarma gelen oyuncular, kaçak gelen oyuncuları kovalar, kaçaklar da zaten kaçır. Jandarmalar yakaladıkları kaçakları, ebenin çizdiği çemberin içine bırakırlar. Çemberin dışında kalan kaçaklar, jandarmaya yakalanmadan kaledeki oyunculara dokunurlarsa kaledeki kaçaklar kurtulur. Kaçakların hepsi yakalandığı zaman bu sefer oyun tam tersine döner. Yani jandarmalar kaçak, kaçaklar jandarma olur. Oyun bu şekilde devam eder (KK: 1, 6).

**2.39 Karga Oyunu:** Açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncular, oyuna başlamadan önce bir yere toplanırlar. Oyuna başlama komutu geldikten sonra birbirlerini yakalamaya çalışırlar. Yakalanan oyuncunun, kafasına bastırılır ve “Gak gak...” denilerek vurulur. Oyun, yakalanan oyuncunun kaçmasına kadar böyle devam eder. Bu oyunda güçlü olmak önemlidir. Çünkü güçlü olan oyuncu diğerlerini daha rahat döver (KK: 5).

**2.40. Kaşıkta Yumurta Taşıma Yarışı:** Kaşıkta yumurta taşıma yarışı, açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncuların her biri, bir kaşık ve bir yumurta alır. Bu yumurtalar, düşme tehlikelerine karşın genellikle haşlanırlar. Çünkü düşüp de kırıldığı takdirde, yarışmacı tarafından atılmayıp afiyetle yenecektir. Yarışmanın yapılabilmesi için düz bir çizgi çizilir. Yarışmacılar, bu çizgi üzerinde dizilirler. Kaşığın sapını ağızlarında tutar, yumurtayı da kaşığa yerleştirirler. Hakemin, “Başla!” komutu ile beraber oyuncular, yumurtalarını düşürmeden belirlenen hedefe doğru koşarlar. Yumurtasını düşüren oyuncu, oyundan elenir. Belirlenen hedefe, ilk varan oyuncu ise yarışmanın galibidir (KK: 3, 4, 6, 7, 10).

**2.41. Kendir Çekme Oyunu:** Genellikle yaz mevsiminde ve açık alanlarda, en az iki kişiyle oynanan bir oyundur. Oyuncu sayısı sınırsızdır, ne kadar artarsa oyun, o kadar güzel ve zevkli olur. Oyuncular, belirli bir mesafede karşılıklı iki eşit gruba ayrılırlar. Bir hakem belirlenir. İki grubun arasına, bir çizgi çizilir ve ortaya, belirli uzunlukta bir ip bırakılır. İki grubun oyuncuları, ipten tutarlar ve hakemin komutuyla karşılıklı çekmeye başlarlar. Rakibini, ortadaki çizgiye geçene kadar kendine doğru çekmeyi başaran grup, oyunu kazanır. Bu oyunda her şeyin eşit şekilde ayarlanması gerekir. Oyuncu sayısı, çizgi mesafesi, ipin tam ortasından iki grubun eline verilmesi gibi. Aksi takdirde yenilen grup, sonuca itiraz edecektir (KK: 1, 6, 7, 9).

**2.42. Kibrit Kutusu Oyunu I:** Kibrit oyunu, düz olan her zeminde oynanabilen bir oyundur. Özellikle ev ortamında oynanmaya çok uygundur. Oyun, kibrit kutusu ile oynandığından bu ismi almıştır. En az dört kişiyle oynanan bir oyundur. Oyuna ilk başlayan oyuncu, kibrit kutusunu atar. Kutu dik gelirse hâkim, yarı dik gelirse jandarma, yatay şekilli taraf gelirse geçersiz, yatay şekilsiz taraf gelirse ebe olur. Oyuna başlamadan hâkim gelene kadar oyuncular kibriti sırasıyla atarlar. Hakim ilk gelen, oyuna ilk başlayacak olandır. Oyun sıralaması belirlendikten sonra oyuncular kibrit kutusunu atarak oyuna başlarlar. Kendisine jandarma gelen oyuncu, hâkime sorar; “Hâkim Bey, kaç tane vuralım?” Hâkimin söylediği sayı kadar jandarma, ebeye vurur. Vurma işlemi elle, küçük bir odun parçası veya havluyla gerçekleştirilir. Oyun, bu şekilde devam eder (KK: 2, 3).



**2.43. Kibrit Kutusu Oyunu II:** Kibrit kutusu oyunu, düz olan her zeminde oynanabilir. Özellikle ev ortamında oynanmaya çok uygundur. Oyun, kibrit kutusu ile oynandığından bu ismi almıştır. En az iki kişiyle oynanan bir oyundur. Kutunun her kenarı, oyun başlamadan puanlaştırılır. Kutunun kenarlarından dik olan kısmın puanı, en yüksektir. Yarı dik kısımlar daha az puanlı, yatay taraflar ise daha az ve eşit puanlıdır. Oyuna ilk başlayan oyuncu, kibrit kutusunu atar. Kendisine gelen kısma göre puanlarını biriktirmeye başlar. Hedeflenen puana ilk ulaşan oyuncu galip olandır (KK: 2, 3).

**2.44. Kim Vurdu Oyunu:** Bu oyun açık alanlarda, en az beş altı kişilik gruplarla oynanır. Bir ebe seçilir. Bir kişi de ebenin yanında durur. Ebe, kafasını yanında duran oyuncunun dizlerinin üzerine koyar. Diğer oyunculardan biri, ebeye görünmeden onun sırtına vurur. Ebenin, dizine başını koyduğu oyuncu, ebeye kimin vurmuş olabileceğini sorar. Ebe, diğer oyuncular arasında kendisine vurana bulabilirse ebelikten kurtulur. Eğer yanlış cevap verirse ebeliği devam eder (KK: 1).

