

# MİLLÎ FOLKLOR

International and Quarterly Journal of Cultural Studies

**YUNUS EMRE  
DOSYA: SOKÜM  
AHİ EVRAN VE TEBRİZ ÇARŞISI  
BUDİST UYGUR EDEBİYATINDA RÜYA  
TÜRK VE İSKANDINAV MİTOLOJİSİNDE AĞAÇ  
OĞUZ TÜRKÇESİ ELYAZMASINDA ÜMMÜ SIBYA  
SAFEGUARDİNG CIRCASSIAN DANCES IN TURKEY  
OSMANLI'DA HİMAYE İLİŞKİLERİ VE HALK EDEBİYATI  
KUŞ İMGESİNİN HEYKEL VE SERAMİK SANATINDAKİ İZDÜŞÜMÜ  
BATI SARAYLARINDA TÜRK HALISININ KULLANIMI VE ÖNEMİ  
TÜRKÇE VE RUSÇA BEDDUALARDA ÖLÜM VE HASTALIK  
TELEVİZYONDA SÖZLÜ KÜLTÜRÜN YENİDEN ÜRETİMİ  
AFYONKARAHİSAR FİLİKLİ TÛLÜ DOKUMALARI  
GAGAVUZLARDA ÖLÜMLE İLGİLİ ÖRTMECELER  
ERZURUM'DA TANDIR VE TANDIR EKMEĞİ  
DİZİLERDE İCAT EDİLMİŞ ATASÖZLERİ  
MEDDAHLIK VE MEŞHEDÎ CAFER  
TANITMALAR**

Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ  
Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER  
Doç. Dr. Tolga GÖK  
Dr. Hakan ALPTÜRKER  
Dr. Hilal ERDOĞAN AKSU  
Doç. Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI  
Dr. Ülfet DAĞ  
Dr. Öğr. Üyesi Zemire GULCALI  
Prof. Dr. Tuba İşınsu DURMUŞ  
Dr. Öğr. Üyesi Dinçer APAYDIN  
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAEI  
Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK  
Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ  
Doç. Dr. Bülent HÜNERLİ  
Doç. Dr. Tudora ARNAUT  
Dr. Öğr. Üyesi Onur AYKAÇ

Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR  
Dr. Shabnam GOLKARIAN  
Prof. Dr. Zeynep ONUR  
Doç. Dr. Mayramgül DIYKANBAY  
Doç. Dr. Deniz DEMİRARSLAN  
Dr. Hale DEMİR  
Alihan YONUĞ  
Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ  
Doç. Dr. Hüseyin ÖZÇELİK  
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ  
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FİNDİK  
Doç. Dr. Ülkü KÜÇÜKKURT  
İlteriş YILDIRIM  
Dr. Fazıl ÖZDAMAR  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL  
Arş. Gör. Arzu ACAR  
Doç. Dr. Yerlan TURGUNBAYEV



## MİLLÎ FOLKLOR

Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi

International and Quarterly Journal of Cultural Studies

Revue Internationale et Trimestrielle d'Études Culturelles

Cilt/Volume/Tome: 17 Yıl/Year/Année: 33 Sayı/Number/Nombre: 132

ISSN 1300-3984 • Hakemli Dergi.

• Kurucuları/Founders/Fondateurs: Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ - Necdet İLHAN - Prof. Dr. Türker EROĞLU • Sahibi/Owner/Possesseur: Geleneksel Yayıncılık Eğt. San. Tic. Ltd. Şti. adına M. Öcal OĞUZ • Editör/Editor/Editeur: Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (ocal.oguz@hbv.edu.tr) • Editör Yardımcıları/Vice-Editors: Doç. Dr. Selcan GÜRÇAYIR TEKE (selcan.teke@hbv.edu.tr-Yayın İnceleme) - Doç. Dr. Haydar YALÇIN (haydar.yalcin@iic.edu.tr-Bilgi ve Belge Yönetimi) - Dr. Öğr. Üyesi Tuna YILDIZ (tuna.yildiz@hbv.edu.tr-Yayın Takip) •Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Consultants: Prof. Dr. Metin EKİCİ (mekici@yahoo.com-İngilizce) - Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com-Fransızca) - Doç. Dr. Günül Özlem AYAYDIN CEBE (gunulcb@gmail.com-İngilizce) •Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/Directorate of Editorial Affairs: Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) •Yayın Kurulu/Editorial Board/Comité d'Édition: Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com) - Prof. Dr. Ekrem ARIKOĞLU (ekrem.arikoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Halit ÇAL (halit.cal@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Hülya KASAPOĞLU ÇENGEL (hulya.kasapoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Nurettin DEMİR (demir@hacettepe.edu.tr) - Prof. İsmet DOĞAN (idogan@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Hamiye DURAN (hamiye@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Tuba İnsu İSEN DURMUŞ (tidurmus@etu.edu.tr) - Prof. Dr. R. Gülin ÖGÜT EKER (eker@hacettepe.edu.tr) - Prof. Dr. Pervin ERGUN (pervin.ergun@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Ruhi ERSOY (ruhi.ersoy@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (orhan.kurtoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Muhtar KUTLU (mkutlu@ankara.edu.tr) - Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT (nazim.polat@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Fırat PURTAŞ (firat.purtas@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ (mgoz@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Hale ŞİVGİN (hale.sivgin@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Nezir TEMUR (ntemur@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Ali YAKICI (yakici@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Naciye YILDIZ (naciye.yildiz@hbv.edu.tr) - Doç. Dr. Ezgi METİN BASAT (ezgimetinbasat@gmail.com) - Doç. Dr. Melike KAPLAN (mkaplan@ankara.edu.tr) - Doç. Dr. Evrim ÖLÇER ÖZÜNEL (evrim.ozunel@hbv.edu.tr) - Doç. Dr. Dilek TÜRKYLMAZ (dilek.turkyilmaz@hbv.edu.tr) - Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) - Dr. Öğr. Üyesi Bahar AKARPINAR (rbahar@hacettepe.edu.tr) - Yrd. Doç. Dr. Himmet BİRAY (1958-1995) - Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR (eminecakir.tbh@gmail.com) - Dr. Öğr. Üyesi Pınar KASAPOĞLU AKYOL (pkasapoglu@ankara.edu.tr) - Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioğlu@hbv.edu.tr) - Öğr. Gör. Dr. Tuba SALTİK ÖZKAN (tuba.ozkan@hbv.edu.tr) - Dr. Yerkesh ÖZER (yerkezozer@gmail.com) - Dr. Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr) •Düzeltilme/Redaction: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioğlu@hbv.edu.tr) - Dr. Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr) - Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr) - Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhan.ozdemir@hbv.edu.tr) •Sorumlu Müdür: Utku YAĞLIDERELİ •Halkla İlişkiler: Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr) •Editörlük/Editorial: AHBV Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Somut Olmayan Kültürel Miras Enstitüsü (Kurumsal editörlük işleri AHBV THBMER ve SOKÜM Enstitüsü tarafından yürütülmektedir. / The Institutional Duties of Editorial Board Carried by AHBV University and Institute of ICH)

• Yazışma Adresi/Correspondance Address/Adresse de Correspondance: P.K. 336 06420 Yenışehir/ANKARA-TÜRKİYE  
• E-Mail: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor> (yazı gönderimi için / for article) - gelenekselyy@yahoo.com (yazılar ve dergiyle ilgili diğer konular / articles and other issues related to the journal) - gelenekselyy@gmail.com (abonelik için / for subscription)  
• Web Sayfası: <http://www.millifolklor.com/> / <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor> • Tel: 0533 776 8890  
• İdare Yeri/Managing Office/Adresse d'Administration: Gazi Mah. Çakır Sok. 21/5A Yenimahalle/ANKARA-TÜRKİYE  
• Fiyat/Price/Prix: 25 TL / \$15 •Abone Bedeli/Subscription Price/Prix d'Abonnement: 100 TL / \$ 50 Milli Folklor bahar, yaz, güz ve kış sayıları olmak üzere yılda dört kez yayımlanır (Öğretmen, Öğrenci, Halk bilimi Araştırmacılarına tanıtım ve teşvik amacıyla %50 indirimlidir. Kurumlar ve Tüzel Kişiler bu uygulamadan dışındadır. / Milli Folklor is published four times a year, in winter, spring, summer, and autumn./La revue de Milli Folklor est publiée quatre fois par an: en printemps, en été, en automne et en hiver. •Abone Şartları/Payments/Paiement: Abone olacaklar, Geleneksel Yayıncılık Ltd. Şti. Posta Çeki 1911533'a veya Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Şubesinde Geleneksel Yayıncılık Ltd. Şti. adına açılan ve Hesap No: 4286 0258016, IBAN No: TR460006400000142860258016 olan hesabımıza Abone Bedeli'nin yatrdrklını ve dekontunuzu yazışma adresimize postaldıkları takdirde dergimiz bir yıl süreyle adreslerine gönderilecektir. Dergimizin dağıtım yalnızca abonelerimize yapılmaktadır./Payments must be charged to Geleneksel Yayıncılık Ltd. Şti.'s account number 4286 0258016 and TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası, Gazi Mahallesi-Ankara Şubesi/TURKIYE, or with post check, Geleneksel Yayıncılık Ltd. Şti-1911533. Payment documents should be sent to correspondence address./L'argent doit être versé dans le compte bancaire de Geleneksel Ltd. Numero: 4286 0258016 ou TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Şubesi Ankara-Türkiye, ou au compte postal sous le Geleneksel Yayıncılık Ltd. -1911533. Le paiement des documents doit être envoyé à l'adresse de correspondance.

### AKADEMİK TEMSİLCİLER/CORRESPONDING EDITORS/LES EDITEURS CORRESPONDANTS

YURT İÇİ/Turkey/En Turquie: •ADANA - Prof. Dr. Refiye OKUŞUKLU ŞENESEN •ADİYAMAN - Dr. Öğr. Üyesi Sunay AKKAYA - Dr. Öğr. Üyesi Fadime TIKBAŞ APAK •AKSARAY - Ergin ALTUNŞABAK •AMASYA - Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KÜŞDEMİR •ANTALYA - Dr. Öğr. Üyesi Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL •ARDAHAN - Dr. Öğr. Üyesi Nina PETROVİÇİ •BALIKESİR - Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN - Doç. Dr. Zülfiykar BAYRAKTAR - Doç. Dr. Sati KUMARTIŞLIOĞLU •BARTIN - Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ •BOLU - Prof. Dr. Meral OZAN •BURDUR - Dr. Öğr. Üyesi Cevdet AVCI •HATAY-Prof. Dr. Bülent ARI •İSPARTA - Prof. Dr. Halil Altay GÖDE •İSTANBUL - Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Prof. Dr. Abdülkadir EMEKŞİZ - Doç. Dr. Meriç HARMANCI •İZMİR - Doç. Dr. Nurgül BEĞİÇ - Doç. Dr. Selami FEDAKAR - Doç. Dr. Mehmet ERSAL - Doç. Öğr. Üyesi Gonca KUZAY DEMİR •KAHRAMANMARAŞ - Doç. Dr. Yılmaz IRMAK - Dr. Öğr. Üyesi İbrahim ERŞAHİN •KARAMAN - Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin AKSOY - Dr. Öğr. Üyesi Onur AYKAC •KARS - Doç. Dr. Adem BALKAYA •KASTAMONU - Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI •KAYSERİ- Saim ÖRNEK •KIRIKKALE - Prof. Dr. Bilgehan Atsız GÖKDAG - Prof. Dr. Aktan Müge YILMAZ •KIRŞEHİR - Prof. Dr. Salahattin BEKKİ - Doç. Dr. Ezgi METİN BASAT •KOCAELİ - Prof. Dr. İsl Altun •KONYA - Prof. Dr. Sinan GÖNEN - Dr. Öğr. Üyesi Aziz AYVA •KÜTAHYA - Doç. Dr. Erdal ADAY •MANİŞA - Dr. Öğr. Üyesi Gürrol PEHLİVAN - Dr. Sağp ATLI •MARDİN - Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra YUGUR •MERSİN - Prof. Dr. Nilgün ÇİBLAK COŞKUN - Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER •MUĞLA - Dr. Öğr. Üyesi Ali Abbas ÇINAR - Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HAŃCA •MUŞ - Doç. Dr. Canser KARDAŞ •NEVŞEHİR - Prof. Dr. Adem ÖGER - Vücel ÖZDEMİR •NiĞDE - Prof. Dr. Nedim BAKIRCI - Prof. Dr. Hatice İÇEL - Dr. Öğr. Üyesi Namık ASLAN •SAKARYA - Doç. Dr. Selçuk Kürşad KOCA - Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÖKTAN •SAMSUN - Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR - Recep DEMİR •SİRT - Prof. Dr. Rezan KARAKAS •SINOP - Doç. Dr. Songül ÇEK •SİVAS - Dr. Adil ÇELİK •UŞAK - Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN - Dr. Mustafa DUMAN •YOZGAT - Doç. Dr. Tuğçe ERDAL

YURT DIŞI/Abroad/A l'Étranger: •AZERBAIJAN - Prof. Dr. Muharrem KASIMLI •FRANSA - Dr. Ferya ÇALIŞ •GÜRCİSTAN - Prof. Dr. Marika JIKİA •HOLLANDA - Mehmet TÜRÜNÇ •JAPONYA - Missuko KOJIMA •KAZAKİSTAN - Prof. Dr. Tatigül KARTEYEVA, Prof. Dr. Şakir İBRAYEV, Dr. Öğr. Üyesi Bekarys NURİMANOV •KORE CUMHURİYETİ - Prof. Dr. Eunkyung OH •MACARİSTAN - Dr. Julia BARTHA •NAHCIVAN M. C. - Doç. Esker GADIMOV •ÖZBEKİSTAN - Prof. Dr. Cabbar İŞANKUL •POLONYA - Doç. Dr. Danuta CHMIELOWSKA •SLOVAKYA - Dr. Xenia CELNAROVA •UKRAYNA - Doç. Dr. Tudora ARNAUD

**Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi**  
*International and Quarterly Journal of Cultural Studies*  
*Revue Internationale et Trimestrielle d'Études Culturelles*

Cilt / Volume / Tome: 17 • Yıl / Year / Année: 33 • Sayı / Number / Nombre: 132 •  
Kış / Winter / Hiver 2021 • ISSN 1300-3984 • Hakemli Dergi.

**İÇİNDEKİLER / Contents / Sommaire**

Danışma Kurulu / Advisory Board / Comité de Conseillers .....	3
Birkaç Söz / Foreword / Par l'éditeur .....	4
M. Öcal OĞUZ	
<b>MAKALELER / ARTICLES / LES ARTICLES</b>	
Halk Biliminde Koruma Yaklaşımları ve SOKÜM Sözleşmesinde Kuşaktan Kuşağa Aktarım / Safeguarding Approaches in Folklore and Intergenerational Transmission in the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.....	5-15
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ	
Somut Olmayan Kültürel Miras Farkındalığının Bilinirlik ve Deneyimleme Açısından Değerlendirilmesi / The Assessment of Intangible Cultural Heritage Awareness in terms of Familiarity and Experience.....	16-31
Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER Doç. Dr. Tolga GÖK Dr. Hakan ALPTÜRKER	
Kültür Aktarımı ve Mekân: Yunus Emre Mezarları / Cultural Transmission and Space: Tombs of Yunus Emre .....	32-50
Dr. Hilal ERDOĞAN AKSU	
"Ben Bir Kitap Okudum Kalem Onu Yazmadı": Söz ve Yazı Bağlamında Yunus Emre Divânı'nda "Okuma" / "I Read a Book Which is not Written by Pen": "Reading" in Yunus Emre's Divân in the Context of Oral Culture and Writing .....	51-62
Doç. Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI	
Türk ve İskandinav Mitolojisinde Ağaç Sembolizmi / Tree Symbolism in Turkish and Norse Mythology.....	63-74
Dr. Üfjet DAĞ	
Budist Uygur Edebiyatında Rüya Motifleri / Dream Motifs in Old Buddhist Uyghur Literature.....	75-88
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GULCALI	
Himaye İlişkileri Bağlamında Osmanlı'nın Ozanları, Âşıkları, Saz Şairleri, Meddah ve Kısahanları / Minstrels, Âşıks, Saz Poets, Meddahs and Storytellers of the Ottoman Empire in the Context of Patronage Relations .....	89-101
Prof. Dr. Tuba Işınsu DURMUŞ	
Yerli Renk Gerçekçiliği ve Meddah Tarzı Hikâyecilik Bağlamında Bir Karakter: Meşhedî Cafer / A Character in the Context of Local Color Realism and Meddah Style Storytelling: Meşhedî Cafer .....	102-113
Dr. Öğr. Üyesi Dinçer APAYDIN	
Oğuz Türkçesiyle Yazılmış Bir Elyazmasında Ümmü Sıbyan'ın Tasviri / Description of Ummu Sıbyan in an Oğuz Turkish Manuscript.....	114-125
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAEI	
Türkçe ve Rusçada Ölüm ve Hastalık Temalı Beddualar: Kültürdilbilimsel Bir Karşılaştırma / Death and Disease Themed Curses in Turkish and Russian: A Comparison from the Perspective of Cultural Linguistics .....	126-139
Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ	
Gagauzlarda Ölüm İle İlgili Örtmeceler / Euphemisms on Death in Gagauz .....	140-149
Doç. Dr. Bülent HÜNERLİ Doç. Dr. Tudora ARNAUT	
Televizyonda Sözlü Kültürün Yeniden-Üretimi: 'Hangimiz Sevmedik' Dizisindeki İcat Edilmiş Atasözleri / Re-production of Oral Culture on Television: Invented Proverbs in the TV Series 'Hangimiz Sevmedik'.....	150-165
Dr. Öğr. Üyesi Onur AYKAC	

Conceptual Framework of a Transmission Project for Safeguarding Circassian Dances in Turkey / <i>Türkiye'deki Çerkes Danslarını Koruma Amaçlı Bir Aktarım Projesinin Kavramsal Çerçevesi</i> .....	166-178
<i>Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR</i>	
Cultural Challenges Between Local and Western Commercial Typologies (Case Study: Tabriz Bazaar Based on Ahi Evran Culture) / <i>Yerli ve Batı Ticari Tipolojileri Arasındaki Kültürel Çelişkiler (Ahi Evran Kültürüne Dayalı Tebriz Çarşısı)</i> .....	179-197
<i>Dr. Shabnam GÖLKARİAN</i> <i>Prof. Dr. Zeynep ONUR</i>	
Kırgız Kadınlarında Saç, Başlık ve Statü / <i>Hair, Headdress and Status in Kyrgyz Women</i> .....	198-207
<i>Doç. Dr. Mayramgöl DİYKANBAY</i>	
Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanımı ve Önemi / <i>Use and Importance of Turkish Carpets in Western Palaces</i> .....	208-225
<i>Doç. Dr. Deniz DEMİRARSLAN</i>	
Dicle (On Gözlü) Köprüsü'nün Somut ve Somut Olmayan Miras Olarak Korunması / <i>Safeguarding of the Dicle (Ten Eyed) Bridge as Tangible and Intangible Heritage</i> .....	226-249
<i>Dr. Hale DEMİR</i>	
Mit ve Efsanelerde Yer Alan Kuş İmgelerinin Heykel ve Seramik Sanatındaki İzdüşümleri / <i>Projections of Bird Images in Myths and Legends in Sculpture and Ceramic Arts</i> .....	250-261
<i>Alihan YONUK</i> <i>Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ</i> <i>Doç. Dr. Hüseyin ÖZÇELİK</i>	
<b>DERLEMELER / COMPILATION PAPER / PAPIER DE COMPILATION</b>	
Erzurum Kırsalında Tandır Kültürü ve Tandır Ekmeği / <i>Tandoori Culture and Tandoori Bread in Rural Areas of Erzurum</i> .....	262-285
<i>Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ</i> <i>Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FİNDİK</i>	
Afyonkarahisar'ın Seydiler Beldesi'nde Bir Kültür Mirası; Filikli Tülü Dokumaları / <i>A Cultural Heritage in The Town of Seydiler, Afyonkarahisar; Filikli Tülü Weavings</i> .....	286-300
<i>Doç. Dr. Ülkü KÜÇÜKKURT</i>	
<b>TANITMALAR / BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS</b>	
Fikret TÜRKMEN ve Gürol PEHLİVAN [haz.], Korkut Bitig -Dünyada Dede Korkut Araştırmaları-. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2021.....	301-305
<i>Dr. Fazıl ÖZDAMAR</i>	
Tattigül KARTAYEVA, Dosymbek KATRAN, Jazira TEREKBAYEVA, Kazakistanın Ariditik Aymaqlarında Sudi Şıgaru Qurılıqlarının Atlası (Etnologiyalıq Taldau) (Kazakistan'ın Bozkır Bölgelerindeki Su Çıkarma Yöntemlerinin Atlası (Etnolojik Analiz)), Almatı: Kazak Üniversitesi, 2020.....	306-308
<i>Doç. Dr. Yerlan TURGUNBAYEV</i>	
İsmet ÇETİN, Türk Halk Hikâyeleri Türkiye Sahası. Ankara: Nobel Akademik Yayınları, 2020.....	309-314
<i>Arş. Gör. Arzu ACAR</i>	
Melek ÇOLAK, Macar Arşiv Belgeleri Işığında Ignác Kúnos'tan Türkoloji Mektupları ve Eleştiriler (1885-1890). İstanbul: Selenge Yayınları, 2021.....	315-317
<i>Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL</i>	
Adil ÇELİK, Kırgız Arkaik Destanları ve Mitoloji. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2020.....	318-319
<i>İlteriş YILDIRIM</i>	
<hr/>	
2021 Yılı Hakemleri / Referees of the Year 2021.....	320
Milli Folklor-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri / <i>The Publication Principles/ Principes de publication</i> .....	321-328

# DANIŞMA KURULU

## Advisory Board/Comité de Conseillers

**Prof. Dr. Ziyad AKKOYUNLU (1946-2013) (Türkiye)**

**Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN (1953-2019) (Türkiye)**

Prof. Dr. Işıl ALTUN Kocaali Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK Ardahan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa ARSLAN Pamukkale Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sevin ARSLAN Çağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulselam ARVAS Çankırı Karatekin Üniversitesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Erman ARTUN (1948-2016) (Türkiye)**

Prof. Dr. Ensar ASLAN Ahi Evren Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sarah G. Moment ATIS University of Madison-Wisconsin (A.B.D.)

Prof. Dr. Gülhan ATNUR Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pakize AYTAÇ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nedim BAKIRCI Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Muhan BALI (1936-2008) (Türkiye)**

**Prof. Dr. İhan BAŞGÖZ (1923-2021) University of Indiana (A.B.D.)**

Prof. Dr. Bülent BAYRAM Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Salahaddin BEKLI Ahi Evran Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dan BEN-AMOS University of Pennsylvania (ABD)

Prof. Dr. Hendrik BOESCHOTEN Johannes Gutenberg Üniversitesi (Almanya)

Prof. Dr. Mustafa CEMİLOĞLU Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Armağan COŞKUN İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali ÇELİK Karadeniz Teknik Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Yücel ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmet ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nilgün ÇIBLAK COŞKUN Mersin Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Faruk ÇOLAK Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. George DEDES School of Oriental and African (İngiltere)

**Prof. Dr. Habîb DERZİNEVİSİ Yakın Doğu Üniversitesi (1944-2021) (KKTC)**

Prof. Dr. İbrahim DİLEK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet DOĞAN Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Jean-Pierre DUCASTELLE La Maisen des Géant d'Ath (Belçika)

Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali DUYSMAZ Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülin ÖGÜT EKER Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin EKİCİ Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Şükür ELÇİN (1912-2008) (Türkiye)**

**Prof. Dr. Gürbüz ERGİNER (1945-2009) (Türkiye)**

Prof. Dr. Metin ERGUN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pervin ERGUN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet EROL Gaziantep Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ruhi ERSOY Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Laszlo FELFÖLDI Ass. for the European Centre for Trad. Culture (Macaristan)

Prof. Dr. Henry GLASSIE Indiana Üniversitesi (ABD)

Prof. Dr. Halil Altay GÖDE Süleyman Demirel Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Cengiz GÖKŞEN Osmanlı Korkut Ata Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sinan GÖNEN Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmail GÖRKEM Erciyes Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nevzat GÖZAYDIN Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hamdi GÜLEÇ Bayburt Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şeyma GÜNGÖR İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mihály HOPPAL (Macaristan)

Prof. Dr. Şakir İBRAYEV Ahmet Yesevi Türk-Kazak Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Hatice İÇEL Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alimcan İNAYET Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Marc JACOBS Flemish Centre for the of Popular Culture (Belçika)

Prof. Dr. Ali KAFKASYALI Giresun Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin KARADAĞ Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi (KKTC)

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT Akdeniz Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muharrem KASIMLI Azerbaycan Devlet Üniversitesi (Azerbaycan)

Prof. Dr. Muharrem KAYA Mimar Sinan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Süleyman KAYIPOV Kırgız Türk Manas Üniversitesi (Kırgızistan)

Prof. Dr. Chérif KHAZNADAR La maison des cultures du monde (Fransa)

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

Sabri KOZ YKY (Türkiye)

Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muhtar KUTLU Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Wolfgang MIEDER Vermont University (ABD)

Prof. Dr. Gülay MİRZAOĞLU Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Töre MİRZAYEV Bilimler Akademisi (1936-2020) (Özbekistan)**

Prof. Dr. Oksana MYKYTENKO Ukrayna Millî Bilim Akademisi (Ukrayna)

Prof. Dr. Kamil V. NERİMANOĞLU İstanbul Aydın Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. James P. LEARY University of Madison-Wisconsin (ABD)

Prof. Dr. Meral OZAN Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hasan ÖZDEMİR Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hayrettin RAYMAN Bozok Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Karl REICHL University of Bonn (Almanya)

Prof. Dr. Bengisu RONA School of Oriental and African (İngiltere)

Prof. Dr. Saim SCHAOĞLU Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mila SANTOVA Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü (Bulgaristan)

Prof. Dr. Uli SCHAMİLOĞLU Nursultan Nazarbayev Üniversitesi (Kazakistan)

**Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU (1941-2014) (Türkiye)**

Prof. Dr. Ahmed SKOUNTI Institut National des Sciences du Patrimoine (Fas)

Prof. Dr. Rieks SMEETS University of Leiden (Hollanda)

Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mahir ŞAUL Illinois Üniversitesi, Urbana-Champaign (ABD)

Prof. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN Çukurova Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK Fırat Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya TAŞ Bursa Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdeljelil TEMİMİ Temimi Vakfı (Tunuslu)

Prof. Dr. Mehmet TEMİZKAN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nezir TEMUR Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali TORUN K. Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nüket TÖR Kastamonu Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. F. Ahsen TURAN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Laurier TURGEON University of Laval (Kanada)

Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN İzmir Ekonomi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Tülay UĞUZMAN ER Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali YAKICI Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nerin YAYIN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dursun YILDIRIM Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naciye YILDIZ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Kemal YÜCE (1952-2016) (Türkiye)**

# BİRKAÇ SÖZ

Foreword / Par l'éditeur

Merhaba saygıdeğer okur,

Dergimizin yayın hayatına başlamasının 33. yılının son sayısında da her sayımızda olduğu gibi bir birinin aynı içerikte olan basılı ve elektronik nüshalarımızla sizlerle. Kış 2021 tarihli 132. sayımızı ikisi derleme olmak üzere yirmi "öz"lü yazı ve beş kitap eleştiri/tanı-tım yazısı ile takdirlerinize sunuyoruz ve bu sayımızı da beğeneceğinizi umuyoruz.

## DergiPark Üyeliğimiz ve 2021 Yılı Kuralımız

TÜBİTAK TR DİZİN indeksleme kuralları gereğince "**makale geliş tarihi**" ile "**makale kabul tarihi**" bilgilerini ilgili makalenin altında sizlerle paylaşıyor ve yazarların ORCID üyelik bilgilerine iletişim bilgilerinin yanında yer veriyoruz. DergiPark üyeliğimiz nedeniyle, 2021 yılı itibarıyla yalnızca <<https://dergipark.org.tr/millifolklor>> adresine yüklenen makaleler işlem görmektedir. Yazarlarımızın bu adrese gelmeyen yazılarına herhangi bir işlem yapamadığımızı ihtiyaten ve tekraren hatırlatırız.

## Yıllık Yayın Kurulu Toplantı Sayımızı Altıya Çıkardık

Daha önce "Kör Yayın Kurulu" ilkelerine göre yılda dört kez **Ocak, Nisan, Temmuz** ve **Ekim** aylarında toplanan Yayın Kurulumuz, yazı yoğunluğu nedeniyle Nisan 2021 toplantısında aldığı kararlarla ikisi biriken yazı durumuna göre belirlenmek üzere yılda **altı kez** toplanma kararı almıştır. Yayın Kurulumuz bilindiği üzere **ret, düzeltme ve hakeme gönderme** şeklinde dergiye uygunluk açısından üç seçenektен biri üzerinden karar vermektedir. Hakeme gönderme kararı verilen yazılar için **üç hakem** belirlenmekte ve ilk etapta iki hakemle süreç başlatılmakta, ihtiyaca göre üçüncü hakem görüşü alınmakta ve her hakeme 100'er TL **hakemlik ücreti** ödenmektedir. İncelemenin hiçbir aşamasında Yayın Kurulu üyeleri ve hakemler yazarın/yazarların; yazar/yazarlar da hakemlerin kimler olduğu hakkında bilgi edinememektedir. Yayın Kurulu üyeleri ve hakemler hiçbir şekilde reddettikleri yazının kime ait olduğunu öğrenememektedir. Sadece olumlu görüş verdikleri yazıların dergide yayımlanması durumunda yazarın kim olduğunu öğrenebilmektedirler. Editörlük birimimiz yazar görüş ve itirazlarını da dikkate almak ve değerlendirmek kaydıyla Yayın Kurulu ve Hakem görüşlerine uymayı ilke edinmiştir. Dergimiz, gönderilen makaleleri -özel sayılar ve dosyalar dışında- **üç ay ile bir buçuk yıl** arasında yayımlamayı öngörmektedir.

Mart 2022'de yayımlanacak olan 133. sayıda görüşmek dileğiyle...

M. Öcal OĞUZ  
Editör/Editor/Éditeur

## HALK BİLİMİNDE KORUMA YAKLAŞIMLARI VE SOKÜM SÖZLEŞMESİ'NDE KUŞAKTAN KUŞAĞA AKTARIM\*

### Safeguarding Approaches in Folklore and Intergenerational Transmission in the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage

Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ\*\*

#### ÖZ

Halk bilimi, sosyal ve beşeri bilimler içinde kendine yer bulmaya başladığı aydınlanmanın ilk dönemlerden itibaren insanlığın kültürel geçmişini ve kökenini araştırma ve yok olmakta olan sözlü kültür değerlerinden yeni ulus kimliğini inşa etme şeklinde iki güçlü yol ve akım üzerinden gelişimini sürdürmüştür. Bu iki bakış açısı; “derleme”, “yayımlama”, “arşivleme”, “müzeleme” biçiminde veri toplama ve depolama ile çoğu topluluk dışı aktörlerce yürütülen yeni kimlik inşasını destekleme amaçlı bir yöntem olarak ortaya çıkan “uygulama” yoluyla oluşan yeni üretimlerle folklorun korunmasına hizmet etmiştir. Ancak bilimsel veya sanatsal alanda bir karşılığı olsa da folklorik ürünlerin “saklanması”, “depolanması” veya “muhafaza altına alınması” ile “taklit etme”, “esinlenme” veya “yararlanma” biçimindeki uygulama modellerinin topluluk içinde ve bizzat topluluk tarafından “aktarım”, “üretim” ve “canlandırma” temelli sürdürülebilir bir koruma olmadığı zaman içinde anlaşılmıştır. Sanayileşme, kentleşme, göç, modernleşme veya küreselleşme gibi pek çok sosyal, kültürel veya ekonomik olgu, topluluğun kuşaktan kuşağa aktarılması gereken ve kültürel kimlik ve aidiyetinin unsurlarını oluşturan yaşayan kültürel miraslarını koruyamadığı düşüncesiyle yeni koruma arayışları ortaya çıkmıştır. Bu arayışlar sırasında UNESCO’da yürütülen somut ve somut olmayan kültürel miraslara yönelik koruma çalışmaları, devletlerin, bilim insanlarının ve sivil toplumun yoğun ilgisi ile karşılaşmıştır. 1989 yılında kabul edilen Geleceksel Kültürün ve Folklorun Korunması Tavsiye Kararı ile bu kararın uygulanması sırasında kazanılan deneyimle 1994 yılında hazırlanan Yaşayan İnsan Hazineleri ve 1997 yılında başlayan İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Başyapıtları Programları’nın gördüğü ilgi ve yarattığı tartışma, bu konuda bir sözleşme hazırlama fikrini doğurmuştur. Böylece ortaya çıkan ve uluslararası toplum tarafından dikkatle izlenen SOKÜM Sözleşmesi, folklorun korunmasında bilim için belge oluşturma ve sanat için esinlenme yöntemlerinin yetersizliğine işaret ederek örgün, yaygın ve sargın öğrenme yoluyla kuşaktan kuşağa aktarımı, topluluk içinde üretimi ve topluluk tarafından yeniden canlandırmayı merkeze alan yeni bir koruma modeli geliştirmiştir. Sözleşme, kültürel kimlik ve aidiyetin korunması ve topluluğun sürdürülebilir kalkınması için somut olmayan kültürel miras olarak adlandırılan unsurların yaşayabilirliğinin garanti altına alınmasını istemektedir. Ulusal düzeyde envanter, eğitim, katılım; uluslararası düzeyde yardımlaşma ve listeleme süreçlerini buna göre oluşturmaktadır. Önerilen ve 2008 yılından bu yana İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi’ne yapılan ilk kayıtlarla başlanan bu koruma yöntemi ve uluslararası toplum tarafından benimsenen uygulamaları bilim insanları tarafından izlenmekte ve amaçlarını gerçekleştirme imkân ve sorunları tartışılmaktadır. Türkiye’de de az sayıda da olsa bilim insanları, somut olmayan kültürel mirasın topluluk içinde kuşaktan kuşağa aktarma yoluyla korunmasına yönelik çalışmalarını ve yarattığı sorunları çeşitli düzeylerde izlemektedir. Bu konuda korumaya yönelik ulusal ve uluslararası bütün iş ve eylemlerin bilimsel çalışmalarla tabiiyle daha aydınlatıcı ve yorumlanabilir sonuçlar elde edilebilecektir.

#### Anahtar Kelimeler

Folklor derlemeleri, folklor arşiv ve müzeleri, folklor uygulamaları, topluluk ve grup katılımı, yaşayan kültürel miras.

#### ABSTRACT

Folklore, in the early periods of enlightenment in which it found its way into social sciences and humanities, has continued its development through two powerful ways and movements: Researching the cultural past and origin of humanity on the one hand, and constructing a new national identity, making use of vanishing sources of oral culture on the other. By way of collecting and storing data in the form of “compilation”, “publishing”, “archiving”, “museum”, these two perspectives served to protect folklore with new productions with the help of “application”, a method to support new identity building which was mostly carried out by non-community members. However, it has turned out that, even if there is a scientific or artistic equivalent,

\* Geliş tarihi: 09 Ekim 2021 - Kabul tarihi: 25 Kasım 2021

Oğuz, M. Öcal. “Halk Biliminde Koruma Yaklaşımları ve SOKÜM Sözleşmesinde Kuşaktan Kuşağa Aktarım” *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 5-15

\*\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü Öğretim Üyesi, Ankara/Türkiye. ocal.oguz@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7246-3782.

application models such as the "preservation", "storing", "conservation", "imitation", "inspiration" or "utilization" of folkloric products don't represent sustainable safeguarding based on "transmission", "production" and "revitalization" by and in communities. With the emerging of social, cultural and economic phenomena such as industrialization, urbanization, migration, modernization or globalization, the consideration that communities are not able to protect their living culture that is passed on through generations and make up their cultural identities has paved the way for new pursuits on safeguarding of culture. During these searches, the efforts for safeguarding of tangible and intangible cultural heritage carried out at UNESCO have attracted a great deal of attention from states, scientists and civil society. Debates and the traction gained by the Recommendation on the Protection of Traditional Culture and Folklore adopted in 1989 and following this experience, Living Human Treasures (1994) and Masterpieces of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity (1997) have led the preparation of a new convention on this matter. Thus, 2003 Convention, pointing out the inadequacy of methods to generate documents and inspiration for science and arts in the safeguarding of folklore, has developed a new safeguarding model that focuses on intergenerational transmission through formal, non-formal and informal education and revitalization by and for communities. The Convention aspires the viability of intangible cultural heritage elements to maintain cultural identity and belonging and sustainable development of communities. And in line with purpose, this document identifies inventories, education and participation on national level and cooperation and listing processes on international level. Scientists keep the track of this safeguarding method which started with first inscriptions on the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2008 and applications of international community and discuss opportunities and problems. Albeit few in number, scientists in Turkey monitor the outcomes and problems of activities and work related to transmission of intangible cultural heritage in community on different levels. It is possible to get more stimulating and interpretable results with the accompany of scientific studies on national and international operations and actions.

#### **Keywords**

Folklore collections, folklore archives and museums, applications in folklore, participation of groups and communities, living cultural heritage.

Kültürün kamusal ve bilimsel alanda belli bir amaç ve sistem içinde korunması düşüncesi, deneysel bilimin öne çıkışı sürecine ve insanlığın geçmişini aydınlatmaya yönelik arkeoloji, tarih, antropoloji, folklor ve sosyoloji gibi sosyal ve insani bilimlerin ortaya çıkışına paralel olarak "kültürel varlık" veya "kültürel miras" kavramlarıyla birlikte benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır. Kültürün "folklor" olarak adlandırılan ve başlangıçta daha çok okuryazar ve gelişmiş kentli kültürlerin yanı başında "bozulmamış ve korunmuş geçmiş" olarak görülen bölümü, "miras" olarak ele alınarak topluluk<sup>1</sup> kimliğinin yeniden inşası veya geçmişin aydınlatılması için veri olarak değerli ve gerekli görülmüştür. Folklordan yeni kimlik inşasında veya insanlığın kültürel gelişimini araştırmada nasıl yararlanılacağı gibi pek çok sorunun cevabı zaman içinde gelişen yöntem ve düşüncelerle değişmiş ve gelişmiştir. Makalede değişen bu cevaplar, derlemeye yönelik kendisinden önceki dikkatleri ve çalışmaları da hatırd tutarak W. J. Thoms'un disipline adını veren "Folklor" başlıklı yazısından UNESCO'nun 2003 yılında imzalanan ve günümüzde önemli bir kültürel miras koruma enstrümanı hâline gelen ve yazıda daha çok kısa adıyla "SOKÜM Sözleşmesi" olarak anılacak olan *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi*'ne uzanan süreçteki, "derleme", "arşivleme", "yayımlama" "müzeleme", "uygulama" ve "kuşaktan kuşağa aktarma" gibi kavramlarla ortaya çıkan ve değişen koruma yaklaşımları ekseninde ele alınacaktır.

İnsanlığın bilimsel gerekçelerle ve geçmişe sorulan deneysel bilim sorularıyla somut veya somut olmayan "kültürel miras"ın bir şekilde korunması gerektiğinin farkına vardığı erken aydınlanma çağı, çok farklı bilimsel nedenlere bağlı olarak kaybolmakta olan verilerin "belge" olarak toplanması ve kendi kültür köklerinden yeni kimliğinin inşası için "uygulama" fikri üzerinde gelişmiştir. Bu iki bakış açısının süreç içinde buluşma noktası, yok olmakta olanın elde kalan unsurlarını toplamaya yönelik kurtarma çalışmaları



olmuştur. Bu düşünce somut veya arkeolojik miras alanında “kazı”; somut olmayan veya antropolojik ve folklorik alanda “derleme” olarak hayata geçmiştir. Başlangıçta her iki yöntem de korumayı, “saklama”, “depolama”, “muhafaza altına alma” olarak düşünmüştür. Arşiv, yayın, depo, müze, sergi gibi koruma yol, yöntem, araç ve mekânları bu düşünceyle ortaya çıkmıştır.

Nitekim “Folklordan Somut Olmayan Kültürel Mirasa” başlıklı yazısında Kristin Kuutma, bu süreçte “saptama ve haritalandırma”, “kurumsallaşma ve örgütlenme” ve “tercüme ve bilgi transferi” şeklinde üç safhadan geçildiğini söylüyor ki bu sürecin ilk basamağını derleme olarak tanımlıyor (10).

Korumayı öncelikle sanayileşme, kentleşme, göç, modernleşme ve küreselleşme gibi faktörlerle kaybolmakta olanın derlenerek ve arşivlenerek kurtarılması olarak ele alan folklor yaklaşımının<sup>2</sup> -Voltaire, Rousseau, Lafitau, Ossian, Herder, Grimm gibi pek çok önemli isimle sembolleştirebileceğimiz uzun bir hazırlık dönemi olmakla birlikte (Bu süreç ve bu isimler için bkz. Cocchiara 2017: 24-206) sistemli ilk çıkışlardan birini William John Thoms (1803-1885) *Athenaeum* dergisinde yapmıştır. Thoms’un Ambrose Merton takma adıyla 1846 yılında kaleme aldığı bu yazıda yer alan “*Geçmiş zamanların âdetleri, gelenekleri, görenekleri, batıl inançları, balladları, atasözleri ve başka şeylerini çalışma konusu yapanlar, şu iki sonuca varmış olmalılar: Birincisi bu konulara olan merak ve ilginin ne denli azaldığı; ikincisi ne kadarının zamanında gösterilecek çabayla kurtarılabilir*” (vurgu bana ait) (Dorson 2014:11-13) cümlesi, on dokuz ve yirminci yüzyıl boyunca folklorun alanını ve amacını tanımlamanın yanında korumaya dair fikir ve yaklaşımların da ilham kaynağı olmuştur.

Arkeolojinin “kurtarma kazıları” çalışmalarına benzer bu yaklaşım, Thoms’un yazısıyla yön ve yöntem kazanarak folklor alanında özellikle yirminci yüzyıl boyunca bütün dünyada hız kazanan sanayileşme, kentleşme, göç, modernleşme ve küreselleşme gibi olgularla yaşatılmaz hâle geleni yani kaybolmakta olanı “kurtarma derlemeleri” biçiminde sürdürülmüştür. Folklor çalışmalarının bütün dünyada benimsenen başat kuramlarından biri olan Tarihî ve Coğrafi Fin Kuramının kurucuları olan Julius Krohn ve Kaarle Krohn, Türkçeye *Halk Bilimi Yöntemi* olarak çevrilen önemli eserlerinde “malzeme” başlığı altında derlemenin gerekliliğine “*Araştırma konusunu oluşturduktan sonra aynı geleneksel unsurun olabildiğince çok varyantını toplamak gerekir.*” (vurgu bana ait) (Krohn 2004:15) diyerek derlemeyi, arkeolojinin kazıya tanıdığı role benzer şekilde kaybolacak olanı kaybolmadan önce belgelemeyi bilimsel çalışmanın temeli ve zorunlu unsuru olarak görmüşlerdir.

W. Thoms’un 1846 yılındaki “kaybolanı kurtarma” çabası ile baba oğul Krohnların 20. yüzyılda bir anlatının pek çok varyantını derleyerek “urform” denilen kökene ulaşma fikri, kendilerine eklemlenen yeni kuramsal bakışlarla (Dorson 2020) derlemeyi korumanın merkezine yerleştiren köklü bir yaklaşım, bir anlamda folklor biliminin varlık nedeni olarak günümüze gelmiştir.

Nitekim folklorun değişmez, sabit ve dolayısıyla statik ve otantik olduğunu düşünen bu akım ve yaklaşım, Selcan Gürçayır Teke’nin *Türk Halk Biliminde Derleme: Çalışmalar, Tartışmalar* (2020) adlı eserinde ele alındığı ve tartışıldığı şekilde Türk folklor çalışmalarını da derinden etkilemiş, gerek sivil toplum kuruluşları, gerek kamu kurumları gerekse üniversiteler tarafından yürütülen folklor çalışmaları; derlemeyi, yayın yapmayı ve arşivlemeyi, korumanın başlangıcına yerleştirmekle kalmayarak yeter şartı hâline getirmiştir. Bu yaklaşıma göre folklor malzemeleri eskiden gelen ve korunan belli bir dönemin yaşam tarzını saklıyordu ve arkeolojik buluntular gibi sergilenmeyi ve arşivlenmeyi hak ediyordu.

Mesela Mehmet Halit Bayrı'nın "şimdi de zaman zaman ötede beride Karagöz oynatıldığına şahit olmamız, Karagöz oyununun hayatımızdan çekilmediğini eğlence hayatımızı eskisi gibi karşılamakta devam ettiğini ispat etmez, olsa olsa bazı inatçı heveskârların meraklarını tatmin için ölüye can vermek gibi güçlerinin yetmeyeceği şeyi yapmağa özindiklerini gösterir" (1942: 70-71) şeklindeki yorumu, bu dönemde kuşaktan kuşağa aktarmaya dönük çabaları anlamsız bulması bakımından önemlidir. Bilimsel çalışma için veri toplayanlara ait bu yaklaşım; Wilhelm Radloff, Ignacz Kunos, Bela Bartok gibi bir anlamda uzman ve öncü Batılı bilim insanlarının çalışmalarıyla meşruiyet kazanmış ve Altuğ Ortakçı'nın *Kültürel Miras Koruma Yaklaşımları Bağlamında Haklevlerinde Yapılan Çalışmalar (1932-1951)* adlı doktora tezinin bir bölümünde ele alındığı gibi (2020: 120-140) Halkevleri tarafından da sürdürülmüştür<sup>3</sup>. Aynı çizgi devletin resmî kurumu olarak 1966 yılında *Millî Folklor Enstitüsü* adıyla kurulan ve daha sonra *Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı* adını alan bu kamu kurumu tarafından da devam ettirilmiş (Karagülle 1999), üniversitelerde de derleme yeni kuramlara dayalı kimi yöntem farklarına rağmen "kurtarma derlemeleri" şeklinde varlığını ve önemini sürdürmüştür<sup>4</sup>. Bütün bu çaba ve çalışmalar, kabul etmek ve bir hakkı teslim etmek gerekir ki kitap ve dergi sayfalarında yanında arşivlerde de büyük bir folklor koleksiyonu oluşturmuştur. Ancak bu tür bir koruma ürün ve sonuçlarıyla birlikte daha çok bilim insanları, araştırmacılar ve yöneticiler arasında bir paylaşım ve etkileşim olarak kalmıştır. Oysa makalenin ilerleyen kısımlarında ele alınacağı üzere, UNESCO'nun 1972 yılından itibaren tartışmaya açılan ve 1989 yılında ilk hukuki belgesine kavuşan (Oğuz 2007: 5-11) somut olmayan kültürel mirasın korunmasının ancak kuşaktan kuşağa aktarılarak sağlanabileceği fikri savunulmaktadır. Bu yeni süreç, korumayı "saklama" olarak değil "yaşatma" olarak ele almakta ve bilimsel alanda derleme, arşivleme, müzeleme ile sanatsal alanda uygulama gibi çalışmaları, korumanın daha çok destekleyici yönü olarak görmekte ve korumanın ilk basamağına yerleştirmektedir.

Sanayileşme, göç, kentleşme, modernleşme ve küreselleşme selinin önünde sürüklenip giderek yok olmakta olanı bir an evvel kurtarmak düşüncesiyle yapılan derleme, "depolama" ihtiyacını doğurmuş ve böylece arşivleme de önemli bir koruma yaklaşımı olarak karşımıza çıkmıştır. Derlemenin "kurtarma" amaçlı yapılması, arşivlemeyi de doğal olarak "saklama" şeklinde karşımıza çıkarmıştır. Bu tarz ilk arşivlerden biri 1872 yılında İsveç'te "Nordiska Arkiv" adıyla kurulmuştur (Tan 2013). Kökeni Herder'in yol göstericiliğine kadar uzanan ve 1915 yılında kurulan Alman Halk Türküsü Arşivi (Öztürk 1990: 30-31) benzeri arşivler, önce Avrupa'da daha sonra folklorun yayılımına ve etkisine göre dünyada yaygınlaşmıştır. Bazı STK'ların, dergilerin, yayıncıların ve folklor alanında çalışanların<sup>5</sup> evlerine veya kurumlarında arşiv benzeri korunmuş, saklanmış belge depoları veya dolapları olsa da Türkiye'de derlemelerin sistemli bir şekilde saklandığı ve araştırmacıların hizmetine sunulduğu bu tarz ilk arşiv, 1966 yılında kurulan Millî Folklor Enstitüsü Folklor Arşividir. Günümüzde Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü bünyesinde olan bu arşiv, 1966 yılından başlayarak yapılan derlemelerin ses kayıtlarının, deşifre edilmiş metinlerinin, fotoğrafların, etnografik objelerin ve cönk ve mecmua gibi yazma eserlerin saklandığı yer olarak varlığını sürdürmektedir. Bunun dışında gerek yurt dışındaki kimi Türkoloji bölümlerinde ve yurt içinde kimi edebiyat veya halk bilimi bölümleri ile araştırma merkezlerinde folklor temalı arşivler bulunmaktadır ki bu arşivler de çoğunlukla geniş kitlelerin erişim ve kullanımına imkân vermeyecek şekilde "belge depoları" olarak buldukları yer ve kurumla sınırlı bir yararlanma ortamı oluşturmaktadır<sup>6</sup>.

Halk biliminde koruma yaklaşımları, derleme ve arşivleme yanında, arkeoloji, pre-historya ve sanat tarihi araştırmalarının geçmişi aydınlatmada veri olarak değerli bulunduğu ve kurtarma kazalarıyla depoladığı objeleri müzeleme ve sergileme yöntemlerinden esinlenerek zaman içinde bir folklor müzeciliği olarak da karşımıza çıkmıştır. Her ne kadar süreç içinde müzede dondurulmuş yaşantı kesitlerinin halk hayatını yansıtmayan “sahte” gösterimler (Dundes 2018: 71-86) veya yaşatma için yetersiz (Oğuz 2002: 44-58) olduğu savunulsa da Avrupa’da güneyin “ümme” fikriyle örtüşen egemenliğine “ulusçu” fikirlerle başkaldıran kuzeyin büyük bir heyecanla sarıldığı bu koruma yaklaşımı, kendini folklor açık hava müzeleri olarak göstermiştir. Bilim tarihine geçen ve günümüze gelen yaygın adıyla “*Skansen müzeciliği*”, bir anlamda folklorik sanat veya bilginin kâğıda ve kayda geçirilmesindeki derleme ve yayın yapma ile ilgili yol ve yöntemlerin objeler üzerinden sürdürülmesi olarak tanımlanabilir. Bilinen ve literatüre geçen ilk örneği 1891 yılında İsveç’in başkenti Stokholm’de kurulan folklor açık hava müzesinden adını alan ve açık ve kapalı alanlarıyla folklorik olduğu kabul edilenin sergilendiği bu müzecilik, başta İskandinav ülkeleri olmak üzere dünyanın pek çok yerine yayılmıştır. Bütün ev, yapı, obje ve diğer unsurlarıyla geçmiş köy hayatının ve kırsal dokunun bir kesitinin bir anlamda dondurularak teşhir edildiği bu müzeler, belli dönemlerde folklorun gördüğü ilgiye paralel olarak ziyaretçi sayısı bakımından Avrupa’nın *Louvre* gibi büyük müzeleriyle yarışmıştır. Skansen gibi yapı topluluklarından oluşan büyük folklor açık hava müzelerinin kurulma imkânlarının bulunmadığı yerlerde etnografya müzeleri kanalıyla folklorik materyalin korunması ve sergilenmesi sağlanmıştır. Türkiye’de de bu tür bir müze kurma fikri öteden beri canlı tutulmuş ise de bazı şehirlerdeki irili ufaklı etnografya müzeleri dışında Skansen tarzı bir açık hava müzesi kurulamamış ve obje ve mekânların temsil ettiği dönemle birlikte dondurularak sergilenmesi şeklinde özetlenebilecek bu koruma yönteminde de kayda değer bir ilerleme gösterememiştir<sup>7</sup>.

Folklor ürünlerinin derleme, arşivleme, müzeleme gibi depolama, saklama ve sergileme şeklindeki koruma çalışmalarıyla birlikte “yararlanma”, “esinlenme”, “taklit etme” gibi uygulamaya dönük çalışmalar da yapılmıştır. Uygulama tarzındaki koruma ise, yapay bir takliden niteliksiz veya uydurma ürünleri ile esinlenme biçiminde yeni ve özgün eserler ortaya koyma biçiminde iki uç noktası olan bir tür farkındalık yaratma çabası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yanda A. Olrix’in “Epik Kurallar” (2006) getirmesine veya Dorson’un “Fakelore” itirazına neden olan (Gürçayır 2018) savrulmalar karşımıza çıkarırken diğer yanda Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesindeki halk şiiri ve nesrini oldukları yerde kalmış, büyümemiş göyerek “*hele bir kere rağbet o cihete dönsün az vakitte ne şairler ne kâtipler yetişir*” (Ziya Paşa 2020: 611) sözleriyle folklorun millî olan tekniğinin korunması ve yetkin sanatçılar eliyle geliştirilmesi şeklindeki sanat alanında uygulamayı benimseyenler de ortaya çıkmıştır<sup>8</sup>. Bütün bu taklit veya esinlenme tarzındaki çalışmalar, folklorun korunmasına yönelik farkındalık yaratmış ise de son noktada bunlar bireysel sanatsal üretim, kültür endüstrisi<sup>9</sup> veya kitle kültürü içinde ele alınabilecek tarzdadır ve folklorun kuşaktan kuşağa aktarılacak korunmasına dolaylı yollardan katkı sağlayabilecek alt dallardan biri olarak kalmıştır<sup>10</sup>.

Bilim insanlarının, sivil toplum kuruluşlarının ve kamu kurumlarının derleme, arşivleme, müzeleme ve sanatçıların veya kültür endüstrisinin uygulama çalışmaları, folklorun “yaşayan kültürel miras” olarak kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamaya yetmemiştir. Folkloru yaratan ve yaşatan topluluğun kuşaktan kuşağa aktaran asli unsur olarak korumanın öznesi olma durumu yirminci yüzyılın sonuna kadar tercih edilmemiş, ihmal edilmiş veya böyle düşünenlerin sesi pek duyulmamış, görüşleri itibar görmemiştir.

Yukarıda ifade edilen bilimsel ve yönetsel destekleyici çalışmaların yanında folklorun ancak ilgili topluluk tarafından kuşaktan kuşağa aktarım yoluyla korunabileceğine yönelik güçlü ve kapsayıcı öncülük, bugüne kadar yapılan çalışmalarla korumanın gerçekleştirmediği görüşünün yaygınlaştığı yakın dönemde ortaya çıkabilmiştir. Her ne kadar kamuyu ve bilimi öne çıkarsa ve topluluk katılımını güçlü bir tanımlamayla ortaya koymasına<sup>11</sup> da UNESCO tarafından 15 Kasım 1989 tarihinde kabul edilen *Geleneksel Kültür ve Folklorun Korunması Tavsiye Kararı* (Özer 2010) süreci hızlandıran bir normatif enstrüman olarak önemlidir<sup>12</sup>. Bu süreç 1994 tarihli *Yaşayan İnsan Hazinesi* (Erkal 2010) ve 1997/98 yıllarında başlayan *İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Başyapıtları Programı* (Çalış 2010) ile sürmüştür, 17 Ekim 2003 tarihinde kabul edilen *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi* (Oğuz 2018) ile yeni bir evreye girmiştir.

On bir bölüm ve 40 maddeden oluşan Sözleşme metni, korumanın başlangıcına alan araştırması, tespit, yayın gibi bilimsel; müzeleme ve endüstriyel alanda uygulama gibi farkındalık yaratıcı çalışmaları yerleştirirse de tam ve amaca uygun koruma bilinç ve sorumluluğunun topluluğun kendisine ait olduğunu, kuşaktan kuşağa aktarımın durması durumunda korumanın mümkün olmayacağını savunmaktadır. Folklorun doğuşundan ve korunması gerektiğinin savunulduğu ilk dönemlerden bugüne, korumanın “kuşaktan kuşağa aktarma” ve “ilgili topluluk bünyesinde yaşatma” ile mümkün olabileceği fikri ilk defa bu denli güçlü bir şekilde savunulmaya başlanmıştır. Bu bakış açısıyla Sözleşme’nin 2. maddesinin 3. fıkrası korumayı “*Koruma terimi, somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına alma anlamına gelir; (vurgu bana ait) buna kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma (vurgu bana ait) olduğu kadar, bu kültürel mirasın değişik yanlarının canlandırılması (vurgu bana ait) dâhildir*” şeklinde tanımlamaktadır. Sözleşme ayrıca “*Toplulukların, Grupların ve Bireylerin Katılımı*” başlıklı 15. maddesinde “*Her Taraf Devlet, somut olmayan kültürel mirasın korunması etkinlikleri çerçevesine, toplulukların, grupların ve gerekli durumlarda bu mirası yaratan, sürdüren ve nakleden bireylerin (vurgu bana ait), mümkün olan en geniş biçimde katılımlarını sağlamaya ve bunların yönetime etkin olarak iştiraklerini gerçekleştirmeye gayret eder.*” diyerek korumanın ancak kuşaktan kuşağa aktarımla sağlanabileceğine vurgu yapmakta ve bunu Uygulama Yönergesi aracılığıyla ulusal veya uluslararası bütün koruma süreçlerine entegre etmektedir<sup>13</sup>. Nitekim bu süreçte toplulukların ve gelenek taşıyıcılarının koruma süreçlerine katılımının SOKÜM’ün korunmasına dair karmaşık sorunların çözümünde vazgeçilmez olduğunu söyleyen çalışmalar da ortaya çıkmıştır (Jacobs 2014).

SOKÜM Sözleşmesi, bu cümlede vurgulanan “yaşayabilirlik” için, korumanın önceden bilinen bilimsel ve sanatsal yöntemleri olan derleme, arşivleme, yayın, uygulama veya müzelemenin yanına örgün, yaygın ve sargın öğrenmenin de (Aral 2020) güçlü bir şekilde içinde yer aldığı “kuşaktan kuşağa aktarma” ve “canlandırma”<sup>14</sup> şeklinde yaşatmayı topluluk içinde ve onların rıza ve katılımına bağlayan iki yeni başlık eklemektedir. Koruma terimi açıklanırken dile getirilen her başlık üzerinden yapılacak olanlar, Sözleşme’nin bütün taraf devletlerden oluşan Genel Kurulu ve bu kurulda seçilen yirmi dört devletten oluşan Hükümetler Arası Komitesi tarafından hazırlanan Uygulama Yönergesi’nde<sup>15</sup> (UNESCO 2018: 23-75) ayrıntılı olarak ortaya konulmaktadır.

Böylece Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Hükümetler Arası Komitesinin 2008 yılında İstanbul’da yapılan Üçüncü Toplantısında alınan karar<sup>16</sup> sonucu 2001-2005 yılları arasında *İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirası*

*Başyapıtları* olarak ilan edilen 90 miras unsurunun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne alınmasıyla başlayan uluslararası listeleme süreci, (Oğuz 2017: 5-17) korumada topluluğun kendi bünyesi içinde yaşatma ve kuşaktan kuşağa aktarma rolünü öne çıkarmıştır. Bu listelere unsur sunmada ulusalda yürütülen süreçler<sup>17</sup>, UNESCO'ya başvuruda kullanılan formlar<sup>18</sup>, listelere kaydedilen unsurların korunmasına yönelik durumun değerlendirildiği periyodik ve diğer koruma durum raporları<sup>19</sup> gibi pek çok belge, korumada topluluğun rolünü ve kuşaktan kuşağa aktarımın sağlanma durumunu sorgulamaktadır. Nitekim son dönemde güncellenen periyodik rapor hazırlama mekanizması, uluslararası toplumun katkı ve onayıyla UNESCO'nun bu konudaki tutumunun güçlenerek sürdüğünü gösteren en güncel örnektir. Bu süreçte STK Forum'un da rapor hazırlama süreçlerine katkı sağlamasına imkân tanıyan uygulamaların yakın gelecekte devreye girmesi ve toplulukların etkinliğinin daha da artması beklenmektedir.

Sözleşme'de ve Uygulama Yönergesi'nde korumada kuşaktan kuşağa aktarımın önemi, topluluğun katılımıyla birlikte bütünlüklü olarak ele alınmaktadır<sup>20</sup>. 14 sayfa ve 40 maddeden oluşan SOKÜM Sözleşme metninde 12; en son ekleme ve düzenlemelere göre oluşan 197 madde ve 42 sayfadan oluşan Uygulama Yönergesi'nde ise çoğu yerde "topluluk, grup ve bireyler" şeklinde yer almak üzere "topluluk" ifadesi 124 kez geçmektedir. Bu ifadeler ise özü itibarıyla sürdürülebilir korumada bilim insanlarının, sivil toplum kuruluşlarının ve yönetim kurumlarının "belgeleme", sanatçıların ve kültür endüstrilerinin "uygulama" çalışmalarının yanında ilgili topluluğun bizzat sağlayacağı kuşaktan kuşağa aktarımın önemini vurgulamaktadır<sup>21</sup>. Nitekim bilim insanlarının arşivler dolusu derleme ve yayınlarına, sanat alanındaki pek çok uygulamaya rağmen, topluluk tarafından sürdürülmeyen, kuşaktan kuşağa aktarılmayan, yenileri üretilmeyen alanlarda halk bilimi unsurları kaybolmaktadır<sup>22</sup>. Varlığı ve ruhu itibarıyla bu düşünceleri benimseyen SOKÜM Sözleşmesi'nin hüküm ve deneyimleri doğrultusunda hem topluluk kimliği ve aidiyeti hem de sürdürülebilir kalkınma için bu unsurların kaybı, pek çok açıdan sorun olarak görülmekte ve önüne geçilmek istenmektedir. Bunun için de yönetim erkinin korumada topluluğun kuşaktan kuşağa aktarımını sağlayacak mekanizmaları güçlendirmesini istemektedir.

Konuya Türkiye özelinden bakacak olursak, Türk halk bilimi çalışan bilim insanlarınınca öncelikle "koruma tarihi" başlığı altında önceki dönemlerin ve yaklaşımlarının irdelenmesi, sonra da 1989 Tavsiye Kararından başlayarak UNESCO belgelerinin kılavuzluğunda yürütülen koruma süreçlerinin incelemesi ile işe başlanmalıdır. Ne yazık ki Türkiye'de koruma tarihi ve buna eklenilebilecek en güçlü koruma yaklaşımı olarak UNESCO'nun ürettiği resmî belgelerle ortaya çıkan sonuçları, akademi dünyası olumlu ve olumsuz yönleriyle ve layıkıyla irdelenmiş ve yorumlanmış değildir<sup>23</sup>. Bu nedenle UNESCO'nun SOKÜM Sözleşmesi'yle korumada uygulamaya çalıştığı kuşaktan kuşağa aktarımın ulusalda ve ilgili topluluklar veya gruplar bünyesinde ne tür sonuçlar doğurduğu konularına gelecekte daha fazla odaklanmak gerekmektedir.

Sonuç olarak, iki yüzyıllık süreç incelendiğinde halk bilimi ürünlerinin bilimsel veri oluşturma veya millî kimlik inşa etme gibi amaçlar ekseninde derlenmesi, arşivlenmesi, müzelenmesi, sanat ve kültür endüstrisi alanlarında uygulanmasında konunun "belgeleme" ve "sanatsal uygulama" düzeyinde tutulması, mirasın gerçek sahiplerinin sürecin dışında kalmasına, hatta onlarsız korunmasının mümkün olabileceği düşüncesinin doğmasına neden olmuştur. UNESCO'da 1989'da başlayan ve 2003'te kabul edilen SOKÜM Sözleşmesi'yle biçimlenen süreç ise korumayı ilgili topluluğun bizzat üstleneceği bir "kuşaktan kuşağa aktarma" ve "yeniden canlandırma" ekseninde "yaşatma" olarak tanımlamıştır<sup>24</sup>. UNESCO'nun bu Sözleşmesi, derleme, arşivleme, müzeleme ve yayımlama gibi

koruma yaklaşımlarının “dondurulmuş” bir kesitin topluluk dışı aktörler tarafından korunmasının gerçek bir koruma olmayacağı düşüncesini savunmakta ve tek başına bu yönü de yaşatma ve gelecek kuşaklara aktararak koruma açısından “sürdürülebilir” bulmamaktadır. SOKÜM Sözleşmesi, kimlik ve aidiyet sürekliliğini ve topluluğun kalkınmasını sağlayacağını değerlendirdiği sürdürülebilir korumayı, “kuşaktan kuşağa aktarma” ve “yaşatarak koruma” ilkeleri temelinde mümkün görmektedir ve Taraf Devletlerden de bu yeni koruma yaklaşımını benimsemelerini istemektedir. Ancak SOKÜM Sözleşmesi’nin yürürlüğe girdiği 2006 yılından bu tarafa ulusal ve uluslararası düzeydeki uygulamaların bu amaç istikametinde başarıyla yürütüldüğünü söylemek çok mümkün görünmemektedir. Koruma süreçlerine topluluk katılımının sınırlı kalması<sup>25</sup>, listelere sunulan unsurlarla ilgili bilgilerin bir araştırma verisi olarak yazan uzmanların bakış açısını yansıtmaması ve yazıldığı tarihte donup kalması; kaynak, teşvik, destek ve eğitim yoluyla<sup>26</sup> kuşaktan kuşağa aktarımın öne çıkarılamaması gibi pek çok sorunlu alan bulunmaktadır. Nitekim Sözleşme’nin uygulanmasıyla kazanılan deneyimlerle görülen sorunlar veya bu alanda çalışan uzman ve bilim insanlarınca getirilen eleştiriler Sözleşme mevzuatında yeni düzenlemelere gidilmesini sağlamaktadır<sup>27</sup>.

Ancak daha önce söylenmemiş sözlere ve yaklaşımlara sahip olan SOKÜM Sözleşmesi’yle ortaya çıkan koruma sürecinin sorunlu pek çok alanı ve alacağı uzun bir yol olsa da yaşatma ve sürdürülebilir koruma için kuşaktan kuşağa aktarımı öne çıkarmaya yönelik uygulamaları izlenmeye ve eleştirel okumalar yapılmaya devam edilmelidir.

#### NOTLAR

1. UNESCO SOKÜM Sözleşmesi belgelerinde “topluluk”, bir mirası kuşaktan kuşağa aktaran bir veya birkaç ülke halkı veya millet kadar geniş; küçük bir köy, mahalle halkı kadar dar bir insan topluluğunu ifade etmektedir. Ayrıca bunlardan daha küçük birimler ise “grup” olarak tanımlanmakta, taşıyıcısı olması durumunda “birey” de miras sahibi olarak tanımlanmaktadır. (UNESCO 2018).
2. Başlangıçta antropolojinin ilkel toplumları; folklorun kent periferisindeki okuryazar olmayan grupları ve köylüleri; sosyolojinin ise gelişmiş ve karmaşık toplumsal yapılar oluşturan kentlileri inceleme gerektirdiği düşünülmüş ve Alan Dundes’in (2006: 11-26) “Halk Kimdir” makalesinde de ifade ettiği şekilde disiplinlerin alan çalışmaları da buna göre yapılmıştır.
3. Halkevleri merkez ve şubeleri tarafından yapılan derleme çalışmaları kurulan derleme ekipleri ve daha çok öğretmenler aracılığıyla yürütülmüş ve bu yolla pek çok folklorik malzemeye Halkevleri dergilerinde yer verilmiştir. Halkevleri dergileri üzerine çoğu Hacettepe ve Gazi Üniversiteleri Türk Halk Bilimi Bölümleri tarafından yürütülen bibliyografya ve inceleme amaçlı lisans ve lisansüstü öğrenci tezlerinde gösterilmiştir ki derlemelerde “kurtarma” fikri ve heyecanı öne çıkmaktadır. Gerek Halkevleri dergilerinde gerekse sonraki dönem yayınlarında çok yaşlı olan ve varlığı tesadüfen öğrenilen kaynak kişiden derlemenin yapıldığına ve yazının yayımı öncesinde kaynak kişinin ölüm haberinin alındığı bilgisine yer verilerek bu ürünün derlenerek yok olmaktan kurtarıldığı anlatılmaktadır. Kurtarma derlemelerine dayalı bu tür yazılarda, derlenen ürünün sonraki kuşaklara aktarılması konusu gündeme gelmemektedir, gelse bile bu düşünceler toplumsal veya kurumsal bir koruma eylemine dönüşmemektedir.
4. Saim Sakaoğlu (1988), Fikret Türkmen (1992) ve Metin Ekici’nin (2006) derleme metot ve tekniklerine odaklanan yayınlarına bakılabilir.
5. Türk folklor çalışmaları arasında adı sıkça anılan Boratav Arşivi veya Başgöz Arşivi bu çerçevede ele alınabilir.
6. Bu tür Türk folklor arşivlerinin yurt dışında olanlarının en önemilerinin ABD, Rusya ve Almanya’da olduğu söylenebilir. Yurt içinde ise TRT ve bazı konservatuvarlardaki müzik arşivleri, Atatürk Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Ankara Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitelerindeki derleme arşivleri not edilebilir.
7. Cumhuriyetin ilk yıllarında Skansen benzeri açık hava müzesi kurulması için çaba harcayan Hamit Zübeyr Koşay (1974) ile Halkevleri Müzecilik Şubesinin müze kurma açısından sonuçsuz kalan çalışmaları önemlidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında ve “Tarih ve Müze Şubesi” kurmuş olmasına rağmen Halkevleri döneminde sonuç alınamayan bu teşebbüs, 1980 sonrasında Ahmet Edip Uysal’ın öncülüğünde Millî Folklor Araştırma Dairesi (1985) ve 1990 sonrasında M. Öcal Oğuz öncülüğünde Hacettepe ve Gazi Üniversitelerinde (2003 ve 2004) hayata geçirilmeye çalışılmış ama sonuç alınamamıştır. Türkiye’de folklor müzeciliği,

- Zeynep Safiye Baki Nalcioğlu'nun (2019) çalışmasında da gösterdiği gibi daha çok etnografya ve kent müzeleri şeklinde var olabilmektedir.
8. İngiltere'de Macpersion'un Ossian akımı ile Grimmelerin derledikleri metinleri edebî esere çevirmeleri ile başlayan bu tür uygulamalar, Türkiye'de nesirde halk hikâye ve masallarının yeniden yazıldığı "halk kitapları" benzeri çalışmalar ve "millî vezin" olarak görülen hecenin kullanıldığı ve öncülüğünü Beş Hececiler'in yaptığı şiir akımlarını doğurmuştur. Ossian ve Beş Hececiler konusunda Emrah Pelvanoğlu'nun "Ossianizm ve Beş Hececiler" (2007:5-10) başlıklı yazısına bakılabilir.
  9. Bu tür koruma UNESCO'nun 2005 yılında kabul ettiği Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi'nde öngörülmüştür. (Oğuz 2018: 213-227)
  10. Örneğin Ziya Paşa'nın arzu ve ümit ettiği şekilde Beş Hececiler, millî vezinle millî şiiri söylemişler ama Cemal Süreyya'nın "Folklor Şiire Düşman" (1956) çıkışıyla ivme kazanan süreçte, millî vezni sürdürmede Aşık Veysel gibi geleneği kuşaktan kuşağa aktaranlar gibi bir devamlılık sağlayamamışlardır.
  11. 1989 Tavsiye Kararı; hukuki yönden etkisiz kaldığı için ulusal uygulamalara yansımaysa, folkloru tam olarak tanımlamadan onu korumaya çalışması, adında folkloru yer vermesi, yerli olarak tanımlanan halkların geleneksel bilgilerini korumada yetersiz kaldığı için bu grupların ilgisini çekmemesi, grup ve topluluklardan çok müze, arşiv, enstitü, derlemeci, bilim insanlarına hitap etmesi, folklordeki insan dinamiğine yer vermemesi gibi yönlerden eleştirilmiştir (Nafziger 2020: 41).
  12. 1989 Tavsiye Kararı, "Folklorun Tanımı" başlığı altında şu tanımlı yapılmaktadır: Folklor (veya geleneksel ve popüler kültür) kültürel bir topluluk, grup veya bireyler tarafından ifade edilen ve kültürel veya sosyal kimliklerini yansıttığı sürece beklentilerinin ifadesi olarak kabul edilen gelenek temelli yaratmalarının bütünüdür.
  13. SOKÜM Sözleşmesi'nin nasıl uygulanacağına dair rehber ilkelerin yer aldığı Uygulama Yönergesi'ndeki (UNESCO 2018: 23-75) bütün hükümler de bu düşünce üzerine kurulmaktadır.
  14. Farklı ve önemli bir yaşatma ve yeniden hatırlama uygulaması olarak ele alabileceğimiz "canlandırma" konusunda Türkiye'den bir örnek için M. Öcal Oğuz'un "Çağdaş kentte Bir Yeniden Canlandırma Örneği: Çiğdem Günü" (2014: 25-39) başlıklı yazısına bakılabilir.
  15. SOKÜM Sözleşmesi 2006 yılında yürürlüğe girmiş, o yıl toplanan Genel Kurul ve Hükümetler Arası Komite, yeni ihtiyaçlara göre ekleme ve çıkarmalar yapılan, güncellenen bu belge vasıtasıyla korumada rolü olan diğer bütün paydaşların önünde korumayı sağlayacak olanları "topluluk, grup ve bireyler" olarak mirasın gerçek sahiplerini adres göstermektedir.
  16. Sözleşme'nin bütün Taraf Devletler Genel Kurul ile Hükümetler Arası Komite kararlarına, uzman toplantı sonuçlarına, raporlarına ve belgelerine bilimsel çalışma yapmak ve incelemek isteyen herkes UNESCO'nun <https://ich.unesco.org/en/> adresinden erişebilir.
  17. SOKÜM Sözleşmesi'nin 11. ve 12. maddelerinde ve Uygulama Yönergesi'nin ise korumaya yönelik ulusal veya uluslararası her adımında varlığını sorguladığı ulusal envanterlerde topluluk katılımını asgari şart olarak görmektedir.
  18. Sözleşme'nin 16, 17 ve 18. maddelerine ve Uygulama Yönergesi'nin "Uluslararası Ölçekte Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması, Uluslararası İşbirliği ve Yardım" başlıklı Birinci Bölümünü oluşturan 1-65 maddelerde ve özellikle listelere unsur sunmaya dair formların diğerleriyle birlikte U4, U5, R4 ve R5 maddeleri koruma ve dosya hazırlık süreçlerine ilgili topluluğun katılımının güçlü bir şekilde gösterilmesini istemektedir.
  19. Uygulama Yönergesi'nin "Komiteye Raporların Sunulması" başlığını taşıyan Beşinci Bölümünün 151-169. maddeleri taraf devletlerin rapor sunma usul ve ayrıntılarını içermektedir ki burada üzerinde durulan en önemli konuyu, süreçlere topluluğun katılımı ve unsurun "yaşayabilirlik" durumu oluşturmaktadır.
  20. Sözleşme'nin bu hedefinin tutturulamadığına dair eleştiriler de yok değildir. David Berliner, "kültürel aktarım" konusunun SOKÜM Sözleşmesi ile birlikte küresel bir sorun hâline getirildiğini iddia ediyor ve şunları söylüyor: "Aslında, kültürel pratikleri koruma girişimiyle UNESCO Sözleşmeleri ve uzmanları, ulusal miras profesyonelleri ile birlikte aktarım ve kültür mekanizmalarını engellemek şöyle dursun onları etkili bir biçimde dönüştürüyorlar. Elbette üretilen şey geçmişten yararlanıyor, ancak aynı zamanda yeni şeyler de üretiyor. Bu UNESCO'nun eylemsel/dönüştürücü gerçekliği ya da benim UNESCOization (UNESCOlaştırma) dediğim şey" (76).
  21. SOKÜM Sözleşmesi'nde koruma süreçlerine sivil toplum katılımının geniş incelemesi için bakınız (Yıldız 2020).
  22. Örneğin Türkiye'de derleme çalışmaları kapsamında çoğu arşivlerde veya yayımlanmış dergilerin sayfalarında unutulup giden binlerce masal derlenmiştir. Bu masallardan kaçısı kuşaktan kuşağa aktarılabilmektedir sorusuna olumlu cevap verebilmek pek mümkün değildir.
  23. UNESCO içinde Uygulama Yönergesi ile getirilen bir zorunluluk olarak ilgili ülkeler tarafından hazırlanan Periyodik Raporlar ve Acil Koruma Listesi'ndeki unsurlar için hazırlananlar dâhil diğer koruma durum raporları bize bu konuda bir kesit sunuyorsa da henüz bizi bir kanaate ve sonuca ulaştıracak kadar zamanın geçmediğini ve yeterli bilimsel yorumlamaların ortaya çıkmadığını kabul etmek gerekiyor. Türkiye'de bu konuda (Selcan Gürçayır Teke (2011: 5-12 ve 2018: 10-31), Evrim Ölçer Özünel (2017) ve M. Öcal Oğuz

- (2017: 5-17) tarafından kaleme alınan eleştirel makaleler yanında aynı dikkatle Pınar Kasapoğlu Akyol (2015), Tuna Yıldız (2020, yayımı 2020), Ahmet Erman Aral (2020, yayımı 2021) ve Zeynep Safiye Baki Nalcıoğlu (2020) ve Gözde Tekin (2020) tarafından yazılan doktora tezleri not edilebilir.
24. Batıda gelişen arşivde koruma düşüncesinin UNESCO’da Uzak Doğu eksenli kuşaktan kuşağa aktararak korumaya evrilmesi konusunda bir değerlendirme için Chiara Bortolotto’nun “From Objects to Porcesses: UNESCO’S ‘Intangible Cultural Heritage’” başlıklı makalesine bakılabilir.
25. Bu konuda Tuna Yıldız’ın (2020) çalışmasına bakılabilir.
26. Zorunlu eğitimin ikinci basamağında seçmeli ders olarak okutulan Halk Kültürü (Kutlu 2009: 13-18) dersi de içinde olmak üzere örgün eğitim ile yaygın ve sargın öğrenme alanlarındaki kuşaktan kuşağa aktarım bakımında karşılaşılan sorunlar tartışılmaya ve çözüm önerileri oluşturulmaya devam edilmelidir.
27. Uygulamada kazanılan deneyimler ve görülen sorunlar üzerine periyodik raporlama sürecinde köklü değişikliklere gidilmiştir. 2020’de Latin Amerika ile başlayıp 2021’de Türkiye’nin de içinde bulunduğu 1. Seçim Grubu ülkeleriyle süren yeni rapor uygulaması, gerçek bir korumanın sağlanmasına yönelik olarak, raporun çok ötesinde bir “perspektif” sunmakta ve korumanın kuşaktan kuşağa aktarımını için topluluk katılımının raporla başlayıp bitmeyen ve sürece yayılan bir “sürdürülebilir katılım” öngörmektedir. Böylece periyodik raporlarda korumaya yönelik etkinliklerin sıralanmasından çok bu etkinliklerin yarattığı sonuçlar üzerinde durulmaktadır. Nitekim 2013’te Hükümetler Arası Komitede uzman toplantılarıyla başlayan ve 2018’de Taraf Devletler Genel Kurulu’nda kabul edilen ve “Overall Results Framework for the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage” (UNESCO 2002: 123-135) başlıklı belgede topluluk, grup ve bireylerin “paydaş” olarak koruma süreçlerine daha etkin katılımını istemektedir.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Aral, Ahmet Erman, *Somut Olmayan Kültürel Miras: Örgün, Yaygın ve Sargın Eğitim*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2020.
- Axel, Olrik, “Halk Anlatılarının Epik Kuralları”, (Çev. Aziz Erkan), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-1,3*. Baskı, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006.
- Baki Nalcıoğlu, Zeynep Safiye, *Kültürel Bir Mekan Olarak Kent Müzelerinde Somut Olmayan Kültürel Mirasın Temsili ve Aktarımı*, Ankara: AHBVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020.
- Bayrı, M. Halit, “Kanlı Kavak ve Kanlı Nigâr Oyunları”, *Halk Bilgisi Haberleri*, Sayı 123, 1942.
- Berliner, David. “New Directions in the Study of Cultural Transmission.” *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. (ed. Lourdes Arizpe-Cristina Amescua) 2013.
- Bortolotto, Chiara, “From Objects to Porcesses: UNESCO’S ‘Intangible Cultural Heritage’”. *Journal of Museum Ethnography*, 200, No: 19, 21-33)
- Cemal Süreyya, “Folklor Şiire Düşman, *A Dergisi*, 1956. (Ayrıca Bkz. Cemal Süreyya, *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul: Can Yayınları 1992).
- Cocchiara, Giuseppe, *Avrupa’da Folklor Tarihi*, (Çev. Yerge Özer) Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2017.
- Bortolotto, Chiara, “From Objects to Porcesses: UNESCO’S ‘Intangible Cultural Heritage’”. *Journal of Museum Ethnography*, 200, No: 19, 21-33)
- Dorson, Richard M. “William John Thoms ve “Folklor” Başlıklı Yazısı”. (Çev. S. A. Cengiz, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-2*, 3. Baskı. (Yayına Hazırlayanlar M. Ö. Oğuz-S. G. Teke) Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2014.
- Dorson, Richard M., *Günümüz Folklor Kuramları* (Çevirenler: Selcan Gürçayır Teke-Yeliz Diniz), Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2020.
- Dundes, Alan, “Halk Kimdir”, (Çev. Metin Ekici), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-1,3*. Baskı, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006.
- Dundes, Alan, “Faklore Fabrikasyonu”, *Folklorun Sahtesi: Faklore*, (Yayına Hazırlayan Selcan Gürçayır Teke), Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2018.
- Ekici, Metin, *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, 6. Baskı. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2015.
- Gürçayır Teke, Selcan, *Folklorun Sahtesi Faklore*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2018.
- Gürçayır, Selcan, “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Üzerine Eleştirel Bir Okuma”, *Millî Folklor* 92, 2011.
- Gürçayır Teke, Selcan, “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Listelerinde Yaşayan Miraslar ve Sabitlenen Gelenekler”, *Millî Folklor* 120, 2018.
- Gürçayır Teke, Selcan, *Türk Halk Biliminde Derleme Çalışmalar, Tartışmalar*, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 2020.



- Jacobs, M. "Cultural Brokerage, Addressing Boundaries and the New Paradigm of Safeguarding Intangible Cultural Heritage. *Folklore Studies, Transdisciplinary Perspectives and UNESCO*". *Volkskunde*, 115, 265-291, 2014.
- Karagülle, Zerrin, *Milli Folklor Enstitüsü ve Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kasapoğlu Akyol, Pınar, *Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) ve Eğitim: Halk Kültürü Dersi Örneği*, Ankara: A.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Koşay, Hâmit Zübeyr, *Etnografya Folklor Dil Tarih v.d. Konularda Makaleler ve İncelemeler*, Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1974.
- Krohn J.-Krohn K. *Halk Bilimi Yöntemi*. 2. Baskı. (Çev. G. İçöz, Yayına Hazırlayan F. Türkmen) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını, 2004.
- Kutlu, Muhtar, "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasında Eğitime Yönelik İlk Adım: Halk Kültürü Dersi", *Milli Folklor* 82, 2009.
- Kuutma, Kristin. "Folklorlardan Somut Olmayan Mirasa" (Çev. Ahmet Erman Aral). SOKÜM Sözleşmesi Yönelimler, Eğilimler ve Eleştiriler. (Ed. M. Öcal Oğuz, Evrim Ölçer Özünel, Ahmet Erman Aral) Ankara: Geleneksel Yayınları, 2018.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı-Otra Doğu Teknik Üniversitesi rektörlüğü, *Folklor Açık-Hava Müzelerinin Türkiye'de Kurulma İmkânları Sempozyumu Bildirileri 13-15 Haziran 1985*. Ankara: KTB MİFAD Yayını, 1985.
- Nafziger, James A. R. "Article 1: Purposes of the Convention". The 2003 UNESCO Intangible Heritage Convention (Ed. Janet Blake ve Lucas Lixinski). Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Oğuz, M. Öcal, "Etnografya Müzeciliğinden Uygulamalı Halk Bilim Müzeciliğine Geçmek", *Küreselleşme ve Uygulamalı Halk Bilimi*. Ankara: Akçağ Yayını, 2002.
- Oğuz, M. Öcal-Tuba Saltık Özkan, *Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2003.
- Oğuz, M. Öcal-Tuba Saltık Özkan, *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2004.
- Oğuz, M. Öcal, "UNESCO, Kültür ve Türkiye", *Milli Folklor* 73, 2007.
- Oğuz, M. Öcal, "Çağdaş Kentte Bir Yeniden Canlandırma Örneği: Çiğdem Günü", *Milli Folklor* 101, Ankara: 2014.
- Oğuz, M. Öcal, "Onuncu Yılında Somut Olmayan Kültürel Miras Listeleri: Görünürlük, Değerlilik ve Güvenirlik", *Milli Folklor* 116, Ankara: 2017.
- Oğuz, M. Öcal, *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir*, 3. Baskı, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2018.
- Olrik, Axel. "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", (Çev. Aziz Erkan), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-1,3*. Baskı, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006.
- Ortakçı, Altuğ, *Kültürel Miras Koruma Yaklaşımları Bağlamında Halevlerinde Yapılan Çalışmalar (1932-1951)*, Ankara, AHBVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Doktora Tezi, 2020.
- Ölçer Özünel, Evrim, "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Karanlık Yüzleri: Turistifikasyon, Bağlamından Koparma, Millileştirme, Müzeifikasyon, Otantifikasyon ve Aşırı Ticarileşme" *Kültürel Mirasın Korunması Uluslararası Bursa Sempozyumu*, 2017.
- Özer, Yerkesh, *1989 Tarihli Popüler ve Geleneksel Kültürün Korunması Tavsiye Kararı'nın Halk Bilimi Çalışmalarına Etkisi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Öztürk, Ali Osman, "Alman Halk Türküsü Arşivi", *Milli Folklor* 7, 1990.
- Pelvanoğlu, Emrah, "Ossianizm ve Beş Hececiler", *Milli Folklor*: 75, 2007.
- Sakaoğlu, Saim, *Sahada Folklor Derleme Metodları*, Erzurum: Atarürk Üniversitesi Yayını, 1988.
- Tan, Nail, "Türkiye'de Halk Bilimi Çalışmalarının Yüzüncü Yılı Kutlarken", *folklor/edebiyat*, sayı:75, 2013.
- Tekin, Gözde, *Tasarlanmış Mekanlarda Kültürel Miras Aktarımı ve Yeniden Canlandırma: Hamamönü ve Çevresi*, Ankara: AHBVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020.
- Türkmen, Fikret, *Sahada Folklor Derleme Teknikleri*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayını, 1992.
- UNESCO, [https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention\\_Basic\\_Texts-\\_2020\\_version-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2020_version-EN.pdf) (Erişim tarihi 30 Eylül 2021).
- UNESCO, *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris: UNESCO yayını, 2018.
- UNESCO, <https://ich.unesco.org/en/> (Erişim tarihi 30 Eylül 2021).
- Yıldız, Tuna, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yönetimi Sivil Toplum Katılımı*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2020.
- Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, 17. Baskı, (Editör: M. Öcal Oğuz), Ankara: Grafiker Yayınevi, 2020.

# SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS FARKINDALIĞININ BİLİNİRLİK VE DENEYİMLEME AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ\*

## The Assessment of Intangible Cultural Heritage Awareness in terms of Familiarity and Experience

Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER\*\*  
Doç. Dr. Tolga GÖK\*\*\*  
Dr. Hakan ALPTÜRKER\*\*\*\*

### ÖZ

Bu çalışmada, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında oluşturulan listede Türkiye adına kayıtlı unsurların, “bilinirlik” ve “deneyimleme” açısından farkındalık düzeyini tespit etmek ve farkındalık düzeyine dayanarak kültürel mirasların korunması, sürdürülebilirliği ve gelecek kuşaklara aktarılmasına yönelik öneriler sunulması amaçlanmıştır. Bu çerçevede, literatüre dayalı olarak geliştirilen çevrimiçi anket, 24 Ocak – 28 Mart 2021 tarihleri arasında 20 yaş üzeri Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarına uygulanmıştır. Anket soruları sadece “Temsili Liste”de yer alan unsurlardan oluşmaktadır. Türkiye’nin yedi bölgesinden toplam 1550 kişi ankete yanıt vermiştir. Verilerin analizinde, betimsel istatistiklerden ve Önem-Performans Analizinden yararlanılmıştır. Öncelikli olarak, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında oluşturulan listede Türkiye adına kayıtlı on dokuz somut olmayan kültürel miras unsurunun halk tarafından “bilinirlik” ve “deneyimleme” düzeyleri belirlenmiş ve her bir somut olmayan kültürel miras unsurunun farkındalık düzeyi saptanmıştır. Verilerin analizi neticesinde, somut olmayan kültürel miras unsurları Bilinirlik-Deneyimleme matrisinde konumlandırılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, farkındalık düzeyi yüksek olan beş somut olmayan kültürel miras unsuru tespit edilmiştir. Bunlar; “Türk Kahvesi ve Geleneği”, “Karagöz”, “Nevruz”, “İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka” ve “Bahar Bayramı Hıdırellez”dir. Bu unsurların “bilinirlik” ve “deneyimleme” düzeyleri yüksektir ve korunması ve sürdürülebilirliğine yönelik çalışmaların yapılması önem arz etmektedir. “Bilinirlik” düzeyleri yüksek “deneyimleme” düzeyleri düşük olan beş somut olmayan kültürel miras unsurunun ise, kısmi farkındalık düzeyine sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu unsurlar; “Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali”, “Ebru: Türk Kağıt Süsleme Sanatı”, “Dede Korkut-Korkut Ata Mirası: Kültürü, Efsaneleri ve Müziği”, “Mevlevi Sema Törenleri” ve “Aşıklık Geleneği”dir. Bu unsurlar üzerinde yoğunlaşarak geliştirilmesi yönünde çaba sarf edilmesi önemlidir. Geriye kalan dokuz somut olmayan kültürel miras unsurunun ise, hem “bilinirlik” düzeylerinin hem de “deneyimleme” düzeylerinin oldukça düşük olduğu belirlenmiştir. Bu unsurların, toplum tarafından unutulmaması ve yok olmaması için ciddi bir şekilde önlemler alınmasına yönelik çalışmalar yapılması gerekmektedir. Toplumdaki farkındalığı oldukça düşük olan bu unsurlar şunlardır; “Mesir Macunu Festivali”, “Minyatür Sanatı”, “Geleneksel Sohbet Toplantıları (Yaren, Barana, Sıra Geceleri vd.)”, “Geleneksel Çini Sanatı”, “Geleneksel Türk Okçuluğu”, “Meddahlık Geleneği”, “Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah”, “Geleneksel Tören Keşkeği” ve “Geleneksel Zekâ ve Strateji Oyunu: Togyzqumalaq, Toguz Korgool, Mangala/Göçürme”dir. Bu bulgulara dayalı olarak, somut olmayan kültürel miras unsurlarının farkındalık düzeylerinin artırılması ve yaşatılması için, medyanın etkin bir şekilde kullanılması, toplumun çocukluk çağından itibaren bilinçlendirilmesi, ilgili kurum ve kuruluşların bu yöndeki etkinlikleri teşvik etmesi ve desteklemesi- nin gerekli olduğu düşünülmektedir.

### Anahtar Kelimeler

UNESCO, kültür, gelenek, aktarım, önem-performans analizi.

- 
- \* Geliş tarihi: 12 Nisan 2021 - Kabul tarihi: 24 Kasım 2021  
Gündüz Alptürker, İmran; Gök, Tolga; Alptürker, Hakan. “Somut Olmayan Kültürel Miras Farkındalığının Bilinirlik ve Deneyimleme Açısından Değerlendirilmesi” *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 16-31
- \*\* Mersin Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mersin/Türkiye, ichimran@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-7445-5081.
- \*\*\* Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Turizm ve Otelcilik Yüksekokulu / Selçuk Üniversitesi Silifke-Taşucu Meslek Yüksekokulu Otel, Lokanta ve İkrâm Hizmetleri Bölümü, Bişkek/Kırgızistan, toлга.gok@manas.edu.kg, ORCID ID:0000-0002-9252-9504.
- \*\*\*\* Selçuk Üniversitesi Silifke-Taşucu Meslek Yüksekokulu Yönetim ve Organizasyon Bölümü, Mersin/Türkiye, alpturker@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4389-0715.

**ABSTRACT**

In this study, it is aimed to determine the awareness level of the elements registered in the name of Turkey in the list created within the scope of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, in terms of "recognition" and "experience", and to present suggestions for the safeguarding, sustainability and transmission of cultural heritage to next generations based on the awareness level. In this respect, the online survey developed based on the literature was applied to the citizens of Republic of Turkey aged over 20 between January 24 - March 28, 2021. The survey questions only consist of the elements in the Representative List. A total of 1550 people from seven regions of Turkey responded to the survey. Descriptive statistics and Importance-Performance Analysis were used to analyze the data. As a priority, in the list created within the scope of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, the public awareness and experience levels of nineteen intangible cultural heritage elements registered in the name of Turkey have been determined and the awareness level of each intangible cultural heritage elements has been identified. As a result of the analysis of the data, the intangible cultural heritage elements are located in the Familiarity-Experience matrix. According to the findings obtained as a result of the positioning, 5 intangible cultural heritage elements with a high level of awareness were identified: "Turkish Coffee and Tradition", "Karagöz", "Nevruz", "Flatbread Making and Sharing Tradition: Lavash, Katırma, Jupka, Yufka" and "Spring Festival Hıdırellez". The "familiarity" and "experience" levels of these elements are high and it is important to carry out studies for their safeguarding and sustainability. It has been determined that five intangible cultural heritage elements with high "familiarity" levels and low "experience" levels have a partial awareness level. These elements are; "Kırkpınar Oil Wrestling Festival", "Marbling: Turkish Paper Decoration Art", "Dede Korkut-Korkut Ata Heritage: Culture, Legends and Music", "Mevlevi Sema Ceremonies" and "The Tradition of Minstrelsy". It is important to concentrate on these elements and make an effort to develop them. It has been determined that the remaining 9 intangible cultural heritage elements have very low levels of both "familiarity" and "experience". It is necessary to take serious measures to ensure that these elements are not forgotten and disappeared by the society. These elements with very low awareness in the society are as follows; "Mesir Macunu Festival", "Miniature Art", "Traditional Conversation Meetings (Yaren, Barana, Sira Nights etc.)", "Traditional Tile Art", "Traditional Turkish Archery", "Meddah Tradition", "Alevi-Bektashi Ritual Semah", "Traditional Ceremonial Keskek" and "Traditional Intelligence and Strategy Game: Togyzqumalaq, Toguz Korgool, Mangala/Göçürme". Based on these findings, in order to increase the awareness level of intangible cultural heritage elements and to keep them alive, it is thought that it is necessary to use the media effectively, to raise awareness of the society from childhood, and the state to encourage and support activities in this direction.

**Keywords**

UNESCO, culture, tradition, transmission, importance-performance analysis.

**Giriş**

Folklor ürünlerinin insanlık tarihi kadar eski olan rolü, kurgusu, işlevi modern zamanlarda "kimlik inşasında" önemli bir rolü olan politik bir form kazanmıştır. Ekonomik ve siyasi gücü baskın olan kültürler küreselleşme, dijital pazar ve kültür endüstrisi gibi nedenlere bağlı olarak diğer kültürler üzerinde baskın hâle gelirken UNESCO'nun 17 Ekim 2003 tarihli 32. Genel Konferansı'nda kabul edilen "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" ile somut olmayan kültürel mirasın da (SOKÜM) tıpkı maddi ve doğal miras alanları gibi var olduğuna ve değerli olduğuna dikkat çekilmiştir.

Bu bağlamda da toplumların kimliklerinin bir parçası olan, "yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan" aynı zamanda da "doğal ve sosyal bağlam içerisinde hâlâ yaşayan ve uygulanan pratikleri" kapsayan somut olmayan kültürel miras unsurlarının korunması gerektiğinin vurgusu yapılmıştır. Dolayısıyla korumanın tam olarak nasıl gerçekleşeceğine ilişkin literatürde pek çok çalışma yer almış ve (Oğuz 2013; Ekici 2004; Ersoy 2014; Ölçer Özünel 2013; Metin Basat 2013, Yıldız 2020; Gürçayır Teke 2018; Aral 2018) sürdürülebilir kalkınma ilkeleri çevresinde bütünsel yaklaşımlarla, bağlamından kopartılmadan "yayarak" ve "yaşatarak" bir korumanın mümkün olacağı ortaya konulmuştur. Somut olmayan kültürel miras unsurlarının korunabilmesi için yaşatılması,

yaşatılması için de “farkında olunması” gerektiği gerçeğinden yola çıkılarak Türkiye genelinde yapılan bu çalışmada somut olmayan kültürel miras unsurlarının farkındalığı üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Sözleşmenin amacına ulaşmasında anahtar kavramlardan biri olan “farkındalık” kültür aktarımının sağlanması sürecinin ilk basamağı ve nirengi noktasıdır.

Sosyal bilimler içinde yer alan pek çok disiplin için de önemli bir kavram olan “farkındalık” dikkatin isteyerek ve yargısızca anlık deneyimlerin akışına yöneltilmesidir (Çatak ve Ögel 2010: 86, Kabat-Zinn 2003: 145) ve üstbilişsel işleme sürecinin hâkim olduğu farkındalık; duygu düzenleme, dikkat düzenleme, maruz bırakma gibi aşamaları içermektedir (Çatak ve Ögel 2010: 86-88). Bu bağlamda istemli ve yargısız bir yönelim için de sürdürülmesi istenen geleneğe ilişkin olumlu düşüncelere sahip olma gerekliliğinden bahsetmek olanaklıdır. Edward Shils’e göre; aydınlanma ile beraber bireylerin ve toplumların hayatlarını düzenlemesi gereken kuralların doğru kaynakları olarak akıl ve bilimin tanımlanmasıyla “gelenek de eleştiriye maruz kalmıştır”. Bilimsel bilginin geleneksel bilgiye tezat olduğu düşüncesi neticesinde duyuların tecrübesine ve rasyonel eleştiriye dayanan bilimsel prosedür, yaşlıların otoritesi temelinde benimsenen bilgiye tezat teşkil etmiştir. Bu düşünce, modern dönemde belirli geleneksel inançları ve genelde geleneği gözden düşürmüştür. Bilgisizlik ve geleneksellik birbiriyle bağlantılı hâle gelerek inancın temeli olarak geleneğin eleştirisi cehalete duyulan nefretle birleşmiştir (Shils 2003: 103). “Bu yüzyıl içinde geleneğin miras alınan en kötü şey olduğu, fakat kusursuz bir toplumun oluşumunun olanaklı olduğu ve miras alınmış kurumların daha iyi bir şey uğruna baştan sona revizyona tabi tutulma ve iskartaya çıkarılma ihtiyacı içinde oldukları düşünülmüştür” (Shils 2003: 101). Bu bağlamda “bilimsel bilgi” ve “geleneksellik”, “cehalet” birbirine “karşı bir duruş” ortaya koymuştur. Bu karşı duruş da duygu düzenleme sürecine ket vurmuş, dikkat düzenleme durumunu olumsuz etkilemiştir. Geleneksel olandan ziyade “modern” ve “çağdaş” olana yönelimin geldiği bir süreç başlamıştır. Elbette sanayileşme, kentleşme, göç gibi toplumsal hayatta farklılaşmayı getiren olgular da bu sürecin paydaşlarındandır; ki Smelser bu bağlamda modernleşmeyi ekonomik gelişmeyle ilişkilendirerek “gelenekselden bilimsel temelli teknolojiye”, “kendi kendine yetenden ticari tarıma”, “hayvan gücünden makine gücüne” ve “çiftlik ve köyden şehir merkezlerine” (1968: 126, Waters 2008: 453-454’ten) doğru yaşanan dönüşümler neticesinde yeni bir toplumsal yapı meydana geldiğini ifade eder. 18. yüzyılın sonlarına doğru ise günümüzdeki kullanımına yakın bir şekilde ortaya çıkan “kültür” kavramı ile geleneksel olana bilişsel bakış açısı alma ya da sosyal psikoloji bağlamında yönelimden bahsetmek mümkündür. “Bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, hukuku, gelenek ve görenekleri, insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bütün becerileri ve alışkanlıkları kapsayan bir bütün” (Tylor, 1891: 54) olan kültür, toplumsal ağırlıklı bir kavramdır ve toplumsal olan da iletişime dayalıdır. Dolayısıyla kültür yaşlı ve genç kuşağın iletişim hâlinde oldukları ortamlarda kuşaktan kuşağa aktarımı olanaklı kılmaktadır. Nihayetinde “insanlar sosyal bir ağ içerisinde” yer alır (Danış 2006: 46) ve bio-psiko-sosyal yönleri ile kültürel bir varlık olan insan, içinde bulunduğu çevresel sistemlerden etkilenir (Ashman ve Hull 1999: 15) ve çevre içerisindeki diğer insan ve sistemlerin birbirleri üzerinde etkileri vardır. Bu etkileşim/aktarım sürecinde tabi ki bireyler, gruplar, topluluk ve sivil toplum kuruluşları, eğitim kurumları ve kitle iletişim kurumları gibi pek çok aktör bulunmaktadır. Fakat somut olmayan kültürel miras listesinde yer alan “Alevi-Bektaşî ritüeli semah”, “Kırkpınar yağlı güreş festivali”, “mesir macunu festivali”, “geleneksel sohbet toplantıları” gibi kimi miras unsurlarının icralarının fiili olarak belirli bölgelerde ya da gruplar arasında icra edilmeleri gibi nedenlerden

dolayı, bu kültürel miras unsurlarının farkındalığının Türkiye genelinde sağlanmasında medyayı aktif bir şekilde kullanmayı, medya dolayısıyla bu miras unsurlarının sunumunu yapmayı gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda farkındalık oluşturma sürecinin bir diğer önemli basamağı olan “maruz bırakma” aşamasında sosyal medya, medya, tüketim davranışları, pazarlama stratejileri gibi pek çok aktörü olan araçlarla somut olmayan kültürel miras unsurlarının sunumu yapılmalıdır. Sözleşmeye bağlı uygulama yönergesinin 105/a, 110, 111, 112, 113 maddeleri de bu süreçte medyanın aktif kullanılmasının gerekliliğine vurgu yapmaktadır. İlgili maddelerde yerel ve ulusal düzeyde farkındalığın artırılması için her türlü medyanın kullanılarak halkın SOKÜM’ün önemi ve onu tehdit eden tehlikeler hakkında bilgilendirilmesi; yönergenin 118. maddesinde de SOKÜM’ün daha iyi görünürlüğünü sağlamak ve yerel, ulusal ve uluslararası düzeylerde öneminin farkındalığını sağlamak için uluslararası düzeyde her türlü medyanın kullanılması hususu ifade edilmektedir (ICH- Operational Directives, 2020).

McCombs ve Shaw tarafından geliştirilen “Gündem Belirleme Kuramı”, kitle iletişim araçlarının gündem belirleme yoluyla toplumun gündemini oluşturduğu görüşüne dayanmaktadır (Dearing ve Rogers 1996: 8). Kuramın dayandığı temel ilkelerden birisi, medyanın belirli konuları gündeme taşıyarak toplumun o konular hakkında bakış açısını etkilemesidir. Bu etkinin ilk aşaması “farkındalık yaratma” şeklinde olurken bir sonraki aşaması toplumun o konu hakkında “bilgi edinme” düzeyinde olmaktadır. (McCombs and Shaw 1980: 74’ten akt.: Yüksel 2007: 577). Gündem belirleme ile toplumun dikkatinin çekilmesi ve farkındalık oluşturulması mümkündür ki nihayetinde “Gerçek dünya dostlarımız, tanıdıklarımız, çevremizdeki insanlar ile bir araya gelip iletişim kurduğumuz ve fikir alışverişinde bulunduğumuz dünya olurken medya dünyası genellikle daha fazla deneyim ve bilgi almak için başvurulmuş ve kitle iletişim araçları ile donatılmış sanal dünyadır.” (Kutoğlu 2005: 62) ve medyanın “hangi konu hakkında konuşacağımızı” belirlemeye muktedir bir güç olduğu da ortadadır. Yanı sıra medyanın gündem belirleme rolüne ilişkin tartışılan bir diğer husus da “konu hakkında ne söyleyeceğimizi” belirleyen bir güç olup olmadığıdır. Bu bağlamda kültürel miras unsurlarının politik, ekonomik ve kimlikle ilgili konuları gündeme getirirken tabi ki takınacağı tavır da bu amaca hizmet etme sürecinde belirleyici olacaktır.

Nitekim Ahmet Erman Aral “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Temsil ve Tescili Hakkında Medyadaki Tartışmalar” adlı çalışmasında topluluklar arası bilgi paylaşımı ve farkındalık yaratma hususunda, sözleşmeye bağlı uygulama yönergesinde, medyanın rolüne ilişkin maddelere atıfta bulunmuştur; lakin daha kolay biçimde ve daha fazla izleyici ya da takipçiye ulaşma kaygısıyla medyanın bazı hassasiyetleri kullanarak, diplomatik ya da politik, riskli unsurlara odaklanarak korunması gereken unsurları bağlamı dışında değerlendirmesi nedeniyle Sözleşme’nin içeriği ve savunduğu ilkeler arasındaki uyumsuzluğa dikkat çeker (2019: 320).

Bu bağlamda Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında oluşturulan listede Türkiye adına kayıtlı unsurların farkındalık düzeyini belirleme amacıyla ortaya konan bu çalışmanın katılımcılarının Türkiye geneli, 20 yaş üstü ve çevrimiçi anket uygulamasına katılabilecek teknoloji kullanma becerisine sahip kişiler olması nedeniyle; aktarım sürecinde tabi ki bireyler, gruplar, topluluk ve sivil toplum kuruluşları, eğitim kurumları ve kitle iletişim kurumları gibi pek çok aktörü bulunmasına rağmen medyanın etkinliğini ön plana çıkarmaktadır. Çalışmada, belirlenen farkındalık düzeyleri ile Türk toplumunun hangi SOKÜM unsurlarını çok iyi tanıdıkları, hangileri için ciddi anlamda çaba sarf edilerek farkındalığın artırılması için çalışılması gerektiği ortaya konulmaktadır.

## **Geleneğin Sözleşme ile Korunması: UNESCO ve Somut Olmayan Kültürel Miras**

Küreselleşmeyle birlikte “hem dünyanın sıkışması hem de bütün olarak dünya bilincinin yoğunlaşması bir başka ifade ile bireysel fenomenolojilerin, bütün dünyaya, dünyanın yerel ya da ulusal kısımlarına daha fazla hitap etmesi” (Waters 2008: 471) tartışılmaya başlanır. Tüketim tercihleri, kitle iletişim araçları gibi görünürdeki kültürel olguların yanı sıra kültürel zevklerin küreselleşmesi bağlamında değerlendirilir (Waters 2008: 472) ve dünyanın tek bir sistem olarak yeniden kurulması olasılığı yükselir. Tek sistemin gelecekte, küreselleşmeyle birlikte, küresel popüler kültürün iletişim ve ulaşım araçlarıyla “yerel” ve “ulusal” bellekleri yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bıraktığı bir süreç başlar. Bu bağlamda bilindiği üzere, sanayileşme, kentleşme, teknoloji, yeni sanat ve bilgi alanındaki hızlı dönüşümle birlikte kültürlerin gelecek kuşaklara aktarılma kaygısının ilk faaliyetleri 18. yüzyıla kadar uzanmaktadır. İngiltere’de Ossian akımı ile başlayıp Romantizm akımıyla hız kazanan, Herder, Grimm Kardeşler, W. J. Thoms, E. Lönnrot, Ziya Paşa ve Ziya Gökalp gibi önemli temsilcilerin öncülüğünde ve dünya genelinde “derleme”, “inceleme” “arşivleme”, “müzeleme” gibi aşamalardan oluşan bir folklor hareketi başlar (Oğuz 2009: 3).

Ayrıca, yaşanan iki büyük dünya savaşı neticesinde de ekonomik ve siyasi alandaki gelişme/önlemlerle dünya genelinde sürekli barışın sağlanamayacağı, bu sürecin ancak kültür, eğitim ve bilim yoluyla mümkün kılınacağı sonucu ortaya çıkar. Bu bağlamda bu amacı gerçekleştirmek üzere 4 Kasım 1946 yılında 192 ülkenin taraf ve Türkiye’nin de üyesi olduğu uluslararası bir teşkilat olan UNESCO kurulur. UNESCO kelimesi “United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization” kelimelerinin baş harfleri alınarak oluşturulmuş ve dilimizde “Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü” olarak karşılanmaktadır (UNESCO 2021a; Oğuz 2009: 9).

Tektipleşen/tektipleşme riski ile karşı karşıya kalınan yeni dünya düzeninde ortak bir evrensel uzlaşma teşkilatı olarak değerlendirebileceğimiz UNESCO, kurulduğu tarihten itibaren somut olmayan kültürel mirasın korunması için 1972 yılında “Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi”, 1973 yılında “Bolivya Deklarasyonu”, 1989 yılında “Geleneksel ve Popüler Kültürün Korunması Tavsiye Kararı”, 1994 yılında “Yaşayan İnsan Hazine Programı”, 1997/1998 yıllarında “İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Başyapıtları” ve 2003 yılında da “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”ni kabul etmiştir (Oğuz 2009: 5). Sözleşmeye göre, “Somut olmayan kültürel miras, toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler -ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekanlar- anlamına gelir.” şeklinde tanımlanmıştır (UNESCO, 2003). Bilindiği üzere somut olmayan kültürel mirasın sözleşmede yer alan; “somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar”, “gösteri sanatları”, “toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler”, “doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar”, “el sanatları geleneği” olmak üzere kapsadığı beş temel alan vardır (UNESCO 2021b; Oğuz 2009: 155). Bu beş temel alandan ulusal envanter hazırlanarak bunlar düzenli olarak güncellenerek somut olmayan kültürel mirasın tespiti ve dolayısıyla korunması için başlangıç tedbirleri alınmaktadır (UNESCO 2021b; Oğuz 2009: 154). Sözleşmeye göre “koruma” terimi, “somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına alma anlamına gelir; buna kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma olduğu kadar, bu kültürel mirasın değişik yanlarının canlandırılması

dâhildir” (UNESCO, 2003). Korumanın önemli bir parçası ulusal envanter listesidir ve ulusal envantere giren unsurlardan oluşan üç UNESCO listesi de uluslararası farkındalığın sağlanmasında büyük öneme sahiptir.

Bu bağlamda da UNESCO’nun 2003 Sözleşmesi kapsamında oluşturulan “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi”ne Türkiye adına kayıtlı olan “Meddahlık Geleneği” (2008), “Mevlevi Sema Törenleri” (2008) “Âşıklık Geleneği” (2009), “Karagöz” (2009), “Nevruz” (Azerbaycan, Hindistan, İran, Kırgızistan, Özbekistan ve Pakistan ile ortak dosya) (2009), (2016 yılında dosya Afganistan, Azerbaycan, Hindistan, Irak, İran, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Pakistan, Tacikistan ve Türkmenistan katılımı ile genişletilmiştir.) “Geleneksel Sohbet Toplantıları” (Yaren, Barana, Sıra Geceleri ve diğer) (2010), “Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah” (2010), “Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali” (2010), “Geleneksel Tören Keşkeği” (2011), “Mesir Macunu Festivali” (2012), “Türk Kahvesi ve Geleneği (2013), “Ebru: Türk Kâğıt Süsleme Sanatı” (2014), “İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka” (Azerbaycan, İran, Kazakistan, Kırgızistan ve Türkiye ile ortak dosya) (2016), “Geleneksel Çini Sanatı” (2016), “Bahar Bayramı Hıdırellez” (Makedonya ile ortak dosya) (2017), “Dede Korkut-Korkut Ata Mirası: Kültürü, Efsaneleri ve Müziği” (Azerbaycan ve Kazakistan ile Ortak Dosya) (2018), “Geleneksel Türk Okçuluğu” (2019), “Minyatür Sanatı” (Azerbaycan, İran ve Özbekistan ile ortak dosya) (2020), “Geleneksel Zekâ ve Strateji Oyunu: Togyzqumalaq, Toguz Korgool, Mangala/Göçürme” (Kazakistan ve Kırgızistan ile Ortak Dosya) (2020) olmak üzere on dokuz tane somut olmayan kültürel miras unsuru kaydedilmiştir (UNESCO 2021c).

Bir başlangıç aşaması olan “tespit”ten sonra ise somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilir bir biçimde korunması ve yaşayabilirliğinin güvence altına alındığı süreç yer almaktadır (UNESCO 2021b; Oğuz 2009: 156). Bu sürecin de bireyler, gruplar, topluluk ve sivil toplum kuruluşları, eğitim kurumları ve kitle iletişim kurumları gibi farklı paydaşları vardır. Bu bağlamda da bu çalışmada paydaşlardan birini oluşturan “birey” üzerinden bir okuma denemesi, bireysel farkındalığın tespiti yapılarak diğer paydaşların sürece katılımına, bireylerin daha nitelikli bir bakış açısı geliştirilmesi ve farkındalığın artırılmasındaki rollerine ilişkin bir değerlendirilmede bulunulacaktır.

### **Çalışmanın Yöntemi**

Bu çalışmanın amacı, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında oluşturulan listede Türkiye adına kayıtlı unsurların farkındalık düzeyini belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda bu unsurların bilinirlik ve deneyimlenme düzeyleri araştırılmıştır. UNESCO’nun 2003 Sözleşmesi kapsamında oluşturulan “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi”ne Türkiye adına kayıtlı olan on dokuz unsurun, araştırmanın katılımcıları tarafından bilinirlik ve deneyimlenme durumları yöneltilen sorulara verilen cevapların analizine dayanarak tespit edilmiştir. Analiz sonucunda, hangi unsurun farkındalık düzeyinin yüksek hangisinin düşük olduğu net olarak ortaya konulmuştur. Bu unsurların farkındalık düzeyini belirlemek amacıyla kullanılan ve Martilla ve James (1977) tarafından geliştirilen Önem-Performans Analizi (Important-Performance Analysis) ilk olarak Gök (2020) tarafından Bilinirlik-Deneyimleme Analizi (Familiarity-Experience Analysis) şeklinde uyarlanmış ve bu analiz yönteminin Kırgızistan’ın kültürel miras farkındalığının tespitinde yararlanılmıştır. SOKÜM farkındalığına ilişkin somut verilerin elde edilmesi sayesinde özellikle hem bilinirlik hem de deneyimleme açısından farkındalığı düşük ve kaybolmaya yüz tutmuş unsurların farkındalık düzeylerinin artırılmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına yönelik neler yapılabileceği de bu çalışma ile ortaya konmaktadır. Daha önceki çalışmalar ince-

lendiğinde, Akkuş (2020) tarafından Türkiye’deki SOKÜM unsurlarının “bilinirlik” ve “deneyimleme” düzeylerini belirlemek amacıyla üniversite öğrencilerine yönelik yaptığı bir çalışmaya rastlanmaktadır. Diğer araştırmalar ise, daha çok bölgesel kültürel değerlerin “bilinirlik” ve “deneyimleme” açısından farkındalık düzeyini belirlemeye yönelik çalışmalardır (Akpırınç ve Mancı 2019; Akkuş vd. 2015). Türkiye’nin SOKÜM unsurlarının farkındalık düzeyini Önem-Performans Analizi ile net olarak ortaya koyan Türkiye genelinde yapılmış çalışmalara literatürde rastlanılmamaktadır. Bu çerçevede, SOKÜM unsurlarının önemini ortaya koymak için “Türkiye’nin SOKÜM unsurlarına ilişkin halkın bilinirlik ve deneyimleme açısından farkındalık düzeyleri nedir?, Türkiye’nin SOKÜM unsurlarının farkındalık düzeylerini artırmak ve gelecek nesillere aktarmak için neler yapılmalıdır?” sorularına bu çalışmada yanıt aranmıştır.

Araştırmanın evrenini, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olup 20 yaş üzerindeki kişiler oluşturmaktadır. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından hazırlanan Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) sonuçlarına göre, 31.12.2020 tarihi itibarıyla Türkiye’de 20 yaş ve üzeri toplam 58 milyon 316 bin 011 kişi yaşamaktadır. Araştırmada evrenin tamamına ulaşılmasının maliyet ve zaman bakımından mümkün olmadığı görülmüştür. Bu nedenle evrenin büyüklüğü dikkate alındığında %5 hata payı ile örneklem olarak en az 384 kişiye ulaşılması yeterli görülmektedir (Saruhan ve Özdemirci, 2013:182). Tesadüfi olmayan örnekleme yöntemlerinden kolayda örnekleme yöntemi ile 24 Ocak – 28 Mart 2021 tarih aralığında çevrimiçi anket yardımıyla veriler toplanmıştır. Sosyal medyanın etkin kullanımı sayesinde hazırlanan çevrimiçi anketin uygulanması sonrasında 1.550 kişiden geri dönüş sağlanmıştır. Araştırma, ülkenin tamamını temsil etmesi için Türkiye’nin 7 bölgesinde de gerçekleştirilmiştir. Çalışmada ankete katılan 1550 kişinin 20 yaş üstü ve çevrimiçi anket uygulamasına katılabilecek teknoloji kullanma becerisine sahip kişilerden oluşması nedeniyle internet erişimi ya da bu yeterliliği olmayan kişiler çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Pandemi sürecinde olunması sebebiyle nitel ya da yüz yüze bir anket çalışması gerçekleştirilemediği için çalışmada kullanılan soru formu sosyal medya hesaplarından gerçekleştirilen bir ankete dayanmaktadır. Dolayısıyla sosyal medya kullanıcısı olmayan ya da interneti olmayan kişilerin çalışmanın kapsamı dışında tutulması, çalışmanın sınırlılığı olarak değerlendirilebilir.

Verilerin toplanması amacıyla literatürden yararlanarak geliştirilen anket kullanılmıştır. Üç bölümden oluşan anketin, birinci bölümünde demografik sorulara (Cinsiyet, medeni durum, yaş ve eğitim durumu), ikinci ve üçüncü bölümlerde SOKÜM unsurlarının bilinirlik ve deneyimlenme düzeylerini belirlemeye yönelik sorulara yer verilmiştir. SOKÜM unsurlarının bilinirlik ve deneyimlenme düzeyini belirlemek için Gök (2020) ve Akkuş vd. (2015) tarafından kullanılan “Kültürel Miras Bilinirlik Ölçeği” ve “Kültürel Miras Deneyimleme Ölçeği” Türkiye’nin SOKÜM unsurlarına uyarlanmıştır. Her iki ölçek, Likert türünde 5’li aralıklı (Interval) ölçek olarak tasarlanmıştır. “Kültürel Miras Bilinirlik Ölçeği”nde yer alan her bir SOKÜM unsuruna katılımcıların “1: Hiç bilmiyorum, 2: Kısmen biliyorum, 3: Orta düzeyde biliyorum, 4: İyi biliyorum, 5: Çok iyi biliyorum” şeklinde cevap vermeleri istenmiştir. “Kültürel Miras Deneyimleme Ölçeği”nde ise her bir SOKÜM unsurunu katılımcıların ne düzeyde deneyimlediklerini belirlemek için “1: Hiç, 2: Nadiren, 3: Ara sıra, 4: Sıklıkla, 5: Her zaman” cevap kategorileri kullanılmıştır.

Ölçeklerin güvenilirliğini belirlemek amacıyla yapılan test sonucunda her iki ölçeğin iç tutarlılık katsayıları 0,931 olarak tespit edilmiştir. Bu katsayının 0,80 üzerinde olması ölçeğin yüksek derecede güvenilir olduğunu göstermektedir (Kayış, 2016:405). Ayrıca



“Kültürel Miras Bilinirlik Ölçeği”ni oluşturan ifadelerin madde toplam korelasyon değerlerinin 0,490 ile 0,734 arasında değiştiği, “Kültürel Miras Deneyimleme Ölçeği”nde yer alan ifadelerin madde toplam korelasyon değerleri ise 0,436 ile 0,726 arasında değiştiği ve her iki ölçekte de negatif yönlü bir değer olmadığı tespit edilmiştir. Madde toplam korelasyon değerlerinin en az 0,25 olması ölçeklerin güvenilirliği açısından bir başka önemli husustur (Kayış, 2016:412-413). Anket uygulanmadan önce ölçeklerin geçerliği açısından 30 kişi üzerinde ön test yapılmıştır. Yapılan ön test sonucunda anket soruları yeniden gözden geçirilmiş ve anlaşılmayan ifadeler düzeltilmiştir. Ayrıca soruların geliştirilmesinde uzman görüşlerinden de yararlanılmıştır.

Verilerin analizinde öncelikli olarak betimsel istatistiklerden frekans, yüzde, aritmetik ortalama ve standart sapma değerlerine başvurulmuştur. İkinci aşamada ise SPSS İstatistik paket programı yardımıyla “Önem-Performans Analizi” gerçekleştirilmiştir.

### Önem-Performans Analizi

Martilla ve James (1977) tarafından geliştirilen Önem-Performans Analizi, işletmelerin sundukları ürünlerin müşteri memnuniyeti açısından verimliliğini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece ürünlerin hangi niteliklerinin güçlü veya zayıf olduğu ortaya konulmaktadır. Bu analiz ile tüketicilerin ürünlere ilişkin verdikleri önem öncelikli olarak sorgulanmaktadır. Sonrasında ise, ürünlerin performansları incelenmektedir. Önem ve performans dair elde edilen verilerin (Aritmetik ortalama ve medyan değerleri) analizi sonucunda Önem-Performans matrisinde konumlandırılması ile hangi ürünlerin elde tutulması, üretilmeye devam edilmesi veya geliştirilmesi, hangilerinin gözden çıkarılarak üretiminin durdurulması yönünde kararlar verilebilmektedir. Önem-Performans Analizi sonucu elde edilen bulgular matriste (Şekil 1) 4 başlık altında konumlanmaktadır. Bunlar (Martilla ve James, 1977:78; Albayrak ve Caber, 2011:629; Tekin vd. 2014):

**I. Alan (Korunması gerekenler):** Bu alanda konumlanan ürünler hem önem hem de performans düzeyleri yüksek olarak değerlendirilmektedir.

**II. Alan (Yoğunlaşılması gerekenler):** Bu alanda konumlanan ürünler ise önem düzeyi yüksek performans düzeyi düşüktür.

**III. Alan (Düşük öncelikliler):** Önem ve performans düzeyleri düşük olan ürünler bu alanda konumlanmaktadır.

**IV. Alan (Olası aşırılıklar):** Tüketiciler tarafından performansı yüksek algılanan fakat önem verilmeyen ürünlerin konumlandığı alandır.

<b>ÖNEM</b>	<b>II. ALAN</b>	<b>I. ALAN</b>
	Yüksek Önem Düşük Performans <b>(Yoğunlaşılması Gerekenler)</b>	Yüksek Önem Yüksek Performans <b>(Korunması Gerekenler)</b>

<b>III. ALAN</b>	<b>IV. ALAN</b>
Düşük Önem Düşük Performans	Düşük Önem Yüksek Performans
<b>(Düşük Öncelikler)</b>	<b>(Olası Aşırılıklar)</b>

**PERFORMANS****Şekil 1. Önem – Performans Matrisi****Bulgular**

Araştırmaya katılanların demografik bilgileri (Tablo 1) incelendiğinde öne çıkan bulgular şöyledir; katılımcıların %55,6’sı erkek; %37,4’ü 30-39 yaş arasında; %61,5’i evli; yarısından fazlası (%52,5) üniversite lisans mezunu; %24’ü 5.001-7.500 TL arası hane gelirine sahip ve %37,2’si Akdeniz Bölgesi’nde yaşamaktadır.

**Tablo 1. Katılımcılara İlişkin Demografik Bulgular**

Demografik Özellikler		f	%
<b>Cinsiyet</b> (n=1550)	Kadın	688	44,4
	Erkek	862	55,6
<b>Yaş</b> (n=1548)	20-29 arası	412	26,6
	30-39 arası	579	37,4
	40-49 arası	364	23,5
	50-59 arası	153	9,9
	60 ve üzeri	40	2,6
<b>Medeni Durum</b> (n=1550)	Evli	953	61,5
	Bekâr	597	38,5
<b>Eğitim Durumu</b> (n=1550)	İlkokul	8	0,5
	Ortaokul	9	0,6
	Lise	68	4,4
	Ön lisans	213	13,7
	Lisans	814	52,5
	Yüksek lisans	269	17,4
<b>Hane Halkı Geliri</b> (n=1550)	Doktora	169	10,9
	2500 TL ve altında	163	10,5
	2501-5000	327	21,1
	5001-7500	372	24,0
	7501-10000	321	20,7
<b>Coğrafi Bölge</b> (n=1544)	10001 ve üzeri	367	23,7
	Marmara Bölgesi	217	14,1
	İç Anadolu Bölgesi	412	26,7
	Ege Bölgesi	76	4,9
	Akdeniz Bölgesi	575	37,2
	Karadeniz Bölgesi	157	10,2
	Doğu Anadolu Bölgesi	50	3,2
Güneydoğu Anadolu Bölgesi	57	3,7	

### Kültürel Miras Farkındalığına İlişkin Bilinirlik-Deneyimleme Analizi

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında oluşturulan listede Türkiye adına kayıtlı unsurlara ilişkin halkın farkındalık düzeyini belirlemek amacıyla verilerin analizinde kullanılan Önem-Performans Analizi, Bilinirlik-Deneyimleme Analizi şeklinde uyarlanarak uygulanmıştır. Öncelikli olarak farkındalık düzeyini belirlemek için her bir SOKÜM unsuruna ait “bilinirlik” ve “deneyimleme” düzeyi belirlenmiştir. Tablo 2’de görüldüğü gibi, “bilinirlik” ve “deneyimleme” düzeyine ilişkin aritmetik ortalama, standart sapma ve ortalamalar arasındaki fark değerleri tespit edilmiştir.

“Bilinirlik” ve “deneyimleme”ye ilişkin aritmetik ortalamalar incelendiğinde, genel olarak SOKÜM unsurlarının “bilinirlik” düzeylerinin “deneyimleme” düzeylerine göre oldukça yüksek olduğu ifade edilebilir. Başka bir ifadeyle, insanlar SOKÜM unsurları hakkında bilgi sahibi, ama yeteri kadar yerinde görme, izleme, maruz kalma deneyimine sahip değildir, denilebilir. Bilinirlik düzeyi en fazla olan ilk dört unsur; “Türk Kahvesi ve Geleneği” (4,17), “Karagöz” (4,01), “Nevruz” (3,99) ve “İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka”dır (3,99). Deneyimleme düzeyi en fazla olan ilk dört unsur ise; “Türk Kahvesi ve Geleneği” (3,67), “İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka” (3,44), “Bahar Bayramı Hıdırellez” (2,66) ve “Nevruz”dur (2,47).

**Tablo 2.** SOKÜM Unsurlarına İlişkin Betimsel İstatistikî Bulgular

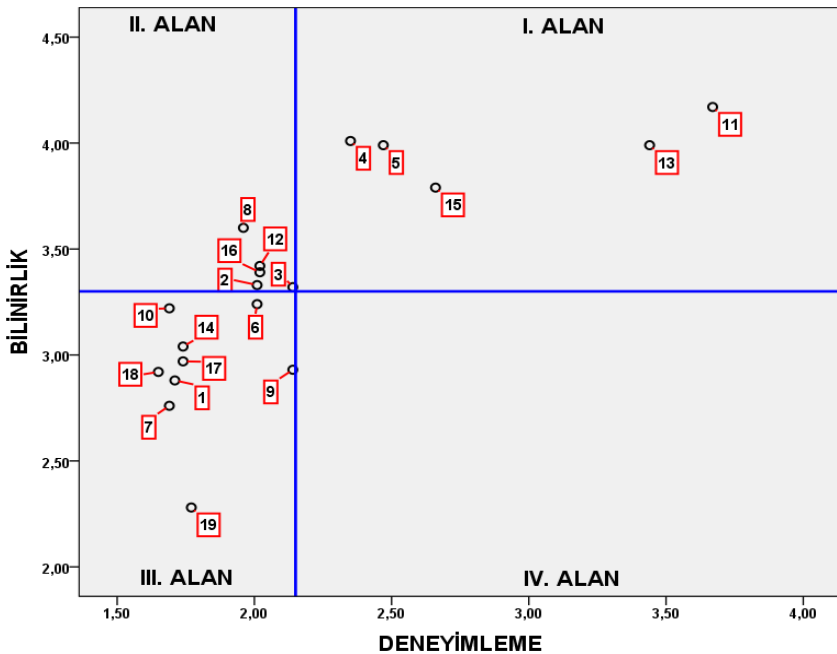
SOKÜM Unsurları	Bilinirlik	Deneyimleme	Art. Ort. Farkı	Matris Alanı
	Art. Ort.	Art. Ort.		
1. Meddahlık Geleneği	2,88	1,71	-1,17	III
2. Mevlevi Sema Törenleri	3,33	2,01	-1,32	II
3. Âşıklık Geleneği	3,32	2,14	-1,18	II
4. Karagöz	4,01	2,35	-1,66	I
5. Nevruz	3,99	2,47	-1,52	I
6. Geleneksel Sohbet Toplantıları (Yaren, Barana, Sıra Geceleri vd.)	3,24	2,01	-1,23	III
7. Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah	2,76	1,69	-1,07	III
8. Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali	3,60	1,96	-1,64	II
9. Geleneksel Tören Keşkeği	2,93	2,14	-0,79	III
10. Mesir Macunu Festivali	3,22	1,69	-1,53	III
11. Türk Kahvesi ve Geleneği	4,17	3,67	-0,50	I
12. Ebru: Türk Kâğıt Süsleme Sanatı	3,42	2,02	-1,40	II
13. İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Bazlama, Şepit, Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka	3,99	3,44	-0,55	I
14. Geleneksel Çini Sanatı	3,04	1,74	-1,30	III
15. Bahar Bayramı Hıdırellez	3,79	2,66	-1,13	I
16. Dede Korkut-Korkut Ata Mirası: Kültürü, Efsaneleri ve Müziği	3,39	2,02	-1,37	II
17. Geleneksel Türk Okçuluğu	2,97	1,74	-1,23	III

18. Mınyatür Sanatı	2,92	1,65	-1,27	III
19. Geleneksel Zekâ ve Strateji Oyunu: Togyzqumalaq, Toguz Korgool, Mangala / Göçürme	2,28	1,77	-0,51	III

\* Bilinirlik Yanıt Kategorileri: 1: Hiç bilmiyorum, ..... , 5: Çok iyi biliyorum

\*\* Deneyimleme Yanıt Kategorileri: 1: Hiç, ..... , 5: Her zaman

İkinci aşamada, on dokuz SOKÜM unsurunun “bilinirlik” ve “deneyimleme” düzeylerine ilişkin aritmetik ortalamalar, aynı zamanda Bilinirlik-Deneyimleme matrisinde X ve Y eksenlerindeki koordinat noktalarının belirlenmesinde kullanılmaktadır. “Bilinirlik” düzeyi Y eksenini, “deneyimleme” düzeyi ise X eksenini teşkil etmektedir. Bilinirlik ve Deneyimleme düzeylerine ilişkin aritmetik ortalamaların X ve Y eksenindeki kesiştiği nokta ise her bir SOKÜM unsurunun matristeki koordinatını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle, on dokuz SOKÜM unsurunun bilinirlik ve deneyimleme ortalamalarının ortalaması alınarak kesişme noktaları belirlenmiştir. On dokuz unsurun “bilinirlik” düzeyi aritmetik ortalamalarının ortalaması 3,328 olarak tespit edilmiştir. On dokuz unsurun “deneyimleme” düzeyi aritmetik ortalamalarının ortalaması ise 2,151 olarak tespit edilmiştir. Bilinirlik düzeyi eksenini 3,30 noktasından; deneyimleme düzeyi eksenini ise 2,15 noktasından ayırmıştır. Sonuçlar Şekil 2’de matris üzerinde görülmektedir.



Şekil 2. Bilinirlik-Deneyimleme Analizi Sonuçları

Bilinirlik-Deneyimleme Analizi sonuçlarına göre Türkiye’deki her bir SOKÜM unsurunun hangi alanda konumlandığı tespit edilmiştir. Analiz sonuçlarına göre; I. Alanda bulunan SOKÜM unsurlarının farkındalıklarının bilinirlik ve deneyimleme açısından yüksek olduğu, II. Alanda bulunan SOKÜM unsurlarının bilinirliklerinin yüksek fakat deneyimleme düzeylerinin düşük olduğu ve farkındalıklarının kısmi düzeyde olduğu, III. Alanda bulunan SOKÜM unsurlarının Bilinirlikleri düşük olduğu gibi

deneyimleme düzeyleri de düşük olduğu ve buna bağlı olarak farkındalıklarının da düşük olduğuna dair tespitler yapılmıştır. IV. Alanda bulunan herhangi bir SOKÜM unsuruna rastlanmamıştır.

**I. Alan: Yüksek Bilinirlik-Yüksek Deneyimleme (Yüksek Farkındalık):** Bu alanda bilinirlik ve deneyimleme düzeyleri genel olarak yüksek ve buna bağlı olarak farkındalığı üst düzeyde olan beş SOKÜM unsuru yer almaktadır. Bu unsurlar: “Türk Kahvesi ve Geleneği”, “Karagöz”, “Nevruz”, “İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka” ve “Bahar Bayramı Hıdırellez”dir. Her ne kadar bilinirlik ve deneyimleme düzeyleri genel olarak yüksek olsa da bu alandaki beş SOKÜM unsurunun deneyimlenme düzeyi bilinirlik düzeyinden düşüktür.

**II. Alan: Yüksek Bilinirlik-Düşük Deneyimleme (Kısmi Farkındalık):** Bu alanda beş SOKÜM unsuru bulunmaktadır. Bu SOKÜM unsurlarının bilinirlik düzeyleri yüksek iken deneyimlenme düzeyleri belirgin oranda düşüktür. Bu unsurlar şunlardır: “Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali”, “Ebru: Türk Kâğıt Süsleme Sanatı”, “Dede Korkut-Korkut Ata Mirası: Kültürü, Efsaneleri ve Müziği”, “Mevlevi Sema Törenleri” ve “Âşıklık Geleneği”. Bu SOKÜM unsurlarının deneyimlenme düzeylerinin geliştirilmesi için çalışmalar yapılması gerekmektedir.

**III. Alan: Düşük Bilinirlik-Düşük Deneyimleme (Düşük Farkındalık):** Bu alanda dokuz SOKÜM unsuru yer almaktadır. Başka bir ifadeyle, SOKÜM unsurlarının pek çoğunun hem bilinirliklerinin hem de deneyimlenme düzeylerinin düşük olduğu analiz sonuçlarına göre anlaşılmaktadır. Bu unsurlardan bazılarının bilinirlikleri incelendiğinde II. alana yaklaştıkları; bazılarını halkın yeterince tanımadığı belki de hiç görmediği veya duymadığı söylenebilir. Bu nedenle, ilgili unsurların farkındalığını artırmaya yönelik ciddi girişimlere ihtiyaç duyulacağı düşünülmektedir. Bu alanda yer alan unsurlar şunlardır: “Mesir Macunu Festivali”, “Minyatür Sanatı”, “Geleneksel Sohbet Toplantıları (Yaren, Barana, Sıra Geceleri vd.)”, “Geleneksel Çini Sanatı”, “Geleneksel Türk Okçuluğu”, “Meddahlık Geleneği”, “Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah”, “Geleneksel Tören Keşkeği” ve “Geleneksel Zekâ ve Strateji Oyunu: Togyzqumalaq, Toguz Korgool, Mangala / Göçürme”.

**IV. Alan: Düşük Bilinirlik-Yüksek Deneyimleme (Kısmi Farkındalık):** Bilinirlik-Deneyimleme analizi sonuçlarına göre bu alanda herhangi bir SOKÜM unsurunun yer almadığı gözlenmiştir. Bu alanda bilinirlikleri düşük olup deneyimlenme düzeyleri yüksek olan SOKÜM unsurlarının girmesi beklenmekte olup bu alana en yakın SOKÜM unsurunun “Geleneksel Tören Keşkeği” olduğu görülmüştür. Fakat bu unsurun da alanın gerektirdiği nitelikleri taşımadığı anlaşılmaktadır.

### Sonuç

UNESCO tarafından 17 Ekim 2003 tarihinde kabul edilen “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi” kapsamında *Somut olmayan kültürel mirasın önemi ve korunması konusunda, özellikle yeni kuşakların daha fazla bilinçlendirilmesi gerektiği* üzerinde durulmuştur (UNESCO 2021b). Bir toplumu oluşturan fertlerin temel vazifelerinden birisi sahip oldukları kültürün korunması (Akkuş 2020: 620), yaşatılması ve aktarımıdır. Bunun gerçekleşmesi için toplumun kültürel değerlerine sahip çıkması, tanınması ve hatta maruz kalma anlamında yaşaması gerekmektedir.

Böylece sahip olunan değerlerin gelecek nesillere aktarımına zemin hazırlanmış olacaktır. “Geçmişten kendisine kalanı geleceğe aktarma sorumluluğuyla” (Ölçer Özünel 2013: 15) hareket ederek kültürel miraslarımız konusunda, her bir birey önce bilgi birikimini zenginleştirmeli, farkındalık sahibi olmalı ve en yakın çevresinden başlayarak etrafına yayma politikası gütmelidir. Bu bağlamda, bu çalışmada Somut Olmayan Kül-

türel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında oluşturulan listede Türkiye adına kayıtlı unsurların “bilinirlik” ve “deneyimleme” açısından farkındalık düzeyleri ortaya konularak toplumun konu hakkındaki bilinç düzeyi de tespit edilmiştir. Aynı zamanda, SOKÜM unsurlarının ne kadar tanındığı bu çalışmada ortaya konulmuştur. Buna binaen, kültürel değerlerin korunması ve yaşatılması için nasıl bir politika izlenmesi gerektiği hakkında somut öneriler sunulmuştur.

Öncelikli olarak SOKÜM unsurlarının “Bilinirlik” ve “Deneyimlenme” düzeylerini belirlemeye yönelik betimsel istatistiklerden yararlanılmıştır. Yapılan analiz sonucuna göre, on dokuz unsurun bilinirlik düzeylerinin deneyimleme düzeylerinden yüksek olduğu belirlenmiştir. Bu sonuç, “bilinirlik” ve “deneyimlenme” düzeyleri açısından farkındalığı belirlemeye yönelik yapılan araştırmaların sonuçları ile benzerlik göstermektedir (Akkuş 2020; Akpırınç ve Mancı 2019; Akkuş vd. 2016; Gök 2020). Yapılan bu çalışmalardan birisi üniversite öğrencilerinin SOKÜM unsurlarına yönelik bilinirlik ve deneyimleme düzeylerini belirlemeyi amaçlarken, diğer çalışmalar daha çok belirli bir bölgedeki kültürel miras unsurlarına ilişkin farkındalığa odaklandıkları tespit edilmiştir. Bu çalışma, Türkiye’de yedi bölgeyi ve halkın her kesimini kapsamı yönüyle diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

SOKÜM unsurlarının farkındalık düzeyini belirlemek için “Önem-Performans Analizi”nden yararlanarak geliştirilen “Bilinirlik-Deneyimleme Analizi” kullanılmıştır. Bu analiz ile Türkiye’deki on dokuz SOKÜM unsurunun her birisinin farkındalık düzeyi belirlenmiştir. Buna göre, farkındalık düzeyi yüksek olan SOKÜM unsurları “Türk Kahvesi ve Geleneği”, “Karagöz”, “Nevruz”, “İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka” ve “Bahar Bayramı Hıdırellez”dir. Bu unsurlar halk arasında bilinirlikleri oldukça yüksek olup diğer unsurlara göre deneyimlenme düzeyleri de yüksektir. Deneyimlenme düzeyleri her ne kadar diğer SOKÜM unsurlardan yüksek olsa da bilinirlik düzeyi ile kıyaslandığında altında kalmaktadır. Bu durum, SOKÜM unsurlarının korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik hassasiyetin devam etmesinin gelecek nesiller adına önemli olduğunu göstermektedir. Kısmi farkındalık düzeyine sahip olan SOKÜM unsurları ise, “Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali”, “Ebru: Türk Kâğıt Süsleme Sanatı”, “Dede Korkut-Korkut Ata Mirası: Kültürü, Efsaneleri ve Müziği”, “Mevlevi Sema Törenleri” ve “Âşıklık Geleneği”dir. Bu SOKÜM unsurları “bilinirlik” düzeyleri yüksek olup “deneyimlenme” düzeyleri belirgin bir şekilde düşüktür. İnsanların bu SOKÜM unsurlarını tanıdıkları hâlde deneyimleme anlamında bir girişimde bulunmadığı ya da bu unsurlara ilişkin etkinliklerin düzenlenmesi ve tanıtımı anlamında yeteri kadar faaliyetlerin olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Bu SOKÜM unsurlarının geliştirilmesi anlamında bölgesel faaliyetler düzenlenmesi ve kaynak aktarımının yapılması bir gereklilik olarak düşünülmektedir. Düşük farkındalık düzeyine sahip olan SOKÜM unsurları, “Mesir Macunu Festivali”, “Minyatür Sanatı”, “Geleneksel Sohbet Toplantıları (Yaren, Barana, Sıra Geceleri vd.)”, “Geleneksel Çini Sanatı”, “Geleneksel Türk Okçuluğu”, “Meddahlık Geleneği”, “Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah”, “Geleneksel Tören Keşkeği” ve “Geleneksel Zekâ ve Strateji Oyunu: Togyzqumalaq, Toguz Korgool, Mangala/Göçürme”dir. Bu unsurların hem “bilinirlik” hem de “deneyimlenme” düzeylerinin düşük olması farkındalık düzeyinin de oldukça düşük olduğu anlamına gelmektedir. Özellikle, dokuz SOKÜM unsurundan “Geleneksel Zekâ ve Strateji Oyunu” olan mangalanın diğerlerine göre “bilinirlik” ve “deneyimlenme” açısından oldukça düşük olduğu dikkati çekmektedir. Bu unsurların günümüzde halkın ilgisi ve merakını yeteri kadar çekmediği söylenebilir. Dolayısıyla bu unsurların unutulmaya ve yok olmaya doğru gittiği anlaşılmaktadır. Ancak listeye kaydedilen her

bir unsurun bilinirlik ve deneyimleme süreçleri açısından farklı dinamiklerinin olduğu da unutulmamalıdır. Örneğin her sohbetin eşlikçisi, politik ve sosyal etkinliklerde, ibadette, misafirperverlikte önemli bir yeri olan; kutlamaların ve törenlerin önemli bir parçası; nişan, düğün, evlilik gibi çok özel günlerin de belirleyici geleneği hâline gelen; bir Türk Kahvesi geleneğinin deneyimlenmesi ya da bilinmesi ile bir oyunun bilinmesi ve deneyimlenmesi aynı düzlemde değerlendirilemez. Belli yaş gruplarına belli cinsiyetlere ya da belli alt yapılara ihtiyacı olan geleneklerin deneyimlenmesi de ister istemez farklı ölçeklerde olacaktır. Örneğin Hıdırellez kutlamalarına katılıp deneyimleyen gruplar daha homojen ve demografik özellikleri bakımından kapsayıcı bir görünüme sahipken “Mesir Macunu Festivali”nin deneyimlenme oranının daha az olması kaçınılmazdır. Bu nedenle de “yerel”den “ulusal”a taşınma sürecinde, bilinirliğin artırılması için özellikle medya ve eğitim kurumlarına, deneyimlemenin artırılması içinse yerel yönetimler ve STK'lara iş düşmektedir.

SOKÜM unsurlarının farkındalık düzeyini belirlemek amacıyla Önem-Performans Analizi'nin kullanımına literatürde sadece bir çalışmada rastlanılmıştır. Bu çalışmada, Kırgızistan adına kayıtlı unsurların farkındalığının belirlenmesi amaçlanmıştır (Gök 2020). Dolayısıyla, Türkiye'deki SOKÜM unsurlarının farkındalık düzeyinin Önem-Performans Analizi ile belirlenmesini amaçlayan bu çalışmanın bu alanda yapılan ilk çalışma özelliğini taşıdığı da ifade edilebilir. Çalışma bu yönleriyle özgün bir çalışma vasfını taşımaktadır.

SOKÜM unsurlarına yönelik bilinirlik ve deneyimleme açısından farkındalıklar bazı unsurlar için yüksek olsa da genel olarak düşük olduğu ve halkın bu unsurlardan birçoğunu artık unutmaya başladığı anlaşılmaktadır. Toplumun kültürel miras unsurları konusunda bilgi düzeylerinden ziyade deneyimleme yani yerinde görme ve maruz kalma şeklinde hareket etmesi farkındalığının artmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Ki, Sözleşme, resmî koruma kadar toplumsal bilince, okuldaki resmî eğitim kadar kitle eğitimine önem vermektedir (Oğuz 2009: 61). Sözleşmenin “Eğitim, Duyarlılığın ve Kapasitenin Güçlendirilmesi” başlıklı 14. maddesinde yer alan “... a) Somut olmayan kültürel mirasın tanınmasını, buna saygı duyulmasını ve geliştirilmesini özellikle aşağıda belirtilen önlemlerle sağlamak: (i) toplumun genelini ve özellikle gençleri hedefleyen eğitici, duyarlılığı artırıcı ve bilgilendirici programlar düzenlemek; (ii) ilgili topluluklar ve gruplar içinde belirli eğitim ve yetiştirme programları düzenlemek; (iii) somut olmayan kültürel mirasın korunması için özellikle yönetim ve bilimsel araştırma gibi alanlarda kapasite güçlendirici etkinlikler düzenlemek; (iv) bilginin kuşaktan kuşağa geçişini okul dışı olanaklarla sağlamak; b) kamuoyunu bu mirasa yönelik tehditler ve işbu sözleşme gereğince yapılan etkinlikler konusunda bilgilendirmek; c) somut olmayan kültürel mirasın anlatımı için gerekli olan doğal alanların ve belleğe ilişkin mekânların korunması için eğitim verilmesini teşvik etmek.” (UNESCO, 2003) gibi ifadeler doğrultusunda SOKÜM unsurlarının korunması ve yaşatılması için toplumun farkındalığını artırmaya yönelik birtakım öneriler geliştirilmiştir. Bunlar; (1) SOKÜM unsurlarına yönelik bilgiler ilkokuldan itibaren ortaokul, lise ve üniversite müfredatına girmelidir. Öğrencilerin sadece bilgi olarak değil deneyimleme anlamında da bu unsurlarla tanışıklığı sağlanmalıdır. (2) SOKÜM unsurlarının sürdürülebilirliğinin sağlanması için başta ilgili devlet kurumları, üniversiteler, STK'lar olmak üzere kongre, sempozyum, seminer, festival, tanıtım filmleri gibi etkinlikler organize etmelidirler. (3) SOKÜM unsurlarının korunması ve geliştirilmesine yönelik yapılacak özel girişimler devlet tarafından finansal olarak teşvik edilmelidir. (4) Devlete ait ve özel radyo ve televizyon kurumları tarafından SOKÜM unsurlarının tanınmasına katkı sağlayacak çocuklara yönelik çizgi

filmler, görsel ve işitsel materyaller hazırlanmalı ve yayınlanmalıdır. Ayrıca yetişkinlere yönelik belgesel filmler, yarışmalar, çeşitli promosyonlar desteklenmelidir. (5) SOKÜM temalı kırsal bölgelerde yapılan etkinlikleri düzenleyen kişi ve kuruluşlar da teşvik edilmelidir. (6) SOKÜM unsurlarını kapsayan kültürel miras rotaları oluşturulmalı ve ilgili bölgelere kültürel miras turları düzenlenmesi sağlanmalıdır. (7) Bazı SOKÜM unsurlarını yaşatmak adına yaygın eğitim alanında Halk Eğitim, İŞKUR, Belediyeler gibi kamu kurum ve kuruluşları tarafından desteklenen Mesleki Eğitim Kursları organize edilmelidir. Belirtilen uygulamaların genişletilmesi ve zenginleştirilmesi sayesinde kültürel mirasların korunması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması sağlanabilecektir. Tüm bunların yanı sıra yerelden ulusala ulaşmanın en etkili sunumunun eğitim ve medya aracılığıyla yapılacak olanlar olduğu, ayrıca tüm yaş grubuna ulaşmanın ise medya sayesinde mümkün olacağı unutulmamalıdır.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %40, İkinci Yazar %30, Üçüncü Yazar %30.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Mersin Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu 05.03.2021, Karar No:3.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Akkuş, Çetin. “Türk Dünyası Öğrencilerinin Unesco Somut Olmayan Kültür Mirası Değerlerine İlişkin Bilgi ve Deneyim Düzeylerinin Karşılaştırılması”. *Neşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 10(2-2020): 608-624.
- Akkuş, Gülşah., Karaca, Şükran ve Polat, Gülden. “Miras Farkındalığı ve Deneyimi: Üniversite Öğrencilerine Yönelik Keşifsel Bir Çalışma”. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (50), (2015): 71-81.
- Albayrak, Tahir ve Caber, Meltem. “Importance-Performance Analysis: A Sample About Destination Management”. *Ege Academic Review*, 11(4-2011):625–636.
- Aral, Ahmet Erman. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Temsil ve Tescili Hakkında Medyadaki Tartışmalar Üzerine Bir Değerlendirme. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları, 2019: 319-328.
- Aral, Ahmet Erman. “Somut Olmayan Kültürel Miras ve Eğitim: Eğitimin Periyodik Raporlardaki Görünümüne Eleştirel Bir Bakış.” *Millî Folklor* 120 (Kış 2018): 59-72.
- Ashman, Kirst Karen ve Hull, Grafton H. “Understanding Generalist Practice”. Chicago: Nelson Hall Publishers, 1999.
- Çatak, Pelin Devrim ve Kültegin Ögel. “Farkındalık Temelli Terapiler ve Terapötik Süreçler”. *Klinik Psikiyatri*, 13 (2010): 85-91.
- Danış, M. Zafer. “Davranış Bilimlerinde Ekolojik Sistem Kuramı”. *Aile ve Toplum Eğitim, Kültür ve Araştırma Dergisi* 3(9-2006): 45-53.
- Dearing, James W. ve Everett, Rogers. *Agenda-Setting*. Vol. 6. SAGE Publications, 1996. (Accessed March 29, 2021. ProQuest Ebook Central).
- Ekici, Metin. “Somut Olmayan Kültürel Miras Neden ve Nasıl Korunmalı Nasıl Müzelenmeli: Sorunlar, Çözümler, Ülkemizden Örnekler” Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri içinde (Yay. Haz. M.Öcal Oğuz ve Tuba Saltık Özkan), Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları, 2004: 57-67.
- Ersoy, Ruhi. ““Performans” Teori Bağlamında Sözlü Kültür Ürünleri’nin Müzelenmesi Sorunu Üzerine Bazı Görüş ve Düşünceler”, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri içinde (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz ve Tuba Saltık Özkan), Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları, 2004: 57-67.
- Gürçayır Teke, Selcan. “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Listelerinde Yaşayan Miraslar ve Sabitlenen Gelenekler”. *Millî Folklor* 120 (2018):19-31.
- ICH- Operational Directives. Operational Directives for the implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage, 2020. [Erişim Tarihi: 31.08.2021]. <https://ich.unesco.org/en/directives>
- Kabat-Zinn, Jon. “Mindfulness-Based Interventions in Context: Past, Present, And Future”. *Clinical Psychology: Science and Practice*. 10(2-2003):144-156.
- Kayış, Aliye. Güvenilirlik Analizi (Reliability Analysis), “SPSS Uygulamalı Çok Değişkenli İstatistik Teknikleri” içinde, (Ed. Kalaycı, Şeref.), Ankara: Asil Yayın Dağıtım, 2009.



- Kirst-Ashman, Karen K. ve Hull, Grafton H.. *Understanding Generalist Practice*. Chicago: Nelson-Hall Publishers, 1999.
- Kutoğlu, Ülfet. “Medya Okuryazarlığı ve Çocuk Eğitimi” 1. Uluslararası Medya Okuryazarlığı Konferansı, 23-25 Mayıs 2005.
- Martilla, J. A. ve James, J. C. “Importance-Performance Analysis”, *Journal of Marketing*, 41(1-1977): 77-79.
- Metin Basat, Ezgi. “Somut ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabilmek”. *Milli Folklor* 100 (Kış 2013): 61-71.
- Oğuz, M. Öcal. “Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi”. Ankara: Akçağ Yayınları, 2013.
- Oğuz, M. Öcal. “Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?” Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2009.
- Ölçer Özünel, Evrim. “Yeni Miras”lar ve Uluslararası Sözleşmelerde Sürdürülebilir Kalkınma Stratejileri”. *Milli Folklor* 100 (Kış 2013):14-30.
- Saruhan, Ş. Can ve Özdemirci, Ata. “Bilim, Felsefe ve Metodoloji”. İstanbul: Beta, 2016.
- Shils, Edward. “Gelenek Nedir?”. *Doğu-Batı, Modernliğin Gölgesinde Gelenek* 7(25-2003): 101-131.
- Tekin, Ömer Akgün., Kalkan, Gürkan ve Duman, Hüseyin. “Hizmet Kalitesinin Önem-Performans Analizi ile Ölçülmesi: Üniversite Sosyal Tesislerinin Konaklama Üniteleri Üzerinde Bir Uygulama”. *Journal Of International Social Research*, 7(31-2014): 751-770.
- TÜİK. “Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları, 2020”, (04 Şubat 2021). Erişim Tarihi: 31.03.2021, <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Adrese-Dayali-Nufus-Kayit-Sistemi-Sonuclari-2020-37210>
- Tylor, Edward Burnett. “Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, And Custom”. Vol. II, London: John Murray, 1891.
- UNESCO. “UNESCO Hakkında”. [Erişim Tarihi: 10.03.2021a]. <https://www.unesco.org.tr/Pages/96/2/UNESCO>
- UNESCO. “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”. [Erişim Tarihi: 8.03.2021b] <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf>
- UNESCO. “Somut Olmayan Kültürel Miras Listelerinde Türkiye”. [Erişim Tarihi: 15.03.2021c], <https://www.unesco.org.tr/Pages/126/123/UNESCO-İnsanliğin-Somut-Olmayan-Kültürel-Mirası-Temsil>Listesi>
- Waters, Malcolm. “Modern Sosyoloji Kuramları”. (Editör: Prof. Dr. Zafer Cırhinlioğlu). İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2008.
- Yıldız, Tuna. *Somut Olmayan Kültürel Miras Yönetimi ve Sivil Toplum Katılımı*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2020.
- Yüksel, Erkan. “Kamuoyu Oluşturma ve Gündem Belirleme Kavramları Nerede Kesişmekte, Nerede Ayrılmaktadır”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7 (1-2007): 571-586.

# KÜLTÜR AKTARIMI VE MEKÂN: YUNUS EMRE MEZARLARI\*

## Cultural Transmssion and Space: Tombs of Yunus Emre

Dr. Hilal ERDOĞAN AKSU\*\*

### ÖZ

Kültürel bellek toplumların nesilden nesile aktarımı sağlanan belleğini ifade eder. Kültür aktarımının sağlanabilmesi için pek çok etken söz konusudur. Bu etkenlerin en önemlilerinden biri mekândır. Özellikle belli bir mekâna bağlı olarak gelişme gösteren kültürel üretimler için mekân, hem kültüre ev sahipliği yapması hem de aktarımın gerçekleşmesi için uygun ortamı sağlaması nedeniyle önemli bir yeredir. Bu çalışmada Yunus Emre'ye ait olduğuna inanılan mezar yerlerinin Yunus Emre kültürel belleğinin kuşaktan kuşağa aktarımındaki yeri sorgulanmıştır. Yunus Emre (1240/41-1320/21) Türk kültürünün edebiyat, sanat, tarih ve müzik gibi pek çok alanına nüfuz etmiş önemli bir şahsiyettir. Yaşadığı kabul edilen 13. yüzyıldan itibaren ilim âleminde gündeme geldiği 20. yüzyıla kadar hakkındaki menkıbe ve şiirleriyle kısıtlı bir şekilde yazılı kaynaklarda, yaygın bir şekilde de sözlü kültür ortamında var olmuştur. 20. yüzyıldan günümüze kadar da pek çok akademik çalışmaya konu edilmiştir. Yunus Emre'nin mezarının nerede olduğu konusu Yunus Emre çalışmalarının cevapsız kalan alanlarından biridir. Türkiye'de Yunus Emre'ye ait olduğuna inanılan 13 mezar yeri mevcuttur: Afyon (Sandıklı), Aksaray (Ortaköy ilçesinde Tapdık köyü ve Reşadiye köyünde), Bursa (Yıldırım), Eskişehir (Mihalıççık), Erzurum (Palandöken), Isparta (Keçiborlu, Gönen ve Güneykent), Karaman (Merkez), Konya (Doğanhisar), Manisa (Kula) ve Ordu (Ünye). Bu mezar yerlerinin Yunus Emre'ye ait olduğuna o yerin halkı tarafından inanılmaktadır. Mezar yerlerinin sahiplenilmesi çoğu zaman bu iller arasında tartışmalara neden olmaktadır. Bu yazıda yaklaşık bir asırdır tartışılmalara fakat cevapsız kalan "Yunus Emre'nin gerçek mezarı nerededir?" sorusu bir kenara bırakılarak "Yunus Emre'ye ait olduğuna inanılan bu mezar yerlerinin kültür aktarımındaki yeri nedir?" sorusu gündeme getirilmektedir. Öncelikle 2017-2019 yılları arasında Yunus Emre mezarlarında gerçekleştirilen alan çalışmasına bağlı olarak mekânların güncel durumu ve kültürel üretimleri hakkında bilgi verilmiştir. Alan çalışmasından elde edilen veriler doğrultusunda Yunus Emre'ye ait kültürel belleğin bu mekânlarda nasıl yaşatıldığı ve bu mezarların kültür aktarımındaki rolünün ne olduğu sorgulanmıştır. Buna göre Yunus Emre mezarlarında kültür aktarımının anlatı, ritüel ve mekân boyutunda gerçekleştiği görülmüştür. Yunus Emre'nin yaygın bir şekilde sözlü kültürün anlatı ortamlarında varlığını sürdürmesi özel belleğin kendini korumak için mekâna ihtiyaç duymasına neden olmaktadır. Mezar isnat etme şeklinde ortaya çıkan mekânların birer hafıza mekânı olarak işlev gördüğü, anlatı ve ritüellerin oluşmasına uygun ortamı sağladığı tespit edilmiştir. Her mekânın coğrafi konumu ve şartlarına uygun olarak kendine özgü yarattığı anlatıları, ziyaret ritüelleri ve anma günlerindeki uygulamalarıyla Yunus Emre'ye ait kültürel belleği yaşatma ve kuşaktan kuşağa aktarma işlevini yerine getirdiği görülmektedir. Yunus Emre'nin yazılı kültürdeki üretimleri yazı ile korunmakta iken sözlü kültürdeki üretimleri de kendisine isnat edilen ve halk tarafından sahiplenilen mezar yerlerinde korunmakta, yaşatılmakta ve aktarılmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Yunus Emre, kültür aktarımı, kültürel bellek, mekân, anlatı, ritüel.

### ABSTRACT

Cultural memory refers to the memory of societies that are passed down from generation to generation. There are many factors for ensuring cultural transmission. One of the most important of these factors is space. Space has significance, especially for cultural productions that have been developed depending on a specific space, by hosting the culture and providing a suitable space for cultural transmission. This study investigates the place of tomb sites, believed to belong to Yunus Emre, in terms of transmission of cultural memory related to him from generation to generation. Yunus Emre (1240/41-1320/21) is a significant person who influenced many Turkish culture areas, such as literature, art, history, and music. From the 13<sup>th</sup> century, which is accepted as the century in which he lived, until the 20<sup>th</sup> century when his name came to the fore in the world of

\* Bu makale, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalında yürütülen "Çok Mekânlılık Bağlamında Yunus Emre Mezarları" adlı doktora tezinden üretilmiştir. Bu tez çalışması Gazi Üniversitesi BAP birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Kodu: 52/2017-06

Geliş tarihi: 06 Ekim 2021 - Kabul tarihi: 30 Kasım 2021

Erdoğan Aksu, Hilal. "Kültür Aktarımı ve Mekân: Yunus Emre Mezarları" *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 32-50

\*\* Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Halk Bilimi Ana Bilim Dalı, Sakarya/Türkiye, herdogan@sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0496-6825.

science, he existed in a limited way in written sources with his legends and poems and widely in the oral cultural environment. He has been the subject of many academic studies since the 20<sup>th</sup> century. Yunus Emre's tomb is one of the unanswered areas among the studies focusing on him. There are 13 tomb sites believed to belong to Yunus Emre in Turkey. These are as follows: Afyon (Sandıklı), Aksaray (Tapdık village and Reşadiye village in Ortaköy district), Bursa (Yıldırım), Eskişehir (Mihaliççık), Erzurum (Palandöken), Isparta (Keçiborlu, Gönen and Güneykent), Karaman (Center), Konya (Doğanhisar), Manisa (Kula) and Ordu (Ünye). Each of these tombs is believed to belong to Yunus Emre by the local people in each of these places. The ownership of tomb sites often leads to controversy among these cities. In this article, the unanswered question, discussed for nearly one hundred years, "Where is Yunus Emre's real tomb?" is put aside, and the question "What is the role of these burial sites that are believed to belong to Yunus Emre in cultural transmission?" is raised. First of all, depending on the fieldwork carried out at Yunus Emre's tombs in 2017-2019, information is presented about the current status of the burial sites and their cultural productions. In line with the data obtained from the field study, how the cultural memory of Yunus Emre is kept alive in these places and the role of these tombs in the transfer of culture have been discussed. Accordingly, it is seen that the cultural transmission in Yunus Emre's tombs took place in the dimensions of narrative, ritual and space. The widespread existence of Yunus Emre in narrative environments of oral culture causes verbal memory to need a space to protect itself. It is determined that the places that appear in the form of attribution of tombs function as memory spaces and provide the appropriate environment for forming narratives and rituals. It is seen that each place fulfils the function of keeping the cultural memory of Yunus Emre alive and transmitting it from generation to generation, with its unique narratives, visiting rituals and practices on commemoration days in accordance with its geographical location and conditions. While Yunus Emre's production in written culture is protected by writing, its production in oral culture is also preserved, kept alive and transmitted in the tomb sites attributed to him and owned by the people.

#### Keywords

Yunus Emre, cultural transmission, cultural memory, space, narrative, ritual.

#### Giriş

Türk kültür ve edebiyat tarihinde, araştırmacılar tarafından hayatı, eserleri ve mezar yeri gibi pek çok konu hakkında görüş birliği sağlanamayan birçok tarihî ve menkıbevi şahsiyet vardır ki; bu isimlerden biri de Yunus Emre'dir. Yunus Emre, M. Fuad Köprülü'nün 1913 yılında *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanan iki makalesiyle<sup>1</sup> ilim âlemine bir diğer deyişle yazılı kültüre tanıtıldığından bugüne akademik dünyada üzerine çokça yazılan, söz söylenen ve tartışılan isimlerden biri olmuştur. Birçok araştırmacı tarafından pek çok çalışmaya konu edilen Yunus Emre, farklı tartışma odaklarında karşımıza çıkmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle "O, hüviyeti kolayca nüfus kâğıdına sığmayanlardandır." (2000: 135). *Divan ve Risaletü'n-Nushıyye* isimli eserlerin yazarı olması konusunda hemfikir olunan Yunus Emre'nin mezar yeri üzerine ise pek çok farklı görüş mevcuttur.<sup>2</sup> Dünden bugüne Yunus Emre çalışmalarının değişmez sorusu "Yunus Emre'nin gerçek mezarı nerededir?" olmuştur. Bu yaklaşım, her araştırmacının iddialarını dayandığı farklı bilgi ve belgeler ışığında "gerçek mezar" kabul ettiği yerlerin olmasına ve buna bağlı olarak tartışmaların yaşanmasına sebep olmuştur. Yunus Emre üzerine yapılan akademik çalışmaların büyük bir çoğunluğu da Yunus Emre'nin mezar yerinin nerede olduğu üzerine yoğunlaşmaktadır. Yunus Emre'ye ait bir mezar yeri olması gerektiği ve bu mezar yerinin neresi olduğu konusundaki tartışma ve iddialar Yunus Emre'nin tarihî kişilik olması kabulünden doğmaktadır. O'nun Türkiye ve Azerbaycan'da pek çok mezar yeri bulunmaktadır. Edebiyat tarihçiliği bakış açısından bakıldığında bu mezarlardan sadece biri gerçek diğerleri ise ya uydurma ya da makamdır. Öte yandan Yunus Emre'ye ait bir mezarın bulunduğu iddia edilen her mekânda Yunus Emre'nin orada medfun olduğuna inanılmaktadır. Halk bilimi disiplini açısından bakıldığında halk tarafından Yunus Emre mezarı olarak kabul edilen, etrafında anlatı ve

ritüeller oluşan, anma günü etkinlikleriyle hemşehrilik duygusu pekiştirilen her mekân bir Yunus Emre bağlamı oluşturmaktadır. Yunus Emre çalışmalarında hangi mezarın gerçek mezar olduğu konusundaki yaklaşık bir asırdır süren sonuç vermez tartışmaların yerine Yunus Emre'nin mezarı olduğuna inanılan yerlerdeki kültürel üretim söz konusu edilmelidir. Yunus Emre, ölümünden 700 yıl sonra dahi hafızalarda yer edinmiş nadir isimlerdendir. Yunus Emre'nin bu kadar yıl sonra halk hafızasında korunup gelecek kuşaklara aktarılmasında mekânın önemi büyüktür. Yunus Emre'ye ait mezar yerlerinin kültür ve mekân ilişkisi açısından nerede durduğu, mekânın bir kültür aktarım aracı olarak kullanılması ve mekânlardaki kültürel üretimlerle Yunus Emre belleğinin nasıl yaşatılıp nesilden nesile aktarıldığı bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada Yunus Emre'nin mezarı olduğu tespit edilen yerlerde 2017-2019 yılları arasında yapılan alan çalışmasının sonuçları mekân ve kültürel bellek ilişkisinde yorumlanması amaçlanmaktadır.

