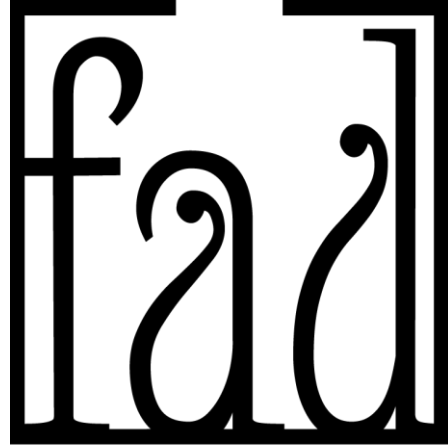


**FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ**  
*Folklore Academy Journal*

**2023**

**Cilt: 6 Sayı: 3**

**e-ISSN: 2651-253X**



**FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ**

## **Sahibi/Owner**

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği Adına

Bican Veysel YILDIZ

## **Baş Editör / Editor in Chief**

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

## **Bu Sayının Editörleri / Editors of This Issue**

Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI (Iğdır Üniversitesi)

## **Eş Editörler / Co-Editors**

Prof. Dr. Hanife Dilek BATISLAM (Çukurova Üniversitesi)

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

Doç. Dr. Çiğdem AKYÜZ ÖZTOKMAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

## **Alan Editörleri / Section Editors**

### ***Edebiyat***

Prof. Dr. Tülin ARSEVEN (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Fidan GASIMOVA (Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü)

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)

### ***Dil***

Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Ali AKAR (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN (Sakarya Üniversitesi)

### ***Tarih***

Prof. Dr. Enis ŞAHİN (Sakarya Üniversitesi)

Doç. Dr. Esma ÇELİK (Kocaeli Üniversitesi)

### ***Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi***

Doç. Dr. Oğuzhan YILMAZ (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Sait KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şenel GERÇEK (Kocaeli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gülcan YILMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

### ***Karşılaştırmalı Edebiyat***

Prof. Dr. Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

### ***Batı Dilleri ve Edebiyatları***

Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

### ***Halk Bilimi***

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

Öğr Gör. Dr. Seçkin SARP KAYA (Ege Üniversitesi)

### ***Müzik***

Prof. Dr. Feyzan GÖHER (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

### ***Sosyoloji***

Prof. Nazmi AVCI (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Coşkun KÖKEL (Tunceli Munzur Üniversitesi)

### ***Felsefe***

Doç. Dr. Yavuz ADUGİT (Kocaeli Üniversitesi)

### ***Arkeoloji***

Prof. Dr. Füsün TÜLEK (Kocaeli Üniversitesi)

### ***Turizm***

Prof. Dr. Meryem AKOĞLAN KOZAK (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Kazım Ozan ÖZER (Kocaeli Üniversitesi)

**Yabancı Dil Editörleri / Foreign Language Editors**

Rusça: Öğr. Gör. Roza KOÇKAR (Eskişehir Teknik Üniversitesi)

İngilizce: Öğr. Gör. M. Tekin KOÇKAR (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. İnci ARAS (Anadolu Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. Funda KIZILER EMER (Sakarya Üniversitesi)

İspanyolca: Öğr. Gör. Öze YAVUZ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Sırpça – İngilizce: Fahira KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

**Yazım ve Dil Sorumlusu / Writing and Language Specialist**

Ceyhun KAÇMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

**Mizanpaj**

Ersin ÇELİK

2021 yılında TR DİZİN taranma kriterleri kapsamında Folklor Akademi Dergisi'ne gönderilecek anket, mülakat, gözlem gibi nitel/nicel araştırma yöntemleri çerçevesinde yazılan saha araştırması/derleme vb. akademik ve bilimsel çalışmalar için **ETİK KURUL BELGESİ** istenmektedir.

Bu doğrultuda Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir.

\*Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırma

\*İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

\*İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

\*Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,

\*Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca

- Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

## **Bu Sayının Hakemleri / Referees of This Issue**

- Prof. Dr. Zeki KAYMAZ - Ege Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Yavuz KIZILÇİM - Atatürk Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şerife YALÇINKAYA - Ege Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Pınar ÜLGENTokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ömer YILAR - Atatürk Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Onur Alp KAYABAŞI - Aksaray Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nurullah ULUTAŞ - Bitlis Eren Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nedim BAKIRCI - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Muvaffak DURANLI - Ege Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Muhammed Eyüp SALLABAŞ - Yıldız Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi*  
*Prof. Dr. İdiris DEMİREL - Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Alimcan İNAYET - Ege Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ahmet NAHMEDOV - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ahmet FEYZİ - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN - İstanbul Teknik Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Ayhan KARAKAŞ - Çukurova Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Betül YALÇINKAYA AKŞİT - Ankara Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Bülent AYYILDIZ - Ankara Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Cevdet AVCI - Gaziantep Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Cevdet AVCI - Gaziantep Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Duygu ATALAY ONUR - İstanbul Beykent Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Erdal ADAY - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Erdal ADAY - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Ezgi METİN BASAT - Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Fatih BALCI - Kayseri Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Fazıl ÖZDAMAR - Ege Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Feyza Çağla ORAN - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Funda BULUT - Kastamonu Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME - Fırat Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Halil YAVAŞ - Hitit Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Hiclal DEMİR - Hitit Üniversitesi*  
*Doç. Dr. İlyas KAYAOKAY - Munzur Üniversitesi*  
*Doç. Dr. İncinur Atik GÜRBÜZ - Necmeddin Erbakan Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Mehmet Ali EROĞLU - Akdeniz Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Metin AKYÜZ - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Mine CERANOĞLU - Çukurova Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Mustafa DİNÇ - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Mustafa DUMAN - Uşak Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Nabi AZEROĞLU - Erciyes Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Nihat DURSUN - İstanbul Beykent Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Nilüfer TANÇ - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Seçkin SARP KAYA - Ege Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Shurubu KAYHAN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Soner SAĞLAM - Pamukkale Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Süleyman FİDAN - Gaziantep Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN - Bartın Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Tuğba AKKOYUN - Bayburt Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Turgay KABAK - Bayburt Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Uğur BAŞARAN - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Victoria Bilge YILMAZ - Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Vildan BAĞCI - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Abuzer KALYON - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Ahmet AYTAÇ - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*

*Dr. Öğr. Üyesi Ali Özgür GÜRSOY - İzmir Ekonomi Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Atila KARTAL - Akdeniz Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ŞAHİN YILMAZ - Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Bahadır GÜLDEN - Bayburt Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Berk YILMAZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Canan PAŞALIOĞLU - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Ceren ÖZGÜLER - Hacettepe Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Eda Havva TAN METREŞ - Akdeniz Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Erkan ASLAN - Kafkas Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Fadime TIKBAŞ APAKAdıyaman Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Fatih EGE - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Fırat TAŞ - Muş Alparslan Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Gülcan KIZILÖREN - İnönü Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Hasan Ali DİKEN - Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aycan AYDOĞAN - İstanbul Beykent Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Hülya ÖCAL - Afyon Kocatepe Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin AKSOY - Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih ASLAN - Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Yasin KAYA - Ege Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Muhammed AVŞAR - Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Pınar KARATAŞ - Hacettepe Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Ramazan ARI - Iğdır Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Serkan BALCI - Ardahan Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Serkan YIĞIT - Mardin Artuklu Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Tolga DURSUN - Kafkas Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Tuna YILDIZ - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAVAL - Munzur Üniversitesi*  
*Dr. Öğr. Üyesi Zehra KIMIŞOĞLU - Kafkas Üniversitesi*  
*Arş. Gör. Dr. Pamuk Nurdan GÜMÜŞTEPE - Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Dr. Yasemin DOMAÇ YAŞAR - Iğdır Üniversitesi*  
*Dr. Esra ÇAM*





## **Dergi Temsilcilikleri**

### ***Arnavutluk***

Doç. Dr. Lindita XHANARI LATIFI  
New York Üniversitesi, Arnavutluk

### ***Azerbaycan***

Doç. Dr. Fidan GASIMOVA  
Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü, Azerbaycan  
Doç. Dr. Elmira MEMMEDOVA-KEKEÇ  
Bakü Avrasya Üniversitesi, Azerbaycan

### ***Kazakistan***

Khalel AGNUR  
Kazakh Ablai Khan Üniversitesi, Kazakistan

### ***Kıbrıs***

Dr. Öğr. Üyesi Mihrican AYLANÇ  
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Kıbrıs

### ***Kosova***

Prof. Dr. Suzan CANHASI  
Priştine Üniversitesi, Kosova

### ***Makedonya***

Dr. Fatima HOCİN  
Aziz Kiril ve Metodiy Üniversitesi, Makedonya

### ***Özbekistan***

Dr. Botir TOJİBOYEV  
Ali Şir Nevayi Namidagi Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi, Özbekistan

Dr. Yulduz ESHMATOVA  
Taşkent Devlet İktisadiyat Üniversitesi, Özbekistan

### ***Pakistan***

Doç.Dr. Abdul Fareed BROHI  
Pakistan Uluslararası İslam Üniversitesi, Pakistan

### ***Rusya***

Prof.Dr. Tanzilya KHADJİEVA  
Rusya Bilimler Akademisi, Rusya

### ***Türkmenistan***

Doç. Dr. Berdi SARIYEV  
Ankara Üniversitesi, Türkiye



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

**Folklor Akademi Dergisi;**

ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı, IDEALONLINE, RESEARCHBIBLE, (SINDEXS)SIS, CITEFACTOR, ASOS İNDEKS, ACARINDEX, INDEX COPERNICUS ve ACADEMINDEX veritabanları tarafından dizinlenmektedir.



**İletişim**

[www.dergipark.org.tr/folklor](http://www.dergipark.org.tr/folklor)

E-posta: [folklorakademidergisi@gmail.com](mailto:folklorakademidergisi@gmail.com)

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

<b>ÂŞIK VEYSEL VE YARATICI ENDÜSTRİLER .....</b>	<b>983</b>
<i>Emrah TUNÇ &amp; Adil ÇELİK .....</i>	983
AŞIK VEYSEL AND CREATIVE INDUSTRIES.....	984
<b>ÂŞIK VEYSEL'İN ŞİİRLERİNDE SİTEM .....</b>	<b>992</b>
<i>Seda GEDİK .....</i>	992
REPROACH IN ÂŞIK VEYSEL'S POEMS .....	993
<b>TÜRKÜLERDEN BİR TÜRKÜ: "BUGÜN PAZAR-I AŞKIR" TÜRKÜSÜNÜN METNİ ÜZERİNE .....</b>	<b>1005</b>
<i>Mehmet ÇEVİK.....</i>	1005
A FOLK SONG FROM FOLK SONGS: ON THE TEXT OF THE TURKISH FOLK SONG "TODAY IS LOVE BAZAAR" .....	1006
<b>DÜNYADAKİ EN BÜYÜK HALK ŞARKISI ARŞİVİNİN SERGÜZEŞTİ: DEUTSCHES VOLKSLIEDARCHIV.....</b>	<b>1023</b>
<i>Tunahan Eren ARSLAN.....</i>	1023
THE STORY OF THE WORLD'S LARGEST FOLK SONGS ARCHIVE: DEUTSCHES VOLKSLIEDARCHIV.....	1023
<b>ÂŞIKLARIN HALK HEKİMLİĞİ İŞLEVİ NEDENİYLE İSTEMLERİ DIŞINDA SEFERE GÖTÜRÜLMELERİ: AZERBAIJAN SAHASI AĞ ÂŞIK ÖRNEĞİ .....</b>	<b>1036</b>
<i>Birsen AKPINAR.....</i>	1036
ASHUG'S BEING TAKEN ON TRAVELS AGAINST THEIR WILL DUE TO THEIR FUNCTION AS FOLK MEDICINE: THE EXAMPLE OF AĞ ASHUG IN AZERBAIJAN AREAS .....	1036
<b>ARTVİN ÂŞIK KARŞILAŞMALARINDA DİZE VE AYAK ÇEŞİTLİLİKLERİ .....</b>	<b>1046</b>
<i>Sedat BAHADIR.....</i>	1046
VARIETIES OF LINE AND RHYME IN ARTVİN MINSTRE ENCOUNTERS.....	1046
<b>GELENEKTEN MODERNİTEYE İRAN TÜKLERİ ÂŞIK İCRA MEKÂNLARI: HEMEDAN BÖLGESİ ÖRNEĞİ .....</b>	<b>1057</b>
<i>Faruk GÜN .....</i>	1057
IRANIAN TURKS MINSTREL PERFORMANCE VENUES FROM TRADITION TO MODERNITY: THE CASE OF HEMEDAN REGION .....	1058
<b>GÖSTERİŞÇİ TÜKETİM KÜLTÜRÜ ETRAFINDA GÜNCELLENEN TÜRK KAHVESİ GELENEĞİ .....</b>	<b>1075</b>
<i>Ayşenur ÖZDAL .....</i>	1075
THE UPDATED TURKISH COFFEE TRADITION IN THE CULTURE OF CONSPICUOUS CONSUMPTION .....	1075
<b>MADDİ KÜLTÜR AKTARIMINDA İŞLEVSEL BİR ARAÇ OLARAK COĞRAFİ İŞARET SİSTEMİ .....</b>	<b>1087</b>
<i>Yasemin DOMAÇ YAŞAR &amp; Özkul ÇOBANOĞLU .....</i>	1087
GEOGRAPHICAL INDICATION SYSTEM AS A FUNCTIONAL TOOL IN THE TRANSFER OF MATERIAL CULTURE .....	1088
<b>KÜLTÜREL AKTARIMIN BİR ŞEKLİ OLARAK KIRGIZİSTAN'DA DUVAR RESİMLERİ VE GRAFİTİLER .....</b>	<b>1096</b>
<i>Ezgi Oya GÜMÜŞ .....</i>	1096
MURALS AND GRAFFITI AS A FORM OF CULTURAL TRANSFER IN KYRGYZSTAN.....	1097
<b>KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNDE NOSTALJİNİN İŞLEVLERİ, HALK BİLİMSEL AÇIDAN BİR DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>1118</b>
<i>Nejla ORTA.....</i>	1118
THE FUNCTIONS OF NOSTALGIA IN THE CULTURE INDUSTRY, A FOLKLORIC EVALUATION.....	1119
<b>ÖZBEK ATASÖZLERİNDE AKIL VE EDEP.....</b>	<b>1136</b>
<i>Ahmet KARAMAN .....</i>	1136
INTELLECT AND DECENCY IN UZBEK PROVERBS.....	1136

<b>KAZAN TATAR ATASÖZLERİNDE AİLE VE KADIN TEMALI METAFORLAR .....</b>	<b>1147</b>
<i>Fatma TEKİN</i> .....	1147
METAPHORS IN KAZAN TATAR PROVERBS WHOSE SUBJECT MATTER IS FAMILY AND WOMEN.....	1148
<b>TÜRK DÜNYASI MASALLARINDA EVLİLİKLE İLGİLİ TESPİTLER .....</b>	<b>1167</b>
<i>Derya ÖZCAN GÜLER&amp; Ali ÖZKAN</i> .....	1167
AN EVALUATION ON MARRIAGE IN TURKIC WORLD FAIR TALES .....	1168
<b>ALTAY MASALLARINDA GELENEKSEL EKOLOJİK BİLGİNİN AKTARIM YOLLARI .....</b>	<b>1183</b>
<i>Adnan YILDIZ</i> .....	1183
THE TRANSMISSION PATHS OF TRADITIONAL ECOLOGICAL KNOWLEDGE IN ALTAI FOLKTALES .....	1184
<b>VAN GÖLÜ HAVZASI HALK İNANIŞLARINDA KAPI VE EŞİK .....</b>	<b>1208</b>
<i>Ramazan ERGÖZ</i> .....	1208
DOOR AND THRESHOLD IN VAN LAKE BASIN FOLK BELIEFS .....	1208
<b>KUTSALIN TEZHÜRÜ VE YAYILMASI BAĞLAMINDA ZİYARET FENOMENİ: BAHATTİN ŞEYH TÜRBEŞİ ÖRNEĞİ ..</b>	<b>1231</b>
<i>Tugba GÖNEL SÖNMEZ</i> .....	1231
SHRINE PHENOMENON IN THE CONTEXT OF HIEROPHANY AND ITS SPREAD: THE CASE OF BAHATTİN SHEIKH SHRINE.....	1232
<b>UYUMSUZLUK TEORİSİ BAĞLAMINDA İNCİLİ ÇAVUŞ FIKRALARI .....</b>	<b>1244</b>
<i>Muhammet Faruk EKİCİ&amp; Sevim ÇİFTÇİ</i> .....	1244
INCILI CAVUS JOKES IN THE CONTEXT OF INCOMPATIBILITY THEORY.....	1245
<b>KAZAK EDEBİ AYDINLARI: ALAŞ HAREKETİNİN MİLLÎ KURTULUŞ VE UYANIŞ MÜCADELESİ (XIX.-XX. YÜZYILLAR)</b>	<b>1254</b>
.....	1254
<i>Metin EKİCİ&amp; Nurbol BASHİROV</i> .....	1254
KAZAKH LITERARY INTELLECTUALS: THE STRUGGLE FOR NATIONAL LIBERATION AND AWAKENING OF THE ALASH MOVEMENT (XIX.-XXX. CENTURIES) .....	1255
<b>ANADOLU ESNAF DANSLARI.....</b>	<b>1265</b>
<i>Muharrem FERATAN</i> .....	1265
TRADESMEN DANCES OF ANATOLIAN .....	1266
<b>SÖZLÜ KÜLTÜRDEN YAZIYA RİTÜELDEN EDEBİYATA: KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE KURBAN KÜLTÜ .....</b>	<b>1279</b>
<i>Aslıhan ÖZTÜRK DOĞAN</i> .....	1279
FROM ORAL CULTURE TO WRITING FROM RITUAL TO LITERATURE: THE CULT OF VICTIM IN CLASSICAL TURKISH POETRY .....	1280
<b>İTALYAN YAZAR ITALO SVEVO'NUN ZENO'NUN BİLİNCİ ROMANINA PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM .....</b>	<b>1293</b>
<i>Işık ALBASAN</i> .....	1293
PSYCHOANALYTICAL READING OF ITALO SVEVO'S NOVEL ZENO'S CONSCIOUSNESS .....	1294
<b>TEMAŞANIN KOMEDYA İLE İMTİHANI: AHMET NECİP EFENDİ'NİN HAYAL OYUNLARI.....</b>	<b>1310</b>
<i>Nazlı M. ÜMİT</i> .....	1310
ENCOUNTERS BETWEEN TURKISH THEATRE AND WESTERN COMEDY: KARAGÖZ PLAYS BY AHMET NECİP EFENDİ .....	1310
<b>ORTA ÇAĞ İNGİLTERE'SİNDEKİ TARİHÇİLERİN ESERLERİNDE ANLATILAN DOĞAÜSTÜ HİKÂYELER VE PERİ MASALLARI .....</b>	<b>1328</b>
<i>Gülnur ÖZER</i> .....	1328
SUPERNATURAL STORIES AND FAIRY TALES TOLD IN THE WORKS OF HISTORIANS IN MEDIEVAL ENGLAND .....	1329
<b>VLADİMİR İVANOVIÇ DAL'IN KALEMİNDEN URAL KAZAKLARI: "URAL KAZAK'I" ADLI DENEMESİ.....</b>	<b>1346</b>
<i>Nejla YILDIRIM</i> .....	1346
URAL COSSACKS FROM THE PEN OF VLADIMIR IVANOVICH DAL: SKETCH "URAL COSSACK" .....	1347

<b>TATAR KIZI (1909) VE TATAR KIZLARI (1913) ADLI ESERLERİNDEN HAREKETLE FATİH EMİRHAN'IN KADIN HAKLARI KONUSUNA BAKIŞI</b> .....	<b>1358</b>
<i>Gözde GÜNGÖR</i> .....	1358
FATİH EMİRHAN'S VIEW ON WOMEN RIGHTS THROUGH THE HIS FICTIONS NAMED "TATAR GIRL" (1909) AND "TATAR GIRLS" (1913) .....	1359
<b>UNE ANALYSE TEXTUELLE SELON LE PROGRAMME NARRATIF ET LE CARRE SEMIOTIQUE DE A. J. GREIMAS : EXEMPLE DE LA PARURE DE MAUPASANT</b> .....	<b>1368</b>
<i>Güliden PAMUKCU</i> .....	1368
A. J. GREIMAS'IN ANLATI PROGRAMI VE GÖSTERGEBİLİMSEL KARESİNE GÖRE METİNSEL BİR ÇÖZÜMLEME : MAUPASSANT'IN GERDANLIK ÖRNEĞİ .....	1369
<b>OSMANLI TÜRKÇESİ</b> .....	<b>1378</b>
<i>Şahin BARANOĞLU</i> .....	1378
OTTOMAN TURKISH .....	1378
<b>GÜNÜMÜZDE HALİLİYE BELEDİYESİ GELENEKSEL EL SANATLARI MERKEZİNDE İCRA EDİLEN EL SANATLARI</b> .....	<b>1390</b>
<i>Süleyman BADILLI &amp; Semra KILIÇ KARATAY</i> .....	1390
TODAY'S HALILİYE MUNICIPALITY KEPT ALIVE IN THE TRADITIONAL HANDICRAFT CENTER HANDICRAFTS .....	1391
<b>ARDAHAN İLİ ÇILDİR İLÇESİ HALI MOTİFLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA</b> .....	<b>1407</b>
<i>Gülşen CABAR &amp; Mine CAN</i> .....	1407
A RESEARCH ON CARPET MOTIFS OF ARDAHAN PROVINCE ÇILDİR DISTRICT .....	1408
<b>NEVŞEHİR İLİ GÜLŞEHİR İLÇESİ ALEMLİ KÖYÜ SANCAĞININ KORUMA, ONARIMI VE TIPKI ÜRETİMİ</b> .....	<b>1427</b>
<i>Aysen SOYSALDI &amp; Gözde UZGİDİM</i> .....	1427
CONSERVATION, RESTORATION AND REPRODUCTION OF THE ALEMLİ VILLAGE BANNER AT NEVŞEHİR PROVINCE GULŞEHİR DISTRICT .....	1428
<b>DERLEME / COMPILATION</b>	
<b>ESKİ KÖYE YENİ ADET: LİDERLİK GELİŞİMİNDE SANAT TEMELLİ YÖNTEMLER</b> .....	<b>1444</b>
<i>Elif BİLGİNOĞLU</i> .....	1444
NEW WINE IN OLD BOTTLES: ARTS-BASED METHODS IN LEADERSHIP DEVELOPMENT .....	1445
<b>TEZ ÖZETİ / THESIS SUMMARY</b>	
<b>DİRİLİŞ ERTUĞRUL DİZİSİNİN SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASTAKİ YERİ VE ÖNEMİ</b> .....	<b>1468</b>
<i>Ebru ŞENOCAK &amp; Rumeysa TAĞ</i> .....	1468
THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF THE SERIES OF DİRİLİŞ ERTUĞRUL PLACE AND IMPORTANCE .....	1469
<b>MARTIN HEIDEGGER VE VARLIĞIN ANLAMINA DAİR SORU</b> .....	<b>1485</b>
<i>Haluk DOĞAN</i> .....	1485
MARTIN HEIDEGGER AND THE QUESTION OF THE MAENING OF BEING .....	1485
<b>KİTAP TANITIMI / BOOK REVIEW</b>	
<b>YENİ BİR AŞK'LA: HÜSN Ü AŞK NOTLARI</b> .....	<b>1492</b>
<i>Seyfeddin AKDÖL</i> .....	1492
<b>BİR OSMANLI ANLATISI: MESNEVİ (ROMAN VE MESNEVİ TÜRLERİNE MUKAYESELİ BİR BAKIŞ)</b> .....	<b>1496</b>
<i>Sueda YILMAZ</i> .....	1496
<b>GEORGE ORWELL'IN HAYVAN ÇİFTLİĞİ</b> .....	<b>1502</b>
<i>Burcu KAYA KARADUMAN</i> .....	1502
<b>SİMİDİMDE SUSAMSIN GASTROMİLLİYETÇİLİK, YUMUŞAK GÜÇ, BELLEK, ANKARA SİMİDİ</b> .....	<b>1507</b>
<i>Çağla YILMAZ</i> .....	1507

## EDİTÖRDEN

Saygıdeğer Okur,

Yayın hayatında altıncı yılını dolduran Folklor Akademi Dergisi, 2023'ün son, Cumhuriyet'imizin ikinci yüzyılının ilk sayısı ile karşınızda. Hakemli/bilimsel bir dergi olan ve halk bilimi başta olmak üzere sosyal-beşerî bilimlerin tüm alanlarında yayın yapmayı hedefleyen Folklor Akademi Dergisi'nin bu sayısında da birbirinden değerli çalışmalar bulunmaktadır. Farklı disiplinlerdeki alan editörlerimizin incelemesinden ve alanının uzmanı hakemlerimizin değerlendirmesinden geçen otuz bir araştırma makalesi, bir derleme, iki tez özeti ve dört kitap tanıtım yazısını siz değerli okurlarımızla buluşturmaktan mutluluk duyuyoruz.

2023'ün Âşık Veysel yılı olarak ilan edilmesine ithafen bu yılın son sayısının ilk iki makalesini büyük ozanı ele alan yazılar oluşturmaktadır. Bu makalelerde, aşığın yaratıcı kültür endüstrisinde nasıl işlenebileceğine ilişkin çözüm önerileri sunulmakta; ayrıca şiirlerindeki sitem duygusu ele alınmaktadır. *Bugün Pazarı-ı Aştır* türküsünün ele alındığı üçüncü makalede ise söz konusu türkünün metni üzerinde çeşitli incelemeler yapılmıştır. Sayımızın dördüncü makalesi de Deutsches Volksliedarchiv adlı Alman halk şarkısı arşivi üzerinedir. Makalede, arşivdeki yayınlar tanıtılmaktadır. Âşıklık geleneği temelindeki beşinci, altıncı ve yedinci makalelerde ise Azerbaycan sahasındaki Ağ Âşık özelinde âşıkların halk hekimliği işlevi, Artvin âşık karşılaşmalarındaki dize ve ayak çeşitlilikleri ile İran Hemedan bölgesindeki âşık icra mekânları ele alınmıştır.

Sayımızın sekizinci makalesinde Türk kahvesi geleneği gösterişçi tüketim kültürü bağlamında incelenmişken dokuzuncu makalede ise coğrafi işaretlerin kültür aktarımı işlevine dikkat çekilmiştir. Onuncu makalede ise Kırgızistan'daki duvar resimleri ile grafitilerin kültürel aktarım vazifesi gördüğü konusu tartışılmış; on birinci makalede nostalji olgusunun halk bilimsel işlevlerine değinilmiştir. Türk dünyasının diğer bölgelerini ele alan çalışmalardan biri olan on ikinci makalede Özbek atasözlerindeki akıl ve edep, on üçüncü yazıda ise Kazan Tatar atasözlerinde aile ve kadın temalı metaforlar incelenmiştir. On dördüncü yazıda Türk dünyası masallarındaki evlilik olgusuna değinilmişken on beşinci yazıda da Altay masallarındaki ekolojik bilginin aktarımı ele alınmıştır.

Sayımızın on altıncı makalesi, Van gölü havzasındaki halk inanışlarında bulunan kapı ve eşik kavramları üzerine yoğunlaşmakta; on yedinci yazısı ise Bahattin Şeyh türbesi örneğinde ziyaret fenomeninin kutsalın tezahürü ve yayılmasına olan etkilerini araştırmaktadır. Sayımızın on sekizinci makalesi ise gülme teorilerinden uyumsuzluk kuramı bağlamında İncili Çavuş fıkralarını incelemektedir. Kazakistan coğrafyasındaki Alaş hareketinin millî kurtuluş ve uyanış mücadelesini ele alan on dokuzuncu çalışmamızı ise Anadolu esnaf danslarını işleyen yirminci makalemiz izlemektedir. Yirmi birinci çalışmamızda ise Klasik Türk şiirinde kurban kültü irdelenmiş ve bu şiir geleneğinin folklorik bir zenginlik barındırdığı sonucuna varılmıştır.

Sayımızın yirmi ikinci makalesi *Zeno'nun Bilinci* adlı romana psikanalitik bir yaklaşım içermekte iken yirmi üçüncü yazımız ise Ahmet Necip Efendi'nin teatral oyunlarını ele almaktadır. Ortaçağ İngiltere'sindeki tarihçilerin kaleme aldığı eserlerdeki olağanüstü hikâyeye ve masalların ele alındığı çalışma ise sayımızın yirmi dördüncü yazısını oluşturmaktadır.

Yirmi beşinci makale, Vladimir İvanoviç'in Ural Kazakları hakkındaki görüşlerini incelemektedirken yirmi altıncı makale ise Fatih Emirhan'ın iki eserinden hareketle kadın haklarına bakışını ele almaktadır. Fransızca kaleme alınmış olan yirmi yedinci makalede ise Maupassant'ın *Gerdanlık* adlı eseri Greimas'ın görüşlerine uygulanmıştır. Özleştirmecilik bağlamında Osmanlı Türkçesi tartışmalarının dilimize zarar verdiği görüşünün irdelendiği yirmi sekizinci makaleyi, Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi'nde icra edilen el sanatlarını inceleyen yirmi dokuzuncu makale takip etmektedir. El sanatları konusunda yazılan bir diğer makale ise otuzuncu yazıdır. Bu makalede Ardahan ili halı motifleri üzerinde bir inceleme yapılmıştır. Sayımızın son



araştırma makalesi ise Nevşehir Alemlı köyü sancağının koruma, onarımı ve tıpkı üretimi üzerinedir.

Sayımızın Derleme niteliğindeki tek makalesi ise otuz ikinci çalışmadır. Bu çalışmada liderlikteki sanat temelli yöntemler ele alınmıştır. Tez Özeti niteliğindeki iki çalışmadan ilkinde Diriliş Ertuğrul dizisinin Somut Olmayan Kültürel Mirastaki yeri ve önemi tartışılmakta iken diğesinde ise Heidegger'ın varlığın anlamına dair düşünceleri değerlendirilmiştir.

Folklor Akademi Dergisi'nin bu sayısında yer alan son dört çalışma ise bir kitap tanıtım yazısıdır. Bu yazılarda, Seyfettin AKDÖL'ün *Hüsn-ü Aşk Notlar*, Alper GÜNAYDIN'ın *Bir Osmanlı Anlatısı: Mesnevi*, George ORWELL'in *Hayvan Çiftliği* ve Emine ÇAKIR'ın *Simidimde Susamsın Gastronomilliyetçilik, Yumuşak Güç, Bellek, Ankara Simidi* adlı kitapları ele alınmıştır. Bu yazılarda çalışmaların tanıtımı yapılmış, literatüre olan katkısına değinilmiş ve eserler genel bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Folklor Akademi Dergisi, gönderilen tüm çalışmaları titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan, dört ayda bir (Nisan-Ağustos-Aralık) yayımlanan uluslararası bir dergidir. Sayımıza akademik çalışmaları ile katkıda bulunan yazarlarımıza ve hakemlik yapan araştırmacılarımıza şükranlarımızı iletiriz. Dergimizin bu sayısında yer alan makaleleri siz değerli okurlarımızla paylaşmaktan kıvanç duyar, 2024 yılının ilk sayısında özgün yazılarımızla tekrar karşınızda olmayı temenni ederiz.

Saygılarımızla...

**Folklor Akademi Dergisi**



**DOI:** 10.55666/folklor.1384200

## ÂŞIK VEYSEL VE YARATICI ENDÜSTRİLER

Emrah TUNÇ\* & Adil ÇELİK\*\*

### Öz

19. yüzyılda dünya genelinde seri üretimin egemen hâle gelmesiyle birlikte, tüketimin de seri hâle getirildiği ve birbirinden oldukça farklı insan gruplarının “tüketim kültürü” etrafında birleştirilmeye çalışıldığı görülür. Küreselleşen bir dünyada; geleneksel, homojen ve kendini toplumun diğer fertlerine duygusal bağlarla bağlanmış olarak gören bir insan profili yerine giderek endüstrileşen ve hayatındaki merkezî değerleri ortadan kaldırarak “materyalist” özellikler sergileyen bir insan algısı yerleştirilmeye çalışılmış; böylelikle “kitle kültürü” olarak isimlendirilen yeni bir kültürel çevre oluşturulmuştur. Bu itibarla sadece metaların değil; edebiyatın, müziğin, sinemanın, resmin, imgelerin, mimarinin veya diğer düşünsel ürünlerin de endüstriyel hâle getirilerek tüketim işlemine dahil edildikleri ve hızla pazara açıldıkları bilinmektedir. Frankfurt Okulu mensuplarından Adorno ve Horkheimer, sanat ve düşünsel ürünlerin özgül ağırlıklarının ticarî baskı altında kaybolmasına yol açan bu durumu, “kültür endüstrisi” adıyla olumsuzlamış ve söz konusu endüstrileşmeye karşı sosyal teoride uzun zaman boyunca olumsuz bir bakış açısının hakim olmasına neden olmuşlardır. Ancak günümüzde gelinen noktada, sağladıkları iş hacmi bakımından ağır sanayi kollarını çoktan geride bırakmış ve her biri büyük bir sektör haline gelmiş olan bu ticarî alanların, “yaratıcı endüstriler” olarak adlandırıldıkları ve başta Batı toplumları olmak üzere gelişmiş ülkelerin hemen her birinin bu endüstrilere büyük yatırımlar yaparak yüksek kârlar elde ettikleri anlaşılmaktadır. Bu çalışma, söz konusu yaratıcı endüstriler üzerine odaklanmakta ve bu endüstrilerin kültürel hayattan beslenmelerine atıf yaparak, Türk kültürel belleği içerisinde büyük bir öneme sahip olan Âşık Veysel’in söz konusu endüstriler tarafından ne şekilde işlenebileceği üzerine birtakım çözüm önerileri sunmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan başta müzik, edebiyat ve tiyatro gibi öz sanat alanlarında; turizm ve sinema, müze ve sanatsal sergiler, tasarım, moda, tanıtım, reklamcılık, yazılım ve festivaller gibi farklı yaratıcı endüstriler içerisinde Âşık Veysel ve onun kültürel mirasının etkili bir şekilde kullanılabilmesi; böylece “artı değer” üretilerek hem kültür hayatımız için bir kilometre taşı olan Veysel’in mirasının yaşatılabileceği hem de sürdürülebilir kalkınmanın sağlanabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca vefatının 50. yılında UNESCO Anna ve Kutlama Yıl Dönümleri Programı’na alınan ve Türk kültür hayatı için önemli bir figür olarak karşımıza çıkan Âşık Veysel Şatıroğlu’nun sadece folklor ve Türkoloji için değil; pek çok farklı disiplin ve alan açısından büyük bir kaynak olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Âşık Veysel, yaratıcı endüstriler, kültür endüstrisi, kültür ekonomisi, folklor.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Sivas/Türkiye. etunc@cumhuriyet.edu.tr. ORCID: 0000-0001-9764-7326.

\*\* Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Sivas/Türkiye. adilcelik0@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5347-3579.

---

---

## AŞIK VEYSEL AND CREATIVE INDUSTRIES

### Abstract

In the 19th century, as mass production became dominant throughout the world, it was observed that consumption was also serialised and quite different groups of people were tried to be united around the "culture of consumption". In a globalised world, instead of a traditional, homogeneous human profile that sees itself as emotionally connected to other members of society, an increasingly industrialised human perception that exhibits "materialistic" characteristics by eliminating the central values in life has been tried to be placed; thus, a cultural environment called "mass culture" has been created. In this respect, it is known that not only commodities, but also literature, music, cinema, painting, images, architecture or other intellectual products were industrialised and included in the consumption process and rapidly opened to the market. Adorno and Horkheimer, members of the Frankfurt School, negated this situation, which led to the loss of the specific weight of artistic and intellectual products under commercial pressure, under the name of "culture industry" and caused a negative perspective to prevail in social theory for a long time against this industrialisation. However, at the point reached today, it is understood that these commercial areas, which have long surpassed heavy industries in terms of the volume of business they provide and each of which has become a large sector, are called "creative industries" and almost all developed countries, especially Western societies, make large investments in these industries and earn high profits. In this respect, this study focuses on these creative industries and by referring to the fact that these industries feed on cultural life, it tries to offer some solutions on how these industries can process Âşık Veysel, who has a great importance in Turkish cultural memory. In this respect, it has been tried to be shown that Âşık Veysel and his cultural heritage can be used effectively in different creative industries such as music, literature and theatre, tourism and cinema, museums and artistic exhibitions, design, fashion, promotion, advertising, software and festivals, and thus, by producing "surplus value", Veysel's legacy, which is a milestone for our cultural life, can be kept alive and sustainable development can be achieved. In addition, it has been tried to show that Âşık Veysel Şatıroğlu, who was included in the UNESCO Commemoration and Celebration Anniversaries Programme on the 50th anniversary of his death and who appears as an important figure for Turkish cultural life, is a great resource not only for folklore and Turkology but also for many different disciplines and fields.

**Keywords:** Âşık Veysel, creative industries, culture industry, cultural economy, folklore.

## Giriş

Sanayi Devrimi ile üretim olanaklarının kolaylaşması sonucu ortaya çıkan üretim fazlası, sömürgecilik faaliyetlerinin amaçları ile örtüşerek dünyadaki kaotik ortamı güçlendirmiş ve bunun sonucunda iki büyük savaş yaşanmıştır. 19. yüzyıldaki ürüne pazar arama kaygısı, özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru tektipleşen dünyanın bir sonucu olarak pazara ürün arama kaygısına evrilmiştir. Böylece kentleşme ve modernite sonucunda geleneksel ve otantik olandan hızla uzaklaşan kitleler için folklorik unsurlar, çoğu zaman nostaljik bir parantezde ele alınan fetiş nesnelere hâline gelmiştir. Bu durumun farkına varan ekonomistler ise kültürel unsurları diğer her şey gibi pazarlanabilecek birer meta olarak yorumlamış ve çeşitli stratejiler izleyerek kimi çevrelerce “kültür endüstrisi” olarak adlandırılan ve sürdürülebilir kalkınma açısından büyük potansiyeller vaat eden bir sektör oluşturmaya başlamışlardır.

Bu gelişmeler, şüphesiz diğer sosyal bilim şubelerinde olduğu gibi halk bilimi disiplini içerisinde de pek çok tartışmaya neden olmuştur. Nitekim kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya olan folklorik öğelerin ancak ekonomik birer değer hâline getirilmeleriyle varlıklarını sürdürebilecekleri ya da bu ürünlerin varlıklarını sürdürme güçlerinin ekonomik değer kazanmaları ile artacağı şeklindeki fikirler, zaman zaman disiplin içerisinde gündeme getirilmiş ve tartışmaya açılmıştır. Ancak ekonomik bir kaygı parantezinde icra edilen/üretilen kültürel ürünlerin artık başka bir işleve sahip oldukları ve önceden toplum nezdinde taşıdıkları anlamları yitirip belirli zümrelerin (egemenlerin) hedef ve amaçlarını yansıtan başka bir şeye evrildiklerine dair ortaya atılan karşıt argümanlar, bu yaklaşımı sürekli olarak tenkit etmiş ve folkloru sistematik olarak ekonomiden ayırma tutmaya çalışmıştır.

Çoğunlukla Marksist geleneğe bağlanan ve Adorno'nun görüşlerinden beslenen söz konusu karşıt düşüncelerin, Özdemir'in belirttiği gibi literatürde uzun zaman boyunca belirleyici fikirler olarak görüldükleri ve en genel hâliyle “kültür endüstrisi” olarak adlandırılan bu yaklaşımların, kültür ve ekonomi arasındaki ilişkinin sınırlı olduğuna dair genel bir kanı oluşturduğu anlaşılmaktadır (2012: 11). Ancak bugün gelinen noktada, gerek yaşanan hayatın realitesi ve gerekse de Adorno'nun elitist yaklaşımının tek yanlı olduğunun fark edilmesi neticesinde halk bilimcilerin de hızla folklor ile ekonomi arasında bağ kurdukları ve folklorik unsurların, sürdürülebilir kalkınmada ve birçok toplumsal problemin çözülmesinde büyük roller üstlenebileceğini fark ettikleri görülmektedir (Oğuz, 2009: 78).

Bu kapsamda bu çalışmada, Özdemir'in geleceğin kültür ekonomisi üzerine temellendirileceği iddiasından (2012: 42) yola çıkılarak, Türk folklorunun özel bir figürü olan Âşık Veysel'in kültür ekonomisi bağlamında ne şekilde ele alınabileceği teorik bir düzlemde tartışılacaktır. Toplumun çeşitli teknolojik, ekonomik veya sosyal problemlerinin çözülmesinde folklor disiplinin de sorumluluk sahibi olduğu düşünüldüğünde (Oğuz, 2002: 11-17) dünyadaki mevcut uygulama örneklerinden ve bunların sonuçlarından yola çıkılarak yapılacak olan bu tartışmaların, belirli önerilerle sonuçlanmalarına özel bir dikkat sarf edilmiş ve çalışmanın ekseni özellikle bu noktada tutulmaya çalışılmıştır.

## “Yaratıcı Endüstriler” ve Folklor

Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte özellikle 19. asırda seri üretimin egemen hâle gelmesi, kentlerde “kitle” denilen kalabalıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Küreselleşen dünyada; geleneksel, homojen ve kendini toplumun diğer fertlerine duygusal bağlarla bağlanmış olarak gören bir insan profili yerine giderek endüstrileşen ve hayatındaki merkezî değerleri ortadan kaldırarak “materyalist” özellikler sergileyen bir insan algısı yerleşmeye başlamış; böylelikle “kitle kültürü” olarak isimlendirilen bir kültürel çevre oluşturulmuştur. Bauman'ın deyişiyle bir merkezin, bir kontrol masasının veya idari büroanın eksikliği altında, yeni dünya düzensizliğinin adı olarak ortaya çıkan söz konusu küreselleşme; toplumsal gücün kolektivitenden ayrıldığı bir dönemi imlemektedir (Bauman, 2012: 64-66).

Hâl böyleyken Sanayi Devrimi sonrasında kurulan bu yeni dünya düzeninde, hayatta kalmaya çalışan kitlelerin kapitalizme eklenmesi ve mevcut üretim ilişkilerinin ideolojik parantezinde tutulmaları için “tüketim”in (meta fetişizminin) hayatî bir kavram olarak belirlediği görülür (Jameson, 2008: 10; Greffe vd., 2003: 93). Nitekim geçmişte tüketim; tamamıyla ekonomik bir olgu olarak üretilen malların belli bir değişim değeri (para) karşılığında üreticiden tüketiciye geçmesi işlemi olarak kabul edilirken; bu dönemde onun her

zaman ve her yerde kullanılan kültürel bir işlem olduğu fark edilmiştir. Nihayetinde tüketim olgusu yalnızca nesne ve materyaller etrafında kurgulanan basit bir işlem değil, gösterge ve sembollerin de içinde olduğu bir kültürel süreç olarak sosyal teorinin ilgi alanına dâhil edilmiştir (Ongur, 2011: 49).

Adorno ve Horkheimer, 1944 yılında yayımladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* adlı çalışmada; söz konusu yeni dünya düzenini tasvir ederken yukarıda sözü edilen duruma odaklanmışlar ve bu doğrultuda, sonraları oldukça meşhur olacak olan “kültür endüstrisi” kavramını ortaya atmışlardır. Buna göre her şeyin standartlaştığı, seri olarak üretildiği ve metalaştırıldığı bir dünyada; tüketim mallarının yanı sıra sanat ürünleri, mimarî yapılar, kitaplar ve kitle iletişim araçları için üretilen içerikler; kısacası her şey ama her şey, egemenin çıkarlarına hizmet edecek ve kitleleri edilgen duruma sokacak şekilde üretilmektedir. Böyle bir sistem içerisinde medyanın her kolu, bireysel bilinci denetim altında tutmanın araçları haline getirilmiştir. Bu açıdan bütün bu içerik, iktidarın onayladığı şeylerin üretilip tüketilmesine yönelik propaganda araçlarından ibarettir. “*Bu durumda, üreticiler uzmanlaşmış birer kalıp üreticisi olurken, tüketiciler ise birer istatistik malzemesinden başka bir şey değildir*” (2010: 166).

Bütün bu tekdüzelik ve standartlık içinde tüketim, kültür endüstrisinin en önemli araçlarından biri hâline gelir. Gereksinimleri üreten ve onları yönlendiren, bir metaya gerçekte ihtiyaç duyulmasa bile onun temel bir ihtiyaç olduğunu sürekli olarak telkin eden kültür endüstrisi için tüketim işlemi, hayati bir araçtır. Geleneksel toplumda bireylerin çeşitli ritüeller yahut gelenekler etrafında birleşmesinden hareketle, kültür endüstrisi de modern toplumu tüketim olgusu etrafında birleştirir ve toplumsal kimliği bu şekilde inşa eder. Egemen çevrelerin elinde şekillenen reklâmcılık sektörü, toplumu sürekli olarak imgeler yığını içinde boğmaya çalışır yahut mesaj bombardımanına uğratar. Artık bu dünyadaki bütün hesaplar tüketim olgusu üzerinden dönmeye başlamıştır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 199-200).

Adorno ve Horkheimer’in kültürün endüstrileşen yapısı üzerinden çizdikleri tüketim merkezli bu olumsuz tablonun, özünde Marksizm’e bağlandığı ve bu suretle deterministik ve indirgemeci bir tutumu katiyetle devam ettirdiği görülür. Buna rağmen büyük oranda haklılık payı içermelerinden dolayı uzun süreler boyunca sosyal teoriye hakim olmayı başaran bu düşüncelerin, günümüze uzanan süreçte - haklılıklarını korumakla birlikte- etkilerini kademeli olarak yitirdiklerini söylemek mümkündür. Zira Özdemir’in belirttiği üzere, kültür endüstrileri yaklaşık olarak 70 yıl boyunca söz konusu olumsuz değerlendirmelerin etkisi altında kalmışsa da bütün dünyada hızlı bir şekilde gelişmesini sürdürmüş ve bugün için önemli bir yatırım ve istihdam alanı hâline gelmiştir. Bu açıdan özellikle son zamanlarda “yaratıcı sektörler” olarak adlandırılan bu endüstrinin, başta öz sanat alanları olmak üzere film, video, yazılım, yayıncılık, moda tasarımı, mimari, reklâmcılık ve medya gibi birçok alanı çatısı altında toplayarak ağır sanayi kollarını sollayacak şekilde iş hacmi yarattığı ve sürdürülebilir kalkınma açısından önemli bir pozisyona taşındığı anlaşılmaktadır (2012: 11-15). Dolayısıyla bu endüstrilerin ontolojilerini yıkıcı eleştirilere dayanan bir tutumla toptan reddetmek yerine belki de pragmatist bir biçimde kavramak ve bunları amaca yönelik olarak kullanmak, günümüz insanının huzur bulması için çok daha akılcı bir tutum olacaktır.

Bu tartışmaları kavramaya çalışırken meselenin folkloru ilgilendiren büyük bir tarafı olduğunu da kesinlikle gözden kaçırmamak gerekir. Nitekim dikkatle bakıldığında, “geleceğin sektörleri” olarak beliren bütün bu endüstrilerin, hammadde olarak halk bilgisi ürünlerini kullandıkları; bazen onları hiç değiştirmeden bazense metinlerarası işlemlerle dönüştürerek kitlelerin tüketimine sundukları anlaşılmaktadır. Bu aşamada özellikle kültürel belleğin, söz konusu sektörler için büyük bir miras olarak belirdiği ve oluşturulacak içerikte geçmişin bilgisinin aktif bir biçimde kullanıldığı görülür. Örneğin yine Özdemir’e gönderme yaparak söylenecek olursa, bugün için kültür endüstrileri/ekonomisi içerisinde değerlendirilen turizm sektörü, deniz-kum-güneş odağından çıkarak yönünü büyük oranda kültürel deneyim avcılığına doğru çevirmiştir. Benzer biçimde, büyük bir ekonomik potansiyeli olan film ve dizi sektörleri içinse yine halk hayatından, ethosundan ve estetiğinden çıkartılan hikâyelerin hayati derecede önemli bir kaynak olarak belirledikleri görülür. Reklâmcılık, medya, yayıncılık, mimari ve yazılım gibi yaratıcı sektörlerin ise asli olarak kültürel belleğe dayandıkları ve halk bilgisi ürünleriyle yakından ilişkili oldukları anlaşılmaktadır (2012: 13-14).

Bu bakımdan sadece topluma dair bilgi üretmekle yetinmeyip aynı zamanda sosyal, ekonomik veya teknolojik pek çok toplumsal probleme çare arayışında olan folklor disiplininin, konuya duyarlı olması

gerektiği aşıkardır. Zira sürdürülebilir kalkınma açısından büyük bir potansiyel vaat eden bu sektörlerin ihtiyaç duydukları içeriği kültürel bellekten aldıkları düşünüldüğünde, bunların doğru bir biçimde ve çağın değerleriyle harmanlanarak stratejik olarak sunulması gerekir. Aksi takdirde, kültürel belleğin bilinçsiz kişiler elinde yağmalanması ve yanlış içeriklerin örnek uygulamalar olarak gündeme getirilip kitlelere sunulması işten bile değildir. Nitekim bugün için Türkiye özelinde düşünüldüğünde, dizi ve film içeriklerinin geleneği ve kültürel belleği sistematik olarak yanlış ve eksik biçimde kavrayıp kitlelere sunması, bu talihsiz durumun bir örneği olarak belirmektedir.