**2.45. Körebe Oyunu:** Açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncu sayısı isteğe bağlıdır. Oyuncular, oyuna başlamadan önce ebe seçimi yaparlar. Ebe olan oyuncunun gözü, mendil veya herhangi bir bez parçası ile bağlanır. Gözleri bağlı olan oyuncu, diğer oyuncuları yakalamaya çalışır. Diğer oyuncular, ebeye ses verirler. Ebe olan oyuncu, sesin geldiği yere doğru hareket eder. Oyuncuları yakalamaya çalışır. Diğer oyuncular ebeye vururlar. Ebe kendisine yaklaşan oyuncuları yakalamaya çalışır. Yakaladığı oyuncu, ebe olur. Yakalanan oyuncunun gözleri başlanır. Oyun bu şekilde devam eder (KK: 7, 8).

**2.46. Köşe Kapmaca Oyunu:** Köşe kapma oyunu, kapalı ve açık alanlarda, evlerin avlusunda, odalarda, çizgiyle belirlenmiş alanlarda vs. en az üç kişiyle oynanan bir oyundur. Oyuna başlamadan önce ebe belirlenir. Ebe, belirlenen alanın ortasında durur. Diğer oyuncular köşelere geçerler. Oyuncu köşedeysen ebe, köşeye yaklaşmaz. Ebe görmeden oyuncular birbirleriyle işaretleşirler ve köşelerini değiştirirler. Eğer ebe, boş kalan bir köşeyi kaparsa ortada kalan oyuncu ebe olur. Oyun bu şekilde devam eder (KK: 6).

**2.47. Kuş Oyunu:** İki oyuncunun oynadığı bir oyundur. Oyuncular toprağın yüzeyinde kendi önlerinde yan yana, aynı zamanda da rakibin kuyularının karşısına altışar çukur açarlar. Bu oyun, dört çukur açmak suretiyle de oynanabilir. Her oyuncunun dörder çukuru varsa, on altışar da taşları olur. Yani her çukura dörder taş yerleştirirler. Oyuna ilk başlayan kişi, Çukurun birindeki kendi taşlarını alır ve her çukura birer tane bırakacak şekilde dağıtır. Diğer oyuncu da aynı eylemi tekrarlar. Bu taş yerleştirme esnasında kendi çukurunda bir taş brakmayı başaran oyuncu, karşısındaki diğer oyuncunun çukurunda bulunan bütün taşları almaya hak kazanır. Rakibin taşlarını toplamayı başaran oyuncu kazanır. Oyunu kazanan, kuş olmuş olur (KK: 2).

**2.48. Kutu Kutu Pense Oyunu:** Oyun en az üç kişi ile oynanır. Oyuncular, oyun için el ele tutuşarak halka yaparlar. Halkayı bozmadan, el ele tutuşmuş şekilde dönen oyuncular aynı zamanda, “Kutu kutu pense, elmamı yerse, arkadaşım Berat, arkasını dönse.” şarkısını söylerler. Oyuncuların isim söylemesinden sonra, ismi okunan kişi arkasını döner. Bu şekilde devam eden oyunda oyuncuların hepsi, arkasını dönmüş bir şekilde dönerken ikinci aşamada tekrar isimler söylenir. Bu sefer de, “Kutu kutu pense, elmamı yerse, arkadaşım Berat, önünü dönse.” denir. İsmi söylenen oyuncular sırayla önlerini dönmüş bir şekilde dönmeye devam ederler. Oyun böylece devam edip gider (KK: 1, 4).

**2.49. Mendil Kapmaca Oyunu:** Mendil kapma oyunu, açık alanlarda oynanan bir oyundur. Ebe, mendili tutan kişidir. Oyuna başlamadan önce oyuncular, ebe olur. Yirmi metre mesafede karşılıklı iki çizgi çizilir. Ebe olan oyuncu, iki çizginin ortasında durur ve eline, bir mendil veya bez parçası alır. İki grup, karşılıklı olarak çizgilere dizilirler. ‘Başla’ komutundan sonra iki oyuncu, karşılıklı çizgilerden çıkarak ebenin iki tarafında dururlar ve elindeki mendili kapmaya çalışırlar. Mendili kapamayan oyuncu, diğer oyuncuya vurulmadan kendi çizgisine gelirse diğer oyuncuyu elemiş olur.

Diğer oyuncu ise elenmemek için mendili kapamayan oyuncu kendi sınır çizgisine gelmeden önce ona, eliyle dokunmak mecburiyetindedir. Eğer dokunamazsa kendisi elenmiş olur. Elenen oyuncular, oyunun dışına çıkar ve elenmeyen

oyuncular sırasıyla oyuna devam ederler. Bir gruptaki tüm oyuncular elenene kadar oyun devam eder. Tüm oyuncuları elenen grup, yenilmiş olur (KK: 8).

**2.50. Onda Bunda Oyunu:** Günümüzde hâlâ oynanmakta olan bir oyundur. Genellikle iki kişi ile oynanır. Oyunculardan birisi, ellerini arkasına götürerek diğer oyuncuya göstermeden bir avcunun içine, bir taş alır ve iki elini de kapatarak ellerini, diğer oyuncunun önüne uzatır. Diğer oyuncu, ellerini uzatan oyuncunun, kapalı olan ellerinin birinden başlayarak parmağıyla “Elle, gülle, ırbık, lülle bunda” şeklinde veya farklı bir sayısmaca ile sayma-ya başlar. Sayma işlemi bittikten sonra parmak hangi eli gösteriyorsa onu tercih etmiş demektir. Oyuncu, o elini açar. Diğer oyuncu, taşı bulursa oyunu kazanmış olur. Taş oyuncunun gösterdiği elde değilse, oyunu kaybeder. Bazen de sayısmaca olmadan bir el işaret edilerek tahminde bulunulur (KK: 5).