“Halk hafızası denen şeyi” inceleyen Lord Raglan, yazılı kayıtlara dayanmayan bir olayın ne kadar süreyle hatırlanabileceği üzerine bir çalışma yapar ve ulaştığı sonuç en fazla 150 yıldır. Bu sınıra, büyükbabaları ve onların babalarının bildikleri üzerine yaptığı bir incelemeyle ulaşan Raglan'a göre yazılı olmayan bir bellek, belleğin sahibinin ölümünden yüz yıl sonra unutulmaktadır. Yaşlı kişilerin, kendilerini etkileyen olayları çocuklarına aktardıklarını ancak, çocukların kendilerinde bir etki bırakmayan bu olayları hatırlamadıklarını belirtir. Ona göre “topluluğun geleneği olmamış şeyler, ikinci nesilde yok olmaktadır.” (2014:187). Bu durumda, Yunus Emre'den bahseden kaynakların onun ölümünden yaklaşık 150 yıl sonrasına tarihlenmesi ve onun günümüz belleğinde halâ varlığını devam ettiriyor olması, Yunus Emre'nin bir gelenek oluşturduğunu gösterir. Yunus Emre şiirleriyle, anlatılarıyla (menkıbe, memorat), mezar yerleriyle bir gelenek oluşturması sayesinde halk belleğinde yer edinmiştir. Bir diğer deyişle Yunus Emre'yle ilgili bilgiyi içeren bellek, kuşaktan kuşağa aktarımı sağlandığı için geleneğe dönüşüp kültürel bir bellek oluşturmuştur.

Bir gelenek/bellek aktarım aracı olan hatırlama eyleminin çeşitli şekillerde gerçekleşmesi mümkündür. Kültürün korunması, yaşatılması ve aktarılmasında gerekli olan hatırlama eylemi, “anlatı, mekân ve ritüel” etrafında gerçekleşmektedir. Bunlardan özellikle “mekân hatıralarımızın korunması için, kolektif düşüncenin oluşması ve temsili için en uygun koşulları sağlar” (Özaloğlu, 2017: 13). Sağladığı uygun koşullar, anlatı ve ritüel ikilisine temel oluşturacak ilişkiler ağını kurması yönüyle önemlidir. Çünkü anlatı ve ritüel, mekânın sunduğu imkânlar çerçevesinde mekânla özdeşleşmiş durumdadır. Kısacası, mekân tek başına bir bellek aktarım aracı olarak işlev görmesinin yanında belleğin anlatı ve ritüel yoluyla aktarımı için de gerekli koşulları sağlar. Anlatı ve ritüel, bellek ve mekân arasındaki ilişkiyi kuran ağları oluşturmaktadırlar.

Mekânın kültür aktarımındaki rolü, bellek ve mekân arasındaki ilişkiden yola çıkılarak açıklanmalıdır. Mekân, insanın sadece yaşamını sürdürdüğü yer olmanın ötesinde, toplumsal ilişkiler ağını kurduğu, geliştirdiği ve devam ettirdiği bir alandır. Bu ilişkiler ağının kurulması mekâna bağlı bir kimlik, bellek ve aidiyet duygusunun gelişmesini beraberinde getirmektedir. Bunlardan bellek, bir “yer”de gerçekleşiyor olmasının yanında belleğin oluşması, korunması ve geleceğe aktarılması konusunda mekânla doğrudan ilişkili bir konumdadır. Halbwachs, mekânsal çerçevede gelişmeyen hiçbir kolektif hafıza bulunmayacağı zaman ve mekânının hafızanın çerçevelerini oluşturduğunu belirtir (2017:153). Bu çerçevelerden mekân, hatıranın gerçekleştiği yer olması nedeniyle hatırlamanın gerçekleşmesi için ön koşullardan biridir. Geçmişimizin bizi çevreleyen fiziksel ortam tarafından bilfiil korunduğunu belirten Halbwachs, bir hatıra kategorisi-

nin ortaya çıkması için “dikkatimizin uzama, kendi uzamımıza- bizim kapladığımız sıkça kat ettiğimiz, her zaman erişimimiz olan ve her halükârda, hayal gücümüzün ya da düşüncemizin her an tekrar inşa edebileceği uzama-yöneltilmeliyiz” (2017:154) ifadeleriyle bellek ve mekân ilişkisinin önemini vurgulamaktadır. Gaston Bachelard’a göre de (2013) mekânsız bir anı ve hatırlama mümkün değildir. Bu ilişkiye bağlı olarak belleğin devamı hatırlanmasına, hatırlamanın olması da mekâna bağlıdır. Dolayısıyla da mekân olmadan belleğin korunması, aktarılması ve yaşatılması mümkün görünmemektedir.

Pierre Nora için mekân, hafızanın mayalandığı yerdir (2006: 12). Nora’ya göre, “insanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki her anlamlı birim.” hafıza mekânıdır (2006: 171). Nora bu tanımda mekânı lokasyon anlamının yanında hafızaya ait herhangi bir simgesel birim olarak görmektedir. Yani hafıza mekânı, hafızanın korunduğu, ihtiyaç duyulduğunda da hatırlama eyleminin gerçekleşmesini sağlayan bir simgesel ögedir. Nora’nın “hafıza mekânı” kavramından yola çıkarak Yunus Emre’ye ait mezar yeri, türbe, külliye oluşumları da Yunus Emre’ye ait hafızanın simgeleştiği yerler olduğu için birer hafıza mekânı olarak değerlendirilmelidir. Halk, Yunus Emre’ye ait hafızasını mekânlaştırmak suretiyle korumaya çalışmakta, böylece hafıza mekânları oluşturmaktadır.

Halk biliminin ürün odaklı bakış açısının süreç içinde yetersiz kaldığı ürünün bağlamı olmadan sürekliliğinin mümkün olmadığı geçen yüzyıllarda ortaya konulmuştur. Bu bağlamı oluşturan etmenlerin başında da şüphesiz mekân gelmektedir. “Mekânını kaybeden ve icra edilmeyen eski kültürler yok olmaya başladı.” (Oğuz, 2007: 32) düşüncesinden hareketle kültür ve mekân arasındaki ilişki okunabilir. Buna göre kültürel belleğin oluşturulup korunduğu ve gelecek nesillere aktarımının yapıldığı mekânların ortadan kalkması, kültürün icra edilmesinin önüne geçerek buna bağlı kültürel belleğin de zamanla kaybolmasına sebep olmaktadır. UNESCO’nun kültür koruma yaklaşımlarına<sup>3</sup> göre kültürün devamı için kültürel mekânın da korunması önemlidir. Çünkü kültürel sürdürülebilirlik için koruma, saklama ve aktarım görevinde mekânın önemi göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür. Bu bağlamda Yunus Emre’ye ait kültürel belleğin yaşatıldığı mekânların güncel durumuna ve mekânlarda yaşatılan kültürel üretimlere ilişkin bilgilere alan araştırmasındaki mülakat ve kısmi katımlı gözlemlere dayanılarak aşağıda yer verilmiştir:

#### **Afyon (Sandıklı)**

27-31 Temmuz 2018 tarihlerinde bölgede yapılan alan çalışmasında Sandıklı ilçesinin eski adı Çayköy olan Yunus Emre Mahallesi mezarlığında halkın Yunus Emre’ye atfettiği bir mezar tarafımızca görülmüştür. Aynı Mahallede bu mezara yaklaşık 500 metre uzaklıkta Tapduk Emre’ye ait olduğu iddia edilen bir mezar da bulunmaktadır.



**Fotoğraf 1.** Sandıklı’daki Yunus Emre mezarı

Her iki mezar da benzer bir mimariye sahip olup yanları açık, üzeri kubbeli bir yapıdadır ve sarıklı mezar taşları vardır. Yöre halkı ve mezarın gerçekte Sandıklı'da olduğunu savunan araştırmacılar Lami'i Çelebi'nin *Nefahatü'l-Üns Tercümesi*'nde "iki çayın birleştiği yerin kurbunda yatur" (Karakuş, 2011: 85) ifadesine dayanak olarak mezarın Çanlı ve Sel çaylarının arasında kalmasını delil gösterirler ve Yunus Emre'nin mezarının Sandıklı'da olduğunu savunurlar. Ayrıca Şeyh Hamza'nın 1752'de yazdığı "Çay köyüdür iki dere arası/Yunus Emre'dir anın aşınası/Ger sorarsan Tapdık Emre/O'dur hocalar hocası" (Karakuş, 2011: 85) dizelerine ve Tapduk Emre'nin Yunus Emre'ye yakın yerde mezarının bulunmasına dayanarak bu mezarı sahiplenmektedirler. Her iki mezar yeri için de bir çevre düzenlemesi veya külliye oluşumundan bahsedilemez. Yunus Emre'ye ait mezar, etrafı küçük bir alanla çevrili şekilde Mahalle mezarlığında bulunurken, Tapduk Emre'nin mezarı sokak arasında bir türbede bulunmaktadır. Yunus Emre ve Tapduk Emre hakkında memoratlar ve bilindik menkıbeler halk arasında anlatılmaktadır.

## 2. Aksaray (Ortaköy ilçesi Tapdık köyü)

Yunus Emre'ye ait mezar yerlerinden bahseden kaynaklarda Aksaray ve Kırşehir illeriyle ilgili bazı rivayetler mevcuttur. Kaynaklar incelenip karşılaştırıldığında bu iki yerle ilgili rivayetlerin birbirinin aynı olduğu ve aynı yeri işaret ettiği anlaşılmaktadır. Mezar, konum itibarıyla Aksaray-Kırşehir sınırında olması nedeniyle hem Aksaray halkı hem de Kırşehir halkı tarafından sahiplenilmiştir. Aksaray'da bulunan iki Yunus Emre mezarından bahsedilebilir: Biri Tapdık köyünde Tapduk Emre'nin mezarı yanındaki mezar, diğeri de "Ziyarettepe" adlı mevkide bulunan mezardır.

Alan çalışması neticesinde Tapdık köyündeki mezarın Ortaköy ilçesine bağlı Tapdık köyündeki Tapdık Cami avlusunda bulunduğu tespit edilmiştir. Burada Tapduk Emre'ye, Yunus Emre'ye ve Tapduk Emre'nin müritlerine ait olduğu belirtilen mezarlar bulunmaktadır. Avluda bulunan sofrta taşında Tapduk Emre ve müritlerinin yemek yediklerine, Tapduk Emre'ye ait olduğu söylenen ve camide hâlâ muhafaza edilen tokmakla şifa dağıtıldığına inanılmaktadır. Yöre halkı Tapduk Emre'yi "Tapdık Baba" olarak anmaktadır. İnsanlar buraya gerçekleşmesini istedikleri bir dilek için gelmekte ve sofrta taşında kurban kesip dağıtmaktadırlar. Yöre halkı tarafından, Yunus Emre'nin bir zamanlar dergâh olduğu belirtilen cami avlusuna caminin eteklerinde kurulu olduğu ormanlık tepeden odun taşıdığı, Mevlana'nın Tapduk Emre'yi ziyarete geldiğinde Yunus'un dağdaki dut ağacından dut topladığına dair anlatılar mevcuttur.



**Fotoğraf 2.** Tapdık Köyü Camii avlusunda sağda Yunus Emre ve ileride parmaklıklı alanda Tapduk Emre mezarları

### 3. Aksaray (Ortaköy ilçesi Reşadiye köyü Ziyarettepe)

13-16 Eylül 2018 tarihlerinde gerçekleşen araştırma neticesinde Ziyarettepe’de bulunan Yunus Emre mezarının Aksaray’ın Ortaköy ilçesine bağlı Sarıkaraman kasabası Reşadiye köyü sınırları içinde kaldığı tespit edilmiştir. Sarıkaraman kasabasına birkaç km uzaklıkta olan Ziyarettepe denilen epeyce yüksek bir yerde bulunan Yunus Emre mezarından Tapdık köyü ve Hacı Bektaş’ın görüldüğü bölge halkı tarafından belirtilmektedir. Yunus Emre’nin buğday istemek için Hacı Bektaş’a gitmesiyle ilgili menkıbeye uygunluğu nedeniyle bu mezarın Hacı Bektaş’a ve Tapdık köyündeki Tapduk Emre’ye yakın olması halkın Yunus’u burada sahiplenmesindeki delilini oluşturmaktadır. Yanları açık ve üstü kapalı bir kubbenin altında Yunus Emre’nin mezarı bulunmaktadır. Ayrıca bu tepeye Sevgi Dağı ismi verildiği, Aksaray ve Kırşehir illeri tarafından ortak yaptırıldığı alanın bazı yerlerine yerleştirilmiş taşlardaki yazılardan anlaşılmaktadır. Tepe ağaçlarla donatılmış, bir çevre düzenlemesiyle külliye hâline getirilmeye çalışılmıştır. Alanda bir cami, adak kesim yerleri, etkinlikler için bir tribün ve ziyaretçilerin dinlenebilmesi için kamelyalar bulunmaktadır. Burada her yıl eylül ayının farklı tarihlerinde Aksaray ve Kırşehir illeri sırayla Yunus Emre’yi anma etkinlikleri düzenlenmektedir. Tepeden aşağıya inildiğinde düzlük bir alanda Yunus Emre Çilehanesi isimli bir yapı yer almaktadır. Tek kattan oluşan bu yapıda Yunus Emre’nin yaşadığına ve inzivaya çekildiğine inanılmaktadır. Çilehanenin içi otantik bir şekilde döşenmiş ve ziyarete açıktır. Bu mezar yerinin bir rüya sonucu keşfedildiği, mezarın şimdiki yerine önceki yerinde yaşanan toprak kaymaları sonucu taşındığına dair anlatılar, Yunus Emre hakkında memoratlar ve bilindik menkıbeler anlatılmaktadır. Mezar etrafında duanın kabul olması için adak adama ve yağmur duası gibi ritüeller gerçekleştirilmektedir.



**Fotoğraf 3.** Ziyarettepe’deki Yunus Emre mezarı

### 4. Bursa (Yıldırım)

19-23 Nisan 2018 tarihlerindeki çalışmada Bursa’nın merkez ilçesi olan Yıldırım’ın Karamazak Mahallesinde kendini çevreleyen üç apartmanın boşluğunda bulunduğu tespit edilen mezarın girişinde “Âşık Yunus Türbesi” levhası bulunmaktadır. Az sayıdaki ziyaretçi ve Mahalle sakinlerinin görüşlerinden hareketle Bursa halkının burayı Yunus Emre’den ziyade Âşık Yunus’un mezarı olarak sahiplendikleri söylenebilir. Ayrıca türbenin Bursa’nın merkezinde bulunmasına rağmen sakin bir sokaktaki üç apartmanın boşluğunda sıkışık bir mekânda kalması nedeniyle halkın bu mezardan haberdar olmadığı dolayısıyla da bir kültür üretimi olmadığı görülmüştür.



**Fotoğraf 4.** Bursa'daki Aşık Yunus, Yunus Emre ve Tapduk Emre mezarları

### 5. Eskişehir (Mihalıççık)

Yunus Emre'den bahseden en eski yazılı kaynaklara "Sivrihisar yakınlarındaki Sarıköy'de" diye kaydedilen mezar yeri, araştırmacılar tarafından Eskişehir'in Sivrihisar kazasındaki Sarıköy olarak yorumlanmıştır. Değişen ilçe sınırları ve yer isimleri ile bu yer şimdi Eskişehir'in Mihalıççık ilçesine bağlı Yunus Emre Mahallesinde bulunmaktadır. Söz konusu mezar yeri Ankara-Eskişehir tren hattında olmasına bağlı olarak yaşanan bazı olağanüstü olaylar ve Yunus'un bazı kişilerin rüyalarına girmesi nedeniyle 6 Mayıs 1949 tarihinde ve 1970 yılında iki kez yer değiştirmiştir. Her yer değişiminden sonra eski mezar yeri aynı şekliyle muhafaza edildiğinden mekânda en eskisinden en yenisine üç mezar yeri mevcuttur. Bir külliye olan mekânda içinde eski devirlere ait birkaç eşyanın ve Yunus'un mezarının Eskişehir'de olduğunu kaydeden evrakların sergilendiği küçük bir kültür evi ve cami, gelenleri ağırlamak üzere kıl çadırdan bir kafeterya bulunmaktadır. Yunus Emre Mahallesinin bitişiğinde bulunan külliye, ağaçlık bir alanda bulunmakta ve etrafta ziyaretçiler için dinlenme alanı olarak kamelyalar yer almaktadır. Yunus Emre'nin ilk mezar yerinden ikinci mezar yerine giden yol üzerinde bir çeşme de mevcuttur. Ziyaretçiler bu çeşmenin suyunu kutsal kabul edip içmekte ve yanlarında götürmektedirler. 6 Mayıs 1949 tarihinde ilk mezar yerinin taşınması esnasında bölgeye insan akını yaşandığı ve yöre halkının gelenleri ağırladığı anlatılmaktadır. O günden bugüne devam ettirilerek bir gelenek hâlini alan bu etkinlik, Yunus Emre Anma Günü olarak her yıl 6 Mayıs'ta düzenlenmektedir. Bölge halkı ve bölge dışından pek çok insanın katılımıyla gerçekleşen bu etkinlikte protokolün yaptığı konuşmalar, söylenen ilahiler, okunan mevlit ve katılımcılara ikram edilen Yunus Aşı ile Yunus Emre anılmaktadır. 6 Mayıs'ın aynı zamanda Hıdırellez olması nedeniyle etkinliğe gelenler hem Yunus Emre'yi anmakta hem de Külliye etrafındaki ormanlık alanda piknik yapmaktadır. Yunus Emre mezarında ilk mezar yerinden başlayarak üçüncü mezar yerine doğru ziyaret sırası takip edilmesi ve bugün sadece yük taşımacılığı yapan trenlerin mezar yanından geçerken düdükleleriyle Yunus Emre'yi selamlaması bir gelenek olmuştur. Burada Yunus Emre'ye ait yaygın menkıbelerin yanında mezar yerinin değişimi sırasında yaşanan olağanüstü olaylarla ilgili pek çok anlatı bulunmaktadır.





**Fotoğraf 4.** Eskişehir’de Yunus Emre’nin ilk mezar yeri



**Fotoğraf 5.** Eskişehir’de Yunus Emre’nin ikinci mezar yeri



**Fotoğraf 6.** Eskişehir’de Yunus Emre’nin anıt mezarı

## 6. Erzurum (Palandöken)

Alan araştırmasında Erzurum'un Palandöken ilçesinin Tuzcu köyü mezarlığında yöre halkının Yunus Emre ve Tapduk Emre'ye ait olduğuna inandığı iki mezar yeri tespit edilmiştir.



**Fotoğraf 7.** Erzurum'daki Yunus Emre ve Tapduk Emre mezarlarının iç görünümü

Yunus Emre ve Tapduk Emre'nin isimlerinin yazılı olduğu mezar taşlarında Yunus Emre ve Tapduk Emre'nin ölüm tarihlerinin aynı yazıldığı görülmüştür. Köy halkının inancına göre bu iki şahsiyet aynı zamanda ölmüş ve yan yana gömülmüşlerdir. Yunus Emre'nin mezar taşının Tapduk Emre'ye doğru eğilmiş olması ise Yunus Emre'nin hocasına olan saygısı olarak yorumlanmaktadır. Köy halkı tarafından mezar etrafında anlatılan pek çok menkıbe bulunmaktadır. Yunus Emre ve Tapduk Emre'yi anmaya yönelik özel bir etkinliğin ve mezar etrafında oluşturulmuş bir çevre düzenlemesinin olmadığı görülmüştür.

## 7. Isparta (Keçiborlu)

11-13 Temmuz 2019 tarihlerinde bölgede yapılan çalışmada Keçiborlu ilçesinin Hamam Sokağında bulunan ve kapısında Yunus Emre Türbesi tabelası asılı bir türbe tespit edilmiştir. Küçük bir yapıdan oluşan türbenin içinde bir sanduka bulunmaktadır. Yöre halkıyla yapılan görüşmelerde bu türbeyle ilgili pek bilgi alınamamıştır. Bu türbe belediye tarafından Şeyh Şikem Türbesi olarak kayda geçmiştir. Ancak türbe isminde herhangi bir değişiklik yapıldığı gözlemlenmemiştir.



**Fotoğraf 8.** Keçiborlu'daki Yunus Emre mezarının iç görünümü

## 8. Isparta (Gönen)

Yazılı kaynaklarda Isparta'nın Keçiborlu, Uluborlu ve Eğirdir ilçelerinde bir Yunus mezarı olduğu bilgisi mevcutken, yapılan araştırmada Isparta'nın Gönen ve Güneykent ilçelerinde de birer Yunus mezarı olduğu bilgisi tarafımızca ilgili belediyelerden öğrenilip yerinde teyit edilmiştir. Gönen'de Yunus Emre, Tapduk Emre, Balım Sultan ve Şeyh Saadetin aynı türbe içinde sandukaları bulunan isimlerdir. Türbe, Gönen'in Pazar Mahallesi'ndeki bir ormanlık mevkidedir. Alanda bir tribün, yemek pişirmek için küçük bir alan ve Yunus Emre'nin heykeli bulunmaktadır. Yöre halkı Bursalı İsmail Hakkı'nın Keçiborlu için söylediklerini büyük bir su birikintisi olarak yorumlamakta ve bu su birikintisinin Gönen bataklığı olduğuna böylece Yunus Emre'nin mezarı olarak Gönen'i tarif ettiğine inanmaktadır. Her yıl haziran ayının son cumartesi gününde Yunus Emre'yi Anma ve Aşure Günü etkinliklerinin yapıldığı, belediye tarafından bildirilse de 2019 Temmuz ayında bölgede yaptığımız araştırmada o yıl böyle bir etkinliğin düzenlenmediğini öğrendik.



**Fotoğraf 9.** Gönen'deki Yunus Emre ve Tapduk Emre mezarının dış görünümü



**Fotoğraf 10.** Gönen'deki Yunus Emre ve Tapduk Emre mezarının iç görünümü

### 9. Isparta (Güneykent)

Böcüzade ve Bursalı İsmail Hakkı'nın Yunus Emre mezarı hakkında yazdıklarını Güneykent'in eski ismi Emirler Geresini olarak yorumlayan Güneykentliler, Yunus Emre'nin mezarının burada bulunduğu inanmaktadır. İlçe mezarlığında etrafı demir parmaklıklarla çevrili, mezar taşı bulunmayan ancak birkaç eski taş kümesiyle çevrili bir mezar Yunus Emre'ye ait olarak bilinmektedir. Mezarın baş kısmına Yunus Emre'nin odun taşıdığını simgeleyen birkaç odunun sarılı olduğu bir balya konulmuştur. Mezarlığa giden yola Derviş Yolu ismi verilmiş, mezar etrafına Yunus Emre'nin sözlerinin yer aldığı tabelalar konulmuştur. Mezarlığın biraz ilerisinde ise Yunus Emre Kültür Parkı mevcuttur. Güneykent Gül Hasatı Festivali'nde toplu olarak Yunus Emre'nin mezarı ziyaret edilmektedir.



Fotoğraf 11. Güneykent'teki Yunus Emre mezarı

Yazılı kaynaklarda Isparta'nın Eğirdir, Uluborlu ve Keçiborlu ilçelerinde Yunus Emre'ye ait mezar yeri olduğu bilgisi kayıtlı olmasına rağmen yapılan araştırma sonucunda Eğirdir ve Uluborlu ilçelerinde bir zamanlar bir mezar yeri varsa bile şuan fizikî bir mezar yerinin olmadığı bilgisi edinilmiştir. Keçiborlu ilçesinde yer alan ve ilgili belediyenin Şeyh Şikem'e ait olduğunu bildirdiği mezar hakkında da yöre halkının pek bir bilgisi olmadığı tespit edilmiştir. Yazılı kaynaklarda yer almamasına rağmen bölgede yapılan alan araştırması sonucunda Gönen ve Güneykent ilçelerinde Yunus Emre'ye ait olduğuna inanılan mezar yerlerinin varlığı tespit edilmiştir.

### 10. Karaman (Merkez)

Karaman'da yaptığımız araştırmaya göre Karaman'ın merkez ilçesi Kirişçi Mahallesi'nde bulunan Yunus Emre Camii bitişiğinde Yunus Emre'ye, Tapduk Emre'ye ve Yunus Emre'nin oğlu ve kızına ait olduğuna inanılan 4 mezardan oluşan bir türbe mevcuttur. Türbe ve caminin bulunduğu alanda eskiden Yunus Emre'ye ait bir tekke ve zaviyenin bulunduğu belirtilmektedir. Çeşitli yıllarda yapılan yol çalışmaları nedeniyle yıkılan zaviyenin yerinde şuan sadece bir cami, türbe ve park alanı bulunmaktadır. 9-13 Mayıs 2018 tarihinde yapılan araştırmada Karaman'da Yunus Emre'nin kirişçilik yaptığının kabul edildiği ve kendisinin Kirişçi Baba olarak da tanındığı öğrenilmiştir. Türbe yanındaki cami halk tarafından Kirişçi Camii olarak da bilinmektedir. Öte yandan Kirişçi Baba olarak bilinen Yunus Emre'nin tekkesinde babadan oğula geçen şeyhliğin bulunduğu ve son şeyhin torunlarının hâlâ hayatta oldukları öğrenilmiş ve kendileriyle görüşülmüştür. Karaman'da diğer illerdeki Yunus Emre biyografisinden farklı bir bi-

yografi vardır. Buna göre Yunus Emre'nin Hacı İsmail isimli babası veya dedesi, Karaman'nın Yeşildere köyünde yaşamış, Yunus da daha sonra şeyh ve kirişçi olarak Karaman'daki dergâhta bulunmuştur. Kendisi ilim tahsili gören Arapça ve Farsça dillerine hâkim birisidir. Burada Yunus Emre'nin Tapduk Emre'yle aralarında geçen yaygın menkıbeleri anlatılmamakta ve doğruluğu da kabul edilmemektedir. Bu yönleriyle Karamanlı Yunus Emre farklı bir özellik arz etmektedir.



**Fotoğraf 12.** Karaman'daki Yunus Emre ve Tapduk Emre mezarının dış görünümü



**Fotoğraf 13.** Karaman'daki Yunus Emre ve Tapduk Emre mezarının iç görünümü

Yunus Emre'nin türbesi bir gelenek olarak hac öncesi ziyaret edilmekte ve mekânda her yıl 9-13 Mayıs tarihleri arasında Türk Dil Bayramı ve Yunus Emre Anma Etkinlikleri adı altında Yunus Emre çeşitli konuşmalarla anılmakta, etkinliğin son günü ise Yunus Emre Camii avlusunda Yunus Emre Hoşgörü Sofrası kurulmaktadır.

### **11. Konya (Doğanhisar)**

6-10 Ağustos 2018 tarihinde yapılan alan araştırmasında Konya'nın Doğanhisar ilçesine bağlı bugünkü adı Kocaş Mahallesinde Yunus Emre ve Tapduk Emre'ye ait olduğuna inanılan mezarlar tespit edilmiştir. Aynı köy içinde yer alan iki mezar Afyon/Sandıklı'da olduğu gibi birbirlerine az bir mesafe ile konumlanmıştır. Tapduk

Emre'nin mezarı 7-8 metre uzunluğunda üzeri açık etrafı çevrili bir şekildedir. Bir iki sokak ileride bulunan Yunus Emre'nin mezarının bulunduğu yerde eski taşlı başka mezarlar da bulunmaktadır. Eski bir caminin avlusunda Yunus Emre'ye ait olduğu kabul edilen eski mezar taşlı bir mezar ile yanında Muhammed Bin Fadıl isimli bir zatın mezarı mevcuttur. Caminin kubbesi ve minaresi sonradan yapılmış olup, camii yapımında Romalılardan kalma eski taşların kullanıldığı gözlemlenmiştir. Caminin sağ köşesinde bir dilek taşı bulunmaktadır. Caminin arkasında kalan kısımda yıkık bir yapının olduğu görülmüş ve yöre halkından buranın bir değirmen olduğu öğrenilmiştir. Halk değirmen kalıntısı ve caminin varlığını Tapduk Emre'nin dergâhı olarak yorumlamaktadır. Ayrıca aynı Mahallede Tapduk Emre'nin mezarının bulunmasını da Yunus Emre'nin mezarının Konya'da olmasına delil olarak kabul etmektedirler. Eski belediye başkanı ile yapılan görüşmede birkaç defa Yunus Emre adına etkinlik düzenlendiğini ancak her yıl etkinliğin yapılamadığını öğrendik. Burada Yunus Emre'yle ilgili bilindik menkıbeler anlatılmakla birlikte henüz ritüel boyutunda gelenekler oluşmadığı gözlemlenmiştir.



**Fotoğraf 14.** Konya'daki Yunus Emre mezarı

## **12. Manisa (Kula)**

Yunus Emre ile birlikte Tapduk Emre mezarının bir arada bulunduğu illerden bir diğeri de Manisa'dır. 10-15 Haziran 2018 tarihinde Manisa'daki alan araştırmasında Kula'nın Emre köyü mezarlığında Tapduk Emre'ye ait bir türbe ve türbenin ayakucunda Yunus Emre'ye ait bir mezarın halk tarafından sahiplenildiği görülmüştür. Tarihî bir yapı olan küçük türbe içinde sarıklı bir mezar taşıyla Tapduk Emre mezarı etrafı demir parmaklıklarla çevrili durumdadır. Türbeden dışarı çıkıldığında solda yine sarıklı ve balta resmi kabartmalı bir mezar taşına sahip Yunus Emre mezarı mevcuttur. Sağda ise Tapduk Emre'nin ailesinden ve türbeye türbedarlık yapmış aileden kimselerin mezarları bulunmaktadır. Bu hâliyle türbe köy mezarlığından bir duvar ile ayrılmış kendine ait bir mekân oluşturulmaya çalışılmıştır.

Geleneksel olarak her yıl Kadir Gecesi türbe alanında iftar yapıldığı, iftardan sonra tüm gece ibadet etmek isteyenlerin türbe mekânını doldurduğu yetkililerden öğrenilmiştir. Alan çalışması da bilinçli olarak 2018 yılının Kadir Gecesi'ne denk getirilmiş; fakat

mekânda devam eden yenileme çalışması nedeniyle etkinlikler o yıl Kula merkezinde gerçekleştirilmiştir. Ancak Kadir Gecesi'nin olduğu gün türbeye il dışından pek çok ziyaretçi geldiği gerek Kula gerekse yöre halkının burayı sahiplendiği gözlemlenmiştir. Türbede yapılan bir başka geleneksel uygulama ise Emre köyü halkının Arife Günü köydeki tarihî Carullah Bin Süleyman Camii'nde kılınan ikinci namazından sonra toplu olarak mezarlığa gitmesi ve burada okunan dualarla önce Tapduk Emre ve Yunus Emre mezarlarını ziyaret ettikten sonra herkesin kendi aile mezarlarını ziyaret etmesidir. Ayrıca askere gidecek gençler Yunus mezarını ziyaret edip mezarından bir avuç toprağı yanlarında kendilerini korumak amacıyla götürürler, sağ salim döndüklerinde kurban kesip aldıkları toprağı geri mezara bırakırlar. Bunun yanında çocuğı olmayan çiftler türbeye adanmaya gelmekte ve köyden bilge bir kadın eşliğinde yapılan bazı uygulamalar sonucu çocuğı olanlar türbede adak kesip dağıtmaktadırlar. Oğılu olan Yunus Emre, kızılı olan Tapduk Emre'nin karısının adı Fatma'yı çocuklarına isim olarak vermektedirler. Bunların dışında türbe etrafında yapılan pek çok ritüel bulunmaktadır.



**Fotoğraf 15.** Manisa'daki Tapduk Emre ve Yunus Emre mezarlarının dış görünümü



**Fotoğraf 16.** Manisa'daki Yunus Emre mezarı

Köy halkı Yunus Emre'nin köyde şu an var olmayan Tapduk Emre dergâhına köy yakınlarındaki Yılançık isimli bir dağdan odun kesip geldiğine, bu yüzden mezarında balta simgesinin bulunduğu ve *Vilayetname*'de anlatılan menkıbeye uygun şekilde Yunus Emre'nin hocasının eşliğinde yattığına inanmaktadır. Kula Belediyesi'nin de türbeye sahip çıktığı, mekânı daha kullanışlı hâle getirmeye ve etkinlikler için güzelleş-

tirmeye çalıştığı görülmüştür. Ayrıca belediye, köy halkından nesiller boyu bu türbeye türbedarlık yapmış aileden gelen bir kişiyi türbe görevlisi olarak tayin etmiştir. Görevli, ziyaretçilere Tapduk Emre ve Yunus Emre'yi anlatmakta, türbe hakkında bilgi vermektedir.

### 13. Ordu (Ünye)

Yunus Emre'ye ait olduğu belirtilen mezarlar genelde İç Batı Anadolu ve İç Anadolu bölgesindeki illerde yaygınlık göstermektedir. Bunlara ilave olarak Karadeniz bölgesinde Ordu ilinde Yunus Emre'ye ait bir mezar yeri bulunmaktadır. 25-29 Ağustos 2018'de alanda yapılan çalışmada söz konusu türbenin, Ordu'nun Ünye ilçesi Saca Mahallesi'ne ait bir mezarlıkta olduğu görülmüştür.



**Fotoğraf 17.** Ordu'daki Yunus Emre Türbesi'nin iç görünümü

Mahalleye hâkim bir tepede yer alan mezarlıkta adına Tasavvuf Yolu ismi verilen bir yoldan türbeye ulaşılmaktadır. Yol boyu Yunus Emre'nin şiirlerinin yazılı olduğu tabela ve banklar mevcuttur. Yolun sonunda kubbeli ve etrafı kapalı bir yapı içinde Yunus Emre'nin mezarı vardır. Türbe içinde Yunus Emre'ye ait olduğuna inanılan bir sanduka demir parmaklıklarla çevrilidir. Parmaklıkların dışındaki alanı ise ziyaretçiler dua ve ibadet etmek için kullanmaktadırlar. Mezarlığa girişte bir cami ve ziyaretçilerin dinlenmesi için kamelyalar mevcuttur. Bir restoran ve çay ocağının da bulunduğu alan Yunus Emre Türbesi ve Külliyesi olarak adlandırılmaktadır. Bu alan içinde hoparlörden Yunus Emre'nin ilahi ezgileri dinletilmektedir. Burada Yunus Emre, Ünye halkı tarafından “Şeyh Yunus” veya “Şehnuz” olarak adlandırılmaktadır. Hatta türbenin bulunduğu tepe Şehnuz Tepesi olarak da bilinmektedir. Ordu'da mayıs ayında düzenlenen sempozyumlarla Yunus Emre anılmaktadır. Türbe etrafında yapılan özel bir etkinlik hakkında bilgimiz bulunmamasına karşın Ünye halkının mevlit okutmak ve yemek dağıtmak için Yunus Emre Külliyesindeki camiyi tercih ettikleri gözlemlenmiştir.

Türkiye'nin pek çok ilinde hatta bazı illerin birden fazla yerinde bağlam tarafından Yunus Emre'nin mezarı olarak kabul edilen mekânlar mevcuttur. Yazılı kaynaklara kaydedilen Yunus Emre mezarlarını alfabetik sırayla zikretmek gerekirse: Afyon (Sarıdökü ve İhsaniye ilçeleri), Aksaray (Tapduk köyü ve Ziyarettepe), Balıkesir, Bolu, Bursa, Eskişehir, Erzurum, Isparta (Keçiözümlü, Uluborlu ve Eğirdir ilçeleri), İzmir, Karaman, Konya, Manisa, Ordu ve Sivas'tır (Erdoğan Aksu, 2021: 29-30). Literatüre 18 Yunus Emre mezarı kaydedilmiştir. Bunlardan Balıkesir, Bolu, Isparta'nın Eğirdir ve



Uluborlu ilçeleri, İzmir ve Sivas'ta bir mezar bulunmadığını ilgili belediyelerle yapılan telefon görüşmeleri sonucu öğrenmiş bulunmaktayız. Söz konusu yerlerle ilgili detaylı incelemeler yapılmadan herhangi bir kaynaktaki yanlış bilginin diğer kaynaklarda da kullanıldığı, böylece gerçekte var olmayan bir yerle ilgili birden fazla kaynaktan bilgi bulunduğu görülmektedir. 2017-2019 yılları arasında Yunus Emre'ye ait olduğuna inanılan Afyon (Sandıklı ve İhsaniye ilçeleri), Aksaray (Tapduk köyü ve Ziyarettepe), Bursa, Eskişehir, Erzurum, Isparta (Keçiborlu, Gönen ve Güneykent), Karaman, Konya, Manisa ve Ordu illerinde olmak üzere toplam 14 yerde alan çalışması yapılmıştır. Ayrıca alan araştırması neticesinde, Yunus Emre mezarları arasında literatüre geçmesine rağmen Afyon'un İhsaniye ilçesinde Yunus Emre'ye ait bir mezar olmadığı tespit edilmiştir. Öte yandan daha önce herhangi bir kaynaktan yer almamasına rağmen Isparta'nın Gönen ve Güneykent ilçelerinde Yunus Emre'ye atfedilen iki mezar yeri yapılan alan çalışması sonucu tespit edilmiş ve kayda geçirilmiştir.

Yunus Emre'nin mezarının bulunduğu iddia edilen pek çok yerde Tapduk Emre'nin mezarına da rastlanılmıştır. Hatta Yunus Emre'nin gerçek mezarı iddiaları için en önemli kanıtlardan biri Tapduk Emre'nin mezarının varlığı olmuştur. Afyon (Sandıklı), Aksaray (Tapduk köyü), Bursa, Erzurum, Isparta (Gönen), Karaman, Konya ve Manisa Yunus Emre ile birlikte Tapduk Emre'nin mezarının da bulunduğu inanılan yerlerdir. Böylece Yunus Emre mezarının bulunduğu 13 yerden 8'inde Tapduk Emre'nin de mezarı olduğu bilgisi Tapduk Emre literatüründe yerini almıştır.

Mekânı sözle iletişim boyutu açısından değerlendiren İlhan (2018: 112), mekânın sözlü iletişimi mümkün kılan yönüne dikkati çekmiştir. Buna göre iletişimin sözle olması mekânların önemini arttırmış hatta mekânların kutsal olmalarına zemin hazırlamıştır. Yunus Emre'nin tarihsel bir kişilikten çok bir anlatı kahramanı olması Yunus Emre etrafında oluşan belleği sözlü kültüre dayandırmıştır. Sözel belleğin korunması hatırlama ve tekrarlamaya bağlıdır. Bu nedenle Yunus Emre belleğini korumak isteyen halk, Yunus Emre mekânlarına sahip çıkmaktadır. Bu sahipleniş çoğu zaman hemşehrilik iddiaları şeklinde gerçekleşmektedir. Yunus Emre'ye ait bir mekâna sahip olmak Yunus Emre'ye ait belleğin de sahibi olmak anlamını taşımaktadır.

Ali Duymaz'a göre Yunus'a isnat edilen kabirler için iki boyutta bir bellek aktarımından söz edilebilir. Bunlardan biri "sözel aktarım" olarak menkıbeler; diğeri ise bu menkıbelerle yakın ilişkisi bulunan somut mekân yani, medfen isnat etmedir. Sözel bir kültürün somutlaşmasının sadece yazıyla gerçekleşmediği bir mezarın da bir efsaneyi, anlatıyı hatırlatıcı rol oynayabildiğini belirtmektedir (2019: 15). Elbette Yunus Emre kültürel belleğine Türkiye'nin farklı yerlerinde bulunan mezarları ve burada oluşan yeni anlatıları eklemek gerekir. Yunus Emre anlatılarının yerleşmesi ve her mekânın kendine özgü yeni anlatısını üretmesi halk belleğinin Yunus Emre'ye ait bu belleği hafızasına kaydetme ve saklama eylemi olarak okunmalıdır. Yani Yunus Emre'yi ve ona ait her şeyi benimseyip sahiplenen halk, aslında anlatılar vasıtasıyla kendi kültürel belleğini oluşturmakta, korumakta ve aktarmaktadır. Anlatının yaşadığı bu yerleşme hadisesi halk belleği tarafından yapılmaktadır. Manisa'daki Yunus Emre ve Tapduk Emre mezarlarının konumlanışlarını "Bizim Yunus" menkıbesine dayandırdığı bildirisinde Duymaz (2019: 16), Yunus'un şeyhinin eşliğinde yatmasının "mimetik (taklidi) bellek"te bir davranış biçimini kodladığını ifade etmektedir. Bu konumlanış, haddini tayin etme ve bilme, büyüklere saygı gibi toplumsal ve ahlâkî değerlerin kültürel bellekte yerini alıp nesilden nesile aktarılmasını sağlamada önemli bir rol üstlenir. Böylece birbirinden farklı mekânlarda oluşan yeni anlatılar ve bu anlatılara bağlı olarak inşa edilen mekânlar Yunus Emre geleneğinin kültürel bellek yoluyla devamını mümkün kılmakta-

dır. Aynı zamanda her anlatılıştta kültürel belleği sürekli yeniden inşa ederek kuşaktan kuşağa aktarımını da sağlamaktadır.

Yunus Emre mezarlarındaki bellek aktarımının üçüncü boyutunu da ritüeller oluşturmaktadır. Assmann'a göre kültürel belleğin gelecek kuşaklar için canlı tutulması hatırlama ile mümkündür. Hatırlama sayesinde kültürel belleğin devamı sağlanabilir ve kuşaktan kuşağa aktarımı yapılabilir. Kültürün aktarımında hatırlama eylemi “tekrarlama, yorumlama ve canlandırma” pratikleriyle çalışmaktadır (2015: 98). Bu pratikler de kültürel belleğin ritüel boyutunda gözlemlenebilir. “Ritüeller, grubun kimliğini koruyucu bilginin sürekliliğini garanti ettiği sürece, kültürün yeni kuşaklara aktarılması süreci, tekrarlama biçiminde yaşanır. Ritüelin yapısı, belli bir düzenin mümkün olduğu kadar değişmeden yeniden üretimini gerektirir.” (Assmann, 2015: 99). “Toplumlar Nasıl Anımsar?” diye sorduğu kitabında Connerton, buna “törenler” diye cevap verir. Onun savına göre “geçmişin imgeleri ve geçmişin anımsanan bilgileri (törenselleşebilecek) uygulamalarla (performans) taşınıp sürdürülmektedir.” (2014: 12). Kültürel bellek aktarımının anlatı ve mekândan sonraki şekli Assmann ve Connerton'a göre ritüel yoluyla gerçekleşmektedir. Ritüel, “tekrarlama” ve “canlandırma” özellikleriyle hafızayı canlı tutarak belleğin yaşatılmasını sağlar. Belirli zaman aralıklarıyla sürekli tekrara bağlı olan uygulamalar belleğin sürekli hatırlanmasına yardımcı olarak devamını mümkün kılar. Yunus Emre'ye ait mekânlarda da bellek aktarımının boyutlarından biri törenselleşmiş uygulamalardır. Daha çok anma günü etkinlikleri olarak gerçekleşen bu törenler, her yıl tekrarlanarak Yunus Emre belleğini yaşatma konusunda önemli bir misyona sahiptirler. Yunus Emre'nin mezarının bulunduğu şu illerde her yıl düzenli bir şekilde anma günü etkinlikleri düzenlenmektedir: Eskişehir, Manisa, Karaman, Aksaray (Ziyarettepe) ve Ordu. Diğer illerde ise bu etkinlikler düzenli bir şekilde yapılmamaktadır. Connerton, toplumsal belleğin ancak uygulamalı olan anma günü etkinliklerinde bulunabileceğini bunun da alışkanlık edinme kavramı düşünülmeden olmayacağını belirtmektedir (2014: 13). Uygulamanın yılın belli dönemlerinde hatta yılın hep aynı dönemlerinde olması elbette yöre halkı için bir alışkanlık haline gelmiş olmalıdır. Eskişehirli için 3-6 Mayıs, Manisalı için her yılın Kadir Gecesi, Karamanlı için 9-13 Mayıs, Aksaraylı için Eylül ayı, Ordulular içinse Mayıs ayı belleklerinde Yunus Emre anma günü olarak kodlanmış ve bu tarihler yılların getirdiği bir alışkanlık olarak sürdürülmüştür. Yunus Emre belleğini düzenli bir şekilde yaptıkları törenselleşmiş anma günü etkinlikleriyle tekrarlayan mekânlarda Yunus Emre'yi sahiplenme ve hemşehrilik iddialarının daha kuvvetli bir şekilde sürdürüldüğü görülmüştür. Çünkü belli bir mekân ve zaman diliminde gerçekleşen ritüel, zaman ve mekân birtelliği ile halk belleğine Yunus Emre'yi hatırlatıp bu geleneğin sürdürülmesini mümkün kılar. Böylece ritüel sayesinde hem halk belleği tekrar canlanır hem de kimlik ve aidiyet duyguları bir kez daha vurgulanır. Anma günü etkinliklerini belediye bütçesinin uygun gördüğü zamanlarda ve düzensiz tekdüze bir biçimde gerçekleştiren mekânlarda Yunus Emre belleğinin özellikle genç kuşaklarda zayıf olduğu gözlemlenmiştir.

“Bir hatırlama pratiği” (Murtezaoğlu, 2012: 347) olan bu türden etkinlikler Yunus Emre belleğini gelecek kuşaklara aktarma görevi üstlenmektedirler. Anma günlerinde Yunus Emre'yle ilgili protokol konuşmalarının yapılması, dünya görüşü ve felsefesinin yansıdığı ilahilerin seslendirilmesi, Yunus Emre menkıbelerinin anlatılması, okunan Kuran ve mevlidin Yunus Emre'nin ruhuna bağışlanması, mezarı başında bir araya gelen topluluğun dua etmesi ve Yunus Emre adına yemek verilmesi gibi pek çok uygulamayla Yunus Emre'ye ait kültürel bellek hatırlanırken aynı zamanda genç kuşaklara aktarılır.

Beverly J. Stoltje'ye göre festival, "grup mirasının ifade edilmesi aracılığıyla grup kimliğinin dışavurumudur." (2009: 334). Yunus Emre anma günlerinde yapılan etkinlikler de Yunus Emre'nin mezarıyla birlikte belleğine de sahip çıkan halkın "Bizim Yunus"unu ifade yoluyla kendi kimliğini dışa vurmasıdır. Kimliği ifade yoluyla dışavuruluşun takvimsel bir döngüde gerçekleşmesi de ister istemez kültür aktarımını beraberinde getirmektedir.

Yunus Emre mezarları çoğu zaman türbe olarak anılan birer kutsal mekândırlar. Bu yönleriyle anma günleri dışında da insanların ziyaret amacıyla gittikleri yerlerdir. Türbe ziyaretlerinin bir parçası olan dilek dileme ve kurban kesme gibi pratiklerin "her biri bir hatırlama, yeniden canlandırma ve pekiştirme eylemidir."(Kayhan Kılıç 2017: 188-189). Yunus Emre'ye ait mezar yerlerinde bu türden ziyaretlerin yapıldığı görülmektedir. Dilek dileme, kurban kesme, yemek dağıtma, çocuk isteme gibi ritüellerin yapıldığı ya da yapılabildiği mezar yerlerinde Yunus Emre belleğinin daha kuvvetli bir şekilde yaşatıldığı söylenebilir. Örneğin Manisa'da bulunan Tapduk Emre ve Yunus Emre türbesine çocuğu olmayanlar bağlanmakta, çocukları olduktan sonra türbeye gelerek kurban kesip dağıtmaktadırlar. Askere gidecek olan gençler Yunus Emre'nin mezarından aldıkları toprakla askere giderlerse sağ salım geri döneceklerine inanmakta, geldikten sonra toprağı mezara geri bırakmaktadırlar. Yürüyemeyen çocukların ayak bağları türbe avlusunda kesilmektedir. Bunlar gibi pek çok uygulamanın yapıldığı bu türbede Yunus Emre belleği tekrarlanarak pekiştirilmektedir. Bu şekilde ritüeller grubun kimliğini koruyan bilginin sürekliliğini garanti etmekte ve tekrarlanma sayesinde kültürün gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmaktadır (Assmann, 2015: 99). Bu türden ritüel uygulamaların çoğunun resmî kurumlar tarafından yasaklanmış olduğunu da belirtelim. Önceleri canlı bir şekilde varlığından bahsedilen ritüellerin artık yasaklandığı için yapılamadığı böylece unutulduğu yapılan alan çalışmasında tespit edilmiştir. Ritüellerin yasaklarla engellendiği ve unutturulduğu mekânların Yunus Emre kültürel belleğinin canlılığını yitirdiği ve gelecek kuşaklara aktarımının yapılamadığı yerler olduğu da belirtilmelidir.

Sonuç olarak 2017-2019 yılları arasında yapılan araştırma ve incelemelerin sonucunu içeren bu bilgilerin gelecekte değişmeden aynı kalması elbette beklenemez. Halkın belleğine başvurularak oluşturulan verilere dayanan ve bugün için güncel olan bilgiler ilerleyen zamanda sözlü kültürün doğası gereği güncelliğini kaybedebilir veya değişebilir. Halk hafızası gelecekte yeni Yunus Emre mezarları üretebileceği gibi bugün var dediğimiz mekânları da unutabilir. Belleğin mayalanmasına uygun koşulların sağlandığı bir mekânın varolması hem belleğin oluşmasını hem de kuşaktan kuşağa aktararak yaşatılmasını garanti eder. Yunus Emre mezarları da birer hafıza mekânı olarak Yunus Emre belleğinin anlatı ve ritüel yoluyla yaşatıldığı yerlerdir. Yunus Emre'ye ait belleğin aktarılabilirdiği dolayısıyla yaşatılabildiği ve halk belleğinde "Bizim Yunus" geleneğinin oluşturulabilirdiği her mekân, Yunus Emre'yi çağlar ötesine taşımaktadır.

#### NOTLAR

1. Köprülü, M. F. (1913a). "Yunus Emre", Türk Yurdu, C. IV, nr. 43, 27 Haziran 1329 (10 Temmuz 1913) ve Köprülü, M. F. (1913b). "Yunus Emre-Âsârı", Türk Yurdu, C. V, nr.51, 13 Teşrinievvel 1329 (30 Ekim 1913).
2. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erdoğan Aksu, Hilal (2021). Çok Mekânlılık Bağlamında Yunus Emre Mezarları. AHBV Üniversitesi Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi.
3. Ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz, M. Ö. (2007). "Folklor ve Kültürel Mekân", Milli Folklor, Yıl:19, Sayı:76, 30-32

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. Çev. A. Tümerterkin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duymaz, A. (2019). “Eşik Kültü ve Tapduk’un Eşiğindeki Yunus Emre”, *AKAD (10-11)*, Aralık, 1-19.
- Erdoğan Aksu, Hilal (2021). *Çok Mekânlılık Bağlamında Yunus Emre Mezarları*. AHBV Üniversitesi Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Karakuş, A. O. (2011). *Sandıklı Türbeleri ve Türbelerle İlgili Halk İnançları 1*. Afyon: Sandıklı Belediyesi Kültür Hizmeti.
- Kayhan Kılıç, S. (2017). “Bellek Aktarımı ve Kültürel Süreklilik”, *Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Küy Yayınları, 187-191.
- Murtezaoğlu, S. (2012). “Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2012-2, Temmuz-Aralık, Balkan Özel Sayısı II, 344-350.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Oğuz, M. Ö. (2007). “Folklor ve Kültürel Mekân”, *Millî Folklor*, Yıl:19, Sayı:76, 30-32.
- Özalp, S. (2017). “Hatırlamanın Yapıtışı Mekânın Bellek İle İlişkisi Üzerine”, *Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Küy Yayınları, 13-25.
- Raglan, L. (2014). “Tarih ve Mit”, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II* (yay. hazl. M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır Teke.) 3. Baskı, Ankara: Geleneksel Yayınları, 181-189.
- Stoltje, B. J. (2009). “Festival”, *Halk Biliminde Kuram ve Yaklaşımlar 3*, (Çev. Petek Ersoy), Ankara: Geleneksel Yayınları, 334-340.
- Tanpınar, A. H. (2000). “Yunus Emre”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, hzl. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 135-138.

# “BEN BİR KİTAP OKUDUM KALEM ONU YAZMADI”: SÖZ VE YAZI BAĞLAMINDA YÛNUS EMRE DÎVÂN’INDA “OKUMA”\*

“I Read a Book Which Is not Written by Pen”:  
“Reading” In Yunus Emre’s Dîvân In the Context of Oral Culture and Writing

Doç. Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI\*\*

## ÖZ

Türklerin 5. yüzyıla kadar inen yazılı kültürle tanışıklıkları dâhil olunan kültür çevrelerinde giderek artmıştır. Orta Çağ’da Türklerin de bulunduğu coğrafyada farklı bilim dallarında pek çok Türk bilim adamı yetişmiş, göçlerle birlikte bu bilgi ve birikim Türklerin yurt tutmaya çalıştıkları Anadolu’ya kadar ulaşmıştır. 11. yüzyılda Selçukluların hüküm sürdüğü yerlerde medreseler, kütüphaneler, camiler, tekkeler inşa edilmiş; ilmi hayat canlanmıştır. Yunus Emre’nin yaşadığı dönemde Anadolu’da belli bir okuryazarlık seviyesine gelindiği kabul edilebilir. Bununla birlikte yazılı gelenek etrafında verilen eserlerin herkese ulaşabildiğini söylemek mümkün değildir. Sözlü geleneğin canlı bir biçimde varlığını sürdürdüğü bu dönemde el yazmaları etrafında dinleyici grupları oluşmuştur. Yazmayı bilenlerin çeşitli ortamlarda duydukları ve dinledikleri metinleri kaydettikleri de ileriki yüzyıllara ait belgelerden yola çıkarak söylenebilir. Bu çalışmada; Yunus Emre Dîvânı’nın Mustafa Tatcı tarafından hazırlanan tenkitli metni esas alınarak Dîvân’da geçen “okuma” kavramı, sözlü kültür ve yazılı kültür bağlamında ele alınmış, “okuma” kelimesine verilen anlamlar ve okuma biçimleri tespit edilmiştir. 14. yüzyılın ilk yarısında vefat eden Yunus Emre’nin şiirlerinden hareketle, “okuma” kavramını halkbilimi bakış açısıyla incelemek sözlü kültürden yazılı kültüre geçişi anlamaya ve anlamlandırmaya katkı sağlayacaktır. Yunus Emre’nin birbirine karışmış olan tarihî ve menkıbevi hayatı, onun okuryazarlığı ve eğitimi konusunda farklı fikirlerle yol açmıştır. Bu makale, Yunus Emre’nin okuryazarlığına değil, şiirlerinde geçen “okuma” kavramına odaklanmaktadır. Bu sebeple Yunus Emre’ye kadar geçen süreçte Türklerin oluşturdukları yazılı kültür ortamının çerçevesi çizilmeye çalışılmış, bir okuma ortamı olarak tekke üzerinde durulmuştur. Tekke çevrelerinde oluşan kültür ortamları sözlü ve yazılı olmak üzere iki koldan gelişmiştir. Yunus Emre ilahileri de bir taraftan sözlü gelenek diğer taraftan divan, mecmua ve cönkler aracılığıyla yazılı gelenek yoluyla süreklilik kazanmıştır. Dolayısıyla Yunus Emre ilahilerinin söylendiği/okunduğu çevrelerde “okuma” kelimesine yüklenen anlam süreci anlamak adına önemlidir. Yunus Emre Dîvânı’nda sözlü kültür ortamı ve yazılı kültür ortamı çevreleri olarak geçen mekânlara medrese, mektep, mescit, cami ve tekkedir. Dîvân’da “okuma” kelimesine söz ve yazı bağlamında anlam verildiği görülmüştür. Yazılı kültür ortamında okumak, kitaptan ve defterden yazılı bir metnin anlamını çözmek ve öğrenim görmek anlamlarında kullanılmıştır. Tekkelerdeki eğitim süreci ve uygulamaları, yazılı kültür ortamının “okuma” merkezli kavramlarıyla ifade edilmiştir. Daha çok söz etrafında şekillenen, bununla birlikte yazının da yer aldığı tekke ortamında okuma; anlama, idrak etme, kendini ve Hakk’ı bilme gibi anlamlara gelmektedir. Söz konusu ortamlarda yüzünden okuma, sessiz okuma, sesli okuma ve ezberden okuma biçimleri şekillenmiştir. Okuma, yazıdan bağımsız olarak “davet” anlamına da gelmektedir. Sonuç olarak; Yunus Emre Dîvânı’nda “okuma” kelimesinin sözlü kültür, sözlü-yazılı kültür ve yazılı kültür bağlamlarında birbiriyle ilişkili olmak üzere farklı anlamlar içerdiği görülmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Tekke edebiyatı, Yunus Emre, Dîvân, sözlü kültür, yazılı kültür.

## ABSTRACT

The acquaintance of the Turks with written culture dating back to the 5th century has gradually increased in the included cultural circles. In the Middle Age, many Turkish scientists were trained in different branches of science in the circles where Turks were also included, and this knowledge and experience reached Anatolia with the migrations. In the 11<sup>th</sup> century, madrasas, libraries, mosques and tekkes were built in places where the Seljuks ruled; scientific life was revived. It can be assumed that a certain literacy level was reached in Anatolia during the years that Yunus Emre lived. However, it is not possible to say that the written cultural environment and the works given around the written tradition reached everyone. In this period, when the oral

\* Geliş tarihi: 16 Nisan 2021 - Kabul tarihi: 26 Ağustos 2021

Küçükbasmacı, Gülten. “Ben Bir Kitap Okudum Kalem Onu Yazmadı”: Söz ve Yazı Bağlamında Yunus Emre Dîvânı’nda “Okuma” *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 51-62

\*\* Kastamonu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kastamonu/Türkiye, [gkucukbasmaci@kastamonu.edu.tr](mailto:gkucukbasmaci@kastamonu.edu.tr), ORCID ID: 0000-0002-1715-7843.

tradition was still alive, audience groups were formed around the manuscripts. It can be said on the basis of the documents of the next centuries that those who know how to write, recorded the texts they heard and listened in various media. In this study, based on the critical text of Yunus Emre's Divan prepared by Mustafa Tatcı, the meanings attributed to the word "reading" and the ways of reading were determined by considering the "reading" in the Divân in the context of oral culture and written culture. Based on the poems of Yunus Emre who died in the first half of the 14<sup>th</sup> century, examining the concept of "reading" from a folkloric perspective in this period will contribute to understand and make sense of the transition from oral culture to written culture. The article focuses not on Yunus Emre's literacy, but on the concept of "reading" in his poems. For this reason, in the period until Yunus Emre, it was tried to draw the framework of the written cultural environment which are created by the Turks and the tekke as a reading environment was emphasized. Yunus Emre hymns gained continuity through oral tradition and written tradition through divans, journals and conks. Therefore, the meaning attributed to the word "reading" in the environments where Yunus Emre hymns are sung/read is important for understanding the process. It has been seen that the word "reading" is given meaning in the context of speech and writing in the Divan of Yunus Emre. "Reading" in written culture environment means getting educated and also deciphering the meaning of a written text from a book and notebook. The educational process and practices in tekkes are expressed by using the "reading" centered concepts of the written culture environment. Reading in the tekke environment, which is mostly shaped around oral culture but also includes writing; means understanding, realizing, knowing oneself and God. In these environments, the forms of reading, silent reading, reading aloud and reciting have been shaped. Reading also means "invitation" regardless of the writing. As a result, it seems that the word "reading" has various meanings which are related and differ from each other in the contexts of oral culture, oral-written culture and written culture in Yunus Emre's Divân.

#### Keywords

Tekke literature, Yunus Emre, Divân, oral culture, written culture.

#### Giriş

Türklerin okuryazarlıkla tanışıklıklarının delillerini "Bengü Taş Edebiyatı"na (Erçilasun 2016) kadar indirmek; 5. yüzyıldan itibaren Türkçenin yazı dili olarak kullanıldığını Türklere ait kaynaklarla (Barutçu-Özönder 2002: 865, Yıldırım 2001: 85) takip edilebilmek mümkündür. Osman Fikri Sertkaya'ya göre (1990: 181), Göktürk alfabesi ile kâğıda yazılı pek çok belgeye ulaşılması bu alfabe ile eğitim öğretim yapıldığını düşündürmektedir ve Göktürklerde okuma yazma oranı sanıldığından daha yüksektir. Uygur döneminde daha çok Maniheizt ve Budist metinler olmak üzere bir edebiyat oluşmuştur. Geniş aydın bir sınıfa sahip olan Türk-Burkan çevrelerinde yeni kavramları karşılayacak bir yazı dili vücuda gelmiştir (Arat 2007: 64). Eski Türklerde yazı haberleşme aracı olmanın yanında dinî ve kültürel hayatı da yansıttığından Türklerin mensup olduğu din okuryazarlık faaliyetleri üzerinde etkilidir ve Maniheizt, Budist Türkler bu noktada daha ileridir (Barutçu-Özönder 2002: 865). 10. yüzyılda Oğuzların şehirler kurduğu, İslamlaşmayla birlikte şehirleşmenin giderek arttığı, Oğuz yabgularının divanları<sup>1</sup> olduğu (Sümer 1972) gibi bilgiler yazıyı devlet işlerinde etkin kullandıklarını düşündürmektedir. *Kutadgu Bilig*<sup>2</sup> ve *Divânü Lugâti't-Türk* 11. yüzyılda kaleme alınmış eserler olarak Türklerin bu döneme gelindiğinde okuryazar bir çevre oluşturduklarını göstermektedir.

1000'li yıllarda Türklerin de yaşadığı coğrafyada felsefe, tıp, eczacılık, matematik, gökbilimi, fizik, kimya, psikoloji, müzik gibi bilim dallarında pek çok bilim adamı yetişmekteydi (Starr 2019).<sup>3</sup> Türkistan'da Merv, Beykent, Buhara, Semerkand, Fayrab, Şaş (Taşkent), Kâşgar ve Harezmi gibi şehirler birer kültür merkezi hâline gelmiş; cami, medrese ve tekke gibi mekânların eğitim merkezlerine dönüşmesiyle Türk asıllı pek çok âlim, düşünür, sanatkar, edip ve şair yetişmiştir (Kartal 2018: 48). Göçlerle birlikte bu birikimin Anadolu'ya da bir ölçüde ulaştığı kabul edilebilir. 11. yüzyıl Selçuklu Anado-

lu'su dinî hoşgörünün hâkim olduğu ve bu sayede de tasavvuf ve diğer dinî düşüncelerin serbestçe gelişebildiği bir yer olmuş (Tekin 1993: 18); camiler, medreseler, kervansaraylar, darüşşifa, imaret, zaviye ve kütüphaneler yapılarak âlimler, sanatkârlar Anadolu'da toplanmıştır (Köprülü 2011: 203). Orta Çağ İslam dünyasında belli merkezlerde üretilen bilginin kitaplardan başka bu merkezlerde eğitim görenler, seyahat ehli tasavvuf erbabı veya hacılar vasıtası ile yayıldığı; mutasavvıfların konakladıkları tekke vb. yerlerde sohbetler edip kitaplar okudukları; 13-14. yüzyıllar Anadolu'su için de benzer durumun söz konusu olduğu görülmektedir (Ay 1998).

Tuncer Baykara'dan (2012) özetle söyleyecek olursak; 13-14. yüzyıllar Anadolu'sunda şehirler ekonomik hayatın canlı olduğu yerler olmanın yanında yeterli olmasa da bilgin ve aydınların toplandığı, eğitim merkezi konumunda yerlerdi. Şehirlerde temel eğitimin verildiği mektepler ve mahalle mescitlerinde temel dinî ve ahlakî bilgiler öğretilmekteydi. Daha ileri eğitim için medreseye devam etmek gerekiyordu. Ancak bu dönemde mekteplerin bile taşra ve köylerde yaygınlaştığı söylenemez (15-42). Bilgilenme ve kültürlenme daha çok sözlü kültür aracılığıyla gerçekleşir. Bununla birlikte Yunus Emre'nin yaşadığı dönemde medreselerin yanında tekke ve dergâh kütüphaneleri aracılığıyla kitaba ulaşılabilir (Kartal 2012: 43-96). 12.-13. yüzyılda Anadolu'da Türkçe olarak kaleme alınan dinî nitelikli ve basit içerikli eserler, tasavvuf esaslarını anlatan eserler ve destanî nitelikteki eserlerin varlığı<sup>4</sup> okumanın yaygınlığı hakkında fikir vermektedir. Ancak Ahmet Yaşar Ocak'ın da ifade ettiği gibi Yunus Emre'nin “yaşadığı kırsal kesimin yazılı kültür ortamından epeyce uzak olduğu” (2012: 189) unutulmamalıdır.

Yunus Emre'nin yaşadığı (1240-1321) döneme kadar okuryazarlık giderek artmış olmakla beraber okuryazarlığın uzun bir dönem saray ve din merkezli olduğu; daha çok cami, tekke gibi mekânlarda yürütüldüğü, medrese eğitiminin herkese ulaşmadığı söylenebilir. Yunus Emre'nin birbirine karışmış olan tarihî ve menkıbevî hayatı, devrine ait bilgilerin az olması gibi sebepler onun okuryazarlığı ve eğitimi konusunda Fuad Köprülü'den itibaren farklı fikirlere yol açmıştır. Köprülü Yunus'u tam anlamıyla ne ümmî bir derviş ne de okumuş, medrese görmüş sayar (1993: 273). Kemal Yavuz'a göre (2017: 28) şiirlerine bakıldığında devrinde iyi bir tahsil görmüştür. İlhan Başgöz'e göre (2012) kültürlendiği çevreler önce cami ve medrese, Taptuk Emre'den el aldıktan sonra ise tekkedir. Mustafa Tatcı'ya göre de (2020: 54-60) sistemli bir eğitimden geçmediğini, kültürlenme ve eğitiminin medreseden ziyade tekke ortamında gerçekleştiğini kabul etmek gerekmektedir. Kitap okunan, kitap istinsah edilen, çeşitli vesilelerle ve zamanlarda sohbetler düzenlenen, edebiyat, musiki ve yazı gibi alanların geliştiği tekke ortamında<sup>5</sup> devrin şartları içinde kültürlenme imkânının olduğu görülmektedir. Bazı tekke şeyhlerinin medreselerde yetişmesi, bazı tekkelerin müdavimleri arasında devrin ileri gelen âlim ve sanatkârlarının da bulunması gibi sebep ve şartların bu kültürlenmeyi ileri seviyelere taşıdığı anlaşılmaktadır.

*Yunus Emre Dîvânı*'nda sözlü kültür ortamı ve yazılı kültür ortamı çevreleri olarak medrese, mektep, mescit, cami ve tekke yer verilen mekânlardır. İslamiyet'in ilk dönemlerinden itibaren mescitler ilim faaliyetlerinin yürütüldüğü mekânlar olarak işlev görmüş, zamanla mescitler-camiler bu konuda önemini korusa da eğitim-öğretim mektep ve medreselerde yürütülmeye başlanmıştır. Şehirleşmenin etkin kurumları arasında görülen (Oğuz 2000: 114) tekke, zaviye, dergâh gibi tarikat merkezli yapılar ise okuryazarlık için ortam oluşturan diğer yapılardır. Örneğin Abdal Mûsa Dergâhı Kütüphanesinde 146 kitap bulunmaktadır (Güzel 1999: 191-194). Tekkelerin yazılı kültürün yaygınlaşmasındaki rolüne dikkat çeken Faroqhi, buralardaki kütüphaneleri isteyenini kulla-

nabildiğini ve derslere gelebildiğini söyler. Ayrıca edebî eserlerin yüksek sesle okunduğu meclislere kadın dinleyiciler de katılabilmektedir (2005: 201-222). Tekkeler; cami ve medrese dışında, bununla birlikte “din” merkezli teşkilatlanmış kurumlardı. Tekke mensuplarının tamamının medreselerde eğitim görenler gibi okuryazarlıkları yoktu. Medrese ile karşılaştırıldığında tekke çevrelerinde sözlü gelenek daha hâkimdir. Tekkelerde “sohbet” denilen sözlü eğitim yöntemi özellikle nesir anlatılar için önemli bir ortamdı. Belli bir zaman, mekân ve kurala bağlı gerçekleştirilen “zikir” törenlerinde manzum türler icra edilmekteydi. Bu çevrelerdeki estetik ve edebî yaratıcılık sözel ve yazılı ortam imkânlarıyla gelişmiş, birikim ve bilginin her kesime ulaşmasını sağlayacak bir işlev yüklenmiştir (Yıldırım 2000: 343-344, 2001: 86). Bu sebeple “yarı-sözel” faaliyetlerin dünyası arasında kabul edilen tekke çevrelerinde oluşan kültür ortamları sözlü ve yazılı olmak üzere iki koldan gelişmiştir. Cenknâme, Hamzanâme, Ebu Müslimnâme, Battalnâme, Danişmendnâme, Saltuknâme, Kesikbaş hikâyeleri, velilerin hayat ve kerametlerinin anlatıldığı menakıpnâmeler gibi pek çok dinî-tasavvufî, menkıbevî İslam tarihi metinleri ve manzum ürünler bir taraftan sözlü olarak yayılırken diğer taraftan yazılı kültür ortamlarında yetişen dervişlerce yazılı olarak derlenip düzenlenerek yazılı metne dönüştürülmüş ve bu yazılı metinler dinleyici toplulukları karşısında sesli olarak okunmuştur. Tekke/tarikat çevrelerinde oluşan tefekkür dünyasının kendine has kavramları, mazmunları oluşmuş; bu tefekkür dünyasının doğru anlaşılabilmesi için bu dilin bilinmesi gerektiğinden tekkeler aynı zamanda bir talim ve tedris kurumu olarak şekillenmiştir (Yıldırım 2000). Özkul Çobanoğlu’nun 16. yüzyılın sonlarına kadar ibadetle birlikte sosyo-kültürel faaliyetlerin gerçekleştirdiği “en önemli sivil ve tek sosyal kurum” olarak nitelediği (2000: 129) tekkelerde gelişen edebiyatı Kemal Üçüncü (2004: 139) “toplumsal iletişimi kuran ve gerçekleştiren bir mekanizma” olarak görmüştür.

Yunus Emre ilahileri tekke çevrelerinde ve halk arasında bir taraftan sözlü gelenek yoluyla diğer taraftan divan, mecmua ve cönkler aracılığıyla yazılı gelenek yoluyla sürekliliğini korumuştur. En eski nüshasının 15. yüzyıla ait olduğu *Yunus Emre Dîvânı*’nın yazmaları ilahilerin sözlü kültür ortamlarına aktarılmasına yararlıken sözlü ortamlarda söylenen ilahiler ise yazılı ortama nakledilmiş, sözlü ve yazılı ortam karşılıklı birbirini beslemiştir. Bu sebeple *Dîvân*’daki okuma ile ilgili kavram ve anlam dünyasının okuryazarlıkla ilgili algıyı tespit etmede önemli olduğunu söyleyebiliriz. *Yunus Emre Dîvânı*’nda gönderme yapılan yazılısından okunan metinler; medrese ve camilerde okunan metinler, tekke çevresine ait metinler ve *Kur’ân* gibi temel metinlerdir. Dolayısıyla *Dîvân*’da, mensup olunan çevreye ait metinleri ve temel metinleri okuma olmak üzere iki tip okuma<sup>6</sup> ile karşılaşılır. *Dîvân*’dan anlaşıldığı üzere medrese, cami ve tekkelerde bireysel ve toplu olarak, sesli ve sessiz okumalar gerçekleşmektedir. Bununla birlikte yazının yaygınlaşmadığı ve okuryazarlığın çok sınırlı olduğu bu dönemlerde okumak bireysel olarak değil daha çok toplu olarak gerçekleştirilen bir eylemdi.

Yunus Emre, kitap ve okuma üzerine bir makalede (Ersoy 1968) şiirlerinden yola çıkılarak Yunus’un eğitimi ve kitap, okuma, bilme ve öğrenmeye verdiği önem üzerinde durulmuştur. Ancak söz konusu makale halkbiliminin bakış açısının dışındadır. Bu çalışmada ise *Yunus Emre Dîvânı*’nda geçen “okuma”, sözlü kültür ve yazılı kültür bağlamında ele alınmıştır. *Dîvân*’daki “okuma” ile ilgili mısralar tespit edilerek “okuma” kelimesinin hangi anlamlarda kullanıldığı ve okuma biçimleri belirlenmiştir. Bu tespitler yapılırken okuma ve etrafındaki kavramların anlamlarına ve bu anlamlara yapılan göndermelere odaklanılmıştır. Örnekler Mustafa Tatcı’nın (2021) tenkitli metin olarak hazırladığı yayından verilmiştir.



### 1. Anlam olarak “okuma”

Temelde bir anlama ve kavrama eylemine dayanan “okumak” kelimesi farklı anlamlara gelmektedir. *Yunus Emre Dîvânî*’nda da kelime farklı anlamlarda kullanılmıştır. Bunlardan biri ve temel anlamı kitap okumak anlamıdır. Yunus’un devri el yazması devridir ve okumak, kitapta/defterde yazılanların, harflerin anlamını çözmektir.

‘İşkdan bir elif okıyan kimseden su’âl olmaya (5/1)<sup>7</sup>

Okuyalar defter ü dîvânımı (389/8)

Yûnus miskîn anı görmüş eline hem dîvân almış

‘Âlimler okıyamamış bu ma’nîden tuyan gelsün (230/7)

Ben bir kitâb okıdum kalem anı yazmadı

Mürekkeb eylerisem yitmeye yidi deniz (106/7)

Bu mısralarda aynı zamanda Yunus’un kitap, kalem, mürekkep, yazmak ve okumak kelimelerine şifâhî bilgiyi anlatmak için başvurduğu görülmektedir. Yazılı kültür bağlamının araçları belleğe yerleştiğinden sözlü kültür bağlamını anlatmak için de kullanılır olmuştur.

Yunus’un “ak” ile defteri-kâğıdı, “kara” ile yazıyı karşıladığı da görülmektedir. Aka kara yazmak, kitap yazmak ve tahsil görmek anlamlarına gelir (130/9), (193/8).

‘Âlimler kitâb düzer karayı aka yazar (378/7)

Söz karadan akdan degül yazup okımkandan degül (42/3)

Ben bu ‘ışk kitâbını okıdum tahsîl kıldum

Hâcet degüldür bana aga kara yazaram (171/2)

Yukarıdaki örneklerde yazma eylemi de okuma bağlamında kullanılmıştır. Yazının sadece kaydetme ve bilgiyi saklama görevi görmediği, “düşüncel bir çalışma olarak görülen okuma eylemi” için de kullanıldığı (Chartier 1998: 209) anlaşılmaktadır.

*Dîvân*’da kitap kelimesi yirmi beş kere geçmiş, “biti” ve yazmak anlamında bitit- (345/1) de kullanılmıştır. “Eline biti sunulmak” ve “boynuna biti salınmak” yazılarak kayda alınanların okunması eylemini beraberinde getirir.

Biti sunıla elüne itdügün gele yoluna (44/6)

Günâhlarımı yaza sala boynuna biti (385/4)

Okumak, okuyup yazmak; öğrenim görmek anlamına gelir ve bizi yazılı kültür ortamına götürür. Bu anlamıyla “okumak” yardımcı fiil olarak da kullanılmıştır. Okumak, elif okumak, cim okumak, ilim okumak, sebak/ders okumak, medresede okumak daha çok medresede olmak üzere öğrenim görmektir (110/3), (253/8), (268/8).

Dört kitâbun ma’nîsin okıdum tahsîl kıldım (124/9)

Okıyuban yazmadın yanılıuban azmadın (64/7)

Ne elif okıdum ne cim ne varlıkdandır kelecim (42/4)

“Medreseler müderrisi okumadılar bu dersi” (47/4) mısraında ders okumak, öğrenilmesi gereken bilgidir. “Âlimler müderrisler medresede buldılar” (393/4) mısraında görüldüğü gibi bu bilginin verildiği yerlerden biri medreselerdir.

Görülen eğitimin sonunda yeterli bilgiye sahip olunduğunu gösteren belge verilir. Bu durumda “berât okumak”, icazet/diploma almak/vermek anlamına gelir.

Bu dervîşlik berâtin okımadı müftîler

Kim ne biliser bunu bir ‘acâyib varakdur (84/6)

Okumak; tekkede mürşit rehberliğinde gerçekleşen eğitim anlamında da kullanılmıştır. Sözlü olarak gerçekleşen bu süreç kitap, sebak okumak, yazmak, varak, medrese gibi yazılı süreçlerin kavramlarıyla anlatılmıştır. Sözlü alan, yazılı alanın kavramlarıyla somutlaştırılmıştır. Medrese, aşk medresesi; ders, aşk sebakı; kitap, aşk kitabı; bu med-

resenin müderrisi bazen Tanrı bazen mürşit/dost, kitabın yazarı Hak, mezun olana verilen belge dervişlik berâtidir (132/4), (410/1), (410/2).

Biz tâliblerüz her dem ‘ışk sebakın okuruz  
Tanrı virür sebakı ‘ışk hod medresesidir (29/8)  
Dostı olmak dilerisen dostlardan okı bir sebak (128/3)  
Kitâb hod ‘ışk kitâbidur bu okunan varak nedür (37/4)  
Evvel gönül levhinde Hak yazmışıdı çün bir varak (42/6)

Yunus Emre’nin yaşadığı dönemde okuma yazma faaliyetlerinin yürütüldüğü yer ağırlıklı olarak medreselerdi. Okumak, kitabî eğitim alma anlamında medreselerde gerçekleşen bir faaliyettir. Medresede verilen okuma eğitiminin içeriğinde dilbilgisi de vardır. Aşağıdaki beyitte “Tatar”, Moğol istilasının yaşandığı bu dönemde Moğol askeri için kullanılmıştır ve okuma yazma bilmez, tahsil görmemiş anlamındadır. Yazılı kültürün eğitim öğretim süreçlerinden geçen, iyi bir eğitim alan kişinin bu bağlamın dışındaki bilgiden haberi yoktur. Burada sözlü ve yazılı kültürlenme ortamları arasındaki farklılıkla karşılaşılır. Bu farkı anlatmak için “Tatar” benzetmesi yapılmıştır. Okuma yazma şehirlilikle, yerleşiklikle ilgilidir.

Okursın tasnîf kitâb niçe binâ vü i’râb  
Havf ü recâ sende yok eyle ki bir Tatar’sın (248/4)

Eğitim, davranışlarda istenilen değişikliği meydana getirme sürecidir. “Okuduğunu tutmak” alınan eğitime uygun davranmaktır (60/2).

Öğüdün kendüye virsün okudugin dutsun dimiş (122/9)  
‘Âlimler okıyup tutmaz (218/4)

Medresede kitabî bilgi ile öğrenim gören kişiler danişmend/danişman, fakı, kadı, şeyh; bilgin, âlim olur; ancak edinilen bilgi davranışlara yansımadığı sürece yüz yıl okunsa boşunadır (58/5).

Şeyh ü dânişmend ü fakı gönül yapan bulur Hakk’ı  
Sen bir gönül yıkdunısa gerekse var yüz yıl okı (410/4)  
Aşağıdaki beyitte okumak, “söylemek, demek” anlamındadır.

Gör bu dervîş-i Yûnus’ı tercemân-ı lisân okur  
Dir ki bu ‘ışkıla beni Tanrı delâlet eyledi (392/5)

Okuma, yazılı metne bakmadan metni hafızadan tekrar etme anlamına da gelir:  
Dört kitâbı okumadın ayırıp seçmek olmadın

Ezberledüm sebakumı bu ‘ışkı hânendeyidüm (169/7)

Seslendirmek anlamında da okumak eylemiyle karşılaşırız. Namaz vaktini bildirmek için ezanın seslendirilmesi “ezan okumak” şeklinde ifade edilmiştir:

Ezân okur mü’ezzin  
Çagırur Allah adın (315/2)

“İlm okur hezâr destân bülbülleri râz ile” (335/3) mısraında terennüm etme anlamı vardır.

Aşağıdaki mısralarda okuma, seslendirme yanında ilan etme anlamı taşır:

İslâm adı okınıcak yoldaşumuz îmân gerek (138/1)  
İnni ene’llâh okudum inkâr iden gelsün berü (287/1)

Hazret’e baġlu elüm Fâtiha okur dilüm

Belini büküp Hakk’a hoş rükû’ât eyledi (364/2) beytinde namazdaki sure ve dua tekrarı da okuma olarak ifade edilmiştir.

Şu beyitte ise okumak; bildiklerini savunmak, anlatmak, ortaya koymak anlamlarına gelmektedir:

Lâ-şerîkden okursın sonra şerîk katarsın

Bire iki dimegi kimden fetvâ dutarsın (248/1)

“Yûnus'a sorarısın bu sözleri kandan alur

Meger ol divân-ı ‘ışkun defterinden yâd ider” (67/9) örneğinde ise “yâd etmek” okumak anlamındadır.

“Sayru olmış iniler Kur’ân ünini dinler

Kur’ân okıyan kendü kendü Kur’ân içinde” (302/8) beytinde yer alan okuma, hastalık tedavisi amacıyla gerçekleştirilen bir eylem, nefes etme anlamındadır.

Okumak; anlamak, anlamını çözmek, anlam çıkarmak, idrak etmek anlamına gelecek şekilde de kullanılmıştır (110/7), (410/3).

‘İlm okımak ma’nîsi ‘ibret anlamagiçün (248/6)

Dört kitâbun ma’nîsi bellüdü bir elifde

Sen elif dîrsün hoca ma’nîsi ne dimekdür (91/4)

Tekkelerde sözlü bağlamda verilen seyr-i sülûk eğitiminin hedefi “kendini bilmek”tir. Yunus’un, yazılı ve sözlü eğitime; medresede ve tekkede alınan eğitime bakışı bu amaç doğrultusundadır. Bu durumda okuma yeni bir mana kazanır. Okumak; kendini bilmek, Hakk’ı bilmek, yaradılışın sırrını çözmektir. Nefsini bilen, Rabbini bilir (Gölpınarlı 2004: 236).

‘İlm okımak bilmeklik kendözini bilmekdür (248/5)

Bu amaca hizmet etmeyen, dönüşüm sağlamayan okuma anlamsızdır. Medresede kitabî bilgiye ulaşmak için gerçekleşen okuma “kuru emek”tir (91/3), (92/2).

İlim ‘ilim bilmekdür ‘ilim kendin bilmekdür

Sen kendüni bilmezsin yâ niçe okumakdur (92/1)

Okumakdan ma’nî ne kişi Hakk’ı bilmekdür

Çün okudun bilmezsin hâ bir kurı emekdür (91/2)

Okumak fiilinin bir anlamı da “davet, bir yere çağırarak”tır. Osman Turan ( 2009: 415-416) Türk hakanının yabgulara ve beylere haber ulaştırmak istediğinde bir ok yardırdığını, üzerini nakışlattığını söyler. Anadolu’da davet etmeye “okumak”, düğüne davet için gönderilen hediyeye “oku”, hediye dağıtmaya “okuntu göndermek”, bu işi yapana “okuyucu” denir.<sup>8</sup>

*Yunus Emre Divânı*’nda altı farklı yerde kullanılan çağırarak, davet etmek anlamında “oku-” sözlü kültür içinde anlam kazanmıştır. Bu kelimenin, sesin harf ile temsil edildiği yazıyı okumak anlamında kullanımı yaygınlaşmış olsa da sözlü kültür bağlamında davet anlamı ve oku gönderme geleneği devam etmiştir.

“Okuram şâhumı kendü dilümce

Şâhum eydür bana her dem geli dur” (50/5) beytinde davet etme,

“Beni okıdı sultânüm uş gönüldi gider cânüm” (268/2) mısraında davet edilme söz konusudur.

Şu örnekte ise yaratıcı kula seslenmekte, çağıraktadır. Bu davet için hazırlık gerekir.

Seni okur Sübhân’un ne yatarsın kıl yarak (134/2)

Bir beyitte ise Mîraç hadisesine telmih yapılarak miracın Hakk’ın Muhammed’i okuması/daveti üzerine gerçekleştiği söylenir.

Muhammed’i bir gice Hak okıdı Mi’râc’a

Ser-te-ser uçdan uca bile yüz sürüp geldüm (191/14)

Ölüm vaktinin gelişi de “okumak” ile ifade edilmiştir. Yunus, bu davete icabet etmek için misafir gibi düşündüğü dünyayı eslenmiş, dünya ile vedalaşmış, dünyayı uğurlamıştır.

Ecel irdi bizi okur

Esenledüm dünyâm seni (413/6)

Oku/davet, yukarıdaki beyitlerde sözlü olarak gerçekleşmekte, okunun muhatabı hitabın anlamını çözerek harekete geçmekte, davete icabet etmektedir. Davet anlamında “oku” kelimesinin kullanıldığı yerlerde seslenmek, gelmek, yönelmek, gitmek, yatmak, hazırlık yapmak, saygı göstermek, uğurlamak gibi eylemler dikkat çekmektedir.

“Çün elini ‘ışka ura ‘ışk okına kimdür tura” (307/2) mısraında “ok” ile “okumak” (davet) arasında ilişki kurulmuştur. Aşk oku isabet eden/gönderilen kimse bu davet karşısında duramaz, davete icabet eder, âşık olur.

Aşağıdaki beyitte ise “oku-” farklı bağlamlarda kazandığı anlamla kullanılmıştır. Birinci mısraında sözlü davet dolayısıyla sözlü kültür bağlamı, ikinci mısraında “öğrenim görmek” anlamında yazılı kültür bağlamı vardır. Burada tekkede mürşit yoluyla edinilen bilgi ile medresede elde edilen kitabî bilgiye gönderme yapılarak söz ve yazı arasında karşıtlık da kurulmuştur.

Dostdur bizi okıyan üstümüze şakıyan

Şimd’üç buçuk okıyan derin dânişman olur (58/2)

Şu beyitte de kitabî bilgiye karşılık sözlü gelenek yoluyla elde edilen bilgi üstün tutulmaktadır.

İy çok kitâblar okıyan sen kim dutarsın bana dak

Tâ bilesin sırrı ‘ıyân gel ‘ışkdan okı bir varak (130/1)

*Dîvân*’da geçen söz konusu örnekler “okuma” kelimesinin sözlü ve yazılı kültür bağlamlarında anlam kazandığını göstermektedir.

## 2. Okuma biçimleri

Yazının yaygınlaşması ile birlikte yazılı metni çözümlenmek anlamında kullanılan okuma eyleminin bağlama göre farklı biçimleri şekillenmiştir. Yıldırım, meclislerde gerçekleşen “okuma” eyleminde “okumak” fiilinin kıraat etmek, anlatmak ve terennüm etmeyi ifade ettiği kanısındadır (2001: 93). *Dîvân*’da; yüzünden okuma, sesli okuma ve ezbere okuma olarak üç temel okuma biçimi görülür.

Okuma; bir kitabı açarak harflerin, kelimelerin anlamını çözümlenme şeklinde gerçekleşirse bu “yüzünden okumak”tır. Yüzünden okuma sessiz ve sesli olabilir (10/4), (49/10), (130/8), (374/8).

Binde bir ‘ârif bunı bakup okıyubilmez (110/7)

Okımagıl ‘ilmün yüzün ilme ‘amel eyle güzün (130/2)

Dört kitâbı şerh iden ‘âsîdür hakîkatde

Zirâ tefsîr okuyup ma’nisin bilmediler (38/5)

Şu mısraında defter, divan açılarak yüzünden okuma yoluyla öğrenme yöntemine gönderme vardır: “Elinde defteri dîvânı sensin” (282/6)

“İlm okur hezâr destân bülbülleri râz” ile (335/3) mısraındaki bülbül istiaresi okumanın sesli gerçekleştiğini göstermektedir. Örnekteki sesli okumayı “destan bülbülleri”nin gerçekleştirmesi bir okuma meclisini<sup>9</sup> düşündürür. Okuma alışkanlıkları tarihinde metni anlamak için yüksek sesle okuma ve olabildiğinde sessiz, gözle takip ederek okuma antik çağlardan beri görülen okuma biçimleridir. Yüksek sesle okuma kendi kendine olabildiği gibi bir topluluk karşısında da gerçekleşir. Bu durumda “okuyucu”, “başkası için okuyan” ya da “okuduğunu dinleyen” kişidir (Chartier 1998: 208-209). Burada okuyucuların “bülbüller” olması okumanın “terennüm” şeklini de çağrıştırmaktadır.

Aşağıdaki örneklerde okuma biçimi tespihle birlikte tekrara dayanan sesli okumadır:

Tesbîh okur agaçlar (315/3)

Ay u güneş müştâk durur dervîşlerün sohbetine  
Firişeteler tesbîh okur zikir ider dervîşleri (374/2)

Okuma biçimlerinden biri de ezbere okumadır. Yüksek sesle ve harflere bakarak metinleri tekrar tekrar okuma ezberlemenin bir yoludur. Aşağıdaki beyitlerde ezbere okumayla birlikte seslendirme de söz konusudur. Yazının anlaşılabilirliği için ses ile bağ kurulması gerekir. Okumak, metni sese dönüştürmektir (Ong 1999: 20). Dolaylı veya dolaysız olarak metni seslendirmek durumunda kalmak bir metni yüksek sesle okuma veya ezberden düşük sesle okuma biçimlerini şekillendirmiştir (287/3).

Hazret'e bağlu elüm Fâtiha okur dilüm (364/2)

Şu mısırada yapılan göndermede öğrenilecek dersin yüksek sesle tekrar edildiği görülmektedir:

Dervîşün kulağı sak Hak'dan işidür sebak (239/6)

El yazması döneminde uzun süre kitap denilince anlaşılan ve ilk akla gelen *Kur'ân* olmuş ve dolayısıyla “okuma” denince de *Kur'ân* okuma anlaşılmış, bu anlam hemen hemen günümüze kadar devam etmiştir.<sup>10</sup> Arap harfli her metnin *Kur'ân* gibi algılandığını ve bu durumun günümüz okuryazar tanımlamalarından uzak olanlar için hâlâ geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle sıbyan/mahalle mekteplerinde, köylerde camilerde verilen eğitim büyük oranda *Kur'ân* okumaya yönelik olmuş, Anadolu’da yaygın olarak yürütülen okuma eğitimi *Kur'ân*’ı yüzünden ve ezbere okuma olarak gerçekleşmiştir.<sup>11</sup> Yunus şiirlerinde bir kitap olarak *Kur'ân* ve *Kur'ân* okumaya yer vermiş; bazen kitap ile *Kur'ân*’ı kastetmiştir:

Ma’sûk nakşından okur her ‘âşık Kur’ân’ımı (398/1)

Okıdun yidi mushafı tâ‘at gösterürsün sâfi (366/5)

“Yûnus’un sözi şi‘irden ammâ aslı(dur) kitâbdan” (137/9) mısırında kitaptan kast edilen *Kur'ân*’dır. Yine aşağıdaki örnekte “okumak” *Kur'ân* okumayı ifade eder:

Her kim şerî‘at bile hem okıya hem kıla (295/13)

*Dîvân*’da kitap ve okuma karşılığında diğer dinlerin kutsal metinleri de geçer (171/3), (299/6).

Dört kitâbı şerh iden bulmadı ‘ışka çâre (371/2)

Bir dem varur deyre girer İncil okur ruhbân olur (49/10)

*Kur'ân* okuma, ezbere ve sesli okumaya örnektir. Aşağıdaki mısralardaki “halk üzere” okunmak, “kulak urup dinlemek”, “kulak tutmak” ifadeleri topluluk karşısında yüksek sesle okuma biçimini ve okuma gruplarını gösterir. Elyazması dönemde okuma gruplarından biri *Kur'ân* okuma meclisleridir.

Altı bin altı yüz altmış altı

Okınur halk üzere âyetün var (48/15)

Okına Kur’ân u Yâ-sîn

Kulak urup dinleyesin (88/6)

Okınan Kur’ân’a kulak tutulmaz (387/2)

Bu okuma biçiminde dinleyicinin aktif olduğu, okunan metne göre geri bildirimde bulunduğu görülür. El yazması kültürü “işitsel-dokunsal”dır (McLuhan 2017: 43). İşitilen söz dinleyiciyi aktif hâle getirir. Yüksek sesle okunan *Kur'ân*, “dinleyenleri eyleme götüren, inananları güçlendiren” (Gezer 2015: 60) bir işleve sahiptir.

Okına hadîs ü kelâm

Diyeler ‘Aleyhi’s-selâm (88/7)

*Kur'ân* gündelik hayatta ve çeşitli ritüellerde sözlü olarak okunmaya devam etmektedir. Şifa niyetiyle yüksek sesle *Kur'ân* okuma geleneği bunlardandır. “Dini yazı yalnızca, konuşulan, bildirilen veya duyurulan söze destek ve başlangıç noktası olarak

hizmet ettiğinde hayat doludur. Söz bu yolla, kitabın sayfalarından kopup dinleyiciye doğru akarak geçerli ve canlı hale gelir” (Ellul 1998: 66). Hasta başında okunan dinî metin “güç veren ve koruyan bir ritüel nesnesi”dir (Chartier 1998: 259). Dinî metnin etkisi sesli olarak okunduğunda sağlanır. Şu mısra şifa için okuma örneğidir: “Sayru olmuş iniler Kur’ân ünini dinler” (302/8)

El yazması döneminde okuma biçimlerinin bağlama ve okuyucu tiplerine bağlı olarak şekillendiği söylenebilir. Goody’nin de işaret ettiği gibi (2017: 56) büyük çoğunluğun okuma yazma bilmediği dönemlerde metinler topluluk karşısında yazılı bir metinden değil ezberden okunur. Çoğaltma zahmetli ve pahalı olduğundan kitaplara ulaşmak zordu. Bu kısıtlılık kitabı okuma yerine dinleme yoluyla bir ölçüde aşılmış oldu. Bu da bir taraftan yazının sözel düşünme biçimlerini etkilemesine yol açarken diğer taraftan yazılı metin üzerinde sözlü geleneğin devamını sağladı.

### Sonuç

Yunus Emre’nin şiirlerinin muhtevasını tasavvuf ilkeleri, kendini gerçekleştirme/erginlenme olarak ifade edebileceğimiz tasavvufî eğitim süreci oluşturur. Dolayısıyla *Dîvân*’da “okuma”ya, bu kendini bilme yolculuğundaki tecrübeye göre anlam verilmiştir. Kelimeye verilen anlamlar aynı zamanda sözlü ve yazılı kültür ortam ve süreçlerine dair veriler içermektedir.

Okumak; yazılı olanın, harflerin anlamını çözmek; öğrenim görmek, bilgi edinmek; söylemek, demek; seslendirmek; terennüm etmek, ilan etmek; anlamak, anlamını çözmek, anlam çıkarmak, idrak etmek; kendini bilmek, Hakk’ı bilmek; anmak, yâd etmek; nefes etmek, davet etmek, bir yere çağırarak; yazılı metne bakmadan metni hafızadan tekrar etmek, icazet vermek/almak anlamlarına gelir. Elif okumak, cim okumak, defter okumak, divan okumak, kitap okumak, varak okumak, tefsir okumak, dört kitap okumak, *Kur’ân* okumak, *Mushaf* okumak, *İncil* okumak, ak/kara okumak, aka kara yazmak kitapta ve defterde yazılanların, harflerin anlamını çözmektir. Medrese, kitap, varak, defter, berat, okumak, yazmak, ders/sebak okumak gibi yazılı ortamın kavramları sözlü alanı anlatmak için kullanılmıştır. *Yunus Emre Dîvânı*’nda okuma bağlamında şifahi bilgi kitabî bilgiye üstün tutulurken söz konusu eleştirinin, eleştirilen alanın kavramlarıyla yapıldığı görülmüştür.

*Dîvân*’da okumaya verilen anlam ve okumanın işlevlerine bakılınca; medrese, mektep ve camilerde öğrenim görmek için gerçekleşen yazılı okuma ortamlarıyla; tekkelerde kendini gerçekleştirme sürecindeki yarı sözel okuma ortamları ve hastaya okuma, davet etmek için okuma gibi sözlü kültür ortamlarıyla karşılaşılmıştır.

Yazılı kültür ortamında okumanın; öğrenim görme, yazılı bir metnin kitaptan ve defterden anlamını çözmeye anlamlarına geldiği, medrese ve cami gibi öğrenim görülen bu ortamlarda sessiz okuma, sesli okuma ve ezberden okuma biçimlerinin şekillendiği tespit edilmiştir. *Dîvân*’da geçen “okuma” kelimesi bağlamında çeşitli okuma gruplarının varlığından da söz edilebilir. Bu okuma gruplarının medrese ve camilerde öğrenim görme ve ibadet merkezli olduğu görülmektedir. Sözlü ve yazılı kültürün bir arada olduğu tekkelerde sohbet ve zikir meclisleri ile karşılaşılmaktadır. Tekkelerde daha çok sözlü olarak gerçekleşen eğitim süreci ve zikir meclisleri yazılı kültür ortamının “okuma” merkezli kavramlarıyla somutlaştırılarak ifade edilmiştir. Söz konusu ortamlarda okuma; anlama, idrak etme, kendini ve Hakk’ı bilme gibi anlamlara gelirken; tekrara dayanan, sesli, ezbere, yüksek sesle okuma biçimleriyle karşılaşılmıştır. Yazılı veya sözlü okuma ortamlarında dinleyicilerin okunan metne göre etkileşimde buldukları görülmüştür. Ayrıca okuma eyleminin bireysel gerçekleştiği de anlaşılmaktadır.

“Ben bir kitap okudum kalem onu yazmadı” diyen Yunus Emre “okuma”ya söz ve yazı bağlamında anlam vermiş; şifahî bilgiyi kitabî bilgiye üstün tutarak okuma ve ilgili kavramlara tasavvufî ilkeler doğrultusunda mecazî anlamlar yüklemiştir. *Yunus Emre Divânı*, sözlü ve yazılı kültür ortamlarına dair veriler içermekte; *Divân*’da “okuma” kelimesi sözlü ve yazılı kültür bağlamlarında birbiriyle ilişkili olmak üzere farklı anlamlara gelmektedir.

#### NOTLAR

1. Burada “divan”, yönetimle ilgili işlerin ve yazışmaların yürütüldüğü birim anlamında kullanılmıştır (Sümer 1972: 53-54).
2. Türklerin İslamiyet’i kabullerinden sonra ilk kaleme aldıkları eserlerden Kutadgu Bilig’te, 11. yüzyılda Türk kültür çevrelerinde “söz”ün ve “yazı”nın taşıdığı anlam ve işlev görülebilir. Bu dönemde söz önemini korumakla birlikte doğası gereği sağladığı imkânlar yazıya üstünlük kazandırmıştır (Küçükbasmacı 2021).
3. İslam dünyasında kitabın yeri için bakılabilir: (Bloom 2015).
4. Bu eserlerin neler olduğuna dair bakılabilir: (Kara 1999; Korkmaz 2015: 711).
5. Tekkelerdeki sosyal yaşamla ilgili olarak bakılabilir: (Ocak 2014, Savaş 1992, Şahin 2021).
6. Neumann (2005: 75-76), kendine ithaf edilmiş metni, mensup olunan çevreye mahsus metinleri ve temel metinleri okuma olmak üzere üç tip okumadan bahseder.
7. Örnekler; “Yunus Emre II Divân-ı İlâhiyât”tan (Tatçı 2021) eserde geçtiği şekliyle verilmiştir. Parantezdeki ilk rakam şiir, ikinci rakam beyit/dörtlük numarasıdır. Makalenin hacmi dolayısıyla tüm örnekler verilmemiş, ilgili yerlerde numaraları gösterilmiştir.
8. Divânü Lugâti’t-Türk’te (Atalay 1999: 254) bu anlamının da verildiği kelime Kutadgu Bilig’de de “çağırma, davet etmek”; “okıçı, okıgçı, okıtçı” ise “davetçi” anlamlarında kullanılmıştır (Arat 1999: 328).
9. Erünsal, Osmanlı’da okuma işini meslek edinenlerin ve bunlar içinde kadınların da olduğunu söyler (2019: 63-94).
10. Kur’ân uzun süre ezber yoluyla öğrenilip nakledilmiş, yazıya geçirildikten sonra bile ezberden okumaya verilen önem azalmamış, kıraat ilmi gelişmiştir. Kur’ân’ın sözlü niteliği, Kur’ân ve sözlü kültür için bakılabilir: (Bloom 2020: 133-140, Gezer 2015).
11. Sıbyan veya mahalle mektebi denilen bu okullardaki eğitimle ilgili bakılabilir: (Kara ve Birinci 2012). Özellikle 19. yüzyıldan itibaren okumayla birlikte yazı öğretimine önem verilse de Kur’ân okumaya yönelik bu tarz eğitim günümüzde de okulların tatil olduğu yaz döneminde mahalle ve köy camilerinde sürdürülmektedir.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Arat, Reşit Rahmeti. *Kutadgu Bilig I Metin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1999.
- . *Eski Türk Şiiri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007.
- Atalay, Besim, çev. *Divânü Lügâti’t-Türk Tercümesi III*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1999.
- Ay, Resul. “XIII-XIV. Yüzyıllar Anadolu’sunda Kültür Dolaşımı Açısından Dervişler Talebeler ve Hacılar”. Yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1998.
- Barutcu-Özönder, F. Sema. “Eski Türklerde Dil ve Edebiyat”, *Türkler*, C. 3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 481-501 (864-906).
- Başgöz, İlhan. “Yunus Emre, Türk Folkloru ve Halk Edebiyatı”. *Yunus Emre* (ed. Ahmet Yaşar Ocak). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2012: 339-360.
- Baykara, Tuncer. “Sufi ve Çevre: Yunus Emre Anadolu’sunda Siyasal ve Toplumsal Ortam”. *Yunus Emre* (ed. Ahmet Yaşar Ocak). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2012: 15-42.
- Bloom, Jonathan. *Kağıda İşlenen Uygurluk*. (çev. Zülal Kılıç). İstanbul: Kitap Yayınevi, 2015.
- Chartier, Roger. *Yeniden Geçmiş*. (çev. Lale Arslan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998.
- Çobanoğlu, Özkul. *Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Destan Türü*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- Ellul, Jacques. *Sözün Düşüşü*. (çev. Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.
- Ercilasun, Ahmet Bican. *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Ersoy, Osman. “Okuma ve Yunus Emre”. *Türk Kütüphaneciliği* 17/4 (1968): 262-274, <http://www.tk.org.tr> 09.12.2020.

- Erünsal, İsmail. "Osmanlılarda Kadınlar Ne Okuyordu (XVI-XVII. Asırlar)". *Osmanlı Kültür Tarihinin Bilinmeyenleri*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2019, 69-94.
- Gezer, Süleyman. *Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Kur'an*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2015.
- Goody, Jack. *Mit, Ritüel ve Söz* (çev. Damla Sezgi). İstanbul: Küre Yayınları, 2017.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004.
- Güzel, Abdurrahman. *Abdâl Mûsâ Velâyetnâmesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.
- Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- Kara, İsmail ve Ali Birinci, haz. *Bir Eğitim Tasavvuru Olarak Mahalle/Sıbyan Mektepleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Kara, Mustafa. "XIV. ve XV. Yüzyıllarda Osmanlı Toplumunu Besleyen Türkçe Kitaplar". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi* 8/ 8 (1999): 29-58.
- Kartal, Ahmet. "Yunus Emre'nin Anadolu'sunda Kültürel ve Entelektüel Hayat". *Yunus Emre* (ed. Ahmet Yaşar Ocak). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2012: 43-96.
- . "Karahanlı Dönemi Türk Edebiyatı". *VIII.-XIII. Yüzyıllar Türk Edebiyatı* (ed. Kemal Yavuz ve Ahmet Kartal). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2018: 44-69.
- Korkmaz, Zeynep. "Oğuzcanın Orta Türkçe Dönemini Oluşturan Eski Anadolu Türkçesinin Tarihi, Sosyal ve Kültürel Gelişmelerden Kaynaklanan Dil Yapısı Üzerinde Genel Bir Değerlendirme". *Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri 5. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu* (ed. Tufan Gündüz ve Mikail Cengiz). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2015: 705-716.
- Köprülü, Fuad. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 1993.
- . "Selçukiler Zamanında Anadolu'da Türk Medeniyeti" (akt. Tülay Metin). *Tarih İncelemeleri Dergisi* XXVI/1 (Temmuz 2011): 201-233.
- Küçükbasmacı, Gülten. "Bitise Kalır Söz: Söz ve Yazı İlişkisi Açısından Kutadgu Bilig". *Motif Akademik Halkbilimi Dergisi* 14/33 (2021): 1-23.
- Mcluhan, Marshall. *Gutenberg Galaksisi* (çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Neumann, Cristoph K. "Üç Tarz-ı Mütalaa Yeniçağ Osmanlı Dünyası'nda Kitap Yazmak ve Okumak". *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar* 1 (Bahar 2005): 51-76.
- Ocak, Ahmet Yaşar. "Yunus Emre: 13-14. Yüzyıllar Arasında 'Bir Garip Derviş-i Kalender-reviş' yahut Önce Kendi Zaman ve Zeminin İnsanı". *Yunus Emre* (ed. Ahmet Yaşar Ocak). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2012, 183-198.
- , haz. *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Oğuz, M. Öcal. "Yozgat'ta Şehirleşme ve Aşık Edebiyatı". *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000: 107-116.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlün Teknolojileşmesi* (çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Savaş, Saim. *Bir Tekkenin Dinî ve Sosyal Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
- Sertkaya, Osman Fikri. "Kağıda Yazılı Göktürk Metinleri ve Kağıda Yazılı Göktürk Alfabeleri". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten* 38 (1990): 167-181.
- Starr, S. Frederick. *Kayıp Aydınlanma* (çev. Yusuf Selman İnanç). İstanbul: Kronik Kitap, 2019.
- Sümer, Faruk. *Oğuzlar (Türkmenler)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1972.
- Şahin, Haşim. *Dervişler, Fakihler, Gaziler Erken Osmanlı Döneminde Dinî Zümreler (1300-1400)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Tatcı, Mustafa. *Yunus Emre Divânı*. İstanbul: H Yayınları, 2020.
- . *Yunus Emre II Divân-ı İlahiyât-Risâletü'n-Nushyye-Aşık Yunus*. İstanbul: H Yayınları, 2021.
- Tekin, Şinasi. *Eski Türklerde Yazı, Kağıt, Kitap ve Kağıt Damgaları*. İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık, 1993.
- Turan, Osman. *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2009.
- Üçüncü, Kemal. "İrşâd ve Tebliğe Bağlı İcra: Türk Sözlü Kültür Geleneği Bağlamında Türk Tekke Edebiyatı". *TÜBAR*. XVI (2004 Güz): 127-141.
- Yavuz, Kemal. "Yunus Emre'nin Yaşadığı Zamanda Türk Edebiyatına Genel Bir Bakış". *Yunus Emre Kitabı* (ed. Orhan Kemâl Tavukçu). Ankara: Aksaray Valiliği Yayınları, 2017: 25-36.
- Yıldırım, Dursun. "Tarihî Süreç İçinde İletişim Odakları, Ağları ve İşlevleri". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* 10 (2000): 327-353.
- . "Türk Edebiyatının Yüzyılları [Türk Edebiyatına Yeni Bir Yaklaşım Denemesi]". *KÖK Araştırmalar* III/1 (2001): 75-122.



# TÜRK VE İSKANDINAV MITOLOJİSİNDE AĞAÇ SEMBOLİZMİ\*

## Tree Symbolism In Turkish and Norse Mythology

Dr. Ülfet DAĞ\*\*

### ÖZ

Mitlerde genellikle çeşitli tabiat unsurlarına atfedilen bazı değerler ve özellikler mevcuttur. Doğaya ait bu unsurlar insanlar tarafından kutsal addedilmiştir. Özellikle evrenin yaratılışında su, ateş, toprak gibi ağaç da hayatın merkezinde var olan bir unsurdur. Ağaç ile ilgili sembolik anlamlar da ilkel toplumlardan günümüze toplumlara kadar dil ve kültürde varlığını sürdürmektedir. Özellikle insanların ağaçları neden sembol olarak kullandığı yaşamsal bağlamda değerlendirilmelidir. Mitlerde ağacın rolü ya da ağaca verilen sembolik anlamların çeşitliliğinin nedenini fiziki yapılarında aramak gerekir. Özellikle boyut bakımından büyük ve uzun olmaları insanların hayal gücünü canlı bir şekilde etkilemiştir. İnsan ve hayvan gibi canlı oluşları ya da dağ, taş gibi hareketsiz görünmelerine rağmen değişip sallanabilme özellikleri bakımından farklı olan ağaç, pek çok özellik bakımından insan hayatı için elzem bir unsur hâline gelmiştir. Ağaçlar insanlar tarafından yiyecek, yakıt, barınak, giysi, herhangi bir alet yapımı için önemli kaynaktır ve yakılarak ya da kesilerek çok sayıda nesneye dönüşebilir. Tüm bu kullanımla birlikte elbette insanlar için korunma ve saklanma yeri de sağlamıştır. Çalışmada bir doğa unsuru olarak ağacın Türk ve İskandinav mitolojisindeki önemi ve sembol olarak kullanılmasının kökeni karşılaştırmalı olarak irdelenmiş, geçmişten günümüze ağaçla ilgili inanış ve uygulamalardan örnekler sunulmuştur. Dünyadaki tüm yaşamın bütünü olan dünya/hayat ağacı Türk ve İskandinav mitlerinde evrenin merkez eksenini olarak algılanmış ve günümüze birer kültürel birikim olarak miras kalmıştır. Kültürel birikimler en temelde insanların ilksel hallerinden itibaren yani kültürlerin başlangıç noktası olan mitlerden başlamıştır. Mitler, ulusların kültür hazinelerinin temelidir. Her mit bir yaratılışın öyküsüdür. Farklı ulusların mitlerini bir bütün olarak ele almak ve kültürlerin bu yolla etkileşimlerini değerlendirmek ortak bir kültür hazinesi oluşturmaya olanak tanır. Mitoloji, bir millete ait mitlerin tümünü içine alır ve onları bir düzen içinde, kendine özgü ve sistemli bir biçimde inceler. Mitolojiyi karşılaştırmalı olarak ele almak, uygarlık tarihine farklı bir bakış açısı kazandırabileceği gibi inançların kökenini irdeleme ve bu sayede farklı renklerin, zenginliklerin ve derinliklerin şifresini çözebilme olanağı sağlar. Karşılaştırmalı mitoloji, mitleri evrensel boyuta taşır, farklı mitleri karşılaştırılarak inceleyip çözümler ve mitlerdeki ortak noktaları keşfetmeyi amaçlar. Bu çalışmada karşılaştırmalı mitoloji ışığında ağacın sembol olarak kolektif bilinçaltında ne anlama geldiği irdelenmiştir. İki mitik sistem içinde ağacın kutsallığı ve önemi, bu kutsallıkta rol oynayan etmenlerin ortak yönleri saptanmıştır. Bu ortak yönler yaratılış, doğurganlık ve bereketidir. Ağacın sembolik kullanımında tanrısalıktan sosyal yaşama ve gökten yere dikey yapıyla ikilikler göze çarpmaktadır. Dikey yapı da diriliğin ve canlılığın göstergesidir. Böylece ağaç sembolü özelinde hayat/dünya ağacı, mitik dönemden günümüze önemini korumakta ve günlük hayatta, edebiyat ve sanatın pek çok dalında kullanılmaya devam etmektedir.

### Anahtar Kelimeler

Karşılaştırmalı mitoloji, hayat ağacı, Yggdrasil, axis mundi, ağaç sembolü.

### ABSTRACT

There are some values and properties in myths that are generally attributed to various natural elements. These elements of nature have been assumed sacred by people. Especially in the creation of the universe, the tree, is an element that exists at the center of life like water, fire and soil, Symbolic meanings related to the tree also exist in language and culture from primitive to today's societies. First of all, it should be evaluated in the vital context why people use trees as symbols. The reason for the role of the tree in myths or the variety of symbolic meanings given to the tree should be sought in its physical structures. The fact that they are especially large and tall in terms of size has vividly affected the imagination of people. Although they are alive like human beings and animals, or seem motionless like mountains and stones, the tree, which is different in terms of its changeable and swinging properties, has become an essential element for human life in terms of many features. Trees are an important resource for humans to make food, fuel, shelter, clothing, any tools, and can be turned into many objects by burning or cutting. With all this usage, of course, it has also provided a place of protection and hiding for people. In the study, the importance of the tree as a natural element in Turkish and Norse mythology and the origin of its use as a symbol have been analyzed comparatively and presented

\* Geliş tarihi: 02 Kasım 2020 - Kabul tarihi: 24 Mayıs 2021

Dağ, Ülfet. "Türk ve İskandinav Mitolojisinde Ağaç Sembolizmi" *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 63-74

\*\* Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Konya/Türkiye, ulfetdag@selcuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3775-6525.

examples of beliefs and practices related to trees from past to present The World tree/ tree of life, the whole of all life in the world, has been perceived as the central axis of the universe in Turkish and Norse myths and has been inherited today as a cultural heritage. Cultural heritage basically started from the primary status of humans, that is, from the myths that are the starting point of cultures. Myths are the basis of the cultural treasures of nations. Every myth is a story of creation. Considering the myths of different nations as a whole and evaluating the interaction of cultures in this way allows to create a common cultural treasure. Mythology includes all the myths of a nation and examines them in an orderly, unique and systematic way. Considering mythology comparatively can put a new point of view on history of civilization, as well as to examine the origin of beliefs and thus to decode different colors, riches and depths. Comparative mythology takes myths to universal dimension, examines and analyzes different myths by comparing them and aims to discover common points in myths. In this study, what the tree means as a symbol in collective unconscious has been examined in the light of comparative mythology. The holiness and importance of the tree and the factors that play a role in this sacredness are common in the two mythic systems. These common factors are creation, fertility, plentifulness. In the symbolic context, dichotomies from divinity to social life and from sky to earth stand out. The vertical structure is also an indicator of vitality and liveliness. So, symbol of tree, in particular the tree of life/ world tree, preserves its importance from the mythical period to the present day and continues to be used in daily life, many branches of literature and art.

#### **Keywords**

Comparative mythology, tree of life, Yggdrasil, axis mundi, symbol of tree.

#### **Giriş**

İnsanlığın ataları evrimsel süreçte doğadaki olay ve olguları anlamak istemiş ve bu isteği mitler yaratarak dile getirmişlerdir. Olayların ve olguların kökenini anlatan mitler, zamanla kulaktan kulağa aktarılacak ve dilden dile yerleşerek bugün semboller hâlinde deyim, atasözü, ritüel ve sanatın farklı dallarında somutlaşmıştır. Mitler sadece tanrıların yaşamlarını ve arzularını anlatan anlatılar değildir. Mitler özünde bir yaratılış hikâyesidir. Evrenin, zamanın, tanrıların, insanların, doğanın ve dünyanın sona erip yeniden yaratılışını anlatır. Tüm bu anlatıların nesilden nesile olan yolculuğu, kültürden kültüre de etkileşim yoluyla geçmektedir. Kültürel birikimlerin atası sayabileceğimiz mitlerin nesilden nesile oluşumu, gelişimi ve değişimi mitolojinin alanına girer. Karşılaştırmalı mitoloji, mitlerin bu evrelerini kültürlerarası boyutta inceler. Çalışmada mitlerde ağaç sembolünün kullanımı ve bu kullanımın altında yatan nedenler Türk ve İskandinav mitolojisi odaklı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu iki mitolojiyi seçmemizin nedeni eski İskandinav kayıtlarının Türkler ve İskandinavların atalarının özellikle kültür bağlamında yoğun temasta buldukları bilgisini vermesidir (Karatay ve Aygün 2012: 1). Çalışmada isim olarak İskandinav mitolojisi tercih edilmiştir. İskandinav ile kastedilen kuzeyli Germen ülkeleridir, İzlanda, Danimarka, Norveç ve İsveç'i kapsar. Bu halkların mitolojisi kaynaklarda İskandinav ya da Viking mitolojisi olarak adlandırılmaktadır. “*Viking (Vikingr)*” kelimesi köken olarak sefere çıkan deniz savaşçıların ifade eden İskandinav diline ait bir terimdir (Leeming 2017: 181). İskandinav mitolojisi kuzey germen ülkelerinin mitolojisi demektir.

Türk ve İskandinav mitolojisinde inceleyeceğimiz ağaç, inanç ve kültür sistemi içinde hem dünyanın yaratılışının hem de insanların türeyişinin sembolü olarak kullanılmıştır. Ağacın yaprak dökmesi, yeşil kalması ve meyve vermesi insan yaşamı ile özdeşleşmiş, ölümün ve dirilişin sembolü olarak görülmüş ve bu nedenle kutsal bir obje hâline gelmiştir. Ağacın kutsallığı kültürel bellekte varlığını sürdürmektedir. Dünya/hayat ağacı da özellikle Avrasya kültürlerinde genellikle bir sütun olarak kavramsallaştırılmış bir semboldür (Eson 2010: 93). Bu sembol, karşılaştırmalı mitoloji araştırmalarında kullanılan psikolojik yöntem ışığında analiz edilecektir. Karşılaştırmalı mitoloji

araştırmalarında yapısalcı ve psikanaliz diyebileceğimiz solar ve psikolojik yöntem vardır. Max Müller'in öncülük ettiği solar teorisyenler mitlerdeki isimlerin kökenine inerken, antropologların benimsediği psikolojik yaklaşım, mitlerin bir araya getirilmesiyle ilkel zihinlerin psikolojisini çözümlemeyi amaçlamaktadır (Chaterjee 1935: 2-9).

### 1. Ağaç Sembolünün Türk ve İskandinav Mitolojisindeki Yeri

Ağaç, insanların hayatındaki rolünün yanı sıra iklim ve coğrafyada önemli rol oynar. Çünkü yaşanılan bölgede ağacın az ya da çok olması mitlerde ve kültürlerde nasıl algılandıkları ve ele alınış biçimlerini etkilemiştir. Örneğin erken dönem Akdeniz medeniyetlerinde orman temizlemek, insanların kendilerine yukarıdan gelen tanrısal işaretleri daha iyi görmek için yaptığı dini bir eylemdir. Ağaç kesmek sadece yerleşim yeri ya da tarım alanı oluşturmak için değil tanrıları anlayabilmek için yapılan bir jest olarak görülmüştür. Yine başka bir anlamda ağacın yaprak dökmesi, yaprakların büyümesi, ağacın kesilen yerden yeniden filizlenmesi insanlar için ebedi ve yıkılmaz bir yaşam gücü simgesi hâline gelmiştir. Böylelikle aslında mevsimsel döngülerin dayanıklılık ya da ölümsüzlük gibi üstün güçleri temsil eden ve dünyalar arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olduğu görülür. Bununla birlikte kutsal bir birey, bir aziz ya da peygamberle ilişkilendirilmiş belirli ağaçlar da kutsal kabul edilmiştir. Buda'nın aydınlandığı ya da İsa'nın çarmıha gerildiği ağaç örnek gösterilebilir. Birçok farklı kültürde dua ya da isteklerin asıldığı ağaçlarla birlikte 19. yüzyılda Avrupa'da gelişen ve bugünkü şeklini alan Noel ağacı da bu örnekler arasındadır (Crews 2003: 37). Örneklerden hareketle ağaçların yeryüzünde tanrının sembolü olduğunu söyleyebiliriz. Ağacın sembol hâline gelmesindeki etkin unsur insanın yaşamını kolaylaştırması ve azametiyle güven duygusu oluşturmasıdır.

Türk ve dünya kültürlerinde ağaca atfedilen pek çok rol bulunur. Bunlar; doğa, atmosfer, bereket, yaşam ve ritüeller ile ilişkilidir. Kozmik ağaçla birlikte (dünya ağacı, hayat ağacı), tabiat olaylarını yönlendirme törenlerinde ağaç, güneşin batışını engelleme/geciktirme törenlerinde ağaç, rüzgâr estirme/durdurma törenlerinde ağaç, ay tutulmasını engelleme ya da tutulan ayı kurtarma törenlerinde ağaç, yağmur yağdırma törenlerinde ağaç şeklinde anlam kazanmıştır. Bunların yanı sıra şeytan ya da kötü ruhları kovma törenlerinde, sağaltma törenlerinde, defin törenlerinde, bereketi artırmaya yönelik mevsim törenlerinde de ağacın rolü vardır (Ergun 2004: 17-66).

Sembolik olarak *“yaşamın, gelişimin, yer ve gök arasındaki bağın, Tanrı ve insan arasındaki ilişkinin mükemmel bir görüntüsü olan ağaç, tüm zamanlardan beri mevsimlerin değişim törenleri ile ilişkilendirilir”* (Gardin, Olorenshaw ve Klein 2014: 20). Mevsimsel değişimlerin insan yaşamının farklı safhalarını işaret ettiğini görüyoruz. Ağacın canlılığının yeşilliğinin insanın yaşamında çocukluk ve gençlik dönemleri; yaprak dökmesi ve kurummasını da yaşlılık ve ölümlüğe bağdaştırabiliriz. Böylelikle tanrısal özelliğinin yanında ağaç aynı zamanda insanın yaşamıyla özdeşim kurabildiği bir varlıktır. Hayatın safhalarıyla birlikte fizikî olarak da insan formuyla özdeş olarak görülmüştür. Kollar ve parmaklar gibi dalları, deri gibi kabuğu, ayaklar gibi kökleriyle antropomorfik özelliklere sahiptir ve bazı kültürlerde de bu yönüyle doğurganlık sembolü olarak kullanılmıştır. (Crews 2003: 39). Bu nedenle *“hayat ağacı”* olarak adlandırılması tesadüfî değildir. Kaynaklarda *“hayat ağacı”*, *“kozmik ağaç”* ya da *“dünya ağacı”* gibi çeşitli isimler de kullanılmıştır ve hepsi aynı ağacı ifade etmektedir.

Ergun, hayat ağacı ve dünya ağacını kozmik ağaçlar başlığında ele alır ve ağaçların işlevselliğini tanrının bazı sıfatlarıyla ilişkilendirir. Yalnız ağaç, tanrının tekliğini simgeler. Gölgeyi ağaç, sığınılan ve tanrı gibi kendisine sığınanları koruyan ağaçtır. Meyvesiz ağaç, tanrının doğmaması ve doğurmamasını temsil eder. Tanrının ebediliğini, ölüm-

süzlüğünü, sonsuz varlığını temsil eden yaprak dökmeyen ağaçtır. Bunlarla birlikte büyük/azametli kaba ağaç, diğer tüm ağaçlardan daha büyük olan uzun ağaçtır. Ruhları cennete/cehenneme götüren ağaç da yeraltı ve tanrı arasında köprü işlevi görür. Cennete ya da cehenneme giden yolu gösterir (2004, 346-372).

Dünyadaki pek çok mitte ve masalda yaygın bir motif olarak kullanılan hayat ağacı, yerin üzerinde büyüyen, genellikle dünyanın merkezi ile bağlantılı olan muhtemelen en eski ve evrensel bir mittir. Genellikle dünyanın merkezi olarak algılanmıştır. Tanrıların ve insanların dünyaları arasında bağlantıyı temsil eder, cenneti ve yeryüzünü birbirine bağlar. Meyvesinin sonsuz yaşam verdiği inandırılmış ve kesildiğindeyse tüm doğurganlığın biteceği düşünülmüştür. Bütün âlemleri birbirine bağlayan hayat ağacının kökleri cehennemi, gövdesi yeryüzünü, dalları da cenneti kapsar. Dünyanın en büyük ağacıdır ve bazen ters çevrili yani baş aşağı olduğu düşünülmüştür (Crews 2003: 41). Hayat ağacına dair ilk kaynaklar 4000 yıl önce “*Gilgamiş Destanı*”na kadar ulaşır. Gilgamiş, gençleştirme etkisi olan su bitkisini duyar ve onu bulur. Fakat aniden bir yılan ortaya çıkar ve bitkiyi ondan alır. Gilgamiş insanların ölümlü olduğunu bir kez daha anlar. İşte bu yılan Sümerlerde “*hayat ağacının efendisi*” yılan tanrı Ningizzida’dır (Gardin, vd. 2014: 20). Yine Babil’de hayat ağacı tanrıların babası olan Ea’nın ağacı olarak bilinir ve bu ağaç, Ea’ya tapınılan Eridu şehrinde yetişir. “*Ukkanu*” adı verilen bu ağacın meyvesini yiyen kişinin ölümsüz olacağına inanılmıştır. Bu inanç Eski Ahit’teki cennetin ortasında büyüyen hayat ağacından esinlenmiş olabilir. Ayrıca Babil cenneti de Eridu şehrinde (Lechler 1937: 369). Sümerlerde tarım tanrısı Dumuzi’nin simgesi olan hayat ağacı Asurlularda değişime uğramış ve imparatorluk simgesi olmuştur. Urartularda hayat ağacı Babil ve Asurlulardaki gibi özgün nitelik taşır, bolluğun ve bereketin sembolü olarak kullanılmıştır. Bu durum Asurlular ve Urartular arasındaki kültürel etkileşimin yansımasıdır (Bell 1980: 242). Mezopotamya’da kültürel değişimler sonucu hayat ağacına atfedilen özellikler özünde aynı kalmıştır. Bolluk, bereket, güç ve ölümsüzlük sembolü olmasıyla sürekli kendini yenilemiştir.

Avrupa’da ağaç daha çok tapınma objesidir. Özellikle Ari ırkından gelen Avrupalı büyük ailelerde ağaca tapınma sık görülmüştür. Keltler, Litvanyalılar, Yunanlılar, İtalyanlar ve Romalılarda ağaca tapınma yaygındı. Ağaçlar canlı olarak düşünüldüğünden onlara verilen her türlü hasarı hissettikleri varsayılmıştır. İnsanlar tarafından tapınma yoluyla ağaçlara yüklenen bu kutsiyet pek çok ritüel ve uygulamaya zemin hazırlamıştır. Avrupa’da 1 Mayıs’ta sevilen genç kızın kapısının önüne bolluk ve bereket getirmesi için çalı bırakılırken İsveç’te kadınların doğumu kolay yapması için her çiftliğin yakınında koruyucu ağaç (dişbudak, karaağaç, ıhlamur) bulunurdu (Frazer 2004: 57-78). Ağaca tapınma, kutsal sayma ve kurban sunma gibi ibadetler modern dünyada yerini sembollere bırakmıştır ve bu semboller insan ve ağaç arasındaki ilişkiyi gösterir.

Hageneder’e göre kuzey yarımküredeki çeşitli dünya ağacı mitleri, insan bilincinin değişimi, gelişimi ve bireyin bilgi elde etmesi ile ilgilidir. Bu aslında doğanın güçleriyle birlikte denge içinde başarılı bir yaşam sürmek demektir. Yine sembolik bağlamda dünya ağacı, kader, güç, peygamberlik bilgisi olarak varoluşun temelini ifade eden temel bir kavramın merkezidir, tüm yaşamın arkasındaki güçtür. Her şeyin bir tür çok boyutlu ağ ile birbirine bağlı olduğu kozmosun bir görünümüdür (Hageneder 2015: 47). Burada dünya ağacının çok boyutlu kozmosun görünümü olması ile kastedilenin yok oluş-yeniden doğuş, ölüm-ölümsüzlük, tanrıların ve insanların dünyası, cennetin ve yeryüzünün birbirine bağlanmasına atfedildiğini söyleyebiliriz.

Hayat ağacı her ne kadar meyvesi ile insanlara ölümsüzlük vaat etse de çeşitli yönleriyle ölüm kültürüyle de çok yakından bağlantılı olmuştur. Ölüm ve ölümsüzlük ilişkisi

hayat ağacı ve ölüm ağacını ortaya çıkarır yani aslında bu şekilde kullanılmasının sebebi hayatın iki yüzünü insanın beşikten mezara geçişini simgeler (James 1966: 201). Tabii bu durumun doğaya, iklime ve içinde yaşanılan kültüre bağlı olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda hayat ağacının sembolik anlamları ve değişimleri Türk mitolojisindeki “Dünya ağacı” ve İskandinav mitolojisindeki hayat ağacı “Yggdrasil” çerçevesinde çözümlenecektir.

### 1.1. Dünya ağacı ve Yggdrasil

Yggdrasil ağacının Dünya ağacını andıran özellikleri; dünyanın eksenini olması, dünyaları bir arada tutması ve türemeye olan katkısıdır. Türk mitolojisinde ağaç öncelikle dünya modelinin algılanmasında karşımıza çıkar. Bu mitolojik sistemde dünya modelinin algılanmasında merkez ve yönler önemli bir yer tutar. Merkez ve dört yön bir element/unsurla özdeşleştirilir. Merkezin toprak, güneyin ateş, batının demir, kuzeyin su ve son olarak doğunun unsuru da ağaçtır. (Bayat 2007a: 46). Doğunun unsuru olan ağaç yine dünyanın üçlü bölüme göre algılanışında bağlayıcılık rolünü üstlenerek hayat ağacı olarak karşımıza çıkar.

Türkçede ağaç, kelime anlamı olarak “ağmak (yukarı çıkmak) fiiliyle bağlantılıdır. Uzakam anlamı taşır. Bu bağlamda göğe doğru olmayı belirtir” (Karakurt 2011: 12). Göğe doğru yükselmesi kutsallığının kaynağı olarak görülebilir. Türk mitolojisinde hayat ağacına çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiştir. Ağaç tanrısı simgelediğinden tanrı kutunun kaynağıdır. Ancak Ergun şu noktaya dikkat çeker: Türk mitolojisinde kutsallaştırılan hiçbir nesneye tapılmamıştır. Kutsal olarak addedilen nesnelere tanrı ile bağlantı kurmak için birer araç olarak kabul edilmiştir (2004: 18). Esin’e göre ağaç, hükümdar ailesinin simgesidir (2001: 170). Ağacın hem tanrısı hem de hükümdarı simgelemesi Türklerdeki kut inancı ile bağlantılıdır. Hükümdar, tanrının yeryüzündeki temsilcisi sayıldığından ağaç da her ikisinin sembolü olmuştur.

İşlevsel bağlamda ağaç, dünyaları bir arada tutma rolündedir. Dünyaları bir arada tutma görevinin esası şudur: dünya, yukarı, orta ve aşağı ya da başka bir deyişle gök, yer ve yeraltı olmak üzere üç bölümden oluşur. Değişik ruhlar tarafından kaplanan bu üç dünyanın sadece yer ya da orta kısmında insanlar yaşar ve burada koruyucu iyeler vardır. Bu üç dünyayı birleştiren ve merkezî ok görevi gören bir eksene ihtiyaç duyulmuştur. Merkezî ok anlayışı kozmik dağ, dünya direği ve dünya ağacı olmak üzere üç şekildedir. (Bayat 2007a: 31). Elbette bu şekilde düşünülmesinin ardında yatan bir etken mevcuttur ve bu etken tamamen insanların yaşayış biçimlerine göre evreni tasarlamalarıdır. Türk düşüncesindeki dünya ağacı inancı bu şekilde bir algılamının yansımasıdır:

Çadır Türk düşüncesinde dünya modelinin küçük şekli, başka sözle mikrokozmostur. Bilindiğine göre, diğer Türk kavimlerinde olduğu gibi Orta Asya’da da gök için yapılan ayın nedeniyle her zaman kurulan çadır, doğrudan doğruya göğü simgeler. Çadırın orta direği evrenin bölümlerini birbirine bağlayan Dünya Ağacını (axis mundi) simgeleştirir. Çadırın ortası ise dünyanın göbeği rolünü üstlenmiş olur (Bayat 2007a: 43).

Çadır modelli dünyayı algılama şeklinde yeri, göğü ve yeraltını birleştiren orta direk vardır. Merkezî ok anlayışı metinlerde üç farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. İlk hali yerin merkezinde bulunan Dünya dağı; ikincisi göğe kadar uzanan Dünya direği, üçüncüsü de yaşamın, bolluğun, refahın ve kutsal uyanışın sembolü Dünya ağacıdır. Hepsi kozmik eksenin çeşitli varyantlarıdır. Bu eksenin görevleri; gökteki koruyucu ruhların ve göğün ışığını yere ulaştırmak, ölümlerin ruhlarının yeraltı dünyasını inmesini sağlamaktır. (Bayat 2007a: 33). Bu eksen bir nevi her üç dünya arasında geçiş yoludur. Dünya ağacının bölümleri dünyanın farklı yerlerinin sembolüdür. Kökü yeraltını, göv-

desi yeri, dalları yukarı dünyayı temsil eder. Dikey olması sebebiyle ki Türk mitolojisinde dikey durum hayat ve canlılık demektir, ikili karşıtlıkları yansıttığı gibi bu karşıtlıkların hem birleştirici hem ayırıcı noktasıdır. Bunlar zaman, etiyolojik, genetik ve anatomik olmak üzere farklı şekilde ortaya çıkar. Zaman bağlamında geçmiş, şimdi, gelecek, gece, gündüz; etiyolojik bağlamda faydalı-zararlı, sebep-sonuç; genetik olarak ecdat, şimdiki nesil, gelecek nesil; anatomik olarak da baş, beden ve ayak olarak kavranılmaktadır. Ayrıca ağacın yukarı bölümünü kartal, orta kısmını at, boğa, geyik, koyun; aşağı bölümünü de yılan ve balık simgeler (Bayat 2007a: 59-60). Bu sembolizmde Türk yaşayış biçimine göre uyarladığımızda yukarı kısmın yani göğün sembolü kartal Gök Tanrı'nın timsalidir. Orta kısmın sembolü olan hayvanlar birebir yaşam tarzıyla alakalıdır. At kutsaldır, geyik hayvan-ata ruhlarından, boğa hükümdarlık ve türeyişle bağlantılıdır, koyun kurban olarak sunulur. Aşağı kısmın sembolü balık dünyanın ilk yaratılışını işaret ederken yılan yeraltı tanrısı Erlik'i temsil eder (Çoruhlu 2002: 140-144, 145-157).

Ergun, dünya ağacının (kozmetik ağaç) üç katmanlı âlemi birleştirmesinin yanı sıra dünyanın merkezinde yer almasını da ayırt edici özelliği olarak belirler. Bu bağlamda "merkez simgeçiliği" olarak da düşünülmesi gerektiğini dile getirir (2004: 16). Dünyanın eksenini olarak dünya ağacının konumlandırıldığı yer her zaman kutsal merkez olarak nitelendirilmiştir. Eliade, bu kutsal merkezin dünyanın göbek çukuru olduğunu fakat bütün toplumların sabit olarak kabul ettiği bir merkezin olmadığını böylelikle her medeniyetin kendine özgü bir kutsal mekânı merkez saydığını dile getirmiştir. Bu kutsal merkez de genellikle yüksek bir dağdır (Eliade 1991: 17-19). Bu yüksek dağ Türklerde Sıpa Dağı, merkez de yaratılışın ve başlangıcın yeri sayılan kadim başkent Ötüken'dir. Elbette böyle bir eksenin sabit durması ve kılmadamaması gerekir. Bu görev Kutup ya da Kuzey yıldızı olarak bilinen Temir Kazık'ındır. Eski Türkler dünyaları birbirine bağlayarak kutup yıldızına kadar uzanan ağaca Temir Kazık ismini vermişlerdir (Bayat 2007a: 59-61). Aynı zamanda evrenin inşasıyla yakından bağlantılı olduğundan yerden gökyüzüne yükseldiği için konum olarak bir sütuna da benzer. Tanrılar da bu sütunu atlarını bağlamak için kullanırlar (Lechler 1937: 388).

İskandinav kozmolojisinde evren birbirinden boşluklarla ayrılmış üst, orta ve alt olmak üzere üç bölümden oluşur. Üst bölümde Asgard bulunur. Asgard'da tanrı Odin ve Thor'un yönettiği savaşçı tanrılar yani Aesir vardır. Ölen savaşçıların mekânı Valhalla da buradadır. Evrenin ortası Midgard'dır ve insanlar burada yaşar. Alt bölüm yani Niflheim'da kötü ölümler bulunur (Leeming 2017: 183-184). Bu üç bölümlü evren dokuz dünyadan oluşur. Bu dokuz dünya; Asgard (Aesir tanrıların evi), Vanaheim (Vanir soyunun evi), Alfheim (ışık Elflerinin diyarı); Midgard (insanların evi), Nidavellir (cücelerin diyarı), Jotunheim (devlerin diyarı), Svartalfheim (Kara Elflerinin diyarı); Niflheim (buz ve sisin diyarı) ve Hel (hastalık ve yaşlılıktan ölenlerin diyarı) dir. Hel ve Niflheim'in tek bir dünya oluşturduğu varsayılırsa dokuzuncu da Muspelheim (ateş devlerinin diyarı) olabilir. (Crossley- Holland 2018: 26-28). Türk mitolojisinde olduğu gibi bu evrenin eksenini de kökleri Hel ve Midgard'a uzanan dünya ağacı kozmik Yggdrasil'dir (Leeming 2017: 184). Yggdrasil'in herhangi bir kaynağı yokmuş gibi görülür ancak boyut olarak o kadar büyük ve geniştir ki tüm dünyayı kapsayarak cennete ulaşır. Üç kökü bulunan Yggdrasil'in ilk kökü Asgard'da, ikincisi Jotunheim'da, üçüncüsü Niflheim'dadır. Köklerin altında kuyu ve kaynaklar bulunur. Asgard'daki kökünde üç adet kader tanrıçası tarafından korunan Urd (kader) kuyusu yer alır. Jotunheim'daki kökünün altında sularının bilgelik getirdiğine inanılan Mimir kaynağı bulunur. Son olarak Niflheim'daki kökün altında da 11 nehrin başlangıç noktası kabul edilen Hvergelmir kaynağı vardır. Burada Yggdrasil'in kökünü kemiren ejderha Nidhogg ve adsız

yılanlar bulunur (Crossley- Holland 2018: 29). Görüldüğü gibi İskandinav evreninin eksenini olan Yggdrasil dünyaları birbirine bağlayan aynı zamanda kökleri aracılığıyla da bilgeliğin, dünyanın oluşumundaki temel unsurlardan olan su ve kaderin de temelidir. Dünya ağacı ile karşılaştırıldığında işlevsel olarak dünyaları birbirine bağlaması benzerdir. Ancak Türk mitolojisindeki gibi Yggdrasil'in konumlandırıldığı kutsal bir merkezden yani yüksek bir dağdan ve dağın olduğu bir şehirden bahsedilmez. Asgard, Olympos Dağı'ı gibi düşünülürse Yggdrasil'in işlevi değişebilir:

Tanrılar günlük toplantıları için Dünyalar Ağacı'nda yani Yggdrasil'de buluşurdu. Bu ağaç çok büyük ve dalları bütün dünyaların üstüne ulaşır, Midgard'ı korur ve tepesi gökyüzünü taşır. Aynı zamanda yaşam ağacı/kader ağacı da olan Yggdrasil, her zaman yemyeşildir, kuruyan dallarının yerine hemen yenisi çıkar (Akyıldız Ercan 2014: 130).

Yggdrasil, bu açıdan kutsal merkezî sütun olarak değerlendirilebilir. Türk mitolojisinde ağaç doğu yönünün unsuruyken Yggdrasil'in de bazı yönlerle bağlantısı mevcuttur. Yaratılışın başlangıcında Ginnungagap (boşluk) vardır ve buradaki hareketlenmelerle güneyde Muspell, kuzeyde Niflheim yaratılmıştır (Crossley-Holland 2018: 61). Yggdrasil'in yön olarak bütün dünyaları kapsama özelliği kökleri ve taşıdığı dünyalardan gelmektedir. Aynı zamanda Yggdrasil, Türk mitolojisindeki Temir Kazık'ın dünyaları birbirine bağlayıp kutup yıldızına kadar uzanan ağaç olarak nitelendirilmesine benzer şekilde "göklerin üzerinde döndüğü bir kutup yıldızı" olarak tasvir edilmiştir (Radzin 1983: 264).

Yggdrasil'in Dünya ağacı ile bir diğer benzer özelliği bölümlerini farklı hayvanların simgelemesidir. Yggdrasil'in kökünde yılan ve ejderha olduğunu belirtmiştik. En tepesinde isimsiz bir kartal, kartalın başının üstünde atmaca Vedrfolnir, yılan ve kartal arasında koşturarak dedikodu taşıyan Ratatosk (hızlı dişler) isimli kırmızı sincap, ayrıca dallarında dolaşan dört geyik vardır. Ağaç üzerinde bulunan bu hayvanlar farklı şeyleri simgeler. Kartal, gökyüzünün kralı (Gardin vd. 2014: 335), atmaca zafer sembolü (Cirlot 1971: 28), yılan ölüm ve yenilenme, ejderha kötülük sembolüdür aynı zamanda bekçilik rolü de üstlenir (Gardin vd. 2014: 197, 650). Radzin'e göre İskandinav mitolojisinde kartal havanın, sincap dolu ve karın sembolüdür (1983: 264). Sembollerin hava olayları ağırlıklı olduğunu görüyoruz. Yani burada yaşanan yer ve kültürün temel özellikleri yansıtılmıştır. Sincabın yerle gök arasında gidip gelmesi de cennet ile cehennem hem ayrılığının hem de birlikteliğinin temsili gibi değerlendirilebilir (Crossley-Holland 2018: 30). Ağacın dallarında dolaşan geyikler dört yönü, dört temel unsuru ya da dört mevsimi temsil etmektedir (Paajanen 2013: 240). İki ağacın üzerinde hayvan sembolleri açısından benzerlikler vardır ve kartal ile yılan ortak kullanılan sembollerdir. Türk mitolojisinde olduğu gibi kartalın İskandinav mitolojisinde de en tepede yani Asgard'da olduğu için tanrıları temsil ettiğini söyleyebiliriz. Erlik'in ve ölümün sembolü yılan, Yggdrasil'in üçüncü kökünün bulunduğu Niflheim'da aynı sembolik işleve sahiptir. Her iki simgesel yılan Sümer'deki hayat ağacının efendisi olan yılan tanrı Ningizzida'nın halefleridir.

Türk mitolojisinde ağacın sembol olarak kozmogoni (evren yaratılış miti) ile olan bağlantısının yanı sıra antropogoni (insan yaratılış miti) ile yakından ilgisi bulunmaktadır. Yaratılan ilk insan ağacın altında köpek tarafından korunmaktadır (Bayat 2007a: 60). Ülgen insanı yaratırken iki element kullanmıştır. Bunlar; toprak ve ağaçtır. Kemikleri topraktan bedenleri kilden olan yedi erkek yaratılmıştır. Daha sonra bunlara ek olarak yarattığı bir erkekle toplamda sekiz insan ve onlarla beraber sekiz ağaç yaratmıştır (Bayat 2007a: 109). Banarlı'ya göre bu sayı dokuzdur:

İnsanlığın yaratılışı hakkındaki Türk düşüncesine göre Tanrı, yeryüzündeki dokuz insan cinsini, bu insanlardan önce yarattığı dokuz dallı bir ağacın gölgesinde barındırmıştır. Önce yerden dokuz dallı ağacı yükseltmiş, sonra her dalın altında bu günkü insanlığın ilk atalarından birini yaratarak, bu dokuz insana ağaç gölgesinde barınmayı bir yaratılış bilgisi halinde vermiştir (1983: 31).

Kaynaklardaki sayılar farklı olsa da temelde insan yaratımı ve ağaç ilişkisi hem yaratılışın özünde hem de barınma ve korunmada ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde insanın evrenin bir parçası olması kozmolojik anatomide sembolleştirildiğinde başı yukarıyı, sırtı arkası orta dünyayı, kolları nehirleri ve ağaçları, damarları da ağacın kökünü simgelemekle aşağı dünyayı sembolize eder (Bayat 2007a: 33). Ağaç, insan yaratılışında oynadığı rolle birlikte hayatın çeşitli aşamalarında da insanla bağını korumaktadır: “*Hayat Ağacı tektir, yalnız ağaçtır ve kâinatın bel kemiğidir. İnsanın kemikleri de ‘Hayat Ağacı’yla kişiselleştirilir. Soy ağacı, soy kütüğü vs. insan ile Hayat Ağacı arasındaki bağı gösterir*” (Arslan 2014: 64). Görüldüğü gibi insan ve ağaç arasındaki ilişki dilde sembolik anlatımlarla varlığını koruyarak yaratılışa atıfta bulunur.

Soy ağacı ya da soy kütüğü gibi kullanımlar yaratılışa olduğu kadar türeyişe de işaret eder. Türklerde pek çok türeyiş miti vardır ve bunlarda biri de ağaçtan türemedir. Ağaçtan türeme birçok metinde geçmektedir ve en bilineni Oğuz Kağan Destanı’dır. Çoruhlu’nun aktardığına göre Oğuz Kağan’ın ikinci evliliği ağaç ile ilintilidir. Oğuz Kağan ava çıktığı bir gün bir göl ortasında ağaç görür. Bu ağacın kovuğunda yalnız oturan kızı fark eder. Ona âşık olur ve onunla evlenir. Diğer bir aktarım da Kıpçakların türemesiyle ilgilidir. Oğuz Kağan’ın askerlerinden biri savaşta ölmüştür ve eşi de gebe- dir. Doğum yaklaşınca kadın içi oyulmuş bir ağaca gidip çocuğunu doğurur. Çocuk, Oğuz’a götürülür, o da ismini “*Qıpçaq*” koyar. “*Qıpçaq*” kelimesi “*kabuq*” kelimesinden türemiştir (2002: 112). Kıpçakların ismi ve menşei ağaçtan gelmektedir. Buna ek olarak “ağaç kovuğundan üreme” motifinin de kaynağıdır (Ögel 1971: 88).

Ağaçtan türeme daha çok orman civarında yaşayan Türk boylarında görülmüştür. Yine ağaçtan evlat isteme menşe mitlerinin bir kalıntısı olarak günümüzde korunan bir gelenek hâline gelmiştir. Ağaç oyukları, insanların atalarının, hakanın annesinin, doğumu ve çoğalmayı sağlayan tanrıçanın bulunduğu alanlardır. İnsan nesli ve ağaç arasında ecdat bakımından sıkı bir ilişki vardır. Ağacın gövdesi kandaş akrabalığı, dalları aileleri, yaprakları fertleri, kökleri de yeraltındaki ecdadı temsil eder. Ayrıca ölen kişinin mezarına ağaç dikilmesi, ölen kişinin mezarında mutlu olup olmadığını anlamak için mezarlıktaki ağaçlara bakılması ya da kabir üzerine ekilen ağacın kurumasının yeni bir ölümüne işaret etmesi türeme inancını gösterir. Ağaçtan çocuk isteme gibi inanışların temelinde menşe mitleri vardır çünkü ağaç, ana, analar anası olarak kabul edilir, doğum ve çocuk tanrıçası Umay’la birlikte gökten inmiştir (Bayat 2007a: 179-181). Menşe mitleriyle bağlantılı olan ağacın hem soy hem de doğum tanrıçasıyla özdeşleşmesi onun dişil olarak algılandığının göstergesidir. Özellikle ağaç ana olması ya da doğum tanrıçasının bulunduğu mekânların ağaç oyukları olması doğurganlığın belirtisidir ki bu oyuklar ana rahminin simgesidir. Destan ve masallarda yer alan elma ağacının meyvesinin yenmesiyle hamile kalınacağı motifi ağacın doğurganlık simgesi olması ile bağlantılıdır (Bayat 2007b: 38).

İskandinav mitolojisinde Yggdrasil’in dünyanın sonu ve yeniden yaratılışında önemli bir rolü bulunur. 13. yüzyılda Snorri Sturlusson tarafından yazılan İskandinav mitolojisinin başlıca kaynaklarından biri olan Nesir Edda’nın ilk şiri “*Voluspa*”nın ilk dizesi insanlara Dünya ağacının çocukları diye hitap eder. Asgard’ın adı Heimdallr’dır. “*Heim*” dünya, “*dallr*” ağaç demektir. Heimdallr yani Asgard dünya ağacının kendisi-



dir. Şiirdeki dünya ağacının çocukları hitabı da Asgard'da bulunan yaratıcıları işaret eder. Yine şiirde “*nine worlds I remember, nine yew wood goddesses*” sözleri dünya ağacının dokuz dünyayı kapsadığını hatırlatır ve dokuz porsuk ağaç tanrıçasıyla da diyerek dişiliğe göndermede bulunur. Bu mitolojide porsuk ağacıyla bağlantısı olan yaratıcı varlık doğurganlık ve vahşi doğa tanrıçası Freya'dır. “*Heimdallargaldr (Heimdallr'ın Büyüsü)*” isimli İzlandalı bir şiirde, Heimdallr yani dünya ağacı kendisinin hepsi kız kardeş olan dokuz annenin oğlu olduğunu söyler. Bu şiirde de erillik yönü vurgulanmıştır. Yggdrasil bazen porsuk bazen dişbudak ağacı olarak kabul edilir. Porsuk ağaçları genellikle ibadetin odağında olmuştur. Bu ağaç cinsi Kuzey Avrupa ülkelerinde geniş alanları kapladığından insanların ruhsal dünyasını etkilemiştir. Bu nedenle Yggdrasil pagan inançta hayat ağacı ve tapınma objesi olarak karşımıza çıkar (Asan 2015: 120). Cins bakımından doğum tanrıçasıyla bağlantılı olduğundan hem yaratılıştaki hem de türemede önemli rol oynadığını söyleyebiliriz. Yggdrasil'in meyvesini pişirip yemenin güvenli bir doğum sağlayacağına inanılır (Crossley- Holland 2018: 29). İskandinav mitolojisinde meyveye özellikle elmaya değinmek gerekir. Elma ölümsüzlükle ilişkilidir ve Aesir tanrıçası İdunn, ölümsüzlük elmalarının koruyucusudur. Bu elmalar dişbudaktan yapılmış bir kutuda durur. Tanrılar yaşlandıklarını hissettiklerinde bu elmalardan yiyerek gençleşir (Gaiman 2018: 164).

Tanrılara gençlik verilmesi ve onların ölümsüz kılınmasında ağaç ve meyvesi önemli bir figür olmuştur. Tanrıları tanrı yapan ağaç, insan yaratılışında en büyük paya sahiptir çünkü ilk insanlar kütüklerden yaratılmıştır. Bunun öyküsü şu şekildedir: Tanrı Bor'un Odin, Vili ve Ve adında üç oğlu vardır. Yetişkinliğe erişen bu üç tanrı kardeş Ginnungagap'ın hiçliğinde kısılmışlardır. Orası engin bir boşluktur, ne yer, ne gök ne de canlı bir şey vardır. Üç tanrı, insan hariç her şeyi yaratır. En sonunda deniz kıyısında biri dişbudaktan diğeri karaağaçtan olan iki kütük bulurlar. Dişbudak ağacı esnek olduğundan oyması kolaydır. Karaağaç da zarif ve sağlamdır. Tanrılar bu iki kütüğü alarak kaldırır ve insan yaratılışı başlar. Odin kütükleri tutup hayat üfler. Vili, irade, akıl ve fikir bahşeder. Ve de kütükleri oyarak insan sureti verir. Erkeğe Ask yani dişbudak, kadına Embla yani karaağaç ismi konulur (Gaiman 2018: 29).

Ask ve Embla yani dişbudak ve karaağaç insanlığın atasıdır. İnsan soyu ağaç kütüğüyle başlar ve kıyametle sona eren yaşam ağaçla yeniden hayat bulur. “*Ragnarok*” yani dünyanın sonunda Yggdrasil titremiş, dallarında saklanan kadın ve erkek Lif ve Lifthrasir'in sağ kalıp insan soyunu sürdürmüştür. Bir döngünün sonlanıp yeni bir döngünün başlamasında Yggdrasil'in rolü bulunmaktadır (Paajanen 2013: 238). Yggdrasil hem insan hem de üzerindeki hayvanlara, canlılara beslenme, barınma, saklanıp korunma imkânı tanır. Canlıların bakımını sağlayan ağaç bunun karşılığında Kader (Urd), Varlık (Skuld) ve Gereklilik (Verdandi) yani üç Norn tarafından ayakta tutulur. Böylelikle hem insanların hem de insanların koruyucularının hayatı ona bağlıdır (Crossley-Holland 2018: 29-30). Türemeye bağlantısında sonra bazı sembolik anlatımlarda hayat ağacının türü farklılaşmıştır. Yggdrasil'in tanımlandığı diğer cins dişbudak ağacıdır. Bir dişbudak ağacının dünya ekseninin sembolü olmasının nedeni bu ağacın dirençli ve esnek olması olabilir. Dişbudak ağacının İngilizce karşılığı “*ash tree*”dir. “*Ash*” kül demektir, Tunç çağı toplumları araç-gereç ve silahlarını ateşle sertleştirdikleri bu ağacın odunlarından yapmışlardır. Kelimenin Yunanca karşılığı da kül ve mızrak anlamına gelir (Crews 2003: 43). Yggdrasil'in dişbudak ağacı olarak hayal edilmesinde ağacın kullanım ve fayda sağlamasının etkisi olduğu söylenebilir. Bu da çevre faktörünün mitik düşüncedeki önemini gösterir.

Ağacın cinsi bakımından Türk hayat ağacı daha zengindir ancak bu cinslerden daha fazla adı geçen kayın ağacıdır. Örneğin Çoruhlu'ya göre Türk kültüründe hayat ağacı genellikle kayın ağacıdır. Bu nedenle Türklere en makbul sayılan ağaç kayın ağacı olmuştur. Özellikle şamanlar ayin yaparken kayın ağacını mutlaka yanlarında buldurmüşlerdir. Şamanist mitolojiye göre Ülgen ve Umay kayın ağacıyla gökten yere inmiştir (2002: 116; Mirzaoğlu Sivacı 2005: 42). Ağacın gökten tanrılarla birlikte yere inmesinin yanı sıra tanrısal bir vasfı da bulunur: “İki mukaddes ağcagayın vardır. Biri erkek diğeri ise kadındır. Bütün ağaçlar o zaman yaratılmıştır ki biz Ülgen atadan ve Umay anadan doğmuşuz” (Bayat 2007a: 180). Bayat'ın Radloff'tan alıntılıdığı bu varyantta ağcagayın ya da akçağaç Ülgen ve Umay'ın sembolü olmuştur. Kayın ağacı dışında kutsal sayılan ağaçlar ardıç, karaçam, sedir [möş], söğüt, meşe ve akkavaktır (Özarlan 2003: 98). Genellikle ağaç türü olarak baktığımızda kayın ağacı ön plana çıkmaktadır hatta “hayat ağacı”, “yaşam ağacı” ya da “kayın ağacı” gibi adlarla da anılır (Arslan 2014: 63). Servi/selvi ağacı da en çok tanınan ve hayat ağacı rolü verilen ağaçlardan biridir. Bunun nedeni servinin yıl boyunca yeşil kalması, güzel kokması ve gökyüzüne ince uzun bir kılıç şeklinde yükselmesidir. Ayrıca rüzgârda tepeleri yattığı için kutsal bir teslimiyet havası verir (Ağaç ve Sakarya 2015: 4). İnsanın yaratılışına dönersek Ülgen'in yarattığı ilk insanı oyuğuna koyduğu ağacın kayın, kavak ya da çınar olduğu ve bu ağaçlara sunulan kurbanların, etrafında yapılan ritüellerin de yaşamsal bir döngü anlamında yaratılış sahnesine atfedildiği dile getirilmiştir (Bayat 2007a: 60). Cins bakımından kayın ağacı daha ön plana çıkmıştır. Kayın ağacı şamanlık törenlerinde, bayramlarda ve ayinlerde özel bir yer tutar. Ayinlerin yapılacağı yerlerde ya da hastaları tedavi ederken çevrede mutlaka kayın ağacı bulunur. Yine Şaman davulu yapımında sedir ağacıyla birlikte kayın ağacı kullanılır (Özarlan 2003: 98-99).

Yggdrasil bilgelikle alakalı bir yolculukta önemli paya sahiptir. Baş tanrı Odin, tanrısal gizleri öğrenmek, ölümlerin bilgeliğine ulaşmak ve dünyanın sırrına erişmek için Yggdrasil'e ayaklarından dokuz gün dokuz gece asılı kalır. Asılı kaldığı süre içinde Runik alfabeyi çözerek yaşamın ve ölümün gizemlerini öğrenir. Bununla birlikte dokuz tılsımın ve büyü şarkının bilgisini de edinir. Bu süre zarfında yanına aldığı mızrağı “Gungnir” sürekli kendisine batar ve onu yaralar (Paaanen 2013: 231). Campbell, Odin'in ağaçta asılı olmasını Mesih'in çarmıhta asılı olmasına benzetse de bilgelik kazanması açısından Bodhi ağacındaki Buddha ile daha benzer olduğunu ifade eder. Çünkü burada amaç bilgilenme ve aydınlanmadır; tanrıya kefarete ya da günah işlemiş bir ulusa merhamet istemek değildir. Mızrağıyla delinmesini de kendini kendisine kurban etmesi olarak yorumlar (2016: 476). Odin'in çıktığı bu yolculuk hem dünyalar arası geçiş hem de bilgelik yoludur. Bu yolculukta Yggdrasil at olarak düşünülmüştür. Bu düşüncenin temelinde İskandinav ve eski İngiliz söylemlerinde darağacına giderken kurbanın bineği olarak algılanması yatar ve bu nedenle “asılan adamın atı” denir. Etimolojik olarak “The Horse of Ygg” tarifinde Ygg(r), Odin'in isimlerinden biridir ve korkunç olan anlamına gelir (Eson 2010: 95-96). Kaynaklarda “korkunç küheylan” olarak da geçmektedir (Paaanen 2013: 246). Böylelikle ağaç, kültür içerisinde özgünleşerek farklı sembolik anlamlar ve ifadeler taşıyan, eski çağlardan günümüze kadar varlığını sürdüren bir semboldür.

### Sonuç

Türk ve İskandinav mitolojisinde ağaç sembolünü karşılaştırmalı olarak incelediğimiz bu çalışmada öncelikle dilleri, kültürleri ve coğrafyaları farklı olan iki toplumun ortak paydasının hayat/dünya ağacı olduğunu söyleyebiliriz. Kültürel yapıya dâhil edebileceğimiz çeşitli doğa unsurlarına atfedilen kutsallığın önem kazandığı bu iki inanç

siteminde ağaç, yaşamı ve davranışları şekillendiren önemli bir yapı unsuru olarak karımıza çıkmaktadır.

Çalışmada Türk mitolojisinde ağaç sembolünün daha geniş bir kullanıma sahip olduğu tespit edilmiştir. Tanrının ve hükümdarın sembolü bağlamında yönetimin simgesidir. Dünyaları bir arada tutması, kutsal merkezde bulunması, çeşitli atmosferik olayları düzenlemesi kozmogonik yönünü ifade eder. Türeyişteki rolü, doğurganlık ve bereketin timsali olması da sosyal yaşamdaki etkisini gösterir.

İskandinav mitolojisinde Yggdrasil, Türk mitolojisindeki dünya/hayat ağacının bazı işlevsel özelliklerine sahiptir. Bu özelliklerin en başında evreni bir arada tutması gelir. Dünya ağacı gibi tanrısal ve beşeri düzenin ortak paydası olmuş, yaratılış, doğurganlık, bereket ve türeme sembolü olarak görülmüştür. Ancak burada vurgulanması gereken önemli husus İskandinav mitolojisinde türeyişin sadece ağaçtan olmasıdır. Türk mitolojisinde farklı türeyiş formları vardır ve ağaç da bunlardan biridir. Türklerde İskandinavlara oranla dünya/hayat ağacı ile ilgili çok fazla inanış şekli ya da cins çeşidi olmasının sebebi Türklerin göçebe bir toplum olması ve mitlerin çeşitli bölgelere dağılmasıdır.

Her iki mitik sistemde ağaç tanrısal statüde konumlandırılmıştır. Bunun yanı sıra cennet ile cehennem ölüm ve yaşam çizgisinin de eşiğidir. Ağaç, fizikî değişimlerinden ötürü yaşam ve ölümü simgelediğinden insanların hayatının özeti şeklinde algılanmış ve kutsallıkla ilintilendirilmiştir. Bu da bize insanların mitleri oluştururken psikolojileri hakkında bilgi vermektedir. İnsan kendine yakın hissettiği, kendine benzettiği nesnelere, hayatını idame ettiren faydalı ya da zararlı unsurları nasıl kodladığının ipuçları mitlerde bulunmaktadır. Bu bağlamda ağaç sembolü her iki mitolojide de yere ve göğe hâkim bir doğa unsurudur ve her parçasının sağladığı fayda göz önünde bulundurulduğunda kutsal sayılması, kurban sunulması ve evrenin merkezi eksenini sayılması tesadüfi değildir.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Ağaç, Saliha ve Menekşe Sakarya. "Hayat Ağacı Sembolizmi". *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (Aralık 2015): 1-14.
- Akyıldız Ercan, Cemile. "Germen Mitolojisinde Yaratılış". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (Mart 2014): 121-132.
- Arslan, Seher. "Türklerde Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı". *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt 1, (Haziran 2014): 59-71.
- Asan, Ünal. "Mystical Values of Monumental Trees and the Cult of Tree in Pagan Belief: Yggdrasil". *1st International Yew Workshop. Düzce (28-30 Eylül 2015): 114-127.*
- Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 1*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi, 1983.
- Bayat, Fuzuli. *Türk Mitolojik Sistemi 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Türk Mitolojik Sistemi 2*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007b.
- Belli, Oktay. "Urartular'da Hayat Ağacı İnancı". *Anadolu Araştırmaları*, 8 (1980): 237-247.
- Campbell, Joseph. *Batı Mitolojisi*. Çev. Kudret Emiroğlu. İstanbul: İshık Yayınları, 2016.
- Chatterjee, Mohini Mohun. "Theories in Comparative Mythology". Theosophical Publishing House, *Adyar*, 196 (1935): 1-15.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. New York: Dover Publications, 1971.
- Crews, Judith. "Forest and tree symbolism in folklore". *Forestry Division of the Food and Agriculture Organization of the United Nations*. Roma (2003): 37-43.
- Crossley-Holland, Kevin. *İskandinav Mitolojisi*. Çev. Simge Kaytan. İstanbul: Say Yayınları, 2018.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2002.
- Eliade, Mircea. *Kutsal ve Din Dışı*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1991.

- Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2004.
- Esin, Emel. *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2001.
- Eson, Lawrence. "Odin and Merlin: Threefold Death and the World Tree". *Westerns Folklore*, 69 (2010): 85-107.
- Frazer, James George. *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri I*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2004.
- Gaiman, Nail. *İskandinav Mitolojisi*. Çev. Alican Saygı Ortanca. İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
- Gardin, Nordin. Robert, Olorenshaw. Jean Gardin ve Olivier, Klein. *Larousse Semboller Sözlüğü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2014.
- Hageneder, Fred. "Ancient trees and their social recognition: Taxus baccata L. Yew and ancient kingship rituals – European traditions and their Anatolian roots". *1st International Yew Workshop*, Düzce (28-30 Eylül 2015): 39-49.
- James, Edwin Oliver. *The Tree of Life: An Archeological Study*. Hollanda: E.J. Brill Leiden, 1966.
- Karakurt, Deniz. *Türk Söylence Sözlüğü*, Tss Dijital Materyal E-kitap, 2011.
- Karatay, Osman ve Emre, Aygün. "Alplar ve Elfler: Türk ve İskandinav Dünyalarında Kahramanlık Olgusu". *Karadeniz Araştırmaları*, Sayı 33 (Bahar 2012): 1-12.
- Lechler, George. "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures". *Ars Islamica*, Sayı 4 (1937): 369-419.
- Leeming, Adam David. *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi*. Çev. Nurdan Soysal. İstanbul: Say Yayınları, 2017.
- Mirzaoğlu-Sıvacı, Fatma Gülay. "Türklerde Mitolojik Unsurlar". *Türkbilg Türkoloji Araştırma Dergisi*, Sayı 10 (2005): 34-53.
- Ögel, Bahattin. *Türk Mitolojisi*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1971.
- Özarlan, Metin. "Türk Kültüründe Ağaç ve Orman Kültü". *Türkbilg*, Sayı 5 (2003): 94-102.
- Paajanen, Terry. "Viking ve Kelt Mitolojisi". (İçinde: *Mitoloji*), İstanbul: Ntv Yayınları, (2013): 224-279.
- Radzin, Hilda. "Names in the Mythological Lay Grimnis-Mal". *Literary Onomastics Studies*, Sayı 10 (1983): 261-268.