Bütün bu açılardan folklor ile kültür endüstrileri arasındaki derin bağa odaklanan bu çalışmanın, kültürel belleğimizde büyük bir yere sahip olan Âşık Veysel'in söz konusu yaratıcı sektörler içerisinde ne şekilde işlenebileceğine odaklandığını söylemek mümkündür. Bu itibarla çalışmada, geleceğin sektörleri olarak beliren ve yukarıda kendilerine kısmen değinilen kültür endüstrilerinin (edebiyat, sinema, tiyatro, müzik, festivaller, müze, sanat sergileri, tasarım, yazılım, moda, mimari, reklamcılık ve medya gibi alanlarda) Âşık Veysel'i konu edinerek hem kitleleri birbirine bağlayan ortak paydaların oluşturulmasında ve hem de ekonomik değer yaratarak sürdürülebilir kalkınmada büyük bir rol oynayabilecekleri gösterilmeye çalışılacaktır. Diğer taraftan, vefatının 50. yılında UNESCO Anma ve Kutlama Yıl Dönümleri Programı'na alınan ve Türk kültür hayatı için önemli bir figür olarak karşımıza çıkan Âşık Veysel Şatiroğlu'nun sadece halk edebiyatı ve Türkoloji için değil aynı zamanda pek çok farklı disiplin ve alan açısından büyük bir kaynak olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

### Yaratıcı Endüstriler Açısından Âşık Veysel

1894 yılında Şarkışla'nın Sivrialan köyünde doğan Âşık Veysel, gözlerini kaybetmesi sonucunda işitsel vasıflarını geliştirmiş ve babasının aldığı sazla bu yeteneği sanata dönüştürmüş bir halk ozanıdır (Günay, 1993: 23). 1933 yılında Sivas'ta düzenlenen Aşıklar Bayramı'nda, Ahmet Kutsi Tecer ile tanışmış ve ulusal popüleriteye giden yolda önemli bir dönüm noktası yakalamıştır. Yaşamını mesleğini icra ederek kazanan Veysel, karşılaştığı birçok sıkıntıyı Tecer'in yardımına aşmıştır (Bakiler, 2007: 35). Köy Enstitülerinde saz öğretmenliği yaparak yurdun çeşitli yerlerinde bulunan Veysel, medya ve bilişim alanlarının çağımızdaki kadar güçlü olmadığı dönemlerde pek çok canlı performans icra ederek popüleritesini artırmış, Türk folklorunun özel bir alanı olan âşıklık geleneğinin değişen dünyada var olabilmesine katkıda bulunmuştur. Eserlerindeki Türk dilinin gücü ve müzikalitesindeki folklorik yapı onun geniş kesimler tarafından benimsenmesi sonucunu doğurmuş, bu da geleneğin yeni kuşaklar arasında tanınırlık durumunu ciddi oranda etkilemiştir (Alptekin, 2009; Kaya, 2002; Binyazar, TY; Alkan, 2001; Oğuzcan, 1991).

Âşık Veysel'in Türk toplum hayatındaki özel yeri, yaratıcı endüstriler açısından onu muazzam bir kaynak hâline getirmektedir. Bu itibarla örneğin Veysel'in ozanlık geleneği içerisinde ürettiği eserlerin sadece müzik ve edebiyat açısından değil, diğer pek çok alanda değerlendirilebilecek türden oldukları söylenebilir. Ancak âşıklık geleneğine en yakın endüstrilerin özellikle müzik ve edebiyat alanları olması dolayısıyla, bu alanlardaki çalışmaların çok daha yoğun ve nitelikli olması gerekmektedir.

Malum olduğu üzere 19. asırda, folklor çalışmalarının yoğunluk kazandığı süreçte araştırmacıların özellikle halk edebiyatının sözlü ve müzikal türlerine rağbet ettiği görülür. Bu yaklaşım, ümmet kültürüne ve kiliseye başkaldıran Avrupa'nın, büyük oranda dinsel tahakküme alternatif bulma eğilimlerinden kaynaklanmıştır. Bu bağlamda kilisenin şiirine karşılık köylünün şiiri, kilisenin çalgısına karşılık köylünün çalgısı öne çıkarılmıştır. Benzer biçimde, Türk kültüründe de durum farklı değildir. İslamiyete geçmeden önce aynı zamanda birer müzisyen olan ve derin bir saygınlığı bulunan kamlar, zamanla toplumun dışına itilmiş ve tutunamamışlardır. Bu zümrenin birkaç yüz yıl sessiz kaldıktan sonra, âşık adını alarak yeniden ortaya çıkmaları ve geleneği ekseriyetle taşrada sürdürmeleri bir tercih değil mecburiyettir. Çünkü saraydaki edebiyat geleneği İran ve Arap, müzik geleneği ise Bizans ekollerinin etkisinde kalmış ve 19. asra kadar Türk halk edebiyatı ve müziği resmî kanallarca dışlanmıştır. Fakat halka yönelme hareketleri ile birlikte âşıkların iade-i itibarları yapılmış ve ozanlar tekrar halkın gündemine getirilmiştir. Bu bağlamda folklordan bahseden ilk kişiler olan Ziya Paşa, Ziya Gökalp, Fuad Köprülü ve Rıza Tevfik'in yazılarında (Oğuz vd., 2012: 459-481) özellikle halk edebiyatı ürünlerine dikkat çekmeleri, ilgili durumun bir sonucudur. Halka

yönelmenin ve seküler dönüşümün bir göstergesi olarak, Osmanlı’da olumsuz kavramları çağrıştıran “ozan” sözcüğünün 20. asrın ilk çeyreğinden itibaren yeniden kullanılmaya başlanması hiç de rastlantısal değildir.

Monarşik düzenlerin hakim olduğu Orta Çağ’da var olabilmek için sarayın ve yönetimin desteğine ihtiyaç duyan sanatsal ya da folklorik olguların, kapitalist felsefenin yön verdiği çağımızda var oluşunu sağlamak ya da güçlendirmek için ekonomik birer tüketim metası haline dönüştürülmeleri bir gereklilik olarak görülmektedir. Bu bağlamda Âşık Veysel, çeşitli yönleri ile yeni kuşaklara âşıklık geleneğinin, halk müziğinin ve halk edebiyatının aktarılması ve bu kültürel olguların yaşatılarak korunması açısından çeşitli ekonomik çalışmaların merkezine alınabilir.

Güncel veriler yaratıcı endüstriler içerisinde yer alan müzik piyasalarının, IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) raporlarına göre 2022 yılı itibarıyla dünya ölçeğinde 22,6 milyarlık bir büyüklüğe ulaştığını ve dijital platformlarla birlikte bu büyüklüğün katlanarak devam ettiğini göstermektedir (URL-1). Sınıfsal eğilimlerin çeşitlenmesi, alt kültürlerin kendilerini ifade etmede farklılaşmaları vb. durumlar her geçen gün yeni müzik tarzlarının gündeme gelmesini sağlamakta ve müzik piyasaları çok büyük bir kesime istihdam sağlayan büyük bir endüstri hâline gelmektedir. Bu açıdan yeni müzik piyasalarının en büyük kaynaklarından birisi, esasında halk hayatından ve ethosundan kaynağını alan ozanlık geleneği olacaktır. Zira “hit olan parçaların” yüzeyde ne kadar yeni gibi görünseler de alt yapılarında eski ezgileri ve terennümleri sakladıkları bilinmektedir. Bu açıdan Âşık Veysel’in eserlerinin büyük bir kaynak olduğu ve yeni tarz müzikler için işlenmeyi bekleyen bir hammadde statüsünde olduğu söylenebilir.

Benzer biçimde edebiyatın, asli olarak insan bilimleri ve sosyal bilimlerin belirli dallarını ilgilendirdiği ve bunların dışında ekonomik bir boyutu olduğu çoğunlukla ıskalanan bir gerçektir. Ancak gerek ardıl kültürel ekonomik ürünlere dönüşmesi ve gerekse yaratım esnasında kültürel ekonomik destekçilerin bulunması gibi meseleler düşünüldüğünde, edebî eserlerin de ekonomik açıdan değerlendirilmesi gerekir (Özdemir, 2012: 293). Ayrıca edebiyatın içinde yeşerdiği yayıncılık sektörü, yaratıcı endüstrilerin önemli kollarından biri kabul edilmektedir. Nitekim Özdemir, edebiyat eserlerini de içeren yayıncılık ve basılı medya alanının 2005 yılı itibarıyla dünya genelinde 44,5 milyar dolarlık bir büyüklüğe ulaştığını ve bu sektörün uluslararası ticaretin ve kalkınmanın temelini oluşturduğunu ifade eder (2012: 299). Bu sektör içerisinde her daim alıcı bulan klasikler ve dünya genelinde trend olan isimlerin ise devamlı rağbet görmelerinden dolayı büyük bir ekonomik değer oldukları açıktır.

Bütün bu açılardan Âşık Veysel’in, edebî bir hüviyet olarak yeterince parlatılmadığı ve eserlerinin kitlelere doğru biçimde aktarılmadığı görülmektedir. Bununla birlikte Veysel’in gelenekten bir imbibik gibi süzerek kullandığı imgelerin edebî eserler için açık birer kaynak olduğu düşünüldüğünde, bu minvalde üretilecek eserlerin büyük ses getirmesi ve beğeni toplaması ihtimal dairesindedir. Dolayısıyla gerekli teşviklerle, yarışmalar ya da eğitim programlarıyla oluşturulacak farkındalık sayesinde genç yeteneklerin bu imgeleri işlemesiyle sürdürülebilir kalkınmaya destek sağlanacağı söylenebilir.

Diğer taraftan Veysel’in hayatı ve eserlerinin edebiyatın ardıl ürünlerinden sayılabilecek sinema sektörü için de önemli olduğu varsayılabilir. 2019 yılı verilerine göre global sinema sektörünün büyüklüğü 42,3 milyar dolarlık bir hacme sahipken, pandemi sonrasında sektörün gerileme yaşadığı ve 2022’de rakamların 22 milyar dolar seviyesinde seyrettiği görülmektedir (URL-2). Ancak bu gerileme dahi, yaratıcı sektörlerden biri olan sinemanın modern dünya insanları için ne kadar önemli olduğunu ve dünya ölçeğinde büyük bir ekonomik değere sahip olduğunu gözlemlememiştir.

Türkiye özelinde ise örneğin 2005 yılında 30 milyona yaklaşan seyirci sayısının 2019 yılında 59 milyonu aştığı ve sektörün 7 milyar TL’lik bir büyüklüğe ulaştığı görülmüştür (URL-3). Son zamanlarda dijital platformların da pazara katılmasıyla sektörün katlanarak büyüdüğü ve çetin bir mücadeleye sahne olduğunu söylemek mümkündür.

Hâl böyleyken, nicelik açısından sürekli büyüme eğilimi içerisinde olan bu sektörün nitelik açısından kısırlaştığı ve basmakalıp ürünlerin sürekli olarak dolaşımında tutulduğu görülür. Bunlar arasından sıyrılmayı başaran ve milyonlarca insanın zevkle tükettiği örneklerin ise kültürel belleğe dayanan eserler olduğu ve kurgularını kültürel kodlar üzerine konuşlandıkları anlaşılır. Bu bakımdan Âşık Veysel, gerek yaşadığı



hayat ve gerekse eserleriyle belgeseller dışında birçok sanatsal esere ilham kaynağı olabilir.

Bu noktada, 1952 yılında Metin Erksan yönetmenliğinde çekilen ve Veysel'in hayatını anlatan "Karanlık Dünya" isimli filmin iyi bir örnek olarak gösterilebileceği; ancak bunun günümüz koşullarında yetersiz olduğu zikredilmelidir. Sinema sektöründe yaşanan gelişmeler doğrultusunda, Âşık Veysel'in hayatını anlatan yeni sinema yapıtlarına gereksinim duyulmaktadır.

Âşık Veysel'in kültür ekonomisine dönüşebileceği bir başka alan, tiyatrodur. Tüketici kitlesinin sosyo-kültürel düzeyi sebebiyle nitelikli insanlara Türk folklorunun tanıtılması bağlamında Veysel'in tiyatrodaki işlenmesi, şüphesiz etkin bir yöntem olacaktır. Ülkemizdeki batılı formda tiyatro sanatının ilgilileri, kültürel kodlarını ekseriyetle Batı'ya dayandırmaya çalışan kişiler olmuşlardır. 200 yıllık tarihi boyunca tiyatro izleyicisi için klasik müzik, Türk sanat müziği değil klasik Batı müziği; köylülerin müzikal eserleri ise türkü değil balad olmuştur. Türk aydınının geleneksel olandan kopuşunu gösteren ve daha birçok örnekle açıklamaya devam edebileceğimiz bu olumsuz durumun müsebbipleri kendileri değildir; onları besleyen sanat yapıtlarının yaratıcılarının kendi kültürel kodlarını bilmemesi ve bunu sanata dönüştürememesidir. Kültür ekonomisi bağlamında Âşık Veysel'in tiyatro eserlerine konu edilmesi, hem bir kültür ekonomisi hem de folklorun sanata dönüşmesi olacağı için bu denemelerin etkili ve çok yönlü sonuçlar doğurması muhtemeldir.

Kültürün ekonomiye dönüşmesi noktasında bir başka alan olarak beliren müzecilik faaliyetleri ise Âşık Veysel'in hayatı ve eserlerini baz alması gereken bir diğer yaratıcı sektör olarak karşımıza çıkar. Gerçi bu alanda uzun müddet nitelikli çalışmalar yapılmamasına karşın yakın geçmişte güzel bir çalışmaya imza atılmıştır. Veysel'in doğduğu ve ömrünün sonunda tekrar dönerek hayata gözlerini yumduğu evin 1982 yılında bir müze haline getirilmesine karşın bu girişim 30 yıl boyunca işlevsel bir sonuç doğuramamıştır. 2012 yılında yenileme çalışmaları ile söz konusu müze, çağdaş müzecilik anlayışına uygun olarak yeniden düzenlenmiştir. Ancak bunun yeterli görülmemesi gerektiği açıktır. Bu örnekle birlikte özel teşebbüs girişimleriyle oluşturulacak olan Âşık Veysel temalı müzelerde örneğin sanatsal sergiler açılarak Âşık Veysel üzerinden doğacak bir müştereklik üzerinden sanatsal yaratının tüketilmesi ve sanatçıların ekonomik gelirlerini artırmaları sağlanabilir.

Âşık Veysel'in kültür ekonomisi bağlamında bir imge olarak kullanılabilir alanlardan bir diğeri, tasarım sektörüdür. Özellikle son yıllarda Türk halk müziğinin icrası ile ön plana çıkan türkü kafe ya da türkü bar olarak adlandırılan eğlence mekânlarının tasarımında Türk halk müziğinin simge isimlerinden birisi haline gelmiş olan Âşık Veysel, çeşitli yönleri ile konuklara sunulabilir. Tematik kafe ya da bar geleneği kozmopolit kentlerde karşımıza çıkmakta ve buralarda kullanılan temaların ekseriyetle Batı'nın edebiyat, sanat, sinema, televizyon ya da kültür hayatından alınan unsurlar olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Âşık Veysel'in böylesi bir çalışmada kullanılması, tematik çalışmalarda Türk folkloruna ait unsurların kullanılması açısından bir örnek teşkil edeceği için ayrıca bir önem taşıyacaktır. Bu yöndeki çalışmalar, başta âşığın memleketi Sivas olmak üzere pek çok büyük kentte kolaylıkla gerçekleştirilebilir.

Tekstil sanayiinde de yine Âşık Veysel bir imge olarak kullanılabilir. Alternatif giyim bağlamında gençlere yönelik tasarlanacak tişörtlerde Âşık Veysel temalı imgeler, ürünlerin tüketicileri arasında bir farklılık duygusu oluşturarak hem üreticilere ekonomik gelir kapıları açacak hem de Veysel etrafındaki folklorik olguların değişen dünya koşullarında popülerliğini korumasını sağlayacaktır. Özellikle rock müzik parantezinde müzik topluluklarının giysi tasarımlarında birer imge olarak kullanılmaları temel alınarak ve rock müzik ile halk müziğinin müşterek protest yapıları (Pelvanoğlu, 2007) hesaba katılarak söz konusu tasarımlar kolaylıkla gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda görsel çizimleri tasarlayacak kişilerin tüketici kitlesi arasında saygınlık taşıyan karikatüristlere yaptırılması da etkili sonuçlar doğuracak bir başka ayrıntıdır. Ayrıca oluşturulacak imgeler görsel olabileceği gibi sözel de olabilir.

Diğer örneklerle birlikte, yaratıcı endüstriler içerisinde yer alan tanıtım ve reklamcılık sektörlerinde de yine Âşık Veysel'e başvurulabilir. Bu bağlamda onunla özdeşleşen Sivas'ın kentsel imajına Âşık Veysel'in doğrudan dahil edilmesi gerekir. Hedef kitlesinin, kuvvetle muhtemel Âşık Veysel'i tanyor oluşu ve ozanın Sivas ile bağdaştırılması, turizm ve ekonomi bağlamında olumlu dönütler doğuracaktır.

Benzer biçimde, yazılım ve oyun sektöründe de Âşık Veysel imgesinden yararlanılabilir. Yazılım ve bilgisayar oyunlarının müzikle bağdaştırılarak yeni pazarlar oluşturması, Türkiye’de örnekleri bulunmasa da yabancı ülkelerde sıklıkla görülen bir uygulamadır. Bu bağlamda bir Playstation oyunu olarak tasarlanan Gitar Hero gerek yapısı gerekse tanıtım projeleri bağlamında Türk ilgililere örnek olabilir. Bu oyundaki amaç, konsolları kullanarak rock-metal müziğin öne çıkan ve klasikleşen parçalarını icra etmektir. Playstation oyun salonlarının yaygınlaşması da hesaba katılarak, bu salonların gençler arasında çağdaş birer folklor ortamı olarak okunması gerekir. Bu bağlamda Âşık Veysel temel alınarak tasarlanacak oyunlarla hem gençlerin halk müziğine yönelmeleri hem de yeni ekonomik kazanç olanakları yakalanabilir.

Bunlar dışında Âşık Veysel’in kimliği ve eserleri etrafında düzenlenecek müzik festivallerinin de pek çok noktada olumlu sonuçlar doğuracağı varsayılabilir. Özellikle âşıklık geleneğinin yaşayan temsilcilerinin davet edileceği bu festivaller sayesinde ülkemizde son yıllara kadar popülerliklerini koruyan rock müzik festivallerinin ellerinde tuttuğu pazara ortak olmak, açıkçası işten bile değildir.

### Sonuç

Kültürel belleğin sürdürülebilir kalkınma açısından hayati derecede önemli olduğu savından hareket eden bu çalışmada, Âşık Veysel ve yaratıcı endüstriler arasında bağ kurulmaya çalışılmış ve gerek Veysel’in kimliği gerekse eserlerinin, söz konusu endüstriler tarafından ne şekilde işlenebileceği üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda başta müzik ve edebiyat olmak üzere öz sanat alanlarında, turizm ve sinemada, tiyatrodaki müze ve sanatsal sergilerde, tasarım, moda, tanıtım, reklamcılık, yazılım ve festivaller gibi farklı endüstriler içerisinde Âşık Veysel ve onun kültürel mirasının etkili bir şekilde kullanılabilirliği ve bu sayede “artı değer” üretilerek, hem Veysel’in mirasının yaşatılabilirliği ve hem de ekonomik problemlere çözüm getirilebileceği gösterilmeye çalışılmıştır.

Yukarıda sıralanan örnekler, ekonomi ve folklor disiplinlerinin dirsek temasları ile kolaylıkla artırılabilir niteliktedir. Âşık Veysel’in yaratıcı endüstriler bağlamında değerlendirilebilmesine dönük olarak bu örneklerin, bir yandan ekonomistler tarafından gelir elde etmenin yeni yöntemleri olarak belirirken diğer taraftan ise folkloristler açısından insanların etrafında birleştiği ortak paydaların kaybolmasını önleyebilmenin bir yolu olarak okunabileceği açıktır. Disiplinler konuyu farklı açılardan kavrayarak gelecekte yapılacak çalışmalarla bir taraftan sürdürülebilir kalkınmaya katkı sağlarken öte yandan da kültürün aktararak ve yaşatılarak korunmasına hizmet edilmiş olacaktır.

### Kaynaklar

- ADORNO, T. ve HORKHEIMER, M. (2010). *Ayrınlanmanın Diyalektiği*, (Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- ALKAN, E. (2001). *Âşık Veysel’den Nükteler*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- ALPTEKİN, A. B. (2009). *Âşık Veysel*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- BAKİLER, Y. B. (2007). *Âşık Veysel*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2012). *Küreselleşme (Toplumsal Sonuçları)*. (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BİNYAZAR, A. (TY). *Uzun İnce Bir Yolda Âşık Veysel*. İstanbul: Tel Yayınları.
- GREFE, C. vd. (2003). *ATTAC: Küreselleşmeyi Eleştirenler Ne İstiyorlar?*. İstanbul: Çitilembik Yayınları.
- GÜNAY, U. (1993). “Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 10, S. 1, 21-42.
- JAMESON, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. (Çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü), Ankara: Nirengi Kitap.
- KAYA, D. (2002). “Âşık Veysel’in Şiirlerinde Yöresel Kelimeler ve Deyimler”. *Türk Dili*, S. 607, 258-262.
- OĞUZ, M. Ö. (2002). *Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- OĞUZ, M. Ö. (2009). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

OĞUZ, M. Ö. vd. (2012). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

OĞUZCAN, Ü. Yaşar (1991). *Âşık Veysel – Dostlar Beni Hatırlasın*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

ONGUR, H. Övünç (2011). *Tüketim Toplumu, Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÖZDEMİR, N. (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi (Seçki)*. Ankara: Hacettepe Yayıncılık.

PELVANOĞLU, E. (2007). “Merkezdeki Çevrenin Müziği; Bir Ulusal Kalıt Adayı: Pentagram”. *Millî Folklor*, Y. 19, S. 75, 55-59.

#### **İnternet Kaynakları**

URL-1: <https://globalmusicreport.ifpi.org/> (Erişim 31.10.2023).

URL-2: <https://www.statista.com/statistics/271856/global-box-office-revenue/> (Erişim 31.10.2023).

URL-3: <https://sinema.ktb.gov.tr/TR44750/turkiye39desinema.html> (Erişim 31.10.2023).

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 03.10.2023

Kabul / Accepted: 22.11.2023

**Araştırma Makalesi/Research Article**



DOI: 10.55666/folklor.1370634

## ÂŞIK VEYSEL'İN ŞİİRLERİNDE SİTEM

Seda GEDİK\*

### Öz

Âşıklar, duygu ve düşüncelerini sazları ve şiirleri ile anlatmış ve seslerini bu yolla duyurmaya çalışmışlardır. Bu bakımdan şiirleri incelendiğinde âşıkların hayata bakış açılarını ve olayları yorumlama yetilerini öğrenmek ve de onları tanıma imkânı elde etmek mümkündür. 20.yy. âşıklarından Âşık Veysel'in de şiirleri incelendiğinde kendisinin hayata bakış açısını görebiliriz. Hayata gönül gözüyle bakan Veysel, şiirlerinde; yalnızlık, vatan sevgisi, yokluk, ayrılık ve gurbet, tabiat sevgisi, kader, vefa, sitem vb. konulara yer vermiştir. İnsanoğlunun kırıp dökmeden kırılıp incindiğini anlatma yollarının başında gelen sitem, aslında sitem eden kişinin ruhsal olarak rahatlatma yoludur. Sitem eden birey, sitem ederken güveninin boşa gittiğini, duygu ve düşüncelerinin beklediği şekilde karşılık bulmadığını anlatmak ister. Sevgi dolu bir bakış açısına sahip Âşık Veysel de insanlara, dostlarına, yârine, Allah'a, kadere vb. sitem ederken özünde onlardan yardım eli beklerken umduğunu bulmadığına dikkat çeker. Bu bakımdan Veysel'in şiirlerinde dile getirdiği sitem aslında onun yakarışları ve yardım isteğidir. İnsan, herhangi bir yardım beklemediği veya değer vermediği kişilerden gördüğü olumsuz yaklaşımlar karşısında üzülmür çünkü karşısındaki kişilerden herhangi bir beklentisi yoktur. Ancak değer verip önemseydiği kişilerden gördüğü olumsuz tutumlar karşısında ise onlara tepkisini sitem ederek gösterir. Veysel de şiirlerinde sitem ederken aslında satır aralarında incinmişliğini anlatmaktadır. O, üzülmür kırıldığı olayları şiirleri vasıtasıyla ifade etme yolunu seçmiştir. Onun sitem dolu şiirlerini bu gözle okuyup incelemek yerinde olacaktır. Veysel'in yazılmış yüz eli sekiz şiiri incelendiğinde toplumsal konuların yanı sıra bireysel konulara da yer verdiği tespit edilmiştir. Âşık Veysel, bireysel konularda yazdığı şiirlerinde yaşadığı olayları kendi gönül süzgecinden geçirerek yorumlamıştır. Bu çalışmada Âşık Veysel'in yüz elli sekiz şiiri incelenmiş ve elli dört şiirinde sitem temasına yer verdiği görülmüştür. Çalışmanın amacı; 20. yy. âşıklarından Âşık Veysel'in şiirlerinde sitem temasını ele alışı "insanlara sitem", "Allah'a sitem", "sevgiliye/eşe sitem", "kendisine sitem", "yaşlılığa sitem", "dünyanın geçiciliğine ve içinde yaşanılan döneme sitem", "ayrılığa/gurbete sitem" ve "kadere ve feleğe sitem" başlıkları altında ele alıp bütünsel bir yaklaşımla incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Âşık Veysel, sitem, âşıklık geleneği, âşık, halk şiiri.

\* Dr., gedik\_seda@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-1251-8694

---

---

## REPROACH IN ÂŞIK VEYSEL'S POEMS

### Abstract

Minstrels expressed their feelings and thoughts through their instruments and poems and tried to make their voices heard in this way. In this respect, when their poems are examined, it is possible to learn the minstrels' perspectives on life and their ability to interpret events and to get the opportunity to get to know them. 20th century When we examine the poems of Âşık Veysel, one of his minstrels, we can see his perspective on life. Veysel, who looks at life with the eyes of the heart, in his poems; loneliness, love of the homeland, absence, separation and exile, love of nature, destiny, loyalty, reproach, etc. included topics. Reproach, which is one of the ways to express that human beings are hurt and hurt without hurting them, is actually a way of spiritual relief for the person who reproaches. The individual who reproaches wants to express that his trust was wasted and that his feelings and thoughts were not reciprocated as he expected. Âşık Veysel, who has a loving perspective, also cares about people, his friends, his beloved, Allah, fate, etc. While reproaching, he essentially points out that while he was expecting a helping hand from them, he did not get what he expected. In this respect, the reproach that Veysel expresses in his poems is actually his pleas and requests for help. A person does not get upset when he receives negative approaches from people from whom he does not expect any help or whom he does not value, because he does not have any expectations from the people in front of him. However, when he encounters negative attitudes from people he values and cares about, he reacts to them by reproaching them. While Veysel reproaches in his poems, he actually expresses his hurt between the lines. He chose to express the events that made him sad and upset through his poems. It would be appropriate to read and examine his system-filled poems from this perspective. When Veysel's one hundred and fifty eight poems were examined, it was determined that he included individual issues as well as social issues. Âşık Veysel interpreted the events he experienced through the filter of his own heart in his poems written on individual subjects. In this study, Âşık Veysel's one hundred and fifty-eight poems were examined and it was seen that fifty-four of his poems included the theme of reproach. Purpose of the study; 20th century One of his minstrels, Âşık Veysel's handling of the theme of reproach in his poems is "a reproach to people", "a reproach to God", "a reproach to the lover/spouse", "a reproach to oneself", "a reproach to old age", "a reproach to the transience of the world and the period we live in", to examine it under the headings of "reproach to separation/exile" and "reproach to fate and fate" and examine it with a holistic approach.

**Keywords:** Âşık Veysel, reproach, minstrel tradition, minstrel, folk poetry.

## Giriş

Tarih boyunca topluma ayna tutan ve yaşadığı çağda olumlu olumsuz olayları sazı ve sözüyle anlatan âşıklar, toplumların hayatında etken rol oynamışlardır. Bu bakımdan âşıklar duygu ve düşünceler arasında köprü vazifesi görmektedirler. Âşıklar; yaşadıkları sıkıntıları, sevgiliye ve gurbete duydukları özlemlerini, kırgınlıklarını, mutluluklarını vb. şiirlerinde ifade ederek hem diğer insanlarla paylaşımında bulunmuş hem de böylelikle içsel rahatlama yaşamışlardır. Âşıklık geleneği içinde önemli bir yeri olan ve insan sevgisini şiar eden Âşık Veysel şiirlerinde hem duygularını hem de toplumsal konuları ustalıkla işlemiştir. Şiirlerinde vefa, aşk, gurbet, doğa, ayrılık, nasihat, eğitim vb. konuları ele alan Âşık Veysel bazı şiirlerinde ise içinde bulunduğu şartlara, sevgiliye, insanların vefasızlığına vb. sitemde bulunmuştur.

Veysel, “Yaratılanı severim Yaradan’dan ötürü”<sup>1</sup> sözünü hayat felsefesi olarak benimsemiş ve bunu şiirlerinde açıkça ifade etmiştir. İnsanlara ve hayata bu felsefeyle bakıp hayal kırıklığı yaşadığında da yine sazına ve şiirlerine sığınıp onlarla dertleşmiştir. Küçük yaşlarından itibaren zorluklarla dolu bir hayatı olan Âşık Veysel, yaşadığı sıkıntılarda, yalnız kaldığında, hayal kırıklıkları yaşadığında, güvendiği insanlar güvenini boşa çıkardığında şiirlerine ve sazına sığınıp sitemini bunlar vasıtasıyla dile getirmiştir. Bu bakımdan Veysel’in sitem dolu şiirlerini, insanlara yüreğini açmak ve bir bakıma onlarla dertleşmek olarak ele almak doğru olacaktır. “Bir kimseye, yaptığı bir hareketin ve söylediği sözün üzüntü, alınganlık ve kırılma vb. duygular uyandırdığını öfkelenmeden belirtme” (TDK Sözlük 2019: 2123) olarak tanımlanan sitem, Âşık Veysel’in de duygularını ifade etmesinde önemli rol oynamıştır. Aynı zamanda sitem; insan psikolojisinde yer alan rahatlama yollarından biridir ve bu sayede insanoğlu duygularını dışa vurarak içsel bir rahatlama fırsatı elde etmiş olur.

Bu çalışmada; Âşık Veysel’in yüz elli sekiz şiiri içerisinde siteme yer verdiği şiirleri detaylı bir şekilde ele alınması için “insanlara sitem”, “Allah’a sitem”, “sevgiliye/eşe sitem”, “kendisine sitem”, “yaşlılığa sitem”, “dünyanın geçiciliğine ve içinde yaşanılan döneme sitem”, “ayrılığa/ gurbete sitem” ve “kadere ve feleğe sitem” başlıkları altında ele alıp incelenecektir.

### 1. İnsanlara Sitem

Tüm insanları eşit gören ve milletin birlik beraberliğini savunan Âşık Veysel, insanların birbirlerinin sorunlarına karşı duyarlı olmaları gerektiğini de şiirlerinde vurgulamaktadır. Veysel’e göre insan olmanın temeli; tüm insanlara tek bir pencereden bakabilmek ve vicdanlı olmaktır. Bu nedenle de bu durumun aksi olduğunda bunu şiirlerinde ustaca dile getirir. Hayatı zorluklarla geçen ve hayatı boyunca birçok sorunla baş etmeye çalışan Âşık Veysel, hem yaşadığı zorluklar ve vefasızlıklar hem de gözlemleri sonucunda çeşitli konularda insanlara sitemde bulunmuştur.

Başkalarını hor gören insanları eleştirdiği “Kardeşim” adlı şiirinde; aslında insanların aynı değerde olduğunu ve birbirine üstünlük taslamamaları gerektiğine vurgu yaparak bu şekilde düşünenlere sitemde bulunmaktadır:

“Beni hor görme kardeşim /Sen altınsın ben tunç muyum

Aynı vardan var olmuşuz /Sen gümüşsün ben sac mıyım

Ne var ise sende bende /Aynı varlık her bedende... (İnkılâp Yayınevi, 2001: 41)

Âşıklar sadece bireysel konuları ele almamış toplumsal konulara da değinip olumsuz durumları şiirleri aracılığıyla dile getirmişlerdir. “*Âşıklık geleneğinde halk şairleri, yoksulluk, cahillik, rüşvet, adam kayırma, yalancılık, hırsızlık gibi sosyal konuları; bunun yanı sıra görevini yerine getirmeyen yöneticileri, bazen siyasî hayattaki aksaklıkları; gücünün yetmediği sorunlarla karşılaştığında feleği, kimi zaman doğa olaylarını vb. pek çok düzensizliği eleştiri konusu yapmıştır.*” (Çıblak, 2008: 18). Şiirlerinde doğruluğu ve dürüstlüğü savunan ve de insanların bu erdemlere sahip olması gerektiğini vurgulayan Veysel de “İşde Hiyle Sözde Yalan Olmasa” şiirinde bu erdemlere sahip olmayan insanları eleştirerek onlara sitemde bulunmaktadır:

“İnsanoğlu doğru yoldan şaşmazdı /İşde hiyle, sözde yalan olmasa

Türlü türlü felakete düşmezdi /İşde hiyle, sözde yalan olmasa

İstemezdi alışverişte senet /Kafalara yerleşmezdi ihanet

Ne zina olurdu ne çapkın evlat /İşde hiyle, sözde yalan olmasa..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 63)

Sosyal bir varlık olan insanoğlu, duygu ve düşüncelerini paylaşma ve kendisini ifade etme ihtiyacı içindedir. Bunun için de diğer insanlarla etkileşim hâlinde olup onlardan duyarlılık beklemektedir. Özellikle hislerini sazıyla ve şiirleriyle dile getiren âşıklar bu konuya daha hassas yaklaşıp insanlara farkındalık kazandırmak isterler. Âşık Veysel de "Bir Derd Ehli Bulsam" şiirinde kendisinin sıkıntılarını dinleyip ona yoldaş olacak birinin olmamasına sitem etmektedir:

"...Âşıklar alemde gülmez dediler /Akar göz yaşlarım silmez dediler /El elin derdini bilmez dediler /Kimler gelip hatırımı soracak..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 35)

İnsanların erdemli olmasına vurgu yapan ve kendisi de bunu hayat felsefesi olarak kabul eden Âşık Veysel, âşık olarak anılan ama ahlak, namus, doğruluk, dürüstlük, mütevazılık vb. kavramlardan uzak olan sözde âşıkları eleştirerek onlara bu davranışları nedeniyle sitemde bulunmaktadır. "*Ülkedeki ahlaki yapı, ülkenin gerek maddi gerek manevi kalkınmasıyla doğrudan alakalıdır. Ahlak, dünya görüşü, örf ve âdet, millî kültürün unsurlarıdır. Bunların dejenere olması ülkeye, dolayısıyla ülke insanına zarar verir.*" (Kaya, 1998: 90). Bu düşünceye sahip Veysel de özellikle Âşıkların ait oldukları topluma her açıdan örnek olmaları gerektiğini savunup böyle olmayan âşıklara ise "Karadeniz Gibi Kükrer (Âşıklar)" şiirinde şu şekilde sitem eder;

"...Hırs gelip de ayrılanğı şişerse /Kaybeder iradey dümen âşıklar

Ağzına geleni hemen atarlar/ Ben âşıkım diye çalım satarlar

Haram demez helal demez yutarlar/ Bibersiz baharsız çemen âşıklar

...

Şehvetle âşıktır kıza geline /Arı olan tuz katar mı balına

İbrişimden nazik ipek teline /Takarlar çeşitli yalan âşıklar

Kabını yumaya bulamaz karı /Hind'den Hindistan'dan bahseder yâri /Beğenmez topalı bulamaz körü /İsterler bir kaşı keman âşıklar..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 101)

Veysel "Bir Ulu Kuş Olsam Uçsam Yürüsem" şiirinde ise insanların güvenilmezliğine ve onlara dertlerinden bahsedemediğine sitem etmektedir:

"... Tahammül et Veysel sen bu hicrana /Açma derdlerini gez yana yana/ Zemanede emniyet yok insana/ Düşünür bu hale bir hoş olurum" (İnkılâp Yayınevi, 2001: 122)

Veysel'in insanlardan beklediği ilgiyi göremediği için sitem ettiği bir başka şiiri ise "Böyle Düşmüş Payım Benim" adlı şiiridir. Şiirde;

"...İki gözüm görmez benim /Kimse halım sormaz benim /Beş gün evde durmaz benim /Gurbet oldu köyüm benim..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 233) diyen Veysel, insanlarla birlikte aslında yalnızlığına da sitemde bulunmaktadır.

Sosyal bir varlık olan ve toplum içinde yaşadığında fiziksel ve ruhsal olarak gelişen ve sağlıklı yaşama olanağı elde eden insanoğlu için ilgilenilmek ve değer görmek de en az fizyolojik ihtiyaçlar kadar önemlidir. Veysel de şiirlerinde bu durumu ustaca ve etkili bir şekilde dile getiren âşıkların başında gelir.

Âşıklar, toplumsal konulara değindikleri gibi kendi hayatlarında yaşadıkları günlük olayları dahi ustaca ele alırlar. Bu âşıkların başında gelen Âşık Veysel de yaşadığı olayları ve olayların kendisindeki etkilerini şiirlerinde anlatmıştır. Âşık, Tarsus'ta iken parasını çalan ve kendisini parasız bir şekilde ortada koyan hırsıza "Parasını Çalan Hırsız" şiirinde şu şekilde sitem eder:

"Parça parça olsun paramı çalan /Kimi gerçek dedi kimisi yalan

Dünyada görmedim böyle bir plan /Kapı kitli cüzdan cepte para yok

...

Ehli dil olanlar asla bun'almaz /Herkesin ettiği yanına kalmaz

Bu ne muammadır hiç kimse bilmez /Kapı kitli cüzdan cepte para yok..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 209)

İnsan sevgisine çok değer veren ve sevdiği kadar sevilme ve sevdiklerinden değer görmek isteyen Âşık Veysel, dostlarından gördüğü vefasızlık karşısında onlara da şiirlerinde sitemde bulunmuştur. Veysel'in gönül evinden çıkıp bir ağaç misali büyüyen ve dizeleri tüm insanlığın duygu ve düşüncelerine tercüman olan "Kara Toprak" şiiri bunun en güzel örneğidir. "Toprağın yaşam, bolluk ve bereket kaynağı olduğunu söyleyen Âşık Veysel, onu yâr, dost ve ana olarak kişiselleştirir. Çünkü toprak bir ana gibi üzerinde çalışan, alın teri döken, emek harcayan insanı değiştirip dönüştüren kutsal bir mekândır." (Şenocak, 2017: 508) Bu şiirde toprak sembolizminden yola çıkan Veysel insana dair olumlu olumsuz tüm duyguları bir sanatçı edasıyla titizlikle resmetmiştir. Şiirde;

"Dost dost diye nicesine sarıldım /Benim sâdik yârim kara topraktır /Beyhude dolandım boşa yoruldum /Benim sâdik yârim kara topraktır

Nice güzellere bağlandım kaldım /Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum /Her türlü isteğim topraktan aldım /Benim sâdik yârim kara topraktır..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 128-129) diyen Veysel umut bağladığı insanlardan göremediği tüm yakınlığı vefayı topraktan gördüğünü dile getirerek insanlara sitem eder.

İçinde bulunduğu tüm zorluklara rağmen ekmeğini kazanma derdinde olan ve geçimini sağlayıp kimseye muhtaç olmadan yaşamaya çalışan Veysel için tembellik asla kabul edilemez. Şiirlerinde çalışmanın, üretmenin ve emeğin değerini sıkça vurgulayan Âşık Veysel çalışmayıp tembellik edenlere de sitemde bulunduğu "Seksen Yıllık Yolu Biraz Düşünmek" şiirinde tembelliğin insanı sokacağı durumlardan şu şekilde bahseder;

"...Dizildik katarı durmaz yürürüz /Akın edip gidenleri görürüz

Ya biz niçin semeserhoş dururuz /Tembelin cebi boş karnı aç olur

Eğer çiftçi isen sarıl tutaktan /Ne ekersen onu biçen topraktan

Yaklaşma tembele geç git uzaktan /Tembelin çenesi gevezec'olur..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 65-66)

Veysel'in tembelliği yerdiği ve tembelliği seçen insanlara sitemde bulunduğu bir diğer şiiri ise "Kulak Ver Sözüme Dinle Vatandaş" adlı şiiridir. Şiirde;

"Kulak ver sözüme dinle vatandaş /Uyma laklak edip gülüşenlere

Meşgul eder seni işinden eyler /Karırsın tembel perişanlara..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 62) diyen âşık aynı zamanda insanlara çalışmanın öneminden de bahsetmektedir.

## 2. Allah'a Sitem

Gönül gözüyle gördüğü tüm olumsuzluklara; vefasız, tembel, hayırsız, duyarsız vb. insanlara sitem eden Veysel yaşadığı sıkıntılarda sığındığı Allah'a da şiirlerinde sitemde bulunmuştur. "Bir duygu ve düşünceyi iğneleyici, alaycı ve dolaylı bir şekilde dile getiren şiirler" (Kaya, 227: 685) şeklinde tanımlanan şathiye söylenmek istenenin üstü kapalı bir şekilde sezdirilmesini sağlar. Âşık Veysel de şiirlerinde şathiye sıkça yer vermiştir. Onun bu şiirleri "Tasavvuf literatüründe şathiye olarak adlandırılan ve aşığın maşukuna karşı derin sevgisinin bir tezahürü olarak ortaya çıkan bir yaşam tecrübesini ortaya kor." (Apaydın, 2005: 188) Veysel'in Allah'a sitem ettiği şiirlerinden olan "Senin Yolunda Yolunda" da;

"... Elinden bir dolu içtim /Türlü türlü derde düştüm

Cümle varlığımdan geçtim /Senin yolunda yolunda..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 21), diyen Veysel, Hak aşığı olduğunu ve bu uğurda kendinden geçtiğini sitem yani diğer bir deyişle şathiye olarak dile getirir. Şiirin tamamı okunduğunda Âşık Veysel'in bir kul olarak sevdiği Allah'a latife yollu takılması sezilmektedir. Veysel, "Bu Âlemi Gören Sensin" şiirinde ise;

"Bu âlemi gören sensin /Yok gözünde perde senin

Haksıza yol veren sensin /Yok mu suçun burda seni

Kâinatı sen yarattın /Her şeyi yoktan var ettin

Beni çıplak dışarı attın /Cömertliğin nerde senin..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 22-23) şeklinde seslendiği Allah'a içinde bulunduğu dönemden ve şartlardan dolayı sitem ederek aslında bir bakıma Allah'tan olumsuzlukları görüp



kendisine yardım etmesi amacıyla yakarıyor. “Aşkın Beni Elden Ele Gezdirdi” şiirinde ise Veysel, Allah’a olan sevgisini ve ona kavuşma isteğini âşığın maşuka sitemi olarak şu şekilde ifade ediyor;

“Aşkın beni elden ele gezdirdi /Çok dolandım bulamadım eşini

Beni candan usandırdı bezdirdi /Tuzlu imiş yiyemedim aşımı

...

Her millete birer yüzden göründün /Kendini sakladın sardın sarındın

Bu dünyayı sen yarattın girindin /Her nesnede gösterirsin nakşını...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 26)

Yüreğinin sırrını sazı ve sözüyle açan Veysel, tüm kalbiyle bağlı olduğu Allah’a sitem ederken gönlünü verdiği yâre de sitem etmekten geri durmamıştır.

### 3. Sevgiliye/Eşe Sitem

Kalp kırıp incitmekten çekinen ve şiirlerinde insan sevgisini sıkça dile getiren Âşık Veysel, gençlik yıllarında ilk eşi Esmâ’nın yanlarında çalışan bir yavaşmayla kaçmasıyla ilk kalp kırgınlığını yaşar. Esmâ’nın kaçıışı, küçük yaşlarından itibaren hayatı zorluklarla geçen ve hayata gözleri yerine gönül gözüyle bakmak zorunda kalan Veysel’in gönül dağımı yerinden oynatmıştır. Yaşadığı acıları, yalnızlığı, vefasızlığı, umutsuzluğu, hayal kırıklığını vb. sazı ve sözüyle anlatan Veysel yine yârine de şiirleriyle seslenmiş ve ona şiirlerinde sitem etmiştir. “Bir Hayal Peşinde Dolandım Durdum” şiiri de yâre sitem ettiği şiirlerinden biridir;

“Bir hayal peşinde dolandım durdum /Asla terk etmezem sanma unuttum

Sönmez ümidlerden beklerim yardım /Bugün yarın dedim gönlüm avuttum

Gahi zengin oldum hülya yaşattım /Nerde güzel gördü isem laf attım

Sevda denizinde gönlüm aldattım /Arzularım suya düştü ne ettim...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 37)

Veysel’in ilk eşi Esmâ’nın kendisini terk etmesine ve çocuklarının ölmesine üzüldüğü ve bu duruma sitem ettiği bir diğer şiiri “Bağlandım Köşede Kaldım Bir Zaman”dır. Veysel yaşadığı talihsiz olayı şiirde şu şekilde anlatmaktadır;

“...Bir vefasız zalim yara bağlandı /Tarih üçyüz otuzbeşte evlendim

Sekiz sene bir arada eğlendim /Zalim kafir yetim kodu kuzumu...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 224)

Yaşadıklarından dolayı yâreden yana şansız olduğunu düşünen Veysel “Böyle Düşmüş Payım Benim” şiirinde bu duruma şu şekilde sitem etmektedir;

“...Bir eşim var kızıl sarı /Gubardır gezer saçları

Benim der dünya dilberi /Böyle düşmüş payım benim

...

Veysel sözün beş par’etmez /El bir türlü yâre yetmez

Günah yanından hiç gitmez /Bilmiyorum ki neyim benim” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 233)

Veysel, “Derdim Gizli Kapağını Kaldırma” şiirinde ise yârinden gördüğü vefasızlığa sitem ederken feleğin de kendisini üzdüğünü dile getirir;

“...Bu hasta gönlümün ne idi derdi /Daima durmayıp feryat ederdi

Sanma şu sineme bir tek yar vurdu /Feleğin hançeri her an görünür...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 40)

Âşık Veysel, ölümsüz eserlerinin başında gelen ve yediden yetmiş herkesin bildiği “Kara Toprak” adlı şiirinde ise sevdiklerinin vefasızlığına sitem ederek kendisine yalnızca toprak ananın sadık olduğunu ve onun kendisi için sığınılacak liman olduğuna vurgu yapar. Veysel için “Kara Toprak’ı sadece üzerinde yaşanan, sadece maddi ihtirasların ve mülkiyet kavgalarının sahnesi değildi. “Biz insanı bir çiğnem topraktan yarattık” âyetinin sırrına ermiş bir insan gibi o, toprağı hücrelerinde duyuyor, yaşıyor, topraktan geldiğini biliyor, toprağa döneceğini düşünüyordu.” (Özen 2009: 115). Bu düşünce çerçevesinde Veysel aşağıdaki dörtlükte vefasız yârine sitem ederken toprağa sığındığını şu şekilde ifade eder;

“...Nice güzellere bağlandım kaldım /Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum

Her türlü isteğim topraktan aldım /Benim sâdik yârim kara topraktır...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 128-129)

Ayrıca “*Âşık Veysel dörtlükte, yüzünün güzelliğine karşılık kalbinde merhametten mahrum olan bu dünyanın bütün insanlarına sitem edip, onları vefasız olarak nitelendirir. Bu vefasız güzellere karşılık kendisine sığındığı toprağın, onun her türlü isteğini karşıladığını söyleyen Âşık Veysel için toprak, ‘su kaynaklarını, madenleri ve tüm cevherleri içinde saklayan bir rahim gibidir’ Mikro kozmik bir dünya olan ana rahminde büyüyüp, doğduğunda her türlü beslenme kaynağını ana sütünden alan insanoglu, yaşam kavgasının merkezinde yine toprağın kucağına sığınır.*” (Şenocak, 2017 :509) Bu açıdan toprak, Veysel için onu koşulsuz kabul eden bir anne gibi koruyup kollayan ve bağrına basan bir varlıktır.

İnsanın sevip güvendiği ve hayat arkadaşı olarak gördüğü kişi tarafından ansızın ve ahlaksız şekilde terk edilmesi normal bir insan için dahi zorken gözlerini kaybeden ve küçük bir çocukla yalnız kalan Veysel için daha da zordur. Bu durumun ruhsal etkilerini bir ömür taşıyacak olan Veysel de şiirlerinde yârine sitem ederken kendi iç dünyasını da gözler önüne sermektedir. Âşık, “Yine Bir Acı Ses Duydu Kulağım” şiirinde de tarih boyunca dilden dile dolaşan ve sevginin en saf ve beklentisiz haline yani “Leyla ile Mecnun” halk hikayesine telmihte bulunuyor ve kendisini sevda uğruna çöllere düşen Mecnun’a benzetiyor;

“...Dolu bardak gibi boşaldım doldum /Sarı çiçek gibi açıldım soldum

Leylasın yitiren Mecnun ben oldum /Beklerim ki nazlı yarım gelecek...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 124)

Veysel’in yâre sitemini anlattığı ve “Leyla ile Mecnun” hikâyesine telmihte bulunduğu bir diğer şiiri ise “Mecnun Gibi Dolanırım Çöllerde”dir. Şiirde sevdiğine tatlı diliyle kendisini kandırması ve düşmanlarına yakın davranması nedeniyle şu şekilde sitemde bulunmaktadır;

“... Hesapsız haftalar yıllar geçiyor /Evvel benim idi şimdi kaçıyor

Varıp düşmanlara derdin açıyor /Beni görüp saklanıyor el gibi

Zincirsiz kösteksiz bağladı beni /Tatlı dilleriyle eğledi beni

Yurdumdan yuvamdan eyledi beni /Yârsız dünya malı bana pul gibi...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 121)

Ayrıca Veysel, “Güzelliğin On Par’etmez” şiirinde sevgilinin güzelliğinin değil ona duyduğu aşkın daha değerli olduğunu belirtiyor. Şiirde sevgilisine seslenen Veysel güzelliği nedeniyle egoya kapılan sevgiliye sitemde bulunarak güzelliği anlamlı kılanın bakan kişi olduğuna değiniyor;

“Güzelliğin on par’etmez /Şu bendeki aşk olmasa

Eğlenecek yer bulaman /Gönlümdeki köşk olmasa...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 82)

“Memlekete Destan Oldum” şiirinde ise Veysel, ilk eşi Esmâ’nın kendisini terk edip yanlarında çalışan kişiyle kaçmasına ve bu olayın tüm köyde duyulmasına gönderme yaparak yaşadığı ihanete, kendine ihanet eden eşine sitem eder.