**2.51. Parmak Güreşi Oyunu:** İki oyuncu ile oynanan bir oyundur. Oyuncular, sağ ellerinin parmaklarını birbirine geçirirler. Baş parmaklar havada durur. Ellerini birbirinden çözmeden baş parmaklarıyla rakibin baş parmağını yalamaya çalışırlar (KK: 7).

**2.52. Saklambaç Oyunu:** Oyuncular oyuna başlamadan önce bir ebe seçerler. Ebe belirlendikten sonra duvara, bir yuvarlak çizgi çizilir. Çizilen bu alan, kale olur. Ebe olan oyuncu elini kaleye koyar, kafasını da elinin üzerine bırakır. Birden otuza kadar yavaş yavaş sayar ve “Arkama, önüme saklanan ebe, sobe” der. Sayma işlemi bittikten sonra, kaleden uzaklaşmadan diğer oyuncularını aramaya başlar. Oyunculardan birini gördüğü zaman, oyuncunun ismini söyler ve koşarak kaleye elini vurur. “Sobe!” der. Gördüğü oyuncu, ebeden önce gelip elini kaleye vurduğu zaman ebe yeniden otuza kadar sayar. Diğer oyuncular saklanır.

Ebe, oyuncunun ismini söyleyip elini kaleye vurduğu zaman o oyuncu, yanmış olur. Ebe, tüm oyuncuları bu şekilde yakarsa, ilk oyun dışı olan oyuncu ebe olur. Ebe dört oyuncuyu yakıp, bir oyuncu ebeden önce kaleye geldiği zaman, yanan oyuncuları kurtarmış olur. Ebe, otuza kadar saydığı anda diğer oyuncular da saklanır. Oyun, bu şekilde devam eder (KK: 7, 9).

**2.53. Sapan Atma Oyunu:** Çocukların çok sevdiği oyunlardan biridir. Ağaçların ‘y’ şeklinde olan kısımları kesilir. Eczanelerde, sağlık ocaklarında serum hortumları veya daha eskiden, giysiler için kullanılan normal lastiğin uçlarına deri parçası takılır. Bu deri parçası, taç konulup atılacak parçadır. Diğer uçlar, ‘y’ şeklindeki ağaç parçasına bağlanır. Deri kısmın içerisine taş konularak bir hedefe doğru atılır. Oyunlar içerisinde istenmeyen kazalara en fazla sebebiyet veren oyun budur (KK: 3, 5, 6).

**2.54. Sek Sek (Çizgi Taşı) Oyunu:** Oyun, yere çizilen belirli bir şekil üzerinde, özellikle kız çocukları tarafından oynanır. Sek sek oyunu, el büyüklüğündeki yassı bir taşla oynanır. Çizginin her karesine birden başlanarak sırayla sayı verilir. Toplam sekiz kare vardır. Belirlenen ilk oyuncu, çizginin ilk karesinin içerisine, elindeki taşı atar. Tek ayak üzerinde sekerek şekillerin içinden geçer. Sadece yan yana olan 3-4 ve 7-8. sayılarda iki ayağını da indirir. Tüm kutuların içine basarak geçer, dönüp geldiğinde attığı taşını alır. Diğer sefere bir sonraki kutunun içine atar. Çizgi üzerine attığı taşı getirmeden, çizgilere basmadan oynanan bir oyundur (KK: 3).

**2.55. Sülü Değnek Oyunu:** Çelik çomak oyununa Malatya’da bu isim verilir. En az iki kişi tarafından oynanır. Dayanıklı bir ağaçtan biri kısa, diğeri uzun iki değnek kesilir. Kısa değnek, sülü ismiyle anılır. Kadı taşı kabul edilen iki taş ile ocak kurulur. Sülü, bu kadı taşlarının üzerine orta kısmı boşa gelecek şekilde yatırılır. Oyuncu, elindeki değnekle sülüü biraz havalandırdıktan sonra ikinci hamlesini yapar. Havalanan sülüye elindeki değnekle vurarak en uzak mesafeye atmaya çalışır.

Beceri isteyen bir oyundur. Tarafların ilk oynama hakkı, kura ile veya belirli bir mesafenin değnekle ölçülmesi şeklinde tespit edilir. Oyuncu tarafından atılan sülü, alta kalan takım ekiplerince havadan yakalanmaya çalışılır. Sülü,

havada iken tutulursa, ekipler oyunda yer değiştirmiş olur. Tutulamazsa sülü, düştüğü mesafeden bir oyuncu tarafından kadı taşlarına doğru atılır. Kadı taşlarını bekleyen oyuncu ise elindeki değnekle kadısını korur. Atılan sülüğü elindeki değnekle vurmak suretiyle uzaklaştırmaya çalışır. Sülü, kadı taşlarına çok yakın düşmüş ve arada bir değneklik mesafe kalmışsa oyuncu, oynama hakkını kaybeder. Oyun hakkı, oyun ekibinden başka bir kişiye geçer. Bu durum, aynı şekilde devam ederek ekipteki oyuncu sayısı bitinceye kadar sürer.

Oyundaki birinci atışa düz atış denir. İkinci atış, oynayan oyuncunun bacaklarını ayırarak değneği, bu aralıktan uzatıp sülüğü havalandırması ve değneği çekip vurması ile olurdu ki bu şekle “Bacak arası” üçüncü şekil, yan durup eğilerek ve arkadan uzatılan değnekle sülüğü kaldırıp vurmak şeklinde olurdu ki bu şekle de “Yan tuluk” denir. Dördüncü şekil, değnek tutulan elin, kulağı tutan ve diğer elin arasından geçirilerek ve sülüğü o şekilde kaldırıp vurmak şeklinde olur ki, buna da “Aşomini” denir. Oyun daha önce belirlenmiş bitme sayısını ilk yapan ekip tarafından kazanılmış olur. Kazanan ekip, kaybeden ekipteki oyuncuları kendi aralarında paylaşır.