# BUDİST UYGUR EDEBİYATINDA RÜYA MOTİFLERİ\*

## Dream Motifs In Old Buddhist Uyghur Literature

Dr. Öğr. Üyesi Zemire GULCALI\*\*

### ÖZ

Yaşantımızın bir parçası olan rüya, en basit ifadeyle, uyku sırasında görülen hayal dizileridir; insanın ruhu ile gördüğü ve aklı ile idrak ettiği tinsel olaydır. İnanç ve kültür yapısına bağlı olarak her dinin ve kavmin kendine has rüya motifleri ve yorumlama gelenekleri vardır. Medeniyet tarihi boyunca rüyanın anlaşılması ve açıklanmasında dinî inançlar, dinsel hüviyet taşıyan gelenekler, mistik âdetler ve yaşam tarzları belirli roller üstlenmiştir. Bu zaman içerisinde rüyalar oluşumları, gizemli yapıları ve özellikleriyle içinde bulunduğu toplumların sanatında, folklorunda ve edebî eserlerinde işlenen önemli malzeme konumuna gelmiştir. Türk kültüründe rüyaya verilen önem edebiyatımıza da yansımıştır. Bu konudaki çalışmalar daha çok divanlardaki rüyalar, mesnevilerdeki rüyalar, âşık tarzı Türk halk şiiri ve modern edebiyattaki rüya motifleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Rüyanın edebî öge olarak kullanılışı esas olarak İslamiyet sonrası dönemlerde sıklık kazanmıştır. İslamiyet öncesine ait rüya metinlerine gelince Türkçenin bilinen ilk yazılı belgeleri olan yazıtlarda rüya ile ilgili herhangi bir veri bulunmamakta, dolayısıyla yazılı kaynaklarımızdaki ilk rüya metinleri Eski Uygurca dönemine kadar götürülebilmektedir. Türkler tarihleri boyunca farklı dinlere girmiş nihayetinde İslam dinini kabul etmişlerdir. Benimsenen bu dinler (Budizm, Manihaizm, Hristiyanlık, Tibet Budizmi) onların edebiyatına da yansımış; Budist, Maniheist ve az sayıda Hristiyan Uygurlara ait eserler vücuda gelmiştir. Çoğunluğu Budist külliyata ait olan çeviri eserlerden oluşan Budist Uygur edebiyatını 9. yüzyıldan başlayıp 14. yüzyılın sonlarına değin tarihlendirmek mümkündür. Başlangıçta daha çok Soğdca, Toharca ve Çince yapılan çeviriler son dönemde yerini Çince ve Tibet Budizmine ait eserlerden yapılan çevirilere bırakmıştır. Türk dilinin tarihî dönemleri içinde Karahanlılar döneminden önceki/İslamiyet'ten önceki dönemler pek işlenmemiş, Kutadgu Bilig'den önceki Eski Türkçe metinlerde yer alan rüya motifleri üzerine ayrıntılı ve bütünlüklü bir çalışma henüz yapılmamıştır. Bilindiği üzere, Eski Uygurca döneminden kalan yazmaların çoğu Budist içerikli çeviri eserlerdir. Yazıda sunulan rüya metinleri ve motifleri de genel olarak bu metinlerde görülmektedir. Söz gelimi, bu yazıda Eski Türkçe döneminin ikinci evresi olan Eski Uygurca dönemi metinlerinde, özellikle de Budist Uygur edebiyatına ait metinlerde geçen rüya motifleri tespit edilen örnekleriyle birlikte sunuldu, sözü edilen eserlerde geçen rüya parçaları ve onların Türkiye Türkçesine aktarımı verildi. Tespit edilen rüya metinlerindeki motiflerindeki yorumlanışına göre 'I. Doğum kehaneti motifleri'; 'II. Buda kutsiyetine erişme motifleri'; 'III. Ölüm habercisi motifler'; 'IV. Hayırlı sona, müjdeye işaret eden motifler'; 'V. Tövbe ardından kazanılan sevaba, doğru yola delalet eden motifler'; 'VI. Kurtuluşa ermeye, günahlardan arınmaya işaret eden motifler'; 'VII. Hastalık teşhisinde kullanılan motifler' adlı kategoriler altında değerlendirildi.

### Anahtar Kelimeler

Rüya motifleri, Budist Uygur Edebiyatı, Maitrisimit, Altun Yaruk Sudur, Xuanzang Biyografisi, Buda Biyografisi.

### ABSTRACT

In the simplest terms dream is the imagination sequences seen during sleep. It is the spiritual events that one sees with his soul and realizes with his mind. Depending on the structure of faith and culture, each nation and religion has its own dream motifs, assumptions and traditions of expression. Throughout the history of civilization, religious beliefs, traditions bearing religious identity, mystical customs and lifestyles played specific roles in understanding and explaining the dreams. During this time, with the formations, mysterious structures and features, dreams have become an important material in the art, folklore and literary works of the societies in which they had involved. The importance given to dream in Turkish culture is reflected in our literature. Studies on this subject are mostly focused on dreams in divan, dreams in mesnevi, dream motifs in Turkish folk poems and modern literature. The use of the dream as a literary element has gained frequency mainly in the post-Islamic period. As for the pre-Islamic dream texts, there are no data on the inscriptions, which are the first known written documents of Turkish. Therefore, the first dream texts in our written sources can be traced back to the Old Uighur period. These religions adopted (Buddhism, Manichaeism, Christianity, Tibetan Buddhism) were reflected in their literature; so that there were some Buddhist, Manichaeist and a small number of Christian Uighur manuscripts. Buddhist Uighur literature, which consists of translation works, most of which

\* Geliş tarihi: 25 Aralık 2020 - Kabul tarihi: 06 Mayıs 2021  
Gulcali, Zemire. "Budist Uygur Edebiyatında Rüya Motifleri" *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 75-88

\*\* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bilecik/Türkiye,  
zemireuygur@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8655-9726.

belong to Buddhist chapel, dates from the 9<sup>th</sup> century to the end of the 14<sup>th</sup> century. At the beginning, translations were made mostly from Sogdian, Tocharian and Chinese, while in the last period there have been translations from Chinese and Tibetan Buddhism. During the historical periods of the Turkic language, the periods before the Karakhanid/ Islamic period haven't been discussed much; a detailed and complete study of dream motifs in the Old Turkish texts before Kutadgu Bilig has not been studied yet. As is known, most of the manuscripts from the Old Uyghur period are translated works with Buddhist content. The dream texts and motifs presented in the article are also generally seen in these texts. In this article, dream motifs in the texts of the Old Uyghur period, the second phase of the Old Turkish period, and especially in the texts of the Buddhist Uyghur Literature, will be presented together with the examples identified. The dream pieces in mentioned works and their translation to Turkish have been provided and evaluated. The motifs in the detected dream texts were evaluated under different categories according to their interpretation in the text: I. Motives of birth prophecy; II. Motives of reaching the holiness of Buddha; III. Motives of herald of death; IV. Motives that point to the good end and good news; V. Motives that signify the reward earned after repentance and the right path; VI. Motives that point to salvation and purification from sins; VII. Motifs used in disease diagnosis.

#### **Keywords**

Dream motifs, Buddhist Uyghur Literature, Maitrisimit, The Golden Light Sūtra, Biography of Xuanzang, Buddha Biography.

#### **Giriş**

İnsanlık tarihinin başladığı andan itibaren, insanların genellikle uyku hâlindeyken bazen de yarı uyku yarı uyanık hâlindeyken beyin fonksiyonlarının yavaşlaması ve bilinç kontrolünün azalmasıyla yaşanan hayata bağlı olarak gördükleri ve zaman içinde zaman, mekân içinde mekân barındıran sembolik görüntülerin bütünüdür rüya. Batılı bilginler rüyayı gün içerisinde karşılaştığımız olayların bilinçaltına yerleştikten sonraki etkisiyle ilişkilendirirken, Doğulu bilginler ise daha çok ilahi ve uyarıcı bir mesaj olarak algılamaktadırlar.

Babilliler ve Asuriler, ölü ruhlarının rüyalarda kötü tesirlere sebep olduklarına inanırlar ve bu kötü cinleri yenip onlardan kurtulmak için Babil Rüya tanrıçası Mamu'dan yardım isterlerdi. Mısırlılar rüyaları tanrılardan gelen mesaj kabul etmişler ve buna göre açıklamışlardır. Onlara göre rüyalarda tanrıların günah işleyenlerin tövbe etmelerini isteme, rüya gören kişiyi gelecek tehlikelere karşı uyarma, rüya gören kişinin sorularına cevap verme gibi görevleri vardı. Mısır'ın her tarafında rüya tanrısı Serapis adına yapılan tapınaklar vardı, kahinler ve rüya tabircileri bu tapınaklarda otururlardı, rüya görmek isteyenler bu tapınaklarda kalır; dua edip oruç tutarak rüya görmeye hazırlanırdı, gelemecek olanlar ise kendi yerlerine vekillerini gönderebilirlerdi. Çinlilere göre rüya, vücudun ölümüyle vücudu terk eden ve vücudun zahiri görünüşünü koruyan manevi ruhun uyku sırasında geçici olarak vücuttan ayrılarak ölümlerin ruhları veya canı ile haberleşip bu izlenimlerle vücuda geri dönme olayından ibaretti. Çinliler rüya kaynağı olarak bu manevi ruhun yanında fiziki ve astrolojik faktörleri de dikkate alırlardı. Hindistan'da ise M.Ö. 1500-1000 yılları arasında yazılan kutsal hikmet kitabı Veda'da uğurlu uğursuz sayılarla ilgili listelerin yanında rüya listeleri de bulunurdu, kötü rüyaların doğuracağı kötü olaylardan kurtulmak için ayinler yapılır, özel hazırlanmış sularla yıkanılırdı. Ayrıca gecenin farklı devrelerinde görülen rüyaların bu rüyalarda görülen olayların gerçekleşme zamanına işaret ettiğine inanılırdı. Eski Yunan inancına göre rüya bir tanrı veya hayatın bir bölümü şeklinde kişileşmiş olarak kabul edilir ve bu figürün insanı uyurken ziyaret ettiği kabul edilir, Yunan odalarının kapıdan başka girişi olmadığı için bu figürlerin anahatar deliğinden girip çıktığına inanılırdı. Romalılarda ise meşhur Romalıların rüyalarının M.Ö. 2. asırda yazıya geçirildiği bilinir. Rüya konusunda en önemli eserler veren Yunan bilginlerinden Hipokrat astrolojik unsurlarla vücudun fiziki ilişkisine önem verir;

rüyaların büyük ölçüde bedeni hastalıklara işaret ettiğini ve bazı rüyaların ilahi olduklarını düşünür. Aristotle ise hayvanların da rüya gördüğü görüşünden hareketle rüyaların ilahi kaynağını reddeder. Aristotle'nin hocası Eflâtun ise rüyaların duygular ile bağlantısı olduğu üzerinde durur, en iyi insanın bile rüyasında aşağılık, canavar bir varlık olabileceğini söylemekle birlikte, değer yargıları üstün olan kişilerin ahlâken üstün rüyalar görebileceklerini de belirtir. (Umay 2005: 121-123.) Bu durum İslam hadislerindeki “Peygamberiniz, en doğru rüya göreniniz, en doğru söz söyleyenizdir, buyurmuşlardır” ve “Salih adamın rüyası peygamberliğin kırk altıda biridir” (Umay 2005: 123) ifadelerinde daha çok açıklık kazanmıştır.

İnanç ve kültür yapısına bağlı olarak rüya motifleri, farklı din ve milletlerde kendine özgü tabir gelenekleri ve kabul şekillerine sahiptir. Medeniyet tarihi boyunca rüyanın anlaşılması ve açıklanmasında dinî inançlar, dinsel hüviyet taşıyan gelenekler, mistik âdetler ve yaşam tarzları belirli roller üstlenmiş; rüyalar zaman içerisinde oluşumları, gizemli yapıları ve özellikleriyle içinde bulunduğu toplumların sanatında, folklorunda ve edebî eserlerinde işlenen önemli malzeme konumuna gelmiştir.

Türklerin İslamiyet'ten önce de rüyaların iyi ve kötü olayların habercisi olduğuna inandıkları Uygur Türeyiş Efsanesi'nde Bögü Han ve onun vezirinin aynı anda gördükleri rüya ve sonrasında yaptıkları akınlardan; *Oğuz Kağan Destanı*'nda Oğuz Kağan'ın yaşlı veziri Uluğ Türk'ün gördüğü rüyası ve Oğuz Kağan'ın bu rüyadan etkilenip memleketini oğulları arasında paylaştığından vd. rüyalarından anlaşılmaktadır (ilgili metinlerin yer aldığı çalışmalar için bk. Ögel 2014, I: 84-86, 160; Ağca 2016). *Şecere-i Terâkime*'de Tuğurmuş isimli beyin gördüğü rüyası ve yıllar sonra oğlu Tuğrul'un han olduğundan; yine *Şecere-i Terâkime*'de hem diğer *Oğuznâmelerde* (İslami versiyonlarında) yer alan Oğuz Han'ın annesinin gördüğü rüya vd. rüyalarından ise İslamiyet'ten sonra da bu etkinin sürdüğü görülmektedir (ilgili metinlerin yer aldığı çalışma için bk. Ölmez, Z. 2020). Satuk Buğra Han tezkiresinin nüshalarındaki Ebu Nasr Samani'nin rüyasında Hz. Muhammed'i görmesi sonrasında Türkistan'ın yolunu tutması; Harun Buğra Han'ın rüyasında kendisine saldıran aslanı 'din değiştiren Satuk'un kendisini öldüreceği'nin alameti sanıp onu öldürmek istemesi, Satuk'un ölümünden sonra bazı kişilerin rüyalarına girip onlara öğütlerde bulunması gibi rüya motifleri ise rüyayı görenlerin Müslüman veya Budist/Kafir olmasından dolayı hem İslamiyet öncesi hem İslamiyet sonrası etkileri barındırır (ilgili rüya motiflerinin ele alındığı çalışma için bk. Çakır 2017).

Türk kültüründe rüyaya verilen önem edebiyatımıza da yansımıştır. Rüyanın edebî öge olarak kullanılışı esas olarak İslamiyet sonrasındaki dönemde sıklık kazanmıştır. Aynı zamanda mesnevi edebiyatımızın da ilk örneği olan Kutadgu Bilig'in 4366-4375. beyitleri arasında rüyanın iyiye yorulması, iyi ve kötü rüyalar karşısında neler yapılacağı konusunda Yusuf Has Hacib'in görüşleri yer alırken; 5986-6031. beyitler arasında Ögdülmiş'in Ogdurmuş'a rüyanın nasıl yorumlanması gerektiği, rüyanın sebepleri, çeşitleri ve sonuçları hakkında anlattıkları gelir; 6032-6036. beyitlerde Ogdurmuş'ın gördüğü rüyası anlatılırken 6037-6046. beyitlerde bu rüyaya Ögdülmiş'in yaptığı yorum, 6047-6067. beyitler arasında ise aynı rüyaya Ogdurmuş'ın yaptığı yorum yer alır. KB'deki bu kısımlar farklı makalelerde ele alınmıştır (bk. Sarıkaya 2016 ve 2017; Çakır 2019: 661-686; Şen 2019: 302-304). Türk edebiyatında rüya motifleri üzerindeki çalışmalar daha çok divanlardaki rüyalar, mesnevilerdeki rüyalar, aşık tarzı Türk halk şiirlerindeki (bk. Umay 2005) ve modern edebiyattaki rüya motifleri üzerinde yoğunlaşmıştır.

Türk edebiyatında İslamiyet'ten önceki devirlerden beri rüya motifleri çok önemli edebî anlatım unsuru olarak kullanılmıştır. Türk toplumunda, bin yıl öncelerinde

görülmüş bu rüya motiflerinin tespit edilip incelenmesi Türk edebiyatı ve folklor araştırmaları için büyük önem arz etmektedir. Söz gelimi, bu yazıda Eski Türkçe döneminin ikinci evresi olan Eski Uygurca dönemi metinlerinde, özellikle de Budist Uygur Edebiyatına ait metinlerde geçen rüya motifleri tespit edilen örnekleriyle birlikte sunulmuştur. Ayrıca tespit edilen bu motiflerin halk bilimci Stith Thompson'un *Motif-Index Of Folk-Literature (MIFL)* adlı eserindeki motiflerle örtüştüğü yerlerde *MIFL*'deki kod numarasıyla karşılaştırmalı olarak gösterilmiştir.

### **Eski Türkçede Rüya ve Tabiri**

Türkiye Türkçesinde, Arapça *rü* 'yet' isminden türemiş olan *rüya* kelimesi Türkçe *düş* (<ET. *tüş*) kelimesinden daha yaygın kullanılmaktadır. 'Rüya' Eski Türkçede *tül* ve *tüş* sözcükleri ile karşılanırken 'rüya görmek' için ise *tül/ tüş tüşe-* ~ *tüş kör-* ibareleri veya yalnızca *tüşe-* fiili kullanılırdı (Clauson 1972: 490b, 559a, 561b; Róna-Tas 1972). Eski Türkçede rüya alametlerine *belgü* (Clauson 1972: 340a) denilirken, rüya tabirine ise *yörüg, tüş yörügi* (Clauson 1972: 965b) denilirdi. Yusuf Has Hacib tarafından 1069 yılı Kaşgar'da yazılan ve Türklerin ilk İslamî edebî eseri olan Kutadgu Bilig (KB)'de rüya tabircileri için kullanılan *tüş yörgüci/yorguçı* (KB: 4368, 6042) ve *yörgüçiler ~ yorguçular* (KB: 5992) ibareleri İslamiyet'ten önceki dönemlerde din adamları olan *kamlar, brahmanlar* ve *bahşılar* tarafından yapılan rüya tabirciliğinin zamanla -Karanahlılar döneminde- bir uzmanlık alanı olarak geliştiğini; yine aynı eserde geçen *tüş 'ilmi* (KB: 4366, 4370, 5993, 5997) terimi ise bu dönemde rüya konusunun bir ilim dalı -düş ilmi- içinde değerlendirildiğini göstermektedir.

Yukarıda bahsedildiği gibi rüya, edebî öge olarak İslamiyet sonrası eserlerde daha sık kullanılmıştır. İslamiyet öncesine ait rüya metinlerine gelince Türkçenin bilinen ilk yazılı belgeleri olan yazıtlarda rüya ile ilgili veri bulunmamakta, dolayısıyla yazılı kaynaklarımızdaki ilk rüya metinleri Eski Uygurca dönemine kadar götürülebilmektedir. Bilindiği üzere, Eski Uygurca döneminden kalan yazmaların çoğu Budist içerikli çeviri eserlerdir. Bu makalede sunulan rüya metinleri ve motifleri de genel olarak bu eserlerde görülmektedir.

### **Budist Uygur Edebiyatı ve Rüya Motifleri**

744'te bugünkü Moğolistan'da, daha önce Köktürk devletinin bulunduğu topraklar üzerinde Ötügen/Bozkır Uygur kağanlığını kuran Uygurlar, 839 yılındaki çok sert geçen kışın ardından yaşanan sıkıntılar ve akabinde Kırgızların saldırması üzerine dağılmış, eski yurtlarını terk edip birkaç kola ayrılarak göç etmişler; yerleştikleri bölgelerde de şehir devletleri kurarak ipek yolu ticaretine yeniden hâkim olmuşlar (ayrıntılı bilgi için bk. Tezcan 1984: 148-153; Çandarlıoğlu 2003: 61-65). Yaygın görüş, Türklerin önce yani Eski Türkler döneminde kendilerine özgü *kök tenri* inancına bağlı oldukları; daha sonra Turfan, Uyguristan bölgesine göç eden Uygurların Budizm'i, Manihaizm'i, Hristiyanlığı ve nihayetinde İslamiyet'i kabul ettikleri görüşüdür. Bu süreç içerisinde Uygurlar, geniş manada Türk halkları aynı zaman diliminde birden fazla dini yan yana yaşamışlardır. Bu durum özellikle de 10-13. yüzyıllar arasında Turfan bölgesindeki Uygurlar için geçerli olmuştur (Ölmez 2005: 213-214). Benimsenen bu dinler (Budizm, Manihaizm, Hristiyanlık, Tibet Budizmi) onların edebiyatına da yansımış; Budist, Manihaist ve az sayıda Hristiyan Uygurlara ait eserler vücuda gelmiştir. Türklerin Budizm'i ne zaman kabul ettikleri konusunda farklı görüşler vardır. Budizm'in her iki mezhebi -Mahâyâna "Büyük taşıt/sal" ve Hinayâna "Küçük taşıt/sal"- de Türkler arasında yayılmış ancak Mahâyâna mezhebi daha çok rağbet görmüş olup Eski Uygurca Budist içerikli eserlerin çoğu da bu mezhebe aittir. Çoğunluğu Budist külliyata ait olan çeviri eserlerden oluşan, 9. yüzyıldan başlayıp



14. yüzyılın sonlarına değin devam eden Budist Uygur edebiyatı başlangıçta daha çok Soğdca'dan, Toharca'dan ve Çince'den yapılan çeviri eserlerden oluşmuşken son dönemde yerini Çince'den ve Tibet Budizmine ait eserlerden yapılan çevirilere bırakmıştır. Aşağıda Budist Uygur edebiyatı eserlerinde kullanılan rüya motifleri, bu motiflerin yer aldığı eserlere göre sırasıyla sunulmuştur.

### 1. Maitrisimit'teki Rüya Motifleri

Toharca'dan çevirilen, Budizm'in Hīnayāna mezhebine ait Maitrisimit "Maitreya (Gelecek Buda) ile Buluşma" adlı eser, her bölümün başında yer alan sahne tasvirlerinden hareketle tıpkı Toharca aslısı gibi bir tiyatro metni olarak da görülür. Söz konusu eserde tespit edilen rüya motifleri Maitreya'nın doğumunun annesi Brahmāvati'nin rüyası aracılığıyla kehanet edildiği 11. bölüme/perdeye aittir. Rüyanın yer aldığı metin kısmı korunmamış, ancak rüyanın yorumuna ait kısmı günümüze ulaşmıştır:

MS.11/3 (60-80): kayu eşiler tülinte [kün] t(e)ñri karnıña kirür tüşeser [ol eş]iler bir uluş üze erkl[ig] [çakravart] élig han bolğuluk [oğul tuğur]rur, kayu eşiler t[ülinte] [ay teñri gra]h[lar birle karnıña] [ki]rür tüşeser, ol eşiler t[ört] [u]luş üze erklig ç(a)kr[avart élig] han b[olğ]uluk oğul tuğur[ur], kayu eşiler tülinte yigit [ur]ı [yaña] minip karnınta kirür tül tüşeser ol kunc[uy]lar odğuratu burhan ç[akra]virt élig han bolğul[uk] oğul tuğurur, emti ne y(é)me taştın sıñarkı b(e)lgüleri[g ne] y(é)me içtin sıñarkı [a]dınçığ ad[ro]k adro]k tüllerig qod[uru kolular] kécmedin ara siz[iñ yan]ıñızta burhanl(ı)ğ kün [t(e)ñri tuğma]kı bolğay (bk. Semet-Äysa 2014, 232-233). "Hangi kadın rüyasında güneşin karnına girdiğini görürse, bu kadın bir ülkeyi yöneten cakravartin kralı<sub>2</sub> olacak [bir oğul doğurur]. Hangi kadın rüyasında [ayın gezegenlerle birlikte] [karnına] girdiğini görürse bu kadın dört ülkeyi yöneten cakravart kralı<sub>2</sub> olacak bir oğul doğurur. Hangi kadın rüyasında [filin] üzerine binen bir oğlanın<sub>2</sub> karnına girdiğini görürse, bu kadın kesinlikle bir Buddha cakravart kralı<sub>2</sub> olacak bir oğul doğurur. Şimdi, olağanüstü içsel rüyaları ve dış unsurları da bütünleştirerek düşünürse, tez zamanda Buda güneşi sizin yanınızda doğacaktır".

Metinde olması gereken beş rüyadan sadece üçüne ait kısmı korunmuştur. Rüyanın yorumunda göz önünde bulundurulmuş dış dünyadaki alametler; rüyanın gerçekleştiği anda veryüzünün sallanması, güzel çiçeklerle birlikte inci yağmuru yağması, tanrıların "Buda'ya tapın!" şeklindeki seslerinin duyulması gibi olaylardır. Brahman rahipleri prenses Brahmavati'nin rüyasını, o an gerçekleşen tabiat olayları ile birleştirerek Maitreya'nın doğacağına işaretleri olarak yorumlar. Krş. *MIFL* F960.1: "Kutsal kişinin (kahramanın) doğumundaki olağanüstü doğa olayları" (Thompson 1956: 245); F960.1.2.1.1: "Kahramanın doğumunda nilüfer yağmuru (Thompson 1956: 245); F962.8.2: Mücevher yağmuru" (Thompson 1956: 249).

Metinde geçen Sanskritçe *cakravartin* terimi Hint mitolojisinde ideal krallık olarak gösterilir. Budizm'de 'dünyaya barış ve adalet getiren' anlamındadır (Gakkai 2002, Tokyürek 2019: 191'den).

Rüyadaki 'güneşin rahme girmesi' motifi, bir ülkenin kralı olacak bir oğlanın doğacağına yorumlanmıştır. Güncel rüya tabirlerinde güneş; dinen, ilmen veya mevki olarak çok yüksek bir kişiye yorumlanır. Güneşin doğduğunu görmek, sonradan büyük olacak bir kişinin doğacağına işaretler. Rüyadaki 'ayın başka gezegenlerle birlikte rahme girmesi' motifi, dört ülkenin hükümdarı olacak bir oğlanın doğacağına yorumlanmıştır. Güncel rüya tabirlerinde rüyada görülen ay için verilen yorumlarda 'adaletli hükümdar olacak hayırlı bir oğlan' tabiri ön plandadır. Günümüzde ayın birinin kendi vücudundan çıkması da hayırlı bir erkek evlada yorumlanır. Rüyadaki 'file binen bir oğlanın rahme girmesi' motifi, Buda olacak bir oğlanın doğacağına işaretler. Güncel rüya tabirlerinde fili

ve file bindiğini görmek çoğunlukla hayra, devlet başkanlığına, kudretli erkek evlada yolulur. Bazı rüya tabircileri, fil görmeyi cömert ve iyilik sahibi insana; sabırlı, halim ve kudretli bir devlet başkanına yorumlar.

## 2. Altun Yaruk Sudur'daki Rüya Motifleri

Ünlü Uygur bilgini ve çevirmeni Şingko Şeli Tutung tarafından Çince'den çevrilen Altun Yaruk "Altın Işık" adındaki Budizm'in Mahāyāna mezhebine ait öğreti kitabı 10 kitap, 31 bölümden oluşur. Bu eserin 2., 9. ve 10. kitaplarında farklı rüya motifleri bulunur.

### 2.1. AYS II. Kitaptaki Rüya Motifleri

R-M (75<sup>20</sup>-76<sup>6</sup>)... *tül tüşeyü tülinte yene uluğ suvka etözi tokıñılıp barır erken éligi üze qoldamlayu, adaqı üze tépinü etözi köñülü üze ol suvnuñ inñin kıdıñıya keçmişin tüşeyür erser; ötrü ol tülintin odunmışında ap ügüz kıdığı ap yme suvta emgenmekte ulatı savlar neñ idi közünmez* (krş. Kaya 1994: 97; Wilkens 2001: 149<sup>924</sup>-150<sup>932</sup>) "rüya gördü, rüyasında vücudu büyük bir su kitlesi tarafından sürükletilirken elleriyle kürek çekip ayaklarını çıparak vücudu ve aklı ile o suyun karşı kıyısına geçtiğini görür ise; sonra bu rüyasından uyandığında ne nehir kıyısı ne de suda ziyet çektiği ve diğer şeyler hiç görünmez".

Budizim'de Uyg. *on boşgunçuluk oron* "on eğitim yeri" içinde onuncu ve en yüksek yer Uyg. *ançulayu kelmişniñ oronı* "öylesine gelenin yeri/makamı" (~ Skr. *tathāgatas, tathāgatabhūmi* ~ Çin. 如来 *ru lai*)'dır. *ançulayu kelmiş* (Skr. *tathāgata*) terimi Buddha unvanlarının en yükseği olup aydınlanma hedefine ulaşmış ve kurtarıcı niteliğine sahip kişiyi de ifade eder. Terim, canlıları tekrarlanan yeniden doğma çemberinden, bütün ölümlerden ve acılardan kurtarmayı ifade eder. Dini hayatın en yüksek hedefine girme olarak da açıklanabilir (Tokyürek 2019: 172). Bu makamda aydınlanan, arınan üç unsurdan biri de *belgüg arımak* "(rüya) alametinin temizlenmesi/arınması" dır. Bu rüyada "büyük akıntıya kapılmak üzereyken, zor bir çabanın ardından hem cismen hem zihnen öbür kıyıya ulaşmak/kurtulmak" motifi ile de bu anlam kastedilmektedir.

Rüyadaki 'büyük akıntıya kapılmak' motifi; bu dünya işleriyle bent olmak, doğum ölüm döngüsüne takılıp kalmak, çile çekmek ile yorumlanır. Rüyadaki 'çalalayıp kıyıya ulaşmak' motifi; acılardan kurtulup huzura ermeye, aydınlanma hedefine ulaşmaya işarettir. Rüyada akıntıya kapıldığını ve sonunda kıyıya ulaştığını görmek güncel rüya tabirlerinde de meşakkatle ulaştığı yüksek mertebeye, hatalarının ardından hak edilen galibiyete, zorlukların ardından hasret duyduğu mala, helal mala, zorlukların ardından düşlediği feraha erişmeye işaret ettiği söylenir.

R-M (92<sup>3-7</sup>) altun öñlüg y(a)ruk yaltrıqlıg kopta kötrülmiş nom éligi atl(ı)ğ nom bitigde tülte altun küvrüg körup kşanti kılmaq atl(ı)ğ törtünç bölök "Altın renkli parlak ışıklı her şeyden yüce öğreti hükümdarı adlı öğreti kitabında 'rüya da altın davul görüp tövbe etmek' adlı dördüncü bölüm". R-M (92<sup>15</sup>-94<sup>3</sup>) ol tünle ök tülinte bir erşe bedük altun küvrüg körü tüşedi; ol yme altun küvrüg kün t(e)ñri tilgeni teg tegirmi körkle y(a)ruk yaltrık üze koptın sıñar y(a)rutu yaltrıtu turur erti, ol y(a)ruk yaltrık içinde yene sansız sağışsız ontın sıñarķı burhanlar erdini söğütler altınında vaıdırı erdini üzeki örgünler üzesinte olurup, ülgüsüz üküş uluğ térin kuvrağlarıg teğriglep olarka nom nomlayu y(a)rılıkamışları barça bekiz b(e)ğülüğ adırtılıg közündiler, ançulayu ol antağ küvrüg [y(a)rukı] yaltrıķı içi[nte] [közünmiş adınçığı] muñadınçığı savlarıg körünçleyü] körü erkeñ, anıñ a[ra] [bir braman éliginte] küvrüg tokı[ğu] içaç kötürü kelip ol altun küvrügü] [tokı]p [ertinü uluğ] küvrüg (düz. bedük) yañķuluğ ün ünér boltı; ol ün içinte yene ağır ayıg kılınçlarıg öküñmek kşanti çamhuy kılmaqlıg şlık nomlar eşidilür bolur tüşedi;; ol eşidilmiş şlık

tağşutlarığ somakétu bodis(a)t(a)v adırtlıg uqup köñülinde edgüti b(e)lgülep öyü saķını oq odunup kelti; ne odunu birle kim ol tülinte altın küvrüg ünütin eşidilmiş neçe şlök tağşutlar erser barçanı oq şaşutsuz yañluksuz bir egsügsüz tükel köñülinde tutdı (krş. Kaya 1994: 103-104) “(Somakétu Bodhisattva) o gece rüyasında son derece büyük bir altın davul gördü. O altın davul tıpkı güneş tekerleği gibi yuvarlak güzel parlak ışıkları ile her tarafı ışılatıyordu. (Rüyasında) o parlak ışıklar içinde on taraftan gelen sayısız Budalar(ın) mücevherli ağaçlar altında lacivert taş mücevheri üstündeki tahtta oturup, sayısız büyük cemaetleri (etrafında) toplayarak onlara vaaz ettikleri tüm ayrıntısıyla göründü. Böylece, o davulun parlıtısız içinde görünen olağanüstü işleri seyrederken o sırada bir Brahman elinde davul dövmek için değnek alıp gelip o altın davulu çaldı, son derece yüksek yankılı ses yükseldi; (rüyasında) yine o ses içinde tövbe etme koşukları duyulduğunu gördü; Somakétu Bodhisattva duyulan koşukları ayrıntısıyla anlayıp zihninde iyice netleştirip düşünerek uyanıverdi. Uyanır uyanmaz rüyasında altın davul sesinden işitilen ne kadar koşuk var ise hepsini hatasız bir şekilde eksiksiz aklında tuttu/hatırladı.”

Görüldüğü gibi, AYS II. kitabının dördüncü bölümü “rüyasında altın davul görüp tövbe etmek” başlığındadır. Budist metinlerde hükümdar veya din adamlarının rüyasında altın davul görüp sesini işitmesi, günahlarını itiraf edip tanrıdan af dilemeye işaretir. Bu rüyada ‘altın davulu çalan Brahman tanrı, davul sesi ve ona söylenen tövbe koşukları (ayetleri), rüyayı gören Somakétu’nun uyandığında bunları açıkça hatırlaması’ gibi alametler görülmektedir. Metnin devamında (R-M 94<sup>4</sup>-100<sup>5</sup>) Somakétu gördüğü rüyasını Buda’nın huzurunda tekrar arz eder, tanrıdan yardım ister ve onun merhametine sığınarak af diler. Altın davuldan yankılanan o ses ve duyulan şiirler ile günahlarından temizleneceğine, her türlü ıstıraplarını gidermesine, kaygı, korku ve vesveselerini yenip aydınlanmaya doğru ilerleyeceğine olan inancını dile getirir. Bu bölümün R-M 125-126. satırları arasındaki kısımda ‘Buda’, Somakétu’yu gördüğü rüyasından dolayı över ve bu rüyada işitilen tövbe dualarını duyan herkesin günahlarından arınıp sevap kazanacağını vaaz eder.

Rüyadaki ‘altın davul ve davulun sesi’ motifi, rüyayı gören kişiyi tövbe istiğfarda bulunması gerektiğine dalalettir. Günümüz rüya tabirlerine göre ise davulla ilgili yorumlar daha farklıdır, bir kimsenin rüyasında gördüğü davul bazen güzel bir habere bazen de boş bir habere, insanlarla iyi anlaşır arkadaş edinmeye tabir olunur. Davul görmek ayrıca uzaktaki bir yakından iyi haber geleceğine veya ona ihtiyacı olduğuna, rüya sahibinin yaşamını değiştirecek önemli bir olayla karşılaşacağına yorumlar. Davul sesi ise kişinin değerli ve önemli bilgiler öğreneceğine ve bunun etkisinde ciddi kararlar alacağına dalalettir vb.

## 2.2. AYS IX. Kitap’taki Rüya Motifleri

R-M (593<sup>22</sup>-594<sup>23</sup>) antada kén ayıtıgu ol, tüşemiş tül b(e)lgüsün, bilgeli bolur adırtlıg, yéél sarıg léşip adırtın, başınta saçı az erip, toruğ erser etözi, köñülü bilgeli kılıkı, tı ornağlıg ermeser, üküş sav sözleteçi erip, tülinte uçar tüşeser, montaç osuğluğ kişilerig, yéél tözlüg erür tép bilzünler, kiçiğ yigit yaşınta, saçı başı yürünerser, üküş teritip övkeçi erser, artokrak y(a)ruğ yaşuğ tétigerip, tülinte yene oot körser, bilmiş k(e)rgek ol kişig, sarıg tözlüg erür tép, köñülü bilgeli ornağlıg, etözi tüzdem étiglig erip, yinçürü adıra belteçi erip, yağ sızdaçı erser başınta, tülinte körser akar suv, yürün öñlüg edlerig, ötrü bilgü ol ol kişig léşip tözlüg erür tép, sanıpat tözlüg kişiniñ, barça bolur birgerü, azu yme bolur ikegü, azu bolur üç barça, qayusu erser birisi, artok küçlüg bolmaqtın, bilmiş k(e)rgek ol kişig, antağ tözlüg erür tép (krş. Kaya 1994: 314-315; Uçar 2013:116-119) “Ondan sonra (hekim hastalarından onların) rüyasında gördükleri alametleri sormalıdır; (bununla hekim hastalardaki) yel, safra ve balgam özelliklerini tam anlayabilir. (Bir kimsenin) başında saçı az, vücudu

zayıf ise; bilinci<sub>2</sub> ve davranışları dengeli değilse, çok konuşan/geveze olup rüyasında uçtuğunu görürse bunun gibi kişileri yel tabiatlı (yelden kaynaklı hasta) diye bilsinler. Küçük (veya) genç yaşta saçı başı ağarır; çok terleyip öfkeli/sinirliyse; çok (çabuk) parlayan (ve) ıveğen olup gece rüyasında ateş görüyorsa bu kişiyi safra tabiatlı/kaynaklı (hasta) diye bilmeli. (Kimin) bilinci<sub>2</sub> sağlam, vücudu düzgün olup ince ayrıntıya bakıp bilen (birisi) ise; başından yağ sızıyorsa, rüyasında akar su ve beyaz renkli nesnelere görüyorsa, bu kişiyi balgam tabiatlı (hasta) diye bilmeli. Karma/birleşme tabiatlı kişide (bunlar) birlikte görülür, ikisi birlikte ya da üçü birden olur. Hangisi daha fazla ve güçlü ise, o kişiyi o tabiatlı (hasta) diye bilmeli”.

AYS'nin bu bölümünde, *deva-indra-prabha* adlı hükümdarın ülkesinde hastalık baş gösterir, hükümdarın oğlu *Udakanişyanda*, babasının yaşlandığından hastaları tedavi etme görevini artık kendisinin üstlenmesi gerektiğini düşünür. Babasından dört büyük hastalığın -yel kaynaklı hastalık (Skr. *vāta*), safra kaynaklı hastalık (Skr. *pitta*), balgam kaynaklı hastalık (Skr. *śleşman*) ve hepsinden birden kaynaklı *samnipāta* adlı karma hastalık- oluşum sebepleri, bulaşma ve yayılma zamanı, muayene ve tedavi yöntemleri vs. hakkında bilgi ister. Bunun üzerine hükümdar babası, hastalıkların mevsimlere göre ortaya çıkışından başlayıp hastalık belirtileri, sebepleri, muayene edilişi, tedavide kullanılacak ilaçlar ve yiyeceklerle ilgili bütün ayrıntıları anlatır. Hastalığın teşhisinde ayrıca hastaların rüyasında gördüğü alametlerin de etkili olduğunu söyler, hangi alametlerin hangi hastalık kaynağına işaret ettiğini açıklar:

- (1) Hastanın rüyasında uçtuğunu görmesi: Hastalığın yelden kaynaklı olduğuna delalettir, güncel rüya tabirlerinde ise rüyada uçmak, ferahlık ve sevince işarettir.
- (2) Hastanın rüyasında ateş görmesi: Hastalığın safradan kaynaklandığının alametidir. Güncel rüya tabirlerine göre rüyada ateş görmek acele olan rızka ve hazırlanmış maksada yorulur, rüyada ateş görmek ayrıca müjde, bereket yahut zarar, savaş, hapis, korku ve günaha işaret eder.
- (3) Hastanın rüyasında akar su veya beyaz nesnelere görmesi: Hastalığın balgamdan kaynaklandığına işarettir. Güncel rüya tabirlerine göre rüyada akar su görmek huzurlu bir hayata, hayırlı rızka, hayırsever insana; akar su ise ticaret ve kazançla tabir olunur. Rüyada görülen beyaz nesnelere ise hayra, iyiliğe, güzel amellere yorulur.
- (4) Rüyada bu motiflerin hepsi bir arada veya birkaçı bir arada karışık görülmesi: Hastalığın yel, safra ve balgam unsurlarının bir arada tetiklenmesinden oluştuğunu, aralarında hangisi daha fazla görülürse hastalığın da daha çok o menşeli olduğuna yorulur.

Hastalık teşhisinde kullanılan bu tür rüya motiflerine yüklenen anlamlar günümüzdeki özellikle İslami rüya tabirciliğinin etkisi altındaki rüya tabirleri ile farklılık göstermektedir.

Aslında AYS'de geçen rüya alametleri ile hastalık menşei arasında kurulan bağlantı çok ilginçtir. Söz konusu eserde, insanların rüyalara verdikleri önem, onların rüyaların tıp alanındaki önemini de bildiklerini göstermektedir. Eskilerin bu görüşleri mizaç ile rüya arasındaki muhtemel bağı göstermesi açısından son derece dikkat çekicidir. Krş. *MIFL* D1810.8.3.1.1: “Rüya, hastalık veya yaradan haber verir (Thompson 1956: 323). Günümüz Uygur geleneksel halk hekimliğinde de bu dört çeşit hastalık teşhisi ve ona göre tedavi uygulayıp ilaç hazırlama yöntemi çok etkindir. Uygurlar gündelik yaşamında bile kendi tabiatına göre yiyip içmeye çok dikkat ederler.

### 2.3. AYS X. Kitap'taki Rüya Motifleri

R-M (620<sup>15</sup>-621<sup>1</sup>) *ançağınça anası hatun balıkta édiz kahlıkta yatıp udiyor erken ertini yavız tül tüşedi, <iki> emigi tüpüre bıçılır bolur azüg tişleri ağızıntın koñrulup tüşer bolur, üç köğürçgen atayı laçınka kovitur erken birisi tutsukup ikeğüsi korkınçlıg ozar bolur tęp monçulayu tüşeyü yatur erken yer tepremeki üze belihlep odunup kelti* (Gulcalı 2015: 96-97) “O sırada annesi kraliçe şehirde yüksek bir kulede yatıp uyuyorken çok kötü (bir) rüya gördü. (Rüyasında) memeleri derinden biçiliyor, azı dişleri ağzından koparak düşüyordu. Üç güvercin yavrusu (bir) doğan tarafından kovalanırken birisi yakalanıp, ikisi korkup kaçıyordu. Böylece rüya görüp yatıyorken yerin titremesinden korkup uyanıverdi” (Gulcalı 2015: 118).

Budizmin Mahāyāna mezhebinin temel ilkelerinden “önce canlıları sonra kendisini kurtarmak” ilkesi AYS X. Kitap 26. Bölüm’de, üç prens ile bir aç kaplan arasında yaşanan olay ile anlatılır. Hikâyede, üç prens eğlenmek için ormana gittiklerinde yeni yavrulmuş olan kaplan ve onun yavrularının açlık eziyeti içinde olduklarını görür. En küçük prens Mahāsattva, anne kaplanı ve yavrularını kurtarmak için kendisini feda edip onlara yedirir. İşte bu sırada, annesinin gördüğü rüyalar dikkat çekicidir ve gelecekte olacakların ipucu niteliğindedir. Krş. *MIFL* D1812.5.1.2: “Kötü bir alamet olarak kötü rüya” (Thompson 1956: 323); D1812.3.3.11: “Rüyada ortaya çıkan başka birinin ölümü” (Thompson 1956: 326); D1813.1.6: “Rüya, başkalarının tehlikede olduğunu gösterir” (Thompson 1956: 331).

Kraliçenin rüyasındaki ‘göğüslerinin dibinden kesilmesi’ motifi, metnin içerisinde değerlendirildiğinde işlerin bozulacağı, canı kadar sevdiği bir yakınından ayrılacağına alamettir. Aynı durum -uzuvlardan birinin kesilmesi- güncel rüya tabirlerinde de her zaman köttür, işlerin bozulacağına işaretir.

Rüyadaki ‘azı dişlerin düşmesi’ motifi, oğullarının tehlikede oluşuna ve gerçekleşecek olan bir ölüme, sevdiği yakınına kaybetmeye delalettir. Bu motif eskilerde olduğu gibi günümüzde de aile büyüklerinin veya erkek çocuğunun ölümüne yorulur. Burada görülen ‘azı dişlerin dökülmesi’ motifi Türk kültüründe her zaman yakınlarından birini yitirmek olarak yorumluğ bilinir. Anadolu folklorunda da ölüme yorulan rüyaların başında dişlerin düşmesi ile ilgili rüyalar gelir (Rüyada dişlerin çekilmesi veya dökülmesinin işaret ettiği bazı sembolik anlamlar için ayrıca bk. Eren 2010: 1080-81).

Rüyadaki ‘üç güvercin yavrusu, onları sıkıştıran doğan, birinin yakalanışı, diğer ikisinin kaçıışı’ motifleri, metinde olayların gidişatıyla örtüşür şekildedir. Metinde üç prensin birinin başına kötü bir şey geldiği, diğer iki prensin ise sağ salim kurtulması ile ilişkilendirilmiş olup üç prensin birinin kaplanlara yem olması olayına doğrudan atıf niteliğindedir. Güncel rüya yorumlarında güvercini kovmak, öldürmek kötüye yorulur. Rüyada doğan görmek güncel rüya tabirlerinde izzete, şerefe, saltanata, düşmanı yenmeye yorumluğ gibi, kimi zaman doğanın avcı kuş olduğundan ölüme işaretir ve rüyada doğan görmek hapsolmaya, gıda eksikliğine, çekilecek çileye işaretir.

“Aç Bars” hikâyesinin devamında (bk. Gulcalı 2005: 106-107 ve 123), kraliçe rüyasından uyandığında yer titremekte, nehirlere denizler çalkalanmaktadır; ağaçlar sallanmakta, güneş tutulup her yere karanlık çökmektedir; kraliçenin gözleri ve göğüsleri seğirmekte, kalbine ok saplanmışçasına acımaktadır (bu tür dış unsurlar MS’deki rüyaların yorumlanışında da etkili olmuştur). Bu sırada kraliçenin memelerinden süt akıp çıkar. Bütün bunlar yaşanırken küçük prensin öldüğü haberini alan kraliçe rüyasında gördüğü alametlerin delalet ettiği vahim olayın, yani en sevdiği küçük oğlunu kaybetmenin gerçekleşmiş olduğunu anlar. Burada tasvir edilen doğa olayları *MIFL*’deki şu motiflerle

örtüşür: F960.2.5: “Önemli bir kişinin ölümünde deprem” (Thompson 1956: 246); F965.2: “Kutsal kişinin ölümü üzerine güneş kararması” (Thompson 1956: 250).

### 3. Xuanzang Biyografisi’ndeki Rüya Motifleri

Eski Uygurca dönemine ait bir diğer rüya, yine Şingko Şeli Tutung tarafından Çinceden Uygurcaya çevrilen *Xuanzang Biyografisi*’nde geçer. 600-640 yılları arasında yaşayan, 629-645 yılları arasında Budizm öğretisi kitaplarının orijinallerine ulaşmak için Tang Hanedanlığının başkenti Chang an şehrinde batıya doğru yola çıkar; Doğu Türkistan’ın kuzeyinden, Batı Türkistan’dan, Afganistan’dan geçip Hindistan’a varır. Çinli Budist rahip Xuanzang’ın seyahati ve Çin’e döndükten sonraki çalışmaları onun ölümünden sonra öğrencileri tarafından kaleme alınmıştır. Xuanzang Biyografisi X. bölümde, Xuanzang’ın öğrencisinin gördüğü rüya şu şekilde geçer:

HT X: ol oğ kün[ke sa]mtso açarınıñ tétsisi ...idi enç.../// (beş altı satır eksik) bo ne yavız tül tüşedim tép sézinti kórqtı, kikinti kün tañta tülün tayto samtso açarıka ötünti, samtso açarı y(a)rılıkadı bo tül saña kórmez maña kórür, bo tül belgüsi erser maña [er]tgülük kıyılıguluğ b(e)lgü ol tép tédi (Aysima 2010: 111-112<sup>423-434</sup>) “Aynı gün Xuanzang’ın öğrencisi...asla huzurlu...“bu ne kadar kötü rüya gördüm” deyip kuşkulandı, korktu. Ertesi gün tan vakti düşünüy, Datang Tripitaka (Xuanzang) üstadına arz etti. Tripitaka ustası (şöyle) buyurdu: “Bu rüya senin için değil, benim içindir. Bu düşün alameti ise benim öleceğimin işaretidir” dedi”.

Gerçi metinde rüyanın olduğu kısım korunmamışsa da öğrencisinin gördüğü rüyaya Xuanzang’ın verdiği tabirden burada görülen kötü rüyanın ölüm ile ilgili bir alamet olduğu anlaşılabilir. Xuanzang öğrencisinin gördüğü rüya için ‘rüyayı gören öğrencisi değil, kendisinin öleceği’ yorumunu yapar. Metnin devamında, gerçekten de Xuanzang aynı gün akşamı düşüp ayağını incitir ve hastalanır, hasta yatağındaiken rüya görür:

HT X: [tültin] odunmuş teg bolu y(a)rılıkap ağızta bo mening [öskimte ne] yaylıg körkle...[lénhu]a çeçek[le]r...[yene]...ton kedm[iş]...é[t]ig yaratığın é[ti]n]miş [bo]dları sınırları ertingü [be]dük, yüz miñ kişiler étiglerinte barça çıknemiş t(e)ñridem körkle sunçuğlar, hualıg çeçeklig yinçülüğ étigler éltü kelip, samts[o] açarı yatur p(a)ryannıñ yazı[sın]ta nom evirmiş p(a)ryannıñ teg[re]s]inte tıklıp turur tüşedi. [y]ene tağ ış arıg s(e)mek pra [ku]zatr]e asmış yer oron[ar]..., beş törlüg tüz[ü]lmüş inçke oyunlar üni eşidilür tağı yme sansız sağısız altun kümüş üzeki vıtsılar[da kö]türgülerde, bo yértinçü[de körül]medük öñi öñi [yüz, miñ] öñlüg meñizlig...esriñüz yıdılıg yıpar[ılıg aş]l[a]r yemişler éltü [kelmek] üz[c]...bol[tı]...te-gimlig [m(e)n] küen-[ts]o ol kúrka kezi[gke] tağı tegmeyük m(e)n bo tapıgka uduğka tegimlig ermez m(e)n tép té[yü] etözin kéterü tezgürü bolur neçe tezgürser yme ol kişil[er] amru yakın kelip y(a)rılıkazun ayağka tegimlig tép téyür bo[flur] muntağ tüşeyü yatur erken anç[agın]ça öskinteki tapıgıçı ötü[lti], anıñ [ö]tülmişine ötrü samtso açarı közin a[ça] y(a)rılık[adı] (Mirsultan 2010: 113-117) “Sanki rüyadan uyanmış gibi kendi kendine konuştu: “ne güzel önündeki nilüfer çiçekleri...”...(Rüyasında) yine elbise giymiş...süslerle bezenmiş, vücutları2 son derece iri yüz binlerce kişinin ellerinde bütünüyle nakışlı ilahi güzellikte çanaklar, çiçekli2 incili süslerle gelip Tripitaka üstadın yatak odasının (önündeki) açık alanda, Sütraları (Budist öğretisi) çevirdiği salonun çevresinde toplandığını gördü. Ayrıca, (arkadaki) dağ tepe, ormanda2, sancakların asıldığı yerler...Beş türlü harmoniden oluşmuş zarif melodilerin sesi işitilir; bundan başka sayısız2 altın ve gümüşle süslü tepsilerde2, yer yüzünde görülmedik çeşit çeşit yüz binlerce renkli2, çeşit çeşit güzel kokulu meyveler yemişler getirerek (Xuanzang’a saygı gösterdiler)...(Xuanzang): “Ben Xuanzang, o mertebeye2 daha ulaşmadım, bu saygıya2 layık değilim” deyip kendini kaçırdı2. Ne kadar kaçsa da o kişiler durmadan yaklaşıp: “Saygıdeğer

(üstadımız) lütfetsinler” derler. Böylesi rüyalar görüp yatarken o esnada yanındaki hizmetçisi öksürdü, onun öksürmesi üzerine Tripiṭaka ustası gözünü açtı”.

Metnin devamında Xuanzang bu rüyasını öğrencisine anlatır ve ona şu ana kadar çevirdiği sūtra öğretilerinin sayısını ve listesini, yapmış olduğu hayır işlerini ve sevapları yazdırıp herkesin huzurunda okutur. Xuanzang ayrıca, rüyasında görülen alametlerin onun ölüm vaktinin geldiğinin işareti olduğunu, son demlerinde yine sevaplı hayırlı işler yapmak istediğini söyler. Bütün değerli eşyalarını dağıtır, cemaati toplayıp tövbe istigfarda bulunur, vaazlar söyler. Buradaki rüya motifleri ipuçları açısından son derece açıktır. Metin yıpranmış olduğu için bazı kısımları eksik olsa dahi korunabilen kısımlardan açıkça anlaşılabilir.

Rüyadaki ‘(Güzel giyinmiş, ellerinde hoş kokulu çiçekler, çeşitli meyvelerle) binlerce insanın (Xuanzang’ın dinî öğretileri çevirdiği salonun önünde) toplanması’ motifi, yaşamı boyunca din işleriyle uğraşmış hayır yaptığı için kazandığı sevaba, saygıya işaret eder. İslami rüya tabirciliğinde, insanların güzel bir yere toplandığını görmek, rüya sahibinin Allah’ın rahmetine kavuşacağını işaret eder.

Rüyadaki ‘dikilmiş sancaklar’ motifi: Xuanzang için hayırlı bir sona, kavuşacağı yüksek mertebeye işaret eder. Güncel rüya tabirlerinde rüyada görülen sancak: bilgin, takva, cömert, varlıklı, herkesçe takdir edilen bir kişiye yorulur; ayrıca rüyada sancak görmek, kişinin doğru yolda olduğuna işaret eder.

Rüyadaki ‘(altın ve gümüşle süslenmiş tepsilerde) Rengarenk, güzel kokulu çiçekler ve meyveler’ motifi, Xuanzang için güzel habere, nail olacağı tanrı lütfuna işaret eder. Güncel rüya tabirlerinde de güzel çiçekler ve meyveler hayra, güzel geleceğe, kederlerden kurtulmaya yorulur.

Rüyada işitilen ‘melodik sesler’ motifi, Xuanzang’ın ölüm vaktinin geldiğine ve tanrılara kavuşacağına işaret eder. Güncel rüya tabirlerinde de rüyasında melodik sesler duyulmak, çok sevdiği biriyle kavuşacağına işaret eder.

Yukarıda sıralanan bu rüya motifleri rüyayı gören Xuanzang tarafından kendi ölüm vaktine ve ölümünden önce yapacağı hayır işlerine yorulur. Güncel rüya tabirlerinde bu motifler hayra, güzel sona, kismete; rüyayı görenin Allah’ın en güzel lütuflarına layık olma şerefine erişeceğine tabir olunur. Eski Uygur Budist edebiyatı eserlerinde görülen yukarıdaki rüya motifleri, bir çeşit anlatım türü görevinde olup hikâyenin yapısını, gidişatını doğrudan etkilemektedir.

#### 4. Mainz 131(1)’deki Rüya Motifleri:

Doğu Türkistan’a yapılan ikinci Alman seferi sırasında Turfan’ın Yarğol harebesinde bulunan bu bir sayfalık parçada, Buda’nın aydınlanmadan önceki gecesinde görmüş olduğu “beş büyük rüya” anlatılır:

(1) Mz 131 (1)<sup>3-13</sup>: *Şakimuni bodisit(i)v bēş törlügin tül kördi anşız uluğ, eñ ilki uluğ tül kördi yağız yerig töşekçe töşenür bolur, ikinti uluğ tül kördi, sumer tağığ yastuqça yast(a)nur bolur, üçünç uğurluğ tül kördi, üstünki kök t(e)ñriğ eşükçe eşünür bolur, törtünç uluğ tül kördi, oñdun sıñar ayasınta kün t(e)ñ[ri] tutar, beşinç uluğ tül kördi, soltın sıñar ayasınta ay t(e)ñri tutar, bo bēş törlüğ ağır tüllerig büğürü kördi bodist(i)v bilge biligin, otğuraṭı m(e)n [bu]lgay m(e)n v(a)ğrazan örgün üze bodi ı altın bur[ha]n kütin (Laut 1983: 94-95) “Bodhisattva Sakyamuni çok büyük beş türlü rüya gördü. İlk önce (şu) büyük rüyayı gördü: Yeryüzünü kendine bir döşek gibi döşer/serer. İkinci büyük rüyayı gördü: Sumeru dağı kendine bir yastık gibi yaslatır. Üçüncü hayırlı rüyayı gördü: Üstteki gökyüzünü bir battaniye gibi üstüne sarar. Dördüncü büyük rüyayı gördü: Sağ elinde güneşi tutuyor. Beşinci büyük rüyayı gördü: Sol elinde ayı tutuyor. Bodhisattva, bu beş türlü büyük rüyayı*

bilgeliğiyle doğaüstü bir şekilde yorumladı: “Bodhi ağacının altındaki elmas (Skr.*vajrāsana*) tahtın üzerinde kesinlikle Buda kutuna erişeceğim”. Sumeru dağı Budizm’de ‘dağların hanı, dünyanın merkezine oturtulmuş büyük dağ’ olarak bilinir (bk. Soothill-Hodous 1937: 394b).

Laut’un (Laut 1983: 92-94) belirtmiş olduğuna göre, bu parçanın Manihaizm kökenli olup olmadığı sorusu, içerik açısından kesin olarak cevaplanamaz. Ayrıca metinde onu Uygar Budist metinlerinin çoğundan ayıran bazı dilsel özellikleri ve parçayı Manihaizm (veya Hristiyan) metinlerine yaklaştıran bazı özellikler vardır. Bu metin parçası, Budist metinlerden açıkça ayrılıyor. Muhtemelen Soğdca metne dayanan çok erken bir çeviri metin gibi görünüyor. Bununla birlikte, metnin Manihaizm metinlerin diline ve biçimine yakınlığı da çarpıcıdır. Elverskog da çalışmasında bu metni “Mahāyāna Budizmi’ne Ait Olmayan Metinler” kategorisinde değerlendirir.

Bu rüya metnindeki ‘yer yüzünü kendine döşek yapmak, Sumeru Dağı’nı kendine yastık yapmak, Gökyüzünü kendine örtü yapmak’ motifleri rüya sahibi Sakyamuni’nin çok büyük bir şerefe ulaşacağına, ayrıca ‘sol elinde ay, sağ elinde güneş olması’ motifleri de erişeceği kutun ne denli yüksek olduğunun, yani Sakyamuni’nin artık aydınlanıp Buda olacağına habercisidir. Ay ve güneş Manihaizm ve Budizm’de aynı şekilde kutsaldır. Maitrisimit’te geçen, Maytreya’nın annesinin gördüğü rüyada da güneş ve ay motifi geçmekte olup Buda biyografilerindeki beş büyük rüya ile farkı, MS’deki rüyayı Buda’nın kendisi değil annesinin görmesidir. Krş. *MIFL* M312.0.4: “Annenin, doğmamış çocuğunun büyüklüğü hakkındaki sembolik rüyası” (Thompson 1957: 51).

### Sonuç

Türk dili ve kültür tarihinin kâğıda yazılı en eski vesikalarında kaydedilen bu rüyalar, akabinde gerçekleşen olaylar ile tamamen örtüşür şekilde kurgulanmıştır. Yukarıdaki rüya metinlerinde görülen alametlerin bazıları yakın gelecekte vuku bulacak olaylara ve alınacak kötü haberlere, bazıları ise rüyayı gören kişinin yapması gerekenlere ışık tutmaktadır. Eski Türk dili evresinde ve Budist edebiyat kategorisinde değerlendirdiğimiz bu yazmalarda geçen rüya motiflerinin işaret ettiği anlamlar günümüzdeki güncel rüya tabirleri ile büyük ölçüde benzerlik gösterir. Eski Uygurca Budist edebiyatına ait eserlerde tespit edilen bu rüya motifleri şu kategoriler altında özetlenebilir (benzer motiflerin güncel rüya tabirlerindeki anlamları yukarıda ayrı ayrı karşılaştırıldığı için burada tekrarlanmadı):

#### I. Doğum kehaneti motifleri:

- (1) Güneşin rahme girmesi
- (2) Ayın başka gezegenlerle birlikte rahme girmesi
- (3) File binen bir oğlanın rahme girmesi

#### II. Buda’lığa erişme motifleri:

- (1) Yeryüzünü döşek yapmak
- (2) Sumeru dağına yastık yapmak
- (3) Gökyüzünü örtü yapmak
- (4) Sağ elinde güneşi tutmak
- (5) Sol elinde ayı tutmak

#### III. (Yakın/Sevdiği kimsenin) ölüm habercisi motifler:

- (1) Annenin göğüslerinin dibinden kesilmesi
- (2) Azı dişlerin düşmesi
- (3) Güvercin yavrusunun doğan tarafından kovalanışı
- (4) Güvercin yavrusunun doğana avlanması



## IV. Hayırlı sona/akıbeta, müjdeye işaret eden motifler:

- (1) Binlerce insanın toplanması
- (2) Dikilen sancaklar
- (3) Rengarenk çiçekler, güzel kokulu çiçekler
- (4) Melodik sesler

## V. Tövbe ardından kazanılan sevaba, doğru yola delalet eden motifler:

- (1) Altın davul
- (2) Davul sesi

## VI. Kurtuluşa ermeye, günahlardan arınmaya işaret eden motifler:

- (1) Büyük akıntıya kapılmak
- (2) Düştüğü akıntıdan kurtulmak için çabalamak
- (3) Kıyıya ulaşmak

## VII. Hastalık teşhisinde kullanılan motifler:

- (1) Hasta kişinin rüyasında uçtuğunu görmesi (yelden kaynaklı hastalığa)
- (2) Hasta kişinin rüyasında ateş görmesi (safradan kaynaklanan hastalığa)
- (3) Hastanın rüyasında akar su veya beyaz nesnelere görmesi (Balgamdan kaynaklanan hastalığa).

Eski Uygurca eserlerde geçen yukarıdaki rüya motiflerin tabiri yine aynı metinlerde açıklanmış olup bu motifler ve tabirlerinden insanların farklı devirlerde hangi inanç veya medeniyette olsun rüyalara ayrıca önem verdiklerini görmekteyiz. Küçük ayrıntılar bir yana bırakıldığı zaman eski dönemlerden günümüze kadar rüyaların tabiri ve kabullerinde benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Çağımızda, uğursuz ve kötü rüya olarak algılanan rüyaların bazıları eski çağlarda veya farklı inançlarda Tanrı'dan gelen uyarı ve işaret, geleceği aydınlatıcı, olacakların habercisi rüyalar şeklinde değerlendirilir. Bütün dünyada insanlık tarihi boyunca bilinmeyenlerin ve çözülemeyenlerin gizemini, geleceği veya olabilecekleri bildiren, kimi zaman korkutan kimi zaman sevindiren rüyalar edebî eserleri süslemiştir. Türk edebiyatında da İslamiyet'ten önceki devirlerden beri rüya motifleri çok önemli edebî anlatım unsuru olarak kullanılmıştır. Türk toplumunda, bin yıl öncelerinde görülmüş bu rüya motiflerinin tespit edilip incelenmesi Türk edebiyatı ve folklor araştırmaları için oldukça önemlidir. Çalışmamın bu alanda katkı sağlamasını temenni ederim.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Ağca, Ferruh. *Uygur Harfli Oğuz Kağan Destanı* (Metin–Aktarma–Notlar–Dizin–Tıpkıbasım). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2016.
- Arat, Reşit Rahmeti. *Yusuf Has Hacib, Kutadgu BiligI*. Ankara: Kabcacı Yayınları, 2018 (KB).
- Clauson, Sir Gerard. *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford, 1972.
- Çalır, Emine, *Satuk Buğra Han Teziresi Üzerine Halk Bilimsel Bir İnceleme*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2017.
- . “Kutadgu Bilig ve Günümüz Kültürel Belleğinde Rüya Yorumlama”. *Yazılışının 950. Yılı Anısına Uluslararası Kutadgu Bilig ve Türk Dünyası Sempozyumu* (3-5 Ekim 2019). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Bildiri Kitabı). 2019: 661-686.
- Çandarlıoğlu, Gülçin. *İslamiyet Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2003.
- Elverskog, Johan. *Budist Uygur Edebiyatı*. Çevirenler: Mustafa Ağca, Dilek Uzunkaya. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020.

- Eren, Metin. "Sembolik Dilin Bir Örneği Olarak Rüyalar: Türk Kültüründe Ölüm Yorumlanan Rüyalar". *Turkish Studies*. Vol. 5/4, 2010: 1074-1099.
- Ersoy, Ruhi. "Türklerde Ölüm ve Ölü ile İlgili Rit ve Ritüeller". *Millî Folklor* 54: 86-101.
- Gulcalı, Zemire. *Eski Uygurca Altun Yaruk Sudur'dan "Aç Bars" Hikâyesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Kaya, Ceval. *Uygurca Altun Yaruk* (Giriş, Metin, Dizin). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.
- Korkmaz, Güler. *Rüya Yorumları 1, 2, 3*. İzmir: İlya Yayınları, 2001.
- Laut, J. P. "Ein Bruchstück einer alttürkischen Buddha Biographie". *UJb Neue Folge* 3. 1983: 88-101.
- Mirsultan, Aysima. *Die alttürkische Xuanzang-Biographie X*. Nach der Handschrift von Paris, Peking und St. Petersburg sowie nach dem Transkript von Annemarie v. Gabain ediert, übersetzt und kommentiert (VdSUA 34, 9). Wiesbaden, 2010.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. I. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Ölmez, Mehmet. "Türkçede Dini Tabirler Üzerine". *Türk Dilleri Araştırmaları* 15. 2005: 213-218.
- Ölmez, Zuhar Kargı. *Ebulgazi Bahadır Han: Şecere-i Terâkime*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020.
- R-M: Radloff, Wilhelm ve S. Ye. Malov. *Suvarnaprabhâsa (sutra zolotogo bleska)*. Tekst uigurskoj redakcii. 1-2. Sanktpeterburg. (Bibliotheca Buddhica. 17.) 1913. [Yeniden bs. Osnabrück 1970].
- Róna-Tas, András. "Dream, Magic Power and Divination in the Altaic World". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* XXV. 1972: 227-236.
- Sarıkaya, Erdem. "Eski Türk Edebiyatında İlk Edebî Rüya: Oğurmuş'ın Rüyası". *Türkiyat Mecmuası*. C. 26/2, 2016: 345-370.
- . *Eski Türk Edebiyatında Rüya* (Başlangıçtan XV. Asra Kadar). Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi, 2017.
- Semet, Ablet, Ali Äyşa. "Prophezeiung über die Maitreya-Geburt Neues zum 11. Kapitel der uigurischen Maitrisimit nom bitig". *Eski Türkçeden Çağdaş Uygurcaya. Mirsultan Osman'ın Doğumunun 85. Yılına Armağan*. Konya: Kömen Yayınları, 2014: 221-249.
- Soothill, William Edward, Lewis Hodous. *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*. London, 1937.
- Şen, Serkan. "Eski Türkçe Metinlerde Görülen Ölüm Habercisi Rüyalar". *Uçmağa Varmak Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009: 229-305.
- Wilkens, Jens. *Die drei Körper des Buddha (trikāya)*. *Das dritte Kapitel der uigurischen Fassung des Goldglanz-Sūtras (Altun Yaruk Sudur)*. Eingeleitet, nach den Handschriften aus Berlin und St. Petersburg herausgegeben, übersetzt und kommentiert. Berliner Turfantexte XX1, Turnhout, 2001.
- Tezcan, Semih. "Uygur Edebiyatı". *Türk Ansiklopedisi*. Cilt 33. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1984:126-131.
- Tokyürek, Hacer. *Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm Terimleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2019.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Volume 1-6 (A-C; D-E; F-H; J-K; L-Z). Indiana University Press, 1955 (Vol. 1), 1956 (Vol. 1, II), 1957 (Vol. 4-5), 1958 (Vol. 6).
- Uçar, Erdem. *Uygurca Altun Yaruk Sudur IX. Tegziñç*. İzmir: Dinizor Kitabevi Yayınları, 2013.
- Umay, Günay. *Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları (4.baskı), 2005. [http://turfan.bbaw.de/dta/mainz/images/mainz0131\\_seite2.jpg](http://turfan.bbaw.de/dta/mainz/images/mainz0131_seite2.jpg) (erişim tarihi: 02/10/2020) <https://www.buyukruyatabirleri.org/dream> (erişim tarihi:10/10/2020)

# HİMAYE İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA OSMANLININ OZANLARI, ÂŞIKLARI, SAZ ŞAİRLERİ, MEDDAH VE KISSAHANLARI\*

## Minstrels, Âşık, Saz Poets, Meddahs and Storytellers of the Ottoman Empire In the Context of Patronage Relations

Prof. Dr. Tuba Işınsu DURMUŞ\*\*

### ÖZ

Osmanlı sarayının sanat faaliyetlerini desteklediği ve bu faaliyetlere yön verdiği bilinen bir husustur. Ancak hem divan hem de âşıklık geleneğine mensup isimler açısından toplu olarak düşünüldüğünde sarayın iltifatına, sayılı bazı isimlerin ulaşabileceği, İstanbul'un yani merkezin dışında geniş imparatorluğun büyük kültür merkezlerinden uzakta yaşayan Osmanlının taşrasında üretimde bulunan şair/yazarların da şehzâde sancakları, beylerbeyliği merkezleri yanında buldukları yerlerde sancak beyliklerine çıkmış vali paşalar, İstanbul'dan çeşitli nedenlerle sürülmüş vezirler, sınırları korumakla görevli uç beyleri veya her vilayette, hâli vakti yerinde olan defterdar, muhasebeci gibi nispeten küçük memurları himaye ettiği görülmektedir. Bu çalışmada, âşıklık geleneğine mensup isimlerin gerek sarayda gerekse de taşrada nasıl ve kimler tarafından himaye edildikleri ortaya konacak ve sanat faaliyetlerinin merkezden taşraya yayılan edebî halkaları değerlendirilecektir. Çalışmada, Osmanlı Sarayının hem şiir hem de müzik performansı ortaya koyan âşıklar için her dönemde önemli bir himaye merkezi olduğu; âşıklar açısından himayenin kimi zaman sultan düzeyinde kimi zamansa sarayda görev yapan üst düzey bürokratlar tarafından şekillendiği; bunun eser performansında bulunmak gibi kısa süreli şekilleri olduğu gibi sarayda belirli görevlerde bulunmak şeklinde uzun süreli örneklerinin de olduğu ortaya konmaktadır. 15. yüzyıldan itibaren başta büyük şehirler olmak üzere çokça rastlanan kıssahan ve meddahlardan konaklarda ve saraylarda sanatlarını icra edenler arasında oldukça iyi eğitim görmüş, fikri seviyesi yüksek kimselerin musâhiplik ve nedimlik yaptıkları ve sarayda önemli bir yere sahip oldukları görülmektedir. Söz konusu sanatçıların Yıldırım Bayezid döneminden başlayarak Osmanlının son dönemlerine kadar sarayda itibarlı konumları olmuştur. Nedim/musahiplik görevleri yanında sarayda kısa ya da uzun süreli icralarda bulunan ve bu mesleğini saray çevresinde sürdürmesi istenen âşıkların sayısı da çoktur. Çoğunluğu İstanbul'da olmak üzere âşık kahvelerinde performans sergileyen âşıklar arasında beğenilen isimlerin saz heyetinde olmak örneğinde olduğu gibi sarayda görevlendirildikleri ve iltifat gördükleri anlaşılmaktadır. Bazen de Osmanlı'da hamî konumlarıyla devlet görevlilerinin muhitlerinde bulundurdıkları isimleri hiciv ve eleştiri yazmaları için destekledikleri veya böyle bir içerik üretmeye yönlendirdikleri anlaşılmaktadır. Çalışmada Osmanlı sarayı yanında taşrayı temsil eden yerel beyler, köy ağaları gibi kendi muhitinin yöneticileri olan isimlerin de benzer konumdaki sanatçılara hamilik yaptıkları görülmektedir. Çalışmanın sonunda tüm yüzyıllara dair değerlendirilen örneklerden Osmanlı geleneğinin her dönemde her tür edebî üretimin muhatabı olabilecek ortamlar oluşturduğu; sultandan, devlet görevlilerine, yerel beylere, köy ağaları ve eşkıyalara kadar toplumun her kesiminden sanata ilgi duyan yöneticilerin her düzeyden sanatsal üretimi desteklediği anlaşılmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Himaye, ozan, âşık, saz şairi, meddah, kıssahan.

### ABSTRACT

It is a known fact that the Ottoman palace supported and steered artistic activities. However, when considered collectively in terms of both divan and âşık (minstrelsy) tradition, the attention of the palace can be reached by some numbered names. On the other hand, it is observed that poets/ writers living outside of Istanbul -far from the great cultural centers of the empire and producing in the Ottoman provinces- are protected by prince sanjaks, beylerbeyi centers, governor pashas, vizier who were expelled from Istanbul for various reasons, the frontier chiefs in charge of protecting the borders or relatively small civil servants such as the fiduciary and accountant who are well-off. In this study, how and by whom the names belonging to the tradition of minstrelsy are protected both in the palace and in the provinces will be shown, and the literary circles of art activities spread from the center to the province will be evaluated. In the study, it is stated that the Ottoman Palace was an important patronage center for the minstrels who produced both poetry and music performances; the protection for the âşık is sometimes shaped by high-level bureaucrats working at the sultan's level and sometimes at the

\* Geliş tarihi: 09 Nisan 2021 - Kabul tarihi: 10 Ekim 2021  
Durmüş, Tuba Işınsu. "Himaye İlişkileri Bağlamında Osmanlının Ozanları, Âşıkları, Saz Şairleri, Meddah ve Kıssahanları" *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 89-101

\*\* TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Ankara/Türkiye, tidurmus@etu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0796-6655.

palace; it is revealed that there are short-term forms such as performing a work, as well as long-term examples such as performing certain duties in the palace. From the 15<sup>th</sup> century onwards, it is seen that among the storytellers (kissahans) and meddahs who were frequently encountered, primarily in big cities, and who performed their arts in mansions and palaces, well-educated people with a high level of intellect worked as musahib and nedims (mentors) and had an important place in the palace. The artists in question had prestigious positions in the palace from the period of Yıldırım Bayezid until the last period of the Ottoman Empire. In addition to their duties as nedim / musahip, the number of âşık who perform short or long-term performances in the palace and who are asked to continue this profession in the palace environment are also high. It is understood that among the âşık who performed in the cafes of the minstrels, most of whom were in İstanbul, they were assigned to the palace and received attention, as in the example of being in the saz committee. Sometimes, it is acknowledged that, with their patronage positions in the Ottoman Empire, state officials supported the names they held in their neighborhoods to write satire and criticism or directed them to produce such content. In the study, it is seen that the local governor representing the provinces besides the Ottoman palace and the administrators of their neighborhoods, such as the village aghas, served as patrons for artists in similar positions. At the end of the study, it is seen that the Ottoman tradition created environments that could be addressed to all kinds of literary production in every period; it is understood that administrators from all segments of society, who are interested in art, support artistic production at all levels, from the sultan to government officials, local gentlemen, village lords and bandits.

**Keywords**

Patronage, minstrel, âşık, saz poet, meddah, storyteller.

Osmanlı sarayının sanat faaliyetlerini destekleme ve bu faaliyetlere yön verme işlevi yanında yöneticilerin Osmanlı divan geleneği içinde üretimde bulunan edebiyat alanının temsilcileri ile birlikte meddah/kissahan gibi sanatçıları da himaye ettikleri ve çoğu zaman nedim/musahip konumuyla değerlendirdikleri son yıllarda yapılan çalışmalarla ortaya konmuştur. Bu görüş bizi, divan veya âşıklık geleneği ayırımı yapmaksızın ortaya konan ürünlerin tüketimlerinin belirli bir zümreyle sınırlı kalmadığı; sarayın her dönemde her düzeyden üretimi desteklediği sonucuna götürmektedir. Ancak hem divan hem de âşıklık geleneğine mensup isimler açısından toplu olarak düşünüldüğünde bu iltifata, sayılı bazı isimlerin ulaşabileceği, İstanbul'un yani merkezin dışında geniş imparatorluğun büyük kültür merkezlerinden uzakta yaşayan Osmanlı'nın taşrasında üretimde bulunan şair/yazarların da şehzâde sancakları, beylerbeyliği merkezleri yanında buldukları yerlerde sancak beyliklerine çıkmış vali paşalar, İstanbul'dan çeşitli nedenlerle sürülmüş vezirler, sınırları korumakla görevli uç beyleri veya her vilayette, hâli vakti yerinde olan defterdar, muhasebeci gibi nispeten küçük memurları himaye ettiği görülmektedir. Örneğin Rumelili şair/yazarlar için akıncı beylerinin konumu böyledir. Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Osmanlı devlet yapılanması içinde elbette başkent İstanbul'da saray çevresinde yer alan şairlerle taşrada yaşamakta olan şairler arasında hitap ettikleri sosyal çevre açısından birtakım farklar vardır. Merkezde estetik seviyesi daha yüksek bir kadro korunup kollanırken taşrada da buranın beklentilerine uygun bir yapılanma söz konusuydu. Bu kadrodan çok dikkat çeken yetenekli isimler İstanbul'a davet ediliyor ve burada değerlendiriliyordu. Ama bu doğal toplumsal tabakalaşma aşamasında taşrada yetişip burarlarda istihdam edilen kadronun da Osmanlı edebî yapısının gerçek anlamda ortaya çıkarılması açısından önemli olduğu âşikârdır. Bu isimlerin çok değerli olanları merkezî beslediği gibi, daha ikinci, üçüncü kategoride yer alanların da taşranın beklentilerine, onların kültürel seviyelerine uygun ürünler meydana getirdiği anlaşılmaktadır. Bu bakış açısından yola çıkarak bu çalışmada, âşıklık geleneğine mensup isimlerin gerek sarayda gerekse de taşrada nasıl ve kimler tarafından himaye edildikleri ortaya konacak ve sanat faaliyetlerinin merkezden taşraya yayılan edebî halkaları değerlendirilecektir.

Biyografi kaynaklarında âşıkların beylikler döneminden başlayarak sonrasında da Osmanlı sarayında yöneticilerin iltifatına mazhar olduklarına dair örnekler vardır. Bunun en karakteristik örneği Germiyan Beyi ile onun himayesindeki Şeyhî'nin hikâyesidir. Türkçenin bir şiir dili olarak henüz varlık göstermediği dönemde Germiyan Beyi'ni ziyarete gelen bir ozanın okuduğu “Benüm devletlü sultânum/Akîbâtun hayîr olsun/Yidüğün bal ile kaymak/Yürüdüğün çayır olsun” dizelerini çok beğenen Bey, bu dizeler karşılığında âşığa hediyeler bağışlamış ve sözlerini iyi anladığı dizeler için dönemin klasik şiir özelliğine uygun örnekler veren Şeyhî'yi eleştirerek “Bizüm Şeyhî hiç bilmezim ne söyler medhimüz itmek ister ammâ gûyâ bizi zemm eyler” demiştir (İsen 1994: 112-113). Örnekten, âşıkların yöneticiler düzeyinde erken dönemlerden itibaren ilgi gördükleri hatta Türkçe şiir dili klasik bir çerçeveye gelinceye kadar divan şiiri geleneğinde bulunan şairlere nazaran daha çok tercih edildikleri anlaşılmaktadır. Âşık/şairler için bir hamî bulma arayışının sanatlarının icrası ve devamı açısından çok önemli olduğu da sıklıkla tekrarlanan bir husustur. Osmanlıda sanatçıların, kendilerini koruyup kollayacak bir hamîleri varsa gündeme gelebilecekleri hususu konuya dair ortaya konan biyografi kitaplarında yeteneği olduğu halde gündeme gelemeyen şair/yazarlar için sıkça tekrarlanan bir husustur. Örneğin Mustafa mahlaslı bir âşık olan Mustafa Altınkaynak, yoksul bir hayat sürmüş, iyi bir tahsil görmemiş, irticalen şiir söyleme yeteneğine sahip bir sanatçısıdır. Âşık üzerine çalışmalar yapan Hamdi Üçok, zeki ve yetenekli olmasına rağmen himaye görüp kendisini geliştirebileceği bir ortam bulamadığı için Âşık Mustafa'yı, pek fazla varlık gösterememiş ve ünü çevresi dışına çıkamamış, köy âşığı kalmış biri olarak tanımlamaktadır (Üçok 1953: 125, Kalkan 1988: 71)<sup>1</sup>. Dertli mahlaslı Âşık İbrahim de genç yaşlarda şiir söyleme hevesi ile İstanbul'a gelmiş ancak kendisini koruyup kollayacak nüfuzlu bir kimseden yoksun olduğu için burada fazla kalamayarak Konya'ya gitmiştir. Sanatını geliştirdikten sonraki dönemde ise tekrar İstanbul'a dönmüş ve saray düzeyinde itibar görmüştür<sup>2</sup>. Örnek, İstanbul'un ve sarayın âşıklar için sanatlarını icra etme düşüncesindeki ilk tercihleri olduğuna işaret etmektedir. Bu örnekler, şairlerin himaye sistemi çerçevesinde kendilerine yer buldukları ve sanatlarını icra edebildikleri bir ortam oluşturabildiklerini göstermektedir. Osmanlı Sarayı, hem şiir hem de müzik performansını ortaya koyan âşıklar için her dönemde önemli bir himaye merkezi olmuştur. Âşıklar açısından himayenin kimi zaman sultan düzeyinde kimi zamansa sarayda görev yapan üst düzey bürokratlar tarafından şekillendiği, bunun eser performansında bulunmak gibi kısa süreli şekilleri olduğu gibi sarayda belirli görevlerde bulunmak şeklinde uzun süreli örneklerinin de olduğu anlaşılmaktadır.

Türk toplumunda 15. yüzyıldan itibaren başta büyük şehirler olmak üzere çokça rastlanan kıssahan ve meddahlar, düzenli tahsil görmemekle birlikte edebî terbiye almış zeki ve kabiliyetli kimseler olarak bilinmektedir. Konaklarda ve saraylarda sanatlarını icra edenler arasında oldukça iyi eğitim görmüş, fikrî seviyesi yüksek kimselerin musâhiplik ve nedîmlik yaptıkları ve sarayda önemli bir yere sahip oldukları da kaydedilir. Zekâları ve kibarlıklarıyla en öfkeli zamanlarda bile hoş bir söz veya güzel bir nükte ile yöneticilerin öfkelerini geçirmeyi başaran bu isimler bazen de halkın isteklerini padişah ve devlet adamlarına ileterek gerçekleşmesine yardımcı olurlardı. Evliya Çelebi bunları sultan, vezir ve zenginlere musâhip olmuş meddahlar olarak tanıtip sayılarının seksen kadar olduğunu, ellerinde asa, bellerinde kitaplarla fesahat ve belagat üzere kıssahan olarak gezdiklerini söyler (Altunel 2002: 502).

Bayezid'in padişahlığı sırasında sarayında ozanların, nedîmlerin ve oyuncuların bulunduğu Bizans imparatoru II. Palaiologos'un anılarında kaydedilmiş (And 1962: 279),

bu kaynağı Evliya Çelebi de doğrulamıştır. Evliya Çelebi bunların hepsinin başının Sultan Ahmed'in meclisinde bulunup hatt-ı şerif ile nedimlere, kasidedilere, gölge oyuncularına baş olan Kör Hasan oğlu Mehmed Çelebi olduğunu söyler. Evliya Çelebi'nin ifadelerinden Mehmed Çelebi'nin dedesi Kör Hasan'ın da Yıldırım Bayezid'in nedimlerinden olduğunu öğrenmekteyiz. Yıldırım Bayezid'in sarayında yetişen bir başka nedim de Ahmedî'dir. Bu şairin daha önce de Timur'a nedimlik ettiği bilinmektedir (Nutku 1997: 18-19). Yıldırım Bayezid'in meddah olan bir Arap nedimi olduğuna dair bir bilgi vardır (And 1969: 79). Bursalı Hacı Kıssahan'ın da sultan II. Murad döneminde tanınmış bir sanatçı olarak nedimlik yaptığı, aynı yüzyılda Çelebi Mehmet döneminde Karaman Beyi'nin "Harman Danası" takma adıyla bir nediminin olduğu da belirtilmektedir (Nutku 1997: 20). Fatih Sultan Mehmed'in sarayında Balaban Lal ve Ömer adındaki nedimlerle, Mustafa adındaki kıssahanın varlıkları bilinmektedir (Nutku 1997: 20). Aynı yüzyıl meddahlarından İranlı Molla Hamidi'nin Türkçe ve Farsça Divanı yoluyla bu dönemde Halil adlı başka bir kıssahanın yaşadığından, aynı dönemde Hamza kıssasını yirmi dört ciltte toplayıp bunları okuyan ve bunun için de Hamzavî takma adını alan bir kıssahanın bulunduğundan da Âşık Çelebi söz etmektedir (Kılıç 2010: 312). II. Selim'in sarayında arp, keman, nefir çalan çok sayıda sanatçı; akrobasi, jonglörülük, pehlivanlık yapan kişiler ve Nakkaş Hasan, Çokeydi Reis gibi padişahı eğlendiren mukallitler ve meddahlar olduğunu söylemektedir (Nutku 1997: 21). III. Murad'ın zamanında Şehnâme'hânlık eden şair Şirvanlı Nutki ile Meddah Eğlence bu konumdaki kişilerdi. III. Murad'ın sarayındaki en ünlü meddah La'lin Kaba takma adıyla tanınan Bursalı Seyyid Mustafa Baba'dır (Nutku 1997: 251). Bilgisi ve nükteli konuşmalarıyla IV. Murad'ın gözüne giren Evliya Çelebi de dört sene sarayda yaşayarak padişahın musahipliğini yapmıştır. Evliya Çelebi, Seyahatname'sinde kendi döneminde 80 kadar meddahın olduğunu; sultanın Pazar geceleri meddahları kıssahanları ve şairleri çağırıldığını belirtir. Bu isimler Tıflî, Cevrî, Nef'î, Arzî, Nedimî, Nesârî, Beyânî, Uzletî gibi devrinin önde gelen sanatçılarıdır. Çelebi, Sultan IV. Murad'ın pazartesi geceleri de Kör Hasanoğlu damadı Muslî Çelebi, Mukallid Cufud Hasan, Akbaba, Sarı Çelebi, Çakman Çelebi ve Simitçi-zade'yi seyrettiğini anlatır. Bu isimlerden Mukallit Akbaba, Bağdat'a giden IV. Murad'ın yanında nedim olarak yer almıştır (Seyahat-nâme, C/1: 257; Şimşirgil 2016). Sarı Recep ve Çakman Çelebi de saraya sık sık çağrılan maharetli sanatçılardı. IV. Murad'ın bir başka tanınmış nedim/musahibi İncili Çavuş idi. Bir dönem sultan tarafından İran'a elçi olarak da gönderilmiş olan İncili Çavuş'un anlattığı, saray ve çevresini konu ettiği fıkra ve hikâyelerinin dinleyicileri ve sultanı etkilediği belirtilmektedir (Albayrak 2000: 277). IV. Mehmet'in meddahları da desteklediği ve hikâyelerini zevkle dinlediği, 1675 yılında Edirne'de düzenlediği şenlikte, şenliğin üçüncü günü çeşitli gösteriler arasında bir meddah/mukallid olan Bursalı kıssahan Emir Çelebi'nin gösterisinin de yer almasından anlaşılmaktadır (Nutku 1987). Sultan III. Ahmed'in de bir araya gelinen sohbet meclislerinde şair ve meddahları dinlemekten zevk aldığı bilinmektedir. Bu dönemde ünlenen Şekerci Salih adlı meddahın 1726 yılında Kaptan Mustafa Paşa'nın evinde düzenlenen bir helva sohbetinde Damat İbrahim Paşa, Seyyit Vehbi, Küçük Çelebi-zade Asım Efendi ve şair Nedim huzurunda hikâye söylediği, III. Ahmed'in de düzenlenen başka bir helva sohbetinde onu dinlediği kaynaklarda zikredilmektedir (Çelebi-zâde Tarihi 1153:107). II. Mahmud'un sarayında bu dönemde ün yapmış çok sayıda meddah da vardır. Bu yüzyılda meddahlık yapanların ortaoyunu, Karagöz gibi gösteri sanatlarının birkaç türünü bir arada yürüttükleri görülmektedir. Bu isimlerden Kız Ahmet'in saray meddahlığına getirilmesi önemlidir. II. Mahmud'un saray dışında ün kazanmış sanatçıları sarayına alarak onlara aylık bağladığı ve birçoğunu

nedîm/musahip konumunda değerlendirdiği görülmektedir. Bunlardan birisi mukallit ve hayalci olmaktan başka usta bir neyzen ve ressam olan Said Efendi'dir. Sultanın bir başka musahibi ise döneminde daha çok Küpeli Çavuş takma adıyla tanınmış olan Abdi Bey'dir. Osmanlı'nın son dönemlerinde sohbet toplantılarının vazgeçilmez unsuru olarak nükte yeteneği olan nedîmlerin yer aldığı ve bu konumdaki kişilerin de meddah/kıssahan oldukları dikkati çekmektedir. Hafız Ömer, Fâiz Efendi, Şair Kanlıcalı Nihat Bey, Şeyh Cemal Efendi, Billurî Mehmet Efendi bu isimlerin başında gelmiştir. Hâfız Ömer'in bu nedîmler arasında fıkralarıyla ünlendiği bilinmektedir. Abdülaziz döneminde saraya alınan Kurban Osep ise karnından konuşmakta usta olan bir sanatçı idi. Şükrü Efendi de sanatı beğenilip saraya aldırılan isimlerdendi (Nutku 1997: 35)<sup>3</sup>.

Sözü edilen nedîm/musahiplik görevleri yanında sarayda kısa ya da uzun süreli icralarda bulunan ve bu mesleğini saray çevresinde sürdürmesi istenen âşıkların sayısı da çoktur. Örneğin ünü saraya kadar ulaşan Âşık Şem'i, dönemin sultanı III. Selim'in huzuruna çağrılarak huzurda saz çalıp şiir okumuş bir isimdir. Kendisine olan ilginin artması sonucu sarayda düzenlenen saz meclislerini yönetme göreviyle padişah tarafından İstanbul'a davet edilmiş ancak bu teklifi kabul etmeyince bunun üzerine padişah Şem'i'yi Konya'nın ilk ihtisab Ağası göreviyle ödüllendirmiştir (Albayrak 2010: 505). Şem'i'nin saz ve sözdaki ustalığının sarayda fark edilmesini sağlayan isim, sarayın gözde âşıklarından olan Surûrî'dir. Örnekten, âşıkların sanatını beğendikleri bir ismi hâmîye takdimleri konusunda yetkilerinin ve ortamlarının olduğu anlaşılmaktadır. 18. yüzyılın ortalarında yaşamış bir şair olan Tanbûrî Mustafa Çavuş'tan söz eden bazı mecmualarda "Tanbûrî Mustafa Çavuş der saray-ı hümâyûn" yazılı olmasından hareketle âşığın Enderun'da yetiştiği ve padişah yaveri olarak çavuş rütbesi aldığı düşünülmektedir (Ezgi 1948: 2, Öztuna 1974: 46). Bu bilgiler Mustafa Çavuş'un sarayla bağlantılı bir isim olduğunu düşündürmektedir<sup>4</sup>.

Yeniçeri âşıklarından olan Âhu ya da Âhu Baba mahlaslarıyla bilinen Âşık Ali, şöretinin artmasıyla IV. Murad döneminde saraya davet edilmiştir. IV. Murad onun üstatlığını takdir ederek onu saraydaki musiki üstatlarının arasına almıştır (Ali Emiri 1910: 113). Şairin, yazdığı ve kendi bestelediği ilahi ve nefesler sayesinde IV. Murad devrinden IV. Mehmed devrine kadar yetişen musikişinaslar arasında seçkin bir yeri olmuştur. Her iki padişah döneminde de musiki ilminde zamanının en iyisi olarak tanınmış ve saray hanendeleri arasında yer almıştır (Beysanoğlu 1996: 131)<sup>5</sup>. 17. yüzyıl saz şairlerinden olan Kul Âşık'ın askeri sınıf arasında yetişmiş ve seferlere katılmış birisi olduğunu yazdığı manzumeler aracılığıyla öğreniyoruz. IV. Murad'ın musahibi Musa Çelebi'nin zorbalardan katli (1631) üzerine yazdığı bir ağıt ve Girit seferi (1645) hakkında bazı şiirlerinden hareketle yeniçeri ocağında yetiştiği anlaşılıyor. IV. Murad'ın Âşık'ın bir manzumesine nazire yazması şairin saraya yakın bir sanatçı olduğunu göstermektedir (Güvenç 2013).

18. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan saz şairlerinden olan Bağdadî mahlaslı âşığın ise, şiirlerinden hareketle İstanbul'a giderek Topkapı Sarayı'nı ve III. Selim'i gördüğü anlaşılmaktadır<sup>6</sup>. Sultan Osman döneminin âşıkları arasında tanınan, Yeniçeri ocağından yetişen Âşık Şahinoğlu, sarayda ve paşalar maiyetinde oldukça itibarlı bir subaydı. *Nâimâ Tarihi*'nde belirtildiğine göre Hüseyin Paşa'nın himayesindeki isimlerdendi. Girit seferine katılmış ve geri dönmemiştir (Aktaran Kabak 2013)<sup>7</sup>. 1800 yılında Konya'da doğan Hasib Dede şair ve aynı zamanda musikişinastır. Bir dönem Mısır'da İbrahim Paşa'nın sarayında misafir olarak bulunmuştur (*TDEA* 1981: 136). 17. yüzyıl saz şairlerinden Kâtibi, IV. Murad devrinde padişahın saz şairlerine karşı gösterdiği teveccüh ve

himayeden hissesini almış ve bu devirde büyük bir şöhret kazanmıştır (Köprülü 1962: 124). 19. yüzyılın ilk yarısında Hatay'da yaşayan Âşık Meryem mahlaslı Meryem Bacı'yı, hayatının son yıllarında yaşadığı yörede Bayezid-i Bestâmî ziyaretinde dinlediği dinî vaazları ve sohbetleri şiirlerine dâhil etmesi sebebiyle bu ziyaret mekânını yirminci yüzyıl başlarında imar eden Mursaloğlu Mustafa Şevki Paşa on yıl süreyle himaye etmiştir<sup>8</sup>.

Osmanlı sarayında padişahların eşleri ya da anneleri olan valide sultanlar belirli bir dönemden sonra devlet yönetiminde de etkili olmuşlardır. Özellikle 17. yüzyılla birlikte harem kurumunun öne çıkması sebebiyle harem kadınlarının merkeze ve iktidara yaklaşımları yönetimdeki etkilerini de artırmıştır. Söz konusu isimlerin sanat alanına en görünür destekleri bânîlikleri olmuştur; cami, han, imaret, saray, kütüphane, medrese, türbe, çeşme ve hisar türünden yapıtlar inşa ettirerek isimlerinin kalıcı olmasını sağlamışlardır. 16. yüzyılda İstanbul'daki tüm vakıfların önemli bir bölümü, valide sultanların bânî konumlarıyla gerçekleşmiştir. Sanat hamiliğinin edebiyat boyutu açısından bakıldığında ise sarayda iktidara yakın ve etkin konumda olan kadınlara bazı eserlerin sunulmuş olması onların edebiyat hamisi olarak da varlıklarına işaret etmektedir. 17. yüzyılda yaşayan Sultan IV. Mehmed'in kadinefendisi olan Afife Sultan âşık edebiyatının Osmanlı sarayına nüfuz ederek sultan hanımlar tarafından dinlendiği ve sultan hanımların âşık tarzında şiir söylemeye heveslendiği bir dönemde âşık tarzında şiirler söylemiştir. Mahlası Afife Sultan olan âşık, sarayda bu tarz ile şiir söylediği bilinen ilk kadın şairdir (Cunbur 2011: 291'den aktaran Turan vd. 2014: 39). Afife Sultan'ın üretici olduğu kadar hamisi konumuyla da bazı isimleri himaye etmiş olması muhtemeldir. Osmanlı'nın yönetici sınıfı arasında âşık tarzı şiir yazmanın revaç bulduğunu gösteren bir başka isim ise önemli devlet adamlarından Üveys Paşa'nın oğlu olan Kul Mehmed'dir (Köprülü 1940: 8).

Hamilerin düzenledikleri özel meclislerinde beğendikleri ya da kendilerine sunulan şiirlerin okunduğu bilinmektedir. Bu çerçevedeki örneklerden birisi ordu şairi olarak tanınan Temeşvarlı Gazi Âşık Hasan'dır. Âşık Hasan'ın, Budin'in düşmesi (1686) üzerine söylediği şehir mersiyesi zamanla bestelenerek türküleşmiştir. Bu eser, toplum kesimlerinin yanı sıra saray ve çevresinde de kabul görmüş olmalı ki şehzade meclislerinde söylenir olmuştur. Padişah II. Mustafa, tahta çıkışının birinci yılında Logos Kalesi'ni zapt edince (1695) Gazi Âşık Hasan'ı huzuruna kabul etmiş<sup>9</sup> ve âşığı Gönüllüân-ı Yemin ocağından kırk akçelik emekli maaşıyla emekli ederek âşiğe ihsanda bulunmuştur.

Bazı durumlarda da âşıkların toplandıkları belirli mekânlar onların hamiler tarafından fark edilme ortamları olmuştur. Asıl adı Ahmed olan Gedâî, saz ve sözü bir dönem yaşadığı Tokat'ın kahvehanelerindeki meclislerdeki üstatlardan öğrenmiş, kendisine Gedâî mahlasını da bu meclise gelen bir Bektaşî babası vermiştir. Tokat'ta hatırı sayılır bir şöhrete ulaştıktan sonra İstanbul'a gelmiş, Tavukpazarı'nda, Kumkapı ve Yenikapı semtlerindeki kahvelerde mesleğini icra etmiş, çeşitli âşıklarla karşılaşma fırsatı bulmuş, uzun süre Beşiktaş'ta ve bir süre de Üsküdar'da kendisi kahvehane işletmiştir. Âşık, özellikle Beşiktaş'ta bir saz ve şiir muhiti oluşturmuştur. Beşiktaş'ın saray ricaline yakın oluşu sebebiyle Gedâî'nin kahvesindeki saz ve şiir eğlencelerine bu kişilerin müdâvim olması sonucu bu yolla şöhreti saraya kadar ulaşmış ve Sultan Abdülaziz tarafından sarayın saz heyetine dâhil edilerek belirli zamanlarda padişahın huzurunda fasıllara katılmıştır (Ergun 1933: IX, Dağlı 1943: 15). Sarayın maaşlı memuru olarak bir süre bu görevine devam etmiş, saraydan ayrıldıktan sonra ise bir arzuhalci dükkânı açarak saza ve şiire devam ederek geçimini sağlamaya çalışmıştır. Benzer durumdaki bir başka isim Mirâti mahlaslı, aynı zamanda bir Bektaşî babası olan Âşık Mirâti'dir. Âşık, hayatının son



yıllarını geçirdiği İstanbul'da uzun süre Mehmed Ali Paşa'nın himayesi altında kalmış ve Tavukpazarı'ndaki âşıklar kahvesinde icra ettiği sanatıyla ünlü olmuştur. Miratı, çağdaşı olan Erzurumlu Emrah, Tosyalı Miratı, Gayreti, Ceyhunî, Kemalî ile aynı meclislerde bulunmuş ve atışmalar yapmıştır<sup>10</sup>. Bu örneklerden İstanbul Tavukpazarı'nın âşıklar açısından sanatlarını icra ettikleri bir mekân olarak öne çıktığı, İstanbul dışında da Konya ve Kahire'nin bu bölgelerde önemli tekkelerin icra alanı olması yanında âşık kahveleri ve bu kahvelerde icra edilen ortamlarla benzer bir işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Örneğin Konyalı Âşık Şem'i, babasının helvacı dükkanında çalışırken o dönemde Konya'da bulunan canlı âşıklık geleneğinin bir parçası olan âşık kahvelerinin müdavimi olmuş ve birisi Türbe önünde diğeri de Konya Buğday Pazarı'nda bulunan kahvelerde usta âşıkları dinleyip kendisini yetiştirmiştir. Türbe kahvehanesini çalıştıran saz şairi Âşık Dertli, Şem'i'deki kabiliyeti görünce ona ilgi göstermiş ve bu kahvede irticalen söylediği şiirler Şem'i'ye ün kazandırmıştır (Sarı 2015). Benzer bir başka örnek Dertli/Lutfî mahlaslı Âşık İbrahim'dir. Hayatının sanatının şekillendiği bir dönemde Konya'da Hacı Âsım Usta'nın işlettiği kahvede ocakçılık yapan İbrahim, kahveye gelen ilim ve sanat erbabının da desteğiyle kendisini yetiştirmeye, saz çalmaya ve şiir söylemeye başlamış, kendisine Lutfî mahlası da burada verilmiştir. İbrahim Lutfî Konya'da iken o yıllarda Konya Mevlevî dergâhi postnişini bulunan ve güzel sanatlara olduğu kadar saza, şiire ve musikiye düşkün, rind meşrep bir zat olan Mehmed Hemdem Sait Çelebi tarafından kollanmış ve Âşık Şem'i ve Surûrî gibi Konyalı âşıklar, Mevlevî şair ve neyzenleri ile birlikte onun Meram'daki konağında düzenlenen fasıllara iştirak etmiştir (Halıcı 1982: V-VI). Konya'dan ayrılıp Halep ve Şam'a uğradıktan sonra Kahire'ye giden Lutfî, burada Mehmed Ali Paşa tarafından kollanmış ve saraya kahvecibaşı olarak alınmıştır (Onay 1928: 5-6). On yıl Mısır'da kalan âşık, âşık kahvelerinde ve zengin konaklarda sanatını icra etmiştir. Sanatında ilerleme kaydederek, saz ve sözdeki ustalığını iyice ilerleterek 1824 yılında İstanbul'a gelen Dertli mahlaslı Âşık İbrahim, İstanbul semai kahvelerinde çalıp söylemeye başlamış ve kendisini kısa zamanda çevresine kabul ettirmiş, semai kahvelerinde adı dilden dile dolaşmaya başlamıştır. Âşığın bu başarısı üzerine bir ara Bolu mutasarrıflığı yapan Hüsrev Paşa, onu himayesine alarak sarayına "şamdan ağası" yapmıştır (Köprülü 1940: 773-74). Sultan II. Mahmud'un fes yeniliğinde bu teşkilatın başında bulunan hamisi Hüsrev Paşa dolayısıyla fesi öven şiirinin padişah tarafından beğenilmesiyle de Çağa a'yânı olarak görevlendirilmiştir (Köprülü 1940: 774). Bir süre bu görevde kalmış ancak derbeder yaşamı görevi uzun süre devam ettirmesine engel olmuştur. Görevden azledilmesinin ardından âşık, I. Abdülmecid devrinde Bolu defterdarı ve âşığın hamilerinden biri olan Hüsnü Efendi'ye "iken" redifli bir gazel takdim etmiş ve durumunu anlatmıştır:

Gayre göstermek ne hâcet defter-i a' mâlimi

Sen mürüvvet mâdeni sancakta defterdâr iken (Köprülü 1940: 824)

Hüsnü Efendi onu Gerede civarındaki Beşçam Derbendi'ne muhafız tayin etmiş ancak âşık bu görevde de uzun süre kalamamıştır. Köprülü, Dertli'nin üstad bir saz şairi olarak İstanbul'a geldiği dönemi âşıklık geleneğinin saray gözünde revaçta olduğu bir dönem olarak tanımlayarak özellikle Beşiktaş, Tahtakale ve Tavukpazarı'nda çok meşhur kahvehaneleri olduğunu ve buralarda büyük âşık fasıllarının icra edildiğini, âşıklar arasında sanat icrasıyla şöhret kazananların da saray tarafından keşfedilen isimler arasında olduğuna işaret etmektedir (1940: 773). Dertli'nin hem sesinin güzel olması hem de iyi saz çalması sebebiyle âşık fasıllarında ve zengin konaklarında büyük ilgi gördükten sonraki süreci, sarayda himaye şeklinde ilerlemiştir.

Hikmet Toker, “Şâirân-ı Hassa” adlı makalesinde birtakım arşiv belgelerinden yola çıkarak 19. yüzyılın önemli bir zaman dilimini kapsayan Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde (1808-1876) sarayda Şâirân-ı Hassa adında saz şairlerinden oluşan bir topluluğun mevcut olduğundan ve âşık musikisinin 19. yüzyıl Osmanlı sarayında icra ve temsil edildiğinden söz etmektedir. Fuat Köprülü, yukarıda sözü edilen yöneticiler döneminde saraydan tahsisat alan 20-30 civarında saz şairinin bulunduğunu ve bu âşıkların sultan huzurunda fasıllar yaptığını belirtmekle birlikte (1940: 526); Toker, II. Mahmud devrinin sonlarında tanzim edilen 1254 (1838-39) tarihli defterde sarayda görev yapan bazı saz şairlerinin adlarının zikredilmesi, Sultan Abdülaziz dönemine ait bir maaş çizelgesinde de bu isimlerden biri olan Ferâhî’nin Musika-yı Hümayun’dan aldığı maaş yanında Sultan II. Mahmud tarafından kendisine tahsis edilen maaşı almasının kaydedilmesi örnekleri ile bu bilginin doğrulandığını ancak sayının 20-30’u bulamayacağını belgeler üzerinden 7 civarında şairden söz edilebileceğini ifade etmektedir (2014: 178-180). Bu şairlerden birisi de Gedâî’dir. Sarayın dikkatini çekip Şâirân-ı Hassa’ya alınan şair, uzun yıllar boyunca ser-şair olarak görev yapmış Sultan Abdülaziz’in vefatının ardından şâirânın dağıtılması üzerine bu görevinden ayrılmıştır.

Osmanlıda hamî konularıyla devlet görevlilerinin muhitlerinde bulundukları isimleri bazen de hiciv ve eleştiri yazmaları için destekledikleri veya böyle bir içerik üretmeye yönlendirdikleri anlaşılmaktadır. Bu isimlerden birisi Osmanoğlu Nasuh Paşa’dır. Hac yolunu emniyet altına alarak hükümet nezdinde iyi bir itibar kazanan Nasuh Paşa’nın, etki alanını genişletmek amacıyla merkezden Şam, Trablus, Beyrut ve Sayda’nın da yönetimini istemesi III. Ahmed’i rahatsız etmiş ve nihayetinde Osmanlı Devleti için muhtemel bir tehlike olarak görüldüğünden idam edilmiştir (1714). Zeki ve hırslı bir kişi olan Nasuh Paşa’nın saz şairlerini iyi bir propaganda aracı olarak kullandığı bilinmektedir. Bu isimlerden birisi Âşık Ali’dir. 18. yüzyıl âşıklarından Ali’nin bu yüzyıl şairlerinden olduğu, Osmanoğlu Nasuh Paşa’nın idamı üzerine söylediği bir destan sayesinde tespit edilebilmiştir. Âşık Ali yanında Hoca Oğlu, Hükmi ve Kâtibî gibi yüzyılın başka âşıklarının da Nasuh Paşa için destanlar söylemiş olmaları, söz konusu isimlerin de Nasuh Paşa’dan himaye gördüklerini düşündürmektedir<sup>11</sup>.

Yukarıdaki örneklerden âşıkların zaman zaman kısa süreli bazen de çeşitli görevlerde bulunarak saray tarafından yöneticiler ve devlet görevlileri düzeyinde iltifat gördükleri anlaşılmaktadır. Osmanlı taşrasındaki bazı isimlerin ise yaşadıkları ya da görev yaptıkları yerlerde bazı yerel beyler ya da ağalar tarafından destekledikleri dikkati çekmektedir. Örneğin, Dertli mahlaslı Âşık İbrahim, saray tarafından himaye edilen hayatının İstanbul’dan sonraki kısmını Bolu ve Ankara ile bu şehirlerin ilçelerinde geçirmiş ve bu günlerdeki hamisi Ankara eşrafından Alişan Bey olmuştur. Köprülü’ye göre Diyarbakır Voyvodalığı da yapan Alişan Bey, saz şairlerini ve yoksulları himaye eden oldukça münevver ve edebiyat meraklısı biridir (Köprülü 1940: 776). Dertli, pek çok şiirinde Alişan Bey’in iyilikseverliğinden, yardım ve ihsanından bahseder:

Duâ-gû bende-i nâcîzinim dergâh-ı lütfunda

Gedâya merhamet kılmak beyim beylerde kânundur (Köprülü 1940: 777)

Dertli’nin vefatı da son yıllarında yanında olan hamisi Alişan Bey’in konağında gerçekleşir. Alişan Bey’in himaye ettiği isimlerden bir diğeri de Erzurumlu Emrah’tır. Erzurumlu Emrah’in hayatı ve yaşadığı yerler hakkında rivayetler olmakla birlikte özellikle Kastamonu’nun şairin uzun süre yaşadığı şehir olduğuna dair belgeler mevcuttur. Şiirlerinden hareketle şairin Alişan Bey ile Kastamonu havalisinde bulunduğu sıralarda tanıştığı, görüştüğü ve onun himayesinde olduğu anlaşılmaktadır. Köprülü, saz şairlerinin o

devir a'yanları tarafından onların konaklarında himaye edildikleri bilgisini vererek Emrah'ın Alişan Bey ile ilişkisini bu duruma örnek vermektedir (1940: 711). Âşıklar arasındaki bir rivayete göre Emrah İstanbul'da bulunmuş, altı ay Tavuk Pazarı'ndaki âşıklar cemiyetinin başkanlığını yapmıştır. Fuat Köprülü âşığın divanındaki püskül destanının II. Mahmud tarafından fesin kabulünden sonra bu yeniliği halka beğendirmek amacıyla yazıldığını ve âşik o dönemde İstanbul'da ise bu manzumenin Sultana sunma amacıyla kaleme alındığı tahminini dile getirmektedir (Köprülü 1940: 12).

Âşık Kenzî de Karaman'da 1880'li yıllarda kaymakamlık yapan Serdaroğlu Abdullah Bey'in himayesindeki isimlerdendi. Ayrıca Konya'da Sultan Selim Camii'nin imamı ve aynı zamanda bu camii'nin bitişindeki Yusuf Ağa Kütüphanesi Müdürü olan Abdurrahman Hoca'dan da himaye ve destek görmüştür (Gülcan 1990: 82-83).

19. yüzyılın sonlarında Hatay'da yaşayan Kul Abdullah olarak tanınan Âşık Abdullah Köse, sesi güzel olduğu için Amik Ovası'nda bulunan zengin kişilerin sofrasında ağırlandı ve ününü kısa zamanda bulunduğu bölgeye duyurmuştur. Bu zengin kişiler, âşıkların sanatlarını gösterip himaye edilmesinde önemli bir role sahiptirler (Bahadır 2017: 81)<sup>12</sup>. 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Külâhçızâde Mehmed Efendi, Konya'nın önemli eşrafından ve buradaki saz ve musiki ortamlarının önemli simalarındandır. Kendisi de divan sazı ustası olan Mehmed Efendi, bunun yanında âşıkları, saz sanatçıları, musikişinasları yani Konyalı sanat adamlarını koruyup kollamasıyla tanınmış bir isimdir. Özellikle saz ve söz ustalarını Meram'da bulunan selamlığında toplar, onlarla birlikte divan okur, atışmalar yapar ve Konya türkülerini okurdu. Bu meclislerde Çopur İsmail ve Hacı İbali Ağa uzun yıllar bulunmuş ve Külâhçızâde Mehmed Efendi'nin himayelerinde sanatlarını icra etmişlerdir (Halıcı 1985: 15-16). Kaynaklar, Mehmed Efendi yanında Gâlip Çelebi'nin de Konya'da benzer hamî görevini üstlendiğini belirtmektedir (Ayva 2020). 19. yüzyıl âşıklarından asıl adı Osman olan Mâhirî ise, Erzurum'da sanatını icra ederken Oltulu Niyazi Bey'in himayesinde bulunmuştur<sup>13</sup>.

Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid zamanında yaşadığı bilinen Kayserili Âşık Ömer, bir türkülü hikâyesinden öğrenildiği kadarıyla Kozanoğlu Sarı Ali Bey tarafından himaye edilmiştir (Çapraz 2008: 64). Bu isim, varsak ve diğer Türkmen aşiretlerini etrafında toplamış Çukurovalı büyük Kozanoğlu hanedanından biri olmalıdır. Çukurova hanedan ailelerinin tasfiyesi sırasında bir grubun Konya ve Kayseri'de ikamet etmek üzere yerleştirilmesi bu bilgiyi doğrular görünmektedir<sup>14</sup>. Meşhur Dadaloğlu'nun şiirlerinde de Kozanoğlu ailesine övgü ifadelerinin olması Dadaloğlu'nu da himaye eden bir aile olduklarını göstermektedir.

Sultan Abdülmecid zamanında yaşadığı tahmin edilen Âşık Zarfî'yi, Maraşlı bir Paşa olan Kalender Paşa'nın oğlu/yeğeni Süleyman Paşa'nın<sup>15</sup> himaye ettiği ve âşığın onun mahiyetindeki sanatçılardan olduğu bilinmektedir (Çapraz 2014: 78). Süleyman Paşa'nın Başkonuş Dağı eteklerinde yer alan köşkünün yaz kış Çukurova'dan gelen aşiret beyleri ile dolup taşıdığı, kışın ise av partileri düzenlendiği kaydedilmektedir. Süleyman Bey'in bazı halk ozanlarını yanından ayırmadığı, Diyarbakır'da valilik görevine giderken ve Malatya'da ölümü anında da yanında bu isimlerin olduğu ve çok sayıda nitelikli ozan himaye ettiği bilinmektedir. Bu isimlerden bazıları Paşa için Beyoğlu mahlası ile şiirler söyleyen Hezârî<sup>16</sup>, Âşık Zarfî'in amcasının oğlu olan ve türkülü hikâyelerinde Süleyman Paşa'yı konu eden Şâzî<sup>17</sup> ve Şâzî'nin kardeşi olan Şîrâzî'dir<sup>18</sup>.

18. yüzyıl âşıklarından Arslan Paşaoğlu, III. Selim zamanında Çukurova'da yaşamış bir derebeyidir. Türkmen aşiretleri arasında çekişmelerde adı geçmiştir<sup>19</sup>. Benzer dönemlerde yerel beyler arasında yaygınlaşan çevresinde halk ozanları bulundurma geleneği

dolayısıyla Arslan Paşaoğlu'nun da âşık konumuyla çevresinde şairler himaye etmiş olması muhtemeldir.

Âşık tarzı şiir geleneğinde usta-çırak ilişkisi temelde gözetilen bir yaklaşım olduğu için kendisini ispatlamış âşıkların başka âşıkları yetiştirme ve ortam oluştuğunda hamilere tanıma konusunda yönlendirici oldukları görülmektedir. Bu durum âşıkları da zaman zaman bizzat hami konumuna getirmiş olmaktadır. Örneğin Çankırılı olan Âşık Sabrî'yi, hayatı boyunca bir başka şair Zahmî'nin himaye ettiği bilinmektedir. Dertli'nin Geredeli Âşık Figânî, Âşık Meydânî ve Mudurnulu Âşık Emin gibi isimleri yetiştirmesi de benzer bir örnektir (Köprülü 1940: 780). Şem'i'nin, saray ortamlarında kendisini kanıtlamış olan Âşık Surûrî tarafından saraya takdimi de benzer bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Yöneten ve yönetilen arasındaki himaye ilişkisinin her zaman olumlu seyretmediği, bunun sonucunda yazdıkları sebebiyle cezalandırılan isimlerin de olduğu bilinmektedir. 18. yüzyıl sonlarında yaşayan Velî, âşık edebiyatının önde gelen isimlerindedir. Herhangi bir tahsil görmeyen âşık, bir müddet Çelebi Hamdullah Efendi'nin yanında kalmış ve onun himayesinde üretimde bulunmuştur. Hamdullah Efendi'nin 1826'da Amasya'ya gönderilmesine içerleyince bu durumu eleştiren üç şiir yazmış ve bu şiirlerin saray tarafından duyulması üzerine Yemen'e sürgüne gönderilmiştir<sup>20</sup>. Velî örneği, şair açısından devlete bakışın olumsuz seyrettiği durumlarda haksızlıklara karşı övgüde olduğu gibi yine şiir formunu tercih eden ancak bunun çoğu zaman yergi içerikli olduğu bir duruma işaret etmektedir. Bir başka örnek Seyrânî'dir. Seyrânî'nin İstanbul'a ne zaman gittiği bilinmemekle birlikte Sultan Abdülmecit döneminde İstanbul'da olduğu bilinmektedir. İstanbul'da padişahın huzurunda sanatını icra ettiği ve sivri dili ve şiirlerindeki eleştirilerden üst makamlardaki kişilerin rahatsız olması sebebiyle sürgün cezası almadan saraydaki hemşehrileri tarafından İstanbul'dan kaçırılmıştır<sup>21</sup>. Köprülü, önemli âşık kahvelerine yönetim tarafından atanan âşık kahyasının olduğunu bunun sebebinin de âşıklar tarafından yapılan icranın devrin en önemli propaganda araçlarından biri olarak görülmesi olduğunu ifade etmektedir (2004: 470). Erzurumlu Emrah ve Âşık Dertli'nin fesin kabulüne yönelik ortaya koydukları şiirler de böyle bir manipülasyon sonucudur. Örneklerden, durumun tersine döndüğü durumlarda da devletin bir müdahale ortaya koyduğu anlaşılmaktadır.

Sarayın kültür merkezi olarak konumu, yöneticilerinin desteklediği sanat ortamlarında üretimde bulunan sanatçılarla ün kazanmıştır. Bunun farkında olan rakip sarayların savaş ganimetlerinden biri olarak sanatçıları ve üretimlerini görmeleri de bu düşüncüyü desteklemektedir. Sanat koruyuculuğunu da içine alan kültürel aktiviteler, birbirleriyle rekabet hâlindeki saraylarda önemli bir rekabet unsuru olarak öne çıkmıştır. Buna bir örnek Miskin Abdal'dır. Bir sefer sırasında Şah İsmail'e bir saz hediye etmesinin ardından vezirliğine kadar yükselmiş ve Şah İsmail'in sarayında büyük nüfuz kazanmış ve doğup büyüdüğü Sarıyakup ve etrafındaki beş köyün vergisi şahın fermanıyla ona tahsis edilmiştir. Miskin Abdal'ın Şah İsmail ile birlikte Çaldıran Savaşı'na katıldığı, Osmanlıya esir düştüğü, âşıklık gücü ve dürüstlüğü sayesinde Sultan'ın emriyle idamdan kurtulduğu rivayet edilmektedir<sup>22</sup>. Bir başka örnek 15. yüzyılın son çeyreğinde yaşayan Âşık Kurbânî'nin bir müddet Şah İsmail'in sarayında yaşadığı bilinmektedir. Gazanfer Kazımov "Biz de gonag olduğ Garslı Osman'a" mısraından Kurbânî'nin Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534'te Azerbaycan'a yaptığı seferden sonra Kars'a götürüldüğünü, "on bir yıl çekmişem zimistan gahrin" ifadesinden de burada 11 yıl esir tutulduğunu ve 70 yaşlarında iken Şah Tahmasb devrinde serbest kalıp memleketi Diri'ye döndüğünü ileri sürmektedir (Köktürk 1990: 17-20)<sup>23</sup>. Bu örneklerden himaye faaliyetlerinin toplumsal

hayatın hemen her alanını kuşatarak Türk hükümdarlarının saltanat sürdüğü bütün coğrafyalarda karşımıza çıktığı anlaşılmaktadır.

### Sonuç

Çalışmada ifade edilen öneklerden, Osmanlı sarayının başlangıçtan itibaren meddah, kıssahan, ozan, saz şairi ve âşıkları zaman zaman bir görev alma şeklinde uzun, zaman zamansa kendilerine sunulan eserleri kabul etme, performans sunumu ve ödüllendirme şeklinde kısa süreli değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Kaynaklarda Osmanlı sarayında bu geleneğe yetişmiş isimlere ilginin ve üretimlerin etki alanının 18. yüzyılla birlikte arttığı belirtilmektedir. Bu algılayışa imkân veren durum, eldeki kaynakların artmasına paralel olarak üretimlerin daha görünür olması, Sultan II. Mahmud dönemi ile birlikte bu konudaki isimlerin sarayda kurumsal olarak varlık gösterebildiklerine dair belgelerin ortaya çıkmasıdır. Bu konuya dair daha geriye giden bilgi ve belgelerin bulunmasının, Osmanlı geleneğinin himaye algısına yeni katkılar sunacağı aşikârdır. Cumhuriyetin ilk yıllarında köy ağalarının ve kendi bölgelerini oluşturan bazı eşkıyaların çevrelerinde âşıkları bulunduklarına dair mülakat yoluyla elde edilen bilgiler<sup>24</sup>, öncesinde de Osmanlı döneminde bu geleneğin oluştuğunu düşündürmektedir. Bu konumdaki isimlerin Osmanlı'nın taşrasında farklı toplumsal tabakaları temsil eden kişiler olarak himaye faaliyetlerini yürütmekle birlikte saraydaki işleyişi model olarak ve kendi oluşturdıkları muhitlerinin “sultan”ı konumuyla hamî işlevlerini yürüttükleri anlaşılmaktadır.

Şunu özellikle belirtmek gerekir ki, tüm yüzyıllara dair değerlendirilen örneklerden Osmanlı geleneğinin her dönemde her tür edebî üretimin muhatabı olabilecek ortamlar oluşturduğu; sultandan devlet görevlilerine, yerel beylere, köy ağaları ve eşkıyalara kadar toplumun her kesiminden sanata ilgi duyan yöneticilerin her düzeyden sanatsal üretimi desteklediği anlaşılmaktadır.

### NOTLAR

1. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erhan Çapraz (2020). “Mustafa, Mustafa Altınkaynak”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mustafa-mustafa-altinkaynak>
2. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Recep Tek (2020). “Dertli, İbrahim”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dertli-ibrahim>
3. Osmanlı sarayındaki sanatçı nedim/musahiplere yönelik ayrıntılı bilgi için bkz. Tuba İnsu Durmuş. “Osmanlı Saray Kültürünün Bir Parçası Olarak Sanatçı Nedim-Musahipler”. *Milli Folklor* 29/114 (2007): 16-27.
4. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ebru Kipay (2015). “Tanbûri, Mustafa Çavuş”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tanburi-mustafa-cavus>
5. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Bülent Akın (2013). “Âhû Baba, Ali, Karaoğlu”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahu-baba-karaoglu>
6. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Özgür Güvenç (2013). “Bağdadî”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/bagdadi>
7. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Turgay Kabak (2013). “Şahinoğlu”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sahinoglu>
8. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Bülent Arı (2013). “Meryem Bacı”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/meryem-baci>
9. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Berat Alptekin (2013). “Hasan, Tameşvarlı”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hasan-tamesvarli>
10. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Fatma Ahsen Turan (2015). “Mirâti, Kalecikli Mirâti, Mehmed”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mirati-kalecikli-mirati-mehmed>
11. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Özgür Güvenç (2013). “Ali”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ali-mdbir>
12. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sedat Bahadır (2019). “Kul Abdullah, Abdullah Köse”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kul-abdullah-abdullah-kose>
13. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Özgür Güvenç (2013). “Mâhiri, Osman”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mahiri-osman>

14. Ayrıntılı bilgi için bkz. Fatih Sansar (2005). “Tanzimat döneminde Çukurova Hanedan Ailelerinin Tasfîyesi”. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (1): 81-95.
15. Süleyman Paşa için ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Âkif Terzi (2014). “Cabbarzâde (Çapanoğlu) Celaleddin Paşa ile Bayezidoğlu Süleyman Bey’in Mücadelesi ve Maraş’a Vali Olma Hikayesi”. *Arşiv Dünyası* 16-17: 44-51.
16. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yaprak Pelin Yılmazoğlu Uluşık (2014). “Beyoğlu, Hezârî”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hezari-beyoglu>
17. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yaprak Pelin Yılmazoğlu Uluşık (2014). “Şâzî”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sazi>
18. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gözde Tekin (2014). “Şîrâzî”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sirazi>
19. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Emrah Tunç (2015). “Arslan Paşaoğlu”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/arslan-pasaoglu>
20. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Doğan Kaya (2014). “Veli, İğdecikli”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/veli-igdecikli>
21. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Betül Aydoğdu Görkem (2013). “Seyrânî”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyrani-mdbir>
22. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Duymaz (2013). “Miskin Abdal”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/miskin-abdal>
23. Âşık hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Şahin Köktürk (2014). “Kurbânî, Azerbaycanlı”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kurbani-azerbaycanli>
24. Bu konuda şair ve yazar Ali Akbaş ile bir görüşme yapılmıştır. Akbaş, Afşin ilçesinde yaklaşık 100 yıl önce yaşamış Birgen Ali adlı bir eşkıyanın himaye ettiği bir âşıkla onun son yıllarında kendisinin bizzat tanıştığından söz etmiştir. Akbaş, bir başka örnek olarak Elazığ’da Enver ve Paşa Demirbağ adlı iki kardeşin üretimlerini bir dönem bir köy ağasının himayesinde devam ettirdiklerini ifade etmiştir.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Albayrak, Nurettin. “İncili Çavuş”. *İslam Ansiklopedisi*. C. 22. İstanbul: TDV Yayınları, 2000. 277.
- Albayrak, Nurettin. “Şem’î, Konyalı”. *İslam Ansiklopedisi*. C. 38. İstanbul: TDV Yayınları, 2010. 505.
- Ali Emiri (1910). *Tezkire-i Şuarâ-yı Âmid*. İstanbul.
- Altunel, İbrahim. “Kıssahan”. *İslam Ansiklopedisi*. C. 25. İstanbul: TDV Yayınları, 2002. 501-502.
- And, Metin. *Bizans Tiyatrosu*. İstanbul: Forum Yayınları, 1962.
- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Bilgi Yayınları, 1969.
- Ayva, Aziz. “Kûlahçızâde Mehmed Efendi”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kulahczade-mehmet-efendi>, 2020.
- Bahadır, Sedat. *Ceylanlı Köyü Türküleri*. Ankara: Sonçağ Yayınları, 2017.
- Beysanoğlu, Şevket. *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*. C. 1. Ankara: San Matbaası, 1996.
- Cunbur, Müjgan. *Osmanlı Dönemi Türk Kadın Şairleri*. Ankara: Türkad-Türk Kadınları Kültür Derneği Genel Merkezi Yayınları, 2011.
- Çapraz, Erhan. *Fahri Bilge Defterleri Işığında Kayseri ve Yöresi Halk Şairleri*. Kayseri: Laçın Yayınları, 2008.
- Çapraz, Erhan. *Fahri Bilge Derlemeleri Kayseri Yöresi Halk Şairleri*. C. 1. Kayseri: Talas Belediyesi Kültür Yayınları, 2014.
- Dağlı, Muhtar Yahya. *Bektaşî Edebiyatından Tokatlı Gedâyî Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi, 1943.
- Ergun, Sadettin Nüzhet. *Beşiktaşlı Gedâî*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi, 1933.
- Evliya Çelebi. *Seyahat-nâme*. C. I-X. Dersaadet, 1314.
- Ezgi, Suphi. *Tanburi Mustafa Çavuş’un 36 Şarkısı*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, 1948.
- Gülcan, D. Ali. *Karamanlı Halk Ozanlarından Gufrânî ve Kenzî*. Karaman: Karamanın Sesi Ofset Yayınları, 1990.
- Güvenç, Ahmet Özgür. “Âşık”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/asik>, 2013.
- Halıcı, Mehdi. *Konya Sazı ve Türküleri*. İstanbul, 1985.
- Halıcı, Feyzi. *Âşık Şem’î Hayatı ve Şiirleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- “Hasib Dede (Neyzen)”. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. C. 4. İstanbul: Dergah Yayınları, 1981. 136.

- İsen, Mustafa. *Kühü'l-Ahbârın Tezkire Kısım*. Ankara: AKM Yayınları, 1994.
- Kalkan, Emir. *Çağlar Boyunca Kayseri Şairleri*. Kayseri: Kayseri İli Özel İdare Müdürlüğü Kayseri Belediyesi Birliği Yayınları, 1988.
- Kılıç, Filiz. *Aşık Çelebi, Meşairü'ş-Şuara*. C. 1. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2010.
- Köktürk, Şahin. *Kurbani ve Peri Hikayesi Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 1990.
- Köprülü, Mehmed Fuad. *Türk Saz Şairleri (XVI-XVIII. Yüzyıl)*. İstanbul, 1940.
- Köprülü, Mehmed Fuad. *Türk Saz Şairleri (XIX. Yüzyıl)*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Köprülü, Fuad. *Türk Saz Şairleri, Türk Edebiyatında Aşık Tarzının Menşe ve Tekamülü XVI ve XVII Asır Saz-şairleri*. Ankara: Milli Kültür Yayınları, 1962.
- Küçük Çelebi-zâde Âsım. *Çelebi-zâde Tarihi*. İstanbul, 1153.
- Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: AKM Yayınları, 1997.
- Nutku, Özdemir. *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.
- Onay, Ahmet Talat. *Aşık Derdli Hayatı, Divanı*. Bolu: Bolu Vilayet Matbaası, 1928.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. C. II. İstanbul: MEB Yayınları, 1974.
- Sarı, Mehmet. *Mevlevî Aşık ve Şair Konyalı Şem'i Divanı*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2013.
- Sarı, Mehmet. "Şem'i, Ahmed". <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/semi-ahmed>, 2015.
- Şimşirgil, Ahmet. "IV. Murad Han'ın Şahsiyeti". <http://ahmetsimsirgil.com/iv-murad-haninsahsiyeti/>, 2016.
- Toker, Hikmet. "Şairân-ı Hassâ". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 14/1 (2014): 169-185.
- Turan, Fatma Ahsen vd. *Geçmişten Günümüze Sazda ve Sözde Usta Kadınlar*. Ed. Nezahat Özcan. Ankara: Gazi Kitabevi, 2014.
- Uluçay, M. Çağatay. *Padişahların Kadınları ve Kızları*. Ankara: Ötügen Neşriyat, 1985.
- Üçok, Hamdi. *Çağlayanlar Beldesi Bünyan*. Kayseri: Sümer Matbaası, 1953.
- Yakıcı, Ali. "Başlangıcından 20. Yüzyıla Kadar Konya'da Aşıklık Geleneği". *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* Bahar (1994): 177-204.

# YERLİ RENK GERÇEKÇİLİĞİ VE MEDDAH TARZI HİKÂYESİCİLİK BAĞLAMINDA BİR KARAKTER: MEŞHEDÎ CAFER\*

## A Character In the Context of Local Color Realism and Meddah Style Storytelling: Meşhedî Cafer

Dr. Öğr. Üyesi Dinçer APAYDIN\*\*

### ÖZ

Bu çalışmada Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarlarla özdeşleşmiş olan ve Türk edebiyatı tarihçiliğinde meddah tarzı hikâyecilik üslubu olarak nitelendirilen kavram, batı edebiyatında, özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında Amerikan edebiyatında, ortaya çıkan yerel/yerli renk gerçekçiliği kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Amerikan romanında bir üslup özelliği olarak yaygınlaşan yerel renk gerçekçiliğinin, resim sanatından köken alan bir yazma tarzı olduğu anlaşılmaktadır. On yedinci yüzyılın ikinci yarısında Fransız resminde kullanılan bir terim olan yerel renk, nesnelerin kendilerinde bulunan doğal ışıktan faydalanmayı önerir. Edebiyata gerçekçilik akımı içinde değerlendirilebilecek bir tutum olarak transfer olan yerel renk terimi, anlatıda yer alan tip ve karakterlerin ayırt edici lokal özelliklerini koruması esasına dayanmaktadır. Bu özelliklerin görgü, gelenek ve lehçe gibi folklorik unsurlar olduğu belirtilmektedir. Türk edebiyatı araştırmacılarından birkaçı, bu terime yerli renk gerçekçiliği adı vermiş ancak Batı sanatındaki karşılığına temas etmemiştir. Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi gibi yazarların ortak bir üslup özelliği olarak beliren meddah tarzı hikâyecilik, kendilerinden sonra gelen yazarlar tarafından da benimsenmiş, özellikle mizahi hiciv türünde eser veren yazarların takip ettiği bir anlatma tarzına dönüşmüştür. Yirminci yüzyıl başlarında Türk edebiyatının çok yönlü yazarlarından biri olan ve yaşadığı dönemin önemli mizah yayıncılarında görünen Ercüment Ekrem Talu'nun da sözü edilen anlatma tarzını takip ettiği görülmektedir. Yazarın edebi faaliyetleri arasında önce Akbaba dergisinde meydana getirdiği, daha sonra çeşitli edebi türlerde yayımladığı müstakil kitaplarda da yer verdiği Meşhedî Cafer adlı bir karakterin yerli renk gerçekçiliği olarak adlandırılabilir tarzda belirgin bir örnek teşkil ettiği saptanmıştır. Bu bağlamda, öncelikle meddah tarzı hikâyecilik diye nitelendirilen üslup özelliğinin Türk edebiyatındaki kurucu üç ismi olarak sayılabilecek Ahmet Mithat, Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi'nin kimi eserlerinden alınan seçme parçalar üzerinden, yerli renk gerçekçiliği olarak adlandırılan anlatma tarzının genel özelliklerine dair çıkarımlarda bulunulmuştur. Elde edilen unsurların bu üslup özelliğini diğer edebî akım, görüş ve tarzlardan ayıracak nitelikleri belirtilmiştir. Buradan hareketle, Güney Azerbaycanlı bir karakter olarak tanıtan; hazırcıcağı, palavracılığı ve ince zekâsıyla öne çıkarılan Meşhedî Cafer'in, yazar tarafından seçilmiş hikâyeleri incelenmiştir. Yerli renk gerçekçiliği tarzının çalışmada belirlenen özellikleriyle örtüşen bir üslupla yazılan ve bununla birlikte Türk sözlü kültür geleneğinin önemli figürlerinden olan Nasreddin Hoca'ya dair birtakım özellikler de taşıdığı düşünülen Meşhedî Cafer'in hikâyelerdeki fonksiyonu üzerinde durulmuştur. Elde edilen bulgulardan hareketle meddah tarzı hikâyeciliğin, on dokuzuncu yüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl başlarında yerli renk gerçekçiliği anlayışıyla fazlasıyla benzeştiği sonucuna varılmış, Türk edebiyatındaki mizahi hiciv geleneğinin bu anlayışa katkıda bulunduğu anlaşılmış, Türk edebiyatının sonraki dönemlerinde de aynı tarzı ve üslup özelliklerini gösteren yazarların varlığı işaret edilmiştir.

### Anahtar Kelimeler

Gerçekçilik, yerli renk gerçekçiliği, Ercüment Ekrem Talu, Meşhedî Cafer, meddah tarzı hikâyecilik.

### ABSTRACT

In this study, the concept, which is identified with writers such as Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar in Turkish literature and described as the meddah style storytelling in Turkish literature historiography, has been associated with the concept of local color realism, which emerged especially in American literature in the late nineteenth and early twentieth centuries. It is understood that local color realism, which has become widespread as a stylistic feature in the American novel, is a writing style originating from the art of painting. Local color, a term used in French painting in the second half of the seventeenth century, suggests making use of the natural light found in the objects themselves. The term local color, which has been transferred to literature as an attitude that can be evaluated within the realism movement, is based on the

\* Geliş tarihi: 26 Eylül 2021 - Kabul tarihi: 15 Kasım 2021  
Apaydın, Dinçer "Yerli Renk Gerçekçiliği ve Meddah Tarzı Hikâyecilik Bağlamında Bir Karakter: Meşhedî Cafer" *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 102-113

\*\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Ankara/Türkiye, dincer.apaydin@hvb.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8045-0786.



principle of preserving the distinctive local characteristics of the peoples and characters in the narrative. It is stated that these features are folkloric elements such as manners, tradition and dialect. A few of the Turkish literature researchers named this term as local/native color realism, but did not touch its counterpart in Western art. The meddah style storytelling, which emerged as a common style feature of writers such as Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim and Hüseyin Rahmi, was also adopted by the writers who came after them and turned into a narrative style followed by writers who wrote in the genre of humorous satire. It is seen that Ercüment Ekrem Talu, who was one of the versatile writers of Turkish literature at the beginning of the twentieth century and appeared in the important humor publications of his time, also followed the aforementioned style of narration. Among the literary activities of the author, a character named Meşhedî Cafer, which he first created in the periodical named Akbaba and later included in the stand-alone books he published in various literary genres, was found to be accurate example of the style that can be called local color realism. In this context, inferences were made about the general features of the narrative style, which is called local color realism, based on selected pieces from some of the works of Ahmet Mithat, Ahmet Rasim and Hüseyin Rahmi, who can be counted as the three founding names of the stylistic feature in Turkish literature, which is described as meddah style storytelling. The characteristics of the obtained elements that will distinguish this stylistic feature from other literary movements, views and styles are stated. From this point of view, the stories chosen by the author of Meşhedî Cafer, who is an Iranian Azeri and also presented as a repartee, bouncer and quick wit, have been examined. The function of Meşhedî Cafer in the stories, which is written in a style that coincides with the characteristics of the local color realism style determined in the study, and which is thought to have some features about Nasreddin Hodja, one of the important figures of the Turkish oral culture tradition, has been emphasized. Based on the findings, it was concluded that meddah style storytelling was very similar to the local color realism understanding of the late nineteenth and early twentieth centuries, it was understood that the tradition of humorous satire in Turkish literature contributed to this understanding, and the existence of writers who showed the same stylistic characteristics in the later periods of Turkish literature was pointed out.

#### Keywords

Realism, Local Color Realism, Ercument Ekrem Talu, Meshedi Cafer, Meddah Style Storytelling.

### Yerli Renk Gerçekçiliği ve Türk Edebiyatındaki Görünüşü

Yerli Renk Gerçekçiliği (Local Color Realism) terimi on dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyatında ortaya çıkarak yirminci yüzyıla taşınan; diğer pek çok edebî akım gibi kökleri resim sanatına dayanan kurgusal bir anlayışı ifade eder. Resimdeki geçmişi, erken Fransız aydınlanması dönemine uzanan “yerli renk/yerel renk” terimi ilk kez Fransız ressam Roger de Plies’in 1673’te yazdığı *Dialogue sur le Coloris* (Renkler Üzerine Konuşma) adlı eserinde geçer ve “nesnenin kendisinde doğal olarak bulunan renkleri” işaret etmek amacıyla kullanılmıştır (Schroeder 2014: 555). Aydınlatmada doğallığı önceleyen bu teknik tanımlama, on dokuzuncu yüzyıl oryantalist ressamlarının çalışmalarında yerini, doğu toplumlarının gündelik hayatlarını yansıtmayı karşılayan bir üslup özelliğine bırakır. Özellikle Decamps gibi romantik ressamların “Doğu’yu ele alırken benzer konuları ele alan çağdaşlarından farklı olarak yalnızca doğa manzaraları, ya da [...] Harem sahnelerine ağırlık vermemiş, bunun yerine gündelik yaşamın yerel tatlarını taşıyan, canlı sahneler yaratmış” (Daşçı 2006: 147) olması, yerel renk teriminin edebiyata da aynı ilişki üzerinden aktarılacağını tahmin edilebilir kılar.

1860-1940 yılları arasında yaşayan Amerikalı romancı Hamlin Garland’ın gerek konuşmalarıyla gerekse eserleriyle modern bir anlatı biçimi olarak yerli renk gerçekçiliğinin kabul görmesinde etkili olduğu değinilmiştir (Schroeder 2014: 551). Kavramın edebî eserde karşıladığı özellikler, özellikle karakterlerin yaşadığı muhiti ayırt eden lehçe, görgü, folklor ve manzara unsurlarının edebî esere yansıtılması şeklinde belirtilmiş; yalnızca bu anlatım tarzına bağlı kalarak yazarların dışında Mark Twain, William Faulkner gibi ünlü yazarların da bazı eserlerinde bu akımdan etkilendiği ifade edilmiştir<sup>1</sup>. Günümüzde, terimin kapsadığı alanın edebiyatta silikleşmesine karşın özellikle sinemada ve post-modern teoride işlenen bir konu hâline gelmesi de dikkat çekicidir (den Tandt 2011).

Türk Edebiyatında yerli renk gerçekçiliği teriminden söz eden ilk araştırmacının Tahir Alangu olduğu söylenebilir. Yazar, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* adlı üç ciltten oluşan eleştirel eserinde Fahri Celalettin Göktulga'ya değinirken: “Onun daha ilk kitabında iyice beliren bir başka yön de İstanbul kenar mahallelerinin yaşayışını canlandıran Hüseyin Rahmi – Ahmet Rasim gibi yazarların yerli renk gerçekçiliği yolundaki hikâyeleridir” (Alangu 1968: 15) ifadesini kullanır. Terim, görülebildiği kadarıyla, bir de Prof. Dr. Şerif Aktaş'ın derslerinde anılmıştır. Yirminci yüzyıl başlarında Osmanlı-Türk toplumuna ait kültürel unsurların batıdan gelen teknik imkânlarla kaleme alınması konusuna değinirken Aktaş; Ömer Seyfettin, Refik Halit ve Yakup Kadri gibi yazarları “yerli renk gerçekçi tarz” başlığı altında değerlendirir (Haykır 2018: 128). Her iki araştırmacının da yerli renk gerçekçiliği terimini batı sanatı ve edebiyatındaki karşılığı ile birlikte ele almadığı; yalnızca Türk toplumu ve kültürünün kendisine has birtakım değerlerinin edebiyattaki yansımaları ifade etmek üzere kullandığı söylenmelidir.

Türk edebiyatında yerel/mahallî olanın edebî metne yansımaları ve bunun eleştirel bağlamda tartışılması yalnızca yirminci yüzyılda yazılan kurgusal metinlerle gerçekleşmemiştir. İlgili tartışma daha önce divan şiirindeki birtakım söylem değişiklikleri üzerinden yürütülmüş, özellikle divan şairi Bâkî ile başlayan İstanbul Türkçesinin şiirde belirginleşmesine dayalı bir dizi söyleyiş yeniliğinin sistemli bir akım mı yoksa kısa süreli bir cereyan mı olduğu hususunda farklı görüşler bildirilmiştir (Erdoğan 2009). Hareketin niteliği ne olursa olsun, özellikle on altıncı yüzyıldan itibaren hayata bakışta ve edebî metinlerin söyleminde giderek artan dünyevî dikkat, şairleri de yalnız geleneksel konu ve kalıpları kullanmak yerine sürdürülen hayata ve yaşanan çevreye yöneltilir. Ancak yerellik ve gerçekçilik bağlamında divan edebiyatında ele alınan kurgusal metinlerin tamamı şiir biçiminde olduğundan ve şiir dilinin taşıdığı çağrışıma dayalı / soyut değerler göz ardı edilemeyeceğinden, gerçekçi bir anlayışla yerli renklere yönelme çabasının ancak roman, hikâye ve anlatma esasına bağlı diğer türlerin olgunlaşmaya başladığı on dokuzyüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl başlarında aranması daha isabetli olacaktır.

Alangu'dan alıntılanan kısımda sözü edilen Hüseyin Rahmi – Ahmet Rasim gibi yazarlar hakkında, modern Türk edebiyatı üzerinde çalışan hemen hemen tüm araştırmacılar arasında adı konmamış bir uzlaşmanın varlığından söz edilebilir. Bir öncü olarak Ahmet Mithat da eklenirse, bu üçlünün yazma ve anlatma tarzındaki ortak özellikler, farklı araştırmacılar tarafından kaleme alınan farklı çalışmalarda “meddah tarzı hikâyecilik, sürdürülen hayatı yansıtmaya, gerçekçi edebiyat anlayışı, mizahi bir dil ve üslup” gibi ortak kavramlarla betimlenir. Diğer taraftan her bir araştırmacının kendi perspektifi içinde de bu üç yazarı aşağı-yukarı aynı niteliklerle andığı görülür. Örneğin, 1839-1923 yıllarını kapsayan zengin çalışmasında İnci Enginün, Ahmet Mithat Efendi'den söz ederken “O meddahlar gibi, okuyucunun dikkatinin eksilmemesine önem verir, öteden beri var olan hikâye anlatma geleneği içinde, her hikâyesinden bir hisse çıkarılması amacı doğrultusunda anlatacaklarını düzenler” (2010:194), Ahmet Rasim'den söz ederken “Romanlarına gelince, bunların hacimleri ve yapıları dolayısıyla uzun hikâye sayılmaları daha doğrudur. Bunların önemleri devrin İstanbul yaşayışından çeşitli sahneleri yansıtmalarından kaynaklanır” (2010: 308), Hüseyin Rahmi'den söz ederken, “En inanılmaz sahneleri bile bizzat hayattan çıkardığını söyleyen Hüseyin Rahmi, bu tarafı ile realist, anlatım ve yapı bakımından meddah üslubunun yeni bir devamıdır” (2010: 312) der.

Sözü edilen yazarlar arasında kurulan bağlantı, yerli renk gerçekçiliği terimi ile ifade edilmek istenen bir ölçüde anlaşılır kılar. Bu yazarların öne çıkan eserlerinden rastgele

yapılacak birkaç alıntı dahi, terimle karşılanan üslup özelliğini daha anlaşılır hâle getirmeye yetecektir.

Ahmet Mithat Efendi, henüz adıyla gerçekçi bir tutumdan daha fazlasını gözettğini sezdiren *Müşahedat* adlı romanında, çevresinde görüp konuşmalarına şahit olduğu birkaç farklı insanın hayat hikâyelerinden hareket ederek olayları kurup sürdüren bir anlatıcı tasarlamaştır. Romanın teknik tarafı bir yana, anlattığı olaylar ve bunları anlatırken kullandığı dil ve üslup, Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlığı ve bunun yerli renk gerçekçiliğiyle olan ilişkisi hakkında ipucu sunacak niteliktedir:

“Validesi güzel bir Çerkes ise de Feride babasına çekmiş olduğundan çehresinin sekl-i umumisi âdeta bir Mısırdır. Esmerce ten, kara gözler, yassıca burun, irice dudaklarıyla Mısırlı meyanında bayağı güzeller bulunabilirse de bu hüsün, bu cemal bir ressamın nazar-ı ehemmiyetini celp edebilecek sanatkârane güzelliklerden olmayıp, gayet sebükruh olan Mısır güzelleri, fevkalhadd işvebazlıklarıyla celb-i enzar-ı rağbet edebilirler. Hâsılı Feride güzel değildir. Çirkin bir şeydir. Bu malûmatı kendisinden aldığım Refet'in tarifine göre zaaf hâli ve babasının bir taneciği olmak hasebiyle talim ve terbiye için de hiç tazyik olunmamıştır” (Ahmet Mithat Efendi 2003: 209-210).

Okuyucuya tanıtılan Feride adlı tipin etnik kökenine dair verilen bilgiler, gerçek hayatla ilişkilendirilmiştir. Feride'nin biçimsel özelliklerden hareketle yazarın, Çerkezler ve Mısırlılar hakkında folklorik unsurlara dayanan birtakım genellemeler yaparak bunlar üzerinden okuyucuya bilgi verdiği fark edilir. Üsluptaki ironik sapma “Hâsılı Feride” şeklinde başlayan cümlede belirir. Olan bitene şahit konumdaki anlatıcının fikirlerini ifade eden satırlar, Feride'nin çirkinliğinin yanı sıra şımarık bir tip olduğunu anlatırken, en kestirme tabirle *komiktir*.

Üslubunun özellikle sohbet tarzında yazdığı fıkralarda belirginleştiği bir yazar olarak değerlendirilebilecek Ahmet Rasim, on dokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyıl başlarında İstanbul'un gündelik hayatını canlı bir şekilde aktarmasıyla bilinir. Şerif Aktaş'ın yarı-itibarî olarak değerlendirdiği *Şehir Mektupları*'ndan alınan şu parça, yazarın yerli renk gerçekçiliğiyle kurulabilecek ilişkisi hakkında bilgi vericidir:

“Alafranga sofrada yemek kaç türlü yenebilir sualini halletmek isteyenler İspanik'e teşrif etsinler. Frenk olmayıp da Frenklik hevesinde bulunan, alaturkadan usanan, fakat biraz züğürtçe olanların kaffesi burada. Zira tabldot altı kuruşa. Dört türlü yemek, şarap var. İçeriye girip de fesi veya şapkayı çıkarıp yarım saat evvel bilhassa taradığınız saçlarınızı gösterdiniz mi derhal sizi Frenk zannediyorlar. Balık, et, hamur birer birer geliyor. Artık o çatal bıçakların şakşakasını, o türlü Frenklerin lakkakasını, tabakların taktakasını sormayın. Eğer sürahilerdeki sular bir hafta daha duracak olursa Terkos'a has olan ufak, sarı, minik kurbağaların vakvakası işitilecek. O kadar temiz” (Aktaş 1988: 432, Ahmet Rasim 1329: 21-22'den).

İstanbul'un gündelik hayatında yer tutan bir mekânı tasvir eden yazarın, dış dünyadaki gerçeklikle kurduğu ilişki doğrudandır. Tam anlamıyla kurgusal bir metin sayılamayacak *Şehir Mektupları*'nın kurgusal olan tarafı, yazarın deneyimlerini zihninde uyanan izlenimlere dayalı benzetme ve betimlemelerle okura sunmasıdır. Alıntılanan kısımda hem bir insan tipinin hem bir davranış biçiminin hem de bu insan tipiyle bu davranış biçimini bir araya getiren bir mekânın eleştirildiği göze çarpar. Bu tasvirdeki canlılığı sağlayan unsur, mekândaki atmosferin bir yandan yiyecek içecek gibi somut örneklerle gösterilmesi diğer yandan ortamın seslerini duyuran çeşitli ikilemeler vasıtasıyla okura aktarılmasıdır. Son cümlelerde yer alan temizlik eleştirisinin, bağlamı tersten kurulmuş bir göstergeyle ifade edilmesi yine *komik* olarak nitelendirilebilir.

Hüseyin Rahmi, ilk bakışta pek fark edilmese de romanlarını felsefi düşünceler üzerine inşa eden, romanı halkın bilgilendirilmesi için dolaylı da olsa bir araç olarak gören/kullanan, popüler bir romancıdır. Berna Moran, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Yüksek Felsefesi” adlı yazısında yazarın romancılıktaki tutumunun ondaki karamsar tavra olan etkisini şu sözlerle açıklar:

Gürpınar II. Meşrutiyet döneminin ilerici akımlarına ayak uydurmuş ve Türkiye’de iktisat, ahlâk ve din alanlarında köklü değişiklikler öngören ama tutarlı olmayan birtakım düşünceler geliştirmişti. Aydınlanma felsefesi, Marksizm, Nietzsche ve Schopenhauer’un bir arada doğrulduğu bu ‘yüksek felsefe’ zamanla daha karamsar bir nitelik kazanmış ve Gürpınar sonunda dünyaya küsererek kendi köşesine çekilmiştir (2007: 131).

Adı geçen üç yazar içinde yerli renk gerçekçiliği tarzıyla en çok ilişkilendirilebilecek olanın da Hüseyin Rahmi olduğu söylenebilir. Yazdıklarında özellikle halk kültüründe yaygın olan batıl inançlara, olağanüstülüklerle karşı bilimden yana bir tavır takınan yazarın bu davranışı, kendi döneminin şartları içinde öncü ve yenilikçidir. Dolayısıyla halk kültürü, barındırdığı pek çok unsur ve görünüşle Hüseyin Rahmi’nin romanlarında geniş bir yer kaplar. İlk baskısıyla sansüre uğrayan, ikinci baskısı 1912’de yapılan *Şip-sevdi* adlı romanının açılış sahnesi, hem romanda gerçekçi tavrın hem ironinin hem de mizahi üslubun kaynaşmasından oluşan yerli renk gerçekçiliği tarzına gösterilebilecek neredeyse eksiksiz bir örnektir:

Aksaray Caddesi’ndeki sel ızgaraları hakkında bir rivayet-i kadime, adeta birkaç nedene bir büyük bir fırtına ve yağmurla beraber teceddüt eder bir lejant vardır. Vaktiyle yağmurun, selin şiddetle huruşan olduğu bir günde bu sel bacalarının biri râkibiyle birlikte bir merkep yutmuş. Bu havadis, gazetelere kadar tanin-endaz oldu. Sansür, müdrikeyi enamı tezvil edecek bu gibi büleha-firibane havadise müsait bulunurdu. Ravilerin bu hususta medar-ı istinadları olan vesaik nedir? Koca merkep süvarisiyle beraber ızgara aralıklarından nasıl süzülüp geçmiş? Bunun için sarahat-ı muknia yok. Yalnız Aksaray Tramvay mevkifinde nalıncı ve şekerci sokaklarının başındaki ızgaralar, yağmur sularını celp ve def’den başka gördükleri diğer hizmetlerle de calib-i nazardır. Bu baca ağızları fukara-yı ahalinin adeta bülbülü, sümbülü, rayihalı birer havz-ı teferrücdür (Gürpınar 2009: 1-2).

Bu sahnenin romanın konusu ve kişileriyle doğrudan bir ilişkisi olduğu söylenemez. Anlatıcı, sürdürülen hayatın içinde gözüne çarpan birtakım aksaklıkları eleştirel bir tavırla dile getirmekte, romanın geçeceği çevrelerden birini detaylarıyla anlatmaktadır. Yetersizlikten ötürü sürekli taşan mazgalların herhangi bir yakınma/suçlama içermeden söz konusu edilmesi, bu durumun halk arasında adeta bir efsaneye dönüştüğünün belirtilmesi, sürekli abartılarak anlatılması okuyucuyu gülmeye kendiliğinden sevk eden bir üslubun habercisi olur. Yazar, ilk sahnede Aksaray tramvay durağına doğrulttuğu objektifini, ilerleyen sayfalarda tramvaylardan birinin içine odaklar:

Tramvaydaki kadınlardan biri:

‘A a kuzum, bu kadar eşya, bunlar nereye sığacak?!’

Arap hiddetle: ‘Elbette bir tarafına sığaca! Bu koca trampoyu senin keyfin için mi yaptılar ayo!’

Kadın: ‘Ey sözümlü geri aldım... Ne öfkeli Arap bu! Uysak kavga olacak!’

Arap: ‘Arap mı? Ağzını topla! Benim adımları sen mi koydu öyle? Ben Pehlelizade Hanımefendi’nin kalfasıyım, beğenmedi mi?’ (Gürpınar 2009: 23)

Diyalogda öne çıkan özelliklerden birincisi, sürdürülen hayatın içindeki sıradan insanlar tarafından gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bunlar, konuşurken romanın tematik

yapısına hizmet edecek sözler söylemek yerine, romanın atmosferini oluşturan çevre hakkında fikir vermek üzere bir araya getirilen insanlardır. İkinci özellik ise diyalogu gerçekleştiren tiplerin kendi kültürel özelliklerine göre konuşturulmalarıdır. Yerli renk gerçekçiliği anlayışının yazının girişinde işaret edilen özellikleri düşünüldüğünde, yukarıdaki diyalogda geçen Arap'ta olduğu gibi bazı tiplerin kimi sözcükleri eksilti, ağız özellikleri gösteren ya da sentaksı bozuk bir Türkçe ile konuşması, gelişigüzel bir tercihten ziyade yerel çevrede bulunan kültürel çeşitliliğin/renklerin romana aksettirilmesi bakımından bilinçli bir şekilde tasarlanmıştır.

Türk edebiyatındaki geçmişî divan edebiyatında veya daha önceki tarihî dönemlerde de aranmaya açık olan yerli renk gerçekçiliği anlayışının, yirminci yüzyıl başlarındaki sacayağını belirgin biçimde bu üç yazarın oluşturduğu söylenebilir. Verilen örneklerden hareketle, bir edebî metni yerli renk gerçekçiliği anlayışı ile ilişkilendirebilmek için, o metnin aşağıda sıralanan özelliklerden çoğunu barındırması gerektiği kabul edilebilir:

- İdeolojik bağlamı gözetmeden yerel kültür değerlerinden bahsetmesi (memleketçi edebiyat, köy edebiyatı, toplumcu gerçekçilik gibi ideolojik bakımdan güdümlü -hatta çoğu zaman romantik- sayılabilecek edebî yönelimleri böylece ayırarak)
- Olayların geçtiği çevrenin detaylı bir şekilde betimlenmesi
- Gülmece unsurları içermesi ve mizahi bir üslupla kaleme alınması
- Metindeki karakter ve tiplerin temsil ettikleri kültür dairesini yansıtan özelliklerini koruması (folklorik özellikler, ağız özellikleri vb.)
- Metnin hiciv içermesi, kıssadan hisse çıkarılması ya da tuhaf, olumsuz kişi veya davranışların özellikle vurgulanması

Yukarıda sıralanan özelliklerle Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi başta olmak üzere özellikle yirminci yüzyıl başlarında eser veren diğer pek çok yazarda karşılaşılabılır.

### **Ercüment Ekrem Talu ve Meşhedî Cafer**

Modern Türk edebiyatının kurucu isimlerinden Recaizade Mahmut Ekrem'in oğlu olmasının yanı sıra; hikâye, roman, fıkra, şiir, sohbet gibi farklı edebî türlerde verdiği eserlerle tanınan Ercüment Ekrem, Türk edebiyatının çok yönlü yazarlarından. Bir mizah ustası olarak anılmasına vesile olan üslubuyla öne çıkan yazar, gazetecilik ve memuriyet hayatını bir arada sürdürdüğünden, özellikle hiciv içerikli metinlerinde müstear isimler kullanmayı tercih etmiştir. Mizahi hiciv türünde kalem oynatan yazarların 1920'lerdeki uğrak noktası olan ve Kurtuluş Savaşı'ndan önce kapanan *Aydede*'nin yerine, Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon tarafından kurulan mizah dergisi *Akbaba*'da Meşhedî Cafer adlı bir tiplerle görünen Ercüment Ekrem, yapılan yayınların sayısına bakılırsa, okurda karşılık bulan bir karakter yaratmıştır. Meşhedî'nin yaşadığı maceraları konu edinen ve bağımsız bir kitap hâlinde basılan eserler (*Meşhedî Aslan Peşinde*, *Meşhedî ile Devri Âlem*, *Meşhedî'nin Hikâyeleri*, *Meşhedî Polis Hafiyesi*, *Meşhedî Ankara'da*) olduğu gibi, dergilerde tefrika hâlinde kalan birtakım hikâyeler de bildirilmiştir<sup>2</sup>. Ayrıca, 1933 tarihli *Meşhedî Ankara'da* adlı kitabın yazarının Çimdik olarak görünmesi (Çimdik, Yusuf Ziya Ortaç'ın kullandığı bilinen müstearlardan biridir), Meşhedî karakterinin okurda karşılık bulduğu kadar yazarlara da mâl olarak anonimleşme eğilimi gösterecek ölçüde benimsendiğini işaret etmektedir.<sup>3</sup>

Hazırcevaplığı ve abartıyı seven üslubuyla öne çıkan, İstanbul'da yaşayan bir Güney Azerbaycanlı olarak resmedilen Meşhedî'ye kimi hikâyelerinde birtakım yan karakterler de eşlik eder. Ercüment Ekrem, Meşhedî'nin ortaya çıkmasına vesile olan gerçek hayat-taki rol modelini Fikret Arıt'ın bir mülakatında şu sözlerle anlatır:

Şehzadebaşı köşesindeki eczanenin bitişiğinde Acem, daha doğrusu Azeri bir tüncü vardı. Gayet orijinal, eşi örneği bulunmayan bir tipti. Ben o semtte oturur ve kendisiyle konuşmaktan hazzederdim. Bu adamı yaşatmak istedim. Torik Necmi ise o zaman pek bol olan külhanbeylerinden biri, terbiye noksanından başka kusuru olmayan dürüst, herkese yardım etmesini seven, yüksekten atan, fakat haddizatında efendiden bir adamdır. Bu ikisinden bir roman doğdu. Bunda iki seneye yakın İran'da bulunmuş olmamın da payı vardır (Yücebaş 1957: 32).

Bu karakterin fonksiyonu içinse farklı görüşler bildirilmiştir. “Meşhedinin Güldüren Maceraları: Meşhedî ile Devr-i Âlem” adlı çalışmasında Saltık,

Yazar, başkişiyi Azerbaycan Türkçesiyle konuşurarak okuru tipin gerçekliğine inandırmak ister. Romandaki norm ve kart karakterler, başkişi Meşhedî'nin palavracı ama saf bir tip olduğunun anlaşılması için kurgulanır.ERCÜMENT EKREM'in olumlu ya da olumsuz tüm kişileri, aynı önem ve sempatik yaklaşımla, ruhsal çözümlmelerden çok günlük yaşamdaki sıradan olaylar içinde işlediği görülür (2019: 295).

derken, bir başka çalışmada Turgut, Meşhedî'den “Meşhedî Cafer, geleneksel Türk tiyatrosundaki Acem tipinin bir devamıdır. Acem, İran'dan ya da Azerbaycan'dan gelir, varlıklıdır. Eli açık, gönlü yüce, mübalağacı ve şiire düşkündür. Ya halı tüccarı, ya tömbeki satıcısı, tefeci ya da antikacıdır” (2018: 368) sözleriyle bahseder. Her iki araştırmacının görüşü de karakteri betimlemek için katkı sağlamakta; ancak özellikle metinde kazandığı işlev bakımından eksik kalmaktadır.

Güney Azerbaycanlılar için özellikle fıkra/latife türünde önemli bir kaynak mekân olarak anılan (Sarpkaya vd. 2021: 664) Tebriz yerine, adını İran'ın Meşhed şehrinde aldığı anlaşılan Cafer'in metinlerde yansıttığı yerel özellikler ilkin dil kullanımında belirir; ancak bununla sınırlı kalmaz. Bölgenin yeme içme ve giyinme başta olmak üzere birtakım folklorik özelliklerini de aksettiren karakter, aynı zamanda yazarı ERCÜMENT EKREM tarafından yok sayılmaması gereken bir gösterge üzerinden Meşhedî'le ilişkilendirilmiştir. Horasan bölgesinin eski merkezlerinden biri olan Meşhed, İran'ın Tahran'dan sonra gelen büyük şehirlerindedir. Tarihsel bağlamda kazandığı kültürel değerle öne çıkan kent, Şiilerin sekizinci imamı olarak kabul edilen Ali er-Rızâ'nın türbesine ev sahipliği yapmaktadır<sup>4</sup>. Bu bakımdan şehri ziyarete gelen kişilerin yalnız turistik sebeplerle değil; aynı zamanda dinî bir ritüeli yerine getirmek için orada bulduklarını düşünmek isabetli olur. ERCÜMENT EKREM tarafından çizilen Cafer adlı karakterin Meşhedli olarak tanıtılması, yukarıda ifade edilen dinî ritüelin işaret ettiği *yarı-hacılık* durumuyla ilişkilendirilebilir. Yani Cafer, Meşhedli olması bakımından bir velî, bir hoca kimliğini kendiliğinden taşımaktadır.

Özellikleri göz önünde bulundurulursa, elbette Meşhedî'nin hocalıkla veya velilikle doğrudan bir ilişkisi olduğu söylenemez. Yazarın kurduğu bu dolaylı ilişki, esasında Türk halk kültürüne olduğu kadar dünya kültürüne de mâl olmuş bir başka yerel değeri Meşhedî Cafer'in bünyesine katmak için tasarlanmıştır. Başta hazırcevaplığı, ince zekâsı ve abartıyı seven üslubu olmak üzere Meşhedî'nin birtakım tavır ve davranışları, Türk sözlü kültürünün önemli figürlerinden Nasreddin Hoca'yı çağrıştırmaktadır. Nasreddin Hoca'nın öne çıkan genel özellikleri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, esasen bilge ve neşeli olan karakterinin kimi çalışmalarda anti-kahramanlık yahut hilebazlıkla ilişkilendirildiği bildirilmiştir (Özünel 2008). *Hoca'nın* özellikle halk kültüründe yer eden ve sözlü olarak yayılan fıkralarında öne çıkan *muzipliğinden* kaynaklanan bu ilişkilendirmenin yersizliği kabul edilse bile, hiç yoktan onun zekâsındaki inceliğin bir göstergesi olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda, Nasreddin Hoca'nın *hocalığı* ve zekâsına benzer

özelliklerle donatılmaya çalışılan Meşhedî Cafer'in, hem halk kültürüne ait yerel bir değeri edebî metne taşımak hem de çizilen prototipi güçlendirmek için köklü bir geleneksel figüre yaslanmasının bilinçli bir tercih olduğu fark edilmektedir. Dolayısıyla her ne kadar Güney Azerbaycanlı olsa da Meşhedî Cafer'in, İran coğrafyasının kültüründen ziyade Anadolu halkının yerel ve kültürel değerlerini yansıtmak gibi bir işlevle yüklendiğini düşünmek doğru olacaktır. Üstelik hicvedilmek istenen bir kültür dairesinin, o kültür dairesinin dışından bir figür üzerinden ele alınmasının yazar için sağladığı avantaj düşünüldüğünde, Ercüment Ekrem'in bu seçimi daha anlamlı hâle gelecektir.

Meddahlık geleneğinin Türk kültüründe İslamiyet öncesi çağlardan 21. yüzyıla kadar uzanan varlığı<sup>5</sup> halk kültürünün önemli taşıyıcılarından. Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi'nin öncülüğüyle yenileşme dönemi Türk edebiyatında anlatma esasına bağlı edebî metinlere aktarılan bu birikimin sürdürücülerinden olan Ercüment Ekrem; bir fıkra, hikâye ve roman karakteri olarak farklı edebî türler ve bağlamlarda okuyucu karşısına çıkan Meşhedî Cafer karakteriyle, meddahlığın performansına dayanan tarafına da dolaylı bir katkı sunmuş sayılabilir. 1955'te hazırlanan *Meşhedî'nin Hikâyeleri* adlı seçme metinlerden oluşan kitap Meşhedî'nin bir fıkra tipi olarak yer aldığı, dilden dile dolaşabilecek kısa maceralarını içerir. Bu metinler, Meşhedî karakterinin ortaya çıktığı *Akbaba* dergisindeki görünüşüne benzediğinden, özelliklerini ortaya koymak bakımından örnek gösterilmeye uygundur. *Ercüment Ekrem Talu'nun Basın ve Edebiyat Dünyasındaki Yeri* adlı doktora tezinde *Meşhedî'nin Hikâyeleri* adlı kitap içinde bulunan metinleri birer hikâye olarak değerlendiren Karaca, onlardan “bütün hikâyelerde ana tem Meşhedî'nin akla hayale sığmayacak palavralarıdır” ifadeleriyle söz eder (1993: 488). Aynı eserde, bu kitabı oluşturan metinlerin sözü edilen palavralar etrafında, “İnsanın Biyolojik Yapısıyla İlgili Palavralar, Sanat ve Spor Yeteneğiyle İlgili Palavralar vb.” başlıklarla ele alındığı görülür. Meşhedî'nin kişilik özelliklerinden en belirginini üzerine kurgulanan bu tasnif, bu çalışmada vurgulanmak istenen yerli renk gerçekçiliği tarzının özelliklerini işaret etmede yetersiz kalacağından, kitaptaki metinler çalışmanın giriş kısmında belirlenen üslup özellikleri açısından incelenmiş ve burada birer örnekle gösterilmiştir.