“Memlekete destan oldum /Karım beni beğenmedi

Eşten oldum dosttan oldum /Yârim beni beğenmedi...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 226)

“Hayal Bana Yakın Yar Bana Uzak” şiirinde de;

“...Senin aşkın beni kıldı ürüsvey /Düşmüşüm peşinde koşarım hay hay

Kabul et kapıda beni de kul say /Dost yoluna olur aşık ar etmez

...

Beni yakan yansın aşkın narına /Gönül düştü bir zalimin toruna

Bakmaz mısın bu Veysel’in zarına /Ah çeker ağlarım yâr elim yetmez.” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 86) şeklinde sitem eder.

Veysel, “Nerde Görsem Yan Yan Kaçar” şiirinde ise sevdiğinden ayrı olmasına ve sevdiğinin kendisine yüz vermemesine sitem eder;

“...Yâr yoluna kurban olam /Dahi dolmadı mı çilem

Kirpikler ok kaşlar kalem /Bu sinemi deler gider

Gâhi uslu gâhi deli /Sunam senden ayrılalı

Garip halimi görmeli /Benzim sarı solar gider..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 88)

Âşık Veysel, "Benim Sevdığım Dilber" şiirinde ise sevdiğine kendisine karşı duyarsız olmasından ve duygularına karşılık vermemesinden dolayı şu şekilde sitem eder;

"Benim sevdiğim dilberin /Gönlü çelik bağı taşır

Deli gönül nedir zarın /Kalbin viran gözün yaştır..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 98)

"Köşeyi Vahdete Çekilsem Dursam" adlı şiirde ise Âşık Veysel ne yaparsa yapsın sevdiğinin etkisinden kurtulamayacağına sitem ederek içinde bulunduğu ruh halini şu şekilde ifade eder;

"Köşeyi Vahdete çekilsem dursam /Mihneti dünyanın derdi bırakmaz

Feragat eylesem sohbetten sazdan /Sevdiğim güzelin virdi bırakmaz

...

Şaşkın bir haldeyim nasıl eylesem /Bir derd ehli bulsam derdim söylesem

Başımı sevdadan halas eylesem /Gönül bir güzeli sardı bırakmaz..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 105)

İlk eşinin ihanetiyle umutsuzluğa kapılan ve şiirlerinde sevdiğinin duygularına karşılık vermediğinden yakınan ve bu nedenle onlara sitemde bulunan Veysel, yaşadığı tüm olumsuzluklara ve karşılıksız duygularına rağmen yine de sevdiğini düşünür. Bunun en güzel örneği "Esti Bahar Yeli Karlar Eridi" adlı şiiridir. Şiirde sevdiğine;

"...Ah senin elinden çektiği çile /Söyleyip ismini düşürmem dile

Bülbül fğan eyler kırmızı güle /Sakin incitmesin har çiçekleri..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 132) şeklinde seslenen Veysel kendisine çile çekirtmesine rağmen sevdiğini koruma içgüdüsüyle yaklaşır ve sevdiğinin adını aşıkâr etmez. Veysel için sevgisi ve gönül verdiği kişi dile düşürülemeyecek kadar değerlidir.

#### 4. Kendisine Sitem

Yaşadığı acı tecrübeler nedeniyle insanlara, sevgiliye, Allah'a vb. sitem eden ve içindeki fırtınaları şiirleri vasıtasıyla ifade eden Veysel kendisine de sitem etmekten geri durmaz. Âşık Veysel'in kendisine sitem ettiği şiirleri bu bakımdan "İğneyi kendine çuvaldızı başkasına batır." atasözünün en güzel örneklerini ortaya koymaktadır. "Neler Yaptı Bana Kader" şiirinde "Bir halk irfânının derinliğiyle Veysel, Allah'ın kendisine verdiği cüzî iradeyi kendisinin "kara bahtı" olarak nitelendirir; olup biten her türlü işte kendi irâdesinin etkili olduğunun idrâkiyle ona, "kaderin" yapıp ettikleri karşısında: "uyansana!.." ikazını ve ihtarını yapar." (Araz, 2008: 28-29)

"Neler yaptı bana kader /Uyansana kara bahtım

Yel değdikçe erir gider /Karşı dağda kara bahtım..." (İnkılâp Yayınevi, 2001:44)

Veysel, "Gönül Sana Nasihatım" şiirinde ise kendisinden ayrı bir varlık gibi ele aldığı gönlüne seslenir ve duygularına karşılık vermeyen sevdiğinin sorumlusu olarak onu görür ve gönlüne şu şekilde sitem eder;

"Gönül sana nasihatım /Çağrılmazsan varma gönül

Seni sevmezse bir güzel /Bağlanıp da durma gönül

Ne gezersin Şam'ı Şark'ı /Yok mu sende hiçbir korku

Terk edersin evi barkı /Beni boşa yorma gönül..." (İnkılâp Yayınevi, 2001: 50)

Âşık Veysel, gönlüne seslendiği, ona sitem ederken bir yandan da ondan medet beklediği "Gönül Senin ile Gel Konuşalım" şiirinde gönlüne her güzele kaymaması için uyarıda bulunuyor;

"Gönül senin ile gel konuşalım /Türlü cefaların bana bu senin

Darılma sözüme hal danışalım /Güzeller uğrunda çıkacak canım

Ey gönül kendini yüksek gözetme /Sana zor geleni herkese tutma

Her güzeli güzel sanıp meyletme /Kalleş olur en sonunda aldanın...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 49)

“Her Türlü Nesneye Aşksın Gönül” şiirinde ise Veysel tüm güzelliklerden nasip almak isteyen gönlüne şu şekilde sitem eder;

“Her türlü nesneye aşksın gönül /Çalıp eğlenmezsem saz neme gerek

Her güzelden birer hisse umarsın /Gülüp oynamazsam kız neme gerek...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:51)

Sevdiğinden beklediği karşılığı bulamayan Veysel “Deli Gönül Ne Gezersin” şiirinde ise beklediği karşılığı bulamamasına ve buna rağmen sevmekten vazgeçmeyen gönlüne sitemini şu şekilde dile getirir;

“Deli gönül ne gezersin /Geze geze yorulman mı

Ne kazanın bu sevdadan /Vazgeç desem darılman mı...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 55)

Veysel “Eşin Yoktur Bulamadım” şiirinde ise sevgilisinin duygularına karşılık vermemesinin nedeni olarak kendi eksikliğini ve kusurlarını görüp kendisine sitem eder;

“...Ben o yare olsam köle /Sevdası var başa bela

İsyan ettim bile bile /Kusurumu bilemedim...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 89)

Gönlüne sitemlerde bulunan Âşık Veysel “Şu Dünyaya Geldim Ne Oldu Karım” şiirinde ise hayatını daha bilinçli bir şekilde geçirmedigine sitemde bulunur;

“Şu dünyaya geldim ne oldu karım /Geçirdim günümü gaflet içinde

Geldi güz ayları erdi baharım /Geçirdim günümü gaflet içinde...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:228)

Kendisine sitemde bulunan Veysel yaşlılığa da şiirleri aracılığıyla sitem etmiştir.

## 5. Yaşlılığa Sitem

Kral Gılgamış ile Lokman Hekim başta olmak üzere tarih boyunca birçok insan ölümsüzlüğün sırrını aramış ve gençliğini kaybetmemek için çeşitli çareler aramıştır. İnsanoğlunun sahip olduğu; genç, sağlıklı ve güçlü bedeni kaybedip yerine güçsüz, sağlıksız ve yaşlanmış bir bedeni istememesi çok doğal ve insancıl bir yaklaşımdır. Bu nedenle de yaşlılık ve onun getirdiği olumsuzluklar masallarda, efsanelerde, destanlarda, halk hikâyelerinde, şiirlerde sıkça ele alınıp işlenmiştir. Şiirlerini kendi iç dünyasından, duygu ve düşüncelerinden yola çıkarak ifade eden Âşık Veysel de şiirlerinde yaşlılığa değinmiş ve ona sitem etmiştir. Veysel, “Şu Geniş Dünyaya Sıgmayan Gönül” adlı şiirinde gençliğe özlem duyarken yaşlılığa da şu şekilde siteme eder;

“...Nerde gençlikteki geçen çağlarım /Sustu bülbül gazel döktü bağlarım

Her gün hatırlarım her gün ağlarım /Veysel ağlamanın zamanı geldi” (İnkılâp Yayınevi, 2001:48)

İnsanoğlu çoğunlukla elindeki şeylerin değerini kaybedince anlar. Veysel de yaşlılıkla beraber aslında ömrün bir gün nihayete ereceğini fark ettiğini “Dünya Geniş İdi Şimdi Daraldı” şiiriyle dile getirir;

“Dünya geniş idi şimdi daraldı /Çıkıp gideceğin yer belli değil

Yetmiş altı yıldır alır satarım /Bakmadım deftere kar belli değil...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:70-71)

Veysel, “İşittim Dünyaya Gelin Diyorlar” şiirinde ise yaşlanmasına sitem ederken dünyanın da aynı kalmadığına şu şekilde gönderme yapıyor;

“İşittim dünyaya gelin diyorlar /Ben kocadım dahi dünya gelin mi

Yürü var dünyaya görün diyorlar /Ben kocadım dahi dünya gelin mi...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:77)

## 6. Dünyanın Geçiciliğine ve İçinde Yaşanılan Döneme Sitem

Gelişen teknoloji, ekonomi, bilim vb. toplumların hayata bakış açılarını ve dolayısıyla da içinde yaşanılan çağ her geçen gün değiştirmiş ve olumlu olumsuz yenilikler getirmiştir. İnsanoğlu da bazen içinde yaşanılan çağa ayak uyduramadığı bazen de kendi içindeki duygu karmaşası nedeniyle dünyaya ve yaşadığı döneme sitem etmiştir. Âşık Veysel’in şiirleri incelendiğinde onun da dünyaya ve döneme sitem edip yaşadığı tüm olumsuzlukları onlara mal ettiği görülmektedir. Veysel, “Koca Dünya Vaziyeti Değişti”

şiiirinde dünyanın değiştiiğini ve düzen üzerinden gizli işler çevrildiğini şu şekilde ifade ediyor;

“Koca dünya vaziyeti değiştii /Günde türlü türlü dolap dönüyor

İnsan kanadlandı göklerde uçtu /Bilmeyenler eski dünya sanıyor...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:74)

Veysel, “Dünya Bir Dolap Ki Durmadan Döner” adlı şiiirinde de yine tüm hile ve kötülüklerin kaynağı olarak dünyayı görür ve ona sitem eder;

“Dünya bir dolap ki durmadan döner /İçimde çeşitli plana ne den

Herkes bir maksatla serpilir süner /Kuyruğu kınalı yalana ne den...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:78)

“Dünyada Tükenmez Murad Var İmiş” şiiirinde ise Veysel, insanların fesatlığını ve kötülüğünü yine dünya sembolizmi üzerinden ele aldığını görüyoruz;

“...Ölüm var dünyada yok imiş murad /Günbegün artıyor türlü meşakkat

Kalmamış dünyada ehli kanaat /İnsanlar içinde çok fesat gördüm...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:34)

Âşık Veysel “Kaldırsam Perdeyi Döksem Suçunu” şiiirinde ise kendisinin içinde bulunduğu zor şartların sorumlusu olarak dünyayı görüyor ve tüm kötülüklerin sebebinin o olduğunu şu şekilde ifade ediyor;

“Kaldırsam perdeyi döksem suçunu /Acep bu işime ne dersin dünya

Fısku fesat kaplamıştır içini /Bu çirkin huyları nidersin dünya

Veysel'i düşürdün ne haldan hala /Kimini garkettin yeşile ala

Zaman gelir sen de eren zavala /Bir gün tepe takla gidersin dünya” (İnkılâp Yayınevi, 2001:73)

Kutsal kitaplarda; kıyamet gününün yani dünyanın sonunun gelişinin belirtileri olarak dünyadaki kavgaların, savaşların, kötülüklerin vb. çoğalmasını gösterilir. Veysel de “Galiba Dünyanın Sonuna Kaldık” şiiirinde bu duruma gönderme yaparak dünyaya ve içinde yaşadığı döneme sitemde bulunur;

“Galiba dünyanın sonuna kaldık /Gelin belli değil kız belli değil

Ne nasihat duyduk ne öğüt aldık /Sohbet belli değil söz belli değil

Dünya güzellendi tadı kalmadı /İnsanın edebi udu kalmadı

Günahın sevabın adı kalmadı /Hakikata giden iz belli değil...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:79)

“Gine Mi Ağladın Kirpikler Nemli” şiiirinde ise Veysel, sevdiklerinin üzülp ağlamasından dünyayı sorumlu tutar ve ona şu şekilde siteme eder;

“...Aziz dostum seni kimler ağlattı /Tecelli derdini derdime kattı

Yalan dünya nicelerin ağlattı /Kim bilir ki son mekânın nereler...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:211)

Şiiirlerinde yaşadığı tüm olumsuzluklara, zorluklara, insanlara vb. sitem eden Âşık Veysel geçimini sağlamak ve kimseye muhtaç olmamak için gittiği gurbete de sitem eder.

## 7. Ayrılığa/ Gurbete Sitem

Âşıklar, kimseye muhtaç olmadan geçimlerini sağlamak amacıyla sıldan ve sevdiklerinden ayrılıp gurbete gitmişlerdir. Mecburiyetten olan bu gidiş âşıkların sazına ve sözüne de yansımış, âşıklar sıldan ve sevdiklerinden ayrılmak zorunda kalmalarına ve de gurbete yaşadıkları zorluklara şiiirleri vasıtasıyla sitem etmişlerdir. Âşık Veysel de diğer âşıklar gibi gurbete gitmek zorunda kalmış ve bu durumu şiiirlerinde ele almıştır. “Mektup Yare Selamımı Ulaştır” şiiirinde Veysel, yârinden ayrı olmasına ve gurbete sitemini şu şekilde anlatır;

“...Gider bu hasretlik yıla yetmez mi /İsmin tesbih ettim dile yetmez mi

Bülbülün feryadı güle yetmez mi /Mektup yare selamımı ulaştır...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:113)

Âşık Veysel “Ayrılık Günleri Geldi Dayandı” şiiirindeyse gurbete gitmek istemediğini ve gitmek zorunda kaldığını sitemli bir dille ifade eder;

“...Veysel'in derdinin yoktur ilacı /Gurbetin dertleri acıdır acı

Biz gidelim sizler olun duacı /Döküp göz yaşların silen elveda” (İnkılâp Yayınevi, 2001:114)

“Aramızı Kesti Dumanlı Dağlar” adlı şiirde de Veysel, gurbete gidişinin kendisine yaşattığı ruhsal durumu sitemli bir şekilde ele alır;

“...Bir kuş olsam uçar yare giderim /Ne çare kanadım yoktur niderim

Ayrılık tecellim gurbet kaderim /Çeke çeke bu dert beni kocadır...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:115)

Gurbete gidenlerin duygularına tercüman olan ve bu durumu etkileyici şekilde dile getiren Âşık Veysel şiirlerinde kadere de sitem etmiştir.

## 8. Kadere ve Feleğe Sitem

İnsanoğlu tarih boyunca yaşadığı zorlukların, acıların; çektiği sıkıntıların sebebi olarak kaderi görür ve yansıtma kuramıyla ruhsal rahatlama sağlar. Bu nedenle anlatılarda “kader” kavramı oldukça fazla yer alır. Hayatı zorluklarla geçen ve güvendiği dağlara kar yağan Âşık Veysel de şiirlerinde kadere seslenip ona yaşattığı zorluklar ve acılar nedeniyle sitem eder. “Derdim Gizli Kapağını Kaldırma” şiirinde Veysel, feleğin kendisine oyunlar oynadığını belirterek ona şu şekilde sitem eder;

“...Bu hasta gönlümün ne idi derdi /Daima durmayıp feryat ederdi

Sanma şu sineme bir tek yar vurdu /Feleğin hançeri her an görünür

Sardı her yanımı felek çemberi /Zulmü mazlumadır öteden beri

Gahi deli eder gahi serseri /Mecnunuz Leylamız ayan görünür...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 40)

Veysel için vatan ve millet sevgisi her şeyden üstündür, o, şiirlerinde vatanına duyduğu sevgiyi şiirlerinde dile getirerek gerçek bir vatansever olduğunu sıkça ifade eder. Alptekin, “*onun görmeyen gözünün yanında gören bir kalbi vardır.*” (2004: 19) diyerek Veysel’in hayata gönül gözüyle baktığını vurgular. Veysel sadece özel hayatında değil, tüm hayata gönül gözüyle bakmış ve olayları bu şekilde ele almıştır. Vatanına da gönül gözünden bakan Âşık Veysel için vatan, uğruna ölüm göze alınacak kadar değerlidir.

Yüreği vatan sevgisiyle dolup taşan Veysel, küçük yaşlarda gözlerini kaybettiği için askere gidemez ve “Olaydım Cephede Kahraman Asker” şiirinde bu duruma yine felek üzerinden sitem eder;

“...Ne yazık ki bana olmadı kısmet /Düşmanı denize dökerken millet

Felek kırdı kolum vermedi nöbet /Kılıç vurmak için düşman başına...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 162)

Âşık Veysel, gözlerini kaybedişini ve bundan duyduğu acıyı da “Genç Yaşımda Felek Vurdu Başıma” şiirinde feleğe sitem ederek şu şekilde anlatır;

“Genç yaşımda felek vurdu başıma /Aldırdım elimden iki gözümü

Yeni değmiş idim yedi yaşıma /Kayıp ettim baharımı yazımı...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 224-225)

“Çamlıbel” şiirinde ise Veysel, kendisine rakip olarak gördüğü feleğin oyunda kendisini yendiğini söyleyerek yine feleğin oyununa geldiğine sitem eder;

“...Feleğinen çok oynadım ütıldüm /Bir zalimin tuzağına tutuldum

Haraç mezat dost uğrunda satıldım /Verildim de Çamlıbel'e yaslandım...” (İnkılâp Yayınevi, 2001: 148)

Veysel, “Yeter Gayri Yumma Gözün Kör Gibi” şiirinde ise eşinin kendisini terk edip gitmesine ve bu durumun herkes tarafından duyulmasına gönderme yaparken bunların nedeni olarak gördüğü feleğe şu şekilde sitemde bulunur;

“Kambur felek sanki beni kayırdı /Eşten dosttan nazlı yardım ayırdı

Gizli sırrım memlekete duyurdu /Sanki benim bir ettiğim var gibi...” (İnkılâp Yayınevi, 2001:47)

Hayatı zorluklarla geçen Veysel “Zaman Bir Saniye (Kader)” adlı şiirinde ise felek ve kaderin yüzünden mutlu olamadığını belirterek onlara sitem eder;

“Zaman bir saniye yıl yetmiş yedi /Kahpe felek hiç yüzüme gülmedi

Geldin bu dünyaya gülmezsın dedi /Beni kabdan kaba koydu bu kader..." (İnkılâp Yayınevi, 2001:53)

"İştittim Dünyaya Gelin Diyorlar" şiirinde de Veysel, feleği kişileştirerek ona olumsuz özellikler yükler ve feleğin insanları zora soktuğuna değinerek ona sitemde bulunur;

"...Galiba feleğin dünyâ madamı /Kambur felek çarha çarpar adamı

Kucağında çok gezdirmiş dedemi /Ben kocadım dahi dünyâ gelin mi..." (İnkılâp Yayınevi, 2001:77)

Küçük yaşta gözlerini kaybeden Veysel, başta bu acı olay olmak üzere yaşadığı çeşitli zorluklar karşısındaki çaresizliğini kadere atfederek ona "Talih Çile Kader Sözü Bir Etmiş" şiirinde şu şekilde sitem eder;

"Talih çile kader sözü bir etmiş /Her nereye gitsem gezer peşimde

Kale mi fethetmiş ne şıkar etmiş /Tutup bağladılar yedi yaşımda..." (İnkılâp Yayınevi, 2001:45)

### Sonuç

Âşık Veysel'in yüz eli sekiz şiiri incelendiğinde bunlardan elli dördünde sitem temasına yer verildiği görülmüştür. Küçük yaşta gözlerini kaybeden Veysel, hayata gönül gözünden bakmaya başlar ve yaşadığı bu talihsizlikten dolayı feleğe, ilk eşinin kendisini ve küçük çocuklarını terk etmesinden dolayı eşine, sevgiyle yaklaştığı ve beklediği değerleri ve karşılığı göremediği insanlara, dostlarından gördüğü vefasızlık nedeniyle dostlarına, kötülüğün ve duyarsızlığın artmasından dolayı dünyaya ve içinde yaşadığı döneme, kalbi kırıldığında medet beklediği Allah'a, ekmek parası için sıldan ayrılıp gurbete gitmek zorunda kalmasına sitem etmiştir.

Veysel'in sitemi de kişiliği gibi naiftir. O, kırılın da kırma felsefesiyle sitem ederken dahi çizgisini bozmayan ve hüznünü dile getirmeye çalışan bir âşıktır. Bu bakımdan onun sitem dolu şiirleri ele alınırken dizelerindeki yüreğinin sesini duyabilmek gerekir. Veysel, şiirlerinde karşılaştığı olumsuzluklara sitem ederken değindiği olumsuz durumlara da çözüm önerisi getirmiştir. Bu yönden onun sitemini yıkıcı ve kırıcı olarak ele almamak gerekir.

Sonuç olarak; hayata ve olaylara gönül gözüyle bakan ve yaşadığı tüm zorluklara rağmen iyimserliğini kaybetmeyen ve hayata tutunmaya çalışan Veysel, şiirlerinde sitem ederken satır aralarında içindeki acıyı ve kırılan kalbini gözler önüne serer. Bu bakımdan Veysel'in sitem dolu şiirlerini onun içsel rahatlatma ve duygularını dışa vurma yöntemi olarak ele alıp değerlendirebiliriz.

### Sonnotlar

1. Bkz. Senlik Benlik Nedir Bırak adlı şiire (İnkılâp Yayınevi, 2001: 58-59).

### Kaynaklar

ALPTEKİN, A.B. (2004). *Âşık Veysel Türküz Türkü Çağırırız*. Ankara: Akçağ Yayınları.

APAYDIN, H. (2005). "Âşık Veysel Şatıroğlu'nda Dini Tecrübe". *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 5, S. 2, 179-191.

ARAZ, R. (2008). "Âşık Veysel'in Şiirinde Dinî ve Tasavvufî Temayüller". *Berceste Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*. Şubat, Yıl 7, S. 68, 28-33.

ÇIBLAK, N. (2008). *Âşık Şiirinde Taşlamalar*. Ankara: Ürün Yayınları.

İnkılâp Yayınevi (Yazarı Bilinmiyor) (2001). *Dostlar Beni Hatırlasın Âşık Veysel Hayatı ve Bütün Şiirleri*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

KAYA, D. (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

KAYA, D. (1998). "Âşık Veysel'de Vatan Sevgisi". *Âşık Veysel Selam Olsun Kucak Kucak* (Yazan: Kutlu ÖZEN). Sivas. 90-93.

ÖZEN, K. (2009). *Âşık Veysel Selam Olsun Kucak Kucak*. İzmir: Duvar Yayınları

ŞENOCAK, E. (2017). “Âşık Veysel’in Şiirlerinde Toprak Ana”. *Journal of Turkish Studies*, Yıl 12, S. 21, 503-518.

TDK (2019). Ankara: Cilt / Dizi / Sayı: 808



**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 31.10.2023

Kabul / Accepted: 11.12.2023

**Araştırma Makalesi/Research Article**



DOI: 10.55666/folklor.1384210

**TÜRKÜLERDEN BİR TÜRKÜ: “BUGÜN PAZAR-I AŞKTIR”  
TÜRKÜSÜNÜN METNİ ÜZERİNE**

Mehmet ÇEVİK\*

**Öz**

Bu makalede, bağlama ve türkü sanatçısı Erdal Erzincan'ın 2002 yılında çıkan *Al Mendil* adlı müzik albümündeki “Bugün Pazar-ı Aşktır” türküsünün metni ele alınmaktadır. Hüseyin Bayrak tarafından Hacı Bayrak'tan türkü olarak derlenmiş olan bu metin; kimi kaynaklara göre Erzurumlu Emrah, kimi kaynaklara göre ise Nesimî'ye aittir. Ancak yapılan literatür taraması göstermektedir ki metin, her iki şairin de şiirleri arasında yer almamaktadır. Diğer taraftan bu metnin çeşitli kaynaklarda bulunan kimi varyantlarının Derviş Muhammed adına ya da anonim bir ürün şeklinde kayıtlı olduğu da görülmektedir. Tüm bunlar metnin kaynağı ve sahibi problemini tamamen karmaşık hâle getirmektedir. Buna bağlı olarak da taranan kaynaklardan elde edilen mevcut bilgi ve belgelerin bu problemi çözme konusunda şimdilik yeterli olmadığı görülmektedir. Ancak metnin, çalışma kapsamında yapılan taramalarla tespit edilememiş, dikkatlerden kaçmış, yani ulaşılamamış yazılı ya da basılı başka kaynaklarda bulunuyor olma ihtimali de elbette mümkündür. Diğer taraftan bu metinle ilgili yeni bilgi ve belgelerin gelecekte ortaya çıkarılması ihtimali de elbette söz konusudur. Ancak bugün, çalışmaya konu edilen şiir, mevcut hâliyle bir türkünün metni olarak tedavüdedir. Bu metin incelendiğinde, kimi yerlerinin yapı ve anlam açısından şiirin dokusuna uygun olmadığı; yer yer belirsizlik, bulanıklık ya da anlamsızlığa yol açabildiği görülmektedir. Bu durumun, metne sözlü kültür ortamında yapılan çeşitli müdahalelerden kaynaklandığı anlaşılmaktadır ki bu tür müdahaleler sözlü kültür ortamı için oldukça doğaldır. Bu nedenle de mevcut metinde eksik ya da yanlış olduğu iddia edilen noktalarla ilgili türkünün -aslında içten birer teşekkür ve saygıyı hak eden- kaynak kişisi, derleyicisi ve türküyü geniş kitlelere ulaştıran icracısına yönelik herhangi bir suçlayıcı yaklaşımda bulunulması kesinlikle düşünülemez. Bu makalede söz konusu türküye ait mevcut metin, önce sahibi ve kaynağı açısından tartışılmış, ardından da gerekli görülen yerleri bilimsel ölçütler göz önünde bulundurularak tamir edilip çözümlenmeye çalışılmıştır. Çalışma kapsamında tamir etme bağlamında metne yapılan müdahaleler, şimdilik karşılaştırma yapılabilecek orijinal ya da en azından daha eski bir metin bulunamadığı için -her ne kadar bilimsel ölçütlere bağlı kalmaya çalışılsa da- büyük oranda araştırmacının kişisel görüşlerini içermektedir. Bu bakımdan çalışmada metnin tamiri ve çözümlenmesine dair ortaya konan görüşler tartışmaya ve dolayısıyla metne dair problemlerin çözümü bağlamında sunulacak katkılara açıktır.

**Anahtar Kelimeler:** türkü, metin, metin tamiri, çözümlenme, Bugün Pazar-ı Aşktır, Erdal Erzincan.

\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, mehmet.cevik@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-7392-1121

---

---

## A FOLK SONG FROM FOLK SONGS: ON THE TEXT OF THE TURKISH FOLK SONG “TODAY IS LOVE BAZAAR”

### Abstract

In this article, the text of the folk song “Today is Love Bazaar” (*Bugün Pazar-ı Aştır*) is discussed. This folk song is included in the music album Red Handkerchief (*Al Mendil*), released in 2002, by bağlama and folk song artist Erdal Erzincan. This folk song was compiled by Hüseyin Bayrak from Hacı Bayrak and the text of the folk song is; according to some sources, it belongs to Emrah from Erzurum, and according to some sources, it belongs to Nesimi. However, the literature review shows that the text is not among the poems of either poet. On the other hand, according to some variants, this text belongs to Dervish Muhammed; according to some variants, it is an anonymous poem. All this complicates the problem of the source and owner of the text completely. Therefore, it seems that the available information and documents are not sufficient to solve this problem for now. However, it is also possible that the text can be found in other written or printed sources that we cannot see in this study. On the other hand, new information and documents related to this text may emerge in the future. However, the poem that is the subject of this study is in circulation today as the text of a folk song. When this text is examined, it is seen that some parts of it are not suitable for the texture of the poem in terms of structure and meaning. Some lines may be ambiguous, blurred or meaningless. It is understood that this is due to various interventions made to the text in the oral culture environment. Of course, such interventions are quite natural for oral culture. Therefore, the fountainhead, compiler and performer of the folk song cannot be blamed for the points claimed to be missing or incorrect in the current text. Moreover, these people actually deserve sincere thanks and respect for the work they do. In this article, first of all, the text of the folk song in question is discussed in terms of its author and source. Then, where necessary, the text was repaired and then analyzed. Although the text repairs in this study depend on scientific criteria, they largely include the personal opinions of the researcher. Because, at least for the time being, there is no original or older text to compare with. In this respect, the textual repairs and analysis in this study are open to contributions in the context of solving textual problems.

**Keywords:** Turkish folk song, text, text repair, analysis, “Today is Love Bazaar” (*Bugün Pazar-ı Aştır*), Erdal Erzincan.

## Giriş

Türkülerin metinleri -en azından geleneksel kültür ortamı dikkate alındığında- üretim, iletim ve tüketim süreçleri açısından söze, söyleme ve dinlemeye dayalıdır. Başka bir ifadeyle türküler, tüm sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, sözlü olarak üretilir, icra sürecinde söz vasıtasıyla iletilir ve yine sözlü bir ürün olmanın doğası gereği işitilerek tüketilirler. Yazılı edebiyat ürünlerinde ise bu üretim-iletim-tüketim süreçleri doğal olarak yazıya dayalıdır. Yani bu ürünler yazılarak üretilir, yazı vasıtasıyla iletilir ve buna bağlı olarak da okunarak tüketilirler<sup>1</sup>. Sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinin üretim-iletim-tüketim süreçleriyle ilgili söze ya da yazıya dayalı olma şeklindeki bu temel farklılık; aslında bu ürünlerle ilgili hemen her özelliğin ya da birbirlerinden ayrılan yönlerin ortaya çıkmasında da belirleyici niteliktedir<sup>2</sup>.

Genel itibarıyla sözlü kültür ürünü olan türküler; söze dayalı üretim-iletim-tüketim sürecine bağlı olarak varyantlaşmaya açık ürünlerdir. Bu nedenle birçok türkünün, sözlü kültür ortamında üretilmiş çok sayıda varyantı bulunmaktadır. Öyle ki bu ürünlerin metinleri yazılı olarak üretilmiş, yazılı edebiyattan alınmış ya da sözlü olarak üretilip sonradan yazıya aktarılmış olsalar bile varyantlaşma her zaman mümkündür. Bu nedenle herhangi bir türkünün metni daha çok sözlü olarak bir kaynaktan başka bir kaynağa aktarılırken ya da tersinden ifade edilirse, bir kaynak tarafından alınırken değişime, dönüşüme uğrar ki varyantlaşma adı verilen süreç de tam olarak buna işaret eder. Söz konusu değişim ve dönüşüm; bir taraftan göndericinin ve aktardığı metnin niteliğine, diğer taraftan da alıcının neyi, nasıl alımladığına göre şekillenir. Tüm bunlara bağlı olarak da varyant niteliğindeki kimi metinlerde birtakım anlamsızlık, belirsizlik ya da açık açık yanlışlıklar görülebilmektedir. Ancak buradaki “anlamsızlık, belirsizlik, yanlışlık” gibi ifadeler de yine sözlü kültürün dinamikleri açısından değerlendirilmeli, yani bu türden değişim ve dönüşümlerin sözlü edebiyatın doğasına uygun ve normal olduğu dikkatlerden kaçırılmamalıdır. Böyle olmakla birlikte türkülerin varyantlarıyla birlikte tespiti, gerektiğinde tamiri ve çözümlenmesi de edebiyat bilimcilerin, özellikle de Türk halk edebiyatı uzmanlarının sorumluluk alanındadır. Bu çerçevede her bir türkünün metni dikkate alınmayı ve incelenmeyi hak eder niteliktedir. Buradan hareketle “Türkülerden Bir Türkü” üst başlığı verilen bu çalışmada da, bağlama ve türkü sanatçısı Erdal Erzincan’ın 2002 yılında çıkan *Al Mendil* adlı müzik albümünde yer alan “Bugün Pazar-ı Aştır” türküsünün metni ele alınmaktadır.

### 1. Metnin Sahibi ve Kaynağı Meselesi

Erdal Erzincan’ın, Güvercin Müzik Yapım Şirketi etiketiyle 2002’de çıkmış *Al Mendil* albümündeki “Bugün Pazar-ı Aştır” türküsüyle ilgili albüm kartonnetinde yer alan bilgilere göre türkünün kaynak kişisi Hacı Bayrak, derleyeni ise Hüseyin Bayrak’tır. Türkünün metni, Erdal Erzincan’ın albümdeki icrası deşifre edildiğinde -dize tekrarları, “dost dost” gibi ilave sözler ve yöresel ağız özellikleri bir tarafa bırakılırsa- şu şekildedir:

Bugün pazar-ı aşktır muhtaç olan candan geçer

Âşığ-ı sadık olanlar lebb-i gülübdan geçer

Düşmüşem cem hanesine ben ağlarım zarı zar

Aşka düşen merdaneler hırkayla taçtan geçer

Bir imrahi görse eğer ol sinemin dağını

Ötüşür şeyda bülbüller görse hüsnün bağını

Yüz yaşında ruhban görse gerdanının ağını

İncil’i suya bırakır vaz gelir haçtan geçer

Şahinin salsa pençesin aniden kaftan kapar

Dilber abidlik eyleme zahitler yoldan sapar

Tutmuşam müjgân okuna garip sinemi siper  
Temrahın kahır zehirdir yedi kat sacdan geçer

Ben Emrah’ım methederim yedi dillerde seni  
Yedi iklim car köşede gurbet ellerde seni  
Hacılar hacca giderken çölde görseler seni  
Hayran olur mat kalırlar vaz gelir hacdan geçer (URL-1)

Bu icrada türkünün metni, son bentten de anlaşıldığı üzere, “Emrah” a izafe edilmiştir. Ancak Erzincan’ın 2002’deki bu icrasından önce yayımlanmış yazılı kaynaklarda, bulamamış olma ihtimalim elbette saklı kalmakla birlikte, türkünün bu icrada esas alınan tam metnine ulaşamamıştır. Bununla birlikte 2002’den sonra yayımlanmış kimi kaynaklarda metnin yine Emrah adına kayıtlı olarak aktarıldığı görülebilmektedir. Örneğin Doğanbaş (2007: 1521), metnin tamamını değil de çalışmasıyla ilgili bir ayrıntı gördüğü ilk bendi aktarır ve burada metnin Aşık Emrah’a ait olduğu kaydını düşer. Benzer şekilde Mehmet Çelik (2021) de çalışmasında, metnin son bendinin ilk iki dizesini verir ve altına parantez içinde Erzurumlu Emrah notunu düşer. Mehmet Bayrak (2020: 13) da tamamını verdiği metni Erzurumlu Emrah’a ait olarak aktarır. Ramazan Çiftlikçi (2020: 85) ise türkünün son yıllarda derlenip Erdal Erzincan tarafından yorumlandığı bilgisini de verdikten sonra “Emrah’ın bir güzellemesi” açıklamasıyla metnin tamamını aktarır. Bayrak ve Çiftlikçi’de yer alan metinlerin, yukarıda Erdal Erzincan’ın icrası esas alınarak yazılmış metinle ve birbirleriyle karşılaştırıldığında birtakım küçük farklılıklar içerdiği görülmektedir. Ancak bunlar büyük oranda yazım tercihleriyle ilgili görünmektedir ve anlam açısından ciddi bir farklılığa yol açmamaktadır. Bu nedenle söz konusu kaynaklardaki metinleri olduğu gibi burada da aktarmaya gerek yoktur. Böyle olmakla birlikte her iki kaynaktaki metin de anlama dair birkaç önemli farklılık taşımaktadır ki bunlara, çalışmanın ilerleyen kısımlarında metnin tamir ve çözümlemesinin yapılacağı başlıklar altında değinmek daha uygun olacaktır.

İşaret edildiği üzere Erdal Erzincan’ın icrası ve çeşitli yazılı kaynaklarda Emrah, Aşık Emrah ya da Erzurumlu Emrah adına kayıtlı olarak aktarılan söz konusu metin, basılı ya da dijital ortamdaki kimi yazılı kaynaklarda ise Yedi Ulu Ozan’dan (Kılıç, 2008) biri kabul edilen Nesimî’ye izafe edilmektedir. Örneğin Ersan (2018) ile URL-2 ve URL-3’te kayıtlı metinler böyledir<sup>3</sup>. Birbirinin tamamen aynısı olan bu üç metin, yukarıda Emrah’a izafe edilerek aktarılan metinle mahlas ve yazımla ilgili kimi ayrıntılar dışında aşağı yukarı aynıdır. Dolayısıyla bu metinleri de tamamen aktarmak yerine çalışmanın ilerleyen bölümlerindeki tamir ve çözümlemeyle ilgili başlık altında ilgili kısımlarıyla aktarmak yerinde olacaktır.

Söz konusu türkünün metni, 2000’li yıllara ait basılı/dijital kaynaklarda her ne kadar Erzurumlu Emrah ya da Nesimî adına kayıtlı olarak aktarılsa da bu metin, ne Emrah (Karadağ, 1996; Alptekin, 2004; Erkal, 2014) ne de Nesimî (Ayan, 1990; Vaktidoldu, 2000; Zülfe, 2005; Köksal, 2009; Kalyon, 2015; Özdemir, 2020; Karakoç, 2020) ile ilgili belli başlı kaynaklarda yer almaktadır. Dolayısıyla metnin Erzurumlu Emrah’a mı yoksa Nesimî’ye mi ait olduğuna dair bir hüküm vermenin şimdilik pek mümkün görünmemesi bir yana, metnin bu iki şaire de ait olmadığı -yine şimdilik- söylenebilir. Bu durumda metnin başka kaynaklarda da izini sürmeye çalışmak gerekecektir. Bu çerçevede aynı metin olmasa da şiirin en dikkat çekici noktaları olduğunu söyleyebileceğimiz “sevgili”ye duyulan aşk dolayısıyla âşğın canından vazgeçmesi; bir Hristiyan’ın, inancının dinî sembolü olan haçtan vazgeçmesi ve bir Müslüman’ın da, İslam’ın şartlarından biri olan hacdan -üstelik gitmekte iken- vazgeçmesi motiflerini içeren şiirlerin farklı kaynaklarda farklı şairler adına kayıtlı olabildiği görülmektedir. Ancak bundan önce bu metinde kullanılan “geçer” ya da “-dan/-den geçer” şeklindeki redif ya da ayağın hem halk hem de divan şiirinde yaygın olarak kullanıldığını belirtmek gerekir. Üstelik bunların önemli bir kısmında “geçer” sözcüğünün “vazgeçer” anlamında ve canından, serinden/başından, malından, dinî-kutsal değerlerinden vazgeçmek bağlamlarında kullanıldığı görülmektedir. Bu yönüyle “Bugün Pazar-ı Aşkır” türküsündeki kimi motifleri çağrıştıran metinlere şu şekilde birkaç örnek verilebilir:

Yüzünü görmek değil zâhid işitse nâmını  
Zikrini tesbih eder halvette esmâdan geçer / Şemsî  
(Özmen, 1998a: 580)

\*\*\*

Rah-i Hakka meyil eden iptida candan geçer  
Dünya uhradan elin çeker hanı malından geçer / Noksanî  
(Özmen, 1998b: 580)

\*\*\*

Sanma kim yârın hayâli dîdeden bir an geçer  
Dil-berinden geçmeyip âşık olan cândan geçer / İlhamî  
(Yılmaz, 2017: 428; 2001: 258)

\*\*\*

Ķāmetün seyr eyleyen tûbâya egmez başını  
La'1-i meygünun gören cennetde kevserden geçer / Şâhî  
(Mermutlu, t.y.)

\*\*\*

Sırr-ı aşkı sînede hıfz eylerim cânım gibi  
Âşık-ı sâdik olan sırrın demez serden geçer / Selimî  
(Mermutlu, t.y.)

\*\*\*

Dil verenler sana ey şuh âkibet serden geçer  
(Soysal ve Arslan, 2014: 79)

\*\*\*

Sana mâil gencineler dilberâ serden geçer<sup>4</sup>  
(Soysal ve Arslan, 2014: 84)

Bu çalışmanın asıl odak noktası olan “Bugün Pazar-ı Aşktır” türküsündeki kimi motifleri çağrıştıran böylesi metinlerin yanı sıra çağrıştırmının çok ötesinde yakınlık, benzerlik hatta yer yer aynılıkları bulunan metinler de vardır. Örneğin bağlama ve türkü sanatçısı Yavuz Top’un 1987 yılında çıkan *Değişler-1* adlı müzik albümündeki “Güzelsin Dilber” başlıklı türkünün metni bunlardan biridir. Bu metnin Yavuz Top’un söz konusu icrasının deşifresiyle elde edilmiş şekli şöyledir:

Dilbera gayet güzelsin mübtelan serden geçer

Hüsnüne nail olanlar ab-ı sükkerden geçer

Hâc edenler haca giderken görse yollarda seni

Del’olur dağlara düşer vazgelir hacdan geçer

Yüz yaşında kral görse serv-i revan boyunu

İncil’i suya bırakır vazgelir tacdan geçer

Derviş Muhammedim metheyler böyle dilberi

Böyle dilbere âşık olanlar küllü varından geçer<sup>5</sup>

Metnin son beytinden de anlaşıldığı üzere bu şiir, Derviş Muhammed’e izafe edilmektedir. Metnin bu şekli, *Ihlamur Şiir Dergisi*’nin Haziran 1999’da çıkan 4. sayısının kapağında “Dilberâ” başlığı ve yine Derviş Muhammed adıyla kayıtlı olmakla birlikte yeni bir varyant oluşturan küçük farklılıklarla şöyle yer almaktadır:

Dilberâ gayet güzelsin mübtelân serden geçer

Hüsnüne mâil olanlar âb-ı kevser’den geçer

Haccedenler haccederken görse yollarda seni

Mecnûn olur dağa kaçır vaz gelir hacdan geçer

Yüz yaşında kral görse selvi revân boyunu

İncili suya bırakır vaz gelir tahttan geçer

Derviş Muhammed vasf eyler böyle güzel dilberi

Böyle dilberi sevenler küllü varından geçer

Bu metin, uyak örgüsünden aslında beyit nazım birimiyle söylendiği anlaşılrsa da, söz konusu kaynakta yukarıdaki gibi iki dördlük hâlinde yazılmıştır.

Bu örneklerdeki metnin sahibi görünen Derviş Muhammed’in Malatya/Arguvanlı olduğu (Bezirci, 1993: 309) kaydedilmektedir. Bu bakımdan ilginçtir ki bu metnin Arguvan türküleri arasında gösterilen varyantları da bulunmaktadır. Yine dördlükler hâlinde yazıya aktarılmış bu varyantlardan birinde metin şöyledir:

Güzel ne güzel olmuşsun

Müptelan (da) serden geçer

Hüsnüne mayıl olanlar

Abu da süt gerden geçer

Hacılar hacca giderken

Yolda görselerdi seni

Del(i) olup dağlara düşer

Vız gelir (de) haydan geçer

Yüz yaşında bir ermeni

Görse o şahın yüzünü

İncili suya bırakır

Vız gelir (de) puttan geçer (Temiz, 1998: 142)

Metnin, Arguvan türküsü olarak gösterilen bir diğer varyantı ise şu şekilde kayıtlıdır:

Güzel ne güzel olmuşsun  
Müptelan da serden geçer  
Hüsnüne mayıl olanlar  
Acı da süt gerden geçer

Hacılar hacca giderken  
Yolda görseler o şahı  
Delolup dağlara düşer  
Vız gelir dağlardan geçer

Yüz yaşında bir Ermeni  
Görse o şahın yüzünü  
İncil'i suya bırakır

Vaz gelir de puttan geçer (Şahin ve Özerol, 2004: 499)

Burada aktarılan son dört metin (1. Yavuz Top, 1987; 2. İhlamur Dergisi, 1999; 3. Temiz, 1998: 142; 4. Şahin ve Özerol, 2004: 499), genel olarak sözlü kültür ortamında özellikle varyantlaşma ve anonimleşme süreçleri hakkında dikkate değer bir örnek oluşturmaktadır. Şöyle ki, metnin Arguvan türküsü olarak aktarılan varyantlarında son bölüm yani şairin mahlasının geçtiği bent/beyit bulunmamakta ve böylece metne anonim bir karakter kazandırılmıştır. Diğer taraftan son iki metnin ilk bentlerinin dördüncü dizeleri “Abu da süt gerden geçer” ile “Acı da süt gerden geçer” şeklindedir. Bu dizelerde anlam olarak geçilen/vazgeçilen şey “abu da süt ger” ve “acı da süt ger”dir. Pek de anlamlı durmayan bu ifadelerin aslında kaynak olarak Yavuz Top’un icrasındaki ilk beytin ikinci dizesindeki “âb-ı sükkerden” ifadesiyle ilgili olduğu gayet açıktır. Bilindiği üzere âb, “su”; sükker de “şeker” demek. Dolayısıyla “âb-ı sükker” şeker suyu, şerbet gibi anlamlara gelir. Ancak bu metni dinleyen ve taşıyıp kaynak olarak başkasına aktaran bir kişi “âb-ı sükkerden geçer” ifadesini, “âb-ı sükker”i bilmediğinden olsa gerek, “abu süt gerden geçer” şeklinde alımlamış ve muhtemelen bunu duyan başka bir kişi de “abu” ifadesini anlamlandıramadığı için sözü “acı süt gerden” şeklinde alımlayıp aktarmış olmalıdır. Böylece de metnin yeni yeni varyantları ortaya çıkmıştır, denebilir. Ancak burada varyantlaşma ve anonimleşme sürecinde neyin, nasıl ve niçin değişmiş olabileceğine dair söylenenlerin hiçbiri elbette somut belgelere dayanmıyor. Böyle olmakla birlikte sözlü kültürün dinamik yapısı ve değişime açık doğası, bizim, makul gerekçelere dayandırılan bu tür yorumlamalar yapmamıza ya da çıkarımlarda bulunmamıza da olanak tanıyor.

Buraya kadar verilen örneklerin bir kısmı, çalışmamızın asıl konusu olan “Bugün Pazar-ı Aştır” türküsünün metniyle dolaylı bir ilişki içindeyken bir kısmı da teması ve temel motiflerindeki benzerlik ya da aynılık nedeniyle doğrudan ilişkilidir. Tüm bunlar da söz konusu türküye ait metnin kaynağı ve sahibi konusunda -mevcut verilerle- kesin bir şey söylemenin pek de mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. Böyle olmakla birlikte bu çalışmada “türkü” olarak esas alınan -Erdal Erzincan’ın icrasındaki gibi Emrah’a, çeşitli kaynaklarda da Nesimî’ye atfedilen- metnin; ölçü, uyak, nazım birimi, nazım biçimi, anlam, edebî sanatlar ve genel olarak metnin tutarlılığı gibi ölçütler dikkate alındığında edebiyat sanatı açısından diğer metinlere göre çok daha güçlü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Dolayısıyla bu metnin, Derviş Muhammed adına kayıtlı metinlerden ya da Arguvan türküsü olarak aktarılan metinlerden daha eski olduğunu düşünmek ve sözlü kültür ortamında aktarılırken zamanla değişip dönüşerek daha zayıf metinlerin birer varyant olarak ortaya çıktığını varsaymak mümkündür. Ancak yine sözlü kültür ortamının dinamik yapısı dikkate alınarak, önce söz konusu zayıf metinlerin yaratılmış ve ardından da bu metinlerin “okuryazar” bir âşık elinde rafine edilerek güçlü bir metin hâlinde yeniden yaratılmış olduğunu düşünmek de çok daha düşük bir ihtimal olsa bile mümkündür. Dolayısıyla bugün elimizde bulunan belgeler, “Bugün Pazar-ı Aştır” türküsüne ait metnin

kaynağı ve sahibi konusunda net bir hüküm vermek için yeterli durumda değildir.