Yapılan eşlemeden sonra “Gaggılamak” faslına geçilir. Gaggılama, kaybeden oyuncunun gözünü bağlamak, belinden tutup döndürmek ve istikame-tini kaybettiğinden emin olup başka bir yere bırakmak suretiyle başlar. Eline verilen değnekle, kadı taşlarını bulması istenir. Bu arada oyun arkadaşları, ellerine aldıkları taşları birbirlerine vurarak “Sesime gel sesime, kargalar kona fesine” şeklinde bağırarak kadı taşlarının bulunduğu yeri, ses vermek suretiyle gaggılanan oyuncuya anlatmaya çalışır. Bu durum, gaggılanan oyuncunun kadı taşlarını bulmasına kadar devam eder.

Eğer önceden anlaşılmışsa kazanan oyuncu, kaybeden oyuncunun sırtına binerek belirli bir mesafeye kadar kendisini taşımamasını ister. Gaggılamak da bu şekilde olur. Taraflar tespit edilirken fazla gelen oyuncu olursa veya oynayacak oyuncu, çok iyi bir oyuncu olup, herhangi bir tarafa girdiğinde oyunun dengesini bozacak şekilde ise bu oyuncu “Orta kadı” tabir edilen oyuncu olur. Orta kadı olan oyuncu, oyunda her iki taraf için oynar fakat gaggılama-ya karışmaz. Gaggılamak, oyunda ses çıkarmaya verilen addır (Doğan,2010: 104).

**2.56. Tura oyunu:** Özellikle büyük çocuklar tarafından oynanır. Çünkü genelde can yakıcı oyundur. Oyuncular, bir halka şeklinde oturur. Bir atkı veya büyük bir mendilin iki ucundan birer kişi tutar ve tersi yönle bükmeye başlarlar. Böylece mendil kıvrılır ve sertleşir. Kıvrırma işi bittikten sonra uçları düğümlenir. Bu malzemeye ‘tura’ adı verilir. Oyuncular, ellerinde küçük bir para veya yüzük saklayarak birbirlerine uzatırlar, bulmalarını isterler. Yüzüğü en son bulan, ebe olur.

Ebe, halkanın ortasına girer. Tüm halkayı dolaşır. Bu esnada, elindeki bozuk parayı gizlice birine verir. Sonra ayakta olan oyunculardan birisinin arkasında durur ve ona tuğra ile vurur. Vurduğu kişiye, “Yüzük kimde?” diye sorar. Oyuncu etrafına bakar, oyuncuların yüzlerine bakar ve paranın kimde olduğunu tahmin etmeye çalışır. Eğer bilirse turayla bir daha sırtına vurur ve bozuk parayı ona verir. Bilen kişi ebe olur. Bilemezse bu sefer de ebe, bilemeyen gösterdiği oyuncunun arkasına gider. Onun sırtına vurur ve “Söyle bakayım, bozuk para kimde?” der. Para bulunana kadar oyun böylece devam eder (KK: 3).

**2.57. Uzun Eşek Oyunu:** Uzun Eşek oyunu, çocuklar tarafından açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuna başlamadan önce oyuncular, iki guruba ayrılır. Oyunculardan bir tanesi ebe olur. Gruplar arası kura çekilir. Kurayı kazanan oyuncu grubu üstte, kaybeden oyuncu grubu altta olur. Kaybedenler, ebenin paçasının altına kafalarını sokarlar ve diğer oyuncular da birbirlerine aynı şekilde sokulurlar. İlk oyuncu, koşarak atlar. Diğer oyuncular da aynı şekilde atlarlar. Atlayan oyuncuların ayaklarının yere değmemesi gerekir. Değerlerse oyun sırası diğerlerine geçer.

Tüm oyuncular eşeğe bindikten sonra ilk atlayan oyuncu, ebeye 1’den 10’a kadar bir sayı söyler. Alttaki oyunculardan en arkadaki, sayıyı üç kullanarak tahmin eder. Eğer bilirse, bu sefer diğer altta olan oyuncular yukarı çıkma hakkı elde etmiş olurlar. Bilemezlerse diğer grup yine atlar. En başta atlayan oyuncu, altında duran oyuncuya parmağıyla bir veya iki işareti yapar. Oyunun en sonunda altta olan oyuncuya, “Tek mi, çift mi?” diye sorar. Üstteki oyuncunun parmaklarını tek mi, çift mi yaptığını en sonda bulunan alttaki bilirse, o grup oyuncuları üste çıkma hakkı kazanmış olurlar (KK: 3, 7).

**2.58. Üç Taş Oyunu:** Bu oyun, dokuz taş oyununda olduğu gibi iki kişiyle oynanan bir oyundur. Oyuncuların ikisinde de üçer adet taş bulunur. Oyuncular, ellerindeki taşları birer birer sırasıyla çizgilerin kesiştiği yerlere yerleştirirler. Oyuncular hem rakip oyuncunun taşlarını aynı hizaya getirmesine engel olurlar, hem de aynı zamanda kendileri üç taşlarını aynı hizada sıralamanın mücadelesini verirler. Birbirlerinin taşının üstünden atlayamazlar. Bir hamlede bir kesişme çizgisinin üzerine gelirler. Üç taşı aynı hizada ve üç farklı noktaya getiren oyuncu oyunu kazanmış sayılır (KK: 6, 9).