*İdeolojik bağlamı gözetmeden yerel kültür değerlerinden bahseden* metinler, *Meşhedî'nin Hikâyeleri* adlı kitabın içinde yalnız bir yerde karşılaşılacak bir özellik olmaktan ziyade kitabın tamamına -hatta Meşhedî karakterini konu alan diğer kitaplara da- yayılan bir üslup özelliği olarak belirginleşir. Kitapta yer alan “Meşhedî'nin Köşkü” adlı hikâye de yerli renk gerçekçiliği tarzını belirleyen özelliklerden çoğuna örnek gösterilebilecek bir metindir. Hikâyenin anlatıcısı, diğerlerinde de olduğu gibi, Ercüment Ekrem'in kendisidir. Meşhedî ona hitap ederken *Çekkirgeffendi* lakabını kullanır (Çekirge, Ercüment Ekrem'in müstearlar isimlerindedir). Aylardan beri Ercüment Ekrem ve Yusuf Ziya'ya (Ercüment Ekrem'in meslek hayatında yakın ilişkisi olan Yusuf Ziya'nın kurgusal bir karakter olarak kendi adıyla görünmesi, anlatıdaki gerçeklik algısını pekiştiren bir unsurdur), Yakacık dolaylarında kendisine miras kalan bir köşkten söz eden Meşhedî, artık onları bunaltmıştır. Her seferinde köşkü över:

-Ah! Göresen Çekkirgeffendi, nemene köşktü, ille Eyranda bilem menendi yohti. Ne gadder yazıh kin mesefe irahıtı, mevsim de savuhtı! Yohsa size anda bir çilav yedirirdim. Görürsünüz ne yahşi, cüzel sarap olubdur! Şah Muzafereddin burıya gelende istedi gör-sün. Bahtı, biyendi, dedikin bunu sökeler ve getirüp Tahran'a guralar. İlle mümkün olmadı. Beyle emsalsiz cöşktü (Talu 1955: 19).

Bunun üzerine Yusuf Ziya “Meşhedî'nin köşkünü dinleye dinleye bıktım. Oldu olacak şunu bir kere gidip görelim de medhü senasını bir daha işitmekten kurtulalım” (1955:

19) der. Ertesi gün Kartal'a doğru giden bir trene binip harekete geçerler. Yolculuk boyunca Meşhedî, köşk hakkında oluşturduğu beklentiyi adım adım düşürür, anlatıcı bu durumdan şöyle bahseder:

Erenköy'de, bunun bahçeli, şirin bir köy evi olduğunu, Bostancı'da, üç oda ile bir mutfaktan ibaret bulunduğunu, Maltepe'de bir kat üzerine iki yer odasından terekkep ettiğini, Kartal'da trenden inince de sahibinin sözüne göre: -Şeyle, özün kimi bir içi tene ehbab ile celüp hoşça vahit geçirecek bir külübe" olduğunu öğrendik (1955: 20).

Nihayetinde, Meşhedî'nin köşk diye anlattığının, geçenlerde çıkan bir rüzgârda yıkılan bir çardak olduğu anlaşılır. Meşhedî yine de altta kalmaz ve "Bu melun ürüzcer olmasadı, görürdüz ne mene saraydı!" (1955: 20) der.

Metindeki hiçbir mekân yahut kişi, hiçbir ideolojik bağlama hizmet etmek üzere tasarlanmamıştır. Anlatıcının dikkati, tamamen kendi çevresine ve sürdürülen hayata yöneltilmiştir. Özellikle, kurgulanan anlatıcı ve arkadaşının dış dünyadaki gerçeklikten seçilmiş olması, bununla birlikte tarif edilen tren yolculuğunda gerçekten İstanbul'un semtlerinden ve duraklarından söz edilmesi, yerel sayılabilecek birtakım kültür değerlerinin metindeki vurgusudur. Meşhedî, kendi ağız özelliğine göre şekillenmiş bozuk bir İstanbul Türkçesi'yle konuşur. Anlatılan olay komiktir, bu komiklik yalnız olayın kendisinde değil, anlatıcının üslubunda da kendisini sezdirir.

*Olayların geçtiği çevrenin detaylı bir şekilde betimlenmesi, Meşhedî'nin Hikâyeleri'nde formun izin verdiği ölçüde başvurulan bir anlatım biçimi olarak okur karşısına çıkar. Yine Meşhedî'nin palavracılığının konu edildiği "Meşhedî Bahçıvan" adlı metnin girişinde, anlatıcının yaptığı çevre betimlemesinin okurla mekân arasındaki ilişkiyi gerçekçilik yönünde kuvvetlendirme işlevini üstlendiği görülür:*

O günkü boğucu sıcakta, esasen hava almayan bizim semtte oturmak imkânı yoktu. Meşhedî Cafer, dükkânını yeğenine emanet etti, birlikte tramvaya binerek Fatih'e, oradan da Edirnekapı'ya gittik. Orada, paslı gaz tenekelerinin içinde yetiştirilmiş fesleğen, gece-sefası, küpe çiçeği gibi en bayağı nebatlarla müzeyyen tozlu bir bahçede birer kahve, birer de nargile içtik (1955: 29).

Metindeki bu tasvirin, metnin devamıyla organik bir ilişkisi yoktur. Temel amaç, metnin geçtiği ortamın okuyucunun zihninde somutlaştırmasına yardımcı olmaktır. Mekânın eski ve bakımsız bir yer olduğunu doğrudan söylemek yerine, betimleme esnasında kullanılan küçük detaylar yardımıyla okura göstermek, yerli renk gerçekçiliği tarzının dış dünyadaki gerçeklikle olan ilişkisinin sağlanmasında başvurulan bir özellik olarak kabul edilebilir.

*Meşhedî'nin Hikâyeleri'nin tamamının gülmece unsurlarına yer verdiği ve mizahi bir üslupla kaleme alındığı açıktır. Hâlihazırda mizahi bir karakter olan Meşhedî'nin bu kısa/fıkra tarzı hikâyelerinde, çoğunlukla karakterin palavracılığı ön plana çıkarılarak, okur beklenmedik bir sona hazırlanır ve bu vesileyle gülmece unsuru oluşturulur. "Yaman Bir Ressam" adlı metinde, hastalanan anlatıcıyı ziyarete gelen Meşhedî, bir yandan sohbet ederken bir yandan duvarda asılı resimlere bakar. Resimlerin ne anlattığını daha yakından anlamak istediğini dile getiren Meşhedî'ye, çoğunluğu çeşitli şehirlerin manzarası olan bu tabloları açıklayan anlatıcı, Meşhedî'nin memnun kalmadığını ve resimleri beğenmediğini fark eder. Nedenini sorduğunda, bunları çizen ressamın yeterince usta olmadığını söyleyen Meşhedî, "İlle Tahran'da Ressamülmalik diyeler, biri vardı kim, garlı bir dağ resmedüb özüme peşkeş etti. Özüm de getirip evümün duvarına astım. Garların manzarasını eyle canlı nakşeylemiş kim o resmin olduğu yerde bütün yaz soba yahnışız!" (1955: 10) der. Bu metin, tam da sözlü kültürde var olabilecek nitelikte bir fıkranın türe*



özgül özelliklerini taşıyan ve *Meşhedî'nin Hikâyeleri*'nde yer alan diğer metinlerin içindeki gülmece unsurunun da nasıl oluşturulduğuna dair ipucu verecek niteliktedir.

*Metindeki karakter ve tiplerin temsil ettikleri kültür dairesini yansıtan özelliklerini koruması* hususu, *Meşhedî'nin Hikâyeleri*'nde ayırt edici ölçüde bulunmaktadır. Özellikle diyaloglarda karşılaşılan ağız özellikleri, böylesi metinlerde folklorik unsurların en belirgin olduğu kısımlardandır. Ana karakter Meşhedî, daha önceki örneklerde de görüldüğü gibi Azerbaycan Türkçesinin ağız özelliklerini gösterir biçimde, uyum sağlamaya çalıştığı bozuk bir İstanbul Türkçesi ile konuşturulur. “Meşhedî Yelken Açmış” adlı hikâyede karşılıklı konuşturulan dört beş farklı tipten olan Boğos Ağa, Arabacı Mümin Dayı ve Sürmeneli Celal Reis'in de kendi memleketlerine has ağız özellikleriyle bu diyalogu sürdürdüğü anlaşılmaktadır:

Boğos Ağa, bir iki defa yağlı yağlı öksürdükten sonra: Bir tefa, dedi, Üsküdar'da Cuma Pazarı'na gidoordum. Pampuru kaçırımış isem, bir kayığa oturdum [...]. Arabacı Mümin Dayı, öteden atıldı: -Te bir şetmi bu anlattığın a ahretliğim! Sen bu lodoz elini gel de Urumeli'de gör [...]. Lâkin Sürmeneli Celal Reis, dayımın sözünü kesti: -Haçan kormelisin Kara tenizun furtunasu nasul çakayı koskocam pampurları [...] (1955: 40-41).

Rumların, Trakyalıların ve Karadenizlilerin ölçünlü Türkçe konuşmaya çalışırken gösterdiği sapmaları ilgili tipler üzerinden yansıtan yazar, bu vesileyle yirminci yüzyıl başlarındaki çok kültürlü İstanbul gündelik hayatını oluşturan insanların *farklılıklarını* metne yerleştirmek istemiştir. Kitabı oluşturan neredeyse bütün metinlerde İstanbul'da yaşayan azınlıklarla, Anadolu'nun farklı illerinden İstanbul'a gelerek yerleşmiş kimselele, sokak kültüründen gelen ve/veya meslekî jargona sahip kişilerle karşılaşılır. Ortak özellikleri, kendi kültür dairelerinin folklorik unsurlarını koruyarak metne aktarılmış olmalarıdır. “Meşhedî'nin Masalı” adlı metinde, Meşhedî'nin etrafındakilere masal anlatırken, bazı formel ifadeleri kullanması (1955:17); “Meşhedî Meddahda” adlı başka bir metinde eğlenmek için gittiği meddahın “Arapkirli, Acem, Yahudi, Muhacir, Ermeni” fıkraları anlatması (1955:39), halk kültürünün bu metinlerdeki yansımaya verilebilecek diğer örneklerden yalnızca ikisidir.

*Metnin hiciv içermesi, kıssadan hisse çıkarılması ya da tuhaf, olumsuz kişi veya davranışların özellikle vurgulanması* hususu da *Meşhedî'nin Hikâyeleri*'nde sıklıkla karşılaşılan bir özelliktir. En başta Meşhedî, palavracılığı yüzünden her daim olumsuz bir örnek teşkil eder; ancak bu olumsuzluk her zaman bir gülmece unsuruna dönüştürülür. Bununla birlikte zaman zaman toplumun yapısına, insanların değer yargılarına değinen ve onları eleştiren konular da yazar tarafından ele alınmış; Meşhedî'nin hazircavaplığı ve keskin zekâsı ile ilişkilendirilerek okuyucuya işaret edilmiştir. “Meşhedî'nin Kasası” adlı metin, kendisine bir para kasası satın almak isteyen Meşhedî'nin Mahmutpaşa yokuşu civarında anlatıcıyla karşılaşmasıyla başlar. Kandırılmaktan korktuğu için yardım isteyen Meşhedî, anlatıcıyla birlikte civarda demir kasalar satan bir Musevî'nin (Yumtov Efendi) mağazasına gider. Yumtov Efendi, dükkânındaki en eski, en iş görmez kasayı överek anlatmaya başlar:

Bu kasayı yordun mu? Bu, en salam İnyiliz malidir, haliz mufliz! Ateşten de korkusu yok. Bunun tecrübesini Londra'da yaptılar. İçerisine uç tane canlı horoz koymuşlar; sonra kasayı kapamışlar, uç katli bir evde, vermişler ateşi [...]. Bir da çıkarmışlar kasayı, açmışlar kapusunu [...] uçu da sağ, başlamışlar otmeye (1955: 14).

Yumtov Efendi'nin bir üçkâğıtçılık peşinde olduğunu sezen Meşhedî, hem kasayı almaktan vazgeçer hem de alta kalmaz: “Mene bu hikâyeti ne diye söylersen? Menim, Eyranda bir gasam vardı. Anun içine beyle üç tenne horos göyüp, seççiz cün fırında

yahmışem. Gapısını açmışam [...] Hemmisi soguhtan mürdolmuştu” (1955:14). Okuyucuya beklenmedik bir son hazırlayan yazar bir yandan metindeki gülmece unsurunu pekiştirirken öte yandan toplumdaki bir satıcı tipini de eleştirmiş olur.

Verilen örneklerden hareketle söylenebilir ki *Meşhedî'nin Hikâyeleri*'ni oluşturan metinlerin hemen hepsi ve Meşhedî karakterinin bizzat kendisi, bu çalışma kapsamında nitelikleri belirlenen yerli renk gerçekçiliği tarzının tüm anlatım özelliklerini taşımaktadır.

### **Sonuç ve Tartışma**

On dokuzuncu yüzyılda yaşanan bilim, sanayi ve teknoloji alanlarındaki gelişmelerin ışığında bütün sanat dallarında olduğu gibi edebiyatta da etkisini gösteren gerçekçilik akımının algılanış ve uygulanışı, zaman içinde değişim göstererek yirminci yüzyılın ortalarına kadar anlatma esasına bağlı edebî metinlerdeki hâkim konumunu korur. Çalışmanın girişinde açıklandığı üzere, on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçerken sürdürülen hayata giderek daha fazla çevrilen dikkat, özellikle Amerikan edebiyatında, gerçekçi edebî metinlere lokal değerlerin yerleştirilmesini yaygınlaştırmış olmalıdır. Diğer milletlerin edebiyat tarihlerinde de rastlanabilecek olan bu eğilim, gerçekçilik akımının iki farklı yüzyılın birbirine bağlandığı bu zaman dilimindeki gelişim sürecinin ortak bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Türk edebiyatında da yerel unsurlarına yönelme, bu çalışmada tanımlandığı bağlamda, anlatma esasına bağlı edebî metinlerde tam bu sıralarda ortaya çıkar.

Türk edebiyatı tarihi araştırmalarında dile getirilen meddah tarzı hikâyecilik, Ahmet Mithat, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi gibi yazma, sürdürülen-gündelik hayatı mizahi bir üslupla yansıtmaya gibi nitelendirmelerin tamamı, yazarları tarafından bilinçli yapılmış olsun veya olmasın, esasında yerli renk gerçekçiliği olarak adlandırılabilir bu anlatım tarzını işaret etmektedir. Başka bir deyişle Türk edebiyatındaki sacayağını Ahmet Mithat, Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi'nin oluşturduğunu kabul edebileceğimiz bu üslup özelliği, dünya literatüründe de karşılığı bulunabilecek olan yerli renk gerçekçiliğinin ta kendisidir. Orijinal ve dikkate değer olan, Türk edebiyatı sözlü geleneğinde yer alan meddah tarzı hikâyeciliğin, yerli renk gerçekçiliği akımının çoğu özelliğinin Türk edebiyatında mizahi bir üslupla kaynaşarak görünmesini sağlamasıdır.

Ercüment Ekrem Talu da özellikle Meşhedî adlı kurgusal karakterle yazdığı tüm edebî metinlerde, bu anlatım tarzının nitelikli örneklerini vermiştir.

Meddah tarzı hikâyecilik ya da yerli renk gerçekçiliği anlayışıyla kaleme alınan anlatma esasına bağlı edebî metinlerin, mahallî olanı önceleyen tutumları sayesinde on dokuzuncu yüzyıldan itibaren folklorun yazılı kültürdeki önemli ve zengin taşıyıcılarından olduğu anlaşılmaktadır.

Yirminci yüzyıl başlarında kimi hikâyeleriyle Ömer Seyfettin ve Refik Halit Karay, devamında Osman Cemal Kaygılı, Fahri Celalettin Gökülga ve Ercüment Ekrem Talu; yüzyılın ortalarına doğru Memduh Şevket Esenal, Haldun Taner, Rifat Ilgaz, Aziz Nesin, Orhan Duru; günümüze yaklaştıkça Nihat Genç, Emrah Serbes, Melisa Kesmez gibi yazarların, kapsamı ve sınırlılıkları bu yazıyla ortaya konmaya çalışılan yerli renk gerçekçiliği tarzına örnek gösterilebilecek nitelikte üslup sahibi oldukları ve eserlerinin çoğunda bu özelliklerin izlenebileceği söylenebilir. Adı geçen yazarlar başta olmak üzere yapılacak çeşitli incelemeler ve araştırmalar sonucunda, Türk edebiyatında süregelen bu anlatım tarzının ve üslup özelliğinin zaman içinde değişen ve gelişen özelliklerinin ortaya konması, bu bağlamda bir gelenek oluşturup oluşturmayacağı tartışılabilir hâle gelecek, halk kültürüyle olan ilişkisi de derinleştirilebilecektir.

**NOTLAR**

1. <https://www.britannica.com/art/local-color> (Erişim Tarihi: 25.07.2021).
2. Tefrika hâlinde kalmış eserler için bkz. Turgut Ö., Canan. “Meşhedî'nin Tefri-kalarda Unutulmuş Maceraları: Meşhedî Anadolu'da ve Meşhedî Harp Muhabiri”. *Turkish Studies* 13(5), 363-374, 2018.
3. Meşhedî Ankara'da kitabının üzerinde “Çimdik” imzası bulunsa da kitabın Yusuf Ziya'ya ait olup olmadığı tartışmalı görünmektedir. Meşhedî'nin bazı kitaplarının kolektif olduğunu düşündüren diğer detaylar için bkz. a.g.m.
4. <https://islamansiklopedisi.org.tr/meshed--iran> (Erişim Tarihi: 10.08.2021).
5. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Kartal, Atıla. “Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme”. *Turkish Academic Research Review* 2(2), 11-20, 2017.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Ahmet Mithat Efendi. *Müşahedat* (haz. Osman Gündüz). Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Ahmet Rasim. *Şehir Mektupları – Cilt II*, İstanbul: Dersaadet Kütüphanesi, 1329.
- Aktaş, Şerif. *Ahmed Râsim'in Eserlerinde İstanbul*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Alangu, Tahir. *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman – Antoloji – Cilt I*. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1968.
- Çimdik [Yusuf Ziya Ortaç]. *Meşhedî Ankara'da*. Ankara: Akba Kitap Evi ve Kâğıtçılık, 1933.
- Daşçı, Semra. “Doğu'nun Kâşifi; Alexandre-Gabriel Decamps”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 9 (2006): 142-156.
- den Tandt, Christophe. “A New Local Color? Mapping the Strategies of Realism at the Turn of the Twenty-First Century”, *Old Margins and New Centers: The European Literary Heritage in an Age of Globalization*. Bruxelles: P.I.E-Peter Lang, 2011: 201-213.
- Engintün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
- Erdoğan, Mehtap. “Divan Şiirinde Mahallileşme Kavramı ve Bâki Divanı'nda Bazı Mahalli Unsurlar”. *Turkish Studies* 4 (5), 2009: 114-165.
- Gürpınar, H. Rahmi. *Şipsevdi* (haz. Emre Taylan). İstanbul: Everest Yayınları, 2009.
- Haykır, Tayfun. *Epikten Romana Anlatma Esasına Bağlı Metinler – Prof. Dr. Şerif AKTAŞ'ın Doktora Dersi Notları*. Ankara: Kurgan Yayınları, 2018.
- Karaca, Alâattin. *Ercüment Ekrem Talu'nun Edebiyat ve Basın Dünyasındaki Yeri*. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 1993.
- Kartal, Atıla. “Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme”. *Turkish Academic Research Review* 2(2), 2017: 11-20.
- “Local Colour – American Literature”, *Britannica*. <https://www.britannica.com/art/local-color> (Erişim Tarihi: 25.07.2021).
- “Meşhed”, *İslam Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/meshed--iran> (Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2021).
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – Cilt 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Özünel, Ö. Evrim. “Hoca Nasrettin, Kahraman mı Anti-Kahraman mı, Hilebaz mı, Bilge mi?”. *Millî Folklor* (78), 2008: 22-27.
- Saltık, D. Eylem. “Meşhedinin Güldüren Maceraları: Meşhedî ile Devr-i Âlem”. *Millî Edebiyat Dönemi Roman Okumaları* (ed. Ülkü Eliuz, Sabir Bayram, Fatih Uyar). İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.
- Sarpkaya, S. ve Solmaz, E. “Mizah ve Mekân İlişkisinde Tebriz: Latifeler, Eşekler Kahvesi ve Dübbeler”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 10 (2), 2021: 661-680.
- Schroeder, D. S. Jonathan. “The Painting of Modern Light: Local Color before Regionalism”. *American Literature* (86) 3, 2014: 551-581.
- Talu, E. Ekrem. *Meşhedî'nin Hikâyeleri*. İstanbul: Akbaba Mizah Yayınları, 1955.
- Turgut Ö., Canan. “Meşhedî'nin Tefrikalarda Unutulmuş Maceraları: Meşhedî Anadolu'da ve Meşhedî Harp Muhabiri”. *Turkish Studies* 13(5), 2018: 363-374.
- Yücebaş, Hilmi. *Bütün Cepheleriyle Ercüment Ekrem*. İstanbul: Orhan Mete ve Ortağı Kolektif Şirketi Matbaası, 1957.

# ÖĞÜZ TÜRKÇESİYLE YAZILMIŞ BİR EL YAZMASINDA ÜMMÜ SİBYAN'IN TASVİRİ\*

## Description of Ummu Sıbyan In an Oguz Turkish Manuscript

Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAEI\*\*

### ÖZ

Cinler, şeytanlar, ifritler vb. yaratıklar birçok ulusun kültüründe yer almış olağanüstü varlıklardır. İnsanlara karşı kötülük yapmakla bilinen bu varlıklar kutsal metinlerde görülmekle birlikte masal ve destan gibi edebî türlerde de bulunmaktadır. Temel olarak iyilik ve kötülük karşıtlığı üzerine kurgulanmış olan bu varlıklar eski zamanlardan beri sözlü ve yazılı edebiyatın temel öğelerinden biri olmuşlardır. Farklı kültürlerde değişik adlarla tanınmalar da özellikleri bakımından birbirlerine benzemektedirler. Kötü ruhlar kategorisinde gösterilen söz konusu varlıklar farklı kılıklara girebilme özelliğine sahiptirler. Tarihî kaynaklarda genellikle çirkin, sıra dışı, korkunç, saçları ve tırnakları uzun olarak tasvir edilmişlerdir. Anlatılara göre kimi zaman insan, kimi zaman hayvan, kimi zaman ise olağanüstü bir yaratık şeklinde görülen bu varlıklar doğaüstü güce sahip olup belli mekân ve zamanlarda ortaya çıkarlar. Söz konusu korkunç varlıklardan biri de Ümmü Sıbyan'dır. Bu yaratık, Sümer, Babil, Asur, Yunan, Yahudi, Türk ve diğer mitolojilerde görülen kimi mitolojik varlıklarla benzerlik göstermektedir. Türk mitolojisindeki alkarısı ile ortak özellikler gösteren bu korkunç yaratığın Hz. Süleyman ile karşılaşması ve aralarında gerçekleşen ikili konuşma bazı tarihî eserlerde anlatılmıştır. Konuyla ilgili Celâleddin Süyûtî'nin kaleme aldığı Rahmetü fi't-Tıbb ve'l-Hikme temel kaynaklardan biri olarak bilinmektedir. Ümmü Sıbyan hakkında bilgi veren diğer bir eser ise Oğuz Türkçesiyle yazılmış küçük bir Ümmü Sıbyan Risalesi'dir. Eserin nerede, ne zaman ve kim tarafından yazıldığı belli değildir, ancak dil özelliklerini incelediğimizde onun XVI.-XVII. yüzyıllarda Anadolu sahasında yazıldığını tahmin edebiliriz. Söz konusu risaleye göre Hz. Süleyman çölde şeytanlar, cinler ve ifritlerle gezerken çirkin bir kadına benzeyen, saçları dağınık, ejderha gibi ağzını açmış, ağzından yılanlar çıkaran, gözleri yıldırım gibi ışık saçan, tırnaklarıyla yerleri söken ve son derece korkunç olan Ümmü Sıbyan ile karşılaşır. Üç yüz altmış altı kılığa girebilen, on iki isme sahip olan Ümmü Sıbyan, hamile kadınların rahmine girip doğacak çocuklara zarar verir, yeni doğmuş bebekleri kör veya felç eder, insanların kemiklerine girip hastalanmalarına neden olur, insanların beyinlerine girip onları delirtir, kızların çirkin görünmelerine sebep olur, ahırlara girip hayvanlara zarar verir ve kısacası yeryüzündeki hiçbir mahluk onun zararlarından korunabilmiş değildir. Ümmü Sıbyan Risalesi'nde yer alan çizelgeler ve resimler bu küçük eseri özel kılmıştır. Dilciler, halk bilimciler ve ilahiyatçılar için faydalı olabileceğini düşündüğümüz bu risale, 19208 numarayla İnan Millî Kütüphanesinde saklanmaktadır. Bu makalede söz konusu risaleyi tanıtmakla birlikte mitolojik bir varlık olan Ümmü Sıbyan'ı Türkçe bir yazma aracılığıyla tanımış olacağız. İncelemeler ve karşılaştırmalar sonucunda Ümmü Sıbyan'ın diğer kültürlerde görülen benzer varlıklarla ortak özellikler paylaştığı tespit edilmiştir. Söz konusu özellikler Ümmü Sıbyan ve benzer varlıkların ortak bir mitolojik varlıktan gelebileceğini göstermekle birlikte farklı ulusların tehlike, korku ve çocuk ölümü gibi durumlarda benzer tepkiler verdiklerini de göstermektedir. Ümmü Sıbyan, İslami kaynaklarda görülse de özellikleri itibarıyla İslam öncesi kültürlerden geldiği anlaşılmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Mitoloji, ifrit, Ümmü Sıbyan, risale, Oğuz Türkçesi.

### ABSTRACT

Elves, devils, afrits and all similar creatures are exceptional ones that have been existing in the cultures of many countries. The extra-ordinary creatures are seen as the creatures which have been extremely bad towards people have been mentioned in scriptures, tales and epics. These creatures are created by human's imaginations and also by the contrast between goodness and badness. Since old times they have been the key elements in the written and oral literatures. Although they have been called variously in different cultures, these creatures have the same features. Some of them that are categorized in Robin Goodfellow's levels can emerge in different ways. They are illustrated in historical sources with haggish faces, unearthly appearances, dire entities, and also having long nails and hair. These creatures have been shown in the shape of human, animal and sometimes are depicted as an exceptional one with a supernatural power that emerges in a defined place and time. One of these dire creatures is Ummu Sıbyan. This creature has some features in common with the mythological

\* Geliş tarihi: 08 Ağustos 2020 - Kabul tarihi: 17 Kasım 2021  
Rezai, Mehdi. "Oğuz Türkçesiyle Yazılmış Bir El Yazmasında Ümmü Sıbyan'ın Tasviri" *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 114-125

\*\* Allameh Tabataba'i Üniversitesi Fars Edebiyatı ve Yabancı Diller Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tahrân/İran, rizai\_m613@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0001-8917-1559.

creatures in Sumerian, Babylon, Assyrian, Grecian, Jewish, Turk and other mythologies. Ummu Sibyan that has some features in common with Alkarısı in Turkic mythology. They both had met Solomon and they had some negotiations; thus, this meeting had been noted in some historical resources like Rahmetu fi't-Tibb ve'l-Hikme by Jalāl al-Dīn Suyūfī that has been considered as one of the important sources. Another piece of work on Ummu Sibyan is Booklet of Ummu Sibyan that was written in Oghuz Turkish but the compiler's name, and the place and time of writing is unknown, but by examining the linguistic features of the work, it can be estimated that the present work has been written in the Anatolian region in the 16-17<sup>th</sup> centuries. According to this booklet, while Solomon was wondering with elves, devils and afrits in a desert, he faced with Ummu Sibyan, a horrible creature. It was like an ugly woman with elflock, it opened its mouth wide and was bringing out some snakes. Its eyes were lightning as firelight and it was digging the earth with its claws. It can appear in 366 different shapes and also has twelve different names. It can enter the pregnant women's uterus and hurts the fetus. It makes people blind or paralyzes the newborns. It enters human's bones and makes them ill. It also penetrates in human's brains and makes them mad. It causes girls to seem ugly. It enters the stables and hurt animals. And finally, every creature will be hurt by its badness. Tables and small illustrations in Booklet of Ummu Sibyan have dedicated a new identity to this small work. This booklet that can be helpful for linguistics, folklorists and theologians. This work registered in the National Library of Iran with the number 19208. In addition of introducing the aforementioned booklet, in this essay, we will learn more about Ummu Sibyan the mythological creature by using this Turkish manuscript. The studies and comparisons reveal that Ummu Sibyan has common features with similar creatures in different cultures. These common features, while suggesting that Ummu Sibyan and similar creatures probably have emerged from a common mythological creature, also indicate similar reactions of different nations to concepts such as danger, fear, and child death. Although Ummu Sibyan can be seen in Islamic sources, according to the characteristics of this creature, it can be found that it relates to pre-Islamic cultures.

#### **Keywords**

Mythology, afrit, Ummu Sibyan, booklet, Oghuz Turkish.

#### **Giriş**

Çağımızda bilim ve teknoloji hızlı bir şekilde gelişse de insanoğlu mitolojik varlıkları tamamen unutmuş değildir. Bu varlıklar modern sanata özellikle görsel ve sinema gibi sanatlarla hep ilham kaynağı olmuşlardır. Bugün, söz konusu varlıklar olağanüstü ve efsanevi olarak nitelendirilse de eskiden insanlar bu varlıklara büyük ölçüde inanıp çeşitli kaynaklarda onların esrarengiz güçlerinden bahsetmişlerdir. Bu tarz inanışların bazı kesimlerde hâlâ yaygın şekilde devam ettiği bilinmektedir.

Pek çok ulusun sözlü ve yazılı edebiyatına baktığımızda değişik özellikleri taşıyan çeşitli yaratıklarla karşılaşırız. Söz konusu yaratıklar genellikle iyiliği veya kötülüğü temsil eden olağanüstü güçlere sahip varlıklardır. İnsanlık tarihinde iyilik-kötülük, aydınlık-karanlık ve hak-batıl mücadelesi gerek kutsal metinlerde gerekse din dışı yapıtlarda görülmektedir. İyi karakterleri temsil eden varlıklar cesaret, bereket, mutluluk, doğruluk, iyilik, yardımseverlik vb. kavramların simgesiyken kötülüğü temsil eden varlıklar ise şer, hilecilik, hainlik, habaset, fesat, ziyan vb. kavramların sembolü olmuşlardır. Kimi uluslarda söz konusu mitolojik varlıklar insan, kimisinde hayvan, kimisinde ise doğüstü yaratıklar olarak tezahür ederler. Kimi yaratıklar farklı kültürlerde ortak iken kimisi ise belli kültür çevrelerinde görülmektedir. Örneğin ejderha, dev, peri gibi varlıklar farklı mitolojilerde bulunurken Typhon ve Minotaur gibi yaratıklar Yunan mitolojisine özgüdür. Söz konusu olağanüstü yaratıklar farklı ülkelerde sanatçılar tarafından sadece edebî eserlerle sınırlı kalmayıp resim, heykel gibi diğer sanat dallarında da tasvir edilmeye çalışılmıştır. Son zamanlarda sinema teknolojisinin gelişmesi sonucunda bu olağanüstü yaratıklar filmlerde, dizilerde, çizgi filmlerinde de yaygın bir şekilde canlandırılmaya başlamıştır.

Farklı mitolojilerde iyilik-kötülük veya aydınlık-karanlık, karşıt özellikler taşıyan tanrılar tarafından karakterize edilmiştir. Türk mitolojisinde Ülgen-Erlık, Fars

mitolojisinde Ahura Mezda-Ehrimen, Mısır mitolojisinde Osiris-Seth aydınlık-karanlık karşıtlığını gösteren tanrılardır. Mitolojide, iyilik ve kötülük kavramlarını temsil etmek sadece tanrılarla sınırlı kalmayıp insan dışı diğer yaratıklarda da görülmektedir. Söz konusu yaratıklar insan karşısında çoğunlukla düşmanca bir tavır sergilemekte. Kötülük simgesi olan şeytanlar, ifritler, cinler, cadılar, devler vb. yaratıklar insanlara husumet besleyip onları doğru yoldan saptırma veya zarar verme eyleminde bulunmaktalar. Çeşitli dillerde yazılan edebî, dinî ve tarihî eserlerde bu yaratıklar farklı şekillerde tasvir edilse de birçok açıdan birbirine benzemektedirler. Kolektif bilinçaltından gelen benzer motiflerin yanı sıra kavimler arası etkileşimler de bu olağanüstü yaratıkların benzerliğini sağlamakta rol oynamıştır.

Masallar ve destanlarda görülen ejderha ve dev gibi olağanüstü varlıklar genellikle masal kahramanının karşısına çıkıp onu engellemeye veya öldürmeye çalışır, ancak bulunduğu gibi bu tür anlatılarda kahraman hep kazanan taraf olmuştur. Bu gibi durumlar, masalların genel özelliklerini<sup>1</sup> yansıtmakla birlikte insanoğlunun düşüncesinde iyiliğin kötülüğe üstün gelme ülküsünün de açık tezahürüdür.

Cin, şeytan, melek ve bunlara benzer doğaüstü varlıklar kutsal metinlerde bulunduğu gibi belli kültür çevrelerinde ortaya çıkan eserlerde de görülmektedir. Örneğin Kur'an'da Neml (17), İsrâ (88), Hûd (119), Rahman (33) surelerinde cinden bahsedilirken Eski Uyur metinlerinde de *yek* (İnan 1976:29, Hamilton 1998: 232) sözcüğü şeytan kavramını karşılamaktadır. İslam dininin yaygınlaşmasıyla birlikte cin, şeytan, melek ve peri gibi kavramlar Müslüman toplumların sözlü ve yazılı anlatılarında kullanılmaya başlamıştır. Nitekim *Dîvânü Lugâti 't-Türk'te ısrık* maddesinde şöyle bir açıklama yapılmıştır: “Cin<sup>2</sup> çarpmasına uğramış çocukları tedavi ederken kullanılan bir kelime. Yüzüne duman ve buğu tutularak *ısrık ısrık* denir; "ey cin, ısırılmış ol" demektir” (Ercilasun ve Akkoyunlu 2018:48-49). Ancak Müslüman toplumlar kendi mitolojilerinde yer alan olağanüstü yaratıkları da tamamen unutmamışlardır. Türk kültüründe *albastı* (*al*, *alkarısı*, *alanası*, *alkızı* vb.)<sup>3</sup>, *gulyabani*, *tepegöz*, *demirturnak*, *dev*, *ejderha*, *canavar* gibi varlıklar insanlara zarar verebilen kötü huylu varlıklardır<sup>4</sup>.

İslam kültürü tesirinde Müslüman olan toplumların sözlü ve yazılı edebiyatına giren kötü huylu başka bir yaratık ise *Ümmü Sıbyan*'dir. Yazımızın ve elimizdeki risalenin ana konusunu oluşturan Ümmü Sıbyan özellikleri itibarıyla mitolojik bir varlıktır. Bu görüşü kanıtlamak için elimizdeki risaleyi incelemekle birlikte bazı tarihî kaynaklarda Ümmü Sıbyan ile ilgili yer alan bilgilere değindik. Ayrıca farklı mitolojilerde Ümmü Sıbyan ile benzer özellikler taşıyan yaratıkları da dikkate alarak bu varlığın profilini daha detaylı bir şekilde göstermeye çalıştık. Elde ettiğimiz bilgilerden yola çıkarak Ümmü Sıbyan'ın İslam öncesi kültürlerden geldiği ve zamanla dinî metinlere girdiği saptanmıştır.

### **Bir İfrit Olarak Ümmü Sıbyan**

Çeşitli kaynaklara baktığımızda kötü huylu varlıkların bir bölümü ifrit olarak belirtilmiştir. İfrit terimi genellikle dik insan bedenli yarı hayvan yarı insan yaratıklar için kullanılır. İnsanlara hastalık yaymak en alışılmış saldırı araçlarıdır (Black ve Green 2003:106-107). Günümüzde mecazi anlamda kötülük yapmakta sınır bilmeyen insanlar için de kullanılmaktadır. İfritlerin genellikle çöl, dağ, orman, virane vb. yerlerde yaşadıklarına inanılmaktadır. Tarihî ve dinî kaynaklarda da adı geçen ifrit son derece çirkin ve korkutucu bir varlık olarak nitelendirilmiştir. İfrit türlerinden biri de Ümmü Sıbyan'dır. Daha çok dinî kaynaklarda karşımıza çıkan bu varlık zamanla bir hastalık adı olarak da kullanılmıştır. Ümmü Sıbyan İslami kültür dairesinde çocuklara özgü bir hastalık adı olarak kayıtlara geçmiştir (Nafisi 1976: 380, Muhakkik 1988: 291). Bilindiği gibi geleneksel

tıpta bazı hastalıkların adı kötü huylu varlıkların adıyla ilişkilendirilmiştir.<sup>5</sup> Ümmü Sıbyan hastalığı da yazımızın konusunu oluşturan korkunç ifritin ismini taşımaktadır.

Arap din bilgini Celâleddin Süyûtî (1445-1505) ünlü eseri *Rahmetü fi't-Tıbb ve'l-Hikme*'de Ümmü Sıbyan ile Hz. Süleyman'ın karşılaşmasını anlatmış bu yaratığın özelliklerinden bahsetmiştir. Süyûtî'nin kaydına göre Ümmü Sıbyan'ın kesici dişleri fildişi gibi, saçları hurma ağacının kuru dallarına benzer, burnundan duman püskürtmekte, sesi yıldırım sesi gibi dehşetli, gözlerinden şimşek ışığı gibi bir ışık saçmaktadır (Süyûtî 199). Ümmü Sıbyan'ın bu gibi özelliklerini elimizdeki risalede de görebiliriz.

Ümmü Sıbyan insanları çeşitli bakımlardan zarara uğratmaktadır, ancak bu yaratığın en tipik özelliği hamile kadınların rahmindeki veya yeni doğan bebeklere zarar vermektir. Söz konusu yaratık, görünüş ve yaptığı kötü işler bakımından Türk kültüründe bilinen *alkarısı* (*al, alanası, alkızı, albası* vb.)<sup>6</sup>, İran'ın farklı etnik grupları inancında yer alan *al*<sup>7</sup>, Yunan mitolojisinde var olan *lamia*, Yahudi mitolojisinde görülen *lilith* şeytanına benzerlik göstermektedir. *Lilith*'in belirgin özelliklerinden ebeleri aldatarak yeni doğan bebekleri zehirlemesi veya bizzat kendisi öldürmesidir (Çinar 2018:366). Ümmü Sıbyan Mezopotamya mitolojisinde *lamaštu* ile de benzer özellikleri paylaşmaktadır. *Lamaštu* hamile bir kadının evine sızarak bebeği öldürmek için kadının karnına yedi kez dokunur veya çocuğu sütneden kapıp kaçırırdı (Black ve Green 2003:142). Kimi araştırmacılar da Türk mitolojisinde görülen *alkarısı* motifini Sümer, Babil ve Asur gibi eski medeniyetlerin mitolojisinde yer alan bazı motiflerle ilişkilendirmişlerdir<sup>8</sup>. Filipin folklorunda görülen *asuang*, neredeyse bütün yönleriyle *alkarısı*na benzemektedir. Malezya ve Endonezya'da varlığına inanılan *Pontianak* ve *Penanggalan* da *alkarısı*yla birtakım benzerlikler gösterir (Polat 2019: 161-162). Bu bilgilerden yola çıkarak söz konusu yaratık farklı kültürlerde değişik adlar taşısa da çok eski çağlardan kalan ortak bir mitolojik varlık olarak düşünülebilir. İslami kaynaklarda görülen Ümmü Sıbyan gibi yaratıklar özellikleri itibariyle İslam öncesi kültürlerden kalma mitolojik varlıklar olmalıydılar. Ancak dinî metinlerde görüldüğü için Müslüman toplumlar Ümmü Sıbyan ve ona benzer varlıklardan korunmak için dua ve muskaya başvurmaktalar. *Ümmü Sıbyan Duası* bazı dinî kaynaklarda görülmektedir. Elimizdeki risalede de söz konusu dua mevcuttur.

### Ümmü Sıbyan Risalesi

İran Milli Kütüphanesinde 19208 numarayla kayıtlı olan *Ümmü Sıbyan Risalesi*, 32 sayfadan oluşmakta, 10 sayfasında herhangi bir yazı bulunmamaktadır. Birinci sayfa hariç resimsiz sayfalarda 17 satır görülmektedir. *Ulüm-i Garibe* (garip bilimler) kategorisinde yer alan bu risalenin ne zaman, nerede ve kim tarafından yazıldığı belli değildir, ancak eserin sınırlı dil malzemesini dikkate aldığımızda onun Oğuz Türkçesiyle tahminen XVI. veya XVII. yüzyılda yazıldığını söyleyebiliriz. Risaleyi temel olarak üç bölüme ayırmak mümkündür. Birinci bölümde Ümmü Sıbyan ile Hz. Süleyman'ın ikili konuşmasına yer verilmiştir. Bu bölümde Ümmü Sıbyan'ın nasıl bir varlık olduğu ve ne gibi işler yaptığı anlatılmıştır. İkinci bölümde bu varlıktan korunmak için okunması gereken dualar belirtilmiştir. Üçüncü bölümde ise çeşitli çizelge ve resimlere yer verilmiştir.

### Ümmü Sıbyan'ın Hz. Süleyman İle Karşılılaşması

Risalenin başında Hz. Süleyman'ın Ümmü Sıbyan ile karşılaşması tasvir edilmiştir. Hz. Süleyman cinler, şeytanlar ve ifritler ile çölde gezerken türlü ağaçlar ve ejderhalarla dolu bir vadiye vardığında Ümmü Sıbyan ile karşılaşır. Bu bölümde Ümmü Sıbyan şu şekilde tasvir edilmiştir:

Bir çirkin yüzlü kadın gördü başı açık, saçları dağılmış, ejderha gibi ağzını açmış, gözleri yeşil, yüksek bir ses ile bağıyordu. Burnunun deliklerinden tütünler çıkarıp ağzından ateş

saçıyor, yılanları alev gibi ağızından çıkarıp tırnaklarıyla yerleri kazıyordu. Ağaçları kökünden söküp yerinden çıkarmakta, nefesi rüzgâr gibi, gözleri şimşek gibi çakıyordu.

O ana kadar böyle korkunç bir yaratık görmeyen Hz. Süleyman aşırı biçimde korkup ona kim olduğunu sorar. Ümmü Sıbyan da kendisinin insan veya cin türünden olmadığını söyleyerek Allah tarafından insanoğluna musallat edildiğini vurgular. Ümmü Sıbyan'ın özellikleri ve insanlar karşısında yaptığı kötü işler risalede şu şekilde anlatılmaktadır:

Hamile kadınların vücuduna girip rahimlerindeki çocuğa zarar verir, çocuğu kör veya elsiz bırakır. Yeni doğmuş çocuğun kulağına bağırıp canını alır. Yeni doğmuş çocukların kemiklerine girip onlara zarar verir. Kimi çocukların kafasına girer ve aklını giderip deli eder. Horoz gibi öter, köşek gibi böğürür, aslan gibi kükrer. Üç yüz altmış altı hilesi var, üç yüz altmış altı kılığa girer. Üç yüz altmış altı yıldan beri insanoğlunun damarlarına girip ona çeşitli zararlar verir. İnsanın doğasını değiştirir. Göz kamaştırıcı şimşek gibidir, şiddetli rüzgâr gibi gürlür. Karşısına çıkanlara kanadıyla vurup onları bunaltır, vücutlarının ağrmasına yol açar. Rüzgâr gibi insanların eklemelerine girip akıllarına zarar verir, benzini sarartır, cismine zayıflatır. Kalbine hüznün verir, vücudunun titremesine neden olur. Ağızının gözünün eğilmesine, elinin ayağının felç olmasına sebep olur. İnsanoğlunun vücudunda karınca gibi gezer. Erkek, kadın, büyük, küçük onun hilelerinden kurtulamaz. Eli yağa bulaşan biri ellerini yıkamadan uyursa onun kemiklerine girip vücudunu zayıflatır, karnını şişirip tedavi edilemeyen hastalığa uğratar. Görücüsü olan kızın eteği altında saklanıp onu görücülere çirkin gösterir. Ahırdaki hayvanlara<sup>9</sup> öyle zarar verir ki hayvan sahipleri onlardan yarar görmezler, en sonda da helak olurlar.

Ümmü Sıbyan insanların yanı sıra diğer canlılara da zarar verebileceğini söyleyerek sadece *esmâ-i ilâhî*'yi yanlarında bulunduranların kendi şerrinden kurtulabileceklerini vurgulamaktadır. Hz. Süleyman onu ayağına, boynuna demir zincir vurmakla, yakıp üzerine kalay, kurşun dökmekle, kısacası onu helak etmekle tehdit etse de Ümmü Sıbyan bu eylemlerin hiçbir işe yaramayacağını söyleyerek sadece Allah'ın isimlerinin faydalı olabileceğini anlatmaktadır. Onun dediğine göre biri Allah'ın isimleri ile birlikte Hz. Âdem'in tövbesinin kabul olunmasına sebep olan duayı, Hz. Nuh'un denizde kurtulmasını sağlayan duayı, Hz. Eyüp'ün hastalıktan iyileşmesini sağlayan duayı, Hz. Yunus'un duasını ve Hz. İbrahim'in ateşten kurtulmasını sağlayan duayı muska şeklinde yanında bulundurursa Ümmü Sıbyan ona yaklaşmaz.

Ümmü Sıbyan kendisinin on iki isme sahip olduğunu ve bu isimlerle birlikte Allah'ın isimlerini muska şeklinde taşıyan birisinin onun şerrinden uzak kalacağını söylemektedir. Bu muskanın herhangi bir evde bulunması hâlinde o ev tüm afetlerden, hastalıklardan, şeytan vesveselerinden, cin, peri, dev, ifrit gibi varlıkların şerrinden korunmuş olacaktır.

Hz. Süleyman, insanların Ümmü Sıbyan'dan kıyamete dek korunabilmesi için onun yemin edip bir antlaşma yapmasını talep eder. Ümmü Sıbyan da Allah'ın isimleri, kendisinin on iki ismi ve bu antlaşmayı taşıyan insanlara asla yakınlaşmayacağına dair yemin eder. Ayrıca Hz. Süleyman'ın mührünü (*Müühr-ü Süleyman*) yanında bulunduranlardan da uzak duracağını belirtir. Söz konusu antlaşmayı saklayan kişi kıyamete kadar yeryüzünün tüm şeytanlarından korunmuş olacaktır. En sonda da Hz. Süleyman antlaşmaya beş sayfadan oluşan kendi dualarını eklemektedir. Antlaşmanın sonunda Ümmü Sıbyan ve Hz. Süleyman'ın mühürlerine de yer verilmiştir. Söz konusu mühürler şu şekilde tasvir edilmiştir:







Risalenin son bölümünde iki sayfalık Ümmü Sıbyan duası bulunmaktadır.

### Ümmü Sıbyan Risalesinin Dili

Ümmü Sıbyan Risalesi'nin Türkçe bölümü sekiz sayfalık bir metinden oluşmaktadır. Bu küçük risalede bazı sözcüklerin ikili biçimlerinin kullanılması eserin bir geçiş döneminde (Eski Oğuz Türkçesinin Doğu ve Batı Oğuzcaya ayrıldığı dönemde) yazıldığını göstermektedir. Risalenin birkaç sayfalık metnini dikkate alarak yazıldığı dönemin bütün dil özelliklerini tespit etmemiz mümkün olmayacaktır, fakat aşağıda belirtilen hususların eserin dili hakkında bazı ipuçları verebileceği kanaatindeyiz.

- *ayt-* "söylemek", *ur-* "vurmak", *kaçan* "ne zaman", *kaḡı* "hangi", *temür* "demir", *dürlü* "türlü", *at* "ad" (*ad* da görülmektedir), *andan* "ondan", *birle* "ile" (*ile* de kullanılmaktadır) gibi sözcükler kullanılmıştır.
- Son hecede yuvarlak ünlüler genellikle korunmuştur: *getürüp*, *çeküp*, *kıldırıp*, *bağlıyup*, *çıkarup*, *varup*, *egilür*, *canlu*, *şuratlu* vb.
- Belirtme hâli eki teklik üçüncü şahıs iyelik ekinden sonra *-n* biçiminde gelmektedir: *başın* "başını", *'aklın* "aklını", *karının* "karnını", *tövbesin* "tövbesini".
- Emir kipinin teklik ikinci şahısı için *-gil* eki kullanılmıştır: *baḡa haber vergil* "bana haber ver". Be ek, Eski Oğuz Türkçesinde görüldüğü gibi Osmanlıcanın başlarında (Ergin 2009: 306) da kullanılmıştır.

• Geniş zamanın olumsuzu Eski Oğuz Türkçesinde *-mAz* (Timurtaş 2005: 143) ile yapılmaktadır. Geniş zamanın menfisinde birinci şahıslar için *-mA* kullanılması Eski Anadolu Türkçesinden sonra ortaya çıkmıştır (Ergin 2009: 295). Risalede bulunan *seni şalıvermem* "seni bırakmam" örneği, geniş zamanın olumsuzunun birinci şahıslarda *-mA* ile yapıldığını göstermektedir. Bu durum risalenin XV. yüzyıldan sonra yazıldığını göstermektedir.

• Eski Oğuz Türkçesinde istek kipinin teklik birinci şahsı için *-AyIn* ve *-AyIm* karışık olarak kullanılmış (Ergin 2009: 305). Eserde tek bir örnekte *-ayım* eki tespit edilmiştir: *seniñ üzerine bir 'ažım kşasem kılayım* "senin üzerine büyük bir yemin edeyim".

• Risale metninde görülen *ben, baña* "bana", *yüz* "surat", *yürek, yıldırım, yılan, yüce, gibi, kemik* gibi sözcükler, *-sin* ekinin (*kimsin, edersin* vb.) kullanılması, yeterlik fiilinin olumsuzunun *-AmA* (*olamazsın* gibi) ile yapılması ve istek kipinin teklik birinci şahsında *-AyIm* ekinin kullanılması (*kşasem kılayım* "yemin edeyim") eserin muhtemelen Anadolu sahasında kaleme alındığını göstermektedir.

• Risalede Arapça ve Farsça kökenli sözcükler az sayıda kullanılmıştır. Kullanılan bazı Arapça ve Farsça sözcükler ise değişik bir imlayla yazılmıştır: *ifrid* (افرید) < 'ifrit (عفریت), *şaf* (صاف) < *şaf* (صف), *raş* (راص) < *rāst* (راست), *mekir* (مکیر) < *mekr* (مکر), *muşşal* (موفصّال) < *maşşal* (مفصّال), *cin* (جین) < *cin* (جن).

### Sonuç

Çeşitli bilim dalları gelişmeden önce insanoğlu başına gelen kötü olayları ruhlar veya doğaüstü varlıklarla ilişkilendirmiş, özellikle bazı hastalıkların bu varlıklardan kaynaklandığına inanmıştır. Çağımız insanının tamamen zihninden silinmemiş olan söz konusu doğaüstü varlıklar gerek halk kültüründe gerekse dinî inançlarda hâlâ etkisini sürdürmektedir. İslam toplumlarında *Ümmü Sıbyan*, Türk kültüründe *alkarısı*, Yunan mitolojisinde *lamia*, Yahudi mitolojisinde *lilith*, Mezopotamya mitolojisinde *lamaştı* gibi varlıkların özelliklerini dikkate aldığımızda bunların tarih öncesi ortak bir mitolojik varlıktan geldiği söylenebilir. Ayrıca bu özellikler, farklı ulusların tehlike, korku, çocuk ölümü ve benzer durumlar karşısında benzer tepkiler verdiklerini de göstermektedir. Farklı isimler altında zamanla başka işlevler de kazanabilen bu varlıkların ortak özelliklerini şu şekilde özetleyebiliriz: Kötü huyludur, dişi bir varlıktır, olağanüstü güce sahiptir, çirkindir, lohusa kadınlara ve yeni doğmuş bebeklere zarar verir. Ümmü Sıbyan kendisinin insan veya cin türünden olmadığını ve Allah tarafından insanlara musallat olmak için gönderildiğini iddia etmektedir. Bu yaratığın yaptığı kötü işleri ve insanlara zarar vermektan başka bir iş yapmadığı düşünüldüğünde bu görüşün dinî öğretilerle bağdaşmadığını görebiliyoruz. Bunların yanı sıra ağzından ateşler saçıp yılanlar çıkaran, üç yüz altmış kılığa girebilen, on iki isim taşıyan bir varlık mitolojilerde gördüğümüz yaratıkların özelliklerini taşımaktadır. Ümmü Sıbyan hikâyesinde görülen olay dizisi; bu hikâyede Hz. Süleyman'ın merkezde bulunması ve onun mührünün koruyucu olması; kullanılan motifler ve resimler, örneğin beş köşeli yıldızın yer yer kullanılması; söz konusu hikâyenin İslam öncesi kültürlerden (muhtemelen Yahudi kültüründen) geldiğini ve zamanla İslami bir kılığa (hikâyede yer alan ayetler ve dualar İslam dinine aittir) büründüğünü söyleyebiliriz. Bu mitolojik yaratığın adı zamanla İslami kültür dairesinde çocuklara özgü bir hastalık adı olarak da kullanılmıştır. Bu hastalık günümüzde epilepsi hastalığı olarak bilinmektedir. Bir sinir hastalığı olduğundan dolayı onu Ümmü Sıbyan ile ilişkilendirmişlerdir.

Mitolojik anlatılarda iyi ve kötü mücadelesinde kötü huylu yaratıklar genellikle mağlup olan taraf olmuşlardır. Bu gibi yapıtlarda kahraman, kötü huylu varlıklarla savaşır ve sonunda onu yener. Elimizdeki risaleye baktığımızda da Hz. Süleyman'ın Ümmü

Sıbyan'ı kendi kontrolü altına alması yine iyiliğin kötülüğe üstün gelme ülküsünün tezahürüdür. Cinlerin Hz. Süleyman'ın emrine girmesi düşünüldüğünde de söz konusu durum daha detaylı anlaşılacaktır. Diğer taraftan insanoğlu eski çağlardan beri kötü ruhlardan korunmak için dualara başvurmayı ritüel hâline getirmiştir. Özellikle İslamiyet'in yaygınlaşmasıyla birlikte Müslümanlar söz konusu kötü ruhlardan korunmak için Kur'an ayetlerini de içeren duaların okunmasına önem vermişlerdir. Ümmü Sıbyan gibi mitolojik bir varlıktan veya onun neden olabileceği hastalıktan korunmak için okunması önerilen *Ümmü Sıbyan Duası* bunun açık örneğidir.

#### NOTLAR

1. Geniş bilgi için bk. Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: B/F/S Yayınları, 1985.
2. Besim Atalay peri diye çevirmiştir (Atalay 2006:99).
3. Geniş bilgi için bk. Abdülkadir, İnan. "Al Ruhü Hakkında". *Makaleler ve İncelemeler 1*. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1998. s. 259-267. / Şimşek, Esmâ. "Türk Kültüründe "Alkarısı" İnancı ve Bu İnanca Bağlı Olarak Anlatılan Efsaneler". *Akra Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 12 (2017): 99-115.
4. Konuyla ilgili son yıllarda iki önemli çalışma yapılmıştır, bu çalışmalar şunlardır: Sarpkaya, Seçkin. *Türklerin Şeytani Masalları - Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar*. Ankara: Karakum Yayınları, 2018. / Duman, Mustafa. *Türk Halk Anlatmalarında Olumsuz Tipler - Mit, Destan, Halk Hikayesi*. Ankara: Karakum Yayınları, 2020.
5. Geniş bilgi için bk.: Yıldız Altın, Kübra. "Hastalık Adları Bağlamında Kötü Ruhların Dönüşümü: Türkistan'dan Anadolu'ya". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 19 (2019): 159-180.
6. Türk halk inancında alkarısı loğusalara ve kısıraklara musallat olan korkunç bir yaratıktır. Dev kadar büyük, uzun boylu, uzun parmaklı ve uzun tırnaklıdır. Çok çirkin ve iğrenç bir suratı vardır. Bedeni yağlı, uzun ve siyah saçlıdır. Saçları, aynı zamanda darmadağındır ve kocaman bir başa sahiptir. Dişleri at dışı gibi iri ve seyrekle, ayakları ise terstir. Bunlar, loğusaların ve yeni doğan çocukların ciğerlerini yiyerek beslenirler (Şimşek 2017: 101). Lohusalara musallat olan bu kötü ruh Çin seddinden Akdeniz kıyılarına, buz denizinden Hind'e kadar yayılmış Türk folklor ve hurafelerinde Al karısı, albastı, albis, almıs adlarıyla yer almıştır (İnan 1986: 169).
7. İran'da hem Türkler hem de Türk olmayan etnik grupları arasında al inancı yaygındır. Bu inanca göre al hamile kadınlara ve yeni doğan bebeklere zarar veren bir yaratık olarak tanımlanmaktadır.
8. Geniş bilgi için bk. Karini, Gülcan. "Halhal (İran) Efsanelerinde Eş Zamanlı ve Art Zamanlı Yaklaşımlar: Al Karısının Kolyesi ve Sümerler". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 13 (2013): 67-76.
9. Ahırdaki hayvanlara zarar vermek eylemi alkarısında da görülmektedir. Bilindiği gibi alkarısının gerçekleştirdiği iki temel eylemden biri ahırdaki atların yevelerini örmek ve sırtlarına binerek onları yormaktır.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Atalay, Besim. *Divanü Lûgat-it-Türk I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006.
- Bayat, Fuzulî. *Türk Mitolojik Sistemi 2*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2007.
- Black, Jeremy ve Green, Anthony. *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü, Tanrılar İfritler Semboller* (Haz.: Necdet Hasgöl). İstanbul: Aram Yayınları, 2003.
- Çevirme, Hülya ve Sayan, Ayşe. "Alkarısı İnanmaları ve Bilim". *Millî Folklor* 65 (2005): 67-72.
- Çınar, Aynur. "Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça'nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni". *Bilimname XXXV* (2018): 361-393.
- Demren, Özlem. "Türk Kültüründe Bir Korku Kültü Olarak Sivas'ta Alkarısı ve Albasması İnanışı". *Antropoloji* 36 (2018): 1-27.
- Duman, Mustafa. *Türk Halk Anlatmalarında Olumsuz Tipler - Mit, Destan, Halk Hikayesi*. Ankara: Karakum Yayınları, 2020.
- Duvarcı, Ayşe. "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar". *Bilgi Dergisi* 32 (2005): 31-142.

- Ercilasun, Ahmet B. ve Akkoyunlu, Ziyat. *Kâşgarlı Mahmud Dîvânı Lûgati't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2018.
- Ergin, Muhtarrem. *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları, 2009.
- Graves, Robert. *Yunan Mitleri, Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler* (Çev.: Uğur Akpur). İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Gülensoy, Tuncer. *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.
- Hamilton, James Russell. *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*. (Çev.: Vedat Köken). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.
- İnan, Abdülkadir. *Eski Türk Dini Tarihi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- —. *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1986.
- —. *Makaleler ve İncelemeler, 1.Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998.
- Karini, Gülcan. "Halhal (İran) Efsanelerinde Eş Zamanlı ve Art Zamanlı Yaklaşımlar: Al Karısının Kolyesi ve Simerler". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 13 (2013): 67-76.
- Küçük, Abdurrahman. "Alkarısı". *İslam Ansiklopedisi*, 2. Cilt (1989): 469.
- Mackenzie, Donald A. *Babil ve Asur Mitleri* (Çev. Nisan Benzergil). İzmir: İlya Yayınları, 2011.
- Muhakkik, Mehdi. *İbn-i Hindü ve Miftâh'ut-Tıb*. Tahran: McGill Üniversitesi İslamî Araştırmalar Enstitüsü Yayınları, 1988.
- Nafisi, Ali Akbar. *Farhang-i Nafisi (Nâzımu'l-Etibbâ)*. Tahran: Hayyam Yayınları, 1976.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995.
- Polat, İrfan. "Türkiye Sahası Masal ve Efsanelerinde Korku Kültürü". Yayınlanmamış doktora tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2019.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: B/F/S Yayınları, 1985.
- Sarpkaya, Seçkin. *Türklerin Şeytani Masalları - Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar*. Ankara: Karakum Yayınları, 2018.
- Süyüfi, Celâleddin. *Rahmetü fi't-Tıbb ve'l-Hikme*. The Libraries Columbia University, dijital arşiv, basma eser.
- Şimşek, Esma. "Türk Kültüründe "Alkarısı" İnancı ve Bu İnanca Bağlı Olarak Anlatılan Efsaneler". *Akra Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi* 12 (2017): 99-115.
- Timurtaş, Faruk. *Eski Türkiye Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Yıldız Altın, Kübra. "Hastalık Adları Bağlamında Kötü Ruhların Dönüşümü: Türkistan'dan Anadolu'ya". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 19 (2019): 159-180.
- Yıldız, Naciye. "Sibirya Türklerinin Mitoloji ve İnançlarında Kötü Ruhlar". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 5 (2008): 84-93.
- URL 1: <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal> (Erişim Tarihi: 28.07.2020)
- URL 2: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 01.08.2020)
- URL 3: <http://lib.eshia.ir/23022/10/3945> (Erişim Tarihi: 29.07.2020)
- URL 4: <https://www.vajehyab.com/> (Erişim Tarihi: 01.08.2020)

## EKLER

### Ümmü Sıbyan Risalesi'nin Türkçe Bölümü

(1) rivâyet olunur ki günlerden bir gün hazret-i süleymân 'aleyhi's-selâm şahrada gezer iken ve tahtını yel götürüp gider iken cümle şeyâtinler cinler ve ifrîdler ('ifrîtler) şol yanında şaf bağliyup tururlardı hattâ. bir dereye geldiler, ol dere içinde dürlü ağaçlar ve ejderhâlar bîhesâbsız var idi. insan olmağ kâbil degil idi. nâgâh süleymân 'aleyhi's-selâm ol araya vardı uğruna bir çirkin sûratlu [raşd geldi] bir 'avrat gördi. başı açık ve saçları tağulmuş ve ejderhâ gibi ağzını açmış ve gözleri gök. yüce şavt ile çağırır idi. iki burnunun deliklerinden tütünlük çıkarıp ve ağzından odlar saçar ve od yalını gibi ağzından yılanlar çıkar ve tırnakları yerleri yırtar ve ağaçları kökiyle çeküp yerinden koparır ve nefesi yel gibi ve gözleri yıldırım gibi şakır. ol vakt süleymân 'aleyhi's-selâm aña nazâr kıldı ve içine 'azîm korku düşdi. hemen secdeye vardı. secdesinde ve niyâzında سُبُوْحُ قُدُوسُ

(2) رَبَّنَا وَ رَبِّ الْمَلَائِكَةِ وَالرُّوحِ dedi secdeden başın kaldırap aytdı yâ mel'un sen kimsin ve adın (adıñ) nedür ve 'amelin nedür? mañlûkdan mısın ve yâ cinnî misin ve yahud ins misin veyâ şeyâtinlerden misin ve sâ'ir mañlûkdan mısın? ve hiç senden başka korkunç yüz görmedim dedi. ol mel'un dañı aytdı yâ nebî allâh insden ve cinnîlerden deglim, allâh-u te'âlânın mañlûkatındanım. bir kimseyim ki adıma ümmü sıbyân derler. allâh-u te'âlâ beni âdem, âdem oğlanlarına 'avratlarına ve âdem oğlanları üzerine beni musallağ kılmışdı. ve benim 'amelim oldur ki hâmile 'avratlara varup cismine girüp rahminde ola(n) hamline mażarrat ederim. ol 'avrat hamlini bırağup (bırağup) fenâlığa dıçâr olur. ve ba'zısının rahmine muzâyıka verüp tar ederim. hatta veledini gözsüz ve elsiz bırağur ve ba'zısına mühlet veririm toğurunca kaçan ki canlu toğura ve veledin kuğasına bir şayha edüp çağırırım hemen canı teslim eder ve benim bu çağırımamdan hiç kimse haberdar olmaz. ve ba'zısını dañı qorum canlu toğura ve şonra anın kemiklerine girüp ve mafşallarından gidüp her zaman zañmet ederim. ve

ba'zısının başına çıkup 'aklın giderüp mecnûn ederim. yâ nebî allâh ĥoroz gibi öterim, deve küçüki gibi böğüririm

(3) ve arslan gibi pavkurım (pavkurırım). süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı yâ mel'un adım ümmü şıbyân dersin, söyle sen ki âdem oğlanıklarına ve ana çocuklarına ve her kişiye mazarrat etmege seniñ kudretin var mıdır dedi. ol mel'un dañı aytdı yâ nebî allâh âdem oğlanlarının şağırına ve kebirine yoğdur ki benim kudretim ve mazarratım erişmiye. yâ nebî allâh bende üç yüz altmış altı mekir vardır, üç yüz altmış altı şürata girüp görünürim, ve üç yüz altmış altı yıl var her bir âdem oğlanlarının tamarlarına girerim, her bir dürlü zahmet veririm ve tabi'atların tağyir ederim. kaçan hava yüzünde uçsam berğ-i ĥâfîf gibi silkinürim ve ĥatı yel gibi görünürim. ve gâñı yel gibi gürlerim ol sa'at her kime ki raş (rast) gelüp bulursam anıñ üzerine düş olurım, kanadımla aña zarb ederim. ĥatîf'ül-kulüb ya'ni yürek oynaması zâhir olur ve bedeni ağırlık başar ve mufşallarına yel gibi girerim ve aklına ĥalel veririm ve nuğşân ederim ve benjizini şararır ve cesedin arkalarını ve ĥalbine ğam ve ğuşsa ve zahmet veririm ve lerze ūtar ve ağız gözi eğilür eli ayağı meflûc ve sedd-i endâm olur. ve âdem oğlanlarının bedeninde ĥarınca gibi gezerim. yâ nebî allâh erden ve 'avratdan ve büyük küçük yoğdur benim mekrimden kurtulsun.

(4) ve her kim elinde yağ bulasıñ olup da yumadan yatırsa uyursa varup anıñ süñüğine sürünürim ve cismın arklarım ve yağını eridirim ve ĥarın şışırüp günden güne hiç dermânı ĥalmaz. ve dañı bir kıızı matlıb etmege gelseler ol kızın etegi altına gizlenirim ve anı bağlarım ve dañı dileyüp gelenlere çirkin göste(r)irim anları andan men' ederim, dönüp giderim. süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı yâ mel'un âdem oğlanlarına böyle kudretin var böyle musallať edersin ammâ sa'ir behâ'ime üzerine dañı kudretin var mıdır dedi. ol mel'un dañı aytdı yâ nebî allâh ūavulda atlarım ve âñırda ĥayvanlara ve şığrılara ve develere varınca degin bir âvâz çağ(ır)ırım ve anlara mazarrat yetiştiririm. ol sa'at benim şayĥımdan mazarrat erişür. anlar ol vaĥt fenâ olurlar ve ĥarınlarındaki rîşlerin (rîşelerin) dıñarı bırakırlar ve anların endâmlar(ı) sedd olu(r) anlarıñ şahibleri anlardan menfa'at bulmazlar, helâk olurlar. yâ nebî allâh hiç bir mañlûk yoğdur ki benim mazarratım yetişmeye meger ki esmâ'ul-lâhdan üzerinde te'avvuz götüre dedi. süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı yâ mel'un hele şimdi sen benim elimde düşdün. elinde ben seni bend-i şedîd ĥaydında olur (alur) ve ayağına ĥavî muĥkem temür bend ederim ve boğazına temür zincir ururum ve seni yüzüne üstüne süre(r)im ve seni od üzerine

(5) birağurım ve seniñ üzerine ĥalay ve baĥır eridirim ve seni helâk ederim artık kimseye zarar (zarar) mekr edemiyenin ve kudretin olmya dedi. ve ümmü şıbyân yâ nebî allâh aña sen benim ĥaydında olamazsın ve beni zabd (zabt) etmege kudretin yoğdur ve benim üzerime od yanmaz ve ĥalay ve ĥurşın ve baĥır dañı erimez ve beni temür tutmaz ve beni bir şey' zebûn ĥılmaz illâ beni esmâ'ul-lâhdan te'avvuz (te'avvuz) edelirse beni ol zebûn eder, yoğsa başka yüzden baña çäre yoğdur dedi. süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı yâ mel'un saña ne nesne ile te'avvuz etsünler dedi. mel'un aytdı yâ nebî allâh allâh te'âlânın 'azîm esmâ'ları birle te'avvuz etsünler dedi. âdem 'aleyhi's-selâm du'asıdır anı okuyup ĥaĥ te'âlâ tövbesin ĥabul kıldı ol du'a budur [Arapça dua] ikinci nûĥ 'aleyhi's-selâm du'asıdır anı okuyup ĥarĥdan nicât buldı [Arapça dua]

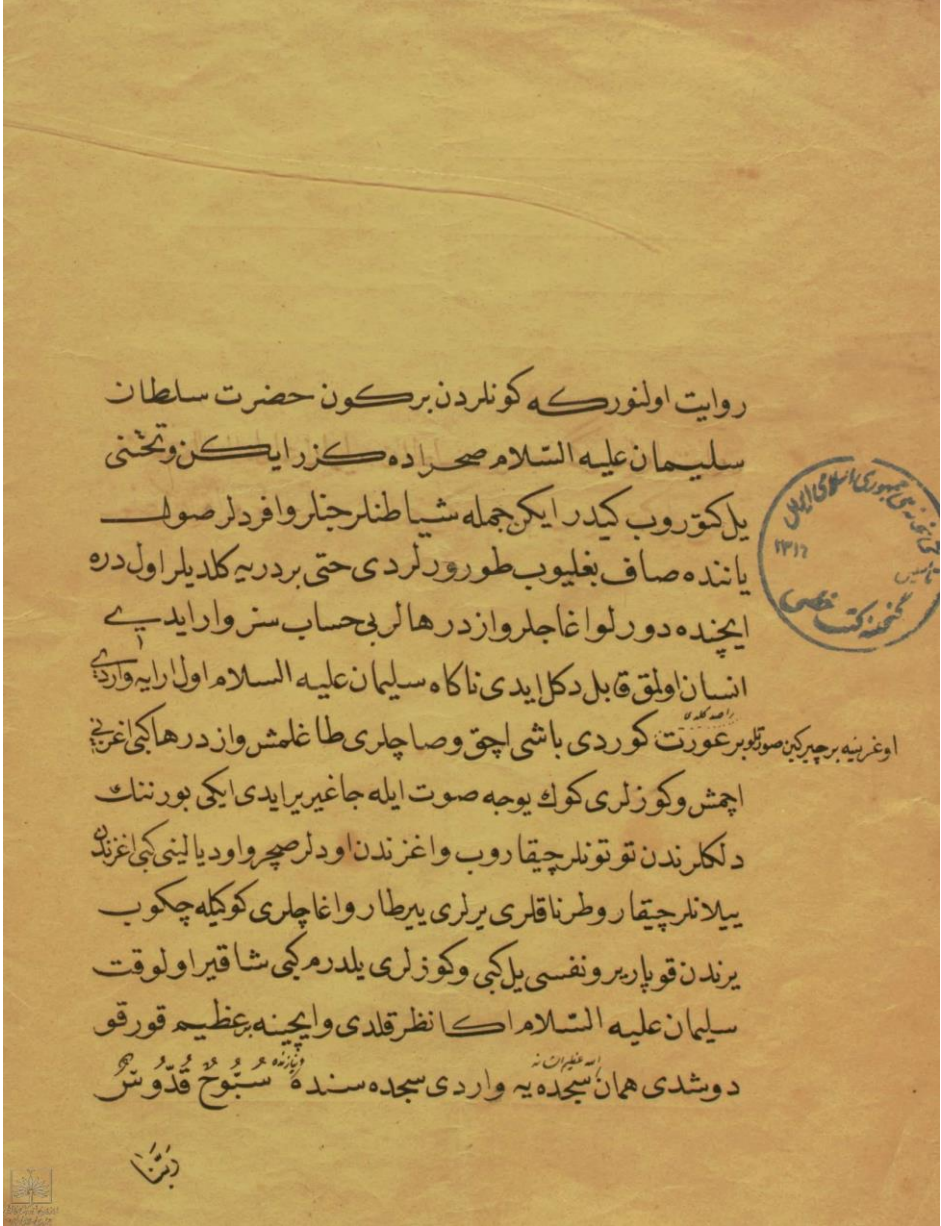
(6) üçüncü eyyüb 'aleyhi's-selâm du'asıdır anı okuyup ĥaĥ te'âlâ marazın zâ'il kıldı ol du'a da budur [Arapça dua] dördüncü yûnus 'aleyhi's-selâm du'asıdır [Arapça dua] beşinci ibrahîm 'aleyhi's-selâm du'asıdır anı okuyup nârdan nicât buldı ol du'a-yi şerîf budur [Arapça dua] andan süleymân 'aleyhi's-selâm yâ mel'un baña ĥaber vergil seniñ imran dilince adın nedir? ümm'üş-şıbyân aytdı yâ nebî allâh benim 'imran dilince on iki adım vardır evvelki ĥatyanuş, ikinci ğanus, üçüncü merveş, dördüncü merâşin, beşinci ĥarâşın, altıncı şüş, yedinci 'arûs, sekizinci 'urular, toğuzuncı

(7) selâĥurs, onuncu baťrıyuls, on birinci ĥarsus, on ikinci melümâyüş. yâ nebî allâh bu atlarını (atları) âdemde ve benâťiden her kim bu atları esmâ'ul-lâh ile kendüye ta'vîz (ta'vîz) edüp yazup bele götüirse ümm'üş-şıbyân şerrinden emîn ola ve ĥağrı evde bulunsa cem'i âfetlerden ve eskâzdan ve esĥâdan ve vesvâ-i şeytândan ve cin ve perîden ve dîv ve ifrîd ('ifrîd) şerrinden emîn ola. ammâ ol taşıyan âdemde ĥüsnî 'itîkât güzel olmalı ve bu âyet-i ĥerjimi dañı ta'vîz (ta'vîz) ede. ol âyet budur [Arapça âyet] andan süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı hele şimdiki ĥâlde sen benim zabtımdasın, ebedî seni şalıvermem tâ ki benim ile bir ĥavî muĥkem ĥasem etmeyince dedi. min ba'd aña ol 'ahde sen muĥâlifet etmeyesin dedi tâ ĥıyâmete degin dedi. andan şonra ümm'üş-şıbyân aytdı yâ nebî allâh seniñle bu 'ahdnâmeyi perkitdim. allâh te'âlânın ulu atlarıyla ĥasem etdim ki ol esmâlar ile ve bu on iki atları ve ol 'ahdnâmeyi her kim götüirse vallâh aña ben aña yakın olamayım (olamam) tâ ĥıyâmete degin ve şol eve dañı giremeyim (giremem) ve her kimde seniñ ĥâtemin ola ben aña yakın olamayım (olamam) yâ nebî allâh dedi. ve ol 'ahdnâme üzerine ĥasem eyledi ki esmâ budur dedi [Arapça metin]

(8) ve bu 'ahdnâmeyi yazup ĥıfz eyleye. ol ulu allâh ĥaĥkı ki seni ĥaĥ peyğamber verdi beñi âdemden ve benâť-ı ĥavvadan her kim götüirse ben aña yakın olamayım (olamam) ve dañı yer yüzünde ne ĥadar şeyâťin varsa hiç aña birinden ziyân degmiye, aña kimse yakın olmuya tâ ĥıyâmete degin. andan süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı yâ mel'un allâh te'âlâ zıkrlerinden dañı ziyâde eyle ki 'itîkâd muĥkem olup göñülleri tesellî bula dedi. ol dañı aytdı yâ nebî allâh [Arapça metin] andan süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı yâ mel'un allâh te'âlâ zıkrlerinden dañı ziyâde eyle ki göñüllerde 'itîkâd ziyâde olsun dedi ol dañı aytdı yâ nebî allâh [Arapça metin] andan şonra süleymân 'aleyhi's-selâm aytdı bir dañı ziyâde eyle göñüller mutma'in olsun ol dañı aytdı [Arapça metin]

(9) andan süleymān ‘aleyhi’s-selām aytdı yā mel’un bu seniñ ‘ahdnāmeñ ile ben dañi seniñ üzerine bir ‘azım kâsem kılayım ki ol ‘azım seniñ ‘ahdnāmeñ ile götüreler ol ‘azāyım budur [Arapça metin].

### Risalenin İlk Sayfası



# TÜRKÇE VE RUSÇADA ÖLÜM VE HASTALIK TEMALİ BEDDUALAR: KÜLTÜRDİLBİLİMSEL BİR KARŞILAŞTIRMA\*

## Death and Disease Themed Curses in Turkish and Russian: A Comparison from the Perspective of Cultural Linguistics

Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK\*\*

Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ\*\*\*

### ÖZ

Maddi ya da manevi zarara uğramaya, hastalık, ölüm, felaket gibi kötü olaylar yaşamaya yönelik olumsuz temennileri dile getiren beddualar; toplumların bilincindeki ortak korkularına, kaygılarına, kabul görme-ye değerlerine, acı, üzüntü, yoksunluk algılarına ve bunların sosyolojik kaynaklarına dair de bilgiler içerir. Muhatabına yönelik bir tepki, tavır ve tutum içerdiği, lanetleme davranışını gerçekleştirdiği için aynı zamanda birer söylem olan bu kalıp sözler; ortak bir kültürel belleğe dayanmaları sebebiyle milletlerin dünyayı algılayış ve yaşayış biçimlerini, düşünüş ve davranış tarzlarını da yansıtır. Dolayısıyla bu söylemler, farklı toplumların geleneklerine ve ahlaki değerlerine; tarihi, mitolojik ve dini gerçekliklerine dair kodlar taşıdıkları için kültürel unsurların ve toplumsal belleğin dildeki yansımalarını inceleyen kültürdilbiliminin de araştırma konuları içine girmektedir. Kültürdilbilim çalışmalarında beddualar, bir milletin kültürel konsept ve değerlerini çözümlemek; bunların nasıl dile geldiğini belirlemek amacıyla incelendiği gibi çeşitli kültürlerdeki benzerlik ve farklılıkları değerlendirme amacıyla da karşılaştırmalı olarak ele alınır. Ölüm ve hastalık temalı Türkçe ve Rusça bedduaların kültürdilbilimsel yönden karşılaştırıldığı bu çalışmada, bedduadaki içeriğin hangi göstergeler ve olgularla dile getirildiğini değerlendirmek, kültürel kavram ve olgulardaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çeşitli kaynaklardan yararlanılarak ölüm ve hastalık temalı Türkçe ve Rusça beddualar derlenmiş; elde edilen veriler, edimsel ve kavramsal içeriklerine (ölüm, hastalık, bedensel eziyet ve acı, ölüm ya da hastalığın gerçekleşme zamanı, biçimi, koşulları vb.) göre sınıflandırılmıştır. Her bir içerikteki Türkçe 69, Rusça 58 beddua; kültürel kavramlar ve kodlar yönünden karşılaştırmalı değerlendirilmiştir. Türkçe ve Rusçadaki ölüm ve hastalık temalı bedduaların karşılaştırılması sonucunda, her iki dildeki lanetlemelerde ortak kültürel motifler bulunduğu, fakat hem nicelik hem de vurgulanan içerik açısından bedduaların bazı farklılıklar da taşıdığı tespit edilmiştir. Benzer temaların dile gelme-sinde dahi inançlara, geleneklere, toplumsal tecrübe ve değerlere bağlı olarak farklı göstergelere ve metaforik ifadelere başvurulduğu görülmüştür. Türkçe beddualar, edimsel işlevler yönünden daha ayrıntılı kültürel kodları vurgulamakta; özellikle ölüm teması içeren beddualar, cenaze ve yas ritüellerine, ölüm zamanına, ölen kişiye ve ölüm sonrasına yüklenen kültürel anlamlar açısından Rusça beddualara kıyasla çeşitlilik arz etmektedir. Hastalık temalı beddualar; sağlığa dair evrensel korku ve kaygıları, her iki toplumun belleğindeki salgın ve hastalıklara yönelik tecrübeleri yansıtmakla birlikte bu konudaki lanetleme, farklı kültürel göstergelerle de ifade bulabilmektedir. Ölüm, ölümün gerçekleşme koşulları ve biçimi, ölüm sonrası yaşananlar, hastalık ve bedensel acı gibi durumlara yönelik lanetlemelerin, Türkçe beddualarda İslamiyet'in etkisiyle özellikle Allah ve ahiret inancı bağlamında şekillenmesi dikkat çekmektedir. Rusça beddualarda ise Hristiyanlık inancının yanı sıra pagan geleneklerinin, mitolojik karakterlerin ve hayvanlara karşı duyulan korkunun yansımaları görülmektedir.

### Anahtar Kelimeler

Kültürdilbilim, Türkçe ve Rusça beddualar, söylemler, kalıp sözler, kültürel göstergeler.

### ABSTRACT

Curses which express negative wishes such as material or moral harm, disease, death and disasters contain information about the common fears, worries, unaccepted values, pain, sadness, perception of poverty and their sociological roots in the consciousness of societies. Since these formulaic expressions which are speech acts as well as they involve a reaction, attitude and behavior towards their respondent, realize the act of cursing and are based on a common cultural memory, they reflect how nations perceive the world and how they

\* Geliş tarihi: 20 Şubat 2021 - Kabul tarihi: 01 Eylül 2021

Çolak, Gülcan; Öksüz, Gamze. "Türkçe ve Rusçada Ölüm ve Hastalık Temalı Beddualar: Kültürdilbilimsel Bir Karşılaştırma" *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 126-139

\*\* Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara/Türkiye, gulcancolak@gazi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8453-1727.

\*\*\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye, gamze.oksuz@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5573-8075.



live, think and behave as well. Therefore, since these speech acts carry codes about different societies' traditions and moral values, historical, mythological and religious realities, they are among the study areas of cultural linguistics which deals with the reflections of cultural aspects and social memory on language. The curses which are treated in cultural linguistics studies are studied with the purpose of analyzing a nation's cultural concepts and values and how these are expressed, as well as being studies comparatively to evaluate the similarities and differences in various cultures. This study, in which death and disease themed curses in Turkish and Russian are compared in terms of cultural linguistics, aims at evaluating through which signs and facts the content of the curses are expressed and setting forth the similarities and differences in cultural concepts and phenomena. In line with this aim, Turkish and Russian curses with themes of death and disease were compiled making use of various sources and the obtained data were classified according to their performative and conceptual content (death, disease, physical anguish and pain, time of death or disease, its characteristics, conditions, etc.). 69 Turkish and 58 Russian curses in each content were evaluated in a comparative manner in terms of cultural concepts and codes. As a result of the comparison of Turkish and Russian curses with the themes of death and disease, it was determined that there are common cultural patterns in the curses in both languages but the curses have certain differences as well in terms of both quantity and the emphasized content. It was seen that different signs and metaphorical expressions are made use of based on beliefs, traditions, social experiences and values even in the expression of similar themes. Turkish curses emphasize more detailed cultural codes in terms of performative functions and in particular curses with the theme of death contain more variety compared to Russian curses due to the cultural meanings attributed to funerals and grief rituals, time of death, the deceased person and what happens after death. The curses with the theme of disease reflect the universal common fears and worries related to health and experiences in the memory of both cultures about epidemics and diseases, however the act of cursing with such themes can also be expressed through different cultural signs. It is noteworthy that curses about death, under which conditions and how death takes place, what happens after death, diseases and physical pain are shaped in the context of in particular Allah or belief in afterlife with the influence of Islam in Turkish curses. It was seen that besides the Christian belief, the reflections of pagan traditions and the fear of mythological characters and animals are also evident in Russian curses.

#### Keywords

Cultural linguistics, Turkish and Russian curses, speech acts, formulaic expressions, cultural signs.

#### Giriş

Lanet, bela, gazap ifade eden beddualar; kendisi ya da ailesi adaletsizliğe ve zarara uğrayan kişinin gösterdiği bir tepki, isyan ve öfke duygularıyla bir çare arayışı olmakla (Elçin 1986: 662–663) birlikte beddua etmek, hem kültürel hem de dinî açıdan uygun görülmez. Hatta bedduayla dile gelen lanetin dönüp dolaşıp kişinin kendi başına gelmesi gibi bir düşünce de mevcuttur. Kültürel ve dinî bağlamda beddua etmekten kaçınılmasına rağmen haksızlığa ve zulme uğrayan; bu yüzden acı çeken ve kendini çaresiz hisseden insan, doğal olarak adalet sağlanmasını ve muhatabın cezalandırılmasını talep eder. Cezanın hukuki yollarla verilemediği ya da mağdurun içindeki intikam hissini tatmin edemediği durumlarda; öfke ve nefreti sağaltma aracı olarak kişi beddua edebilir. Acıya maruz kalan kişi, karşı tarafı lanetlemekle birlikte sözler yoluyla hasmının başına çeşitli bela, sıkıntı ve hastalık da gönderir. Çünkü Scott'un (1995: 74) vurguladığı gibi beddua, bir intikam görüşünü cisimleştiren, dile getirmekle arzu edilen gerçekleşeceğine duyulan derin bir inançtır. Bu yüzden birçok toplumda, ilahi ya da mitolojik varlıklara ve sözün büyüsel gücüne duyulan inanç, *ahın yerde kalmayacağına* dair güçlü beklentilere sebep olur. Dolayısıyla beddualar, söylendikleri anda hem çeşitli duyguları dile getirir hem de sözeylem olarak bir davranışı gerçekleştirir.

Söz edimi kuramı<sup>1</sup> çerçevesinde, sözeylemleri beş başlık altında inceleyen Austin (2009: 70); beddua etmeyi *davranış-belirticiler*<sup>2</sup> (behabitives) içinde değerlendirmektedir. Başka birinin davranışına ya da kişinin başına gelenlere karşı tepki göstermeyi, tutum takınmayı, bu tepki ve tutumu ifade etmeyi içeren *davranış-belirticiler*; hem

duyguların ne olduğunu betimler hem de bunları dışa vurur. Sözlü kültür ürünleri olması dolayısıyla toplumsal zihniyeti de betimleyen ve yansıtan bu sözeylemler; toplumların dünya algısını ve görüşünü, gelenek ve inançlarını, düşünce ve davranış biçimlerini kodlayan bilgiler taşıdığı için kültürdilbiliminin de araştırma konuları içindedir.

### 1. Kültürdilbilim

Toplumsal belleğin ve değerlerin dildeki yansımalarını, dil-kültür ilişkisini inceleyen, kültürdilbilimsel sözlüklerin oluşturulmasını amaçlayan *kültürdilbilim*; 20. yüzyıl sonlarına doğru dilbilim, kültürbilim, budunbilim ve ruhdilbilim gibi alanların kesişme noktasında oluşmaya başlamıştır. Dilsel veriler üzerinden kültürel kodları çözümleyen ve yorumlayan kültürdilbilim; özellikle Rusya'da ayrı bir alan olarak yer edinmiştir.<sup>3</sup>

Maslova (2001: 36-37) kültürdilbilimin çalışma alanında, karşılığı olmayan dil birimleri ve boşluklar; dile yansıyan arketipler, inançlar ve ritüeller; atasözleri ve deyimler; klişeler ve semboller; eğretilmeler ve dil imgeleri gibi unsurların yer aldığını belirtmektedir.

Dillerin sözvarlığındaki kültürel birimleri ele alan; dilsel veriler üzerinden toplumların algılayış ve anlayış biçimlerini, dünya görüşünü, millî mantalite özelliklerini ve bunların etkileşimini ortaya çıkarmayı hedefleyen kültürdilbilim çalışmaları, Rusya'da dört yaklaşım çerçevesinde gelişme göstermiştir:

1) Artzamanlı yöntemle farklı dönemlere ait kültür değişmezlerini betimleyen *Yuri Sergeyeviç Stepanov'un ekolü*,

2) Farklı dönem ve halklara ait metinlerden hareketle kültürel olguları ve evrensel kültür terimlerini inceleyen; kültür konseptlerinin betimlenmesini ve kavramsal yönlerinin belirlenmesini amaçlayan *Nina Davidovna Arutyunova'nın ekolü*,

3) Deyimlerin kültürdilbilimsel analizini yapan, kültürün deyimlerdeki yansımalarını çözümlenmeye odaklanan *Veronika Nikolayevna Teliya'nın ekolü*,

4) Karşılığı olmayan dil birimlerini inceleyen *Vladimir Vasilyeviç Vorobyev ve Viktor Mihayloviç Şaklein'in ekolü* (Maslova 2001: 23-24; Kozan 2014: 7).

Toplumlara özgü kültürel kavramların ve sözvarlığının incelenmesinin yanı sıra konseptlerdeki benzerlik ve farklılıkların karşılaştırılması da kültürdilbilimin araştırma alanına girmektedir. Karşılaştırmalı analiz yöntemi; etnik kültürün bileşenlerini ortaya çıkarmaya, özgül öğelerini<sup>4</sup> saptamaya ve bilişsel konseptler arasındaki farklılıkları sunmaya yardımcı olur.

Her bir kültürde farklı toplumların benimsediği ortak değerler var olabildiği gibi sadece belli bir millete özgü bileşenler de mevcuttur. Ayrıca insan psikolojisinin ortak algıları, dillerin semantik yapılarında farklı düzeylerde oluşabilmekte ve farklı şekillerde ifade edilebilmektedir (Şaklein 2000: 87). Başka bir dilde eş değeri olmayan ve başka bir dile çevrilemeyen sözlere *özsözcük* denmektedir (Alimjanova 2016: 151-152). Bu kavram için *özolgu*, *egzotik sözcük*, *etnokültürel sözcük* gibi terimler de kullanılır. Toplumsal ve kültürel olaylar, kurumlar, gelenek ve görenekler, çeşitli nesnelere ve yemekler, coğrafi yerler; tarih, sanat, bilim, spor alanındaki önemli kişi, eser, kahraman ya da olay isimleri bu sınıfa dâhil edilebilir (Mosiyenko 2014: 89). Dolayısıyla her bir dilin ait olduğu kültür ve kültürel kodların ifade yolları aynı olmadığı için gerek sözvarlığı gerek sözlere yüklenen yan anlamlar farklılık gösterebilmektedir.

Beddualar toplumların kültürel belleğinin ve gerçekliğinin işaretlerini taşır. Dolayısıyla bedduaların kültürel kodlar yönünden çözümlenmesi; etnik bilincin ve zihniyetin, toplumların algılamaya ve anlamlandırma biçimlerinin, tarihsel ve sosyal tecrübelerinin anlaşılmasında ve bu niteliklerin diğer kültürlerle karşılaştırılarak yorumlanmasında önem arz etmektedir.

## 2. Türkçe ve Rusça Bedduaların Kültürdilbilimsel Yönden İncelenmesi

Beddualar; söyleniş sebeplerine, yaşanan olaylara ve bunların şartlarına göre değişmekle birlikte ölüm, hastalık, bela, felaket, inanç, evlilik ve zürriyet gibi temalar yönünden çeşitlilik arz etmektedir (Kaya 2001: 23-27). Bu çalışmada konu sınırlandırılmasına gidilmiş, ölüm ve hastalık temalı beddualar seçilmiştir. Türkçe ve Rusça beddualar; karşılaştırmalı kültürdilbilim bağlamında ve Arutyunova'nın ekolü<sup>5</sup> çerçevesinde, hem sözlerin odaklandığı içerik hem de içeriğin ifadesinde kullanılan kültürel göstergeler ve kavramlar yönünden değerlendirilmiştir.

### 2.1. Amaç

Ölüm ve hastalık temalı bedduaların kültürdilbilimsel karşılaştırması yapılırken beddua konseptinin Türkçe ve Rusçadaki içerik odaklarını belirlemek, içeriğin hangi kültürel göstergeler ve olgularla dile getirildiğini değerlendirmek, kavram ve olgulardaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak amaçlanmıştır.

### 2.2. Yöntem

Türkçe ve Rusça bedduaları içeren çeşitli kaynaklar taranmış, ölüm ve hastalık temalı beddualar seçilmiş ve elde edilen veriler; edimsel ve kavramsal içeriklerine göre sınıflandırılmıştır. Her bir alt başlıktaki beddualar, kültürel kavramlar ve kodlar yönünden karşılaştırılarak bedduaların kültürdilbilimsel çözümlemesi yapılmıştır.

#### 2.2.1. Verilerin oluşturulması

1) Türkiye'nin farklı bölgelerinde kullanılan dua ve beddualara dair çok sayıda araştırma bulunmaktadır. Keskin'in (2018: 18) tespitlerine göre Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden derlenen kargış metni 25 binden fazladır. Bu çalışmada Akalın (1990), Ersoylu (2012), Erol (2007) ve Gökdayı'nın (2011) çalışmalarından yararlanılmış; farklı araştırmalarda ortaklık göstermesi, yaygınlıkları, kültürel olgu ve göstergeleri yansıması gibi değişkenler bağlamında ölüm ve hastalık temalı 69 Türkçe beddua veri olarak seçilmiştir.

Rusçada ise beddualar üzerine yapılan çalışmalar dağınıktır, müstakil bir çalışmada toplanmamıştır ve ağırlıklı olarak ağız çalışmaları çerçevesinde incelenmiştir. Bunlar çeşitli sözlüklerde, halk deyimleri ya da atasözleri derlemelerinde serpiştirilmiş vaziyettedir. Bunun yanı sıra saptanan bedduaların sayıca çokluğu, yapısal ve semantik varyantların çeşitliliğini betimlemeye olanak sağlamaktadır (Berezoviç vd. 2017a: 10). Bu çalışmada ele alınan bedduaların çoğunluğu, bölgesel nitelikte olup günümüzde standart Rusçada yaygın olarak kullanılmamaktadır. Rusça bedduaların derlenmesinde Maksimilian Romanoviç Fasmer'in (2009) hazırladığı etimoloji sözlüğünden, Vladimir İvanoviç Dal'in (1993) Rus Dili Sözlüğü'nden ve Fedot Petroviç Filin'in editörlüğünü yaptığı Rus Halk Ağzı Sözlüğü'nden (1960-1980) yararlanılmış; 58 beddua veri olarak değerlendirilmiştir.

2) Çeşitli kaynaklardan derlenen beddualar; semantik, morfolojik, sentaktik ya da sözvarlığı yönünden birbirine çok yakın yapı arz etmeleri durumunda -verilerin özlü olması açısından- birleştirilmiştir. Mesela diğer unsurları aynı olduğu hâlde yüklemi *olasıca, olası, ola* gibi farklı kiplerde çekimlenen beddualar; "Kör kötürüm olası" örneğindeki gibi tek bir yapıya indirgenmiştir. Aynı yöntem Rusça bedduaların düzenlenmesinde de kullanılmıştır.

3) Yakın anlamlı sözlerle kurulmuş ve aynı kültürel koda ya da anlamsal içeriğe dayanan farklı beddualar, ayrı ayrı değerlendirilmemiştir. Aynı içerikteki beddualar, tek bir yapıda birleştirilmiş; "Zebaniler elinden kurtulamayasın (etrafını bürüsün / topuz vursun)" ya da *Gad (zmej) tebya pokusay* "Sürüngenler (yılan) ısırısın" örneklerinde

olduğu gibi benzer işlevi vurgulayan eylemler ve yakın anlamlı sözler, parantez içinde belirtilmiştir.

### 3. Bulgular ve Tartışma

Ölüm ve hastalığın yaşanma biçimi, koşulları ve nedenleri değişebildiği için bu bölümde lanetlemenin içeriği ve hedefleri dikkate alınarak alt başlıklar oluşturulmuştur.

#### 3.1. Ölüm Temalı Beddualar

Türkçe ve Rusça beddualarda ölüm, ortak bir tema olmakla birlikte lanetlemenin ifade biçimi, metaforik anlatımı ve göstergeleri; inançlar, cenaze ritüelleri, ölüm ve sonrasına yüklenen anlamlar ve kültürel geçmiş bağlamında farklılık gösterebilmektedir.

##### 3.1.1. Ölümün Doğrudan Anlatımı

Türkçe	Rusça
Gebersin (zıbarsın). Canın çıksın. Allah senin canını alsın.	<i>Ştob tı (on) sdoh</i> “Geber(sın).” <i>Ştob tebya perun zabil (ubil)</i> “Perun öldürsün seni.” <i>Zelyony (neçistaya sila) te ubey</i> “Şeytani yaratık (kötü ruhlar) canını alsın.”

**Tablo 1.** Ölümü doğrudan anlatan beddualar

Tablo 1’de görüldüğü üzere Türkçe ve Rusça beddualarda ölme eylemi, mağdurun öfkesini yansıtacak şekilde *geber-*, *zıbar-* gibi kötü adlandırmalarla ifade edilmektedir. Kişinin canını alacak varlık olarak Türkçede -İslami inancın etkisiyle- *Allah*; Rusçada ise -Hristiyanlık öncesine ait pagan anlayışının etkisiyle- mitolojik bir varlık olan *Perun*<sup>6</sup> ve *şeytani yaratıklar* (kötü ruhlar) anılmaktadır.<sup>7</sup> Berezoviç ve Surikova’nın (2020b: 7) belirttiği üzere Rusça beddualarda, şeytani varlıkların adları fazla çeşitlilik göstermez; daha çok en tehlikeli demonik ve mitolojik varlık adlarına vurgu yapılır.

##### 3.1.2. Ölümün Dolaylı Anlatımı

Türkçe	Rusça
Teneşir paklasın. Kara topraklara giresin. Kefenin biçilsin. Çenen bağlansın. Helvanı yeriz inşallah. Soykan kalksın (verilsin). Adın başkasına konula. Azrail’in demir pençesine rast gelesin. Kara haberlerin gelsin. Ocağına (bacana) baykuş tünesin.	<i>Ştob yemu grob iz sırova lesa sdelali</i> “Tabutu yaş keresteden yapılsın.” <i>Ponesi tebya savan</i> “Kefen götürsün seni.” <i>Dovestis’ do neta (doiti do predela, do polnogo işçeznoveniya)</i> “Kayıplara karışsın. Yok olsun. Sona yaklaşsın.” <i>Provalis’ bı tı skvoz’ zemlyu</i> “Yerin dibine giresin.”

**Tablo 2.** Ölümü dolaylı anlatan beddualar

Tablo 2’de görüldüğü gibi ölümü dolaylı anlatan Türkçe beddualar, Rusça beddualara oranla fazladır. Aynı zamanda muhatabın ölmesine yönelik temenni; ölünün yıkanması, kefene sarılması, çenesinin bağlanması, tabuta konulması, gömülmesi, ardından helva kavrulması, giysilerinin dağıtılması gibi cenaze ve yas ritüellerine atıflar yoluyla zengin bir şekilde ifade bulmaktadır. Rusça beddualara yansıyan ritüeller ise kefene sarılmak ve tabuta konulmaktan ibarettir.

Türkçe beddualarda Azrail’in adı zikredilerek, *kara haberleri gel-*, *kara toprağa gir-* gibi deyimlere başvurulur; Rusça beddualarda da *kayıplara karış-*, *yok ol-*, *yerin dibine gir-* ifadelerine yer verilerek ölüm kavramı vurgulanmaktadır. Rusça beddualardaki zamansal ve uzamsal formülleri gruplandıran Berezoviç ve Surikova’nın (2017b: 139) vurguladığı gibi Rusya’nın bazı bölgelerinde, lanet okuyan kişi, muhatabını genel-

de kendisinden uzak mekânlara, lanetli olduğu varsayılan *yerin dibine* ya da tamamen kaybolacağı yerlere gönderme eğilimindedir.

Türkçede *tenesir*, *soyka*<sup>8</sup> gibi kültürel göstergeler; çocuklara vefat etmiş kişilerin adını koyma, ölünün ardından helva dağıtma, cenazenin çenesini bağlama<sup>9</sup> gibi kültürel olgular, baykuşa yüklenen anlamlar;<sup>10</sup> bedduaların şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

Ruşça beddualara gerek cenaze ritüelleri gerek kültürel göstergeler daha az yansımakla birlikte *yaş kereste* ifadesi, tabuta yönelik kültürel bir olguyu işaret etmesi açısından dikkat çekmektedir. Tabut; Rus halk inancında ölen kişinin son evi, ruhların dinlenme yeri olarak kabul edildiği için itina ile hazırlanır; içeriden yumuşak bir örtüyle kaplanır, dibine huş ağacı yaprakları ya da saman döşenir (Madlevskaya 2005: 237), kuru ve sıcak tutulmaya çalışılır. Bu nedenle kimse, nemli ve ıslak bir tabutla gömülme-i istemez.

### 3.1.3. Ölümün Gerçekleşme Zamanı, Biçimi ve Koşulları

Bu başlık altındaki beddualar; ölme eylemine yüklenen “yaş, ölme biçimi, ölüm koşulları ve sonrası, ölen kişi” gibi anlamlar bağlamında değerlendirilmiştir.

#### Genç Yaşta ve Tez Ölüm

Türkçe	Ruşça
Gençliğine (dünyaya) doymayasın. Gelinliğin kefenin olsun (üstüne atılsın). Bıyığın terlemesin (tellenmesin). Dağ iken devrilesin, yiğit ölesin. Ölüm atlı olsun (gelsin), sen yaya kalasın. Allah tez vakitte (saatte) canını alsın. Kefenin tez biçilsin.	<i>Odnočasni tebya</i> “Tez zamanda yok olasın.”

**Tablo 3.** Genç yaşta ve tez ölüm temalı beddualar

Tablo 3’te belirtildiği gibi Türkçe beddualarda genç yaşta ya da hemen ölme, lanetleme edimi bağlamında vurgulanan bir durumken incelenen eserlerde sadece bir Rusça bedduaya rastlanmıştır. Türkçe beddualarda *gençliğine doyma-*, *bıyığı terleme-*, *dağ iken devril-* deyimleri genç yaşta ölmeye; *kefenin tez biçilmesi*, *ölümün atlı gelmesi* gibi ifadeler de kişinin en erken zamanda ölmesine vurgu yapmaktadır.

*Allah sıralı ölüm versin* duasından da anlaşıldığı üzere toplumsal psikoloji ve mantık; ölümü hayat döngüsünün en sonuna, yaşlılığa uygun görür ve genç yaşta yok olmayı, bu sürece aykırı bulduğu gibi kabul etmekte de zorlanır. Bu toplumsal duyarlılık, Türkçe beddualara hem kültürel olgular hem de deyimler yoluyla yansımaktadır.

Türkçe “Gelinliğin kefenin olsun” bedduasında, genç yaşta vefat eden kızların tabutunun üstüne gelinlik örtme geleneğine vurgu yapılması, kültürel bir olgu olarak ayrıca dikkat çekmektedir.

#### İnsanlar Tarafından Öldürülme

*Allah ölümün de hayırlısını versin* duasında dile geldiği gibi kişinin nasıl can verdiği de ölümün anlamlandırılmasında önem taşımaktadır. Acısız ve huzurlu bir şekilde, eceliyle ölmek; ölümün idealize edilmiş biçimidir. Bazı beddualarda bu idealize ölümün tam tersi vurgulanarak muhatabın ölüm biçimine vahşet, acı ve sefillik katılabilmektedir.

Türkçe	Ruşça
Darağacında can veresin. Kör (yağlı) kurşunlara gelesin. Çengele gelesin (takılasın). Kafan kesile (kopsun).	<i>Ştob ti sgorel na osinovom dereve</i> “Kavak ağacında yanasın.” <i>Ştob tebya povesili na suhoy osine</i> “Kuru kavak ağacına asılasın.”

	<p><i>Rasstrel tebya rasstrel'yay</i> “Kurşunla vurulasın.”</p> <p><i>Rasproyakri (kogo) v duşu</i> “Çapa / çengel takılsın canına.”</p> <p><i>Ştob tebe glotku zaklalo</i> “Gırtlığın / boğazın parçalansın.”</p>
--	--

**Tablo 4.** Öldürülme temalı beddualar

Tablo 4’te görüleceği üzere her iki dildeki beddualarda da muhatabın kurşunlanarak, çengelde asılarak, kafası / boğazı kesilerek öldürülmesi vurgusu yer almaktadır.

Türkçede *kör kurşun* ifadesiyle ölüm; kazaya bırakılmış, bir nevi hasmı öldürecek kişi de kasıtlı ölümden muaf tutulmuştur. Hem Türkçe hem Rusça beddualarda yer alan çengele takılarak, boğazı kesilerek ya da ipele asılarak idam edilmek ise muhatabın toplumca cezalandırılması, dolayısıyla kitlesel bir öfke ve nefretin nesnesi olması, ölümünün de ibretlik bir şekilde seyredilmesi yönünde bir temenniye yansıtılmaktadır. Böylelikle mağdurun intikamı, bir nevi toplumun intikam ve cezalandırmasına dönüştürmektedir. Ayrıca bu beddualar, her iki milletin tarihinde bu tür idam ritüellerinin bulunduğunu işaret etmektedir.

Tablo 4’teki Rusça beddualarda *kavak ağacı*, etnik bir motif olarak dikkat çekmektedir. Rus halk inancında kavak ağacı, lanetli kabul edilir. Hz. İsa’nın çarmıhının, hatta çarmıha çakılan çivilerin bile kavak ağacından yapıldığına inanılır. Hastalık ve lanet getireceğine inanıldığı için evlerin çevresine kavak dikilmez. Halk inanışına göre cadılar, öldükten sonra kavak ağacı odunuyla yakılır. Böylece cadıların ruhunun insanlara zarar veremeyeceğine inanılır (Petruhin vd. 1995: 292-294; Levkiyevskaya 2000: 148-149). Dolayısıyla beddua edilenin kavak ağacında yanması temennisi, onun bir nevi cadı, lanetli bir varlık olduğu bilgisini de ima etmektedir.

#### Hayvanların Öldürmesi ya da Zarar Vermesi

Türkçe	Rusça
Elini kör yılan soksun.	<p><i>Gad (zmey) tebya pokusay</i> “Sürüngenler (yılan) ısırısın.”</p> <p><i>Volk tebya rej’</i> “Kurt seni parçalasın.”</p> <p><i>Pyos tebya zadavi</i> “Köpek seni boğsun (çiğnesin).”</p> <p><i>Terzay yeyo yastreb</i> “Şahin onu parçalasın.”</p> <p><i>Lyaguşka zaklyuy</i> “Kurbağa gagasın.”<sup>11</sup></p> <p><i>Zakaribay yego koşki</i> “Kediler onu tırmalsın.”</p> <p><i>Syeş’ tebya klopi</i> “Tahtakuruları yesin seni.”</p> <p><i>Voş’ syeş’</i> “Bit yesin bitirsin.”</p> <p><i>Yeş’ yego muhi s komarami</i> “Sineklerle sivrisinekler onu yesin.”</p>

**Tablo 5.** Hayvanlar tarafından öldürülme ya da zarar görme temalı beddualar

Beddua edilen kişinin hayvanlar tarafından öldürülmesi ya da eziyet görmesine yönelik beddualara, Rusçada daha fazla rastlanmaktadır.<sup>12</sup> Bu durum, pagan dönemi inançlarıyla alakalıdır. Slav mitolojisinde ana kült, doğanın kendisidir. İnsanın yaşam fonksiyonları, bu kültün sınırları içinde gelişmiş ve Rus kültüründe insan-doğa ilişkisi ayrı bir boyuta taşınmıştır. Topbaşoğlu da (2012: 125) hayvan temalı bedduaların Rusçada önemli bir yer tutmasını, Hristiyanlık öncesi ilkel dönemlerden kalma psikolojinin etkisine bağlar.

Her iki kültürde de *yılana* zarar, kötülük anlamı yüklense de Slav mitolojisi, Rusça beddualarda *kurt*, *köpek*, *şahin*, *kedi*, *yılan* gibi çeşitli hayvanların daha fazla vurgulanmasında etkili olmuştur. Yine Rusça beddualardaki *tahtakurusu*, *bit*, *kurbağa*, *sivrisinek*

ve *sinek*, öldürücü hayvanlar gibi görünmese de muhatabın söz konusu hayvanları bile yok edecek gücü olmamasını; acizlik, sefillik ve pislik içinde kalmasını ima etmektedir.

#### Issız Yerde ve Kimsesiz Ölme

Türkçe	Rusça
Kefen nasip olmasın. Bağırsağın kuşlara yem olsun. Kurtlara kuşlara (ite köpeğe) yem olasın.	<i>Ştob yemu ni groba, ni savana</i> “Ne tabutu olsun ne de kefeni.” <i>Ni dna tebe ni pokriški</i> “Ne altında tabanın olsun ne de üstünde çatın.”

**Tablo 6.** Issız yerde ve kimsesiz ölme temalı beddualar

Tablo 6’da “kefensiz ya da tabutsuz ölme” konseptinin hem Türkçe hem Rusça beddualara yansımış olduğu, her iki kültürde de cenaze ritüellerine uygun olarak kefenlenip defnedilmeye değer atfedildiği görülmektedir.

Türkçe beddualarda ölen kişinin hayvanlara yem olması isteği, ıssız ve yabancı yerlerde ölmeyi ifade ettiği gibi cenazenin ortada kalıp çürümmesine dair de bir lanetleme içermektedir. Bu durum, Türk kültüründe cenazeye sahip çıkacak kimselerin ve mezar yerinin belli olmasına bir değer atfedildiğini işaret etmektedir.

Tablo 6’daki Rusça “Ne altında tabanın olsun ne de üstünde çatın” bedduası, cenaze ritüellerinin uygulanmadığı koşullarda ölmeyi vurgulamakla birlikte -tabutun ölen kişinin evi sayılması dolayısıyla- ruhun öldükten sonra da huzur bulamamasına yönelik bir lanetleme olarak yorumlanabilir. Ayrıca Ruslarda pagan döneminden kalma inanç sistemine göre intihar ederek, aşırı içki içerek ya da ormanda kaybolarak ölenlerin ruhlarını toprağın kabul etmeyeceğine inanılır; bu kişiler, mezara gömülmek yerine cenazelerine kavak dalından kazıklar batırılarak bataklıklara ya da ücra köşelere bırakılır (Petruhin vd. 1995: 187). Bu yüzden beddualarda muhatabın tabutsuz gömülmesi dilenir.

#### 3.1.4. Ölüm Sonrası

Beddualarla dile gelen kötü temenni, bazen dünya hayatının da ötesini kapsar. Dinî inanç bağlamında öteki dünyanın sonsuz olması ve daha ağır ilahi cezaları barındırması sebebiyle mağdur kişi, muhatabını yaptırımların en eziyetli ve şiddetlisiyle lanetleyebilmektedir.

	Türkçe	Rusça
<b>Ahret öncesi</b>	Ağzın (dilini) salavata dönemeye. İmansız (Kur’ansız) gidesin.	
<b>Dünya ve ahiret arası</b>	Kabir azapları çekesin. Mezarda rahat yatamayasın.	
<b>Ahret hayatı</b>	Cennet yüzü görmeyesin. Cehennemde cayır cayır yanasın. Defterin soldan verilsin. Cehennem dibine giresin (gidesin). Ahirette rahat yüzü görme. Zebaniler elinden kurtulamayasın (etrafını bürüsün / topuz vursun).	<i>Gori (yasnum) ognynom</i> “(Kızgın) ateşlerde yanasın.” <i>Ştob yemu na tom svete ikalos’</i> “Öbür dünyada hiçkırık tutasın.” <i>Ştob tebe i na tom svete bez pristani pristavat’</i> “Öbür dünyada sığınacak yer bulamayasın.” <i>İdi k çyortu</i> “Şeytana git.” <i>Ştob tebe çerti vse peçyonki poviyeli</i> “İç organlarını şeytanlar yesin.”

**Tablo 7.** Ölüm sonrasına yönelik beddualar

Tablo 7’de görüldüğü üzere ölüm sonrasına yönelik lanetlemeler, Türkçede daha fazla bulunmakla birlikte İslamiyet’le ilgili kültürel kodlar da bu içerikteki beddualarda önemli bir yer tutmaktadır. İslam inancında son nefesten önce salavat getirebilmenin imanlı ölme olarak anlamlandırılması ve bu duruma atfedilen önem; “ağzın dilin salava-

ta dönmemesi, imansız gidilmesi” gibi temennilerle beddualara yansımıştır. Hem imansız ölmenin vurgulanması hem de “kabir azapları çekilmesi, mezarda rahat yatılmaması” gibi dinsel kodlar yoluyla kişinin cehenneme gitmesine yönelik temenni dile gelmektedir.

Türkçe beddualarda, “cennet yüzü görmemeye, cehennemde yanmaya” dair temenniler; muhatabın cehenneme gitmesini doğrudan belirttiği gibi bu içerikteki lanetlemeler, *amel defteri*, *Zebani* gibi İslami kodlara atıfla da ifade edilmektedir. İslam inancına göre kişilerin her eylemi, amel defterine kaydedilmektedir ve kıyametten sonra bu defter, sahibine verilecektir. Amel defterinin sol taraftan verilmesi, kişinin günahlarının fazla olduğu, kendisini cehennem azabının beklediği anlamına gelmektedir.

Rusça beddualarda ise muhatabın “ateşlerde yanması, öbür dünyada sığınacak yer bulamaması, şeytana gitmesi, iç organlarını şeytanların yemesi” gibi temennilerle cehennem vurgusu yapılmakta; “öteki dünyada hıçkırık tutması” ifadesi de dikkat çekmektedir. Rus kültürünün kadim dönemlerinde hastalıkların, nöbet ve krizlerin hıçkırıkla başladığına inanılır (Juravel’ 2018: 55). Hıçkırığın hastalık, eziyet ve acı belirtisi kabul edilmesi nedeniyle kişinin öteki dünyada bile huzur bulamaması ima edilmektedir.

### 3.1.5. Akrabaların Ölümü

Türkçe	Rusça
Karalar bağlayasın. Anan baban bir kızıl tabutta gide. Evlat acıları çekersin inşallah. Soyuna kıran girsin.	<i>Ştobi tebe pusto bilo</i> “Kimsesiz (ıssız) kalasın.”

**Tablo 8.** Akrabaların ölümüne yönelik beddualar

Tablo 8’deki Rusça bedduada, muhatabın aile ve akrabalarının ölümü doğrudan dile getirilmese de kimsesiz ve yalnız kalmaya vurgu yapılarak aile ve akraba çevresinin yokluğu, belki de ölümleri ima edilmektedir. Türkçede ise *anne*, *baba*, *evlat*, hatta *soya* uzanan bir lanetlemenin zikredilmesi; akrabalık ilişkilerine yüklenen anlam açısından dikkat çekmektedir.

Türkçe beddualarda, bir yas tutma ritüeli olan siyahlar giyinmeye imada bulunan *karalar bağla-* deyiimi ile muhatabın sevdiği kişileri kaybederek büyük acılar çekmesi temenni edilmektedir. Ayrıca *anan baban bir kızıl tabutta gide* bedduasında *tabut* göstergesi ölüm kavramını yansıtırsa da *kızıl* renginin olumsuz çağrışımlarıyla ölme eylemine daha keskin anlamlar yüklenmiştir.

Yine Türkçede *evlat acısı* vurgusuyla kişi, en hassas noktadan lanetlenmekte; hatta *soyuna kıran girsin* sözüyle muhatabın tüm sülalesinin hastalanıp ölmesi dile gelmektedir.

### 3.2. Hastalık Temalı Beddualar

Bazı beddualarda öfke duyulan kişinin ölümü istense de -ölüm bazen bir kurtuluş da olabileceği için- muhatabın çektiği cefaya bedel olarak hastalık ve bedensel acı yaşaması, hatta bu eziyetin süreklilik arz etmesi de temenni edilen bir durum olabilmektedir. Çünkü “Allah az yatarsın, tez götürsün”, “Allah çektirmesin” gibi iyi dualarda da görüldüğü üzere ağrısız, acısız ve kısa sürede gerçekleşen bir ölüm; hastalık içinde kıvrınmaya göre daha tercih edilesi bir kurtuluştur.

#### 3.2.1. Genel Bedensel Acı ve Hastalık

Türkçe	Rusça
Bedenine kurt düşse. Damarların çekilsin kanın kurusun. Etlerin dökülsün.	<i>Zarazi tebya</i> “Hastalık bulaşsın.” <i>Ştob tebya tak sten’ suhoy suşil</i> “Kuruyup gölge <sup>13</sup> gibi olasın.”



<p>Bıçaklar altında kalasın. Yediğin, içtiğin ağzından burnundan gelsin. Şişip davul kesilesin. Acıdan kıvrım kıvrım kıvrılasın. Dokuz yorgan parçalasan ölmesin. İnleye inleye geberesin.</p>	<p><i>Yazvi ih v jilu</i> “Onların damarını acıt.” <i>Ştob tebya porvalo</i> “Kesilip biçilesin, yırtılasın.” <i>Ştob tebe na noje poterçat’</i> “Bıçak üstünde olasın.” <i>Ştobi te lopnulo</i> “Patlatsınlar / çatlatsınlar seni.” <i>Ştob tebya (yego, vas) popolam da v çerep’ya</i> “Çömlek gibi ikiye parçalanasın.” <i>Razduy yego goroy</i> “Dağ gibi şişesin.” <i>Kolot’ye tebya zakoli</i> “Her yerin iğneler batmış gibi acısın.” <i>Volosatik tebe v glotku</i> “Boğazına kıl kurdu kaçsın.” <i>Ştob tebe yoja rodit’ protiv şersti</i> “Kirpiyi ters doğurasın.”</p>
--	---

**Tablo 9.** Bedensel acı ve hastalık temalı beddualar

Tablo 9’da görüldüğü üzere bedensel acı ve hastalığa yakalanmaya dair beddualar, hem Türkçe hem Rusçada önemli bir yer tutmaktadır.

Türkçe beddualarındaki “bedenine kurt düşmek, etleri dökülmek” ifadeleri, muhatabın hastalık dolayısıyla vücudunun çürümesini vurgulamakta; kişinin sürekli bir eziyet ve çaresizliğe maruz kalmasını çarpıcı bir şekilde dile getirmektedir. Aynı şekilde sürünmeye dair lanetleme; “acıdan kıvrınmak, yediği içtiği ağzından burnundan gelmek, inleye inleye gebermek, dokuz yorgan parçalayıp ölmek<sup>14</sup>” gibi sözlerle ifade bulunmaktadır. Bu içerikteki beddualarda *dokuz* sayı adı, etnokültürel bir sözcük olarak ayrıca dikkat çekmektedir. “Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar” sözünde de görüldüğü üzere Türk kültüründe *dokuz* sayısı *-bir, üç, yedi, kırk* gibi çeşitli sembolik anlamlara sahiptir.

Sağlığın bozulmasına dair lanetleme; “damarların / bedeninin kuruması ya da acıması, bıçak altında / üstünde kesilip biçilme, dağ ya da davul gibi şişme” gibi ifadelerle hem Türkçe hem de Rusça beddualarda ortak bir şekilde ifade bulunmaktadır. Rusçada bu içerik, muhatabın “patlaması, çatlaması, ikiye ayrılması” gibi temennilerle ayrıca vurgulanmaktadır. Berezoviç ve Surikova’nın (2019: 113) belirttiği üzere hastalıkla ilgili Rusça beddualarda, kötü dilekte bulunan kişi için önemli olan unsur; sarf ettiği sözün etkisini ve muhataba vereceği zararın sonucunu, hastalığın gözle görülür semptomlarını hemen görmektir.

Rusça *boğazına kıl kurdu kaçsın* bedduasında, insanlara ve hayvanlara musallat olan; hastalık, iltihap, kaşıntı getirdiğine inanılan parazit türüne değinilmekte, dolayısıyla kişinin hastalık kapması ima edilmektedir. Ayrıca *kirpiyi ters doğurasın* şeklindeki lanetleme, kirpinin sırtındaki dikenlerin bıçak gibi kesici etkisine çağrışım yaparak muhatabın çekeceği acıyı pekiştirmektedir.

### 3.2.2. Bedenin Belirli Uzuvarından Kaynaklanan Acı ve Hastalık

Uzuvarlar	Türkçe	Rusça
<b>Dil, ağız, burun</b>	Ağzın dilin kurusun (kitlensin). Çenen tutulsun (kırılınsın). Dilin kopsun (çürüsün, tutulsun).	<i>Tipun tebe na yazık</i> “Dilinde yara çıksın.” <i>Ştob u tebya (u nego, u vas) yazık otsoh</i> “Dilin kurusun.” <i>Yazvi yego v nozdryu</i> “Burun deliğini acıt.”

<b>Göz, kulak</b>	Allah gözünü kör etsin. Gözün dizine aksın (kör olsun). Kulağına kurşun aksın (eriteler).	<i>Štob uho ne čulo i glaz ne videl</i> “Kulağın duymasın, gözün görmesin.” <i>Štob tebe glaza visadilo</i> “Gözlerin çıksın.” <i>Štob tebe vislepilo</i> “Kör olasın.”
<b>El, ayak, iskelet</b>	Felç olsun. Elden ayaktan düşesin. Kör kötürüm olasın. Yılanlar gibi sürünsün.	<i>Štob tebya (yego, ih) iskosilo (pokosilo)</i> “Eğri büğrü kalasın.” <i>Razbey paralič</i> “İnme insin.” <i>Otsohni ruki</i> “Ellerin kurusun.”
<b>İç organlar</b>	Çiğerin ağzından gelsin (sökölsün). Verem olasın. Böğrün delik deşik ola. Ağzından burnundan kan gelsin.	<i>Yazvi yego v peçyonku, v selezyonku, v koren’</i> “Çiğerini, dalağını, kökünü acitsınlar.” <i>Štob tebe peçyonku vıvernulo</i> “Karaciğerin sökölsün.” <i>Štobi vişlo bokom</i> “Böğründen çıksın.”
<b>Diğer</b>	Sıtma olup gezemesin. Allah frenk (firengi) derterleri versin. Baba <sup>15</sup> (veba) tutasıca. Kuduz itler gibi ağzın köpüre.	<i>Lihomanka yego zatryasi</i> “Sıtma onu titretsin.” <i>Holera yego zadavi</i> “Kolera onu boğsun.” <i>Štobi vas çuma vzyala</i> “Veba sizi alsın.” <i>Štob tebya prantsı yeli</i> “Uyuz yesin bitirsin seni.” <i>Štob tebya çemer zabil</i> “At hastalığından ölesin.”

**Tablo 10.** Bedensel uzuvlara yönelik beddualar

Bedensel uzuvlara yönelik beddualarda; muhatabın *konuşma, görme, işitme, yürüme* yetilerini kaybetmesine, *sıtma, veba* gibi bulaşıcı hastalıklara yakalanmasına yönelik lanetlemeler, Türkçe ve Rusçada ortaklık göstermektedir.

Mağdur kişi, beddualar yoluyla muhatabını sakatladığı gibi aynı zamanda hasmının dilsizleşmesi, körleşmesi ve elden ayaktan düşmesiyle kendini de bir nevi korumaya almakta; muhatabından gelecek eziyet ve kötülüğün de önünü kesmektedir.

Hem Türkçe hem Rusça beddualarda ciğerlerin, böğrün parçalanmasına; sıtma ya da vebaya yakalanmaya yönelik ilenmeler; her iki toplumun belleğindeki salgın ve hastalık tecrübelerine dair ipuçları içermektedir. Her iki milletin tarihinde önemli sayıda ölümlere yol açan bu hastalık ve salgınlar; korku, kaygı ve acıya yönelik çağrışımlarıyla beddualarda bir lanetleme kaynağı olarak vücut bulmuştur.

Ruşanın güneybatı diyalektlerine ait beddualarda adı geçen *at hastalığı*, ayrıca dikkat çekmektedir. İnsanlarda karın ve bel bölgesinde ağrılara sebep olduğu ve gıda zehirlenmesiyle ilişkilendirildiği için kaynağının at ya da inek olduğu düşünülen ve ölümcül olabilen bu hastalık (Berezoviç vd. 2020a: 25), özellikle kadim dönemlerde bulaşıcı olduğu, tedavisi bilinmediği için felaket kabul edilirdi.

#### 4. Sonuç

Türkçe ve Rusçadaki ölüm ve hastalık temalı bedduaları, kültürdilbilimsel açıdan karşılaştıran bu çalışmada; her iki toplumun dünyayı algılayış ve görme biçimine, kültürel kodlarına, inançlarına ve korkularına bağlı olarak hem bedduaların niceliği ve içeriğinde hem de içeriğin ifade biçiminde farklılıklar tespit edilmiştir.

1. Türkçede ölüm teması içeren 42; Rusçada ise 30 beddua değerlendirilmiştir. Bu içerikteki Türkçe bedduaların daha fazla veri sunmasında; Türk kültüründeki cenaze ve yas ritüellerinin, genç yaşta ölmeye ve akrabaların ölümüne yüklenen anlamların, İslami

inanç bağlamında cehennem korkusu ve eziyetinin, ölüme yönelik lanetlemede geniş bir kültürel çerçeve sunması etkili olmuştur.

2. Türkçe ve Rusçada hastalık temalı beddualar sayıca yakınlık göstermektedir. Hastalık ve bedensel acı içeren Türkçe 27, Rusça 28 beddua; bu çalışmanın verileri arasında yer almıştır. Hastalığa yönelik lanetlemeler; her iki toplumun belleğindeki salgın, hastalık ve acizliğe dair ortak korku ve kaygıları yansıtmakla birlikte bu konuda farklı kültürel kodlara da rastlanabilmektedir.

3. Türkçe beddualarda İslami inancın etkisiyle hem can alan hem de çeşitli hastalıkları veren varlık olarak *Allah* adı zikredildiği gibi melek adlarından *Zebani* ve *Azrail* anılmakta; *salavat getir-*, *imanlı öl-*, *Kur'ansız git-*, *kabir azabı*, *cennet*, *cehennem*, *ahiret*, *amel defteri* gibi Müslümanlıkla ilgili kültürel kod ve göstergeler yer almaktadır. Rusça beddualarda ise Hristiyanlık inancıyla ilgili olarak *şeytan* adı anılmakta; “kızgın ateş” ve “öbür dünya” yoluyla *cehennem* vurgusu yapılmaktadır. Ayrıca *Perun*, *şeytani yaratık*, *kötü ruh* gibi ifadelerde olduğu gibi Hristiyanlık öncesi pagan inancının etkisi görülmektedir. Türkçe beddualarda İslami inancın yansımaları yoğun bir şekilde hissedilirken Rusça beddualarda dinsel unsurların daha az görülmesi; pagan geleneklerinin etkisi, mitolojiye dair kodların korunması ve Sovyet rejiminin din karşıtı politikalarıyla açıklanabilir.

4. Ölüm temalı Türkçe beddualarda *soyka*, *teneşir* gibi etnokültürel sözcüklere; yeni doğanlara vefat etmiş kişilerin *adını koyma*, ölünün ardından *helva dağıtma*, *cenazenin çenesini bağlama*, *tabutun üstüne gelinlik örtme* gibi kültürel olgulara rastlanmaktadır. Rusçadaki ölüm temalı beddualara cenaze ritüelleri ve kültürel kodlar daha az yansımakta; *yaş kereste* ve *kavak ağacı* motifleri, kültürel olguları göstermesi yönünden dikkat çekmektedir.

5. Türkçe beddualarda genç yaşta ve tez zamanda ölmeye yönelik lanetlemeler; zengin bir şekilde ifade edilirken bu içerikte Rusça bedduaya çok az rastlanmıştır. Yine Türkçe beddualarda muhatabın ölüm yoluyla lanetlenmesi; *evlat*, *ana*, *baba* gibi yakın akrabalar üzerinden de gerçekleşirken Rusçada bu içerik, muhatabın kimsesiz kalması üzerinden ima edilmiştir. Yakınlarını kaybetmenin bir cezalandırma olarak anlamlandırılması, Türk kültüründeki aile ve akrabalara yüklenen değerlerin yansımaları olarak kabul edilebilir.

6. Hem Türkçe hem Rusça beddualarda *çengele takılma*, *boğazı kesilme* ya da *iple asılma* yoluyla öldürülme temennisi dile gelmekle birlikte Rusça beddualarda, kişinin hayvanlar tarafından öldürülmesine ya da zarar görmesine yönelik vurguya daha fazla rastlanmaktadır. Türkçe beddualarda hayvan adı olarak *baykuş*, *yılan*, *kurt*, *kuş*, *köpek* (*it*); Rusça beddualarda ise *yılan* (*sürüngenler*), *kurt*, *köpek*, *şahin*, *kedi*, *kurbağa*, *tahtakurusu*, *bit*, *sivrisinek*, *sinek*, *solucan*, *kirpi* adlarının yer tuttuğu görülmektedir. Rusça beddualarda, hayvanların önemli derecede vurgulanması; insanların doğadaki varlıklara ve olaylara korku ve temkinlilikle yaklaştığı pagan dönemi inançlarının etkisi ile açıklanabilir.

7. Türkçe ve Rusça beddualarda *konuşma*, *görme*, *işitme*, *yürüme* yetilerinin kaybedilmesine; *ciğerlerden* ve *böğür* bölgesinden acı çekmeye; *sıtma*, *veba* gibi bulaşıcı hastalıklara yakalanmaya dair lanetlemeler ortaklık göstermektedir. Türkçe beddualarda *kuduz*, *verem*, *frengi*, *kıran*; Rusça beddualarda ise *kolera*, *uyuz*, *at hastalığı* ayrıca vurgulanmaktadır.

Ölüm ve hastalık teması içeren, Türkçe ve Rusça bedduaların karşılaştırılması sonucunda, her iki dildeki lanetleme sözlerinin bazı ortak kültürel motifler içerdiği, fakat nicelik ve vurgulanan içerik açısından bedduaların değişiklik ve çeşitlilik arz ettiği;

inançlara, geleneklere, toplumsal tecrübe ve değerlere bağlı olarak farklı göstergelere ve metaforik ifadelere başvurulduğu görülmektedir

#### NOTLAR

1. Söz edimi kuramı, J. L. Austin'in 1955'te Harvard Üniversitesi'ndeki William James Dersleri kapsamında açıkladığı ve tartıştığı bir kuramdır. John R. Searle tarafından geliştirilen bu kuram -uygun koşullar ve bağlamda- "Bir şey söylemek; bir şey yapmaktır, bir edim (eylem) gerçekleştirmektir" görüşüne dayanmaktadır.
2. Austin'in (2009: 163) sınıflandırmasına göre bu grupta özür dilemek, tebrik etmek, övmek, taziyede bulunmak, meydan okumak da yer almaktadır.
3. Kültür göstergebiliminin temel kuramcısı, 1960'lı yıllarda Rus kültür tarihini inceleyen ve göstergebilimsel yöntemlerle bunları değerlendiren Yuri Lotman'dır (1922-1993). Lotman'ın 1964'te Moskova-Tartu Kültürel Göstergebilim Okulu'nu kurması, farklı kültürlerdeki benzerlik ve ortaklıkların araştırılması (Günay 2016: 175); bütüncül bir göstergebilim anlayışının geliştirilmesinde sınır taşı olmuştur.
4. Millî kültürel değerlere sahip kopuz, matryoşka gibi kelimeler; atasözleri, ilişki sözleri, hatta kız istemeyi anlatan bir paragraf özgülüğü olabilir.
5. Kültür konseptlerini inceleyen Arutyunova ekolü, farklı milletlerin eski ve modern dönemlerine ait metinlerini temel alarak kültürel olguları çözümleme yoluna gitmiş; dilbilimsel, mantıksal ve felsefi sorunlara değinmiştir. Söz konusu sorunlar, Arutyunova'nın öncülüğünde, 1988-2015 yılları arasında aylık ve yıllık olarak düzenlenen seminer ve konferanslarda tartışılmış, bilimsel çalışmalar 29 cilt hâlinde düzenli olarak derlenip yayımlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. Arutyunova (1991), Arutyunova (2010).
6. Perun, Slav mitolojisinde gök gürültüsü tanrısıdır. Gümüş başlı ve altın bıyıklı bir erkek olarak tasavvur edilen Perun'un fırtına ve şimşek ruhlarından oluşan bir ordusu vardır (Afanasyev 2005: 534-535).
7. Rusya'da halk inancı zemininde paganizm ve Ortodoksluk her zaman birlikte sürdürülmüş; çift inanç sistemi hâkim olmuştur (Shepler 2008: 6). Böylece bedduaların mitolojik içeriği de muhafaza edilmiştir.
8. Türk kültüründe vefat edenin giysi ve eşyaları ihtiyacı olanlara dağıtılır. Dolayısıyla soyka, etnokültürel bir sözcük olarak yer almakta ve Türk kültüründeki bir geleneğe atfı yapılarak kişinin ölümü temenni edilmektedir.
9. Cenaze yakanırken içine su gitmesin, ağzı açık kalmasın, şeytana ifade vermesin gibi kaygılarla Türk kültüründe vefat edenin çenesi bağlanır (Örnek 1971: 45).
10. Terk edilmiş yerlerde yuva yapması, ötüş biçimi, ötme zamanı, konduğu yerler dolayısıyla baykuşun ölüm ve felaket habercisi olduğuna inanılır (Örnek 1971: 18).
11. Gagasız bir hayvan olan kurbağanın gagalamasına yönelik lanetleme, "dırdırın ile eziyet etsin" izahını içermektedir.
12. Türkçe "Damında (ocağında) baykuş ötsün (tünesin)." ya da "Kurtlara kuşlara (ite köpeğe) yem olasın." gibi beddualarda, hayvanlar önemli bir yer tutmakla birlikte bu sözlerle dilen gelen lanetlemeler, hayvanların öldürmesi ya da zarar vermesinden ziyade -ilgili alt başlıklar altında tartışıldığı gibi- felaket, ölüm, uğursuzluk, kimsesiz ölüm vurgusu içermektedir.
13. Rusçadaki sten' kelimesi sadece gölge anlamında kullanılmayıp, çok hasta ve bitkin kimseler için de söylenen bir ifadedir (Juravlev 2005: 408).
14. Dokuz yorgan eskit- deyimini "çok uzun yaşamayı" anlatmakla birlikte dokuz yorgan eskitecek derecede yaşayıp huzurla ölememek de bir çeşit eziyet olarak görülmektedir.
15. Baba kelimesi, Anadolu ağızlarında "çıban, veba, hastalık, zehir" gibi anlamlara gelmektedir.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Afanas'yev, Aleksandr Nikolayeviç. *Mifologiya Drevney Rusi*. Moskva: Eksmo, 2005.
- Akalın, L. Sami. *Türk Dilek Sözlerinden Alkışlar Kargışlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları, 1990.
- Alimjanova, Gauhar Muktaşevna. *Karşılaştırmalı Kültürbilim / Dil-Kültür-İnsan* (çev. Seyhan Uçar ve Şekip Aktay). Ankara: Gazi Kitabevi, 2016.
- Arutyunova, Nina Davidovna, ed. *Logičeskiy Analiz Yazıka. Kul'turnye Kontsepti*. Moskva: Nauka, 1991.
- Arutyunova, Nina Davidovna, ed. *Logičeskiy Analiz Yazıka. Mono-dia-poliilog v Raznıh Yazıkah i Kul'turah*. Moskva: İndrik, 2010.
- Austin, L. John. *Söylemek ve Yapmak / Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri* (çev. R. Levent Aysever). İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

- Berezoviç, Yelena L'ovna ve Surikova, Olesya Dmitriyevna. "Zlopojelanija v Dialektnih Slovaryah Russkogo Yazıka: Problemi Leksikografıçeskoy İnterpretatsii, Problemi Dialektologii i Regional'noy Onomastiki". *İzvestiya Uralskogo Federal'nogo Universiteta*, T. 19, 4 (169), 2017a: 9-21.
- Berezoviç, Yelena L'ovna ve Surikova, Olesya Dmitriyevna. "Prostranstvenniye i Vremenniye Markerı v Tekstah Russkih Proklyatiy (na Materiale Leksiki Narodnih Govorov)". *Trudi İnstitutu Russkogo Yazıka im. V. V. Vinogradova*. Moskva: İnstitut Russkogo Yazıka im. V. V. Vinogradova RAN, 2017b: 137-158.
- Berezoviç, Yelena L'ovna ve Surikova, Olesya Dmitriyevna. "Nazvaniya Bolezny v Russkih Proklyatiyah". *Slavyanskoye i Balkanskoye Yazıkoznaniye: Slavistika. İndoyevropeistika. Kul'turologiya*. Moskva: İnstitut Slavyanovedeniya, 2019: 111-140.
- Berezoviç, Yelena L'ovna ve Leont'yeva, Mariya Olegovna. "Çemer i Utin: Zabolevaniya Poyasnitı i Praktika İh Leçeniya". *Jivaya Starina. Jurnal o Russkom Fol'klöre i Traditsionnoy Kul'ture*, 2 (106), 2020a: 25-28.
- Berezoviç, Yelena L'ovna ve Surikova, Olesya Dmitriyevna. "Naimenovaniya Neçistoy Silı v Russkih Proklyatiyah". *Vestnik Tomskogo Gos. Universiteta, Nauçnyy Jurnal*, 67, 2020b: 5-27.
- Dal', Vladimir İvanoviç. *Poslovitsı Russkogo Naroda v 3 Tomah*. Moskva: Russkaya Kniga, 1993.
- Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Erol, Çiğdem. "Türkiye Türkçesinde Kalıp Sözcük Üzerine Bir İnceleme". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2007.
- Ersoylu, Halil. *Türk Dilince Dualar, Beddualar Sözlüğü*. Ankara: Ötügen Neşriyat, 2012.
- Fasmer, Maksimilian Romanoviç. *Etimologiçeskiy Slovar' Russkogo Yazıka*. Moskva: Astrel, 2009.
- Filin, Fedot Petroviç. *Slovar' Russkih Narodnih Govorov*. Moskva: Nauka, 1960-1980.
- Gökdayı, Hürriyet. *Türkçede Kalıp Sözcükler*. İstanbul: Kriter Yayınları, 2011.
- Günay, V. Doğan. *Kültürbilime Giriş / Dil, Kültür ve Ötesi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık, 2016.
- Juravel', Ol'ga Dmitriyevna. "Besnyuçıysya Nedug: Oderjimost' v Sibirskom Obşçestve XVIII v.". *Demonologiya kak Semiotičeskaya Sistema, V. Mejdunarodnaya Nauçnaya Konferentsiya*, Moskva: RGGU, 24-26 may 2018: 53-56
- Juravlev, Anatoli Fyodoroviç. *Yazık i Mif*. Moskva: İndrik, 2005.
- Kaya, Doğan. *Folklorumuzda Beddua Söyleme Gelenegi ve Türk Halk Şiirinde Beddualar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001.
- Keskin, Ahmet. "Türk Kültüründe Alkışlar (Dualar/İyi Dilekler) ve Kargışlar (Beddualar / Kötu Dilekler): Metin ve Bağlam Merkezli Bir İnceleme". Yayınlanmamış doktora tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2018.
- Kozan, Olena. "Kültürdilbilim Nedir / Önsöz". *Kültürdilbilim / Temel Kavramlar ve Sorunlar* (ed. O. Kozan). Ankara: Gazi Kitabevi, 2014: 1-9.
- Levkiyevskaya, Yelena Yevgenyevna. *Mifi Russkogo Naroda*. Moskva: Astrel, AST, 2000.
- Madlevskaya, Yelena L'ovna. *Russkaya Mifologiya*. Moskva: Midgard, Eksmo, 2005.
- Maslova, Valentina Avraamovna. *Lingvokul'turologiya. Uçebnoye Posobiye dlya Studentov Vıssih Uçebnih Zavedeniy*. Moskva: İzdatel'skiy Tsentr "Akademiya", 2001.
- Mosiyenko, Lyudmila Vasilyevna. "Kültürdilbilimde Örgütlerin Sınıflandırılma Sorunu". (çev. Emel Uğurlutan). *Kültürdilbilim / Temel Kavramlar ve Sorunlar* (ed. Olena Kozan). Ankara: Gazi Kitabevi, 2014.
- Örnek, S. Veyis. *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1971.
- Petruhin, Vladimir Yakovleviç ve Agapkina, Tat'yana Alekseyevna. *Slavyanskaya Mifologiya*. Moskva: Ellis Lak, 1995.
- Scott, C. James. *Tahakküm ve Direniş Sanatları / Gizli Senaryolar* (çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Shepler, Ryan. "The Bolshevik Campaign Against Religion in Soviet Russia: 1917-1932". A Senior Hours Thesis. Ohio: The Ohio State University, 2008.
- Şaklein, Viktor Mihayloviç. "Etnoyazıkoye Videniye Mira kak Sostavlyayuşçaya Lingvokul'turnoy Situat-sii". *Vestnik MGU. Ser. 19. Lingvistika i Mejkul'turnaya Kommunikatsiya*, 1, 2000: 73-88.
- Topbaşoğlu, Keziban. "Türkçe ve Rusçada Alkış ve Kargışların İncelemesi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kars: Kafkas Üniversitesi, 2012.

# GAGAUZLARDA ÖLÜM İLE İLGİLİ ÖRTMECELER\*

## Euphemisms on Death In Gagauz

Doç. Dr. Bülent HÜNERLİ\*\*

Doç. Dr. Tudora ARNAUT\*\*\*

### ÖZ

Toplumsal dilbilimin bir parçası olan örtmeceler, geçmişten günümüze her toplumda görülen bir olgudur. Örtmeceler; yasaklı veya söylenmesi hoş karşılanmayan kelime ve ifadelerin sosyal dokuya zarar vermeden kullanılmasını sağlar. Bu bakımdan örtmeceler, sosyal hayatta önemli bir işlev görür. Örtmecelerin bu işlevi onların tabulardan beslenmesi ile ilgilidir. Sosyal hayata yön veren unsurlardan biri olan tabular, kendini çoğu zaman dilde de gösterir. Tabunun dile yansımış biçimi olan örtmeceler; özellikle ölüm, cinsellik, din ve hastalık gibi toplum tarafından belli ritüelleri ve yasakları olan olaylarda kendini gösterir. Özellikle ölüme bağlı örtmeceler, ilkel toplumlardan günümüz modern toplumlarına değin çok da değişmemiştir. Sadece zaman zaman şeklen değişikliğe uğramıştır. Freud, Totem ve Tabu kitabında bu durumu psikoanalitik bir bakış açısıyla irdelenmiş ve ölümlle ilgili tabuların dile de yansıdığını belirtmiştir. Dile yansıyan bu tabular, Türk lehçelerinin sözlü ve yazılı edebiyatında örtmeceler yoluyla karşımıza çıkmıştır. Zengin bir örtmece literatürü olan Türk lehçelerinde özellikle ölüm ve buna bağlı unsurlar etrafında oluşan örtmeceler son derece çeşitlidir ve bunlar farklı bilimsel yazılarda kaleme alınmıştır. Bu durum sadece çağdaş Türk lehçeleri için değil, tarihi Türk lehçeleri için de geçerlidir. Daha Eski Türkçe döneminde mevcut kaynaklar dahilinde öl-fiili için adnıl-, alknıl-, arıl-, arta-, boguzlan-, kaç-, kal-, kamlı-, kergek bol-, öl-, tınsıra-, tor-, tüş-, uç-, üzül-, yit-, yitlin-, yod-, yo:k bol- gibi ifadelerin kullanılması zengin bir örtmece varlığının açık göstergesidir. Çağdaş Türk lehçelerine gelince doğrudan ölümlle ilgili örtmecelerin işlendiği çok sayıda bilimsel yazı yazılmış olsa da Türkiye Türklerine ve Türkçesine pek çok yönden oldukça yakın bir topluluk olan Gagauzlarda ve Gagauz Türkçesinde, şimdiye değin ölüm ile ilgili örtmecelere değinilmemiştir. Aslında Ortodoks Hristiyanlığı benimsemiş bir Türk topluluğu olan Gagauzlarda ölüm ve buna bağlı inanışlar, tabular son derece eskidir. Hristiyanlık öncesine kadar giden ölümlle ilgili inanışların ve tabuların, Gagauzların Ortodoks Hristiyanlığı kabul etmesinden sonra da devam ettiği görülür. Bu geçişler doğal olarak örtmecelere de yansımıştır. Fakat Gagauzlarda genel olarak örtmeceleri, özelde de ölüm ile ilgili örtmeceleri tespit etmek oldukça güçtür. Bunun nedeni yazılı kaynakların az olması, Gagauz folkloru üzerine araştırmaların arzu edilen seviyede olmamasıdır. Elbette buna yazı dilinin geç bir dönemde oluşturulması da eklenebilir. Neyse ki son zamanlarda Gagauz folkloru üzerine yapılan çalışmalarda ölüm ve buna bağlı inanışların irdelendiği birtakım çalışmalar bulunmaktadır. Buradan bazı veriler çıkarmak artık mümkündür. Yine de bu eserlerde ölüm ile ilgili örtmeceler ayrı bir kategori olarak incelenmemiştir. Bu yüzden doğrudan sahadan alınacak verilerin kullanılmasının gerekliliği de ortaya çıkmaktadır. Gagauzlardaki örtmecelerde dikkat çekilen bir husus da kullanılan bazı sözcüklerin İslamî kökenli olmasıdır. Fakat bu İslamî kökenli sözcükler Gagauzların bağlı bulunduğu Ortodoks Hristiyanlık teolojisine göre yeniden kavramsallaştırılmıştır. Bunlar içinde can, Allah, şaraat (şeriat), zeet (eziyet) vb. sözcükler bulunmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Gagauz, ölüm, tabu, örtmece, kavramsallaştırma.

### ABSTRACT

Euphemisms that are a part of sociolinguistics is a phenomenon that is seen in every society from the past to the future. Euphemisms enable prohibited or undesirable words and expressions to be used without damaging social fabric. In this regard euphemisms assume an important function in social life. This function of euphemism concerns their feeding on taboos. One of the factors that give direction to social life, taboos mostly present themselves in language as well. Reflection of taboo on language, euphemisms especially present themselves in events such as death, sexuality, religion, and illness that have certain social rituals and prohibitions. Especially it can be seen that euphemisms related to death have not changed substantially from primitive societies to today's modern societies. They have only changed in form from time to time. Freud

\* Geliş tarihi: 04 Nisan 2021 - Kabul tarihi: 25 Kasım 2021

Hünerli, Bülent; Arnaut, Tudora. "Gagauzlarda Ölüm ile İlgili Örtmeceler", *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 140-149

\*\* Kırklareli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Kırklareli/Türkiye, bhulent80@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5668-3942.

\*\* Kiyiv Taras Şevçenko Adına Milli Üniversitesi Filoloji Enstitüsü Türkoloji Bölümü, Kiev/Ukrayna, tudora\_arnaut@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-7291-0239.

assessed this situation from a psychoanalytical outlook in his book Totem and Taboo and mentioned taboos regarding death also reflect on language. Such taboos that reflect on language confront us at written and verbal literature of Turkish dialects through euphemisms. Turkish dialects have a rich euphemism literature and euphemisms around death and related factors are quite diverse and they are recorded in various scientific studies. This situation is valid not just for modern Turkish dialects, but also for historic Turkish dialects. The fact that in ancient Turkish period expressions such as adrl-, alkn-, arıl-, arta-, boguzlan-, kaç-, kal-, kaml-, kerçek bol-, öl-, tınsıra-, tor-, tüş-, uç-, üzül-, yit-, yitlin-, yod-, yo:k bol- were used to denote to the verb die according to existing sources is a clear indication of existence of a rich euphemism. When it comes to modern Turkish dialects, despite existence of many scientific studies covering euphemisms that are directly related to death, euphemisms regarding death in Gagauz and Gagauz language that are quite close to Turks and Turkish in Turkey have remained uncovered. Death and related beliefs and taboos in Gagauz that are a Turkish community that adopted Orthodox Christian faith are quite ancient. Beliefs and taboos that date to pre-Christianity are seen in Gagauz after they adopt Orthodox Christianity. Such transitions are naturally reflected on euphemisms. However, detecting euphemisms and especially euphemisms on death in Gagauz is quite difficult. The reason is small number of written sources and inexistence of studies on Gagauz folklore at desired level. Establishment of written language at a later period can also be included in such reasons. There are some recent studies exploring death and related beliefs in Gagauz folklore. It is possible to derive some data out of these studies. Nevertheless, euphemisms on death were not covered in a separate category in these studies. This reveals the necessity of using data received directly from the field. One issue that draws attention in Gagauz euphemisms is Islamic source of some words. However, such words with Islamic sources were conceptualized again according to Orthodox Christianity theology that Gagauz follow. Among these one can cite words such as can, Allah, şaraat (sharia), zeet (torment) etc.

#### Keywords

Gagauz, death, taboo, euphemism, conceptualization.

#### Giriş

Dil, yaşayan ve dinamik bir olgudur. Dikkat çeken bu özelliğinden dolayı yüzyıllardır çeşitli araştırmaların dolaylı ve doğrudan konusu olmuştur. Dil üzerine yapılan çalışmalar, yeni disiplinlerin doğmasında büyük rol oynamıştır. Dil bilim de buna bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Dil üzerine sistematik olarak yapılan çalışmaların tarihçesi miltattan önce IV. yüzyıla kadar gider. İlk olarak Sankritçe yazılmış olan *Veda*'ların morfolojisi, sentaksı ve semantiği incelenmiştir (Demirci 2017: 25). Sonrasında gelişen dil incelemeleri sonucunda dilbilimin yeni alt başlıkları oluşmuştur. Özellikle farklı dilbilimi ekolleri tarafından öne sürülen veriler, dilbilim literatürünün zenginleşmesine ve gelişmesine katkı sağlamıştır.

Dili tüm yönleriyle inceleyen dilbilim, günümüzde ise daha da çok alt başlıklara ayrılmış ve kendi içinde bir disiplin oluşturmuştur. Bunlardan dilin toplumla bağlantılı taraflarını inceleyen toplumsal dilbilim, bireyin kullandığı dilin toplumsal çevrede nasıl değişiklikler sergilediğini gösterir. Bu bakımdan toplumsal dilbilimin inceleme alanına giren ayrı ayrı konular vardır. Örtmece bunlardan sadece biridir. Dünya dillerinde örtmeceler üzerine çok sayıda yazı kaleme alınmıştır. Örtmecelerin arkasındaki psikolojik durum ayrıntıları ile incelenmiş ve bunlar sınıflandırılmıştır. Türk lehçelerinde de bu konu üzerine çalışmış pek çok bilim insanı bulunmaktadır. Bu kişiler Türk lehçelerindeki örtmece sözcük ve ifade zenginliğini çeşitli başlıklar altında kaleme almıştır. Fakat yazılı edebiyat ürünlerinden ziyade sözlü edebiyat ürünleri daha fazla olan Gagauzlarda, örtmece kavramlar üzerinde şimdiye kadar hiç durulmamıştır. Başka bir deyişle Gagauzcadaki; fonetik, morfolojik ve sentaktik araştırmalar dışında diğer dilbilimsel başlıklar hemen hemen hiçbir araştırmacının konusu olmamıştır. Dolayısıyla da sosyokültürel bir kavram olan örtmece konusu incelenmemiştir. Oysaki Gagauzcanın örtmeceler açısından son derece zengin olan Türkiye Türkçesi ile pek çok ortak paydası bulunmaktadır.

Aslında bu alandaki eksikliğin temel nedenlerinden biri Gagauzların SSCB döneminde yazı diline en son kavuşan topluluk olması (Ozakdag 2012: 31) ve buna bağlı olarak son dönemlere kadar üzerinde çalışılacak yazılı literatürün çok az bulunmasıdır. Dolayısıyla da verilerin nicel olarak yetersizliği ortaya çıkmaktadır. Fakat son dönemlerde, Gagauzca üzerine yapılacak olan dilbilimsel araştırmalar için gerekli kaynakların (edebî ürünler) bir şekilde arttığı tespit edilmektedir. Ayrıca daha önceden kayıt altına alınmış derleme çalışmalarının (folklorik malzeme) deşifre edilmesi de bu artış sürecine katkı sağlamıştır. Bu nedenle toplumsal dilbilimin konusuna giren örtmeceler, özelinde de ölüm ile ilgili örtmeceler Gagauzlarda irdelenmelidir.

### 1. Tanımlar

Örtmece kavramı açıklanırken tabu sözcüğüne mutlak değinilmelidir. Sosyal bir olgu olan tabuların dile yansması kaçınılmazdır. Aslında tabu, örtmecelerin doğrudan doğruya kaynağını oluşturmaktadır. Makovski'ye (2011: 5) göre tabu olgusu, insan kültürünün tüm gelişimini ve kültürün ortaya çıkışını derinden etkilemiştir. Ahlakın yaratılmasının temelinde tam da tabu yatar. Tabu ve örtmecenin temelinde ise yasaklar yer alır. Freud (2021: 53), tabu sözcüğünün iki anlama sahip olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi *kutsal*, *kutsanmış*; ikincisi ise *tehlikeli*, *yasak*, *temiz olmayan* anlamlarıdır. Buradan hareketle tabuyu *kutsal çekinge* sözcüğü ile ifade eder. O, tabularını dinsel ve etik yasaklardan ayırarak tabunun kaynaklarının belirsiz olduğunu da söyler.

Bu açıdan tabuların dile yansması biçimleri olan ve her dilde görülen örtmecelerin sosyal, psikolojik ve dilbilimsel olmak üzere üç görünüşü vardır. Dil ile sosyal yapı arasındaki ilişki herkesçe bilinir. Toplumdaki değişimler doğrudan dile de yansır. Dolayısıyla örtmecenin sosyal yönünü, toplumca hoş karşılanmayan ve korkulan ifadelerin bir uzlaşma sonucunda ortaya çıkması oluşturur. Yani bir örtmecenin var olması ve yaşaması, sosyal hayatla doğrudan ilgilidir. Örtmecenin psikolojik yanını; kişinin bilinçaltındaki uygunsuz ifadelerin, toplum tarafından şekillendirilen bilinçüstü kavramlar ışığında, bilinç düzeyinde ifade edilmesi oluşturur. Bir başka deyişle süper egonun dildeki etkisi örtmeceler üzerinden gerçekleşir (Kerim 2017: 311). Örtmecelerin dilbilimsel tarafında ise dilin toplumla olan bağlantısını irdeleyen toplumsal dilbilim bulunmaktadır. Tarihin eski dönemlerinden beri kullanılan örtmece ifadeler ve sözcükler, sosyokültürel gelişmelere bağlı olarak sürekli değişmiştir.

Toplumca uzlaşmış söylemlere göre istenmeyen ifadelerin ve kelimelerin değiştirilmesi olarak ifade edilen örtmecelerin yerli ve yabancı kaynaklardaki anlamsal çıktıları genellikle aynıdır; fakat farklı sözcüklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Genel itibarıyla “yumuşak bir şekilde ifade etme biçimi” olarak karşımıza çıkar. *A Glossary of Historical Linguistics* adlı çalışmada örtmece “müstehcen, saldırgan, tabu veya rahatsızlığa neden olan bir kelimenin ve ifadenin yerine diğeri ile değiştirilmesi” olarak geçer (Campbell vd. 2007: 57). *The Cambridge Dictionary of Linguistics* adlı eserde “doğrudan, nahoş bir ifadenin yerine dolaylı ve kibar bir ifadenin kullanılması” (Brown vd. 2013: 158); *Slovar Spravočnik Lingvističeskih Terminov* adlı eserde “herhangi bir şeyi veya olayı hafifletilmiş bir şekilde belirtme; kaba ifade yerine daha yumuşak bir ifade kullanma” (Rozenal vd. 1976: 533); *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*'nde “dolaysız biçimde söylenmesi uygun görülmeyen bir olguyu örtterek dolaylı yoldan anlatma” olarak geçmektedir (Vardar 2002: 156). Demirci (2017: 312) ise farklı bir açıdan yaklaşarak örtmecelerde anlamın sabit kalmasına rağmen algının değiştirildiğini belirtmiştir.

### 2. Gagauzlarda Ölüm Ritüeli

Gagauzlarda ölüm ve buna bağlı âdetler, törenler, inançlar bu toplumun manevi kültürünün en istikrarlı ve muhafazakâr alanını oluşturmaktadır. Bu durum ise Gagauz-



ların İslam öncesi Türk kültürünün izlerini taşımasıyla doğrudan ilgilidir (Günay vd. 2015: 204). Stepan Kuroglo (1980: 93) da aynı şekilde Gagauzlar arasında ölüm ritüeli ve buna bağlı olan unsurların geleneksel bir karakter taşıdığını belirtmektedir. O, ölümle ilgili kavramların atalar kültü temelinde animistik bir bakış açısıyla şekillendiğini ifade eder. Buna halk inanışlarını ve öteki dünya hakkındaki düşünceleri de dâhil eder. Gagauzlar, insanoğlunun varoluşunun ve ölümünün Allah'tan geldiğine inanırlar: *Allaa verdi, can verdi, dünnäyâ yarattı, Allaa da aldı*. Birinin ölümü her zaman üzüntü verici bir olay olarak değerlendirilir. İnsan, vefat ettiğinde *öldü* kelimesinin kullanılması Gagauzlar tarafından pek hoş karşılanmamaktadır.

Gagauzlarda, ölüm ile ilgili inanışlar Hristiyanlık öncesinden sonrasına senkretik geçişler sergilemektedir. Hristiyanlık öncesine dayanan inanışlar, günlük yaşamda büyük bir yer işgal etmektedir. Örneğin; Gagauzlarda kişinin ölümünden sonraki üçüncü, dokuzuncu, yirminci ve kırkıncı günleri ile üçüncü, altıncı ve dokuzuncu aylarına özel ritüeller vardır (Zanet 2010: 381). Bu gibi inanışlar, Hristiyanlık normlarıyla bir arada var olmakla kalmamış, aynı zamanda uzun bir etkileşim döneminden geçtiği için Ortodoks Hristiyan Gagauzların ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

Gagauzlarda ölüm hadisesinde birtakım ritüellerin uygulandığı görülmektedir. Bu ritüeller gitgide kaybolda da hâlâ Gagauz kültürünün önemli bir parçasıdır. Gagauzlar, ölmek üzere olan kişi için mum yakarlar. Mum, ölüm sonrası hayata geçişi temsil eder. Ölü üç gün mum ışığında bekletilmektedir. Eğer ki kişi mum yakılmadan ölmüşse inancıya göre ruhu kırk gün ışısız dolaşacaktır. Böyle bir durumda ev halkı kırk gün boyunca her gün mezarı ziyaret edip mum yakmalıdır. Ölüm gerçekleştiğinde ise kişinin öldüğünden emin olmak için yüzüne ayna tutulur. Eğer aynada buharlaşma olursa kişi daha canını vermemiştir; aksi takdirde ise son umutta tükenmiştir. Ölünün gözleri açıkça kapatılır ya da gözlerine madeni para konur. Bu arada mevtanın akrabaları *koliva* (bir çeşit tatlı ekmek) denen yemeği hazırlamaya başlarlar. Birinci dereceden akrabaları yemek hazırlamaz.

Gagauzlara göre insan öldükten sonra ruhu, öldüğü evde üç gün kalmaktadır. Bu dönemde ölünün ruhu, bedeninin yanında durduğu inancıyla evde temizlik yapılmaz. Bu arada aynalar kırk gün boyunca koyu renkli bir kumaşla kapatılır. Yine kırk gün boyunca ne televizyon ne de müzik açılır. Çünkü sessizlik yasın bir işaretidir. Mevtanın yattığı odaya kedinin kesinlikle girmemesi ve üzerinden atlamaması gerekir. Yoksa ölen kişinin ruhunun kötü bir varlığa dönüşeceği inancı vardır. Diğer bir uygulama da *saçak bezi* denilen el yapımı bir havlunun evin girişine veya evin dış kapılarına asılmasıdır. Bu, evde yas tutulduğunu göstermektedir<sup>1</sup>.

Sonrasında ölüyü yıkamaya geçilir. Gagauzlar, ölülerini su ve sabunla yıkarlar. Ölünün yıkandığı suyu çığnınmeyecek bir yere dökerler<sup>2</sup>. Ölü yıkadıktan sonra vücudu havlu ile silinir. Havlu, diğer bezlerle birlikte tabuttaki yastığın altına konur. Tabuta<sup>3</sup> ayrıca madeni para, tarak, iğne, ip, sabun ve şarapla hafifçe ıslatılmış ekmek parçası da koyarlar. Ölüyü yakın akrabalarının yıkaması yasaktır. Bu arada erkeği erkek yıkarken, kadın veya çocuğu bir başka kadın yıkar. Ölü yıkadıktan sonra giydirenler ve tabuta yerleştirirler. Eller ve ayaklar birlikte olacak şekilde bağlanır. Göğsüne küçük bir ikon ve haç koyarlar, cenazeye gelenler bu haç, ikonu ve -vedalaşma anlamında- ölünün alını öperler. Sağ el, sol elin üstüne konur. Ölen kişinin ayaklarına iki tane tabak yerleştirilir. Birine taziyeye gelen kişiler para bırakılır, diğerine ise *boy mumu* denilen spiral bir mum konur. Bu mum defin işleminden sonra kırk gün boyunca her gün yakılır. Gagauzlarda, Hristiyanlık öncesine giden bir diğer uygulama da mevtanın başucuna; üzerinde şeker, havlu, mendil ya da *merdiven kolacı* denilen küçük ekmeklerin asılı

olduğu meyve fidanı veya dalının konulmasıdır. Tüm bunlar daha sonra ölünün canına değsin diye gelenlere dağıtılır. Bu inanç, ahiret inancı çerçevesinde şekillenmiştir. Dal veya fidanın kendisi, dünyanın dikey olarak üç kısmını birleştiren dünya ağacını simgeler. Aslında Ortodoks Hristiyanlıkta olmayan bu uygulama günümüzde Hristiyan din adamları tarafından bir tür *pomana* ‘bir tür verilen ikram veya yemek’ kabul edilmiştir. Bu meyve fidanı veya dalı daha sonra mezarın başucuna dikilen tahta haçın yanına yerleştirilir (Nikoglo vd. 2011: 398-400).

Üçüncü gün öğleden sonra vefatın gerçekleştiği yere papaz gelir ve mevtaya dua okur. Dua okunduktan sonra ölünün odadan çıkarılmasını söyler. Ölen kişinin tabutu evinden ayakları önde olacak şekilde kapıdan çıkarılmaktadır (Nikoglo vd. 2011: 394-401). Hatta bazen halkın arasında ölünün odadan çıkarılmasıyla ruhunun da kapıdan çıktığı anlatılmaktadır:

Açan öldüydü benim tetim (babam) biz onu üç gün tuttuyduk büük başta. Biraz sıcakta da biz korkardık, ani bozulacak, ama pek güzel kaldı, uyuyardı sanki. Üçüncü gün, açan lââzım oldu çıkarmaa ölüyü içerdän bän gördüm nasım bir bulutçuk gibi bir lüzgärcik uçtu kapudan da kaybeldi. Ben pek inanamadım buna, sandım ani bän pek çok aaladım da göründü, ama soram annadım ani onun ruhu uçtu sora da onu götürdük mezarlaa (FP).

Tabut evin avlusuna çıkarıldıktan sonra ölünün yakınları ağlayarak tabutun etrafında üç kez dönerler<sup>4</sup>. Avludaki tabutun önüne havlular yayarlar ve bunların üzerine de küçük ekmekler (kolaç) koyarlar. Buna *yol bezi* veya *köprü bezi* denir. Havlu ve ekmekler daha sonra onları yayan kadınlara verilir. Yine zengin aileler, hediye olarak akraba veya komşulardan herhangi birine koyun verirken fakir ailelere tavuk verirler. Verilen bu tavuk veya koyun tabutun etrafında gezdirilir (Kuroglo 1980: 102). Bu Hristiyanlık öncesi dönemden kalan (eski Türk dini) kurban sunma geleneğinin; yani atalar kültürünün bir parçasıdır. Öyle ki bu uygulamada ölünün dirilmesi amaçlanmaktadır (Nikoglo vd. 2011: 401, Günay vd. 2015: 61).

Açan ölüyü çıkarêrlar dışarı da götürecekler gömää mezarlaa, ilkim kapu öndä ev saabisi, yakıda senseleleri kuvedinä göre getirerler bir koyun, ya da koç da balêrlar ona bir peşkir, ya da kuş da dolaylêrlar bu sandı üç kerä, da derlar: ‘Topracı ilin olsun, bu hayvan onun canı için’. Sora da o hayvanı vererler bir fakir insana, ya da bir yakınına, angısının durumu diil pek kaavi imäk tarafından. O insan da yapêr stavrozunu da saol deyip cuvap eder: Öbür dünnäada canı için olsun (TuA).

Sonra mevtanın yakın akrabası olmayan altı kişi onu evin avlusundan çıkarıp kilişeye götürür. İki kişi de tabutun kapağını taşır. Eskiden cenazeyi taşıma işi atla yapılırken günümüzde motorlu taşıtlarla yapılmaktadır. Kilisedeki cenaze töreninden sonra papaz tabutu mühürler. İnanışa göre mühürleme işlemi başarıyla yapılmamışsa ölünün ruhu yerle gök arasında gezecektir ve huzur bulamayacaktır. Devamında defin işlemi geçilir. Üçüncü günde ölen kişinin akrabaları mezarı dikdörtgen şeklinde kazarlar. Geleneğe göre bu kişiler (akrabalar) sabahtan doyurulur ve onlara gömlek hediye edilir. Ayrıca bu kişiler ölü için düzenlenecek olan anma yemeğine (*pomana*) davet edilir. Mezar kazılırken zaman zaman istek üzerine -kadın veya kocadan kim son ölürse o daha önce ölen eşinin mezarına gömülebilmesi için- mezara niş yapılır. Gagauzlar, daha önceki dönemlerde genç veya bekâr olarak ölmüş kişileri düğün elbiseleri ile gömmekteydiler. Şimdi ise bu âdet görülmemektedir. Ölü genellikle günün birinci veya ikinci yarısı gömülür. Güneş baktıktan sonra ölü gömülmez. Ölünün başı batıya gelecek şekilde mezara konur. Kişi gömülürken mezara ilk olarak papaz sonrasında orada bulunan insanlar üçer avuç toprak atarlar. Akabinde hızlıca mezar kapatılır ve mezara ölünün

ruhu için bir bardak şarap ve bir parça ekme bırakılır. Sonraki dönemlerde mezar düzenlemesi yapılır ve mezar taşı konulur. Gagauzların koyduğu mezar taşlarında dikkat çeken bir husus da Kuman taş babaları ile şekil benzerliği taşımasıdır. Bu durum Gagauz mezar taşlarındaki antropomorfik kökenin eski Türklerle ilişkili olduğunu göstermesi bakımından önem arz eder (Nikoglo vd. 2011: 403, 409, 411).