Böyle olmakla birlikte çalışmamızın asıl konusunu oluşturan metin, “Bugün Pazar-ı Aşkır” türküsünün Erdal Erzincan tarafından icra edilen metnidir. Metin bu hâliyle, yukarıda da ifade edildiği gibi farklı kaynaklarda Emrah’a ya da Nesimî’ye ait gösterilmektedir. Bu anlamda mevcut metnin Emrah’a mı yoksa Nesimî’ye mi ait olabileceği konusunda birtakım yorumlar yapmak mümkündür. Bu çerçevede başka bir şaire ait olma olasılığı şimdilik bir tarafa bırakılıp metnin Emrah ya da Nesimî’ye ait olduğu varsayılır ve bu şairler arasında bir tercih yapılması söz konusu olursa şunlar söylenebilir:

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki âşık şiirinde “Emrah” adı söz konusu olduğunda akla ilk gelen “Hangi Emrah?” sorusudur. Nitekim “Emrah” adına kayıtlı bir şiirin Ercişli Emrah’a mı yoksa Erzurumlu Emrah’a mı ait olduğu konusu hep tartışılmıştır. Bu konuyu Saim Sakaoğlu (1987: 1-16), Ercişli Emrah’la ilgili çalışmasının girişindeki “İki Emrah Arasında” başlıklı bölümde etraflıca ele almıştır. Ancak bugün artık net bir şekilde bilinmektedir ki Ercişli Emrah; dinî-tasavvufi şiirler söylememesi, genel olarak sanatında divan şiirinin belirgin bir etkisinin olmaması, Arapça-Farsça kökenli sözcüklerin yoğun olduğu ağır ve ağdalı bir dil kullanmaması, şiirlerini aruz değil tamamen hece ölçüsüyle söylemesi gibi özellikleri bakımından Erzurumlu Emrah’tan tamamen ayrılır (Taşkesenlioğlu, 2015). Bu çerçevede inceleme konumuz olan “Bugün Pazar-ı Aşkır” türküsündeki dinî-tasavvufi altyapı, kullanılan sözcük kadrosu ve birtakım kusurlar görülse de şiirin aruz ölçüsüyle söylenmiş/yazılmış olmasından hareketle bu metnin Ercişli Emrah’a ait olamayacağı rahatlıkla söylenebilir. Ancak metin, mevcut hâliyle Erzurumlu Emrah’a ait olabilecek niteliktedir. Böyle olmakla birlikte metnin Nesimî’ye ait olma olasılığı da vardır. Çünkü metin bu hâliyle hem Erzurumlu Emrah’ın hem de Nesimî’nin genel şiir profiline oldukça uygundur. Başka bir ifadeyle bu metin, Ercişli Emrah’ın şiirleri arasında eğreti durur; ancak Erzurumlu Emrah’ın da Nesimî’nin de şiirlerindeki genel dokuya çok uygundur ve bu iki şairin de şiirleri arasında yer alabilecek niteliktedir. Bu noktada şiirde kullanılan ölçü, metnin bu iki şairden hangisine ait olabileceği konusunda bir fikir vermektedir. Şöyle ki şiir, birçok yerde ölçü kusurları olsa da aruz ölçüsüyle, aruzun *fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün* kalıbıyla söylenmiş/yazılmıştır. Şiirin Emrah ya da Nesimî adına kayıtlı örneklerinde temel farklılığın son bentte kullanılan mahlas olduğu görülmektedir. Mahlas her iki örnekte de dizinin başında ve aruz kalıbının *fâ’ilâtün* şeklindeki ilk tef’ilesinde yer almaktadır: “Ben Emrah’ım” ve “Ey Nesimî”. Burada “Ben Emrah’ım” ifadesi ölçünün kalıbına uymazken “Ey Nesimî” ifadesi kusursuz bir şekilde uymaktadır. Buradan hareketle de metnin, Emrah’tan ziyade Nesimî’ye ait olma olasılığı daha yüksektir denebilir. Ancak maalesef bu da sadece bir olasılıktan ibarettir, kesin değildir.

Sonuç olarak metnin sahibi ve kaynağı konusunda sağlam belgelere dayanan net bir hüküm vermek şimdilik mümkün görünmemektedir. Ancak bu metin, mevcut hâliyle bugün ortadadır, türkü olarak icra edilmektedir ve sahibi konusunda net bir şey söyleyemesek de elbette metnin kendisi de çok değerli ve önemlidir. Bu nedenle de çalışmamızın asıl odak noktasını oluşturan mevcut metni, Erdal Erzincan’ın icra ettiği metni merkeze alarak ve tespit edilebilen eksikliklerini giderip yanlışlıklarını düzelterek doğru anlamaya ve çözümlemeye çalışmak çok daha yerinde olacaktır.

## 2. Metnin Tamiri ve Çözümlemesi

Metni bent bent ele alıp çözümlemeye geçmeden önce, metnin genel dokusuyla ilgili birkaç noktaya dikkat çekmek gerekecektir. Birincisi, metinde lirik bir söyleyiş hâkim, yani bu bir aşk şiiri. Ancak buradaki “aşk” olgusu hem tasavvufî hem de beşerî aşk anlamında yorumlanabilir niteliktedir. Başka bir ifadeyle burada metnin muhatabı durumundaki “sevgili”, ilahi bir varlık, tanrı ya da daha somut bir ifadeyle Allah olabilir; her ne kadar ayırt edici, işaret edici net bir sözcük ya da sözler bulunmasa da Hz. Muhammed, Hz. Ali vb. bir din ulusu da olabilir. Diğer taraftan burada sevgilinin insan olması da mümkündür. Sevgilinin insan olması durumunda ise dişil bir gönderime sahip başka küçük göstergeler de olmakla birlikte özellikle son bentte geçen “dilber” sözcüğünden hareketle buradaki sevgilinin bir “kadın” olduğu söylenebilir. Bu durumda “Peki bu metindeki aşk; ilahi aşk mıdır, beşerî aşk mıdır?” sorusuna “Aynı anda her ikisi de söz konusudur.” şeklinde cevap vermek mümkündür. Çünkü metnin dokusu, ilahi ve beşerî aşkı aynı anda çağrıştıracak bir incelik ve anlam katmanlarıyla örülmüş durumdadır. Hiç kuşku yok ki bu durum da metni daha derinlikli ve değerli kılmaktadır. Metnin geneline dair dikkat çekilmesi gereken ikinci bir nokta ise,



şiiirin yoğun bir şekilde divan edebiyatı izleri taşıdığı ve buna bağlı olarak da aruz ölçüsüyle yaratılmış olduğudur. Bu anlamda metin, Türk halk edebiyatı dairesinde aruz ölçüsüyle üretilen nazım biçimlerinden biri olan divani nazım biçimiyle söylenmiş/yazılmıştır ve dört dörtlükten oluşmaktadır.

Bu genel değerlendirmenin ardından metni şu şekilde bent bent ele almak mümkündür:

#### I. Bent

Bugün pazar-ı aşktır muhtaç olan candan geçer

Âşığ-ı sadık olanlar lebb-i gülâbdan geçer

Düşmüşem cem hanesine ben ağlarım zarı zar

Aşka düşen merdaneler hırkayla taçtan geçer

Şiirin bu bendinde her dize kendi içinde bir anlam öbeği oluşturmaktadır. Başka bir ifadeyle her bir dize anlamlı birer cümle niteliğindedir. Bu bakımdan bendin dizeleri anlam açısından ayrı ayrı ele alınabilir.

Birinci dize cümle olarak şöyle ifade edilip anlamlandırılabilir: “Bugün pazar-ı aşktır, yani aşk pazarıdır ve muhtaç olanlar, ihtiyaç duyanlar canlarından geçerler, vazgeçerler.” Pazar, bir şeylerin alınıp satıldığı, genel olarak alışverişin yapıldığı yerdir. Kimi pazarlar aynı anda her türden ürünün alınıp satıldığı yerlerken kimi pazarlar da kumaş pazarı, hayvan pazarı, sebze-meyve pazarı gibi belirli türde ürünlerin alınıp satıldığı yerlerdir. Dizede de aşk pazarından, aşkın alınıp satıldığı pazardan söz edilmektedir. Ancak tam da bu nedendir ki bu pazarda paranın geçmediği ifade edilmektedir. Muhtaç olan, ihtiyaç duyan kişi bu pazardan bir şey alacaksa -ki aşktır o- bunun bedelini ancak canıyla, canından vazgeçerek ödeyebilir. Çünkü ancak bu şekilde, canından vazgeçerek “âşık” mertebesine erişebilir.

Bendin ilk dizesi, “âşık” olabilmenin şartını anlatırken ikinci dize bir derece daha ilerisini, âşık-ı sadık; yani sadık, samimi, hakiki âşık olabilmekten söz eder. Dizeye göre sadık âşiklar “lebb-i gülâbdan geçer”. Buradaki ifade aslında “leb-i gül-âb”dır, ancak ölçü gereği “leb” sözcüğünde “teşdid” yapılmıştır. “Şiirde vezin zaruretiyle telaffuzda yapılan bir değişiklik olan teşdid, kelimenin şeddesiz olan bir harfini şeddeli okumaktır. [...] Şairler ilk hecesi açık olan bir kelimedede teşdid yaparak açık heceyi kapalıya dönüştürmüşler, bu yolla vezni de sağlamışlardır” (Kaplan, 2019: 298). Burada da “leb” sözcüğünün sonunda teşdid yapılmış ve “leb”, “lebb”e dönüştürülmüştür. Farsça sözcükler olan “leb”, “dudak”; “gül-âb” da “gül suyu” demektir. Yine Farsça bir tamlama olarak “leb-i/lebb-i gül-âb” da “gül suyu (gibi) dudak, gül dudak” anlamlarına gelir. Böyle olunca da dize, “Sadık, gerçek, hakiki âşiklar; gül suyu (gibi) dudaktan, gül dudaktan vazgeçer.” anlamını ifade eder. Bu durumda da gül suyu gibi dudak, gül gibi dudak, gül dudak şeklindeki bir ifade, daha çok beşerî anlamda sevgilinin dudağına işaret eder. Dolayısıyla beşerî aşk anlamında sevgilinin dudağından vazgeçildiği için, bu dizede metnin ilahi aşk boyutunun belirgin bir şekilde öne çıktığı söylenebilir.

Üçüncü dize “Düşmüşem cem hanesine ben ağlarım zarı zar” şeklindedir. Burada anlamına değinilebilecek iki ifade var. Birincisi “zarı zar”, ki aslında Farsça “inleye inleye, inleyerek” anlamındaki “zârî zârî” zarfıdır. Dizedeki “zarı zar” ifadesi de “zârî zârî”nin yöre ağızlarında Türkçeleştirilerek kullanılan şeklidir. Dizedeki ikinci ifade ise “cem hanesi” sözüdür. Bu söz Doğanbaş’ın (2007: 1521) çalışmasında, yine bu bent örnek ve tanık gösterilerek Alevilerin ibadethanesi olan “cemevi” şeklinde anlamlandırılmıştır:

Cem evi (cem hane) kavramına halk edebiyatımız içerisinde de rastlamaktayız. Örneğin Âşık Emrah’a ait olan bir dörtlükte cem hane ifadesi karşımıza çıkmaktadır:

“Bugün Pazar-ı aşktır, muhtaç olan candan geçer

Âşığı sadık olanlar lebi gülâbdan geçer

Düşmüşüm cem hanesine ben ağlarım zar-ı zar

Aşka düşen merdaneler hırkayla tacdan geçer.”

Ancak şunu belirtmek gerekir ki dizede “cem hanesine” “düşmüşem” deniyor; ama cemevi hiçbir açıdan “düşülecek” bir yer olmadığı gibi, cemevindeki kişilerin inleyerek ağlaması da şiirin bütünü düşünüldüğünde anlamlı değildir. Ancak burada “cem hanesi”, “toplanma yeri, kalabalık yer” anlamıyla

“dünya” olarak düşünöldüğünde; cem hanesi, mutasavvıf âşık için, sevgilisi yani Allah’tan ayrılmasına neden olduğundan, “düşülecek” bir yerdir. Dolayısıyla dizenin “Ben dünyaya gönderilip sevgiliden, Allah’tan ayrı düştüğüm için inleyerek ağlıyorum.” şeklinde anlamlandırılması mümkündür. Diğer taraftan burada “cem hanesi” sözü, “Cem hanesi, Cem’in hanesi” şeklinde de düşünölebilir. Bilindiğı üzere divan edebiyatında İran hükümdarı Cem, genellikle şarabın mucidi olarak anılmıştır (Albayrak, 1993). Buradaki metinde “âşık”, “düşmek” ve “ağlayıp inlemek” gibi kavramlar da bir arada düşünöldüğünde, “Cem hanesi” ifadesi “meyhane” olarak da anlamlandırılabilir. Bu durumda da sevgiliye kavuşamadığı için aşkından meyhaneye düşmüş ve kendinden geçip inleyerek ağlayan bir âşık betimlemesi ortaya çıkar. Ancak böyle bir betimlemede de, ilahi aşk perspektifinden bakıldığında; “Cem hanesi” sözü meyhane anlamında kullanılmış olsa bile yine sevgiliden ayrı düşölmüş, âşığın kendinde olmadığı ve ağlayıp inlediğı bir mekân olarak “dünya”yı ifade etmek üzere kullanılmıştır denebilir. Dolayısıyla bu dizede de ilahi aşka işaret edildiğı rahatlıkla söylenebilir.

Metnin “Aşka düşen merdaneler hırkayla taçtan geçer” şeklindeki dördüncü dizesinde yer alan “merdane”, “mertçe; merde, erkeğe yaraşır şekilde” anlamlarında bir zarfır ve buradaki “aşka düşen merdaneler” sözü, ikinci dizedeki “âşık-ı sadık olanlar” sözüne karşılık gelmektedir. Dolayısıyla “aşka düşen merdaneler” sözü ile anlatılan, “yiğitçe, adam akıllı, olması gerektiğı gibi sevenler, âşık olanlar” ifadesidir. Dizedeki hırka; derviş kıyafetidir, basit bir kumaştır ve aslında yokluğu, yoksulluğı ifade eder. Taç ise hükümdar, padişah, kral başlığıdır ve varlığı, zenginliğı, gücü, şanı şöreti ifade eder. Bu durumda dize, “Gerçek âşıklar yoksulluktan da zenginlikten de vazgeçer.” anlamındadır ki bu hâliyle Yunus Emre’nin “Ne varlığa sevinirim / Ne yokluğa yerinirim” dizelerini anımsatmaktadır.

## II. Bent:

Bir imrahi görse eğer ol sinemin dağını

Ötüşür şeyda bülbüller görse hüsnün bağını

Yüz yaşında ruhban görse gerdanının ağını

İncil’i suya bırakır vaz gelir haçtan geçer

Bu bendin ilk dizesi hem anlam hem de şiirin genel yapısı açısından sorunlu görünüyor. Bu sorunlar şu şekilde üç madde olarak ele alınabilir:

1. Sözlüklerde “imrahi” diye bir sözcük bulunmamaktadır. Diğer taraftan şiirde kullanılan ölçü gereğı *fâ’ilâtün* tef’ilesine karşılık gelmesi gereken “bir imrahi” ifadesi bu hâliyle ölçüye de uymamaktadır.

2. Metnin bütününe bakıldığında şöyle bir sistematik görölmektedir: Şiir dört bentten oluşmakta; 1, 3 ve 4. bentlerde ilk iki dizeler kendi içlerinde birer anlam öbeğı meydana getirmektedir. Yani bu bent hariç her bendin birinci ve ikinci dizesi birer cümle niteliğindedir. Bu, elbette burada da öyle olmak zorunda değildir ancak böylesine güçlü bir metinde bu ayrıntının da dikkate alınmış olması beklenebilir.

3. Dizedeki “görse eğer” sözüyle bir koşul cümleciğı kurulmuş, ancak bu koşulun bağı olduğu yüklem belirtilmemiştir. Yani dizenin bu hâlinde “Bir imrahi şu sinemin dağını görse” denmekte, ancak gerisi söylenmemektedir. Böyle bir durumda dizenin, bir alttaki dizeye ya da onunla da birlikte üçüncü ya da dördüncü dizeye bağı olması beklenir. Ancak ikinci dize kendi içinde bir anlam öbeğı oluşturmaktadır ve bu anlamda birinci dizede belirtilen koşula dair herhangi bir bağılayıcılık bulunmamaktadır. Yani “Bir imrahi şu sinemin dağını görse ne olacak, ne olur?” sorusu cevapsız kalmaktadır. Bu durumda metnin ilk dizesinde bir yükleme ihtiyaç vardır.

Bu üç madde, dizenin sorunlu olduğunu ve tamire ihtiyaç duyulduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Dolayısıyla metin tamirinin esaslarını (Köksal, 2008) mümkün olduğunca göz önünde bulundurarak dizeyi tamir edip yeniden kurmaya çalışabiliriz. Bunun için de önce sorunsuz görünen sözcüklerin anlamına bakmak faydalı olacaktır. Dizedeki “sine” sözcüğü “göğüs, bağır, gönöl, yürek” anlamlarındadır. “Dağlamak” sözcüğünün de kökü olan “dağ” ise “yanık, yanık yarası” anlamına gelir. Bu anlamlarla birlikte dizeyi cümle olarak düşünürsek iki temel konuyla ilgili sıkıntı görölmektedir. Birincisi

fiilin, yüklem eksikliği; ikincisi de öznenin anlam olarak belirsizliği. Dizenin mevcut hâlinde özneyi oluşturan “imrahi” sözcüğünün sözlüklerde bulunmaması, böyle bir sözcüğün hiçbir zaman olmadığı anlamına gelmez. Böyle bir sözcük dar bir çevrede de olsa kullanılmış olabilir. Bu nedenle önce dizenin yüklemine yoğunlaşmak gerekir. Dizede aslında yüklem olabilecekken sözlü kültür ortamında yanlış anlaşılıp yazıya aktarılma olasılığı bulunan bir sözcük bulunmaktadır ki o da “eğer” sözcüğüdür. Bu sözcük, “eğer” değil de “ever, iver” şeklinde düşünüldüğünde dize bir yüklem kavuşmuş olur. “Evmek” ya da “ivmek”, “acele etmek” anlamındadır; “ever” de bu fiilin geniş zaman çekimi olarak “acele eder” anlamına gelir. Cümlenin yüklemine “acele eder” şeklinde düşündüğümüzde özneye dair belirsizliği çözümlenmeye de bir adım daha yaklaşmış oluruz. Bu durumda şöyle bir soru sorulabilir: “Sinemin, yüreğimin, gönlümün yanığını, yanık yarasını, yangınına görse acele edecek olan şey nedir?” Dizeye göre bunun cevabı “Bir imrahi”dir ancak bu, anlamlı bir söz değildir. Bu durumda burada “bir imrahi” yerine; yine sözlü kültür ortamında söylenenin, var olanın değil de duyulanın alınlanıp aktarıldığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda hem ses olarak “bir imrahi”ye benzeyen hem ölçüyü dikkate alarak *fâ'ilâtün* kalıbına uyan hem de anlam olarak dizeye uygun düşün bir söze ihtiyaç vardır. Bu anlamda burası için “âb-ı râhî” ifadesini önerebilirim. Çünkü “akan, yürüyen su; akarsu” anlamındaki “âb-ı râhî”;

1. Ses olarak “bir imrahi” sözünü anımsatmaktadır ve sözlü kültür ortamında “âb-ı râhî” olarak aktarılan bir sözün anlama dikkat etmeyen ya da ifadenin anlamını bilmeyen bir kişi tarafından “bir imrahi” şeklinde alınlanması oldukça normaldir.

2. Ölçü olarak *fâ'ilâtün* kalıbına uygundur.

3. Anlam olarak dizenin geri kalan kısmıyla örtüşmektedir.

Bu durumda dizenin şu şekilde tamir edilmesi mümkün görünmektedir:

“**Âb-ı râhî** görse ever (iver) ol sinemin dağını”

Bu şekilde tamir edilip yeniden kurulduğunda dize, şu anlamı ifade etmektedir: “Akarsular, benim şu gönlümdeki yanığı, yanık yarasını görseler everlerdi, acele ederlerdi.” Tabii ki suyun acele etmesi, üstü örtülü olarak o yanığın -ki aşk yanığı, yangınıdır bu- hâlâ sıcak ya da hâlihazırda da yanmakta olduğu anlamını içerir.

Bendin diğer üç dizesi, sözcüklerin anlamı bilindikten sonra, oldukça açıktır. Bir tür giriş, hazırlık niteliğindeki ilk bent hariç şiirin bentlerinde şöyle bir sistematik vardır: Her bentte ilk iki dize kendi içinde birer anlam birimi iken son iki dize birbirine bağlı olarak tek bir anlam birimi oluşturur. Yani ilk iki dizeler birer cümle niteliği taşıırken son iki dizelerin birincisi yan cümle, ikincisi de temel cümle olarak ikisi birlikte cümle niteliği taşımaktadır. Bu nedenle ikinci bendin de ilk dizesini ayrı ayrı, son iki dizesini de birlikte anlamlandırmak gerekir.

İkinci dizede söylenen şudur: “Şeyda (tutkun, aşktan aklını yitirmiş, divane, mecnun) bülbüller, senin hüsnünün (güzelliğinin) bağını (bahçesini) görseler ötüşürler.” Edebiyatta bülbül, bilindiği üzere âşığı, gül de maşuğun, sevilenin sembolüdür. Bülbül, gülün aşkıyla yanıp tutuşur ve onun etrafında dolanıp öterek aşkı dile getirir. Oysa burada bülbülü, bülbülleri harekete geçirecek olanın, sevgilinin güzelliğinin bahçesini görmeleri olduğu ifade ediliyor. Bu durumda sevgilinin güzelliği bir güle indirgenmek yerine bir bağ olarak, bahçe olarak betimleniyor. Başka bir ifadeyle de her bir bileşeni ayrı ayrı güzel çiçekler olan ve bütün olarak da bambaşka bir güzelliğe sahip olan bir bahçedir sevgilinin güzelliği. Ancak bu bahçe âşığın sadece kendisi için değil; birden çok bülbülün, bülbüllerin yani diğer âşıkların da yöneldiği, yönelebileceği bir bahçe olarak betimlenmiş. Normal şartlarda âşık, mizaç olarak sevdiğini, “rakip” olarak adlandırılan başkalarından kıskanır. Gerçi Taşlıcalı Yahya’nın,

“Kâşkî sevdiğimi sevse bütün halk-ı cihân

Sözümüz cümle hemân kıssa-i cânân olsa” (Dilçin, 1997: 103)

şeklindeki beytinde, başka bir amaçla da olsa sevgiliyi herkesin sevmesini istemek gibi bir durum söz konusu olabilse de bu, genellikle karşılaşılan bir durum değildir. Bu çerçevede “Bugün Pazar-ı Aşkır”

türküsün ikinci bendinde de sevgilinin güzellik bağına görseler, şeyda bülbüllerin ötüşeceği, yani çoşacağı, aşka geleceği ifade edilir. Yani sevgilinin güzelliğini görebilmek diğer âşıklara da açıktır. Bu durum da, şiirde söz konusu sevgilinin ve bu sevgiliye duyulan aşkın beşerî değil de ilahi bir boyutta olduğu düşüncesini destekler niteliktedir.

Bendin üç ve dördüncü dizelerinde söylenen ise şudur: “Senin gerdanının aklığını, beyazlığını, cazibesini yüz yaşına gelmiş ruhban, yani rahipler görselerdi, görebilselerdi; dinlerini bırakır, kutsal kitapları olan İncil’i suya bırakır, boşverirler ve dinî sembolleri olan haçtan vazgeçerlerdi.” Burada rahipler, 100 yaşında olma, İncil ve haçtan vazgeçme sembolik anlamlar taşır. Çünkü söz konusu olan sıradan Hıristiyanlar değil, Hıristiyanlığın din adamlarıdır. Bir din adamının, dine, herhangi bir kişiden daha bağlı olması beklenir. Üstelik bu rahipler 100 yaşında, yani çok yaşamışlar ve uzun yıllar boyunca rahiplik yaparak dinlerini tamamen içselleştirmişlerdir. Bir Hıristiyan için İncil ve haçtan vazgeçmek dininden vazgeçmek demektir. Bu vazgeçiş, sevgilinin gerdanının aklığı karşısında olunca, vazgeçilen dinin yani Hıristiyanlığın yerine sevgili ikame edilir. Bu durumda şiirin bu bendinde de metnin genelinde yer alan ilahi aşk temasına işaret edilmektedir.

### III. Bent:

Şahinin salsa pençesin aniden kaftan kapar  
Dilber abidlik eyleme zahitler yoldan sapar  
Tutmuşam müjgân okuna garip sinemi siper  
Temrahın kahrı zehirdir yedi kat sacdan geçer

Bendin sevgiliye seslenen ilk dizesi kurallı bir cümle niteliğinde: “Şahinin, pençesini salsa aniden kaftan kapar.” Ancak cümle niteliğindeki bu dizeyi anlamlandırmak için özellikle “şahin” ve “aniden” sözcüklerinin anlamlarına değinmek gerekir.

Şahin, normal şartlarda vahşi doğada yaşayan yırtıcı bir kuş olmasının yanında yakalanıp eğitilerek avcılıkta da kullanılan bir kuştur. Bu şekilde eğitilmiş bir şahin, avlanmaya uygun bir alanda sahibi tarafından bırakılır, o da avını yakalar ve sahibine getirir. Avcı bir kuş olması bakımından şahin hem halk şiirinde hem divan şiirinde (Akkaya, 2018: 1016) hem de türkülerde (Aytaş, 2013) çokça kullanılmıştır. Bu yönüyle şahin, sevgilinin ya da onun gözü, bakışı, saçı gibi “avcı” olarak tasavvur edilen bir yönünün sembolüdür; böyle bir sembolleştirmede âşğın sembolü de avdır.

Dizede üzerinde durulması gereken ikinci sözcük olarak “aniden” ifadesi, ilk bakışta “birdenbire, ansızın” anlamındaki zarf olarak düşünülmektedir. Ancak böyle düşünüldüğünde anlamda bir belirsizlik ortaya çıkmaktadır; çünkü şahinin birdenbire kaftan kapması pek anlamlı değildir. Bu nedenle buradaki “aniden” sözünün başka anlamlarını dikkate almak gerekecektir. Sözcükteki “-den” kısmı Türkçe ek kabul edildiğinde geriye kök olarak Arapça “ânî” sözcüğü kalmaktadır. Arapça kökenli bu sözcüğün Türkçede yaygın olarak bilinen “hemen, birdenbire” anlamının yanı sıra “köle”<sup>6</sup> anlamı da vardır (Parlatır, 2012: 90). Dizede “ani” sözcüğü bu anlamda kullanılmış olsa gerek; çünkü ardından gelen “kaftan” sözcüğüyle şiirsel yapıya uygun bir şekilde tezat oluşturmaktadır. Nitekim kaftan, bir üst giysisidir ve genel olarak zenginlik göstergesidir. Buna bağlı olarak da kölenin bir kaftan sahibi olması pek düşünülemez. Bu durumda dizede anlatılmak istenenin şu olduğu söylenebilir: Ey sevgili! Senin şahinin yani alımlılığın, caziben pençesini bir salsa, birilerini avlamak istese onun pençesi âniden, köleden bile kaftan kapıp getirir. Başka bir ifadeyle yoksulun bile zenginliğini bulup, alıp sana getirir diyor. Diğer taraftan buradaki “ani” sözcüğünün Ani şehri ve kalesi anlamında kullanılmış olması da mümkündür. Özellikle mevcut metnin Erzurumlu Emrah ya da Nesimî’ye izafe ediliyor olması ve bu iki şairin de Doğu ve Kuzeydoğu Anadolu sahalarıyla ilişkili olmaları da bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Çünkü bugün ören yeri durumundaki çok eski bir yerleşim alanı olan Ani; Doğu Anadolu, Kuzeybatı İnan ve Güney Kafkasya bölgeleri arasında yer alır ve eskiden güçlü bir kale tarafından korunan, stratejik öneme sahip, zengin, görkemli, gösterişli bir şehirdir (Belli, 2019: 21-26). Metinde şahinin Ani’den, Ani şehri ve/veya kalesinden kaftan kapması; sembolik olarak sevgilinin, isterse çok güçlü, zengin ve korunaklı bir şehir olan Ani’yi bile fethedebileceği, başka bir deyişle istediği kişinin gönlünü, sevgisini, aşkını elde edebileceği şeklinde yorumlanabilir.

Bendin mevcut metinde “Dilber abidlik eyleme zahitler yoldan sapar” şeklindeki ikinci dizesinde de anlam açısından sorun olduğu görülüyor. Şöyle ki “abid” sözcüğü hem “ibadet eden, tapan, kul” hem de tasavvufta “Allah” (Parlatır, 2012: 32) anlamlarındadır. Zahitlerin yani koyu dindarların yoldan sapmaları; dinlerini, inançlarını terk etmeleri ve başka bir şeye tapınmalarını ifade eder. Burada metnin genelinde olduğu gibi ilahi aşk penceresinden bakılırsa, yani söz konusu sevgilinin Allah olduğu varsayılırsa bir anlam karmaşasıyla karşılaşılır. Çünkü buradaki “abidlik eylemek” yani ibadet eden olmak, kulluk eylemek ya da “Allahlık” etmek, Allahlık iddiası taşımak; zaten Allah’a tapan zahitleri yoldan saptırma konusunda makul bir gerekçe sunmaz. Bu durumda dizenin tamir edilmesi gerekecektir ki burayı şöyle düşünmek mümkündür: Dizenin başındaki “Dilber abidlik eyleme” ifadesi aslında “Dilberâ bütlük eyleme” şeklinde olmalı. Çünkü böyle olduğunda, “dilberâ” sözünün sonundaki “â” bir seslenme ifadesidir ve “Ey dilber!” anlamına gelir; “büt” ise “put” anlamındadır ki “bütlük eylemek” de “putluk eylemek, put hâlini almak” anlamlarını taşır. Diğer taraftan put, klasik Türk şiirinde güzelliğin sembolüdür ve burada dilbere “bütlük eyleme” denirken kişileri kendisine âşık edip akıllarını başlarından alacağı korkusuyla “güzelliğini gösterme, sergileme” dendiği de düşünülebilir. İşte bu noktada dilberin, sevgilinin putlaşması ya da güzelliğini sergilemesi, zahitleri yoldan saptırması bakımından anlamlı bir hâl alır. Dolayısıyla dize şunları ifade eder: Ey dilber, ey güzel! Sen sakın bütlük eyleme, bir puta dönüşme, güzelliğini bir put gibi somut bir şekilde ifşa etme. Çünkü dinlerine sıkı sıkıya bağlı zahitler, senin put olduğunu, görkemli güzelliğini görürlerse yoldan sapar, dinlerinden vazgeçer ve sana taparlar.

Aslında bu dizeden hareketle metnin üçüncü bendinin ilahi aşkı değil de beşerî aşkı anlatıyor olduğu söylenebilir. Nitekim bendin diğer dizelerindeki anlam da buna işaret etmektedir. Örneğin üç ve dördüncü dizelerdeki kirpik okları, âşığın kendini bunlardan sakınmaya çalışması daha çok beşerî aşkla ilişkilidir.

Bendin üç ve dördüncü dizeleri birbirine bağlı olarak cümle şeklinde şöyle ifade edilebilir: “Sevgilinin, kalbimi hedef alan müjgân okuna, ok gibi kirpiklerine karşı sinemi, bağrımı, göğsümü siper ettim, kalkan olarak kullandım; ama sevgilinin kirpik oklarının ucundaki temrenin yani okun ucundaki sivri demirin gücü zehir gibi, çok keskin ve güçlü, öyle güçlü ki yedi kat üst üste konmuş sacdan, demir levhalardan bile geçer.” Dolayısıyla burada âşık ne yaparsa yapsın; sevgilinin aşkına tutulmamasının, ona âşık olmamasının imkânsızlığını dile getirilmektedir.

Buradaki “temrah” sözcüğü pek bilinen ve sözlüklerde bulunan bir ifade değildir. Ancak dizelerdeki anlam ile müjgân, ok, siper, sacı delmek gibi sözler, bu sözün “ok ve mızrak gibi silahların ucunda yer alan sivri metal parça” anlamındaki “temren” olduğuna işaret etmektedir ve bu sözcüğün halk dilinde, en azından belirli bir yörede “temrah”a dönüşmüş olması da elbette mümkündür.

Metnin bu bendiyle ilgili dikkat çeken bir başka husus da şudur: Şiirde “-dan geçer” redifi üçü ilk bent, üçü de diğer bentlerde olmak üzere toplam altı kez kullanılmıştır. Bunların, üçüncü bentteki hariç tamamında “geçer” sözcüğü “vazgeçer” anlamındadır. Oysa üçüncü bentteki “geçer”, okun ucundaki temrenin yedi kat sacdan geçmesi, yani vazgeçmek değil de delip geçmek anlamındadır. Bu ayrışma da, metnin bütününde ilahi aşk temasının belirgin olmasına karşın üçüncü bentte beşerî aşkın öne çıkıyor olmasıyla birleşince; üçüncü bendin metne sözlü kültür ortamında sonradan eklenmiş olabileceği düşüncesini akla getirmektedir.

#### IV. Bent:

Ben Emrah’ım methederim yedi dillerde seni

Yedi iklim car köşede gurbet ellerde seni

Hacılar hacca giderken çölde görseler seni

Hayran olur mat kalırlar vaz gelir hacdan geçer (URL-1)

Metnin son dörtlüğü olan bu bentte şairin mahlasının Emrah olarak kullanıldığı, ancak buranın “Ben Emrah’ım” yerine “Ey Nesimi” şeklinde de kayıtlı olduğuna yukarıda değinildi. Bu tartışma bir tarafa bırakılıp bentteki anlamı çözümlemeye çalıştığımızda ilk dizede yine anlamla ilgili bir bulanıklık göze çarpmaktadır. Şöyle ki ilk iki dizede şair, sevdiğini her yerde, her ortamda methettiğini; sürekli ondan söz

ettiğini dile getiriyor. Ancak ilk dizedeki “yedi dillerde” ifadesi iki bakımdan sıkıntılı görünüyor. Birincisi, her ne kadar “yedi devler” gibi örnekleri bulunsa da sayı sıfatlarından sonra gelen adın çoğul kullanılması Türkçede pek karşılaşılan bir yapı değildir; dolayısıyla “yedi dillerde” yerine “yedi dilde” demek Türkçe için daha uygundur. İkincisi, şair her yerde ve sürekli sevdiğini methetmekten söz ediyor; ancak burada, her dilde değil de yedi dilde övdüğü ifade ediliyor. Böyle bir durumun, duygunun yedi bile olsa bir sayıyla sınırlanması genel olarak aşk ve şiir sanatı düşünüldüğünde pek anlamlı değildir. Bir de ikinci dizede “yedi iklim car (dört) köşe”den söz ediliyor. Ancak buradaki yedi iklim; yedi ülke, yedi kıta yani dünya demektir; “car köşe” yani dört köşe ise bir deyimdir ve “her yer” anlamına gelir. Bu durumda “yedi dillerde” sözünün dikkatle gözden geçirilmesi gerekecektir. Nitekim buradaki “yedi dillerde” ifadesindeki sözcükler “yedi” sayısı ve “lisan” anlamındaki dille ilgili değildir. Buradaki ifade aslında “yed-i dillerde” olmalıdır. Dil, Farsça “gönül” demektir; yed ise birçok anlamının yanında “mülk, ülke” anlamına da gelmektedir. Bu durumda “yed-i dillerde” ifadesi; “gönüllerin ülkesinde, gönül ülkelerinde” gibi bir anlam ifade eder ki bu anlam bendin dokusuna da gayet uygundur.

Bendin mevcut hâlinde dikkat çeken bir başka konu da üçüncü dizedeki yapısal uyumsuzluktur. Şöyle ki ilk iki dizenin sonundaki “dillerde seni” ve “ellerde seni” ifadelerine karşılık üçüncü dizenin sonunda “çölde görseler seni” ifadesi yer almaktadır. Buranın da aslında ilk iki dizeye uyumlu olarak “görse çöllerde seni” şeklinde olması gerektiği iddia edilebilir. Nitekim, yukarıda sözü edilen çalışmada Ramazan Çiftlikçi (2020: 85) de bu dizeyi “Hacılar hacca giderken görse çöllerde seni” şeklinde aktarmaktadır.

Bu açıklamaların ardından bentte anlatılmak istenenin şunlar olduğu söylenebilir: Ey sevgili! Ben seni gönül ülkelerinde, gönüllerde, yedi iklim dört köşede, her yerde methederim; sürekli senden söz ederim. Sen öyle güzelsin ki hacılar, hacca giderken çöllerde seni görseler; güzelliğine hayran olurlar, güzelliğin karşısında hayrete düşüp şaşkın kalırlar, renkleri solar, benizleri atar ve hacca gitmekten vazgeçerler.

Bu bentteki, bu bağlamdaki “çöl” sözcüğünün sadece uyak kurmak üzere kullanıldığını düşünmek yanlış olacaktır. Nitekim mevcut metinde “çöllerde seni” şeklinde kullanılmamış olması da asıl ihtiyacın uyak değil de anlam olduğuna işaret eder gibidir. Çünkü burada çöl kavramı, hacca gitmekle birlikte kullanıldığı için Arap coğrafyasını ifade eder ve bentte söz konusu kişilerin hacı olmaya çok yaklaşmış olduklarını ima eder. Bu çerçevede son iki dizedeki çöl ayrıntısıyla bakıldığında anlatılmak istenenin şu olduğu söylenebilir: Hacı olmak üzere hacca giden kişiler menzillerine çok yaklaşmış olsalar, hacı olmalarına ramak kalmış olsa hatta oraya varmış olsalar bile seni görürlerse, görebilirlerse hacı olmaktan vazgeçerler; çünkü seni görenin hacı olmaya ihtiyacı yoktur.

Bu bentte de aşk kavramının tamamen ilahi aşk olarak işlendiği görülmektedir. Tasavvufi bir yaklaşımla, ilk bentte Yunus Emre'nin “Ne varlığa sevinirim / Ne yokluğa yerinirim” dizelerini çağrıştıran anlam bu bentte de yine Yunus'un aynı şiirindeki “Cennet cennet dedikleri / Birkaç köşkle birkaç huri / İsteyene ver sen onu / Bana seni gerek seni” dörtlüğünü çağrıştırmaktadır.

### Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışmada bağlama ve türkü sanatçısı Erdal Erzincan'ın icra ettiği “Bugün Pazar-ı Aşkır” adlı türkünün metni ele alınmış ve metin, gerekli görülen yerleri tamir edilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede ulaşılan sonuçlar şu şekilde maddeler hâlinde sıralanarak verilebilir:

Söz konusu metin mevcut hâliyle hem Erzurumlu Emrah'a hem de Nesimî'ye izafe edilse de şiirin gerçek sahibi hakkında net bir hüküm vermek şimdilik pek mümkün görünmemektedir. Çünkü şiir, Emrah Divanı'nda da Nesimî Divanı'nda da yer almamaktadır ve bu iki şairle ilgili net bir kaynak gösteren diğer bilimsel yayınlarda, tespit edebildiğimiz kadarıyla, bulunmamaktadır.

Bu çalışmaya konu olan metin, bağlama ve türkü sanatçısı Erdal Erzincan'ın icra ettiği ve 2002'de çıkan *Al Mendil* adlı albümünde yer verdiği türküyeye aittir. 7 Kasım 2023 tarihinde telefon aracılığıyla görüştüğüm ve türkü hakkında görüşlerine başvurduğum Erdal Erzincan; türküyü, bu hâliyle Hüseyin Bayrak'tan aldığını, onun da Hacı Bayrak'tan derlediğini bildirmiştir. Dolayısıyla mevcut bilgilere göre türkünün kaynağı sözlü kültür ortamıdır.

Metinde âşîğın sevgili için canından vazgeçmesi bir yana, sevgiliyi gören rahip Hristiyanların haçtan, hacca gitmekte olan Müslümanların da hacdan vazgeçmesi motifleri şiirin en çarpıcı noktalarındandır. Bu motiflerin yer aldığı ve “Bugün Pazar-ı Aşktır” türküsünü metin olarak çağrıştıran başka şiirler de vardır. Bu şiirlerin bir kısmı Derviş Muhammed’e izafe edilirken bir kısmı da anonim görünmektedir. Üstelik bu şiirlerden Derviş Muhammed’e izafe edilenlerin bir varyantı, bağlama ve türkü sanatçısı Yavuz Top tarafından türkü olarak icra edilmiş ve 1987’de çıkan *Değişler-1* albümünde yer almıştır. Diğer anonim metinler de Arguvan yöresi türküleri arasında geçmektedir. Erzurumlu Emrah ya da Nesimî’ye atfedilen metin ile Derviş Muhammed’e atfedilen ve anonim olarak kayıtlara geçmiş olan metinler karşılaştırıldığında, metinlerin yapısal ve anlamsal bütünlükleri de göz önünde bulundurulursa, çalışmamıza konu olan metnin asıl metin olduğu, diğer metinlerinse sözlü kültür ortamında bu metinden ve/veya birbirlerinden üretilmiş olduğu yorumu rahatlıkla yapılabilir. Başka bir ifadeyle “Bugün Pazar-ı Aşktır” türküsünün metni, çalışmada benzerlikleri bağlamında değinilen diğer metinler için bir tür dip metin niteliğinde görünmektedir.

Bu çalışmaya konu edilen “Bugün Pazar-ı Aşktır” türküsüne ait mevcut metnin, sözlü gelenekte birtakım değişikliklere uğradığı gayet açıktır. Ancak elimizde, değişikliklerin net bir şekilde neler olduğunu söyleyip ortaya koymak üzere karşılaştırma yapılabilecek bir “orijinal” metin bulunmamaktadır. Böyle olmakla birlikte metnin anlamı ve yapısı dikkate alındığında kimi yerlerin kısmen kimi yerlerinse tamamen anlamsız olabildiği ve bu nedenle de tamire ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bu nedenle çalışma boyunca dizeler üzerinde gösterildiği gibi metin, gerekli görülen yerlerde tamir edilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede metnin tamir edilmiş şeklini, değiştirilen kısımlarını eğik yazıyla göstererek şöyle aktarabiliriz:

Bugün pazar-ı aşktır muhtaç olan candan geçer

Âşîğ-ı sadık olanlar *lubb-i* (ya da *leb-i*) gülabdan geçer

Düşmüşem cem hanesine ben ağlarım zarı zar

Aşka düşen merdaneler hırkayla taçtan geçer

*Âb-ı râhî* görse *ever* ol sinemin dağını

Ötüşür şeyda bülbüller görse hüsnün bağını

Yüz yaşında ruhban görse gerdanının ağını

İncil’i suya bırakır vaz gelir haçtan geçer

Şahinin salsa pençesin *âniden* kaftan kapar

*Dilberâ bütlik* eyleme zahitler yoldan sapar

Tutmuşam müjgan okuna garip sinemi siper

Temrahın kahrı zehirdir yedi kat sacdan geçer

Ben Emrah’ım methederim *yed-i* dillerde seni

Yedi iklim car köşede gurbet ellerde seni

Hacılar hacca giderken *görse çöllerde* seni

Hayran olur mat kalırlar vaz gelir hacdan geçer

Mevcut hâliyle dört bentten oluşan metinde üçüncü bendin metne sonradan eklenmiş olma ihtimali oldukça yüksek görünmektedir. Bu ihtimal iki temel gerekçeye dayanmaktadır. Birincisi, diğer üç bentte net bir şekilde ilahi aşk ön planda iken bu bentte beşerî aşkın belirginliği öne çıkmaktadır. İkincisi de metnin ayağı “-dan geçer” redifidir. Şiirin tamamında toplam altı kez geçen bu ifade, bu bent hariç diğer her yerde

“vazgeçer” anlamında redif olarak kullanılmıştır. Burada ise “sacdan geçer” ifadesiyle “bir nesneyi delip geçmek” anlamında kullanılmıştır. Böyle bir kullanımda söz konusu ifade redif değil, cinaslı uyak oluşturur. Bu iki husus, elbette kesin olmamakla birlikte, söz konusu bendin metne sonradan eklenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Metnin genelinde yer alan aşk, beşerî değil; ilahi, tasavvufî, mistik bir aşktır. Bu çerçevede metinde seslenilen ve anlatılan “sevgili”, Allah ya da Hz. Muhammed, Hz. Ali gibi bir din ulusudur. Böyle olmakla birlikte metindeki aşk, beşerî aşk olarak yorumlanmaya da çok elverişlidir. Bu anlamda, bir önceki maddede ifade edildiği gibi sonradan eklenmiş olsun ya da olmasın, üçüncü bent metnin beşerî aşk boyutunu daha belirgin kılmaktadır. Ancak her ne şekilde olursa olsun, metinde aşkın; hem ilahi hem de beşerî aşkı ifade edecek şekilde işlenmiş olması metnin derinlik ve gücünü ortaya koymaktadır.

Bu maddelerin ardından genel bir sonuç olmak üzere şunlar ifade edilebilir: Sahibi konusunda şimdilik net bir şey söylenemeyen bu metin, oldukça zengin bir içeriğe ve güçlü bir anlatıma sahiptir. Bu zenginlik ve güce de sözlü kültür ortamında çeşitli müdahalelerle rafine edilerek ulaştığı anlaşılmaktadır. Bu çalışma kapsamında metni “tamir” etme bağlamında gerçekleştirilen müdahaleler kesinlikle mutlak doğrular olarak değerlendirilemez. Bunlar, her ne kadar bilimsel ve mümkün olduğunca tutarlı dayanakları olsa da, metni anlamlandırmak üzere ortaya konmuş “kişisel” görüşlerdir. Dolayısıyla metni türkü olarak aktarmış, derlemiş ve icra ederek müzik albümünde yayınlamış kişiler olarak Hacı Bayrak, Hüseyin Bayrak ve Erdal Erzincan’ın yaptıkları işe yönelik herhangi bir “yanlışlık” suçlamasında bulunulamaz. Bu kişiler, öyle ya da böyle metni gün yüzüne çıkarmış kaynak ve araçlar, taşıyıcılar olarak saygı ve teşekkürü hak etmektedir. Metin üzerinde çalışmak, varsa eksiklik ya da yanlışlıklarını tespit edip gidererek çözümlenmek biz edebiyat bilimcilerin işidir. Bilimsel olarak bu yapıldıktan sonra ise inisiyatif, yine türkü icrası açısından sözlü kültürün günümüzdeki temsilcileri durumundaki sanatçılardadır. Başka bir ifadeyle bir araştırma dâhilinde burada ortaya konan görüşlerin, türkünün bundan sonraki icralarına yansıtılıp yansıtılmaması elbette türküyü icra edecek sanatçıların tercihlerine bağlıdır.

### Sonnotlar:

- <sup>1</sup> Sözlü edebiyat ürünleri, elbette yazıdan tamamen kopuk değildir. Örneğin sözlü olarak üretilip sonradan yazıya geçirilmiş metinler vardır ya da özellikle âşıklık geleneğinin yakın dönem temsilcileri dikkate alındığında yazarlık üretenler de bulunmaktadır. Ancak bu durum geleneksel kültür ortamı ve sözlü edebiyatın genel yapısı içinde üretim-iletim-tüketim süreçlerinin söze dayalı olduğu genel gerçeğini değiştirmez.
- <sup>2</sup> Söz ile yazı, sözlü kültür ile yazılı kültür arasındaki ilişki ve farklılıklar konusunda Ong’un (1999) çalışmasına bakılabilir.
- <sup>3</sup> Bu üç metinde de ortak görünen “âşık-ı sadık” ifadesinin “Aşığı Sadık” şeklinde yazılması ya da anlam ve uyak açısından “bağını” olması gereken ikinci bendin ikinci dizesinin son sözcüğünün “bağının” şeklinde yazılması gibi yazım tercihleri ve/veya hataları, söz konusu metinlerin birbirlerinden kopyalanıp yapıştırılarak çoğaltıldığı düşüncesini akla getirmektedir.
- <sup>4</sup> Burada Soysal ve Arslan’ın (2014: 79, 84) çalışmasından örnek olarak aktarılan son iki dizenin hangi şaire ait olduğu bilgisi söz konusu çalışmada normal olarak yer almamaktadır. Çünkü “1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî’ye Ait Güfte Mecmuasının İncelenmesi” adlı bu çalışma, bir mecmuada yer alan güfteleri müzikal açıdan incelemekte ve metinlere odaklanmamaktadır. Ancak çalışmada, söz konusu mecmuanın “Mevlâna Müzesi Kütüphanesi Gölpınarlı Yazmaları 81 numarada kayıtlı” olduğu bilgisine yer verilmektedir. Söz konusu mecmuaya ulaşmak üzere, alanı gereği yazma eserlerle daha çok ilgilendiği için arkadaşım Doç. Dr. Bünyamin Taş’tan yardım istedim. Taş’ın girişimlerine karşın müze yönetiminden alınan, yakın zamanda yardımcı olunamayacağı yönündeki olumsuz yanıt nedeniyle bu metinlere ulaşamadım. Taş’ın ayrıca bu çalışma kapsamında metnin tamiri ve çözümlenmesi sürecinde eski Türk edebiyatı birikimiyle değerli katkıları da olmuştur. Bu bakımdan Doç. Dr. Bünyamin Taş’a çaba ve katkıları için çok teşekkür ediyorum.
- <sup>5</sup> Bu deyişin/türkünün icrasında Yavuz Top, “Hü hü!”, Ya Ali! Ya Ali!” şeklinde ilave sözler de söylemektedir. Ayrıca, burada aktarılan metnin ardından, türkünün devamı gibi söylediği ancak başka bir şaire ait başka bir metin olduğu anlaşılan bir bölüm daha söylemektedir. Hem bu ilave sözler hem de türkünün sonunda söylenen diğer metin, buradaki deşifrenin dışında tutulmuştur.
- <sup>6</sup> Her ikisi de Arapça kökenli olan “birdenbire, hemen, derhal” anlamındaki “ani” sözcüğü ile “köle” anlamındaki “ânî” sözcüğünün Arapça yazımları birbirlerinden farklıdır. Birincisi “انى”, ikincisi ise “عانى” şeklinde yazılır.