**2.59. Yağ Satarım Bal Satarım:** Açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuncu sınırlaması yoktur. Oyuna başlamadan önce oyuncular ebeyi belirlerler. Ebe belirlendikten sonra oyuncular, çember şeklini alıp çömelirler. Ebe, eline mendili alıp zıplayarak “Yağ satarım, bal satarım, ustam ölmüş ben satarım. Ustamın kürkü sarıdır. Satsam otuz liradır. Zambak, zumbak arkana, önüne iyi bak.” diyerek ve sekerek elindeki mendili, çömelen oyunculardan birisinin arkasına bırakıp koşmaya başlar.

Arkasına mendil bırakılan oyuncu, mendili hemen eline alır ve kaçan oyuncuyu kovalamaya başlar. Kaçan oyuncu, kovalayan oyuncunun yerine, kendisini kovalayana yakalanmadan oturmak zorundadır. Yakalanırsa yeniden ebe olur. Eğer yakalanmadan oturmayı başarabilirse ebe olmaktan kurtulur. Kovalayan oyuncu ebe olur (KK: 10).

**2.60. Yakalamacılık:** Genellikle iki kişi arasında oynanır. Oyunculardan biri ebedir. Diğer oyuncu kaçır. Ebe, kaçan oyuncuyu yakalamaya çalışır. Yakaladığı zaman, ebe değişir. Diğer oyuncu ebe olur. Ebe olan oyuncunun elinin diğer oyuncuya değmesi yeterlidir, diğerinin ebe olması için. Bu oyun, daha kalabalık oyuncu grubu ile de oynanabilir. Bu durumda da ebenin eli ilk olarak kime değerse o oyuncu ebe olacaktır (KK: 1, 3, 4, 5, 8, 9, 10).

**2.61. Yakan Top:** Bu oyun, iki grup hâlinde oynanır. Her grubun üyesi, iki kişiden az olamaz. Sayı çoğaltılabilir. Oyun için bir alan belirlendikten sonra oyuncular iki gruba ayrılır. Plastik topla oynanır. Oyunun içinde ilk olarak hangi takımın oynayacağı, yazı tura şeklinde bir seçme yöntemiyle belirlenir. Mesela metal parayı andıran bir taş yerden alınır. Bir tarafında belirgin bir iz yoksa iz oluşturmak için bir tarafına tükürüldüğü olur. Böylece bir tarafı ıslak, diğer tarafı kuru taş havaya atılarak ilk oyuncu grubu belirlenir. Bazen elde taş saklanır.

Bilen kişinin grubu ortaya geçer. Bilemeyenler ikiye bölünerek iki tarafta durur. Top yardımıyla ortadaki grubu vurmaya çalışır. Ortadakiler topu havada yakalarsa bir ‘can’ kazanmış olurlar. Bu nedenle top, yere sektirilerek atılmaya çalışılır. Tutulan her can için bir oyuncu alma hakkı vardır. Top değen kişiler, oyundan çıkar. En sona kalan bir kişi için yedi kere atış olur. Bu kişi vurulmazsa tüm oyuncular tekrar oyuna girer, eğer vurulursa, diğer takıma geçer (KK: 2, 3, 5, 6, 9).

**2.62. Yazı Tura Oyunu:** En az iki kişiyle oynanan bir oyundur. Oyunda metal para kullanılır. Metal paranın yazılı kısmına ‘yazı’, resimli tarafına ‘tura’ denir. Metal parayı eline alan oyuncu, diğer oyuncuya; “Yazı mı, tura mı?” diye sorar. Diğer oyuncu, istediğini seçer. Onun seçmediği de diğer oyuncunun olmuş olur. Oyuncu, elindeki parayı havaya atar. Para yere düştüğünde, hangi oyuncunun seçtiği taraf üste gelirse o oyuncu oyunu kazanmış olur (KK: 2, 8).

**2.63. Yedi Tuğla Oyunu:** Açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuna başlamadan önce yedi taş veya tuğla parçası bulunur. Bulunan taş veya tuğla parçaları, üst üste dizilir. Yedi, sekiz adım ileriye bir çizgi çizilir. Oyuncular, eşit şekilde iki gruba ayrılırlar. Oyuna ilk başlayacak olan grup, kura veya sayışmaca sonucu belirlenir. Diğer oyuncular, çizginin gerisine geçerler. Kurayı kaybeden grubun oyuncularından birisi, dizilen yedi tuğlanın başında durur. Diğerleri, çizginin gerisinde bekler. Karşı takımdan oyuncular, sırasıyla

topu ellerine alarak çizgiyi geçmeden, dizili olan tuğlaları devirmek için atış yaparlar. Atış yapan oyuncu vuramazsa sıra, takımın diğer oyuncusuna geçer.

Oyuncuların hiçbirinin tuğlaları deviremediği durumda ise atış yapma sırası, diğer gruba geçer. Eğer tuğlaları devirirlerse, takımın oyuncuları kaçar. Kaledeki oyuncu, topu eline alarak kaçan oyunculara nişan alır. Onlardan birisini vurmaya çalışır. Atıp vuramadığı zaman da kendi grup arkadaşları, topu kaledeki arkadaşlarına atarlar. Bu arada grubun diğer üyeleri, yıkılan tuğlaların yanına gelip onları üst üste dizmekle meşguldürler. Kaledeki oyuncu topu attığı zaman, diğer oyuncular vurulmadan tuğlaları üst üste dizerlerse oyunu kazanırlar. Tuğlaları dizmeden vurulurlarsa da oyunu kaybetmiş olurlar. Atış sırası, diğer grup oyuncularına geçer. Bu oyunda, el çabukluğu ve hız çok önemlidir (KK: 6, 8).