Ölü gömüldükten sonra (gömen kişiler mutlaka eve döndükten sonra öncelikle ellerini yıkayıp havluya silmektedirler. Böylece bu kişiler kötü ruhlardan arınmış olduğuna inanmaktadırlar) ruhu eve geri dönmektedir ve ancak dördüncü gün Allah'a kavuşmaktadır. Orada ise dokuzuncu güne kadar kalır. *Vamada gezeer* (çeşitli engelleri aşmak için diğer dünyaya geçerken ödenilen vergi) ifadesiyle anlatılan bir tür uygulamayı yapar. Dokuzuncu gün ruhlarının eve geri gelip ruh için hazırlanmış olan yemeği yedikleri düşünülür. Bu nedenle de ölen şahsın evine dokuzuncu günde bir mum, bir bardak su ve bir dilim ekme koyulmaktadır. Ölen kişinin ruhunun o gün gelip bu nimetlerden yararlanacağı inancı vardır (Kuroglo 1980: 93, 97). Tüm ruhlar dokuzuncu günden yirminci güne kadar cennette, yirminci günden kırkıncı güne kadar cehennemde bulunmaktadır (Moşkov 2004: 283). Bu nedenle Gagauzlar arasında dokuzuncu, yirminci ve kırkıncı günler önemli yas günleri sayılmaktadır. Bu günlerde yakın akrabaya ve dostlara bir araya gelip ölen kişi hakkında güzel sözler söylerler ve yemek yerler. İnanışa göre ölen kişinin ruhu kırk gün boyunca vefat ettiği evi ziyaret etmektedir. Bunu yaşarken sevdiği veya dargın olduğu insanlarla vedalaşmak için yapmaktadır. Bunun için Gagauzlar, *ölü prost olmaa geldi* 'af dileyip vedalaşmaya geldi' ifadesini kullanmaktadırlar.

Yas dönemindeyken Gagauzlarda bazı yasaklar uygulanmaktadır. Örneğin, dokuzuncu güne kadar tırnak kesilmez, kırk gün temizlik ve ağır işler yapılmaz. Yine kırk gün boyunca ölen kişinin yakın erkek akrabalarının (baba, kardeş, ağabey vd.) yas tutmak adına sakal bırakmaları gerekir. Kadınlar ise bir yıl boyunca siyah elbise giymek ve siyah başörtüsü bağlamak zorundadırlar. Bu arada planlanmış bir düğün varsa en az bir sene ertelenir (Nikoglo vd. 2011: 406-407).

Gagauzlarda ölümü simgeleyen bazı işaretler ve alametler de bulunur. Her ne kadar bazen ölüm ani olsa da bunu önceden bildiren bazı şeyler olduğu düşüncesi Gagauzlarda halk inançlarını beraberinde getirmiştir. Örneğin, birkaç gün öncesinden evdeki köpeklerin ulması veya baykuşun çatıda ötmesi ölümün bir habercisi olarak görülmektedir. Buna halkın arasında *uluyer, öter nasın can alıcısı* denmektedir. Bu durumda ev sahibi kötü haberin önünü almak amacıyla hemen uluyan köpeğe veya öten baykuşa birer lokma ekme ya da et atmaktadır. Böylelikle hayvanın doyurulmasıyla eve kötülük gelmeyeceğine inanılır. Bazen ise rüyada, ölmesi beklenen bir kişinin daha önce ölen yakın bir akrabası tarafından alındığı görülmektedir. Rüyada dişlerin çürütmesi ve düşmesi o şahsın öleceğinin işareti olarak yorumlanır. Buna benzer inanışlar Türkiye sahasında da yaşamaktadır ve temelinde eski Türk inançları yatmaktadır.

Ölen kişiye karşı tavır ve tutum, ölümün özel koşullarına göre belirlenebilir. Örneğin; hastalık veya cinayet sonucu ölenler, yaşayanlarca düşman ve kötü olarak kabul edilirken, hayatını iyi ve barış içinde yaşayıp ölenler dost olarak görülür. Buna bağlı olarak ilk kısımdakilerin öldükten sonra *hobur*'a (vampir) dönüşeceğine inanılır ve bunlar için *Allahın önündä günää işledi, cendeme gitti, cendemin dibine gitti, leş oldu, geberdi* gibi ifadeler kullanılır. Eğer kişi intihar ettiyse onu dinî kurallara göre gömmezler. Papaz, o kişiyi mezarlığa dualarla yolcu etmeyip diğer mezarlardan uzak bir yerde gömmektedir (Kuroglo 1980: 94). Kişi evinin dışında talihsiz bir şekilde ölmüşse (kaza) öldüğü yere haç konulur (Nikoglo vd. 2011: 395). Ömrünü hayırlı işlerle geçirmiş bir

kişi için ise *topracu ilin olsun, Allah yanına kabletsin, Allah günahlarını prost etsin, Allaa raamet etsin* gibi kalıp ifadeler kullanılır.

### 3. Gagauzlarda Ölüm ile İlgili Örtmeceler

Ölüm insanın kaçamayacağı somut bir gerçekliktir. Öleceğini bilen tek bilinçli varlık olan insan, ölümün doğrudan adlandırılmasının vereceği sıkıntıdan kurtulmak için örtmece kelimeler ve ifadeler geliştirmiştir. Ölümle ilgili örtmecelerin kavramsallaştırılmasında dinin önemli bir etkisinin olduğu aşikârdır. Bu nedenle ölüm ile ilgili örtmeceler, Hristiyan bir Türk grubu olan Gagauzlar ile Müslüman Türkiye Türkleri arasındaki paralellikleri göstermesi bakımından ilginç bir durum sergilemektedir. Gagauzlardaki ölümle ilgili örtmecelerin bir kısmının Türkiye Türkçesinde de kullanılan İslamî kökenli (Arapça ve Farsça) sözcükler olduğu görülür: *can, dünnä (dünya), mezar, şaraat (şeriat), dert, zeet (eziyet), Allah* vb. Fakat Pokrovskaya'nın (2017: 422-423) da belirttiği üzere Gagauzcadaki İslamî kökenli bu gibi dinî kavramlar, Ortodoks Hristiyan teolojisine göre yeniden kavramsallaştırılmıştır. Örnek vermek gerekirse, Gagauz dinî terminolojisine göre *Allah* teslisi ifade etmekte ve onun adlandırmalarında görülmektedir: *Koca Allah, Allahın Oolu İsus Ristos, Allahın soluu*. Dolayısıyla ölümle ilgili örtmecelerde geçen *Allah* sözcüğüne bu durum açısından yaklaşmak gerekir.

Gagauzlarda ölümle ilgili örtmecelerde görülen ve yeniden kavramsallaştırılan bir başka sözcük de *can* sözcüğüdür. Eski Türklerde bu kavram *tin* ile ifade edilmekteydi (Günay vd. 2015: 87). Gagauzlara göre insanın canı kalpte bulunmaktadır. *Can* sözcüğü Gagauzlarda hava, ateş görünümünde metafizik bir kavramdır (Kuroglo 1980: 95). Farsça kökenli bu sözcük muhtemelen Balkan Türk ağızları aracılığı ile Gagauzcaya geçmiştir. Bu nedenle Türkiye Türkçesinde görülen *can ver-, canı çık-, canına kıy-* vb. ifadeler de Gagauzlarda bulunmaktadır. Yine kalıplaşmış farklı söz öbeklerine de rastlanır:

*Can alıcısı* ‘can alan’ (GAG, 378). Hristiyanlık öncesi Gagauzlarda olduğu düşünülen bir varlık. Gagauzların Hristiyanlığı kabulünden sonra ise bu misyon kutsal Arhangel Mihail’e geçmiştir. O da sağ ayağı ile insanın bedenine basıp canını almaktadır (Moşkov 2004: 287).

*Can böcää* ‘can böceği, kelebek’ (GAG, 378). Gagauz inancında can, tenden ayrıldıktan sonra bir böceğe dönüşür ve uçar. Bu yüzden Gagauzlarda insanın ölümüyle birlikte canın evden çıkabilmesi için tüm kapılar açılır ve can evden uçarak çıkar (Kuroglo 1980: 95). Canın (ruh) kuş gibi uçup gitmesi nedeniyle zaman zaman can kavramı, güvercinle de ilişkilendirilir. Hatta kuşlar, ölen kişinin ruhunun cisim bulmuş şekli sayılmaktadır (Nikoglo vd. 2011: 394, 401). Aslında buna benzer bir inanışla Eski Türk inanışlarında da karşılaşmak mümkündür. Eski Türklerde -Gagauzlarda olduğu gibi- ruh bir kuş gibi tasavvur edilmektedir (Orkun 1994: 15). Bu durumu Orhun Yazıtlarında görmek mümkündür. Nitekim Osman Nedim Tuna (1957: 131-148) yazıtlarda *ölmek* anlamına gelen örtmece *kergek bol-* ifadesini, *kerek kuşu* ile açıklar ve ölüm olayını *kerek kuşu* gibi uçmaya bağlar. Bunun da eski Şaman inancı ile bağlantılı olduğunu söyler: “Özi anca *kergek bolmiş* yogçı sıgıtçı öñre kün tugsıkda...” (Kültigin Yazıtı/Doğu 3-4) ‘Kendisi böylelikle vefat etmiş. (Cenazeye) Doğuda, güneşin doğduğu yerlerden...’ (Ölmez 2012: 92-93). “İnim kül tegin *kergek boltı*” (Kültigin Yazıtı/Kuzey 10) ‘Kardeşim Kül tegin vefat etti’ (Ölmez 2012: 100). Barthold (2004: 21) da eski Türk inancına göre bir kişinin öldükten sonra kuş ya da böcek şekline dönüştüğünü belirtir. Batı Türklerinin Müslümanlığı kabul etmesinden sonra dahi *öldü* yerine *şonkar boldı* ‘şahin oldu’ ifadesinin (örtmece) kullandığını dile getirir. Bu bağlamda dikkat çeken diğer bir husus da *öl-* fiilinin etimolojik olarak ‘yüksel-’ anlamına gelmesidir. Bu

fiil ise ‘havalan-, yüksel-’ anlamına gelen farazî bir \*ö- köküne gider (Ercilasun 2007: 374). Hatta Türklerle pek çok açıdan ortak özellikler taşıyan Moğollarda, ölmek anlamında *hali-* fiilinin diğer anlamları ise ‘uç-, süzül-, süzülerek uç-’ şeklindedir (Lessing 2003: 1413). Dolayısıyla *öl-* fiilinin *uç-*, *yüksel-* fiilleri ile anlamsal yakınlığı bulunmaktadır ve ölüm olayının Türkler tarafından nasıl algılandığını göstermesi bakımından ilginç bir örnek sergilemektedir.

*Can pıtası* ‘can çöreği’ (GAG, 379) ölü için dağıtılan bir çeşit ekmek. Taziyye gelenler bu ekmekten bir parça koparıldıktan sonra şaraba banıp yer. Bir parçası da mevtanın tabutuna konur (Kuroglo 1980: 104).

Doğrudan ölüm ile ilgili bir bağlantısı olmasa da yeniden kavramsallaştırılan diğer bir sözcük ise Arapça kökenli *şaraat/şariat* ‘şeriat’dir. Türkçe Sözlük’te (2005: 1861) göre şeriat “*Kur’andaki ayetlere, Hz. Muhammed’in sözlerine dayanan İslam kanunu, İslam hukuku*” olarak geçmektedir. Fakat Gagauzlar Ortodoks Hristiyanlık inancına göre şekillendirdikleri bu sözcüğü, daha çok *mahkeme* anlamında kullanırlar (Çakır 2019: 271). *Son şaraat* şeklindeki bir örtmecede kullanılan bu söz öbeğine Gagauzlar *bitki sud* (son mahkeme) da demektirler. Hatta Gagauzlarda “Son şariattan popazlar korksun” şeklinde bir atasözü bile vardır (Gaydarci 2017: 274, 357). Ortodoks Gagauzlardaki bu *son şaraat* ifadesi ile Hristiyanlıkta hesapların verileceğini, yani imanlı ve günahkâr kişilerin belirleneceği gün, zaman kastedilir.

#### 4. Ölmek Fiili ile İlgili Örtmeceler

Gagauzlarda *öl-* eyleminin çekimlenmiş biçimi olan *öldü* yerine, iki veya üç sözcükten oluşan örtmecelere sıklıkla rastlanır. Burada Arapça ve Farsça kökenli pek çok sözcük karşımıza çıkar: *Allaa yanına aldı* (MR), *aramızdan ayrıldı* (TA), *artık raatladı* (GAG, 435), *ayaanı topladı* (MR), *bitki yola gitti* (GAG, 435), *bitki yola geçirdik* (GAG, 435), *canı göklerle uçtu* (TA), *canı çıktı*<sup>5</sup> (TA), *canı uçtu* (TA), *canını Allaa aldı* (EK), *canını Allaha verdi* (TA), *can verdi* (TA), *canına kıydı* (TA), *çarıkları silinmiş* (LÇ), *çatı sarıldı* (EK), *dertlerden kurtuldu* (GAG, 435), *dünnädän ayrıldı* (MR), *dünnäyâ gözlerini kapattı/yumdu* (TA), *eceli çekti* (TA), *gökâ çıktı* (MR), *gözünü kıpmış* (LÇ), *günü gelmiş* (TA), *mezarına yerleşti* (GAG, 435), *öbür dünnäyâ göçtü* (EK), *öbür dünnäyâ selam verdi* (TA), *raametli oldu* (TA), *raya (cennet) gitti* (VK), *saati/günü doldu* (EK), *sarı toprak iyer* (GAG, 435), *topraa gömüldü* (GAG, 435), *toprak çekti* (TA), *topraa karıştı* (GAG, 435), *topraa verildi* (GAG, 435), *toprak yuttu* (TA), *yaşınan gitti* (GAG, 435), *yerine yerleşti* (LÇ), *zeettän kurtuldu* (GAG, 435), *kuyuya atıldı* (GAG, 435).

Gagauzlarda doğrudan doğruya *öl-* eylemi yerine kullanılan örtmeceler ise şu şekildedir: *ayırıl-* (GAG, 435), *ayaklarını uzalt-* (GRMS, 31), *bit-* (GRMS, 87), *can al-* (GRRS, 116), *can ver-* (GRRS, 116), *canı uç-* (TA), *ecel et-* (GRRS, 232), *geçin-* (GRRS, 267), *göz kapa-* (GRMS, 244), *halkaya başını sok-* (GRRS, 296) ‘kesin bir ölüme git-’, *kapa-* (GRRS, 350), *kauş-* (GRRS, 367), *kaybet-* (TA), *mezara bak-* (GRRS, 466) ‘ölümün eşiğinde ol-’, *mezara çek-* (GRRS, 466) ‘mezara götür-, öl-’, *sonal-* (GRRS, 597), *son-* (GRRS, 597), *sün-* (GRRS, 617), *suu-* (TA), *kurtul-* (TA).

#### 5. Ölü ve Ölüm Kavramları ile İlgili Örtmeceler

Gagauzlarda ölünün doğrudan isminin anılmasına dair belirgin bir tabu bulunmamaktadır. Fakat ölü için şu örtmecelerin kullanıldığı da görülmektedir: *cansız* ‘cansız, ölü’ (GRRS, 117), *raametli* ‘rahmetli, ölü’ (GRRS, 535), *yıldızı yufka* ‘ölmek üzere olan kişi’ (GRRS, 722). Gagauzcadaki tüm Arapça ve Farsça sözcüklerde olduğu gibi *cansız* ve *raametli* sözcükleri de büyük ihtimalle Balkan Türk ağzlarından Gagauzcaya geçmiştir.

Ölüm ile ilgili örtmeceler ise şöyledir: *bitki soluk* ‘son nefes, ölüm’ (TA), *diveç dinnenmesi* ‘sınırsız dinlenme, ölüm’ (TA), *ecel* ‘Gagauzlarda ölüm saati’ (GRRS, 232), *kara yazı* ‘ecel, ölüm’ (DDB, 366), *Karakanzal* ‘ölüm meleği’ (GAG, 378). Karakanzal insanın öleceği zamanı bekler. Gagauz inancına göre Allah insana canı göklerden gönderir ve zamanı geldiğinde de Karakanzal’ı gönderip canını alır.

### 6. Ölüm Kavramı ile Bağlantılı Diğer Örtmeceler

Bu kısımdaki örtmeceler, dolaylı bir biçimde ölüm olayı ile ilgilidir. Ortodoks Hristiyanlığı kabul etmiş bir Türk topluluğu olan Gagauzlarda bu tür örtmeceler sıklıkla görülmektedir: *gömi* ‘mezar’ (GRRS, 280), *kara er* ‘mezar’ (GRRS, 354), *koşçuk* ‘tabut’ (Kuroglo 1980: 100), *kör* ‘mezar’ (GRRS, 421), *kuyu* ‘mezar’ (GRRS, 437), *po-mana*<sup>6</sup> ‘definden sonra verilen anma yemeği veya ikram’ (GAG, 381), *sandık* ‘tabut’ (GAG, 379), *son şaraat* ‘kıyamet günü, din günü’ (GRRS, 597).

### Sonuç

Sonuç olarak hayatın gerçeklerinden biri olan ölüm, her toplumda olduğu gibi Gagauzlarda da çok önemli bir olay olarak görülmüş, buna bağlı olarak da belli ritüeller geliştirilmiştir. Gagauzlar, yaşamın sonlanması olan ölüm ve buna bağlı kavramları daha yumuşak ifadelerle anlatmaya çalışmış, hoş görülmeden söylemlerden kaçınmaya çalışmışlardır. Bu bakımdan pek çok örtmece sözcük ve ifade ortaya çıkmıştır. Gagauzlarda, ölüm sözcüğünün ve buna bağlı unsurların anlamını örten sözcük ve ifadelerin çoğunun biçimsel olarak Türkiye Türkleri ile aynı olduğu görülse de kavramsal planda Hristiyanlığın etkisine de değinmek gerekir. Burada bazı örtmecelerin yeniden kavramsallaştırılmasında Hristiyanlığın önemli bir rol aldığını belirtilmelidir. Buna rağmen -Gagauzlarda Freud’un da dediği üzere- dinsel nedenler ve etkiler (Hristiyanlık) Gagauzlarda da tüm örtmecelerin doğrudan doğruya kaynağı değildir. Gagauzlarda ölümle ilgili tabuların ve buna bağlı örtmecelerin Hristiyanlık öncesinden sonrasına daha çok şekil değiştirdiği (transformasyon) görülmektedir. Dolayısıyla eski Türk inançlarından kaynağını alan atalar kültü çerçevesinde şekillenmiş pek çok tabusal kavramın tezahürleri Gagauzlarda da sıklıkla hissedilmektedir

### KISALTMALAR

GAG: Gagauzluk: Kultura, Ruh, Adetlar.  
GRMS: Gagauzca-Rusça-Moldovanca Sözlük.  
GRRS: Gagauzsko-Russko-Moldavskiy Slovar’.  
DDB: Dizi-Dizi Boncuklar.  
FP: Fedora Popozoglo

TuA: Tudora Anna  
MR: Mariya Radulova  
TA: Tudora Arnaut  
EK: Elena Kısa  
VK: Viktor Kopuşçu

### NOTLAR

1. Buna benzer bir uygulama Kırgızlar ve Kazaklar arasında da görülmektedir. Buna göre matem işareti olarak bayrak asılır. Bayrağın rengi ölen kişinin yaşına bağlı olarak değişir (Altın 2018: 137).
2. Benzer uygulamalar Anadolu Türklerinde de görülmektedir (Kalafat 2007: 302).
3. Eskiden Gagauzlar tabutun yan tarafına küçük pencereler açarlarmış (Kuroglo 1980: 100).
4. Her köyde ağlama eylemini iyi yapan belli kadınlar (ağlayıcılar) bulunmaktadır (Kuroglo 1980: 102). Eski Türklerde bu kişilere sıgırtçı (ağlayıcı) denilmekteydi.
5. Gagauz inancına göre can ağızdan çıkar (Nikoglo vd. 2011: 394).
6. Kadim bir gelenek olan Pomana’nın temelinde atalar ve ölümler kültü yapmaktadır. Pomana; cenazeden hemen sonra verildiği gibi üçüncü, dokuzuncu, yirminci ve kırkıncı günü de verilir. Sonrasında altıncı ayında ve seneidevriyesinde Pomana ikram edilir. (Nikoglo vd. 2011: 403). Eski Türklerde de defin olayından sonra yemek verme geleneği vardı. Yemek sunma âdeti Anadolu Türklerinde de görülür ve bu durum daha çok ölü kültü içinde değerlendirilir (Altın 2018: 299).

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### KAYNAK KİŞİLER

- KK.1: Fedora Popozoglo, 55, yüksekokul mezunu, hemşire, görüşme tarihi ve yeri: 22 Ocak 2020 / Dimitrovka Köyü, Bolgrad, İlçesi, Ukrayna  
 KK.2: Tudora Anna, 70, ortaokul mezunu, emekli, görüşme tarihi ve yeri: 23 Nisan 2020 / Dimitrovka Köyü, Bolgrad, İlçesi, Ukrayna.  
 KK.3: Mariya Radulova, 45, lise mezunu, esnaf, görüşme tarihi ve yeri: 23 Ocak 2020 / Dimitrovka Köyü, Bolgrad, İlçesi, Ukrayna.  
 KK.4: Tudora Arnaut, 51, üniversite mezunu, akademisyen, görüşme tarihi ve yeri: 23 Ocak 2020 / Dimitrovka Köyü, Bolgrad, İlçesi, Ukrayna.  
 KK.5: Elena Kısa, 73, ortaokul mezunu, emekli görüşme tarihi ve yeri: 20 Ocak 2020 / Dimitrovka Köyü, Bolgrad, İlçesi, Ukrayna.  
 KK.6: Lubov Çimpoyeş, 65, üniversite mezunu, akademisyen, görüşme tarihi ve yeri: 24 Mart 2020 / Tomay Köyü, Çadır-Lunga İlçesi, Moldova.  
 KK.7: Viktor Kopuşçu, 30, üniversite mezunu, papaz, görüşme tarihi ve yeri: 14 Şubat 2021 / Kıpçak Köyü, Çadır-Lunga İlçesi, Moldova.

### KAYNAKÇA

- Altın, Kübra Yıldız. “Türk Kültüründe Atalar Kültü”. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2018.  
 Barthold, Vasilij Vladimiroviç. *Orta Asya Türk Tarihi Dersleri*. Ankara: Çağlar Yayınları, 2004.  
 Brown, Keith ve Miller, Jim. *The Cambridge Dictionary of Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.  
 Campell, Lyle ve Mixco, J. Mauricio. *A Glossary of Historical Linguistics*. Edinburg: Edinburg University Press, 2007.  
 Çebotar, Petr ve Dron, İon. *Gagauzça-Rusça-Romunca Sözlük*. Chişinău: Pontos, 2002.  
 Demirci, Kerim. *Türkojoloji için Dilbilim*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2017.  
 Ercilasun, Ahmet Bican. “Türkçede Öl- Fiili Üzerine”. *Makaleler Dil-Destan-Tarih- Edebiyat* (haz. Ekrem Arıkoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları, 2007: 371-375.  
 Freud, Sigmund. *Totem ve Tabu* (çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları, 2021.  
 Gaydarcı, Gavril. *Dizi-Dizi Boncuklar*. Komrat: (yayın yeri yok), 2017.  
 Gaydarji, Gavril ve diğer. *Gagauzsko-Russko-Moldavskiy Slovar’*. Moskva: (yayın yeri yok), 1973.  
 Günay, Ünver ve Güngör, Harun. *Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini Tarihi*. Kayseri: Berikan Yayınları, 2015.  
 Hünerli, Bülent. *Mihail Çakir'in Gagauzca (Türkçe)-Rumence Sözlüğü*. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2019.  
 Kuroglo, Stepan S. *Semeynaya Obryadnost' Gagauzov v. XIX-Naçale XX V*. Kişinev: Ştiintsia, 1980.  
 Lessing, F. D. *Moğolca-Türkçe Sözlük I-II* (çev. Günay Karaağaç). Ankara: TDK Yayınları, 2003.  
 Makovskiy, M. M. *Fenomen Tabu v Traditsiyah i v Yazıke İndoevropetsev*. Moskva: Librokom, 2012.  
 Moşkov, Valentin. *Gagauzi Benderskogo Uyezda* (tekrar basıma haz. S. Bulgar, S. Kuroglu). Kişinev: Centrală, 2004.  
 Nikoglo, D. E ve Stepanov, V. P. “Pohoronno-Pominal'naya Obryadnost’”. *Gagauzi*, Moskva: Nauka, 2011: 393-412.  
 Orkun, Hüseyin Namık. *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: TDK Yayınları, 1994.  
 Ozakdag, Nadejda. “Grafikçeskiye i Orfografikçeskiye İzmeneniya v Gagauzskom Yazıke”. *Rossiyskaya Tyurkologiya* 2(7), 2012: 31-40.  
 Ölmez, Mehmet. *Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları Metin-Çeviri-Sözlük*. Ankara: Bilgesu, 2012.  
 Pokrovskaya, Ludmila A. “Gagauzların Hristiyan Dini Terminoloji Sistemindeki Müslümanlıkla İlgili Unsurlar” (çev. Bülent Hünerli). *Kesit Akademi Dergisi* 3 (7), 2017: 421-427.  
 Rozental, D. E. ve Telenkova, M. A. *Slovar-Spravochnik Lingvistiçeskikh Terminov*. Moskva: Prosveşçeniye, 1976.  
 Tuna, Osman Nedim. “Kök Türk Yazıtlarında ‘Ölüm’ Kavramı ile İlgili Kelimeler ve ‘kergek bol-’ Deyimi İzahı”. *VIII. Türk Dil Kurultayının Okunan Bilimsel Bildirileri*. 1957: 131-148.  
 Vardar, Berke. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2002.  
 Zanet, Todur. *Gagauzluk: Kultura, Ruh, Adetlär*. Chişinău: Pontos, 2010.

# TELEVİZYONDA SÖZLÜ KÜLTÜRÜN YENİDEN-ÜRETİMİ: 'HANGİMİZ SEVMEDİK' DİZİSİNDEKİ İCAT EDİLMİŞ ATASÖZLERİ\*

## Re-production of Oral Culture on Television: Invented Proverbs in the TV Series 'Hangımız Sevmedik'

Dr. Öğr. Üyesi Onur AYKAÇ\*\*

### ÖZ

İletişim tarihi, uzun bir süre sesin ve sözün hâkimiyetinde kalmıştır. Bilginin yeni nesillere taşınabilmesi için ezberin ve tekrarın önemli olduğu bu dönemde, toplumun en yaşlısı veya geleneği temsil kabiliyetine sahip olan kişisi büyük saygı görmüş, insanlarca bilginin yegâne kaynağı olarak kabul edilmiştir. Lakin sözlü dönemin bilgi birikimi kişisel belleklerde saklı olduğu için insan yaşamının son bulması, taşıdığı bilginin de sona ermesi demektir. Sözlü dönemi takip eden süreçte yazının bulunmasıyla insanlık yepyeni bir kültür evrenine dâhil olmuş, artık kültürel birikimlerin saklanması ve gelecek nesillere güvenle aktarılması daha kolay bir hâl almıştır. Yazının teknolojiyle desteklenmesi anlamına gelecek olan matbaanın icadı ise, bilginin geniş coğrafyalarda hızla yayılmasını sağlamıştır. Akabinde Sanayi Devrimi, yazı ve matbaanın yarattığı değişimi daha ilerilere taşımış, özellikle XX. yüzyılla birlikte dijital çağın önünü açmıştır. Teknoloji ile kültürün kesiştiği bu dönemde fotoğraf, telefon, televizyon, bilgisayar gibi teknolojilerle tanışan geniş kalabalıklar, ciddi bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Bu süreçte eskinin tamamen terk edilmediği, sözün teknolojiyle birleştirildiği de görülmüştür. Sözlü kültürü dijital kültürle birleştiren teknolojik aletlerin başında televizyon gelmektedir. Ülkemiz televizyon yayıncılığıyla 1968 yılında tanışmış, büyüklü kutu olarak anılan televizyon kısa sürede toplum hayatında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. İlk dönemlerde yabancı film ve dizilerin Türkçe dublajlarıyla karşılaşılan televizyon seyircisi, 1990'dan itibaren sözlü kültür ve edebiyattan beslenen yapımları daha çok izleme fırsatını yakalamış, içinde büyüdüğü sözlü geleneği televizyon aracılığıyla yeniden keşfetmiştir. Bu süreçte, sözlü kültürden büyüklü kutuya taşınan kültürel unsurlardan biri de atasözleridir. Fakat televizyonda izleyiciyle buluşan atasözlerinin tamamı klasik atasözü formunda olmayıp bir kısmının senaristler tarafından üretildiği dikkati çekmektedir. Televizyon dünyası için üretilen atasözleri içerisinde güldürü sağlamak amacıyla uydurulanlar olduğu gibi klasik atasözü formuna çok yakın olan, geleneksel söyleyişi yaşatan ve tarafımızdan icat edilmiş atasözleri olarak adlandırılan sözler de bulunmaktadır. Bu noktada "Hangimiz Sevmedik" dizisi, senaristler tarafından geleneksel forma uygun olarak icat edilmiş atasözleri bakımından hayli zengindir. Dizide 64 icat edilmiş atasözü tespit edilmiş olup bunlar başrol oyuncularına Adile ve Münir karakterlerinin ağızından izlerkitleye sunulmuştur. Burada ister istemez akla şu soru gelecektir: "Senaristlerce icat edilen bu sözlerle birer atasözü demek doğru mudur?" Klasik bir atasözünde aranan "yüzyılların tecrübe veya gözlemlerine dayanma, doğruluğundan şüphe duyulmama, anonim olma" vasıfları bu sözlerde yoktur. Çünkü söyleyenleri bellidir ve yakın zamanda üretildikleri için genel geçerliklerinin test edilebileceği bir süreçten de henüz geçmemişlerdir. Diğer taraftan "bir hüküm bildirme, hayat görüşünü veya olaylar/ durumlar karşısındaki tavır ifade etme, akılda kalması kolay olsun diye söz sanatlarına dayanma, bilgece tasarlanmış kısa ve özlü sözler olma" özelliklerini harfiyen yansıttıkları görülmektedir. Bu noktada, ilgili 64 sözün atasözü formuna uymayan taraflarına yoğunlaşacak ve klasik atasözlerinin geçirdikleri değişim evrelerini hatırlayacak olursak mesele farklı bir hâl alacaktır: En eski atasözlerinin zamanla söyleyenleri unutulmuş ve anonimleştikleri; genel geçerliklerinin ise sonraki yıllarda tecrübe veya gözlem yoluyla test edildiği bilinmektedir. Bahse konu olan 64 söz için de benzer bir sürecin yaşanması beklenebilir. Kaldı ki dizideki 64 icat edilmiş sözden 27'si sosyal medyada yüzlerce kişi tarafından yeniden-paylaşım, beğeni veya yorum yoluyla gündemde tutulmuş; sözlerin çoğunlukla kaynağı belirtilmeden paylaşılması yoluyla, şimdiden anonimleşmenin ve halka mâl olmanın ilk adımı atılmıştır. Ayrıca paylaşımlara yapılan yorumlar, senaristler tarafından icat edilen sözlerin insanlarda gerçeklik hissi uyandırdığını ve klasik bir atasözü gibi sahiplenildiğini de göstermektedir. Bu durumda bahse konu olan 64 sözün birer atasözü, hiç olmazsa icat edilmiş atasözü olarak görmek ve mevcut durumu, televizyon aracılığıyla sözlü kültürün yeniden-üretimi olarak yorumlamak mümkündür. Bu çalışmada, "Hangimiz Sevmedik" dizisindeki icat edilmiş 64 sözün anlam evreni ele alınmış, bu sözlerin klasik atasözü formuna uygun olup olmadıkları irdelenmiş ve halkta bir karşılık bulup bulmadıkları sosyal medya paylaşımları üzerinden sorgulanmıştır.

\* Geliş tarihi: 09 Ağustos 2020 - Kabul tarihi: 27 Ağustos 2021  
Aykaç, Onur. "Televizyonda Sözlü Kültürün Yeniden-Üretimi: 'Hangimiz Sevmedik' Dizisindeki İcat Edilmiş Atasözleri" *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 150-165

\*\* Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Karaman/Türkiye, onuraykac@kmu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7191-2208.



**Anahtar Kelimeler**

Sözlü kültür, televizyon, yeniden-üretim, “Hangimiz Sevmedik” dizisi, icat edilmiş atasözleri.

**ABSTRACT**

History of communication was under the domination of voice and oral expressions for a long time. In this period that memorizing and repetition had been important in order to transmit the knowledge to next generations, most elderly person of the society or the person who had the capacity to represent the tradition was greatly respected, and was accepted as the only source for the knowledge by the people. However, because oral period's accumulation of knowledge is hidden in personal memories, the ending of one person's life meant the end of the stored knowledge. In the period following oral one, due to the invention of writing humanity fell under a totally new cultural universe, keeping cultural accumulation and transmitting it to new generations securely became easier. Invention of the printing press provided the knowledge's spread around the world rapidly. Afterwards, Industrial Revolution moved the change created by writing and printing press forward, especially led to digital era within 20<sup>th</sup> century. In this period which technology and culture intersected, wide crowds introduced with technologies such as photograph, telephone, television, computer have experienced a crucial change and transformation. It is also seen that in this period, the old one was not totally left but oral expression was combined with technology. Television was in the first place to unite oral culture with digital culture. Our country met television in 1968, named as magical box, television has started to take a significant place in society's life in a short time. At first times, the television spectator came across Turkish postsynching foreign TV films and series, they have taken the opportunity to watch programs benefiting from oral culture and literature more frequent and re-discovered oral tradition in which they lived via television since 1990. In this period, one of the cultural elements transferred from oral culture to magical box is, proverbs. However, it draws attention that all of the proverbs heard on television are not in classical proverb form, some of them are produced by scriptwriters. Among produced proverbs for television world, as well as there are ones made up for humor, there are also ones that are very close to classical form, that keep the traditional style alive, and named as produced proverbs by us. At this point, “Hangimiz Sevmedik” TV Series is quite rich in produced proverbs in accordance with classical form by scenarists. In the series, 64 produced proverbs are determined and these were narrated and presented to the spectator by leading role characters Adile and Münir. Here comes the question to the mind necessarily: “Is it correct that calling these expressions as proverbs?” Qualities such as “being based on hundreds of years experience and observation, not having doubts of truthfulness, being anonymous” looked for a classical proverb to have, are not found in these expressions. Because, teller is known and as they have been produced recently, they have not yet gone through a testing process for their generally acceptance. On the other hand, it is seen that they literally reflect qualities such as “pronouncing a judgement, expressing attitudes towards world-view or events/situations, based on eloquence in order to be stuck in the mind easily, being brief expressions designed wisely”. At this point, if we focus on misfit forms of attached 64 expressions and remember developmental stages of classical proverbs, the issue will come to a different state: It is known that the teller of oldest proverbs is forgotten in time and they become anonymous; their general acceptance is tested via experience and observation in ensuing years. It could be expected that mentioned 64 expressions might undergo a similar process. Besides, 27 of 64 produced proverbs in the series have remained popular by way of re-shared, liked or commented by social media users mostly without reference; the first step is taken to become anonymous and publicly accepted already now. Moreover, comments on sharing shows that produced proverbs by scenarists arouse a feeling of trueness and adopted publicly as a classical proverb. In this case, it is possible that mentioned 64 expressions are accepted as proverbs, at least produced proverbs and interpret current situation as re-production of oral culture via television. In this paper, semantic world of 64 produced expressions in “Hangimiz Sevmedik” series are discussed, examined as to whether they are appropriate for classical proverb form and questioned whether there is reaction on public via social media sharing.

**Keywords**

Oral culture, television, re-production, tv series “Hangimiz Sevmedik”, invented proverbs.

**1. Giriş**

İnsanlar, başkalarıyla iletişim kurabilmek için çok uzun bir süre sözden yararlanmış, onu zaman zaman müzik ve dansla destekleme yoluna gitmiştir. Sözlü dönemi takip eden yüzyıllarda ise iletişim tarihinde yazı, matbaa ve teknoloji merkezli büyük değişim ve dönüşümler gözlemlenmiştir. Bu sürecin sonunda bilhassa fotoğraf, telefon,

televizyon, bilgisayar gibi teknolojilerle tanışan insanlık, *yeni* olana alışmaya çalışırken *eski* olandan da kopmamıştır. Çoğu topluluk, geçmişi tamamen unutup yeni bir sayfa açmak yerine, sözlü kültür döneminden kalma unsurları -özünü bozmadan- yazılı ve dijital kültürle kaynaştırma yoluna gitmiştir. Her dönemde hatırlanan sözlü kültür öğelerinden biri atasözleri olmuştur.

Ataların uzun gözlem ve tecrübelerine dayanan, bir düstur olarak nesilden nesle aktarılıp millet hafızasında korunarak günümüze kadar gelmeyi başaran *atasözleri*, insanlık tarihinin en eski devirlerinden beri var olmuş sözlü kültür ürünlerindedir. Yazının henüz bulunmadığı dönemlerde, barındırdığı kültürel kodlar sayesinde toplumun yaşayan hafızası olmuş; ait olduğu topluluğun düşünce gücünü, hayat görüşünü, felsefesini, olaylar karşısındaki tutumunu vs. sonraki kuşaklara aktarıp bireylere kılavuzluk etmiştir. Toplum hayatında bu denli mühim bir yer tutan atasözleri, sözlü kültür ortamını takip eden yazılı ve dijital kültür dönemlerinde de hemen her kesimden insanın dikkatini çekmeyi başarmış, hatta medeniyetin değişim ve dönüşüm izlerini sürmek isteyen araştırmacıların başvuru kaynaklarından biri olmuştur.

Türkiye’de 1968 yılından beri düzenli bir şekilde sürdürülmekte olan televizyon yayıncılığı, sözlü kültür hazinesini fark etmekte gecikmemiştir. Bilhassa metin yazarlığı gerektiren programlar/ yapımlar üzerinden sözlü kültür ortamına ait unsurların *büyüülü kutu* olarak nam yapan televizyona taşındığı görülmüştür. Büyüülü kutuda kendine yer bulan sözlü kültür unsurlarından biri de atasözleri olmuştur. Kimi zaman söze güzellik ve canlılık katmak için konuşma dilinde, kimi zamansa anlatıdaki zenginliği ve derinliği artırmak için yazılı metinlerde karşımıza çıkan atasözleri, dijital çağda televizyon yıldızlarının dilinde de yaşama imkânı bulmuştur. Bu sözlerin bir kısmı daha önce bir yazılı kaynakta rastlanan ve mazisi *çok eskiye* dayanan klasik atasözüyken, bir kısmı ise günümüz televizyon izleyicisi için üretilen ve tarafımızdan *icat edilmiş atasözleri* olarak nitelendirilen sözlerdir. İcat edilmiş atasözleri arasında güldürü maksadıyla uydurulanlar<sup>1</sup> veya iki atasözünün uyumsuz birlikteliğinden faydalanıp espri sağlamak için üretilenler olduğu gibi (“İki gönül bir olunca, damlaya damlaya göl olur.”, “Tencere yuvarlanmış, seninki benden kara.”<sup>2</sup> vb.), klasik atasözü formu kullanılarak yaratılan ve pek çok yönden geleneksel kalıplara uyan atasözleri de bulunmaktadır. Bu noktada “Hangimiz Sevmedik” dizisi, *klasik atasözü formuna uygun olarak icat edilmiş atasözleri* için iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Temmuz 2016’da TRT1 ekranlarında yayın hayatına başlayan ve Mayıs 2017’de yayınlanan 40. bölümüyle ekranlara veda eden “Hangimiz Sevmedik”, icat edilmiş atasözleri bakımından hayli zengindir. Başrolde yer alan Adile ile Münir karakterlerinin neredeyse hemen her durum için bir atasözü üretmesi ve bunların televizyon aracılığıyla izlerkitleye ulaştırılması, dizinin en çok akılda kalan taraflarındandır. Bu durumu, “Hangimiz Sevmedik” dizisi özelinde, *geleneğin yeniden keşfi ve sunulması* (Özdemir 2012: 300) olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu çalışmada, “Hangimiz Sevmedik” dizisinin senaristleri tarafından icat edilen ve Gül Onat’ın hayat verdiği Adile ile Altan Erkekli’nin canlandırdığı Münir karakterlerinin ağzından izleyicilerle buluşan 64 yeni söz<sup>3</sup> ele alınacak, bunların klasik atasözü formuna uygun olup olmadıkları sorgulanacak, sanal ortamda dolaşıma girip girmedikleri, dolayısıyla izleyicilerde bir reaksiyon oluşturup oluşturmadıkları ortaya konulacaktır. Senaristlerce icat edilen sözlerden hüküm bildiren, bir tecrübeyi veya gözlemi paylaşan, toplumun felsefesini, töresini veya olaylar/ durumlar karşısındaki tavırını ifade eden, akılda kalması kolay olsun diye söz sanatları bakımından zengin olan, bilgece tasarlanmış, kısa ve özlü olanlar (Aksoy 2017: 15-25; Albayrak 2009: 14) *atasözü* olarak kabul edilmiş; bu kriterlerin çok uzağında kalan ve genellikle *çarpıcı bir söz/ slogan*

hüviyeti taşıyan 25 söz incelemeye dâhil edilmemiştir. Çalışmada “Hangimiz Sevmedik” dizisindeki icat edilmiş atasözlerine dair tespitlere geçmeden önce, insanlığın tecrübe ettiği sözlü, yazılı ve dijital kültür evrelerinin genel özellikleri anlatılacak, böylece iletişim tarihinde yaşanan köklü değişimlerin kültürel dokuya ne gibi yansımaları olduğu kısaca ortaya konulacaktır.

## 2. Sözlü, Yazılı ve Dijital Kültür Evreni

İnsanlar arasında türlü biçim ve yollarla herhangi bir mesajın aktarımı olarak tanımlayabileceğimiz *iletişim*, toplumsal hayatın vazgeçilmez bir unsuru olup zaman içinde basitten karmaşığa giden bir seyir izlemiştir. Bu eylem önceleri beden hareketleri, belli belirsiz sesler, mağara duvarlarına çizilen resimler, duman vs. vasıtasıyla gerçekleştirilirken sonraları söz, yazı ve teknolojik aletlerin devreye girmesiyle çeşitlenmiştir. Yaşanan bu değişim ve dönüşümde, insanların konuşma yeteneğini akıl yoluyla geliştirmesinin yanında kalıcı ve hızlı bir şekilde bilgi paylaşma isteği de belirleyici olmuştur.

Henüz yazının ve teknolojik aletlerin icat edilmediği, bilgi aktarımının yalnızca konuşma diliyle sağlandığı dönemlerde *söz* ve ona bağlı oluşan *sözlü kültür ortamının* hâkimiyeti göze çarpmaktadır. Bu dönemde “bilgi, bireysel bir deneyim değil toplumsal bir olgudur (...) ve ortak bir bilinci oluşturur” (Sanders 2020: 23). Bu dönemi bilhassa *gelenek*, *bellek* ve *aktarım* terimleri üzerinden okumak/ anlamlandırmak yerinde olacaktır. Zira, geleneğin bellekte bilinçli olarak saklanması ve yok olmadan yeni nesillere aktarımının sağlanması sözlü kültür ortamının olmazsa olmazıdır. Gelenek aktarımı, büyükler veya toplumun tecrübeli bireyleri tarafından gerçekleştirildiği için en yaşlı kişi ya da temsil yeteneğine sahip kişiler, aynı zamanda *ana bellek* veya *bilginin kaynağı* olarak görülmektedir. Tabii burada aktarma eylemini *kimin* gerçekleştirdiğinden ziyade *neyin* aktarıldığının daha önemli olduğu unutulmamalıdır. Çünkü sözün muhtevası, sonraki nesillerin şekillenmesinde ve toplumun geleceğinin inşasında belirleyici olacaktır.

Amerikalı kültür bilimci Walter J. Ong’un “birincil sözlü kültür” olarak adlandırdığı bu dönemde insanlar, kişisel deneyimlerini sözle kuşaktan kuşağa taşıyan, *bilge* kimselerdir ve onların bilgeliği özellikle atasözlerinde yankı bulmuştur. Zira “Dünyanın dört bucağından derlenen pek çok atasözü, tamamen insana özgü konuşma olayının ilk sözlü biçimine, onun gücü, alımlılığı ve tehlikelerine ilişkin gözlemlerle doludur” (Ong 2018: 21). Mit, efsane, masal, destan, halk hikâyesi gibi anlatmaya dayalı pek çok tür de yüzyıllar boyunca yine sözle taşınmıştır.

Genel olarak bakıldığında doğayı, evreni ve toplumu sembollerle kategorileştirerek sunması, zaman zaman temel mantık yasalarının dışına çıkılması, dilin müzik ve dansla desteklenmesi, eşzamanlılık ve eşmekânlılık içinde gerçekleştirilmesi, ritüelin doğal bir parçası olması, anonimliği ve ferdiliği bir arada barındırması, çoğunlukla değiştirilebilir ve çeşitlenebilir olması, icracı ve dinleyiciye gereksinim duyulması, toplumsal belleğin öncelenmesi, hafızalarda yer edinebilmesi için ezberin ve tekrarın önemli olması vs. sözlü kültür döneminin belirgin özellikleri arasındadır. Bilginin depolanmasına olanak sağlamaması, genellikle dar bir muhitte kısa süreli bir tesire sahip olması, yeniden okuma ve eleştirme gibi amaçlarla anlatının başına dönme imkânı sunmaması, çözümlenme ve irdelemeye kapalı olması ise bu dönemin zayıf tarafları arasında sayılabilir. (İlhan 2018: 107-113)

Sözlü kültür dönemini takip eden *yazılı kültür evresi*; bilginin saklanabildiği, tekrar tekrar kullanılabilirliği ve uzak diyarlara kısa sürede yayılma imkânı bulabildiği bir süreci ifade etmektedir. Burada esas alınan şey, yazının icadı değil yazının geniş kitlelere

ulaşabilecek ve onları etkileyebilecek bir seviyeye ulaşmasıdır. Bu da ancak matbaanın işlevsel olarak kullanılmasıyla mümkün olmuştur. Matbaanın icadı her ne kadar MS 593'te Çin'de gerçekleşse de kültürün mühim bir parçası olarak görev üstlenmesi çok sonraları Avrupa'da vuku bulmuştur. "Modern matbaacılığın babası" olarak anılan Johannes Gutenberg (1398-1468), XV. yüzyılda Almanya'da matbaayı etkin bir şekilde kullanarak hem özgür düşüncenin yayılmasına ve bilimsel araştırmaların hızlanmasına vesile olmuş hem de yazılı kültür evresinin gerçek anlamda kurumsallaşmasını sağlamıştır.

Ong'un (2018: 20) "ikincil biçimlendirme sistemi" olarak isimlendirdiği yazılı kültür evresi, özellikle bireylerin kent hayatını anlayıp özümlediği bir dönemi ihtiva etmektedir. Sözlü kültür aile içinde katı kalıplara ihtiyaç duyulmadan öğrenilip icra edilebilirken, yazılı kültürün çoğunlukla aile dışında ve daha resmî bir ortamda edinilebildiği bilinmektedir (Goody 2013: 328). Kavramsal düşüncenin gelişmesi, temel mantık yasalarına bağlı kalınması, estetik dil kullanımının yaygınlaşması, anonimleşmenin azalması, metne bağlılık arttığı için okur değişse bile metnin değişmemesi, toplumsal bellek yerine bireysel belleğin öncelenmesi, yazar ve okura ihtiyaç duyulması, kulağa değil göze dayalı olması, kalıplaşmanın iyice zayıflayıp esnek bir yapının hâkim kılınması yazılı kültür döneminin belirgin özellikleri arasındadır (İlhan 2018: 116-117). İlk dönemde görülen; bilgiyi saklama ve geniş alanlara uzun süreli bir etkiyle yayma, yeniden okuyup eleştirme amacıyla anlatının başına dönme, anlatılanı irdeleyip analiz yapabilme gibi sorunların bu dönemde yazı sayesinde tamamen aşıldığı da görülmektedir.

Ong, "Yeni, eski olanın konumunu hem pekiştirir hem değiştirir." görüşündedir (Ong 2018: 160). Sözden yazıya geçiş aşaması da tam olarak böyle olmuş; özellikle sözlü ortamdaki *gelenek*, *bellek* ve *aktarım* terimleri yazılı ortamda form değiştirmiştir. Çünkü *söz* söyleyen kişinin sesini, duygusunu, tavrını dinleyene anında yansıtabiliyorken, *yazı* söyleyeni/ konuşanı ortadan kaldıran, insan zihni dışında bağımsız bir bellek oluşturan harfler sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda, eskiden bir kişi sözlü ortamda karşısındakinin ağzından çıkan doğal akışı ve bağlamı içinde dinleyip anlayabiliyorken, şimdi yazılı bir metni okuyan kişi yazarın yazdıklarını hiçbir zaman onun istediği bağlamda okuyup anlamış olmamaktadır. (Gezgin 2016: 474) Bu da zamanla kişilerde *metin yorumlama yetisini* geliştirecektir. Sözden yazıya geçiş aşamasını *özgünlük* terimi üzerinden okumak da mümkündür. Sözlü dünyada *bilgi* tek bir insanın yüreğinde ve ruhunda saklı olup kalıplar hâlinde aktarılırken yazılı dönemde ortaya çıkan ve bilgiyi kullanan *yazar*, kendisini eli kalem tutan diğer yazarlardan ayırmaya ve *özgünlüğü* yakalayıp içinde bulunduğu topluluktan farklı biçimde konuşmaya/ düşünmeye çalışır (Sanders 2020: 21-22). Böylece toplumsal bellekten bireysel belleğe doğru hızlı ve keskin bir geçiş gerçekleşmiş olur.

Yazının icadı ve matbaanın yaygınlaşmasını takiben ortaya çıkan yeni kültür ortamı, sanayide yaşanan devrimlere paralel olarak hızlı bir değişim ve dönüşüm geçirmiş; toplum ve kültür kelimelerinin geçtiği cümlelerde *sanayi* ve *teknoloji* kelimeleri de sıkça yer almaya başlamıştır. XVIII. yüzyılın ortalarında başlayıp günümüze kadar uzanan sürecin sonunda, teknolojik aygıtlar ve bunlara bağlı olarak gelişen yeni sistemlerin toplumu ve kültürü yeni baştan biçimlendirdiği görülmüştür. Bilhassa fotoğraf, telefon, radyo, televizyon, bilgisayar, fiber optik, lazer vs. teknolojilerinin gelişmesi artık sözlü ve yazılı kültürün ötesinde yeni bir kültür çağına girdiğimizi haber vermiştir. Yaygın görüşe göre yeni dönemin adı *teknoloji çağı* veya *dijital çağ*dır ve bu çağ, teknolojinin gündelik hayatta oluşturduğu yaşam tarzı ve alışkanlıkların tümünü kapsamaktadır.

Ong'un "ikincil sözlü kültür" olarak adlandırdığı *dijital kültür evresi*, "katılımcı gizemi, topluluk duygusunu geliştirmesi, yaşanan anı odaklayışı, hatta sözlü kalıpları kullanışıyla" ilk sözlü kültür evresine benzemekle birlikte, ondan "daha amaçlı ve bilinçli" bir dönemi ifade etmektedir (2018: 161). Genel kabule göre içinde sözlü ve yazılı kültürden parçalar taşıyan dijital kültür, bu girift yapısıyla, "kültürü etkileyen, yoğuran, dönüştüren" en büyük güç (Taşdelen 2016: 38) olmayı başarmıştır. Sahip olduğu yüksek teknolojik imkânlarla büyük ve ulaşılmaz dünyayı, McLuhan'ın deyişiyle *küresel bir köy imgesinde* yeniden yaratmıştır (McLuhan 2017: 48). Bu noktada, teknolojiye yaşanacak kontrolsüz bir değişim, dönüşüm ve yeniden yaratma eyleminin *gelişme* yerine *bozulma* sonucunu doğurabileceği de asla göz ardı edilmemelidir. "Toplum tarafından benimsenen, toplu yaşamı kolaylaştırırken toplumun yaratıp benimsediği diğer unsurlarla çatışmayacak şekilde meydana gelen değişim" *gelişme* kavramıyla ifade edilirken, "toplumsal değerlerle uyum olmayan veya sürekli bir çatışma arz eden nitelikteki değişim" ise *bozulma* veya *dejenereasyon* kavramlarıyla karşılanmaktadır (Ekici 2004: 18). Burada belirleyici olan, *yeni* gelenin toplumsal düzenle uyum sağlayıp sağlamamasıdır.

Dijital kültür denilince "sanal gerçeklik, dijital özel efektler, dijital film ve televizyon, elektronik müzik, bilgisayar oyunları, multimedya, internet ve kablosuz uygulama protokolü yani WAP, dijital teknolojinin aynı anda her yerde bulunması üzerine doğan kültürel ve artistik ürünler yani siberpunk romanlar, filmler, tekno ve post-pop müzikler, net.art" gibi dijital teknolojinin oluşmasını ve gelişmesini sağladığı her şey aklı gelmelidir (Gere 2019: 17). Böylesine geniş bir dünyaya adım atmanın pek çok avantajı olduğu gibi, bilhassa bilgisayar ve internet özelinde, beraberinde getirdiği *korkular* da bulunmaktadır. "Siber bağımlılık, güvenlik paranoyası, internet ortamında yapılan sohbetlerin izlenmesi, gözetle(n)me algısı, takip edilme, dijital fişleme, uygunsuzluk, müstehcenlik, kumar, uyuşturucu, dijital terör, siber suçlar, (...) sistemi ele geçirme, filtreleme, bloklama, sansür" vs. bu korkulardan sadece birkaçıdır (Ünal 2016: 35). Bahsi geçen korkuların temelinde *güvenlik endişesinin* yattığı aşıkardır. Kaynağı belirsiz olan bilgilerin *bilgi kirliliği*, *bilgi çöplüğü* yaratması, yanlış bir bilgi kopyala-yapıştır yöntemiyle dolaşıma girdiğinde geri alınmasının çok güç olması (Demirci 2016: 62-64), insanların her şeyi ellerindeki yapay bellekte bulabileceklerine inanmaları ve bunun sonucunda dijital talimatları harfiyen yerine getiren birer robota dönüşmeye başlamaları (Gezgin 2016: 476) dijital kültür evresinin diğer olumsuz tarafları arasında sayılabilir.

Artıları ve eksileriyle insan hayatına güçlü bir şekilde yön vermeye devam eden dijital çağ, yeni davranış kalıplarının ortaya çıkmasını ve hem bireysel hem de toplumsal ilişkilerin yeni baştan şekillenmesini beraberinde getirmiştir. "Başlangıçta sözle düşünen ve hareket eden insan bilinci nasıl yazılı kültürle (...) karşılaştığında değişip dönüştüyse, dijital kültür de insan belleğini, algısını, tahayyül yeteneğini, düşünme ve anlatım biçimini önemli şekilde etkile[mıştır]" (Medin 2018: 156). *Teknoloji çağı* veya *dijital çağ* olarak anılan XXI. yüzyılın, sunacağı yeni teknolojik imkânlarla kültür üzerinde daha ne gibi etkiler yaratacağını zaman gösterecektir.

Buraya kadar anlatılan sözlü, yazılı ve dijital kültürü en güzel şekilde harmanlayan ve hepsinden istifade etmesini bilen kitle iletişim araçlarının başında *televizyon* gelmektedir. Toplum hayatına doğrudan tesir eden ve *popüler kültür* kavramını hayatın merkezine yerleştiren televizyon; ilk dönemlerde haber, kültür-sanat, müzik, eğitim, spor vs. temalı programlara ev sahipliği yaparken (Mete 1999: 22) zamanla reklam gelirleri yüksek olan dizilerin yayımlandığı dijital mecralara dönüşmüştür. Bu diziler içerisinde, yayımlandığı dönemde (2016-2017) büyük bir ilgi gören ve *sözlü gelenekten esinlenile-*

*rek icat edilmiş* çok sayıda atasözünü barındıran “Hangimiz Sevmedik” de bulunmaktadır.

### 3. Arabesk Söylemin Büyülü Kutudaki Yansıması: “Hangimiz Sevmedik” Dizisi ve Dizideki İcat Edilmiş Atasözleri

Adını Müslüm Gürses’in seslendirdiği aynı adlı arabesk parçadan alan “Hangimiz Sevmedik”, 2016 yılında TRT1 ekranlarında bir yaz dizisi olarak yayın hayatına başlamış, 2017 yılında 40. bölümüyle ekranlara veda etmiştir. Günümüzde kentleşmeye bağlı olarak unutulmaya yüz tutan mahalle kültürünü, aile ve komşuluk bağlarını samimi bir havada işlemesi dizinin seyircilerce beğenilmesinde önemli rol oynamıştır. Biraz dram, biraz romantik komedi türüne dâhil edebileceğimiz “Hangimiz Sevmedik”, her şeyden önce bir *aile* dizisidir. Olayların, “kalınan, oturulan ev veya barınak” anlamındaki “yuva” kelimesinden türetilen “Yuvacık”ta geçmesi, dizi karakterlerinin dilinden farklı bölümlerde “Yuvacık bir mahalle değil, ailedir.” sözünün duyulması bu fikri desteklemektedir.

Yapımcılığını BSK Yapım’ın üstlendiği, yönetmen koltuğuna Metin Balekoğlu’nun geçtiği, senaryosunu ise Başak Angigün ve Alphan Dikmen’in yazdığı dizi, güçlü bir oyuncu kadrosuna sahiptir. Gül Onat, Altan Erkekli, Selen Soyder, Yeliz Kuvancı, Can Yaman, Mehtap Bayrı, Cengiz Bozkurt, Bülent Şakrak gibi daimi oyuncuların yanında Ayten Uncuoğlu, Demir Karahan, Ferdi Akarnur gibi konuk oyuncular da dizide yer almıştır. “Bir Yeşilçam hatırası!” sloganıyla yola çıkan dizide, başrolde oynayan ailelerden biri “Yeşil”, diğeri “Çam” soyadını taşımaktadır. Ayrıca karakter isimleri seçilirken Yeşilçam’ın emektarlarını<sup>4</sup> çağrıştırmalarına da özen gösterilmiştir: Adile (Naşit), Münir (Özkul), İtir (Esen), Tarık (Akan), Sevda (Aktolga), Tuncay (Akça), Ayşen (Gruda), Şener (Şen), Emel (Sayın), İlyas (Salman), Şükriye (Atav), İhsan (Yüce), Perran (Kutman), Şevket (Altuğ), Mürüvvet (Sim), Hulusi (Kentmen), Zeki (Alasya), Metin (Akpınar), Ahmet (Arıman), Feridun (Şavlı), Aliye (Rona), Hale (Soygazi), Halit (Akçatepe), Sami (Hazinses), Süleyman (Turan), Yadiğâr (Ejder), Saim (Alpago) vd. Bu durumu metinlerarasılık bağlamında ele almak ve *anıştırma* (allusion) terimiyle açıklamak mümkündür. “Bir kişi ya da nesne konusunda düşüncüyü uyarma biçimi olan *anıştırmada* söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtilmek yerine yalnızca telkin edilir”; anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasındaki bağlantıyı kavrayabilmek içinse “kişisel ekin birikimi ve çaba” gerekir (Aktulum 2000: 109). “Hangimiz Sevmedik” dizisinde hem başrol oyuncularının soyadları hem de dizi karakterlerinin isimleri belirlenirken Yeşilçam’ın bir motif olarak seçildiği, seyirciye dolaylı yoldan Yeşilçam karakterlerinin ve bu karakterlerle özdeşleşen bazı davranışların anıştırıldığı görülmektedir.

Dizinin konusu ve karakterleri dışında dikkati çeken bir diğer önemli tarafı, senaristlerce icat edilen ve başrol oyuncuları Adile ile Münir’in dilinden dökülen atasözü formundaki sözlerin çokluğudur. Dizi boyunca Adile 44, Münir ise 20 *icat edilmiş atasözü* söylemiş ve bu ikili, televizyon aracılığıyla yeniden-üretilen sözlü kültürün dizideki temsilcileri olmuştur. Her ikisinin de olgun ve tecrübeli olmaları, mahallenin önde gelen simaları olarak kabul görmeleri, hemen herkesçe sözlerinin dinlenmesi, geleneği temsil güçlerinin bulunması bu iş için tercih edilmelerinde önemli rol oynamıştır. Burada dikkati çeken bir diğer husus, Adile ile Münir’e bahse konu olan sözleri söyleten senaristlerin yaşı ve temsil ettikleri kuşaktır. Senaristler, Y kuşağı (1980-1999) temsilcisi Başak Angigün (d. 1981) ve Alphan Dikmen (d. 1983)’dir. Onların tasarladığı Adile ile Münir karakterleri ise, senaristlerden iki kuşak önce doğan Bebek Patlaması Kuşağı’nın (Baby Boomers) (1946-1964) temsilcileridir. Burada Angigün ve Dikmen’in

başarılı birer gözlemci olmaları ve önceki kuşakların karakteristik özelliklerini iyi bilmeleri zengin bir senaryonun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sözlere dair detaylı değerlendirmelere geçmeden önce, çalışmanın bu bölümünde “Hangimiz Sevmedik” dizisindeki 64 icat edilmiş atasözü alfabetik sırayla verilecek ve her bir sözün içerdiği mesaj kısaca açıklanacaktır. Dizinin bölümleri “Hangimiz Sevmedik” adlı YouTube kanalından izlenmiş; tespit edilen her *icat edilmiş atasözünün* yanına dizinin hangi bölümünde ve o bölümün kaçınıcı dakikasında geçtiğini ifade eden sayısal bilgiler eklenmiş; ardından sözü söyleyen kişiyi belirtmek adına Adile için [A], Münir için [M] şeklinde bir gösterim tercih edilmiştir. Başında tek yıldız (\*) işareti bulunan 27 söz, sosyal paylaşım sitelerinde<sup>5</sup> (Instagram, Twitter, Facebook) dolaşıma giren ve çoğunlukla kaynak gösterilmeden paylaşılan sözleri belirtmektedir. İcat edilmiş atasözlerinin açıklanması aşamasında ise, dizi karakterlerinin o söze yükledikleri anlam esas alınmış ve bütün açıklamalar tarafımızdan gerçekleştirilmiştir:

\*Akıl alır kirayla, ele satar sırayla. (29. Bölüm, 1:00:12) [M]: Bazı kimseler başkalarından aldıkları öğütleri sanki kendi tecrübeleriymiş gibi böbürlenerek el âleme anlatırlar.

\*Al gider, mor kalır; har gider, kor kalır. (24. Bölüm, 38:13) [A]: Bir şeyin özünde ne varsa, dışındaki süsünü zaman içinde kaybetse bile, geriye o öz kalır.

Alçağın ipiyle kuyuya inersen ya ayağına dolanır tepe taklak olursun, ya boynuna dolanır eline oyuncak olursun. (39. Bölüm, 1:03:40) [A]: Güvenilmez kimselerle iş yapanlar, sonunda maddi veya manevi yönden zarara uğrarlar.

Alırsan seven gönlün ahını, ya savurur ya devirir tezgâhını. (17. Bölüm, 1:40:20) [A]: Bir kişi kendisini aşkla seven birinden beddua alırsa işi rast gitmez ve mutlaka ettiğini bulur.

\*Alışmadık kursakta hurma dert olur. (9. Bölüm, 27:48) [M]: İnsanlar, aşına olmadıkları bir durumun içine düştüklerinde kendilerini huzursuz hissederek ve hemen o hâlden kurtulmak isterler.

\*Analar altın olsa evladı pul edermiş; gelin ayırık otu ama kocası “Gülüm!” dermiş. (34. Bölüm, 1:33:42) [A]: Bir evlat, eşine olan aşırı bağlılığından dolayı diğer aile fertleri tarafından onaylanmayan söz ve eylemlerde bulunabilir.

Ar edene, dünya dar edilmez. (30. Bölüm, 1:01:14) [M]: Bir kişi hatasını anlayıp samimiyetle af dilediğinde, meseleyi uzatarak ona acı çektirmeye çalışmak doğru değildir.

Arsız başın eğdirir, kendin görmez saydırır. (22. Bölüm, 1:25:15) [A]: Utanma duygusunu yitiren insanlar, kendi hâllerine bakmayıp başkalarını ahlaksızlıkla suçlarlar.

Aşğın kulağı nasihat duymaz; uç dersin düşer, hiç dersin çoşar. (21. Bölüm, 46:13) [A]: Kendilerini aşk duygusuna fazlaca kaptıran kişiler, aile büyüklerinin yönlendirmelerine kulak asmayıp kendi bildikleri gibi yaşamak isterler.

Aynı yere gömülen iki tohum, ya sarılır boy verir ya yarılır soy verir. (21. Bölüm, 1:56:00) [A]: Şartlar gereği bir arada yaşamak durumunda olan insanlar, uyum içinde kalmayı başarabilirlerse bağlı buldukları topluma güç ve bereket katarlar.

\*Başı dik devenin gururu, görene kadarmış sırtındaki kamburu. (17. Bölüm, 1:41:08) [A]: Kendi kusurlarının farkında olmayıp etraflarını hor gören insanlar, gün gelir eksikleriyle yüzleşirler.

\*Biçtiğim keten, diktiğim keten; adam olsa giyinen, görünür saten. (18. Bölüm, 1:19:08) [A]: Bir insan karakter ve erdem sahibi olursa her ortamda kalitesini gösterir.

Bir alışana, bir de çalışana karışılmaz. (31. Bölüm, 1:10:17) [A]: Bir işi/ eylemi yıllarca yapa yapa pratik kazanan kimselere yol göstermeye çalışmak, akıl hocalığı yapmak boşunadır.

Bir eşiğin halısı, bir âşığın delisi; aklasan tozu çıkmaz, saklasan izi çıkmaz. (28. Bölüm, 1:05:53) [A]: Yapıp ettikleriyle yakın çevrelerini bıktıran iflah olmaz insanlara, zamanla toplumun geri kalanı da duyarsızlaşmaya başlar.

Bugünün sabrı, yarının hayrı. (15. Bölüm, 54:30) [A]: Azimle çalışan ve sabır gösterip zorluklara katlanan kişiler, bir gün amaçlarına/ hayallerine ulaşırlar.

Büyüğün ettiği söz; anlayana göz, anlamayana az. (13. Bölüm, 22:53) [A]: Eskilerin tecrübelerini kendilerine rehber edinenler asla yollarını şaşırılmazlar, edinmeyenlerse hata yapmaktan kaçamazlar.

\*Cahil adını öğrense kendini âlim sanır, âlim kem söz söylese kendini zalim sanır. (23. Bölüm, 1:54:53) [A]: Cahiller vasıfsızlıklarını gizleyip kendilerini övmek için türlü yolları denerken, bilginler en küçük hatalarını bile dert edinirler.

\*Çayın ölçüsü dem, insanınki erdemdir. (17. Bölüm, 1:09:20) [A]: İnsanı değerli kılan unsurların başında sahip olduğu ahlaki vasıfları gelir.

\*Deli kuyuya düşmüş, yarım akıllı omuz vermiş. (8. Bölüm, 1:47:45) [A]: Vasıfsız/ beceriksiz bir kişiye onun kadar vasıfsız/ beceriksiz bir başka kişi yardım ederse, o işten bir netice çıkmaz.

Delinin söylediğiyle eylediğinde keramet aranmaz. (32. Bölüm, 1:56:54) [A]: Davranışlarında aşırılık ve taşkınlık bulunan kimselerin söz ve eylemleri örnek alınmamalıdır.

\*Dostun derdini sormak yiğitliğin şanıdır, o derde ortak olmak dost imtihanıdır. (25. Bölüm, 2:00:37) [M]: Yakın bir arkadaşın hâlini, hatırını sormak kadar onun derdine çözüm bulmak da gerekir.

Ektiğim darı, biçtiğim darı; kurusu da sarı, sulusu da sarı. (20. Bölüm, 1:34:54) [A]: Kişi elindekiyle idare etmeyi, var olanla yetinmeyi bilmelidir.

El hanesine kusur bulacağına kuru betonuna hasır bul. (32. Bölüm, 1:07:49) [A]: Kişi başkalarının eksiklerini aramak yerine, önce kendi kusurlarını örtmeye çalışmalıdır.

Elkızımın iletisi, özendirir milleti. (23. Bölüm, 1:38:04) [M]: Kimi insanlar, sonucunu düşünmeden, başkalarında gördükleri kötü huyları örnek almayı meziyet sanırlar.

Erkeği işi toplar, yuvayı dişi. (26. Bölüm, 24:50) [A]: Para kazanacak bir işi ve hayatını paylaşacak bir eşi olan insanlar, rahat ve mutlu bir yaşam sürerler.

\*Eşekten gelme katırlar, zora düştüğünde atlığını hatırlar. (9. Bölüm, 37:21) [M]: Bazı yönleri yetersiz veya kusurlu olan kişiler, bu yönleriyle yüzleştiklerinde durumu gizlemek için her türlü yola başvururlar.

Gelin kaynanadan el almış, evi ocağı sel almış. (34. Bölüm, 1:32:09) [A]: Meydan tecrübesiz insanlara kaldığında işler çığından çıkabilir.

Girdiği iğneli fiç, batınca ele atar suçu. (25. Bölüm, 32:05) [A]: Güç ve kabiliyetlerinin çok ötesinde bir işi gerçekleştirmeye çalışanlar, başarısız olduklarında sorumluluğu başkalarına yüklerler.

Gönül görmezse gül, kurumuş dal olur; diken sevse de diriltir, yeni açmış gül olur. (26. Bölüm, 1:19:44) [M]: Sevgiye muhtaç gönüller, en ufak bir ilgiden bile büyük bir mutluluk duyarlar.

Gül kırılmakla gülistan yıkılmaz. (33. Bölüm, 1:44:32) [A]: Küçük bir olumsuzluk, insanların hedeflerine doğru kararlılıkla yürümelerini engellemez.



Hain, el ayıbını izler; kendi ayıbını gizler. (39. Bölüm, 1:03:02) [M]: Kötülük yapmaktan hoşlanan kimseler, kendi eksik ve kusurlarının üzerini kapatıp başkalarının açığını bulmak için uğraşırlar.

Ham kalanın gözüne el çulu kaftan görünür, kaftan için ceketini satanlar bir güler on sürünür. (11. Bölüm, 1:59:16) [M]: Elindekinin kıymetini bilmeyen insanlar, hep başkalarının sahip olduklarına imrenirler ve bu uğurda hayatlarını heba ederler.

\*Haneye gelin gelir, sığ sanma derin gelir; kaynananın içi yanar, el âleme serin gelir. (31. Bölüm, 1:11:56) [A]: Bir aileye yeni bir ferdin dâhil olması o ailenin mevcut düzenini bozsa da bu durum dışarıdan fark edilmeyebilir.

\*Hasmıyla hemhâl olan ya duyar salasını ya bulur belasını. (23. Bölüm, 1:06:14) [M]: Menfaati için düşmanı ile iş tutan kişiler, sonunda mutlaka hüsrana uğrar.

\*Hayırsızın mahiri ev ocağa gam olur, bin günahı görülmez bir sevabı nam olur. (25. Bölüm, 1:06:28) [M]: Ailelerini hayal kırıklığına uğratan işe yaramaz insanlar, yapmacık tavırlarla çevredekilerin gözünü boyarlar ve zamanla hak etmedikleri bir saygınlık elde ederler.

İnadın doğrusu, yine sahibinin ağrısı. (17. Bölüm, 1:41:32) [M]: Haklı olursa dahi herhangi bir konuda gereğinden fazla ayak diremek kişiye fayda sağlamaz.

\*İnatçının yarım aklı, ne zaman sorsan haklı. (21. Bölüm, 1:55:39) [M]: İnadından gözü kör olan insanlarla sağlıklı bir iletişim kurmak mümkün değildir.

\*İneğin sineğe kini, kuyruğunu sallayıp savurana kadardır. (31. Bölüm, 1:35:33) [M]: Bazı insanların öç alma duygusu çabucak sönüp gider ve sonunda sağduyu galip gelir.

İpek pazen kıyafet, giyende marifet. (22. Bölüm, 1:53:30) [A]: İnsanları dış görünüşleriyle değil, bilgi ve görgüleriyle değerlendirmek gerekir.

\*Kart pirincin sertliği suyla şişene kadar, aç tilkinin orucu tavuk pişene kadar. (36. Bölüm, 1:39:59) [M]: Çoğu insanın zayıf bir tarafı vardır ve o kişileri zaafı üzerinden alt etmek mümkündür.

Kart tavuk yumurtadan kesilince kendini civciv sanır. (8. Bölüm, 1:38:25) [A]: İnsanlar eksik ve kusurlarını örtmek için mutlaka bir bahane uydururlar.

Katırın inadı, sahibinin sopasını görene kadardır. (20. Bölüm, 1:50:56) [A]: Bazı insanların direnci, büyük zorluklar karşısında çabucak kırılır.

\*Kel, başına tarak almış; suçu satana kalmış. (25. Bölüm, 1:06:03) [A]: Kendi tercihleri neticesinde zarara uğrayan insanlar, içlerini rahatlatmak için suçu başkasında aramaya çalışırlar.

\*Kendi yemiş muşmulayı, el âleme anlatır ballı hurmayı. (5. Bölüm, 12:52) [A]: İnsanlar başlarına gelen kötü bir olayın etrafça duyulmasını istemediklerinde, yaşananları işlerine geldiği gibi anlatırlar.

Kurdu dost eyleyen, kışın post bağlar. (20. Bölüm, 1:27) [A]: Güçlü insanlarla dostluk kuran kimseler, günü geldiğinde onlar sayesinde menfaat elde ederler.

Kurtlu ağacın dalı, çürük olur salı. (24. Bölüm, 1:24:45) [A]: Kalitesiz bir mal veya hizmet sırf ucuz olduğu için tercih edilirse kullanım ve güvenilirlik bakımından türlü sorunlar yaratır.

\*Mantığın fazlası baş ağrıtır, şekerin fazlası diş ağrıtır. (20. Bölüm, 40:42) [A]: Her şey ölçüsünde olduğu müddetçe iyidir.

Menhus kral nal bağlamış tahtına, bahtı kararınca döner söver halkına. (26. Bölüm, 3:12) [A]: Liyakatsiz yöneticilerin aldığı kararlar olumsuz sonuçlar doğurduğunda, bundan en çok yönetilenler zarar görür.

\*Meyve dalında ballanmazsa kurt dadanıp yemlenmez. (16. Bölüm, 0:37) [M]: Herkesin elde etmek istediği bir şey ortaya çıktığında, menfaat sağlamak amacıyla onun peşinden koşan çok olur.

\*Meyveyi dalından [yiyeceksin], kahveyi kadından içeceksin. (20. Bölüm, 47:24) [A]: Bir işten en iyi verimi elde etmek için, o işi ehline vermek gerekir.

Naz edeyim el görsün, benden gayrısı sel görsün. (26. Bölüm, 1:20:41) [A]: Bencil insanlar, sırf el âleme kendilerini daha değerli gösterebilmek için yoğun çaba sarf ederler ve kendilerinden başkasının mutlu olmasını istemezler.

\*Niyet hâlis oldukça çölde vaha bulur beşer, niyet necis olursa mahallede yolun şaşar. (8. Bölüm, 2:02:17) [A]: Kalbi temiz insanlar en kötü durumlarda bile bir çıkış yolu bulurken, kötü niyetli insanlar her zaman zararlı çıkarlar.

Pirinçte gördüğü taşı, sanır yüce dağın başı. (24. Bölüm, 1:38:41) [M]: Bazı insanlar küçük ve önemsiz bir olayı/ durumu abartıp olduğundan daha büyük göstermek isterler.

\*Sevdanın şifası kelim, dostluğun şifası selam. (26. Bölüm, 1:35:43) [A]: İnsanların oturup muhabbet etmeleri veya uzaktan da olsa birbirlerinin hatırını sormaları insani ilişkilerde samimiyeti sağlar.

Soytarıyı saraya kral etmişler, tutmuş sarayı panayırlı eylemiş. (38. Bölüm, 1:40:11) [M]: Vasıfsız insanlar, yönetici statüsüne yükseltilip ellerine yetki verildiğinde hiç olmadık işler yaparlar.

Söğüdün meyvesi olmaz, olsa da sofraya konmaz. (28. Bölüm, 1:35:17) [A]: Ehil olmayan kimseler tarafından yürütülen işlerden istenen sonuç elde edilemez.

Tenekeyi taşla düzeltmeye çalışırsan, ya eğrilir ya delinir. (9. Bölüm, 41:49) [M]: Niyet hâlis olsa dahi bir işi usulüne uygun şekilde yapmamak, istenmeyen sonuçlar doğurabilir.

\*Tokken gururlanma bir gecede aç olursun; inat, kibir fayda etmez düşmana muhtaç olursun. (32. Bölüm, 1:42:37) [A]: Kişi yaşadığı güzel günlerin ebediyete kadar sürüp gideceğini düşünerek kendini üstün görmemeli, yarın kötü bir duruma düşebileceğini hesap etmelidir.

Topalın boynuna sağır dolanmış, âmâyâ düğün bayram. (2. Bölüm, 1:48:11) [A]: Bazı insanlar kendi hâllerine bakmayıp başkalarının felaketine sevinirler.

\*Toy rakibin hevesi, tez tükenir nefesi. (20. Bölüm, 1:11:45) [M]: Gelip geçici bir arzuya bir işe girişen tecrübesiz kimseler, çabucak pes edip o işi yarıda bırakırlar.

Turşunun kerameti suyudur, adamın melameti soyudur. (24. Bölüm, 1:10:03) [A]: Kötü bir şöhreti bulunan insanların yükünü sonraki nesilleri de sırtlanmak zorunda kalır.

Yalancının sofrasında dürüstün içtiği de yalan, yediği de yalan. (15. Bölüm, 29:13) [A]: Güvenilmez insanlarla dostluk kuran kimseler, zamanla onlara benzerler.

\*Yaş cevizin kabuğu tırnağa cila olur, tırnağın soyulmuşsa cevizin heba olur. (20. Bölüm, 38:50) [A]: Bir kişi para kazanmak için sağlığını riske atarsa, gün gelir kaybettiği sağlığını geri kazanabilmek için bütün birikimini harcamak zorunda kalır.

Zamansız ölüm, amansız keder çektirir. (33. Bölüm, 20:09) [A]: Beklenmedik bir anda başa gelen kötü olaylar, kişiyi derinden sarsar.

Burada zikredilen 64 söz incelendiğinde akla ilk olarak şu soru gelecektir: “Bahsi geçen sözler birer atasözü müdür, değil midir?” Bu soruyu cevaplayabilmek için, bir atasözünde bulunması gereken temel vasıfları (Aksoy 2017: 15-25; Albayrak 2009: 14) dikkate almak ve bu sözlerin o vasıfları ne ölçüde taşıdıklarını/ yansıttıklarını ortaya koymak gerekir. Bir atasözünde aranan “yüzyılların tecrübe veya gözlemlerine dayanma, doğruluğundan şüphe duyulmama, anonim olma” vasıfları yukarıdaki sözlerde

yoktur. Zira *icat edilmiş atasözü* olarak vasıflandırdığımız 64 söz, dizinin senaristleri Başak Angigün ile Alphan Dikmen tarafından yakın geçmişte yaratılmıştır ve hâliyle, daha önce basılan hiçbir yazılı kaynaktaki<sup>6</sup> yer almamaktadır. Senaristlerden Başak Angigün, kendisiyle gerçekleştirdiğimiz telefon görüşmesinde, bahse konu olan sözleri kişisel tecrübe veya gözlemlerine dayanarak senarist arkadaşı Alphan Dikmen’le birlikte yarattıklarını, zaten bunlara benzer sözleri günlük hayatlarında ve arkadaş ortamlarında sıkça kullandıklarını ifade etmiştir. Buradan hareketle, sahiplerinin biliniyor olması *anonimliklerini* ortadan kaldırmaktadır; sözler *yakın geçmişte* tasarlandığı için *genel geçer ve doğru olup olmadıklarının* test edilebilmesine de şimdilik imkân yoktur. Lakin en eski atasözlerinin de ilk ortaya çıktığında sahiplerinin bilindiği ve zamanla söyleyenleri unutulmuş anonimleştikleri; sonraki yıllarda deneme-yanılma veya gözlem yoluyla doğruluklarının test edildiği ve genel geçer yargılara dönüştükleri unutulmamalıdır. Bahse konu olan 64 söz için de benzer bir gelişim evresi yaşanabilir. Zira bu sözlerden 27’si çoğunlukla kaynağı belirtilmeden Instagram, Twitter veya Facebook iletileri olarak yüzlerce kez paylaşılmış; yeniden-paylaşım, beğeni veya yorum yoluyla sanal ortamda dolaşıma girmiş; kısa sürede halk arasında ilgi uyandırmayı başarmıştır. Ayrıca bazı sosyal medya paylaşımlarının altına -sözü, paylaşımı yapan kişinin söylediği zannedilerek- “Filozof gibi adamsın.” türünden yorumların yazıldığı, bu yolla hem paylaşımı yapan kişinin takdir edildiği hem de sözün kişiler üzerinde bıraktığı *gerçeklik hissini* vurgulandığı dikkati çekmektedir. Burada iki Facebook iletilisine özel olarak değinmek gerekir. İlki, “Kart pirincin sertliği suyla şişene kadar, aç tilkinin orucu tavuk pişene kadar.” sözüne dair bir Facebook sayfasında yapılan paylaşımdır. 24 Nisan 2019 tarihli söz konusu ileti şu şekildedir: “Rahmetli ebem derdi ki: Kart pirincin sertliği suyla şişene kadar, aç tilkinin orucu tavuk pişene kadar.” Burada, sözün başına eklenen “Rahmetli ebem derdi ki” ifadesiyle söze *eskilik* kazandırıldığı, sözü yaratan senaristlerin veya dizinin adı hiç anılmayarak *anonimleşmenin* ve *halkın ortak malı olmanın* ilk adımının atıldığı görülmektedir. Bu arada söz konusu Facebook iletilisi 5 paylaşım, 2 yorum ve 38 beğeni almıştır. İkinci ileti ise “Niyet hâlis oldukça çölde vaha bulur beşer, niyet necis olursa mahallede yolun şaşar.” sözüyle ilgili 21 Ocak 2017 tarihli Facebook paylaşımıdır. Bu söz, şair Necip Fazıl Kısakürek adına açılan bir sayfada sanki onun sözüymüş gibi paylaşılmış; 249 kişi sözü beğenirken 25 kişi de bu sözü Necip Fazıl adına paylaşmıştır! Burada, ilgili sözün halkta bir karşılık bulduğu ve sanal ortamda dolaşıma girdiği görülmekle birlikte, dijital çağın sorunlarından biri olan *bilgi kirliliği* meselesi de bir kez daha gündeme gelmektedir.

Bahse konu olan 64 yeni sözün artılarını ele alacak olursak, bu sözler bir atasözünde aranan “bir hüküm bildirme, hayat görüşünü veya olaylar/ durumlar karşısındaki tavrı ifade etme, akılda kalması kolay olsun diye söz sanatlarına dayanma, bilgece tasarlanmış kısa ve özlü sözler olma” özelliklerini harfiyen taşımaktadır. Bu durum, ilgili 64 sözün klasik atasözü formundan çok uzak olmadığını göstermekte ve birer *atasözü*, hiç olmazsa *icat edilmiş atasözü* olarak değerlendirilmeleri gerektiği fikrini daha da kuvvetlendirmektedir. Unutulmamalıdır ki “Atasözü formunu kullanarak onlara yeni bağlamlarda yaşama alanları bulmak ve bu sayede hikmetli sözleri ve deneyimleri bugün de bir şekilde geçerli kılmak da bir yaratıcılık örneğidir” (Gürçayır 2008: 72).

“Hangimiz Sevmedik” dizisindeki icat edilmiş atasözlerini Walter J. Ong’un görüşleri üzerinden analiz etmek de mümkündür. Ong, atasözlerinin ilk yaratımlarını da içinde barındıran *sözlü kültür evresi* için “birincil sözlü kültür” (2018: 21), sözlü ve yazılı kültür evrelerini takiben ortaya çıkan ve çok daha yeni olan *dijital kültür çağı* içinse “ikincil sözlü kültür” (2018: 161) adlandırmasını tercih etmektedir. “Hangimiz Sevme-

dik” dizisi özelinde bakıldığında olağan akışın bozulduğu, kronolojik olarak daha yeni olan dijital çağın en eski evre olan sözlü kültür çağının *atasözü üretme* fonksiyonunu üstlendiği görülmektedir. Her daim yenilik peşinde koşan dijital çağın, *eski* olanla yetinmek yerine kendi *fonksiyonel aygıtı* olarak *yeni* atasözleri üretmek istemesinin bunda etkili olduğu düşünülebilir. Bu durumu, dijital kültürün bir unsuru olan televizyon aracılığıyla *sözlü kültürün yeniden-üretimi* olarak da yorumlayabiliriz. İnsanlar tarafından ortaya konulan bir şeyin zaman içinde başka insanlar tarafından yeniden-üretilmesinin doğal karşılanması gerektiğini söyleyen Walter Benjamin, bu süreçte yaşanabilecek en büyük sorunun *şimdilik meselesi* olduğu kanaatinde. Ona göre, günümüzde yeniden-üretim sonucunda kullanıma sunulan unsurlar içerisinde “gelenekten gelen ağırlığı” barındırmayan ve şimdiki zamanda “özgün mevcudiyete” sahip olmayan bir unsurun insanlarda *gerçeklik hissi* uyandırması ve hayatta bir karşılığının olması mümkün değildir (2015: 13-16). Dizide sözlü kültürün yeniden-üretimi neticesinde ortaya çıkan atasözlerinin sosyal medyada dolaşıma girmesi, yüzlerce yeniden-paylaşım, beğeni veya yorum almış olması halk tarafından *özgün* bulunarak *gerçek atasözü gibi* sahiplenildiklerini göstermektedir.

Daha önce belirtildiği üzere, dizide tespit edilen 64 yeni söze herhangi bir yazılı kaynakta rastlanmamaktadır. Hâliyle, bu durum bazı sözlerin seyirciler tarafından anlaşılmasını güçleştirmektedir. Bunu fark eden senaristler, bazı icat edilmiş atasözlerinden sonra sözü söyleyen kişiye kısa bir açıklama da yaptırmaktadır. Örneğin Adile, “Yaş cevizin kabuğu tırnağa cila olur, tırnağın soyulmuşsa cevizin heba olur.” sözünü söyledikten sonra, kimsenin bir şey anlamadığını görünce açıklama yapmak gereğini hissetmiştir:

*Ayşen: Yani?*

*Adile: Yani, para kazanmak için sağlığından, sağlığın bozursa da kazandığın paradan olursun bâbında. (20. Bölüm, 38:50)*

Benzer bir durumu Münir karakteri üzerinden örneklendirmek de mümkündür. Münir’in söylediği “İneğin sineğe kini, kuyruğunu sallayıp savurana kadardır.” sözünden sonra şöyle bir diyalog yaşanmıştır:

*Şener: (Ayşen’e dönüp) Bir şey anladın mı?*

*Ayşen: Anlamadım.*

*Münir: (Sinirlenerek) Yahu inek diyorum inek. Sinek konar ya üstüne. Böyle sinirlenir, şey yapar. Sizin kavganız da öyle bir şey işte!*

*Şener: Tamam abi, anlamadık ama biz mutluyuz yani. (31. Bölüm, 1:35:33)*

Aslında, daha önce yazıya geçmiş/ kullanıma girmiş pek çok klasik atasözünün de hemen anlaşılabilmesi rastlanabilecek bir durumdur. Lakin birkaç cümleyle de olsa o sözlerin hangi durum(lar)da kullanılacağını belirten bir yazılı kaynak bularak veya sözün bağlamını bilen birinden yardım alarak bu sorunu aşmak mümkünken, bu çalışmada bahse konu olan bazı sözler için benzer bir durum mümkün olmamaktadır. Çünkü yaratımı gerçekleştiren *senaristlerin belleği* veya senaryoyu uygulayan *dizi karakterlerinin sözleri/ eylemleri* dışında, dizideki kimi sözlerin anlam evrenini öğrenebileceğimiz başka bir kaynak yoktur.

Son olarak, dizideki 64 icat edilmiş atasözüne biçim ve içerik yönünden bakıldığında şu verilere ulaşılmaktadır: Sözler çoğunlukla geniş zamanla söylenmiştir. Bunun yanında öğrenilen geçmiş zaman ekinin veya isim soylu sözcüklere eklenen –dir ekinin tercih edildiği de görülmektedir. Büyük kısmı sıralı cümle şeklinde söylenen sözlerin en kısası 4, en uzununu ise 16 kelimeden oluşmaktadır. Ezberlenmesi kolay olsun diye hece ölçüsü, kafiye, redif gibi ahenk unsurlarından veya devrik cümle yapılarından yararlan-

nıldığı da dikkati çekmektedir. Hece ölçüsüne uygun söylenen ve manzum bir görünüm arz eden sözlerde daha çok 7 veya 8’li hece ölçüsü tercih edilmiştir. Sözlerin hâkim temaları ise *aşk* ve *aile*dir. Dizide kavuşamayan âşıkların duygu yüklü hikâyelerinin anlatılması, aşk duygusunun kişiler üzerinde bıraktığı etkileri dile getiren sözleri ön plana çıkarmıştır. Dizinin mahalle kültürüyle yoğrulmuş bir aile dizisi olması ise, ailey-le ilgili kavramları içeren sözlerin icat edilmesini beraberinde getirmiştir.

#### 4. Sonuç

Televizyon yayıncılığı, ülkemizde 1968 yılından beri düzenli bir şekilde sürdürülmektedir. *Büyülü kutu* olarak nam yapan televizyon, tek kanallı günlerden çok kanallı döneme uzanan süreçte sözlü, yazılı ve dijital kültür arasında âdeta bir köprü olmuş, bilhassa metin yazarlığına dayalı programlar/ yapımlar aracılığıyla sözlü kültür öğelerini ekranlara taşımıştır. Bu vesileyle sözlü dönemden dijital döneme taşınan pek çok kültürel unsurdan biri atasözleridir. Televizyon dünyasındaki atasözlerine genel olarak bakıldığında, iki farklı atasözü formuyla karşılaştığı görülmektedir. İlk gruptakiler, yazılı eserlerde karşımıza çıkan ve hemen herkesçe bilinen klasik atasözleridir. İkinci gruptakiler ise senaristler tarafından yaratılan ve tarafımızdan *icat edilmiş atasözü* olarak adlandırılan sözlerdir. İkinci gruba giren sözler eğlence maksadıyla *uydurulmuş* olabileceği gibi, klasik atasözü formu kullanılarak yaratılan ve pek çok yönden *geleneksel kalıplara uyan* sözler de olabilmektedir. TRT1 ekranlarında 40 bölüm hâlinde yayınlanan “Hangimiz Sevmedik” dizisi, *klasik forma uygun olarak icat edilmiş atasözleri* bakımından hayli zengindir. Dizide, senaristler tarafından icat edilen ve başrol oyuncularını Adile ile Münir’in dilinden izleyicilerle buluşan 64 söz bulunmakta olup bunların 44’ünü Adile, 20’sini ise Münir söylemiştir. Bu sözlerin *aşk* ve *aile* temaları etrafında yoğunlaştıkları dikkati çekmektedir.

Dizide geçmekte olan 64 yeni söz incelendiğinde, bunlara birer atasözü denilip denilemeyeceği sorusu mutlaka akla gelecektir. Bu soruyu cevaplarırken klasik bir atasözünün genel özelliklerini dikkate almak gerekir. Bahsi geçen 64 söz senaristler Başak Angigün ile Alphan Dikmen tarafından bu diziye özel yaratıldığı için, sözlerin sahipleri bilinmemektedir ve mazileri eskiye dayanmamaktadır. Hâliyle genel geçer yargılar olup olmadıklarını sınamak da henüz mümkün olmamıştır. Ancak en eski atasözlerinin de zamanla ilk söyleyenleri unutulmuş, anonimleştikleri, genel geçerliklerininse sonraki yıllarda tecrübe veya gözlem yoluyla test edildiği hatırlanacak olursa, dizideki icat edilmiş atasözlerinin eksi yönleri büyük bir sorun teşkil etmeyecektir. Zira bahse konu olan 64 söz de benzer aşamalardan geçip halka mâl olarak kültürel dokunun birer parçası olabilir. İcat edilmiş 64 yeni sözün artlarına odaklandığımızda ise şunu görmekteyiz: Bir insani tavra veya hayat görüşüne dair hüküm bildirmeleri, bellekte taşınmaları kolay olsun diye ölçü, kafiyeye, redif gibi ahenk unsurlarını ve pek çok söz sanatını barındırmaları, bilgece tasarlanmış kısa ve özlü sözler olmaları klasik atasözü formuna uzak olmalarını göstermektedir. Bu uyumda, senaristlerin geleneksel atasözü yapısını içselleştirmiş olmaları da önemli bir etkidir.

Sosyal medyada yapılan taramalarda, bahsi geçen 64 sözden 27’sinin Instagram, Twitter veya Facebook iletilisi olarak yüzlerce kez paylaşıldığı görülmüştür. Paylaşımlara gelen yorumlara bakıldığında, ilgili sözlerin paylaşımı okuyan kişilerde *gerçeklik hissi* uyandırdığı dikkati çekmektedir. Çoğu paylaşım dizinin veya senaristlerin adının anılmaması ise, daha şimdiden sözlerin ilk üretiminin unutulmaya başlandığı ve anonimleşmenin ilk adımının atıldığı şeklinde yorumlanabilir.

Bilindiği gibi klasik atasözleri, sözlü kültür döneminin yaratımları olup yazılı ve dijital kültür dönemlerinde de yaşama imkânı bulmuştur. “Hangimiz Sevmedik” dizisi

özelinde bakıldığında, dijital kültür çağının bir ögesi olan televizyon aracılığıyla yeni atasözleri yaratılması, *geleneğin tersten işletilmesi* anlamına gelmektedir. Bu durumu *dijital çağda sözlü kültürün yeniden-üretimi* olarak görmek mümkündür. Bunda, *yeni* kelimesiyle özdeşleşen dijital çağın *eski* olanla yetinmek yerine kendi *fonksiyonel aygıtını* yaratmak isteği etkili olmuştur. 64 sözden 27'sinin sosyal medyada yüzlerce kez paylaşıldığı dikkate alındığında, halkın bu *yeni* sözleri pek yadırgamadığı ve *klasik bir atasözü* gibi sahiplenmeye başladığı da görülmektedir. Yine de senaristler Başak Angigün ve Alphan Dikmen, dizi için ürettikleri yeni atasözlerinin seyirciler tarafından anlaşılama ihtimalini düşünerek bazı sözlerden sonra sözü söyleyen oyuncuya kısa bir açıklama yaptırılmıy ihmal etmemiştir.

“Hangimiz Sevmedik” dizisinin akılda kalan bir diğer yönü, seyircilerine günümüzde kaybolmaya yüz tutan mahalle kültürünü, zayıflamaya başlayan aile ve komşuluk bağlarını yeniden hatırlatması; “Yuvacık” adlı ütöpik bir mahallede toplanan ve ismini Yeşilçam’dan alan karakterler üzerinden geleneksel Türk aile yapısını gözler önüne sermesidir. Bu durum, diziye ev sahipliği yapan TRT’nin Genel Yayın Planı’na da uygundur. Zira TRT Yönetim Kurulu’nun onayladığı plana göre, dizilerin de içinde yer aldığı *drama programları* “Türk aile yapısını ve değer yargılarını anlatan olayları/durumları, insanların kültürel gelişimlerini ve davranış biçimlerini etkileyen hususları” işlemeli ve “insanları ailesine, vatanına ve milletine daha yararlı olmaya” özendirmelidir (TRT Genel Yayın Planı 2020: 63). “Hangimiz Sevmedik” dizisi Türk aile yapısını ve değer yargılarını anlatışıyla, yaşanan kültürel değişimin insanlar ve mahalle kültürüne yansımalarını ele alışıyla söz konusu Genel Yayın Planı’na ters düşmemektedir

#### NOTLAR

1. Geleneksel atasözlerinde gözlemlenen değişim ve dönüşümü bilgisayarla ilgili atasözleri özelinde görmek için bakınız: Gürçayır 2008.
2. İlgili örnekler televizyonda sıkça karşımıza çıkan sinema filmlerinden alınmış olup ilki “Şaşkın Damat” (1975), ikincisi ise “Tosun Paşa” (1976) filminde geçmektedir.
3. Bu çalışma “Hangimiz Sevmedik” dizisindeki *icat edilmiş atasözlerine* odaklandığı için, dizide geçmesine rağmen daha önce bir yazılı kaynakta rastlanan 7 atasözü dikkate alınmamış ve burada verilen sayıya dâhil edilmemiştir.
4. Dizide “Neşeli Günler” (1978) filmi başta olmak üzere “Bizim Aile” (1975), “Aile Şerefi” (1976), “Gülen Gözler” (1977), “Çiçek Abbas” (1982) gibi Yeşilçam’ın çeşitli filmlerinden karakterler görmek mümkündür. “Hangimiz Sevmedik” dizisindeki karakterlerin Yeşilçam’daki karşılıkları belirlenirken, bu filmlerden istifade edilmiştir.
5. Türkiye’de en çok kullanılan çevrimiçi sözlükler arasında yer alan Ekşi, İnci, İTÜ ve Uludağ Sözlük’te “Hangimiz Sevmedik” dizisindeki icat edilmiş atasözlerine dair bir paylaşım görülmemiştir.
6. Senaristler tarafından icat edildiğini söylediğimiz sözlerin daha önce başka bir eserde kayda geçip geçmediğini tespit edebilmek için pek çok kitap, makale, bildiri ve tez incelenmiş; hiçbirinde bu sözlere rastlanmamıştır.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Aksoy, Ömer Asım. *Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2017.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Albayrak, Nurettin. *Türkiye Türkçesinde Atasözleri*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2009.
- Benjamin, Walter. *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. Çev. Gökhan Sarı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2015.
- Demirci, Beyza Nur. “Sözlü Kültürden Dijital Kültüre Bilgi”. *Hece* 234-235-236 (2016): 59-66.
- Ekici, Metin. “Halk Bilim Araştırmalarında Üçüncü Boyut”. *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)* 16 (2004): 13-20.

- Gere, Charlie. *Dijital Kültür*. Çev. Aydoğdu Akın. İstanbul: Salon Yayınları, 2019.
- Gezgin, İsmail. “Yazı ve Bellek”. *Hece* 234-235-236 (2016): 472-476.
- Goody, Jack. *Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim (Okur-Yazarlık, Aile, Kültür ve Devlet Üzerine İncelemeler)*. Çev. Osman Bulut. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2013.
- Gürçayır, Selcan. “Kuşaktan Forumu Geçiş ve Bilgisayar Atasözleri”. *Millî Folklor* 79 (2008): 70-77.
- İlhan, M. Emir. *Kültürel Bellek (Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama)*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018.
- McLuhan, Marshall. *Gutenberg Galaksisi (Tipografik İnsanın Oluşumu)*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Medin, Burak. “Dijital Kültür, Dijital Yerliler ve Günümüzdeki Yeni Film Seyir Deneyimleri”. *Erciyes İletişim Dergisi* 5/3 (2018): 142-158.
- Mete, Mehmet. *Televizyon Yayınlarının Türk Toplumuna Üzerindeki Etkisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür (Sözün Teknolojileşmesi)*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Özdemir, Nebi. *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2012.
- Sanders, Barry. *Öküzün A'sı*. Çev. Şehnaz Tahir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Taşdelen, Vefa. “İnsan Açısından Teknoloji”. *Hece* 234-235-236 (2016): 38-44.
- TRT Genel Yayın Planı. “Drama Programlarında Öncelikle İşlenecek Konular” 01 Ağustos 2020. <<http://www.trt.net.tr/Kurumsal.aspx>>
- Ünal, Halil. “Dijital Kültürün Ortaya Çıkardığı Korkularımız ve Sanalın Karşısına Dönüşerek Hakikileşmesi”. *Hece* 234-235-236 (2016): 32-37.

# CONCEPTUAL FRAMEWORK OF A TRANSMISSION PROJECT FOR SAFEGUARDING CIRCASSIAN DANCES IN TURKEY\*

## Türkiye’deki Çerkes Danslarını Koruma Amaçlı Bir Aktarım Projesinin Kavramsal Çerçevesi

Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR\*\*

### ABSTRACT

This study essentially aims to put forward the conceptual framework for a transmission project for safeguarding the traditional dances of the people of Circassian origin living in Turkey. Today, due to modernisation and urbanisation, these dances are less and less known and practiced by the members of younger generations, and therefore, a transmission project which would bring different generations together is required. When structuring such a project is in question, significant questions such as what kind of transmission approach is to be chosen and which values must be given importance and priority in this approach emerge. In order to provide answers to these questions, the article identifies as its guides the basic principles in UNESCO’s 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, as well as the contextual approaches in dance studies which bring up criticisms regarding certain points in the convention. According to the convention, safeguarding intangible cultural heritage elements such as traditional Circassian dances begins with safeguarding the conditions that ensures the viability of these elements. Besides, UNESCO places particular emphasis on the involvement of local communities, which have until now kept these elements viable and have considered them as part of their identity, to this process of safeguarding. The article first discusses how these dances are viable within the Circassian community at their habitual cultural context, and deduces that these dances are shaped by the concepts of play and xabze that are peculiar to Circassian community. Xabze is the name given to unwritten rules and regulations, which determine almost all social behaviours in Circassian community. With the purpose of maintaining a social order that is based on respect, love and kindness, xabze sets forth strict rules, but it also has a flexible structure that is open to the transformation of these rules in order adapt to changing conditions. Being determined by xabze to a great extent, Circassian dances also provide a convenient environment for the transmission of xabze through generations. On the other hand, the dances in question are referred to with the term “play” both in Circassian languages and Turkish, and the way they are practiced bears the primary qualities of play and playing. As a result, in a project for safeguarding Circassian dances, this study proposes to embrace a transmission approach which prioritises before anything else the safeguarding of the two fundamental contextual elements that shape these practices: xabze and playfulness. At the end of the article, a proposal for a transmission project which follows this conceptual framework and which will be led by the members of Circassian community is presented in outline. In this proposed project, the researchers would act as catalysers of the communication of dance knowledge through generations rather than authorities who exercise control over this knowledge. In conclusion, the article aims to contribute to the fields of dance studies and intangible cultural heritage studies, as well as suggesting a conceptual framework for prospective transmission projects for safeguarding traditional Circassian dances and/or similar cultural elements.

### Keywords

Circassian dances, transmission, intangible cultural heritage, play, xabze.

### ÖZ

Bu çalışma temel olarak Türkiye’de yaşayan Çerkes toplumuna ait geleneksel dansları koruma amaçlı bir aktarım projesinin kavramsal çerçevesini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Günümüzde modernleşme ve kentleşme ile birlikte bu danslar genç nesillerin temsilcileri tarafından her geçen gün daha az bilinmekte ve icra edilmekte, bu nedenle farklı kuşakları bir araya getirecek bir aktarım projesine ihtiyaç duyulmaktadır. Böyle bir projenin oluşturulması söz konusu olduğunda, nasıl bir aktarım yaklaşımının tercih edilmesi, bu yaklaşımda hangi değerlere önem ve öncelik verilmesi gerektiği gibi önemli sorular ortaya çıkmaktadır. Makale bu soruları yanıtlamak üzere kendine, UNESCO’nun 2003 tarihli İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Korunması Sözleşmesi içinde yer alan temel ilkelerin yanında, kimi zaman sözleşmedeki belli bazı

\* Received: 29 November 2019 - Accepted: 27 October 2021

Sözer Özdemir, Şebnem. “Conceptual Framework of A Transmission Project for Safeguarding Circassian Dances in Turkey” *Milli Folklor* 132 (Winter 2021): 166-178

\*\* Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Düzce/Türkiye, sebnemsozerozdemir@yahoo.com.tr, ORCID ID: 0000-0001-5957-4306.



noktalara eleştiriler getirebilen dans araştırmalarındaki bağlamsal yaklaşımları da kılavuz edinmiştir. Adı geçen sözleşmeye göre, geleneksel erkes dansları gibi somut olmayan kültürel miras ögelerinin korunması öncelikle bu ögelerin yaşamlarını sürdürmelerine olanak veren şartların koruma altına alınmasıyla mümkündür. Ayrıca UNESCO buğne kadar bu ögeleri yaşatmış olan ve kimliklerinin bir parçası olarak gören yerel halkın koruma sürecine dhil edilmesine özel önem vermektedir. Makalede ilk olarak bu dansların erkes toplumu içinde, alışılagelmış kültürel bağlamlarında ne şekilde yaşadıkları tartışılmış ve söz konusu topluma özgü oyun ve xabze kavramları ile şekillendikleri sonucuna varılmıştır. Xabze, erkes toplumu içindeki hemen hemen tüm toplumsal davranışları belirleyen, yazılı olmayan kural ve düzenlemelere verilen isimdir. Amacı karşılıklı saygı, sevgi ve nezakete dayalı bir toplumsal düzeninin sürdürülmesi olan xabze, katı kurallar ortaya koyduğu kadar değişen koşullara göre bu kuralların dönüşmesine de açık olan esnek bir yapıya sahiptir. Büyük lde xabze tarafından belirlenen erkes dansları aynı zamanda xabze'nin kuşaktan kuşağa aktarımı için de oldukça uygun bir ortam sağlamaktadır. Bununla birlikte söz konusu danslar, hem erkes dillerinde hem de Türkçe'de "oyun" terimiyle anılmakta ve icra edilme biçimleri de oyun ve oyun oynamaya ait temel özellikleri taşımaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, erkes oyunlarını korumaya yönelik bir aktarım projesinde, her şeyden önce bu pratikleri şekillendiren iki temel bağlamsal ögenin –xabze ve oynusuluk– korunmasını ön planda tutan bir aktarım yaklaşımının benimsemesini önermektedir. Makalenin sonunda, bu kavramsal erveyi takip eden ve başını erkes toplumu tüyelerinin çekeceği bir aktarım projesi nerisi genel hatlarıyla sunulmuştur. Önerilen bu projede araştırmacılar dans bilgisini elinde tutan riteller konumunda olmaktan ziyade bu bilginin kuşaklar arası iletimindeki kolaylaştırıcılar olarak hareket edecektir. Sonuç olarak makale, hem dans çalışmaları hem de somut olmayan kültürel miras çalışmaları alanına katkıda bulunmayı ve aynı zamanda gelecekte ortaya konacak geleneksel erkes dansları ve/veya buna benzer kültürel ögelerin korunmasına yönelik aktarım projeleri için de bir kavramsal erve sunmayı amaçlamaktadır.

#### **Anahtar Kelimeler**

Çerkes dansları, aktarım, somut olmayan kültürel miras, oyun, xabze.

### **Introduction: Circassian Dances as Intangible Cultural Heritage**

This article aims to put forward the conceptual framework of a prospective transmission project for safeguarding the traditional dances that are practiced by the people of Circassian origin in Turkey, who emigrated from their homeland in Caucasus to Anatolia around 150 years ago.

Circassian (*erkes* in Turkish) is an umbrella term that is used to denote the people of North-Western Caucasus, who are composed of a number of different groups that speak cognate languages. Being forced to leave their homeland as a result of Russian occupation in the latter half of the 19th century, a great population of these groups had no choice but migrate to the land of the Ottoman Empire. Today, while only a minority of Circassians live in the Caucasus, the majority of diasporic communities live scattered in Turkey, and smaller numbers are found in Syria, Jordan, Israel and the former Yugoslav countries. For most Circassians living outside the homeland, their Circassian identity comes second or third, whereas the national identity of the countries that they are citizens of, and being Muslim, usually comes first. As a result, most of them – particularly the members of younger generations– use Circassian as a second language (Aslan et al. 2005:14–17, 40–44, 50–56, Smeets 1995:107–125). Nevertheless, unlike the language, certain Circassian customs have sustained their existence to a certain extent within diasporic communities. Today, Circassian dances are still practiced in contemporary Turkey, but due to rapid urbanisation and modernisation processes, every passing day, they are less and less widely known and practiced by younger generations. This contemporary reality brings about the need for an intergenerational transmission project.

When one attempts to suggest such a transmission project, a number of critical questions arise. The discussion in this study focuses on some of these questions: What

kind of a transmission approach must be employed for safeguarding Circassian dances in Turkey? In this approach, which values must be given importance and priority so that the outcomes of the project will be appropriate to the practice in question and effective for its goals?

It is important to note that, for answering these questions, this article identifies UNESCO's 2003 *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* as a main point of reference. In the convention, intangible cultural heritage (ICH) is defined as

the practices, representations, expressions, knowledge, skills –as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith– that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups [...], and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity (UNESCO 2003:2).

The practice of Circassian dances in Turkey fits to a great extent in this definition. Being transmitted from generation to generation together with other sociocultural activities such as wedding customs, traditional games, etc. that aim to maintain the integrity of the culture in the circumstances of diaspora, these dances play an important role in constructing a sense of identity for the people of Circassian origin living in Turkey. Moreover, fulfilling UNESCO's foremost condition for being recognised as an ICH, the bearers of the practice regard it as part of their cultural heritage (Çatalkılıç and Erdem 2018:161–165, Şengül 2007). But what does “safeguarding” essentially mean? How can “intangible” cultural elements, which can disappear without a material trace, be safeguarded?

In UNESCO's (2003:3) convention, safeguarding is defined as “measures aimed at ensuring the viability of intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission [...], as well as the revitalization of the various aspects of such heritage”. In other words, for UNESCO, safeguarding an ICH before anything else means safeguarding the conditions that enable the viability of that ICH. Certainly, viability of an ICH such as a dance practice is subject to a great extent to the dynamism of the bearers of that element. If there are no active practitioners, then there is no dance at all. According to Mary Louise Pratt (2013:79), this fundamental characteristic of the concept of intangibility renders it closely related to the questions regarding transmission: “In contrast with material artefacts, intangible creations endure only through active, socially maintained processes of transmission from older to younger practitioners”. UNESCO (2003:1) seems to be aware of this fact, as the convention openly recognises that “communities, in particular indigenous communities, groups and, in some cases, individuals, play an important role in the production, safeguarding, maintenance and recreation of the intangible cultural heritage”. As pointed out by Janet Blake (2009:46), this expression in the convention gives local communities a central role in safeguarding an ICH. Hereby, the convention embraces a safeguarding approach which privileges the thoughts, desires and needs of the bearers of the ICH in question, and suggests the involvement of local communities in any kind of safeguarding activity.

The second point of reference that guides this study is the contextual approaches in dance studies. The preeminent principle that is embraced in these approaches is that a dance phenomenon should be researched, analysed and interpreted in relation to its cultural context. As American dance ethnographer Deidre Sklar (2001:30–31) puts

forward in her article ‘Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance’, “[m]ovement knowledge is a kind of cultural knowledge” and this knowledge “is intertwined with other kinds of cultural knowledge” so that “[o]ne has to look beyond movement to get at its meaning”. In line with this thought, American dance anthropologist Joann Kealiinohomoku (2001:39–42) ironically demonstrates in her article ‘An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance’ how even a dance phenomenon like ballet, which is inaccurately believed to be acultural, is determined by cultural patterns and aesthetic values of the community to which it belongs. On the other hand, as Swiss dance anthropologist Andrée Grau stresses, despite the universalist fallacy claiming that dancing is universal as other kinds of human movement (1993:38–39), “dance can mean so different things to different people around the world” (1993:42). Therefore, in order to understand a dance phenomenon, it is quite important to understand how the actual bearers and practitioners of a dance see and think about their own experience.

Inspired by the above-mentioned ideas in UNESCO’s 2003 convention and guided by the contextual approaches in dance studies, the article starts with a description of how Circassian dances are practiced and transmitted in contemporary Turkey by focusing on their habitual existence. It hereby aims to identify the essential qualities of the cultural element in question, as well as the significant characteristics of its habitual mode of transmission. The basic argument of the article is that a transmission project which aims to safeguard Circassian dance practice in Turkey should be in harmony with these qualities and characteristics which have kept it viable throughout centuries. The article ends with a description of a transmission project proposal in outline with an aim to contribute to prospective efforts for safeguarding Circassian dances, as well as similar intangible cultural elements in Turkey and abroad.

### **Circassian Dance Practice in Turkey**

In their research on the historical development of Caucasian dances in Turkey, Turkish dance researchers Gürbüz Aktaş and Tekin Koçkar (2007:21–23) underline the complexity of categorising these practices. To begin with, Caucasian communities living in Turkey are composed of quite a few different groups, including the Circassians such as the people of Adige, Abhaz, and Karaçay. Secondly, as these communities live scattered at different parts of the country, they have been culturally integrated with Turkish people to a great extent. Consequently, their dance practices have gone through a process of transformation, which has rendered them different from those that are presently practiced at the Caucasian homeland. Thirdly, certain Caucasian dances are also practiced in the neighbouring countries of Azerbaijan, Georgia and Armenia (which the two researchers prefer to call Transcaucasian), and due to constant cultural interactions with the people of these countries, these have also had impact on the Caucasian dance practice in Turkey. Besides, in the last decades, some Caucasian dance choreographies were brought from abroad through imitation of the performances of professional dance companies. In total, Aktaş and Koçkar (2007:29–33) list 59 Caucasian and 47 Transcaucasian dances that are presently practiced.

In addition to these historical facts, it is important to note that in Turkey, traditional dances of rural origin are commonly called *oyun* –a term that basically means “play”, but also denotes “dance” and “game” (And 2012:36, Öztürkmen 2001:139). Circassian dances, which are at the focus of this research, are not an exception, and they are referred to by their practitioners *oyun* or *cegu*. *Cegu* also simultaneously means “play”,

“dance” and “game” in Circassian languages (Cerkes.net 2013). Circassian dances indeed very well represent the polysemy in these terms.

Dutch cultural historian Johan Huizinga is one of the prominent thinkers who conceptualize play and playing. As he describes,

play is a voluntary activity or occupation executed within certain fixed limits of time and place, according to rules freely accepted but absolutely binding, having its aim in itself and accompanied by a feeling of tension, joy and the consciousness that it is “different” from “ordinary life” (Huizinga 1980:28).

Huizinga (1980:164) argues that these and further qualities of playing render it closely connected with dancing. As he explains, play has been historically innate in the arts of poetry, music and dance, which share important common features with play such as being outside of the reasonable necessities and duties of practical life, but rather existing for bringing joy, as well as bearing values beyond logical ideas. Moreover, these arts are determined by binding rules as it is in playing, as they seek for rhythm and harmony (Huizinga 1980:158–172). Consequently, Huizinga (1980:165) enounces that “[d]ancing is a particular and particularly perfect form of playing”. Considering Circassian dances within this conceptual framework, which will be referred to as Circassian *oyuns* from this point on, one can easily notice that they follow a culturally determined system of rules which introduce them into the scope of “playing”.

There are many Circassian *oyuns* that are practiced in Turkey – *kafe*, *leperuj*, *şeşen*, etc. The Circassian *oyuns* cannot be practiced at any time or anywhere. In order to practice them, there has to be a social gathering like a wedding ceremony or *zehes*. *Zehes* is a kind of traditional party for young people, in which they socialise, dance, play games, and might find or spend time with their *kaşens*. *Kaşen* is the name given to single boys or girls who are in a traditional form of pre-marital flirt relationship. The rules of *oyuns* are not fixed, but change according to the purpose and content of the gathering. In order to start, first a *thamate* (*thamade*, *temate*, the person in charge of keeping the event in order) and a *guadze* (*quedze*, *hatiyago*, the assistant of *thamate*) have to be elected. If the event is not among youngsters only, the *thamate* has to be an elder and respected member of the community, whereas the *guadze* is a youngster, preferably someone with a musical taste. These two, who are responsible of the order and harmony of the whole event, first decide who is going to play the musical instruments, and then organise the space. In summer, the location of the gatherings is an open space in the village, and in winter, they are organised inside the houses. The organisation of the space is as follows: A group of men take their place next to a long timber, as they will be keeping time by beating the timber with sticks, as well as singing and cheering. The women and men who wish to practice *oyuns* form two separate lines on either side of the timber, standing by facing the group of opposite sex. Spectators, who will also help keeping time by clapping hands, take their place across the timber group. The event starts with relatively slower *oyuns*, and continues with those with livelier rhythms. The event usually becomes most exciting when the fastest *oyun* called *şeşen* is practiced. *Şeşen* is based on a male chasing a female and driving her into a corner with vibrant movements, while the female tries to escape with elegant turns. Although most Circassian *oyuns* depend basically on creative improvisation, through which individuals display their skills by executing certain figures selected from an already known repertoire, the whole practice has to follow strict rules. Who starts a certain *oyun*, how the couples are formed, who has to go in and out when, how one invites the other, what should be done while accepting or refusing invitations, etc. are all regulated by the customs, and controlled by the *thamate* and the *guadze* of the gathering. For example, in the relatively

slower opening *oyuns* such as *kafe*, the couples have to be composed of close relatives or *kaşens*. On the other hand, *şeşen* is practiced by constantly changing partners. If the event is a wedding, it is launched by a male from the groom's side, who circles the field first, and then invites a female. After a while, another male takes his place. Then, another female takes the place of the first female, and the *oyun* continues in this manner. The changing of partners must follow certain rules. For example, even if the invited female wants to refuse dancing with the inviter, she has to circle the field at least once, while the male tries to block her path. If the female fails to complete the circle, she cannot go out of the field, but has to continue dancing. In some cases, the female group may decide to play a trick on a certain male and make him dance until he gets exhausted. As a reaction, the male group may interfere in the situation to save the victim or take revenge if they can find the female leader who organised this trick. During the practice of *şeşen*, physical contact is strictly forbidden. If someone does not follow the rules in any of the *oyuns*, s/he is punished by the *thamate* and/or the *guadze*. Usually, the punishments are executed for fun, but if the offense is very serious, the person in fault may be excluded from the social gatherings for a certain period of time (Çatalkılıç and Erdem 2018:161–165, Fuat1126 2013, *Kafkas Vakfı* 2013, Kaya and Özel 2009, Şengül 2007).

The transmission of Circassian *oyuns* habitually occurs on an informal basis. The members of the community who participate in social gatherings starting from puberty learn the *oyuns* and their rules as one learns his/her native language. In this oral kinaesthetic mode of transmission, they watch and emulate the practice of the elders, and then, after having attained a certain level of competence, they directly participate in *oyuns* (Kaya and Özel 2009, Şengül 2007).

### ***Xabze***

The habitual practice and transmission of Circassian *oyuns* described above are attached to a broader set of unwritten social rules and regulations, which are very effective within Circassian community. This set of regulations, which is called *xabze* (*khabze*) in Circassian languages and transmitted through generations, aims to create a social order based on reciprocal respect, love and kindness among community members. Starting from early childhood, all Circassians are supposed to act according to *xabze*, as the value given to an individual by the community depends on his/her compliance with *xabze* and noncompliance will eventually lead to exclusion from the community. For instance, within Circassian community, hosting a guest is very important. The family or the individual who has a guest feels honoured, and takes great care of him/her. Besides, each member of Circassian community is responsible from the people in need, and the support must be lent confidentially. If something is done within a group, one member of this group becomes the *thamate* of the duty or action at hand, whereas a second member acts as the *guadze*, as is the case in the practice of Circassian *oyuns* (Aslan et al. 2005:57–63, Circassian Diaspora in Turkey 2013).

Although at first sight one might think that *xabze* is essentially a set of moral norms, it indeed also regulates almost all physical acts of a Circassian in social life. In the simplest terms, it is still common for a Circassian living in a village to stand up as someone passes by, due to his/her respect for the other person (Yavan 2010:64). Similarly, one might easily notice the traces of *xabze* on the physical actions of the practitioners of *oyuns*. For instance, during the practice of *şeşen*, both men and women wait for their turn by standing silently and respectfully in a line, and they do not touch their partners, as this would be socially offensive (Fuat1126 2013).

Indeed, all these details described above render Circassian *oyuns*, as well as the social events to which they are attached, important means of transmitting *xabze* through generations. Attending these events and practicing various *oyuns* besides other activities in these events, the members of younger generations get the opportunity to learn *xabze* through actual embodiment. At this point, the question is how all these qualities that characterise the habitual practice of Circassian *oyuns* can inform a transmission project for safeguarding this practice.

### **The Question of Authenticity**

“You are destroying what I love”. These are the critical words of a young man, who was in the 1970s among the audience of a concert of Yugoslav folk dance and songs directed by American dance scholar and choreographer Nancy L. C. Ruyter (1995:269). In fact, the reaction of the young man epitomises typical debates on change and authenticity to which one is exposed while dealing with a traditional dance outside its habitual sociocultural context.

While discussing different attitudes that are at work towards consciously sustained traditional dances in his country, Norwegian dance researcher Egil Bakka (2002:69) points out that “[a]uthenticity may very often turn into the question of whose authenticity”. As he explains, the most emotionally involved attitude belongs to “heirs”, who consider themselves as the direct inheritors of the practice in question, and feel entitled to some sort of moral authority over the tradition with a belief that there has not been any important break in the continuity, whereas those with a “user” attitude think and act in a more practical and pragmatic way. As the interest of the “users” in folk culture is derived from a desire to use them for more general purposes like pleasure or construction of national and/or local identities, they do not avoid modification of folkloric material for contemporary needs (Bakka 1994:117–118, Bakka 2002:62–63). In fact, Ruyter’s confrontation with the young man exemplifies a possible debate that might emerge between a “user” (an American folk dance choreographer) and an “heir” (a common Yugoslav person), who judge authenticity from different perspectives.

Dance scholars usually take a position in-between these two polarised attitudes, which are determined by the level of tolerance they have towards change in tradition. Dance scholar Judy Van Zile (2001:7–9), who has an international folk dance background in U.S.A., relates the arguments against modification of traditional dances in contemporary creations to a common fallacy that is peculiar to our age, which implicitly considers the tradition as something intact, something that has taken its form long ago and has been kept unchanged until today. Drawing attention to how Korean court dancers incorporated elements of Chinese dances into their own repertoire in the 12th century, she reminds us that the process of modifying dances of the past to create something new has been going on for centuries. However, some European scholars –particularly those who come from countries with a rich dance heritage– seem much more sensitive towards any change in tradition. Bakka, in fact, is among them. Nevertheless, he argues that “researchers” like him exhibit a third attitude that is different from “users” and “heirs”. In this sense, he proposes doing extensive research on dances in their habitual contexts so that it will be possible to ensure that consciously sustained versions of these practices will preserve traditional qualities and make a truthful depiction of the past (Bakka 1994:118, Bakka 2002:63–64). Bakka (2002:68) makes no secret of his hope that one day, as a result of the efforts of researchers, traditional Norwegian dances will be re-established “in the most faithful way possible”.

Although Van Zile and Bakka seem to be exhibiting two contrasting attitudes towards authenticity, this does not prevent them from sharing a common oversight. When they talk about change in a dance, they basically refer to a change in the form. Nevertheless, change in a dance is not change per se. Changes do not occur in space or in vitro; rather, every change is attached to a specific context. As dance anthropologist Jane Desmond (1993:33–59) explains very well in her discussion in the article ‘Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies’ on the transmission of dance styles from one (cultural, class, race, etc.) group to another, any borrowing, appropriation, transmission, migration, remodeling, recreation, etc. happens in a particular context, which is characterised by a certain discourse that guides the nature and the result of the change in question. In their discussion on the transformation of traditional dances into tourist entertainment in Greece, English dance anthropologist Georgiana Gore and Greek folk dance researcher Maria Koutsouba (1994:29–32) illustrate how this new existence of “Greek” dances reflects the discourse of the conditions that has led to this change –that is, the context of consumer capitalism and “commoditisation” which does not demand something “authentic”, “real” or “traditional”, but something that is capable of projecting marketable images of Greekness that appeal to popular taste. Aktaş and Koçkar (2007:20–21) dwell on similar circumstances in today’s Turkey in relation to the practice of Caucasian *oyuns*. They specify that most of the people who presently practice, teach and interpret Caucasian *oyuns* in Turkey have no knowledge of which *oyuns* represent which cultural group, and some are illiterate to the differences between the *oyuns* practiced in Turkey and the Caucasian homeland. Worst of all, some practitioners also have no knowledge about the values inherent in Caucasian culture. The result is the creation of a cultural “chaos”, and even a cultural “harassment”, as what are performed as Caucasian *oyuns* are sometimes no more than collages of imitations taken from here and there to create “shows”. In this sense, it is not surprising that Koçkar (1987:19–20) starts his book on training methods and techniques of Caucasian *oyuns* by explaining the culturally determined aesthetic values that characterize the habitual realizations of these practices.

On the other hand, Turkish folklorists Ahmet Çakır (1990:42) and Türker Eroğlu (1994:36) complain about an unfavourable decontextualization of traditional Turkish *oyuns* as a result of modern forms of staging. Çakır (1990:42) enunciates a general “degeneration”, which, according to him, has begun with the separation of these practices from their habitual context for the purpose of staging. As he explains, in their habitual context, people practice these *oyuns* when they want, for as long as they want, and by executing many repetitions in an improvisatory way. However, the stage adaptations made by the choreographers are determined by fixed arrangements, which in most cases elicit changes in the form of the original dances, as well as bringing about a loss of the habitual free style. Although Çakır basically identifies the “degeneration” with a change in the dance form like Bakka, his pointing out of the differentiation between the realizations of Turkish *oyuns* in their habitual context and the staging context is rather insightful. Turkish historian Arzu Öztürkmen (2003:48–49) discusses the same problem by illustrating how physical education expert Selim Sırrı Tarcan created in 1920s an ordered choreography with pre-determined movements out of the Turkish *oyun* referred to as *zeybek* so that it could be staged as a national dance, even though *zeybek* is habitually practiced by free improvisations according to an existing repertoire of traditional movements. Apparently, when adapted for staging, *oyuns* are under the threat of losing their inherent free style.

Certainly, it is not reasonable to propose a transmission project for a practice like Circassian *oyuns* and claim that this project will safeguard it without any change. But one can still design the context of change hoping that it will help the transmission, “in the most faithful way possible”, of a practice of the past that is gradually disappearing. At this point, the question is: To what exactly one should be faithful in safeguarding Circassian *oyuns*? Or in other words, what precisely should be safeguarded in Circassian *oyuns* in order to safeguard them?

In his article ‘Third Dimension on Turkish Folklore Researches’, Turkish folklorist Metin Ekici (2003:18) points out that even though the concepts of “traditional” and “change” might seem contradictory, change of the traditional is inevitable. But whereas the change that conflicts with the existing social aspects and values is commonly regarded as negative and “degeneration”, the change that is compatible with these is positive and “improvement”. According to this formula, any change in the practice of Circassian *oyuns* in Turkey, which is incompatible with *xabze* should be regarded as “degeneration”.

### **What to Learn from the Tradition?**

“[W]hat has preserved this culture is the existence of rules which regulate not only the *oyuns*, but also their execution” (Kaya and Özel 2009).

One of the reasons that *xabze* has been preserved against passing time and the changing world is that it does not include inflexible, frozen, unchanging rules except for its basic principles. Some rules have the flexibility of changing according to time and conditions (Circassian Diaspora in Turkey 2013).

These quotations from two different “heirs” of Circassian *oyuns*, might seem contradictory, nevertheless they are rather complementary. They both imply that it is the existence of rules that has sustained the Circassian culture until today; not the forms of these rules, but rather the underlying principles, the *xabze*, which creates and recreates these rules in different forms according to the needs of changing conditions. In other words, rules change, but the context or the discourse of change, that is, *xabze*, continues to exist.

Certainly, safeguarding such an entity like *xabze* is beyond the limits of a dance transmission project. Nevertheless, identifying the qualities that are brought by *xabze* in Circassian *oyuns* might guide us in constructing an appropriate transmission approach that would help the safeguarding of these practices, in the sense Aktaş and Koçkar (2007:20–21) wish for.

As mentioned above, flexibility and respect towards one another are two important features that characterise *xabze*. The reflections of these two principles can easily be recognised in the practice of Circassian *oyuns*. The adaptability of rules according to the purpose and content of social gatherings, as well as the improvisatory structure in the practice that encourages creativity, very well exhibits the principle of flexibility. Besides, the respect between community members is ensured in the *oyuns* by the existence of strict rules. Nevertheless, one cannot argue that these rules hinder the pleasure and joy that is generated by the practice (Kaya and Özel 2009). In this sense, “respect”, “flexibility”, “creativity”, and “playfulness” come forward as the essential qualities of Circassian *oyuns*, which should be kept safe within an ideal transmission project.

In fact, as explained in the introduction, the definition of safeguarding made by UNESCO does not cast out, but on the contrary, embraces the ideals of flexibility and creativity with an expectation of the preservation of intangible cultural elements beyond turning them into frozen forms. Nevertheless, as Pratt (2013:80) reports, when an intangible cultural element is considered endangered or “dying”, often, there begin certain



“salvage operations” for guaranteeing the transmission of the cultural element in question to future generations. But these operations “involve the conversion of the intangible into tangible materializations –recordings, transcriptions, grammars. This is the passage from live (evolving) transmission to dead (non-evolving) transmission” (Pratt 2013:81). In order to avoid the emergence of a dead form of transmission, any project for safeguarding a practice like Circassian *oyuns* has to be vigilant against such tendencies that bring about the threat of tangibilizing the intangible.

### **Safeguarding the Spirit of “Playing”**

Considering the inextricable relationship of Circassian *oyuns* with the community life, it is quite evident that a transmission project for safeguarding them must employ a holistic approach, which takes into account the broader sociocultural context of the practice and the traditional spirit attached to it. As such a project would aim at fulfilling the needs of the bearers of the cultural element in question, it would ideally be led by Circassian people who are currently active under the umbrella of NGOs both at rural and urban areas in Turkey.

To begin with, conducting extensive research in the habitual context of Circassian *oyuns* is very important, as there is a need to bring further reveal the underlying cultural principles that govern this practice. This research would ideally be conducted by a team, which is composed of researchers of dance and folklore and voluntary members of the community. This team would be expected to visit selected Circassian communities that exist scattered throughout Turkey, doing research on the *oyuns* in question by participating in the social gatherings and getting acquainted with community members who can participate in the intergenerational transmission process. The collected data would better be analysed by employing a holistic cultural approach so that the researched practices would not be decontextualized, but instead identified as an important component of the Circassian culture in Turkey.

Subsequent to this first phase, comes the designing of the transmission process. Taking the traditional structure as a model, the context of transmission would ideally be planned in the form of informal social gatherings, which would include not only the practice of *oyuns* but also traditional customs of socialisation such as conversations between *kaşens*, singing, playing games, etc. Following the traditional spirit might be helpful in dealing with possible difficulties and dissonances that might emerge. Rather than imposing fixed rules to the participants, the flexibility and creativity in *xabze* can be employed and the participants can modify the transmission context according to their own needs. During the whole transmission process, making an effort for safekeeping the playful spirit in the *oyuns* would be helpful in sustaining the qualities that traditionally exist within the practice in question. Not only in these events, but also during the whole process, the members of the research team would act as the catalysers of the communication of dance knowledge between community members instead of authorities who exercise control over this knowledge.

On the other hand, in these events, it is crucial to sustain the habitual mode of oral, kinaesthetic transmission, although it might be fragile in terms of safeguarding due to its intangible and therefore temporary nature. Nevertheless, giving up this mode would be unfavourable for the viability of Circassian *oyuns* due to two reasons. Firstly, as Çakır (1990:42) warns us, leaving the habitual practice of traditional *oyuns* leads to a loss of their playful free style. Secondly, employing a formal mode of non-oral transmission might bring about the emergence of dead transmission in the sense that Pratt

(2013:80–81) warns us, due to the use recordings, movement transcriptions, identification of dance grammars, etc.

In 2017, a traditional practice from Turkmenistan –the Kushtdepdi rite of singing and dancing– which is also habitually transmitted through an oral, kinaesthetic mode, has been inscribed on UNESCO’s ICH list. The nomination file, which was submitted to UNESCO, presents the practice in question to a large extent in relation to its socio-cultural context (Turkmenistan 2016:3–4). Nevertheless, although the file includes a detailed description and tacit appreciation of how the practice is orally transmitted from masters to novices (Turkmenistan 2016:4–5) and features the role of the actual bearers within the proposed safeguarding measures (Turkmenistan 2016:10–11), the significance of sustaining the viability of this habitual mode of transmission seems rather overlooked. The measures proposed for safeguarding the Kushtdepdi rite of singing and dancing basically involves conducting field researches and making recordings so that a digital catalogue, booklets, digital sources on the internet, training kits for formal education, a documentary, stage performances, national workshops, international collaborations, etc. would be prepared/realized (Turkmenistan 2016:8–10). The file also briefly mentions plans for researching “literary, choreographic and ethnographical values of the element” and facilitating informal trainings that would be conducted by the masters (Turkmenistan 2016:9). As is seen, the majority of the proposed measures, except the last two, verges on tangibilization of this intangible cultural element. This is, in fact, due to an inherent contradiction within the concept of ICH itself, which has been highlighted by Gore and Grau (2014:121): “it promotes a universalistic ideology whilst simultaneously defending the cultural and property rights of communities”. Whereas the Turkmen nomination file on one hand fancies featuring the local sociocultural elements such as the oral habitual mode of transmission and the traditional bearers of the practice, on the other hand, it cannot help but propose safeguarding measures that might contradict with these elements for the purpose of enhancing the universal visibility and the permanence of the heritage in question.

The detailed analysis of Circassian *oyuns* in their habitual context appraises that a similar contradiction might easily emerge in their safeguarding. Therefore, a prospective transmission project should first and foremost concentrate on safeguarding the inherent and idiosyncratic spirit of “playing” that is particular to the habitual transmission of these practices, which necessarily renders documentation, recordings, movement analyses, creation of performances, etc. as subsidiary measures and tools that would be used to serve, but not contradict with, this central purpose.

### **Conclusion**

Being inspired by UNESCO *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (ICH)*, as well as presenting a critique of it through the lens of the contextual approaches in dance studies, this article has aimed to suggest the conceptual framework of a transmission project for safeguarding Circassian *oyuns* in Turkey. Sharing UNESCO’s sensitivity about the involvement of local communities that are associated with the ICH in question, it attempted to identify the culture-specific value system in Circassian community, as it is what has given the basic characteristics to these movement practices, as well as keeping them viable for centuries. It is discovered that the practices in question are shaped by *xabze* –a set of strict, but at the same time flexible social rules and regulations that aims at creating reciprocal respect, love and kindness among the members of Circassian community– and a playful spirit, which encourages creativity and brings fun. In conclusion, the article argued that a transmis-

sion project for safeguarding Circassian *oyuns* in Turkey should employ a contextual approach that would be inspired by these two underlying principles: *xabze* and playfulness.

This study aims to contribute to the academic knowledge in two fields: dance studies and studies on ICH. By putting forward a contextual approach on Circassian *oyuns* in Turkey, which prioritises the way they are practiced and transmitted in their habitual environment, it hopes to provide new theoretical knowledge on the topic, which would be benefited by both international dance research and Turkish folk dance scholarship. On the other hand, trying to answer critical questions that arise when one attempts to design a transmission project for safeguarding Circassian *oyuns* in Turkey, it aims to pave the way for the actual construction of such a project, which might sanguinely serve as a model for similar projects. As mentioned above, Circassian people live in diaspora not only in Turkey. Between 2009-2012, the “Mediterranean Living Heritage Project (MedLiHer)” was realized by UNESCO with the support of the European Union with the objective of the implementation of the ICH convention in four neighbouring countries –Egypt, Jordan, Lebanon and Syria (UNESCO 2021b). One of the cultural elements that have been listed in the inventory reports of the project is the Circassian and Chechen oral heritage in Jordan, of which Circassian *oyuns* are a component (UNESCO 2021a). Considering these recent affairs, this study also hopes to inspire international collaborations for identifying and safeguarding Circassian *oyuns* in other diaspora countries like Jordan, such as the submission of a common nomination file to UNESCO

**AUTHORS’ CONTRIBUTION LEVELS:** First Author %100.

**ETHICS COMMITTEE APPROVAL:** Ethics committee approval is not required for the study.

**FINANCIAL SUPPORT:** No financial support was received in the study.

**CONFLICT OF INTEREST:** There is no potential conflict of interest in the study.

## REFERENCES

- And, Metin. *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı [Oyun and Bügü: The Concept of Oyun in Turkish Culture]*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Aktaş, Gürbüz and M. Tekin Koçkar. “Historical Development of Caucasian Dances in Turkey (Protecting Cultural Features, their Interpretation and Transferring to the Next Generation)” *Halk Kültürlerini Koruma-Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (Proceedings of the International Symposium of Safeguarding and Transmission of Folk Cultures)*, Istanbul: Motif Vakfı Yayınları, 2007:20–39.
- Aslan, Cahit et al. *Biz Çerkesler [We Circassians]*. Ankara: Kafkas Dernekleri Federasyonu, 2005.
- Bakka, Egil. “Heir, User, or Researcher: Basic Attitudes within the Norwegian Revival Movement” *Proceedings of the 17<sup>th</sup> Symposium of the Study Group on Ethnochoreology: Dance and its Socio-Political Aspects. Dance and Costume*, ed. Irene Loutzaki, Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation, 1994:117–126.
- Bakka, Egil. “Whose Dances, Whose Authenticity?” *Authenticity: Whose Tradition?*, ed. Laszlo Felföldi and Theresa. J. Buckland, Budapest: European Folklore Institute, 2002:60–69.
- Blake, Janet. “UNESCO’s 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement in ‘safeguarding’ ” *Intangible Heritage*, ed. Laurajane Smith and Natsuko Akagawa, New York: Routledge, 2009:45–73.
- Cerkes.net. “*Türkçe-Adigece Sözlük [Turkish-Adygian Dictionary]*” 1 May 2013. <<http://www.cerkes.net/sozluk/>>
- Circassian Diaspora in Turkey. “Adige Xabze” (05 July 2010) 1 May 2013. <<http://www.circassiansdiaspora.com/index.php/kultur/xabze/1229-adige-xabze.html>>
- Çakır, Ahmet. “*Halk Oyunlarının Korunmasının Önemi [The Importance of Safeguarding Folk Dances]*”. *Milli Folklor [National Folklore]*, 7, (1990):42–44.
- Çatalkılıç, Çiğdem and Tuğba Erdem. “*Çerkes Toplumunda Bir Hafıza Mekanı Olarak Zehes [Zehes: A Place of Memory Among The Circassians]*”. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi [Journal of Black Sea Studies]*, 58, (2018):160–167.

- Desmond, Jane C. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies". *Cultural Critique* 26 (1993):33–63.
- Ekici, Metin. "Halk Bilim Araştırmalarında Üçüncü Boyut [Third Dimension on Turkish Folklore Researches]". *Millî Folklor [National Folklore]*, 60, (2003):13–20.
- Eroğlu, Türker. *İnsan ve Oyun: Oyun, Dans ve Halk Oyunları [Human and Play: Play, Dance and Folk Dances]*. Kayseri: Millî Folklor Yayınları, 1994.
- Fuat1126. "Poyra Köyü Çerkes/Adige Düğünü Shesen Kopyası [Copy of Circassian/Adyge Wedding at Poyra Village Shesen]" (3 February 2013) 3 October 2019. <[http://www.youtube.com/watch?v=nJpH\\_jsnr4](http://www.youtube.com/watch?v=nJpH_jsnr4)>
- Gore, Georgiana and Andréa Grau. "Dance, Cultural Heritage, and the Training of Future Heritage "Managers": Anthropological Reflections" *Re(Searching) the Field: Festschrift in Honour of Egil Bakka*, eds. Anne Margrete Fiskvik and Marit Stranden, Bergen: Fagbokforlaget, 2014:117–138.
- Gore, Georgiana and Maria Koutsouba. "The Sociopolitics of "Airport Art" and the Greek Dance Groups of Plaka" *Proceedings of the 17<sup>th</sup> Symposium of the Study Group on Ethnochoreology: Dance and its Socio-Political Aspects. Dance and Costume*, ed. Irene Loutzaki, Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation, 1994:29–33.
- Grau, Andrée. "Myths of Origin". *Dance Now* 2, 4 (1993):38–43.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Kafkas Vakfı [Caucasus Foundation]. "Medeni Bir İlişki Tarzı Kaşenlik [Being Kaşens: A Civilized Style of Relationship]" 1 May 2013. <<http://www.kafkas.org.tr/kultur/kasenlik.html>>
- Kaya, İbrahim and Cavit Özel. "Çerkez Oyunu Nedir Nasıl Oynanır ve Kuralları Nedir [What is Circassian Oyun How is it Practiced What are the Rules]" (8 June 2009) 1 May 2013. <<http://dagistanlilar.blogspot.fr/2009/06/cerkez-oyunu-nedir-nasil-oynanir-ve.html>>
- Kealiinohomoku, Joann. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance" *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, ed. Ann Dils and Ann Cooper Albright, Durham: Wesleyan University Press, 2001:33–43.
- Koçkar, M. Tekin. *Kafkas Halk Dansları Öğretim Yöntemi ve Teknikleri [Education Method and Techniques of Caucasian Folk Dances]*. İstanbul: Şamil Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 1987.
- Öztürkmen, Arzu. "Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal". *Yearbook for Traditional Music* 33 (2001):139–143.
- . "Modern Dance "Alla Turca:" Transforming Ottoman Dance in Early Republican Turkey". *Dance Research Journal* 35, 1 (2003):38–60.
- Pratt, Mary Louise. "Thoughts on Intangibility and Transmission" *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*, ed. Lourdes Arizpe and Cristina Amescua, Mexico: Springer, 2013:79–82.
- Ruyter, Nancy L. C. "Some Musings on Folk Dance". *Dance Chronicle* 18, 2 (1995):269–279.
- Sklar, Deidre. "Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance" *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, ed. Ann Dils and Ann Cooper Albright, Durham: Wesleyan University Press, 2001:30–32.
- Smeets, Rieks. "Circassia". *Central Asian Survey* 14, 1 (1995):107–125.
- Şengül, Okan. "Düzce Çerkes Taşköprü Belgeseli [Düzce Circassian Taşköprü Documentary]" (20 August 2007) 1 May 2013. <<http://www.youtube.com/watch?v=ODLtWefD4rI>>
- UNESCO. "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage" (17 October 2003) 1 March 2013. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>>
- UNESCO. "Examples of Intangible Cultural Heritage in Egypt, Jordan, Lebanon and Syria" 24 March 2021a. <<https://ich.unesco.org/en/examples-of-regional-living-heritage-00379#jordanbr>>
- UNESCO. "MedLiHer – Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in the Mediterranean Partner Countries" 24 March 2021b. <<https://ich.unesco.org/en/projects/medliher-safeguarding-of-intangible-cultural-heritage-in-the-mediterranean-partner-countries-00155>>
- Turkmenistan. "Nomination file no. 01259 for inscription in 2017 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity" (29 February 2016) 22 March 2021. <<https://ich.unesco.org/en/RL/kushtdepdi-rite-of-singing-and-dancing-01259#:~:text=The%20Kushtdepdi%20rite%20of%20singing,the%20tune%20of%20the%20song.>>
- Van Zile, Judy. "The Past in the Present: The Crossroads of Contemporary and Traditional Dance" *Asia-Pacific Dance Festival: The Crossroads of Contemporary and Traditional Dance* [Leaflet], Honolulu: University of Hawai'i, 2011: 7–16.
- Yavan, Murat. "Uzunyayla'da Gizeme Yolculuk [Voyage to Mystery at Uzunyayla]". *Nart* 16, 4 (2010):64.

# CULTURAL CHALLENGES BETWEEN LOCAL AND WESTERN COMMERCIAL TYPOLOGIES (CASE STUDY: TABRIZ BAZAAR BASED ON AHI EVRAN CULTURE)\*

Yerli ve Batı Tıcarî Tipolojileri Arasındaki Kültürel Çeşitlikler  
(Ahi Evran Kültürüne Dayalı Tebriz Çarşısı)

Dr. Shabnam GOLKARIAN\*\*  
Prof. Dr. Zeynep ONUR\*\*\*

## ABSTRACT

The advent of modernization in the last century has led to major changes in Islamic countries in terms of special organization and structure. The construction of streets and especially the bazaars are the backbones of the Iranian economy. The Bazaar is a fundamental concept known worldwide; it is a place where everyday problems and other political or social issues are discussed. The Bazaar has shaped people's identity and played a political, cultural, social, and economic role in society. The structural formation of the ancient bazaars in Eastern cultures has originated from socio-economic and cultural factors. Tabriz's Bazaar is a symbol of urban life and liveliness within the Iranian ecosystem. Tabriz's indoor Bazaar (Great Bazaar or Ottoman Bazaar) has played a critical role in the social and cultural development with its artistic architectural design. At the core of the Bazaars, architecture stands the Grand Mosque, seminaries, caravanserais, corridors, Timchehs, large indoor courtyards. Furthermore, there are various narrow alleys that are connected to each other from different entrances, which eventually lead the to the city center. Consequently, the Bazaar, with its architectural construction and planning, draws the attention of its local and foreign visitors. However, the modernization process has affected the breadth and distribution of the Bazaar's essential functions and reduced its values and social roles. And the development and increasing of new trade centers have caused the Bazaar to lose self-value and emphasis in the lives of new generations. As a result, new trade centers have gained a valuable place in people's lives in the new generation. In the present study, two main objectives have been considered. First, the sociological study of the Bazaar and the impact of its social and cultural developments on society are discussed. In this context, the artisan culture of Ahi Evran's way of thinking is mentioned because it is known as a belief in the Azerbaijani Bazaar and the Tabriz Bazaar, where its traces can be seen in the cultural spirit. Second, the type of Tabriz indoor Bazaar's architecture has been analyzed in terms of cultural, religious, social, and economic impact. Also, the adverse effects of modern culture on it have been studied. This article also serves as an objective review on a smaller scale of the scope and a cross-sectional development of the Bazaar in time. The research method is analytically based on a field study using questionnaire data collection tools, architectural documents, and historical documents.

## Keywords

Tabriz Bazaar, Ahi Evran, modernization, commercial centers, identity.

## ÖZ

Modernleşmeyle birlikte İslâm ülkelerindeki şehirler, yapısal olarak yeni düzenlemelerle karşı karşıya kalmışlardır. Özellikle, İran ekonomisinin temeli olan çarşılarda yeni sokaklar inşa edilmiştir. Çarşı, dünya çapında bilinen temel bir kavramdır; gündelik sorunların ve diğer siyasi ya da sosyal, ekonomi konuların tartışıldığı bir alan olmanın yanı sıra insanların kimliğini şekillendirmiş ve toplumda siyasi, kültürel, sosyal ve ekonomik olarak rol oynayan bir yapı olmuştur. Doğu kültürlerinde antik çarşıların yapısal oluşumu da

\* Bu makale, Yakın Doğu Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Prof. Dr. Zeynep ONUR danışmanlığında Shabnam Golkarian tarafından hazırlanıp sunulan "Cultural Challenges Between Local And Western Commercial Typologies (Case Study: Tabriz Bazaar Based On Ahi Evran Culture) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Received: 27 March 2021 - Accepted: 14 October 2021

Golkarian, Shabnam; Onur, Zeynep. "Cultural Challenges Between Local And Western Commercial Typologies (Case Study: Tabriz Bazaar Based On Ahi Evran Culture)" *Milli Folklor* 132 (Winter 2021): 179-197

\*\* Near East University Architecture Faculty, Nicosia/TRNC, shabnam.golkarian@neu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1858-0133.

\*\*\* Near East University Architecture Faculty, Dean of Dep., Nicosia/TRNC, zeynep.onur@neu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5018-5857.

sosyo-ekonomik ve kültürel faktörlerden kaynaklanmaktadır. Tebriz Çarşısı, İran ekosisteminde kentsel yaşamın ve canlılığın simgesidir. Tebriz'in Kapalı Çarşısı (Büyük Çarşı veya Osmanlı Çarşısı), sanatsal mimari tasarımı ile sosyal ve kültürel gelişmede kritik bir rol oynamıştır. Çarşıların merkezinde Ulu Cami, medreseler, kervansaraylar, koridorlar, Timcheh'ler, büyük kapalı avlular mimari yapı olarak yer almaktadır. Ayrıca, farklı girişlerden birbirine bağlanan ve sonunda şehir merkezine giden çeşitli dar sokaklar bulunmaktadır. Dolayısıyla çarşı, mimari yapısı ve planlaması ile yerli ve yabancı ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir. Ancak modernleşme süreci, Çarşı'nın temel işlevlerinin genişliğini ve dağılımını etkilemiş, değerlerini ve toplumsal rollerini azaltmıştır. Yeni ticaret merkezlerinin gelişmesi ve artması sonucu Çarşı'nın yeni nesillerin hayatındaki özdeğerini ve önemini kaybetmesine neden olmuştur. Bu bağlamda yeni jenerasyon ise modern ve günümüz ticaret merkezlerine yaklaşımı farklı olduğu gibi toplumun bireyleri nezdinde ve özellikle günlük hayatında bile önemli ve değerli bir yere dönüşmüştür. Yirminci yüzyıldan itibaren yeni AVM'ler ve modern ticaret merkezleri kamusal alanlar ve eğitim alanları etrafında yaygınlaşması ile birlikte sosyal sınıfların ortaya çıkmasına ve ciddi anlamda sınıfların birbirinden ayrımlaşmasına yol açmıştır. Üst ve orta sınıfların yerleştiği bölgeler, yeni alışveriş merkezleriyle özdeşleşirken, alt sınıfların yerleşim bölgeleri Çarşıya daha yakınlaştırmıştır ve gecekondü mahalleleri ile daha iç içe olmuşlardır. Aynı zamanda şehrin kaçınılmaz yabancı kültür ile uzlaşma içinde olma zorunluğu, benlikle özdeşleşme eksikliği, kültür şokuna uğramayı ortaya çıkarmasıyla beraber yerli olmayan değerlerin etkisine yol açmıştır ve sosyo-kültürel değişimlere de zemin hazırlamıştır. Çalışmada iki temel amaç göz önünde bulundurulmuştur. İlki, çarşının sosyolojik çalışması ile kültürel gelişmelerinin toplum üzerindeki etkisi olmuştur. Bu bağlamda, Azerbaycan Çarşısı ve Tebriz Çarşısı'nda kültürel gelişme kendini hissettirmiştir. Bunlarla birlikte, Ahi Evran'ın düşünce tarzının esnaf kültürüne yansımaları üzerinde de durulmuştur. İkinci olarak, Tebriz Kapalı Çarşı mimarisi, sosyal hayata bağlı olarak kültür, din, ekonomik etkiler açısından analiz edilmiş ve bu doğrultuda modern kültürün olumsuz etkileri incelenmiştir. Çalışma, küçük, fakat kapsamlı objektif bir incelemeyi amaçlamaktadır. İncelemede, zaman içinde değişime uğrayan küçük bir bölüm üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Araştırmanın yöntemini, anket, veri toplama araçları, mimari dokümanlar ve tarihi belgeler kullanılarak yapılan saha çalışmasına dayalı bir analitik çalışma oluşturmuştur.

#### **Anahtar Kelimeler**

Tebriz Çarşısı, Ahi Evran, modernleşme, ticaret merkezleri, kimlik.

#### **Introduction**

Urban Space in pre-modern times had specific elements that formed the structure and skeleton of cities. The three critical components of the Bazaar are the Citadel, the Grand Mosque, and the Caravanserais, all of which have been specifically structured and precisely measured to be located in the city's texture. Since the introduction of Western culture to the cities of Iran, there has been a continuous change in the urban formations. The rapid changes and the new formations in the economic spaces have accelerated the decline of traditional structures such as the Bazaar. In the twentieth century, the expansion of shopping centers around public spaces and educational areas has led to distinctions within the social classes. The noble areas increasingly identified themselves with the new shopping centers, whereas the areas are closer to the slums with the Bazaar.

Today, the confusion in identity, the adoption of foreign cultures, the lack of identification with self, and confusion in the physical urban structure of cities in Islamic Iran have led to a culture shock and influence of non-native values.

The current research aims to assess the dimensions of the effect of modernization on the Bazaar typologies as a regenerating factor of a traditional city. In addition, today's bazaar culture is examined in terms of the important characteristic values of eastern societies, such as bravery, philanthropy, protection of the lower class, and heavenly hosts (Ermişlik), known as a culture of the Craftsman.

From ancient times to the present time, Tabriz Bazaar has become a center of solidarity based on brotherhood and generosity during the Muharram<sup>3</sup> and Ramadan

months. Many benevolent Craftsman and voluntary supporters help the lower class and provide social services with moral and economic benefits. These moral and behavioral qualities shown by the merchants of the Tabriz Bazaar also exist within the Turkish-Islamic culture. Its origins derive from the idea of brotherhood and generosity, which is mentioned in the Ahilik way. Although the influence of modern urbanization and architecture by Western culture is evident around the cities, the Tabriz bazaar continues to preserve its self-identity.

In addition to the regional study, a questionnaire was used with the following objectives to obtain the necessary results. A) To examine the reason why shopping centers are more frequently used when compared to the Bazaar. B) To define the role of merchants in Iranian society and cities. C) To find how renovation affected the formation of the city? D) To determine what kind of shopping centers citizens use the most today.

The Bazaar should be seen as an essential source of recreation to urban identity based on typical commercial and traditional structures.

In this study, the transformation of the Iranian Bazaar's architectural style into semi-traditional and modern retail has been taken into consideration as a qualitative method. Additionally, the effects of modernism would influence the Ahi culture, which has deep roots in the traditional culture. Throughout the research, changes in architectural style were considered as an independent variable. The development of the urban system "migration" and the effect of cultural change was taken to consideration as dependent variables. Therefore, the research literature has been reviewed to explain the causes of change within the circumstances. In the current analysis, the formation of recreation areas, integration of urban areas into the Bazaar environment, the use of mainstream geometry in design and planning, and the adaptation of the traditional method with the new in the modernization process of the Bazaar are discussed.

### **1. Tabriz and The Ancient Bazaar**

Tabriz is one of Iran's oldest and most important cities and the capital of East Azerbaijan Province, lying along the Silk Road. It has made a vital border city that facilitates the exchange of goods and transit. Tabriz has been of great importance due to its unique geographical features since ancient times. It has been considered one of Iran's and the Middle East region's most important cities for centuries. As mentioned in written sources of historical books, Nasuh Matrakci, a Turkish tourist in the 16th century A.D., drew pictures depicting the morphology of the city of Tabriz.

#### **1.1. Cultural area**

Inheritors and transmitters of the city's traditional culture are residents who mostly live in the city's old neighborhoods. Their cultural manifestations can be seen in their material possessions and spiritual aspects in their lifestyles. Artists, scientists, and prominent social and cultural figures of the city mainly grew up in these neighborhoods. Additionally, other important monuments such as the Ark (previously had a military function), an historical and cultural monument inherited from a century ago to the present day, have evolved into a place of worship that defines the cultural identity of the city. This historical place has preserved the function of spiritual culture to this day. Until the 1980s, this historic site had a large theater that served as the gathering place for urban communities to recreate thought systems in performing arts such as music, poetry, and theater. This unique historical hall, similar to the one in St. Petersburg, was the venue of music groups like Ashik (Bard) and Mugham, which constitute the bulk of oral literature in the Azerbaijani spiritual culture. However, after the Iranian Islamic Revolution in 1979, the hall was demolished under wrong decisions taken regarding the

value of intangible and tangible cultural heritage. Although this monument, which preserves its magnificence and cultural identity, is covered with steel walls around it. The Ark "Alishah" eventually became the focal point of culture lovers due to its libraries and other cultural facilities. Now, this place hosts the city's worshipping for Friday prayers. In recent years, there has been a breakage in Tabriz's traditional urban culture. The emergence and growth of modern cities and the arrival of many elements of modern biodiversity, and the neglect of official institutions to reproduce and preserve traditional culture started a negative trend. Some citizens happen to separate from their self-cultures and experiment with non-native lifestyles within the urban culture.

However, the city of Tabriz still keeps its essential cultural role as the representative of the Turkish-Islamic civilization. Tabriz Bazaar is a prominent and concrete symbol that has become a model for other architects as a valuable architectural structure in the neighboring cities of Tabriz. Tabriz Bazaar's architecture is a model that we have seen in Khoy (birthplace of Ahi Evran), Zanjan, Ardabil, Urmia, Marand, and other cities within the borders of Azerbaijan and Iran. Furthermore, other architectural adaptations of the Tabriz Bazaar can be seen in different Turkish towns such as Elazig, Urfa, Gaziantep, Bursa, Istanbul, and other cities. This adaption and modeling have developed and strengthened the cultural roots between Tabriz and other Turkish cities in Anatolia.

### **1.2. Community space**

Over the centuries, Tabriz has become the centerpiece of commercial and cultural exchanges, leading to the development and expansion of civic and social institutions. Especially in the Qajar period, Tabriz was the main route for Western communication and development due to its proximity to Russia and the Ottoman Empire. Tabriz has been the center of the rise and birth of many intellectual movements, social, economic, and technical developments in the past and contemporary period. Many civil institutions were established in Tabriz before Tehran and other parts of Iran. Therefore, Tabriz is known as the "city of firsts" and is a leading city in establishing Iran's urban life and cultural elements.

Tabriz city's culture has always been defined as a "new urban culture" by creating the necessary urban life institutions. The continuation of the authentic culture throughout the ages shows the strength and resistance of its principles. Although Tabriz's people were exposed to various natural destructions such as earthquakes, floods, and social collapses such as war and occupation, they still managed to transfer their cultural elements and structure to new generations. This stability depends on two main factors: First, the Azerbaijanis ancestors preserved their cultural heritage with their strength in times of difficulty. Second, culture has such deep roots in identity that it has managed to endure for a long time.

### **1.3. Demographic distribution of Tabriz and the role of the Bazaar in the production of culture**

The dispersion of the Tabriz population is based on the level of income within the urban social class. In terms of income and financial facilities, the affluent and upper class mostly live in newly built areas with modern architecture. This social group always seeks to acquire and experience modern cities' culture and include it into their lifestyle. Therefore, there could be a large distinction between individuals and groups in other parts of the city. The middle class of society, which can be said to constitute most of Tabriz's urban population, often live in the city's central part and preserve the traditional economy and culture. Their sales and purchases are from traditional markets, especially Tabriz's indoor Bazaar, helping make the wholesale economy dynamic. To



some extent, the city's middle and lower economic classes are the old and noble Tabriz inhabitants. As a matter of fact, they are the residents who can be called Tabrizian. Many of these neighborhoods are among the old textures of Tabriz and include ancient history. These neighborhoods and their inhabitants play the role of preserving and transmitting the traditional Azerbaijani culture to the next generation. The physical morphology of these neighborhoods shows that old and local architectures still exist. The inhabitants of such areas try to preserve and perpetuate the traditional, moral and material culture within the growing modern urban culture. They consider the Bazaar as a place for cooperation, empathy, participation in solving various socio-cultural and political challenges. Residents of such conventional neighborhoods, with a deep and intimate attachment to tradition and values, resist changing socio-cultural values such as courageousness, generosity which reduce the effects of modern culture on the authentic culture.

Supporting the oppressed is a longstanding trait known for its humanitarian qualities. For many years, the Bazaar traders have supported the oppressed or needy and continue to help them with the same goodwill. Abu al-Haqayiq Nasir al-Din Mahmud ibn Ahmad al-Hoyi (1171-1261), known as Ahî Evran<sup>1</sup> or founder of Evren, was one of the most generous men who grew up and worked in the Bazaar. He was born in Khoynear Tabriz. He was a supporter of the needy and was sincere in his commitment. As a former tanner and marketer, Ahî Evran became so interested in his lifestyle, ideology, and religion that he soon established the Ahi guild "Ahilik"<sup>2</sup> (brotherhood) sect.

The middle class of Tabriz, who live in the center of the city, is often engaged in trade and is the traditional market economy's main wheels. In the modernization process, they have not lost their former identity and have protected the Turkish Azerbaijani's spiritual and subsequent material culture possible. They themselves have made the reproduction and continuation of the city's central neighborhoods' culture. They have also prevented Tabriz urban society's physical change and the city market's nature towards new non-native patterns. They have protected Tabriz and the market from anonymity in all its aspects.

#### **1.4. The trait of brotherhood in the culture of Tabriz Bazaar and the method of Ahilik**

The Islamic belief, revived by the Turks' arrival and settlement in Anatolia, made the most significant contribution to the development and spread of art and trade. It caused the people living in this geography to bring together merchants and art institutions. This competitive environment has accelerated solidarity, friendship, intertwining organizational work and revealing the necessity of a corporate structure. This structural organization was realized only in the 13th century by "Ahi Evran" with "Ahi Culture." (Cihangir; Karakaya 2016: 110-122) Ahi Culture is a culture of solidarity and cooperation based on generosity, brotherhood, and loyalty. Thanks to the spreading culture, shopkeepers and the poor and needy benefited from the aid.

Ahi was a man of honor; he cared to be just in all his doings. He earned that which was halal and spent it without squandering, sufficiently and adequately. He was skilled and produced valuable things that were of help to the needy (Sancaklı 2010: 5-14). Ahi Culture, based on social solidarity, XIII. XIX century is the name of an organization that enabled Turks, who lived in Anatolia, Balkans, and Turkistan, to grow in arts and develop morally.

This organization's primary purpose is an order in which the social structure of its period socio-economically brings together integrity, compassion, and good morals.

(Çağatay 1997: 14) In this system, Ahilik aims at providing "social justice" by establishing perfect and solid relations between the rich and the poor, producers and consumers, labor and capital, people and the state. Individual and social peace is ensured by preserving the principles of balance between people. In this context, Ahi is a vital organization formed by tradesmen and artisans who care about and host the poor and regard their job as a prayer, and are firmly devoted to society's interests.

Ethics in business has always aimed at improving the ethical quality of decisions and actions at all business levels. In the markets of Islamic countries, especially Tabriz's Bazaar, the observance of religious principles and adherence to Islam's recommendations has long been a source of moral norms and cultural beliefs. Tabriz Bazaar has had two influential institutions determining the moral standards of courageousness, generosity, and brotherhood, which affected the rules of trade and their implementation. One of them was a religious scholar, and the other a businessman who had the spirit of the brotherhood. These two characters joined together in a holy place called the Bazaar Grand Mosque. Their cooperation and shared thinking helped the supporting of merchants and guilds that were facing difficult times. At the same time, the joint support of these two authorities organized and took many cultural, social, and even political actions in society. (Khatib 2009: 92)

It is considered that Islam has controlled the behaviors of its believers by specifying which actions would be rewardable or punishable by God, in this world or the hereafter. For this reason, adherence to business ethics within society, religion, and trading on an individual and institutional level has helped the formation of healthy relationships between merchants.

When looking at periods in Iran's history, one can see that the fusion between business and faith have been so great that religionist people have existed among different classes. The most moral and spiritual guilds in the history of Iran had belonged to the Safavid era. In the Safavid period, the Bazaar of Tabriz, Ardabil, Khoy, Isfahan, Shiraz, Yazd were some of the cultural and social institutions that were influential. They had aided the all members of the society. Merchants and artisans used to cooperate with religious scholars within the bazaar mosques and would plan out ceremonies for Muharram and Ramadan. The organizing of mourning programs, aiding of the needy in the neighborhoods (with the priority of neighborhoods near the Bazaar), observation of the trading principles following the Islamic law, and the use of the Ijtihad<sup>4</sup> of religious scholars were some of the things that the guilds of Tabriz Bazaar carried out. All of which were in line with the spirit of the Ahi Culture.

The Ahi Culture grew among the bazaars of Tabriz and other Turkic cities during the Qajar period. These types of merchants were active in the Tabriz Bazaar during the Constitution period and the second Iran-Russia war when the Russians occupied Tabriz. The Tsarist Russia's and Britains economic sanctions caused several merchants' bankruptcy in the Tabriz Bazaar. The benevolent guilds and subordinates to brotherhood's culture helped the bankrupt shopkeepers and provided material support to the neighborhoods' that were in need. Haji Nayeb Qassab, Haji Muhammad Gülbaz, Toutouchi, Loti Ibrahim, Yaghoub Shirpaz, Haji Hamid Gürjiler, Rezvaniler, Haji Karim Davachi, Haji Rahim Ipkchi, etc. were among the guilds of Tabriz Bazaar. Their names are mentioned in the history of Azerbaijani celebrities. (Khatib 2009: 102)

The collective thinking and cooperation between scribes and merchants during the formation of the 1979 Islamic Revolution is an example of the influence of religion, generousness, and fraternity. The Mozaffariyeh Bazaar, built-in 1888 by a philanthro-

pist named Haji Şeyh Muhammed Cafer Qazvini, is used as a place where religious ceremonies are held in Moharram Safar and Ramadan. Due to its antiquity and use, this market is part of the tangible cultural heritage. The modern communication tools and Western influence have not affected the cultural structure of the Tabriz Bazaar. Non-governmental and other trade unions are still active among market guilds. They support their colleagues and help the needy in the city setting up charitable funds. The spirit of brotherhood or Ahilik is stable in Tabriz Bazaar culture.