**Kaynaklar**

- AKKAYA, M. (2018). “Divan ve Halk Şiirlerinde Kuş Motifi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma”. *Route Educational and Social Science Journal*, 5(10): 1014-1023.
- ALBAYRAK, N. (1993). “Cem”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, CVII: 279-280, İstanbul. Türkiye Diyanet Vakfı.
- ALPTEKİN, A. B. (2004). *Palandöken'in Zirvesindeki Âşık: Erzurumlu Emrah*. Ankara: Akçağ.
- AYAN, H. (1990). *Nesîmî Divanı*. Ankara: Akçağ.
- AYTAŞ, G. (2013). “‘Şahin’ Motifli Türkülere Epistemolojik Bir Yaklaşım”. *Akademik Kaynak*, 1(2): 65-75.
- BAYRAK, M. (2020), “İslami Kuşatmayı Yarıp İçtoroslar’a Akan İki Âşık: Dertli ve Emrah”. *PolitikArt*, 276: 12-13.
- BELLİ, O. (2019). *Her Yönü ile Ani*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- BEZİRCİ, A. (1993). *Türk Halk Şiiri*. İstanbul: Say.
- ÇİFTLİKÇİ, R. (2020). “Erzurumlu Emrah ve Türk Halk Müziği”. *Bilimsel Eksen*, 31: 80-92.
- DİLÇİN, C. (1997). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- DOĞANBAŞ, M. (2007). “Cemevi Mimarisine Giriş (Amasya Örnekleri)”. 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşılık Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı*, Ed.: Filiz Kılıç-Tuncay Bülbül, Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, C. 2, 1517-1529.
- ERKAL, A. (2014). *Erzurumlu Emrah Divanı*. Ankara: Birleşik.
- ERSAN, M. Ö. (2018). *7 Ulu Ozanlar*. Konya: Salon Yayınları.
- IHLAMUR Şiir Dergisi. (1999). 4: ön kapak.
- KALYON, F. (2015). “Nesîmî’nin, Divanında ve Diğer Kaynaklarda Rastlanmayan Şiirleri”. *Turkish Studies*, 10/16: 783-806.
- KAPLAN, H. (2019). “Mısrayı Aruza Uyduran Bir Şair: Ziver ve Şiirlerinde Aruz Tasarrufları”. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]*, 2/1: 279-311.
- KARADAĞ, M. (1996). *Erzurumlu Emrah Yaşamı Sanatı Şiirleri*. Ankara: Ayyıldız.
- KARAKOÇ, K. (2020). “Bir Şiir Mecmuasında Tespit Edilen Nesîmî’nin Bilinmeyen Gazelleri”. *AHBV Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2: 43-55.
- KILIÇ, F. (2008). *Alevilik ve Bektaşılıkta Yedi Ulu Ozan*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.
- KÖKSAL, M. F. (2008). “Metin Tamiri (Usul ve Esaslar, Uygulamalar ve Bazı Teklifler)”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1: 169-190.
- ONG, W. J. (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür/Sözün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis.
- ÖZDEMİR, M. (2020). “Seyyid Nesîmî Divanı’nın Kayda Değer Bir Nüshası ve Şairin Neşredilmemiş Türkçe Şiirleri”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 24: 439-504
- ÖZMEN, İ. (1998a). *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*. C. II, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- ÖZMEN, İ. (1998b). *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*. C. III, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- PARLATIR, İ. (2012). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı.
- SAKAOĞLU, S. (1987). *Ercişli Emrah*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- SOYSAL, F. ve ARSLAN, M. U. (2014). “1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî’ye Ait Güfte Mecmuasının İncelenmesi”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, II-1: 68-88.
- ŞAHİN, H. ve ÖZEROL, S. (2004). *Arguvan Türküleri/Halkbilimsel Bir Araştırma Denemesi*. İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı.

- TEMİZ, M. (Haz.) (1998). *Arguvan Ezgileri 2*. İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı.
- VAKTİDOLDU, A. A. A. (2020). *Seyyid Nesimi Divanı*. İstanbul: Can (Ali Adil Atalay).
- YILMAZ, K. (2001). *III. Selim'in (İlhâmi) Hayatı Edebî Kişiliği ve Divânının Tenkitli Metni*. Edirne: Trakya Üniversitesi Rektörlüğü.
- YILMAZ, K. (2017). “III. Selim'in (İlhâmi) Divanı ve Edebî Yönü”. *Vefatının 20. Yılı Münasebetiyle Prof. Dr. Necmettin Hacıeminoğlu Hatıra Kitabı*, Ed.: Ali İhsan Öbek vd., İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 421-438.
- ZÜLFE, Ö. (2005). “Seyyid Nesimi'nin Tuyuğlarına Ek”. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, II-4: 121-135.

### İnternet Kaynakları

- ÇELİK, Mehmet (2021). “Derdim Ondur Dokuz Değil”. Independent Türkçe (TheIndependentturkish), <https://www.indyurk.com/node/312356/t%C3%BCrki%C3%87yeden-sesler/derdim-ondur-dokuz-de%C4%9Fil> , Erişim: 10.10.2023.
- MERMUTLU, Bedri (t.y.). “Yavuz Sultan Selim'in Yeni Bulunan Türkçe Bir Şiiri”. [https://d1wqtxs1xzle7.cloudfront.net/62283430/Yavuzun\\_Turkce\\_Siiri20200305-79071-ivkkak-libre.pdf?1583453261=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DYAVUZ\\_SULTAN\\_SELIMIN\\_YENI\\_BULUNAN\\_TURKCE.pdf&Expires=1699224376&Signature=Z5tDVLyrhgUwJsuNr35J7g7jh41CZNELfmDpqeOO42PTgQz7oy2cQp6JUM0Vm1tjz7kCvxpkxxitY1FX5jWJGJUrEjVuVvkBORcEC7NaNCbB4kiA1~BJP5mw~oxUrRpaRsMrkOc0h6RRz77tpbMcO8D4rjfNGnnJ1HxxeygeVTo1zDREr9RHVIV15NIs8rv~MUHANyUyYVgZgqf9Bmllu8GqTSOategLYW5h77F3O~kW3EOzl9hbU0EGZMblFac~V8ZHTVp8NqmwyY659YfBcf4dpCfHvDg66Mf~G2NckQU8e7npjBsAICwdQn2L9cZTYbpxPrZIfhCUBNg\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxs1xzle7.cloudfront.net/62283430/Yavuzun_Turkce_Siiri20200305-79071-ivkkak-libre.pdf?1583453261=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DYAVUZ_SULTAN_SELIMIN_YENI_BULUNAN_TURKCE.pdf&Expires=1699224376&Signature=Z5tDVLyrhgUwJsuNr35J7g7jh41CZNELfmDpqeOO42PTgQz7oy2cQp6JUM0Vm1tjz7kCvxpkxxitY1FX5jWJGJUrEjVuVvkBORcEC7NaNCbB4kiA1~BJP5mw~oxUrRpaRsMrkOc0h6RRz77tpbMcO8D4rjfNGnnJ1HxxeygeVTo1zDREr9RHVIV15NIs8rv~MUHANyUyYVgZgqf9Bmllu8GqTSOategLYW5h77F3O~kW3EOzl9hbU0EGZMblFac~V8ZHTVp8NqmwyY659YfBcf4dpCfHvDg66Mf~G2NckQU8e7npjBsAICwdQn2L9cZTYbpxPrZIfhCUBNg__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA) , Erişim: 10.10.2023.
- TAŞKESENLİOĞLU, L. (2015). “Emrah, Ercişli”. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/emrah-ercisli> , Erişim: 10.10.2023.
- URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=tgOc3-UiX64> , Erişim: 10.10.2023.
- URL-2: <https://www.erenleregitimkulturvakfi.org/seyyid-nesimi/> , Erişim: 10.10.2023.
- URL-3: <http://mehmetozgurursan.blogspot.com/2015/12/imameddin-seyyid-nesimi.html> , Erişim: 10.10.2023.

DOI: 10.55666/folklor.1280468

**DÜNYADAKİ EN BÜYÜK HALK ŞARKISI ARŞİVİNİN SERGÜZEŞTİ:  
DEUTSCHES VOLKSLIEDARCHIV**

Tunahan Eren ARSLAN\*

**Öz**

Halk bilimi çalışma kadrosu içerisinde mühim bir yer teşkil eden halk şarkıları, Almanya'da 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başlarında artan milliyetçiliğin etkisiyle önemli bir araştırma alanı haline gelmiş ve folklorun ortaya çıkmasına ve gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Toplumun en önemli kültürel unsurlarından biri olan halk şarkılarından yola çıkarak toplumsal yapıyı ve değişimi analiz edebilmek ve açıklayabilmek pekâlâ mümkündür. Halk şarkılarının başlıca işlevi mevcut kültürel birikimi kuşaktan kuşağa taşımasıdır. Öte yandan aynı sosyal gruba mensup kişiler arasında bir birlik duygusu yaratarak grup kimliğinin oluşmasında ve bu kimliğin farklı gruplar içinde sergilenmesinde önemli bir sanatsal dışavurum yolu olması halk şarkılarının bir diğer önemli işlevidir. Toplumun aynası halk şarkıları, sosyal hayatı hem düzenleme hem de gelecek kuşaklara aktarma işlevlerini üstlenir. Dolayısıyla sosyal bilimcilerin anlamak istediği topluma yönelik önemli verileri haizdir. Bu minvalde Alman halk şarkılarının toplanması, belgelenmesi ve bunların bilimsel bir baskıda düzenlenmesi amacıyla Prof. Dr. John Meier girişimleriyle teessüs etmiş olan “Deutsches Volksliedarchiv” <Alman Halk Şarkısı Arşivi> 1914 yılında Freiburg'ta kurulmuştur. Almanya'da halk bilimi çalışmalarının gelişimi, merkezî bir kurumsallaşma sürecinin başarıyla gerçekleştirilmesi nedeniyle oldukça hızlı bir şekilde ilerlemiştir. Bu merkezî teşkilat, “Verband Deustcher Vereine für Volkskunde” <Alman Folklor Dernekleri Birliği>dir. Prof. Dr. John Meier da bu teşkilatın uzun yıllar başkanlığını yapmıştır. Arşiv, 1952 yılında Baden-Württemberg eyaletine bağışlanmıştır. Bu makalede, öncelikle halk şarkısı türü hakkında Almanya'daki öncü araştırmalara değinilecektir. Ardından Alman Prof. Dr. John Meier'nın halk şarkısı araştırmalarındaki yeri ve derlemecilik yönü irdelenecektir. Daha sonra Prof. Dr. Erich Seemann, Prof. Dr. Wilhelm Heiske ve Prof. Dr. Lutz Röhrich gibi Alman halk bilimcilerin başkanlığında Alman halk şarkılarına dair dünyadaki en büyük halk şarkıları arşivi olarak öne çıkmış olan “Deutsches Volksliedarchiv”in yüz yılı aşkın tarihi, koleksiyonları, katalogları, kütüphanesi ve yayınları tanıtılacaktır. 1914 yılında kurulan arşiv, 2014 yılından itibaren Freiburg Albert-Ludwigs Üniversitesi bünyesinde “Zentrum für Populäre Kultur und Musik (ZPKM)” <Popüler Kültür ve Müzik Merkezi (ZPKM)> adıyla bilimsel çalışmalarının sonuçlarını çeşitli biçimlerde kamuoyuna sunan disiplinlerarası bir araştırma enstitüsü olarak faaliyetlerine devam etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Halk şarkısı, Almanya'da halk şarkısı araştırmaları, Alman Halk Şarkısı Arşivi, Popüler Kültür ve Müzik Merkezi, John Meier

**THE STORY OF THE WORLD'S LARGEST FOLK SONGS ARCHIVE: DEUTSCHES  
VOLKSLIEDARCHIV**

**Abstract**

They developed into an important field of research under the influence of increasing nationalism in the 19th/early 20th century and contributed significantly to the emergence and development of folklore studies in Germany. On the basis of folk songs - an important, identity-forming element of a society - social structure and social change can be analysed and well explained. The main function of folk songs is to carry the existing cultural accumulation from generation to generation. On the other hand, it is an important way of artistic expression in the formation of group identity by creating a sense of unity among people belonging to the same social group and in the display of this identity in different groups. Folk songs, the mirror of society, undertake the functions of both organizing and transmitting social life to future generations. Therefore, they have important data about the society that social scientists want to understand.

\* Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı – Ankara/Türkiye. tunahan.arslan@hbv.edu.tr (ORCID: 0000-0003-1994-475X)

---

The "Deutsches Volksliedarchiv" was founded in Freiburg in 1914 on the initiative of Prof. Dr. John Meier with the aim of collecting and documenting German folk songs and editing them in a scientific edition. Due to a central organisation under the name "Verband Deustcher Vereine für Volkskunde" the development of folklore studies rapidly increased in Germany. Prof. Dr. John Meier was the president of this organisation for many years. The archive was donated to the state of Baden-Württemberg in 1952. In this article, firstly, the primary researches on the folk song genre in Germany will be mentioned. Then, the place of German Prof. Dr. John Meier in folk song research and his compilatory aspect will be examined. Then, the history, collections, catalogues, library and publications of the "Deutsches Volksliedarchiv", which is the largest folk song archive of German folk songs in the world under the leadership of German folklorists such as Prof. Dr. Erich Seemann, Prof. Dr. Wilhelm Heiske and Prof. Dr. Lutz Röhrich, will be introduced. The archive founded in 1914 has been operating as an interdisciplinary research institute within the Albert-Ludwigs University of Freiburg under the name "Zentrum für Populäre Kultur und Musik (ZPKM)" since 2014, presenting the results of its scientific work to the public in various forms.

**Keywords:** Volkslied, Volksliedforschung in Deutschland, Deutsches Volksliedarchiv, Zentrum für Populäre Kultur und Musik, John Meier

## Giriş

“Arşivler antik Yunan’dan beri hep güçle ilgili olmuşlardır; gücü korumakla, unutmaya karşı hatırlamanın gücünü korumakla ilgili olmuşlardır.”

(Joan M. Schwartz ve Terry Cook)

Hem halkın sosyal yaşamını hem de müziği ve şiiri ilgilendirdiğinden halk bilimi çalışma kadrosu içinde mühim bir yeri teşkil eden halk şarkıları, halk biliminin doğması ve gelişmesindeki en büyük etken olan milliyetçilik tesiriyle mühim bir çalışma alanı olarak yapılandırılmıştır.

Almanya’da halk şarkıları araştırmaları, halk biliminin kurucusu (Bausinger, 1980: 14-16; Öztürk, 1994: 148; Ozan, 2000: 41) filozof Johann Gottfried Herder’in (1744-1803) “Volkslied” terimini ortaya atmasıyla başlamıştır<sup>1</sup>. Bu terimi ilk kez “Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker” (Blätter von deutscher Art und Kunst, 1773) başlıklı makalesinde kullanmış, halk şarkısı türünün sınırları çizmiş ve başlı başına bir araştırma alanı olması gerektiğini gerekçesiyle ortaya koymuştur (Grimm, 1999: 489; Bradfford, 2000: 327; Schepping, 1994: 467). Herder’in ünlü “Stimmen der Völker in Liedern” adlı antoloji kitabı ilk defa 1778- 1779’da yayımlanmıştır, fakat tam olarak bilimsel anlamdaki halk bilimi çalışmaları daha sonraki bir döneme kadar ortaya çıkmamıştır (Dundes, 2006: 12). Herder, derlediği halk şarkılarını iki cilt halinde yayımlayarak derlemecilikte izlenmesi gereken yol ve yöntemi de göstermiştir. Herder’in kitabının, romantikler tarafından yapılan daha sonraki derleme ve basım çalışmaları üzerinde epey etkisi olmuştur. Almanlara ulusal temeller üzerine bir kültür kurmanın zorunluluk olduğunu açıklamıştır. Alman halkının yaşayış biçimi ve köklerinin kendi dilleriyle yarattıkları halk şarkılarında yatmakta olduğuna inanmıştır.

Herder’in “millî şarkıların derlenmesi gerekir” çağrısı 1870’lerden sonra tüm Avrupa’da halk biliminin boyutlarını aşan bir hareketi uyandırmıştır (Schepping, 1994: 478). 19.yy. Avrupa’sında yükselen ulusçuluk fikri, kendi geçmişlerini derlenen halk şarkılarında arama çalışmalarının yoğunlaşmasına sebep olmuştur.

Herder’in ardından mühim bir çalışma Achim von Arnim ve Clemens Brentano’dan gelmiştir. “Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder” adını taşıyan ve Goethe’nin takdimiyle başlayan kitap, 1806 ve 1808’de üç cilt olarak yayımlanmıştır (Fischer, 2014: 12). Kitap, Alman halk kültürünü ve mitolojisini yansıtan şiirlerden oluşmaktadır. Goethe, halk şarkılarının önemini kavramış ve eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Baladlardan halk inançlarına kadar eşsiz bir külliyatı ihtiva eden bu kitapta, Alman halk şarkıları derlenmiş ve unutulmaktan kurtarılmıştır. Alman halk kültürünü ve duygusunu yansıtan bu eser, çağdaş Alman edebiyatı ve müziği üzerinde derin bir etkiye sahiptir.

Üç ciltlik çalışma halk şarkılarının her çeşidi için eşsiz bir koleksiyon niteliği taşımaktadır. Arnim, Brentano’yu sözlü kültürden ve yazılı kaynaklardan derlemiş olduğu halk şarkılarını kullanmak ve bir antolojinin oluşturulması için teşvik etmiştir. Değerini günümüzde de korumakta olan “Des Knaben Wunderhorn” halk ve halk şiiri kavramlarının tanımlandığı “Von Volksliedern” adında bir makaleyi ihtiva etmektedir. Bu makalede “Volkskunde” terimi ilk defa kullanılmıştır (Cocchiara, 2017: 180).

Başka araştırmacılar da halk şarkıları derleme çalışmaları yayımlamakla birlikte bu araştırmacılar arasında Grimm Kardeşler ile Ludwig Erk ön plana çıkan isimlerdir. Erk, yaklaşık 20.000 halk şarkısı belgesiyle bunlar arasında en fazla ön plana çıkan kişidir. Grimm Kardeşler ise ilk başta halk şarkısı derlemeleriyle ilgilenmelerine karşın sonradan folklorun başka alanlarına yönelmişlerdir. 1806 ile 1815 yılları arasında sahada halk şarkıları derlemeleri yapan Grimm Kardeşler derledikleri bu malzemeyi yayımlamamışlardır. Bu derlenen halk şarkıları daha sonra 1895 yılında dönemin bilim insanları tarafından yayımlanmıştır (Öztürk, 1995: 29-32).

Ludwig Uhland’ın (1866) *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage* adlı eseri bahsedilmesi gereken bir diğer mühim çalışmadır. Bu kitap çok sayıda lehçe metnini içeren en eski bölgesel Alman halk şarkısı kitabıdır. Uhland’ın bu çalışması, Alman halk kültürünün anlaşılmasına büyük katkı sağlamakta olup Almanya’nın farklı bölgelerindeki kültürel çeşitliliği belgelemektedir. Bu eser, Alman edebiyatı ve kültürüne dair önemli bir kaynaktır.

## 1. Halk Şarkılarıyla Bir Ömür: Prof. Dr. John Meier

14 Haziran 1864'te Bremen'de doğan John Meier, 3 Mayıs 1953'te Freiburg'ta vefat etmiştir. John Meier Alman halk şarkılarının sistematik olarak derlenmesi ve sistemli olarak araştırılmasında büyük bir gayret göstermiş, bu minvalde alanımıza yaptığı en kapsamlı katkı halk şarkısı türünde olmuştur. Kaybolmak üzere olan yüzlerce halk şarkısı, kendisinin de bizzat katıldığı derleme gezilerinde kaydedilip notaya alınmış ve defterler halinde neşredilmiştir (Seemann, 1964: 318). Toplumun kültürel mirasının önemli bir parçası olan bu ürünleri yerinde derleyerek kaybolmaktan kurtarmış, Almanya'nın en ücra köşelerine dahi ulaşarak topladığı halk şarkısı mahsullerini neşrederek ölümsüzleştirmiştir. Yaptığı derlemelerle örnek alınmış, derlemeciliğin anlaşılmasında ve yaygınlaşmasında yaptıklarıyla büyük rol oynamıştır. Kendisinin titizlikle yürüttüğü derleme çalışmaları, o dönemde halk kültürü alanında büyük bir hazinenin keşfedilmesine vesile olmuştur. Ayrıca, derlemeciliğin önemini geniş bir kitleye aktararak bu alandaki farkındalığı artırmış ve derlemeciliğin yaygınlaşmasına büyük katkı sağlamıştır. Meier, altmışa yakın şehirde derleme yapmış ve o şehirlerin halk şarkılarını repertuvara kazandırmıştır. Bu faaliyeti ile yurdun her köşesine hizmeti dokunmuş bir kültür ve sanat adamıdır.

Araştırmalarının büyük bir kısmını halk şarkısı derlemelerine hasretmek suretiyle gelecek nesillere çok sayıda mahsul bırakmış olan folklor araştırmacısı John Meier, Freiburg ve Tübingen'de Alman Dili ve Edebiyatı, İngiliz Dili ve Edebiyatı, Roman Filolojisi, Tarih ve Antropoloji eğitimi almıştır. 1888'de "Untersuchungen über den Dichter und die Sprache der 'Jolande'" (Dissertation) başlıklı teziyle Freiburg'ta Doktor unvanını kazanmıştır. 1891'de "Studien zur Sprach- und Literaturgeschichte der Rheinlande im Mittelalter" (Habilitation) teziyle Profesör olmuştur (Fischer, 2012: 57; 2014: 10). Sonraki yıllarında halk şarkısı araştırmalarına yoğunlaşmıştır. Meier gerek halk şarkısı alanındaki araştırmacı yönü, derlemeciliği ve gerekse arşivciliği ile halk kültürüne hizmet eden değerli bir bilim insanıdır. Halk şarkısı adına gelecek nesiller için çok büyük bir katkı sunmuş ve kendisini halk şarkısı araştırmaları konusunda da oldukça iyi bir şekilde yetiştirmiştir. Almanya'nın farklı bölgelerinden derlediği halk şarkıları ve arşivine aldığı plak ve kitaplar sayesinde halk kültürüne yönelik aktarıcı ve koruyucu bir rol üstlenmiştir. 1899'da Alman Filolojisi Profesörü olmuş ve sistematik olarak halk şarkısı derlemeciliğine başlamıştır. 1905-1912 arasında İsviçre Folklor Derneği'nin başkanlığını yapmıştır. 1906'da İsviçre Halk Şarkısı Arşivi'ni (Schweizerisches Volksliedarchiv) kurmuştur. 1911'den itibaren Alman Folklor Derneği'ne başkanlık yapmıştır. 1912'de Halkbilimi Profesörü olmuş ve 1914'te Alman Halk Şarkısı Arşivi'ni (Deutsches Volksliedarchiv) kurmuştur. 1. Dünya Savaşı sırasında cephede asker şarkılarını toplamış, askerlerden kendisine sahada söylenenlerin hangi durumda söylendiğini mektuplara yazmalarını istemiştir. Bunun sonucunda da "Das Soldatenlied im Felde" (Alanda Asker Şarkıları) eserini yazmıştır. 1935'ten itibaren Alman halk şarkılarını bilimsel bir şekilde analiz ettiği koleksiyonunu yayımlamıştır. 1928'de kurduğu yıllık "Jahrbuch für Volksliedforschung" adıyla 1999'a kadar yayımlanmış ve 2000 yılından itibaren (45. cilt) yıllık başlığı "Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture" başlığı altında yayımlanmaya başlamıştır. Halk biliminde bilimsel standartları savunmuştur. Derneği Alman folklorunun evrensel olarak tanınan profesyonel temsilciliğine dönüştürmüştür. Derneğin başkanı olarak John Meier aynı zamanda halk biliminin bağımsız bir bilim dalı olarak tanınması için çabalamış; geleceği açısından önemini özel girişimleriyle yetkililere anlatmıştır.

John Meier'in 1914'te "Deutsche Volksliedarchiv"i kurması halk şarkısı derlemeciliğine sunduğu eşsiz katkısı olmuştur. El yazmalarından kopyalanan eserler, arşivin temel çekirdeği haline gelmiştir.

Berlinli koleksiyoncu "Ludwig Erk"ın (1807-1883) geride bıraktığı ve onun el yazmalarından kopyalanan yaklaşık 19.000 halk şarkısı kaydı, arşivin temel çekirdeğini oluşturmuştur. Ama hepsinden önemlisi, John Meier Almanya'da bir koleksiyonerlik organizasyonu kurmakla ilgilenmiştir. Taşra merkezleri ağı kurmayı ve toplama için belirlenen yerlerde gerekli gönüllüleri bulmayı başarmıştır (Brednich, 1968: 201). 1912'den 1930'a kadar yürütülmüş olan bir toplama kampanyası ile sistemli bir şekilde derleme çalışmaları yürütülmüştür. (KK-1). Bu taşra arşivleri, Almanya'da bölgesel araştırmaların gelişmesi ve il çalışma merkezlerinin oluşturulması için çekirdek oluşturmuştur. İl çalışma merkezlerinin her biri, bölgenin Alman halk şarkılarını sistematik olarak toplama görevine sahip olmuştur. Yoğun derleme sonuçları daha sonra işlenmek üzere Freiburg'daki merkez ofise gönderilmiştir (Brednich, 1964: 314; Heiske,

1964: 245; Suppan, 1964: 319). Büyük bir hasadı bir araya getirip çabalarıyla Alman halk kültürünün yeri doldurulamaz hazinelerinin gelecek nesiller için korunmasına yardımcı olmuşlardır. Zaman içinde 210.000'den fazla yayınlanmamış, sözlü olarak aktarılan halk şarkısı kaydı bir araya getirilmiştir.

John Meier 1948'de Alman Folklor Dernekleri Birliği başkanlığından istifa etmiş ve Alman halk şarkısı arşivinin mülkiyetini Baden-Württemberg eyaletine devretmiştir (Brednich, 1964: 318; Holzapfel, 1989: 251). Arşiv 1956'da kamulaştırılmıştır<sup>2</sup>. Böylece çalışmalarını sağlam bir kurumsal temelde sürdürmüştür. Meier'in ayrıca *Halk Şarkıları Hakkında Araştırmalar, Alman Halkbilimi, Balladlar, Açıklamalarla Halk Baladı Metinleri Antolojisi* kitapları bulunmaktadır. Goethe Sanat ve Bilim Madalyası (1934), Doğu Almanya Ulusal Ödülü (1952) ve Federal Almanya Cumhuriyeti'ndeki tek genel liyakat ödülü olan Federal Almanya Cumhuriyeti Büyük Liyakat Haçı (1952) ile ödüllendirilmiştir.

## 2. Tarihi Serencamı

1914 yılına gelindiğinde Almanya'nın Freiburg şehrinde "Alman Halk Şarkısı Arşivi" kurulmuştur<sup>3</sup>. Bu arşiv Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu'nun (2015: 38) ifadesiyle "dünyanın en büyük halk bilimi arşividir". Arşivin hayata geçmesi, ilgili Bakanlıklarla yapıcı diyalogların sağlanması Prof. Dr. John Meier sayesinde gerçekleşmiştir. Amacı Alman halk şarkılarını toplamak, belgelemek ve bunları bilimsel bir baskıda düzenlemektir.

Alman halk şarkılarının toplanması, araştırılması, korunması ve yaşatılmasına yönelik bu girişim ile arşiv, filoloji ve müzikoloji temelli araştırmaların merkezi haline gelmiştir. Bu merkezi arşivin kurulmasıyla, halk bilimi araştırmalarının bağımsız bir dalı olarak halk şarkısı araştırmalarının önemi fark edilmiştir. Yeni kurulan enstitünün yerine getirmesi gereken üç görev, halk şarkılarının toplanması, bilimsel bir şarkı koleksiyonu yayınlaması ve derleyicilerin şarkı üretimine ilişkin sonuçları hazırlamak olarak benimsenmiştir (Brednich ve Cotter, 1968: 198). Diğer bir amacı Alman halk şarkıları ile ilgili tüm koleksiyonları ve yayınları içeren özel bir kütüphanenin kurulması olmuştur (Kohlschmidt, 1939:203). Bu kütüphane, alanda çalışan araştırmacılar, öğrenciler ve ilgilenen herkes için en güncel, doğru ve kapsamlı kaynaklara erişim imkânı sağlamış; yayımlanan kitaplar, dergiler, makaleler, raporlar, tezler ve diğer kaynakları toplamış ve bu kaynakların korunmasını sağlamıştır. Böylece, bu alanda yapılan çalışmaların uzun vadeli olarak erişilebilir olması ve gelecek nesillere aktarılması mümkün olmuştur.

J.Meier'in halefi halk şarkısı araştırmacısı Erich Seemann'ın yönetiminde arşiv, yayımlarında çok dilli bir karakter kazanmış ve 1970'de skandinavist Otto Holzpfel'i, 1972'de de slavist Jürgen Dittmar'ı kadrosuna katarak milletlerarası olma yolunda bir adım daha atmıştır (Öztürk, 1995: 31).

John Meier'in halefleri olan Erich Seemann (1953-1963), Wilhelm Heiske (1963-1969) ve Lutz Röhrich (1969) yönetiminde daha da genişletilen DVA'nın çalışma alanları şunlardır:

1. Kaynağını sözlü gelenekten alan yazılı ve sesli halk şarkısı kayıtları
2. Halk şarkısı broşürleri ve kopyaları
3. Basılı ve el yazması halk şarkısı kitapları
4. Alman halk şarkıları, yerel diller (lehçeler), Alman ve yabancı müzik tarihi üzerine ihtisas
5. Toplumun müzik alanında ortaya koyduğu, ürettiği, tükettiği, nesilden nesle sözlü ya da yazılı aktarımlar yoluyla ilettiği, manevi ve maddi müzikal-kültürel birikimlerinin tümünün ispatı

Bugün var olan 25.000 ciltlik arşivin oldukça büyük bir kütüphanesi bulunmaktadır. Kolayca bulunamayan eski kitaplar, Alman halk şarkıları için incelenmiş, buna göre alıntılar yapılmış ve ilgili olduğu yerde mikrofilme alınmıştır. Süreli yayınlardan, takvimlerden ve diğer bölgesel yayınlardan alınan Alman halk şarkıları için özel bir B-bölümü kurulmuştur. Alman kütüphanelerinden elde edilen sonuç derlemeleri, yaklaşık 23.000 kopya ve 20.000'den fazla halk şarkısı içeren transkripsiyonları oluşturmuştur; bunlar dört ayrı bölümde muhafaza edilmektedir: broşürler (Bl etiketli), geniş sayfalar eski baskılar (L) ve halk şarkıları el yazmaları (M). Ayrıca el yazması ve basılı materyallerin arşivleri, silindirlere, plaklara, son zamanlarda teyplere kaydedilmiş halk şarkılarını içeren ses kayıtları bulunmaktadır (5.900 kayıt) (Brednich ve Cotter, 1968: 203). Bu bölüm, halk şarkılarına dair geniş bir veri tabanı oluşturmaktadır.

### 3. Katalog

Arşivlerindeki kataloglama, kültürel mirasın korunması, araştırma imkânı, müzikal icra ve yorumlama, kültürel iletişim ve erişilebilirlik açılarından büyük bir öneme sahiptir. Halk şarkıları bir ülkenin veya bir bölgenin kültürel mirasının önemli bir parçasıdır. Kataloglama, halk şarkılarının kaydedilmesi ve düzenlenmesiyle, kültürel mirasın korunmasına yardımcı olur. Bu sayede, halk şarkıları gelecek nesillere aktarılmakta ve unutulmaları önlenmektedir. Halk şarkısı arşivlerindeki kataloglama, akademik araştırmacılar, müzikologlar, etnomüzikologlar ve kültür araştırmacıları gibi uzmanların halk şarkılarını incelemesi ve analiz etmesi için önemli bir kaynak sağlamaktadır. Kataloglama, halk şarkılarının çeşitli özelliklerini, kökenini, varyasyonlarını ve etkileşimlerini anlamak için temel bir araçtır.

DVA'nın envanteri, yaklaşık 19.000'i ses taşıyıcılarında saklanan yaklaşık 350.000 şarkı kaydından oluşur. Odak noktası, 19. yüzyılın başından beri arşivlenen şarkı kayıtlarıdır. Bu malzemenin nüshaları, bir halk şarkısının bilinen tüm varyantlarının yanı sıra yabancı paralellikler ve bibliyografik referansların da yer aldığı çalışma kitaplarında şarkı türlerine göre ayrı ayrı derlenmektedir (Lansky-Wolfgang, 1963: 33). Bu malzeme ve halk şarkıları üzerine Alman ve uluslararası uzmanlık literatürünün seçkin stoğu nedeniyle, DVA halk şarkısı araştırmaları için uluslararası bir değerdir.

Katalog sistemi, arşivlenen halk şarkılarının ve ilgili materyallerin bilgilerini içeren bir veritabanını temsil eder. Bu veritabanı, arşivlenen materyallerin nasıl kategorize edildiğini, hangi bilgilerin kaydedildiğini ve nasıl erişilebildiğini belirlemektedir.

“Deutsches Volksliedarchiv” katalog sistemi şu bilgileri içermektedir (Brednich, 1975: 152):

**Şarkı Bilgileri:** Her halk şarkısı için başlık, yazar veya besteci (varsa), kaynak veya köken bilgileri gibi temel bilgiler kaydedilmektedir. Halk şarkısının türü, dil, ezgi ve notalar da dâhil edilir.

**Kaynak Bilgileri:** Halk şarkısının toplandığı kaynaklar, derleyenlerin veya koleksiyoncuların adı ve yayın bilgileri gibi bilgiler kaydedilmektedir. Bu, halk şarkısının bağlamını takip etmek için önemlidir.

**Metin ve Çeviri:** Halk şarkısının orijinal metni ve varsa çevirileri kaydedilmektedir. Böylece, farklı dillerdeki şarkıları anlamak ve karşılaştırmak mümkün olabilir. Etiketler ve Kategoriler: Şarkıları kategorize etmek için kullanılan etiketler, türler, coğrafi bölgeler, temalar veya diğer önemli özellikler kaydedilebilir. Bu, belirli bir şarkı türünü veya konuyu aramak veya keşfetmek isteyenler için kolaylık sağlar.

**Kaynak Materyalleri:** Şarkılarla ilgili kaynak materyalleri, kayıtlar, notlar, fotoğraflar veya başka belgeler gibi ek bilgiler arşivde kaydedilmektedir. Bu materyaller, şarkıların tarihini, geleneksel yorumlarını veya kültürel önemini daha iyi anlamak için kullanılmaktadır.

“Deutsches Volksliedarchiv” katalog sistemi, halk şarkılarına ve ilgili materyallere erişimi kolaylaştırmak ve bu kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarmak için önemli bir araçtır. Kullanıcılar, katalog aracılığıyla istedikleri şarkıları araştırabilir, kaynaklara erişebilir ve halk müziği ile ilgili daha geniş bir anlayış geliştirebilir.

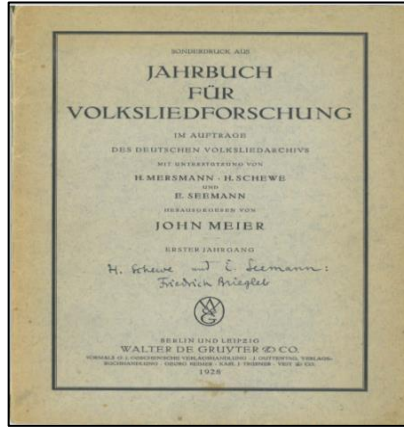
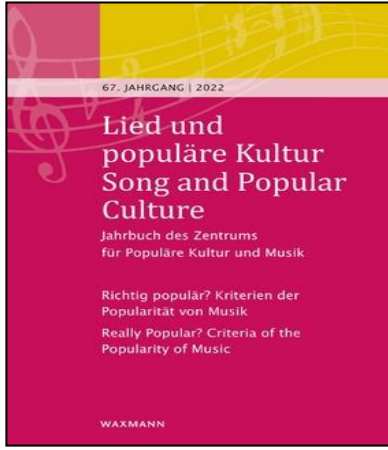
Katalog sisteminin oluşturulmasında Ludwig Erk ve Franz M. Bohme'nin (1893) “*Deutscher Liederhort*” (Alman Şarkı Hazinesi) adlı üç ciltlik koleksiyonu temel alınmıştır. Üç ciltlik söz konusu eser, Alman halk şarkısı araştırmaları için referans kitap olarak kabul edilmektedir (Fischer, 2009: 50). Kitap, yaklaşık 15.000 halk şarkısını içeren üç ciltlik bir derleme olarak yayımlanmıştır. Bu şarkılar, Alman halkının günlük yaşamını, geleneklerini, aşkı, doğayı ve diğer birçok konuyu ele almaktadır. Derlenen şarkılar, genellikle anonim olarak söylenen ve nesilden nesile aktarılan geleneksel halk şarkılarıdır. “*Deutscher Liederhort*”, Alman halk müziğinin önemli bir kaynağı olarak kabul edilmektedir. Bu derleme, Alman müzik tarihini ve kültürünü anlamak için değerli bir kaynak olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, Almanca öğrenenler ve müzik araştırmacıları için de önemli bir referans kaynağıdır. *Des Knaben Wunderhorn*'e göre avantajı, *Deutscher Liederhort*'un sadece metinleri değil melodileri de toplamasıdır. Bununla birlikte eser, kısmen çeşitli çarpıtmalar ve hatalar nedeniyle eleştirilmiştir (Seemann, 1928: 183).



Malzeme çeşitli kataloglarla tasnif edilmiştir: Alman halk şarkılarındaki temalar için bir konu kataloğu, motif kataloğu, Almanca konuşulan ülkelerdeki halk şarkılarının coğrafi dağılımını gösteren bir topografik katalog ve icracı kataloğu bulunmaktadır (Brednich-Cotter, 1968: 207).

#### 4. Yayınları

a. *Lied und populäre Kultur* (Şarkı ve Popüler Kültür Yıllığı) popüler kültür ve müzik araştırma alanına ilişkin makaleleri ihtiva etmektedir. Merkezin geleneksel dergisi olan söz konusu yıllık, 1928 yılında John Meier tarafından kurulmuş ve 1999 yılına kadar “Jahrbuch für Volksliedforschung” adıyla yayımlanmıştır. Yıllıkta makalelere ek olarak, güncel müzikolojik yayınlarını irdeleyen kapsamlı bir inceleme bölümü de bulunmaktadır (URL-1). Derginin içeriği ve yayın politikasına dair şunlar söylenebilir:



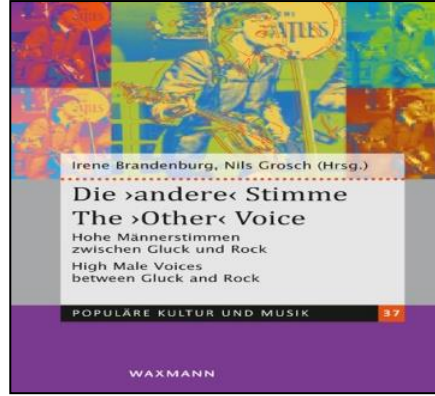
\*Halk şarkılarının sözlerini ve anlatılarını, popüler kültürün değerlerini, inançlarını, ideolojilerini ve toplumsal meselelerini irdelemek ve halk şarkısı sözlerinin içeriği, dilin sembolik kullanımı ve anlatı stratejileri üzerine çalışmalar yapmak.

\*Popüler kültürdeki halk şarkıları, belirli ideolojik mesajları iletebilir ve toplumsal değişimlere katkıda bulunabilir. Müziğin siyasi, toplumsal ve kültürel bağlamlardaki rolü ve etkisini incelemek.

\*Halk şarkılarının kaynakları, dağıtım kanalları ve tüketim alışkanlıkları popüler kültür çalışmalarının bir parçası olabilir. Medya, reklamcılık ve dijital platformlar üzerinden yayılan şarkıların etkisi ve tüketici davranışları üzerine araştırmalar yapmak.

\*Halk şarkıları bireylerin ve grupların kimliklerini şekillendirebilir ve ifade edebilir. Toplumsal, etnik, cinsiyet ve kültürel kimliklerin şarkılarla nasıl inşa edildiği ve nasıl değiştiği araştırmak.

b. *Populäre Kultur und Musik* (Popüler Kültür ve Müzik) popüler kültür ve müziğin kesiştiği disiplinlerarası bilimsel bir yayın dizisidir. Tarihsel ve toplumsal gelişme süreçleri içerisinde kültürü oluşturan insanın dünyasında müziğin yerini irdeleyen bu yayında, bugünkü popüler kültürün oluşum nedenlerini sorgulayan makalelere yer verilmektedir (URL-1). Bu yayın dizisi görsel açıdan zenginleştirilmiş bir tasarıma sahiptir. Okuyucularına yeni müzik keşifleri yapma ve müziğin yanı sıra popüler kültürün farklı yönleri hakkında bilgi edinme fırsatı sunmaktadır. Bu yayın dizisi, tarihsel ve toplumsal gelişme süreçleri içinde kültürü şekillendiren müziğin önemini derinlemesine ele almaktadır. Popüler kültür, toplumun değerleri, inançları ve eğilimleri üzerinde derin etkilere sahiptir ve bu dizide bu etkilerin nasıl oluştuğu ve değiştiği incelenmektedir.



c. *Historisch-kritisches Liederlexikon* (Tarihsel-Eleştirel Şarkı Sözlüğü) Popüler Kültür ve Müzik Merkezi'nin bir araştırma ve yayın projesidir. İçinde Almanca konuşulan ülkelerden gelen geleneksel halk şarkıları tarihsel-eleştirel bir biçimde düzenlenmekte ve yorumlanmaktadır. 2005 yılından bu yana devam eden bu çalışma, internet yayını olarak yayınlanmaktadır<sup>4</sup>. Her halk şarkısı, halk şarkısının tarihi hakkında bir yorumun yanı sıra halk şarkısı versiyonlarını içeren kapsamda ele alınmaktadır. Bu sözlük, Almanya'nın halk müziği geleneğiyle ilgili geniş bir inceleme sunmaktadır. Bu müzik sözlüğü, akademik bir yaklaşımla hazırlanmış ve Alman halk müziğine dair derinlemesine bir anlayış sağlamayı amaçlamıştır. Araştırmacılar, müzikologlar, müzik öğrencileri ve halk müziği meraklıları için önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir.

d. *Songlexikon* (Şarkı Sözlüğü) uluslararası şarkıların ses kayıtlarını popüler kültürel bağlamlarında incelemektedir. Şarkı sözlüğünde, metin, ezgi ve armoni çözümlerinden önce, icracı/grupların ses, görüntü ve icra aracılığıyla görsel-işitsel sahneleme sorunu ön plandadır. Şarkı Sözlüğü, Popüler Kültür ve Müzik Merkezi tarafından Düsseldorf Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Sosyal ve Kültürel Bilimler Bölümü ile işbirliği içinde yayınlanmaktadır (URL-1). Gerek halk şarkılarının müzikleri ve sözleri gerekse de icracıların kendilerine sundukları görseller detaylı bir şekilde incelenmektedir<sup>5</sup>. Bu sözlük Almanca konuşulan bölgelerdeki halk şarkılarının kaynağı olarak kabul edilir ve Alman halk müziği, popüler müzik ve diğer müzik türleriyle ilgilenenler için önemli bir referans çalışmadır. Bu proje, Almanca konuşulan bölgelerdeki müzikal mirası korumayı, belgelemeyi ve erişilebilir kılmayı hedeflemektedir.

e. *Musicallexikon* (Müzikal Sözlük) 1945'ten beri Almanca konuşulan ülkelerdeki popüler müziğin ilk performansları hakkında bilgi toplamakta ve bunları bir tarihçede derlemektedir (URL-1). Her bir performansın, sanatçının ve müziğin döneme nasıl damgasını vurduğu ayrıntılı bir şekilde açıklanmaktadır. Almanca konuşulan ülkelerin popüler müzik tarihini yaşayan bir belge olarak sunmayı hedeflemekte olan bu tarihçe, müziğin sosyal, kültürel ve siyasi bağlamlarını da ele alarak, popüler müziğin bu bölgelerdeki evrimini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

f. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (Alman Halk Şarkıları ve Melodileri) 1935 yılında Walter de Gruyter tarafından Berlin'de yayımlanmıştır. Koleksiyon, tarihi Alman Orta Çağına kadar uzanan baladlarla başlamaktadır. Alman halk müziği geleneğine ait birçok şarkının orijinal sözlerini ve bunlara eşlik eden melodileri sunmaktadır. Kitap, çeşitli halk şarkılarının güncel veya tarihi versiyonlarına yer vermekte ve bu şarkıların kaynaklarına da atıfta bulunmaktadır.

g. *Landschaftliche Volkslieder mit Bildern und Weisen* (Manzaralı Halk Şarkıları: Resimler ve Melodiler ile) 1940 yılında yayımlanmış; halk şarkıları üzerine tezler ve diğer kapsamlı çalışmalar sunulmuştur. Eser bölgesel veya yerel halk şarkılarına odaklanarak sözlerini, resimlerini ve melodilerini içeren bir derlemedir. Bu derleme bölgesel kültürlerin halk müziği geleneğini koruma ve belgeleme amacı taşır. Yerel halk şarkıları, geleneksel danslar, efsaneler veya yerel hikâyelerle birlikte sunulmuştur.

## Sonuç

Prof. Dr. Umay Günay halk biliminin “millî kültür denilen pek çok unsurdan oluşan birikimin tarihî gelişim içinde bir milletin çeşitli grupları tarafından farklı ölçütlerde yaşanan verilerinden meydana geldiğini belirterek, bu verilerin çeşitlenmeleri ile bu verileri inceleyen ilme” folklor dendiğini söylemiştir (1987: 29). Bu minvalde, Almanya’da halk şarkısı araştırmalarının bir kurum çatısı altında uzman ekiplerle ve bilimsel yöntemlere uygun olarak yürütülmesi amacıyla açılan ilk kuruluş Deutsches Volksliedarchiv’dir. Bu kuruluşun uzantısı olarak 2014 yılında kurulan “Popüler Kültür ve Müzik Merkezi” Freiburg Üniversitesi’nin merkezî bir bilim kurumudur ve popüler müzik kültürlerini çeşitli tarihsel ve güncel biçimleriyle araştırmaya hizmet etmektedir. Deutsches Volksliedarchiv’de halk ezgileri toplum yapısını çözümlenebilmek ve millî birliğe katkıda bulunmak gibi çok çeşitli amaçlara yönelik olarak ayrıntılı incelemelere tabi tutulmaktadır. Merkezin nüvesini 1914 yılında Prof. Dr. John Meier tarafından kurulan Alman Halk Şarkıları Arşivi teşkil etmektedir. Bünyesinde ihtiva ettiği koleksiyonun yanı sıra çeşitli kültürel ve müzikolojik yaklaşımlara dayalı araştırmalara ev sahipliği yapmaktadır.

Alman Halk Şarkısı Arşivi’nin özelliği, sadece halk şarkısı araştırmalarında önemli bir arşiv ve koleksiyon olması değil aynı zamanda kuruluşundan itibaren disiplinlerarası bir bakış açısıyla araştırmaların yürütülmüş olmasıdır (Jost, 2012: 31). Bu doğrultuda daima münferit disiplinlerin uzmanlarından müteşekkil arşiv çalışanları olmuştur. Walter Salmen ve Walter Wira gibi müzikolog ve Dietz-Rüdiger Moser ve Lutz Röhrich gibi Germanist arşiv çalışanları olmuştur. Bu disiplinlerarasılık, Alman Halk Şarkısı Arşivi’nin sürekli olarak yenilikçi sonuçlar üretmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışmalar, müzikal gelişmeleri anlamak, halk şarkılarının kökenlerini ve geçmişi araştırmak için önemli veriler sunmuştur. Ayrıca müzik kültürlerinin tarihçesi ve popüler müzik kültürü kaynaklarının toplanarak belgelenmesi amaçlarını taşımaktadır. Arşiv geçmiş yüzyıllardan günümüze gelen 500.000 halk şarkısı metnini toplamakla kalmamış, bu muazzam materyali bilimin hizmetine sunmuştur.

Son yıllarda alınan yeni koruma önlemleri sayesinde, John Meier tarafından 1914 yılında kurulan envanter tamamen erişilebilir ve kullanılabilir durumdadır. Arşiv malzemesinin korunması ve varlıklarını sürdürülebilmeleri amacıyla alınan yeni koruma önlemleri için mikroorganizmalar, kitap bitleri, kağıt güveleri, kitap kurtları, kemirgenler ve termitlere karşı arşiv malzemesinin kimyasal maddeler ile dezenfekte edilmesi yanı sıra toz ve kir parçacıklarına karşı uygun filtrelerin kullanılması örnek gösterilebilir. Ayrıca arşiv, dijital arşivleme yöntemleriyle de korunmaktadır. Değerli kayıtların dijital kopyaları oluşturulur ve bu kopyalar, veri kaybı riskine karşı yedeklenir. Öte yandan arşiv malzemesinin muhafaza edildiği ortam karbon oksitler, azot oksitler ve özellikle de kükürt oksitler gibi zararlı gazlardan arındırılmaktadır.

ZPKM, popüler müzik kültürü üzerine kapsamlı bir uzman kütüphanesine ve çeşitli koleksiyonlara sahiptir. Söz konusu kütüphane, envanterinde müzik tarihi ile ilgili genel ve tanınmış eserlere, bibliyografyalara ve müzik bilimine başlangıç olan eserlere de yer vererek müzik bilgisini daha geniş bir çerçevede sunmaktadır. ZPKM koleksiyonları listelenmiştir; bunlar en önemli Alman üniversite koleksiyonları arasında yerini almıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla köklü siyasî ve sosyal değişimlerin yaşandığı 1914 yılında kurulmuş olan arşiv, bir asrı aşkın geçmişinde popüler kültür ve müzik alanında dünya çapında tanınan bir araştırma ve dokümantasyon merkezi haline gelmiştir.

Son olarak sözü ülkemizdeki halk şarkısı araştırmalarına getirmek istiyoruz. Cumhuriyetin ilanından hemen sonra birbirinin devamı niteliğindeki halk şarkısı derleme çalışmaları çeşitli devlet kurumları tarafından yapılmıştır. Erken Cumhuriyet Döneminden bugüne değin yapılan araştırmalarda muazzam bir külliyat oluşturulmuştur. Cumhuriyet döneminin kısıtlı imkânlarıyla gerek Darülelhan, Ankara Devlet Konservatuarı, Halkevleri, Köy Enstitüleri, TRT, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı silsilesiyle devlet destekli gerekse şahsi gayretler neticesinde pek çok bilimsel çalışmanın gerçekleştirildiği görülmektedir. Lakin günümüzde işbirliğine dayanan projelerin bu alanda eksik olduğunu düşünmekteyiz. Geleneksel değerlerin unutulmasının önüne geçmek, bunun yanı sıra müzikal kimliğimizi kaybetmemek adına yapılacak olan millî kültür ve millî müzik bağlamında çalışmalar desteklenmeli, muazzam halk şarkısı külliyatımızı görünür kılmaya noktasında gayret gösterilmelidir. Bu, ülkemizin müzikal kimliğini ve kültürel değerlerini koruma ve geliştirme yolunda önemli bir adım olacaktır.