**2.64. Yemek Yeme Yarışması:** Oyuncular önlerine, eşit miktarda yemek alırlar. Hangi oyuncu yemeği fazla yerse o oyuncu, yarışmayı kazanmış olur. Bu oyun, çok farklı yiyeceklerin yenmesi veya içeceklerin içilmesi üzerine kurgulanabilir. Örneğin pekmez veya yoğurt yeme; su veya gazoz içme yarışması. Bu durumda, en can yakıcı oyunlardan birisi, en çok acı biber yenilerek oynanacak oyun olabilir (KK: 2, 5, 7).

**2.65. Yumurta Tokuşturma Oyunu:** Oyuncu sayısı sınırsızdır. Oyuncular, ikişerli gruplar hâlinde eşleşir, karşılıklı otururlar. Avuçlarına aldıkları yumurtaları sıkıca tutarak, uçlarından birbirlerine vururlar. Çarpışmanın etkisiyle kırılan ya da çatlayan yumurtanın sahibi, oyunu kaybetmiş olur. Bu durumda yumurtasını, rakibine vermek mecburiyetinde kalır (KK: 1, 9).

**2.66. Yüzük Oyunu:** Genellikle kapalı alanlarda, düğünlerde oynanan bir oyundur. Oyuna başlamadan önce, bir adet tepsi, dokuz adet fincan, bir adet yüzük getirilir. Oyunda en ideal oyuncu sayısı, yedi kişilik iki gruptan oluşan 14 kişidir. Oyuna, hangi grubun başlayacağını belirlemek için, her gruptan birer kişi seçilir. Tepsinin içinde ters olarak duran iki fincandan birinin altına yüzük bırakılır. Karşı gruptan bir oyuncu tepsinin başına gelir ve iki fincandan birini seçip “Bize” der. Eğer yüzüğü bulursa bu sefer diğer grup saklar. O da bulursa diğer grup saklar ve bu durum, boş fincan seçilene kadar devam eder.

Son olarak yüzüğü bulan grup, oyuna başlar. Oyuna başlamadan önce bir sayı belirlenir. Oyuncular, karşı karşıya otururlar. Seyirci grubu da oyuncuların etrafında bulunur. Kurayı kazanan grup; tepsi, fincanları ve yüzüğü alır. Sonra gruptan, bir kişi seçilir. Seçilen oyuncu; tepsi, fincan ve yüzüğü alır ve fincanlardan birinin altına saklar. Diğer oyuncular, yüzüğü saklayan oyuncunun üzerine örter. Fincanları, tepsi içinde çeşitli şekillerde dizer. Dokuz fincandan yedisi saklayanın, ikisi arayanındır. Arayan oyuncunun, iki defa “Bi-ze” diye söyleme hakkı vardır. Bunu istediği zaman söyler. Eğer “Bize” söz-cüğünü

söylemeden önce, fincanlardan birini kaldırır ve fincan boş çıkarsa saklayan gruba, on sayı yazılır.

Karşı grup, fincanın birine “Bize” derse ve diğerini de kaldırıp yüzük çıkarsa bu sefer, tepsideki fincanlar sayılır. Tepsiyle beraber dokuz sayı, saklayan gruba yazılır. Hiç “Bize” demeyip üç fincan kaldığı zaman yüzük, üçüncü fincanda çıksa bile yine on sayı yazılır. Tepsi, ilk hazırlandığında arayan grubun önüne bırakılır. Saklayan grup hariç, arayan grup ve seyirciler; “Yüzük bunda.” diyerek fincanların üzerine işaret koyabilirler. Bu işaret koyma durumuna, “Güman getirme” denir (KK: 3, 4).

**2.67. Zeytin Çekirdeği Oyunu:** Zeytin çekirdeği oyunu, açık alanlarda oynanan bir oyundur. Oyuna başlamadan önce oyuncular, ‘kale’ adını verdikleri 5 cm’lik bir çukur açarlar. Açılan çukurun beş altı metre kadar uzağına, bir çizgi çizerler ve ellerine aldıkları zeytin çekirdeğini, çizilen çizgiden kaleye doğru atarlar. Burada asıl amaç, çekirdeği kalenin içine ya da yakınına atmaktır. Zeytin çekirdeğini, kalenin içerisine atan oyuncu, birinci olur. Ama birden fazla çekirdek kalenin içine girerse, o oyuncuların hepsi yeniden çizgiden atarlar. Atılan çekirdeklerin yakınlıklarına göre, sıralama belirlenir.

Kimsenin çukura çekirdeğini sokmadığı durumda ise en yakın oyuncu, birinci olur. Birinci olan oyuncu, baş parmağı yardımıyla zeytin çekirdeğini kaleye girdirmeye çalışır. Girdirdiği zaman, çekirdeği alır. İsteddiği başka bir çekirdeği daha kaleye girdirmeye çalışır. Ancak bu sefer kaleye girdiremezse sıra, ikinci oyuncuya geçer. İkinci oyuncu da aynı şekilde, istediği çekirdeği kaleye girdirmeye çalışır. Oyun bu şekilde devam eder (Doğan, 2010: 63).

### 3. Sonuç ve Öneriler

Oyunlar incelendiğinde oyun malzemesi olarak; bilye, ceviz, değnek, gazoz kapağı, kendir, kibrit, mendil, taş, top, topaç, yumurta, zeytin çekirdeği gibi malzemelerin kullanıldığı görülür. Bu malzemeler sosyal hayat içerisinde kolaylıkla bulunabilecek türdendir. Anlaşılacağı üzere kolayca edinilebilecek bir malzeme, çocuk dünyasında eğlenceli, eğitici ve masrafsız bir oyuna dönüşebilmektedir. Çocuk açısından vaz geçilmez bir oyun aracı olabilmekte, oyun ihtiyacını karşılayabilmektedir.