### **Effects of Modernization and Globalization on Cities**

Modernization is an irrefutable phenomenon in today's world related to human developments, especially in science, technology, communications, information, transportation, etc. It can be seen as the result of modernization that seeks to unify the patterns of people's lives in all aspects, among the scientific, intellectual, political, and artistic fields. Indeed, having a dominant world through harmonizing cultural and identity patterns, intentionally or unintentionally, will cause to undermine the marginal, ethnic, and national cultures.

Modernism and post-modernism have attracted the interest of urban literature during recent decades. Before the modernism era, urban areas had some fixed elements that comprise cities' structures and skeletons. These elements were citadels, forts, fences, bazaars, and gates, which were intertwined with people's lives and businesses.

Today, the phenomena of globalization have caused cities' structure to change along with modernism and quickly shift the system of traditional culture and its works to semi-traditional or modern. The impact of globalization following modernization has affected essential parts of the cultural structure of Iranian civilization. (Golkarian 2019: 1-11)

During the Iranian Revolutions in 1906 and 1979, the Bazaar had played a vital role; however, recently, the Bazaar in Iran has faced risks in social, cultural, economic, spatial and materialistic aspects. The gradual and fundamental changes in the Bazaar's structure caused the Bazaar's relation among the urban spaces to disappear. The demolition of old castles, enlargement and improvement of roads, streets, and the removal of the Phaeton entrance for horse-drawn carriages are among some of the changes that took place. (Rahnamaei; Shahosseini 2004: 57) All were modern experiences for the traditional society of those days, which promised a new lifestyle. Moreover, Modern broad streets separated some parts of the Bazaar from the urban social space. One of the critical events in the Qajar period was the constructing of passages and streets for carriages. These streets disconnected previous paths and local routes, which led to many changes.

Modernization is a social change linked with industrialization. Once set in motion, modernization is disposed to pass through all aspects of life, bringing urbanization, rising life expectancy, and rapid economic growth. These create a self-reinforcing process that transforms political institutions and social life. (Asl-e Sarirai 2007: 58)

Modernism's impacts on the Bazaar can be considered in its traditional concept. Modernism and its construction of new streets had various affects to the functionality of the Bazaars which were located in the old parts of the city. Although some believe that these projects disrupted Bazaar function, the fact is that the construction of showcase streets increased Bazaar activities in terms of geographical aspects. Therefore, the appearance of showcase streets' as the first reflection of modernism resulted in changes in the Bazaar's retail trade and wholesale performance. (Mohammadzadeh; Fallahinejad 2009: 85-92) These changes gradually passed different stages and led to new commer-

cial spaces with varying forms, architectures, sizes, and functions. After modernity in cities, more affluent people started changing their residences to luxury places and consequently they head towards the shopping areas. They had now achieved a new lifestyle, which meant dressing differently, eating diversely, and shopping from modern areas. (Yazdani 2007: 29-52)

**1.5. Findings and Discussion**

The Bazaar is a Persian word that dates back to pre-Islamic times and has been formed as an economic-urban institution since the Sassanid era and has been active in commercial and productive cities. In Persian literature, the word bazaar has a broad meaning. It is used to mean a crowded place that determines economic, social, and even political issues (Esmaili Sangari; Omrani 2007: 40).

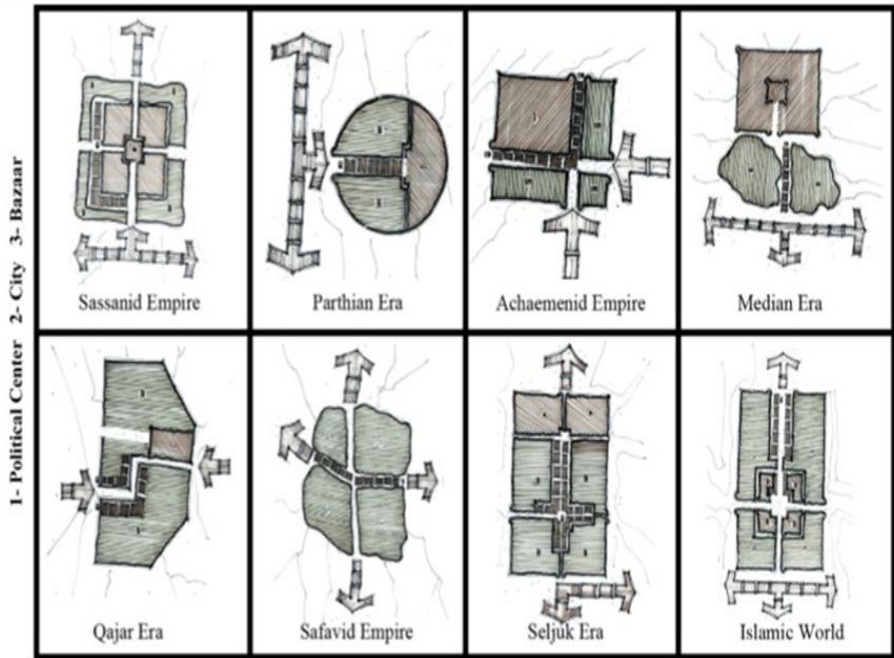
The word bazaar in Pahlavi Vachar, in ancient Persian Abakari, means a place of gathering, a place of buying and selling goods, food, clothing, a trade square, and a place of traders. (Darmesteter 2015: 43) The Bazaar in terms of its economy, is a special place where people communicate to buy and sell goods. As a result, their exchanges are done at the same time and a special price (Pourjafar; Amini; Varzaneh 2014: 10-19), (Table 2.1.1).

Definition	Notable features	Sample of word
Physical	Size & Scale	Bazaarche (Small scale), Bazaargah (Market center), Timche, Rasteh, Souq, Square, Gheisarieh, Shop, Store, Dakkeh, Chamber
Functional	Place of purchase and sale of goods; Refers to the product offered in the bazaar.	Transaction, Trading, Shop, Store, Blacksmiths, and Coppersmith Bazaar, the Horse Bazaar, Chicken Bazaar, and Bookbinders Bazaar
Spiritual	Deceit, Deception, Event, Adventure, Excuse, Futility, Virtual value and credibility, Congestion, Irregularities, Careless and disorder, Prosperity, Bragging, Behavior, Method	Universal Bazaar, Crowded Bazaar, Dining & Resting Bazaar, Succulent Bazaar, Stagnant Bazaar, Fresh and warmest Bazaar, Black (Market) Bazaar, Tarabar Bazaar
Qualitatively	Aspects such as the quality of the environment and the type of goods	Gheisarieh, Timcheh, Sara, Dokkan (Store)
Periodic and Spatial Position	The bazaar is taken name according to the time and location of the bazaar	Fair Bazaar, Friday Bazaar, Saturday Bazaar, Monday Bazaar, Big grand Bazaar, Long souq, Tabriz Bazaar.

**Table 2.1.1.** Definition and Description of Bazaar (Khorrami Rouz 2014: 37-38).

Commercial Space in Iranian cities focusing on the Bazaar has been closely related to other urban elements. The Bazaar, which alone could not meet the people's growing needs, inevitably created warehouses (Timche), caravanserai, and inns. Besides, public places such as baths, mosques, schools, shrines and pillars, Saqakhans, dormitories, coffee houses, etc., created a single texture in this complex vicinity. All those mentioned areas in the Bazaar, have met the needs of people in terms of economic, social, religious and political activities. (Manuchehri; Tork 2014: 67).

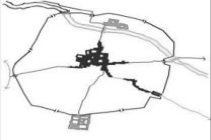
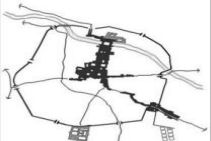
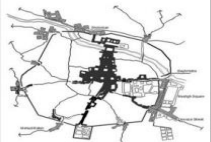

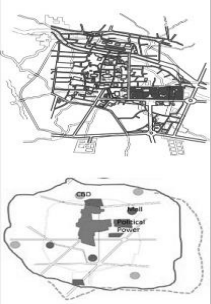
The texture of the Tabriz Bazaar Complex was evaluated in terms of architecture, urban planning, social and economic aspects. With the arrival of modernization, changes were experienced in all kinds of interventions.



**Figure 2.2.1.** Islamic Iranian Bazaars in Different Historical Periods (Soltanzadeh 1983: 24-25)

During the early Islamic era and to an extent in the Seljuk era, the Bazaar was designed in the Sassanid method. There were some general concepts (from urban scale) and some complex ideas (from the architectural scale) to relate the functions and the Bazaar's façade design (Pourahmad 2000: 55). In general, a bazaar consisted of a central passage (Rasteh Bazaar) with different buildings attached to it. The length and the scale of the Bazaar depended on the size of the cities and the corresponding urban economic powers (Pirnia; Memarian 2006: 24). In the Safavid Empire, the Jame mosque, Bazaar, political and social centers, and residential spaces created an integrated complex, each with its own properties in the hierarchy of urban areas (Soltanzadeh 1983: 24-25) (Pourahmad 2000: 62), (Figure 2.2.1).

After the conquest of Tabriz by the Qajar Dynasty in 1789–1925, commercial areas were located only in the center of the city as Bazaars and surrounded by long walls and eight gates. In the First Pahlavi period, the walls were destroyed, and economic-political power moved too far from the Bazaar, and a new Commercial Center appeared. The urban life structure was more affected by government authority and had a social and economic dynamic, continuing in the Islamic revolution periods. In fact, in the contemporary period, the Bazaar's importance and role in Tabriz's formation have waned with transforming the city's social and physical structures and modern elements' arrival. Therefore, the Bazaar has lost its past position and importance (Table 2.2.2.), (Table 2.2.3).

Period	The cause of Bazaar formation	Actions affecting Bazaar	Type of space making	Locating the Bazaar space	Sample Map
<b>Before 1772 (Safavi Dynasty)</b>	We are maintaining the community's economic and productive organization and the social and economic security necessary for the development through the government's permanent presence.	The city is the government's real estate residence that trades and monitors agricultural and industrial production. The scope of business in this period gives the city an utterly commercial face.	They are building permanent Bazaars with built spaces and determining the neighborhoods' input from within the bazaar.	Establishment of the Bazaar in the city and the vicinity of the main ways and expanding subcategories.	
<b>After 1772 (After Earthquake)</b>	Security was created during the Safavid era and the development of foreign relations with Iran.	New Rastehs, along with old Rastehs, was added due to the development of relations with other countries and the prosperity of various products' production, and the expansion of its main bazaar.	Creation of planned and Pre-planned urban Bazaars Increasing the number of caravanserais along with the Bazaars.	The establishment of a Bazaar in the city in the vicinity of the main ways is continuing.	
<b>Qajar dynasty</b>	The kings' interest in urban development manifestations in the West and their continuation in later periods.	*Weakening of Iranian goods due to some foreign goods' entry into Iranian markets- *Distribution of business Rastehs in the city due to the increase in urban population and new streets in the cities and old districts. *Importance of riding access and changing the way the land lots are being divided in the city.	Building Bazaars and Dokkans and shopping malls along the designed streets in the city.	Establishment of Bazaar and Dokkans in the city in the vicinity of the main ways.	
<b>Pahlavi Era</b>	The genesis of the market's political relations with the Pahlavi regime, the prevalence of street use, and the need to move cars in the city.	*The development of commercial land use led to the formation of Shopping malls. * Building Dokkans and commercial centers on both sides of the streets. * The genesis of commercial Dokkans on streets due to the bazaar's political reaction to the Pahlavi era.	They are building new office spaces such as banks, offices, public and private institutions, and Dokkans in the form of a row on the street and side by side the building shopping malls along the streets.	Establishment of Bazaar and Dokkans in the city and the vicinity of the constructed ways in the city.	
<b>After Islamic Revolution untill now</b>	The comprehensive development of the industry, technology, urbanization, trade, relations with other countries, the specialization of products, and the supply of new products in specialized product supply centers.	Attention to the economic situation has led to the flow of significant investments into commercial complexes and shopping malls, large commercial buildings, and the development of urban structures due to population growth and the conversion of cities into metropolises the construction of streets and highways.	The lack of construction of Islamic Bazaars, building row Dokkans in the city and main roads and edges of highways, building shopping malls and shopping centers, and the genesis of virtual and remote shopping centers.	In the city and the vicinity of the ways and highways, virtual shopping centers	

**Table 2.2.2.** Bazaar Developments in the Post-Islamic Period in Iran (From the Seljuk Dynasty up to present).

Period	Physical Form of the City	Bazaar Position on Physical Form of the City	Physical Form of Bazaar	Functions and Performance of Bazaar	Bazaar Access Features
<b>Seljuk Era (1037- 1194 A.D.)</b>	Based on a grid network	The branches of the city's central commuting axis and the grid network's complementary loop. (As the linking element of the city's primary and religious elements)	Enclosures and roofed spaces of Bazaar order with small parcels and regular and modular rhythm.	*The role of connection among the main elements (Religious and governmental) *Spaces and trading functions *In the direction of the regional connection axis.	*Pattern of grid network access and access has urban hierarchy Bazaar is a kind of movement team.
<b>Safavid Era (1501- 1722 A.D.)</b>	Based on a grid network	The branches of the city's central commuting axis and two parallel axes intersect with them as a complement loop of the grid network (as the linking element of the city's central and religious elements).	*Maintaining the old structure fabric *Enclosure of spaces with small parcels and relatively regular fabric and with functions on the walls. *The relationship between compressed Bazaar fabric with the open space and large parcel squares.	*Spaces and trading functions as guild orders *Enhance business performance by building other functions such as schools (Madrasah, Khan), etc.	*Pattern of grid network access and access has urban hierarchy Bazaar is a kind of movement mainstream.
<b>Qajar Era (1789-1925 A.D.)</b>	Based on a weakened grid network due to destructions	Like the previous era	Like the past era	Trade and business space as well as space for social interactions and the beginning of civic movements (Constitutionalism)	Like the past era
<b>Contemporary (Pahlavi Era up to now), (1925 A.D. up to now)</b>	A grid network of the streets and the advent of the hierarchy of car access scattered network pattern)	Next to the main streets of the city	*The disappearance of the physical integrity of bazaar with the destruction for constructing streets *Loss of open and closed space when passing through the bazaar and passage.	*Merely trading and business functions *The formation of very weakened social interactions *The prevalence of the historical and regional role of the bazaar.	*Pedestrian access from neighborhoods like past eras *Prevalence of hierarchical access to cars in a new form and positioning bazaar next to the city's main street.

**Table 2.2.3.** Characteristics of Tabriz Bazaar and the Bazaar's Impact on the City's Form (From Seljuqi Era until the Contemporary).

The changes in the cities layout and the expansion of the shopping centers followed by the people's changing tastes reflect the magnitude in which the Iranian culture is changing. Today, new commercial complexes have children's playgrounds, cafes, and restaurants that meet the customer's leisure needs and help them relieve from daily work's tiredness to some extent. The variety of these services depends on the shopping center's capacity, area, neighborhood, and many other factors. Some commercial centers were gradually formed in a location different from the housing sector in big cities. These bazaars developed linearly along the most critical settlement roads with advanced technologies and attractive appearances (Abbas Zadehgan; Azari 2009: 26-30). However, according to the definition of traditional and modern shopping centers above, it can be ensured that new trade centers near or far from the Bazaar have advantages, and disadvantages among themselves.

Bazaar	Shopping center
The bazaar has different spaces in terms of form and function.	Spaces have small parts that are more functional than commercial.
The stores were bigger	Shops have become smaller.
The shops were in the same disciplines and were in the same order of business in a specific order.	The dispersion of related and unrelated businesses has disappeared, and shops with different business disciplines are usually located side by side.
Although crowded, the Bazaars provide a high-security space for passers-by and shoppers.	They lack security issues and market order.
They had hierarchically prioritized corridors or entrances to access each row.	There are no aisles before access to shopping malls.
The Bazaar structure was the center of a collection of shops connected in a specific city area.	They are located in different parts of the city.
Bazaars could socialize.	They cannot interact socially.
Bazaars played a significant role in the political life of the people.	They have no political role.
The Bazaars were located in the center of the city.	They could be located in the city center, the suburbs and so on.
The architecture of the Bazaars was entirely in line with the climatic conditions of the region.	They have the same architecture in different climates from different cities.
Depending on the area, if the bazaar was roofed, there were holes in the ceiling for lighting and ventilation.	If they are roofed, they use synthetic methods for lighting and ventilation.
Their structure was usually one floor (ground floor) and a maximum of two feet in some spaces.	There is no limit to the number of floors.
Bazaar materials were usually concentrated with soil and sometimes paved.	Their flooring is usually made of stone.
They were adjacent to the city's essential elements, such as mosques, schools, and government institutions.	There is no priority in choosing where to build them.
Spatial separation is based on value, price, and absorption of goods (order for less essential goods and expensive goods).	There is no physical separation between different professional disciplines.

**Table 2.2.4** Above provides a clear understanding of the difference between today's bazaar and shopping malls.

The SOWT table below helps figure out the positive and negative feedback from two types of commercial centers.

Strengths	Opportunities	Weaknesses	Threats
Existence of new and trend stuffs in shopping centers near the Bazaar and Far from the bazaar. -Existence of new and wide roads and public transportation lines makes access easy and cheap.	-The possibility of plans for the development of the complex and the commercial future of the region. -The case of creating pedestrian and leisure routes and green space.	-Lack of using the bazaar because of passages and dead ends with unsuitable asphalt. -Lack of views of buildings inside the eye-catching alley.	-Threat of spreading widespread destruction of the project to the depth of the old texture.

**Table 4.4.5.** SOWT Table of the Physical Form System - Aesthetic Component



Strengths	Opportunities	Weaknesses	Threats
-Existence of BRT lines in Imam street, Bahadori one-way street, Khaghani one-way street	-Creating a subway line. -One-way streets help to smooth traffic.	From the bazaar to the new commercial center, one-way streets are a strength, but wasted time and long distances to reach the destination is a weakness for people and clients.	-Being one-sided has caused the route to be longer.

**Table 4.4.6.** SOWT of the Movement System and Access

Strengths	Opportunities	Weaknesses	Threats
-Existence of lighting and security in the neighborhood.	-Possibility of creating a coffee shop, etc., in Azerbaijan Carpet Square and southeast and eastern part of the Tabriz.	-Lack of Space around the bazaar for social interactions and leisure	None

**Table 4.4.7.** SOWT of the System of Activity and Experience of Public Space

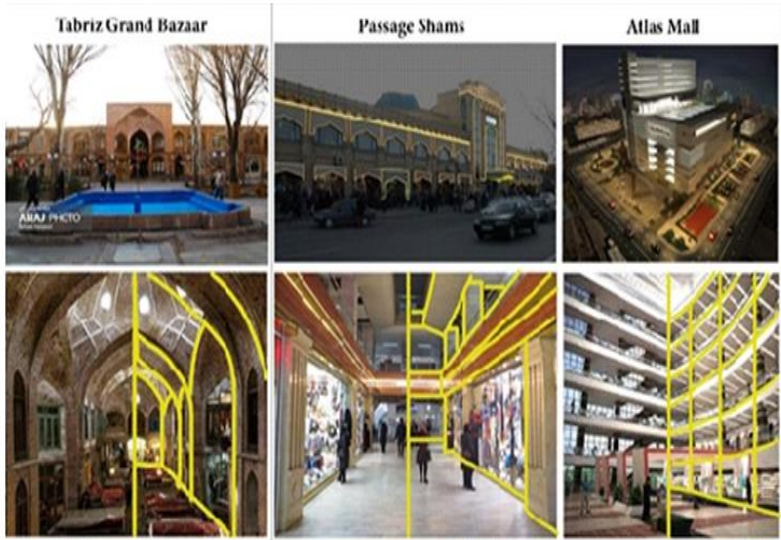
Based on theories and research on modernism's impact on the marketplace, the survey was given to the female and male customers and market owners. The questionnaire which was conducted to affirm the advantages and disadvantages of modernism had acquired results which were positive and negative. Predominantly the participants of the questionnaire were from fields of architecture, constructional engineering, photography and faculty of social sciences and humanities. Nevertheless, the participants from fields of commerce and trade claimed that Mega markets were a place for global communication. A place enabling global brands the ability to enter new markets and increase accessibility among foreign businessmen, a place to network and trade. The safeness, ease of access and the comfort of purchasing are some of the other reasons for preferring the Mega markets. The lack of parking areas around the Bazaar which increase the risk of traffic accidents also accounts for excess air and noise pollution. These are some of the factors that lead customers to new shopping centers.

**The Result of the Questionnaire:**

1. What social class attending the bazaar?	High-class	Middle class	Low social class
	%6.09	%77.59	%15.51
2. How often do you visit the bazaar for shopping and gathering there?	Once a week	Two to three times a week	Usually- use modern shopping malls
	%30.03	%7.09	%62.88
3. Which place is more useful for shopping?	Bazaar	Modern shopping center	Both of Them
	%9.99	%61.01	%29
4. Which age group more uses the bazaar?	>25	25-45	All ages
	%61.01	%9.99	%29
5. Which gender more uses the bazaar?	Male	Female	
	%58	%42	
6. Do you think that the bazaar will lose its value entirely after a while because of modernity?	>25	25-45	All ages
	%25.02	%40.08	%34.90
7. Which commercial centers have a strong attraction concerning appearance?	Bazaar	Modern commercial center	Both of them
	%14.49	%33.62	%51.89
8. Why people use modern commercial centers? (If you chose None of them, please write your own opinion)	Easy access & Uptown	Brands & Luxury Life	Entertainments &- Landscape
	%44.24	%36.52	%19.24
9. Do you think that modernity caused the weakness of the bazaar?	Yes	No	Very little
	%46.96	%23.53	%29.51
10. Will you use the bazaar if the stakeholders allocate some entertainment services inside the bazaar and make attractive appearances in the bazaar?	Yes	Very little	Not sure
	%65.27	%14.89	%19.84

Aesthetically, both types of shopping centers were selected. Because Tabriz Bazaar is known as one of the largest and most famous bazaars globally it symbolizes society's national identity. Shopping malls have become popular due to their new structure and reminiscence of Western construction. The traditional market rank is higher than modern shopping centers in terms of architecture and art geometry. Since the Bazaar was built by a famous architect named Samad Mimar, its accurate mathematical calculations were recorded, and they can still be found today. Its skeleton was made of natural materials such as yellow stones and red bricks. Tabriz's old Bazaar was registered with the number 1097 among the country's National Monuments in 1977 due to its architectural features and its need for protection. The Cultural Heritage Organization supports it in all kinds of repairs which are undertaken with the knowledge and permission of that institution. Each year, the country's Cultural Heritage Organization spends a substantial amount of money from the government budget and merchants' financial aid to restore this beautiful old collection. Over the past decade, more than 90% of worn places have been restored to enhance their charm and function. This unique market has not lost its commercial importance for hundreds of years.

The difference between the outer facade and inner form in three types of the commercial center



The difference between the wide of the passages, accessibility and mobility in Tabriz grand Bazaar and Atlas and Laleh park commercial center.



The difference between the wide of the passages and the number of entrances in Tabriz grand Bazaar & Atlas commercial center. The difference between the wide of the passages in Tabriz grand Bazaar & Atlas commercial center.

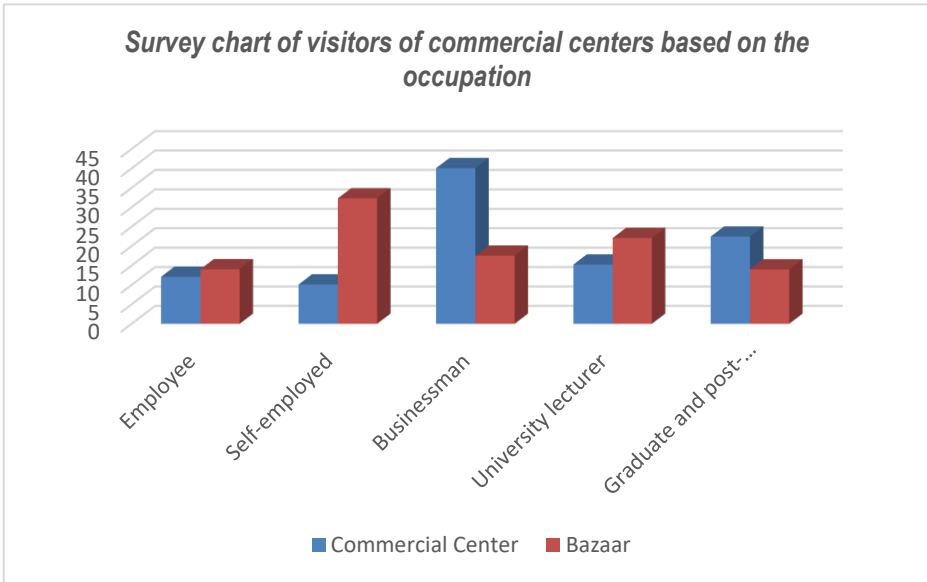


**Figure 4.4.1.** The Difference Between Three Kinds of Commercial Centers in Tabriz with Their Features.

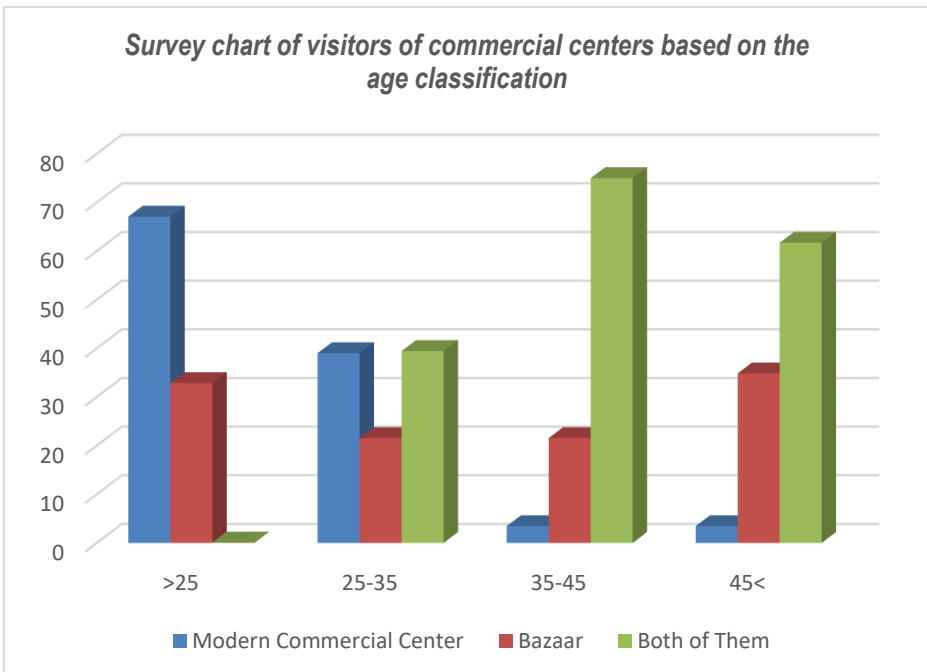
<p>Address: Bazar, Tabriz, East Azerbaijan Province, Iran                  Date of construction: The 12th century                  Area: 28.9733 ha</p>	<p>Address: East Azerbaijan Province, Tabriz, Ferdowsi, Mehdikar, Shohada Street                  Date of construction: 18th - 19th century                  Area: 8234.97 hectare</p>	<p>Address: The Imam Khomeini St. as the main highway of the city, Khaghani St. as the main access road to Tabriz Bazaar, and Azim Shahid Beheshti Square and Bahaduri streets                  Date of construction: 1995                  Area: 4.5 hectare , Foundation: 156000 m2</p>	<p>Address: East Azerbaijan Province, Tabriz, Valiavar, Key -e- Vaili -ye- Ase- Atlas- Iran                  Date of construction: 2016                  Area: 44,828 square meters (m2)</p>	<p>Address: Shahid Fahmideh Square, Pasdaran highway, Tabriz, East Azarbijan.                  Date of construction: 2012                  Area: 42,939 square meters (m2)</p>
<b>CONCEPT OF FORMATION</b>				
 <p>Multi-axis</p> <p>An interconnected system consisting of the number of parallel and intersecting Rasteh (Horizontally)</p>	 <p>The layered &amp; Core development (Vertical)</p>	 <p>The route form development (Horizontally)</p>	 <p>The layered &amp; Core development (Vertical)</p>	 <p>The layered &amp; conjoined (Vertical)</p>
<b>FUNCTION AND INTERNAL UNITS</b>				
 <p>Shopping center and Cervanseral</p> <p>Carpet Shoe Fabric store Clothing Haberdashery Meat and other proteins stores Confectionery and bakery Gold and Jewellery Clothing Home Appliances and Accessories Construction tools and Building materials Shoemaker Fabric store Non-industrial products Gunny sack store</p>	 <p>Passage</p> <p>163 Commercial units 1 Business floor 1 Underground parking</p>	 <p>Shopping center and Residents</p> <p>377 Shopping units 120 Administrative units 220 Residential units 1400 capacity units of car parking</p>	 <p>Shopping center</p> <p>Restaurant and Foodcourt, coffee shop, Children's playground, Exhibition, Hypermarket, Parking with 4 Floors.</p>	 <p>Shopping center and Hotel</p> <p>1 Hypermarkets 1 Confectionary stores 1 Cinema 1 Food courts floor 1 Playground centers</p>
<b>FACEDE FEATURES</b>				
 <p>Local materials such as red brick and stone have been used on the floor of the Bazar, and roof have been used on the roof, zi columns, openings.</p>	 <p>Iron frame skeleton. Yellow and red bricks, Clay and mud with a wooden on the floor of the Bazar, and roof have been used in Shams Tabriz-zi passage.</p>	 <p>Reinforced concrete roof, Travertine stone and Iron frame skeleton with Cement and Brick</p>	 <p>Complex structure of reinforced concrete and steel structures. A combination of Granite or polished Travertine stone with composite sheet, frameless double glazed glass facade and thermal break according to standards.</p>	 <p>Complex structure of reinforced concrete and steel structures. A combination of Granite or polished reinforced concrete, Marble, Travertine and glass security double glazed glass facade.</p>

**Table 4.4.8.** Concept of Formation of the Bazaar and Commercial Centers

**Chart 1**



**Chart 2**



According to the obtained statistics, it can be concluded that the new generation is more interested in new shopping centers. Finally, by accepting the suggestions and opinions of customers and owners, it is assumed that the Bazaar is dominated by

modernism. However, many people still spend a considerable amount of time in the Bazaar, which could encourage the new generation towards the Bazaar.

### Conclusions

The phenomenon of globalization and modernity has affected the architecture of traditional markets and urban planning systems. Tabriz being one of the largest cities in Iran and the oldest city along the historic Silk Road, has faced many changes regarding its culture. Tabriz Bazaar is an objective symbol that combines traditional and semi-traditional architecture. Although retail activity has declined with the emergence of new markets, it is still a conventional local market for significant goods. Traffic problems and lack of access points to the city center have a substantial impact on the number of visits. Some modern shopping malls have entirely replaced traditional bazaars, and some have been able to coexist in the same conditions and atmosphere. Traditional markets in big cities have not met the people's psychological needs, which have formed the basis for architectural culture movement from traditional to semi-modern and modern, in Iranian cities specifically in Tabriz.

The concept of life and survival in today's architecture is remarkable. New shopping malls have shifted from a "productive" nature to a "consumer" nature. As a result, urban society's consumerism has fundamentally changed the "monetary and hegemonic rule" over urban architecture and the distribution of urban spaces. Although this issue has changed the traditional and existing culture in the Bazaar. Even so the good spirit, cooperativeness and aiding of others from the Ahilik culture persists.

Thus, the comparison made during the research has shown that the only thing that can preserve traditional bazaars' architectural face and make them a lasting historical monument of a nation's culture is to pay attention to modernization in the conventional Bazaar. It is concluded that due to modernism's influence on traditional architecture, the modern form and standard content of the Bazaar should be changed in terms of physical, symbolic, range and atmosphere. Second, the traditional form and modern content should be such that the market retains its classic appearance. The study of the effect of modernization on the Tabriz market's commercial typology with the necessary analytical method has been considered for this purpose.

### FOOTNOTES

1. Ahi Evran (1169–1261) in some sources (1171–1261), real name Sheykh Nasreddin Abul Hakayik Mahmud bin Ahmed al-Hoyi but popularly known as Pir Ahi Evran-ı Veli, born in Khoy (today Iran), was a Bektashi preacher who came to Trabzon during the Empire of Trebizond and extended Islam in the region (Cihangir; Karakaya 2016: 110-122).
2. Akhi (ahi) means etymologically "my brother" in Arabic. And Akhism means brotherhood. It emerged in Anatolia (Turkey) as the social and educational organization in 13<sup>th</sup> century during the Seljuk State (Cihangir; Karakaya, 2016: 110-122).
3. Muharrem Hijri is the first month of the year, according to reinforcement. Muharrem is an Arabic word; the word is derived from "haram" in its roots. Provision of words means haram, forbidden. Even in the pre-Islamic period, the Arabs avoided the selfishness of the tribal experience and avoided the "prohibited" acts such as fighting each other in the first month of "Muharram" (Khatib 2009: 102).
4. Mental or physical effort expended in a particular activity is an Islamic legal term referring to independent reasoning or the thorough exertion of a jurist's mental faculty in finding a solution to a legal question (Khatib 2009: 102).

**AUTHORS' CONTRIBUTION LEVELS:** First Author %50; Second Author %50.

**ETHICS COMMITTEE APPROVAL:** Near East University, February 2020, Number:104.

**FINANCAL SUPPORT:** No financial support was received in the study.

**CONFLICT OF INTEREST:** There is no potential conflict of interest in the study.

**BIBLIOGRAPHY**

- Abbas Zadegan, Mostafa; Azari, Abbas. "Spatial Analysis of the Role of Bazaar in Iranian Cities". Tehran, *Abadi Journal* 64, (2009): 26-30.
- Ehlerz, Ekart; Momeni, Mostafa. "Islamic East City; Model and Reality". *Geography Research*, 1/9, (1994): 166-187.
- Al- Hamavi, B. Yakut. *Mu'cem ul Buldan*. Beirut: Al-Kutu'ul İlmiye, 1990.
- Asl-e Sarirai, Fatemeh. "Investigation of Anthropological Features of Tabriz Bazaar." MA Thesis. Tehran: The Central Unit of Azad Islamic University publication, 2007.
- Cihangir, Serhan. İsa. & Karakaya, Kayahan. "Ahilik Kültürü ve Alış-Veriş Turizmi". *Neveşehir, Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6/2, (2016): 110-122.
- Çağatay, Neşet. *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1997.
- Darmesteter, James, "Encyclopedia of the Islamic World- Persian". *The source of Persian books* 3/27, (2015): 101-106.
- <<https://rch.ac.ir/article/Details/9002?%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%AA%D8%B1-%DA%98%D8%A7%D9%85>>. (Retrieved date: 17 Dec 2020).
- Djavadi, Abbas. *Azerbaijan and Its Languages in History*. London: Nebesht Press, 2018: 224.
- Esmaili Sangari, Hasan; Omrani, B. "History and Architecture of the Tabriz Bazaar". *Historical book Vol:1*. Tabriz: Sotoudeh Publication, 2007, 1-40.
- Golkarian, Ghadir. "Globalization and Its Impacts on Iranian Culture". Sakarya, *Universal Journal of History and Culture, Sakarya Üniversitesi, SBE dergisi* 1/1, (2019): 1-11.
- Khatib, Younes. *Mashahir-e Azerbaijan dar yeksal-e akhir*. Tabriz, Iran: Akhtar Publication, 2009: 92-102.
- Khorrami Rouz, Reihaneh. "From Bazaars to Shopping Centers". *Rome, Italy, Mediterranean Journal of Social Sciences MCSER Publishing*, 5/23, (2014): 37-38.
- Manuchehri, Bahar; Turk, Masoumeh. "The Role of the Bazaars in Islamic Cities of Iran". *6th National Urban Organization and Management Vol: 4*. (Ed.) In N.U. Management. Tehran, 2014.
- Minorsky, F. Vladimir. *Hudüdü'l-âlem Min el Maşrik il-el Magrib. Encyclopedia* (Ed.) (Translated by Mirahmadi, Maryam. Hemmat; Shah, Mirhossein). Tehran: Al-Zahara University, 2010.
- Mohammadzadeh, Reza; Fallahinejad, Hasan. *Comparative Analysis of Development of Pedestrian Zones in the Old Bazaar and Auto-free Tarbiat Street*. Tehran: Honar-ha-ye Ziba Journal, College of Fine Arts of Terhan University Press, 2009.
- Momeni, Mostafa. *Danesh-name-e Jahan-e Eslam*. Tehran: Amir Kabir Publishing Corp, 2001: 389.
- Pirmia, M. Karim; Memarian, G.Hossein. "An Introduction to the Islamic Architecture of Iran". *Tehran, Iran University of Science and Technology*, (2006): 24.
- Pourahmad, Ahmad. *Geography and Function of Kerman Market*. Kermanshah: Kermanshah Center Press, 2000: 29-52.
- Pourjafar, M. Reza; Amini, Masoome; Varzaneh, Elham. "Role of Bazaars as a unifying factor in traditional cities of Iran: The Isfahan Bazaar". *Science Direct Press* 3/10, (2014): 1-19. <[doi:http://dx.doi.org/10.1016/j.foar.2013.11.001](http://dx.doi.org/10.1016/j.foar.2013.11.001)>. (Retrieved date: 17 Dec 2020).
- Rahnamaei, Mohammad Taghi; Shahosseini, Parvaneh. *Urban Planning Processes in Iran*. Tehran: Samt Press, 2004: 57.
- Sancaklı, Saffet. "Ahilik Ahlakının Oluşumunda Hadislerin Etkisi". İstanbul: *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/1, (2010): 5-14.
- Soltanzadeh, Hossein. "Ravande Sheklgiri Shahr va Markaze Mazhabi Dar Iran" (3rd ed.) Tehran: Agah Press, 1983, 24-25.
- Yazdani, H. Mahmoud; Pourahmad, Ahmad. *The Influence of Modernism Upon The Physical Transformation of Iranian- Islamic Cities, Tabriz as Case Study*. Tehran: Geography Department, Tehran University Press, 2007.
- Zoughi, Fariborz; Niknamlaleh, Ayyoub. "Tabriz dar gozar-e tarikh (shenasname-ye tarikh-e Tabriz)" (1st ed.) Tabriz: Yaran Publication, 2001, 83-84.

# KIRGIZ KADINLARINDA SAÇ, BAŞLIK VE STATÜ\*

## Halr, Headdress and Status In Kyrgyz Women

Doç. Dr. Mayramgül DIYKANBAY\*\*

### Öz

Bu çalışmada Kırgız kızlarının uzun bir tarihe sahip olan başlıklarının yanı sıra yaş sınıfları, saç örgüleri, özellikleri ve onlara bağlı inanışlardan bahsedilmiştir. Geniş bir coğrafyada yaşayan Türk boyları, tarihin eski çağlarından beri dünya medeniyetine büyük katkı sağlamışlardır. Onlardan biri de Kırgız Türkleridir. Çok eskiden beri Kırgız aile yapısında olsun, toplumda olsun, kadınlar küçümsemeyecek kadar önemli bir yere sahip olmuşlardır. Kırgızlar her ne kadar soyun devamı için gerekli olan erkek çocuğun önemine her fırsatta vurgu yapmış olsalar da, “evin kutu” dedikleri kızları, kadınları erkeklerden ayırt etmemiş, aşağı bir mevkide düşünmemişlerdir. İleride evlenip başka evin ferdi olacaklarından kız çocuklarını misafir olarak görmüş ve onlara özel davranmışlardır. Bundan dolayı Kırgızlar yaşlarına ve statülerine göre “biykeç”, “beşkökül”, “koluktu”, “kelin”, “zayıp”, “baybiçe” olarak adlandırdıkları kızlarına, kadınlarına giysilerin en güzelini ve süslüsünü giydirmişler, evlendiği zaman giymesi için de sandıklarda saklamışlardır. Hayat ve yaşam tarzından ve biraz da dini kuralların etkisiyle ortaya çıkmış giysilerin en başında kadınların başlıkları gelir. Kültürün önemli yansımalarından biri olan Kırgız kadınların millî başlıklarının kullanım süreci uzun bir geçmişe dayanır ve çok eski zamanlardan beri çeşitlilik gösterir. Kızların küçükken giydikleri “takıya topu”, büyüdüğünde giydikleri “tebetey”, nişan başlığı olarak kabul edilen ve evlenen kızın baba evinden giyip çıktığı “şökülö”, evlilik simgesi olan “eleçek” gibi başlıklar, süsleri ve yapılaş şekilleriyle sosyal mesajlar barındırır. Kadın başlıkları da maddi kültürün diğer öğeleri gibi toplumun ideolojik görüşleri ve bakış açıları ile sıkı sıkıya bağlıdır. Başlıkların yapım ve süslenme şekillerinde, saçların örgüsündeki farklarda arkaik inanış ve kültürel dayanan pek çok düşünce tarzı saklıdır. Ayrıca söz konusu başlıkların gelişimine dini inanışların da etkisi olmuştur. Örneğin, şapkalara takılan kuş tüyleri kutsal bir anlam içermektedir. Çünkü Kırgızlar tarafından bazı kuşların tüyleri, kanatları ve tırnakları tılsımlı olarak bilinir ve koruyucu güce sahiptir. Ayrıca kadınların evlendikten sonra saçlarını gizlemesi ve başlarını kapatması da buna bir örnektir. Kırgızlar, kadınların başlıklarını saçlarından ayrı düşünmezler. Bundan dolayı kızlar, saçlarının sağlıklı büyümesi için daha küçük yaşlardan itibaren ellerinden gelen her şeyi yapar; kötü ruhlardan ve nazardan korunmak için gereken neyse yerine getirirler. Kırgızlar arasında kadınların saçlarına kötü ruhların musallat olmaması ve nazar değmemesi için yerine getirilmesi gereken kurallar çoktur. Dolayısıyla Kırgızlar geleneksel hayatlarında başlıklarıyla ilgili bir takım kurallara uymak zorundadırlar. Örneğin, başlıklar yere bırakılmaz, üzerine oturulmaz ve basılmaz. Kırgızlara göre başlık demek, baş demektir. Her zaman yukarıya asılır, temiz tutulur ve kutsal olduklarına inanılır. Kırgız kadınlarının saç süsleri çeşitliliği ile öne çıkar. Saç kap ve benzeri süsler kadınları sadece kötülüklerden korumakla kalmaz, göç esnasında saçların temiz tutulmasını da sağlar. Kırgız kadınlarının başlıklarının millî özelliklerinin şekillenmesi halkın etnik tarihi ile sıkı sıkıya bağlıdır.

### Anahtar Kelimeler

Saç ve statü, eleçek, takıya, tebetey, şökülö.

### ABSTRACT

In this study, besides the headdresses of Kyrgyz women/girls with a long history, age classes, hair weaves, features and beliefs related to them have been tried to be mentioned. Turks living in a wide geography have made a great contribution to world civilization since the earliest ages of history. One of them is the Kyrgyz Turks. For a long time, girls/women have had an important place in the Kyrgyz family structure and society. Although the Kyrgyz emphasized the importance of the male child, which is necessary for the continuation of the lineage, they did not distinguish the girls/women, whom they called “evin kutu”, from the men, didn't look them down, saw them as guests and treated them special as they would marry in the future and become members of another house. For this reason, the Kyrgyz dressed their girls/women, who classified them as “biykeç”, “beşkökül”, “koluktu”, “kelin”, “zayıp”, “baybiçe” according to their age, and kept them in chests to wear when they got married. The headdresses of girls/women come first among the clothes that have emerged with the influence of life and lifestyle, even if a little, with the influence of religious rules. One of the important reflections of the culture, the national titles of Kyrgyz girls/women have a long history and have varied widely since ancient times. Headdresses such as the “takıya topu” worn by the girls when they were

\* Geliş tarihi: 11 Ekim 2021 - Kabul tarihi: 24 Kasım 2021

Diyanbay, Mayramgül. “Kırgız Kadınlarında Saç, Başlık ve Statü” *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 198-207

\*\* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Erzurum/Türkiye, mayramgul@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4990-6386.



little, the “tebetey” that they wore when they grew up, the “şökülö” that the married girl wore from her father’s house, and the “eleçek”, the marriage symbol, gave a message to the society with their ornaments and the way they were made. At the same time, the titles of girls/women, like other elements of material culture, were closely tied to the ideological views and perspectives of the society. Many ways of thinking based on archaic beliefs and cults are hidden in the way the headdresses are made and decorated, and the differences in the braiding of the hair. In addition, religious views/beliefs have also influenced the development of these titles. For example, feathers attached to hats have a sacred meaning. Because the feathers, wings and nails of some birds are known as talismans by the Kyrgyz and have protective power. An example of this is that women hide their hair and cover their heads after marriage. The Kyrgyz did not consider the headdresses of girls/women separately from their hair. For this reason, they did everything they could to ensure that their daughters’ hair grew healthy when they were young, and they also did whatever was necessary to protect them from evil spirits and the evil eye. Among the Kyrgyz, there are many rules that need to be followed to prevent the evil spirits from haunting the hair of girls/women and not to be touched by the evil eye. Therefore, Kyrgyz people have followed a set of rules against titles in their traditional lives. For example, the titles are not left on the ground, they are not sat on and they are not printed. According to the Kyrgyz, the title means head. They have always hung it up, kept it clean and believed to be holy. The hair ornaments of Kyrgyz girls/women stood out with their diversity. Hair caps and similar ornaments not only protected women from evil, but also ensured that their hair was kept clean during migration. The shaping of the national characteristics of the headdresses of Kyrgyz girls/women is closely related to the ethnic history of the people.

#### Keywords

Hair and status, eleçek, takıya, tebetey, shokulo.

#### Giriş

Sosyal hayatın temelini oluşturan ve kültürel yapı içinde büyük öneme sahip olan kadın, Kırgız kültüründe de önemli bir mevkie sahiptir. Evin simgesi haline gelen Kırgız kadını, çocuk bakımı, mutfaktaki işi, aileyi bir arada tutma yeteneği, yeri geldiğinde kahramanlığıyla adını duyurmuştur. Dolayısıyla toplumda önemli yere sahip olan ve çeşitli görevler üstlenen Kırgız kadınların giyim kuşamı da halkın yaşam tarzına, inanışlarına göre gelişerek varlığını sürdürmüştür. Kırgız kadın giysilerinin çıkış noktası göçebe döneme kadar uzamaktadır. Kırgız kadınların milli kıyafetleri toplumda hâkim olan ideolojik görüş ve anlayışlarla da sıkı sıkıya bağlıdır. Özellikle kadının başlıklarıyla beraber saçlarıyla ilgili uygulamaların kökü arkaik döneme kadar uzamaktadır. Kırgızların geleneksel yaşamında, saç örgüsü ve başlığına bakılarak kadınların hangi yaş grubunda olduğu anlaşılmıştır. Ç. Valihanov’un da verdiği malumatlara göre, kadınların evli veya bekâr olduğu, saç ve başlıklarının yapımından anlaşılmaktadır (1984: 310). Evli kadınlar saçlarını iki örgü olarak örerlerken, uçlarına ses çıkaracak şekilde gümüşten yapılmış süsler bağlarlar. Bekâr kızlar ise saçlarını küçük küçük ve daha çok parçaya ayırarak örer, uçlarına boncuklar takarlar. Buna “*kırk örgü*” veya “*beş kâkül*” denir. Evlenmekte olan kızın saçı iki örgü olarak örülür ve hayatının bereketli olması dileğiyle kuyruk yağı ile yağlanır. Böylece kızın saçının iki örgü olması bir sonraki yaş grubuna ve statüye geçme anlamına gelir (Moldokulova, 2016: 22). Kırgızlarda evlenmemiş kızlara “*kara dalı*” derler. Bu terim Anadolu’daki kız kuruşu ifadesinin karşılığıdır. Bundan dolayı Kırgızlar, kırk örgülü saçın kızın sırtını [Kırgız Türkçesiyle dalısını] uzun süre kapatıp kalması sebebiyle evlenmemiş kıza “*kara dalı*” demişlerdir. Oysa evlenmiş kızın saçı iki örgü şeklinde örülerek saç kabında gizlenir. Kırgız kadınları yaş gruplarına ve özel konumlarına göre *ükü/takıya topu, tebetey, şöküle, eleçek* adını verdikleri başlıklar takarlar.

#### Kız ve Saç

Kırgızlar kadın terimini bakire kızlar için kullanmazlar, sadece evlenmiş kadınlar için kullanırlar. “*Kırgız Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*”nde kadın sözcüğü “*Caman bolso*

*katınıñ, kaçat senden cakınıñ*” (Kötü olursa kadının, kaçar senden yakının) atasözleriyle beraber evli dişi cins olarak açıklanmıştır. Kız sözcüğü ise “*Anne ve babanın dişi çocuğu, dişi cins, büyümemiş veya büyümüş genç insan*” olarak verilmiştir (Abduldayev vd. 1969: 296, 386). Günümüzde ise “*katın*” (kadın) sözcüğü Türkiye’deki karı sözcüğü gibi kaba olarak kabul gördüğünden “*ayal*” (bayan) sözcüğü tercih edilmektedir.

Kırgızlar ileride evlenip başka ailenin ferdi olacağından baba evinde “*konuk*” dedikleri kızlarına özel davranır, daha küçük yaşından itibaren giysisinin en iyisini, görkemlisini giydirir ve evliliğe hazırlarlar. Ayrıca kıza saygı gösterilmesi gerektiğini “*kızdın kırk çaçı uluu*” (kızın kırk saçı ulu) atasözleriyle ifade ederler. Atasözünden de anlaşılacağı üzere kızın değeri aynı zamanda saçıyla da ölçülür. Bu durum çağdaş Kırgız şairlerinin eserlerine de yansımış ve şair Baydılda Sarnagoyev:

*Kılımda kızdın atı uluk,* Asırlardır kızın adı ulu,  
*Kırgızda kızdın çaçı uluk.* Kırgız’da kızın saçı ulu.  
*Cırgalın körböyt düynönün,* Güzelliğini göremez dünyanın,  
*Kız sıylabas makuluk.* Kıza saygı göstermeyen mahlûk (Sarnagoyev; 1984: 62) satırlarıyla kızların önemine değinir.

İnsanın bir uzvu olarak kabul edilen saç, Kırgız kadınları için önemli bir değere sahiptir ve saçın şekli, kızların veya kadınların özel konumlarını yansıtır. Dolayısıyla kadınların saçlarını örme şekli, boş bırakması, kesmesi isteğe göre değil, konumuna göredir. Bu durum Manas Destanı’nın “*Kökötay’ın Kerezi*” (Kökötay’ın Vasiyeti) bölümünde:

*Çaçtarına karata,* Saçlarına göre,  
*Berek eken amaldı.* Ediyorlar muamele, (Manas 3. kitep, 1977:

67) şeklinde geçmektedir. Bu sözlerden de Kırgızların kız çocuklarının saçlarına önem verdikleri anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak Kırgızlar, saçların şekline, kullanım durumuna göre çeşitli inanışları da yaşatırlar. Örneğin at yelesi gibi sert ve kalın saç sahibi olan kızların ketum, cesur olacaklarına; saçları yumuşak, ince telli olanlarının ise merhametli ve duygusal olacaklarına inanırlar. Saçın uzun ve gür olmasına özen gösteren Kırgızlar, kız çocuğu dünyaya geldiği günden itibaren saçının güzel olması için gereken neyse yaparlar. Daha gür saç sahibi olması için babalar kızlarının “*karın saçını*” yani doğum saçını ustura ile sıfıra vurur; anneler ise tıraş olmuş kızlarının başına ekmek koyarlar. Ayrıca bu dönemde suparaya<sup>1</sup> daha fazla un konulur. Kırgızlara göre ekmek ve un berektir. Dolayısıyla bu uygulamaları yaparak kızlarının saçlarının gür çıkmasını isterler. Gür ve güzel olur inancıyla kız çocuklarının saçlarını yaklaşık üç yaşına kadar usturayla tıraş ederler. Kesilmiş ya da tıraş edilmiş saçlar yere atılmaz, kapalı bir yerde saklanır. Etnograf Toktobü Bayaliyeva, bu durum için “saçları gizlemek, musallat olacak kötü ruhların saçlar üzerinden saçın sahibine ulaşacağı ve zarar vereceği korkusundan dolaydır” (1967: 123) der. Kız çocukları üç dört yaşına gelince saçlarını uzatmaya başlar ve her yıkamada yoğurt sürüp durularlar. Bu uygulama saçların güzel uzamasını sağlar (Akmataliyev, 2011b:25). Kırgızlar kızların güzelliklerini “*saçları topuklarına yetiyor*”, “*saçları yeri çiziyor*”, “*kömür gibi saçı var*” gibi sözlerle tarif ederler.

### **Sekelek Dönem ve Kırk Örgü**

Kızların artık yavaş yavaş kendilerini tanıdığı, annelerine yardım etmeye başladığı döneme Kırgızlar arasında “*sekelek dönemi*”; bu yaş dönemindeki kıza da “*sekelek kız*” denir. “*Sekelek*” döneminden itibaren kızların saçları kırk örgü olarak örülür. Buna “*kırk örgü*” nün yanı sıra “*beş kâkül*” de denir. Kızların “*sekelek*” dönemi 5-7 yaş arasıdır. Bu dönemdeki kızlar henüz hayatın zorluklarını anlayamayacak kadar küçüktürler.

Bu dönemlerinde anneleriyle ev gezmelerine gider, genelde günleri dışarıda oynamakla geçirirler. Söz konusu yaşa girmiş kızların kulaklarını delme, küpe takma ve saçlarını ilk örme işlemleri özel törenlerle yapılır. Kızın saçını ilk ören kadın sıradan biri olmaz; yaşını başını almış, toplumda itibar gören ve çok çocuk sahibi olan biri tercih edilir. Bunun sebebi kızın da gelecekte o kadın gibi itibarlı ve doğurgan olması arzusudur. Kızın saçını ilk ören kadının eli boş bırakılmaz, evin ekonomik durumuna göre çeşitli hediyeler verilir. Müstakbel yaşamının iyiliklerle dolu olması dileğiyle “sekelek” kızın saçını kırk örgü hâlinde örülürken; hayatının bereketli olması isteğiyle de saçına yağ sürülür. Ayrıca “saflığı, temizliği kaybolmasın” duaları eşliğinde örgü uçları beyaz ipe sıkıca bağlanır. Bu beyaz ipe “çaçuçtuk” yani saç ucu denir. “Çaçuçtuk”ların bağlanmasındaki maksat, uca kadar örülmüş saç örgüsünün açılmamasıdır. Beyaz ipten veya pamuktan eğirilerek yapılan “çaçuçtuk”lar saçları kırk örgülü kızlar için özel olarak hazırlanır. “Çaçuçtuk”lar aynı zamanda annenin kızına ettiği güzel ve kutsal duaların bir simgesidir. Varlıklı aileler “çaçuçtuk”un ucuna boncuklar dizerler. “Sekelek kızlar” genelde “ükü topu” ya da “takiya topu” adı verilen hafif başlıklar giyerler. “Takiya topu” ve “ükü topu” kırmızı, yeşil, mavi kumaşlardan yapılır ve tepesine çeşitli kuşların kanat ve kuyruklarından alınmış telek (Attokurov, 1998: 119; Cusupov vd. 2011: 383; takılır. “Ükü topu” denilmesinin nedeni de Kırgız Türkçesinde baykuş anlamına gelen “ükü”nün kanat ve kuyruklarından alınmış teleklerin takılmasındandır. Kırgızlar totemik inanışın bir kalıntısı olarak, bazı kuşların olağanüstü güçlere sahip olduklarına inanırlar. Onlardan biri de baykuştur. Başlıkları telekle süslemeleri, kızlarını nazardan ve kötülüklerden korumak içindir.

“Kızga kırk üydön tyuu” (Kıza kırk evden uyarı) atasözünde olduğu gibi Kırgız kızını sadece bir aile değil, toplum eğitir. Kırgızlar, kızların eğitimine büyük önem verirler. Kızlar “sekelek” dönemini geçip, büyümeye başladıkları “testiyer” dönemine girdikten sonra, annesi başta olmak üzere yenge ve ablaları aracılığıyla günlük hayata dair her şeyi öğrenmeye başlarlar. Kızların “testiyer” dönemi 10-13 yaş arasındadır. Kız adeta yenge ve ablaların hayat mektebinde yetişir. Büyüme çağındaki kızlara yenge ve ablaları oturma, kalkma, konuşma vb. günlük hayata dair davranış kalıplarını öğretirler. Bundan dolayı Kırgızlar “Ecenı körüp siñdi ösöt” (Ablayı görüp kardeş büyür) derler. Kız çocuğu, başkasının aile ferdi, bilmesi gerek düşüncesiyle, kıza, ergenlik yaşına girmeye başladığı dönemden itibaren yorganları yüklüklere düzgün bir şekilde yerleştirmeyi, evi süpürmeyi, bulaşık yıkamayı, inek sağmayı öğretirler. Bu durumu “Kızduu üydö kıl catpayt” (Kızı olan evde kıl olmaz) atasözü güzel bir şekilde özetler. Ayrıca kızlara yüksek sesle konuşmanın, kahkaha atmanın ayıp olacağı konusunda uyarıda bulunurlar (Akmataliyev, 2011a: s. 66). Kızların gelin gittiği evde mutlu olması, baba evine dönmemesi için “Taş tüşkön cerinde oor” (Taş düştüğü yerde ağırdır) diyerek en iyi şekilde eğitim ve terbiye vermeye çalışırlar. “Testiyer kızlar”, “sekelek kızlar” gibi anneleriyle ev gezmelerine gitmezler, utanırlar; ayrıca onların dışarıda gezmeleri toplumda da hoş karşılanmaz. “Testiyer kızlar”, “sekeler kızlar”ın giydiği “ükü/takiya topu”nun yerine, tepesine turnanın kanat veya kuyruk tüylerinden takarak yapılmış “tebetey” giyerler. Bu başlığın kenarındaki kürk, ailenin ekonomik durumuna göre çeşitli hayvan postlarından yapılır. Örneğin, zengin aileler kızlarının “tebetey”lerinin kenarına sansar ve kunduz gibi hayvanların kürklerini tercih ederken, sıradan aileler daha çok kuzu kürkü kullanırlar. Kırgızlar çok eskiden beri av hayvanları olan kunduz ve sansar postlarına değer vermiş ve yararlanmışlardır. “Tebetey”, kızların yaş gruplarını yansıtan önemli göstergelerden biridir. Bu başlığın tepesindeki kuş tüylerinin de kızları nazardan ve kötülüklerden koruyacağına inanılır (Dıykanbayev, 2016:

647). Kırgızlar kendi başlıklarını birine hediye etmez, vermez ve yere bırakmazlar; her zaman yüksekçe bir yere asarlar (Cusupov, 2011: 381-382). Çünkü onlar için başlıklar kutsaldır ve aynı zamanda millî simgedir.

### **Karkıraluu/Beş Kökül Kız ve Koş (Çift) Örgü**

“Karkıraluu kız” veya “beş kökül kız” 15-17 yaşlarındaki genç kızdır. “Tebetey”ine turnanın kanat ve kuyruk tüyü takıldığından “karkıraluu” yani “turnalı” kız denir. “Tebetey” ve “ükü/takiya topu” giyen kız, evlenmemiş kızdır. Dolayısıyla söz konusu başlıklar bekârlık, kızlık işaretidir. Destanlarda da kahramanlar “karkıraluu kız aldım” ya da “beş kökül kız aldım” ifadeleriyle önceden evlenmemiş kızla evlendiklerini belirtirler. Aynı zamanda Kırgızlar “Hangi kıızı?” sorusuna “eleçekli kıızı”, “tebeteyli kıızı”, “takiya topulu kıızı” diyerek, kızların saç ve başlıklarıyla yaş ve konumlarını ifade ederler.

1917 Ekim Devrimi’nden önce kızların yaşı on dört, on beşi geçince evlenme yaşına gelmiş sayılırlardı. Koca evine gidecek olan kızın kırk örgü saçını yengeleri çözer ve iki örgü olarak örerler. Örölmüş saçın ucuna “çaçpak” takılır. Diğer ismi “saç bağı”, “çolpu” olan ve gümüşten yapılan “çaçpak”, saçı aşıya çekmekle beraber güzel gösteren ve iki örgü saça bağlanan bir süstür (Karasayev, 2016: 771). Eğrilmiş ipek ipe yüzükler şeklinde geçirilen, üçgen, kare şeklindeki gümüşlere boncukların işlendiği “çaçpak”lar XX. yüzyılın 30’lu yıllarına kadar yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Atokurov, 1998: 119). Eskiden Kırgızlar kızların küpe, bilezik, çaçpak gibi eşyalarını hep gümüşten yaparlardı. Gümüş, Kırgızlar için koruyucu bir güce sahip olmakla beraber temizliğin, güzel dileklerin ve aşkın simgesi olmuştur (Antipina vd. 2004: 45). Dolayısıyla nişan töreninde oğlan tarafı kıza mutlaka gümüş küpe takar. “Çaçpak”ların yapımı ve saça bağlanma şekli bölgesel özelliklere göre değişiklikler gösterir. Ayrıca “çaçpak”, kadının yaşını ve konumunu da ifade eder. Çünkü “çaçpak”ı kızlar evlendikten sonra yani gelinler takarlar. Saç uçlarındaki “çaçpak”lar, gelinlerin güzelliklerine güzellik katmanın yanı sıra vücutlarını dik tutmasına da yardımcı olur. Kırgızlar eskiden süs eşyalarının da koruyuculuk özelliklerine sahip olduğuna inanırlardı. Dolayısıyla çeşitli desen ve şekillerde, özellikle ay ve yıldız motifleri işlenmiş “çaçpak”lar aynı zamanda Kırgızların inanışlarına göre gelinleri kötülüklerden ve nazardan korur. Bu durumu tabiat kültü ile bağdaştırmak mümkündür (Bayaliyeva, 1972:34; Baycigitov, 1985:34; Dıykanbayeva, 2016: 29-56). Ayrıca Kırgızların inanışlarına göre kadınlar yürürken “çaçpak”larından çıkan sesler kötü ruhların korkup uzaklaşmasını sağlar. XIX-XX yüzyıllara ait “çaçpak”ların çeşitlerini günümüzde Kırgız Tarih Müzesi’nde görmek mümkündür (Akmataliyev, 2011: 31). Kırgız kadınların süs eşyalarından biri olan ve saçlarına taktıkları “çaçpak”, “çolpu”, “çaçuçtuk”ların işlevleri aynıdır. Bu işlevler, hem kadınların güzelliğine güzellik katmak hem de kadınları kötü ruhlardan, nazardan korumaktır. Evlenecek olan kızın saçını iki örgü olarak örüp ucuna “çaçpak” taktıktan sonra saç “çaç kap”ına (saç kabı) koyarlar. Yani evlenecek olan kızın saçını örtülür (Antipina vd. 2004: 38). Bu yüzden, Kırgız kadınlarının süs eşyalarından biri de saç kabıdır. Saç kabı özel olarak kırmızı, yeşil, mavi kadifeden çeşitli işlemelerle süslenerek uçlarına boncuk veya desenli gümüşten “saçpak” takılan iki örgü saçın sığabileceği şekilde yapılmış bir süs ögesidir (Akmataliyev, 1996: 227). Aynı zamanda saç kapları göç esnasında saçların kirlenmemesini ve tozlanmamasına da sağlar. Göç esnasında özellikle doğum yaşında olan kadınlar saçlarını saç kabına koymaya özen gösterirler. Çünkü onlar doğurduklarında albastıların, kötü ruhların saçlarına yapışacaklarına ve saçları üzerinden vücutlarına hastalık ve yahut kötülük yayabileceklerine inanırlar (Antipina vd. 2004: 45). Evlenmekte olan yani koca evine gidecek olan kızın “tebetey”i

çıkarıldıktan sonra anne ve babası tarafından “şökülö” adı verilen huni şeklindeki süslü başlık takılır (Abramzon, 1971:127; Acı, 1991: 119;). “Şökülö” kızların kocasının memleketine giderken giydikleri geleneksel bir başlıktır. Bundan dolayı “şökülö” nikâh başlığı olarak da değerlendirilir. Tepesine kuş tüyleri takılmış “şökülö”leri zengin aileler gümüş, boncuk ve inci takarak süslerler (Attokurov, 1998: 119). Çıkarılan “tebetey” kızın kendisinden daha küçük kız kardeşine takılır. “Saç örme” olarak adlandırılan bu tören, aynı zamanda kızlık döneminin sona erdiği, kadın olunacağı anlamına gelir. Vedalaşma zamanı gelince kızın annesi, varsa anneannesi, ninesi, yengesi ve ablaları ağıt yakarlar (Acı, 1991: 119). Ağıtlar genellikle kıza nasihat şeklindedir:

*Kaynata deĝen bir curt bar,*  
*Kartaygança sıylap öt.*  
*Kaynene deĝen bir curt bar,*  
*Dastorkon cayıp sıylap öt.*  
*Arça beşik ırgap öt,*  
*Alganın menen cırgap öt.*  
*Kayın beşik ırgap öt,*  
*Küyöön menen cırgap öt.*

Kaynata denen bir yurt var,  
Yaşlansan da saygı göster.  
Kaynana denen bir yurt var,  
Sofra hazırlayıp saygı göster.  
Ardıçtan beşik salla,  
Aldığınla güzel yaşa.  
Kayın ağacından beşik salla,  
Kocanla güzel yaşa (Akmataliyev, 1998:

335).

Kırgızlarda iki örgü saç evliliğin, biriyle eş olmanın ve ayrıca “sekelek/testiyer” döneminin sona erdiğinin işaretidir. Evlenene kadar kızlar başörtüsü takmazlar, “ükü topu” ve “tebetey” takarlar. Yeni evlenen kızın başına kayınvalidesi tarafından beyaz başörtü takılır. Dolayısıyla başörtü evliliğin simgesi olmuştur. Kızın gelin geldiği ilk gün kayınvalide tarafından takılan beyaz başörtü sonradan kırmızı, yeşil, mavi gibi çeşitli renklerle de karşımıza çıksa da Kırgız kadınları hiçbir zaman başlarına siyah başörtü takmazlar. Siyah, yas rengi olarak kabul edilir ve kocası ölen kadın siyah başörtüsü takar. Kocası ölen kadınlar taktıkları siyah başörtülerinin önünü bağlamaz, açık bırakırlar. Bu durum yas tutmanın, üzgün olmanın işareti sayılır (Akmataliyev, 2011a: 80) ve yıl aşımı verene kadar yani bir yıl devam eder. Evlilik töreninde “Ak cooluguñ başından tüşpösün” (Ak başörtünün başından düşmesin) duası da bu sebeple edilir. Kızın baba evinden giyip geldiği “şökülö” tekrar geri, baba evine gönderilir ve sonraki evlenecek kızlar için sandıkta saklanır (Abramzon, 1971: 125). Böylece yeni evlenen kızlar için “koluktu dönemi” başlar. “Koluktu dönemi” nişanlı, yeni evlenmiş ve henüz çocuk sahibi olunmamış dönemdir. “Gelin dönemi” ise artık doğurduktan sonraki dönemdir.

“Cuban/zayıp/ayal, kaz eleçekçen zayıp” dönemi ise kadınların fizyolojik olarak doğurganlık kabiliyetlerinin devam ettiği dönemdir. “Eleçek”, Ala Dağları andıran beyaz kumaştan yapılan, beyaz ve yüksek bir kadın başlığıdır (Abramzon, 1971: 129). Araştırmacılar “eleçek”in geniş bir şekilde yayılma dönemi olarak XIX. yüzyılı işaret ederler (Attokurov, 1998: 118). Kırgız kadınları “eleçek”i gururla takar ve taşırlar. “Eleçek”in yapımı da tıpkı “tebetey”de olduğu gibi ailenin ekonomik durumuna göre değişir. “Eleçek”i zengin aileler ince kumaşlardan dokuz kat sararak yaparken; yoksul aileler en fazla yedi kat yapabilmişlerdir. Ayrıca varlıklı aileler kenarlarını pahalı taşlarla süslerken; sıradan aileler kenarlarına taş ve boncuk takmaz, sade yaparlar (Soltonoyev, 1991: 223). Aynı zamanda “eleçek” yapılış özellikleriyle de topluma bir mesaj verir. Seyyah B. Grombçevski “Eleçeğin tüm özelliklerini öğrendikten sonra karşına çıkan Kırgız kadınının eleçeğinin sarılma şeklinden, yüksekliğinden, kuyruğundan ve deseninden hangi aşiretten olduğunu anlarsın” (Antipina vd. 2004: 37) der. Ayrıca “eleçek”lerin yapımında kadınların yaş özelliklerine göre de özen gösterilir. Yapımı

sarığa benzeyen “*eleçek*”in hangi devre ait olduğu ile ilgili araştırmacılar tarafından çeşitli fikirler ortaya atılmışsa da henüz ortak bir görüşe varılamamıştır.

“*Baybiçe/kazanbak eleçekçen/ kempir*” (yaşlı hanım/ kazanbak eleçekli/ kocakarı) dönemi ise artık doğum kabiliyetinin olmadığı, yaşın ilerlediği dönemdir (Akmataliyev, 2011a: 40). Bu tür kadınlar başlarına “*eleçek*”in “*kazanbak*” yani büyük olanını takarlar. “*Kazanbak eleçek*”in bir özelliği sırf pamuklu kumaştan olmasıdır. “*Koluktu*” yani genç kadınların “*eleçek*”lerinin alın kısmı boncuklarla süslenirken, yaşlı kadınların “*eleçek*”leri daha sade yapılıdır. Kırgızlarda “*eleçek*”ler günlük hayatta fazla kullanılmaz. Genellikle göç esnasında, düğünlerde, dünürücü veya misafir geleceği zaman, misafirliğe gidildiğinde ve bayramlarda takılır. Günlük hayatta ise yazma, başörtü takılır. “*Eleçek*”, sahibi ölünce kefen olarak kullanılır. Bir bakıma “*eleçek*” önceden hazırlanmış ve kadınların başlarında taşıdıkları kefen olarak da kabul edilir. Bazen erkekler öldüğünde eşlerinin “*eleçek*”leri kefen olarak kullanılmıştır (Cusupov vd. 2011: 385). Bundan dolayı “*eleçek*” birine hediye edilmez, hatta başkasının öylesine denemek için bile takmasına izin verilmez; kirli ellerle veya yabancı birilerinin dokunmamasına özen gösterilir. Kırgızlar için “*eleçek*” kutsal bir başlıktır. Evli kadınların diğer bir başlığı olan yazma veya başörtüsünü, kızlar gelin olduğu yani kayınpederinin evine geldiği gündен itibaren hayatlarının sonuna kadar takarlar.

### **Saç Kesmek veya Saç Örgüsünü Çözmek**

Kırgızlarda kadınların saç kesmesi iyi karşılanmaz. Saçı kesince rızkın, ömrün ve bahtın da kesileceğine inanılır. 1917 Ekim Devrimi’nden sonra bu durum yavaş yavaş değişmişse de günümüzde yaşlılar tarafından kızların saç kesmesi halen hoş karşılanmamaktadır. Eskiden toplumu zor duruma düşüren, ahlak dışı eylemde bulunan yani kocalarını aldatan kadınların saçları kesilerek cezalandırılmıştır. Bu durum Manas Destanı’nda:

*Munu kılğan katındı,  
Çaçtarın kırkıp.  
Ker baytalga mingizip,  
Kementyadı kiygizip,  
Atasının koluna,  
Alıp barıp berbeybi.*

Bunu yapan kadını,  
Saçlarını kesip.  
Yağız ata bindirip,  
Kaftanını giydirip,  
Babasının evine,

Götürüp bırakmaz mı (Karasayev, 1995:

172) şeklinde geçmektedir. Saçı açık bırakmak ise Kırgızlarda yas alameti olarak kabul edilir. Ölen insanın peşinden yas tutan kadınlar saçlarını, yanakları, sırtı örtecek şekilde salıverirler. Kısacası, kocası ölen kadının saç örgüsü çözülür ve saçlar açık olarak salıverilir. Bu görüntü kadının kocasına çok üzüldüğünün, yandığının belirtisi sayılır. Evlendikten sonra yazma ve başörtüsü takarak saçlarını göstermeden gezen kadınlar, kocası ölünce saçlarını açıkça salarak bahtsızlıklarını, talihsizliklerini ilan etmiş olurlar (Moldokulova, 2016:114; Mambetova, 2016: 649). Bundan dolayı günümüzde saçını açıp salan kızlara, büyükler özellikle yaşlı kadınlar “*Uğursuzluk çağırıyorsun, toplu saçını*”, “*Kocası ölmüş kadın gibi yapma, saçını topla*” diyerek memnuniyetsizliklerini bildirmekle beraber nasihat ederler. Kadın öldüğünde, cenazesi yikanırken saç örgüleri çözülür, tam ikiye ayrılarak iki koltuğundan geçirilir ve öylece kefenlenir. Kadın öldüğünde saçları koltuklarına kadar gelmezse günah sayılır. Bu uygulama ve inanış günümüzde de devam etmektedir.

Kırgızların inanışlarına göre saçlar kâinattaki bütün bilgileri getirip ileten bir enerjik güce sahiptir. Hatta insan canının saçında bulunduğuna inanırlar (Murzakmetov, 2020:49). Bundan dolayı saça iyi bakmak, zamanında taramak ve örmek gerekir. Çünkü örülü saç kara güçler yaklaşamaz, yaklaşırsa da örgüden geçemezler. Yeni doğmuş ço-

cukların ağzına annesinin saçını uzatıp, çocuğun midesinin kalkmasını ve kusmasını sağlarlar (Murzakmetov, 2020:69). Sonra ağzına tereyağı koyarlar. Bu uygulamayı yaparak, çocuk için kutsal sayılan annenin saçıyla bebeğin midesinin yerleşmesini ve temizlenmesini sağlamış olurlar.

### Sonuç

Sadece ailede değil toplumda da çok önemli yere sahip olan kadın, Kırgızlarda ailenin kutu olarak görülmüştür. Kadının olmadığı evde yaşamın, bereketin olmadığını düşünen Kırgızlar için her ne kadar soyu devam ettiren erkek çocuklar önemli olsa da kızlar geride kalmamış, bir kenara atılmamış, konuk dedikleri kızları için ellerinden gelenin en iyisini yapmaya çalışmışlardır. Kırgızlar arasında uzun saçlı kızlar, güzel ve edepli olarak kabul görmüştür. Kırgızlarda “sekelek”, “biykeç”, “beşkökül”, “koluktu”, “kelin”, “zayıp” gibi adlandırmalar öylesine değil, yaş grubuna ve evlilik statüsüne göredir ve kadınların edebi, ahlakı, toplumdaki yeri, davranışları gibi önemli durum ve süreçleri ifade eder. Saçına iyi bakmak her Kırgız kadının önemli görevlerinden biridir. Kırgız kadınlarının saçlarına taktıkları zinet eşyaları genellikle gümüşten yapılmıştır. Kırgızlar küpe, çaçpak, bilezik gibi gümüşten yapılmış eşyalardan çıkan sesin cin, şeytan gibi kötü ruhlardan koruyacağına inanırlar.

Kırgız kadını evlendikten sonra hiçbir zaman başı açık dolaşmaz. Başörtüsü, evliliğin simgesidir ve kadının medeni durumunu simgeler. Buna “başını açuu” töreni örnek verilebilir. Kocasını ölen veya boşanan kadınlar için “başını açuu” töreni yapılır. Söz konusu törende, kocasını ölen kadın yıl aşını verdikten sonra başı açarak serbest bırakılır. Bu aynı zamanda eşinden ayrılmak isteyenlerin nikâhlarının gelenek açısından da feshedildiği törendir. Bu durumda başın açılması, kocasını olmayan kadına serbest yani bekâr hayatı yaşama izninin verilmesi demektir.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giyimde de başlayan evrenselleşme ile beraber saçlarda da değişimler başlamıştır. Beş kâkül olarak örülen kızların saçları, okullarda iki örgü olması şartı gereği, değişim geçirmiştir. Toplum tarafından itiraz edilmesine rağmen “tebetey”, “takiya topu” gibi kızların başlıkları da yavaş yavaş günlük kullanımdan çıkartılmıştır (Attokurov, 1998: 120).

Her ne kadar 1917 Ekim Devrimi’nden sonra yavaş yavaş yukarıda bahsedilen bazı gelenekler ve uygulamalar yok olmaya başladıysa da Kırgız toplumunda kadınların uzun saçlı olması ve evli kadınların mutlaka başında başörtüsü olması gibi gelenekler hiçbir zaman unutulmamış, yaşamını canlı bir şekilde sürdürmektedir. Büyük şehirlerde başörtüsünü takmayan evli kadınlar kırsal kesimlere gittiğinde ya da evlerine büyükleri geldiğinde mutlaka başlarına başörtülerini takmaya özen gösterirler. Günümüzde gelinlerin şehirde bile olsa özellikle kayınpederinin ve büyüklerin bulunduğu mekânda başı açık gezmemesi buna bir örnektir. Yukarıda bahsedilen başörtüsünün dışındaki başlıklar (ükü topu, tebetey, eleçek) ise günümüzde törenlerde, bayramlarda giyilen millî başlıklar hâline gelmiş; ayrıca sanatçıların sahnede giydikleri özel kostümün bir parçası haline almıştır. Eskiden beri Kırgızlar için erkeklerin başlıkları gibi kadınların başlıkları da kutsal sayılmıştır. Çünkü başlıklar Kırgızlar için insan başıyla eşdeğerdir. Başlıklar bütün bu özellikleriyle millî simgelerdir.

### NOTLAR

1. Koyun ve keçinin postundan un elemek veya hamur açmak için yapılan bir nevi kalın bez.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Abramzon, Saul Mendeleyeviç. Kirgizi i İh Etnogenetiçeskie i İstoriko-Kulturnie Svyazi. Leningrad: Nauka Yayınları, 1971.
- Abduldayev, Esengul ve İsayev, Döölötşa. Kirgiz Tilinin Tüshündürmü Sözdüğü. Frunze: Mektep Yayınları, 1969.
- Acı, Üsöyün. Kirgiz Sancırası. Kirgızdar, (Haz. K. Cusupov), Bişkek: Kirgızstan Yayınları, 1991.
- Akmataliyev, Abdıldacan (vd). Koşoktor. Bişkek: Şam Basması, 1998.
- Akmataliyev, Amantur. Ata-Ene menen Balanın İç Ara Mamilesi, *Ata-Babalar Taberigi, Kirgızdın Adep-Ahlak, Salt-Sanaa, Ürp-Adat, İrim-Cırım cana Cörölgölör Cıynagi*, (Haz. M. Karimov), Bişkek: Biyiktik Yayınları, 2011a.
- Akmataliyev, Amantur. Kirgızdın Köönörbös Döölöttörü. Bişkek: Şam Yayınları, 2011b.
- Antipina, Klavdiya ve Köçkönov, Aydarbek. Kirgızdın Eldik Kiyimderi. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2004.
- Attokurov, Sabır. Kirgiz Etnografyası. Bişkek: KMUU Basması, 1998.
- Bayaliyeva, Toktobübü. Drevnya i Rannesrednevekoyaya Kultura Kirgizstana. Frunze: İlim Basması, 1967.
- Bayaliyeva, Toktobübü. Doislamskiye Verovaniya i İh Perejitki U Kirgizov. Frunze: İlim Basması, 1972.
- Baycıgitov, Kalıbek. Kirgiz Mifteri cana Legendaları. Frunze: İlim Basması, 1985.
- Cusupov, Keneş. Madaniyat. *Kirgızdar*, C. XII, Bişkek: Biyiktik Yayınları, 2011.
- Drykanbayev, Bolot. Adamın Körkü Çüpürök, Baş Kiyim, *Kirgiz Narkı*, (Haz. B. Bekeşov), Bişkek: Print-Ekspress Yayınları, 2016.
- Drykanbayeva, Mayramgül. Kirgızlarda Atalar Kültü. Konya: Kömen Yayınları, 2016.
- Karasayev, Hüseyin. Nakıl Sözdör. Bişkek: Kirgızstan Basması, 1995.
- Karasayev, Hüseyin. Kamus Naama, 2. Basılışı. Bişkek: Salam Basması, 2016.
- Mambetova, Burul. Adamın Körkü Çüpürök, *Kirgiz Narkı*, (Haz. B. Bekeşov), Bişkek: Print-Ekspress Yayınları, 2016.
- Moldokulova, Dinara. Kirgızdın Saltık Cürüm-Turum Madaniyatı (XIX Kılımdın ayacı-XX. Kılımdın başı). Bişkek: Sarıbayev T. T Yayınları, 2016.
- Murzakmetov, Abdimitalip. Kirgiz-Özbek Etnomadaniy Calpılıktarı, Borborduk Aziya Universitesi Yayınları, 2020.
- Sarnagoyev, Baydılda. Aşudan Bergen Otçyotum, Frunze, 1984.
- Soltonoyev, Belek. Kirgızdın Turmuşu. *Kirgızdar*, (Haz. K. Cusupov), Bişkek: Kirgızstan Yayınları, 1991.
- Valihanov, Çohan. Sobr. Soçineniy, *Dnevnik Poездki Na İssık -Kul*, C. 5, 1984.

## EK-1: RESİMLER



1. Ükü/takiya topu

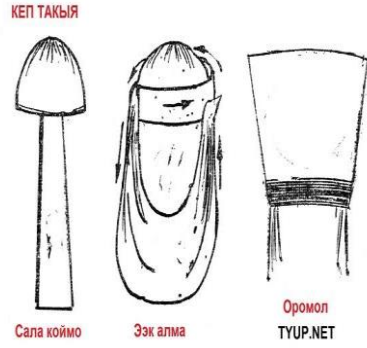


2. Tebetey





3. Eleçekli bayan



4. Eleçek'in yapımı



5. Beş kökül kız ve çaçpak



6. İki örüm saçı ve şökülölü (evlenecek) kız

<http://vzglyadriv.kg/sdelay-sam/7802-kyrgyzdyn-uluttuk-bash-kiyimderi.html>

<http://www.Tyup.net> (Erişim tarihi: 18. 09. 2021)

# BATI SARAYLARINDA TÜRK HALISININ KULLANIMI VE ÖNEMİ\*

## Use and Importance of Turkish Carpets in Western Palaces

Doç. Dr. Deniz DEMİRARSLAN\*\*

### ÖZ

Geçmişten geleceğe uzanan ve bir kültür hazinesi olarak görülen el sanatları milletlerin kültürünü simgeleyen ve tanıtan önemli unsurlardır. Halı sanatı, kullanıcısının sosyo- kültürel ve ekonomik statüsünü belirleyici bir rolü bulunması açısından her toplumda önemli bir sanat kolu olarak kabul görmüştür. Ayrıca, sanat tarihi açısından Türk halı sanatı nitelik ve niceliğiyle tüm dünyayı etkilemiş ve halı sanatını dünyaya kazandırmıştır. Bu sanat tarihsel süreçte eşsiz sanat değeriyle gelişmiş ve yayılmıştır. İlk halılar çevresine yararlı olacak bir kullanım ürünü sağlarken kendi kültürünü yaratmıştır. Bu kültür, insanların bireysel yaşamında, göçebe gruplar halinde yaşadıkları devirlerde, devlet ve imparatorluklarla egemen oldukları topraklarda yaşamış; mekânlar ve toplumların vazgeçilmez bir parçası olmuştur. 11. yüzyıldan itibaren Anadolu'da gelişen Türk halı sanatı 16. ve 17. yüzyıllarda altın çağını yaşamış; 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başında bir sanayi koluna dönüşmüştür. Batı dünyası tarafından Türk halı sanatının tanınması oldukça uzun bir süreçtir. Avrupa'ya halı ihracatının 11. yüzyıldan itibaren başladığı bilinmektedir. Ancak bu konudaki net bilgiler İstanbul'un fethinden sonraki döneme aittir. Türk halısı ihracatın yanı sıra, devlet adamlarının birbirlerine hediyeleri veya bağışlar şeklinde Batı saraylarına, ayrıca soylular için önemli mekânlara girmiştir. Bu konu hakkındaki bilgiler gezginlerin anlatımları, saray envanterleri, mektuplar ve resim sanatı örnekleri gibi unsurlar yardımıyla elde edilmektedir. Batı saraylarının iç mekânlarında Türk halıları kullanıldıkları dönemin sanat özelliklerine uygun olarak dekorasyonun bir parçası olmuş; zamanla Batı saraylarının kendi halılarının ve döşemelik kumaşlarının üretilmesinde öncülük etmiştir. Bu çalışmada, gelişim süreci ve çeşitleri belirtilmiş olan Türk halısının Batı dünyası tarafından tanıma ve elde edilmiş şekliyle Batı saraylarının iç mekânlarında kullanımı çeşitli örnekler üzerinden araştırılmıştır. Batı dünyasının birçok ülkesindeki saraylarda Türk halısının kullanımı bilinmekle beraber; bu çalışmada Rönesans'tan günümüze olan süreçte Türk halısı kullanıldığı bilinen, haklarında yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılabilen önemli örnekler tercih edilmiştir. Batı dünyasının Türk halısını tanıma ve kullanma süreci ile Türk halısının Batı mekânlarındaki etkisinin daha iyi anlaşılması açısından kiliseler ve soylulara ait konutlardan da örnekler verilmiştir. Genellikle Holbein, madalyonlu Uşak, Gördes ve Hereke halılarının kullanıldığı Batı saraylarının iç mekânlarındaki etkileşim incelenmiştir. Türk halısının Batı dünyasında tanınırlığının gerçekleşme süreci, Türk halısının Batı saraylarının mekânlarına dekorasyon ve diğer unsurlar açısından katkıları belirlenmiştir. Ayrıca Batı saraylarında Türk halısı kullanımının kültürel etkileşim açısından Türk halı sanatının gelişimine katkıları ortaya konmuş ve çalışmanın hem Türk halı sanatı açısından hem de iç dekorasyon açısından bir kaynak oluşturması amaçlanmıştır. Sonuçta Türk halısının Avrupa ve Amerika kıtasında saraylar başta olmak üzere dekorasyonun bir parçası olduğu, Batıda halı sanatının gelişimini sağladığı ve bu gelişimin Türk halı sanatına çeşitli etkileri bulunduğu sonucuna varılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Düğümlü halı, Batı Anadolu halıları, saray halıları, kültürel etkileşim, dekorasyon.

### ABSTRACT

Handicrafts that extend from the past to the future and are seen as a cultural treasure, are important elements that symbolize and promote the culture of nations. Carpet art has been accepted as an important art branch in every society and it has an important role in determining the socio-cultural and economic status of its user. Furthermore, Turkish carpet art, which is important in terms of art history, has affected the whole world with its quality and quantity and brought the art of carpet to the world. It has developed and spread from simple to perfect over time with its unique art value in the historical process. While the early carpets served as a practical product for their surroundings, they also developed their own culture. This culture lived in the times when people lived both in their individual lives and in nomadic groups, as well as in the lands dominated by the state and empires; has become an indispensable part of spaces and societies. Turkish carpet art, which has been developed in Anatolia since the 11<sup>th</sup> century, lived its golden age in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries and then became an industry at the end of the 18<sup>th</sup> and beginning of the 19<sup>th</sup> centuries. Recognition of

\* Geliş tarihi: 17 Mart 2020 - Kabul tarihi: 16 Kasım 2021  
Demirarslan, Deniz. "Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanımı ve Önemi" *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 208-225

\*\* Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, Kocaeli/Türkiye, denizdemirarslan@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7817-5893.

Turkish carpet art by the Western world is a very long process. Carpet exports to Europe are known to have begun in the 11<sup>th</sup> century. However, the clear information on this issue belongs to the period after the conquest of Istanbul. In addition to exports, Turkish carpets have entered the Western palaces and important places for the nobility, by means of statesmen giving gifts to each other and donations. Travelers' tales, palace inventories, letters, and examples of painting are all used to obtain information about this subject. Turkish carpets became a part of the decorating in the interiors of Western palaces, according to the aesthetic features of the era in which they were employed; over time, it pioneered the creation of Western palaces' own carpets and upholstery materials. Through various examples, the development process and varieties of Turkish carpets, their acknowledgment and manufacture by the Western world, and their usage in the interiors of Western palaces were examined in this research. Although Turkish carpets are known to be used in palaces throughout the Western world, the most notable examples from the Renaissance known to utilize Turkish carpets, as well as those having visual resources for identifying the carpets' interior usage features, were chosen as samples in this study. Examples of churches and aristocratic mansions are also presented to better comprehend the process of Turkish carpet in the Western World and the influence of Turkish carpet in Western countries. The interaction of the interiors of the Western palaces where the Holbein, Medallion Uşak, Gördes, and Hereke carpets were used, have been examined. The process of recognizing the Turkish carpet in the Western world has been determined, as well as the contributions of the Turkish carpet to the spaces of Western palaces in terms of decoration and other components. Furthermore, the role of Turkish carpets in Western palaces in the development of Turkish carpet art in terms of cultural interaction has been highlighted, and the research is intended to serve as a resource for both Turkish carpet art and interior decorating. As a consequence, it is determined that Turkish carpet art is a component of interior decoration, particularly in European and American palaces, that it contributes to the development of carpet art in the West, and that this development has a variety of effects on Turkish carpet art.

#### **Keywords**

Knotted carpet, Western Anatolian carpets, palace carpets, cultural interaction, decoration.

#### **Giriş**

Türklerin dünyaya bir armağanı olarak tanımlanan, kültürel mirasın önemli bir ögesi olan halı sanatının bulunmuş ilk örneği “Pazırık Halısı” olarak kabul görmektedir (Diyarbakirli 1972:120). Oktay Aslanapa eserinde (2019: 342) M.Ö. 3. yüzyıla ait parçaların Asya Hunlarından kaldığını, Aurel Stein'in 1906-1908 yıllarında Doğu Türkistan'da bulunduğu halı parçalarının en eski düğümlü halılar olduğunu vurgulamaktadır. Eralp Alışık da eserinde (2006:23) 1976 yılında Uluslararası Doğu Halıları Konferansında Nejat Diyarbakirli tarafından Pazırık Halısının bir Hun halısı olduğunun ispat edildiğini belirtmiştir. Anlaşılacağı üzere; düğümlü halı Orta Asya'da Türklerin yaşadıkları bölgelerde ortaya çıkmış ve dünyaya yayılmıştır.

Orta Asya'daki Türklerin halıyı yere sermedikleri; taht, sedir ve duvar örtüsü olarak kullandıkları bilinmektedir. Ayrıca halı Türk yaşamında insanların sevinçlerini, üzüntülerini, yaşam öykülerini çeşitli sembolik motiflerle anlattıkları bir iletişim aracıdır. Bu nedenle halılar toplumsal ve sosyolojik açıdan önem arz etmektedir.

Türk halı sanatı Türklerin dokuma konusunda uzmanlaşmış uygarlıkları barındıran Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte ilerlemiştir. Örneğin; dokumacılık konusunda ileri bir uygarlık olan Frigler “tapetes” olarak isimlendirilen yün kilimleriyle ünlüydü. Halen birçok Avrupa dilinde Friglerin etkisiyle “tapis”, “tapestry”, “tapperto” olarak halı ve kilimler isimlendirilmektedir (Demirarslan 2011: 79). İbn said, Kitâb bast u'l'arz fi'ttül ve l'arz isimli eserinde; “... Bu bölgenin batısında Türkmen dağları ve Türkmen ülkesi bulunur. Türkmenler Türk soyundan bir kavim olup; Selçuklular devrinde Rum ülkesini fethetmişlerdir. Türkmen halılarını dokuyan bu Türkmenlerdir. Bu halılar bütün ülkelere satılır.” diye belirtmiştir (Deniz 2005:82).

Anlaşıldığı üzere; çok eski dönemlerden beri Türk halıları farklı bölgelere ve ülkelere satılmaktaydı. Eski Yunan kaynaklarında “Doğunun lüksü” olarak tanımlanan halı için (Yeşildal, 2019: 190) İbn Batuta “... bu şehirde kendi adıyla (Aksaray) anılan koyun yünüyle halılar bulunur. Bu halıların hiçbir ülkede eşi benzeri olmadığından Suriye, Irak, Mısır, Hindistan, Çin ve Türk ülkelerine sevk olur.” demiştir (İbn Batuta 1977: 23; Deniz, 2005: 82). Marco Polo da seyahatnamesinde dünyanın en güzel ve renkli halılarının Konya’da dokunduğunu belirtmiştir (Komroff 2002: 24). Saray için halı dokuyan ilk halı atölyeleri Konya’da kurulmuş; Türk halısına teknik özelliğini veren düğümlü halı tekniği 11. yüzyılda Anadolu Selçuklular dönemi halılarında ilk defa görülmüştür.

13. ve 14. yüzyıllarda zirveye ulaşan halı sanatı sadece evlerde değil; 13. yüzyıldan itibaren müstakil atölyelerde dokunmuş ve büyük boyutlu halılar yapılmıştır (Yılmaz 2017: 98-106). Osmanlı Devleti’nin ilk kurulduğu dönemde üretilen bu halılar Bizans saraylarına düğün hediyesi olarak gönderilmiştir (Deniz 2002: 385). 16. ve 17. yüzyıllar Türk halı sanatının “altın çağı” olarak bilinirken; 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılda ise halı sanatı bir sanayi koluna dönüşmüştür.

1834’te İstanbul’da kurulan Feshane atölyesinde saray için halı dokunmaya başlanmış (Öztürk 2016: 123), 1843’te Dadyan Ailesi’nin kurduğu (Küçükerman 1987:40) Hereke Dokuma Fabrikası’nda 1891’de Sivas, Lâdik, Gördes ve Kula’dan ustalar getirtilerek halılar dokunmuştur. Görülmektedir ki; Türk halı sanatının uzun bir geçmişi, zengin bir içeriği bulunmaktadır.

Ertan Gökmen eserinde (2014: 12-37) Türk halı sanatını ilk devirlere ait Türk halıcılığı, Selçuklu halıları, hayvan figürlü Anadolu halıları ve Osmanlı Devri halıları olarak incelemektedir. Osmanlı Devri halıları da sırasıyla Erken Osmanlı Devri halıları (değişik ressamın resimleriyle adlandırılan halılar), Klasik Osmanlı Devri Halıları (Saray halıları ve Uşak halıları, Madalyonlu Uşak, Yıldızlı Uşak, Madalyonlu ve Yıldızlı halılardan gelişen halılar, baklava şemalı ve kuşlu halılar, Çintemani Uşak, post motifli halılar, Transilvanya/Erdel halıları), Geç Osmanlı Devri halıları (19. yüzyılda Batı Anadolu halıcılığı, Hereke ve Feshane Halıları) ve Gördes halıcılığı şeklindedir.

Bu sanat Cumhuriyet döneminde birçok merkezde ev, atölye ve makine halıcılığı şeklinde devam etmektedir. Üretilen halılar, kısmen geçmişin sanat özelliklerini taşımakta; Kayseri, Sivas, Isparta, Uşak, Gördes gibi yöre halıları eski Türk halı sanatını devam ettiren Hereke halısı da özel sipariş olarak TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı’na bağlı olan fabrikada ve özel atölyelerde üretilmektedir. Dokunan tüm bu halılar her dönemde Batı sarayları tarafından tercih edilerek iç mekânlarında çeşitli nedenlerle dekorasyonun önemli bir parçası olmuştur. Bu çalışmada, yukarıda kısaca gelişim süreci ve çeşitleri belirtilmiş olan Türk halısının Batı dünyası tarafından tanınma ve elde edilme şekliyle Batı saraylarının iç mekânlarında kullanımı örnekler üzerinden araştırılmıştır. Batı dünyasının birçok ülkesindeki saraylarda Türk halısının kullanımını bilmekle beraber; araştırma kapsamında Türk halısı kullanıldığı bilinen Rönesans’tan günümüze olan süreçte haklarında yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılabilen önemli örnekler iç mekânda kullanım özellikleri dikkate alınarak incelenmiştir. Sonuçta Türk halısının Batı dünyasında tanınırlığının nasıl gerçekleştiği, Batı saraylarının mekânlarına dekorasyon ve diğer unsurlar açısından katkıları belirlenmiştir. Konunun daha iyi anlaşılması amacıyla sarayların yanı sıra kiliseler ve soylulara ait konutlardan örnekler verilmiştir.

### **1. Batı Dünyasında Türk Halı Sanatının Tanınması**

Batı dünyası tarafından Türk halı sanatının tanınması uzun bir zamanda gerçekleşmiştir. 11. yüzyılda başlayan halı ihracatı hakkındaki net bilgiler İstanbul’un fethinden

sonraki döneme aittir (Özkavruk vd. 2007: 21). Bahsedildiği üzere özellikle İbn Said, İbn Batuta, Marco Polo ve Evliya Çelebi'nin seyahatnameleri başta olmak üzere gezginlerin anlatıları, Holbein, Memling, Piero della Francesca, Vermeer, Lotto, Jan Van Eyck, Petrus Christus, Crivelli gibi dönem ressamlarının tabloları, padişah ve devlet adamlarının Batı hükümdarları ve elçilerine verdikleri armağanlar ve ihracat başta olmak üzere çeşitli etkiler Türk halısını dünyaya tanıtmıştır. Örneğin; 1464'te II. Mehmed Napoli'li Ferdinando'ya eşsiz 100 halı hediye etmiştir. Bunun gibi II. Bayezid ve Kanuni Sultan Süleyman başta olmak üzere birçok padişah Batılı devlet adamlarına halılar armağan etmiştir (Surinao 1996: 59). 1884 yılında Yıldız Sarayı'nı ziyaret eden Senatör Abram Hewitt'e II. Abdülhamit tarafından fotoğraf koleksiyonu, çeşitli kitaplarla birlikte 12 halı hediye edilmiştir. Hewitt Amerika'ya döndüğünde bu hediyeleri sergilemiştir. Hewitt'e göre; II. Abdülhamid bu eşsiz hediyeleri vererek Osmanlı Devleti'nin Batının bir parçası olduğunu göstermek istemiş; Amerika'da ise dekorasyonda Türk halılarına ilgi artmıştır (Cox 2013: 39). Yüksek düzeyde devlet adamları tarafından da Batılı devlet adamlarına halılar armağan verilmiştir. Örneğin; Ahmet Vasıf Efendi İspanya Kralı III.Charles'a Galatakarı bir seccade hediye etmişken (Müderrişoğlu 2014: 269) Alman Kayzeri Şarlken 1549'da Osmanlı topraklarına yolladığı casusuna dönüştürme 10 adet halı getirmesini emretmiştir (Yetkin 1991: 163). Evliya Çelebi de seyahatnamesinde Türk halısının Avrupa'ya ihraç edildiğini belirtmiştir (Aslanapa 1999: 23-26). Her dönem Türk halısı Avrupa'da görülmekle beraber, bu halılar özellikle Rönesans döneminde başta Macaristan olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde hediye edilme ve yapılan ticaretler sonucu iç mekândaki yerini almıştır.

Türk halılarını Batıya taşıyan ilk tüccarlar Venediklilerdir. Zamanla Cenevizli, Hollandalı, İngiliz, Yahudi, Rum ve Ermeni tüccarlar da halı ticaretine ortak olmuşlar ve Fondoca dei Turchi Sarayı gibi Avrupa saraylarını satış merkezi olarak kullanmışlardır. (Suriano 1996: 59; Ağoston vd. 2009: 220).

Ayrıca Osmanlı Devleti'nin Avrupa'daki elçilik binalarında Gördes halılarının kullanıldığı, bu halıların devlet başkanlarına hediye edildiği ve bu uygulamaların Türk halısının tanınmasında rol oynadığı bilinmektedir (Gökmen 2014: 43). Bu bölümde bu etkilerin oluşum sürecine kısaca değinilmektedir.

Rönesans ve Barok dönem resim sanatında kompozisyonun bir parçası olan halılar mimaride duvar resminin önemli bir unsurudur. Rokoko, Ampir ve Neoklasik dönem yapılarının iç mekânlarında çok fazla rağbet görmeyen Türk halılarına Batı dünyası 19. yüzyılda yaşanan Oryantalizm akımı etkisiyle dekorasyonda görülen Türk eşyaları, kumaşları, motifleriyle birlikte yeniden mekânlarında yer vermiştir. Dolayısıyla mimari, sanat ve moda akımlarının Türk halısının Batıda kabulü konusunda önemli etkisi bulunmaktadır.

İhracata yönelik olarak halı sanatındaki büyük gelişim ise 18. ve 19. yüzyıllarda görülmektedir. Bilhassa Hereke ve Uşak halıları ekonomik olarak değer kazanmış, son dönem Saray halıları Türk halı sanatının Batı dünyasına tanıtılmasına öncülük etmiştir. Başta Dolmabahçe ve Yıldız Sarayları için büyük boyutlu, yün ve ipek halıların yanında seccade ve duvar halıları da üretilerek iç ve dış piyasaya sürülmüştür.

Dünya fuarları Türk halılarının dünyaya tanıtımında öncülük etmiştir. 1851-1862 Londra, 1897 Stockholm Sergilerinde Uşak, Gördes, Demirci, Kula, Afyon, Sivas ve Hereke halıları sergilenmiştir. 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda Osmanlı Pavyonunun iç duvarları Hereke kumaşları ve halılarıyla kaplanırken (Ergüney vd. 2015: 224) 1894'te Lyon'da Milletlerarası Tekstil Ürünleri Fuarı'na gönderilen Hereke Fabrikası ürünleri büyük ödül almıştır. 1910 Münih Sergisi'nde de Halı Fabrika-i Hümayunundan halılar

sergilenmiştir (BOA, MF.MKT 1149 68, 29 Safer 1328). Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Hereke'yi ziyareti Hereke halısının ününü artırmış; ünlü iş insanı Andre Carnegie'nin yaptırmış olduğu ve araştırma kapsamında incelenen örneklerden biri olan Barış Sarayı Konsül Salonu'nun halı ve perdeleri için Hereke Fabrikası'na sipariş verilmiştir.

19. yüzyılda ihracatta Batı Anadolu halıları da oldukça revaçtaydı. Demiryolu yapımı için Batı Anadolu'ya gelen İngilizler 1836 yılında P. De Andrea, 1840'ta Habif ve Polako, 1842'de T. A. Spartalı isimli şirketleri kurmuş; iplik ve model vererek kendi istekleri doğrultusunda Uşak civarında halı dokuyucularına dokuttukları halıları Avrupa'ya ihraç etmeye başlamıştır. Bu halıların Gördes halısına olan ilgiyi azalttığı belirtilmektedir (Dölen 1992: 353; Deniz 2002:403). Sonuçta 1880'li yıllarda Şark Halı Şirketi ile İngilizler Batı Anadolu'da halı piyasasını tekellerine almıştı. Bu halılarla ün yapan tüccar Victor Isaac Behar 1900'lü yıllarda İngiltere'ye Osmanlı'dan halı, kilim ve mobilya götürerek satışa sunmuş; ayrıca İskoçya'da Osmanlıdan ithal malzemeler kullanılarak halı üreten Raheb Turkish Pile Carpet şirketini kurmuştur. Evde üretim yaptırın İngilizlerin aksine bir Avusturya şirketi de Batı Anadolu'da fabrika açmıştır. Oriental Carpet Manufactures, Cardinal& Harford Carpets, J. Baker, Sdney La Fontaine ve Sykes Co. şirketleriyle İngilizler piyasayı yeniden ele geçirmiş ve Türk halıları "Smyrna Halısı" ismiyle Avrupa piyasasına tanıtılırken (Resim-1); üretilen Isparta, Kayseri ve Bünyan halıları Batı pazarına sunulmuştur (Bein 2013:19). Avusturya- Macaristan İmparatorluğu, Prusya Krallığı saraylarına bu şirketlerin halılarını almıştır (Perdahcı 2011:279). Zamanla Batıda Türk halısı üreten fabrika ve atölyelerin sayısı ve üretimleri artmış; halı önemli bir üretim kolu haline gelmiştir.

Bu halılarla lüks ve gösterişli mekân arayışında olan Batılıların kendi zevklerine göre, İngiltere'de çizilen desenler ve hayal ettikleri renklerle eşsiz el sanatı ürünlerine kavuşması söz konusuydu. Batılı şirketlerin halıcılık faaliyetleri Türk sermayedarlarını harekete geçirmiş, 1907'de Uşak Osmanlı Halı Ticarethanesi isimli şirket kurulmuştur (Tutsak 2007:77). Şirket-i Millî adını taşıyan bu fabrika milli sıfatını taşıyan ilk halı üretim örgütlenmesidir.



Resim 1. İngiliz Halı Şirketlerinin Reklamları (URL-1).

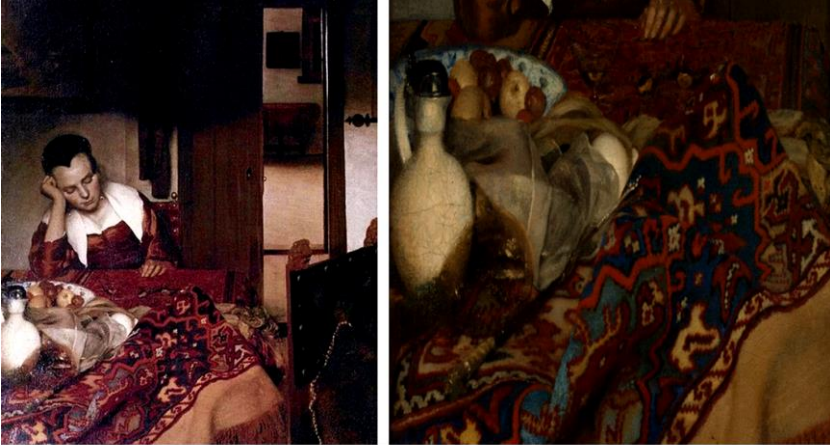
## 2. Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanım Örnekleri

Bu bölümde Rönesans'tan günümüze çeşitli ülkelerdeki Batı saraylarında ve önemli mekânlarında kullanılan Türk halılarının elde ediliş ve kullanım şekilleri Avrupa sarayları ve Amerika ile Kanada'da iç mekânda Türk halısının kullanımı olarak iki başlık altında incelenmiştir. Costabili, Kensington, Somerset ve Gyulafehérvár Sarayları, Braşov Kara Kilise, Louvre Sarayı "Büyük Galeri", Château de Fontainebleau, Postdam Yeni Saray ve Houis Doorn Sarayları ile Barış Sarayı ve Beyaz Saray Batıda Türk halısının kullanıldığı önemli mekânlar olarak bilinmektedir.

## 2.1. Avrupa Saraylarında Türk Halısı

15. yüzyılın başlarında Avrupa’da Orta Çağdan kalma ve Rönesans mimarisiyle inşa edilen saraylar ve büyük evler bulunmaktaydı. Bu yapıların iç mekânları mobilya sanatının dönem özelliklerini taşıyan az sayıda eşyalarla donatılmıştı. Zemin taş veya ahşap malzemedendi. Duvarlarda ahşap lambri ve duvar halıları kullanılmaktaydı. Gerek yapıda gerekse de mobilyada üst yüzey işlemlerinde kusurlar bulmak mümkündü. Halı özellikle masa örtüsü olarak kullanılırken yüzey kusurlarını kapatmakta, yer döşemesinde ve duvarda çıplaklığı giderirken elde edilmesi zor ve pahalı bir parça olması nedeniyle kullanıcıya toplumda bir statü kazandırmakta; mekânda hiyerarşiyi sağlamaktaydı. Lotto, Vermeer, Bellini, Francesca, Crivelli başta olmak üzere dönem ressamlarının tablolarında masa, sandalye, duvar ve zemine serilmiş halılar bu durumu açıkça göstermektedir (Resim-2).

Nurcan Perdahcı’nın eserlerinde (2010: 310; 2020: 253) belirtildiği üzere ressamların tablolarında bu halılar gerçekçi betimlenmiş; halılar resmini yapan ressamın adıyla “Memling halısı”, “Lotto halısı”, “Holbein halısı” şeklinde isimlendirilmiştir.



**Resim 2.** Vermeer’in “Uyuyan Hizmetçi Tablosu”nda Masa Üzerinde Lotto Halısı (Gowing, 1997: 158).

Hükümdarlar özellikle kamusal etkinliklerde halıları bir masanın üzerinde veya ayaklarının altında yerde kullandıklarında vakarını ve otoritesini yansıtmaktaydı. Dolayısıyla, Türk halısı ancak böyle bir onura layık kişilerin hak ettikleri değer bir ifadesi olarak kabul edilmekteydi. Bu özellikleri nedeniyle Batılı hükümdarlar çoğunlukla mekânlarında Türk halısını tercih etmişlerdir.

İtalya’daki Rönesans saraylarında Türk halısı olduğu gibi kullanılmakla birlikte fresk kompozisyonlarında bir eleman olarak kullanılmıştır. Örneğin; Costabili Sarayı, tavan fresklerinde yer alan çok sayıda Anadolu halısı betimlemeleriyle ünlüdür (Resim-3). Freskler incelendiğinde motiflerin aslına uygun resmedildiği ve halılardan birinin Batı Anadolu girintili seccade, diğer halıların Konya kıvrık yaprak bordürlü girintili seccade, Uşak kufi bordürlü seccade ve Uşak Holbein halısı olduğu görülmektedir (Suriyano 1996: 50-62). Halılar bu freskleri yaptırnan soylunun statüsünü ve ekonomik istikrarını güçlü bir biçimde vurgulaması amacıyla kompozisyona yerleştirilmiştir. Costabili Sarayı envanterlerinde bu türdeki halıların bulunması bu halıların gerçekte sarayda

kullanıldıklarının ispatıdır. Günümüzde de Uşak halıları sarayın Rönesans stili salonlarında zeminde sergilenmeye devam edilmektedir.

Bilhassa İtalya’da sarayların veya evlerin balkonlarından Türk halısı sarkıtmak zenginlik ve asaletin sembolü sayıldığından parası olmayanların halıları kiraladıkları bilinmektedir (Rosamond 2005: 125).



**Resim 3.** Costabili Sarayı Fresklerinde Anadolu Halıları (Suriano, 1996: 51).

İngiltere Kralı VIII. Henry de Türk halısını saraylarında kullanmayı tercih etmiştir. Kralın döneminde sarayların dekorasyonu yenilenmiş, iç mekânlar gösterişli eşyalarla döşenmişti. Ayrıca, sürekli yaşadığı ortamı değiştirdiğinden Krala ait eşyalar sıklıkla taşınmaktaydı. Taşınan eşyalar arasında çok sayıda halı yer almaktaydı. Krala ait halıların tam sayısı ölümünden sonra, VI. Edward döneminde yapılan sayımda ortaya çıkmıştır. 12 sarayda VIII. Henry dönemine ait envanter listesinde 801 halı bulunmaktadır. Bunlardan 444’ü Türk halısıdır. Geri kalan birçoğu da Türk halısının İngiltere’de üretilmiş kopyaları olarak tanımlanmıştır (Mills 2006: 448). Anlaşılacağı üzere 1500’lü yıllarda İngiltere’de Türk halısı kopya edilerek üretilmekteydi.

Öte yandan çeşitli ressamlarla Kral Henry’yi konu alan resimler yapılmıştır. Tüm bu resimlerde zemin döşemesinde Holbein ve madalyonlu Uşak halısı kompozisyonda yer almıştır (Starkey 1998: 33). 1570 yapımı bir resimde Kral ve ailesi taht odasında yerde bir madalyonlu Uşak halısının üzerinde görülmektedir. Bu resmin birkaç farklı versiyonu bulunmakla birlikte tüm resimlerde Türk halısı tahtın önünde yere serili şekilde betimlenmiştir. Bu halının 6x2,7 m ölçüsünde olduğu belirtilmektedir (Resim- 4, 5). Bundan daha büyük ölçüdeki halılar 16. yüzyıl yapımı Kensington Sarayının taht odalarında bulunmaktadır. Türk halısı ahşap zemin üzerinde kırmızı renk kumaş kaplı Rönesans stildeki baldekenli taht ve goblen duvar halılarıyla uyum içindedir (Resim- 6). Kardinal Wolsey’in anılarında bu halıların bir kısmının satın alındığı, bir kısmının hediye geldiği hatta halılardan birinin Venedik elçisi Giustiniani tarafından hediye edildiği belirtilmektedir (Mills 2006: 451). “1604 Somerset Evi Konferansı” isimli tabloda Somerset Sarayı’nda bir masa üzerinde Holbein Türk halısı görülmektedir (Resim- 7). Aynı zamanda Somerset Sarayı’nın taht odasında 4,57x 2,30 m boyutunda gerçek bir Türk halısı kullanıldığı kayıtlarda yazmaktadır (Mills 2006: 452). İskoç Kralı V. James’in de saray envanterinde ipekli Türk halısı kayıtlarda görülmektedir (Yetkin 1991: 163). Günümüzde ise İngiliz Kraliyet saraylarında genellikle Aubusson, Axminster ve Savonnerie halıları kullanılmaktadır. Axminster halısı 1755’te tekstilci Thomas Witty



tarafından Türk halısından esinlenerek geliştirilen ve İngiliz saraylarında kullanılmış bir halıdır (Jacobs 1970: 13). Günümüzde Buckingham Sarayı'nın halıları Türkiye'de Ak-saray Sultanhanı'nda restore edilmektedir (URL-2). Türk halılarından etkilenecek üretilen bu saray halılarının bakım ve onarımlarının yine Anadolu topraklarında yapılıyor olması ayrıca büyük önem taşımaktadır.



**Resim 4.** VIII. Henry'nin Yağlı Boya Tablosunda Türk Halısı (Mills, 2006: 652).



**Resim 5.** Lukas de Heere Tarafından Yapılan Tabloda Uşak Halısı (URL-3).



**Resim 6.** Kensington Sarayı Taht Odalarında Uşak Halısının Kullanımı (URL-4).



**Resim 7.** Somerset Sarayı'nda Masa Üzerinde Holbein Halısı (URL-5).

Türk halıları Macar saray ve kiliselerinin dekorasyonunda yüzyıllar süren bir öneme sahip olmuştur. Özellikle 17. yüzyılda Türk halılarının satışı Macaristan pazarında oldukça yaygındı. Bu konuda birçok yazılı örnek mevcuttur.

Örneğin; Kral V. Stephan'ın kardeşi Maria'nın bir mektubunda sahip olduğu Türk halısının güzelliğinden bahsettiği, 1503'te Macaristan topraklarına 500 adet Türk halısının geldiği bilinmektedir. Bu halılar arasında divan örtüsü olarak kullanılanlar, orta büyüklükte halılar yer almaktaydı. Gyulafehérvár Sarayı'nda dönemin eşsiz mobilyalarıyla birlikte kullanılan 105 adet Türk halısı bulunmaktaydı. 16. yüzyıl Macar arşivlerinde yer alan bir bilgiye göre 1541'de Draskovich Ailesi'nin sarayında 4 adet büyük halı, 5 adet masa örtüsü halı, 7 adet küçük boy halı bulunmaktaydı. 1521'de Macar komutan György Thury'nin sarayında ise 39 adet Türk halısı bulunmaktaydı (Batari 2006: 442-443).

Transilvanya'da da zengin ve soyluların evlerinde Türk halısının kullanımı oldukça yaygındı. Yaş, Suçava ve Hirländ'deki prenslik saraylarında ve Eflak Voyvodası Konstantin Brinkovyanu'nun sarayında Türk halıları bulunmaktaydı. Mihai Maxim (1999: 155) halıların bu saraylarda kullanımını Türk kültürünün Eflak ve Boğdan'a etkisi olarak tanımlamaktadır. Ayrıca, kiliselerde de Türk halısı vardı. Braşov'daki Kara Kilise'de 110 adet Türk halısı, Segesvar Friar Kilisesi'nde 40 adet Türk halısı kullanılmıştır. Stephan Ionescu eserinde (2004: 52-57) Kara Kilise'de bulunan Türk halılarının Transilvanya, Madalyonlu Uşak, Çintemani Uşak ve Lotto tipi halılar olduğunu belirtmektedir. Oymalı masif ahşap panolar içinde duvarda sergilenen, galeri duvarına asılan ve katafalk örtüsü olan bu halılar doğum, düğün, onur hediyesi olarak kiliseye hediye

edilmişlerdir. Zamanla bu halıların pastel renkleri, çiçek veya karmaşık geometrik motifleri kiliseler için prestijli bir dekorasyon haline gelmiştir (Resim- 8).



**Resim 8.** Kara Kilise’de Türk Halıları (Yazar Arşivi).

Fransız sarayları kapitülasyonlar sonucu Türk halısıyla tanışmıştır. Ayrıca kiliselerde rağbet gören Türk halıları zamanla Savonnerie ve Aubusson halılarının ortaya çıkmasında etkilidir. 16. yüzyılda Belçikalı Goblen desencisi Coecke van Aelst İstanbul’da Türk halılarını incelemiş; daha sonra Kral IV. Henry döneminde sarayda bir atölye kurulmuş ve Louvre Sarayı için mobilyalar ve halılar üretilmiştir. 17. yüzyılda Pierre Du Pont Louvre Sarayı’nda halı üretimi için izin alıp; İstanbul’da inceleyerek özelliklerini öğrendiği Türk düğümlü el halılarını üretmiştir. Savonnerie halısı dokuma tekniğini Türk halısından almış; 1644’ten itibaren Avrupa’da Türk halısı olarak pazarlanmıştır (Kalender 1997: 48). Ayrıca üzerlerinde yer alan kraliyet sembolleri bu halıların bir diplomatik hediye olarak kullanılmasını sağlamıştır. Aubusson halısı üretiminde 17. yüzyılda halı dokuma konusunda gelişen Fransa Avrupa’nın halı dokuma merkezi haline gelmiştir. Kurulan atölyelerde eşsiz halı ve perdeler dokunmuştur. Bu atölyelerde çalışan başta Charles Séchan olmak üzere dekoratörler özellikle 19. yüzyılda Dolmabahçe Sarayı’nın dekorasyonunda görev almış (Batur 1994: 85) ve Türk saraylarının Batı tarzında dekorasyonu konusunda etkili olmuşlardır.

Avrupa genelinde olduğu gibi Fransa’da da 18. yüzyıla gelindiğinde Rococo ve Neoklasizm etkisiyle iç mekânlarda Türk halısına rağbet azalmış; özellikle duvarlarda Aubusson halısı tercih edilmiştir. Yine bu dönemde Avrupa’da “Smyrna Halısı” iç mekânlarda az da olsa görülmektedir. Kalender (1997: 48) Aubusson halısının Smyrna halısının kopyası olduğunu belirtmektedir. Zamanla İstanbul, İzmir ve diğer Anadolu merkezlerinde üretilen halıların renk ve desenleri birleştirilerek yeni tip halılar üretilmeye başlanmıştır.

Batılılaşma döneminde Fransa’yla kurulan ilişkiler sonucunda Savonnerie ve Aubusson halılarında görülen motifler 19. yüzyılda Türk halı sanatını doğrudan etkilemiştir. Bu etki Feshane ve Hereke halılarında açıkça görülmektedir. Savonnerie halıları koleksiyonerler tarafından ilgi görmüş; dokundukları atölyelerde dekoratif dokuma panolar, koltuk döşemeleri üretilmiştir.

Bilhassa, XIV. Louis döneminde inşa edilen sarayların iç ve dış süslemesinin büyük bir uyum içerisinde olmasına özen gösterilmiş, iç mekânlarda çeşitli ipek kumaşları ve halılar kullanılmıştır. Louvre Sarayı’nın envanter defterinde 1666 yılında Türk tarzı dokunmuş 18 sandalye arkılığı, 3 sandalye oturma minderi, 10 adet büyük taban halısı ve daha birçok dokuma ürünü yer almaktadır. Sarayın “Büyük Galeri” adı verilen salonu için eklenerek 442 m uzunluğa erişen her biri 5x 9 m olan Türk tarzı Savonnerie

halısı üretilmiştir (Resim- 9) (Özkavruk ve Ömür, 2007: 21). Bu halıların desenleri çiçek ve manzara ağırlıklı ve Rönesans etkilidir.

Château De Fontainebleau, Marie Antoinette'nin döneminden günümüze özgün kalan tek mekân olan Türk Odasıyla ünlüdür. Osmanlı figürleri ve motifleriyle süslenmiş mobilyalar, biblolar, kumaşlarla oluşan dekorasyonun renk ve desenle tamamlayıcısı Türk tarzındaki Savonnerie halısıdır (Resim-9). Oda dönemin Turquerie akımını yansıtan önemli bir örnektir.



**Resim 9.** Louvre Sarayı “Büyük Galeri” için Louis Dupont’un Atölyesinde Dokunmuş Bir Savonnerie Halısı (Bremer-David, 2015:35) ve Chateau de Fontainebleau Türk Odasında Savonnerie Halısı (Cochet ve Lebeurre, 2015).

Türk halısının Avrupa iç mekânlarında yeniden yaygın şekilde kullanımı 19. yüzyılda Oryantalizm akımı etkisiyledir. Halı koleksiyonu yapan soylu zenginler ortaya çıkmıştır. Londra’da bir soyluya ait Viktoryan tarzı evde (1893) bulunan halı Oryantalist dekorasyonla uyum içindedir ve Jan Van Eyck’in “Paele Madonna” isimli tablosunda yer alan halıyla aynıdır (Resim-10).

Koleksiyonlarda bulunan halılar günümüzde büyük müzelerde sergilenmektedir. Bu koleksiyonlardan biri Arnold Ipolyi’nin Budapeşte Uygulamalı Sanatlar Müzesi’nde yer alan 18 halıdan oluşan koleksiyonudur. Macaristan’da 1914 yılında açılan bir sergide de koleksiyonerlerden toplanan 352 Türk halısı sergilenmiştir (Batari 2006: 444-445). Bu sergideki halı sayısı Türk halısının iç mekânda kullanımının yaygınlığını göstermektedir.



**Resim 10.** Viktoryan Tarzı Bir Evde ve Jan Van Eyck'in “Paele Madonna” Tablosunda Türk Halısı (URL-6).

Polonya saraylarında da diplomatik hediye, savaş ganimeti veya ticaretle elde edilen Türk halıları kullanılmıştır. 1585 yılında Polonya Kralı Stefan Batory'nin Ermeni tüccarlardan 26 adet Türk halısı aldığı bilinmektedir (Slota 2006: 453). Çoğunlukla İstanbul'dan getirilen bu halılarla 17. ve 19. yüzyıllar arası süreçte Polonya'da saraylar, zenginlerin evleri, kiliseler dekore edilmekteydi. 19. yüzyılda Türk halısı koleksiyonerleri Polonya'da da ortaya çıkmış, Transilvanya halıları ülkede yaygınlaşmıştır. Kullanılan Türk halıları Krakow Ulusal Müzesi başta olmak üzere çeşitli müzelerde, Barok ve Oryantalist dönem Polonyalı ressamların tablolarında görülebilmektedir. Wavel Şatosu taht ve çalışma odalarında bulunan Türk halısının Polonya'da ürettiği bilinmektedir (Hock vd. 2018) (Resim-11). Böylece, Polonya'da Türk halısının kopya edilerek ürettiği anlaşılmaktadır. Bu örnekte ahşap zeminde taht alanını vurgulayan halı tüm ihtişamıyla duvar halılarını, mekânın mobilya ve dekorasyonunu gölgede bırakmaktadır.



**Resim 11.** Wavel Şatosu Taht ve Çalışma Odası (Yazar Arşivi).

Öte yandan Hereke Fabrikası'nın en seçkin ürünleri yabancı hanedan mensuplarına verilen hediyeler yoluyla Avrupa saraylarında kullanılmıştır. Postdam Yeni Saray, Huis Doorn Sarayı ve Barış Sarayı kabul salonları Hereke halılarıyla öne çıkmaktadır. Yeni Saray ve Huis Doorn Saraylarının salon, yemek ve yatak odalarında yer alan eşsiz Hereke ipek halıları Rokoko ve Neoklasik dekorasyonla uyum sağlamaktadır (Resim-12,13). Mekânın dekorasyonunu tamamlayan halı, goblen duvar halıları ve Rokoko tarzı mobilyaları vurgulamaktadır.

Barış Sarayı'nın dekoratörü Herman Rosse Uzak Doğu sanatından etkilenerek kabul salonunun dekorasyonunu oluştururken Kikuchi Hobun tarafından yapılan Japon ve Çin vazolarını aksesuar olarak kullanmış, duvarları Goblen halılarla kaplamıştır. Asya'nın mistik sembolleri ve kadın figürünün etkili olduğu odanın tasarımında dekorasyonun oryantalist havasını tamamlayan unsur Hereke halısıdır. Marco Duranti'nin ifadesine göre (2017: 37) Osmanlı Devleti'nin Balkanlarda güç kaybetmeye başladığı dönemde Osmanlı Devleti tarafından hediye edilen Hereke halısı, maalesef Osmanlı'nın itibarını korumaya yetmemiştir. Hatta salonun açılışında bir gazeteci Hereke halısı hakkında şöyle bir yorum yapmıştır: "Bu halı bir adamın ayakları altına alınan kaderinin sembolik bir hediyesidir". Barış Sarayı'nın salonundaki perdeler de Hereke Fabrikasının

da dokunmuştur (Resim-14). Dünya siyaseti için önemli bir mekân olan salonda halen Türk halısı ve perdesiyle oluşturulan dekorasyon korunmaktadır.



**Resim 12.** Yeni Saray ve Hereke Halısı (URL-7).



**Resim 13.** Huis Doorn Sarayı ve Hereke Halısı (Yazar Arşivi).



**Resim 14.** Barış Sarayı Kabul Salonu (URL-8).

## 2.2. Amerika ve Kanada'da Türk Halısı

Avrupa'nın yanı sıra Amerika kıtasında da Türk halıları önemli mekânları süslemiştir. Örneğin; 1796 yılı yapımı George Washington'ı gösteren tabloda zeminde bir Uşak halısı görülmektedir (Resim-15). Washington'un üzerinde durduğu halı, arka plandaki masayla uyum sağlamak ve kompozisyonda otoriteyi göstermektedir. 1871'de Amerikan Başkanı'na ait Crown Palas'ın kabul salonuna döşenmek üzere bir Gördes halısının gönderildiği arşivlerde kayıtlıdır (BOA. İ. HR. No: 244/14507-2). 1860 yılı yapımı Hereke halısıyla döşenmiş Beyaz Saray Vermeil Odası ayrıca Türk halı sanatını tüm zarafetiyle yansıtmaktadır. "Altın Oda" olarak isimlendirilen bu teşhir salonu aynı zamanda resmi davetlerde kadın davetliler için tasarlanmıştır. Odada bulunan eşyalar İngiliz Rejans dönemi sanat özelliklerini göstermektedir. Sarı renkli panel duvarlar "vermeil" olarak isimlendirilen altın kaplama gümüş koleksiyonunu tamamlamaktadır. Yeşil ipek perdeli yaklaşık 55 m<sup>2</sup> büyüklüğündeki odanın ortasında 1860 yılında yapılmış bir Hereke halısı yer almaktadır. Halı üzerindeki yuvarlak maun masayla bütünleşmiştir. Ancak bu oda her başkanlık döneminde birçok kez dekore edilmiştir. 1960 öncesi dönemde ve 1981 yılından itibaren Sivas ve Hereke halılarının kullanıldığı görsel belgelerde görülmektedir. Beyaz Saray'ın kütüphanesinde de Hereke halısı kullanılmıştır (Resim-16).

Türk halıları diğer Doğu halılarıyla beraber Kanada Toronto'daki soylu ve zenginlerin evlerinde 19. yüzyılda moda olmuştu. Viktoryan tarzı mimarisi ve dekorasyonu evlerin estetik tamamlayıcısı Türk halıları salonlar, yatak odaları ve hollerde kullanılmıştır. O dönemde bir Türk halısına sahip olmanın her Torontolu asilzadenin hayali olduğu kitaplarda yazmaktadır (Brochu 2006: 309). Özellikle tüccar Babayan'ın halı kataloglarından Uşak ve Gördes halıları tercih edilmekteydi. Bu kataloglar beğenilen halıların sadece resimlerini değil; kullanım bilgilerini de içermekteydi. Zamanın gazete ve dergilerinde Türk halılarının reklamları yer almaktaydı.



**Resim 15.** George Washington ve Uşak Halısı (Barratt ve Miles, 2005:45).



**Resim 16.** Beyaz Saray Vermeil Odası ve Kütüphanesi (URL-9).

### 3. Bulgular

Yapılan araştırmada elde edilen veriler ışığında Türk halısının Batı dünyasında tanınmasını sağlayan unsurlar, Türk halısının Batı dünyası tarafından kullanıldığına ilişkin bilgilerin kaynaklarının tespiti, Batı saraylarında Türk halısının kullanımının etkileri başlıkları altında bulgular çıkarılarak Tablo-1,2 ve 3 'de sunulmuştur.

**Tablo 1:** Batı Saraylarında Türk Halısının Tanınmasını Sağlayan Unsurlar.

#### **Batı Saraylarında Türk Halısının Tanınmasını Sağlayan Unsurlar**

- Seyahatnamelerde Türk halı sanatı, seyahatlerin ve elçilerin anlatıları.
- Devlet adamlarının Batılı devlet adamları ve elçilerine verdikleri diplomatik hediyeler.
- Avrupalı devlet adamlarının birbirlerine verdikleri diplomatik hediyeler.
- Karşılıklı ticaret ve ihracat.
- Savaş ganimeti olarak elde etme.
- Osmanlı'nın Avrupa ve Amerika'daki elçilik binalarının iç mekânlarında Türk halısını özenle kullanması.
- Rönesans, Barok ve Oryentalist resim sanatında kompozisyonda Türk halısının kullanılması sonucu halının tanınırlığının artması.
- Avrupalı halı ustalarının İstanbul ve Anadolu'ya gelerek Türk halılarını incelemesi.
- Türk halısının Batıda kabulünde mimari, sanat ve moda akımlarının etkisi.
- Dünya fuarları ve sergiler.
- Türk halısı etkisiyle Batının kendi halılarını üretmeye başlaması.
- Firma katalogları ve reklamları.

**Tablo 2.** Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanımına İlişkin Veri Kaynakları.

#### **Türk Halısının Batı Dünyasında Kullanımına İlişkin Verilerin Elde Edildiği Unsurlar**

- Saray envanterleri.
- Gezinlerin yazıları, anlatıları, mektuplar.
- Duvar ve tavan resimleri.
- Rönesans, Barok, Oryentalist dönem yağlı boya tabloları.
- Halı katalogları, reklamlar.
- Koleksiyonlar.
- Kullanıldığı mekânlardan örnekler.



**Tablo 3.** Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanımı ve Etkileşim**Batı Saraylarında Türk Halısının Kullanım Şekli ve Etkileri**

- Halılar Rönesans'tan başlayarak her dönem içinde bulunduğu mimari ve sanat akımına uygun yapılmış mekânlarda uyum içinde dekorasyonun bir parçası olmuştur. Aynı zamanda içinde bulunduğu dönemin sanat ve mimari akımına uygun dekorasyonun gelişimine katkıda bulunmuştur.
- Türk halısı Batı dünyasında sadece bir eşya olarak kullanılmamıştır. Masa, duvar, divan, katafalklarda örtü olarak kullanılmış, balkonlara asılmıştır.
- İç mekânda duvar resminde ve yağlı boya tablolarla kompozisyonun bir parçası olmuş; resim sanatını zenginleştirmiştir. Bu resimlerdeki halılar gerçek halılardan çizildiği için birer belge niteliği taşımaktadırlar.
- Halı kullanıcılarına toplumda statü kazandırmış, mekânda ve toplumda hiyerarşi belirtmiştir.
- Halılar hükümdarların vakarını ve otoritesini yansıtmıştır.
- Avrupalılar tarafından gerek Batı Anadolu gerekse de Avrupa'da ve Amerika'da çok sayıda fabrika kurulmuştur.
- Zamanla Türk halısının kopyasını yapan Batılı tüccarlar Türk halısının teknik ve sanatsal özelliklerinden faydalanarak yeni halılar ortaya çıkarmış ve halı tarihine kazandırmıştır. Axminster, Savonnerie, Aubusson halıları bu şekilde saraylarda üretilerek kullanılmaya başlanmıştır.
- Batı saraylarında Türk halılarının kullanımı döşemelik kumaş, perde tasarımı ve üretiminin de gelişimine katkıda bulunurken diğer yandan Batı Sarayları için Anadolu'da üretilen halılar Anadolu halı sanatını da olumlu ve olumsuz şekillerde etkilemiştir.
- Türk halısı etkisiyle ortaya çıkan Batı halısının gelişimini sağlayan dekoratörler Osmanlı saraylarında Batı tarzı dekorasyonu başlatmış; bu durum kısa sürede her mekânda ve ülkenin her köşesinde Batı tarzı dekorasyonu yaygınlaştırmıştır.
- Batı halısı Osmanlı saray halısını da desen yönünden etkilemiştir.
- Batının saraylarında genellikle Holbein, madalyonlu Uşak, Gördes ve Hereke halıları tercih edilmiştir.
- Günümüzde Türkiye'nin halıcılık merkezleri Batı saraylarındaki halıların onarımı için merkez olmuştur. Görülmektedir ki; Batı halen Türk halı sanatından etkilenmektedir.

**Sonuç**

Halı Türklerin dünyaya armağanı, iç mekânın önemli ve dekorasyonun tamamlayıcı bir öğesidir. Orta Asya'da Türklerde halıların mekânda kullanımı örtü amaçlı kullanım iken Türk halı sanatı Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle devam etmiş ve gelişmiştir. Çok eski dönemlerden bu yana Türk halıları farklı bölgelere ve ülkelere satılmaktaydı. 13. ve 14. yüzyıllarda teknik ve sanat olarak zirveye ulaşan Türk halı sanatı, 13. yüzyıldan itibaren atölyelerde dokunmaya başlanmış ve büyük boyutlu halılar üretilmiştir. Altın çağını 16. ve 17 yüzyıllarda yaşayan Türk halı sanatı 18. ve 19. yüzyılda özellikle saraylar için dokunan halılar ve Batı Anadolu halıları olarak bir üretim koluna dönüşmüştür.

Batı dünyasının Türk halısını tanıması sonucu Batının saraylarında oldukça rağbet görmüş ve kullanılmıştır. Kullanılan halılar Batı sarayları başta olmak üzere birçok mekânda kullanım şekliyle uyum sağlamıştır. Türk halısının Batı saraylarında tercih

edilerek kullanılmasının nedenleri olduğu gibi çeşitli etkileri de bulunmaktadır ve bu etkileşim devam etmektedir.

Sonuç olarak Türk halı sanatı, Batı sarayları başta olmak üzere birçok iç mekânda yüzyıllarca tercih edilerek kullanılmış, asaletin, hiyerarşinin, zenginliğin bir simgesi olarak kabul görmüştür. Türk halı sanatının bu mekânlarda kullanımı dekorasyon stillerini etkilemiş; dekorasyonda Oryantalist, Turquerie tarzlarını öne çıkarmış, Batı kültüründe halı sanatının gelişmesini, yeni halı çeşitlerinin ortaya çıkmasını ve dünyaca tanınmasını sağlamıştır. Aynı zamanda bu kültürel etkileşim Türk halı sanatı üzerinde çeşitli etkiler oluşturmuştur. Bu gelişmeler yaşanırken Türk halısının Batı dünyasına açılması, Türk halısına olan talebin artması Türk halı sanatının bir zanaat olmaktan çıkarak önemli bir sanayi kolu haline dönüşmesini sağlamıştır. Batı Sarayları başta olmak üzere çeşitli mekânlarda kullanılan Türk halıları Türk halı sanatı için önemli görsel kaynakları oluşturmaktadır. Görülmektedir ki; Türk halıları kültürün ve kültürel değerlerin oluşturulması, korunmasında, yaşatılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bilgiler ışığında Batı halı sanatının temelini oluşturan Türk halısının Batıda kullanımının etkilerinin geniş bir araştırma konusu olduğu; Türk ve Batı kültürleri arasındaki kültürel etkileşimin önemli bir simgesi olarak farklı disiplinler tarafından incelenerek yazılı kaynaklar oluşturulması gerektiği ortaya çıkmıştır.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Ágoston, Gabor, Masters, Bruce. "Fondaco dei Turchi". *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. New York: Facts on File, 2009.
- Alışık, Eralp. "Prof. Nejat Diyarbekirli'nin Hayatı". *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü*. (ed. Yaşar Çoruhlu, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2006: 17-25.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2019.
- Aslanapa, Oktay. "17. Yüzyıl Türk Halı Sanatı". *Erdem Dergisi*. 10/28 (1999): 23-26.
- Barratt, Carrie, Miles, Ellen G. Gilbert Stuart. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005.
- Batari, Ferenc. "Ottoman Turkish Carpets in Hungary". *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü*. (ed. Yaşar Çoruhlu) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2006: 441-446.
- Batur, Afife. "Dolmabahçe Sarayı". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Tarih Vakfı. Cilt III., 1994: 85-89.
- Bein, Simon. "Behar Carpets Struggles as Losses Widen". *The Herald*, 19 Eylül 2013.
- Bremer- David, Charissa. *Woven Gold: Tapestries of Louis XIV*. Los Angeles: Getty Yayınları, 2015.
- Brochu, Neil. "High Style and Cleanliness: Oriental Rugs in Toronto Homes 1880 - 1940". *Textile Symposium of American Society Proceedings*. Nebraska, 2006: 304-312.
- BOA. İ. HR. No: 244/14507-2.
- BOA, MF.MKT 1149 68, 29 Safer 1328.
- Cochet, Vincent, Lebeurre, Alexia. *Refuge d'Orient: Le boudoir turc de Fontainebleau Broché – Illustré*. (ed. Monelle Hayot), 2015.
- Cox, Samuel Sullivan. *Bir Amerikan Diplomatının İstanbul Anıları 1885-1887*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları. 2013: 39-41.
- Deniz, Bekir. "Osmanlı Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygıları". *Türkler Ansiklopedisi*. (ed. Hasan Celal Güzel) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 12 (2002): 39-41.
- Deniz, Bekir. "Anadolu Türk Halı Sanatının Kaynakları". *Sanat Tarihi Dergisi XIV-1* (2005): 79-103.
- Demirarslan, Deniz. *Tarih Öncesi Dönem ve Antik Çağ Uygarlıklarında Mekân ve Mobilya Tasarımı*. Kocaeli: KOÜ Yayınları, 2011.
- Diyarbekirli, Nejat. *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.
- Dölen, Emre. *Tekstil Tarihi: Dünyada ve Türkiye'de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayiinin Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1992.
- Duranti, Marco. *The Conservative Human Rights Revolution*. Oxford: Oxford Yayınevi, 2017.

- Ergüney, Y.Duygu, Pilehvarian, N.Kara. "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti". *Megaron*. 10/2 (2015): 224-240.
- Gowing, Lawrence. *Vermeer*. Los Angeles: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 1997.
- Gökmen, Ertan. *Osmanlı Dönemi Gördes Halıcılığı*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Hock, Beata, Allas, Anu. *Globalizing East European Art Histories*. New York: Routledge, 2018.
- Ionescu, Stephan. "Transilvanian Tale". *Halı Dergisi* 137 (2004): 52-57.
- İbn Batuta. *İbn Batuta Seyahatnamesi'nden Seçmeler*. (haz. İsmet Parmaksızoğlu) İstanbul, 1977.
- Jacobs, Bertram. *Axminster Carpets 1755-1957*. Yyy., 1970.
- Kalender, Erol. "Türk Halı Sanatı Tarihinde Savonnerie ve Aubusson Halılarının Yeri". *Arış Dergisi* 3 (Aralık 1997): 48-53.
- Komroff, Manuel. *The Travels of Marco Polo*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Küçükerman, Önder. *Hereke Fabrikası*. İstanbul: Sümerbank, 1987.
- Maxim, Mihai. L"Empire Ottoman Au Nord du Danube. İstanbul: Isis, 1999.
- Mills, John. "Henry VIII and The Oriental Carpet". *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü*, Ed.: Yaşar Çoruhlu, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2006: 447-452.
- Müderrişoğlu, Ayşen, "Ottoman Gifts in the 18th Century, Through the East- West Perspective". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/4 (2014): 269-276.
- Özkavruk, Elvan, Ömür, Vildan. "Fransız Halıcığının Doğusunda Türk Halılarının Etkisi ve Savonnerie Halıları". *Sanat Dergisi* 11 (2007): 21-27.
- Öztürk, Bahadır. "Tezgâhtan Saraya: Osmanlı Saray Halıları". *Yedi Dergisi*. 16 (2016): 121-127.
- Perdahcı, Nurcan. "Rönesans Resim Sanatında Lorenzo Lotto ve Uşak Halıları". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 12/2 (2010): 306-322.
- Perdahcı, Nurcan. "XVI-XVIII. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı'nda Uşak". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 13/1 (2011): 275-291.
- Perdahcı, Nurcan. "Johannes Vermeer'in İçinde Batı Anadolu Halılarının Olduğu İki Resmî Üzerine Bir İnceleme". *Journal of Akdeniz Sanat* 14/26 (2020): 245-265.
- Rosamond, E. Mack. *Doğu Malı Batı Sanatı*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005.
- Slota, Beata Biedonska. "Collection of Turkish Carpets in The National Museum in Krakow". *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü*. Ed.: Yaşar Çoruhlu, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2006: 453-455.
- Starkey, David. *The Inventory of King Henry VIII. Volume I*. London: Harvey Miller, 1998.
- Suriano, Maria. "Costabili Sarayı Fresklerindeki Anadolu Halıları". *P Sanat Dergisi* (Güz 1996): 50-63.
- Tutsak, Sadiye. "Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Uşak'ta Halıcılığın Makineleşme Süreci". *Belleten Dergisi* LXXI /260 (2007): 65-98.
- Yeşildal, Ünsal Yılmaz. "Küpe Motifinin Kültür Değişimi Kuramları Bağlamındaki Yolculuğu". *Milli Folklor* 124 (2019): 189-201.
- Yetkin, Şerare. *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1991.
- Yılmaz, Bülent. "Pazırkıktan Günümüze Türk Halı Sanatı". *Oğuz Türkmen Araştırmaları Dergisi* (Aralık 2017): 98-106.
- URL-1: Britanya Endüstriyel Tarih Rehberi, 1 Şubat 2020, <<https://www.gracesguide.co.uk/File:Im1927CGJ-Cardinal.jpg#filelinks>>
- URL-2: "Carpets Of Buckingham Palace Are Restored in Turkey" (7 Ekim 2019), 10 Şubat 2020, <<http://www.maremontrealstate.com/tr/general/carpets-of-buckingham-palace-are-restored-in-turkey/>>
- URL-3: "Henry VIII", 12 Şubat 2020, <<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zghrd2p/revision/3>>.
- URL-4: "The Story of Kensington Palace", 23 Ocak, 2020, <<https://www.wanderlustchloe.com/kensington-palace-tour-london/>>.
- URL-5: "The Somerset House Conference, 1604", 12 Mart 2020, <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait.php?search=ap&npgno=665&eDate=&IDate=>>>
- URL-6: "From the Tub Room to the Smoking Room", 23 Ocak 2020, <<https://victoriamansion.org/2019/04/22/from-the-tub-room-to-the-smoking-room-and-back-again-by-charisse-gendron/>>
- URL-7: "Das Neue Palais in Potsdam", 29 Ocak 2020, <https://franksfotografieblog.de/das-neue-palais-und-der-klausberg-im-park-sanssouci/>
- URL-8: "Annual Report Carnegie Foundation- Peace Palace", 20 Ocak 2020, <<https://www.vredespaleis.nl/wp-content/uploads/2020/07/Jaarverslag-Carnegie-Stichting-2019-web-14.pdf>>
- URL-9: "Inside the White House", 3 Şubat 2020, <https://obamawhitehouse.archives.gov/about/inside-white-house/rooms>

# DİCLE (ON GÖZLÜ) KÖPRÜSÜ'NÜN SOMUT VE SOMUT OLMAYAN MİRAS OLARAK KORUNMASI\*

## Safeguarding of the Dicle (Ten Eyed) Bridge as Tangible and Intangible Heritage

Dr. Hale DEMİR\*\*

### ÖZ

Toplumsal hayatın akışında ortaya çıkan, süreç içerisinde şekillenen/dönüşen kolektif belleğin/eylemin yansımalarını içeren kültürel miras, geçmiş zamanlarda yaşayan insanların medeniyetini, inançlarını ve kültürlerini yansıtmaktadır. Somut kültürel mirasın mimari unsurları, somut olmayan kültürel mirasın geçici/kalıcı mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. Somut olmayan kültürel mirasın korunması somut kültürel mirasın korunması kadar önemlidir. Bu bağlamda somut ve somut olmayan kültürel miras öğelerinin bütüncül bir yaklaşımla birlikte değerlendirilmesi, sahip olunan “değerlere ve değerler birliğine” farkındalığı artırarak, yapılacak olan koruma çalışmalarında yol gösterici olacaktır. Bu çalışmada somut kültürel miras unsurlarından köprüler seçilmiş, somut ve somut olmayan kültürel mirasın birliğindeki değere; Türkiye’deki önemli eserlerden biri olan Dicle (On Gözlü) Köprüsü ve köprüde gerçekleştirilmeye devam eden ritüeller üzerinden odaklanılmıştır. Çalışmanın yöntemi; yerli ve yabancı sözlü ve yazılı kaynaklarda literatür taraması, yerinde gözlem yöntemiyle belgeleme ve fotoğraflama olarak belirlenmiştir. Böylece somut ve somut olmayan kültürel miras birliği için dünyanın farklı kıtalarında yer alan ülkelerden ve Türkiye’deki örneklerden yola çıkılarak kuramsal bir altyapı oluşturulmuştur. Çalışma kapsamında dünyada ritüellerin etkin biçimde yaşatıldığı Bosna Hersek’teki Mostar, İran’daki Khaju, Çek Cumhuriyeti’ndeki Charles, Birleşik Krallık’taki Londra, İtalya’daki Rialto ve Vecchio, Fransa, İtalya, Almanya ve Finlandiya’daki Aşk ve Türkiye’deki Irgandı ile Çetinkaya (Gelin) Köprüleri anlatılmıştır. Bu yapılarda geçmişten günümüze yaşatılan güçlü ritüeller çalışmaya konu edilmiştir. Mostar Köprüsü’nden yüzyıllardır yapılan kılgaç atlayışları, İsfahan’da baraj görevi gören köprüden yükselen şarkıların sesleri, Prag’da heykellere dokunularak dilenen dilekler, Londra’da koyunların geçişine katılan devlet erkânı ile kuzu kıyafetleri giydirilen minik çocuklar, Venedik, Floransa ve Bursa’da zanaatkarlara mesken olan arastalı mimari biçimlenişleri ve Paris’te, Roma’da, Köln’de, Helsinki’de asma kilitlerin asılarak anahtarların aşk köprülerinden nehirlerle atıldığı, Samsun’da, ‘Köprüden Geçti Gelin’ türküsüne konu olan, evlenenlerin nehre taş attıkları özgün ritüeller çalışmaya konu edilmiştir. Ülkemizde bulunan Dicle (On Gözlü) Köprüsü Diyarbakır kentinin ilk yerleşim yeri olan Suriçi bölgesinin hemen dışında, efsanelere konu olan Kırklar Dağı’nın eteklerinde, şehre girişin dört kapısından biri olan Mardin Kapı’nın üç km güneyinde yer almakta ve Dicle Nehri’nin iki kıyısını birleştirmektedir. Çalışma kapsamında, somut bir kültürel miras ögesi olan Dicle Köprüsü üzerinde yaşanan, somut olmayan kültürel mirasın parçaları; gelenek, inanç, kültür, ritüel ve anlatımların, toplumsal belleğin, alışkanlıkların kayıt altına alınarak gelecek kuşaklara aktarılmasında, köprünün rolüne yer verilmektedir. Ziyaretçiler kutsal ve özel günlerde köprüden kâğıtlar atarak dilek dilemekte, köprü üzerinde davul zurna eşliğinde yöresel halk oyunları (halay) oynamakta, özel günlerde fotoğrafçılık sanatında dört mevsim köprü ve yakın çevresi kullanılmakta, köprü etrafındaki oturma alanlarında ve üzerinde manzarayı seyretmekte, balık tutmakta ve yüzyıllardır devam eden ritüelleri yaşatmaktadır. Bu çalışmanın amacı Diyarbakır tarihî Dicle Köprüsü’nün, yapılan restorasyon çalışmaları sonrasında trafiğe kapatılarak kent halkı için köprü çevresinin bir rekreasyon alanına dönüştürülmesi, yerel halkın ve turistlerin ziyaretine açılmasından sonra daha etkin kullanılmasının kültürel mirasın üzerinde yaşanan somut olmayan kültürel mirasa katkılarının araştırılmasıdır. Bu birliğini yansıtan somut ve somut olmayan unsurların birbirine kattığı değerlerin tanımlanması ve gelecek kuşaklara aktarılması; korumaya ve sosyal projelere yönelik çalışmaların yönlendirilmesinde, turizm etkinliklerinin zenginleştirilmesinde etkili olacağı düşünülmektedir.

### Anahtar Kelimeler

Somut olmayan kültürel miras, koruma, Dicle Köprüsü, ritüeller, Diyarbakır.

### ABSTRACT

Cultural heritage, which emerges in the flow of social life and includes the reflections of the collective

\* Geliş tarihi: 18 Kasım 2020 - Kabul tarihi: 23 Ağustos 2021  
Demir, Hale. “Dicle (On Gözlü) Köprüsü’nün Somut ve Somut Olma-Yan Miras Olarak Korunması” *Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 226-249

\*\* Dicle Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Diyarbakır/Türkiye, haledemir@dicle.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3796-2567.

memory/action which is shaped/transformed within the process, reflects the civilization, beliefs and cultures of people living in the past. Architectural elements of tangible cultural heritage appear as temporary/permanent spaces of intangible cultural heritage. The safeguarding of intangible cultural heritage is as important as the protection of tangible cultural heritage. In this context, the evaluation of tangible and intangible cultural heritage elements together with a holistic approach will increase the awareness of the 'values and the unity of values' and will guide the conservation efforts to be made. In this study, bridges from tangible cultural heritage elements were selected; the value in the unity of tangible and intangible cultural heritage is focused through Dicle (Ten Eyed) Bridge, which is one of the important works in Turkey, and the rituals that continue to be performed on the bridge. As the method of the study, literature review in local and foreign oral and written sources, documentation and photography with on-site observation method was determined. Thus, a theoretical infrastructure was created for the coexistence of tangible and intangible cultural heritage, based on the samples in countries in different continents of the world and in Turkey. Within the scope of the study, Mostar Bridge in Bosnia and Herzegovina; Khaju Bridge in Iran; Charles Bridge in the Czech Republic; London Bridge in the United Kingdom; Rialto and Vecchio Bridges in Italy; Love Bridges in France, Italy, Germany and Finland; and Irgandı and Gelin Bridge in Turkey, where rituals are kept alive effectively in the world, were explained. The strong rituals which have been kept alive on these structures from the past to the present are the subject of the study. In this study, the centuries-old swallow dives from Mostar Bridge; the sounds of the songs rising from the bridge used as a dam in Isfahan; wishes made by touching the statues in Prague; high state officials participating in the parade of sheep and little children dressed in lamb costumes in London; architectural configurations of arasta, which is home to craftsmen in Venice, Florence; the authentic rituals on which padlocks are hung and keys are thrown from love bridges to rivers in Paris, Rome, Cologne and Helsinki; and on which the newlyweds throw stones into the river, which is the subject of a folk song named 'Köprüden Geçti Gelin' in Samsun were described. Dicle (Ten Eyed) Bridge, in Turkey, is located just outside Suriçi region, the first settlement area of Diyarbakır, on the foothills of the Kırklar Mountain which is the subject of legends, located three kilometers south of the Mardin Gate one of the four gates of the city and connects the two banks of Dicle River. Within the scope of the study, the aspects of intangible cultural heritage lived on Dicle Bridge as tangible cultural heritage elements; the role of the bridge in recording traditions, beliefs, cultures, rituals and expressions, social memory, habits and transmitting them to future generations have been provided. Visitors make wishes by throwing papers from the bridge on holy and special days, they play local folk dances (halay) with drums and shrill pipe (zurna) on the bridge, the bridge and its surroundings are used in photography on special days in four seasons, they watch the scenery from the bridge and the sitting areas around the bridge, they go fishing and keep the rituals alive for centuries. The aim of this study is to investigate the contribution of the intangible cultural heritage to the cultural heritage by the more effective using of Diyarbakır historical Dicle Bridge, was closed to traffic after the restoration works and turned into a recreation area for the people of the city and opened to the visit of local people and tourists. It is thought that defining the value added by tangible and intangible elements reflecting this unity and transferring it to future generations will be effective in directing the studies on conservation and social projects and enriching tourism activities.

#### **Keywords**

Intangible cultural heritage, safeguarding, Dicle Bridge, rituals, Diyarbakır.

### **1. Giriş**

Koruma; "tarih ya da sanat değeri taşıyan yapıların ya da kent parçalarının yaşamalarını sürdürebilmeleri için gerekli önlemleri alma" anlamını taşır (Hasol 2019:279). Koruma yoluyla, tarihsel varlıklarını belirli bir dönemde sürdürmüş, toplumların izlerinin belirtisi olan maddi ve manevi unsurlar yaşatılmaktadır (İstanbullu Dinçer vd. 2000:72). Somut kültürel miras kuşaktan kuşağa aktarılması gereken değerler ve eserlerdir. Somut olmayan değerler ise ancak somut değerlerle birlikte belgelenmek koşuluyla koruma sürecinin bir parçası olabilmektedir. Bu bakımdan tarihî ortamlardaki somut olmayan değerlerin belgelenmesi, somut özelliklerin belgelenmesi kadar önem taşımaktadır (Karakul 2007:151). Dolayısıyla bütüncül koruma yaklaşımları bakımından, yöreden yöreye farklılıklar gösteren somut olmayan kültürel mirası, yapılı çevrelerin ve gündelik yaşamımızın her bir noktasında bulunan ve yok olma tehlikesiyle karşı

karşıya olan kültürel değerlerimiz olarak görmek önemlidir (Karakul 2010:39). Koruma yaklaşımları incelendiğinde somut kültür varlıklarının “durağan” yapısı ile “değişmezlik”, “sabitlik”; somut olmayan kültürel mirasın ise “yaşam dinamiklerine göre biçimleniş” ile kendisini yaşatan insanlar ve bağlarla birlikte “değişim” ve “dönüşüm” kavramlarını karşıladığı görülmektedir. Somut kültürel mirasın kendisini oluşturan insanlardan ve etrafında oluşan uygulamalardan bağımsız, tek başına cansız bir nesneye dönüşeceğini; somut olmayan kültürel mirasın ise kendisine yaşam alanı bulduğu somut bağlardan ayrı korunduğunda dinamik yapısını kaybedeceğini söylemek mümkündür (Metin Basat 2013:62).

Birçoğu âdetâ birer mimarlık ve/veya mühendislik harikası olan köprülerin doğanın ulaşımı engelleyen kısımlarını aşmak dışında fonksiyonu olmadığı düşünülse de inşa edildikleri bölgede ve dönemde toplumsal gelişmişliğin göstergesi olup; sosyal, kültürel, ticari, haberleşme, askeri ve iktisadi konularda hizmet eden faydalı yapılar olarak (Halifeoğlu vd. 2011:26) kültür tarihinin tamamlayıcı bir faktörü haline gelmişlerdir (Halifeoğlu vd. 2013:81). Bu çalışmada kültürel miras örneklerimizden olan köprülerin korunmasında, üzerinde gerçekleşen somut olmayan kültürel miras öğelerinin ülkeden ülkeye değişen ve bulunulan coğrafyada geçmişten günümüze yaşıatılan güçlü ritüellerin önemi vurgulanmaktadır. Tarihî Dicle Köprüsü anıtsal mimari ürünü olarak somut kültürel miras unsurudur. Somut olmayan kültürel mirası, tarihe tanıklık etmiş köprüler üzerinde gerçekleşen ritüeller ile açıklayan bu çalışmada hedef; bu değerlerin ve köprünün bütüncül bir koruma yaklaşımıyla birlikte mimari yapı, sosyal yaşam ve somut olmayan kültürün korunmasıyla tam anlamıyla gerçekleşebileceğini ifade etmektir. Yapılan restorasyon çalışmaları sonrasında köprünün trafiğe kapatılarak çevresinin kent halkı için bir rekreasyon alanına dönüştürülmesi, yerel halkın ve turistlerin ziyaretine açılmasıyla daha etkin kullanılması sağlanarak, somut kültürel mirasın üzerinde yaşanan somut olmayan kültürel mirasla bütünleştiği görülmektedir. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın yöntemi; yerli, yabancı, sözlü ve yazılı kaynaklarda literatür taraması, yerinde gözlem ve fotoğraflar aracılığıyla belgeleme olarak belirlenmiştir. Böylece somut ve somut olmayan kültürel miras birlikteliği söylemi için dünyanın farklı kıtalarında yer alan ülkelerdeki örneklerden yola çıkılarak kuramsal bir altyapı oluşturulmuştur. Somut olmayan kültürel miras da inanışlar, gelenekler, hikâyeler, şiirler, dil, tekerlemeler, şarkılar, müzik, gösteriler ve danslar gibi gözle görülemeyip elle tutulamayan, ancak bir toplumu var eden değerlerdir (Can 2009:1). Çalışma kapsamında dünyada ritüellerin etkin biçimde yaşatıldığı Bosna Hersek’teki Mostar, İran’daki Khaju, Çek Cumhuriyeti’ndeki Charles, Birleşik Krallık’taki Londra, İtalya’daki Rialto ve Vecchio, Fransa, İtalya, Almanya ve Finlandiya’daki Aşk ve Türkiye’deki Irgandı ile Çetinkaya (Gelin) köprüleri anlatılmıştır. Diyarbakır ilinde bulunan tarihî Dicle Köprüsü ve bu köprüde geçmişten günümüze yaşıatılan güçlü ritüeller ise bu çalışmanın asıl inceleme konusudur.

## 2. Kültürel Miras Kavramı

İnsanlığın başlangıcından bugüne oluşturduğu kültür mirası; somut kültürel miras ve somut olmayan kültürel miras olarak ikiye ayrılmaktadır. Kültürel miras, gelecek nesiller için korunması, saklanması önemli görülen tarihî yerleri, anıtları, binaları ve insan eliyle yapılmış her türlü şeyi kapsamakta olup mimari, arkeoloji, teknolojik ve bilimsel eserlerdir (Can 2009:3). Somut olmayan kültürel miras ise ülkeden ülkeye değişkenlik gösterse de o ülkeye has özellikleri yansıtan edebiyat, sanat, mimari, gelenekler, inanışlar, heykeltıraşlık, dil, halk dansları, giyim tarzı, o ülkenin “kültür” unsurlarıdır (Can 2009:1).

UNESCO'nun 17 Ekim 2003 tarihinde Paris'te yapılan 32.Genel Konferansı'nda kabul edilen "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" ne göre somut olmayan kültürel miras, "toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar" anlamında kullanılmaktadır. "Kuşaktan kuşağa aktarılan bu somut olmayan kültürel miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğa ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu, onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunmaktadır. Somut olmayan kültürel miras; a) Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar; b) gösteri sanatları; c) toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şöenler; d) doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar; e) el sanatları geleneği alanlarında ortaya çıkmaktadır" (URL 1: UNESCO, 2003).

Kültürel mirasımız olan tarihî yapılar geçmiş zamanlarda yaşayan insanların dinlerini, medeniyetini, gelişim düzeylerini, kültürlerini ve dilini yansıtmaktadır. Onları inşa eden insanların yaşamlarının kanıtı olan bu yapılar ile ilgili bilgilerin kayıt altına alınması ve korunması bu nedenle önemlidir (Halifeoğlu vd. 2016:51). Somut olmayan kültürel miras, somut kültür mirası içinde yaşam alanı bulmakta; etkinlikler ise kültürün sürdürülebilirliğinden çok onun hatırlatılması ve bir sonraki neslin hafızasında yer etmesi amacıyla yapılmaktadır (Metin Basat 2013:66). Özetle toplumlar kimliklerini, kendi kültürel ve tarihî değerlerini koruyup, bu değerleri günümüz yaşam tarzları ile birleştirebildikleri ölçüde yansıtmaktadırlar (Arabacıoğlu vd. 2007:207). Mimari mirasın sosyal dokuyla bütünleşmesi, kültürün tam anlamıyla yaşatılmasını ve korunmasını sağlamaktadır. Somut kültür içinde yaşam kazanan somut olmayan kültürel mirası ayrı düşünerek geliştirilen kültür koruma yaklaşımları eksik olacaktır (Metin Basat 2013:70).

### 3. Tarihî Köprülerin Korunmasında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Örnekleme

Köprüler bir geçiş ögesi olsa da geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurmaktadır. Çalışmaya konu olarak köprü yapılarının seçilmesinin nedeni dünyanın farklı yerlerinde somut olmayan kültürel mirasın yaşatılma biçimi ve gerçekleştirilen ritüellerde o ülke kültürünün yansımalarını bulabilmektir. Dünyanın birçok yerinde tarihî köprülerin, üstünde gerçekleştirilen ritüeller vasıtasıyla somut olmayan kültürel mirasın korunması ve yaşatılmasının korumadaki sürdürülebilirliği örneklerle açıklanmaktadır.

#### 3.1. Mostar Köprüsü, Mostar, Bosna Hersek

Osmanlı padişahlarından Kanuni Sultan Süleyman döneminde, 1566 yılında Mimar Sinan'ın öğrencisi Mimar Hayreddin'e yaptırılmıştır (TDV İslam Ansiklopedisi 2005:298). Köprü'nün kemer açıklığı (iki ayak arasındaki mesafe) 28.59 metre, genişliği 4.5 metre olup nehirden yüksekliği 21 metre civarındadır (Özbey 2020:390). Mostarlıların korumaya yönelik tüm çabalarına rağmen (Çoliç 1996:63) savaşın simgesi Mostar Köprüsü önce tank mermileri (Council of Europe Parliamentary Assembly, Information Report Doc 6999, 19 Ocak 1994), sonrasında Hırvatların tamamen köprüyü hedef alan ve saatler süren saldırısının ardından, topçu ateşine direnemeyerek 9 Kasım 1993 tarihinde Neretva Nehri sularına gömülmüştür (Keser 2012:290). Böylece 427 yıl kesintisiz hizmet vermiş, Bosna-Hersek'te istikrar, hoşgörü ve barışın simgesi olan köprü, Yugoslavya iç savaşı sırasında yıkılmıştır. Mostar Köprüsü (Resim 1-a) UNESCO ve Dünya Bankası iş birliği ile Karayolları Genel Müdürlüğü'nün çalışmalarıyla 2004 yılında

yeniden yapılmış; UNESCO tarafından 2005 yılında Dünya Kültür Mirası Listesi'ne alınmıştır (Sert 2007:2735).



a



b

**Resim 1.** Mostar Köprüsü (a: URL 2) gençlerin Kırlangıç Atlayışı (b: URL 3)

Köprü yapımından bu yana kesintisiz süren, kuşaktan kuşağa aktarılan “genç delikanlıların köprü kemeri üzerinden suya atlama geleneği” (Sert 2007:2739), evlenmek isteyen gençlerin (URL 2) her sene temmuz ayında cesaretlerini sergilemek için yaptıkları bir etkinliktir (URL 4). Genç erkeklerin “Kırlangıç Atlayışı” (Resim 1-b) adı verilen özel bir teknikle gerçekleştirdikleri bu cesaret gösterisi, bazen kız babaları tarafından da istenebilmekte; babalar atlamaya cesaret edemeyenlere kızlarını vermemektedir (URL 5). Köprüden suya atlama etkinliğine Bosna Hersek, Karadağ, Kosova, Sırbistan, Makedonya, Slovenya, Hırvatistan ve diğer ülkelerden de sporcular katılmaktadır (URL 6).

**3.2. Khaju Köprüsü, İsfahan, İran**

Pers Safevi Kralı Şah II. Abbas tarafından 1650 yılında inşa ettirilmiştir (Parsipour 2010). Köprü, Khaju Mahallesi Zayandeh Nehri boyunca Zerdüşt Mahallesi ile birleştirmektedir (Resim 2). Mimari olarak bir köprü ve bir baraj olarak işlev görmesine rağmen, aynı zamanda bir bina ve halka açık toplantılar için bir yer olarak birincil bir işlev görmektedir (Burke 2008, Yılmaz Çakmak vd. 2016:70-71'den).



a



b

**Resim 2.** Khaju Köprüsü, (a:URL 7) (b:URL 8)

Köprü 14 metre genişliğinde, 105 metre uzunluğunda, 23 kemerli olup; köprü'nün geçiş yolu 7.5 metre genişliğinde, tuğla ve taşlardan yapılmış olup 21 büyük 26 küçük giriş ve çıkış kanalı bulunmaktadır (Sanizadeh 2008:40). Köprü'nün üst katında, ana orta koridor atlar ve arabalar tarafından, her iki taraftaki tonozlu yollar ise yayalar tarafından



kullanılmaktadır. Köprü'nün ortasındaki sekizgen pavyonlar hem aşağı hem de yukarı taraflarda olağanüstü manzaralar için bakış açıları sağlamaktadır. Yaya dinlenmek için popüler, gölgeli bir yer olan köprü'nün alt katına erişebilmektedir (Resim 3-a) (Yılmaz Çakmak vd. 2016:71). İklimin sıcak etkisiyle akşam saatlerinde yoğunlaşan, İsfahanlıların ailece geldiği, Khaju köprüsü çay içmek, konuşmak, şarkı söylemek, dinlenmek, yemek yemek, yürümek gibi farklı işlevleri olan bir sosyalleşme alanı olup (Resim 3-b) çocuk sesleri, manzara eşliğinde sohbetler ve şarkı söyleyen insanların sesleri kalabalığın sesini oluşturmaktadır (Yılmaz Çakmak vd. 2016:72).



a



b

**Resim 3.** Köprüde oturan insanlar (a: URL 9) Köprüde şarkı söyleyen grup (b: URL 10)

Khaju Köprüsü, birim modüllerin tekrarı ve sivri kemerlerden oluşmaktadır. Köprüde tasarlanan özel mekânlarda sesler dağılmamakta ve kendi içinde kalmaktadır. Birimleri birbirine bağlayan geçiş bölümlerinde akustik etki yükselmekte ve kemere çarpan ses giderek büyüyüp kaybolmaktadır. Bu durum manzaradan etkilenen kişilere cesaret vermekte ve insanlar şarkı söylemeye başlamaktadır (Yılmaz Çakmak vd. 2016:73). Khaju Köprüsü, turistlerin canlı geleneksel müziği deneyimleyebilecekleri bir başka turistik cazibe merkezidir (Farsani vd. 2017:2).