**Ek-1**

Merkezin Silberbachstrasse 13 numaradaki binası, Freiburg/Almanya



**Ek-2**

“Zentrum für Populäre Kultur und Musik”in kütüphanesinde merkez müdürü Prof. Dr. Michael Fischer ile. 30.01.2023, Freiburg/Almanya

Burada açıkça belirtmeliyim ki merkezin tamamını içtenlikle gezdirerek yaptığı bilgilendirme için kendisine ve onunla sağlıklı bir iletişim kurmamı sağlayarak bu makalenin oluşumundaki doğrudan katkısı nedeniyle Bonn Üniversitesi Moğol ve Tibet Araştırmaları Bölümü öğretim üyesi Saadet Arslan’a minnettarım.



### Ek-3

Merkezde özel koleksiyonların bulunduğu kısımdan bir görüntü.



### Ek-4

Merkezde özel koleksiyonların bulunduğu kısımdan bir görüntü.

### Sonnotlar

<sup>1</sup> Konuyla ilgili Almanya’da ve Türkiye’de yapılan araştırmalar için M. A. Korkmaz’ın (2006) “Türkü Türü ve Doğu Karadeniz Türkü Kültürü” tezi ile A. O. Öztürk’ün (1994) “Das türkische Volkslied als sprachliches Kunstwerk” adlı monografisine bakılabilir.

<sup>2</sup> [https://fabian.sub.uni-goettingen.de/fabian?Deutsches\\_Volksliedarchiv](https://fabian.sub.uni-goettingen.de/fabian?Deutsches_Volksliedarchiv)

<sup>3</sup> Arşive dair mütekamil bir çalışma için bkz: Otto Holzapfel’in Das Deutsche Volksliedarchiv adlı kitabına bakılabilir.

<sup>4</sup> <http://www.liederlexikon.de>

<sup>5</sup> <https://songlexikon.de>

### Kaynaklar

BAUSİNGER, H. (1980). *Formen der Volkspoeseie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

BRADFORD, L.E. (2000). “Folk Music and Folksong”. Ed. C.LINDAHL vd. In: *Medieval Folklore: An Encyclopedia of Myths, Legends, Tales, Beliefs and Customs*. Santa Barbara, Denver and Oxford. V: 1, 327-333.

BREDNİCH, R.F. (1964). “Zum 50-jährigen bestehen des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. Ein Forschungsbericht”. *Hessische Blätter für Volkskunde*. LV, 310-318.

- BREDNÍCH, R. F. ve Cotter, J. (1968). “Das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau and German Folksong Research”. *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 5, 198-211.
- BREDNÍCH, R. (1975). “Neuerwerbungen des Deutschen Volksliedarchivs. Volksliedsammlung Johannes Koepf und Flugschriftensammlung Kurt Wagner”. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 20, 151-153.
- COCCHIARA, G. (2017). *Avrupa’da Folklor Tarihi*. (Çev.:Yerke Özer). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2015). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DUNDES, A. (2006). “Halk Kimdir?” (Çev. Metin Ekici). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ERK, L. ve Böhme, F.M. (1893). *Deutscher Liederhort*. 3. Bde. Leipzig.
- FİSCHER, M. (2009). “Rekonstruktion und Dekonstruktion. Die Edition „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien (1935–1996) und die Online-Publikation „Populäre und traditionelle Lieder”. Historisch-kritisches Liederlexikon“ (2005 ff.). In: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs*, S. 54, 33–61.
- FİSCHER, M. (2012). “Flugschrift und Volkslied. Zur Sammlungs- und Bestandsgeschichte im Deutschen Volksliedarchiv”. In: Albrecht Classen, Michael Fischer, Nils Grosch (Hrsg.): *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert. Münster*, 57–71.
- FİSCHER, M. (2014). “100 Jahre Deutsches Volksliedarchiv – Gründung des Zentrums für Populäre Kultur und Musik”. In: *Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik*, S. 59, 9–18.
- GRIMM, J.W. (1999). “Volk-”. *Deutsches Wörterbuch-XXVI (1854-1971)*. München: Deutschen Taschenbuch Verlag, 489-492.
- GÜNAY, U. (1987). “Folklor Nedir?”. *Türk Folklor Araştırmaları*, 23-30.
- HEİSKE, W. (1964). “Das deutsche Volksliedarchiv 1914-1964. Ein Bericht zu seinem 50-jährigen Bestehen”. *Zeitschrift für Volkskunde*. LX, 242-251.
- HOLZAPFEL, O. (1989). *Das Deutsche Volksliedarchiv*. Freiburg i. Br. Lang, Bern.
- JOST, C. (2012). *Musik, Medien und Verkörperung*. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik. Baden-Baden.
- KOHLSCHMİDT, W. (1939). “20 Jahre Deutsches Volksliedarchiv. Forschungen und Fortschritte”. XV, 203-204.
- KORKMAZ, M. A. (2006). *Türkü Türü ve Doğu Karadeniz Türkü Kültürü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KORKMAZ, M. A. (2021). “Almanya’da Sözlü Edebiyat Türleri Hakkında Yapılmış Çalışmalar Bağlamında André Jolles’in Temel Formlar Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme”. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 6, 140-154.
- LANSKY, J. ve Suppan, W. (1963). “Der neue Melodien-Katalog des Deutschen Volksarchivs”. In: *Fontes artis musicae*. 10, 30-34.
- OZAN, M. (2000). “Herder’de Volk Kavramı”. *Milli Folklor*, S. 45, 40-42.
- ÖZTÜRK, A.O. (1994). “Grimm Kardeşlerin Halk Türküsü Derlemeleri”, *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu’na 55. Yıl Armağanı*. Kayseri, 148-154.
- ÖZTÜRK, A.O. (1995). *Türkü Yazıları*. Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- SEEMANN, E. (1928). “Ein Musterbeispiel zu den Ungenauigkeiten Böhmens in seinem Deutschen Liederhort”. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 1. Jahrg., 183–185
- SEEMANN, E. (1954). “John Meier (1864-1953). Sein Leben, Forschen und Wirken”. *Freiburger Universitätsreden*. N.F. XVII, Freiburg.

SCHEPPING, W. (1994). "Lied- und Musikforschung" (Hrsg.) *Grundrisse der Volkskunde, Einföhrung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie/Volkskunde*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 467-492.

SUPPAN, W. (1964). "Das Deutsche Volksliedarchiv 1914-1964". *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*. X, 317-322.

UHLAND, L. (1866). *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*. Stuttgart: Verlag der Cotta'schen Buchhandlung.

#### **İnternet Kaynakları**

URL-1: <https://www.zpkm.uni-freiburg.de/publikation> (Erişim: 15.03.2023)

#### **Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Michael Fischer, Heidelberg 1968, Doktora, Öğretim Üyesi. (Görüşme: 30.01.2023)

DOI: 10.55666/folklor.1381377

## ÂŞIKLARIN HALK HEKİMLİĞİ İŞLEVİ NEDENİYLE İSTEMLERİ DIŞINDA SEFERE GÖTÜRÜLMELERİ: AZERBAJYAN SAHASI AĞ ÂŞIK ÖRNEĞİ\*

Birsen AKPINAR\*\*

### Öz

Âşık sanatı; Türklerin yurt tuttıkları her bölgede yarattıkları icraya dayalı, kendilerine özgü bir sanattır ve Türk dünyasında özellikle Türkiye’de ve Azerbaycan’da önemli bir sözlü kültür aktarımı alanıdır. Bu sanatın öncüleri, Türklerin Müslüman olmasından önce şaman, baksı, kam isimleriyle ulusal hafızayı gelenekten geleceğe aktarmış daha sonra İslam etkisiyle âşık adını almış ve kültürel bellek aktarımını sürdürmüştür. Saz, söz, ritim ve dramatizasyon; bu aktarımı sağlayan âşık icralarının vazgeçilmez dört enstrümanıdır. Âşıklar, bu icralar sırasında durağan değil aktiftir. Seyahatler yoluyla köyden köye, ilden ile, bölgeden bölgeye, ülkeden ülkeye icralarını taşımışlar; icraları yoluyla da geleneği aktarmışlardır. Gezgin âşıklar, öncelikle para ve şöhret kazanmak için seyahat ederler; aynı zamanda bir iletişim aracı ve kültür aktarıcısı işlevi görürler. Böylece sadece âşık sanatının değil ulusal sözlü kültürün verilerinin de sürekliliğini sağlamış olurlar. Bir ustayla tanışarak sanatlarını geliştirmek, rüyasında âşık olduğu kızı arayıp bulmak, bir davete icabet etmek, bir sorunu çözmek, inançlarını yaymak, bir çırağı sınamak ve bir usta tarafından sınanmak gibi sebepler de bu sanatsal seferin diğer gerekçeleridir. Bu gerekçeler arasında istenmeyen ve beklenmeyen tek sebep, sanat icrası maksadıyla seyahate mecbur edilme ve alıkonmadır. Azerbaycan’ın Göyçe bölgesinde yaşayan Ağ Âşık, sazının sözünün sağaltıcı olduğu inancıyla zorla Urum iline götürülmüş ve orada üç yıl alıkonulmuştur. Beklenen gerçekleşmiş, Serdar Hüseyin Paşa’nın uykusuzluk hastalığına âşığın sazi, sözü şifa olmuştur. Bu çalışmanın amacı, bu sıra dışı hikâyenin benzeri seyahate mecbur bırakılmalar olup olmadığını tespit etmek ve 19. yüzyıldan sonra da Türkiye ve Azerbaycan sahalarında âşıkların halk hekimliği işlevlerini sürdürüp sürdürmediklerini ortaya çıkarmaktır. Çalışmada ayrıca halk hekimliği uygulamalarının âşığın yaşadığı yörede veya bölgede karşılık bulup bulmadığını ve halkın bu misyonu âşıklara yüklemeye devam edip etmediğini belirlemek hedeflenmiştir. Mistik güçlerle iletişim, tılsımlar oluşturma, ata ruhlarıyla irtibat gibi şaman kültüründen senkretik yolla âşık sanatına geçmiş uygulamaların olup olmadığı araştırılmıştır. Gezginiğin yaşatılmasına, geçmişten bugüne âşık sanatına ait bütün gelenek ve işlevlerin sürdürülebilirliğine dair tespit ve önerilere yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Âşık, âşık sanatı, sefer, halk hekimliği, zorla alıkonulma

### ASHUG’S BEING TAKEN ON TRAVELS AGAINST THEIR WILL DUE TO THEIR FUNCTION AS FOLK MEDICINE: THE EXAMPLE OF AĞ ASHUG IN AZERBAIJAN AREAS

#### Abstract

Ashug art; It is an art unique to the Turks, based on performance, created in every region where they settled and it is an important area of oral culture transmission in the Turkish world, especially in Turkey and Azerbaijan. The pioneers of this art, before the Turks became Muslims, transferred the national memory from tradition to the future by the names of shaman, baksı, kam and later, under the influence of Islam, they took the name “âşık” and continued the transfer of cultural memory. Instrument, lyrics, rhythm and dramatization; these are the four indispensable instruments of ashug performances that provide this transfer. Ashugs are not static but active during these performances. They

\* Bu makale, 27-30 Mayıs 2021 tarihleri arasında gerçekleşen Kocaeli Üniversitesi I. Lisansüstü Sosyal Bilimler Sempozyumu’nda sunulan “Sağaltıcı İşlevleri Bağlamında Âşıkların Zorla Seferine Götürülmesi (Ağ Âşık’ın Urum Seferi Örneği)” başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı’nda yürütülmüş olan “Erginlenme ve Olgunlaşma Süreçlerinde Âşık Seferleri: Türkiye ve Azerbaycan Sahası” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr. Sivas Millî Eğitim Müdürlüğü, Sivas/Türkiye. birsen\_ak@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-9272-8300



---

carried their performances from village to village, from province to province, from region to region, from country to country through travels and they also passed on the tradition through their performances. Wandering ashugs travel firstly just to make money and fame; they also function as a means of communication and transmitter of culture. Thus, they ensure the continuity of not only the art of ashug but also the data of the national oral culture. Reasons such as improving one's art by meeting a master, searching for and finding the girl he fell in love with in his dreams, accepting an invitation, and solving a problem, to spread one's beliefs, to test an apprentice, and to be tested by a master are other reasons for this artistic travel. Among these reasons, the only undesirable and unexpected reason is being forced to travel and being detained for the purpose of performing art. Ağ Ashug, who lived in the Göyçe region of Azerbaijan, was forcibly taken to Urum province with the belief that the words of his instrument were healing and was detained there for three years. What was expected came true, the lover's instrument and words became a cure for Serdar Hüseyin Pasha's insomnia. The aim of this study is to determine whether there were cases of being forced to travel similar to this extraordinary story and to reveal whether ashugs continued their folk medicine functions in Turkey and Azerbaijan after the 19th century. In addition, it is aimed to determine whether folk medicine practices find a response in the village, city or region where the ashug lives and whether the people continue to attribute this mission to the ashugs. It has been investigated whether there are practices that have passed from shamanic culture to ashug art in a syncretic way, such as communication with mystical powers, creating talismans, communication with ancestral spirits. Determinations and suggestions regarding the survival of wandering and the sustainability of all traditions and functions of ashug art from past to present are included.

**Keywords:** Ashug, Ashug art, travel, folk medicine, forced detain

## Giriş

Kültürel kimliği ve fertlerde o kimliğe aidiyet hissini oluşturan ulusal normlar, törenler, anlatılar, icralar, geleneksel yaşam uygulamaları bir çeşit bellek işlevi gören insan bilincinde biriktirilir; aidiyete bağlı olarak kabullenilip içselleştirilerek uygulanır, yaşatılır ve geleceğe aktarılır. Bu dinamik zihinsel süreci somutlaştırarak bir müzeye benzeten Walter Grasskamp'ın "En eski müze hafızadır" (Demir, 2012: 185) ifadesinde anlamını bulan hafızaya verilebilecek en güzel kültürel bellek örneklerinden biri, âşıklık sanatıdır. Çünkü müzeler; özünde saklamayı, korumayı, yok olmanın önüne geçmeyi hedefleyerek oluşturulmuş kurumlardır. Âşıklığın mayasında da bu vardır. Ensar Aslan, ilk ve orta çağ kültürlerinde şiirlerin kopuz, ud, lavta ve rebab gibi bazı enstrümanlar eşliğinde, müzik yoluyla kulak hafızasında ve insan belleğinde yaşatılıp aktarıldığını belirtmiştir. Ona göre bu durum evrenseldir ve Türk şiirinin doğuşunda ve gelişim evrelerinde de söz konusudur (2003: 4).

Türk kültür tarihinin varoluşundan bu güne milletçe meydana getirilen bütün birikim, ihtiyaca ve toplum karakterine bağlı olarak yaratılan "ortak kabuller" (Yıldırım, 1998: 38) değerler ve kolektif bilinç; toplum hafızasında, özellikle de toplumun iletişim ihtiyacının yapılandığı âşıklık kurumunun en aktif, en dinamik icracı, koruyucu ve aktarıcıları olan gezgin âşıklarının hafızasında, canlı bir müze titizliğiyle saklanıp korunmakta ve sözlü kültürün sürekliliğinden hareketle değişip dönüşerek yaşatılmaya devam etmektedir.

Bu çalışmada özellikle âşık seferleri ve bu seferlerin nedenleri üzerinden dünyanın en eski uygarlık geçmişlerinden birine sahip olan Türk toplumunun töresine ait özün göçerevlilikle ilgili olduğuna ve bu göçerlik kültürünün yarattığı gezgin âşıklık geleneğinin töreye ait temel dinamiklerini muhafaza eden gizemli bir hazine sandığı olduğuna vurgu yapılmaktadır. Kapağın her açılışında yeni icralarla zenginleşen bu hazine, tarihin töreye dair bütün geçmişini ve kültürel mirasını yeni sahiplerine nakleder. Naklederken de âşığa mahsus saz ve söz ustalığı, icracılık, eğlendiricilik; rehberlik ve öğretmenlik anlamında mekteplik; bilicilik bağlamında irfanî ve mistik önderlik niteliği taşıyan dedelik, pirlilik, rol modellik, önderlik, mürşitlik, psikolojik danışmanlık; geleneksel davranış kalıpları bağlamında tasdik edicilik; halk hekimliği bünyesinde ocaklık, otacılık, sağaltıcılık gibi işlevlerle tezahür eder (Coşkun, 2016: 99). Nebi Özdemir, törenin özüne dair bu göçebelik veya diğer adıyla gezginlik tespitini daha önce yapmış ve Ziya Gökalp'in bir sözüyle de temellendirmiştir: "Türk töresinin özünü göçebelik oluşturmaktadır. Ziya Gökalp'in 'Eski Türklerin göçebelikleriyle töreleri arasında bir ilişki vardı. Göçebelikleri törelerinden, töreleri de göçebeliklerinden kaynaklanıyordu.' şeklindeki değerlendirmeleri, bunu kanıtlamaktadır." (2012: 18)

Aktarılan mirasın zenginliği de elbette yayılmış oldukları geniş coğrafya nispetinde göz alıcı, büyük ve yeni verimlere müsait bir kaynak olarak görülmeli, öyle değerlendirilmelidir. Erman Artun, göçerevli Türk kültürünün sınırları belirlenemeycek geniş coğrafyalara yayılıp egemenlik sahası oluşturduğundan bahsetmiş; bu kültürün kökenini Orta Asya, İslam Anadolu ve Batı kültürlerinin bileşkesi olarak açıklamıştır (1995: 5). Bütün bu medeniyet değişiklikleri, yeni medeniyet inşalarını beraberinde getirmiş; töreye töre eklenmiştir. Bu çalışmada, zengin törenin ışığında incelenen âşık seferlerinden yola çıkılarak bu seferlerin çeşitli nedenleri tespit edilmiştir.

## Sağaltıcılık İşlevleri Bağlamında Âşıkların Sefere Mecbur Edilmeleri

Günümüze kadar yapılan âşık seferi araştırmaları "âşık seferi" genel adlandırmasından ziyade sadece âşık karşılaşmalarının sözel dokuları ve biçimsel özellikleriyle sınırlıdır. Bu da seferlerin nedenleri ve oluşum bağlamlarını ikinci plana itmektedir. Oysa Malinowski, metnin önemine dikkat çekmiş ancak bağlam olmadan cansız kalacağını vurgulamıştır (1990: 91). Buradan hareketle metinlerin ulaşılabilen bağlamları ve hikâyeleri, âşığın seferlerdeki karşılaşmalar esnasında içinde bulunduğu durum ve bu durumun söylemlerine yansması, bu çalışmanın yapılmasını gerekli kılmıştır.

Kültür tarihi boyunca ozanlar tarafından usta bir âşığı arayıp bulmak ve ona çıraklık etmek suretiyle sanatını geliştirmek, ailesinin geçimini sağlamak için para kazanmak; düğünler, sünnet törenleri, mevsim şenlikleri, nüfuzlu insanların tertip ettiği eğlenceler gibi çeşitli kutlamalarda sanatını icra etmek, tanınmış âşıklarla karşılaşip onları yenmek suretiyle nam salmak, rüyada âşık olduğu sevgiliyi arayıp bulmak, âşık icraları yapmakla birlikte ticaret için seyahat etmek gibi çeşitli nedenlerle yapılan seferlerle de kültür

hazinesinin zengin sandığı tekrar tekrar açılarak hayati şifreler hatırlanmış, çürüyüp bozulanların yerine yenileri ikame edilmiştir. Sedat Bahadır, bu sebep ve yolculukların ulusal bir maya olduğuna vurgu yapmıştır:

Geçmişten günümüze kadar, “rüyasında gördüğü güzel aramak ve kendini ispatlamak için gurbete giden halk şairleri”, kendi yöresinden almış olduğu kültür ve dil zenginliğini gitmiş olduğu yöre halkına yansıtarak birlikteliğimizin devamını sağlamışlardır. Halka vermiş oldukları bu maya, gelecek kuşaklara aktarılmış ortak ve zengin bir kültürün oluşumuna neden olmuşlardır. “Âşıklar, şehir ve kasabalarda bulunan âşık kahvehaneleri, zengin kişilerin konakları ve davet edenlerin evlerinde misafir olarak kalmış; geleneklerini icra ettikten sonra da ekonomik olarak destek görmüşlerdir.” Aldıkları bu yardım ile evlerinin geçimini sağlamışlardır (2021: 331).

Töreye yapılan bu katkı ise bir bakıma âşıklığın soyağacını işaret eden bir silsile şeklinde devam eder. Ruşen Alizade; bu silsileyi ozanların, varsakların ve âşıkların birtakım farklılıklarla bir diğerinin devamı şeklindeki paradigmalar halinde geçişi olarak tanımlar. Ona göre şaman ve şamanlık da bu geçişin kaynağındaki arketiptir (2020b: 1362). Aynı saptama, Nebi Özdemir’de daha da netleşerek ifadesini bulmuştur:

“Âşıklık geleneği de ozan-baksı geleneği olarak başladığı seyahatine kentli/Alamanyalı âşıklık geleneği olarak devam etmektedir. Gerçekte ise Türklerin, dolayısıyla Türk kültürünün tarihsel göçünün veya seyahatinin belleğini, ozanlık/âşıklık geleneği oluşturmaktadır. Nitekim atlı-göçebe kültürü genel itibarıyla sözlü kültürden oluşmaktadır. Bu nedenle de sözlü kültür belleği, ozanlar ve daha sonra da âşıklar tarafından korunarak yaşatılmıştır. Özetle atlı göçebe sözlü kültürü, ozanlık/âşıklık geleneğini; ozanlık/âşıklık geleneği de sözlü kültürü yaratmıştır (2012: 20).

MÖ 4000 yıl kadar öncesinden bugüne tüm töre ve törenleri hem bir iletişim kanalı hem de “genetik şifre taşıyıcısı” (Günay, 2017: 159) olarak bugüne, buldukları coğrafyalarla birlikte seyahat ettikleri bölgelere taşıyan “şaman, kam, baksı” kimliklerinden, Oğuz Türklerinde “ozan”a; daha sonra İslamlıkla beraber tasavvufi etkilerle “âşık”a evrilen bu töre muhafızları, ait oldukları toplum için sıradan olmaktan uzak bir önem arz ederler. Bütün ideal özellikleri kimliğinde mecz etmiş ve Oğuz ozanlarının prototipi kabul edilmiş Korkut Ata’nın destansı hikâyelerdeki portresi, bu sıra dışılığın fotoğrafı gibidir: “Oğuz’un o kişi tamam bilicisiydi. Ne derse olurdu. Gaipten türlü haber söylerdi. Hak Teâlâ onun gönlüne ilham ederdi.” (Ergin, 2008: 73)

Âşıklık geleneğinde de bu ayrıcalık, rüya motifiyle kazanılan bir eşiktir (Özdemir, 2012: 22). Atlanan eşikle rüyadaki astral seyahatin gerçeğe yansımaları olan âşık seferlerine kapı açılır. Günay, “rüya motifi”ni “sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş” (1999: 94) olarak değerlendirir. Sanatçı kişilikle beraber birtakım manevi güçlere sahip olma özelliği ile ilham vasıtasıyla Tanrı’yla ve mistik değer iyeleriyle ilişki kurma özelliği yani ikinci bir kimlik kazanılır. Bu kimliğin muhtevasında saz ve söz ustalığıyla birlikte; evrene dair yeni bir şuur, alkışına ya da kargışına Tanrı’dan karşılık bulma, sahih rüyalarla gaipten haber verme, otacılık, hekimlik, ölümden sonra mezarda da devam eden gerçeküstü bir saygınlık ve kutsiyet vardır. Bu kutsiyet, toplum bilincindeki karşılığını geleneğin yansımalarıyla bulur. “Âşık Ali’nin Türkiye Seferi”nde, Besdi Hanım’ın babası Niftali’nin onu başkasına vermek üzere toy kurmuşken Ali’nin “Hak âşığı” sıfatıyla kendisine ve kızına beddua etmesi korkusunu içselleştirmiş olduğu için, kızını seferden dönen nişanlısı Ali’ye vermeye tekrar rıza göstermesi, toydaki ihtiyar heyetinin de aynı inançla diğer talibe karşı Ali’ye destek olması, bu kutsiyet ve saygınlığın açık bir örneğidir (İsmayılov-Ələkberli, 2010: 410).

Törede âşığın sözü gibi sazı da kutsaldır. Erginlenme sürecinde rüyada bade içen âşığın baygınlık ve esrime halinden kurtulması için usta bir âşık bulunur. Ustanın âşığın başucunda saz çalıp koşmalar söylemesi, onu mistik evreninden gerçek evrene uyandırması; sazlı, sözlü sorular sorup aldığı cevaplarla onun âşıklığını onaması beklenir. Bu bağlamda Yusufeli’nin İphan köyünde Âşık Mahiri’nin rüyada bade içip Şirvanlı Mahitaban’ı aramak üzere sefere çıkması hikâyesinin başlangıcında esriklik uykusundan Âşık Muhibbi’nin bağlamasının sesi ve koşmasıyla uyanması da (Gökalp, 1985: 18-21) sazın ve sözün töredeki mistik değerine işaret eder. Saz ve söz ikilisi; Azerbaycan sahasında “Ağ Âşık ve Süsenber” hikâyesinde sağaltıcı niteliğiyle sıra dışı bir âşık seferine sebep olur. Âşık seferlerinin en ilginç nedenlerinden biri, bu “zorla sefere götürülme”dir. Azerbaycan sahasında âşıkların hayatı çerçevesinde oluşan âşık destanlarından biri olan bu vakada, Süsenber’le Ağ Âşık’ın destanı gerçek bir evlilikle neticelenmiş bir sefer hikâyesidir. Telli Cafer’in

oğlunun düğün toyunu geçirmek üzere davet edilen Ağ Âşık, toy sahibinin kızı Süsenbər'i görür ve ona âşık olur. Babası Âşık Karaosmanoğlu, dostu Telli Cafer'in kızını oğluna ister ve onları evlendirir. Bu yaşanmış aşk destanında, sazın ve sözün sağaltıcılık işlevine istinaden Ağ Âşık'ın zorla sefere götürülmesinin ayrıntılarına geçmeden önce, âşık edebiyatında saza yüklenen değerden bahsetmek elzemdir.

Baksıların irticalen icra ettikleri şifa törenlerindeki müziğin ritim türlerinin beş sesli oluşuyla (Güvenç, 1999: 816)), Avrupa'da çeşitli terapi merkezlerindeki beş sesli uygulamalar arasında bağdaştırmalar yaparak sazın sağaltıcılığıyla ilgili, bilimsel gerekçeler öne sürenler vardır:

Günümüz Avrupa'sında da beş seslilik, birçok tedavi merkezinde kullanılmaktadır. Özellikle Londra Kraliyet Müzikle Tedavi Okulu'nda, otistik çocukların adaptasyonunda tedavi edici; Macaristan'da ise, çocuk eğitiminde önemli bir unsur niteliğindedir (Çoban'dan akt. Özçevik, 2007: 14).

Âşıklık sanatında ise saz, âşığın namusudur. Herhangi bir karşılaşma ve atışmada sazını kaptıran âşık, cemiyet içinde bütün itibarını yitirir. Elbette saza yüklenen bu kut, hiç sıradan değildir. Köroğlu'nun hep sazıyla seyahat ettiği, düşmanlarıyla savaşmadan önce onlara herbe-zorbalar söyleyerek galip gelmeye çalıştığı yani yiğitlik ilhamını kılıcından öte kamlılığından aldığı, düşmanını önce sazi ve sözüyle alt etmeyi tercih ettiği (Alizade, 2020a: 71) pek çok Köroğlu anlatmasında görülebilir.

Bayram Durbilmez, Bahaeddin Ögel'den de iktibasla sazın tedavi amaçlı kullanılmasını vurgulayarak Türk düşüncesindeki yerini, Tanrısal bir armağan olmakla ilişkilendirmiştir. Ona göre kültürde sazın "ululuk" ve "velilik"le ilişkilendirilmesi, sazın sağaltma aracı olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Sazın tedavi ediciliği, kötü ruhlardan arındırıp iyi ruhları çağırma aracı oluşu, ata ruhlarıyla ilişki ve ruhların dinginliğini sağlama, sözün etkisini artırması, bade rüyası sonucu esrikleşen âşığı astral dünyadan gerçek âleme döndürmesi ve ona âşıklık istidadı kazandırması gibi işlevleri onun tanrısal bir kaynaktan geldiği inancını uyandırmaktadır. Durbilmez, kamların uygulamalarını çağırıştırın ritüel ve inançların pek çok Türk topluluğunda görüldüğünü; yarı Müslüman bahşaların kopuz eşliğinde tedaviler, sihirler yaptığını, fal baktığını ve iyi ruhları çağırıp kötü ruhları kovarken de kopuzu kullandıklarını ifade etmiştir (2017: 67).

Sağaltıcılık işleviyle zorla sefere tabi tutulmanın gerçek hayat ve gelenek kahramanı Ağ Âşık da ozan töresinin sazına ve sözüne yüklediği bu kut inancının kurbanı olur ve çok sevdiği Süsenbər'inden, iki oğlundan ve kız kardeşi Ümmülbanu'dan ayrılmak zorunda bırakılır.

Zorla sefere götürülmenin sazın ve sözün sağaltıcılığı dışında nedenleri de vardır. Âşık Ali de Rumlu Cafer Paşa'nın oğul toyuna zorla götürülmüştür (Həqimov, 1986: 308). Âşık Şenlik'in namını duyunca bir Acem beyi; çırağıyla yazıp gönderdiği bir nameyle, kendi âşıklarıyla karşılaşması için onu Azerbaycan'a davet eder. Şenlik davete icabet etmezse âşığın öldürüleceğine dair bir de şayia yaydırır. "Şuyû vukûndan beter" bu tehditten çekinen Şenlik, gitmek zorunda kalır. Ancak ne yazık ki rakip Acem âşıkları tarafından zehirlenen âşık, yurduna kavuşmadan dönüş yolunda Arpaçay'ın Delever Köyü'nde ruhunu Hakk'a teslim eder (Özbek, 1969: 92, 96).

Aslen Şerul mahallinin Qosacan kentinden olan Ağ Âşık, memleketine yapılan Fars taarruzları nedeniyle göçe, yani ilk zorunlu seferine tabi tutulmuş; Göyçe mahallinin Kerkibaş kentine yerleşmek zorunda kalmıştır. Yurdundan sürülmüş olmanın acısını henüz unutmadan ve ağzının tadına, yuvasının huzuruna, Süsenber'ine doyamadan yerleştiği yeni yurttan da zorla sefere götürülür. Böylelikle âşığın üç yıl sürecek gurbeti, hasreti ve ikinci mecburî seferi başlamış olur. Çünkü İran'ın, Turan'ın bütün Lokman Hekimleri, Ağ Âşık'ın sazının ve sözünün Urum<sup>1</sup> ilinin serdarlarından Serdar Hüseyin Paşa'nın uykusuzluk marazına şifa olacağını söylemiştir. Serdar'ın ferraşları<sup>2</sup>, cebren Ağ Âşık'ı götürürken eşi Süsenber'e vedası ve kız kardeşi Ümmülbanu ile söyleşmeleri, bu zorunlu gidişe çaresiz boyun eğdiğine ve güce teslimiyetine işaretler:

Aldı Ümmülbanu:

Can-ciyərim getmə aman günüdür

Çalış düşmə gūzarına sərdarın

Baş götürək gedək gūrbət diyara

Yoh e'tibar ilgarına sərdarın

Aldı Ağ Aşık:

Gəl görüşəg halallaşag ay bacım

Gedər oldum hüzuruna sərdarın

Yazıg gardaşını gara gul kimi

Aparırlar bazarına sərdarın

Aldı Ümmülbanu:

Sənsiz necə dözüüm gəm möhnətinə

Özümü öldürürəm düşsən gürbətə

Şeytan da vurmaz əl haram dövlətə

Od ələnsin yollarına sərdarın

Aldı Ağ Aşık:

Sultanların tahtı olaydı taraş

Han zülmkar aga cəllad bəy fərraş

Çumdum dərin ümmanlara vurдум baş

Dolaşmışam mən toruna sərdarın

Aldı Ümmülbanu:

Yaralıyam tayım-tuşum içində

Dağ əriyər ganlı yaşım içində

Ümmülbanu gəm-ataşın içində

Lə'nət deyər məzarına sərdarın

Aldı Ağ Aşık:

Ağ Aşık taleyi gara bahtı gəm

İgbalıma mənim fələk bahdı gəm

Doğrananda gıyma-gıyma bahdı gəm

Olammazam azarına sərdarın (Həqimov, 1986: 314-315).

Ağ Âşık, Urum'a Serdar'ın huzuruna götürüldüğünde onun ne kadar çaresiz bir hastalığa duçar olduğunu müşahede eder. İnce cinle uğraşandan tutun yılan zehriyle ilaç yapana, okuyup üfleyenden suya bakan cindar kadınlara kadar herkes; Serdar'ın derdine şifa aramaktadır ancak aynı zamanda cellat da devasızlık ve beceriksizliği cezalandırmak üzere huzurda beklemektedir. Âşık, sazını göğsüne koyup ölümü de kabullenerek söylemeye başlar. Söyledikleri Serdar'a sihirli bir merhem gibi şifa olur; âşık bir de mahnı okuduktan sonra; Serdar, derin bir uykuya dalar ve 40 gün 40 gece tatlı uykusundan uyanmaz (Həqimov, 1986: 300-322) Hüseyin Paşa, uyandığında ferraşlar, âşığı Serdar'ın huzuruna çıkarır. Serdar: "Yanşag<sup>3</sup> Loğmanlar mənim mərəzimin sağalması üçün dava-dərman tapmadılar. Elə mənim dava-dərmanım sənin sazın-sözündür. Mən harda, sən də orda olmalısın." (Həqimov, 1986: 318) der ve âşığı üç yıl yanında alıkoyar. Üç yıl sonra, zaten tamamen iyileşmiş olan Serdar, âşığın sazı ve sözüyle günlünü hoş ettiği bir gün, onun sitimli deyişlerini işitir ve hasret ve gurbet derdini anlar. Yüklüce hediye ve parayla âşığı memleketine gönderir.

Âşıkların gerçek hayatları etrafında teşekkül eden âşık destanlarında rastladığımız pek çok âşık seferinden biri olan bu seferi, dönemin Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Vardenis bölgesinden Babacan kenti sakinlerinden Âşık Qədir Vəliyev nakletmiş, eser de bu nakilden kayıt altına alınmıştır

(Həqimov, 1986: 300). Ancak yadsınamaz bir gerçek vardır ki sefer hikâyelerini her kim naklederse etsin, gerek Azerbaycan sahası âşıklarında gerek Anadolu sahası âşıklarında; hikâyenin temel metin halkalarında yer alan töreye ve geleneğin gereklerine dair inanç samimiyetle ön plana çıkmaktadır. İcra bağlamındaki dinleyici konumundaki halk ve törenin ulaştığı her kuşak, yani geleneğin yeni nesil sahipleri de bu inancı ve gereklerini onamakta ve içselleştirmektedir.

Sağaltıcı işlemlerle sefere çıkmanın izlerini Ağacan'ın Erzurum Seferi'nde de görürüz. Bu örnekte zorla götürülme söz konusu olmasa da âşıkların saziyle sözüyle şifa sunmak gayesiyle sefere çıktıklarına işaret vardır. Kablayı Han, hemşerisi Ağacan'ı bir mektupla Borçalı'dan Erzurum'a davet eder. Ancak Rüştü Paşa'nın himayesindeki Âşık Dollu Mustafa'yla karşılaşmak üzere çağırdığını namesine yazmaz. Bu sefer hikâyesinde Ağacan'ın babasının ve şeyirdi<sup>4</sup> Öviz'in âşıkla diyalogları, bize Azerbaycan sahasında âşıkların şifa maksadıyla sefere çıktıklarının ipuçlarını verir:

Nama gelif Ağacan'a çatdı. Ağacan mat galdı ki, Kablayı Han'ın ne işi olar? Atasına mesleet<sup>5</sup> elledi. Cabbar kişi dedi:

- Oğul, yağın, orda dosdugildedı, dosdunun hestesi-zadı var, o da bilir ki, sen her işden halısan, ne olar, get. (...)

Ağacanın yanında bir şeyirdi olurdu, Öviz addı. Şeyirdi dedi:

- Usda, goy men de gedim, berke heyir işi var. Ağacan dedi:

- Yoh, heyir işi olsa yazardı, yağın, gağam demişken, delisi-zadı var, sağaltmah lazımdı, men tek getmeliyem. Atını minif yola tüşdü (Saraçlı, 1992: 166).

Görüldüğü gibi şamanların büyü, sağaltma, ruhlarla temas, davul çalıp ilahiler söyleme türünden bilgi ve becerileri (Aslan, 2009: 21-22) senkretik bir yolla (Çapraz, 2019: 1038) Oğuzların Dede Korkut'una, Yesevî dergâhının Âşık Yunus'unu, Pir Sultan'ını, ocaklı dede ozanlarını doğuran tekke ehline, diyar diyar dolaşıp destan ve hikâye anlatan, toy aparan, fasıl icracısı âşıklara aktarılmıştır. Ruşen Alizade, şamanların müzikle meşgul olmalarını, gezginlik özelliklerini âşıkların sazlı sözlü icralarıyla aynı anlam bağlamında birleştirmiş ve bir aktarım göstergesi kabul etmiştir. (2020b: 1373) Bekir Şişman, bu bağlamda 24 Oğuz boyundan biri olan Çepni boyunun günümüzde, Trabzon ve Giresun'da, ata töresiyle varlığını sürdürdüğünü; kam/Şaman geleneğinin kemençeli âşıklarla bu yörede devam ettirildiğini ifade etmiştir. Ona göre eski Türk inancında yer alan iyilik iyeleri, Türklerin Müslüman oluşuyla birlikte yerlerini İslam inancındaki büyük meleklerle terk etmiştir. Yine Erlik ve onunla birlikte anılan kötü ruhlar da yerlerini cin, şeytan ve cazu gibi korkutan ve sevilmeyen varlıklara bırakmıştır. Şişman; bölgede “ev-ocak ve yer-su iyeleri”, atalar ruhunun ölümsüzlüğü gibi inançlar ve bunlara bağlı ritüellerin de varlığını sürdürdüğünü ifade etmiştir. Kamlık geleneğinden gelen tedavi fonksiyonunun şifacı kadınlar, hocalar, veliler, büyücüler ve cinciler tarafından müzik ve eğlence fonksiyonunun ise kemençeli âşıklar tarafından sürdürüldüğünü belirtmiştir (2018: 33-34).

20. veya 21. yüzyılın âşıkları da aynı mirasın müdavimleridir. Köprülü, bu silsilenin Oğuzlarda Yunus'a kadarki ilk verimlerini ve bu verimlerin sahiplerini “rahip, sahir ve şair” olarak nitelemiştir (1976: 243). Fuat Bozkurt da Alevi dedelerinin tıpkı şamanlar gibi doktor, üfürükçü, büyücü ve ozan olduğunu ifade etmiştir (1990: 90-91). XVI. yüzyıldan itibaren bu miras, çağlar boyu ve bugün Anadolu, Rumeli ve Azerbaycan sahalarda karşımıza Alevi-Bektaşî zümreleri içinde yetişmiş dede/baba ocaklı âşıklar olarak çıkmaktadır. Bayram Durbilmez, bu ocaklı âşıkların toplumun İslamiyet'in etkisiyle değişen sosyokültürel ihtiyaçlarından doğduğunu ifade etmiştir. Eski Türk toplumunun törelerini yaratıp anlatan, ritüel gösterimlerle sergileyen, doğaçlama çalıp söyleyen, fal bakıp büyü yapan ırkl sağaltıcıları, halk hekimleri, otacıları, danışmanları, elçileri olan kamlar; yaşadıkları sosyokültürel bağlamın temsil niteliği taşıyan saygın kimlikleri, bilirkişileridir. Durbilmez, âşıkların bu töre temsilcilerinin yerini tuttuğunu Alevi-Bektaşî zümrelerinde de dede, baba, sultan, pir adlarıyla aynı işlevi yerine getiren kutlu kimlikler olduğunu belirtmiştir. Ona göre bu durum, Türk dünyasında zaman içinde isim değiştiren bir çeşit inanç ve töre önderliğinin sosyokültürel ihtiyaca cevap veren benzer işlevli bir türevidir (2017: 57).

Söz konusu törenin fikrî temelinde inanmak, iradî olarak kabul etmek, tekrar tekrar uygulayarak yaşatmak vardır. Sağaltıcı halk hekimliği bağlamında 1955'te vefat eden 20. yüzyıl âşıklarından Sorgunlu

Şifâî'nin ocaklı bir âşık ve halk hekimi olduğu hatta kendisine tıp tahsili olmamasına rağmen “Doktor Ramazan Çavuş” şeklinde asıl adına eklenen tababet sıfatıyla hitap edildiği, geleneksel yöntemlerle şifacılık yaptığı bilinmektedir (Durbilmez, 2018: 205). Posoflu Âşık Sabit Müdâmî'nin el yazması üç defterinden ise hayatı ve âşıklığının yanında kendi el yazısıyla yazıp uyguladığı şifa reçetelerine, otacılık yöntemlerine ve Kur'an harf ve ayetleriyle oluşturduğu remzlerle yazdığı muskalardan mütevellit kazandığı mistik itibara ulaşmak mümkündür (Aydın, 2012: 356-372). Müdâmî'nin halk inancında sağladığı emniyet duygusunun ve söz konusu mistik itibarın en belirgin tezahürü ise Âşık Murat Çobanoğlu'nun ifadeleriyle teyit edilir:

“Ben soyumun devamını Müdâmî Baba'ya borçluyum. Çocuklarım yaşamıyordu. 1962 yılında yine bir kızım boğmaca hastalığından ölmüştü. Çok düşünceliydim. Müdâmî Baba yine bize gelmişti, durumu söyledim. ‘Boğmaca ana sütünden olan bir böcektir.’ diyerek bana tavsiyelerini söyledi. Onun tavsiyelerine uydum. Çok şükür sonraki çocuklarım yaşadı.” (Aydın, 2012: 360)

Bununla birlikte Çobanoğlu'nun ilhamlı bir âşık olması düşüncesiyle askerdeyken çavuşların ve diğer askerlerin ondan çekindiğine, Hızır'ın verdiği bilgilerle muamma çözdüğüne; Ardanuçlu Efkârî'nin badeli âşık olduğu duyulunca halkın tedavi için ona hasta getirmeye başladığına (Erdener, 2019: 60-62) dair bilgilerin kayda geçmiş anlatımları vardır. Bunların dışında âşık edebiyatının yazılı kültür ortamındaki ilk görünüşleri olarak kabul edilen pek çok cönk ve mecmuada, âşıkların şiirleri ve hikâyeleriyle birlikte tılsımlara, dualara ve şifa reçetelerine rastlanmaktadır (Tek, 2011: 102). Doğan Kaya, bu bilgiyi müşahhaslaştırır ve Divriğili Veli örneğini verir. Âşık Veli'nin 20. yüzyılın başlarında yazdığı düşünülen cönkte, şahsına ait nefeslerle birlikte bir yılan duası, bir saki duası; ayrıca kuru yara, öksürük, kuduz, sarılık, baş ağrısı, basur ve kulak ağrısı gibi hastalıklarla ilgili şifa reçeteleri mevcuttur (2012: 215).

Bu konuda âşıklarla ilgili kutsiyet düşüncesi, halk arasında öylesine kabul görmüştür ki “Mutlu günler, Karacaoğlan'ın türküleriyle kutlanırken hastalara da Karacaoğlan türküleri okunmasının şifa vereceğine inanılmaktadır. Ayrıca mezarının dilek için ziyaret edildiği de bilinmektedir. Türkü söylemek anlamında “Karacaoğlan çağırma” deyimini kullanılmaktadır.” (Günay, 1993: 31) Hatta “Kul Mahmut” hikâyesinin Azerbaycan anlatmasında Karacaoğlan, velî addedilerek üç ölüyü dirilttiğinden bahsedilir (Alptekin-Sakaoğlu: 59). Kabri de kutsal kabul edilen bazı âşıkların mezar toprağının şifalı olduğu düşünülür. Ankaralılar, Dertli'nin mezar toprağının sıtmaya iyi geldiğine (Onay, 1928: 9) inanırken; Kangal yöresinde, Ruhsatî'nin mezarından alınan toprakla hayvanlardaki şap hastalığı tedavi edilmektedir (Kaya, 2000:380).

## Sonuç

Gelişen teknolojik araçlar, geleneğin yayılmasına katkıda bulunmuştur. Âşıklık geleneği, 21. yüzyılın ilk yarısında da yeni temsilcileriyle çağın gereklerine de uyum sağlayarak hayatini sürdürmektedir. Buradan hareketle denilebilir ki:

2009 yılında UNESCO'nun Dünya'nın Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne Türkiye adına tescilleyip eklediği âşıklık geleneği; bazı araştırmacılar tarafından 20. yüzyıl başlarında tükenmiş gibi değerlendirilse ve yalnızca âşık tarzı şiir söyleme geleneğiyle devam ediyormuş gibi gösterilse de şifacılık, otacılık, mistik güçlerle irtibat, Kur'an harfleri ve ayetleriyle tılsımlar oluşturma, gaybî sırlara vakıf olma, ata ruhlarıyla irtibat, halk hikâyesi tasnif edip anlatma, bu türden icra bağlamlarında bulunma, âşık fasıllarının törelerine has kaideleri uygulayarak başka bir âşıkla karşılaşma gibi pek çok formuyla yaşatılmaya çalışıldığı göz ardı edilmemelidir.

Âşıklar, durağan olmayan bir birikimin temsilcisi sıfatıyla ruhlarında ve fiillerinde geleneğin dinamizmini sürdürüp dönüştürme bilinci ve becerisini taşıyorsa yetki merkezleri onlara kendilerini gerçekleştirme imkânı sunmalıdır. Çünkü bu aktif ve dinamik aktörler, birebir aynı biçim ve kurallarla değil belki ama yeni katma değerler yükleyerek canlı tutmak suretiyle geleneği geleceğe aktarmayı başarıyla sürdürmektedir. Bu süreklilikteki başat unsur ise âşıkların sanatlarına dair muhtevayı yeni koşul ve sistemlere uygun hale getirebilme esnekliğidir. O hâlde sağaltıcılık işlevinin yerini modern tıp uygulamalarına bıraktığı, din adamlığının kurumsallaştığı, büyücülüğün astroloji ve falcılıkla yer değiştirdiği çağın ihtiyaçlarına cevap verecek yeni terkiplerin oluşturulmasına kapı aralanmalı; bunun için âşıkların maddi, manevi, uzamsal ve duygusal ihtiyaçları, devlet ve akademi iş birliği çerçevesinde düşünülüp karşılanmalı, geleneğin kendi mecrasında yine usta çırak ilişkisi bağlamı kazanabilmesi için kapsamlı projeler geliştirilmelidir.

Var olduğundan bu yana bir mektep ciddiyetiyle hayatiyetini usta çırak ilişkisi içerisinde devam ettiren bu kurumsal geleneğin önü, seferler bağlamında açılmalı; âşıklara yurt içi ve yurt dışına geleneği taşıyabilmeleri için fırsatlar sağlanmalıdır. Gençlerin âşıklara bizzat eşlik edip katılımcı gözlemci olarak seferleri izlemeleri ve yaşayarak öğrenmeleri için onlara fırsat ve teşvikler yaratılmalıdır. Nitekim geleneğin ölmediğinin ve çağın gereklerine uyum sağlanarak yaşatılıp sürdürüldüğünün müşahhas örnekleri vardır. Bu örnekler; belediyeler veya valiliklerce düzenlenen âşıklar bayramları ve festivallerde, belirli gün ve kutlamalarla ilgili olarak yerel ve ulusal televizyon kanallarında, yaratıcı âşıklık sanatını icra etmeye devam eden 21. yüzyıl âşıklarıdır. Görsel medya üzerinden kayıt altına alınmış ve elektronik iletişim ortamlarında erişime açık olan âşık icralarını konu edinen ve yayınlayan programlar, çocuklara ve gençlere hitaben daha cazip hâle getirilerek yurt genelinde belli gün ve saatlerde sık sık tekrarlanmalıdır.

Âşıklığın mektep hüviyeti ihmal edilmemeli, bu hüviyetten hareketle âşık seferlerinin erginlenme ve olgunlaşma süreçlerinin âşıklıkta en önemli tamamlayıcı unsur olduğu unutulmamalı; daha ilkökul çağından itibaren verilecek bağlama, müzik ve halk türküsü dersleriyle yeni usta ve çırak fidanları, ata topraklarına dikilmelidir.

En son ve en gerekli beklenti ise geleneğin güçlü olduğu Kars, Erzurum, Artvin, Sivas, Konya, Adana, Maraş, Çorum gibi merkezlerde canlı âşıklık geleneği müzelerinin oluşturulması ve yeni nesil âşıklığın ufkunun geçmişten gelen ata nağmeleriyle buralarda ilhamlanmasıdır.

### Sonnotlar

1. Urum: Osmanlı mülkü, Anadolu.
2. Ferraş: Alevi cemlerindeki 12 hizmetten birisi olan süpürgecilik görevini yüklenen kişi. Ancak burada “birinin hizmetindeki kimseler (hizmetçiler), adamları” anlamında kullanılmıştır.
3. Yanşak: Geveze, yersiz konuşan. Azerbaycan sahasında zamanla anlam iyileşmesine uğramış, âşık yerine de kullanılır olmuştur.
4. Şeird: Şakirt, çırak.
5. Mesleet: Maslahat, mesele, konu, iş, husus.