Oyun çağında olan çocuklar için oyun ihtiyacı, çocuğun diğer tüm ihtiyaçları kadar önem arz etmektedir. Oyun, çocuğun birçok açıdan gelişmesi için hayatında mutlaka olması gereken aktivitedir. Oyun; çocuğu fiziksel, sosyal, kültürel, psikolojik, dil, zihinsel ve psiko-motor açılardan geliştirir, sağlıklı bir birey olarak toplum içerisinde var eder. Bu nedenle oyunlar ve oyunun kazan-dıracağı kesinlikle göz ardı edilmemeli, çocuğun hayatında oyunun yeterince yer alması için imkânlar, seferber edilmelidir.



Çocuklar, oyunda tüm bedenleriyle aktif hâldedirler. Oyuna, her şekilde dâhil durumdadırlar. Oyun oynayan bir çocuğun, dış dünya ile irtibatını tamamen kesip kendisini oyuna vermesi bunun kanıtıdır.

Çocukların, oyundan uzak şekilde büyümesi; neşeden, eğlenceden, eleştirel düşünceden, bireysellikten, sosyalleşmeden ve üreticilikten uzak, kendisini gerçekleştirememiş, ait olduğu toplum içerisinde herhangi bir varlık göstere-memiş bireylerin sayısının artması anlamına gelmektedir. Bu nedenle oyunun, çocuğun gelişimine katkısı inkâr edilemeyecek kadar fazladır.

Günümüzde ne yazık ki çocuk oyunları, teknolojiye kurban verilmiş durumdadır. Oyun deyince akla artık bilgisayar oyunları gelmekte, çocuklar zamanlarının çok ciddi bir bölümünü, bilgisayar başında bu oyunların içerisinde ya da televizyon karşısında geçirmektedir. Her şeyin oranında olmasının en verimli olması gibi içinde yaşadığımız çağın gereği olarak kabul edilebilecek sanal oyunların da belirli süre harcanarak oynanmasında belki bir sakınca yoktur. Ancak şu da unutulmamalıdır ki bu oyunların çocuklara kazandıracakları, geleneksel oyunların kazandıracakları yanında çok kısıtlıdır. İşte bu bilinçle hangi oyun türüne ne kadar zaman harcanacağı, gerekirse ebeveynler tarafından tespit edilmeli, çocuk bu doğrultuda yönlendirilmelidir. Teknolojiye kurban vermemek ve daha sağlıklı nesiller elde etmek adına başta ebeveynler, sonra kurumlar ve sivil toplum kuruluşları gereğince çalışmalar yapmalı, geleneksel oyunların yok olup gitmesine müsaade edilmemelidir.

Bu çalışma, Malatya ili merkezinde oynanan çocuk oyunlarının tespiti ve bu oyunların çocuk eğitimine katkısını ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda yapılmış akademik çalışmaların kısıtlılığı çalışmayı zorunlu kılmıştır. Sonuçta oyunun, çocuğun gelişiminde hayati öneme sahip olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Çünkü çocuklar kendilerini, en iyi şekilde oyunla geliştirir ve ifade ederler. Çocuğun sevincini, neşesini, korkusunu, endişesini, üzüntüsünü, merakını, kaygılarını, kızgınlığını kısacası bütün iç dünyasını oyun esnasında izleyip kavramak mümkündür. Ayrıca oyun; çocuğun fiziksel, sosyal, kültürel, psikolojik, dilsel, zihinsel ve psiko-motor gelişimi bakımından yiyecek, içecek gibi fizyolojik ihtiyaçları kadar önemli bir ihtiyaçtır.

#### **KAYNAKÇA**

##### **Yazılı Kaynaklar**

- Bacanlı, Hasan (2015); *Eğitim Psikolojisi*, Pegem Yayınları, Ankara.  
 Boratav, Pertev Naili (2016); *100 Soruda Türk Folkloru*, Bilgesu Yayınları, Ankara.  
 Doğan, Abdullah (2010); *Geleneksel Mahalli Çocuk Oyunları Malatya İli Battalgazi İlçesi Örneği*, (Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

- Erol, Sedat (2019); *Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Eğitsel Oyunların Kullanımı*, (İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Göncü, Artin (2005); *Oyunun Çocuğun Hayatındaki Yeri, Gelişim ve Öğrenme*, Nobel Yayınları, Ankara.
- Gül, Özgür (2012); *Oyun Ve Hareket Temelli Büyük Kas Beceri Eğitim Programlarının 4-5 Yaş Çocukların Büyük Kas Becerilerine Etkisinin Karşılaştırılması*, (Konya Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Kantarıcıoğlu, Selçuk (1992); *Anaokulunda Eğitim*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Nutku, Özdemir (1998); *Oyun, Çocuk, Tiyatro*, 1.bs., Özgür Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (1998); *Türkçe Sözlük*. 9. bs. TDK, Ankara.
- Oğuzkan, Ferhan (2001); *Çocuk Edebiyatı*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Örnek, Sedat Veyis (2015); *Geleneksel Kültürümüzde Çocuk*, Bilgesu Yayınları, Ankara.
- Özbakır, İbrahim (2009); *Geleneksel Türk Çocuk Oyunlarında Fonksiyonel Oyuncu "Ebe"*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Winter (2/6).
- Özhan, Mevlüt (1997); *Türkiye'de Çocuk Oyunları Kültürü*, Feryal Yayınları, Ankara.
- Senemoğlu, Nuray (2009); *Gelişim Öğrenme ve Öğretim, Kuramdan Uygulamaya*, Pegem Yayınları, Ankara.
- Uluğ, Ormanlıoğlu, Mücella (2007); *Niçin Oyun? Çocuğun Gelişiminde ve Çocuğu Tanımada Oyunun Önemi*, Anfora Yayınları, İstanbul.
- Yavuzer, Haluk (2000); *Çocuk Psikolojisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Yeşilyaprak, Binnur (2006); *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*, Pegem A Yayıncılık, Ankara.