### 3.3. Charles Köprüsü, Prag, Çek Cumhuriyeti

Köprü 1400'lü yıllarda, bütünüyle taştan, yaklaşık 621 metre uzunluğunda, 10 metre genişliğinde ve 16 kemerli olarak inşa edilmiştir. Vlatava Nehri üzerindeki Charles Köprüsü (Resim 4-a) Prag'ın Aşağı Şehir (Lesser Town) ve Tarihi Şehir (Old Town) Bölgeleri'ni birbirine bağlamaktadır (URL 11). Köprü üzerindeki 14. yüzyılın sonunda inşa edilen Peter Parler'in tasarladığı kulenin ilk katında manzara galerisi yer almaktadır (URL 12).



a



b

**Resim 4.** Charles Köprüsü (a: URL 13), Köprü üzerindeki heykeller (b: URL 14)

Köprü'nün en etkileyici tarafı, birçoğu 1700'lü yıllarda dikilmiş; ancak şimdi yerini replikalara bırakan barok tarzında, 30 heykel ve heykelcikten (Resim 4-b) oluşan süslemeleridir (URL 15). Bu heykellerden en ünlüsü ise Jon Brokoff tarafından yapılan, IV. Wenceslas Dönemi'nde Vltava Nehri'ne atılarak idam edilen Aziz John Nepomuk'un heykelidir (URL 14). Rivayete göre Kral Wenceslas, kendisini aldattığından şüphelendiği eşinin, rahip Nepomuk'a gitmesinin sebebini ve günah çıkartma seanslarında neler söylediğini öğrenmek istemektedir. Bu bilgileri paylaşamayacağını ve Allah'ın huzurunda verdiği sözü bozmayacağını söyleyen rahip, kralın emriyle Vltava Nehrine atılmıştır. Nehre atıldığı noktada oluşan hare sonrasında rahip, "Aziz" mertebesine yükseltilecek bu noktaya heykeli dikilmiştir (Resim 5-a) (URL 15).



**Resim 5.** Aziz Nepomuk heykeli ve parlayan paneller  
(a) (URL 16) Köprü üzerindeki etkinlikler (b) (URL 14)

Bugün ziyaretçiler, iyi şans getirmesi ve Prag'a yeniden yollarının düşmesi için heykelin altındaki panellere dokunmaktadır. Panellerdeki parlaklık, panellere dokunan ellerden gelmektedir (URL 16). Köprü kültürel öğelere, hediyeelik eşya tezgâhları ve hareketli atmosferlere (Resim 5-b) ilgi duyanları kendine çekmektedir (URL 14).

### **3.4. Londra Köprüsü, Londra, Birleşik Krallık**

Thames Nehri üzerindeki köprü (Resim 6), şehir merkezi ile Southwark semti arasında bulunmaktadır. Romalılar tarafından köprü'nün bugünkü yerine yaklaşık 2000 yıl önce de bir köprü yapılmıştır. 1967'den 1972'ye kadar süren inşaat ile bugünkü halini alan köprü, 17 Mart 1973 tarihinde Kraliçe II. Elizabeth tarafından açılmıştır. Köprü uzunluğu 283 metre olup gösterişten oldukça uzaktır (McFetrich 2019:188-189, URL 17).



**Resim 6.**Londra Köprüsü (URL 18).

Geleneksel olarak gerçekleştirilen koyun geçişi etkinliği, renkli görüntülere sahne olmaktadır (Resim 7). Yüzlerce koyunun Londra Köprüsü'nden geçmesinin nedeni, geçmişte Londra'ya koyunlarını satmak için gelen çiftçilerin anısını canlı tutmaktır (URL 19).



**Resim 7.** Londra Köprüsü'nde koyunların geçişi ve tören için giydirilen çocuklar (URL 20)

Her yıl eylül ayında düzenlenen etkinliğe üniformalar giyen devlet yetkilileri de eşlik etmektedir. Bu ritüel için çocuklar da koyun kıyafetleri giymekte, müzik eşliğinde toplu olarak karşıdan karşıya geçilmektedir (Stran, Budak, 02.09.2020, çevrimiçi görüşme).

### 3.5. Rialto Köprüsü, Venedik, İtalya

Geleneksel mimaride çarşılı köprü, dünyanın ender kentlerinde bulunmaktadır. Ülkemizde Bursa'da Irgandı (1442); İtalya, Floransa'da, Vecchio (1333) ve Venedik'te, Rialto (1588-1591); Bulgaristan, Lofça'da Osma (1872) köprüleri dünyadaki çarşılı köprü örnekleridir (Bashirihî Hmidabad vd. 2014:3). Rialto Köprüsü için (Resim 8) 1587'de açılan yarışmaya Vincenzo Scamozzi ve Antonioda Ponte, tek kemerli bir köprü tasarımı önerisi ile katılarak 9 Haziran 1588'de seçilmiştir. Eser, mimarlar Antonio ve Tommaso Contin da Besso'nun yardımıyla 1591'de tamamlandı (Tassini 1988, Bernabeia vd. 2019:86'dan).



**Resim 8.** Rialto Köprüsü (URL 21)

Rialto köprüsü, mağaza olarak kullanılan üst yapının dört bloğunun varlığı ile karakterize edilen bir taş kemer olup açıklığı 29.55 metre, genişliği 23.83 metre, (Russo 2016:402-403) yüksekliği 7.32 metredir (URL 22). Üstünde galeri ve mağazalar bulunan şehrin en büyük turistik yerlerinden biri olan köprü (TDV İslam Ansiklopedisi 1999:123) tek bir büyük taş kemer, iki rampa ve bir orta bölümden oluşmaktadır. Köp-

rünün kenarları boyunca mağazalar bulunmaktadır. Yapı, ortada büyük bir kemer ve her rampada altı kemerli bir revak ile kurgulanmıştır. Zirvesindeki merkezi kemere, her iki taraftan yükselen geniş merdivenlerle erişilebilmektedir (Boscato vd. 2007:558). San Polo ve San Marco bölgelerini birbirine bağlayan Rialto Köprüsü'nün yapım amacı ticari olsa da, günümüzde daha çok turistik bir merkeze dönüşmüştür. Köprü üzerinde ve etrafında mücevher, ipek ve cam ürünlerle hediyelik eşya satan birçok mağaza bulunmaktadır (URL 11). Rialto bir uluslararası ticaret, kozmopolit bir alışveriş mekânı ama aynı zamanda bir kültürel alışveriş merkezidir. Çarşı çevresinde ders veren ressamlar, müzisyenler ve zanaatkarlar bulunmaktadır (URL 23).

### 3.6. Vecchio Köprüsü, Floransa, İtalya

Köprü Floransa'nın şehir merkezini Oltrarno Bölgesine bağlayan, Arno Nehri'nin en dar kısmına inşa edilmiştir. Üç kemer üzerine kurulan köprü, 32 metre genişliğinde ve 95 metre uzunluğundadır (Resim 9-a) (URL 24). İlk kez Roma Döneminde inşa edilen köprü, bir selin ardından zarar görek 14. yüzyılda yeniden yapılmıştır; 1565'te ev ve atölyelerin bulunduğu ikinci bir kat daha taş kemerlere eklenmiştir (URL 11).



a



b

**Resim 9.** Vecchio Köprüsü (a:URL 11) Benvenuto Cellini büstü (b:URL 25).

İlk yapıldığı zamanlar köprü üzerinde kasaplar ve deri tabakhaneleri bulunmaktaydı. I. Ferdinand tarafından 16. yy. sonlarında yaydıkları kötü koku sebebiyle bu mağazaların şehrin başka bir yerine taşınması istenmiş ve boşaltılan mağazalar mücevherciler tarafından doldurulmuştur. Köprü üzerinde sokak satıcıları, sokak müzisyenleri ve ressamları da yer almaktadır. Heykeltıraş Raffaello Romanelli tarafından yapılan şehrin en ünlü kuyumcusu Benvenuto Cellini'nin bir büstü (Resim 9-b), köprünün ortasındaki açıklıkta bulunmaktadır (URL 25).

### 3.7. Aşk Ritüelinin İşlendiği Köprüler

Dünyanın farklı şehirlerinde gerçekleşse de ritüel aynıdır. Âşıklar, aşkın ölümsüzlüğünün bir simgesi olarak, bir asma kilit üzerine (Resim 10) isimlerini ve tarihi yazarak; kilidi köprüye takıp anahtarını da nehre atmaktadır. Federico Moccia'nın yazdığı "Ho Voglia di Te/Seni İstiyorum" kitabından (2006) sonra aşk kilitleri Avrupa'da yayılmaya başlamıştır (URL 26). Kitabın karakterleri olan genç çift Milvio Köprüsü'ndeki bir sokak lambasına sonsuz aşklarının sembolü olarak bir asma kilit asar ve bunu yapan çiftlerin "asla ayrılmayacakları" bir "efsaneye" atıfta bulunarak anahtarını Tiber Nehri'ne atar (URL 27). Kitabın çok popüler olmasından sonra bu çifte öyküden âşıklar anahtarlarını, Paris'te Pont des Arts (Love Lock) köprüsünden Seine nehrine, Roma'da Ponte Milvio köprüsünden Tiber nehrine, Köln'de Hohenzollern köprüsünden Ren nehrine, Helsinki'de aşk köprüsünden atmaktadır (Resim 11) (URL 26).



Resim 10. Aşk Kilitleri (URL 28).



a



b



c



d

**Resim 11.** Pont Des Arts, Paris (a: URL 29, Ponte Milvio, Roma (b: URL 30) Hohenzollern, Köln (c: URL 31) Aşk köprüsü, Helsinki (d: URL 32)

### 3.8. İrgandı Köprüsü, Bursa, Türkiye

Ali El-Irgandı adında bir kişinin oğlu olan Hoca Muslihuddin, köprüyü 1442'da yaptırmıştır (TDV İslam Ansiklopedisi 1999:122). İrgandı Köprüsü'nün (Resim 12) kemer açıklığı, kemer yüksekliği, köprü net açıklığı ve köprü genişliği sırasıyla: 15.05 metre, 7.37 metre, 64 metre ve 10.30 metredir (Gönül vd. 2019:1). Köprü üzerinde, her iki tarafta 16 adet olan 32 dükkândan; kuzeydoğu ucunda bulunanlardan biri mescit olup; köprüyü taşıyan tek kemerin iki yanında ahır ve depolar bulunmaktadır (URL 33). Osmangazi ilçesini Yıldırım ilçesine bağlayan köprü, dükkânlarında geleneksel el sanatları sergilenen bir kültür geçidi olarak ziyaretçilerini beklemektedir (URL 34).



**Resim 12.** Irgandı Köprüsü (1:URL 34, 2: URL 35).

Tek gözlü sivri kemeriyle köprü ve üstündeki kapalı çarşı, tepesi yer yer ışık ve hava menfezleriyle donatılmış ve yüksek bir beşik çatı ile örtülmüş arasta geçidinin yanlarında, dükkânlar daha alçak bir kademede bulunmakta ve bu dükkânların dış duvarı, üçgen şeklinde küçük kemerciklerden oluşan bir silme ile köprü'nün kemerli alt yapısı üzerine oturmaktadır (Önge 1992: 427).

### 3.9. Çetinkaya (Gelin) Köprüsü, Samsun, Türkiye

Bafra'da Kızılırmak Nehri üzerindeki Çetinkaya Köprüsü (Resim 13), Neşet Ertaş'ın 'Köprüden Geçti Gelin' türküsüne konu olan yöredeki isimle 'Gelin Köprüsü'dür. Bir rivayete göre gelin almaya giden gelin alayı eski tahta köprüden geçerken, uçan bir kartaldan ürken bir at diğer atların da ürkmesine neden olmuş ve köprü yıkılarak gelin alayı ırmakta boğulmuştur. Yıkılan köprü'nün yerine dönemin Ulaştırma Bakanı Ali Çetinkaya tarafından 1936 yılında yapılan 7 kemerli köprü'nün inşaatı, 15 Ekim 1937 tarihinde tamamlanarak, 4 Kasım 1937 tarihinde Çetinkaya Köprüsü ismiyle açılmıştır. O gün bu gündür bu gelinin anısına her gelin mutlaka evlenirken köprüden geçmekte, dilekler tutulmakta, ırmağa taş atılmaktadır (URL 36).



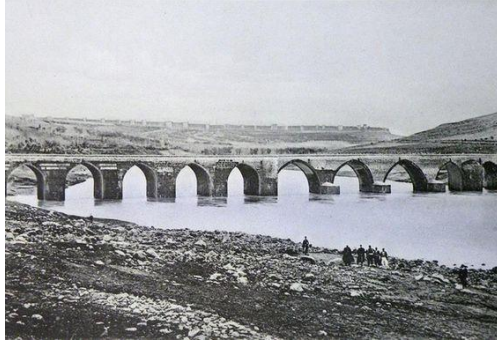
**Resim 13.** Gelin Köprüsü'nden taş atılması (URL 37).

Dünyanın farklı yerlerinde gerçekleştirilen köprü üzerindeki etkinlik, ritüel ve sosyal yaşam birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Tarihi bir yapı olarak köprü, kendisiyle bütünleşen ritüellerle birlikte varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Dünyadaki ve ülkemizdeki somut olmayan kültürel mirasın yaşatıldığı önemli örnekler ile birlikte Diyarbakır On Gözlü Köprü ve onun kültürel sürekliliği anlatılmaya çalışılmıştır. Gelecekteki kent alanının hemen dışında, Kırklar Dağı eteklerinde bulunan, bulunduğu bölgedeki halkın belleğinde ayrıcalıklı yeri olan ve birçok halk hikâyesine konu olmuş On Gözlü Köprü, Diyarbakır'ın sosyal yaşamında önemli bir yere sahiptir. Çalışma kapsa-

mında kentin önemli simgelerinden ve kültürel mirasın görkemli yapılarından olan On Gözlü Köprü'nün, diğer adıyla Dicle Köprüsü'nün, somut ve somut olmayan kültürel miras üzerine geliştirilen bütüncül koruma yaklaşımları tartışılmıştır.

#### 4. Çalışma Alanı: Dicle Köprüsü Tarihî ve Mimari Özellikleri

Diyarbakır önemli ticaret yollarının kavşak noktasında bulunan, antik çağlardan günümüze birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış, her dönemde bölgenin yönetim, sanat, bilim ve ticaret merkezi olmuştur (Dalkılıç vd. 2009:370). Çalışmaya konu olan Dicle Köprüsü (Resim 14) ise Mardin Kapı'nın üç km dışında kent merkezinin güneyindedir (Beysanoğlu 1996:221). Kent merkezini Bağıvar Beldesi ile bazı köylere bağlayan, Diyarbakır'dan Mardin'e giden (eski Mardin yolu) tali yolun bağlantı noktasındadır (Halifeoğlu vd. 2009:650).



**Resim 14.** Dicle Köprüsü (URL 38)

Kaynaklarda; Dicle Nehri üzerinde yer aldığından “Dicle Köprüsü”, eski Silvan yolu üzerinde olduğundan “Silvan Köprüsü” ve halk arasında on açıklıklı olduğu için “On Gözlü Köprü” olarak adlandırılmaktadır (Beysanoğlu 1996:221). Dicle Havzası'nın en iyi bilinen köprüsü olan Dicle Köprüsü (Halifeoğlu vd. 2016:57) geçmiş medeniyetlerin estetik, sanat ve kültür anlayışının bir ürünü olup; geniş su açıklığını geçen yüksek sivri kemerli gözleri, yapım ustalığı, boyutu, estetiği, piramidal külahlı selyaranlarıyla (Resim 15) kentin önemli simgesel mimari yapıtlarındandır (Sert vd. 2009:634).



**Resim 15.** Köprün memba yüzeyindeki piramidal külahlı selyaranlar (Demir 2021)

Köprü'nün ilk yapım tarihi bilinmemekle birlikte Van Bercheg ve Albert Gabriel'in de paylaştığı ortak görüş köprü'nün yerinde antik dönemde de bir köprü bulunduğudur (Beysanoğlu 1996:223). İslam egemenliğine 639 yılında giren Diyarbakır'da, Emevi

Halifesi Hişam tarafından 742-743 yıllarında, yıkılmış köprünün onarılmaya başlandığını ancak vefatıyla bu inşaatın durduğunu bildiren, günümüze ulaşmayan, bir kitabeden söz edilmektedir. Ayrıca, 974 yılında, Rum İmparatorluğu'nun doğu ordularının Diyarbakır'ı kuşattığı, başarılı olamayınca geri çekildiği ve giderken de köprünün yıktırıldığı bilinmektedir (Çulpan 2002:27).



**Resim 16.** Köprünün üzerindeki yazıtlar (Demir 2021)

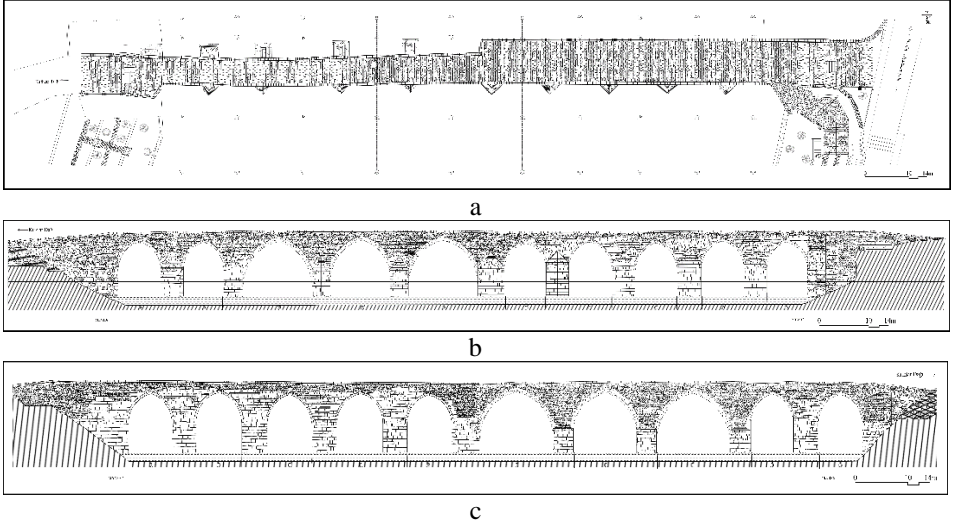
Köprünün İslamiyet öncesine dayanan temeller üzerinde, Mervanoğulları zamanında, 1065-1067 yıllarında, yapıldığı söylenmektedir (İlter 1978b:32). Köprü üzerinde bulunan kalker taşından kitabeyle (Resim 16) göre; köprü Mervanoğlu Ahmed'in oğullarından Emir Müeyyid Devle Kasım Nasar'ın emriyle Kadı Ebu'l Hasan Abdulvahid bin Muhammed'in vasıtasıyla Ubeyd Bin Sacer'e yaptırılmış bilinen en erken tarihli İslam köprüsüdür (İlter 1978a:33). Köprünün ortasına yakın bir noktada, yolun daraldığı köşede, bir namazgâh (Resim 17) bulunmaktadır (Halifeoğlu vd. 2009:651).



**Resim 17.** Namazgâh (Demir 2020)

Yığma yapım sistemi ile inşa edilen köprünün (Sert vd. 2009:634) orijinal malzemeleri bazalt taş, tuğla ve kalker taşıdır (Halifeoğlu vd. 2009:656). Köprünün ilk beş gözü ile son iki gözü eşit açıklık ve kemer düzeninde, ortadaki üç kemer ise diğer gözlerden açıklık ölçüsü ve kemer biçimi bakımından farklıdır (Resim 18). Mevcut izlerden köprünün geçirdiği onarım ve tamamlama aşamalarında iç kısma çekilerek düzenlenmiş olduğu da anlaşılmaktadır (Dalkılıç vd. 2009:372-373).





**Resim 18.** Dicle Köprüsü'nün planı (a), memba yüzü (b), mansap yüzü (c) (Karayolları Arşivi 2007)

Köprü, çok gözlü ve üstü düz olarak sınıflandırılmaktadır. Köprü'nün uzunluğu 172 metre olup; genişliği ilk beş gözde 5.45-6.24 metre arası, beşinci gözden itibaren 9.69-10.20 metre arasındadır. Parapet yüksekliği, köprü'nün kenarlarında 85 cm, ortalarına doğru 155 cm'e kadar ulaşmaktadır. Harpuşta yüksekliği ise 31 cm, genişliği 71 cm, alın kısmı 7 cm'dir (Halifeoğlu vd. 2009:651).

Eski yollar ve bunların devamında bulunan köprüler ya çok az kullanılmakta ya da kullanılmadığından köprülerin sürekli bir bakımı ve onarımı yapılamamakta, (Dalkılıç vd. 2009:380-381) köprüler çoğu kez kendi kaderlerine terk edilmektedir. Bu noktada Dicle Köprüsü kaderine terk edilmemiş 2008 yılında yapılan restorasyon çalışmaları (Sert vd. 2009:640) sonucunda kent halkının sosyal yaşamının bir parçasına haline gelmiştir (Resim 19).

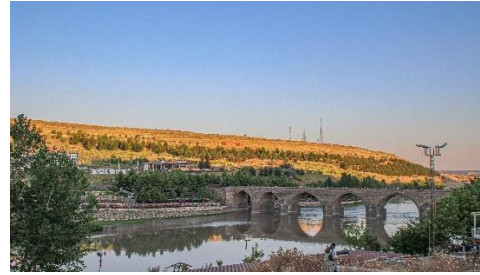


**Resim 19.** Köprü'nün restorasyon sonrası gece görünümü (Demir 2021).

Yüzyıllar boyunca kentin birçok merkeze bağlantısını sağlamış tarihî Dicle Köprüsü'nün, tamamlanan restorasyon, güçlendirme ve çevre düzenleme çalışmalarıyla, simgesel değerini daha uzun yıllar sürdürebileceğine inanılmaktadır (Sert vd. 2009:648). Köprü'nün uzun yıllar korunması ve varlığını sürdürmesi için gerekli ilgiyi görmesi önemlidir. Aksi takdirde küresel olgular tarafından hızla tüketilip yok edilen ve yeni nesil tarafından sahip çıkılmayan bir miras, yok olmaya mahkûmdur (Ekici 2004:10).

### 5. Dicle Köprüsü ve Geleneksel Etkinlikleri

Dicle Köprüsü'nün ayakta kalması ve gelecek nesillere aktarımı konusu önemli bir çalışma alanı olarak görülmektedir. Köprü'nün bulunduğu tarihî çevre yeniden değerlendirilerek (Resim 20) halkın kullanımına açılmış, yapının somut olmayan kültürel mirasın yaşatıldığı, kent halkı ve turistlerin uğrak noktası haline geldiği görülmüştür. Köprü'nün trafiğe kapatılması ile birlikte köprü üzeri ve etrafı tamamıyla somut olmayan kültürel miras uygulama alanına dönüşmüştür.



**Resim 20.** Dicle Köprüsü ve çevresi (URL 39: Google Eart 2020, Demir 2021)

Yaşayan mirasları korumayı hedefleyen Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması (SOKÜM) Sözleşmesinde belirtildiği gibi somut olmayan kültürel miras öğelerini koruma terimi dondurarak, sabitleyerek korumak yerine “yaşatarak” korumayı amaçlamaktadır (Gürçayır Teke 2018:20). Ritüellerin yaşatılması, toplumsal hafızanın yansımaları üzerine temellendirilmektedir. Ritüel, toplumsal olarak “standartlaştırılmış ve tekrarlayan sembolik davranış” olarak tanımlanmaktadır. Ritüeller, duyguları yönlendirmeye; yeni deneyimlere ve bilgilere rehberlik etmeye ve grup oluşumunu teşvik etmeye hizmet eder (Kertzer 1988:9). Ritüeller aracılığıyla, geçmiş bugünle ve bugünü gelecekle ilişkilendirerek dünyamıza anlam kazandırabiliriz (Schuyt ve Schuijt 1998:400). Bir arada yaşamının sonucunda ortaya çıkan ritüel ve şölenler toplumsal birlikteliği geliştirerek anlamlandırmaktadır. Bu uygulamalar; duyarlı olma, yardımlaşma, birlikte hareket etme ve bir şeyi anma gibi etkenler üzerine şekillenmektedir. Bu etkinliklerin uygulanmaya devam etmesi içerdiği duyarlılık temalarının, toplumsal beraberliğe pekiştirici etkisi nedeniyle gereklidir. Bu unsurlar bir toplumun kendi yaşanmışlıkları, tarihini algılayışı ve dünya görüşü ile yakından ilişkilidir. Toplumsal uygulama, ritüel ve şölenler bir insanın yaşam evrelerini, tarımsal aktivitelerin takvimini ve mevsimsel geçiş süreçlerini imgelemektedir (URL 40).

Sosyal uygulamalar, ritüeller ve şenlikli etkinlikler, toplulukların ve grupların yaşamlarını yapılandıran, üyelerinin çoğuyla ilgili olan ve üyelerinin çoğu tarafından paylaşılan alışılmış etkinliklerdir. Önemlidirler, çünkü onları bir grup veya toplum olarak uygulayanların kimliklerini yeniden teyit ederler ve ister kamusal ister özel olarak icra edilsinler, önemli olaylarla yakından bağlantılıdır. Sosyal, ritüel ve şenlikli uygulamalar mevsimlerin geçişini, tarımsal takvimdeki olayları veya bir kişinin hayatının aşamalarını işaretlemeye yardımcı olabilir. Bir topluluğun dünya görüşü ve kendi tarihi-

ni ve hafızasını algılamasıyla yakından bağlantılıdır. Küçük toplantılardan büyük ölçekli sosyal kutlamalara ve anma törenlerine kadar çeşitlilik gösterirler. Bu alt alanların her biri çok geniştir, ancak aralarında çok fazla örtüşme bulunmaktadır (URL 40).

Bu bağlamda somut olmayan kültürel mirasın yaşatılmasında kültürel miras öğelerinin rolü oldukça önemlidir. Çalışmaya konu olan tarihi köprü (Resim 21) anıtsal mimari yönüyle birçok yerli/yabancı turistin dikkatini çekmektedir. Özellikle Diyarbakır'ın sıcak yaz gecelerinde, hava sıcaklığının nispeten düşük olduğu nehir kenarında, restoran ve çay bahçeleri yoğun ilgi görmektedir. Köprü'nün üzeri, gece geç saatlere kadar süren etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır.



**Resim 21.** Dicle Köprüsü (URL 41)

Köprü; davul zurna eşliğinde halk oyunlarının oynandığı, Hıdırellez'de kâğıtlara yazılan dileklerin suya bırakıldığı, dilek fenerlerinin uçurulduğu, uçurtma şenliklerinin düzenlendiği, dinî bayramlarda halkın ziyaret ettiği, kişilerin özel gün törenlerinde fotoğraf çekimlerinde fon olarak kullandığı ve etrafındaki restoranlarda sıra gecelerinin düzenlendiği bir alandır. Özellikle Hıdırellez'de gül ağacının altına çizilip ya da yazılarak belirtilen dileklerin ertesi sabah yerinden alınıp On Gözlü Köprü üzerinden nehre bırakılmasının, dileklerin kabulü üzerindeki önemi hayattaki kentliler tarafından dillendirilmektedir. Belki de bu düşüncenin devamı olarak günümüzde istekler dilek fenerleriyle köprü üzerinden uçurulmaktadır. Dicle Köprüsü üzerinde gerçekleşen somut olmayan kültürel mirasın aktarıldığı etkinlikler ise şöyledir:

#### **Köprüyle İlişkili Anlatılar/Efsaneler/İnanışlar**

Diyarbakır'ın güneybatısında Dicle Nehri kenarında, On Gözlü Köprü'nün doğusunda Kırklar Dağı, dağın arkasında da Kırklar Ziyareti<sup>2</sup> vardır (Helimoğlu Yavuz 2013:151). Kırklar ziyareti dua edilen önemli ve özel yerlerdendir. Rivayete göre kırk evliya, Kırklar Dağı'ndaki bir mağaraya girmiş ve bir daha hiç görünmemişlerdir. Yine rivayete göre aslında hâlâ insanların arasında yaşamakta, her perşembe akşamı toplanıp birer beyaz güvercin olup mağaranın tepesindeki küçük delikten içeri girerlermiş. Mağaranın içindeki kaynayan suların arkasında bulunan geniş bölümde ateş yakar, sabaha kadar ibadet ettikten sonra, cuma namazını kılıp dağılırlarmış. Bu ziyarete gelen hastalar, mağaralardaki sudan içmekte, duvardan da toprak koparıp yemektedir. Çocuğu olmayanlar da burada dilek dilemekte, adak adamaktadır. Ayrıca doğum zorluğu çeken kadınlara da yine bu mağaranın suyundan içirilmekte ve üstlerine dökülmektedir (Helimoğlu Yavuz 2013:45). Kırklar Dağı eteklerindeki köprü, hüzünlü bir hikâyeye de ev sahipliği yapmaktadır. Efsaneye göre çocuğu olmayan zengin bir Süryani aile de Kırklar Ziyareti'ne giderek çocuklarının olması için dilek dilemiş, adak adamıştır. Adını Suzi (Suzan) koydukları bir kızları doğunca her doğum gününde, annesi Suzan'ı süsleyip, giydirip Kırklar Dağı'na götürerek kurban kestirmektedir. Suzan böylesine bin nazlarla büyüüp güzel bir genç kız olmuş, Müslüman komşularının oğlu Adil ile birbirlerine âşık olmuşlardır. Yine bir doğum yıl dönümünde, annesi Suzi'yi hizmetçilerle beraber kurbanını kesmek için Kırklar Ziyareti'ne göndermiş, Adil de arkalarından habersizce

gitmiştir. Hizmetçilerin kurban kesme telaşından yararlanan Suzi'yle Adil dağın arkasına dolanmışlar ve orada birlikte olmuşlardır. Kırklar Ziyareti bu beraberliği bağışlamış ve ziyaret Suzi'yi çarpmıştır (Helimoğlu Yavuz 2013:151). Suzan/Suzi, öyle gerçek ve utançlı bir pişmanlıkla yerinden fırlayıp bayır aşağı koşmaya başlamış ki, köprü'nün orta gözünün üzerine çıkıp kendini Dicle'ye atmasıyla arkasından yetişen sevgilisinin çığlığının azgın sulara karışması bir olmuş. Kız On Gözlü Köprü'nün orada, Dicle'de boğularak ölmüş. Suzi'nin ölümünden sonra "Adil'in de aklını yitirmiş olduğu" söylenmektedir (Timur 2016:31-32). Bu hikâye köprü üzerine gelindiğinde anımsanır ve misafirlere geziyle birlikte anlatılır. Aynı şekilde müzik isteği olduğunda da Suzan Suzi Türküsü<sup>3</sup> söylenmeden gidilmez.

### **Kutsal Günlerde Dilek Dileme**

İnanışa göre Dicle Nehri Allah'a giden yolmuş. Bu nedenle Kurban Bayramı akşamları, insanlar Dicle'ye yazılı olarak dileklerini sunarlar. Bu dilekçelerle çocuğu olmayanlar çocuk, hastalar şifa, sevgililer de sevdiklerini isterler. Dicle Nehri bu dilekçeleri Allah'a ulaştırmış (Helimoğlu Yavuz 2013:143). Bayram günleri dışında Hıdırellez'de kâğıtlara yazılan dileklerin suya bırakılması da köprüde gerçekleşen etkinliklerdendir. Hıdırellez, bolluk ve bereket getirmesi amacıyla mevsimsel bir döngüye dayalı olarak genellikle 5-6 Mayıs tarihinde kutlanan bir bahar bayramıdır. Halk arasındaki yaygın bir inanışa göre, Hızır ve İlyas adında doğüstü güçlere sahip iki peygamber, insanlara yardım etmekle görevlidir. Bu görevi karada Hızır, denizde ise İlyas gerçekleştirir. Hızır ve İlyas yılda bir gün, 6 Mayıs tarihinde buluşarak hasret giderirler. Hıdırellez de bu buluşmadan dolayı kutlanmaktadır. Hıdırellez kelimesi ise Hızır ve İlyas kelimelerinin halk ağzında birleşmiş şekli olarak ortaya çıkmıştır (Aslan 2020:76). Dilek dilemenin diğer bir yolu olarak son zamanlarda dilek fenerlerinin uçurulması da ritüeller arasına girmiştir (Resim 22).

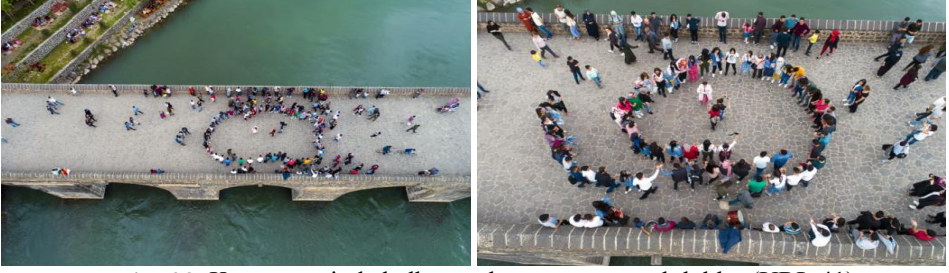


**Resim 22.** Dilek Feneri Uçurma (URL 42)

Toplumda bireylerin birleştirilmesi, millî kültürün canlı tutulması ve zengin tarihi çevrenin yaşatılması için kültür varlıkları korunmalı, onarılmalı ve değerlendirilmelidir (Karpuz 1990:405). Kültür kavramı "koruma" kavramını da içermektedir. Koruma bilincinin oluşturulmasına katkıda bulunacak faaliyetlerin başında; kültür varlıklarına sahip çıkmak bulunur ki bu da insanın kendisine ve geçmişine duyduğu saygının bir ifadesidir (Önal 2003:27).

### **Halk Oyunları**

Halk oyunları da halk mimarisi, müziği ve tiyatrosu gibi folklorun kültürel bir öğesidir. Bedensel olarak eşlik edilen, "müzikli veya müziksiz belli bir ritme dayalı ortaya konan forma "oyun" denir. Halk oyunları "bir ulusun duygu ve düşüncelerine dayalı, hareketin, ritmin, müziğin ve kostümün bütünleşmesi" dir (MEGEP 2007:3).



**Resim 23.** Köprü üzerinde halk oyunları oynayan topluluklar (URL 41)

Yöre halkı tarafından yoğun ziyaretçi akımına uğrayan köprü üzerinde davul zurna ile yapılan müziğe eşlik eden ve halk oyunları oynayarak eğlenceli zaman geçiren topluluklara (Resim 23) sıklıkla rastlanmaktadır. Toplulukların yaşayış şekilleri ile ilgili detaylar içeren kültürel unsurlardan olan halk oyunları sevinç, özlem ve hüznü dile getirmede binlerce yıldır kullanılan bir araç olarak dikkat çekmektedir (Ar 2015:19)

### Özel Günler

Özel günler, “törensel özelliği bulunan gelenek ve göreneklerden ya da dinî inançlardan kaynaklanan günler”dir (Meydan Uygur vd. 2007:35). Düğün, nikâh, nişan vb. özel günlerde köprüyü fon olarak kullanmak isteyen kişiler fotoğraf çekmek için bu alana gelmektedir (Resim 24).



**Resim 24.** Özel günlerinde köprüye gelen ziyaretçiler  
(a,b,c:URL 41 d:Demir Arşivi 2021)

Özel günlerde ziyaret etmenin yanı sıra köprüde kutlamalar da yapılmaktadır. Örneğin 24 Haziran 2021 gecesi Diyarbakirspor taraftarları futbol takımının 53. kuruluş

yıldönümü kutlamalarını Diyarbakır'ın tarihi mekânlarından On Gözlü Köprü'de gerçekleştirmiştir (Resim 25). Ayrıca köprü genç çiftlerin de evlenme teklifinde bulunmak için tercih ettikleri bir mekândır (Resim 26).



a



b

**Resim 25.** Diyarbakirspor Futbol Takımı'nın 53. Kuruluş Yıldönümü Kutlamaları (a: URL 43, b:Demir Arşivi 2021)



**Resim 26.** Köprüde Evlenme Teklifi (Demir Arşivi 2021)

### Rekreasyon Alanları

Günümüzde köprü kıyısına çok sayıda restoran ve çay bahçeleri açılmıştır. Birçok girişimci toprak alanlarda istinat duvarları ile yapılan teraslamalara yer minderleri, banklar ve tahtlar<sup>1</sup> ile oturma düzenleri (Resim 27) oluşturmuştur. Ziyaretçiler sıcak yaz gecelerinde suyun serinliğinden yararlanmak için bu alanı tercih etmektedirler.



**Resim 27.** Teraslamalarda oluşturulan yer minderleri, sedir ve taht oturma düzenleri (Demir 2021)

### Müzikli Toplantılar

Köprü etrafındaki restoranlarda toplumun eğlencelerinden biri olan müzikli toplantılar da (Resim 28) düzenlenmektedir. Yöresel müzik yapan ve türküler söyleyen müzisyenlerin yanında çiğköfte yoğurularak gece sonunda konuklara ikram edilmektedir. Misafirler müziğin ritmine göre bazen halaylar çekerek bazen de türkülerle eşlik ederek etkinliklere katılmaktadır.



**Resim 28.** Köprü etrafındaki restoranlarda yapılan müzikli toplantılar (URL 44)

### 6. Sonuç

Diyarbakır Dicle Köprüsü, halk söylemi ile On Gözlü Köprü, en az bin yıldır varlığını sürdüren önemli anıtsal yapılardan biridir. Yerel halkın geleneksel yaşam ve etkinliklerinde önemli bir yere sahip köprüde sürdürülen birçok etkinlik yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Bunun yanında köprü üzerinde gerçekleştirilen birçok kutlama, dua, şükür ve temenni beraberinde birçok güncel etkinlik ile de kent halkının yanında birçok ziyaretçiyi de ağırlamaktadır. Dicle Köprüsü korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması gereken önemli bir tarihî yapıdır. Bu çalışmada köprüler üzerinde gerçekleşen ritüeller ile somut olmayan kültürel miras öğeleri açıklanmaya çalışılmıştır. Dünya örnekleri üzerinden Diyarbakır'ın simgesel yapılarından biri olan tarihî On Gözlü Köprü'de gerçekleşen ritüellerin yapının korunması ve yaşatılması üzerindeki etkilerine odaklanılmaktadır. Tarihî yapının varlığının sürdürmesinde ritüellerin rolünü vurgulamaya yönelik bir çaba sarf edilmiştir. Dicle Köprüsü restorasyon sonrasında yoğun trafiğe ve ağır tonajlı taşıtların geçişine kapatılarak tamamen yayalaştırıldığı için, eski gelenek ve ritüellerin daha canlı bir şekilde yaşatıldığı bir etkinlik alanına dönüşmüştür. Yalnız kent halkının değil çevre il ve ilçelerden de gezi amaçlı gelenlerin ilk uğrak yeri bu yapı olmuştur. Halk ilgisinin yoğunluğu trafiği aksatacak düzeye gelmiş, köprü etrafında daha önce olmayan çay bahçeleri ve mesire alanları yapılmıştır. Dünyanın farklı yerlerindeki köprülerde görüldüğü gibi Dicle Köprüsü de turistleri çekebilecek biçimde tanıtımlarının yapıldığı, özel günlerde kurumların da üstlendiği organizasyonlarla özgün ritüellerin somut olmayan kültürel mirasın yaşatılmasının devamı için basın yayın yoluyla geniş kitlelere ulaştırılması gerekmektedir. Etkinlikler için özel alanların oluşturulması, kurumsallaşmasına ve turizme pozitif yönde bir etki sağlayarak kültür mirasında yaşanan ritüellere ilgiyi arttıracaktır. Somut ve somut olmayan kültürel mirası birbirinden ayrı düşünerek geliştirilen kültür koruma yaklaşımlarının bir yanıyla eksik olacağını söylemek mümkündür.

Bütüncül koruma yaklaşımı ile tarihî yapıların sosyo-kültürel çevresi ile değerlendirilerek kullanıma kazandırılması, disiplinler arası işbirliği ile sürdürülebilir. Bu bakımdan uyumlu projelerin uygulanması önemlidir. Ancak somut kültürel miras ürünü olan köprüler restorasyon çalışması sonrasında geniş bir etki alanı sunmaktadır. Sadece

kendisi ve yakın çevresi ile değerlendirilmesi eksik kalabilmektedir. Bu çalışmada somut olmayan kültürel miras unsurlarının yapıyla bir arada oluşu vurgulanmaktadır. Köprülerin yakın çevresi ulaşım aksları ve doğasında bulunduğu su yatakları ile etki alanlarının silüet ve manzara olanakları ile fotoğrafçılıktan, ritüel ve dinlenme etkinliklerine kadar sanatsal ve sosyal kullanıma uygun olduğu görülmektedir. Dicle (On Gözlü) Köprü'sü 172 metrelik uzunluğa sahip olsa da etki alanı bağladığı kıyıların kilometrelerce uzunluktaki şeridinde bir çekim bölgesi oluşturmaktadır. Bu durum güncel kullanım yoğunluğunun arttığını, geçmişten günümüze gelen geleneklerin yaşatıldığını ve farklı tanımlarla bölge turizm potansiyelinin güçlendirilerek yerel ticari sektöre sunduğu katkının arttırılabileceğini göstermektedir. Pitoresk değeri yüksek anıtsal mimari unsurların, bireylerin coşkusu ve toplumun sosyal iletişiminin güçlenmesi üzerindeki etkisi ile somut ve somut olmayan mimari unsurların birbirini yaşattığı, yapılan çalışma ile ortaya konmaktadır. Seyir alanları oluşturulurken, ulaşım akslarının düzenlenmesi, esnek, sürdürülebilir ve yerel halkın ihtiyaçlarına cevap verebilecek tasarımların ortaya konması önemlidir. Somut olmayan kültürel miras olarak ritüel alanlarının düzenlenmesi, sözlü edebiyatın aktarımı için çeşitli spesifik, görsel/duyusal elemanların yerleştirilmesi, sözlü edebiyata konu olan hikayelerin canlandırılması gibi etkinliklerin sistematik olarak düzenlenmesi, somut olmayan kültürel mirasın aktarımı ve geniş kitlelere ulaştırılarak kaybolmasının önlenmesi ile birlikte bütüncül bir koruma yaklaşımı sunacaktır. Ayrıca bulunduğu coğrafya itibarıyla birçok kültüre ev sahipliği yapmış olan kent, sahip olduğu yöresel sanatların, gastronomik unsurların fuar/festival gibi süreli olarak yer alabileceği etkinlik alanlarının da düzenlenmesi köprüdeki somut olmayan kültürel miras çeşitliliğini arttırabileceği düşünülmektedir.

Köprünün mimarisi, tarihi, yapısal özellikleri, malzemesi ve mühendislik değerleri üzerine birçok yayın bulunmaktadır. Ancak kent halkının köprü ile birlikte olan sosyal yaşamı geleneksel değerleri ve somut olmayan kültürel mirası üzerine bir çalışma yapılmıştır. Bu amaçla köprünün sosyal değerlerinin de korumadaki etkinliği ve değerinin anlaşılması amacıyla bu çalışma dünya örnekleriyle birlikte ele alınarak hazırlanmıştır. Önemli bir kültür mirası olan On Gözlü Köprü'nün korunması için Karayolları Tarihî Köprüler Şube Müdürlüğü tarafından 2007-2010 yılları arasında kapsamlı bir restorasyon çalışması ile koruma altına alınmıştır. Ayrıca köprünün yaklaşım sınırları kıyı şeridi temel yapısının korunmasına yönelik su debisinin aşamalandırma çalışmaları da yapılmıştır. Yakın çevreden gelen ziyaretçilerin de önemli bir ilgi odağı olan On Gözlü Köprü çevresinde daha fazla zaman geçirmek ve birçok etkinliği yaşamak için sosyal tesisler yer almaya başlamıştır. Ancak bir sınır oluşturulmaması yapılaşma hızını arttırmaktadır. Kullanım alanının büyüklüğü, otopark, ıslak hacim ve hizmet binası sayılarının artmasıyla birlikte köprü yakınında düzensizlik ve yoğunlaşma oluşmaktadır. Bu konunun köprünün ve köprü ile birlikte somut olmayan kültürel mirasın yaşatılması konusunda getireceği sorunlar ile ayrı bir çalışmada ele alınması gerekmektedir.

#### NOTLAR

1. Taht: Yerden yaklaşık 1 m kadar yüksek ve merdivenle çıkılan, ahşaptan veya metalden yapılan oturma alanı.
2. Ziyaret: Gidilmesi, dua edilmesi sevap sayılmış ve âdet hâline gelmiş kutsal yer, ziyaretgâh (URL 45 Kubbealtı Lugatı).
3. Diyarbakır Valiliği tarafından, Diyarbakır'ın dünyaya tanıtımı amacıyla "Diyarbakır Tanıtım Filmi" hazırlanmıştır. Klipte 40 sanatçı ve öğrenci farklı enstrümanlarla "Suzan Suzi" türküsünü söylemiştir. (<https://www.youtube.com/watch?v=7ku1kYm9rfl>)

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.



**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Ar, Hilmi. "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasında Turist Rehberlerinin Rolü". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, 2015.
- Arabacıoğlu, F.Pınar ve Aydemir Işık. "Tarihi Çevrelerde Yeniden Değerlendirme Kavramı". *Megaron Dergisi*, 2/4 (2007):204-212.
- Aslan, Erkan. "Fakelore mu, Geleneğin İcadı mı, Uygulamalı Halk Bilimi mi? Hamamönü Hıdırellez Şenlikleri Üzerine Bir İnceleme". *Milli Folklor*, 16/126 (2020):75-85.
- Bernabeia, Mauro; Macchionib, Nicola; Pizzob, Benedetto; Sozzib, Lorena; Lazzarib, Simona; Fiorentino, Luigi; Pecorarob, Elisa; Quartac, Gianluca Quartac ve Calcagnileca, Lucio. "The Wooden Foundations of Rialto Bridge (Ponte di Rialto) in Venice:Technological Characterisation and Dating". *Journal of Cultural Heritage*, 36 (2019):85–93.
- Bashirihı Hamıdadab, Darioush, Haseli Amir ve Fareghi Bavlılyaei, Baharak. "Tebriz Köprüçarşısı'nı Melez Mekân Olarak İrdelenmesi". 4th International Scientific Conference of Iranian Academics in Turkey, Ankara, Türkiye (2014)
- Beysanoğlu, Şevket. Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları 1.cilt, 1996.
- Boscato, Giosue ve Dal Cin, Alessandra. "Experimental and Numerical Evaluation of Structural Dynamic Behavior of Rialto Bridge in Venice" *Journal of Civil Structural Health Monitoring*, 7 (2017):557–572.
- Can, Müşerref. Kültürel Miras ve Müzecilik. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Çalışma Raporu, 2009.
- Council of Europe Parliamentary Assembly, Information Report Doc 6999, 19 Ocak 1994 <<https://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/X2H-Xref-ViewHTML.asp?FileID=7356&lang=EN>> (21Haziran 2021)
- Çoñic, Velibor. Bosnalılar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Çulpan, Cevdet. Türk Taş Köprüleri Orta Çağdan Osmanlı Devrine Kadar. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002.
- Dalkılıç, Neslihan ve Halifeoğlu, F.Meral. "Diyarbakır Merkez ve İlçelerinde Yer Alan Tarihi Köprüler". I.Uluslararası Nebiler, Sahabiler, Azizler ve Krallar Kenti Diyarbakır Sempozyumu, 25-27 Mayıs 2009:369-381, Diyarbakır.
- Demir, Hale. Fotoğraf Albümü, 2020 ve 2021.
- Ekici, Metin. "Bir Sempozyumun Ardından: Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi". *Milli Folklor*, 61 (2004):5-13.
- Farsani, NedaTorabi; Shafiei, Zahed; Adilinasab, Amin ve Taheri Sadreddin. "An Investigation of Tourists' Attitudes Towards Promoting Music Niche Tourism (Case Study:Isfahan, Iran)". *Tourism Management Perspectives*, 24 (2017):1-6
- Gürçayır Teke, Selcan. "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Listelerinde Yaşayan Miraslar ve Sabitlenen Gelenekler". *Milli Folklor*, 120 (2018):19-31.
- Gönül A.1, Sakcalı G.B.25. International Conference on Earthquake Engineering and Seismology (5 ICEES ) 8-11 October 2019, Metu Ankara Turkey Tarihi İrgandı Köprüsünün Deprem Performansı
- Halifeoğlu, F.Meral; Dalkılıç, Neslihan; Sert, Halide ve Halifeoğlu, Zülfikar. "Diyarbakır Dicle (On Gözlü) Köprüsünün Rölöve, Restitüsyon ve Restorasyon Projelerinin Yapımı". Uluslararası Katılımlı Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu 2, 1-17 Ekim 2009:649-666, Diyarbakır.
- Halifeoğlu, F.Meral, Toprak Z.Fuat ve Kavak, Orhan. "Tarihi Diyarbakır Köprülerinin Mimari, Hidrolojik ve Jeolojik Açından Değerlendirilmesi". 2. Su Yapıları Sempozyumu, 16-18 Eylül 2011:25-42, Diyarbakır.
- Halifeoğlu, F.Meral, Sert, Halide ve Yılmaz, Süheyla. "Tarihi Kurt Köprüsü (Mıhraplı Köprü, Vezirköprü) Restorasyonu Proje ve Uygulama Çalışmaları". *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 2 (2013):81-104.
- Halifeoğlu, F.Meral, Toprak Z.Fuat ve Kavak, Orhan. "Architectural and Hydrological Features of the Historical Basalt Bridges in Diyarbakır Turkey". 16. International Multidisciplinary Scincetific Geoconference 'Science and Technologies Geology, Exploration and Mining Conference Proceedings'. 1/3 28 Haziran- 6 Temmuz,(2016):51-62, Bulgaristan.
- Hasol, Doğan. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Yem Yayın, 2019.
- Helimoğlu Yavuz, Muhsine. Diyarbakır Efsaneleri. Ankara: Eğiten Kitap, 2013.
- İlter, Fügen. Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri. Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü Yayınları (1978a).
- İlter, Fügen. Anadolu'nun Erken Devir Türk Köprüleri ile İran Köprü Mimarlığı İlişkileri, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Özel Sayı* (9) (1978b):275-300.

- İstanbullu Diñçer, Füsün ve Muğan Ertugrul, Suna. “Kültürel Mirasın Korunması ve İstanbul İlindeki Tarihi Yapıların Turizm Amaçlı Kullanımı Üzerine Bir Deneme”. *Anatolia: Turizm Araştırmalı Dergisi, Prof. Dr. Hasan Olalı Özel Sayısı*, 11/2 (Haziran 2000):69-78.
- Karakul, Özlem. “Folk Architecture in Historic Environments: Living Spaces for Intangible Cultural Heritage”. *Millî Folklor*, 75 (2007):151-163
- Karakul, Özlem. “İbrahimpaşa Köyü’nde Somut Olmayan Kültürel Miras”. *Geçmişten Geleceğe Nevşehir Kültür ve Tarih Çalışmaları Dergisi*, 13 (Temmuz 2010): 39-42
- Karayolları Genel Müdürlüğü Arşivi, 2007.
- Karpuz, Haşim. “Eski Eser ve Anıtların Korunmasında Halkın Eğitimi”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 34/12, (1990):405-408.
- Kertzer, D.I. (1988), *Ritual, Politics and Power*, Yale University Press, New Haven and London.
- Keser, Ulvi. “Manevi Miras Katliamı; Bosna-Hersek’te Kentkırım” *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi Balkan Özel Sayısı-II*, (Temmuz-Aralık 2012):274-298.
- McFetrich, David. *An Encyclopaedia of British Bridges, Yorkshire, İngiltere. Pen & Sword Transport; Revised, Expanded*, 2019.
- MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi) <[http://www.megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/Halk%20Oyunlar%C4%B1.pdf](http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Halk%20Oyunlar%C4%B1.pdf)> (22 Eylül 2020)
- Metin Basat, Ezgi. “Somut ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabilmek”. *Millî Folklor*, 100 (2013):61-71.
- Meydan Uygur, Selma ve Baykan, Eda. “Kültür Turizmi ve Turizmin Kültürel Varlıklar Üzerindeki Etkileri”. *Gazi Üniversitesi Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi / 2 (Eylül 2007):30-49.*
- Önal, İrfan. “Koruma Kültürü ve Etik Kurallar”. *Türkiye Mühendislik Haberleri Dergisi*, 423 (2003):27-28
- Önge, Y., “Bursa’da İrgandı Köprüsü’nün Orijinal Mimarisi”, *Vakıflar Dergisi*, XIII (1992):425-447.
- Özbey, Veysel. “Bosna-Hersek Unesco Geçici Listesi’nde Osmanlı Mirası”. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 7/18, (2020):385-404.
- Parsipour Mehrdad. *Critiquing Recent Renovations of Khajoo Bridge in Esfahan, Iran*. 20 Temmuz 2010 <<https://www.greenprophet.com/2010/07/the-recent-renovations-of-khajoo-bridge-in-esfahan-and-criticisms/>> (23 Haziran 2021)
- Russo, Salvatore. “Integrated Assessment of Monumental Structures Through Ambient Vibrations and ND Tests: The Case of Rialto Bridge”, *Journal of Cultural Heritage*, 19 (Mayıs-Haziran 2016):402-414.
- Sanizadeh, Shahram Khora. “Novel Hydraulic Structures and Water Management in Iran: a Historical Perspective” *Water Culture and Water Conflict in the Mediterranean Area Options Méditerranéennes* 83 (2008):25-43.
- Schuyt, Theo N. M.; Schuijt, John J. M. “Rituals and Rules: About Magic in Consultancy”, *Journal of Organizational Change Management*, Vol. 11, No.5, 1998:399-406.
- Sert, Halide. “Mostar Köprüsü/Bosna-Hersek”. ICANAS 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Tarih ve Medeniyetler Tarihi, 6 (10-15 Eylül 2007):2739-2740, Ankara.
- Sert, Halide. Halifeoğlu, F.Meral, Dalkılıç, Neslihan ve Halifeoğlu, Zülfikar. “Tarihi Diyarbakır Dicle (On Gözlü) Köprüsü’nün Onarımı Güçlendirilmesi ve Yeniden Kullanımı” Katılımlı Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu 2, (1-17 Ekim 2009):633-648, Diyarbakır.
- TDV İslam Ansiklopedisi, 1999 19. Cilt <<https://islamansiklopedisi.org.tr/irgandi-koprusu>> (09 Kasım 2020)
- TDV İslam Ansiklopedisi, 2005 30. Cilt <<https://islamansiklopedisi.org.tr/mostar-koprusu>> (09 Kasım 2020)
- Timur, Kemal. “Diyarbakır’ın Markalaşan Türküsü: Kırklar Dağının Düzü”, *Hevsel Eğitim, Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 2, Ekim 2016:29-32.
- Yılmaz Çakmak, Bilgehan ve Khaleghimoghaddam, Navid. “Spatial Analysis of Khaju Bridge as an Urban Element, in the Context of Space Perception Through Senses”, *International Journal of Humanities and Social Science* 21/4 2016:66-75.
- İnternet Kaynakları
- URL 1: <<https://www.unesco.org.tr/Pages/181/177/>> (21 Haziran 2021)
- URL 2: <<https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/galeri-evlenmek-isteyen-gencler-bu-kopruden-atliyor-41222827/6>> (11 Ekim 2020)
- URL 3: <<https://www.dunyabulteni.net/balkanlar/451-mostar-koprusu-geleneksel-atlama-yarisleri-yapildi-h404812.html>> (2 Temmuz 2020)
- URL 4: <<https://www.etstur.com/letsgo/dunyaya-acilan-eski-bir-kopru-mostar/>> (31 Ekim 2020)
- URL 5: <<https://sanatkaravani.com/askiniz-cesaretiniz-ve-mostar-koprusu/>> (31 Ekim 2020)
- URL 6: <<https://www.trthaber.com/haber/dunya/mostar-koprusunde-geleneksel-atlama-yarisleri-377646.html>> (2 Temmuz 2020)
- URL 7: <<https://www.itto.org/iran/attraction/khaju-bridge-isfahan/#&gid=1&pid=2011010430051c1r2s5t9c>> (25 Ekim 2020)

- URL 8: <<http://www.brandlifemag.com/dunyanin-en-iliginc-kopruleri/>> (22 Eylül 2020)
- URL 9: <<https://footage.framepool.com/en/shot/147814145-road-user-khaju-bridge-zayanderud-isfahan>> (21 Eylül 2020)
- URL 10: <<https://www.tappersia.com/khaju-bridge/>> (25 Ekim 2020)
- URL 11: <<http://www.raillife.com.tr/dunyanin-en-guzel-tarihi-kopruleri/>> (21 Temmuz 2020)
- URL 12: <<https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/pragin-simgesi-charles-koprusu-40318521>> (22 Eylül 2020)
- URL 13: <<https://www.neoldu.com/karl-koprusu-ozellikleri-hikayesi-ve-hakkinda-bilgi-33367h.htm>> (25 Ekim 2020)
- URL 14: <<https://gezipgordum.com/karl-koprusu-charles-koprusu/>> (22 Eylül 2020)
- URL 15: <<https://epochtimestr.com/index.php/altin-sehirde-bir-kopru>> (22 Eylül 2020)
- URL 16: <<https://ayankeeinprague.wordpress.com/2013/03/04/postcard-from-prague-charles-bridge-statues-series-st-john-of-nepomuk/>> (25 Ekim 2020)
- URL 17: <[https://tr.wikipedia.org/wiki/Londra\\_K%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BC](https://tr.wikipedia.org/wiki/Londra_K%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BC)> (11 Eylül 2020)
- URL 18: <[https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction\\_Review-g186338-d7914853-Reviews-London\\_Bridge-London\\_England.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=424387250](https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g186338-d7914853-Reviews-London_Bridge-London_England.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=424387250)> (26 Ağustos 2020)
- URL 19: <<https://www.timeturk.com/londra-da-renkli-koyun-gecisi/haber-1230510>> (31 Ekim 2020)
- URL 20: <<https://sheepdrive.london/gallery/gallery-archive/>> (4 Ağustos 2020)
- URL 21: <<https://www.neoldu.com/rialto-koprusu-ozellikleri-ve-hakkinda-bilgi-33391h.htm>> (21 Temmuz 2020)
- URL 22: <[https://tr.wikipedia.org/wiki/Rialto\\_K%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BC](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rialto_K%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BC)> (23 Ekim 2020)
- URL 23: <<https://bestveniceguides.it/2019/06/10/il-ponte-di-rialto-sul-canal-grande-una-storia-particolare/>> (11 Ekim 2020)
- URL 24: <<https://gezipgordum.com/ponte-vecchio/>> (16 Ekim 2020)
- URL 25: <<https://www.kilsanblog.com/mimarlik-farkli-iliginc-yapilar/ponte-vecchio/>> (16 Ekim 2020)
- URL 26: <<https://www.ensonhaber.com/seyahat/ask-ritueli-kopruye-asilan-kilitler/>> (7 Ağustos 2020)
- URL 27: <<https://plushabermerkezi.com/dunya/kitaplari-lovestruck-genclerine-kopruleri-kilitlemeleri-icin-ilham-verdi/>>
- URL 28: <<https://valizim.com/yazi/askkilidi/>> (19 Ekim 2020)
- URL 29: <<https://tr.pinterest.com/pin/22658804347118598/>> (24 Ekim 2020)
- URL 30: <[https://icdn.ensonhaber.com/resimler/diger/l\\_7732.jpg](https://icdn.ensonhaber.com/resimler/diger/l_7732.jpg)> (19 Ekim 2020)
- URL 31: <<https://www.aa.com.tr/tr/dunya/tren-yolu-koprusunden-asiklar-koprusune/933590>> (24 Ekim 2020)
- URL 32: <<http://spice-n-ice.blogspot.com/2016/05/locks-of-love-in-helsinki.html>> (24 Ekim 2020)
- URL 33: Bursa'nın Gerdanlığı: İrgandı Köprüsü Göktuğ, Gül, Akartürk Cansu, Göktuğ Nur, Demir Fatma, Peker Cansu  
<<http://repository.bilkent.edu.tr/handle/11693/53749>> (23 Haziran 2021)
- URL 34: Bursa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü 2020  
<<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/TurizmAktiviteleri/irgandi-koprusu-1>> (23 Haziran 2021)
- URL 35: <<http://birgezininheybesi.blogspot.com/2017/04/tarihi-irgandi-carsili-kopru.html>> (23 Haziran 2021)
- URL 36: <<https://www.haberturk.com/samsun-haberleri/79180093-bu-kopruden-gecmeyen-gelin-dugun-salonuna-gitmiyorneset-ertasin-kopruden-gecti-gelin>> (23 Haziran 2021)
- URL 37: <<https://www.samsungazetesi.com/samsun-haber/bafrada-gelin-koprusu-gelenegi-devam-ediyor-h277389.html>> (23 Haziran 2021)
- URL38: <<https://tr.pinterest.com/pin/766034217839902477/>> (28 Temmuz 2020)
- URL 39: Google Eart, 2020
- URL 40: Intangible Cultural Heritage Domains <dochdl2onpn-printrdy-01tmptarget (unesco.org) (21 Haziran 2021)
- URL 41: <<https://www.rudaw.net/turkish/040520192>> (28 Mart 2020)
- URL 42: <<https://www.amerikaninesi.com/a/diyarbak%C4%B1r-g%C3%B6klerinde-fenerlerindans%C4%B14894927.html>> (28 Mart 2020)
- URL 43: <<https://www.youtube.com/watch?v=dLEw7nsx1E>> (25 Haziran 2021)
- URL 44: <<https://tr.foursquare.com/v/eyvan-s%C4%B1ra-geceleri/51169895e4b059beb5bdc846?openPhotoId=52713e28498e273fb4aba86e>> (29 Mart 2020)
- URL 45: Kubbealtı Lugatı <<http://www.lugatim.com/s/ziyaret>> (4 Kasım 2020)
- Sözlü Görüşme: Stran Budak, 2 Eylül 2020, çevrimiçi görüşme

# MİT VE EFSANELERDE YER ALAN KUŞ İMGELERİNİN HEYKEL VE SERAMİK SANATINDAKİ İZDÜŞÜMLERİ\*

## Projections of Bird Images in Myths and Legends in Sculpture and Ceramic Arts

Alihan YONUK\*\*

Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ\*\*\*

Doç. Dr. Hüseyin ÖZÇELİK\*\*\*\*

### ÖZ

Mitler, insanlık tarihinin ilk sözlü edebiyat ürünü olarak kabul edilebilme potansiyeline sahip olan anlatılardır. Özellikle yaratılışla ilgili anlatılar, mitlerin devşirilmiş şekilleri olarak kabul görür. Konu efsanelere geldiğinde ise, efsanelerde tarihi veriler bulunabilirse de bunlar net tarih ve zaman bilgisi vermezler. Efsaneler mitlerden sonra oluşmuş olan, oluşmaya da hâlâ devam eden anlatılardır. Efsanelerde ve mitlerde yer alan konular ve kahramanlar sanat çatısı altında yeniden biçimlenmeye, başka kimliğe ve bedene bürünmeye devam etmektedir. Bu durum, tarihin her döneminde üretilmiş olan her alandaki sanat eserlerinin anlaşılmasında ya da bütünüyle kavranabilmesinde mitlere ve efsanelere doğrudan bir önem atfetmektedir. Özellikle mitlerde ve efsanelerde kullanılan imgelerin anlamlarının sanatta her dönem karşılık buluyor olması, bu imgelerin insanlığın ilk anlatılarında hangi anlamları işaret edecek şekilde kullanılıyor olduğu bilgisini de değerli kılmaktadır. Bu çalışmada heykel ve seramik sanatındaki sanatsal anlatıların da mitolojik ve efsanevi kurgular gibi okunabilirliği dört farklı sanatçının seçili yapıtları üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Zümrüd-ü Anka/Simurg, Turna ve Tavus kuşları özelinde kuş imgesinin mitolojide ve sanatta ele alınma şekli ve amacı üzerinde durulmuştur. Sonuçta mitlerin sanata olan etkisine kuş imgeleri üzerinden vurgu yapılırken efsanevi kahramanlar ve mitolojik yaratıklar sanatçının süzgecinden geçerek onun dünyasındaki değerlerde, bu değerleri yansıtmaya biçiminde yeniden vücut bulmuş, farklı bir mite dönüşmüştür. Her ne kadar coğrafyalar ve kültürler arasında fark olsa da ilkel insanın korkularının ortak, dolayısıyla korkularını alt etme yöntemlerinin de ortak olduğu mitler ve efsaneler aracılığıyla hatırlanmıştır. Sanatın da evrensel bir dil olduğu ve insanın varlığı ile biçim ve anlam kazandığı kabul edilirse insanların benzer olaylar karşısında benzer ya da ortak tepki ve davranış geliştirmesi doğal sayılabilmelidir. Dolayısıyla kuş imgesi her ne kadar farklı sanatçılar tarafından, farklı üsluplarda, farklı kompozisyonlarla dışa vurulsa da sanatçıda bıraktığı izlenimler ve algılar arasında belli bir ilişkinin kurulması doğal karşılanacaktır. Çalışmada, özellikle konu için örnek seçilen sanatçıların eserlerinin incelendiği bölümlerde görülecektir ki sanatta sanatçının dönemi, anlatısı, biçimi ve kendisini ifade etme biçimi değişkenlik arz etse de sanatta izdüşümüne rastlanan mitolojik ve efsanevi motiflerin işaret ettikleri anlam değişmemektedir. Daha açıklayıcı bir ifadeyle, mitolojideki ve efsanelerdeki kuş ögeleri gibi motifler, uzun bir serüveni de kapsayacak şekilde yüz yıllardan beri belli bir anlam ile insanlığın ortak mirasında yer almaktadır. Sanat mezbahisinde olduğunda ise aynı motiflerin bir materyal olarak sanata dâhil edilmesi ya da sanatçının kendisini ifadesinde onlara başvurması söz konusudur. Dolayısıyla, mit ve efsanelerdeki imgeler sanatta devamlılığın nadide bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha açık bir anlatımla, insanlığın ilk sözlü ve yazılı örneklerinde rastlanan, mit ile efsanelerde de bulunan motiflerin hem belli bir noktada sonra geçmişte hem de bugünde aynı ya da benzer anlamlarda sanatta kullanılıyor olması, bugün ile geçmiş arasındaki ilişkinin sanat özelinde de daim olacağını bir göstergesi sayılabilecektir.

### Anahtar Kelimeler

Mit, efsane, kuş imgeleri, heykel sanatı, seramik sanatı.

### ABSTRACT

Myths are narratives that have the potential to be considered the first oral literature product of human history. Especially the narratives about the creation are accepted as transmitted forms of myths. When it comes to the legends, although historical data can be reached from them, they do not give crystal clear infor-

\* Geliş tarihi: 12 Mayıs 2021 - Kabul tarihi: 01 Temmuz 2021

Yonuk, Alihan; Altunöz, Aysun; Özçelik, Hüseyin. "Mit ve Efsanelerde Yer Alan Kuş İmgelerinin Heykel ve Seramik Sanatındaki İzdüşümleri" *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 250-261

\*\* Doktora Öğrencisi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Lefkoşa/KKTC, alihanyonuk@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0880-9886.

\*\*\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Ankara/Türkiye, altunozaysun@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3857-3704.

\*\*\*\* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Ankara/Türkiye, hsynozlk@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5620-661X.

mation about date and time. Legends are narratives that were formed after myths and still continue to form. The subjects and heroes in the legends and myths are progressing to reshape under the umbrella of art, take on a different identity and body. This situation directly attributes a great importance to myths and legends in understanding or fully comprehending the works of art in every field produced in each period of history. Especially the fact that the meanings of the images used in myths and legends have always corresponded in art makes it valuable to know which meanings these images were used in the first narratives of humanity. In this study, the readability of artistic narratives of sculpture and ceramic art as well as mythological and legendary fictions were analyzed comparatively through selected works of four different artists. Especially Zümürd-ü Anka/Simurg (Phoenix), cranes and peacocks, the way and purpose of handling the image of bird in mythology and art is emphasized. As a result, while emphasizing the effect of myths on art through bird images, mythical heroes and mythological creatures passed through the filter of the artist and reincarnated in the values in his world, the way they reflect these values and turned into a different myth. It has been remembered through myths and legends that the fears of primitive human are common, and therefore the methods of overcoming their fears although there are differences between their geographies and cultures. When it is accepted that art is a universal language and its meaning and form are shaped by human existence, it should be considered as natural for people to give similar or common reactions and behaviors to similar events. Therefore, it will be natural to establish a certain relationship between the impressions and perceptions he leaves on the artist although the bird image is expressed by different artists in various styles and with different compositions. By this study, it will be seen in the sections where the works of the artists selected as examples for the subject are examined, although the period, narrative, style and way of expressing himself vary with art, the meaning of mythological and legendary motives that are encountered in art does not change. To put it more clearly, motifs such as bird in mythology and legends have been included in the common heritage of humanity for centuries, including a long adventure. When art is at stake, it is possible that the same motifs are included in art as a material or the artist refers to them in his way to express. Therefore, images in myths and legends appear as a rare indicator of continuity in art. To make it clearly, the fact that the motifs found in the first oral and written examples of humanity, and also in myths and legends, have been used in art in the same or similar meanings both in the past and today, can be considered as an indication that the relationship between today and the past will be everlasting especially in art.

#### **Keywords**

Myth, legend, bird images, sculpture, ceramic art.

#### **Giriş**

Farklı zamanlarda, farklı kültür ve coğrafyalarda varlık gösteren, toplumların bilinçaltında yer etmiş korkuları ve bilinmezleri üzerine biçimlenen mitolojik kurguların benzerlikleri üzerinde sıkça durulmaktadır. Bu benzerlik sanat, mitoloji ve efsaneler bütününde de hissedilir. Çünkü efsane, “kendine özgü bir üslubu, kalıplaşmış, kurallı biçimleri olmayan, düz konuşma dili ile bildirilen” ve “olağanüstü olaylara, ya da insanüstü güçleri elinde tutan kişilere” yer verilebilen bir anlatı olarak (Boratav 1969: 106-7) tanımlanırken mit, “dünyanın mevcut düzeninden önceki bir düzenini konu alan ve yerel ya da sınırlı bir özelliği (alelade etiyolojik efsanede olduğu gibi) değil de, eşyanın doğasına ait organik bir yasayı açıklamayı amaçlayan bir anlatıya” işaret etmektedir (Grimal 2012: XIV-XV). Görülebileceği üzere efsane ve mitler, işlevleri ve sonradan kazandıkları anlamlarla “gerçeklik” hâline gelerek (Bayat 2005: 7; Batuk 2009) kültürü besleyebilecek unsurlara işaret etmektedir ve sanat da söz konusu beslemenin somutlaştığı düzeylerden birisi olarak kavranabilmektedir.

Efsanelerle birlikte inancın yoğunlukla yer aldığı mitlerdeki kurgular gibi sanatsal kurgular da gerçekliğin yansımalarını içerir. Gelgelelim sanatı besleyen bu kaynaklar arasındaki nüanslar günlük kullanımlarda göz ardı edilmektedir. Mitlerden daha gerçekçi olgusal temelleri olan efsanelerin tarihi ve kahramanları hakkında inanılır bilgilere erişmek olasıyken yarı-insan, yarı-hayvan betiminde işlenen, doğaüstü güçleri olan kahramanlar hakkında aynı yargıya varmak olası değildir. Birer anonim kurgu olan

efsaneler, yaşanmış olduğuna inanılanlar üzerine kurgulanırken mitlerde fantastik ve mistik dünyayla kurulan bağ güçlüdür. Tanrı ve yarı-tanrılar ile insan ya da yarı-insan, yarı-hayvan karakterlerinin yoğunlukta yer aldığı mitlerde olaylar, karakterler kadar gerçek dışı olmamakla beraber efsanelerde işlenen konularla benzerlik gösterir. Mitlerde inanç ağırlıkla yer alırken efsaneler metaforik öğelerle gerçekleri süsler.

Sanatın beslendiği kaynaklar arasında efsane ve mitlerin yeri ve etkisi büyüktür. Konu edilen hayvan ve insan arasındaki diyalogda ise belli başlı hayvan sembollerinde yoğunlaşılır. Bu sembollerin başında kültürlere ve coğrafyalara göre farklı adlar altında anılan olağanüstü sıfatıyla “kuş” betimlemeleri gelmektedir. Bu olağanüstü sıfatlar arasında en dikkat çekici olanı uçmak ve dolayısıyla geniş bir hareket kabiliyetidir. Kuş sembolünün mitlerde, efsanelerde ve sanatsal ürünlerde fazlaca yer kaplamasının nedeninin tam olarak bu olduğunu düşünmek mümkün görünmektedir.

Tarih boyunca birçok uygarlık için önemli bir yere sahip olan ve Türk kültüründe de sıklıkla kullanılan “kuş”un, Orta Asya’nın uçsuz bucaksız bozkırlarının engelsiz ve sınır tanımayan boyutları ile yüceliğin ve kudretin göklere yükseldiğinin işareti olduğu görülebilecektir. Geceleri semayı kuşatan yıldızların varlığı ve hareket halinde oluşları gökyüzüne bakıldığında Gök Tanrı inancını kuvvetle muhtemelen ortaya çıkarmıştır. Gökyüzüne dair bu bakış açısı, uçan varlıklar olan, hâkimiyetleri dolayısıyla gökyüzünün hâkimleri sayılan kuşlar erişilmez ve yenilmezliğin işaretlerini taşımaları dolayısıyla saygınlığın ve ihtişamın sembolleri olmuşlardır. Bu itibarla, “Orta Asya Türk devlet ve boylarının dini inanışlarında etken olan ‘Gök Tanrı’ inancı ile kuş figürüne yüklenen anlam arasında”ki bağlantıyı ve kuşların uçuyor olmalarından kaynaklı olacak şekilde “tanrı, tanrının temsilcisi ve koruyucu ruh olarak” görüldüklerini (Halıcı 2014: 72) vurgulamakta fayda vardır. Koruyucu ruh ve adaletin simgesi olarak görülen kuş, Budizm öncesi ve sonrasında da yer alır. Kuşların koruyuculuğuna ilişkin inanç Şamanizm inancında da bulunmaktadır. Orta Asya’nın ilk egemen inanç biçimi olan Şamanizm’de esrime halindeki şamanın kendinden geçer halleriyle gökyüzüne bakarak sesler çıkarması varlığın ve sonsuzluğun gücünün gökyüzünden alındığının işareti sayılabilir. Böylece gökyüzü, sonsuzluğu ve barındırdığı yaşayanlar olan kanatlı varlıklarıyla inanç biçimlerinin vazgeçilmez unsurları olmuştur. Yine mit ve efsanelerde ölümsüzlüğün ve kudretin timsali olan hayat ağaçları da topraktan aldığı semaya ulaştıran kutsal varlıklar sıfatını almıştır. Bu sıfatlarıyla gökyüzünde Tanrının temsilcisi olan “kuşların” da kendilerine yaşam alanı olarak belirledikleri mekânsal varlıklar olmuşlardır.

Kuşun uçuş yetisi, onun “ruhun sembolü” olacak şekilde “tanrısal bir bağımsızlık” ile ve ayrıca “manevi hayat”, güç ve kudretle ilişkilendirilmesini beraberinde getirmiştir (Ersoy 2000: 465-7). Çoğu mitte benzer nitelikte yer alan efsanevi “kuş” ögesi, sanatsal anlatılarda alegorik dil olarak kullanılmıştır. Bu noktada “kuş”, mecazi bir anlama bürünerek gerçekliğinden uzaklaşmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan bu bilinmez, nesnenin görüntüsünün ardındaki gerçek öz (numen), varoluşsal öz veya sanatın kendisi olarak vücut bulur.

Kuş ögesi dendiği zaman akla gelen ilk örnek olan, olağanüstü güçler atfedilen, Türk mitolojisinde Tuğrul-Konrul, Fars mitolojisinde Simurg, Arap mitolojisinde Anka, Hintlilerde Garuda ve Yunanda Phoenix olarak adlandırılan, Selçuklu’da Hüma-Umay ile birlikte düşünülen Zümrüt-ü Anka, Batıda olduğu kadar çağdaş Türk sanatında da sıklıkla alınan öğelerden birisi olmuştur (Özdağ 2017: 21). Türk kültüründe ise dışı Tanrı ile olan benzerlikler üzerinden bu kuşun “Türk ve İran mitolojilerinde kuşların en asili” sayıldığını, “ayrıca devlet kuşu olarak” kabul edildiği görülmektedir (Kurnaz 1998: 478).

Bu çalışmada farklı uygarlıkların mitolojilerinde ve efsanelerinde yer alan Zümrüd-ü Anka kuşu ağırlıklı olmak üzere Tavus Kuşu ve Turna örnekleriyle birlikte kuş imgesinin heykel ve seramik sanatına yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede ele alınan eserler, sanatsal anlatımlarında ana tema olarak mitolojik ve efsanevi kuş imgelerini kullanan ve Zümrüd-ü Anka, Turna, Tavus Kuşu ve Horoz gibi efsanevi ve mitolojik özelliklere sahip karakterlerden esinlenen modern dönem seramik ve heykel sanatçılarından seçilmiştir. Dolayısıyla mit ve efsanelerde yer alan kuş imgelerinin bu sanatçıların yapıtlarının özünü oluşturduğu varsayımından hareketle seçili eserler üzerinden çözümlemeler yapılmıştır. Çalışmanın evrenini mitolojik ve efsanevi kuş imgesini konu edinen 1960 sonrası Türk ve Batılı sanatçılardan Ali Teoman Germaner, Erdiñç Bakla, Constantin Brancusi ve Tufan Dağistanlı'nın seramik ve heykel örneklerinde plastik öğeler öne çıkmaktadır. Bu bağlamda Nitel araştırma yöntemi kullanılarak yapılan literatür taraması sonucu sanatçıların ilgili yapıtlarından elde edilen verilerin içerik analizleri yapılmış ve araştırmanın amacına ilişkin yargıya varılmıştır.

### 1. Mitlerde ve Efsanelerde Yer Alan Hayvan Motifleri

Mitolojik ifade unsuru olarak kullanılan betimlemeler belli biçimlerde yoğunluk gösterir. Bunları bitki, hayvan ve hibrit motifler olarak gruplandırmak mümkündür. Hayvan ve bitki motifleri varlığını, yaşamın ve döngünün göstergesidir. Hibrit kurgularsa gerçekte tanımlanamayan ama varlığına inanılana dair mistik inançların yansımalarıdır. Her iki durum da özünde insana ait tutum, davranış ve değerler bütünüdür. Hangi coğrafya, ulus olursa olsun bu ortak değerler ve korkular çok yönlü etkinlik göstermektedir insan hayatında. Dolayısıyla mitlerde yer alan motifler arasında da benzerlikler gözlenebilmektedir. Böyle değerlendirdiğimiz zaman, “Kuzey Amerika’da göğün yüce varlığı”nın karga gibi bir kuşla temsil edilmiş olan “gök gürültüsü ve rüzgârın mitolojik kişileştirilmesiyle birleştirilme eğilimi”nin olduğu (Eliade 2003: 74) notunu düşebiliriz. Diğer taraftan Ural-Altaylılar’ın “Kuzey Amerika mitolojilerinde olduğu gibi yıldırım bir kuş biçiminde” düşündüklerini de (Eliade 2003: 83) eklemek mümkündür.

“Hayvan üslubu”na pek çok farklı coğrafyada Eski ve Orta Çağ süresince rastlanmakta, bulgulardan çıkarılan sonuçlara göre bu üslubun Orta Asya kökenli olma ihtimali yüksek görünmektedir (Mülayim 1994: 163). Hayvan üslubunun kuş ögesi özelindeki örneklerine bakıldığında ise Turna, Kuğu, Kaz ve Su kuşlarıyla ilgili bir inanç, ruhların buhar olarak veya Turna kuşunun şekline girerek göğe uçtuğu görülmektedir. Tarihi 6. yüzyıla dayanan bir Çin kaydında ise, bir Türk kağanının oğluna yönelik olarak şu ifade edilmektedir: “Bir oğlu beyaz bir kuğu şekline girdi.” (Liu 1969: 6’dan akt. Esin 2001: 53).

Başka bir örnekle, ruh-şamanın tek gözünün, tek elinin ve tek bacağına olduğunu görmekteyiz. Buna göre kuş, yakutlar için, yer altında kuş biçiminde olgunlaşmaya bırakılmış olan, Anaşaman’ın ruhudur. Bu, şaman için bir manevî yolculuk olan ve hem efsanelerden hem de İslâm kültüründen tanıdık olan “donuna girme”ye işaret etmektedir. Kahramanın, efsanelerde sürekli ve maddi olan, diğer taraftan ise bedduanın, kerametinin, utanma veya cezalandırmanın sonucu olarak gerçekleşen şekil değiştirmesi, mitolojide olağan ve dünyanın gereği bir durum olarak karşımıza çıkar (Yağmur 2018: 326).

“Hayvan üslubu, İslamiyet’in kabulünden sonra da bazı değişikliklere uğrayarak devam etmiştir. Sözelimi Zümrüd-ü Anka/Simurg kuşu ile benzerlik gösteren Hüma kuşu İslamiyet’ten sonra da talih ve cennet kuşu özelliklerini sürdürmüştür.” (Ateş 2018: 22)

Mitolojik kişilik olarak kullanılan hayvan motifleri; Geyik, Kurt, Aslan, Ayı, Boğa, Deve, Kuğu, Tavus Kuşu, Kartal, Güvercin, Tavuk, Horoz, Tavşan, Tilki, Yılan, Kaplumbağa, Balık ve benzerlerinden oluşan türlerde; havada, karada ve suda yaşayan canlılar olarak çeşitlilik göstermektedir. Orta Asya ve Batı mitolojilerinde ortak temada ortak motifler kullanıldığı bilinmektedir. Bu itibarla, “Türklerin bulunduğu ve hüküm sürdüğü çevreler itibarıyla birçok hayvanın Türk mitolojisine başka kültürlerden girdiği görülmüştür. Hint, İran ve Yunan mitolojilerinde yer alan hayvanlar Türk mitolojisinde de karşımıza çıkmaktadır.” (Tansü vd. 2015: 216).

Kuş figürü çoğu mitlerde olduğu gibi şamanların ritüellerinde teatral bir dille sıkça kullanılmıştır. Türklerin, özellikle Uygur ve Göktürklerin sembolleri hâline gelen kartala atfedilen önem biliniyorsa da Ön Asya mitolojisinin geneline bakıldığında Zümrüd-ü Anka'nın yerinin ayrı olduğu tespit edilebilmektedir (Ögel 2010: 108):

“Ön Asya mitolojisinde başlıca iki önemli efsanevi kuş vardır. Bunlardan birincisi Arapların Anka dedikleri kuştur ki biz Türkler bu kuşun Farsça ve Arapça adlarını birleştirerek *Zümrüd-ü Anka* deriz. Aynı kuşa İran mitolojisinde *Simurg* veya *Streng* adı verilir. Bu kuşun tüyünü ele geçirenlerin en büyük sırı ve ölümsüzlüğe erecekleri iddia edilir ve efsanelerde böyle yazılmaktadır. (...) Her şeyin üstünde bulunan bir ağaç ve bu ağacın üzerinde de bir kuş vardır”

Görülmektedir ki kuş imgesi sıklıkla kullanılan sembollerden birisidir. Öyle ki melez yaratıkların çoğunda kuşlara ait uzuvlar yer almaktadır. Bunlara iyilik, güç, güzellik, savaşçı ruh gibi misyonlar yüklenmektedir. Yüzyıllarca büyük hükümdarlıkların sembolleri olan kuşlar birçok duygu ve düşüncenin de göstergesi olmuştur. Sanat ögesi olarak da sıklıkla kullanılan kuş imgesi eski çağlarda olduğu gibi günümüz sanatında da önemini korumaktadır.

## 2. Kültürel Unsur Olarak Kuş Motifleri

Kuş motifinin anlamı toplumlara göre farklılık gösterebilmektedir. Bu durum, belli kuşların uğursuz (örneğin karga, baykuş) bazılarının ise uğurlu (örneğin bülbül, güvercin) değerlendirilmelerinden görülebilmektedir (Akpınarlı 2007: 18). Ancak genel itibarıyla kuş söz konusu olduğunda “ruhsal yükselmenin, yüksek şuur hallerine geçişin, dünyasallıktan uzaklaşmanın, hafifliğin, semaviliğin, ruhların, ruhsal unsurların, ruhsal tesirlerin, sezgi ve ilhamın, reenkarnasyonun, ruhun ebediliğinin, gök ile yer arasındaki irtibatın” (Aras 2011: 51) ön plana çıktığı ifade edilebilir. İrtibatta olmanın ve aracılığın sembolü olan kuşlardan Altay ve Türk destanlarında Tanrının elçisi olarak şu şekilde bahsedilmiştir (Ögel 1995: 548): “Bir Han'ın erkek çocuğu olmuyor. Kayın ağacına konmuş bir kuş Han'a, senin bir oğlun olacak, diye haber veriyor... Han'ın bir oğlu oluyor.” Burada kuş, Tanrının elçisi olarak ifade edilmiştir. Buradan hareketle Hz. Muhammed'in “en ünlü” sancağının kuş figürü ile bağlantısı da önemlidir (Özkeçeci vd. 2007: 114):

“Hz. Muhammed'in siyah bir kumaştan ibaret olan en ünlü sancağı, Türkçe'de ‘kartal, şahin, atmaca, tavşancıl vb.’ anlamına gelen Ukab adını taşır. Bu isim, İslâmiyet'in sadeliğe yönelen anlayışıyla figür kullanılmadan aynı sembolik ifadenin isimle sağlandığını gösteren önemli bir örnektir.”

Kuş figürünün Türk kültüründeki yerinden de ayrıca bahsetmek gerekmektedir. Türkler için kuş, “Gök Tanrı'nın idaresindeki bir varlık” olarak kutsallık değeri taşımakta, uğurlu ve insana iyilik veren özellikleriyle değerlendirilmektedir (Sever 1999: 86). Bu kutsallığın izlerine Şamanizm'de rastlamak mümkündür. “Şamanlar törenlerinde kaz, karga, baykuş ve kuğu gibi kuşların biçimlerine girerek ayin yapmakta”, donuna girilmesi istenen kuşun sesini çıkartmak suretiyle kanat çırpma hareketleri yapmaktay-



dılar (Yozgat 2019: 76). Bahsi geçen kuşların hiçbirisinin leş yiyici özellikte olmaması, Türk kültürü açısından önem taşımakta, Türklerin “asalak, toplayıcı bir hayat tarzı süren insanlar” olmadıklarına işaret etmektedir (Sever 1999: 87).

Kaynağını efsanelerden ve mitlerden alan sanatsal unsurlar üzerinden farklı kültürlerin birbirini etkileme potansiyellerine de işaret etmek mümkündür. Örneğin Türk kültüründe leş yiyici olmayan kuşların önemi göz önünde bulundurulduğunda, avcı kuşlar ve doğancılık geleneğinin kayzerlerden öğrenilmiş olması (Esin 2004: 170) dikkate değerdir. Benzer durumlar bu çalışmanın odağında yer alan ve aşağıda incelenecek olan Tavus Kuşu, Turna ve Zümrüd-ü Anka'nın sanatsal izdüşümleri açısından da tespit edilebilmektedir. Bu ise efsanelerden ve mitlerden beslenerek ortaya çıkmış ve günümüzde de sanatsal üretimin motifi olarak işlevselliğini sürdüren imgelerin kurumsal sanat yapısı içerisinde bir sosyal ve kültürel ilişkiler ağı içerisinde “temel bir ‘bağ’” (Albrecht 1968: 386’dan akt. Akman 2013: 148) işlevini görebiliyor olması ile de ayrıca anlamlandırılabilir bir çerçeveye işaret etmektedir.

### 3. Tufan Dağıstanlı'nın Sanatı Üzerinden Tavus Kuşu'nun Sanatsal İzdüşümü

Doğada varlığın korunabilmesinin üremek veya kamufle olmak ile mümkün olduğunu hatırlayarak, hayvanlar dünyasında Tavus Kuşu'nun da çoğu erkek tür gibi dişisinin dikkatini cezbetmek için parlak ve renkli tüylerini, alımlı fiziğini kullandığını belirtmek gerekir. Ancak bu seçkinlik durumu onun her zaman dişisi tarafından fark edilmesiyle sınırlı kalmaz, kolay bir av olmasının da nedenidir. Her ne kadar göz alıcı tüylerle sahip olsa da bu kuş, bir o kadar ürkütücü ses tonuyla düşmanını ürkütmeye, onun hedefi olmaktan kurtulmaya çabalamaktadır.

Diğer taraftan ise; Tavus Kuşu, çoğu mitte, hükümdarlıklarda ve bazı dinlerde ayrıcalıklı kuş olarak yer alır. Ona yüklenen olağanüstü güçler sayesinde Tavus Kuşu, bolluk-bereket, cennet, güç kuvvet ya da şanssızlık ve kem gözün sembolü olarak kullanılmıştır. Örneğin Tavus Kuşu'nun, “Türk kültürünün en önemli yazılı kaynaklarından birisi olan Dîvânu Lugâti't-Türk'te ‘Yun kuş’ olarak adı geçmektedir ve Tavus Kuşu, ‘Tugrul’ ve ‘Sungur’ gibi kuşlarla birlikte ongun kuşlar arasında” yer almış, bu nedenle de “diğer ongun kuşlar gibi itibar görmüş ve egemenlik sembolü olarak kullanılmıştır” (Çetin 2017: 2).



**Görsel 1, 2, 3.** Tufan Dağıstanlı'nın cennet kuşları dizisinden üç örnek

Kaynak: <https://www.sanatgezgini.com/tufan-dagistanli-seramik-isimsiz-7881>

Bu göstergeler ışığı altında Görsel 1, 2 ve 3'te yer alan "Cennet Kuşları" dizisinden seçilmiş üç örnek incelendiğinde Tufan Dağıstanlı'nın oluşturduğu metaforik anlatımları mitolojik birer öge olarak değerlendirilebilir. Şamotlu kil ile biçimlendirilmiş ve sır kullanılarak renklendirilmiş bu formların ortak özellikleri tek bir kuş türüne işaret etmesidir. Genel hatları ve renkleri itibarıyla forma bakıldığında ilk akla gelen, Tavus Kuşu betimlemesi olacaktır. Kuş formunun sırt kısmında yer alan oryantal motiflerle renk ve boyunla kafasındaki süslemeler Tavus Kuşu imgesini akla getirecektir.

Hatırlanacağı gibi, Tavus Kuşu; gücün, gösterişin, dolayısıyla devletin de sembolü olmuştur. Anadolu Selçuklu çinilerinde sıkça rastlanabilecek Tavus Kuşu motifleri hayat ağacının sağında ve solunda olmak üzere betimlenmiştir. Tufan Dağıstanlı da biçimlendirdiği kuş formları üzerinde Selçuklu, Osmanlı ya da Anadolu motiflerine de yer vermiştir. İnceleme konusu olan örneklerde yer alan betimlemelerin bir karakteristik ögesi de güçlü gövdeleridir. Bu güçlü strüktür, yönetimin, devletin gücünün göstergesidir. Her ne kadar doğada göz alıcı renklerde var olan erkek tür ise de bu örneklerde dişil bir tür imgenelmektedir. Sonuç olarak Dağıstanlı'nın Tavus Kuşu biçimleri; gücü, renkleri ve süslemeleri itibarıyla dişiyi betimlemektedir. Tıpkı "devlet kuşu" veya "devlet ana" tamlamasında olduğu gibi devlet güçlüdür, koruyucudur, merhametli ve gösterişlidir. Öte yandan sanatçının "Cennet Kuşları" olarak adlandırdığı bu seride yer alan kuş formları topyekûn doğanın temsilidir.

#### 4. Erdinç Bakla'nın Sanatı Üzerinden Turna'nın Sanatsal İzdüşümü

Yaşam biçimleri itibarıyla insanlar ile arasında bir benzerlik kurulan Turna Kuşunun ölen eşini terk etmemesi ve başka bir eşle de kolayca çiftleşmemesi, onun sadakat ve vefa; güzelliği sayesinde de sevgiliyle özdeşleştirilmesini beraberinde getirmiştir (Bulut 2019: 172). Eşine sadık türlerden biri olan Turna, Altay Türklerinde kutsal kabul edilir, özellikle Alevi-Bektaşî inancında ve İslâmiyet'in kabulünden sonra Türk inancında da yer edinen Turna, Şamanlarda daha mistik bir rol üstlenir. Anadolu'da ve Türk inancında birliğin, sadakatin, sevginin, koruyuculuğun, başarının yol göstereni olarak anılmaktadır. Turna donuna girmenin, İslâmiyet sonrasındaki Türk inancında ve Alevi-Bektaşî inancında da eski Türk inancında olduğu gibi yer edindiğini görmekteyiz. Şamanlar, Turna şekline girmek suretiyle uçmaktaydı. Yine Ahmet Yesevi'nin de çağrıldığı meclislere gelirken Turna donuna girdiğine inanılırdı (Mélíköff 2010: 44). Alevi-Bektaşî inancında ise Turna'nın Hz. Ali'yi temsil ettiğine inanılmaktaydı (Mélíköff 2010: 200). Ayrıca Hacı Bektaş Veli'nin de Turna donuna girdiğine inanılırdı (Demirdağ 2017: 15).



Görsel 4. Erdinç Bakla'nın "Kibele" yorumu

Kaynak: <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/foto-galeri/prof-dr-erdinc-bakla-gobeklitepe-ruzgari/3987/15>

İdol olduğu ana formdan anlaşılan Erdiç Bakla'nın Görsel 4'te yer alan çalışması, Anadolu'nun kültürel zenginliğinin bir yorumudur. Bereketin, doğurganlığın sembolü olan "Kibele", Bakla'nın dünyasında çağımıza uyarlanmıştır. İdolün baş kısmını oluşturan betimleme, stilize edilmiş çağdaş bir kadın silueti görünümündedir. İdolün gövdesinde yer alan üç kuş imgesi ise biçim kompozisyonunun bütünündeki hikâye itibarıyla Turnaları akla getirmektedir. Birbirine yakın duran iki kuş figürü sadakatin temsilcisidir. Birbirlerine paralel konumlandırılmış bu kuşlar tıpkı Turnalara atfedilen sadakat ve tek eşlilikle kurulan aile anlamlarını karşılamaktadır. Bir bütün oluşturan figürler üç bireyden oluşan aile olabilmeyi hayalini kurmaktadır. Kibele'nin rahminde konumlandırılmış küçük boyutlu kuş ise bunun göstergesidir.

Bakla'nın yapıtında yer alan kuşların Leylek olma olasılığı da vardır. Ancak bahsi geçen kuşun ne tür olduğundan ziyade ne anlama geldiği önemli olduğu varsayımıyla yapıttaki kuş imgelerinin Turna üzerinden okumasının yapılması uygun bulunmuştur. Her iki olasılıkta da kuş imgesi doğumun, aile olmanın, birliğin, sevginin, özlemin, hasretin göstergesi/izdüşümü olarak bu sanat eserinde yer almaktadır.

### **5. Ali Teoman Germaner ile Constantin Brancusi'nin Sanatı Üzerinden Zümrüd-ü Anka'nın Sanatsal İzdüşümü**

Zümrüd-ü Anka betimi, kuş imgesi genelinde sıkça kullanılmaktadır. Çoğu mit ve efsanede yer alan Zümrüd-ü Anka, sanatsal ifadelerde de kendisine yüklenen özellikleri ile belirir. Efsanevi kuşun; uzun kuyruğu, geniş kanatları, renkli ve pırıltılı tüyleri, keskin bakışı, çevikliği gibi özellikleri ön plana çıkarılmaktadır. Ateşten ve güneşten yaratıldığı söylenen kuş; kendisini küllerinden var etmekte, konuşarak insanlarla iletişim kurmaktadır.

"Fars mitolojisinde Simurg adıyla bilinen bu efsanevi kuş pek çok kültürde farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Bilinen ilk örneği, Eski Mısır'da ateş kuşu olarak geçen Feniks'tir. Feniks'in Batı mitolojisindeki karşılığı (...) Phoenix'tir. İslam mitolojisinde Anka, Türklerin İslamiyet'i kabulünden önce Tuğrul, Karakuş; sonra ise Zümrüd-ü Anka olarak geçer. (...) isimleri birbirinden farklı olsa da tüm bu kuşlar fiziksel ve karakteristik olarak benzer özellikler taşımaktadır." (Karakuş vd. 2020: 107)

Etimolojik anlamının İran mitolojisinden geldiği bilinen Simurg, "otuz kuş" anlamına gelen bir kelimeye karşılık gelmektedir. "Devlet kuşu olarak da" bilinen bu kuşun ateşten ve güneşten yaratıldığına inanılmıştır (Alsan 2005: 95). Tüm bu efsanevi özelliklerin "sürekli yeniden inşa"yı imâ eden bir vurgusu bulunmaktadır (Karakuş vd. 2020: 107).

Farklı coğrafya ve kültürlere sahip İran, Romanya, Hint mitolojilerinde farklı isimlerde bu aynı karakterin yer aldığını görmekteyiz. Benzer betimlemelerle benzer görevlere ve olağanüstü güçlere sahip bu kuş, insanın gerçekte başaramayacağı efsanevi olayların kahramanıdır. Yerin altında ve gökyüzünde gerçekleşen doğal olaylar Zümrüd-ü Anka karakteri aracılığıyla ilkel insanın dünyasında anlam bulur ve çözümlenir. Türk-İslâm sanatında ise Simurg'un birincisi "koruyucu ruh özelliklerini taşıyarak, iyilik timsali, kahramanların koruyucusu kimliği"; ikincisi ise "kötülüklerin temsilcisi" olmak üzere iki tasviri bulunmaktadır (Alsan 2005: 95). Tüm bu açıklamaların ışığında sanatın yeryüzündeki tüm olgu, olay ve nesnelere kendisine konu ve malzeme edebilmesinden destekle ele alınan Zümrüd-ü Anka'nın ardındaki gerçek, Ali Teoman Germaner ile Constantin Brancusi örnekleri üzerinden çözümlenecektir.



**Görsel 5.** Brancusi'nin Golden Bird-Bird in Space isimli eseri

Kaynak: [https://www.moma.org/wp/inside\\_out/wp-content/uploads/2014/07/1-Bird-in-Space.jpg?\\_ga=2.178093477.1896545551.1616181799-1008530633.1616181799](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2014/07/1-Bird-in-Space.jpg?_ga=2.178093477.1896545551.1616181799-1008530633.1616181799)

**Görsel 6.** Brancusi'nin soyut kuş formu maiastra

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brancusi-maiastra-t01751>

İki farklı kültüre sahip sanatçının iki farklı üslubuyla ele alınan Zümrüd-ü Anka kuşu arasında görünen fark, mitlerin ortak diline tezat bir noktaya sürüklemektedir okuyucuyu. Brancusi'nin hikâyede de anlatıldığı üzere kralın bahçesindeki altın elma veren ağaçtan her gün bir elma çalan kuşun yakalanma süreci üzerine kurguladığı “Golden Bird”/“Bird in Space”, özünde, mitolojide adı geçen Zümrüd-ü Anka'nın/Simurg'un tüyüdür. Romen halk masallarında adı geçen ateş kuşu, usta kuş olarak çevrilebilecek Pasarea'dan esinlendiği düşünülen Maiastra (Görsel 6) ise, Brancusi'nin bu bağlamda ele aldığı ilk soyut kuş formudur.



**Görsel 7.** Ali Teoman Germaner'in Zümrüd-ü Anka yorumu

Kaynak: <https://www.bozluartproject.com/sergi/ali-teoman-germaner-alos-desenler-resimler-heykeller/>

Bronz malzemeyle biçimlendirilmiş bilge edası ile totemi andıran duruşu ve per-dahlanmış yüzey ile yuvarlak ve soft geçişlerle betimlenen hatlara karşın Germaner'in dünyasında boyut ve anlam kazanan Zümrüd-ü Anka (Görsel 7) arasında üslup ve içerik bağlamında derin bir fark gözlenmektedir.

Maiastira altın görünümlü mitolojik soyut kuş olmakla birlikte gurur, kibir, hükmetme ve meydan okuma gibi ifade ve duygu yüklemelerinden uzaktır. Buna istinaden Germaner'in Zümrüd-ü Anka betimlemesi sanayi toplumuna atfedilen çoğu sıfatları üzerinde barındıran, insana hükmeden ve onu ezen baskıcı gücün göstergesidir. Formun bütününde gözlemlenen keskin konturlarla kompozisyonun dinamikliği, kuşun açık ağız ve ayağının konumu ile desteklenmektedir.

Brancusi sade, yalın ama bir o kadar da güçlü ve yoğun anlatımlara nesnelere ve kavramların gerçek anlamlarını sorguladıkça yaklaşır. "Bird in Space" (Görsel 5) bunun en güzel örneğidir. Boşlukta yer alan, altın sarısı, perdahlı bronz malzemeden oluşan tek bir tüy ile Zümrüd-ü Anka'ya gönderme yapmaktadır. Duymaz (1998: 95) buna ilişkin olarak "Masalların bazı varyantlarında olağanüstü kuşun, yanından ayrılan kahramana tüylerinden vererek tehlike veya ihtiyaç anında bunları yakmasını ya da birbirine sürmesini" tavsiye ettiğini belirtmektedir. "Bird in Space"de yer alan tüy de tıpkı mitolojide adı geçen efsanevi kuş Zümrüd-ü Anka gibi olağanüstü güçlere sahiptir: Altın renginde, pürüzsüz, göz alıcı ve küllerinden yeniden doğan Simurg gibi belirmektedir. Boşlukta büyümekte, büyüdükçe de güçlenen bir etki bırakmaktadır okuyucu üzerinde. Ancak bu güç, Germaner'in Zümrüd-ü Anka betimlemesinde hissedilen ezici ve hükmedici güç ile çelişmektedir.

Brancusi'nin "Bird in Space" eserindeki anlayışını daha iyi belirtebilmek adına onun bir diğer eserine, "The Cock" (Horoz) bakılabilir. Boşluğu biçimlendiren iki form "The Cock" ile "Bird in Space" örnekleri arasında anlam bağlamında fark açıkça görülmektedir. Brancusi "Bird in Space"de pürüzsüz yüzeyli ve yumuşak sınırlarıyla mitolojik dişil bir yaratığa gönderme yaparken keskin hatlı "The Cock" ile eril kişiliği işaret etmektedir. Bir anlamda yarı-insan (dişi-erkek) yarı-hayvan ruhunda yeniden varlık bulunmaktadır.



**Görsel 8.** Brancusi'nin The Cock (Horoz) isimli eseri  
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81692>

Türk kültüründe yer aldığı gibi Horoz; soyun devamının göstergesi olmakla beraber koruyucu, savaşçı kimliğe de işaret etmektedir. Bu bağlamda, sivri ve keskin hatlarıyla bir savaş ya da savunma aracını akla getiren "The Cock", Horoz'a yüklenen görev ve sıfatlara vurgu yapmaktadır. "The Cock" Zeus'un yıldırımları gibi boşlukta ansızın parlayıp yok olacak, etrafa korku salacak ve âdeta tüm evrene hükmedecektir. İnsanın içinde barındırdığı öfke, hirs ve egonun dışavurumudur, bir anlamda *chimeralar* gibi yarı-insan, yarı-hayvan olma durumudur.

## Sonuç

Efsanelerde ve mitlerde yer alan konular ve kahramanlar sanat çatısı altında yeniden biçimlenmekte, başka kimliğe ve bedene bürünmekte, her sanat yapıtı gibi plastik öğelere sahip anlatılar da tıpkı bir metin gibi okunabilmektedir. İkonografik okumalar bu öğeler ve göstergeler ışığı altında gerçekleşmekte ve sonuçta yapıt hakkında okuyucuyu yargıya ulaştırmaktadır. Yapıtın esin kaynağı ise varlık tabakası ve ona ait “her şey”dir. Mitler ve efsaneler de bu kaynağın temel taşlarından birisidir. Her kültürde rastlanacağı gibi Türk kültüründe de dilden dile kuşaktan kuşağa aktarılan mitler ve efsaneler sanatsal anlatılara konu olmuştur. Sanatçı yaratım sürecinde her ne kadar evrensel bir dil kullansa da onun yerel kaynaklardan beslendiği göz ardı edilmemelidir.

Bu çalışmada çözümlemeleri yapılan çerçevesinde ise sanatsal anlatılarda ana tema olarak yer alan “kuş” imgesi, Zümrüd-ü Anka, Turna ve Tavus kuşları ile sınırlandırılmıştır. Bu türlere mitlerde ve efsanelerde de sıkça yer verildiği, örneklerle tespit edilmiştir. Çünkü sanatta ve mitolojik olaylarda konusu geçen “kuş” imgesine yüklenen anlamlar evrensel ve yerel bağlamda benzerlik göstermekte; “kuş”, doğal özelliklerinden ötürü insanın hayatında önemli bir yer içermektedir. Yeryüzüyle gökyüzü arasında köprü görevi gören “kuş”, bir bilinmezden bir bilinmeze haber taşımaktadır. İnsanın yapamadığı uçma eylemini gerçekleştiren “kuş”, yine insanın dünyasında özgün yerini korumaktadır. Kuş özgürdür, çeviktir, habercidir, savaşıdır, alımlı ve dikkat çekicidir. Kuşa yüklenen bu anlamlar sanatta da sıkça vurgulanmış, ek olarak kuş, onun mitolojilerde belirtilen özellikleri ile kullanılmıştır.

“Kuş” imgesi sanatçının dünyasında vücut bulur; üslup, malzeme ve konu çeşitliliği içerisinde yeniden biçimlenir. Kuş kisvesinde sanatçı, duygu ve düşüncelerini dışa vururken yarı-insan yarı-hayvan (kuş) ruhuna; diğer bir deyişle de sanatçının iç hesaplaşması “kuş” donuna bürünür. Çalışmada ele alınan eserlerin sanatçıları olan Tufan Dağıstanlı, Erdiç Bakla, Constantin Brancusi ve Ali Teoman Germaner de bu çerçevede değerlendirilmiştir.

Sanatta her zaman var olan ancak zaman içerisinde şekil değişikliğine uğrayan kuş figüründen pek çok sanatçı farklı açılardan ve bağlamlarda etkilenecek şekilde üretimde bulunmuşlardır. Bu üretimlerin daha sonraki dönemlerde kurgusal tasvirler ile gerçeğin ötesine de taşındığını görmek mümkündür.

Bir figüre gerçeğin çok ötesinde anlamlar yüklenmesi, yani onun simgesel motifler ve sembollere dönüştürülerek anlam bağlamında işlevsel kılınması, sanatçıların toplumsal ve kültürel tasavvurlarını ürünlerine yansıtma noktasında başvurdukları bir yol olmuştur. Bu durum günümüzde de devam etmektedir. Bu açıdan değerlendirdiğimiz zaman kuş figürü Türk, İran ve Arap mitolojisinde ve inançlarında ölümlü, tekrarlayan yaşamı, Tanrıyla iletişimi simgelemekle beraber gücü, sevgiyi, aileyi, çocuğu vb. de işaret edebilmektedir. Dolayısıyla kutsal özellikleriyle de toplumsal kültürün vazgeçilmez unsuru olan kuşlar her dönem sanat ve sanatçının esin kaynağı olmuştur. Kültürlerini geliştirerek moral değerlerini yücelten ve sonsuzluğa sağlam adımlar atarak ilerleyen toplumlarda böylesine esin kaynakları, varlığını muhafaza etmeye devam edecektir.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %40; İkinci Yazar %40; Üçüncü Yazar %20.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## KAYNAKÇA

Akman, Mahmut Kubilay. “İçtimai Bir Müessese Olarak Sanatın İşleyişi Sanat Sosyolojisi’nin Fikri Dairesi İçinden Bir Analiz”. *Sosyal Bilimler Dergisi* 6, 2013: 145-156.

- Akpınarlı, Feriha. "Türk Kilimlerinde Kullanılan Geometrik Bezemelerin Form İsim ve Kompozisyon Açısından Değerlendirilmesi". *Romanya: II. Uluslararası Romanya'da Türk Kültürünün İzleri Sempozyumu*, 2007: 11-23.
- Albrecht, Milton C. "Art as an Institution". *American Sociological Review* 33 (3), 1968: 383-397
- Alsan, Şenay. *Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2005.
- Aras, Hava. *Dünya Dinlerinde Merkez Sembolizmi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2011.
- Ateş, Gülay. *Minyatür Sanatında Hayvan Figürleri ve Özgün Uygulamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 2018.
- Batuk, Cengiz. "Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar". *İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi* 6 (1), 2009: 27-53.
- Bayat, Fuzuli. *Mitolojiye Giriş*. Çorum: KaraM Yayınları, 2005.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.
- Bulut, Sibel. "İdeal İnsan Donuna Giren Turnaların Romani" içinde, *Anadolu Turnaları: Biyoloji, Kültür, Koruma* (ed. Ufuk Özdağ ve Gökalp Alpaslan). Ankara: Ürün Yayınları, 2019: 171-180.
- Çetin, Yusuf. "Türk Sanatı Bezeme İkonografisi Açısından Tavus Kuşu Figürlerinin Bir Değerlendirmesi". *Kesit Akademi Dergisi* 9, 2017: 1-17.
- Demirdağ, Fatih. "Alevi-Bektaşî Şiirinde Kuş Mitolojisi". *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 2, 2017: 12-18.
- Duymaz, Ali. "Anadolu ve Balkan Türklerinin Halk Anlatmalarında Mitolojik Bir Kuş: Zümrüdü Anka". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1(1), 1998: 91-97.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. (çev. Lale Arslan) İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.
- Esin, Emel. *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001.
- Esin, Emel. *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.
- Ersoy, Necmettin. *Semboller ve Yorumları (Bölüm I)*. İstanbul: Dönence Yayınları, 2000.
- Grimal, Pierre. *Mitoloji Sözlüğü (Yunan ve Roma)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Halıcı, Gülşah Yüksel. "Gök Tanrı'nın Temsilcileri: Koruyucu Kuşlar". *Folklor/Edebiyat* 20 (77), 2014/1: 71-81.
- <https://www.sanatzegzini.com/tufan-dagistanli-seramik-isimsiz-7881>
- <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/foto-galeri/prof-dr-erdinc-bakla-gobeklitepe-ruzgari/3987/15>
- [https://www.moma.org/wp/inside\\_out/wp-content/uploads/2014/07/1-Bird-in-Space.jpg?\\_ga=2.178093477.1896545551.1616181799-1008530633.1616181799](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2014/07/1-Bird-in-Space.jpg?_ga=2.178093477.1896545551.1616181799-1008530633.1616181799)
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brancusi-maiastra-t01751>
- <https://www.bozluartproject.com/sergi/ali-teoman-germaner-alos-desenler-resimler-heykeller/>
- <https://www.moma.org/collection/works/81692>
- Karakuş, Gülay ve Cebrail Özgün. "Simurg Söyleninde Kuş İmgesi". *Fine Arts* 15 (2), 2020: 99-115.
- Kurnaz, Cemal. "Hümâ". *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, 2017: 478.
- Liu, Mau-Tsai. *Kutscha und seine Beziehungen zu China vom 2. Jahrhundert vor bis zum 6. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1969.
- Mélikoff, Irène. *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*. 7. Baskı (çev. Turan Alptekin) İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2010.
- Mülayim, Selçuk. "Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubunun Doğuşu". *Sanat Tarihi Dergisi* VII, 1994.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi II*. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi I*. Cilt. 5. Baskı. Ankara: Altınordu Yayınları, 2010.
- Özdağ, Didar Ezgi. "Çağdaş Türk Sanatında Gerçek Dışı Kuş Figürleri". *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi* 4(1), 2017: 17-32.
- Özkeçeci, İlhan ve Şule Bilge. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Yazığın Yayınevi, 2007.
- Rumi, Muhammed Celaeddin-i. *Mesnevi-i Şerif*. 16. Baskı. İstanbul: Akçağ Yayınları, 2017.
- Sever, Mustafa. "Türk Mitolojisinde Kuşlar". *Milli Folklor* 42 (6), 1999: 83-88.
- Tansü, Emre ve Baran Güvenç. "Eski Türk Mitolojisinde Hayvan Motifleri Üzerine Düşünceler". *Türk Dün-yası Araştırmaları* 218, 2015: 2013-218
- Yağmur, Sibel Karadeniz. "Efsane ve Mitoloji Üzerine Genel Bir Değerlendirme ve Efsane Mitolojisi İlişkisi". *Asia Minor Studies International Journal of Social Science* 6(12), (Temmuz 2018): 317-328.
- Yozgat, Sema. *Türk Mitolojisindeki Grafik Sembollerin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansımaları: Kuş Figürü Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu: Ordu Üniversitesi, 2019.

## ERZURUM KIRSALINDA TANDIR KÜLTÜRÜ VE TANDIR EKMEĞİ\*

## Tandoori Culture and Tandoori Bread in Rural Areas of Erzurum

Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ\*\*  
Prof. Dr. Nursen ÖZKUL FINDIK\*\*\*

## ÖZ

Bu çalışma Erzurum kırsalında tandır kültürüne bağlı olarak tandırın kullanım alanları, tandır araç –gereçleri, yakacakları ile yakılması, tandır ekmeği ve bu ekmeğin yapımındaki diğer araç ve eşyanın tanıtılması üzerine kurgulanmıştır. Çalışma alanı Erzurum ili sınırları içerisinde yer alan Yakutiye, Aziziye, Pasinler, Palandöken, Uzundere, Oltu, Tortum, İspir, Aşkale, Karaçoban, Çat ve Aşkale İlçeleri ile bunlara bağlı köyler (mahalle) olarak belirlenmiştir. Geçmişte geleneksel Erzurum evlerinin planını belirleyen tandır evi ve içerisindeki yere gömülü tandırlar günümüz Erzurum kırsal mimarisinde varlığını sürdürmektedir. Her türlü pişirmenin yapıldığı hatta ısınma aracı olarak da kullanılan tandır eski önemini büyük ölçüde yitirmiştir. Ancak tandırın yaşanılan coğrafya, iklim şartları, geçim kaynakları, gelenekseli yaşatma içgüdüsü ve kırsal hayatın gerektirdiği zorunluluklar geçmişteki kullanımını bugüne taşımaktadır. Bölgenin tarım ve hayvancılığa dayanan üretiminde mutfak kültürüne yansıyan yeme alışkanlıkları, tereyağının yemeklerde kullanılmak üzere eritilerek saklanması, kavurma, civil peynir (tel peynir) gibi ürünleri tandır kültürünün uzantıları olarak devam ettirilmektedir. Bununla birlikte tandır, artık tandır ekmeği ile özdeşleşen bir kullanım aracına dönüşmüştür. Kırsal hayatın rutinleri içerisinde zahmetli bir iş olan tandırın yakılması ve kullanıma hazır hâle getirilmesi, gelberi, eğiş, hatircek, kösevi, tandır bezi ve tandır çulu olarak isimlendirilen ve farklı işlevleri olan araç ve gereçlerle yapılmaktadır. Anadolu insanı için ekmeğin temel besin kaynağı hem de kutsallık atfedilen bir değeri ifade eder. Erzurum merkezde de sadece tandırlarda pişirilen lavaş, kırsalda açık ekmeğin, top ekmeğin/ kopul ekmeğin/ tombul ekmeğin/ gagala ekmeğin/ el ekmeğinin/ değirmi ekmeğin, gugul ekmeğin, topaçık ekmeğin, gülük, loğluk ve fetir gibi isimlerle anılan ekmeğin türleri ile çeşitlilik göstermektedir. Erzurum kırsalında en yaygın olan tandır ekmeği genel isimlendirilmesi ile açık ekmeğdir. Mayalı hamuru, yapım aşamaları aynı olmakla birlikte şekli, boyutları, kalınlıkları ve tatlarında az farklılıklar belirlenmiştir. Bölge kırsalında açık ekmeğe alternatif olarak yapılan farklı isimlendirmeleri ile dikkat çeken yuvarlak şekilli, orta açıklıklı ekmeğin önemli bir yer tutmaktadır. Hamuru açık ekmeğin hamuru ile aynı olan rapatası, şekli, kalınlığı, pişirilmesi ve bunlara bağlı olarak tadı da değişen ekmeğin yerelde zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Bölgede bu ekmeğin aynı şekil ve boyut özellikleri ile farklı isimlendirmeleri dikkat çekmektedir. Kırsalda tandır ekmeğinin yanı sıra tandır çöreği, tandır keteleri (içli, içsiz, cevizli) pağaç, patile ve mısır ekmeği de sevilen hamur işleri arasındadır. Tandır ekmeğinin yapılması tandırın hazır hâle getirilmesine bağlı olduğu gibi diğer araç ve eşyanın kullanılması ile gerçekleşmektedir. Un ambarı, hamur teknesi, ince elek, dastar, ekmeğin tahtası, merdane, rapata ve ekmeğin sandığı Erzurum kırsalında ve tandır ekmeğinin geleceği olan tüm bölgelerde aynı amaç, fakat değişik malzeme ve biçimde karşımıza çıkmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Erzurum kırsalı, tandır, tandır ekmeği, açık ekmeğin (lavaş), top ekmeğin.

## ABSTRACT

This study focuses on the areas of usage of tandoor, the burning of tandoori equipment, tandoori fuels, and the introduction of tandoori bread and other tools and goods in the production of this bread, depending on the tandoori culture in the rural areas of Erzurum. The study area was carried out in the districts of Yakutiye, Aziziye, Pasinler, Palandöken, Uzundere, Oltu, Tortum, İspir, Aşkale, Karaçoban, Çat and Aşkale and their villages (neighborhoods) within the borders of Erzurum province. The tandoori, which determined the plan of traditional Erzurum houses in the past, and the buried tandoors in it continue to exist in today's Erzurum rural architecture. The tandoor, which is used for all kinds of cooking and even as a heating tool, has lost its former importance to a large extent. However, the geography of the tandoor, climatic conditions, livelihoods, the instinct to keep the tradition alive, and the necessities of rural life carry its past use to the present. The eating habits reflected in the culinary culture of the region's production based on agriculture and stock farming, storing the butter by melting it for use in meals, roasting, civil cheese (wire cheese) are continued as extensions of the

\* Geliş tarihi: 28 Haziran 2021 - Kabul tarihi: 23 Kasım 2021  
Köşklü, Zerrin; Özkul Fındık, Nursen, "Erzurum Kırsalında Tandır Kültürü ve Tandır Ekmeği", *Milli Folklor* 132 (Kış 2021): 262-285

\*\* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye,  
zkosklu@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6681-0589.

\*\*\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara/Türkiye,  
nursen.ozkul@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0280-1226.



tandoori culture. However, tandoori has now turned into a tool that is identical to tandoori bread. Burning the tandoori, which is a laborious task in the routines of rural life, and making it ready for use, is done with tools and equipment that have different functions and are called squeegee, eğiş, hatircek, kösevi, tandoori cloth. For the Anatolian people, bread represents both a basic food source and a value attributed to holiness. Lavash, which is cooked only in tandoori in Erzurum, in the countryside varies with the types of bread that are called open bread, ball bread / kopul bread / plump bread/beak bread/hand bread/ground bread, gugul bread, topping bread, gılık, loğlık and fetir. The most common tandoori bread in Erzurum countryside is open bread with its general term. Although the production steps of the yeast dough are the same, there are few differences in shape, size, thickness, and taste. Round-shaped, medium-span bread, which attracts attention with its different names made as an alternative to open bread in the rural areas of the region, also has an important place. Rapata, whose dough is the same as open bread dough, offers a rich variety of bread that changes in shape, thickness, cooking, and depending on these, its taste. It is noteworthy that these types of bread have the same shape and size characteristics and different naming in the region. In addition to tandoori bread, tandoori pastries, tandoori cakes (with, without, walnuts), pağaç, patile, and cornbread are among the most popular pastries in the countryside. Making the tandoori bread depends on the preparation of the tandoor, as well as using other tools and goods. Flour warehouse, dough trough, fine sieve, dastar, breadboard, roller, rapata, and bread chest are encountered in Erzurum countryside and all regions with tandoori bread tradition, with the same purpose, but in different materials and forms.

#### Keywords

Rural area of Erzurum, tandoori, tandoori bread, lavash, ball bread.

#### Giriş

Bu çalışma Erzurum kırsalında tandır kültürüne bağlı olarak tandırın kullanım alanları, tandır araç- gereçleri, yakacaklar, yakma şekilleri, tandır ekmeği ve bu ekmeğin yapımındaki diğer araçlar ile üretim teknikleri üzerine odaklanmıştır. Çalışma Yakutiye İlçesi/ Köşk Köyü, Gökçeyamaç Köyü, Aziziye İlçesi/ Geyik Köyü, Kapılı Köyü, Alaca Köyü, Pasinler İlçesi/ Küçük Tuy Köyü, Epsemce Köyü, Kavuşturan Köyü, Palandöken İlçesi/ Ali Bezirgan Köyü, Uzundere İlçesi/ Çağlayanlı Köyü, Tortum İlçesi/ Tortumkale Köyü, Pehlivanlı Köyü, Gökdere Köyü, İspir İlçesi/ Devedağı Köyü, Oltu İlçesi, Aşkale İlçesi/ Gölören Köyü, Hacımahmut Köyü, Yoncalık Köyü, Karaçoban İlçesi/ Karaköprü Köyü, Çat İlçesi/ Çöğender Köyü ve Aşağıçat Köyü kapsamında gerçekleştirilmiştir. Toplanan veri ve bulgularda kaynak kişilerle yapılan görüşmeler de değerlendirilmeye alınmıştır. Tandır ve ekmek yapımında kullanılan araç ve malzemeye ait ölçüler alanda tespit elde edilen örneklerle aittir.

#### Erzurum Geleneğinde Tandır

Geçmişte geleneksel Erzurum evlerinin planını belirleyen tandır evi (Köşklü, 2007: 97-112; Sağlam, Yurttaş, 2020: 405-442) ve içerisindeki yere gömülü tandırlar günümüzde artık Erzurum kırsal mimarisinde varlığını nispeten sürdürmektedir (Foto.1 Çalışmada kullanılan fotoğraflar yazarların arşivine aittir). Bu süreklilikte bölgenin coğrafi yapısı, iklim şartları, ekonomik koşullar ile geleneksel yapının etkili olduğu gözlemlenmektedir.



**Fotoğraf 1:** Tandır Evi Köşk Köyü

Kırsal hayatın önemli bir parçası olma özelliğini geçmişten günümüze devam ettiren tandır, daha çok pişirme ve ısınma amaçlı kullanılan basit bir düzenedir. Erzurum çevresinde azalarak devam eden tandır yapımında temin edilen toprağın yapısal özellikleri, içerisine katılan diğer malzemeleri ve ustasının kendine özgü geliştirdiği biçimlendirme yerel farklılıklar gösterse de temelde birbirine benzerdir. Çok zahmetli ve emek isteyen bir iş olan tandır yapımı (Köşklü, 2005: 155-177; Şen, Karagel, 2017: 449-458) daha önce yayına geçtiğinden burada sadece genel bir tanım ile yetinilmiştir (Foto. 2-3).



**Fotoğraf 2:** Tandır Yapımı Şıh Köyü



**Fotoğraf 3:** Tandır Başına Yerleştirilen Tandır Yoncalık Köyü

### **Tandırın Kullanım Alanları**

Geçmişte her türlü pişirmenin yapıldığı hatta ısınma aracı olarak da kullanılan tandır eski önemini kaybetmekle birlikte bölgesel koşullar, ekonomik sebepler ve geleneğin doğal aktarımına bağlı yaşam kültürünün bir sonucu olarak bölgenin kültür hayatında varlığını devam ettirmektedir. Özellikle köylerde gençler ilgi duymasa da tandır kültürü ile büyüyen orta yaş ve üzeri bireyler bugünün koşullarını geleneksele uyarlayarak devam ettirme çabası içerisinde. Kırsal hayatın zorunlulukları aslında tandır ve tandır kültürüne (Göktaş, 2011: 55-58; Erdem, 2013: 118-125; Aliyeva, 2021: 229-238) doğal bir koruma alanı oluşturmaktadır. Günümüzde değişen yaşam koşulları tandırın önceki zorunlu günlük kullanım alanlarını sınırlandırmış, yemek pişirmek, su ısıtmak, çamaşır yıkamak, kaynatmak gibi rutinler için modern eşyalar tandırın yerini almıştır. Artık tandır neredeyse tandır ekmeği ile özdeşleşen bir kullanımla sınırlandırılmıştır. O gün için ekmeği pişirmek üzere yakılan tandırdaki ısıdan üst düzeyde yararlanmak amacıyla günlük hayatın rutinleri de yerine getirilmektedir (Foto. 4). Bununla birlikte yaşanan coğrafya, iklim şartları ve geçim kaynakları kırsal hayatın belirli zamanlarında yapılması gereken zorunlulukları tandırın geçmişteki kullanımını bugüne taşımaktadır.

Özellikle bölgenin tarım ve hayvancılığa dayanan üretiminde mutfak kültürüne de yansıyan yeme alışkanlıkları tandır geleneğinin sürdürüldüğü bir diğer faaliyet alanıdır. Erzurum mutfak kültüründe önemli bir yer tutan tereyağının yemeklerde kullanılmak üzere eritilerek (sarıyağ) saklanması günümüzde de devam ettirilen bir uygulamadır (K.K.1).



Fotoğraf 4: Tandır Kullanım Şekilleri Köşk Köyü

Bölgenin tandırla özdeşleşen mutfak kültüründe kavurma geleneği de önemli bir yer tutmaktadır. Kavurma özellikle Kurban Bayramlarında bir miktar ya da ailenin ekonomik durumuna göre sonbaharda alınan büyükbaş hayvanların etinden hazırlanır. Tandırda hazırlanan ve yapım aşamaları kavurma ile benzer olan bir diğer yiyecek de kıymadır (K.K.1).

Bölgeye özgü tatlardan biri olan ve civil peynir (tel peynir) olarak isimlendirilen peynir çeşidi de tandır ekmeği gibi gelenekselin bir parçası olmaya devam etmektedir. Sütün civil peynire dönüşümü emek isteyen zorlu bir süreçtir. Bu süreçte iyi yakılmış bir tandırın da önemi büyüktür (K.K. 1). Yapıldığı kazanın altına çöken, bazı yerlerde çökelek Erzurum'da ise lor adı verilen peynir de civil peynirin üretimi aşamasında elde edilmektedir. Yalnızca o hâliyle yenileceği gibi küflenmesi beklenerek göğermiş olarak da tüketilmektedir.

Bölgenin tandır kültüründe hem yapılışı hem de şekilleri farklı olan tandır çöreği, tandır keteleri (içli, içsiz, cevizli) pağaç, patile, mısır ekmeği gibi çeşitlilik gösteren hamur işleri de bulunmaktadır (Foto. 5).



Fotoğraf 5: Cevizli Çörek yapım Aşamaları, İçli Kete, Tandırda Pağaç, Tandır Sacı Üzerinde Patile

### Tandırda Kullanılan Araç ve Gereçler

Geçmişte Erzurum şehir merkezindeki evlerde de görülen günümüzde ise kırsal alanda devam eden tandır kültürüne bağlı olarak kullanılan bir takım araç ve gereçler bulunmaktadır (Karpuz, 1993: 48; Sezen, 2013:302; Ünal, 2020: 297-300, Göktaş, 2011: 22-23). Bu araçlar tandırda yapılacak olan işin çeşidine göre değişmektedir. Bunlar gelberi, eğiş, hatircek, kösevi, tandır bezi ve tandır çuludur.

Gelberi: Tandır külünü çekmek için kullanılan ucu yassı, dik açılı, uzun ahşap saplı araç olarak tanımlanabilir (Foto.6) (Çizim 1).



Fotoğraf 6: Gelberi Küçük Tuy Köyü

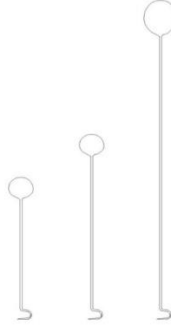


Çizim 1: Gelberi

Eğiş: Tandırda pişirilen ekmeği almak, yemek kapları ve su güğümlerini yerleştirmek, çıkarmak veya asmak için kullanılan demirden bir ucu çengel şeklinde sivri, bir ucu yassılaşmış araçtır. Eğişler tandır kültüründe çok amaçlı kullanılmaktadır. Eğiş hatirceğin olmadığı yerlerde tandırın üzerine uzatılarak hatircek işlevindedir ve bazen de kösevi olarak ateş karıştırılmaktadır. Eğişlerin küçük, orta ve büyük olmak üzere üç boyu vardır. Genellikle küçük boy 60cm, orta boy 70- 80 cm. ve büyük boy 120cm uzunluğundadır (Foto. 7) (Çizim 2). Hangi boy eğişin kullanılacağını yapılacak olan iş niteliği ve kullanan kişinin alışkanlıkları belirlemektedir. Araştırma kapsamında eğiş isimlendirmesi genel kullanım olup yalnızca Çat İlçesi ve köylerinde kakart isimlendirmesi de yapılmıştır.



Fotoğraf 7: Eğiş Küçük Tuy Köyü



Çizim 2: Eğiş

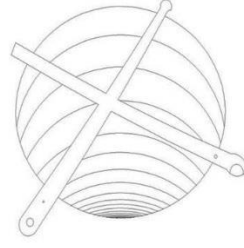
Hatircek: Tandırın üzerinde pişirilecek ya da ısıtılacak kapların tandıra düşmesine engel olan, tandırın şurtuna yerleştirilen demirden çubuklardır. Hatircekler tandırın üzerine kullanım amacına yönelik farklı biçimlerde konulmaktadır. Böylece ateşin kapla teması ve ısı miktarı kontrol altına alınmaktadır (Foto. 8) (Çizim 3).



Fotoğraf 8: Hatirecek Çöğender Köyü ve İspir İlçesi



Fotoğraf 9: Kösevi Oltu İlçesi



Çizim 3: Hatirecek

**Kösevi:** Tandır ateşini karıştırmak ve düzenlemek amacıyla kullanılan ahşaptan uzun değnek. Oltu çevresinde gırdavuç olarak da isimlendirilmektedir. Araştırma kapsamında 100-130 cm. arasında olan örnekleri tespit edilmiştir (Foto. 9) (Çizim 4).



**Çalı Süpürgesi Ya da Tandır Bezi (Parduç):** Her ikisi de tandır yakıldıktan sonra iç yüzeyini temizlemek ve çok sıcak ise soğutmak amacıyla kullanılır. Çalı süpürgesi çevreden toplanan çalılıkların bağlanması ile yapılır (Foto. 10). Tandır bezi ahşap bir sopaya kalın bez parçaları bağlanarak hazırlanır (Foto. 11). Erzurum merkezde lavaş fırınlarında aynı amaçla kullanılan bez parçalarına tandırmalı ismi verilir. Kırsalda bu işlem Küçük Tuy Köyünde ve Çat İlçesinde çalı süpürge (telek) ile Oltu'da silgi ya da parduç olarak isimlendirilen sopaya bağlanan bez parçalarıyla yapılmaktadır. Uzundere İlçesinde ise geçmişte daha çok lılık denilen ağaç kabuğundan hazırlanan bir tür püskül kullanılmıştır.



Fotoğraf 10: Çalı Süpürge Küçük Tuy Köyü



Fotoğraf 11: Tandır Bezi ( Parduç) Oltu İlçesi

**Tandır Çulu:** Tandırdaki ekmeği pişirdikten sonra tandırın ısısından istifade etmek amacıyla üzerini örten niteliksiz çul, sergen. Karaköprü Köyü'nde çullar bu amaçla kullanılırken diğer bazı köylerde (Tortumkale Köyü) ahşap ya da sacdan (Köşk Köyü) kapaklar görülmektedir.

#### **Tandırdaki Kullanılan Yakacaklar**

Erzurum kırsalda tandır geleneğinin sürdürüldüğü ilçe ve özellikle köylerde yakıt olarak tezek ve yaşlı ağaçların kesimi ve dallarının budanması ile temin edilen odun kullanılmaktadır. Buradaki ayırmda ilçe ve köylerin coğrafi konumu, iklim şartları ve buna bağlı olarak ekonomik kaynakları doğrudan etkilidir.

**Tandırdaki Yakıt Olarak Odun:** Araştırma kapsamında İspir, Oltu, Uzundere, Tortum gibi daha sıcak ve ağacın bol olduğu, hayvancılığın ise daha az yapıldığı yerlerde tezeğin yanı sıra odun (çalı çırpı) kullanımı ön plana çıkmaktadır (Foto.12). Kış hazırlıkları sırasında temin edilen odunlar evlerde ısınma ve tandırlarda yakılmak üzere odunluk ya da ambar damlarında düzgün bir şekilde istiflenmektedir.



**Fotoğraf 12:** Tandır Yakıtı Odun Tortumkale Köyü

**Geven:** Tandırı tutuşturmak için dağlardan kesilen yaban dikenini. Geven özellikle tezek ile yakılan tandırlar için vazgeçilmezdir.

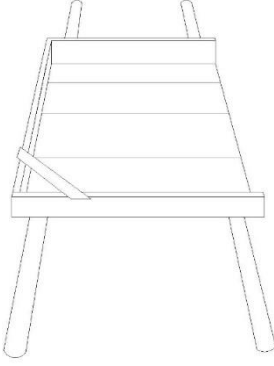
**Düllük:** Pasinler İlçesi ve köylerinde ay çekirdeğinin düllük olarak adlandırılan sapı kurutularak istiflenir. Soba ve tandırlarda yakacak olarak kullanılır (Foto.13).



**Fotoğraf 13:** Tandır Yakıtı Düllük Kavuşturan Köyü

**Tandırdaki Yakıt Olarak Tezek:** Pasinler, Aşkale, Çat, Horasan, Hıms, Karaçoban İlçe ve köylerinde hayvancılığa dayalı geçim kaynakları ile daha geniş bir kullanım alanı gösteren tezek geleneği devam etmektedir. Tezek de odun gibi evlerde hem ısınmak için hem de tandırı yakmak için ana malzemedir. Bölgede tezek ile birlikte kerme ve yapma da kullanılmaktadır.

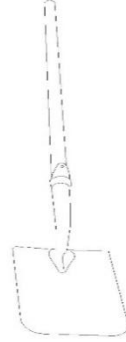
**Tezek Yapımı:** Kış boyunca ahırlarda bakılan büyükbaş hayvanların dışkıları günlük olarak toplanır. Mayıs adı verilen bu dışkılar önceleri tezgere (hayvanların dışkısını taşımaya yarayan iki ucu uzun saplı araç) (Çizim 5) ya da sırt sepetleri (Foto. 14), günümüzde ise el arabaları ile basmalık denilen yere taşınarak yığılır.



**Çizim 5:** Tezgere

**Fotoğraf 14:** Mayıs Taşınan Sepet

Havaların ısınması ile birlikte bu alan süpürülerek temizlenir ve üzerine saman serilir. Daha sonra mayıslar yayılır ve üzeri basılarak düzeltilir. Bazen de loğ taşı ile iyice



**Fotoğraf 15:** Bel Köşk Köyü

**Çizim 6:** Bel

sıkıştırılır. Bu şekilde 20- 25 cm. kalınlığında basılarak düzeltilen malzeme kurumaya bırakılır. Güneşte iyice kurutulduktan sonra ikinci aşamada kesme işlemine geçilir. Bel adı verilen küreklerle (Foto. 15) (Çizim 6).

30-35 cm. boyutlarında kalıplar hâlinde kesilir. Kesme belin bir tarafına tek ayakla bastırılması ve eşit boyutlarda düzenli bir şekilde kesilmesi ile tamamlanır. Kesilen tezekler bir iki gün daha kurumaya bırakılır. Daha sonra zincir (tezeğin her tarafının

kuruması amacıyla yerinden oynatılarak yan yana sıralanma şekli) yapılı ve bir süre daha kurutulur. Zincirde kuruyan tezekler ayrılarak taşınır, kurumayanlar bölgede galag denilen çapı ve yükseklikleri değişebilen yığınlar şeklinde örülür. Yağmurdan korumak amacıyla galagların etrafı hayvan dışkısı ile sıvanarak kurutma işlemi tamamlanır (Foto. 16) (K.K. 2).



Fotoğraf 16: Tezek Yapım Aşamaları, Basmalık, Düzlenmesi, Kesilmesi, Zincir ve Galag

Kerme Yapımı: Küçükbaş hayvanların komlarda kış boyunca dışkuları (gıgıl) ayakları altında ezilir ve sonra düzleştirilerek sıkıştırılır. Sıkıştırılan bu tabaka 15- 20 cm. kalınlığına ulaştığında bel ile kare şekilli kalıplar hâlinde kesilir. Daha sonra komdan dışarıya taşınarak güneşte kurumaya bırakılır. Kurumaya bırakılan kermeler tezekte olduğu gibi aynı işlemlere tabi tutularak istiflenir ve kullanıma hazır hâle getirilir. Kerme, tezeğe göre yavaş tutuşan fakat çok daha dayanıklı ve ısıyı yüksek bir yakıttır. Bu nedenle sobalarda ısınma amacıyla kullanımı daha yaygındır (K.K. 2) (Foto.17).



Fotoğraf 17: Kerme Yapım Aşamaları

Yapma Yapımı: Yazın kadınlar büyükbaş hayvanların henüz sıcak olan dışkılarını toplar, içerisine biraz saman karıştırarak elde yuvarlak bir şekil verirler. Sonra şekillendirilen bu yapma tezekler duvarlara yapıştırılarak kurutulur. Küçük ve ince olduğu için kısa zamanda kuruyan yapmalar düşük ısı gerektiren işlerde daha çok kullanılır (K.K. 2).

Yaban Tezeği: Dışarıda büyükbaş hayvanların bıraktıkları ve olduğu gibi kendiliğinden kuruyan tezeğe denir. Soğğun etkili ve yakıtın değerli olduğu bu coğrafyada özellikle kadınlar ve çocuklar tarafından toplanır (K.K. 2).



### Tandırın Yakılması

Ekmeğin yapım aşamasında önemli bir adım da tandırın yakılmasıdır (Foto. 18). Öncelikle tandırın külü gelberi yardımıyla çekilerek temizlenir. Sonra tandırın külve açıklığının önüne geven ya da odun parçaları konulur. Bunun üzerine parça tezekler külveye doğru yatırılarak yerleştirilir. Daha sonra geven tutuşturularak tandır ateşe verilir. Bu aşamada varsa kerme de kullanılır. Tandır yakıldıktan sonra hava alarak daha iyi yanması için külvesi açık bırakılır. Tandır ateşi kor haline geldiği zaman külve kapatılır. Tandır arada kor alması için kösevi ya da eğiş ile karıştırılır. Yanarak iyice ısınan tandırın içerisi bir sopaya bağlı ıslatılmış kalın bir bezle (parduç) ya da çalidan bağlanmış nemli bir süpürge ile temizlenir. Böylece ekmeklerin duman kokması ve ilk ekmeklerin yanması önlenir. Pişirme işlemi bittikten sonra tandırın külvesi açılır ve soğumaya bırakılır (K.K. 3).



**Fotoğraf 18:** Tandırın Yakılması Kavuşturan ve Köşk Köyü

### Tandır Ekmeği

Tarihî süreç içerisinde Anadolu'da temel besin maddelerinden biri olan ekmek kullanılan tahılın türüne ve pişirilme şekline göre çok zengin bir kültürel çeşitlilik sergilenmektedir. Anadolu insanı için ekmek hem önemli bir besin kaynağı hem de kutsallık atfedilen değer ifade etmektedir (Koca- Yazıcı, 2014:35-45; Küçükkömürler-Alyakut,2018: 380-384; Arlı-Işık,1995: 1-16).

Erzurum'da modern fırınların yaygın olmadığı dönemlerde ekmek evlerde kadınlar tarafından geleneksel yöntemlerle tandırlarda pişiriliyordu. Yörenin zengin mutfak kültürünün (Serçeoğlu, 2014: 36-46; Turan- Akoğul, 2019: 370-384) bir parçası olarak şehir merkezi ve kırsalda tandırlarda pişirilen bu ekmeklerin de katkısı büyüktür. Günümüzde Erzurum merkezde fırınlarda lavaş (acem) ekmeği (Bayoğlu, 2014: 163-186; Çetinkaya-Yıldız, 2018: 430-452) adı ile üretilen daha uzun süre saklanabilen ve pişirilmesi daha kolay olan tandır ekmekleri damaklarda yaşatılan kültürel belleğin devamı niteliğindedir. Erzurum ve çevresinde tüm Anadolu'da olduğu gibi ekmeğe verilen önem yemek yeme kavramı yerine ekmek yeme kavramının kullanılmasından da anlaşılmaktadır. Çalışmanın bu bölümü günümüzde Erzurum kırsalında tandırda yapılan açık ekmek, top ekmek/ kopul ekmek/ tumbul ekmek/ gagala ekmek/el ekmeği/ değirmi ekmek, gugul ekmek, topaçık ekmek, gılik, loğlık ve fetir olmak üzere tespit edilen ekmek çeşitleri üzerine ayrılmıştır.

### Açık Ekmek

#### Yapım Aşaması ve Pişirilmesi

Ekmeğin yapımına hamurun yoğrulması ile başlanır. Soğuk ve sıcak aylar hamurun ne zaman yoğrulması gerektiğini belirler. Havaaların soğuk olduğu kış aylarında hamur

akşamdan ekşimeye bırakılarak sabah pişirilir. Yazın ise havalar sıcak olduğundan sabah erkenden yoğrulur ve ekşime süresi beklendikten sonra pişirilmeye başlanır.

Buna göre öncelikle ekmeğin yapımında kullanılacak olan un ahşaptan hamur teknesinin veya bakırdan hamur teğinin içerisine elenir (Foto. 19).



**Fotoğraf 19:** Unun Elenmesi Gölören Köyü

**Fotoğraf 20:** Hamurun Yoğrulması Aşağıçat Köyü

Unun elenmesi ile hem havalanması hem de varsa içerisindeki yabancı cisimlerden ayıklanması hedeflenir. Elenen una maya (önceki ekmeğin hamurundan ayrılan ekşi hamur) tuz ve ılık su eklenir. Daha sonra karıştırılarak yoğurma işlemine geçilir. Bu aşama ekmeğin yapımında önemlidir. Yoğurma unu suya yedirerek ve daha sıvı iken ara ara un serpilerek sürdürülür. Hamur kıvamını (kulak memesi yumuşaklığı) alınca kadar yoğurma işlemi devam eder (Foto. 20). Kıvamında hazırlanan hamur dört bir taraftan çekilerek üst üste atılır ve bohça gibi kapatılır. Hamurun üzeri dastar denilen örtü ile kapatılarak dinlenmeye bırakılır. Bu aşamada ekşimesi (mayalanması) beklenir. Dinlendirilen hamurdan parçalar kopararak tandırın yanına konulan ekmeğin tahtası üzerinde hafif un serpilerek aynı büyüklük ve ağırlıkta yuvarlak bir şekil verilen küntler (beze) yapılır (Foto. 21). Ustalıkla hazırlanan küntler kısa bir süre daha dinlendirilir (Foto. 22).



**Fotoğraf 21:** Künt Aşağıçat Köyü

**Fotoğraf 22:** Künt Tortumkale Köyü

Sonraki aşama ekmek tahtası üzerinde küntlerin merdane yardımıyla az inceltilecek şekilde açılmasıdır (Foto. 23). Hamura bu sırada yuvarlağa yakın bir şekil verilir. Bazen de merdane kullanılmaksızın iki elle küntlerin üzerine bastırılarak inceltme işleminin yapıldığı da olur. Sonra asıl maharet gerektiren hamurun iki elin arasında istenilen inceliğe (Foto. 24) ve rapatanın yüzünü kaplayacak açıklığa ulaşıncaya kadar çevrilmesi (çarpılması) işlemidir (Foto. 25). Son aşamada parmak uçları suya batırılır ve rapatanın üzerindeki ince hamurun üst tarafına birkaç defa dokunularak tandıra daha iyi yapışması hedeflenir (K.K. 3).



**Fotoğraf 23:** Hamurun Açılması Aşağıçat ve Tortumkale Köyü



**Fotoğraf: 24-25:** Hamurun İnceltilmesi ve Rapataya Serilmesi  
Aşağıçat ve Tortumkale Köyü

Rapatanın yüzündeki hamur tandırın içerisine doğru hafifçe eğilerek sertçe el mahareti ile vurulur (Foto. 26). Ekmek yapışınca rapata geri alınır. Ekmeğin alt kısmı hafif kızarıp kabarcıkla elle ya da eğiş yardımıyla tandırdan alınır (Foto. 27). Pişen ekmeğin tandırdan alınması ve yeni rapatanın vurulması birbirini takip eden seri hareketler gerektirir. Zamanın iyi ayarlanması pişirimi yapan kadının ustalığının göstergesidir. Tandırdan alınan ekmekler temiz bir bez üzerinde bir süre bekletilerek soğutulur. Sonra üst üste konularak kuruması önlenir ve ahşap ekmek sandıklarına düzenli bir şekilde yerleştirilir. Ekmek pişiren hemen her kadının kendine özgü alışkanlıkları ve öğrenimleri vardır (K.K. 3).



**Fotoğraf 26-27:** Hamurun Tandıra Vurulması ve Eğiş İle Alınması  
Köşk Köyü Çeşitleri

Araştırma kapsamında Erzurum kırsalında açık ekmeklerin yapım aşamaları aynı olmakla birlikte şekilleri, boyutları, kalınlıkları ve tatlarında az farklılıklar belirlenmiştir. Bölgedeki bu farklılıklar birçok etkene bağlı olduğu gibi komşu olan ilçe ve köylerde yapılan ekmeklerin birbirine benzer özellikleri de gözden kaçmamaktadır.

Çalışma alanlarında açık ekmek rapatalarının çeşitli boyları tespit edilmiştir. Bu durum rapatalar üzerine serilen ekmeklerin boyut ve şekillerini de doğrudan etkilemektedir. Ekmeğin farklı boyut ve şeklinde ekmeği pişiren kadının geçmişten gelen kültürel belleği, bölgenin coğrafi özellikleri ve ekonomik yapısı ile ailenin beslenme alışkanlıklarının etken olduğu ifade edilebilir. İncelenen sahada açık ekmekler rapatanın boyutuna göre dar ve uzun, oval ya da yuvarlağa yakın olmak üzere çeşitlilik göstermektedir. Köşk Köyü (K.K. 3) (rapata:50cm eninde 80 cm uzunluğunda) (Foto. 28), Gökçeyamaç Köyü, Kavuşuran Köyü (K.K. 4) (rapata: 60cm eninde 100cm uzunluğunda) (Foto. 29), Hacımahmut Köyü (K.K. 5) (rapata: 40cm eninde 100cm uzunluğunda) (Foto. 30), Aşağıçat Köyü (K.K. 6) (rapata: 50cm eninde 100cm uzunluğunda) gibi bazı köylerde uzun rapatalarda yapılan ekmekler uzun, Küçük Tuy (K.K. 7), Ali Bezirgan Köyü (K.K. 8), Epsence Köyü, Geyik Köyü, Tortumkale Köyü (K.K. 9), Kapılı Köyü (K.K.10) (Foto. 31), gibi bazı köyler ile Oltu (Foto. 32), İspir, Uzundere (Foto.33 ) gibi ilçelerde ise ortalama 35-45 cm eninde, 50-60cm uzunluğunda rapatalarda yapılan ekmekler oval yada yuvarlağa yakın bir şekle sahiptir. Ekmeklerin kalınlıkları ise çok farklı değildir. Ekmeklerin tat ve kokularında kullanılan unun cinsi, kalitesi, kıvamında yoğrulması, ekşime süresi, tandırın ve pişirilme süresinin iyi ayarlanması ile ekmeği pişiren kadının mahareti öne çıkmaktadır. Bölgede açık ekmekler şekil, boyut, kalınlık ve tatlarındaki az farklılıkları ile

gelenekselin günümüze yansıyan tatlarıdır. Kırsalda tandırda pişen bu ekmekler açık ekmekek olarak isimlendirilmekle birlikte Kapılı (K.K.10), Epsemce (K.K.11), Hacımahmut Köyü (K.K.5) ve Geyik Köylerinde (K.K.12) Erzurum merkezde olduğu gibi lavaş ekmekek olarak isimlendirilmiştir.



Fotoğraf 28: Köşk Köyü



Fotoğraf 29: Kavuşturan Köyü



Fotoğraf 30: Hacımahmut Köyü



Fotoğraf 31: Kapılı Köyü



Fotoğraf 32: Oltu İlçesi



Fotoğraf 33: Uzundere İlçesi

Top (Yuvarlak-Halka) Ekmekek/ Kopul Ekmekek/ Tumbul Ekmekek/ Gagala Ekmekek/  
El Ekmeği/ Değirmi Ekmekek

### Yapım Aşaması ve Pişirilmesi

Açık ekmeğe alternatif olarak yapılan yuvarlak şekilli ve farklı orta açıklıklı bir ekmekek çeşididir. Hamuru açık ekmekek hamuru ile aynıdır. Bununla birlikte rapatası, şekli, kalınlığı, pişirilmesi ve bunlara bağlı olarak tadı da farklıdır. Bu ekmekek için açık ekmekek küntlerinden daha büyük küntler hazırlanır. Elle ya da merdane ile yuvarlak şekil verilen hamurun ortası delinir. Bir ele, bir rapataya konularak orta açıklık genişletilir ve hamura halka şekli verilir. Daha serin tandıra üstten başlayarak iki sıra vurulur. Tandırın kapağı kapatılır. Piştikten sonra tandırdan alınarak bir süre soğuması beklenir ve sandığa yerleştirilir.

### Çeşitleri

Araştırma kapsamında incelenen bölgede bu ekmekek çeşidi açık ekmekek olduğu gibi mayalı hamuru, yapım aşamaları ve pişirilmesi ile aynı özellikleri yansıtır. Ekmeğin ortasındaki açıklık büyük, orta ve küçük olmak üzere kendi içerisinde çeşitlilik göstermektedir. Bu biçimsel çeşitlilik ekmeğin isimlendirilmesine de yansımıştır. Fakat ilginç olan aynı özellikleri gösteren ekmekeklerin ilçe ve köylerde farklı isimlendirmelere sahip olmasıdır. Bölgede ekmeğin yapıldığı rapatanın boyutu 30 cm. civarındadır.

Top (Yuvarlak-Halka) Ekmekek: Çalışma kapsamında ekmeğin ortasındaki açıklığın farklı boyutlarda ve kalınlıklarda örnekleri aynı isimle tespit edilmiştir. Köşk (K.K. 3) (Foto.34) Gökçeyamaç, Küçük Tuy (K.K.7) (Foto.35) ve Karaköprü Köylerinde (K.K.13) açıklığı orta büyüklükte olup, Oltu İlçesi, Çağlayanlı Köyü, Devedağı Köyü (KK14) (Foto. 36), Tortumkale (K.K. 9) (Foto. 37), Hacımahmut Köylerinde ise (K.K. 5) (Foto. 38) orta açıklık çok küçüktür.



Fotoğraf 34: Köşk Köyü



Fotoğraf 35: Küçük Tuy Köyü



Fotoğraf 36: Devedağı Köyü



Fotoğraf 37: Tortumkale Köyü



Fotoğraf 38: Hacımahmut Köyü

Kopul Ekmek: Yuvarlak şekilli, büyük ve küçük orta açıklıklı ekmeğin kalınlıkları da değişkendir. Kavuşturan Köyü (K.K. 4) (Foto.39) ve Epesemce Köylerinde (K.K. 11), orta açıklığı büyük ve kalındır. Aşağıçat Köyü'nde ise açıklığı hem büyük hem de küçük olan ekmekler yapılmaktadır (KK6) (Foto.40).



Fotoğraf 39: Kopul Kavuşturan Köyü



Fotoğraf 40: Kopul Aşağıçat Köyü

Tombul Ekmek: Tortumkale Köyü (K.K. 9), Pehlivanlı Köyü (K.K. 15) (Foto.41) ve Ali Bezirgan Köyü (K.K. 8) Köylerinde yuvarlak şekilli bu ekmekler açıklığı orta büyüklükte ekmekler olarak belirlenmiştir.



Fotoğraf 41: Tombul Ekmek Pehlivanlı Köyü

Gagala Ekmek: Kapılı (K.K. 8) (Foto.42) ve Geyik Köylerinde (K.K. 10), Aşkale İlçesi ve Oltu İlçesinde (Foto. 43) açıklığı orta büyüklükte olan ekmekler gagala olarak ifade edilmektedir.



**Fotoğraf 42:** Gagala Kıpılı Köyü



**Fotoğraf 43:** Gagala Oltu İlçesi



El Ekmegi: Kavuşturan Köyü'nde (K.K. 4) açıklığı çok küçük olan ekmekler el ekmeği olarak ifade edilmiştir (Foto. 44).



**Fotoğraf 44:** El Ekmegi Kavuşturan Köyü

Gugul / Kazıntı/ Tandır Kuruşu: Araştırma kapsamında İspir İlçesi ve köylerinde, Gökdere Köyü'nde, Hacımahmut Köyü'nde tespit edilmiştir. Tandır ekmeği hamuru merdane ya da elle şekillendirilerek yaklaşık 10 cm. eninde 20-30 cm. uzunluğunda kesilir ve tandıra vurulur (K.K.14). İspir çevresinde hamurun içerisine lor ve tereyağı katılarak yapıldığında lorlu gugul, kazıntı ya da tandır kuruşu olarak isimlendirilir. Gökdere Köyü'nde hamurun mısır unu ile (mısır gugulu), Hacımahmut ve Alaca Köylerinde (Foto. 45) kaymak ile yoğrulduğu ve artık lokum gibi yapıldığı belirtilmiştir (K.K. 5).



**Fotoğraf 45:** Gugul Alaca Köyü

**Topaçık Ekmek:** Araştırma kapsamında sadece Çöğender Köyü'nde bu isimle yapıldığı belirlenen bir ekmek çeşididir. Tandır ekmeği hamuruna yaklaşık açık ekmek büyüklüğünde, top ekmek kalınlığında yuvarlak bir şekil verilir ve tandıra vurulur (K.K.16).

**Değirmi Ekmek:** Araştırma kapsamında tespit edilememiş fakat önceleri yapıldığı belirlenmiştir. Hacımahmut Köyü'nde (K.K. 5) günümüzde yapılan top ekmeğin geçmişte değirmi ekmek olarak bilindiği ifade edilmiştir. Kaynaklarda da yuvarlak şekilli lavaş ekmeği olarak yapılan bir tanımlaması bulunmaktadır (Çetinkaya-Yıldız, 2018: 443).

**Gılık:** Erzurum kırsalda artık yapımı tandırda yaygın olmayan bir diğer çeşit olarak belirlenmiştir. Çalışma kapsamında hamuru ve şekli ile ilgili farklı tanımlamalarla karşılaşılmıştır. Uzundere İlçesinde tandır giliği olarak isimlendirilen ekmeğe halka şekli verilir. Genellikle diğer ekmekler yapıldıktan sonra kalan hamurdan yapılır ve düşük ısıda ağır ağır pişirilir. Kavuşuran Köyü'nde kaymak, süt, un, su ve tuz katılarak yapılan hamura halka ya da dikdörtgen, kare şekil verilerek tandıra vurulduğu belirtilmiştir (K.K. 4). Epeyce Köyü'nde de benzer hamura dikdörtgen bir şeklin verildiği ifade edilmiştir (K.K. 11).

**Loğlık:** Araştırma kapsamında günümüzde Erzurum kırsalda tespit edilememiştir. Ekmeğin adına yayınlarda rastlanmaktadır. Çabuk bayatlama özelliği ile fazla yapılmayan kalın bir tandır ekmeği olarak tanımlanmıştır (Serçeoğlu, 2014: 39; Çetinkaya-Yıldız, 2018: 443).

**Fetir:** Erzurum kırsalda araştırma kapsamında tespit edilememiştir. Tandırda yapımı unutulmaya yüz tutan ve gılık gibi hamuru ve şekli farklı tanımlanan bir diğer ekmek çeşididir. Hacımahmut Köyü'nde geçmişe dayanan un, tuz ve su ile yoğrulan, bazen tereyağı da ilave edilen hamurun eşkenar dörtgen şeklinde kesilerek tandıra vurulduğu belirtilmiştir (K.K. 5). Fetir, Oltu İlçesinde ise süt ve yağ katılarak mayalı hamurdan yapılan bir ekmek çeşidi olarak tanımlanmıştır.

### **Tandır Ekmeğinde Kadın Eli ve Pişirilme Sıklığı**

Bölgede geçmişten günümüze tandır ekmeği kadınlar tarafından üretilmektedir. Genellikle aile içerisinde bir tür usta çırak ilişkisi ile ekmek yapımı kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Ekmeğin pişirilmesi bir veya yoğunluğuna göre birden fazla kadının bir araya gelmesi ile yürütülür. Ailedeki kadınların dışında akraba ve komşularla birlikte yapılan iş bölümü ve dayanışma aynı zamanda bir sosyalleşme ortamı da oluşturmaktadır.

Önceleri kırsalda sofraların temel tüketim unsuru olan tandır ekmeklerinin satın alınması mümkün olmadığından her aile kendi ekmeğini yapmak zorunda idi. Bunun için de haftada en az bir ya da iki kez ekmek pişirilirdi. Günümüzde ise ekmek pişirme sıklığı giderek azalmaktadır. Özellikle günlük tüketim dışında bayramlar, nişan ve düğünler, cenaze ve taziyeler, misafir ve davetler (dünür daveti, gelin daveti, iftar daveti) özel günler (asker uğurlamak, Hacca gitmek, kırk yemeği) ekmek pişirme rutinlerinin çok daha önemsendiği günlerdir.

### **Tandır Ekmeği Yapımında Kullanılan Araç ve Gereçler**

Tandırda kullanılan genel araç ve gereçler yanında sadece ekmek yapımında kullanılan eşya ve malzemeler de vardır. Bunlar un ambarı, hamur teknesi, ince elek, destar, ekmek tahtası, merdane, rapata ve ekmek sandığıdır.

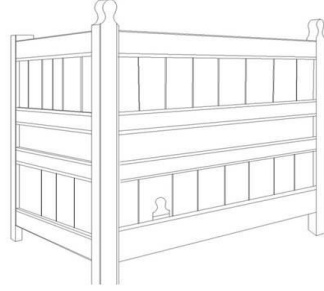
**Un Ambarı:** Tandır ekmeğinin temel malzemesi olan un geçmişte değirmenlerde öğütülerek evlerin un ambarlarında kışlık olarak depolanırdı. Bölgenin kırsal konut mimarisinde kısmen işlevselliğini koruyan un ambarları genellikle iki ya da üç haznelidir.



Üst kısmında bulunan kapaklardan hazne içerisine doldurulan un, alt kısmındaki kapaklı küçük gözler vasıtasıyla alınacak şekilde olup benzer yapım özellikleri sergilemektedir (Foto. 46) (Çizim 7).



Fotoğraf 46: Un Ambarı Köşk Köyü



Çizim 7: Un Ambarı



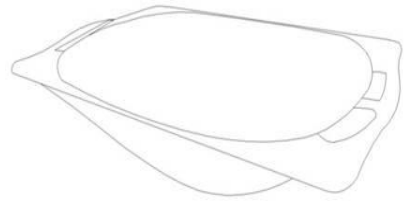
**Fotoğraf 46:** Un Ambarı Küçük Tuy Köyü

**Fotoğraf 46:** Un Ambarı İspir İlçesi

Hamur Teknesi: Hamur yoğurmak için tek parça ağaçtan oyulmuş, farklı derinliklerde olan dikdörtgen biçimindeki kaplardır (Foto.47) (Çizim 8). Araştırma kapsamında Köşk Köyü, Gökçeyamaç Köyü, Geyik Köyü, Tortumkale Köyü'nde tespit edilmiştir.



Fotoğraf 47: Hamur Teknesi Köşk Köyü ve Küçük Tuy Köyü



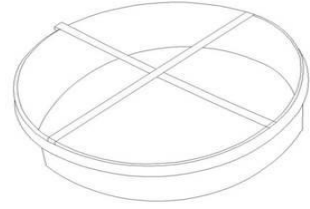
Çizim 8: Hamur Teknesi

**Hamur Teşti:** Hamur yoğurmak için kullanılan geniş bakır leğene verilen isim. Kapılı Köyü, Ali Bezirgan Köyü, Epsemce, Devedağı Köyü ve Kavuşturan Köyü'nde (Foto.48) örnekleri bulunmaktadır.



**Fotoğraf 48:** Hamur Teşti Kavuşturan Köyü

**İnce Elek:** Unun içerisindeki yabancı cisimleri ayıklamak için kullanılan tahtadan yapılmış bir kasnağın tek tarafına gerdirilerek geçirilmiş ince gözenekli tel ve telin altına çapraz yerleştirilen iki metal çubuk ile gerginliği sabitleştirilen araçtır (Foto. 49) (Çizim 9).



**Fotoğraf 49:** İnce Elek Köşk Köyü ve Oltu İlçesi

**Çizim 9:** İnce Elek

**Dastar:** Ekmek hamurunun ekşimesi esnasında hamuru korumak, amacıyla üzerine serilen örtü, bez. Aynı amaçla pişen ekmeklerin üzerine de örtüldüğü olur. İspir çevresinde tatar olarak ifade edilmektedir (Foto. 50).

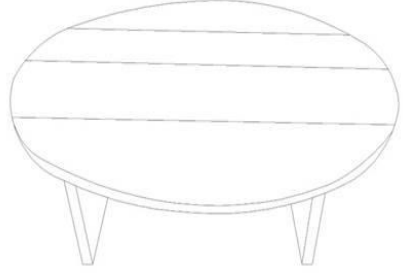


**Foto. 50** Dastar Köşk Köyü

**Ekmek Tahtası (Sofra, Peşgun):** Üzerinde hamur açılan tahtadan yuvarlak ve kısa ayaklı yerden masa. Araştırma sahasında daha çok ekmek tahtası, sofra olarak isimlendirilmekle birlikte Oltu çevresinde peşgun kullanımı da yaygındır. Küçük, orta ve büyük olmak üzere çeşitli boyları vardır. Ekmek yapımında daha çok orta boy yaklaşık 120 cm. olanların tercih edildiği görülmüştür (Foto. 51) (Çizim 10).



Fotoğraf 51: Ekmek Tahtası Çat İlçesi



Çizim 10: Ekmek Tahtası

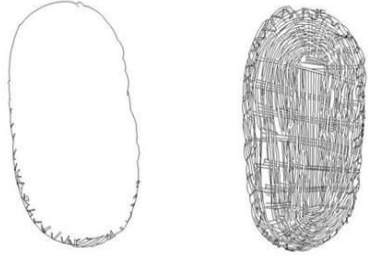
Merdane: Hamur açmak için kullanılan silindir biçiminde iki ucu saplı araçtır.

Rapata: Tandır ekmeği hamurunun üzerine serilerek tandıra yapıştırılmasında kullanılan bir yüzü sepet örgü, diğer yüzü kumaş kaplı yastık biçiminde araçtır. Genel bir isimlendirme olan rapata, Oltu ve İspir çevresinde patat olarak da ifade edilmektedir. Araştırma kapsamında yapılan ekmek çeşitlerine göre rapatalar açık ekmek rapatası (uzun rapata) ve yuvarlak ekmek rapatası olmak üzere iki çeşittir. Aynı malzeme ve aynı yapım özellikleri gösteren rapataların sadece şekilleri farklıdır.

Açık Ekmek Rapatası: Erzurum kırsalda rapataların çeşitli boylarda örnekleri tespit edilmiştir (Foto.52) (Çizim 11).



Fotoğraf 52: Açık Ekmek Rapatası  
Küçük Tuy Köyü



Çizim 11: Açık Ekmek Rapatası



Fotoğraf 52: Açık Ekmek Rapatası Kavuşturun, Aşağıçat, Pehlivanlı, Tortumkale Köyleri

Bu rapatalar genellikle 50-60 cm. ile 90-100 cm. uzunluğundadır.

Top (Yuvarlak) Ekmek Rapataları: Araştırma kapsamında genellikle çapı 30- 35 cm. civarındadır (Foto. 53) (Çizim 12).



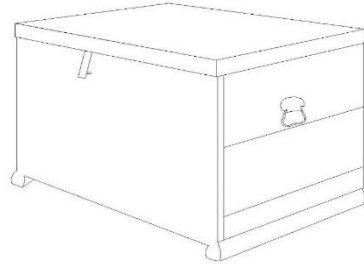
Fotoğraf 53: Yuvarlak Ekmek Rapatası

Çizim 12: Yuvarlak Ekmek Rapatası



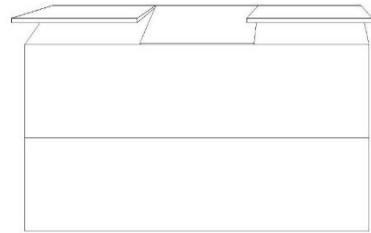
Fotoğraf 53: Yuvarlak Ekmek Rapatası  
Aşağıcaat, Hacımahmut, Kavuşturan Köyleri

**Ekmek Sandığı:** Ekmeklerin uzun süre saklanabilmesi amacıyla tahtadan yapılan genellikle dikdörtgen şeklinde olan kapaklı sandıklardır (Foto. 54) (Çizim 13). Kırsalda çeşitli boylarda örnekleri tespit edilen sandıklar benzer kurulumda ve süslemesizdir.