### Kaynaklar

- ALİZADE, Ruşen (2020a). *Türk Dünyası Destanlarında Yapı, Motif ve Karakterler*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- ALİZADE, Ruşen (2020b). “Şamanlık Olgusu ve Ozan-Âşık Paradigmalarının Genetik Ortaklığı”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 13, S. 32, 1361-1375.
- ALPTEKİN, Ali Berat-SAKAOĞLU, Saim (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ASLAN, Ensar (2003). *Halkbilimi Araştırmaları I*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Yayınları.
- ASLAN, Ensar (2009). “Şamanizm ve Şamandan Aşığa İntikal Eden Trans Olgusu”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 2, S. 3-4, 17-37.
- ARTUN, Erman (1995). “Ozandan Âşığa Halk Şiiri Geleneğinin Kültür Kaynakları”. *İçel Kültürü*, C. 9, S. 41, 5-9.
- AYDIN, Oğuzhan (2012). *Her Yönüyle Âşık Sabit Müdâmi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAHADIR, Sedat (2021). “Artvin’de Âşıklık Geleneğinin İcrası, Yaşatılması ve Usta-Çırak İlişkisi Bağlamında Âşık Aileler”. Serhat Sabri YILMAZ, Hakan ÇELİKTEN, Esra KAAAN ÇELİKTEN (Ed.), *Doğan Kaya Armağanı-70. Yaş Hatırası*. 327-344. Sivas: Vilayet Yayınları.
- BOZKURT, Fuat (1990). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*. İstanbul: Yön Yayınları.
- COŞKUN, Hasan (2016). “Dedelik ve Ozanlık İlişkisi (Kangallı Dede Ozanlar Örneği)”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, S. 79, 95-110.



- ÇAPRAZ, Erhan (2019). “Ozanların Âşıktan Babaya Dönüşüm Serüveni: Âşık Tarzı Şiir Geleneğinin Teşekkülünde Bektaşiliğin Rolü”. *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi (IJHE)*, C. 5, S. 12, 1037-1063.
- DEMİR, Sema (2012). “Kültürel Bellek, Gelenek ve Halkbilimi Müzeleri”. *Millî Folklor*, C. 24, S. 95, 184-193.
- DURBİLMEZ, Bayram (2017). “Âşık Edebiyatının Oluşumu ve Gelişiminde Alevi-Bektaşî Zümrelerin Yeri ve Önemi”. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, C. 7, S. 13, 57-86.
- DURBİLMEZ, Bayram (2018), *Âşık Edebiyatı ve Taşınabilir Halk Şairleri* (5. Baskı), Ankara: Akçağ.
- ERDENER, Yıldırım (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvesi'nde Âşık Karşılaşmaları (Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları)*. İstanbul: YKY.
- ERGİN, Muharrem (2008). *Dede Korkut Kitabı-1*. Ankara: TDK.
- GÖKALP, Mehmet (1985). *Mahirî ile Mahitaban Hikâyesi*. İstanbul: Mehtap Yayınları.
- GÜNAY, Umay (1993). “XVII. Yüzyıl Saz Şâiri Çukurovalı Karacaoğlan ile İlgili Bir Değerlendirme”. Adana: 2. *Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*.
- GÜNAY, Umay (1999). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜNAY, Umay (2017). *Türk Kültürüne Eleştiri* (İlaveli 2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güvenç, Rahmi Oruç, 1999. *Türk Müzikoterapi Geleneği, Osmanlı, C.10*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- HƏQİMOV, Mürsəl (1986). “Ağ Âşık və Süsənbər”, (Söyleyeni: Âşık Qədir Vəliyev), “Âşık Ali'nin Türkiyə Səfəri”. *Halqımızın Dəyimləri və Duyumları*. Baqı: Maarif Nəşriyyatı, 300-369.
- İSMAYILOV, Hüseyin-ƏLƏKBƏRLİ, Əziz (2010). “Âşık Ali'nin Türkiyə Səfəri”. *Azərbaycan Folkloru Külliyyatı, C. XVII, (Dastanlar VII. Kitab)*, Baqı: Nurlan Nəşriyyatı, 373-413.
- KAYA, Doğan (2000). “Karacaoğlan'ın Efsanevi Kişiliği”, *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. 377-394, İstanbul.
- KAYA, Doğan (2012). “Cönklerden Gün Işığına: Divriğili Veli”. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*. Sayı 2.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (3. Basım). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1990). *Büyük Bilim ve Din*. İstanbul: Kabala Yayınları.
- ONAY, Ahmet Talat (1928). *Âşık Dertli Hayatı, Divanı*. Bolu: Vilayet Matbaası.
- ÖZBEK, Orhan (1969). *Âşık Şenlik-Deyişmeler Karşılaşmalar*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- ÖZÇEVİK, Arzu (2007). *Müzikle Tedavi ve Öğrenciler Üzerindeki Terapik Etkileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZDEMİR, Nebi (2012). “Âşıklık Geleneği ve Seyahat/Göç Âşık Şenlik Örnekleme”. ÖNCÜL, Kürşat, ORBAY, Eylem (Ed.). *Kars Kafkas Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Uluslararası Âşık Şenlik Sempozyumu Bildiri Metinleri Kitabı*, 17-35. Kars: Kafkas Üniversitesi Türk Halkbilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- SARACLI, Eflatun (1992). *Aşık Hüseyin Saracılı: Şerhler Söylemeler*. 165-179.
- ŞİŞMAN, Bekir (2018). “Trabzon ve Giresun Yöresi Çepnilerinde Eski Türk İnanışlarının İzleri”. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 7, 17-34.
- TEK, Recep (2011). *Türk Edebiyatında Dertli Olgusu Âşık Dertli ve Eserleri (İnceleme-Metin)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, Dursun (1998). *Türk Bitiği (Sözlü Kültür ve Folklor Kavramları Üzerine Düşünceler)*. Ankara: Akçağ Yayınları.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 23.10.2023

Kabul / Accepted: 11.12.2023

**Araştırma Makalesi/Research Article**



DOI: 10.55666/folklor.1379919

**ARTVİN ÂŞIK KARŞILAŞMALARINDA DİZE VE AYAK ÇEŞİTLİLİKLERİ**

Sedat BAHADIR\*

**Öz**

Halk şiiri, Türk kültür tarihi içerisinde ozan-baksı geleneğinden sonra İslam potası altında değişip değerler sistemine göre gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Âşıklık geleneğinin içinde yer alan karşılıklı olarak doğaçlama yapılan karşılaşmalar, kültürümüzün önemli bir unsurudur. Bu karşılaşmalar, halk şairlerinin kendi yeteneklerini sınanmasında ve usta âşıklığa giden yolda önemli bir aşamadır. Âşık karşılaşmaları genelde saz ile icra edilen sözlü geleneğe dayanır. Artvin ve çevresinde saz çalmayı bilmeyen veya çeşitli nedenlerle engellenen âşıkların da bu karşılaşmaya dâhil oldukları yapılan derlemelerden anlaşılmaktadır. Genelde elinde sazı dilinde sözü olan âşıkların katılmış olduğu bu karşılaşmalar, halkın yoğun ilgisiyle birlikte bir festival havasında geçmektedir. Sanatlarını iyi bir şekilde icra eden âşıklar, zamanla ustalaştıktan sonra bu sanatı çıraklarının yeteneği ölçüsünde büyük bir sabır ve meşakkat içerisinde öğreterek geleneğin devam etmesini sağlamışlardır. Usta çırağının iyi yetiştiğine kanaat getirdiği takdirde onun halk önüne çıkması için icazet verir. Karşılaşmalar genellikle seyirci ve jüri önünde tören havasında geçer. En az iki âşığın yapmış olduğu bu karşılaşmalardaki amaç, birbirlerini denemek veya kendi ustalığını halka ispat etmektir. Artvin âşıkları, çevre illerdeki iyi yetişmiş usta âşıklarla sık sık görüş alışverişinde bulunarak hem tecrübe kazanıp kendilerini geliştirmişler, hem de “ayak” konusunu çeşitlendirmişlerdir. Artvin’de diğer illerde nadir görülen farklı ayakları kullanan ilk ozanlar Huzûrî ve çırağı Fahrî’dir. Daha sonraki yıllarda Efkarî ve Posoflu Müdâmî de bu farklı ayak türlerini usta olarak tanıdıkları Huzûrî’den öğrenerek atışmalarda kullanmışlardır. Birbirlerini iyi tanıyan âşıkların, farklı ayakları kullanarak karşısındakini mat etmeye, zor duruma düşürmeye hiç niyeti yoktur. Burada önemli olan kültürümüzdeki bu farklılıkları ortaya çıkarmak ve izleyiciye güzel vakit geçirmektir. Artvin ve çevre illerde yaşanan karşılaşmalarda sevgiliye farklı karşılık verebilmek için iyi bir ustanın yanında eğitim almak, Türk kültürü ve dini konularda zengin bir söz varlığına sahip olmak gerekir. Bu çalışmadaki amacımız Artvin halk şiirinde usta âşıkların sanatlarını icra ederken sergiledikleri ayak çeşitlerini incelemek; Huzûrî, Fahrî, Efkarî, Müdâmî, Reyhânî ve Zâkirî’nin yaptıkları ortak değişiklikleri örneklerle ortaya koymak amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Artvin, Âşık, Karşılaşmalar, Ayak, çeşitlilikler.

**VARIETIES OF LINE AND RHYME IN ARTVİN MINSTRE ENCOUNTERS**

**Abstract**

Folk poetry has survived until today, changing under the Islamic crucible after the ozan-baksı tradition in Turkish cultural history and developing according to the value system. Mutual improvised encounters within the minstrelsy tradition are an important element of our culture. These encounters are an important stage for folk poets to test their talents and on the path to master minstrelsy. Minstrel encounters are generally based on oral tradition performed with saz. It is understood from the compilations made in Artvin and its surroundings that the minstrels who did not know how to play the saz or were prevented for various reasons were also included in this encounter. These encounters, which are generally attended by minstrels who have instruments in their hands, take place in a festival atmosphere with the intense interest of the public. The minstrels, who performed their art well, after mastering it over time, taught this art with great patience and hardship according to the ability of their apprentices, ensuring the continuation of the tradition. If the master is satisfied that his apprentice is well trained, he gives permission for him to appear in public. Matches usually take place in a ceremonial atmosphere in front of the audience and the jury. The purpose of these encounters between at least two lovers is to test each other or to prove their own mastery to the public. As the minstrels of Artvin frequently exchanged with well-trained master minstrels in the surrounding provinces, they gained experience and improved themselves, as well as diversified the subject of “foot”. The first minstrels to use

\* Doç. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. sedatbahadir@artvin.edu.tr /ORCID: 0000-0002-1018-016X

---

different feet, which are rare in other provinces, in Artvin are Huzûrî and his apprentice Fahrî. In the following years, Efkârî and Posoflu Mûdâmî also learned these different foot types from Huzûrî, whom they knew as a master, and used them in matches. Lovers who know each other well have no intention of using different feet to checkmate the other person or put them in a difficult situation. The important thing here is to reveal these differences in our culture and give the audience a good time. In the encounters that took place in Artvin and surrounding provinces, it is necessary to be trained under a good master and to have a rich vocabulary on Turkish culture and religious subjects in order to respond to the lover in a different way. Our aim in this study is to examine the variety of feet exhibited by master minstrels in Artvin folk poetry while performing their art; The aim is to introduce the mutual changes made by Huzûrî, Fahrî, Efkârî, Mûdâmî, Reyhânî and Zâkirî by giving examples.

**Keywords:** Artvin, Lover, Encounters, Foot, Diversity.

## Giriş

Kültürümüz içerisinde özel bir öneme sahip olan “*âşık karşılaşmaları*”, günümüzde önemini devam ettirmektedir. Önceleri “*deyişme, atışma, karşılaşma, bir zarf veya torbaya konup tavana asılan muammanın tanımlanması...*” gibi yapılan etkinlikler halk arasında coşkulu anlar yaşanmasına sebep olurken, bu bağlamda yapılan etkinlikleri festivallerde ve özel günlerde az da olsa görebilmekteyiz. Artvin’de halk şairlerinin kendi yeteneklerini sınamasında, önemli bir aşama olarak bilinen bu karşılaşmalar, büyük ölçüde sazla karşılıklı yapılabildiği gibi buna çok nadir olmakla birlikte saz çalmayı bilmeyen şairlerden Gülden’i (Bahadır, 2021) ve geçmişte çeşitli nedenlerle engellenmiş olan şairlerden Gülhanî (Bahadır, 2021) gibi söz ustalarını da görmektediriz.

Âşıklık geleneğinde yer alan “*deyişme, atışma ve karşılaşma*” terimleri, birbirine yakın anlamlar taşıdığından, bazen karıştırılıp aynı anlamda tanımlanmaktadır. Bu terimler anlam olarak birbiriyle karıştırıldığından dolayı da ortaya anlam kargaşası çıkması mümkündür. Âşıkların karşılıklı olarak yaptıkları atışma, saz eşliğinde veya sazsız olarak ilk âşığın vermiş olduğu ayağa, konu bütünlüğü içerisinde, uygun bir şekilde verilen cevapla yapılır. Atışmalarda iki hasmın birbirine hakaret etmiş sayılması söz konusu olamaz. Hatta en sert saldırılarla başladıkları ilişmelerin bir kavgayla sonuçlanacağı sanılırken iki âşık gönül alıcı sözlerini bitirmiş, son kıtalarda kullanılan sözleri iyice yumuşatmıştır.

Önceleri “*tekellüm*” karşılığında kullanılan “*karşılaşma*” ise “*deyişme ve atışma*” terimlerine göre daha genel kavram niteliğini taşımaktadır. Karşılaşmalarla ilgili olarak Kaya (2000: 27), “*Kendine güvenen âşıkların duygu ve düşünce dünyasını belirli kurallar çerçevesinde irticali olarak yaptığı söyleşilerdir*” tanımını kullanmıştır. Bu karşılaşmalar, “*somut olarak sadece iki âşık ile de yapılmayabilir. Herhangi bir canlı, cansız madde ile birlikte hayali bir varlıkla da yapılabilir*” (Altınkaynak, 2021: 145).

Atışma ve ilişmenin daha ağır şekline “*taşlama*” denir. Bu tür deyişmeler, iddialı iki hasım âşıktan yenen tarafından yenilene karşı söylenir. “*Yusufelili Muhibbi’nin İdrâkî, Coşkunî ve Elfâzî adlı hasımlarına karşı taşlamaları örnek olarak verilebilir*” (Özder, 2021: 16).

Karşılaşmalarla geçen başlıca deyiş türleri, karşılaşma meclisi kurulunca sazla ilk sözü açan âşık bir “*giriş divanı*” ile deyişmeye başlar. Deyişmede amaç, karşısındakini mat etmek değil; ustalığını sergilemektir. Divandaki ilk dörtlükte verilen ayak, hem anlam hem de geleneğin muhafazasında önemli olduğu için daha sonra sözü alacak âşığın da buna uyararak nazire yapması gerekir. Yapılan nazirelerde karşılıklı övgüler, çeşitli konulardaki görüşler, bilgi ve deneyimler aktarılır (Artun, 2013: 76). Divanlar çoğunlukla üçer kıta ile son bulur. Bundan sonra yapılan karşılaşmalarda “*atışma, bağlama veya muamma*” ayağı açılır. Atışma, bir nevi kelime oyunudur; “*zaman ve zemine göre*” söyleyebilme ustalığı gerektirir. Mutlaka “*verilen ayağa göre söz bulacağım*” düşüncesiyle gelişigüzel bir şekilde cevap vermek, ustalık sayılmaz. Bazı karşılaşma meclislerinde, bilenlerin “*hakem*” olarak bulunmaları da gelenek haline gelmiştir. “*Artvin âşıkları içerisinde tekellüm türünün en durularını Huzûrî ve Müdâmî arasındaki deyişmelerde görmekteyiz. Çağımızın bu iki ustası, yapılan karşılamalarında âşıklık geleneğinin özelliklerini en güzel şekilde temsil etmiş ve günümüze kadar aktarma hizmetini görmüşlerdir*” (Özder, 2017: 15).

Bu karşılaşmalar, halk tarafından beğenildiği için her zaman bir tören havasında geçer. Saz çalmasını bilen ve sazlı deyişli hikâyelerini meclislerde dinletebilen hikâyeye ustalarına da âşık denilmektedir. Bu tip âşıklar, zamanla hikâyeye alanında ustalaştığı gibi âşık karşılaşmalarında pek fazla varlık gösteremediklerinden “*usta âşık*” sayılmazlar. Bir âşığın usta olup olmadığı karşılaşmada anlaşılır. Âşıklar “*irtical*” alanında kendisine güveniyorsa bu karşılaşmalara katılıp kendisini ispat etmek mecburiyetindedir.

Bir kimsenin veya varlığın ismini gizleyen şiir anlamında kullanılan “*bağlama*” (muamma)’lar genellikle birbirini çok iyi tanımayan iki âşık arasında “*soru-cevap*” halinde karşılıklı olarak deyişle yapılır (Halıcı, 1992: 14). Eğer iki âşık dost ise muammaya pek başvurulmaz.

Halk, âşıkları iki ayrı şekilde değerlendirmiştir. Bunlardan ilki usta âşık sınıfına giren “*bâdeli*” veya “*halk âşığı*”; diğeri ise sadece “*âşık*” denilen kendini meydanlarda pek fazla ispat edememiş kişilerdir. Âşıklar içerisinde bâdeli âşığın özel bir yeri vardır. Âşıklığa başlayan kişi, rüyasında pir elinden “*er dolusu*”

veya “*pir dolusu*” bâde içip usta âşıklerce sınanma sonucu başarılı oluyorsa “*bâdeli âşık*” olarak anılır (Günay, 1984: 155). “*Er dolusu içen âşık, Dadaloğlu ve Koroğlu*” (Hınçer, 1968: 30) gibi kahraman olup haksızlıklarla mücadelen kişi özelliğini gösterirken; *pir dolusu içen* de rüyasında gördüğü mâşuka âşık olan ve gerektiğinde onun için canını feda edebilecek durumda olan kişidir. Bunlar, bâdeden sonra Tanrı’nın lütfu ile ârifler sırasına geçer ve hiç bilmedikleri halde irticalle deyişler yapmaya başlayıp sorulara deyişle cevap verme yeteneğine sahip olurlar. Bu arada delikanlı âşığın mâşukası olan genç kızın aynı gün içinde rüyada mâşuku adına bâde içtiğine inanılır. “*Kadın âşıklarımızdan Yusufeli’nin Erkinis (Demirkent) köyü Esmahan, Ardanuç Kapıköylü Ata Sultan ve Artvin-Ballüzümlü Zâkirî Perna (Ayşe Hanım) bâdeli âşıklarındandır*” (Özder, 2017: 15-35).

Doğan Kaya (1999: 335), ayak konusunda şöyle bir tespitte bulunmuştur: “*Ayak kavramında anlatılmak istenen bir dörtlüğün son mısraındaki kafiye uyumudur. Ayaklar çapraz kafiye yapısında ilk dörtlüğün ikinci mısraında da bulunur. Daha sonraki dörtlüklerde bulunan ilk üç mısraı kendi arasında kafiyelidir ki bunlar gerçek kafiye yapılarıdır*”.

Kavramlarla ilgili olarak yukarıda yapılmış olan tespitlerden sonra Artvin’de yaşamış usta âşıkların “*iki*”, “*üç*” hatta “*dört*” farklı ayakla şiirlerini karşılaşmalara yansıttığını görmekteyiz. Artvin ve çevresinde yapılmış olan âşık karşılaşmalarındaki çeşitlilikleri de şu bölümler halinde sınıflandırabiliriz:

### 1. Farklı Ayaklı, Çift Beyit Şeklinde Yapılan Karşılaşmalar

Âşıklık geleneği, hece ölçüsüyle birlikte nazım biçimlerini korurken (Artun,1998: 1) bazen de beyitleri tercih etmişlerdir. Âşık karşılaşmalarda beyitler kullanılırken karşıdakine ustalığını göstermek için de ilk ve ikinci beyitlerde farklı ayakla hitap etmeyi tercih etmiştir. Ayak kullanımında ise örnekte olduğu gibi esas olan Arap alfabesindeki noktasız olan kelimeleri kullanmak ve bunları bir kafiye düzeninde söylemektir. Çalışmamızda Huzûrî ve Efkârî’nin yaptığı bu tarz bir karşılaşmaya örnek olarak verilmiştir.

Kelime zenginliği ve Arap harflerini bilmeye alakalı olan bu karşılaşmada Huzûrî, ilk beyitlerde “*mala, dava, elma*” kelimelerini kullanırken, Efkârî de buna karşılık olarak “*mola, hava, elma*” kelimelerini ayak içerisinde kullanarak cevap vermiştir. Yine ikinci beyitte Huzûrî, “*taban*” “*umman, her-an*” kelimelerini kullanırken Efkârî de “*zaman, duman, haman*” kelimelerini ayak içerisinde kullanarak vermiştir:

Huzûrî	Hurufat usulu yol, erkân budur <b>Mala noktasızdır canım Efkârî</b> Âşık isen bu manayı bilirsin <b>Taban cansız yürür canım Efkârî</b>
Efkârî	Âşık olan her imaya âşına <b>Mola noktasızdır Âşık Huzûrî</b> Hayal gibi geçmektedir yaz ve kış <b>Zaman cansız yürür Âşık Huzûrî</b>
Huzûrî	Yahu şahitlerin daim gittiği <b>Dava noktasızdır canım Efkârî</b> Bu kadar nehirler akar da dolmaz <b>Umman cansız yürür canım Efkârî</b>
Efkârî	Çağınız geçmemiş sazda çaldığın <b>Hava noktasızdır Âşık Huzûrî</b> Bulutlar olmasa bulaklar kurur <b>Duman cansız yürür Âşık Huzûrî</b>

Huzûrî	Huzûrî bir yüce bağda yetişmiş <b>Elma noktasızdır canım Efkârî</b> Semalarda seyyar dört adet yıldız <b>Her-an cansız yürür canım Efkârî</b>
Efkârî	Efkârî köylerde bir kanun vardır <b>Selma noktasızdır Âşık Huzûrî</b> Küre-i arz durmaktadır direksiz <b>Haman cansız yürür Âşık Huzûrî</b> (Özder, 2021:161)

Burada, “noktasızdır” kelimesini Arap alfabesindeki yazılışa göre değerlendirilip, nokta işareti olmayan kelimeleri söylemenin gerekliliği vurgulanmıştır.

## 2. Farklı Ayaklı İki Dörtlülle Yapılan Karşılaşmalar

Bu karşılaşmalarda ilk sözü alan âşık, karşısındaki âşığa farlı ayaklı iki dörtlülük söyleyerek aynı ayakla cevap vermesini bekler. Farklı ayaklı iki dörtlülükler yapılan karşılaşmaların mimarı Artvinli Huzûrî’dir. Huzûrî ilk karşılaşmayı ilk olarak çırağı Fahrî ile yapmıştır. Âşık Fahrî’nin kaydında bu karşılaşmayla ilgili olarak şunlar anlatılmaktadır:

“Huzûrî’nin Şavşat’ta nüfus memuru bulunduğu 1928 yıllarıydı. Köylüsü Âşık Fahrî de o yıllarda âşıklığa başlamıştı. Huzûrî izinli olarak Zor köyünde bulunuyordu. Âşık Fahrî’yi karşısına aldı. Köyden kalabalık dinleyiciler de bir bahçede toplanmışlardı. Fahrî o güne dek bir âşıkla karşılaşmış değildi. Usta Huzûrî, ‘Benim sözlerime ayak bozmadan nazire ile cevap vereceksin.’ dedi ve böylece iki âşık, bu tarzda, karşılıklı ilk tekellümünü yapmış oldular.” (Özder, 2021: 327).

Tespit edildiği kadarıyla farklı ayaklı iki dörtlülle yapılan karşılaşmaları en fazla yapan Âşık Fahrî’dir. Bu karşılaşmalara Artvin’e komşu olan Erzurumlu Reyhanî ve Nihanî’nin de dâhil olduğunu görmekteyiz. Âşık Fahrî de Mustafa Adil Özder’in Artvin Âşıkları adlı eserinde Huzûrî üç defa, Artvinli kadın âşık Zakirî Perna ve Nihanî birer defa, Efkârî ve Reyhanî de ikişer defa karşılaşma yapmıştır. Bu karşılaşmalardan şu örnekler verilebilir:

### 2.1. Huzûrî-Fahrî Arasında

Bu karşılaşma Âşık Fahrî’ye karşı bir ilişme olarak başlamıştır. İki âşığın birbirini gülmece (mizah) yolu ile hicvetmelerine “atışma” ya da “ilişme” denir. Karşılaşmada görülen bu tür deyişmeler, dinleyicilerin mizah zevkini okşamak için yapılır:

Huzûrî	Eski tekellümden sözler açayım Bu nasıl söz diye <b>üzülmeysin</b> Âşıklık dediğin bir acı zehir Sakın o deftere <b>yazılmıyasın</b> Eski yazı ile hesap tutalım <b>Âlâ noktasızdır Âşık Fahrîya</b> Kelime sonunda nokta istemem <b>Göle noktasızdır Âşık Fahrîya</b>
Fahrî	Tartın ne kadardır bilirler seni Dünyanın ucunda bulurlar seni

Genç ihtiyar demez alırlar seni  
Bakire kız isen **bozulmıyasın**  
Söyle hiç imamlık yaptığın var mı?  
**Molla noktasızdır Âşık Huzûrî**  
Hiç kimseden tokat yediğin var mı?  
**Sille noktasızdır Âşık Huzûrî**  
(Özder, 2021: 327-329)

Bu karşılaşmada Huzûrî, ilk dörtlük “üzülmeyesin, yazılmayasın”; ikincisinde ise “Göle noktasızdır Âşık Fahrîya” ayağını kullanırken, Fahrî de ilk dörtlükte “bozulmıyasın”; ikinci dörtlükte ise “Sille noktasızdır Âşık Huzûrî” ayağı ile karşılık vermiştir.

## 2.2. Huzûrî-Fahrî Arasında

1928 yılında yapılan ilk karşılaşmadan iki yıl sonra Fahrî bu konuda tecrübe sahibi olmuş ve ilk deyişinde birinci dörtlükte “baştan Huzûrî, taştan Huzûrî”; ikincide ise “kol’an sahip ol, yol’an sahip ol” ayaklarını kullanmıştır. Buna karşılık olarak Huzûrî, birinci dörtlükte “aştan Fahrîya, kaştan Fahrîya”; ikinci dörtlükte ise “mal’an sahip ol, gül’en sahip ol” ayakları ile cevap vermiştir:

Fahrî	Karışık tekellüm geldi yâdıma Seni düşüreyim <b>baştan Huzûrî</b> Eğer gelir isen benim peşime Mutlaka atarım <b>taştan Huzûrî</b> Bugün çok kızmışım vurıcam seni Kaldırma ellerin <b>kol’an sahip ol</b> İran hududuna süricem seni Uçurum fazladır <b>yol’an sahip ol</b>
Huzûrî	Beyhude laf etme bilirim seni Pay olmaz yandaki <b>aştan Fahrîya</b> Bıçaksız keserim akıtmam kanı Seni yaralarım <b>kaştan Fahrîya</b> Servetin çok mudur ağa diyorlar Sermayen az ise <b>mal’an sahip ol</b> Har girmiş bağına içip yiyorlar Bağında açılan <b>gül’en sahip ol</b>

(Özder, 2021:332)

## 2.3. Fahrî-Zâkirî Arasında

Artvin’e bağlı Melo (Sarıbudak) köyünün Dirink (Ballı-üzüm) mahallesinden kadın Âşık Zâkirî Perna (asıl adı Ayşe) ile yapmış olduğu karşılaşmayla ilgili olarak Ali Fahrî Karabulut, tuttuğu defterine şöyle yazmıştır:

“1928 senesiydi. Yeni âşık olduğum zamanlar köyümüzden Mustafa Tabak (Derya mahlaslı şair) ve Kasaves Hüseyin Çavuş ile birlikte Artvin’e eşya almaya gitmiştik. Bağbozumu zamanlarıydı. Artvin’den

*dönüşte Melo'nun Dirink bağlarında kadınlar üzüm topluyordu. Oradan geçerken ben alabildiğine türkü söylüyordum. Oraya gelince yaşlı bir hanım peştamal dolusu üzüm getirdi. Üzüm yemeden nereye gidebilirsiniz diye bizleri orada oturttu. Üzümleri yedikten sonra gitmek için müsaade istedikse de nine üzümün hakkını versin de öyle gidin dedi. Biz de para vermek istedik nineye. Yok öyle değil, yüz lira da verseniz razı olmayız. Bize yukarıdan gelirken söylediğin gibi türküler söylersen bırakırız dedi. Ben de kendimi kurtarmak için şu koşmayı söyledim”(Özder, 2021:337):*

Fahrî	Sevda acısını söyleyem sana Ocaksız ateşsiz <b>yakar bu sevda</b> Kötü düşman gibi kasd eder cana Dağları taşları <b>yıkar bu sevda</b> Verem hastalığı başlamış sana Belayı başına <b>sarmışsın Anşa</b> Bu civan çağında kast etmiş cana Çıkılmaz bir yola <b>girmişsin Anşa</b>
Zâkirî	Ben de biraz tattım aşkın tadını Her gün yucalara <b>çıklar bu sevda</b> Bırakmaz ki bir kararda durasın Kötü (y)ılan gibi <b>sokar bu sevda</b> Kara bağrım delik delik delinir Söyledikçe yürek pası silinir Keşke verem olsa ilaç bulunur Sen de bu dertlerden <b>almışsın Fahrîya</b>

(Özder, 339-341)

#### 2.4. Fahrî-Efkârî Arasında

Yusufeli'nin Fahrî ile Ardanuçlu Efkârî'nin 1968 kışında Zor köyünde yaptıkları karşılaşma bilgi ve deyişlerini de Âşık Fahrî'nin tuttuğu defterden alıyoruz (Özder, 2021:360):

*“Ardanuçlu Âşık Efkârî Zor (Esenyaka) köyünü arzulayıp geldi. 1968 yılının kış aylarıydı. Efkârî önce Huzûrî'nin oturduğu evin kapısına dayanarak Huzûrî Baba, diye çağırıyor. Huzûrî'nin oğlu Mustafa Galip (Fikri) Coşkun çıkıyor. Sazı omzunda bir ihtiyarın çıktığını görünce buyurun, diyerek içeri alıyor. Merhaba, safa-hoştan sonra tanışıyorlar. Yemek, kahve bittikten sonra ikisi birlikte kahveye geldiler. Efkârî otuz sene evvel Zor köyüne gelip günlerce kalmıştı. Yaşlıların hepsi görüp tanıdılar. Ben de kahvedeydim. Görüşüp hoşbeş ettik. Köyün gençleri büyük bir kahvede masa, sandalye, uzun sıralar tertip ettiler. Zor'un ihtiyarı genci hepsi geldi. Ben bir divan, peşinden bir de merhaba faslı yaptım. Bunlardan sonra Efkârî ile teküllüme başladık”*

Yapılan tekellüm şöyledir:

Fahrî	Gel âşık seninle alt üst olalım Koparak dumanı <b>tozu bu gece</b> Adana, Konya'yı dolanıp geldin Alayım elinden <b>sazı bu gece</b>
-------	---



Yeni tuzak kurdum kendin toparla  
**Küleklik'te üç kef Âşık Efkârî**  
Ayağın sonunda üç kef olmalı  
**Erkeklik'te üç kef Âşık Efkârî**  
Efkârî Her olur olmazla ben dost olamam  
Herkes sereceği bir post olamam  
İhtiyarım yahu alt üst olamam  
Dolanma bayırı **düzü bu gece**  
Ben seçerim yahşi ile yamanı  
Saz çalarım, çalmam kaval kemani  
Bir yere doldurdum otu samanı  
**Mereklik'te üç kef Âşık Fahrîya**  
(Özder, 2021:361)

Bu karşılaşmanın birinci dörtlüğünde “tozu bu gece, sazı bu gece” ayak olarak kullanılmaktadır. İkinci dörtlükte ise şairler, “Küleklik'te üç kef Âşık Efkârî, Erkeklik'te üç kef Âşık Efkâr, Mereklik'te üç kef Âşık Fahrîya” kelimelerini ayak olarak kullanmışlardır. Karşılaşmada âşıklar, içinde iki “kef” harfi bulunan “köpeklik, yörüklük, kepeklik, keklik, ekmeklik, telleklik, küreklik, külünlük, geyiklik...” gibi kelimeleri ve “k” (kef) sesini mutlaka kullanmak zorundadır. Bulunan bu kelimelerin sonuna da “-lık/-lik” ekini eklemelidir.

## 2.5. Fahrî-Reyhânî Arasında

Yusufelili Âşık Fahrî, Reyhânî ile Erzurum'da Kilise Kapı'daki büyük kahvede yaptıkları karşılaşma metnini 20. 12. 1970 tarihli mektubunda ayrıntılarıyla birlikte Mustafa Adil Özder'e göndermiştir. Gönderdiği mektupta Fahrî, bu karşılaşmanın kısa bilgisini şu cümlelerle anlatmaktadır (Özder, 2021: 370):

“Kilise Kapısı'ndaki büyük kahvede üç dört şair birleşmiş çalıp çağırıyorlardı. Bunların yanına giderek, selâm verip bir kenarda oturdum. İçlerinden bir ikisi beni tanırdı. Tanıyanlar, baş belâsı geldi, dediler. Tanımayan âşıklar da, sazsız âşık mı olurmuş, dediler. Âşık Reyhânî, Olur mu, olmaz mı, şimdi görürsünüz, dedi ve benden bir ayak açmamı istedi.”

Fahrî Baksana cemaat kat kat oturmuş  
Müşteriye satacak **börek bende var**  
Yüz bin şair gelse fendim bozulmaz  
Âşığa çatacak **yürek bende var**  
Hem bahar, hem yazda, kışta bulunmaz  
Yanakta, kirpikte, kaşta bulunmaz  
Çamurda, toprakta, taşta bulunmaz  
**Mermer'de iki 'r' Âşık Reyhânî**  
Reyhânî Arzum o, müşteri memnum olmalı  
Börekten de üstün **çörek bende var**  
Bu seneki hububatım fazladır

Birkaç anbar dolu **zeğrek bende var**

Ellide, altmışta, yüzde bulunmaz

Ağızda, dudakta, sözde bulunmaz

Dağlarda, bağlarda, düzde bulunmaz

**Her yer’de çifte ‘r’ Âşık Fahrîya**

(Özder, 2021:371)

Karşılaşma Fahrî ve Efkârî’de olduğu gibi ilk dörtlük döner ayak olup, ikinci dörtlükte “r” sesinin içinde bulunduğu kelimeler ile ayak yapılmıştır.

### 3. Farklı Ayaklı Üç Dörtlükle Yapılan Karşılaşmalar

#### 3.1. Fahrî-Müdâmî Arasında

Ali Fahrî Karabulut, Posoflu Âşık Müdâmî ile Artvin’de olan deyişmeleri hakkında defterine şu bilgiyi yazmış ve karşılıklı deyiş metinlerini sıralamış: “*Artvin’de Hazık Usta’nın kahvesinde Posoflu Müdâmî ile Şavşatlı Deryamî, Ardahanlı Mehmet, bir de Şavşatlı (aslında Posoflu) Zarrafî, Yusufeli’nin Zor köyünden Ali Fahrî (kendisi) ile karşılaşıyorlar. İlk evvel tekellümü Fahrî açıyor. Yalnız Müdâmî nazire yapıyor. Diğerleri karışmıyor. Fahrî, hem tekellüm hem de güzelleme yapıyor*” (Özder, 2021:348):

Fahrî

Kars’ı, Ardahan’ı dolanıp geldin

Başımın **belâsı Âşık Müdâmî**

Gözlerim sen için pür-hun olmuştu

Gözümün **alası Âşık Müdâmî**

Küçükten atıldım aşk hayatına

Sevdayı çekmeye **halim kalmadı**

Kovanı boşanmış arıya döndüm

Daha sağılacak **balım kalmadı**

Satılmayan elde kalan mal için

Sana bir pazarı **kuram Müdâmî**

Fabrika yaptırdım aşk kumaş için

Telleyip makaraya **saram Müdâmî**

Müdâmî

Her nereye gitsem beni bulursun

Ömrümün **çilesi Âşık Fahrîya**

Attığım güzüye karşı durursun

Ardahan **ka’lası Âşık Fahrîya**

O yârın ucundan bî-murat oldum

Bir yana gitmeye **yolum kalmadı**

Sevdanın elinden sarardım soldum

Daha gül açacak **çalım kalmadı**

Kötü saat gibi için bozulmuş

Babamın hayrına **kuram Fahrîya**

Ağlamışsın gözyaşların süzölmüş

Sana bir teselli **verem Fahrîya**

(Özder, 2021:349)

Yukarıdaki dörtlüklerden anlaşılacağı gibi üç farklı ayak kullanılmıştır. Müdâmî ve Fahrî'nin kullandığı ayaklar karşılıklı olarak şöyle verilebilir:

“...belâsı Âşık Müdâmî / ... çilesi Âşık Fahrîya”

“...alası Âşık Müdâmî /... ka'lası Âşık Fahrîya”

“... halim kalmadı/... yolum kalmadı”

“...balım kalmadı/... çalım kalmadı”

“...kuram Müdâmî /... kuram Fahrîya”

“... saram Müdâmî /...verem Fahrîya”

### Sonuç

Âşık edebiyatında yapılan karşılaşmalar, günümüzde yaşatılmaya devam etmektedir. Karşılaşmalarda iki önemli amaç vardır. Bunlardan biri, âşığın maharetini gösterme çabasıdır; diğeri ise karşısındakini imtihan etme düşüncesidir. Her iki uygulama da âşığa birçok şey kazandırır. Karşılaşmalar genellikle dörtlüklerle yapılmakta olup, âşık edebiyatında çok sık rastlamadığımız ayrı ayaklara sahiptir. İlk deyişi söyleyen âşığın vermiş olduğu ayaklara nazire yapmak zaruridir.

Artvin ve çevresindeki âşıklar, içinde bulunduğu zor coğrafya ve ekonomik durumlarından dolayı, kendini ispatlamak için uzak illere pek fazla gidememişlerdir. Bu nedenden dolayı genel olarak Ardahan, Kars ve Erzurum illerine seyahat ederek yaptığı atışmalarla kendilerini geliştirmişlerdir. Adı geçen iller gelenek olarak çok güçlü âşıklara sahip olduklarından Artvin âşıkları, kendilerini çok iyi geliştirmişlerdir. Karşılaşmalarda yapılan ayak çeşitliliği çevre illerden Reyhanî, Müdâmî ve Nihanî ile de birden çok dörtlükle karşılaşma yapılmıştır. Bu karşılaşmaları en fazla kullanan âşık, Huzûrî'nin öğrencisi Âşık Fahrî Karabulut'tur.

### Kaynaklar

- ALTINKAYNAK, E. (2021). “Türkiye ve İran Türk Topluluklarında Karşılıklı Söyleşi ve Âşık Karşılaşmaları”. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*, S. 52, 130-148.
- ARTUN, E. (1998). “Günümüzde Yeniden Yapılanan Âşıklık Geleneğinin Sosyo-Kültürel Boyutu”. *1. Emlek Yöresi ve Çevresi Halk Ozanları Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kuloğlu Matbaacılık, 1-5.
- BAHADIR, S. (2021). *Bir Coşkun Şair Artvinli Âşık Gülhanî*. Artvin Valiliği Kültür Yayınları, C. I, II, Ankara: Sonçağ Yayınevi.
- BAHADIR, S. (2021). *Artvinli Halk Şairi Gülden*. Artvin Valiliği Kültür Yayınları, C. I, II, Ankara: Sonçağ Yayınevi.
- GÜNAY, U. (1984). “Âşık Edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili”. *Mehmet Kaplan'a Armağan*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 155-156.
- HALICI, F. (1992). *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- HİNÇER, İ. (1968). “Âşıklık, Bade İçme, İrtical, Atışma ve Muamma”. *Türk. Folklor Araştırmaları*, C. 11, S. 233, 30-32.
- KAYA, D. (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- KAYA, D. (1999). “Âşık Şiirinde Ayakla İlgili Problemler”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 8, 335-348.

- ÖZDER, M. A. (1969). “Posoflu Âşık Müdâmî ve Bendeki Anıları”. *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 245, 5479-5492.
- ÖZDER, A. (2017). *Doğu İllerimizde Âşık Karşılaşmaları* (Haz.: Sedat Bahadır). Artvin: Yusufeli Belediyesi Yayınları.
- ÖZDER, M. A. (2021). *M. Adil Özder'in Kaleminden Artvin Şairleri* (Haz.: Sedat Bahadır), Artvin Valiliği Kültür Yayınları, C. I, II, III, Ankara: Sonçağ Yayınları.

DOI: 10.55666/folklor.1365815

## GELENEKTEN MODERNİTEYE İRAN TÜRKLERİ ÂŞIK İCRA MEKÂNLARI: HEMEDAN BÖLGESİ ÖRNEĞİ\*

Faruk GÜN\*\*

### Öz

Türk dünyasının önemli kültür öğelerinden olan âşıklık geleneği, İran coğrafyasında Erdebil, Tebriz, Urmiye, Zencan, Kazvin, Merkezi ve Hemedan gibi bölgeler başta olmak üzere Türklerin yaşamakta olduğu birçok vilayette canlı şekilde sürdürülmektedir. İran Türk âşıklık geleneği, âşık sayısı, hikâye ile âşık havası çeşitliliği, müzik aleti zenginliği ve farklı icra mekânlarıyla kültürün birçok noktasına temas eden bir yapıya sahiptir. Âşıklık geleneğinin söz konusu hususiyetlerini içinde barındıran bölgelerden Hemedan coğrafyasında âşık icraları, geleneksel ve elektronik mekânlar olmak üzere iki alanda halka ulaşmaktadır. Bu bağlamda kültürün halka aktarılacak temas kurduğu geleneksel mekânlar arasında dost meclisleri, köy evleri, düğünler / toylar, sünnet törenleri / uşak kesme, âşık bayramları, doğum günleri, anma programları, şiir geceleri, diğer etkinlikler / şölenler / ceşneler bulunurken modern dönemde İran Türkleri arasında meydana gelen sosyokültürel değişimler sebebiyle İsteriyo Ahmedî Müzikevi, internet / sosyal medya, radyo ve televizyon gibi elektronik icra mekânları da âşıklık geleneğine dâhil olmuştur. Bölgedeki icra mekânları, 2015, 2017-2018 yıllarında İran'da yapılan alan araştırmaları sırasında gözlem ve mülakat metotlarıyla tespit edilmiştir. Söz konusu yıllarda kahvehaneler, Hemedan âşıklık geleneğinin icralarının yapıldığı alanlardan biriyken 2023 yılında bölge hakkında yapılan araştırmalarda artık âşıkların icra mekânları arasında olmadığı ve gelenekteki yerinin sembolik bir hâl aldığı görülmüştür. Buna bağlı olarak bölgede sünnet törenleri / uşak kesme, âşık bayramları, anma programları, doğum günleri ve şiir gecelerinde yapılan âşık icralarının son yıllarda arttığı ve âşıklık geleneğinin önemli icra mekânlarından biri hâline geldiği tespit edilmiştir. Alan araştırmaları esnasında belirlenen âşık icra mekânları çalışmada bağlamsal kuramlar çerçevesinde ele alınmış, geçmiş ve günümüzdeki yapısı kültürel değişim ve dönüşümler ekseninde yeniden şekillenmesi sebebiyle incelenmesi hedeflenmiştir. Çalışmanın ortaya konmasında ise nitel araştırma yöntemlerinden etnografik modelden istifade edilmiştir. Bu bağlamda Hemedan âşıklık geleneğinin icra mekânları bir yandan çağın gerekleri sonucu geleneksel mekânlarda bir değişim yaşarken diğer yandan da çağın ve dolayısıyla toplumun isteklerine cevap verebilmek amacıyla yeni icra mekânlarıyla halkın karşısına çıktığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** İran, Hemedan, âşıklık geleneği, geleneksel icra mekânları, elektronik icra mekânları.

\* Çalışma, *Sosyo-Kültürel Değişmeler Bağlamında Hemedan (İran)'da Türk Âşıklık Geleneği* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu Dil Hazırlık Bölümü, Bişkek/Kırgızistan. farukgun2009@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5755-5777

---

## IRANIAN TURKS MINSTREL PERFORMANCE VENUES FROM TRADITION TO MODERNITY: THE CASE OF HEMEDAN REGION

### Abstract

The minstrel tradition, one of the important cultural elements of the Turkish world, is carried out in many provinces where Turks live, especially in regions such as Ardebil, Tabriz, Urmia, Zanjan, Qazvin, Merkezi, and Hemedan in Iran. The Iranian Turkish minstrel tradition has a structure that reaches many aspects of culture with the number of minstrels, the diversity of stories and minstrel moods, the richness of musical instruments, and different performance venues. In the geography of Hemedan, one of the regions that contain the above-mentioned characteristics of the minstrel tradition, minstrel performances access the public in two areas: traditional and electronic locations. In this context, traditional venues where the culture is transferred to the public and comes into contact with the people include friends' assemblies, village houses, weddings/family gatherings, circumcision ceremonies/butchering, minstrel festivals, birthdays, commemoration programs, poetry nights, other events/feasts/festivals, while electronic performance venues such as Isteriyo Ahmadi Music House, internet/social media, radio, and television have also been included in the minstrel tradition due to the sociocultural changes that occurred among Iranian Turks in the modern period. The performance venues in the region were determined by observation and interview methods during the field research conducted in Iran in 2015, 2017-2018. In these years, coffeehouses were one of the places where the Hemedan minstrel tradition was performed, but in the research conducted in the region in 2023, it was seen that it was no longer among the performance venues of minstrels and its role in the tradition had become symbolic. The performances of minstrels at circumcision ceremonies/butler cutting, minstrel festivals, commemoration programs, birthdays, and poetry nights have consequently been noted to have increased in recent years in the area and have now established themselves as one of the important performance locations of the minstrel tradition. It was aimed at examining the past and present structure of the minstrel performance venues found during the field research as they were reshaped on the axis of cultural changes and transformations. These venues were examined within the framework of contextual theories in the study. The ethnographic model, one of the qualitative research methods, was utilized in the presentation of the study. In this context, it has been observed that the Hemedan minstrel tradition's performance venues are experiencing modifications in their traditional settings due to demands from society on the one hand, and on the other, they are presenting the public with new performance locations in an effort to fulfill those demands.

**Keywords:** Iran, Hemedan, minstrel tradition, traditional performance venues, electronic performance venues.

## Giriş

İran'daki Türk varlığının milattan önceye dayandığı araştırmalarda belirtirse de asıl olarak Büveyhilerin 1029 yılında Gazneliler karşısında yenilgiye uğramaları sonucu İran coğrafyasının doğu kısmına Türkler hâkim olmuş ve 1040 yılında Büyük Selçukluların Gaznelileri yenmesiyle İran, Selçuklu idaresine geçmiş ve bu dönemde Türk göçleri gerçekleşmiştir. Selçuklu döneminde yeni gelen Türk boyları, daha eskiden gelen Türk boylarıyla birleşerek İran coğrafyasını önemli bir Türk yerleşimi hâline getirmiştir (Zehtabi, 2010: 32; Sohrabiabad, 2016: 15-17).<sup>1</sup> Nitekim âşıklık geleneğinin İran coğrafyasındaki geçişini Selçuklu Devletinin kuruluşundan daha öncelere dayandırmak mümkündür. Geleneğin bölgedeki varlığı, neredeyse bölgeye yerleşen Türklerin tarihi kadar eski olmakla birlikte geleneğin bilhassa Safevî Devleti ile önemli bir gelişim katettiği ifade edilebilir (Caferoğlu, 1967: 418; Uzun, 2007: 25).

Âşıklık geleneği, Safevî devrinden sonra gelişimini devam ettirerek toplumsal yapıdaki konumunu güçlendirmiş, 19. yüzyılın başına gelindiğinde Azerbaycan topraklarının ikiye ayrılmasıyla sıkıntılı bir döneme girilmiş ve bu dönemde âşık şiirlerindeki ağıt temaları artış göstermiştir (Akpınar, 1994: 17). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde İran'da Pehlevî hanedanlığının yönetimi ele geçirmesiyle bölgede asırlardır devam eden Türk hâkimiyetine son verilmiş, başta Türkler ve Türk kültürünün zorluklar çekmesine sebep olan bir döneme girilmesine ve âşıkların da gizli mekânlarda icralar yapmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise İran İslam Devrimi ile âşıklık geleneği yeni bir toplumsal değişime entegre olmuş, bu dönemde dinî öğelerin daha sık işlendiği ürünler verilmiş ve toplumsal yaşam içindeki icra mekânlarında kısıtlamalar yaşanmıştır.

İran İslam Devrimi ile kısıtlamalara maruz kalan âşıkların toy icralarına katılmaları ve saz çalmaları yasaklanmıştır (Gökdağ ve Heyet, 2004: 59; Kafkasyalı, 2004: 123). Yine bu yüzyıl ile modern çağın getirdiği değişimler tüm toplumlarda olduğu gibi İran'da da baş göstermiş, geleneğe karşıt bir toplumsal düzen olan modernizmle birlikte geleneksel öğelerin toplumsal yapının birincil yaşam tarzı olmaktan çıktığı yeni bir dönem başlamıştır. Böylece tarihsel süreç içerisinde birçok toplumsal saik sebebiyle değişime maruz kalan İran Türk âşıklık geleneği, muhtevastaki birçok unsurda olduğu gibi icra mekânlarında da değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Geleneksel icra mekânlarının yanı sıra elektronik icra mekânı olarak adlandırabileceğimiz mekânlardaki icralara kavuşan âşıklar, çağın şartlarına uygun bir zeminde varlığını sürdürmek için gerekli değişimlere uyum sağlamak zorunda kalmışlardır.<sup>2</sup>

Geleneksel icra mekânları içinde sayabileceğimiz dost meclisleri, köy evleri, düğünler/toylar ve diğer etkinlik/şölen/ceşnlerdeki mekânlarda âşıkların yapmış olduğu icralara zamanla sünnet törenleri/uşak kesme, âşık bayramları, doğum günleri, anma programları ve şiir geceleri dâhil olmuştur. Ancak gelinen noktada Hemedan'daki sosyal ve kültürel dönüşümler nedeniyle âşıkların birincil mekânları içerisinde kabul edilen kahvehanelerin icra mekânları olmaktan çıktığı görülmektedir.