#### Sözlü Kaynaklar

- KK. 1: R. Kaya, 1964, Fırat Mahallesi doğumlu, ev hanımı, okur – yazar.
- KK. 2: C. Bozkurt, 1954, Melekbaba mahallesi doğumlu, ev hanımı, okur- yazar.
- KK. 3: M. Katı, 1954, Yeşilyurt doğumlu, emekli, okur-yazar.
- KK. 4: G. Altın, 1958, Orduzu Mahallesi doğumlu, ev hanımı, okur – yazar.
- KK. 5: H. Ürün, 1957, Tecde Mahallesi doğumlu, ev hanımı, okur – yazar.
- KK. 6: Ş. Katı, 1956, Karakavak Mahallesi doğumlu, ev hanımı, okur – yazar.
- KK. 7: G. Gür, 1971, Konak Kasabası doğumlu, ev hanımı, okur – yazar.
- KK. 8: H. Bozkurt, 1952, Melekbaba mahallesi doğumlu, emekli, okur-yazar.
- KK. 9: E. Kutlu, 1956, Çilesiz Mahallesi doğumlu, ev hanımı, okur – yazar.
- KK. 10: İ. Yılmaz, 1945, Yeşilyurt Topsöğüt Mahallesi doğumlu, çiftçi, okur – yazar değil.

## AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar ocak, mayıs ve eylül aylarıdır. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'ne makale göndermek için zamanla ilgili bir sınırlama yoktur, makale her an gönderilebilir.

2. Derginin Türkçe kısa adı "AKRA DERGİ" İngilizce kısa adı ise "AKRA JOURNAL"dır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmi, hukukî vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirir.

6. Gönderilen yazılarda yazı sahibinin adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz'ü ve Türkçe öz'ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun millî ve manevî, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

## GÖNDERİLEN YAZILARDA UYULMASI

### GEREKEN KURALLAR

1. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.
2. **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.
3. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılsın) akademik dil kullanılmalıdır.
4. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.
5. Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi..).
6. Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.
7. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.
8. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (\*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.
9. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar “KAYNAKÇA” başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.
10. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.
11. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.
12. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.
13. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimedenden az, 250 kelimedenden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz’ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)
14. Anahtar kelimeler dört kelimedenden az, on kelimedenden fazla olmamalıdır
15. Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.
16. Gönderilen yazılar yirmi beş (25) sayfayı geçmemelidir.

### ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

#### A. PARANTEZ İÇİ SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

(MLA -Modern Language Association )

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlenin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atfın sonuna konmalıdır.

#### **Örnekler:**

##### **I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi**

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman sadece parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

**Ör:** Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

##### **II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi**

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

**Ör:** Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. bs. İstanbul.

##### **III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan**

##### **Eserlerden Yapılan Alıntıların Kaynak Olarak Gösterilmesi**

**Ör:** Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin

içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251)...şeklinde gösterilmelidir.

#### **IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikici (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

**Ör:** Tosun, Mebrure - Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. bs. Ankara.

#### **V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd. 1981: 100) şeklinde kullanılır.

**Ör:** Kaynakçada; Pekolcay, Necla - Selçuk Eraydın - Mustafa Tahralı - Mustafa Uzun- M. Hüseyin Subaşı (1981); *İslâmi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınlar, 1. bs. İstanbul.

#### **VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

**Ör:** Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80) şeklinde gösterilir.

#### **VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan**

##### **Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Adivar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

**Ör:** Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); Türkiye’de Çağdaşlaşma, (haz. Ahmet Kuyuş), Yapı Kredi Yayınları, 16. bs. İstanbul.

##### **VIII. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Orhanoğlu, 2009: 73-104).

**Ör:** Kaynakçada; Orhanoğlu, Hayrettin; “Sezai Karakoç’un Şiirinde İmgeler”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

##### **IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

**Ör:** Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

##### **X. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

**Ör:** Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

**Ör:** Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ’da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

##### **XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

**Ör:** Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay’ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

#### **B. KLASİK DİPNOT SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERME**

(CMS-Chicago of Manuel Style)

##### **I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Yararlanılan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

**Ör:** Abdurrahman Güzel; *Dini-Tasavvufi Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs., Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

**Ör:** Güzel, Abdurrahman; *Dini-Tasavvufi Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara 2009.

## II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

**Ör:** Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemeli.

**Ör:** Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

## III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntılar sırası izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

**Ör:** Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

**Ör:** Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010.

**NOT: vd'nin açılımı:** ve devamı; ve diğerleri.

## IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayanın adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçınıcı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılı ve sayfa numarası gösterilmez.

**Ör:** Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014.

## V. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayınlandığı eser, dergini yayınlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapılıyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

**NOT:** Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

## VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

**Ör:** Ahmet Arı; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez

**Ör:** Arı, Ahmet; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

#### **VII. Tezlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi**

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

**Ör:** Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

#### **VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden**

##### **Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiriye sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

**Ör:** Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

**Ör:** Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

#### **VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

**Ör:** Hatıralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türkp petrol, İstanbul 1962-1963, s. 57-60.

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

#### **IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi**

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

**Ör:** Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

#### **X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi**

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age.** (adı geçen eser); **agm.**, (adı geçen makale); **agt.**, (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age.**, **agm.**, **agt.**, kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dip notlarda şu şekilde gösterilmelidir:

**a.** Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İnalçık, *age.*

**b.** Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İnalçık, *age.*

c. Araya başka kaynak girmediği zaman: **Ör:** *age*.

### **C. Kısaltmalar**

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

#### **Ör:**

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C.
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1.Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S.
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.