Fotoğraf 54: Ekmek Sandığı Küçük Tuy Köyü

Çizim 13: Ekmek Sandığı



Fotoğraf 54: Ekmek Sandığı Köşk Köyü

Çizim 13: Ekmek Sandığı

## Sonuç

Doğu Anadolu Bölgesi kırsalında yaşam koşullarının geliştirdiği tandır aslında Anadolu'da binlerce yıllık geçmişe sahiptir. Tandır geçmişte Erzurum evlerinin günümüzde ise kırsal yaşamın bir parçası olma özelliğini azalarak devam ettirmektedir. Tandır geleceğinde yaşanan coğrafya, iklim şartları, geçim kaynakları, kırsal hayatın belirli zamanlarında yapılması gereken zorunlulukları önemli bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte tandır ve tandıra bağlı üretimin yerini modern araç-gereçler ve üretimler almaktadır. Bölgede iklim koşulları ve üretim alışkanlıkları tandırın kullanımında yerel farklılıkların oluşmasına neden olmuştur. Şöyle ki, Yakutiye, Pasinler, Aşkale, Karaçoban ve Çat İlçelerinde üretimin tarım ve hayvancılığa dayalı olması, tandırın kullanım alanlarını genişletmiş, hayvancılığın az geliştiği, tarım, meyve ve sebze üretiminin yürütüldüğü Doğu Karadeniz'e komşu İspir, Uzundere, Tortum ve Oltu İlçelerinde ise bu alan daha sınırlı kalmıştır. Bu farklılıkta tandır ile birlikte ocağın da etkin bir şekilde kullanılmasının payı büyüktür.

Çalışma kapsamında bölge kırsalında tandır kültürüne bağlı olarak kullanılan araç ve gereçler biçim ve işlev açısından benzer özellikler taşırlar. Eğiş (Göktaş, 2011: 58) ve hatirceğin işlevinde yerel farklılıklar saptanmıştır. Kösevinin yerine eğiş kullanımı da yaygındır. Tandır malzemelerinden gelberi ve eğiş genel olarak aynı şekilde isimlendirilmesine rağmen hatirceğin farklı (hetircek, hatıçek,) söylenişlerine de rastlanmıştır. Kösevi Oltu çevresinde gırdavuç, tandır bezi ise parduç olarak bilinmektedir. Tandır bezi ve tandır çulu ise farklı isim, malzeme ve biçimleri ile çok değişkendir.

Erzurum kırsalda tandır geleneğinin sürdürüldüğü ilçe ve özellikle köylerde tandırda genellikle tezek bunun yanı sıra odun da yakılmaktadır. Tezeğin yapılması, saklanması ve tandırda yakılma biçimi bölgede benzerlik göstermektedir.

Tandırın günümüzdeki bölgesel kullanımı neredeyse tandır ekmeği ile özdeşleşmiştir. Kırsalın tarım ve hayvancılığa dayanan üretiminde yemek kültürü ve içerisinde tandır ekmeğinin önemi büyüktür.

Çalışma kapsamında tandırda açık ekmeğe, top ekmeğe/ kopul ekmeğe/ tumbul ekmeğe/ gagala ekmeğe/el ekmeği/ değirmi ekmeğe, gugul ekmeğe, topaçık ekmeğe, gılik, loğlık ve fetir olmak üzere ekmeğe çeşitleri tespit edilmiştir. Bölge kırsalında önceleri esmer undan yapılan ekmeğe yerini beyaz una bırakmıştır. Genel olarak buğday unu kullanılmasına rağmen Karadeniz etkisi görülen İspir, Pazaryolu, Oltu, Tortum, Uzundere, Oltu, Olur ve Şenkaya çevresinde mısır ekmeği ya da mısır unundan yapılan hamur çeşitleri de bulunmaktadır. Erzurum kırsalında en yaygın olan tandır ekmeği çeşidi açık ekmeğe. Bölgede açık ekmeğe isimlendirmesi genelde yaygındır. Bunun yanı sıra Erzurum merkezde olduğu gibi lavaş isimlendirmesine de kullanılmaktadır. Ekmeğelerin mayalı hamuru, yapım aşamaları aynı olmakla birlikte şekil, boyut, kalınlık ve tatlarında çok az farklılıklar belirlenmiştir. Bu farklılıklarda rapataların boyları, ailenin beslenme alışkanlıkları, kırsalın coğrafi özellikleri ve geçim kaynakları ile geçmişten gelen öğretileri etkili olmalıdır. Erzurum ve kırsalında tandır kültürünün vazgeçilmez bir tadı olan açık ekmeğe (lavaş) komşuları Bayburt, Erzincan, Bingöl, Muş, Ağrı, Kars, Ardahan ve diğer Doğu Anadolu Bölgesi şehirleri ile tandır kültürü (Erdem, 2013:111-132) ve zengin mutfağıyla Güney Doğu Anadolu Bölgesi yerleşimlerini de kapsayan geniş bir yayılım alanı göstermektedir.

Bölge kırsalında açık ekmeğe alternatif olarak yapılan farklı isimlendirmeleri ile dikkat çeken yuvarlak şekilli, orta açıklıklı ekmeğe de önemli bir yer tutmaktadır. Hamuru açık ekmeğe hamuru ile aynı olan rapatası, şekli, kalınlığı, pişirilmesi ve bunlara bağlı

olarak tadı da değişen ekmeğin yerelde zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Çalışma kapsamında bu ekmeklerin aynı şekil ve boyut özellikleri ile farklı isimlendirmeleri tespit edilmiştir. Şöyle ki Devedağı Tortumkale ve Hacımahmut Köylerinde orta açıklığı çok küçük olan ekmekler top ekmeğin olarak isimlendirilmesine rağmen, aynı ekmeğin Kavuşturana Köyü'nde el ekmeği olarak belirlenmiştir. Benzer bir durum Köşk, Küçükçat, Gökçeyamaç ve Karaköprü Köylerinde açıklığı orta büyüklükte olan ekmeğin, top ekmeğin, Pehlivanlı ve Tortumkale Köylerinde tumbul ekmeğin, Kapılı ve Geyik Köylerinde gagala olarak isimlendirilmiştir. Gagala Kars, Ağrı, Ardahan ve Bayburt kırsalında da bilinen bir çeşittir. Kopul Erzincan ve çevresinde, gugul ise Bayburt'un ekmeğin çeşitleri içerisinde yer almaktadır. Değirmi, loğlık ve el ekmeği Erzincan/Tercan çevresinde bilinmesine rağmen tandır kültürünün bir parçası olarak artık unutulmaya yüz tutmuştur. Gılık (Göktaş, 2011: 21) Sivas ve Erzincan'da, fetir (fetil) (Badem, 2021:280) de Elazığ ve Sivas'ta farklı yapı, şekil ve pişirme özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında ekmeğin yapımında kullanılan veya ekmeğin ilgili olan araç- gereçler un ambarı, hamur teknesi, ince elek, dastar, ekmeğin tahtası, merdane, rapata ve ekmeğin sandığı olarak tespit edilmiştir. Bunlar Erzurum kırsalında olduğu gibi tandır ekmeğinin geleneğini devam ettiren diğer bölgelerde aynı amaç, fakat değişik malzeme, isim ve biçimde karşımıza çıkmaktadır. Erzurum kırsalında bilindiği şekliyle rapata Oltu ve İspir çevresinde farklı bir isimle patat olarak karşımıza çıkmaktadır. Rapata tandırda ekmeğin üretimi yapılan bazı bölgelerde mazkara (Göktaş, 2011: 58), Hatay çevresinde kere (Şen, Karagel, 2017: 444) olarak adlandırılmıştır. Anadolu'da Türk kültüründe çok önemli bir yere sahip olan ekmeğin Erzurum kırsalındaki bu sınırlı gözlemlerimizde bile büyük bir zenginliği ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın kapsamı genişletildikçe belleklerimizde yüzyıllarca aktarılarak günümüze ulaşan ekmeğinin macerasının- pişirimden, malzemeye, tekniğe, araç-gerece, türlerindeki çeşitliliği- yeni bilgilerle daha da zenginleşerek izleneceği kanısındayız.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**TEŞEKKÜR:** Çalışmada çizimleri yapan Sibel Aktoprak'a teşekkür ederiz.

#### **KAYNAK KİŞİLER**

- K.K.1: Risale AKGÜN, Köşk Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.2: Zekai KOÇ, Köşk Köyü, Çiftçi. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.3: Ayşe KOÇ, Köşk Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.4: Gülnaz POYRAZ, Kavuşturana Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.5: Hatice KIRKPINAR, Hacımahmut Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.6: Ayfer TANAS, Aşağıçat Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.7: Ali EKİNCİ, Küçükçat Köyü, Çiftçi. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.8: Münevver GEZMİŞ, Ali Bezirgan Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.9: Nahide DAĞ, Tortumkale Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.10: Hasan AYDIN, Kapılı Köyü, Çiftçi. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.11: Mustafa KİNDİĞİLİ, Epsence Köyü, Çiftçi. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.12: Hacı ARAS, Geyik Köyü, Çiftçi. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.13: Fehmi AKKUŞ, Karaköprü Köyü, Emekli. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.14: Emine DAŞTAN, Devedağı Köyü, Ev Hanımı. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.15: Mehmet AYDINLI, Pehlivanlı Köyü, Çiftçi. Görüşme Tarihi: 2019  
K.K.16: M. Yasin GÜNEŞ, Çöğender Köyü, Öğrenci. Görüşme Tarihi: 2019

**KAYNAKÇA**

- Aliyeva, Nuray. "Nahçıvan Bölgesinin Ekmek Pişirme Kültürü ve Terminolojisi". *Milli Folklor*, 33, C. 17, S.129, (2021): 229-238.
- Arlı, Mine ve Nermin Işık. "Türk Mutfağındaki Geleneksel Ekmek Çeşitleri". *Türk Mutfak Kültürü Üzerine Araştırmalar, Geleneksel Ekmekçilik Hamurışı Yemekler*. Yayın No:14, Ankara: (1994). 1-16.
- Badem, Abdullah. "Ekmek ve Unlu Mamuller" *Temel Mutfak Teknikleri ve Yönetimi*, Ankara: 2021.
- Bayoğlu, Ata. "Erzurum'da Lavaş (Acem Ekmeği)", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 53, Erzurum: (2014). 163-186.
- Çetinkaya, Neslihan ve Salih Yıldız. "Somut Olmayan Kültürel Miras Unsuru Erzurum Lavaş (Acem) Ekmeğinin Turistik Ürüne Dönüştürülmesine Yönelik Bir Çalışma", *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, C. 2, S.1, (Bahar 2018): 430-452.
- Erdem, Aylin. "Arkeolojik ve Etnografik Veriler Işığında Doğu Anadolu Tandırları", *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, S. 16, (2013): 111-132.
- Göktaş, Ömer. "Türk Kültüründe Ekmekle İlgili İnanışlar", Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Karpuz, Haşim. *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*, Ankara: 1993.
- Koca, Nusret ve Hakkı Yazıcı. "Coğrafi Faktörlerin Türkiye Ekmek Kültürü Üzerindeki Etkileri" *Turkish Studies*, 9/8, (Yaz 2014): 35-45.
- Köşklü, Zerrin ve Şerife Tali. "Geleneksel Erzurum Evlerinde Tandirevi (Mutfak) ve Mimarisi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, S. 11, Erzurum: (2007). 97 – 112.
- Köşklü, Zerrin. Eski Erzurum Mutfağında Tandır: Yapılışı, Kullanımı ve Doğu Anadolu'da ki Yeri Üzerine" *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.5, S.2, Eskişehir: (2005). 155–177.
- Küçükkömürler, Saime ve Ömür Alyakut. "Geleneksel Bir Ekmek Çeşidi: Yufka Ekmeği" *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*,6 (3), (2018): 379-395.
- Sağlam, Temel ve Hüseyin Yurttaş. "Geleneksel Erzurum Evlerinin İstatistiksel Veri Analizi", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 67, Erzurum: (2020). 405-442.
- Serçeoğlu, Neslihan. "Yöre Halkının Mutfak Kültürünü Tanıma Durumunun Tespit Edilmesi: Erzurum İli Örneği", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies* 2/4, (2014): 36-46.
- Sezen, Lütfi, *Erzurum Folkloru*, Erzurum: 2013.
- Şen, Rahime ve Hulusi Karagel. "Kültürel Bir İmge Olarak Hatay'da Tandır Fırını Ve Önemi: Samandağ, Yayladağı Ve Kumlu Örnekleri", *Türkiye Coğrafyası Araştırmaları* "Prof. Dr. Mesut Elibüyük'e Armağan" Ankara: (2017). 431-462.
- Turan, Barış ve Emre Akoğul. "Gastronomi Turizmine Arz Kaynağı Oluşturabilecek Ürünlerin Belirlenmesi: Erzurum Mutfağı Örneği", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 7, S.92, (2019): 370-384.
- Ünal, Serap. "Erzurum Kırsal Mesken Kültüründe Tandirevi Örnekleme; Pazaryolu Hacı Osman Ayık Evi", *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S.22 C.8, (2020): 283-307.

# AFYONKARAHİSAR'IN SEYDİLER BELDESİ'NDE BİR KÜLTÜR MİRASI: FİLİKLİ TÜLÜ DOKUMALARI\*

## A Cultural Heritage In The Town of Seydiler, Afyonkarahisar; Filikli Tülü Weavings

Doç. Dr. Ülkü KÜÇÜKKURT\*\*

### ÖZ

Afyonkarahisar ve çevresinde hayvan yetiştiriciliği önemli bir geçim kaynağıdır. Koyun ve keçilerden elde edilen yün, tiftik, dokumalarda kullanılmış özellikle tiftik keçisi yetiştiriciliğinin Seydiler'de yaygın olması burada tülü dokumalarının yapılmasına olanak tanımıştır. Afyonkarahisar'ın Seydiler Beldesi ve çevresinde post görünümüne sahip yaygılara "Tülü" ya da "Filikli tülü" denilmiştir. Tülü dokumalarının ilmeklerinde tiftik keçisinden elde edilen tiftik kullanılmış olup yörede filik adı verilmiştir. Kaşgarlı Mahmud Divânu Lugâti't-Türk'te uzun tüylü dokumalardan bahsetmektedir. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan tülü dokumaları Afyonkarahisar'ın Seydiler Beldesi'nde kültür mirası olarak devam etmiş, filikli tülü örnekleri günümüze kadar azalarak da olsa gelmiştir. Seydiler tülü dokumalarının çözgüsü ve atkısında elde eğirilmiş yün iplik, ilmeklerinde filik kullanılmıştır. Tülü dokumalarının Seydiler geleneklerinde önemli bir yeri vardır. Kız çeyizinde filik ile dokunmuş tülü yaygı ve seccadeler bulundurulmaktadır. Eve gelen misafirin oturacağı yere filikli tülü dokuma yayılmakta, ölen kişinin hayrı olması amacıyla filikli tülü dokuma camiye hediye edilmektedir. Yörede yetiştirilen koyun ve keçi sayısındaki düşüş, kente göç ve makineleşme filikli tülü dokumalarının üretimini etkilemiştir. Araştırmada, günümüzde üretimi yapılmayan Seydiler filikli tülü dokumalarının geleneksel hayat-taki yerinin, teknik ve sanatsal özelliklerinin tespit edilmesi, bu bilgilerin yazılı kaynak hâline getirilmesi hedeflenmektedir. Yapılan literatür taramasında, Seydiler yöresi filikli tülü dokumaları hakkında daha önce bir araştırmanın yapılmamış olması, ağırlıklı olarak alanda yapılan bu araştırmanın önemini artırmıştır. Elde edilen verilerin yazılı kaynak hâline getirilmesi, filikli tülü dokumaları alanında çalışma yapacak bilim insanlarına kaynak olması araştırmanın bir diğer amacıdır. Araştırmanın materyalini, Afyonkarahisar Seydiler'de dokunmuş filikli tülü yaygılar ve seccadeler oluşturmaktadır. Konu, Afyonkarahisar Seydiler Merkezi'nde dokunmuş filikli tülüler olarak sınırlandırılmış, araştırmanın metodunda alan araştırması ve literatür taraması kullanılmıştır. Araştırmada 20 kaynak kişi ile görüşülmüş, 9 kaynak kişinin filikli tülü dokumalarıyla ilgili bilgi aktarımına yer verilmiştir. 11 adet filikli tülü dokuma materyaline ulaşılmış, 7 adet örnek görseli kullanılmıştır. Filikli tülülerin hammaddesi, ilmek türü tespit edilmiş, eni ve boyu ölçülmüştür. Yörede kullanılan boyar maddeler ve filikli tülü dokumalarının boyanmasında kullanılan boyama yöntemlerine araştırmada yer verilmiştir. Ayrıca atkı, ilmek sıraları sayılmış, renk, desen özellikleri belirlenmiştir. Filikli tülü dokumalarında Türk düğümünün yanı sıra ördekbaşı düğümüne ve atlamalı düğüm uygulamalarına rastlanmıştır. Afyonkarahisar'ın Seydiler Beldesi filikli tülü dokumaları hakkında alana katkı sağlayacak bilgiler tespit edilmiş, makalede bu tespitlere yer verilmiştir. Araştırma 2019-2020 yılları arasında yapılmış, düğüm türlerinin çiziminde üç boyutlu modelleme "Blender programı" kullanılarak ilmek çizim görselleri oluşturulmuştur. Elde edilen veriler değerlendirme kısmında sunulurken, tülü dokumalarının üretimine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

### Anahtar Kelimeler

Tiftik, el sanatları, geleneksel, Türk düğümü, yer yaygısı.

### ABSTRACT

Livestock raising is an important source of income in and around Afyonkarahisar. Wool and angora obtained from sheep and goats were used in weaving and especially that the angora goat breeding is common in Seydiler that enables making of tülü weaving there. In the town of Seydiler and around of Afyonkarahisar, the ground clothes having fur appearance were called "Tülü" or "Filikli tülü". In the knots of tülü weavings, angora obtained from the angora goat was used and called as filik in the region. Mahmud Kashgari mentions shagpile weavings in *Divânu Lugâti't-Türk*. Tülü weaving that has an important place in the Turkish culture has continued as a cultural heritage in the town of Seydiler of Afyonkarahisar, and albeit decreasing, the samples of filikli tülü have come until today. Hand-spun woollen yarn was used in the warp and weft of the Seydiler tülü weavings and filik were used in its knots. Tülü weavings have an important place in Seydiler traditions. Tülü ground clothes woven with filik and prayer rugs are presented in the dowries of girls. Filikli tülü weaving is spread on the place where the guests sit on, and filikli tülü weaving is presented to a mosque for as a benefaction

\* Geliş tarihi: 29 Ocak 2020 - Kabul tarihi: 16 Kasım 2021  
Küçükkurt, Ülkü. "Afyonkarahisar'ın Seydiler Beldesi'nde Bir Kültür Mirası: Filikli Tülü Dokumaları"  
*Millî Folklor* 132 (Kış 2021): 286-300

\*\* Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,  
Afyonkarahisar/Türkiye, ukurt@aku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8140-5357.



of a death person. The decrease in the number of sheep and goat bred in the region, immigration to cities, and mechanization have influenced the production of filikli tülü weaving. In the research, the aim is to detect the place and technical and artistic features of Seydiler filikli tülü weavings not produced nowadays in the traditional life and make this information a written source. In the literature review, it is seen that no research was conducted about filikli tülü weavings in Seydiler region before which increases the importance of this research mainly carried out in the field. The other aim of the research is to put the obtained data in writing and to be a source for the scientists that will carry out studies in the field of filikli tülü weaving. The materials of the research consisted of filikli tülü ground clothes and prayer rugs woven in Seydiler Afyonkarahisar. The subject is limited to woven filikli tülü weavings woven in the centre of Seydiler, and field research and literature review were used in the methodology of the research. In the research, interviews were conducted with 20 informants, and it included data on the filikli tülü weavings provided by 9 informants. A total of 11 filikli tülü weaving materials were found and 7 sample visuals were used. Raw materials of filikli tülü weavings and types of knot were detected and their widths and lengths were measured. The research included colorants used in the region and the coloring techniques used in coloration of filikli tülü weavings. Moreover, weft and knot rows were counted, and color and pattern properties were identified. In filikli tülü weavings, in addition to Turkish knot, implementations of ördekbaşı knot and hopping knot were found. Information that is detected about filikli tülü weavings in the town of Seydiler will contribute to the field. The research was conducted between 2019-2020, and knot drawing visuals were formed using a three dimensional modelling “Blender program” in drawing knot types. The obtained data is presented in the conclusion part, and some suggestions are made for the production of tülü weavings.

#### Keywords

Mohair, handicrafts, traditional, Turkish knot, floor covering.

#### Giriş

Afyonkarahisar iline bağlı bir belde olan Seydiler’in geçim kaynakları arasında tarım ve hayvancılık bulunmaktadır. Kaliteli yün, tiftik elde eden yöre insanı bu ürünlerini halı, tülü ve düz dokumalarında kullanmıştır. Özellikle tiftik keçisi yetiştiriciliğinin Seydiler’de yaygın olması burada filikli tülü dokumalarının yapılmasına olanak tanımıştır.

Asya’nın 15 derece arz dairesinin batı kısmında yaşayan avcı göçebe kavimler ilk zamanlar avladıkları hayvanların postunu kullanmıştır. Daha sonra besledikleri hayvanların yünlerinden oluşturdukları iplikleri, uçları dışarı doğru sarkar şekilde düğümleyerek, suni post görünümünde dokumalar ürettiler (Yetkin 1991: 2). Suni post görünümündeki bu dokumalar halı dokuma tekniğinin gelişimine öncü olmuştur. Rudenko’nun Pazırık 2. Kurgan’da bulduğu ve MÖ. 5. yüzyıla tarihlendirilen yaygı post görünümündedir (Görgünay 2005: 11, 51). Doğu Türkistan’da Aurel Stein MÖ. 3. ve 4. yüzyıla ait halı parçaları bulmuştur. Bu halılar, sert kaba yünden bükülmüş ipliklerle dokunmuştur (Aslanapa 1993: 109).

Hayvan postunu taklit eden dokumaların ortaya çıkış nedenleri arasında, Orta Asya ikliminin sert olması ve konar-göçer yaşam tarzının insanları taşınması kolay eşyaya yöneltmesi bulunmaktadır. Avcı göçebeler ve çoban göçebeler hayvan postunun koruyucu özelliğini biliyorlardı. Çoban göçebeler, geçimlerini hayvancılıkla sağladıkları için sırf evlerini ısıtmak amacıyla hayvanlarını kesmezler, hayvanlarının yünleri ile post taklit edebilirlerdi. İlk önceleri çözümlü ve atıkların aralarına yün tutamlarının sokuşturulduğu daha sonra ilmeğin keşfedildiği tahmin edilmektedir (Tekçe 1993: 177, 178).

Dîvânu Lugâti’t-Türk’te “Tüdaş nen”, birbirine benzetilen her türden nesne için denilmekte, aslının “Tü” olduğu “Tüy” anlamına geldiği ifade edilmektedir. “Tülüğ yadım” tüylü yaygı için kullanılmıştır (Ercilasun vd. 2015: 175, 355). XI. yüzyılda Türkler halı dokumalarını “Tüylü yaygı” kelimeleriyle işaret ediyordu. Daha sonraki yıllarda bu isim yerine halı kelimesi kullanılmıştır (Genç 1997: 12).

Türk Dil Kurumunun Güncel Sözlüğü'nde tülü; uzun tüylü, Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü'nde tülüce; uzun tiftikten dokunan seccade olarak tanımlanmaktadır (TDK 2019). Tülü dokumalar Anadolu'nun birçok bölgesinde çeşitli isimlerle anılmakta, dokuma tekniği ve kullanılan hammaddeler farklılık göstermektedir. Post görünümündeki yaygılar bölgelere göre geve, tülü, tülüce, filikli ve hırsek adlarıyla bilinmektedir (Görünay 2005: 11). Ağrı çevresinde “Geve”, Konya, Kırşehir çevresinde “Filikli”, Sivas ve Mut köylerinde “Tülüce”, Kars ve Ardahan çevresinde “Sek”, Konya, Karapınar'da “Tülü” adı verilmiştir (Hidayetoğlu 2020: 1229, 1230). Geve, tülü dokumalar Balkanlarda “Yanbol”, Malkara'da “Yanbolu” adıyla anılmaktadır (Aytaç 2009: 80). Yer yaygısı, seccade, duvara asmak için dokunan tülüler ayrıca cins ve binek atların eyerlerinin arkasına ve atların kuyruk üstüne örtülürdü (Hidayetoğlu 1999: 59).

Kirkitli, düğümlü dokumalar sınıfına giren, atkı sıra sayısı değişkenlik gösteren tülüler; Konya, Karapınar, Karaman, Tokat, Emirdağ gibi yörelerde geometrik bezemelidir (Barışta 1998: 121). Karapınar yöresinin yamçı tülüleri genellikle tek renkli, motifsiz, dikey hatlı ve düzensiz kompozisyon ile dokunmuştur (Hidayetoğlu 2009: 33). Konya'nın domates kırmızısı, koyu çilek kırmızısı, acı sarı tek renkli tülüleri bulunmaktadır (Türktaş vd. 2011: 102).

Tülünün dokunduğu yerleşim bölgeleri içinde Seydiler bulunmaktadır. Afyonkarahisar Seydiler ve çevresinde post görünümüne sahip bu yaygılara “Tülü” veya “Filikli Tülü” denilmektedir. Yörede yetiştirilen koyun ve keçi sayısındaki düşüş, kente göç ve makineleşme filikli tülü dokumalarının üretimini etkilemiştir. Araştırmanın amacını, günümüzde üretimi yapılmayan Seydiler filikli tülü dokumalarının geleneksel hayattaki yerinin, teknik ve sanatsal özelliklerinin tespit edilmesi, bu bilgilerin yazılı kaynak hâline getirilmesi oluşturmaktadır. Yapılan literatür taramasında, Seydiler yöresi filikli tülü dokumaları hakkında daha önce bir araştırmanın yapılmamış olması, alanda yapılan bu araştırmanın önemini artırmıştır. Elde edilen verilerin yazılı kaynak hâline getirilmesi, filikli tülü dokumaları konusunda araştırma yapacak bilim insanlarına kaynak olması araştırmanın bir diğer amacıdır.

### **Materyal ve Metot**

Araştırmanın materyalini Afyonkarahisar Seydiler'de dokunmuş filikli tülü dokumaları oluşturmuş, konusu Afyonkarahisar Seydiler Merkezi'nde dokunmuş filikli tülüler olarak sınırlandırılmıştır. Araştırmanın metodunda alan araştırması, literatür taraması kullanılmıştır. Araştırmada 20 kaynak kişi ile görüşülmüş, 9 kaynak kişinin filikli tülü dokumalarıyla ilgili bilgi aktarımına yer verilmiştir. 11 adet filikli tülü dokuma materyaline ulaşılmış, 7 adet örnek görseli kullanılmıştır. Filikli tülülerin hammaddesi, ilmek türü tespit edilmiş, eni ve boyu ölçülmüştür. Ayrıca atkı, ilmek sıraları sayılmış, renk, desen özellikleri belirlenmiştir. Araştırma 2019-2020 yılları arasında yapılmış, düğüm türlerinin çiziminde üç boyutlu modelleme “Blender programı” kullanılmıştır. Elde edilen veriler değerlendirme kısmında sunularak, filikli tülü dokumalarının üretimine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

### **Bulgular**

#### **Seydiler Geleneksel Yaşamında Filikli Tülü Dokumalarının Yeri**

Filikli tülü dokumalarının Seydiler geleneklerinde önemli bir yeri vardır. Kız çeyizi hazırlanırken filik ile dokunmuş tülü yaygı ve seccadeler bulundurulmaktadır. Eve gelen misafirin altına filikli tülü dokuma serilmekte “Ağır misafir gelmiş tülü getirin” cümlesiyle evin gelini ya da kızına seslenilerek misafir onurlandırılmaktadır (Hatice Çakmak, 2019, Seydiler). Filikli tülü dokumalar, köylünün ortak misafirlerinin kaldığı köy odasına

serilmektedir. Tülü dokumaların uzun tüyleri toz tutacağı için oturma odası gibi çok kullanılan alanlara serilmemektedir (Nadiye Tekeş, 2019, Seydiler).

Düğün evine gelen misafirlerin üzerine oturtulduğu, komşu ve akrabalarından gelen tülülerin karışmaması için dokuma esnasında “Bel” denilen işaret konulmaktadır (Döndü Çakmak, 2019, Seydiler). Bel işareti, tülü dokumaların uygun görülen yerine kolayca görünmesi için farklı renkte yün ya da filikle iki-üç düğüm atılarak yapılmaktadır. Bel işaretli dokumalar sahibi tarafından kolayca ayırt edilmektedir (Fotoğraf 1).



**Fotoğraf 1.** Bel işaretli filikli tülü.

Filikli tülü dokumalar çeyizlik dışında, ölen kişinin hayrı olması amacıyla dokunmaktadır. Kişinin ölümü hâlinde kullanılacak eşyalara “Kefenlik” denilmektedir. Kefenlikte, cenaze masrafları için altın ya da para, cenaze yıkayanlara hediye edilmek üzere hazırlanan kenarları oyali yazma, kefenlik kumaş, sabun, havlu bulunmaktadır. Ayrıca tabutunun üzerine örtülmesi için dokunan filikli tülü hazırlanan eşyalar arsındadır (Hatice Çakmak, 2019, Seydiler). Cenaze namazından defin işlemine kadar filikli tülü cenaze ile birlikte dir. Defin işleminden sonra tülü dokuma ve tabut camiye getirilmekte, dokuma caminin içine serilmektedir.

### **Seydiler Filikli Tülü Dokumalarında Kullanılan Hammaddeler ve Dokumaya Hazırlık**

El sanatı üretiminin şekillenmesinde insanların yaşadıkları bölgede bulunan ham madde çeşitliliği etkili olmuştur. Seydiler’de keçi yetiştiriciliğinin yaygın olması ve elde edilen tiftiğin bol bulunması nedeniyle tiftik, tülü dokumalarında kullanılmıştır (Fotoğraf 2). Seydiler tülülerinin çözgüsünde yün, atkısında yün kullanılmıştır. Bazı örneklerin çözgüsünde yün ile birlikte keçi kılına rastlanmıştır. Keçi kılı, çözgü ipliklerine direnç vermesi için eklenmiştir (Soysaldı 2009: 2). İlmeklerde tiftik tercih edilmiştir.



**Fotoğraf 2.** Seydiler’de keçiler.

Afyonkarahisar ve çevresinde Ankara keçisi bir diğer adıyla tiftik keçisi yetiştirilmiştir. Ankara keçisinin bedenini kaplayan kıllar sık, yumuşak, ince ve yalıtım özelliği yüksektir (Şahin 2013:196). Kırkımdan elde edilen lifler dünya pazarında “Tiftik” adıyla bilinmektedir. İpek gibi parlak görünümlü olmasından dolayı tiftik lifi için “Elmas lif” tanımı kullanılmıştır (Atav 2013: 121). 1618 yılında Afyonkarahisar’ı ziyaret eden Polonyalı Simeon yazmış olduğu seyahatnamesinde bu bölgede bulunan keçilerin beyaz, parlak, ipek, sirmaya benzeyen tüylerinden bahsetmiştir (Özpınar 2019: 7). Afyonkarahisar Ticaret ve Sanayi Odası tarafından 1933 tarihinde yayınlanan ihracat cetvelinde yer alan bilgiye göre tiftik lifi;1926 yılında 100.000 kg, 1927’de 150.000 kg, 1932’de 291.761 kg olarak yurt dışına satılmıştır. 1933 yılında 10 tiftik tüccarı odaya kayıtlıdır (1933: 16, 19, 28, 36).

Ankara keçileri havaların ısınmasıyla birlikte mayıs ayında kırılmaktadır. Eskiden, tiftik kırkımı makaslarla yapılırken günümüzde, kırkım makineleriyle yapılmakta, keçinin sırt tüyleri tülü dokumaları için ayrılmaktadır. Bu kısım yumuşak ve daha temizdir (İsmail Çakmak, 2019, Seydiler) (Fotoğraf 3).



**Fotoğraf 3.** Tiftik (Filik) ve tiftik kırkımında kullanılan makas.

Çözü ve atkı olacak yün, kirmanda eğirilerek ip hâline getirilmektedir. Kirman yapımında ardıc ağacı kullanılmaktadır. Kirman üç kısımdan oluşmaktadır. Birbirine geçerek dönmeyi sağlayan erkek, dişi kanatlar, erkek ve dişi kanatları bir arada tutan ok bulunmaktadır. Kanatların üzeri çeşitli motiflerle süslenmektedir (Fotoğraf 4). Bu motifler; cıcık, çatkılı, baklava gibi desenlerdir. Kirmanı köyün yaşlı erkekleri yapmaktadır (Hatice Çakmak, 2019, Seydiler).



**Fotoğraf 4.** Hatice Çakmak yün eğirirken ve cıcık desenli kirman.

Çözü ipliği hazırlığında yün önce tek kat kirmanda eğirilmektedir. İkinci aşamada iplik ikiye katlanarak tekrar kirmanda eğirilmekte bu işleme “Evşirme” denilmektedir.

Atkı ipliği ise tek kat eğirilmekte, çözümlerin arasından rahat geçebilmesi için “Melik” denilen küçük yumaklar hâline getirilmektedir (Tablo 1).

Çözümlü iplik özellikleri			
Hammaddesi: Kuzu yünü	Kat: Çift katlı	Büküm: S	Eğirme: El Eğirmesi
Atkı iplik özellikleri			
Hammaddesi: Kuzu yünü	Kat: Tek Katlı	Büküm: S	Eğirme: El eğirmesi
İlmeklik iplik özellikleri			
Hammaddesi: Keçi kılı/Filik	Kat: Yok	Büküm: Yok	Eğirme: Yok

**Tablo 1.** Filikli tülü dokumalarının iplik özellikleri.

Tiftik, yün lifine göre daha temizdir. Temizliği yeterli görülen tiftik yıkanmadan dokumada kullanılmaktadır. Yıkanması gereken lifler, keçeleşmemesi, parlaklığının ve yumuşaklığının bozulmaması için dikkatli bir şekilde ılık suda yıkanması, hırpalanmaması ve deterjan kullanılmaması gerekmektedir. Tiftiğin boyanması işlemine özen gösterilmelidir. Boyayı emme süresi yün lifine göre daha hızlı olmaktadır. Tiftiğin parlak görünümünün bozulmaması için boyama işlemi kaynama noktasının altında olmalı veya kaynama süresi kısa tutulmalıdır (Atav 2013: 123).

Seydiler’de, yün ipliklerinin ya da filiklerin boyanması işleminde önce pınar bitkisinden faydalanılmaktadır. Böylece ikinci boyama işleminde boyanın, yün ipliklerine ve filiklere daha çok nüfus etmesi, boyanın tutunması sağlanmaktadır. Latince “*Quercus aucheri*” olan odunsu bitki türü pınar, Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde doğal boyar madde olarak kullanılmaktadır (Atılğan vd. 2011:141) (Fotoğraf 5). Pınar bitkisinin yaprakları kazana atılıp kaynatılmakta, sarı suyu çıktıktan sonra yapraklar suyun içinden alınmaktadır. Kelep (Çile) yapılan yün iplikleri hazırlanan bu kazana bastırılıp kaynatılır. Daha sonra ikinci renk uygulamasına geçilmektedir (Fatma Çelik, 2019, Seydiler). Pınar bitkisi, mordanlama işleminin yanı sıra sarı renk elde etmek için kullanılmaktadır.



**Fotoğraf 5.** Pınar bitkisi.

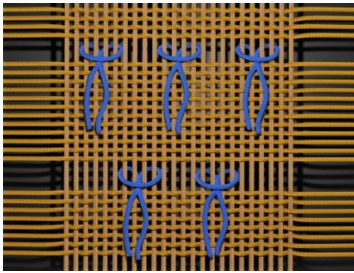
Tek renk olması planlanan filikli tülülerin boyama işlemi dokuma bittiğinde yapılmaktadır. Kaynayan suya pınar bitkisi atıp kaynatılmakta, sarı suyu çıktıktan sonra yapraklar toplanmaktadır. Bu suyun içine istenilen renkte boya katılmakta, kaynama devam ederken tülü dokuma kazana atılarak boyanın eşit şekilde emilimi için karıştırılmaktadır. İşlem tamamlanınca tülü dokuma kazandan çıkartılıp kurutulmaktadır. Filikli tülü

dokumaya motif uygulanacaksa kullanılacak yün ipliklerinin ve filiklerin boyama işlemi dokumadan önce gerçekleştirilmektedir.

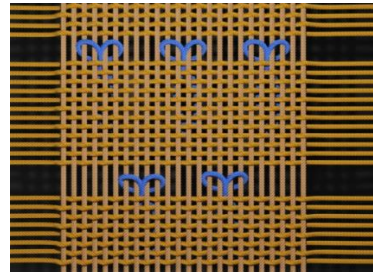
En ve boy ölçüsüne karar verilen filikli tülü dokumanın çözüğü hazırlanarak ıstar tezgâha aktarılmaktadır. Yörede çözüğü hazırlama işlemine “Yığıma” denilmektedir (Emir Er, 2019, Seydiler). İstar tezgâhı basit düzeneğe sahiptir. Bu nedenle dokuyucu tezgâhını istediği yere kurup dokuma yapabilir. Tezgâh, iki yan tahta, tahtaların alt oyuklarına yerleştirilen iki levent, birer çözüğü ve ağızlık gücüsünden meydana gelmektedir. Ön ve arka çözüğüleri birbirinden ayırmak için çapraz çubuğu, varan-gelen kullanılmaktadır (Soysaldı 2009, 16).

### Seydiler Filikli Tülü Dokumalarında Kullanılan Teknik ve Boyut

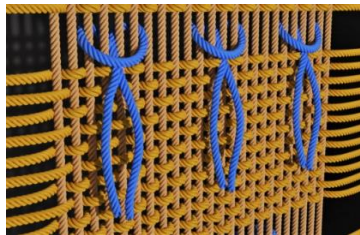
Tülü dokumalar birçok yörede farklı isimlerle anılmakta, birçok teknik uygulanmaktadır. Genel olarak tülü dokumalar, çeki ve düğümlü tülü denilen tekniklerle dokunmaktadır. Çeki tülü tekniğinde düğüm kullanılmamaktadır. Hav, atkı ipliklerinin çözüğü ipliklerinin arasından çekilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu havların uçları kesilmeden kapalı bırakılmaktadır (Arslan 1998: 46). Düğümlü tülü dokumalarında genellikle Türk düğümü uygulanmaktadır. Türk düğümü tekniğinde ilmek atımı, iplik çözüğünün önünden arkasına geçirilmekte daha sonra iplik çözüğünün arkasından öne alınarak sıkıştırılmaktadır. Türk düğümünün diğer adı Gördes düğümüdür. Seydiler filikli tülü dokumalarında Türk düğümü 4 adet çözüğü üzerine uygulanmaktadır. İplik, 2 tel çözüğünün önünden arkasına geçirilip, arkadan öne alınarak yandaki 2 tel çözüğünün arkasından dolanarak öne alınıp sıkıştırılmaktadır. Böylece 4 tel çözüğü 1 ilmekte kullanılmış olur. Yanda 4 tel çözüğü bırakılarak diğer 4 tel çözüğüye aynı işlem uygulanarak ilmek atılmaktadır (Çizim, 1, 2, 3). Üst sıraya geçildiğinde yaklaşık 15-19 sıra atkı atılıp kirkitle sıkıştırılmaktadır. Tekrar düğüm atımına geçildiğinde alt düğüm sırasında boş bırakılan çözüğülerin üzerine ilmek atılarak işlem tekrar etmektedir (Fotoğraf 6). Bu tarz aralıklı ve atlamalı düğüm şekline sık rastlanmamaktadır (Görünay 2005: 31)



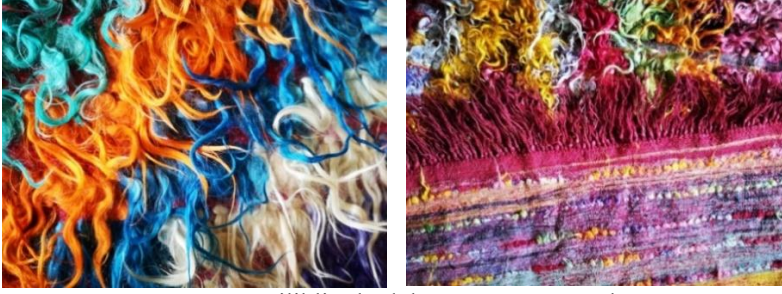
Çizim 1. Dört çözüğü üzerine Türk düğümü.



Çizim 2. Dört çözüğü üzerine Türk düğümünün arkası



Çizim 3. Dört çözüğü üzerine Türk düğümü.



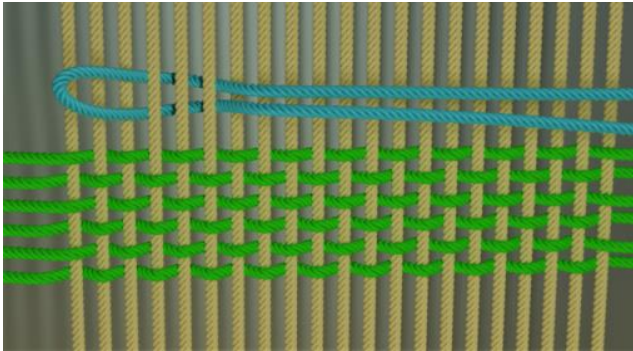
**Fotoğraf 6.** Filikli tülü dokumanın önü ve arkası.

Düğüm işlemine Seydiler yöresinde “Çelmek” adı verilmiştir. Seydiler tülü dokumalarında Türk düğümünün yanı sıra izci düğümü olarak bilinen Anadolu insanının en basit şekliyle kullandığı, halk arasında “Ters kazık bağı, taşıma bağı, ördekbaşı” adıyla bilinen bir düğüm şekli daha uygulanmıştır (Knots3D 2020) (Tablo 2). Bu düğüm işleminde iki parça filik uçları dışarıda kalacak şekilde dip kısımları birbiri üstüne getirilerek bir kere bükülür ve uzun bir filik elde edildikten sonra ikiye katlanarak 3 tel çözüğü alınıp arkasından geçirilerek filiğin uçları katlı kısmın içinden alınır ve düğüm elde edilmiş olur (Çizim 4, 5, 6, 7, 8). 3 tel çözüğü bırakılıp yanındaki 3 tel çözüğü alınarak işlem tekrar edilir.

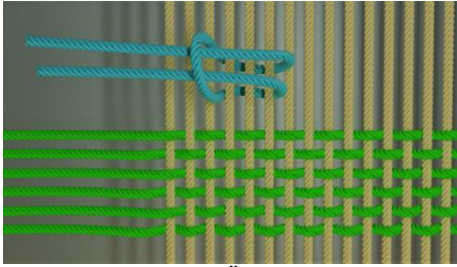
İlmeğin türü		
Yörede ilmeğin adı: Çelmek	Türü: Türk düğümü; dört çözüğü üzerine	Türü: Ters kazık bağı, ördekbaşı; üç çözüğü üzerine

Tablo 2. Filikli tülü dokumalarının düğüm özellikleri.

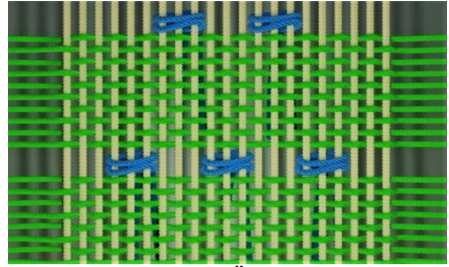
Filikli tülünün ilmek hav boyu yaklaşık 8cm-10cm arasındadır. Sıra tamamlandığında dokuyucunun deyişiyile 3 parmak (Yaklaşık 5 cm ve 15-19 atkı sırası) bezayağı dokuma yapıldıktan sonra tekrar filikle dokuma işlemine geçilmektedir. Yeni düğüm sırası, altta düğüm atılmayan 3 çözüğü üzerinden devam etmektedir (Fatma Çelik, 2019, Seydiler). Her sıradan sonra kirkitleme işlemi yapılmaktadır. Atkı ipliklerinin çözüğü iplikleri arasından bir alttan, bir üstten geçerek bağlantı kurmasıyla oluşan dokuma örgüsüne bezayağı denilmektedir (Soysaldı 2009: 95, 189). İlmeğin sıralarının arasına bırakılan geniş dokuma alanları uzun havların yatarak istenilen post görüntüsünün oluşmasını sağlamaktır (Öz 2019: 929).



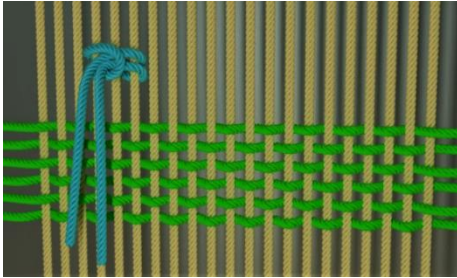
**Çizim 4.** Ördekbaşı düğümünün aşamaları.



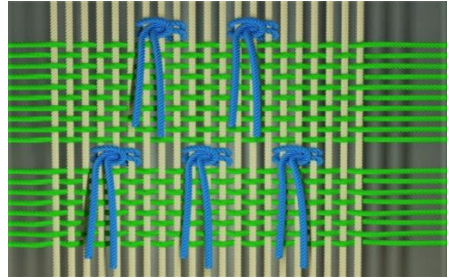
Çizim 5. Ördekbaşı düğümünün aşamaları.



Çizim 7. Ördekbaşı düğümünün arkası.



Çizim 6. Ördekbaşı düğümü.



Çizim 8. Ördekbaşı düğümü.

Filikli tülü dokumalarının boyutları; seccadelerde, 83cmx127cm, 85cmx130cm, yaygılarda, 140cmx189cm, 147cmx213cm, 150cmx178cm, 164cmx186cm, 172cmx207cm arasında değişmektedir.

Filikli tülü dokumalarının başlangıç kısmında saçak bırakılmamaktadır. Dokumanın bitiş kısmında saçak bırakılmaktadır. Saçakların boyu 8-13 cm arasındadır. Özellikle seccadelerde saçak olmayan kısım ayak, saçaklı kısım başın geleceği yer olarak belirlenmektedir. Böylece alının konacağı kısmın temiz kalması sağlanmaktadır (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 7. Solda, filikli tülü dokumanın saçak bırakılmamış başlama kısmı; sağda, filikli tülü dokumanın bitirildiği saçaklı kısmı.

### Seydiler Filikli Tülü Dokumalarının Desen, Renk, Kompozisyon Özellikleri ve Örnekler

Seydiler dokumalarında desene “Duma”, desenli dokumalara da “Dumalı” denilmektedir (Hatice Çakmak, 2019, Seydiler). Tülü dokumalarının post gibi kalın ve bol tüylü olması desen seçeneklerini kısıtlamıştır. Desensiz, çizgili, dikdörtgen, baklavalı, iç içe geçmiş baklavalar ya da yan yana, üst üste yerleştirilmiş baklava ve dörtgenler



kompozisyonu oluşturur (Görgünay 2005: 59). Seydiler dokumalarında desensiz, çizgili, baklava ve iç içe geçmiş baklavalara kullanılmış, baklavaların üst üste sıralanmış hâline “Bohçalı дума” denilmiştir. Bohçalı дума kompozisyonlarının alt ve üst kısmı orta desenden yatay bir çizgi ile ayrılmıştır (Fotoğraf 8). Bazı filikli tülü dokumalarının atkılarında farklı renkler kullanılarak arka kısmında “Tahtalı” denilen yollar oluşturulmuştur (Fotoğraf 9).

Desensiz filikli tülü dokumalarında turuncu, gülkurusu, mor, desenli filikli tülü dokumalarında beyaz, pembe, yeşil, kırmızı, sarı, mavi renkler kullanılmıştır.



**Fotoğraf 8.** Solda; baklavali дума, sağda; bohçalı дума.



**Fotoğraf 9.** Seydiler’de dokunmuş filikli tülü dokumanın arkası.

Fotoğraf 10’da görülen Dudu Çakmak’a ait, 150cmx178cm boyutunda Seydiler’de dokunmuş filikli tülü dokumanın atkı ve çözgüsünde yün, ilmeklerinde filik kullanılmıştır (Dudu Çakmak, 2019, Seydiler). Dokumada 28 adet ilmek sırası bulunmaktadır. İlmeklerin hav yüksekliği 8 cm’dir. İlmek sıraları arasında 6 cm bulunmaktadır. Desensiz filikli tülü dokunduktan sonradan açık pembe renge boyanmıştır. Yer yer renkte solma mevcuttur.



**Fotoğraf 10.** Dudu Çakmak'a ait desensiz filikli tülü dokuma.

Fotoğraf 11'de görülen Sultan Çetinkaya'nın Seydiler'de dokuduğu 140cmx189cm boyutunda tülü yaygı dokumanın atkı ve çözgüsünde yün, ilmelerinde filik kullanılmıştır (Sultan Çetinkaya, 2019, Seydiler). Filikli tülü dokumada 36 adet ilmek sırası bulunmaktadır. İlmeklerin hav yüksekliği 7cm'dir. İlmek sıraları arasında 5cm bulunmaktadır. Desensiz dokunan tülü, dokuma işleminden sonra kırmızı renge boyanmıştır. Yer yer renkte solma mevcuttur.



**Fotoğraf 11.** Sultan Çetinkaya'nın dokuduğu filikli tülü.

Fotoğraf 12'de görülen Atike Çetinkaya'nın Seydiler'de dokuduğu ve boyadığı 83cmx127cm boyutunda filikli tülü seccade (Namazlağı) Belkis Özkara'ya aittir. Atike Çetinkaya, Belkis Özkara'ya seccadeyi 1997 tarihinde hediye etmiştir (Belkis Özkara, 2020, Afyonkarahisar). Seccadenin atkı ve çözgüsünde yün, ilmelerinde filik kullanılmıştır. Tülü dokumada 24 adet ilmek sırası bulunmaktadır. İlmeklerin hav yüksekliği 10cm'dir. İlmek sıraları arasında 5cm bulunmaktadır. Desensiz dokunan filikli tülü, dokuma işleminden sonra turuncu renge boyanmıştır.



**Fotoğraf 12.** Atike Çetinkaya'nın dokuduğu filikli tülünün önü ve arkası.

Fotoğraf 13'de görülen Sultan Tekin'in (Vefat 1990) 1970 yılında Seydiler'de dokuduğu 172cmx207cm boyutunda filikli tülü yaygı Belkıs Özkara'ya aittir (Belkıs Özkara, 2020, Afyonkarahisar). Atkı ve çözgüsünde yün, ilmeklerinde filik kullanılmıştır. Filikli tülü dokumada 33 adet ilmek sırası bulunmaktadır. İlmeklerin hav yüksekliği 9cm'dir. İlmek sıraları arasında 6cm bulunmaktadır. Desensiz dokunan tülü sonradan mor renge boyanmıştır. Renkte solma yoktur. Güveden korumak için yaygıya toz sabun serpilmiştir.



**Fotoğraf 13.** Sultan Tekin'in dokuduğu filikli tülü ve ayrıntısı.

Fotoğraf 14'de görülen Hatice Çetinkaya'nın 1970 yılında Seydiler'de dokuduğu 164cmx186cm boyutunda filikli tülü yaygı Belkıs Özkara'ya aittir (Belkıs Özkara, 2020, Afyonkarahisar). Atkı ve çözgüsünde yün, ilmeklerinde filik kullanılmıştır. Tülü dokumada 35 adet ilmek sırası bulunmaktadır. İlmeklerin hav yüksekliği 10cm'dir. İlmek sıraları arasında 5cm bulunmaktadır. İç içe geçmiş baklavalarla kompozisyon oluşturulmuştur. Dokumada, beyaz, pembe, kırmızı, mavi, yeşil, mor, turuncu renkler kullanılmıştır. Güve dokumaya zarar vermiştir. Tülünün arkasını güçlendirmek için bez dikilmiş, saçakları kesilmiştir.



**Fotoğraf 14.** Hatice Çetinkaya'nın dokuduğu filikli tülünün önü ve arkası.

Fotoğraf 15'de görülen Ayşe Koç'un 1970 yılında Seydiler'de dokuduğu 147cmx213cm boyutunda filikli tülü yaygı, kızı Belkıs Özkara'ya aittir (Belkıs Özkara, 2020, Afyonkarahisar). Atkı ve çözgüsünde yün, ilmeklerinde filik kullanılmıştır. Filikli tülü dokumada 40 adet ilmek sırası bulunmaktadır. İlmeklerin hav yüksekliği 8cm'dir. İlmek sıraları arasında 5cm bulunmaktadır. İç içe geçmiş baklavalar ve üst üste yerleştirilmiş baklavalar bohçalı kompozisyonu oluşturmuştur. Dokumada, beyaz, pembe, kırmızı, mavi, yeşil, mor, turuncu renkler kullanılmıştır. Dokumanın atkılarında renkli iplikler kullanılarak tersinde tahtalı denilen yollar oluşturulmuştur. Saçak uzunluğu 13cm'dir.



**Fotoğraf 15.** Ayşe Koç'un dokuduğu filikli tülü ve ayrıntısı.

### **Sonuç ve Öneriler**

Seydiler tülü dokumaları, üretiminde kullanılan hammadde ve teknik özellikleri açısından Anadolu'nun kültür mirası listesinde yerini almıştır. Seydiler'de filikli tülüler günümüzde dokunmamaktadır. Yörede kaliteli keçi cinsi olan Ankara keçisinin sayısı azalmış böylece parlak, uzun keçi kılma ulaşma imkânı kısıtlanmıştır.

Çözgü ve atkı ipliği, yün lifinin elde eğirilmesiyle elde edilmiş, ilmekte ise tiftik keçi kılı eğirilmeden kullanılmıştır. Desensiz filikli tülülerin dokunduktan sonra tek renge boyandığı, desenli tülü dokumalarında kullanılan yün ipliklerin ve filiklerin önceden boyandığı tespit edilmiştir.

Yörede dört çözgü üzerine Türk düğümü ya da üç çözgü üzerine ördekbaşı düğümü kullanıldığı, atlamalı sıraların tercih edildiği,ilmek sıra aralarında bezayağı dokumanın uygulandığı görülmüştür. Yaygı ve seccade amacıyla dokunan filikli tülülerin boyutları, 83cmx127cm ile 172cmx207cm arasında değişmektedir. Canlı renklerin tercih edildiği dokumalarda pembe, mor, gülkurusu, yeşil, sarı, mavi kullanılmıştır. Teknik açıdan desen çeşitliliğinin az olduğu filikli tülülerde baklava, iç içe geçmiş baklava, bohçalı desenleri uygulanmıştır.

Genellikle çeyizlik, camiye hediye edilmesi ve misafirin kullanması için ıstar tezgâhlarda dokunan tülüler, hammadde yokluğu, dokuyan kişilerin yaşlanması, makine hâllarının ucuz ve kolay ulaşılabilir olması gibi nedenlerle yaklaşık 1995 yılından beri dokunmamaktadır. Beldede bulunan tezgâhlar sökülmüş ve ortadan kaldırılmıştır. Yapılan araştırmada kurulu bir tezgâha rastlanmamıştır. Gün geçtikçe azalan filikli tülü örneklerinin; dokuyan kişi, hammadde, boyut, desen, renk özellikleri tespit edilerek kayıtları oluşturulmuştur. Filikli tülü dokumalarının yeniden canlandırılması için bölgede koyun ve keçi yetiştiriciliğinin desteklenmesi, dokuma tekniğinin öğretilmesi, filikli tülü dokumalarının tanıtımının ve pazar araştırmalarının yapılması gerekmektedir. Beldenin yaşlılarının dokuma bilgisini genç kuşaklara aktarabilmesi için projelerin hazırlanması ve kursların düzenlenmesi faydalı olacaktır. Kamu kurum ve kuruluşlarının, Seydiler filikli tülülerinin yeniden dokunabilmesi için gerekli desteği vermesi, kültür mirasımızın gelecek kuşaklara aktarılması açısından önem taşımaktadır.

**YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ:** Birinci Yazar %100.

**ETİK KOMİTE ONAYI:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**FİNANSAL DESTEK:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### KAYNAK KİŞİLER

- Belkıs Özkara, 2020, Afyonkarahisar/Merkez.  
 Dudu Çakmak, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.  
 Döndü Çakmak, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.  
 Emir Er, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.  
 Fatma Çelik, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.  
 Hatice Çakmak, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.  
 İsmail Çakmak, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.  
 Nadiye Tekeş, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.  
 Sultan Çetinkaya, 2019, Afyonkarahisar/Seydiler.

#### KAYNAKÇA

- Afyonkarahisar Ticaret ve Sanayi Odası. 10. Cumhuriyet Bayramı Münasebetiyle Çıkarılan Broşür. Afyonkarahisar: Doğan Matbaası Yayınları, 1933.  
 Arslan, Sevim. "Tülü-Gabbah-Riyji". Arış Dergisi 4 (1998): 44-53.  
 Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları, 1993.  
 Atav, Rıza. "Tiftik (Ankara Keçisi) Liflerinin Terbiye İşlemlerine Genel Bir Bakış". Electronic Journal of Vocational Colleges 3 (2013): 121-129.  
 Atılğan, Abdi ve diğer. "Pinar Bitki Ekstraktından Elde Edilen Doğal Boyanın Ahşap Malzemeye Üst Yüzey Olarak Uygulanması". Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi 12 (2011): 139-147.  
 Aytaç, Ahmet. "Geleneksel Anadolu Tülüleri Örneğinde Makedonya Yanbol Dokumaları". 10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, (2009): 77-103.  
 Barışta, H. Örcün. *Türk El Sanatları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

- Ercilasun B. Ahmet ve Akkoyunlu Ziyat. *Kâşgarlı Mahmud, Dîvânı Lugâti 'i Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Genç, Reşat. “Kâşgarlı Mahmud’a Göre XI. Yüzyılda Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri”. *Arış Dergisi* 3 (1997): 8-16.
- Görgünay, Neriman. *Düğümlü Halının Öncüsü Geve, Tülü ve Benzeri Dokumalar*. İzmir: Güneş Ofset Yayınları, 2005.
- Hidayetoğlu, H. Melek. “Karapınar (Konya) Tülü Halıları”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2020: 1223-1257.
- \_\_\_\_\_. “Karapınar (Konya) Yöresinde Dokunan Yamçı Tülüler”, *Akdeniz Sanat Dergisi* 4 (2009): 31-39.
- \_\_\_\_\_. “Karapınar Tülü Dokumaları”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, 1999.
- Knots 3D. “Kötü Kazık Bağı, Ters Kazık Bağı, Ördəkbaşı”, 16 Ocak 2020. <<http://knots3d.com>>
- Öz, N. Didem. “Tülü Dokumaların Genel Özellikleri ve Bir Koleksiyon Örneği”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 16 (2019): 925-947.
- Özpinar, Hasan. *Seyyahların Gözünden Afyonkarahisar*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2019.
- Soysaldı, Aysen. *Düz Dokuma teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2009.
- Şahin, Güven. “Coğrafi Bir Simge Olarak Ankara Keçisinin Türkiye’deki Mevcut Durumu”. *Millî Folklor Dergisi* 97 (2013): 195-209.
- Tekçe, E. Fuat. *Pazırık, Altaylardan Bir Halının Öyküsü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Türktaş, Zuhâl ve Çakmaktepe M. Fatih. “Sivas Yıldızeli İlçesi Tülü Dokumalarının Özellikleri”. *Arış Dergisi* 6 (2011): 100-111.
- Türk Dil Kurumu. “Tülüce”, 15 Nisan 2019. <[sozluk.gov.tr](http://sozluk.gov.tr)>
- Yetkin, Şerare. *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1991.

**Fikret TÜRKMEN ve Gürol PEHLİVAN [haz.], *Korkut Bitig -Dünyada Dede Korkut Araştırmaları-*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2021, ISBN: 978-625-408-086-9, 464 sayfa.**

Dr. Fazıl ÖZDAMAR\*

Kültür tarihimiz açısından oldukça önemli bir yer tutan Dede Korkut Kitabı'nın günümüze kadar üç farklı nüshası tespit edilmiştir. Mukaddime dışında 12 boyu barındıran ve 1815'de Heindrich L. Fleischer tarafından bulunan ilk nüsha, Almanya'nın Dresden Kral Kütüphanesi'nde bulunmakta ve “*Kitâb-ı Dedem Korkut alâ lisân-i tâife-i Oğuzân*” adını taşımaktadır. Dresden Nüshası'nda da bulunan 6 boyu barındıran ve 1950'de Ettore Rossi tarafından bulunan ikinci nüsha, Vatikan Kütüphanesi'nde yer almakta ve “*Hikâyet-i Oğuznâme-i Kazan Beg ve Gayri*” adını taşımaktadır. Dede Korkut Kitabı'nın son nüshası ise Dede Korkut anlatmalarının 13. boyunu barındırmaktadır. İran'ın Türkmen sahra bölgesinde yaşayan Muhammed Veli Hoca'nın bir sahaftan satın alıp pdf formatıyla kopyaladığı ve bu hâliyle Türkiye'deki belli başlı araştırmacılara gönderdiği bu nüshanın varlığı ilk olarak 2019'da Metin Ekici tarafından bilim dünyasına ilan edilmiştir (Ekici, 2019a: 41-51) Bu ilanın ardından ilgili nüsha Metin Ekici (Ekici, 2019b), Yusuf Azmun (Azmun 2019) ve Nasser Khaze Shahgoli vd. tarafından (Shahgoli vd., 2019: 147-379) yayımlanmıştır. Böylece 100 yıldır beklenen yeni nüshanın varlığı, 2019 yılında hem ilan edilmiş hem de farklı araştırmacılar tarafından okuyucuyla buluşturulmuştur.

Son nüshanın yayımlanmasıyla birlikte Dede Korkut anlatmaları ile ilgili yeni çalışmalar yapıldursun Mayıs 2021'de Fikret Türkmen ve Gürol Pehlivan tarafından **Korkut Bitig -Dünyada Dede Korkut Araştırmaları-** adıyla bir çalışma yayımlanmıştır. Gök-türk Ömer Çakır editörlüğünde, Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanan bu çalışma 1930-2017 yılları arasında dünyanın çeşitli ülkelerinde Rusça, İtalyanca, İngilizce, Fransızca, Farsça, Sırpça, Çince ve Korece olarak yayımlanmış Dede Korkut Kitabı hakkındaki 20 çalışma ve incelemenin Türkçeye çevirilerini sunmaktadır.

Kitabı yayıma hazırlayan Fikret Türkmen ve Gürol Pehlivan, çalışmanın “Ön söz” (s. 9-16) kısmında Henrich Friedrich Von Diez'in 1815 yılındaki ilk yayımından başlayarak dünyanın farklı ülkelerinde Dede Korkut Kitabı hakkında yayımlanan çalışmalarla ilgili bilgi verdikten sonra “*Türkiye'de Dede Korkut üzerine yapılan çok sayıda çalışma olmasına rağmen, yurt dışında yayımlanmış makalelerin Türkçeye çevrilmesi noktasında büyük bir çabanın gösterildiği söylenemez.*” (s. 9) diyerek Türkiye dışında yapılan çalışmaların Türkiye'de ilgi görmemesinin sebebini, haklı olarak, bu çalışmaların Türkçeye çevrilmemiş olmasına bağlamışlardır. Dede Korkut araştırmaları açısından büyük önem arz eden bazı çalışmaların Türkiye'de bilinmemesi, bilirse de birkaçı dışında Türkçe olarak yayımlanmadığı için araştırmacılarca kullanılamaması sebebiyle ilk olarak Fikret Türkmen ve birkaç öğrencisi tarafından başlatılan çeviri faaliyetleri, Gürol Pehlivan'ın desteğiyle hem yeni incelemeler eklenmiş hem de bu çevirilerin yayıma hazırlanması hız kazanmıştır. Neticede dünyanın çeşitli ülkelerinde 16 farklı araştırmacının 8 farklı dilde yayımladıkları 20 makale ve kitap bölümü, alanında uzman akademisyenler tarafından Türkçeye çevrilerek tek kitapta toplanmıştır. Kitaptaki bu incelemelerden ikisinin aynı, üçününse farklı mütercimler tarafından daha önce Türkçeye çevrilip yayımlandığını bu kısımda belirtmeliyiz. Diğer çalışmalar ise ilk kez bu kitapta Türkçe yayımlanmıştır.

\* Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir/Türkiye, fazilozdamar@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1729-0265.

Çalışmaların yayım yılı esas alınarak sıralandığı “**Korkut Bitig**”deki ilk inceleme Vasiliy Vladimiroviç Barthold’un ilkinin 1930’da, diğerini ise 1999’da “Turetskiy Epos i Kavkaz” adıyla yayımladığı incelemedir. Gülcihan Pehlivan tarafından “Türk Destanı ve Kafkaslar” (s. 17-25) adıyla Azerbaycan Türkçesinden Türkiye Türkçesine aktarılan makalede Barthold, Dresden Nüshası’ndaki destanlarla ilgili kısa bir değerlendirmenin ardından Türkistan’da yaşayan Kırgız ve Kazaklar ile Kafkasya’da yaşayan Oğuzlar arasında tespit edilen Dede Korkut temelli rivayet ve efsaneleri ele alıp Dede Korkut anlatmalarının coğrafyası hakkında bilgi vermiştir.

Kitaptaki ikinci makale Ettore Rossi’nin “Un Nouvo Manoscritto del Kitāb-ı Dede Qorqut” adıyla yayımlanan incelemesidir. Mikail Acıpınar tarafından “Kitab-ı Dede Korkut’un Yeni Bir Elyazması” (s. 27-37) adıyla İtalyancadan Türkçeye çevrilen bu makale, Vatikan Nüshası’ndan ilk kez haberdar olduğumuz incelemedir. İncelemede öncelikle Dresden Nüshası ve bu nüsha üzerine yapılan çalışmalar hakkında bilgi veren Rossi, ardından Vatikan Nüshası olarak adlandırılan mecmuanın tanıtımını ve içeriğini paylaşmıştır. Ayrıca bu mecmuada yer alan metinlerin yazımı hakkında bilgi verip bu nüshanın harekeli bir metin olduğunu belirttikten sonra bazı kısımlarını Dresden’le karşılaştırarak Vatikan’da bulunan nüshanın daha az hata içerdiğini iddia etmiştir.

Kitabın üçüncü kısmı yine Rossi’ye aittir. “II ‘Kitāb-i Dede Qorqut’ Racconti epico-cavallareschi dei Turchi Oguz” adlı çalışmasının “Giriş” kısmının çevirisi Mahmut H. Şakiroğlu tarafından “Dede Korkut Kitabı Üzerine Araştırma” (s. 39-138) adıyla İtalyancadan Türkçeye çevrilmiştir. Aslında ilk olarak 1999’da Erdem Dergisi’nde (Rossi, 1999: 183-276) yine Şakiroğlu tarafından aynı adla yayımlanan bu çalışmada Rossi’nin Dede Korkut yazmalarının varaklarına yaptığı atıfların dizgiden kaynaklanan bir sorunla birbirine karıştığını ve bazı paragrafların ise eksik olduğunu ifade eden Türkmen ve Pehlivan, bu eksiklik ve hataların giderilmesiyle bu çeviriyi yeniden yayımladıklarını belirtmişlerdir. Çalışmada Dede Korkut Kitabı hakkında bir bibliyografya verdikten sonra Dresden ve Vatikan nüshalarının içeriklerinden ve bunların neşir ve tercümelerinden bahseden Rossi, Oğuz Kağan’dan başlayarak Dede Korkut’a kadar birçok destan hakkında bilgi verip bu gelenekte Dede Korkut’un yerini sorgulamış, ayrıca özetlerini verdiği Dede Korkut anlatmalarının yazıldığı yer ve dönemi, tarihi ve coğrafi muhiti, dinî ve manevî anlamı, kahramanların hayat anlayışları ve davranışları hakkında bilgi vererek bu anlatmaları hem Türk hem de diğer milletlerin destanlarıyla mukayese etmiştir.

Kitabın dördüncü incelemesi de Rossi’ye ait olan “Osservazioni preliminari per una edizione critica del Kitāb-i Dede Qorqut” adlı incelemedir. Mikail Acıpınar tarafından “Kitab-ı Dede Korkut’un Bir Edisyon Kritiği Hakkında İlk Mülâhazalar” (s. 139-146) adıyla İtalyancadan Türkçeye çevrilen incelemede Dede Korkut Kitabı nüshalarının nasıl yayımlanması gerektiği konusunda 10 maddede fikirlerini sunan Rossi, bu maddelerin bazılarında nüshalarda geçen bazı kelime ve söz öbeği için okuma önerileri getirmiştir.

Kitabın beşinci incelemesi yine Rossi’ye aittir. Rossi’nin “Motivi biblici e Coranici nel ‘Kitab-i Dede Korkut’” adıyla yayımladığı bu inceleme, Mikail Acıpınar tarafından “Kitab-ı Dede Korkut’ta Kur’an-ı Kerim ve Kitab-ı Mukaddes’e İlişkin Motifler” (s. 147-152) adıyla İtalyancadan Türkçeye çevrilmiştir. Çalışmasında Dede Korkut Kitabı’nda karşılaşılan Kitab-ı Mukaddes ve Kur’an-ı Kerim’e ilişkin motifleri inceleyen Rossi, “dört kadının sınıflandırılması”, “Boğaç Han’ın vurulmasıyla gelen Hızır”, “Salur Kazan’ın ağaca yakarması” ve “Kazılık Koca’nın oğlu Yikenek’in Tanrı’ya yakarışı” vd. hususları, Kitab-ı Mukaddes ve Kur’an-ı Kerim’de geçen olaylarla karşılaştırmıştır.

Kitabın altıncı incelemesi C. S. Mundy’nin “Polyphemos ve Tepegöz” adını taşıyan incelemesidir. Ali Erol ve Serap Erol tarafından aynı başlıkla İngilizceden Türkçeye çevrilen incelemede (s. 153-184) ilk olarak Dede Korkut’ta geçen Tepegöz hakkında bilgi



verdikten sonra Homeros'un Odesa'sında ve Wilhelm Grimm'deki Polifem başta olmak üzere İskoçya'dan Türkistan'a kadar birçok milletin anlatmasında geçen Tepegöz ve bu konu hakkında yapılan çalışmalardan bahseden Mundy; Tepegöz'ün adı, kaçıışı ve öldürülmesini bu eserler bağlamında ele almış ve neticede Tepegöz'ün ilk olarak masal formunda ortaya çıktığını ve sonrasında diğer biçimlere dönüştüğünü iddia etmiştir.

Kitabın yedinci incelemesi Pertev Naili Boratav'ın "Ak-Köbök, Salur-Kazan et Sosurga un motif de l'épopée Oghouz et son rayonnement en Anatolie, au Caucase et en Asie centrale" adını taşıyan incelemesidir. Fikret Türkmen ve Kemal Boz tarafından "Ak-Köbök, Salur-Kazan ve Sosurga: Bir Oğuz Destan Motifi ve Anadolu'da, Kafkasya'da ve Orta Asya'da Yayılması" (s. 185-204) adıyla Fransızcadan Türkçeye çevrilen bu incelemede Boratav, ilk olarak Ak-Köbök destanının Tara, Baraba, Teleüt varyantları ile Kafkasya'daki Sosryko efsanesi ve Emirdağ'da dönüşmüş şekli olan Sosurga anlatmaları hakkında bilgi verdikten sonra hem bu anlatılarda hem de Dede Korkut'ta geçen Kazan Han'ın; Sibirya, Kafkasya ve Anadolu'daki farklı anlatılarda, farklı biçimlerde nasıl karşılaşıldığını ele almış ve incelemenin sonunda Sosurga'nın üç metnini vermiştir.

Kitabın sekizinci incelemesi Louis Bazin'in "Le Nom propre d'homme 'Qorqut'-Discussion Étimologique" adlı çalışmasıdır. Fikret Türkmen ve Kemal Boz tarafından "Korkut' İnsan Özel Adı Üzerinde Etimolojik Tartışma" (s. 205-214) adıyla Fransızcadan Türkçeye çevrilen bu incelemede Bazin, Korkut kelimesinin bazı araştırmacılar tarafından iddia edildiği üzere "korkut-" fiilinden geldiği fikrine kuşku ile yaklaşmış ve bu kelimenin Eski Türkçeden çağdaş Türkçeye kadar birçok lehçedeki kullanımına örnekler vererek bu kelimenin anlamlandırılması için yeni öneriler getirmiştir.

Kitabın dokuzuncu incelemesi Irène Mélikoff tarafından kaleme alınan "Géorgiens, Turcomans et Trébizonde: Notes sur le 'Livre de Dede Korkut'" adlı makaledir. Fikret Türkmen ve Kemal Boz tarafından "Gürcüler, Türkmenler ve Trabzon: 'Dede Korkut Kitabı' Hakkında Notlar" (s. 215-227) adıyla Fransızcadan Türkçeye çevrilen bu incelemede 11. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Anadolu, Kafkasya ve İran'daki siyasi ve kültürel olaylar hakkında bilgi veren Mélikoff; Türk ve Gürcüler arasındaki ilişkinin Dede Korkut anlatmalarını nasıl etkilediğini verdiği örneklerle temellendirmeye çalışmıştır.

Kitabın onuncu incelemesi Xavier de Planhol tarafından "La signification géographique du livre de Dede Korkut" adıyla yayımlanan makaledir. Fikret Türkmen ve Lamin Tamssaoult tarafından "Dede Korkut Kitabı'nın Coğrafi Anlatımı" (s. 229-247) adıyla Fransızcadan Türkçeye çevrilen bu incelemede öncelikle ev, otağ, köprü, ağıl gibi coğrafi terimlerin kitapta nasıl geçtiği ve bu terimlerin kültürel açıdan nasıl algılanması gerektiği konusunda bilgi veren Planhol, ardından Dede Korkut Kitabı'ndaki anlatmalarda geçen yerleşik olan kâfirler ile konargöçer yaşayan Oğuzların meskûn oldukları coğrafyayı ve bu iki milletin sınırlarını, yine söz konusu anlatmalar bağlamında incelemiştir.

Kitabın on birinci incelemesi Jean Paul Roux'un "Dieu dans le Kitab-i Dede Qorqut" adıyla yayımlanan makalesidir. Fikret Türkmen ve Kemal Boz tarafından "Kitab-ı Dede Korkut'ta Allah Kavramı" (s. 249-266) adıyla Fransızcadan Türkçeye çevrilen bu incelemede Roux, Türklerin eski dinindeki birçok inanç ve uygulamalarının Türklerin İslamiyet'i kabul ettikten sonra da sürdürüldüğünü belirttikten sonra bu bakış açısıyla Dede Korkut anlatmalarını incelemiştir. Eski dinin Tengri'si ile yeni dinin kabulüyle Türkçeye giren Allah ve Hak ile Kadir sıfatının, Dede Korkut anlatmalarında eşit ve farksız kullanıldığını belirten Roux, Allah ile Tengri'yi; bir olma, yaratıcı, can alıcı ve baskıcı olma yönleriyle ilişkilendirmiş ve Tanrı'nın göğe ait olması veya gökte yaşaması gibi eski dinin Tengri'sine ait özelliklerin Dede Korkut anlatmalarında Allah'a verildiğini, bunun da eski dine ait inançların yeni dine taşınmasından kaynaklandığını iddia etmiştir.

Kitabın on ikinci incelemesi Edige Dariguloviç Tursunov'un "Tyurko-Mongolskie Versii Skazaniya Ob Osleplenii Tsikolpa" adıyla yayımladığı makalesidir. Muvaffak Duranlı'nın "Tepegöz'ün Kör Edilmesi Hikâyesinin Türk-Moğol Versiyonları" (s. 267-278) adıyla Rusçadan Türkçeye tercüme ettiği incelemede ilk olarak Tepegöz'ün Homeros'un Odesa'sı dışında Asya ve Avrupa'da yaşayan milletlerden 20 farklı varyantının kaydedildiğini ve bunların yarısının Kafkasya halklarına ait olduğunu, ayrıca Türkler arasında da toplam 37 varyantının tespit edildiğini iddia eden Tursunov, masal ve destanlarda geçen bu motifin Kazak, Kırgız, Karaçay-Balkar, Altay, Gagauz, Türkmen ve Kumuklar ile Azerbaycan ve Türkiye'deki varyantlarını sıralamıştır. Moğollarda efsane olarak geçen tek gözlü dev anlatmasını Türk anlatmalarıyla karşılaştıran Tursunov, sonuç olarak Homeros'un Odesa'sındaki Polifem'in Türk ve Moğollardan alındığını öne sürmüştür.

Kitabın on üçüncü incelemesi Hüseyin Mohammedzâde Sadiq, nam-ı diğer Hüseyin Düzgün'ün ilkinin 1967, ikincisini 1976'da, "Pirâmun-e Dâstânha-yi Dede Qorqud" adıyla yayımladığı makalesidir. Ekber Enveri tarafından "Dede Korkut Destanları Hakkında" (s. 279-301) adıyla Farsçadan Türkçeye çevirdiği incelemede Düzgün, Dede Korkut Kitabı ve bu kitap hakkında yapılan çalışmalar hakkında bilgi verdikten sonra Dede Korkut anlatmalarındaki dil hususiyetleri ve yer adlarından dolayı destanların Güney Azerbaycan'da ortaya çıktığını iddia etmiş ve anlatmalardaki bazı kesit ve durumları, adı verilen bölgeden yaptığı derlemeler ile örneklenilerek bu iddiasını kanıtlamaya çalışmıştır.

Kitabın on dördüncü incelemesi Jean Paul Roux'un "Recherche des survivances pré-islamiques dans les textes turcs musulmans, le Kitab-i Dede Qorqud" adını taşır. Kemal Boz tarafından "Müslüman Türk Metinlerinde İslam Öncesi Kalıntılar Üzerinde Araştırma: Kitab-ı Dede Korkut" (s. 303-321) adıyla Fransızcadan Türkçeye çevrilen bu makalede Roux, Dede Korkut anlatmalarında "dağ, su ve ağaç"tan oluşan kutsal üçlünün Tanrı'yla veya gökle olan ilişkisini ve yine "at, deve ve koyun"dan oluşan hayvanların Türk toplumu ve inancıyla ilişkisini ele alıp bu kültürler arasındaki etkileşimi incelemiştir.

Kitabın on beşinci incelemesi Slavoljub Djindjić'in "Knjiga Dede Korkuta. Herojski Ep Oguskih Turaka" adlı kitabının "Giriş" kısmının (s. 5-25) Ana Kılıç tarafından "Oğuzların Epik Tarih ve Kültür Birleşimi: Dede Korkut Kitabı" (s. 323-341) adıyla Sırpçadan Türkçeye çevirisidir. İncelemede 6. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar Oğuzların tarihi hakkındaki kısa bilgiden sonra Dede Korkut Kitabı üzerine yapılan bazı çalışmalardan bahseden Djindjić, Dede Korkut ve kitaptaki anlatmalarda geçen bazı hususiyetleri Oğuzların kültür tarihi temelinde açıklamaya çalışmıştır.

Kitabın on altıncı incelemesi Robert Dankoff'un "'Inner' and 'Outer' Oğuz in Dede Korkut" adıyla yayımladığı makalesidir. Gürol Pehlivan tarafından "Dede Korkut'ta 'İç' ve 'Dış' Oğuz" (s. 343-350) adıyla İngilizceden Türkçeye tercüme edilen makalede ilk olarak Oğuzların Üçok ve Bozok kolları hakkında bilgi veren Dankoff, Dede Korkut anlatmalarındaki kahramanlardan bazılarının ilgili kitapta İç ve Dış Oğuz olarak geçen boy-lardan hangisine mensup olduğunu belirtmiş ve İç-Dış adıyla sunulan bu ikilemin destanın kurgusu dışında evlilik ilişkilerini açıklamaya hizmet ettiğini öne sürmüştür.

Kitabın on yedinci incelemesi Michael E. Meeker'in "The Dede Korkut Ethic" adını taşıyan makaledir. Metin Ekici tarafından "Dede Korkut Etiği" (s. 351-388) adıyla İngilizceden Türkçeye çevrilen bu makalede Dede Korkut anlatmalarındaki etiği; "Dede Korkut'ta, anlatmalarda ve çağdaş Türkiye'de etik" olmak üzere üç başlıkta inceleyen Meeker, Dede Korkut'taki etiğin hem şahsi hem de sosyal değerleri yansıttığını; anlatmalarındaki etiğin belli ahlaki değerlere bağlandığını ve çağdaş Türkiye'deki etiğin ise destandaki anlatmalarda geçen kahramanlar üzerine inşa edildiğini iddia ederek bu iddiasını anlatmalardan verdiği örneklerle temellendirmeye çalışmıştır.

Kitabın on sekizinci incelemesi Bi Xun tarafından Çin’de yayımlanan ve Alimcan İnyet tarafından “Dede Korkut Kitabı’nın Şamanlık Temeli” (s. 389-404) adıyla Çince-den Türkçeye çevrilen makaledir. İncelemede öncelikle Dede Korkut anlatmalarının ortaya çıkışı hakkında görüşlerini dile getiren Xun; ardından Korkut, Tanrı, dağ kültü, Teppegöz, büyü ve rüya yorumu gibi şamanlıkla ilgili unsurların Dede Korkut anlatmalarında nasıl geçtiğini bazı örneklerle açıklamayı denemiştir.

Kitabın on dokuzuncu incelemesi Mohammedreza Barzegar Khaleghi ve Roghiyeh Neysari Tabrizi’nin “Sima-yi Zen ve Eşq Der ‘Dede Korkut’ ve ‘İlyada ve Odyssea’ adlı makalesidir. Somayeh Easy Cengiz tarafından “Dede Korkut, İlyada ve Odyssea’da Kadın ve Aşk” (s. 405-414) adıyla Farsçadan Türkçeye çevrilen bu makalede Dede Korkut Kitabı ve bu kitapla ilgili özellikle İran’da yapılan çalışmalar hakkında bilgi verdikten sonra Dede Korkut Kitabı ile Homeros’un Odesa’nın bazı benzerlikleri üzerinde duran Khaleghi ve Tabrizi, Homeros destanlarıyla Dede Korkut Kitabı’ndaki anlatmalardaki “kadınları”, benzerlik ve farklılıkları noktasında ele almış; söz konusu anlatmalardaki aşkı mukayese etmiş ve sonuçta Dede Korkut anlatmalarında kadının Homeros destanlarından daha özgür bir biçimde tasvir edildiği kanısına varmıştır.

Kitabın son incelemesi Eunkyung Oh tarafından kaleme alınan “Oğuz Türkleri ve Özbeklerin Kahramanlık Destanları Arasında Metinlerarasılık: Bamsı Beyrek ve Alpamış Destanları Üzerine Bir Karşılaştırma” (s. 415-446) adlı makaledir. İncelemede Özbekistan, Kafkasya ve Türkiye’ye kadar uzanan ve Alpamış ya da Bamsı Beyrek adlarıyla anılan destanların anlatı yapısı ve motiflerindeki ortaklıkları inceleyen Oh, Türklerin her ne kadar ayrı gruplar altında yaşasalar da ortak bir manevi kültürü paylaştıklarını ve söz konusu destanın da bunun bir göstergesi olduğunu iddia etmiştir.

Kitabın “Dizin” (s. 447-464) kısmında ise çevirilerde geçen bazı isim ve kelimeler alfabetik olarak sıralanmıştır. Bu kelimeler yazarların kullandığı şekliyle (Döğer ve Döğer, Er-Töştek ve Er Töştük, Fatih Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed) verilmiş ve kitabı yayıma hazırlayanlar, mütercimlerin kullandıkları kelimelere müdahale etmemişlerdir.

Sonuç olarak 1930’dan 2017’ye kadar dünyanın farklı ülkelerinde 16 farklı araştırmacının 8 farklı dilde yayımladığı 20 makale ve kitap bölümü, 16 farklı araştırmacı tarafından Türkçeye çevrilip Fikret Türkmen ve Gürol Pehlivan tarafından hazırlanarak tek kitapta toplanmıştır. Yıllardır Türkiye’deki birçok araştırmacının adını bildiği ancak içeriğine vakıf olamadığı çalışmalar, bu kitap sayesinde erişilebilirlik kazanmıştır. Ayrıca Türkiye dışındaki ülkelerde Dede Korkut Kitabı’nın algılanma biçiminin ve bu ülkelerdeki destan araştırmacılarının bu anlatmalara yaklaşımının ne olduğu da bu kitap sayesinde öğrenilecektir. Bu bağlamda **Korkut Bitig -Dünyada Dede Korkut Araştırmaları-** adlı çalışmanın bundan sonra Türkiye’de yapılacak Dede Korkut çalışmalarına yol gösterici olacağını ve Türkoloji alanına büyük bir katkı sağlayacağı fikrimizi yineliyoruz.

#### KAYNAKÇA

- Azmun, Yusuf. *Dede Korkut’un Üçüncü Elyazması: Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası (Metin-Çeviri-Sözlük-Tıpkıbasım)*, İstanbul: Kutlu Yayınevi, 2019.
- Ekici, Metin. “Yeni Bir Dede Korkut Boyu: Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi”, *Dünya Kültür Mirası Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu*, Bayburt, 25-27 Nisan 2019, (2019a): 41-51.
- \_\_\_\_\_. *Dede Korkut Kitabı, Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası, Soylamalar ve 13. Boy, Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi, Orijinal Metin (Tıpkıbasım)-Transkripsiyon-Aktarma*, İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2019b.
- Rossi, Ettore. “Dede Korkut Kitabı Üzerine Araştırma”, *Erdem*, 34, (1999): 183-276.
- Shahgoli, Nasser Khaze; Valiollah Yaghoobi, Shahrouz Aghatabai ve Sara Behzad. “Dede Korkut Kitabı’nın Günbed Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 2, (2019): 147-379.

**Tattigül KARTAYEVA, Dosymbek KATRAN, Jazira TEREKBAYEVA, Kazakstanın Arldık Aymaqtarında Sudi Şıǵaru Qurılıǵlarının Atlası (Etnologiyalıq Taldau) (Kazakistan'ın Bozkır Bölgelerindeki Su Çıkarma Yöntemlerinin Atlası (Etnolojik Anallz)), Almatı: Kazak Üniversitesi, 2020, ISBN: 978-601-04-4814-8, 326 Sayfa.**

Doç. Dr. Yerlan TURGUNBAYEV\*

Milenyum dünyasında ölkemize, tüm hızıyla devam eden ekonomik, sosyal ve manevi hayatımıza çeşitli yenilikler girmektedir. Toplumların maddi, manevi kültürüne, geleneklerine ve somut kültürel mirasının korunması gibi hususlar, bilim dünyasının temel araştırma konuları arasındadır.

Avrasya'nın uçsuz bucaksız alanlarının çöl, yarı çöl ve bozkır bölgelerinin yüzey yapısı, yüksek dağlardan, platolardan ovalara kadar çok yönlü bir fiziki yapıya sahiptir. Elbette ki, bu kadar çeşitli topografya ve görünüm ile bunların kurak bölgedeki konumu, uzun süredir tarım ve arazi geliştirmenin bölgesel bir özelliği olmuştur.

Bölgenin jeofizik koşullarına, yani bölgenin genişliğine ve çok yönlü yapısına bağlı olarak, Kazakistan, Avrasya'nın kurak bölgesinin sulama sistemini incelemek için uygun bir bölgedir.

Mevcut eser, yazarlarının özverili saha etnografik tetkikleri ve konuya dair daha önce yayınlanmış arkeolojik ve teorik çalışmaların ışığında, Kazakistan bölgelerinde su çıkarma yöntemi, artezyen havzalarının tespiti, suya dair halk inançları tabuların oluşum süreçlerini incelemektedir.

Çalışma temel olarak 3 ana bölüm, giriş, gelişme, sonuç, referanslar ve kaynak listesi ve ek materyallerden oluşmaktadır.

Birinci bölüm, Kazakistan'ın batı bölgesindeki geleneksel su kullanım yöntemlerini ele almaktadır.

Kazakistan'ın tabii coğrafyasının karakteristik olarak büyük bölümünün çöl ve yarı çöl alanlar ve kesif karasal iklimin bir sonucu olarak yaz sıcaklarının yüksekliği göz önüne alındığında, bu enlemdaki kışların az yağış alması sebebiyle kurak geçmesi, hava ve toprak sıcaklığındaki günlük ve mevsimlik dalgalanmalar, debisi yüksek nehirlerin yokluğu, toprak yapısındaki yüksek tuz içeriği ve büyük kum kütlelerinin varlığı su kıtlığı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Kışın kar derinliği 20 cm. ile 1 cm. arasında, güney ve batı bölgelerinde süre 35 güne kadar çıkmakta, çöl ve yarı çöl alanlarda sıcaklık dalgalanmaları 30-41 °dir. 10 ° üzerindeki sıcaklıklar yılda 150-215 gün sürer. Yağış yılda 50-70 günü kapsar (Kartaeva... 2020: 13). Kış yağışları yıllık miktarın %30-65'i kadardır (Uteşev 1959: 7). Böyle bir iklimin koşulları göz önüne alındığında, Kazakistan'ın kurak bölgelerindeki su temini konusu, pastoral hayvancılık ve tahıl üretiminde özellikle önem arz eden hususlardır.

Göçebe ve yarı göçebe iktisadiyata mensup toplumlar, su temini hususunda temel olarak 4 farklı yöntem kullanmaktadır. Bu bağlamda eser içerisinde geleneksel yeraltı ve yüzey sularının teminini detaylı örneklerle okuyucuya tanıtmaktadır. Çalışma, arkeolojik ve etnolojik veriler ışığında, kuyular, su sistemleri, su kültürü, su kullanım türleri geleneksel su temini yöntemlerinin gelişim tarihini ve geleneksel Kazak toplumunda kuyu kaynaklarının kullanım türlerini incelemektedir. Artezyen suları, kuyu açma, kuyu

\* Al-Farabi Kazak Milli Üniversitesi Tarih Fakültesi Arkeoloji, Etnoloji ve Müzejik Bölümü, Almatı/Kazakistan, turgunbaev\_63@mail.ru, ORCID ID: 0000-0001-6444-1778.

yapımı, su temini, geleneksel su çıkarma malzemeleri, pompa istasyonları, kuyu tasviri ile kaynak ve artezyen suyunun geliştirilmesi, kasnaklar, suyla ilgili halk hekimliği modelleri, açıklayıcı materyaller eser içerisinde yaygın olarak kullanılmıştır (Kartaeva... 2020: 3-7).

Avrasya'nın göçebe halklarının folklor unsurlarındaki kadim mitolojik eserlerde ve eski Türk dünyasının destansı efsanelerinin temeli olan popüler kavramında su, hayat kaynağı olarak kutsal ve saygın bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda çalışma içerisinde göçebe yapısını yakın döneme kadar korumuş olan Kazak toplumunun tasavvurundaki "Iduk Yer-Sub" gibi suyla ilgili inançlar, mitler, ritüeller vb. özellikleri ayrıntılı bir şekilde tanıtılmaktadır.

Tabii ekonomik çevre ve insan yapısının psikolojik unsurları arasındaki yakın ilişkilerde temelinde, göçebe halkların kültürel özelliklerinin birliği ve kültürel çehrelerinin doğa ile kurmuş oldukları ilişkiler manzumesinde suyun özel bir yeri bulunmaktadır. Bu bağlamda göçebe hayvancılık ve tarım ekonomisi için "*sulak arazinin*" önemi her zaman yüksek olmuştur.

Eski halk inançlarında, kavramlarda, isimlerde açık bir tezahürü olan efsanevi karakterler vardır. Bunlardan biri de ilahi tasavvurdaki Übbe'dir. Bu mitolojik unsura olan inanış, kadim zamanlardan beri Kazaklar arasında bulunmaktadır. Übbe'nin Sır Derya Kazakları arasındaki varlığına dair Rus şarkiyatçılığının ünlü simalarından olan Abubakir Divayev ve Joseph Castagné'nin eserlerinde bilgiler bulunmaktadır.

Eserin bu bölümünde yazarlar, su bilgisi ile İslam'ın Kazak halkı arasında daha sonraki dönemlerde yayılması arasındaki bağlantıyı, Kazak halkının zihninde yaşayan efsaneler, mitler ve halk deyişleri temelinde açıkça gösterebilmişlerdir.

Ayrıca bu bölümde suyun varlığına ilişkin ritüeller, hurafeler, atasözleri ve deyimler etnografik ve folklorik malzeme vb. bazında ele alınmaktadır. Özellikle bu inançların günümüz Kazak halkı içerisindeki varlığı ve yaygınlığı gibi hususlarda çalışma içerisinde bulunmaktadır.

Çalışmanın son bölümü, su taşımacılığı ve su yollarının gelişimine ayrılmıştır. Orta Asya ve Kazakistan coğrafyasındaki Hazar Denizi, Aral, Balkaş Gölü, Volga, Ural, Amu Derya, Sır Derya, Şu, İli, İrtiş, İşim gibi büyük ve küçük nitelikli su havzalarının gelişiminin antik çağlara kadar uzandığını belirtmek gerekir. Mevcut nehir ve göllerin İpek Yolu kavşağındaki konumları itibarıyla bu nehirlerin ve göllerin sadece yerel olarak değil, uluslararası olarak da önemini artırmıştır.

Su taşıma sisteminde sıklıkla kullanılan tekneler, gemiler, sallar, vapurlar vb. kullanım ve malzeme türleri ve yapılış teknolojisine göre bilimsel nitelikte iyi sunulmuştur.

Kazak bozkırlarındaki ticaret ve kervan yollarının ge nehir-göl su yollarının güzergahlarının geliştirilmesinde, teknenin geleneksel yerlerine ve türlerine özel önem verilmekteydi.

Kazak toplumunun sosyo-ekonomik yaşantısında yüksek derecede zaruri bir yer alan su taşıma faaliyetleri, kullanılan araçların yapım tekniği, özelliği, tipolojisi ve bölgelere göre farklılığı gibi hususlar eserde detaylı bir şekilde incelemeye tabi tutulmuştur.

Sonuç olarak, "*Kazakistan'ın kurak bölgelerindeki su çıkarma yöntemlerinin atlası*" adlı çalışma, yeraltı suyunun çıkarılması, kuyularda depolanması, doğal yüzey suyunun kullanımı, su ile ilgili dünya görüşü, etno-folklor, toponimik veriler, artezyen kaynaklarının tespiti, geleneksel su taşımacılığında kullanılan envanterler ve onların yapım tekniği, halkların bilgi ve becerilerinin gelişim tarihinin araştırılmasında yer alan önemli bir bilimsel çalışmadır.

Günümüzde Orta Asya'nın bağımsız devletleri arasındaki Kazakistan'ın güncel coğrafi ve sorunları arasında, Volga, Urallar, İli-Şu, Balkaş Gölü, İrtiş ve diğerlerinde Aral Denizinin sulandırılması gibi büyük ve küçük nitelikteki göllerin göllerin sığlaşmasının yanı sıra arazi ıslahı, sulama, hidrolik mühendisliği alanında neden olduğu ekolojik felaket gibi hususlar yer almaktadır. Bu sadece Orta Asya ve Kazakistan, Çin ve Rusya'yı değil, tüm dünyayı ilgilendiren küresel bir meseledir.

İnsan ve doğa arasındaki ilişki sorununun bir parçası olarak, Kazak halkının suyla ilgili yüzyıllar boyunca edindiği yaşam deneyimini, halk bilgi sistemini ve becerilerini incelemeye adanmış olan bu çalışma, sadece bilimsel ve teorik, etnografik ve folklorik öneme sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda Kazak halkının asırlık bilgi ve beceri ve pratik değerlerini de yansıtıcı niteliktedir.

#### **KAYNAKÇA**

Kartayeva Tattigül, Katran Dosymbek, Terekbayeva Jazira (2020). *Kazakstanın Ariditik Aymaqlarında Sudi Şiğaru Qurılıqlarının Atlası (Etnologiyalıq Taldau)*, Almatı: Kazak Üniversitesi.  
Uteşev Aleksey (1959). *Klimat Kazahstana*, Leningrad: Gidrometeoizdat.

**İsmet ÇETİN, Türk Halk Hikâyeleri Türkiye Sahası. Ankara: Nobel Akademik Yayınları, 2020, ISBN: 978-625-406-262-9, 296 Sayfa.**

Arş. Gör. Arzu ACAR\*

Halk hikâyeleri, hem Türk anlatı geleneği içerisinde yaratım ve aktarım bağlamları, içerik özellikleri, özellikle de işlevleri bakımından ve hem de sözlü kültür ortamında yaratıldıkları ve icra edildikleri dönemlerden itibaren; basılı kitaplar hâlinde okuyucuya sunumuna ve iletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmelere bağlı olarak da sinema perdesinde izleyiciyle buluşmasına kadar uzun bir tarihî süreçte Türk kültür hayatında var olmuş ürünlerdir.

Türk halk hikâyeleri hakkındaki derleme, metin yayını ve inceleme çalışmaları on dokuzuncu yüzyılda başlamıştır. Halk hikayelerini ele alan ilk çalışmalar Kunos (1893) ve Otto Spies (1925) gibi “yabancı araştırmacıların öncü çalışmaları” (Duymaz: 2014: 6) ile başlar. Halk hikâyeleri üzerine Türk bilim insanları tarafından yapılan ilk akademik çalışmaların ise M. Fuad Köprülü’nün “Meddahlar” (1925) ve “XVII. Asır Saz Şairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi” (1930) adlı eserleriyle başladığını söylemek mümkündür. Köprülü’nün bu çalışmalarından sonra Pertev Naili Boratav’ın “Köroğlu Destanı” (1931) ve “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikayeciliği” (1946) adlı çalışmaları ve Boratav’dan sonra Şükrü Elçin’in “Kerem ile Aslı Hikâyesi” (1949) yayımlanır. İlhan Başgöz’ün “Biografik Türk Halk Hikâyeleri” adlı yayımlanmamış doktora tezi de konuyla ilgili ilk bilimsel çalışmalar içerisinde önemli bir yere sahiptir. Atatürk Üniversitesi’nin kurulmasından hemen sonra 1958 yılında Mehmet Kaplan’ın Fen-Edebiyat Fakültesi kurucu dekanı olarak Erzurum’a görevlendirilmesi ile Türk halk bilimi araştırmalarının bilimsel olarak kurumsallaşmasında önemli gelişmeler yaşanmıştır (Düzgün, 2015:257). Mehmet Kaplan yönetiminde Muhan Bali tarafından hazırlanan “Ercişli Emrah ve Selvihan Hikâyesi” (1973), Fikret Türkmen tarafından hazırlanan “Âşık Garip Hikâyesi” (1974), Ensar Arslan tarafından hazırlanan “Çıldır Aşık Şenlik” (1975) gibi çalışmalar Türk halk hikayeleri üzerine akla ilk gelen çalışmalardır. Ali Berat Alptekin’in “Halk Hikayelerinin Motif Yapısı” (1997) adlı eseri alanın temel başvuru kaynaklarından biri hâline gelmesi bakımından özellikle zikredilmesi gereken eserlerdendir.

Türk halk hikayeleri üzerine son dönemde yapılan önemli çalışmalardan biri İsmet Çetin’in hazırlamış olduğu “Türk Halk Hikayecilik Geleneği Türkiye Sahası” adlı eserdir. Prof. Dr. İsmet Çetin’in Türk Halk Bilimi ve Türk Dili ve Edebiyatı alanlarında ulusal ve uluslararası yayınlanmış kitap, makale ve bildirileri bulunmaktadır. Çetin, 1988 yılında Gazi Üniversitesinde “*Türk Halk Hikâyeleri İçinde Hikâye-i Uğru Kadı*” adlı yüksek lisans tezini, yine aynı üniversitede 1995 yılında “*Türk Edebiyatında Hazret-i Ali Cenknâmeleri*” adlı doktora tezini hazırlamıştır. Akademik kariyerine 1980 yılında Kültür Bakanlığı’nda folklor araştırmacısı olarak başlamış ve 1986 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaya devam etmiştir. “*Türk Edebiyatında Hz. Ali Cenknâmeleri (1997)*”, “*Kızıl Elma (1997)*”, “*Tursun Fakih Hayatı-Edebi Şahsiyeti Mesnevileri (2003)*”, “*Kızıl Sürgün (Sürgün Yazıları) (2017)*” ve “*Türk Halk Edebiyatı: Genel Bilgiler (2020)*” gibi eserleri olan yazarın, Türk halk hikâyeleri ve hikâyecilik geleneği üzerine çalışmaları da bulunmaktadır. İ. Çetin’in halk hikayelerini Boratav ve Alptekin’den sonra geniş bir bakış açısıyla ve çok

\* Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, acararzu@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5233-1560.

yönlü olarak ele alan Türk Halk Hikâyeciliği -Türkiye Sahası- adlı eseri Söz Başı, on bölüm ve Kaynakça kısımlarından oluşmaktadır.

Çetin, çalışmanın Söz Başı kısmında (v-viii), halk hikâyeleri ve hikâyecilik geleneğinin önemi, hikâyelerin teşekkül süreci üzerine kısa değerlendirmeler yapmış, hikâyecilik geleneği üzerine yapılan veya yapılacak olan çalışmaların Türkiye sahası halk hikâyeciliği, Oğuz grubu halk hikâyeciliği ve Türk dünyası halk hikâyeciliği şeklinde üç aşamada yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Sahanın genişliği ve Türk boylarının destancılık/hikâyecilik geleneğinde meydana gelen farklı gelişme çizgileri gözetilerek Çetin'in bu çalışması Türkiye sahası ile sınırlandırılmıştır.

Eserin birinci bölümünde “*Halk Hikâyesi: Kavramlar, Tanımlar*” (1-7) başlığı altında hikâye ve halk hikâyesi kavramları üzerine yapılan tanımlar değerlendirilmiş ve Azerbaycan, Kazakistan, Uygur, Tatar, Türkmen, Kafkas, Gagauz ve Irak sahasında halk hikâyelerinin adlandırılması hakkında kısa bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümde yazar, edebi bir terim olarak hikâyenin sözlük anlamlarından başlayarak Pertev Naili Boratav, Şükrü Elçin, Ali Berat Alptekin gibi araştırmacıların halk hikâyeleri için yapmış olduğu tanımları değerlendirmektedir. Yazar bütün bu değerlendirmelerden sonra halk hikâyelerinin âşıklık geleneğinin bir ürünü olduğuna, bozkır medeniyetinden tarım toplumu hayat tarzına geçiş sürecinde teşekkül ettiğine ve icra tarzına vurgu yapan bir tanımlama yapar. Yazar daha sonra “halk hikâyesi” teriminin Türk boyları tarafından nasıl adlandırıldığını verir. Azerbaycan, Kazakistan, Uygur, Tatar, Türkmen, Kafkas, Gagauz ve Irak sahasında Halk hikâyesi terimi yerine kullanılan terimleri açıklar. Bu bölümde Özbek ve Kırgız gibi Türk destancılık geleneği bakımından oldukça önem arz eden sahaların olmaması dikkat çekicidir. Bu destancılık geleneklerine de yer verilmesi bu bölümü daha da zenginleştirecektir.

Eserin “*Halk Hikâyelerinin Kaynakları*” (9-18) adlı ikinci bölümünde. Kúnos, Eberhard, M. Fuad Köprülü, P. N. Boratav, A. B. Alptekin, İ. Başgöz ve D. Yıldırım gibi araştırmacıların çalışmalarından hareketle halk hikâyelerinin kaynakları hakkındaki görüşleri değerlendirmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise “*Halk Hikâyelerinin Tasnifi*” (19-32) adını taşımaktadır. Bu bölümde bugüne kadar halk hikâyeleri üzerine yapılan çeşitli sınıflandırmalar hakkında bilgi verilmiştir. Yazar, konuya Kúnos ve Boratav gibi ilk araştırmacıların tasnif çalışmalarını değerlendirerek başlamıştır. Araştırmacı günümüze kadar yapılan birçok sınıflandırmayı değerlendirdikten sonra halk hikâyeleri üzerine yeni bir tasnif denemesinin yapılabileceğini belirtmiş ve halk hikâyelerini önce kültür kaynakları itibarıyla, daha sonra da konularına göre aşağıdaki gibi sınıflandırmıştır;

Kültür Kaynakları İtibarıyla Halk Hikâyeleri:

1. Türk kültür coğrafyasından kaynaklanan hikâyeler
2. Arap-İslam kaynağından gelen hikâyeler
3. Hint-Fars kültür kaynağından gelen hikâyeler

Konularına Göre Halk Hikâyeleri;

1. Kahramanlık Hikâyeleri;
  - a. Milli Konuları İşleyen Hikâyeler,
  - b. Dini Konuları İşleyen Hikâyeler,
  - c. Boy Sülale ve Aileler Arası Mücadelelerini Konu Edinen Hikâyeler.
2. Aşk Konulu Hikâyeler:
  - a. Platonik Aşk İşleyen Hikâyeler
  - b. Beşerî Aşk Konu Edinen Hikâyeler
  - c. Küçük Aşk Hikâyeleri,
3. Kişisel Macera, Hatıraların Anlatıldığı Hikâyeler,



4. Eğitici Öğretici Hikâyeler,  
5. Realist Hikâyeler” (31-32).

İsmet Çetin’in kültür kaynakları itibariyle önerdiği sınıflandırma Köprülü’nün “*halk edebiyatımızda mevcut hikâye ve menkabe mevzuları tahlilî bir surette tedkik edilerek, gösterdikleri değişmeler bir yana bırakılırsa, menşe’leri itibariyle şu dâirelerden birine dâhil oldukları görülür*” diyerek “*Eski Türk an’anesinden geçen mevzular, İslam an’anesinden geçen mevzular ve İran an’anesinden geçen – ekseriyetle dinî olmayan ve bazen zâhirî bir İslamî renge boyanmış – mevzular (İran yolu ile geçen Hind mevzuları da bu daireye girebilir)*” (Köprülü, 1999: 366) şeklindeki tasnifi ile Şükrü Elçin’in kültür tarihi bakımından bu eserleri, “Türk kaynağından gelenler, Arap-İslam kaynağından gelenler ve İran-Hind kaynağından gelenler” (Elçin, 1993: 444) şeklinde üç kolda toplama önerisi ile örtüşmektedir.

Çetin’in konuları bakımından yaptığı sınıflandırmada ise, Bascom’un belirlediği folklorun işlevlerinden biri olan “eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması” (Bascom, 2010) işlevi, göz önüne alındığında konu dışında, işleve vurgu yapan “*eğitici öğretici hikâyeler*” gibi bir başlığın tercih edilmesi sebebiyle, tartışılabilir bir başlık olarak değerlendirilebilir.

Yazar, eserinin dördüncü bölümünü “*Halk Hikâyelerinin İcracıları/Anlatıcıları*” (33-42) olarak belirlemiştir. Bu bölümde, halk hikâyelerinin geleneğin belirlediği çerçevede belli kurallardan oluşarak aktarılıp dinlendiğini vurgulayan yazar, geleneği merkeze koyan bir şema çizer. Bu şemanın etrafında onu çevreleyen unsurları “musannif/anlatıcı”, “anlatıcı”, “anlatı”, “çevre/dinleyici” olarak belirler. Anlatıcı ve icracı tiplerinin ilk ne zaman ortaya çıktığına değinen yazar, Türk dünyasındaki anlatıcıların da farklı terimlerle adlandırıldığını açıkladıktan sonra bu anlatıcılar hakkında bilgi verir. Alt başlıklarda “Akın”, “Jırav”, “Bahşi” “Meddah” ve “Âşıklar” üzerinde durur. Eserin Türkiye sahası ile sınırlı tutulması nedeniyle; ozan bakışı geleneğinin dönüşümü ile beraber âşıkların gelenek içerisindeki işlevleri ve âşık olma yolları, kullandığı müzik aletleri ve icra yerleri diğer anlatıcılara göre daha ayrıntılı olarak işlenmiştir.

Eserin beşinci bölümü “*Hikâyeci Âşıklar ve Hikâye Dağarcıkları*” (43-52) adını taşımaktadır. Âşık edebiyatının temsilcilerinin, geleneğin gereği olarak, şiirin yanında ustalarından öğrendikleri usta malı hikâyeleri anlatmakla beraber, başkaları tarafından da anlatılan hikâyeleri öğrenerek dinleyiciye aktardıklarını ifade eden yazar, âşıkların sadece hikâye nakletmediklerini, aynı zamanda yeni hikâyeler tasnif ettiklerini de belirtir. Bu bölümde doksan aşığın bildiği ve anlattığı hikâyelerin listesi alfabetik sıraya bağlı olarak verilmektedir. Âşıkların tasnif ettiği ya da anlattığı hikâyeler liste halinde verilirken “bazı âşıkların bildikleri ve anlattıkları hikâyeler” olarak ifade edilmiş bu âşıkların tercih edilme sebepleri ve hangi kriterleri gözetilerek listeye eklendiği ise belirtilmemiştir.

“*Halk Hikâyelerinin İcra Mekânları*” (53-60) adını taşıyan altıncı bölümde, halk hikâyesinin icra mekânlarına, geleneğin ilk icra mekânları olan saray, konak ve askeri kışlalar ile başlanmıştır. Daha sonra ahi ocakları ve tekke çevresi; “şehir ve şehirlî mekânları” olarak isimlendirilen; kahvehaneler, bozahaneler, tekkeler, konaklar ve meyhaneler gibi umumi yerler olarak sıralamaya devam edilmiştir. Yazar, bunlar içerisinde hem fonksiyon itibariyle hem de toplumun sosyal yapı içerisindeki öneminden dolayı kahvehaneleri semai ve meddah kahvehaneleri diye ayırdıktan sonra bunlar üzerinde ayrıca durmuştur. Sıralama, kültürel dokunun yaşandığı ve toplumun sosyalleşme alanı olan köy odaları ile dernekler, düğün ve toylar ile devam etmiştir. Yazar, son olarak âşıklık geleneğinin yayılmasına ve tanınmasına katkı sağlayan icra mekânları olarak tanımladığı radyo televizyon gibi elektronik kültür ortamlarına da yer vermektedir. Bu bölüm, âşıklık geleneğinin icra alanı olmasa da eserlerin yayılmasını sağlayan diğer araçların ise plak ve

teyp kasetlerini eklemesiyle ve değerlendirmesiyle son bulmaktadır. Yazar, icra mekânlarını salt halk hikâyelerinin icra edildikleri yerler olması bakımından değerlendirmekle kalmamış, sosyalleşme ve sosyal dayanışma aracı olması, eğitim, eğlence gibi işlevlerine de dikkat çeken çok yönlü bir değerlendirme yapmaktadır.

“*Halk Hikâyelerinin Şekil ve Üslup Özellikleri*” (61-124) adını taşıyan bölüm, eserin yedinci bölümünü oluşturmaktadır. Yazar, halk hikâyelerinin üslubundan bahsederken öncelikle ele alınacak konunun, geleneğin içinde o geleneğin kurallarına bağlı kalarak oluşan eserler olduğuna işaret eder. Gelenekten beslenen kendine özgü planı olan halk hikâyelerinin hem aktarıcısının hem de musannifinin bu plana bağlı kalarak hareket ettiğini vurgular. “*Geleneğin tüm unsurları bu planlı yapıyı tanımaktadır*” diyerek devam eden yazar, bu yapıyı tek tek alt başlıklar halinde belirtmiştir.

Yazar, halk hikâyelerinin sözlü ortamdaki icrasının, geleneğin belirlediği kurallar çerçevesinde olduğunu bir kez daha yinelemiş ve bu yapıyı alt başlıklar halinde *Fasıl, Döşeme, Dua, Hikâye* ve *Duvak Kapama* şeklinde ifade ederek tek tek açıklamaktadır. *Fasıl, Döşeme* ve *Dua*’nın geleneksel icrası hakkında bilgi verildikten sonra çeşitli metinlerden örnekler sunulmuştur. Duadan sonraki son alt başlık ise asıl geleneği oluşturan *Hikâye*’ye ayrılmıştır. Yazar, “*hikayelerin girişinde, sözlü kaynaktaki atf geleneğine uyarak geçmişten itibaren gelen bir anlatı geleneği olduğunu vurgulamak, geçmişi şahit göstermek dolayısıyla anlatılanların inanılabilirlik derecesini de yüksek olmasını sağlamak amacıyla*” “Râviyân-ı ahbâr ve nâkılân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûziğâr şöyle rivâyet ederler ki” gibi kalıplaşmış ifadelere başvurulduğuna dikkat çekmiş ve araştırmacıların çeşitli eserlerinden bu kalıp ifadelerden pek çok örnek vermiştir. Yazar, süreç içerisindeki değişime de değinerek modernize edilen, yazıya geçirilen halk hikâyelerinde bu kalıpların aynı kalmayıp kişisel tasvirlerle dönüştüğüne de işaret etmektedir. Hikâyelerin, kalıp ifadelerle başlayan bu girişten sonra anlatıcının anlatma becerisi, dinleyici tavırları ve zamanına göre şekillenip sonuçlandığı da vurgulanmaktadır. “*Hikâye*” kısmı da burada kendi içinde alt başlıklara ayrılmaktadır. Yazar, hikâyeyi oluşturan bu başlıkların her biri için hikâye içerisindeki işlevleri hakkında bilgi verdikten sonra çeşitli halk hikâyelerinden örnekler verir. Bu örnekler konuyu daha iyi kavramak ve açıklamak adına eseri daha eğitici kılmaktadır.

Eserin sekizinci bölümüne “*Halk Hikâyelerinde Şiir*” (125-140) adı verilmiştir. Yazar, manzum-mensur halk hikâyelerinde yer alan şiirlerin ortak bir gelenekten yani âşık tarzı edebiyat geleneğinden beslendiğini bu nedenle de buradaki şiirlerin bazı durumlar dışında âşık tarzı şiir geleneğinde işlenen tür ve şekillerden oluştuğunu belirtmektedir. Ayrıca, fasıl ve duvak kapama bölümlerinde okunan şiirlerin, âşığın yetkinliğini göstermesi, geleneğe bağlılığını vurgulamak istemesi, geleneğin temsilcilerini anması gibi amaçlarla geleneksel icra tarzı içinde hareket ederek, okunduğunu da ifade etmektedir. Yazar, asıl hikâyelerin manzum kısımlarının oluşumunu dörde ayırmaktadır. Yazar halk hikâyelerinde yer alan şiirleri dört gruba ayırarak analiz etmiş ve her bir gruba halk hikâyelerinden şiir örnekleri vermiştir. Halk hikâyesi anlatma geleneği içerisinde yer alan şiirlerin; hikâye anlatma zamanını da etkilediğini, asıl hikâye kısmında ise metni hareketli kılan ve hikâye anlatma zamanını belirleyen dinamik unsurun anlatının şiirleri olduğunu belirtmektedir.

Eserin dokuzuncu bölümü “*Halk Hikâyelerinin Yapısı*” (141-260) adını taşımaktadır. *Halk Hikâyelerinin Şahıs Kadrosu* (141), *Halk Hikâyelerinde Mekân* (208), *Halk Hikâyelerinde Zaman* (221), *Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi* (241), gibi dört ana başlığa ayrılmıştır. Dokuzuncu bölümün ilk ana başlığı “*Halk Hikâyelerinin Şahıs Kadrosu*” (141)’dur. Halk hikâyelerinde yer alan varlıkların cinsi ve metindeki fonksiyonu ne olursa olsun bunları “şahıs” kadrosu içinde ele almak gerektiğini ifade eden yazar,

şahıs kadrosu, tip, karakter ve stereotip gibi kavramları öncelikle şahıs kadrosunun iyi anlaşılabilmesi için açıklamaktadır. Yazar bu açıklamaları yaparak halk hikâyelerinden örnekler vererek konuyu daha anlaşılır hale getirmektedir. Bütün açıklamalardan sonra halk hikâyelerindeki şahıs kadrosunu sınıflandırır ve her birini alt başlıklar halinde açıklayıp örneklendirir. İlk başlıkta “*Erkek Şahıs Kadrosu*” yer alır bu başlığın ilk alt başlığı “*Hikâye Kahramanı/Âşık*”ır. Bu alt başlık; bir aşığın ve kahramanın var olmasından kimlik kazanmasına kadar geçen süreçleri ortaya koymak ve bu sürece bütüncül bakabilmek maksadı ile kahramanın ailesi ve doğumu, kahramanın eğitimi, kahramanın kimlik kazanması başlıkları altında incelenmektedir. Erkek şahıs kadrosu “*Yardımcı Erkek*”, “*Rakip düşman ve Diğer Olumsuz Tipler*”, “*Yardımcı Erkek*”, “*Figüratif Tipler*” olarak devam eder. Şahıs kadrosunun diğer ana ana başlığı “*Kadın Şahıs Kadrosu*”na ayrılmıştır. Bu başlık altında, kadının toplumsal yapıdaki statüsünün değişmesi ile beraber buna paralel olarak halk hikâyelerinde yer alan kadın algısının ve kadın tipinin de değiştiğini ifade eden yazar, *Kadın Şahıs Kadrosu*’nu *Maşuk-Sevgili*, *Yardımcı Kadınlar (anne adı ve cariye)* *Rakibe*, *Diğer Olumsuz Kadınlar (rakibe adı)*” ve *Figüratif Kadınlar* başlıkları ile incelemektedir. Türk toplum hayatında değişen mekân ve zaman içerisinde erkek ve kadın tipinin nasıl değiştiğini, halk hikâyelerindeki kadın ve erkek tipleri ve bu tiplerin fonksiyonları ile ilgili halk hikâyelerinden örnekler vererek hikâye içerisindeki aktif ya da pasif durumlarına göre değerlendirmelerde bulunmaktadır. Şahıs kadrosunun üçüncü başlığı ise *Diğer Varlıklara* ayrılmıştır. Çoğu, Türk kültür unsurlarıyla bağlantılı olarak görülen bu varlıklar da kendi içerisinde *Olağanüstü Yardımcılar*, *Efsanevi* ve *Destani Şahıslar*, *Hayvanlar* başlıkları altında incelenmiştir.

Yazar “*Halk Hikâyelerinde Mekân*” (208) başlığı altında, halk hikâyelerinde mekânı, halk hikâyelerinde olayların geçtiği yer olarak belirtmiş ve hikâyelerdeki bu yerler hakkında bilgi vermiştir. Yazar burada insan-mekân ilişkisinin halk anlatılarında nasıl yer bulduğunu açıkladıktan sonra halk hikâyelerinde geçen mekânları; açık-kapalı, dar-geniş, gündelik hayatta görülen gerçeğimsi/somut ve soyut/fantastik/Ütopik, anti ütopya-lar/ters ütopik mekânlar olarak sıralamaktadır. Yazar, eserin teşekkül döneminin mekân anlayışını, bu mekânların hikâyede içerisindeki fonksiyonunu, özellikle toplumun hafızasında yer etmiş mekânların hikâyelerde yer alış biçimini örneklerle açıklamaktadır.

*Halk Hikâyelerinde Zaman* (221) başlığında ise halk hikâyelerindeki zaman kavramını anlatmaya dayalı edebi metinlerde, dolayısıyla halk hikâyelerinde, hikâye içi zaman ve hikâye dışı zaman olarak iki kısımda ele alınması gerektiğini ifade eder. Dokuzuncu bölümün son ana başlığı *Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi’ne* (241) ayrılmıştır. Yazar, “*Halk hikâyelerinin tasnifinden anlatımına, anlatımından yazılı metne dönüştürülmesine 20. Yüzyılın başından itibaren de modernize edilme çabalarına ve elektronik ortamda icrasına kadar her süreçte değişime uğrayan anlatılarda, anlatıcıların fonksiyonları ve çeşitliliği de farklılaşmıştır*” tespitinden sonra bu ana başlığı da kendi içinde; *Anlatıcı*, *İcracı Anlatıcı* ve *Dış Anlatıcı*, *Musannif Âşık Anlatıcı Yazar*, *Fikri Alan Anlatıcıları*, *Ticari Alan Anlatıcıları*, *Bilgilendirici Anlatıcılar*, *Anlatıcı Bakış Açısı* olarak sınıflandırır. Halk hikâyelerinde tek bir anlatıcı tipinden bahsedilemeyeceğine işaret eden yazar, örneklendirme ve değerlendirmelerinden sonra “*yazılı, sözlü ve elektronik kültür ortamlarında icra edilen hikâyelerde, işlevsel açıdan yaşanan değişim ve dönüşümle hikâye anlatıcılarının da yenilenen şartlarla birlikte değişikliğe uğradığı açıkça görülür*” sonucunu ortaya koyar.

Eserin onuncu bölümü “*Hikâyecilik Geleneğinin Değişimi: Tekamül ve Değişim*” (261-282) başlığını taşımaktadır. Yazar, bu bölümde “*hafıza sanatı*” olarak nitelendirdiği halk hikâyeleri geleneğinin değişim sürecini değerlendirmiştir. Bu bölümün ilk ana başlığı “*Sözlü Gelenekten Romana: Kerem ile Aslı*” (265) ya ayrılmıştır. Kerem ile Aslı

hikâyesinin on dokuzuncu yüzyıldan itibaren kendinden sonraki yaratılan edebi eserleri beslediğini düşünen yazar; Kerem ile Aslı hikâyesini, geleneksel halk hikâyesi formundaki metin ve hikâyeden, romana doğru giden yolda ara örnek olarak tanımlar. “*Ödünçlemeden Yerelleşmeye Hikâyeler: Ferhat Şirin*” (269) alt başlığında ise bir mesnevi olan Hüsrev ü Şirin’in, Türk hikâyecilik geleneğine uygun hale getirilerek yerleştirilip millileştirilerek Amasya’ya mal edilme sürecine değinilmiş ödünçleme bir kültür unsurunun da yerleşme ve millileşmesini Ferhat ile Şirin örnekleminde anlatılmıştır. Son alt başlık ise “*Klasikten Hikâyeye, Hikâyeden Romana: Ferhat ile Şirin*”dir (276). Yazar, Ferhat ile Şirin’in mesneviden hikâyeye, hikâyeden romana geçişte sadece biçim olarak değil aynı zamanda anlam olarak da bazı değişikliklere uğradığını ifade eder. Bu değişiklikleri Şahi’nin mesnevisi, halk hikâyesi ve roman olarak bir tabloda; zaman, mekân, şahıs kadrosu ve olay örgüsünden bazı kısımları karşılaştırmalı şekilde tablo halinde vererek gösterir. Eser kaynakça ile son bulmaktadır.

İsmet Çetin’in *Türk Halk Hikâyeciliği Türkiye Sahası* adlı çalışması, Halk hikâyesi teriminden başlayarak, halk hikâyelerinin kaynakları, sınıflandırılması, icracıları ve icra biçimleri, halk hikâyeciliği geleneği, icra mekânları, icra zamanları, hikâyelerde şekil ve üslup özellikleri ve yapısı gibi halk hikâyesi ile ilgili birçok soruya cevap verecek nitelikte bir eserdir. Özellikle de değişim konusunun “Kerem ile Aslı” ve “Ferhat ile Şirin” gibi Türk halk hikâyelerinin simgesi durumuna gelmiş önde gelen hikâyelerden örneklerle açıklanması bu hikâyelerin kültürel bellekte nasıl yer aldığının gösterilmesi bakımından oldukça anlamlıdır.

Çalışma, Türk sözlü kültürünün anlatmaya dayanan türleri içerisinde yer alan halk hikâyeleri üzerine yapılmış çok yönlü bir çalışmadır. Eser, halk hikâyeciliği geleneğini zaman periyodunda değişim ve dönüşüm ekseninde bakımlarında da değerlendirmiş temel başvuru kaynağı olarak değerlendirilebilecek yenilikçi bir eserdir. Şunu da belirtmek gerekir ki; aynı alanda yapılmış benzer çalışmalara kıyasla güçlü olan yönü; eserde yer alan her başlığın halk hikâyelerinden yapılan alıntılarla örneklendirilmiş olmasıdır. Eser kendisinden sonra yapılacak çalışmalara önemli ölçüde yön gösterici olmanın yanında bu tür üzerine yapılan kaynak eserler arasındaki yerini almıştır.

#### KAYNAKÇA

- Bascom, William R. (2010). “Folklorun Dört İşlevi”. (Çeviren: Ferya Çalış). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Editör: M. Öcal Oğuz-Selcan Gürçayır). Ankara: Geleneksel Yayınları, ss. 71-86.
- Duymaz, Ali (2014). “120. Yılında Halk Hikâyesi Araştırmaları Tarihine Bir Bakış”. *Akademik Kaynak*, 2(3), 2014, ss. 1-23.
- Düzgün, Dilaver (2015). “Halk Bilimi Araştırmaları Tarihinde Prof. Dr. Mehmet Kaplan ve Atatürk Üniversitesi” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, ss.257-272.
- Elçin, Şükrü (1993). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Köprülü M. Fuad (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

**Melek ÇOLAK, Macar Arşiv Belgeleri Işığında Ignác Kúnos'tan Türkoloji Mektupları ve Eleştiriler (1885-1890). İstanbul: Selenge Yayınları, 2021, ISBN: 9786054944996, 248 sayfa.**

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL\*

Yabancı araştırmacılar, Osmanlı Devleti'nin son yıllarından beri Türk folkloruna ilgi duymuş ve halk müziği, masal, halk hikâyesi, vb. türlere dair pek çok çalışma üretmişlerdir. Bu eserler, halk bilimini ilgilendiren malzemelerin derlenmesi, kaydedilmesi, tanıtılması ve analizi bakımından disiplinin Türkiye'de daha fazla ilgi görmesine ve çalışmalarda yöntem ve içerik kalitesinin yükselmesine katkı sağlamıştır. Ignác Kúnos (1860-1945), Anadolu'ya gelerek derleme faaliyetleri yürüten ve Türk halk bilimi tarihinde adı sıkça anılan yabancı araştırmacılar arasındadır.<sup>1</sup> Ahmet Vefik Paşa'yla diyalogu, folklor teriminin Anadolu'da bilinen ilk kullanımına vesile olan Macar Kúnos *Türk Halk Edebiyatı, Osmanlı Dönemi Türk Halk Masalları* ve *Adakale Türk Masalları* gibi kayda değer kaynak eserler üretmiş ve 19. yüzyılın sonunda folklor araştırmalarına nasıl bakıldığını anlamaya yardımcı olmuştur. Türk halk biliminin tarihine veya halk edebiyatına odaklı araştırmalarda bu filoloğa sıkça atıf yapılırsa da Türkiye'de Kúnos'un eserlerini analiz eden, tartışan çalışmaların sayısının oldukça kısıtlı olduğu bilinir.

Prof. Dr. Melek Çolak'ın *Macar Arşiv Belgeleri Işığında Ignác Kúnos'tan Türkoloji Mektupları ve Eleştiriler (1885-1890)* başlıklı kitabı, Kúnos'un Türk halk bilimi tarihi içindeki konumuna yoğunlaşan eleştirel nitelikli çalışmaları teşvik etmeye aday ve yabancı araştırmacıların alana katkılarını tekrar düşünmeye yardımcı yeni bir yayındır. Yedi bölümden oluşan ve Macaristan'daki arşiv belgelerine dayanan bu eser, Macaristan ve Osmanlı Devleti'nde Türkoloji ve folklor çalışmaları hakkında iki bölümde sunulan bazı temel bilgilerin verilmesiyle başlar. Bu bölümlerde Macarların köken araştırmalarında Türkoloji alanıyla kurdukları ilişki, Macarca ve Türkçe arasındaki ortaklıklara dair tartışmalar, 19. ve 20. yüzyıllarda folklor alanında üretilmiş bazı öncü yayınlar ve Türk folklorunun kaynakları anlatılır. Ardından, "Ignác Kúnos'un Türkoloji Mektupları (1885-1890)" başlıklı, Kúnos ile hocası József Budenz arasındaki mektuplaşmaları esas alan hacimli bir bölüm gelir. Anılan araştırmacının İstanbul'a gelişi, bu şehirdeki çalışmaları, çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkiler ve Anadolu'daki derleme seyahatlerinin mektuplardan hareketle anlatıldığı bu bölüm, "Eleştiriler" başlıklı son bölümdeki çıkarımların dayandığı bilgileri içermesi bakımından önemlidir. Eserin beşinci bölümünde Kúnos'un Osmanlı Devleti'ndeki beş yıllık deneyiminin ekonomik ve sosyal boyutları (Türkler hakkındaki fikirleri, yaşadığı maddi sorunlar, araştırmacının Türkçe seviyesine dair şüpheler, İstanbul'daki Yahudilerle ilişkisi vb.) aktarılır. Macar dil bilimcinin Osmanlı topraklarından geri dönüş hikâyesinin anlatıldığı altıncı bölümün ardından son bölümde Kúnos'un mektuplarında ve eserlerinde yazdıkları arasındaki tutarsızlıklar, ürettiği eserlerin güvenilirliği, onun Türkiye'de yeterince sorgulanmaksızın öncü olarak görülmesi, alanda kullandığı derleme yöntemleri ve günümüzde arşiv malzemesini dikkate alan araştırmaların eksikliği eleştirilir.

Türk halk edebiyatının derlenmesi ve araştırılmasında Ignác Kúnos'un "ilk ve öncü" kabul edilmesinin tartışmaya açıldığı bu kitapta; Macar araştırmacının orijinal derleme malzemelerine müdahale etmesi, derlemelerin önemli bölümünü taş baskı kitaplardan

\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü, Ankara/Türkiye, ahmet.aral@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0713-8649.

kopyalaması, kaynak kişilerin bilgilerini vermemesi, mektuplarında bahsettiği derleme yöntemi ile basılı eserlerinde yazdıklarının örtüşmemesi, derlemelerinin hangi oranda halk ağzına dayandığının belirsiz olması, Türklerle ilgili önyargıları ve Türkçedeki yetkinliğine dair soru işaretlerine dikkat çekilir (burada paylaşılan eleştirilerin bir kısmı, Szilárd Szilágyi'nin 2007'de tamamladığı ve yazarın da sıkça göndermede bulunduğu doktora tezinde<sup>2</sup> mevcuttur). Çolak buradan hareketle, arşiv malzemesi ile Kúnos'un eserlerinde yazdıklarının karşılaştırılmaması ve onun mektuplarında gönderdiğini yazdığı orijinal Türkçe metinler veya bu metinlerin Macarca çevirileri arşivlerde bulunmazken, elde edilemeyen kaynaklara yapılan göndermelerin boşlukta kalmasını; derleme yönteminin, kaynaklarının ve derlediği malzemenin değerinin yeterince araştırılmamış olmasını eleştirir. Ayrıca, Macar filoloğun "ilk ve öncü" konumunu öne çıkaran çalışmaların, arşiv malzemesinden ve İstanbul ve Anadolu'daki hatıralarından ziyade Kúnos'un Osmanlı sınırlarını terk ettikten sonra yayımladığı çalışmalara ve çoğunlukla bu eserlerin Almanca çevirilerine dayanmasını da tenkit eder. Ancak, Anadolu'daki derleme seyahatleriyle ilgili hiçbir orijinal belge mevcut değilken, kaynak kişiye yönelen bilimsel dikkatin ilk sahiplerinden, *Durub-ı Emsal-i Osmaniye* (1863)'nin yazarı Şinasi'nin değil Kúnos'un "ilk ve öncü" olarak nitelenmesini, 1885 yılında Ahmet Vefik Paşa'yla diyalogunda (eldeki bilgiye göre) ilk kez "folklor" terimini kullanmasında ve folklorun Türkiye'de bir araştırma alanı olarak kabulünün başlangıcı için siyasal, sosyal ve kültürel şartların Kúnos'un burada bulunduğu dönemde görece daha uygun olmasında aramak faydalı olabilir.<sup>3</sup>

Kúnos'un çalışmalarını ve onunla ilgili araştırmaları tekrar gündeme getiren bu eserde vurgulanan bazı noktaların kısaca yorumlanması, yazarın iddialarını gözden geçirmeye yardımcı olup konuyla ilgili tartışmalara katkı sağlayabilir. Öncelikle, benimsediği yöntem ve rastlanan tutarsızlıklar nedeniyle eleştiriye açık yönleri elbette bulunmakla birlikte, Türk halk edebiyatının derlenmesi ve araştırılmasında Kúnos'un "ilk ve öncü" kabul edilmesini, Grimm Kardeşler'e atfedilen rolle birlikte okumak mümkündür. Evrim Ölçer Özünel'in 2011 yılına ait "Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak" başlıklı yazısı dikkate alınarak söylenecek olursa, masallarını 1812'de yayımlayan Grimm Kardeşler, Avrupa'da derlemeciliğin ve yazılı masal geleneğinin tarihi kendilerinden eskiye gitmesine (örneğin Fransız Charles Perrault'un *Histoires or Tales of Past Times* başlıklı eseri<sup>4</sup> 1697'de yayımlandı) ve iddialarının aksine masalları köy köy gezerek derlemedikleri anlaşılmış olmasına rağmen, pek çok araştırmacı tarafından sorgulanmaksızın uzun süre masal çalışmalarının başına yerleştirilmişlerdir. Grimm Kardeşler'in masalları ile Fransız Perrault'un kendilerinden 115 yıl önce yayımladığı masallar arasında önemli benzerliklerin tespit edilmesi, her yeni baskıda masalların içeriğine müdahale ettiklerinin ve kaynak kişilerin bilgilerini değiştirdiklerinin anlaşılması ve bunun farklı araştırmacılarca teyit edilmesiyle birlikte Grimm Kardeşler'in öncü rolü ortadan kalkmış olsa da onların eserleri, masalın yazılıp okunan bir türe dönüşmesine ve sinemaya, müzelere, eğitime, kültür endüstrisinin çeşitli alanlarına kaynaklık etmesine ilham vermiştir.

Yukarıda anılan yönleriyle, daha sonra öncü konumlarını yitirmiş olmaları, çalışmalarının değerini azaltmamıştır. Masal araştırmalarının kronolojisindeki konumlarından ziyade masalın dönüşümüne ve gelişimine sağladıkları katkıyla anılan Grimm Kardeşler'in kendilerinden önceki masal yazma geleneğini sürdürdükleri tespit edilmiştir. Bu noktada akla gelen tek örnek Grimm Kardeşler değildir. İngiliz asıllı bir İskoç olan James Macpherson (1736-1796)'un İskoçya'nın dağlarından derlediğini ve 3. yüzyılda yaşamış Ossian adlı halk şairine dayandığını iddia ettiği şiirleri, Macpherson'un şiirlere bazı parçalar ekleyip çıkardığı, onları birleştirdiği anlaşıldıktan sonra "yapay edebiyat", "fabrikasyon",

“edebî uydurma” olarak etiketlenmiş ve daha sonra 1950’lerde “fakelore” olarak nitelenmiştir. Buna rağmen, bu şiirler kendi döneminde romantik ve ulusçu hareketlere hız vermiş, ulusal mirasa dönüş fikrini güçlendirmiş ve Ossiancılık akımı bir okula dönüşerek tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır. Burada sıralananlar, Çolak’ın da ısrarla üzerinde durduğu üzere, elbette Kúnos’un çalışmalarına ihtiyatla yaklaşılmaması ve arşiv belgelerini dikkate alan incelemeler üretilmesi gerekliliğini ortadan kaldırmaz. Bununla birlikte, ona “ilk olma” misyonunun yüklenmesinin nedenlerine yönelmek yerine, Macar filoloğun çalışmalarına Grimm Kardeşler örneğindeki gibi benzer bir yaklaşımla bakmak ve kendisinden sonra gelen Türk ve yabancı araştırmacıları teşvik ederek halk biliminin Türkiye’de bir disiplin olarak gelişimine katkısına odaklanmak, yazarın gündeme getirdiği tartışma zemininde bundan sonraki çalışmaların geleceği ve verimliliği açısından daha önemli olabilir.

Sonuç itibarıyla, Prof. Dr. Melek Çolak’ın eseri Ignác Kúnos’un çalışmaları ve Türkiye’de bu araştırmacının eserleriyle ilgili incelemelerin tartışmaya açılması için önemli bir imkân sunmaktadır. Kendisi de büyük oranda arşiv malzemesine dayanan Macar Szilárd Szilágyi’nin folklor odaklı doktora tezinin yanı sıra günümüze kadar üretilen yayınların yeni sorular eşliğinde tekrar düşünülmesini ve Kúnos’la ilgilenen araştırmacıların arşiv malzemesini dikkate alan yeni sorgulamalar geliştirmesini teşvik eden bu kitabın, yabancı araştırmacıların Türk halk bilimine katkısına eleştirel bakışı desteklemesi ve tartışmaları beslemesi beklenmektedir.

#### NOTLAR

1. Ignác Kúnos’un Osmanlı Devleti’ndeki derlemelerinin halk bilimci bakışıyla incelendiği bir çalışma için bkz. Selcan Gürçayır Teke. “Osmanlı’da Bir Macar Araştırmacı: Ignác Kúnos ve Derlemeleri”. *Türk Halk Biliminde Derleme - Çalışmalar Tartışmalar*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2016: 15-24.
2. Anılan doktora tezi için bkz. Szilárd Szilágyi. *Ignác Kúnos Türk Folklor Araştırmalarında Bir Öncü*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
3. Türkiye’de folklor araştırmalarının başlangıcına dair bir analiz için bkz. M. Öcal Oğuz. “Türkiye’de Folklorun İlk Makaleleri”. *Millî Folklor* 99 (Güz 2013): 5-14.
4. Gönderme yapılan masal kitabı için bkz. Charles Perrault. *Histories or Tales of Past Times*. London: Nonesuch Press, 1925.

**Adil ÇELİK, Kırgız Arkaik Destanları ve Mitoloji. Çanakkale: Paradigma Akademi, 2020, ISBN: 978-625-7881-94-4, 172 Sayfa.**

İlteriş YILDIRIM\*

İnsanın evreni anlamlandırmaya çalışmasının bir sonucu olarak yaratılan mitler insanlığın ilk zamanlarından başlayıp günümüze kadar canlılığını korumuş; dilde, inançta, günlük pratiklerde, kısacası kültürün her alanında kendisini göstererek insan yaşamını şekillendirmiştir. Çağ ilerlese ve toplumlar farklı kültürel çevrelerden etkilense de mitler etkisini sürdürmüş, özellikle de sanatsal ürünlerde canlılığını korumuşlardır. Günümüze kadar ulaşmış mitolojik veriler sunan bu ürünlerin başında da arkaik destanlar gelmektedir. Destanlar mitlerden sonraki dönemlerde oluşmuş olup mitlerden yoğun bir biçimde beslenmişlerdir. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümünden Dr. Adil Çelik, *Kırgız Arkaik Destanları ve Mitoloji* adlı eserinde Kırgız Türklerine ait Boston, Kococaş, Er Töştük ve Coodarbeşim adlı dört arkaik destanı Türk mitolojisi bağlamında incelemiş ve çok zengin veriler sunmuştur.

172 sayfalık eserin kapağında, içerik ile uyumlu bir şekilde bir manasçı – comokçu ve bir de mitoloji sözcüğünün altında, yeraltı dünyası ile ilişkisine atıfta bulunularak çizilmiş, destan ve masallarda sıkça geçen Celmoguz adlı demonik varlık resmedilmiştir. Yazar, İçindekiler bölümünün ardından Ön Söz kısmında mitolojiye yüklenen anlamın zaman içerisindeki değişimine değindikten sonra bu eserin aslında 2012’de yüksek lisans tezi olarak hazırladığından, o yıllardaki ortamdan ve zaman içerisindeki gelişmelerden bahsetmektedir. Yazar yine bu başlık altında çalışmanın hangi bölümünde ne yaptığını kısaca özetlemekte, Kırgız destancılık geleneğinin folklor araştırmacıları için kuram geliştirecek kadar zengin olduğunu belirtmektedir (Çelik, 2020: 6). Bu başlığın ardından eserde kullanılan kısaltmalar yer almaktadır.

Yazar, Giriş ve Sonuç başlıklarının dışında, eserini Türklerin kozmolojik algısına göre üç bölümde ele almıştır ve bunları “Gök”, “Yer ve İnsan”, “Yeraltı” şeklinde adlandırmıştır. Ayrıca eserin sonunda Kaynaklar ve Dizin bölümleri de mevcuttur. Yazar, Giriş bölümünün ilk alt başlığı olan “Destan-Mitoloji İlişkisi ve Arkaik Destan Kavramı” başlığı altında mit ve destan ilişkisine değinmesinin ardından, arkaik destan ve klasik destan ayırımına dikkat çekerek ilerleyen bölümlerde ele alacağı arkaik destanların önemini kavratmaktadır. Arkaik destanlar toplumların mitolojilerinin aktarılmasında ve araştırılmasında çok önemli bir rol oynamaktadırlar. Bu bölümün ikinci alt başlığı olan “Kırgız Arkaik Destanları” başlığı altında ise Kırgız Türklerinde destan ve destancılık geleneğine değindikten sonra bu eserde ele alınmış olan arkaik destanların kullanılan varyantları ve olay örgüleri hakkında bilgiler vermektedir.

Gök âlemi için ayrılmış olup aynı şekilde adlandırılan birinci bölüm yazar tarafından “Kutsal Gök ve Kuday”, “Umay”, “Kozmik Kültler” başlıkları altında ele alınmıştır. Yazar burada ilk olarak mitoloji alanında çalışmış araştırmacıların ve kendisinin zengin birikiminden faydalanarak iyilik kaynağı olan göğe ve göksel unsurlara dair bilgiler aktarmış ve devamında dört arkaik destanda bunlarla ilgili olarak geçen dizeleri sunmuştur. Diğer bölümlerde de ilk olarak ele alınan mitolojik unsura dair bilgiler sunulup sonradan destan dizeleri verilmiştir.

\* Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Halk Bilimi Yüksek Lisans Öğrencisi, Sivas/Türkiye, ilterisyildirim@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7798-3047.



İkinci bölüm ise “Yer ve İnsan” şeklinde adlandırılmış olup “Su Kültü”, “Ateş Kültü”, “Ağaç Kültü”, “Dağ Kültü”, “Atalar Kültü”, “Demir Kültü”, “Eşik Kültü”, “Kayberen ve Hayvan Kültleri”, “Renk ve Yön Simgeciliği”, “Alp Uykusu ve Rüya”, “Kutsal Ritüeller: Av ve Kurban”, “Geçiş Dönemi Uygulama ve İnançları” gibi başlıklarda ele alınmıştır. Bu bölümdeki başlıklar gök ile yeraltı arasında kalan ve insanın da yaşama alanı olan yeryüzüne dair başlıklardır. Yeryüzünde bulunup kütleleşmiş olan ve destanlardaki bu kültlere dair unsurlar bu bölümde ele alınmıştır.

Üçüncü bölüm “Yeraltı” şeklinde adlandırılmış ve “Kahramanın Erginlenme Mekânı Olarak Yeraltı”, “Alp Kara Kuş”, “Mamıtlar”, “Al Ruhü Eksenindeki Cadılar: Celmoguz ve Bek Toro”, “Devler ve Demonik Alplar” başlıkları altında ele alınmıştır. Bu bölümde yeraltı dünyasının, kahramanın erginlenme alanı olduğu açıklandıktan sonra, genelde destanlardaki kahramanların yeraltına yaptıkları yolculuklar ve karşılaştıkları varlıklarla ilgili veriler sunulmuştur. Bu varlıkların tamamı kahramanın düşmanı olmayıp Alp Kara Kuş gibi ona yardım edenler de vardır. Bunun dışında Yedi Başlı Kocakarı, Çoyun Alp, Çantakçı, Temir Kulak, Kaşan Kara Alp gibi varlıklar da yeraltı dünyasına ait olup kahramanların karşısında yer almaktadırlar.

Sonuç bölümünde yazar Kırgızların arkaik destanlarının Türk dünyasının ortak mitolojisinin aktarılmasında çok işlevsel olduğu, destanlarda Kuday ve Umay’ın, dolayısıyla da eril ve dişilin birlikte sunulduğu, destanlarda insana karşı doğanın öncelikli olması gibi sonuçlara varmıştır ve modern dünyadaki cinsiyet eşitsizliği, ekolojik problemler vb. birçok sorunun çözümünde bu kültürel değerlerden faydalanılabileceğine dikkat çekmiştir. Devamında, Dede Korkut ve Oğuz Kağan gibi temel metinlerde görülen mitolojik bilginin bu destanlarda da görülüp aynı kaynaktan beslendiğini vurgulamış, folklor uzmanlarını teori geliştirmeye itebilecek kadar zengin bir mitolojik veri sunan bu dünyaya modern hikâye üreticileri olan senaristleri, yönetmenleri ve yazarları davet etmiştir (Çelik, 2020: 158).

Destanlara farklı bir açıdan bakıp dize dize inceleyen *Kırgız Arkaik Destanları ve Mitoloji* adlı bu çalışma, yazarın da alanında yetkin biri olması sebebiyle Türk mitolojisi ve destanlar üzerine çalışacak olan araştırmacılar için ilham verici bir kaynak niteliğindedir. Ayrıca hem destanları çok hassas bir şekilde ele alması bakımından hem de başlıklarda belirtilen mitolojik unsurlar ve kültürler hakkında geniş bilgiler sunması açısından keyifli bir okuyuş sunmaktadır.

## 2021 YILI HAKEMLERİ\*

- Prof. Dr. Adem Öger  
Prof. Dr. Ahmet Özgür Güvenç  
Prof. Dr. Ali Duymaz  
Prof. Dr. Ali Rafet Özkan  
Prof. Dr. Ali Yakıcı  
Prof. Dr. Alimcan İnyet  
Prof. Dr. Ayşe Aslıhan Eroğlu  
Prof. Dr. Bekir Şişman  
Prof. Dr. Birsen Şahin  
Prof. Dr. Bülent Bayram  
Prof. Dr. Cengiz Alyılmaz  
Prof. Dr. Dilaver Düzgün  
Prof. Dr. Fatih Kirişçioglu  
Prof. Dr. Güljanat Kurmangaliyeva  
Ercilasun  
Prof. Dr. Gülin Ögüt Eker  
Prof. Dr. Halil İbrahim Şahin  
Prof. Dr. Halit Çal  
Prof. Dr. Hasan Haluk Erdem  
Prof. Dr. Havva Nuran Tezcan  
Prof. Dr. Hatice İcel  
Prof. Dr. İlhami Durmuş  
Prof. Dr. İsmet Çetin  
Prof. Dr. Kubilay Aktulum  
Prof. Dr. M. Öcal Oğuz  
Prof. Dr. Metin Ekiçi  
Prof. Dr. Muhtar Kutlu  
Prof. Dr. Naciye Yıldız  
Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat  
Prof. Dr. Nezir Temur  
Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun  
Prof. Dr. Nurettin Demir  
Prof. Dr. Nurşen Özkul Fındık  
Prof. Dr. Osman Horata  
Prof. Dr. Pervin Ergun  
Prof. Dr. Salahattin Bekki  
Prof. Dr. Suna Timur Ağıldere  
Prof. Dr. Zekeriya Karadavut  
Prof. Dr. Zeynep Bağlan Özer  
Doç. Dr. Adem Koç  
Doç. Dr. Bülent AKIN  
Doç. Dr. Cemile Kınacı  
Doç. Dr. Dilek Türkyılmaz  
Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel  
Doç. Dr. Ezgi Metin Basat  
Doç. Dr. Günil Özlem Ayaydın Cebe  
Doç. Dr. Hacer Nurgül Begiç  
Doç. Dr. Muvaffak Duranlı  
Doç. Dr. Melike Kaplan  
Doç. Dr. Mustafa Gültekin  
Doç. Dr. Özlem Karakul Türk  
Doç. Dr. Pınar Fedakar  
Doç. Dr. Selcan Gürçayır Teke  
Doç. Dr. Seyfi Yıldırım  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman Aral  
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper  
Dr. Öğr. Üyesi Ceren Güneröz  
Dr. Öğr. Üyesi Emine Çakır  
Dr. Öğr. Üyesi Gürol Pehlivan  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Duman  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Kasapoğlu Akyol  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep S. Baki Nalcıoğlu  
Öğr. Gör. Dr. Meltem Öner  
Öğr. Gör. Dr. Seçkin Sarpkaya  
Öğr. Gör. Dr. Tuba Saltık Özkan  
Dr. Doğan Kaya  
Dr. Gözde Tekin

\* Bu liste yalnızca 2021 yılında *yayımlanan* makalelere değerli katkılarıyla görüş bildiren hakemleri içermektedir. Hakemlik süreci henüz devam eden yazılar için 2021 yılında görüşlerini bildirmiş olan hakemlerin isimleri bu listede yer almamaktadır. Yayımlanabilir veya yayımlanamaz şeklindeki görüşleriyle nitelikli yazıların dergimizde yer almasını ve okurla buluşmasını sağlayan bütün hakemlerimize şükranlarımızı sunarız.

## MİLLÎ FOLKLOR

### Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri

**Genel İlkeler:** 1989 yılında yayın hayatına başlayan Millî Folklor, Bahar, Yaz, Güz ve Kış sayıları olarak yılda dört defa Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında yayımlanır. İki yılda bir cilt oluşturulur ve ikinci yılın son kış sayısına dizin konulur. Üye ve ilgililerine yayım tarihini izleyen 20 gün içinde gönderilir. Yazıların tamamı <<http://www.millifolklor.com>> adresinden ücretsiz okunabilir.

**Amaç:** a) Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki Halkbilimi ve Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) çalışmalarını Kültür Araştırmaları yöntemleriyle yayımlamak, bu alandaki çalışmaları yerelden ulusal, bölgesel ve uluslararası düzeye taşımak, b) Dünyadaki halkbilimi ve SOKÜM çalışmalarını izlemek c) Halkbilimi, etnoloji ve antropoloji çalışmalarının ve SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi'nin hedeflerinin kuramsal ve yöntemsel gelişimine katkı sağlayacak her türlü çalışmayı –Türkçe (Latin harfli olmak kaydıyla diğer Türk lehçeleri) veya Latin harfli uluslararası dillerden birinde (Fransızca, İngilizce veya İspanyolca) yayımlamak.

**Konu:** Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki araştırmaya, incelemeye veya derlemeye dayanan halkbilimi, etnoloji ve antropoloji ve SOKÜM konuları ve bunlarla ilgili her türlü kuram ve yöntem sorunlarına Kültür Araştırmaları kapsamında yer veren yazılar ve halkbilimi alan, yöntem ve kuramlarıyla bütünlüklü bir şekilde ilişkilendirilen Disiplinler Arası çalışmalar. (Halkbiliminin de incelediği herhangi bir konuyu başka bir disiplinin amaç, yöntem ve kuramlarına göre ele alan ve disiplinler arası özellik taşımayan yazılar konu kapsamımız dışındadır.)

**İçerik:** a) Alanında bir boşluğu dolduracak, araştırmaya dayalı özgün makaleler b) Alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım ve eleştiri yazıları c) Türk kültürü, halkbilimi, etnoloji, antropoloji ve SOKÜM çalışmalarına kuramsal ve yöntemsel açıdan katkı sağlayacak çeviri yazıları ç) Alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

**Daha Önce Yayımlanmamış Olma:** Millî Folklor'da yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler yayımlanmış olarak kabul edildiğinden Millî Folklor'da yayımlanamaz. Bir yazarın aynı yıl içinde en fazla iki "öz"lü yazısı yayımlanabilir. Aynı yazarın birinci yazısı yayımlanmadan ikinci yazısının inceleme süreci başlatılmaz.

**Gelen Yazıların Değerlendirilmesi:** Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar öncelikle Editörlük Birimi tarafından amaç, konu, içerik ve yayım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanların yazar adları gizlenir ve Yayın Kurulu üyelerinin görüşü doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki

hakeme gönderilir. Hakemlere gönderme aşamasında yazarlardan “Hakemlik Ücreti” alınır ve hakemlere inceleme sonunda “İnceleme Ücreti” ödenir. Hiçbir şekilde hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ve/veya Yayın Kurulu nihai kararını raporlar üzerinden verebilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu’nun eleştirisi, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar. Katılmadıkları noktaları gerekçeleriyle birlikte ayrı bir rapor hâlinde Yayın Kurulu’na sunabilirler. Yayın kararı verilen yazılar sıraya konulur ancak editörlük, dosya hazırlama, güncellik, gereklilik gibi dergiciliğe bağlı birçok nedenle kimi değişiklikler yapabilir. Hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilmiş olsa bile hiçbir yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmez. Dergide yayımlanmasına karar verilen yazıların son biçimi yazara gönderilir ve onayı alındıktan sonra yayımlanır.

**Genel Kurallar:** Makalelerde uyulması gereken genel kurallar şunlardır:

**A) Başlık:** 12 kelimeyi geçmemeli, bold ve büyük harflerle yazılmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır. (Makale Türkçe veya Latin harfli Türk lehçelerinden birinde ise ikinci dil Fransızca, İngilizce veya İspanyolca, makale Türkçe ve Latin harfli Türk lehçelerinin dışındaki bu üç dilden birinde ise ikinci dil Türkçe olacaktır.)

**B) Yazar Adı:** Başlığın altına yazılmalı, görev unvanı, kurum adresi ve e-posta bilgileri bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.

**C) Öz ve Anahtar Kelimeler:** Öz en az 400 (Dört Yüz) kelime ve yazının özünü verecek tarzda hazırlanmalıdır. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş anahtar kelime verilmelidir. Anahtar Kelimelerin makalenin içeriğini doğru bir biçimde sunmasına dikkat edilmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler Türkçe ve ikinci dilde hazırlanmalıdır.

**Ç) Makale Metni:** Yazılar bilgisayarda 1,5 satır aralıkla ve 12 punto yazılmalı, Türkçe ve İngilizce özler, kaynakça ve sonnotlar dâhil 6000 (Altı Bin) kelimeyi geçmemeli ve özgün olmalıdır. Özlü makalelerde yazarın görüşlerini içeren kısımlar %70’ten az ve alıntı oranı % 30’dan fazla olmamalıdır. Yazılar, MS Word programında ve Times New Roman veya Arial yazı karakteri ile yazılmalıdır. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.

**D)Kaynak Gösterme:** Kaynak göstermede kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Metin içinde (Elçin 1988:8) yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Elçin, 1988a, Elçin 1988b...) birden

fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Köprülü 1940, Kaplan 1974, Elçin 1988), çok yazarlı yayınlarda ilk yazar adı (Kaplan vd. 1975), görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Rağlan 1973, Ekici 1988'den) sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri bilgilerini içermelidir.

**E) Kaynakça:** Makale metninin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları “uzun yapıt” sayılır ve künyede eğik yazı ile gösterilir. Basılmış tezler de bu kategoriye girer.

Bir yazar: Tek yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir. Kullanılan kaynaktaki yapıtın yayımlandığı şehir belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde Yyy (yayın yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa ty (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Oğuz, M. Öcal. Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2009.

Koz, M. Sabri, haz. Nasreddin Hoca Kitabı. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1999.

Reichl, Karl. Türk Boylarının Destanları: Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı. Çev. Metin Ekici. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger, der. Gelenegin İcadı. (çev. Mehmet Murat Şahin) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

İki (ya da üç) yazar: İki (ya da üç) yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir:

Altun, Şafak ve Cenk Sarıoğlu. Türk Popüler Tarihinde İlkler. İstanbul: Alfa Yayınları, 2006.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra ve diğer. ifadesi kullanılır.

Oğuz, M. Öcal ve diğer. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2006.

Makale vd.: Tek tek şiir, öykü, makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşme “kısa yapıt” sayılır ve başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Ansiklopedi maddelerine yapılan göndermelerde madde adı

ansiklopedide yer aldığı gibi yazılır (ör. “Özlu, Tezer”). Söyleşilerin ve yayımlanmamış tezlerin künye bilgileri aşağıdaki örneklerdeki gibi verilir.

Düzgün, Dilaver. “Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu”. Millî Folklor 84 (Kış 2009): 42-51.

Özkan, Tuba. “Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006.

Güzel, Abdurrahman. “Prof. Dr. Abdurrahman Güzel İle Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Tuba Saltık Özkan. Millî Folklor 68 (Kış 2005): 13-17.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: “Seçilmiş Bibliyografya”da aynı yazarın birden fazla yapıtına yer verildiğinde yapıt adları tarih sırasına göre değil alfabetik sıraya göre listelenir. Böyle durumlarda yazar adı ve soyadı tekrar edilmez; bunun yerine (— . şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından yapıt adı ve diğer bilgiler verilir. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Günay, Umay. Türklerin Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006.

—. Türk Kültürüne Eleştiri. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri şu sırayı izler: yazar adı; metnin başlığı; varsa kaynağın tarihi; erişim tarihi; sitenin adresi. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Temelkuran, Ece. “Geleneksiz Kadınlar” (06 Ekim 2006) 16 Şubat 2010.

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

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yapıtın başlığı, katkısı bulunan diğer kişi ya da kurumlar, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayın ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, Ezel, yön. Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?. Sen. Ezel Akay, Levent, Kazak. Oyun. Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer, ve diğer. DVD. Özen Film, 2006.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt ve baskı sayısını gösteren ifadeler Türkçeleştirilir. Şehir adlarının Türkçe kullanımına yer vermeye özen gösterilir (ör. Londra).

**F) Dipnot:** Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak dipnot kullanmak

suretiyle yapılabilir. Dipnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalıdır ve 10 punto yazılmalıdır.

**G)Yazıların Gönderilmesi:** Yukarıda belirtilen ilkelere uygun olarak hazırlanan yazılar, [gelenekselyy@yahoo.com](mailto:gelenekselyy@yahoo.com) adresine gönderilir. Eğer editörlük ve hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı yeni biçimi aynı adrese en geç bir ay içinde gönderir. Aksi durumda yayından vazgeçtiği değerlendirilerek yayım süreci sonlandırılır.

**H) Editörlük Düzeltmeleri:** Yayım aşamasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Editörlük birimi tarafından yapılabilir. Bu düzeltmelerde TDK Yazım Kılavuz ve Sözlükleri esas alınır.

**I) Telif Hakkı:** Yayımlanan yazıların telif hakkı Millî Folklor Dergisi'ne devredilmiş sayılır. Yazıların düşünsel ve bilimsel, çevirilerin ise hukukî sorumluluğu yazarlarına/çevirmenlerine aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

## MİLLÎ FOLKLOR

### An international and Quarterly Journal of Cultural Studies

#### The publication principles information for the contributors

**General Principles:** As an International Folklore Journal, *Millî Folklor*, has been issued as a quarterly journal published as Spring, Summer, Fall and Winter issues. The issues of every two years form a volume. In the end of every two years an index of published articles is prepared and added to the Winter issue. The journal has been mailed to its members and interested people within following twenty days of its publication. The articles can be read online for free on <http://www.millifolklor.com> website.

**Objectives:** a) Publishing the folklore and intangible cultural heritage (ICH) research and scholarly studies in Turkey and other Turkic countries within the “cultural studies” methods, and also elevate these studies from local level to national level and from national level to regional and international level, b) Closely follow up the scholarly works on folklore and intangible cultural heritage, c) Publishing any kinds of scholarly articles on folklore and ICH which contribute theoretical and methodic perspectives for folklore and the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage -in Turkish ( or other Turkic dialects as long as they are written in Latin script), or in a language that is commonly used as the language of international journals (French, English and Spanish).

**Subjects:** The articles may deal with any subject matter ranging from field collecting, evaluating and studying materials from the folklore of Turkey and

Turkic World, to such issues concerning specifically folklore and ICH theories and methods within the cultural studies context.

**Content:** a) Original research articles that are based upon a research and filling a gap in their field of study, b) Reviews that introduce and criticize new works, and contribute to the development of field of study, c) Literary translations of the articles on folklore which shed new light on and help the theoretical and methodic development of Turkish culture, folklore and ICH studies, d) Articles that contain material collected directly from oral sources and manuscripts are accepted for publication.

It should be noted that an article submitted for publication in *Millî Folklor* should not have previously been published, the papers presented in scholarly meetings are not accepted for publication either. Only two articles of a writer can be published in the journal in one year.

**Evaluation of the Articles Sent for Publication:** The articles sent for publication in *Millî Folklor* are first examined by the Editorial Board of the journal in accordance with the articles aim, subject, content and writing styles. The articles found publishable by the Editorial Board are sent for evaluation of two judges who are nationally or internationally recognized by their works and studies in the field of folklore. The Board does not send the names of the authors to the judges, and the judges' reports are kept for two years. If one of the two judges approves and another disapproves the article's publication, the article is sent to a third judge. The authors should pay attention to the suggestions and correction advice of the judges and Editorial Board. If an author does not share the views of the judges or the Editorial Board, he/she may present a report on the points where he/she does not agree. The articles completing these processes are put in to the publication order. The final copy of the article is sent to the author for approval, within a given time-frame.

**General writing Rules:** The major rules to be followed in the articles submitted for publication in *Millî Folklor* are listed below:

**A) Title:** The title of an article should not be more than 12 words, it should be bold, capitalized. If the language of the article is French, English or Spanish the second language of the article should be Turkish. The title's Turkish translation should also be written under the original one, and it should also be bold, but not capitalized.

**B) The Name of Author:** The author's name should be bold and placed under the title. The professional title should be marked with a star and explained at the bottom of the first page.

**C) Abstract:** Every article must be submitted with an abstract. The abstract should provide information on the professional aims of the article, and should



be between 400 words. The abstract should not include any kinds of bibliographies, figures, notes etc. The author(s) must present five to ten key-words. Key words must exclude words used in the title and choose carefully to reflect the precise content of the paper. The abstract and key words must be both in original language of the article and standard Turkish.

**D)The Text of Article:** The articles must be typed as 12 punt with 1,5 spaces. An article should not contain more than 6000 words. It should be written by MS word program, and the chosen characters should be Times New Roman or Arial. An article should begin with an introduction which should include the main thesis of the article, the development part should include observations, interpretations, citations, and discussions, (and may be divided into and supported by subtitles). In the conclusion part, the results should be explained and supported by suggestions.

**E) Citations and Bibliography:** The MLA (Modern Language Association) citation style is preferred but other scientific citation styles are also accepted.

**G)Footnotes:** The explanations need to be mentioned other than showing a cited source should be marked by footnotes following from the number one. The footnotes should be placed following the main text of an article and before the bibliography, and they should be written in 10 punt.

**H) Submission:** An article conforming the above mentioned criteria should be sent to the [gelenekselyy@yahoo.com](mailto:gelenekselyy@yahoo.com) e-mail address. Following the evaluation of the judges, if some corrections asked from the author, the author needs to send a new copy to same addresses within a month. During the process of publication, minor changes that have nothing to do with the main structure of the article may be made by the Editorial Board.

**I) Authors' right:** The juridical rights and responsibilities of the published articles and translations belong to the authors/translators.

## MİLLÎ FOLKLOR

### Revue internationale et trimestrielle d'études culturelles

#### Les principes de publication

**Les principes générales :** *Millî Folklor* est une revue des arts et traditions populaire et du patrimoine culturel immatériel (PCI) centrée sur la Turquie et les pays qui parlent la langue turque, créée en 1989. Ouverte à la recherche internationale et aux autres disciplines de sciences sociales et humaines, *Millî Folklor* publie les articles des auteurs turcs et étrangers, folkloristes, ethnologues, anthropologues et les chercheurs travaillant sur le PCI. *Millî Folklor*, paraît aux mois de mars (numéro de printemps), juin (numéro d'été),

septembre (numéro d'automne) et décembre (numéro d'hiver). Tous les deux ans forment un volume. À la fin de tous les deux ans un index des articles édités est préparé, et ajouté au numéro d'hiver. La revue est expédiée à ses membres et personnes intéressées dans vingt jours de sa publication. Les articles, qui ont été édités, peuvent être lus en ligne du site Web de *Millî Folklor*, <<http://www.millifolklor.com>>

**Note à l'attention des auteurs:** Les articles peuvent traiter n'importe quels thèmes concernant les arts et traditions populaires et du PCI de la Turquie et des communautés turcophones. La revue peut publier n'importe quels genres d'articles scientifiques sur les arts et traditions populaires et le PCI qui contribuent des perspectives théoriques et méthodiques, en turc (ou d'autres dialectes tant qu'ils sont écrits en manuscrit latin), ou dans une langue internationale en manuscrits latin (anglais, espagnol et français).

Tout article doit être proposé à la rédaction de Millî Folklor sous la forme d'un manuscrit de 6 000 mots dont la version, saisie sur Word, doit être adressée en document attaché (.doc) par le courrier électronique à <[gelenekselyy@yahoo.com](mailto:gelenekselyy@yahoo.com)>. L'auteur veillera à préciser son rattachement institutionnel et ses adresses électronique et postale. Le texte doit être saisi en corps 12 et double interligne (de préférence en Times New Roman ou Arial) sans autre enrichissement typographique que l'emploi de l'italique. Il doit comporter un seul niveau d'intertitres courts, des notes en numérotation continue, l'ensemble des références bibliographiques en fin d'article, ainsi qu'un titre en deuxième langue et un résumé (en deux langues) de 400 mots maximum accompagné de cinq mots clés (en deux langues). Le renvoi aux ouvrages de références dans le texte courant et les notes se fait par la simple mention du nom d'auteur, de la date de parution et, le cas échéant, du numéro des pages citées. Les articles refusés ne sont ni conservés ni retournés. Les droits et les responsabilités juridiques des articles et des traductions édités appartiennent aux auteurs/aux traducteurs.