Modern dönemde teknolojik imkânların artması, insanların radyo ve televizyona nazaran internet tabanlı uygulamalara yönelmesi İran Türk âşıkları için yeni icra mekânları yaratmıştır. Sosyal medya araçları olarak ifade edilen Youtube, Facebook, Instagram ve Telegram gibi uygulamalar âşıkların dâhil olmak zorunda kaldıkları yeni alanlardır. Özellikle 2019 yılının son ayları ile 2021 yılları arasında yaşanan Koronavirüs salgını sebebiyle söz konusu uygulamaların önemi artmış ve bu uygulamalar, âşıkların hem toplumsal yapıdaki popülaritesinden uzaklaşmamak hem de aksayan maddi kaynaklarını karşılayabilecekleri alanlar olmuştur.

Sosyal medya uygulamalarına ek olarak sadece Hemedan'da değil, Kom, Zencan, Tebriz gibi birçok bölgedeki müzikevleri âşıkların maddi anlamda geçim kaynakları olmasının yanı sıra burada âşıklardan derlenen halk hikâyelerinin ve şiirlerin video ve ses yoluyla kayıt altına alınıp insanlara pazarlanması ve yukarıda bahsi geçen sosyal medya uygulamalarında yayımlanması bölgede uzun süreden beri devam edegelen icra mekânlarından biridir. Dolayısıyla Hemedan'daki İsteriyo Ahmedî Müzikevi de elektronik icra mekânları alanına dâhil edilebilir.

Âşıkların icra mekânlarındaki değişimler, Malinowski'nin değindiği (2014: 108) ürünün icra edildiği bağlam, metin ve icranın temsili kadar önemlidir, düşüncesini doğrulamıştır. Bu sebeple bağlamın

değişimi anlatıcıların metinlerine de yansımış, geleneksel icra metinlerinin muhtevasında değişikliklere sebebiyet vermiş, hatta yeni icra metinlerinin oluşmasına neden olmuştur. Anlatıcı, dinleyici ve bağlam üçgeninde gelişen icralar, âşıkların anlatımları üzerinde etkiler bırakarak âşıklık geleneğindeki metinlerde varyantlaşma hadisesi oluşturmaktadır.

Söz konusu modern dönemde, geçmişte günlerce devam eden halk hikâyelerinin anlatımı, yerini birkaç saatlik icralara bırakmıştır. Bu kısa icra vakitlerinde muhtevasında birçok geleneksel temayı barındıran halk hikâyelerinin özetlenmesine, halk hikâyelerinin içinde bulunan şiirlerin icrasına ya da dijital çağın gereklerine uygun şiirlere yer verilmiştir. İnternet tabanlı sosyal medya uygulamalarındaki icralarda söz konusu süre olabildiğince kısalmış, bireysel temaların yoğunlukta olduğu şarkı tarzındaki türlere eğilim başlamıştır.

Elektronik icra mekânlarının metin üzerindeki etkisinin yanında anlatıcı ve dinleyici arasındaki bağların zayıflaması açısından da olumsuz bir etkide bulunduğu ifade edilebilir. Görkem'e göre dinleyicinin anlatılan halk hikâyelerine hâkim olması, anlatıcı üzerinde bir denetim mekanizması oluşturmaktadır (1998: 110). Lakin elektronik icra mekânlarında anlatıcı-dinleyici ilişkisinin kırılması söz konusu denetimi ortadan kaldırmıştır.

Geleneksel değerlerin yok olmaya yüz tuttuğu modern dönemde yaşanan sosyokültürel değişimler tüm dünyada olduğu gibi İnan'daki kültürel değerler üzerinde etkiler meydana getirmiştir. Değişim ve dönüşümün yaşandığı alanlardan biri olan Türk âşıklık geleneğindeki icra mekânlarının ele alındığı çalışmada, geleneksel ve elektronik olmak üzere genel anlamda iki icra mekânı tespit edilmiştir.<sup>3</sup> Çalışmada, bağlamsal kuramlar doğrultusunda tespit edilen icra mekânları hakkında bilgiler verildikten sonra geçmişteki ve günümüzdeki yeni mekânların hangileri olduğu ve geleneğe hangi yönlerden etki ettiği ele alınmaya çalışılacaktır.

## 1. Geleneksel İcra Mekânları

### 1.1. Dügün/Toy İcraları

Âşıkların, ozan-baksı geleneğinden devraldıkları en eski icra bağlamlarından biri olan toylar hakkındaki malumatlara başta Dede Korkut Hikâyeleri olmak üzere birçok Türk epik destanında rastlanmak mümkündür (Çobanoğlu, 2000: 205). Bu bağlamda Türk epik destanlarında görülen âşıkların toydaki icralarına dair bilgilerin ekseriyeti Hemedan âşıklık geleneğinde yaşatılmaktadır.

Hemedan Türklerinin geçmiş dönemlerinde toyların yedi günden zamanla üç güne, günümüzde ise bir güne düştüğü ve bu süreler boyunca toya davet edilen âşıkların icralar gerçekleştirdiği bilinmektedir. Hemedan'da âşıklar, toyun nişan, nikâh, kına gecesi, küreken yani damat hamamı gibi birçok safhasında roller üstlenmektedir. Ayrıca Hemedan bölgesinde âşıklar damat evi tarafından davet edilirken gelin evi tarafından nadiren çağrılmaktadır (Gün, 2021: 139-140). Toyun muhtelif safhalarında görev yapan âşıklar, toyun geleneksel usuller çerçevesinde yürütülmesine öncülük eden bir işlev üstlenmektedir.

Hemedan'da ekseriyetle ilçe ve köylerde gerçekleştirilen toylar için üç farklı meclis kurulmaktadır. Bu meclislerden ilki *kocalar meclisidir* ki mecliste genellikle yaşlı erkekler bulunmaktadır. Meclislerin ikincisi *gençler meclisidir*. Modern dönemin etkisiyle org müzik aletinin bulunduğu ve gençlerin eğlendiği bir meclistir. Meclislerin üçüncüsü ise *kadınlar meclisidir*. Kadınlar meclisinde, kadın tefçiler tarafından çalınan müzikler ve söylenen türkülerle kadın ve genç kızlar eğlenip dans etmektedirler. Kadınlar meclisine erkeklerin girmesi yasaktır. Âşıklar, bahsi geçen üç meclisten ikisinde yani kocalar ve az da olsa gençler meclisinde icralarını gerçekleştirmektedir (Gün, 2021: 141). Bu meclislerde âşıklar, şad ve neşeli havalarla dinleyicilerini eğlendirirken geleneğin sert bir şekilde uygulandığı köylerde ise âşıkların halk hikâyelerine ait çeşitli pasajları anlattığı da görülmektedir. Bunun önemli örneklerinden biri, alan araştırmaları sırasında tespit edilen Âşık Hüdayar'ın Jighi köyünde gerçekleştirdiği toy icrasındır. Bu icrada âşık tarafından Garip ile Şahsenem Hikâyesi icra edilmiştir.

Âşıklar, toydaki icralarına *hoşlama/merhabalaşma* kısmıyla başlamaktadır. Bu kısımda âşık, *salavat, divani, selamlama, güzel dilekler, son salavat, mezhebî şiir ve hoş geldin şiiri* gibi geçişlerin ardından *asil*



*hikâyeyi anlatarak dua ile icrasını tamamlamaktadır. Âşığın toylarda anlattığı hikâye ekseriyetle yarım kalmaktadır (Gün, 2021: 142). Ancak günümüz toylarında âşıklara verilen sürelerin azalması yukarıda sıralanan âşık icralarında yer alan asıl hikâye kısımlarının yerini *gülçin* denilen farklı hikâyelerde yer alan şiir okumalarına bırakmıştır.*

Âşıklar, toy icralarını tek başına veya grup hâlinde olmak üzere iki şekilde gerçekleştirmektedir. Grup hâlindeki icralara âşık ve yardımcıları olarak balabancı ile tefçi katılmaktadır. Ancak âşık, balabancı ve tefçinin icraları ekseriyetle kapalı mekânlarda olurken açık mekânlarda bu üçlüye bazen davulcu ile zurnacı da katılabilmektedir. Açık mekânlardaki icralara katılan davulcu ve zurnacıdan birinin görevini çoğunlukla bu müzik aletini çalabilen âşıklardan birisi de üstlenebilmektedir.

Modernizmin sirayet ettiği şehirli ailelerdeki toylara ekseriyetle âşıklar davet edilmemekte ve geleneğe ait kültürel öğeler çoğunlukla yok olmaya yüz tutmaktadır. Bu tür ailelerin yaptıkları toylar, evden ziyade düğün salonlarında gerçekleştirilmektedir. Düğün salonlarında müzik eğlencesi olarak batılı tarz müzikler ile Kürdî müzikler tercih edilmektedir. Müzikler eşliğinde danslar edilmekte ve halaylar çekilmektedir. Ayrıca söz konusu salonlarda yapılan toylar için kurulan meclisler, *erkek ve kadın meclisi* olarak iki alanda gerçekleştirilmektedir (Gün, 2021: 141).

## 1.2. Köy Evi İcraları

Hemedan sahasındaki âşıkların sıklıkla gerçekleştirdiği icra mekânlarından biri köy evleridir. Köy evi icraları, bulunduğu bölgede sözü geçen bir ev sahibinin köydeki veya şehirdeki yakın dostları ile yakın köy ya da ilçelerdeki tanıdık âşık dostlarını davet etmesiyle kurulan meclislerdir. Bu tür meclisler, ekseriyetle akşam yemeğinden sonra başlayıp gece saat on ikiye kadar sürmektedir. Bu meclislerde genellikle âşık da dâhil olmak üzere herkesin birbirini tanınması, köy evi icralarını dost meclislerinden ayıran noktalardan biridir. Dolayısıyla herkesin birbirini tanıdığı bu ortamda âşığa herhangi bir ücret ödenmemektedir (Gün, 2021: 138).

Hemedan'ın Rezen ilçesine bağlı Kerevüs bölgesindeki köy evinde kurulan bir mecliste Âşık Erşed Celalî ve çırağı Muhammed Zoği yer alarak farklı hikâyelerin türkülerinden oluşan manzum parçaları icra ederken (Gün, 2021: 138-139) manzum parçalara bağlı olan hikâyelerden kısa pasajlara da yer vermiştir.

Köy evlerindeki icralarda sadece âşıklar değil, bölgede *söz bilen* olarak adlandırılan saz çalamayan ancak hikâyeye anlatabilen anlatıcılar da söz almaktadır. Söz konusu anlatıcılar hikâyelerin yanı sıra türküler de icra etmektedir. Bahar ilçesinin Lalecin bölgesine bağlı Taze köyünün muhtarı tarafından kurulan bir köy evi meclisinde Rahman Hesenî adındaki hikâyeye anlatıcısı, halk hikâyeleri anlatıp türküler okumuş, yine misafirlerden bazıları bölgede *bayati* olarak adlandırılan maniler söyleyerek fıkralar anlatmışlardır. Bu tür icra mekânlarını dost meclislerinden ayıran hususlardan bir diğeri de genellikle müstehcen şiir ve fıkralardan kaçınılması (Gün, 2021: 139), edebî değeri yüksek şiirlere yer verilmesidir.

Köy evlerinde kurulan meclislerde, âşıklar tarafından halk hikâyelerinin anlatımına öte yandan mani, fıkra, türkü gibi zengin halk edebiyatı ürünlerine yer verilmesinin yanı sıra köyün ve köylünün sıkıntıları ile güncel olaylar hakkındaki konular da konuşulmaktadır (Gün, 2021: 139).

## 1.3. Dost Meclisi İcraları

Hemedan sahasında sıklıkla kurulan önemli icra mekânlarından biri dost meclisleridir. Âşıklar, bölgenin önde gelen şahıslarından birinin daveti üzerine meclise katılır. Davet, âşığın tanıdıklarından biri tarafından yapılabileceği gibi yabancı birinin kendi dostlarını toplayıp âşığı davet etmesi şeklinde de olabilir. Dost meclisleri il, ilçe, köylerdeki bir evde ya da bağ evinde gerçekleştirilebilmektedir. Genellikle akşam başlayıp gecenin geç saatlerine kadar devam eden bu tür meclislere bir veya birden fazla âşık da katılabilmektedir. Dost meclislerinde yeme içmenin yanı sıra bazen içki içildiği de görülmektedir. Bu ortamlarda ekseriyetle neşeli havalar çalan âşık, hikâyeye şiirleri ya da *hurda beş* denilen türküler okumaktadır. Dost meclisi icralarında hikâyeye anlatımına ise nadiren rastlanmaktadır. Ayrıca bu tür icralarda etkinliği düzenleyen kişi tarafından âşığa ya da âşıklara belli bir miktar para da verilmektedir (Gün, 2021: 136).

Bölgedeki alan araştırmaları sırasında dâhil olduğumuz dost meclislerinden biri Hemedan'a otuz kilometre uzaklıktaki bir bağ evinde tertip edilmiştir. Bölgenin önde gelen zengin bir bağ sahibi, bölgedeki dostlarıyla eğlenmek için birçok âşığı davet etmiştir. Söz konusu meclis, akşam saat sekiz gibi davetlilere ikram edilen yemek faslıyla başlayıp çay ve meyve ikramıyla devam etmiştir. Etkinliği düzenleyen şahsın bağında çalışan iki yardımcısı yemek, çay ve meyve servisleri yapmıştır. Bağ evinde gerçekleşen ve sadece erkeklerden oluşan bu meclis, gece saat bire kadar sürmüştür. Meclisini düzenleyen şahıs, on dostuyla birlikte Âşık Han Mirza, Âşık Ali Nâdirî (ö. 2019), Âşık Hüdayar, Âşık Ağameli, Âşık Ferec, Âşık İzzet ve Âşık Hüseyin Şah Kendili gibi bölgenin önde gelen âşıklarını davet etmiştir. Bu âşıkların dışında Âşık Ferec'in çırakları Muhsin Zarei, Ahmet Kamuranî ile Âşık Ağameli'nin oğlu Celal Vermezzyar da icraya katılmıştır. Bu icralarda âşıklar çöğürle icralar gerçekleştirirken Muhsin Zarei tar, Ahmet Kamuranî ve Celal Vermezzyar dümbek ile icralara eşlik etmiştir (Gün, 2021: 137).

Âşık icraları yaş olarak en büyük ve âşıklar içindeki popülaritesine bağlı bir sıralamayla başlamıştır. Bölge âşıkları, âdet olduğu üzere icralarına Allah'ın adı ve salavat ile başlamış ve 10 ila 20 dakika arasında değişen sürelerde türküler okumuşlardır. Âşık Ali Nâdirî dışındaki tüm âşıklar, usta malı ürünler icra ederken kendisi icrada bazen irticalen bazen de daha önceden hazırlamış olduğu şiirleri dile getirmiştir. Âşıkların bazıları icralarını oturarak yaparken bazıları ayakta dümbekçi ile gerçekleştirmiştir. Âşıklar türkülerini okurken bir yandan oynamışlardır. Bulunulan mekânda herhangi bir kadının olmamasından faydalanan âşıklardan bazıları, çöğür eşliğinde müstehcen şiirler okuyup fıkralar anlatmışlardır. Ayrıca meclisi tertip eden bağ sahibi ve dostları tarafından da bazen şiirler okunmuştur. Meclisin tamamlanmasıyla birlikte etkinliği düzenleyen bağ sahibi tarafından her bir âşığa 300 bin tümen<sup>4</sup> verilmiştir (Gün, 2021: 137).

#### 1.4. Şiir Gecesi İcraları

Hemedan bölgesinde son yıllarda gerçekleştirilmeye başlanan etkinliklerden biri, şiir gecesi adıyla tertip edilen icralardır. Şiir gecesi etkinlikleri için restoran ya da ev gibi kapalı mekânlar tercih edilmektedir. Bu tür mekânlarda Gulam Rıza Bahari (ö. 2020), Hatem Nevruzi, İsmail Moradi vs. gibi bölgenin önemli şairleri ile Usta Emir, Âşık Han Mirza gibi âşıklar davet edilmektedir. Davet edilen âşıkların bölgede saygın ve bilinen biri olmasına özen gösterilmektedir. Şiir gecesi etkinliklerinde sadece şair ve âşıklar değil, belli bir dinleyici kesimi de katılmaktadır.

Şiir gecesi etkinliklerinde şairler edebî tarzdaki şiirler dile getirirken âşıklar da aynı seviyedeki şiirlerle icralarını gerçekleştirmektedir. Âşıklar tarafından şiirler dile getirilirken çöğür veya tardan istifade edilmektedir. Bölgenin önemli âşıklarından olan Âşık Han Mirza'nın şiir gecesi etkinliklerindeki şu şiiri örnek verilebilir<sup>5</sup>:

İkki dağın arasınna,  
Xub qoyduy avarə fələk,  
Yoxsulunan yoxdur aray,  
Ha baxaray barə fələk.

Kimi qəmgin, kimi dilşad,  
Kim əliynən çekər feryad,  
Fələkdən istədim imdad,  
Qəm gündərdir carə fələk.

Neynəyim fələk əlindən,  
Bulbul uçubdur gülündən,  
Pərimi aldı əlimdən,  
Saldırdı çöllərə fələk.

Dindirdi məni dindirdi,  
Dost o düşmana güldürdü,  
Düşmənimə al giydirdi,  
Dostlarıma qara fələk.

Getmədi Seyidi sözüne,  
Ox deysin rəqib gözüne,  
Qovum [akraba], qardaş, el üzünə,  
Həsərət etdi yara fələk.

### 1.5. Sünnet Töreni/Uşak Kesme İcraları

Hemedan'da son yıllarda artış gösteren âşıkların icra mekânlarından biri de bölgede *uşak kesme* olarak adlandırılan sünnet törenleridir. Dünyaya gelen çocuklar ekseriyetle kırk gün içinde sünnet edilmektedir. Sünnet olan çocuğu ziyarete gelecek misafirler için erkek ve kadın olmak üzere iki farklı misafir odası hazırlanmaktadır. Aile üyeleri tarafından eve gelen erkek misafirlerin eğlenmesi için âşık davet edilmektedir (Gün, 2021: 142-143). Kadınlar başka bir odada bulunmalarına rağmen âşığın icralarını dinleme fırsatı elde ederler. Ayrıca bazı aileler tarafından kadınların da eğlenmesi için kadın tefçiler de davet edilebilmektedir.

Âşık, sünnet töreninin bulunduğu eve akşam saatlerinde gelerek icraya başlamaktadır. Âşıklar, bu icralara her zaman olduğu gibi salavat ile başlamaktadır. Salavatın ardından misafirler selamlanıp sünnet edilen çocuğun mutlu ve huzurlu bir hayat yaşaması için iyi dileklerde bulunulur. Ardından âşık tarafından mutlu ve eğlenceli havalarla gülçinler okunmaktadır. Bölgede neredeyse tüm âşıklar sünnet törenlerinde icralar yapmaktadırlar (Gün, 2021: 143). Bölge âşıklarından Âşık Murteza Hesenhâni'nin irticalen söylediği şu şiir, sünnet törenlerindeki etkinliklere örnek olarak gösterilebilir:

Sizə diyim uşax kəsmə dovrani,  
Çox şad elər [mutlu eder] ataynan ananı,  
Qovum [akraba] qardaş alar o yan bu yanı,  
Uşax kəsmə günüy mübarək olsun.

Allah'ın əmiridi ki hər bir insan,  
Oğluna tutsun xətənəsuran [sünnet töreni],  
Hamı [Herkes] bilsin oğul olub müsəlman,  
Belə şadlux günüy mübarək olsun.

Dəvətnamə gedər qovum qardaşa,  
Şad oluban gəllələr qoşa qoşa,  
Diyəllə ki oğul sən yüz il yaşa,  
Hər bir yaşayış günüy mübarək olsun.

Hər oğlun ata ana ürəđi,  
Oğul olsun ata ana dirəđi,  
Bir Allah olsun ovladın köməđi [yardımcısı],  
Hər şadluğun günü mübarək olsun.

Aşık Murteza yazub bu şeirləri,  
Sizə arzuluram mən xoş günləri,  
Saz əlinnə oğly toyuna gəli,  
Söyliyə toy günü mübarək olsun.

### 1.6. Âşık Bayramı İcraları

Âşıklar bayramı sadece Hemedan'da değil, İnan'da Türklerin yaşadığı farklı şehirlerde de yapılmaktadır. Bu bayramlarda bir araya gelen âşıklar, belli bir sıraya göre sahneye davet edilmekte ve kendilerine verilen süre içinde icralarını gerçekleştirmektedir. Bu icralar esnasında âşıklar, halk hikâyeleri yerine hikâyede geçen türküleri okumaktadır. Âşıklar, söz konusu bayrama tek başına katılabildikleri gibi yardımcıları olan balabancı ve tefçi ile de katılabilmektedir. Farklı bölgelerden gelen âşıkların katılımıyla gerçekleşen bu bayramlar, âşıkların birbirlerini tanımaları ve âşık sanatındaki hünelerini sergilemeleri açısından önem arz etmektedir. Âşıklar bayramı birçok bölgeden gelen dinleyicinin katılımıyla yapılmaktadır (Gün, 2021: 146).

Hemedan'da bugüne değin farklı adlarla düzenlenmiş olan birçok âşık bayramı bulunmaktadır.<sup>6</sup> Âşık Mecid, bu etkinliklerden biri olan ve 1382/2003'te yapılan *Birinci Hemedan Mahallî Musiki Etkinliği* adıyla düzenlenen yarışmada âşıklar arasında birinci olarak çeşitli ödüller kazanmıştır. Âşıklarla ilgili etkinlikler sadece Hemedan merkezinde değil, Bahar ve Rezen gibi ilçelerde de yapılmaktadır. Rezen ilçesine bağlı Kerevüs bölgesinde *Kerevüs Mahallî Musiki Etkinlikleri* adıyla düzenlenen programlarda başta Kerevüs âşıklarından Âşık Erşed ve Âşık Mecid olmak üzere Hemedan'ın diğer ilçelerinden gelen çok sayıda âşık ve dinleyici katılmıştır (Gün, 2021: 146-147).

Hemedan sahası âşıklarından Âşık Ferec ve Âşık Hüdayar, 2010 yılında Zencan şehrinde *Âşık Sanatı Edebiyat Günü* adıyla düzenlenen *Yedinci Âşıklar Bayramı*'na; Âşık Mecid de 2014'te yine Zencan'da düzenlenen *Onuncu Âşıklar Bayramı*'na (Razzaghi, 2018: 111-114) katılarak Hemedan bölgesi âşıklık geleneğini temsil etmişlerdir.

### 1.7. Doğum Günü İcraları

Hemedan sahasında son zamanlarda âşıkların icra alanlarına dâhil olan etkinliklerden bir diğeri doğum günleridir. İnan'da âşıkların davet edildiği doğum günü icraları *dinî yönü bulunan kişiler* ve *diğer halk kesimi* olmak üzere iki grup için düzenlenmektedir. Birinci grup için düzenlenen etkinlikler devlet eliyle resmî olarak, ikinci grup tarafından düzenlenen etkinlikler ise özel olarak tertip edilmektedir. İki farklı icrada okunan metinlerin muhtevaları farklılıklar arz etmektedir.

İnan'ın ekseriyetinin Şii mezhebine bağlı olması sebebiyle birinci grupta tasnif edilen On İki İmam ve Hz. Fâtıma'nın doğum günlerinde icralar yapılmaktadır (Gün, 2021: 147-148). Bu davete icabet eden âşıklar, bilhassa bölgelerinde bulunan devlet yetkilileri tarafından seçilmektedir. Seçilen âşıkların dinî değerleri sahip ve söz konusu icralar için gerekli donanım ile şiir bilgisine sahip olmalarına dikkat edilmektedir.

Birinci gruptaki doğum günü etkinliklerinde âşıklar, On İki İmam'ı konu edinen şiirleri halk hikâyelerinin içinden seçebildikleri gibi bu tür etkinlikler için tertip edilen şiirler de icra edebilmektedirler. Şiirlerin temasının ekseriyetle On İki İmam'a yakarma, onlardan yardım isteme ve onların iyi, güzel yanlarını belirtme gibi hususlar olmasına ihtimam gösterilmektedir. Bu bağlamda Âşık Abbas Melayerli'nin (ö. 2016) şu şiiri konuya örnek olarak verilebilir:

Ya Əli, ya Əli şah-ı lukəşan,  
Məbarek tacınə, məbarek Əllah,  
Səni lərzə [titreme] salub ərş-i keyvanə [satürn gezegeni],  
Zulfiqar'ınə ... verdi imanə.

Ya Əli, ya Əli şah-ı lukəşan,  
Məbarek tacına, məbarek Əllah.

Sən buyurdun fələk, durdı bisutun [direksiz],  
Sən buyurdun yer durdı, qərar o sükun [rahat ve durgunluk],  
Botxanədə [puthane] botlar [putlar] oldı sərnəgun [devrilmiş],  
Taher herdem olup oldu bahullah.

Ya Əli, ya Əli şah-ı lukəşan,  
Məbarek tacına, məbarek Əllah.

İkinci gruptaki doğum günü etkinlikleri ise dünyaya yeni gelmiş bebekler veya bölgede çeşitli çevrelerce sevilen ve saygı duyulan şahıslar için düzenlenen etkinliklerdir. Söz konusu etkinlikler, ekseriyetle evde gerçekleştirilmektedir. Dünyaya yeni gelmiş bebeğin, ilk dört gün içinde gerçekleştirilen icraların bazılarında kadın ve erkeklerin aynı salonda buldukları ancak salonun farklı yerlerinde oturdukları görülmekte ve bu tür durumlarda kadınlar da âşıkların icrasını takip edebilmektedir (Gün, 2021: 150).

Bölgedeki muhtelif çevreler tarafından benimsenen şair Meryem Yuvaşe'nin doğum günü etkinliklerine aslen Merkezi ilinin Save ilçesi doğumlu olan ancak Hemedan âşıklık geleneğinin önemli âşıkları arasında da kabul edilen Âşık Hüseyin Ali Hüseyinî katılmıştır. Âşık, söz konusu etkinliğe balabancı İbrahim Kurbanî ve bir tefçiden oluşan üçlü grupla katılarak Tilim Han Hikâyesi'ndeki hikmetli türkülerle başlamış, ardından da neşeli havalarla meclisi eğlendirmişlerdir. Düzenlenen doğum günü etkinliğinde kadın ve erkeklerden oluşan yaklaşık 35 kişilik davetli yer almış, âşığın okuduğu neşeli havalarla erkek davetlilerin birçoğu halay çekerek şairin doğum gününü kutlamışlardır. Etkinlikte Üstat Hüseyin Ali Hüseyinî tarafından şu türkü okunmuştur (Gün, 2021: 150-151):

Dağların başınna səslərəm səni,  
Vallahi billahi istərəm səni,  
Əliy ver mənə, gidək çimənə,  
Vallahi billah aşığam sənə.

Yücə dağ başınna ceyran marası [balası],  
O yari sövmüşəm vermərəm elə,  
Əliy ver mənə, gidək çimənə,  
Vallahi billah aşığam sənə.

Yücə dağ başınna ceyran bağlarda,  
Ceyran balası ovçu yaralar,  
Əliy ver mənə, gidək çimənə,  
Vallahi billah aşığam sənə.

### 1.8. Anma Programı İcraları

Âşıkların, ölüm törenlerine iştirak etmesi Türk kültürünün kadim geleneklerinden biridir (Roux, 2002: 282-283). Köprülü, söz konusu geleneğin ozan-baksıların *yuğ* denilen matem ayinlerine kopuzlarıyla çaldığı esrarlı birtakım havalarla eşlik ettiğini ifade etmiştir (1998: 71). Bölgede kadim geleneğin yakın dönemlere kadar varlığını sürdürdüğü bölge âşıkları ve müşikşinasları tarafından belirtilmektedir (KK-1). Hatta bölgenin önde gelen âşıklarından Âşık Han Mirza ve babası birçok ölüm töreninde *növhe* dedikleri ağıtlar okumuşlardır (Gün, 2021: 151).

Ölüm törenlerindeki âşık icraları, son zamanlarda farklı bir boyuta evrilerek anma programları adıyla düzenlenen icralara yerini bırakmıştır. Söz konusu programlar, bölgede ekseriyetle vefat eden âşıklar için düzenlenmekte ve açık veya kapalı mekânlar seçilmektedir. Açık mekânlar olarak âşıkların mezar başları, kapalı mekânlar olarak da konferans salonları tercih edilmektedir. Bu bağlamda mezarı başında yapılan icralara Âşık Mesiyollah (ö. 2016) örneği verilebilir. Kazvin ilinin Avaj ilçesi doğumlu olan Âşık Mesiyollah'ın (Gün, 2020: 1971) kırkında mezarı başında düzenlenen anma programına Hemedan bölgesi âşıklarından Âşık Mecid katılmış ve ustası için ağıtlar yakmıştır.

Kapalı mekân icralarına örnek olarak da Âşık Heyder (ö. 2019) için Hemedan'daki konferans salonunda düzenlenen anma programı verilebilir. Bölgedeki birçok dinleyici ve âşığın katıldığı programda, dinleyicilerin kendi duygularını ifade etmesinin yanı sıra bölge âşıklarının da gamlı şiirlerle eşlik ettiği bir program gerçekleştirilmiştir.

Söz konusu anma programında, Âşık Hüdayar, Âşık Heyder'in bölgenin en büyük âşığı olduğunu, sözlerinin altın değerinde olup bunların kendilerine miras kaldığını ve yerinin dolmayacağını belirten *Aziz Usta* isimli şiirini okumuştur (Gün, 2021: 152-153):

Ustad əziz, ustad əziz,  
Heyif bilmədilər kim idiy getdiy.

Mənim için həmə siz də həmə diyiy,  
Əmmə cüz [Kur'an'ın 30. cüzü] içinnə sin idiy getdiy,  
Sözləriy mənim için ləzizdir, ləziz,  
Əmmə cüz içinnə sin idiy getdiy.

Səndən sovay [başka] mən yox, mən bilim Xüda,  
Səndən sovay sən yox yeriyi tuta,  
Səndən sovay şən yox insani uta,  
Həşti [sekiz] çar [dört] içində kim idiy getdiy.

Dur çardax çay qoy cigərim aluşsun,  
Hicran gəlsin bir ürəgim yapuşsun,

Diləgim bir dilək gənə baruşsun,  
Bu şeş dəng [bir şeyin tümü] dünyada nim [yarım] idiy getdiy.

Xifətlər [zelil] xiffəti dünyada mənəm,  
Sifətlər siffəti rövyada sənəy,  
Sən mənim üstadum həm dədəm, nənəm,  
Gürhanı [bölük] gürdannan [tabur] kim idiy getdiy.

Xüdayar qəm yükiy ağzunu bağla,  
Üstad nəsihətin yadıyna saxla,  
Cümələr aşxamı daşın çalallar,  
Fərhang-e irşaddan [kültür idaresi] min idiy getdiy.

### 1.9. Kahvehane İcraları

Âşık kahvehaneleri, âşıkların herhangi bir kahvehanede geçici bir süre fasıl yaptığı ya da belli bir kahvehanede devamlı surette saz çalıp şiir söylediği veya hikâyeye anlattığı mekânlardır. Bu tür mekânlar, halk arasında âşık kahvehanesi olarak ünlenmiş ve kendine has işleyiş kuralları olan farklı bir kahvehane modeli ortaya çıkarmıştır (Düzgün, 2011: 251). Bu sebeple âşıkların birincil icra mekânları olarak kabul gören kahvehaneler, halkla âşıkların bir araya geldiği ve geleneğin doğal bir seyirde aktığı mekânlardır.

Âşık kahvehaneleri, geleneğin müdavimlerini kültürel açıdan besleyerek duygu yönünü tatmin etmekte ve sözlü kültür geleneğinin geniş kitlelere ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır. Bu durum kahvehanelere uzun yıllar boyunca hem geleneğin icra edildiği hem de yeni âşıkların yetiştirildiği bir ocak işlevi vermiştir (Düzgün, 1994: 31-32). Dolayısıyla kahvehaneler sadece hoşça vakit geçirip boş vakitleri doldurma alanları değil, kültürel öğelerin yaşatılıp korunduğu mekânlar olmuştur (Gün, 2021: 144).

Genel olarak İran'da özelde ise Hemedan'da toplumsal değişim ve dönüşümün etkilediği alanlardan biri bahsi edilen âşık kahvehaneleridir. Ancak Hemedan'da kahvehaneler, dinlenme, boş vakitleri değerlendirme ve oturup nargile ile muhtelif içeceklerin içildiği alana dönüşmüş, toplumsal yapıdaki kültürle bütünleşen yerler olmaktan sıyrılmış durumdadır. Kültürel öğelerden uzaklaşan bu alanlar, âşıkların da geleneksel kahvehane icralarının önünü kesmiş, artık âşık icralarının yapılmadığı alanlar hâline gelmiştir.<sup>7</sup>

Günümüzde Hemedan bölgesinde aktif olarak faaliyet gösteren bir âşık kahvehanesi bulunmamaktadır. Ancak bölgede yapılan araştırmalar neticesinde önceki dönemlerde âşıkların icra yaptığı Ajdan Kahvehanesi, Çehar Fesl (Dört Mevsim) ve Bahçe-ye Elvend (Elvend Bahçesi) kahvehanelerine rastlanmıştır. Bu kahvehanelerden ilki olan Ajdan kahvehanesinin duvarlarında âşık fotoğrafları ve çeşitli enstrümanlar bulunmaktadır. Ajdan kahvehanesinde Âşık Abbas Melayerli, Âşık Aziz, Âşık Ağameli, Âşık Ali Nâdirî ve Âşık Kurban Feramerzî gibi birçok âşık icralar gerçekleştirmiştir. Bölgedeki bir diğer kahvehane olan Çehar Fesl (Dört Mevsim) kahvehanesi, her ne kadar âşıkların bazı vakitlerinde uğrayıp çay içtikleri alanlar olsa da icraların yapıldığına dair bilgiler bulunmamaktadır. Söz konusu kahvehanelerin üçüncüsü de Bahçe-ye Elvend (Elvend Bahçesi) kahvehanesidir. Bu kahvehane, ötekilerine göre daha yeni olmakla birlikte âşıkların uğradığı ancak icraların yapılmadığı bir mekândır (Gün, 2021: 144-145).

Teknolojik imkânların kısıtlı olduğu dönemlerde bu kahvehaneler, âşıkların iş bulabildiği mekânlar olarak işlevini yerine getirmekteydi. Âşıklar, ya toy sahipleri tarafından toylara bu mekânlardan götürülmekte ya da kahvehane sahibi tarafından aranarak toylara gönderilmekteydi. Ayrıca toy sahibi için âşık ayarlayan kahvehane sahibi hem âşıktan hem de toy sahibinden belli bir komisyon ücreti almaktaydı. Ancak âşıktan alınan ücret, toy sahibine göre daha düşük olmaktadır. Geçmişte kahvehanelerde yapılan âşık icralarında ise kahvehane sahibi tarafından oluşturulan bir listeye göre ya da aynı gün içinde art arda yapılan

bir sıralamaya göre icralar yapılmaktaydı. Bu icralar esnasında dinleyiciler de hikâye anlatan veya türküler icra eden âşıklara bahşiş vermekteydi. Bahşişin yanı sıra kahvehane sahibi ya da çırağı tarafından tepsiyle dinleyicilerin önünden geçilerek para toplanmaktaydı (Gün, 2021: 145-146).

### 1.10. Diğer Etkinlikler/Şölen/Ceşn İcraları

Âşıklar bir yandan köy odalarında, toylarda, çeşitli dost meclislerinde sanatlarını icra ederken, öbür yandan şehir merkezinde (Özarlan, 2011: 309) yapılan resmî veya özel etkinliklerde icralarını gerçekleştirmektedir.

Hemedan'da âşıkların resmî makamlarca davet edildikleri yerlerde devlet ideolojisi ve mezhepten dolayı icralarında Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve diğer imamlarla birlikte Hz. Fâtıma hakkındaki şiirleri terennüm etmektedirler (Gün, 2021: 154). Âşıklar, ekseriyetle On İki İmam ve Hz. Fâtıma ile bağlantılı olan muharrem ve sefer aylarındaki eyyam-e Fatımiye ile Kerbela olaylarının gerçekleştiği tarihlerde icralar gerçekleştirmektedir. Bu tarihlerde âşıkların sadece şiirler okuyup sazsız icralar gerçekleştirdiği bilinmektedir.

Âşıkların muhtelif vakitlerde devleti ve politikalarını öven şiirlerin yanı sıra siyasi içerikli şiirler de icra ettiği bölge âşıkları tarafından dile getirilmektedir (KK-2). İran-İrak Savaşı esnasında devlet tarafından düzenlenen resmî programa katılan Âşık Heyder, hem devlet hem de milletin birlikteliğini savunan şu şiiri icra etmiştir:

Millət-i İran gəliy huşyar [uyanık] olak,  
Daha düşmən bizə nəm eliyə bili,  
Həməgi [həpimiz] əqidəmizi bir eliyək,  
Əbər qudrətlər [süper güç] bizə nəm eliyə bili.

Bizim dinimiz İslam'nu,  
Zikrimiz aye-yi Qur'an'nu,  
Köməgimiz On İkki İmam'nu,  
Səddam bizə nəm eliyə bili.

Bilmiyə biləcəkdı,  
Ağlıyan güləcəkdı,  
Sahıb-ı Zəman gələcəkdi,  
Dahı kafər bizə nəm eliyə bili.

Nəççə milyon müsəlman vardı,  
Muhammed ona sərdardu,  
Xumeyni, Xaməney kimin rəhbərimiz vardı,  
Dahı düşmən bizə nem eliyə bili.

Âşıklar, davet edildikleri resmî programlar dışında Nevruz Bayramı, İmam Zaman, Çille Gecesi, asker uğurlama için düzenlenen etkinliklere, yurt dışı programlarına, kongre ve konferanslarda gerçekleştirilen etkinliklere ücreti mukabilinde davet edilmektedir. Bu etkinliklerde âşıklar, bağlama uygun olarak bazen gamlı bazen de neşeli havalardan oluşan türküler okumaktadır (Gün, 2021: 155).



## 2. Elektronik İcra Mekânları

### 2.1. Sanal Ortam İcraları

Toplumlarda modernizm, teknolojik imkânlar gibi farklı saiklerden kaynaklı olarak değişen sosyokültürel yapı, halk yaşamı üzerindeki tesirini artırmakta gerek kültür gerekse de kültürel ürünlerin icra yerlerinde değişimler meydana getirmektedir. Teknoloji tabanlı olan sosyal medya uygulamaları, kendi içerisinde yeni bir iletişim ve aktarım kanalı meydana getirerek halk kültürü unsurlarının taşındığı, yeniden yaratıldığı ortamlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Ersoy, 2012: 11). Mekân ve bölgecilik anlayışının ortadan kalktığı, farklı bölgelere ait kitleleri bir araya getiren Youtube, Instagram, Telegram ve Facebook gibi sosyal medya uygulamaları, yerel kültürel öğeleri ulusal olmaktan çıkarıp evrensel yaymaktadır.

Söz konusu uygulamaların internete dayalı olması, internetin hem sosyal hem de bireysel olarak insan hayatına girmesine sebep olmuş ve internetle birlikte uygulamalar, vazgeçilmeyen bir ihtiyaç hâlini almıştır. Sosyal medya uygulamalarıyla birlikte iletişim biçimleri ve davranış kalıplarında değişimler meydana gelmiştir. İnternetin sosyokültürel hayattaki değişimiyle artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını göstermiş ve toplumun hemen her alanında bir değişim meydana getirmiştir. Bu bağlamda internet, sosyokültürel hayatta bilgi edinme, motive etme, tartışma zemini oluşturma, sosyalleşme, eş güdüm (koordinasyon), eğitime katkı, kültürel gelişim ve değişime etki, hoşça vakit geçirme ve insanları bir araya getirerek bağımlı hâle getirme gibi çeşitli işlevler üstlenmiştir (Aşkın Balcı, 2017: 62; Aktaş ve Arık, 2023: 4). Böylece hayatın her noktasına temas eden internet ve internete dayalı uygulamalar, modern dönemin önemli elektronik kültür mekânlarının da burada yer bulmasına neden olmuştur.

Bilhassa kültür ve sosyal medyanın teması, Hemedan âşıklarının yeni icra mekânlarına kavuşmalarını bir nevi zorunlu kılmış ve bu temas yukarıda ifade edilen kültürel gelişim ve değişimleri de etkilemiştir. Âşık Heyder, Âşık Han Mirza, Âşık Mesiyollah, Âşık Ferec, Âşık Erşed Celalî, Âşık Mecid, Âşık Behruz Gülşen, Âşık Ali Bayat gibi bölgedeki birçok âşığın icrası internet üzerinden Facebook, Instagram, Telegram gibi çeşitli sosyal medya uygulamalarıyla halka ulaşmaktadır (Gün, 2012: 156).

Telegram uygulamasında همدان آشیقلاری (Hemedan Âşıkları), آشیقلار دونیاسی (Âşıklar Dünyası), آشیقلار (Âşıklar), حکیم تیلیم خان اوجاغی (Hekim Tilim Han Ocağı), کندیمیز اصله (Kendimiz Esle), آشیقلار مکتبی (Âşıklar Mektebi), صدای درگزین (Dergezin'in Sesi); Instagram'da hamadan\_ashiglar, muzic\_arsalan gibi birçok kanalda âşıklara ait video ve ses kayıtları yer almaktadır. Bu kanallarda bölge âşıklarının icralarından bazı video parçalarının yanı sıra Garip ile Şahsenem, Hemrah ile Selvinaz, Mahmud ile Peri, Köroğlu'nun Teke Türkmen Seferi, Köroğlu'nun Erzurum Seferi, Heste Kasım, Tilim Han gibi birçok halk hikayesine ait ses kayıtları paylaşılmaktadır. Bu uygulamalarda halk hikâyelerinin yanı sıra âşık makamları, bölge Türklerine ait geleneksel ve tarihi bilgiler, bölge şairlerinin şiirleri, ölüm ilanları ve modern dönemin etkisiyle bölgedeki düğün törenlerinde artık sıklıkla rastlanan org icralarına ait videolar da yer almaktadır. Sosyal medyadaki bu kanallar aracılığıyla âşıklığa meyleden ve geleneği yaşatmak isteyen birçok genç geleneğe yönelmekte, makamların ve halk hikâyelerinin farklı âşıklar tarafından öğrenilmesi sağlanmaktadır. Söz konusu işlevlere ek olarak sosyal medya organlarının bölgedeki âşıklık geleneği hakkında bilgilerin yanı sıra bölge Türklerinin kültürüne ait veriler sunması, bölge Türklerinin tanıtımı için önemli bir işlev yüklediğini göstermektedir. Ayrıca sözü edilen bilgilerin yayılması ve geleceğe aktarılması açısından da önem arz etmektedir. Instagram ve Telegram kanallarında farklı şehirlerden ve ülkelerden üyelerin bulunması tanıtımın geniş alanlara yayılmasını sağlamaktadır.

Uygulamalarda âşıkların adıyla açılan hesaplar üzerinden hem canlı performansların hem de eski kayıtların yayınlanması bölgedeki âşıkların sadece kendi bölgelerine değil, uluslararası alana hitap etmelerini sağlamaktadır. Bu bağlamda Âşık Ferec tarafından Telegram'daki âşık kanallarından biri için icra edilen şu şiir örnek olarak verilebilir:

Bülbül tək [gibi] əfğan [inleme] eyləyəm,

Mən o gülzardan ayrıldum,

Öldürər bu qəmlər məni,

Mah-ı roxsardan [yüzü aya benzeyen] ayrıldum.

Dustunən can ha canudum,  
Nişane-yi mujgan [kirpik] oldum,  
Əgər Şeyx-i Sənhan oldum,  
Yengi donnardan ayruldum.

Qurbanam sən tək cananə,  
Xal [ben] üzünə danə danə,  
Eşq məni qıldı divanə,  
Mah-ı roxsardan ayruldum.

At burqanı [duvak] açulsundan,  
Görsənsin şəms o zərəfşan [üzerine altın parçaları serpilmiş şey],  
Bir səniy tək əzmalişan,  
Mah-ı roxsardan ayruldum.

Tilim'əm düşmüşəm dərdə,  
Qəmlərə olmuşam bərdə [kul],  
Kimə şükür qılım bir də,  
Mah-ı roxsardan ayruldum.

## 2.2. Radyo ve Televizyon İcraları

Hemedan âşıklarının önemli icra yerlerinden biri radyo ve televizyon programlarıdır. İnan'ın yöresel, ulusal ve uluslararası televizyon ve radyo kanallarında resmî etkinlikler kapsamında düzenlenen programlara katılan âşıklar, etkinliğin mahiyetine uygun olan icralar gerçekleştirmektedir. İnan'ın bilhassa Doğu Azerbaycan, Batı Azerbaycan, Erdebil, Kazvin, Zencan, Merkezi ve Hemedan illerinde âşıklık geleneğinin yaşatılmasından dolayı bu illerin yerel televizyon kanallarında âşık icralarına rastlamak mümkündür. Yerel kanalların yanı sıra ulusal ve uluslararası televizyon kanallarında da âşık icraları az da olsa gösterilmektedir. Mesela uluslararası bir kanal olan *Şebeke-ye Seher* yani *Seher Kanalı*'ndaki *Ay Işığı* programına İnan'daki Türk âşıkları davet edilmekte hatta programın sunucusu olarak çoğu zaman Âşık Selçuk Şebazî bu görevi üstlenmektedir. Hemedan sahasından Âşık Heyder, Âşık Han Mirza, Âşık Hüseyin Ali Hüseyinî, Âşık Erşed Celalî ve Âşık Hüdayer gibi âşıklar, birçok defa gerek ulusal gerekse da uluslararası kanallardaki programlara davet edilmiş programlarda dinî öğelerin yanı sıra edebî değeri yüksek olan şiirleri tercih etmişlerdir.

Millî ve dinî bayramlarda âşıklara radyo ve televizyon programlarında yer verilmesi, devletin ülkede artan Batı kültürünün önüne geçmek ve âşıkların şiirlerindeki dinî motiflerden faydalanmak istemesinden kaynaklanmaktadır (Kobotarian, 2013: 56). Ancak devletin bu zihniyetine rağmen ülkedeki bazı dinî kesimler tarafından âşık sazının haram kabul edilmesinden dolayı âşık sazı televizyon ekranlarında gösterilmemektedir.<sup>8</sup> Televizyonda âşıkların ürünlerini icra ettiği zamanlarda saz, kamera açısının dışında bırakılmakta ve sadece âşık gösterilmektedir. Âşıkların bazıları ise televizyon programlarına çoğür olmadan katılmaktadır. Âşık Han Mirza, *Şebeke-ye Hemedan* yani *Hemedan Kanalı*'nda katıldığı bir programda icralarını sadece kayıttan gerçekleştirmiş, çoğür ve tar müzik aletlerinden istifade etmemiştir. Âşık Han Mirza'nın söz konusu televizyon kanalında modern dönemin şartlarına uygun olarak icra ettiği şu türküsü örnek olarak verilebilir:

Güzəlim sözlərivə heyran olum mən,  
Dağlarıvıy başında ceyran olum mən,  
Yürəgim taqəti yox baxmağa billah,  
Düşüb eşqində yanum viran olum mən.

İstərəm, istərəm, istərəm səni,  
Özündən, eşqindən ayırma məni.

Gözəlim aşiq olan xəlqi unutmaz,  
Sözü aşiq sözüdür ayrıya satmaz,  
Ətrini [koku] güldən alar xarə [diken] baş atmaz,  
Ətrini, sözlərivə qurban olum mən.

İstərəm, istərəm, istərəm səni,  
Özündən, eşqindən ayırma məni.

### 2.3. İsteriyo Ahmedî Müzikeyi İcraları

İran'da Türk nüfusunun çoğunlukta olduğu Tebriz, Zencan, Hemedan, Kom gibi bölgelerde âşıklık geleneğine ait ürünlerin satıldığı yerlerden biri müzikeyleridir. Söz konusu müzikeyleri, âşıklardan halk hikâyeleri ve gülçinleri video ve ses kayıt yoluyla kayda alarak bunların ticari bir ürün gibi pazarlamasını yapmaktadır. Söz konusu müzikeylerinin asıl amacı ticari olsa da yapmış oldukları iş, gerek geçmiş dönemdeki âşıkları gerekse de günümüz âşıklarının ve ürünlerinin kültürel muhafazasını sağlayarak geleceğe taşımaktadır.

Hemedan sahasındaki önemli müzikeylerinden biri olarak İsteriyo Ahmedî Müzikeyi kabul edilebilir. Müzikeyi bir yandan âşık ürünlerinin pazarlamasını yaparken diğer yandan internetteki sosyal medya uygulamalarında açtıkları kanallar yoluyla ürünleri tanıtmaktadır. Kanallarda âşıklardan derlenen hikâye ve şiirlerin kısa parçaları yayımlanmakta, böylece ürünlerin reklamı yapılmaktadır. Müzikeylerinde geleneksel âşık ürünlerinin yanı sıra farklı yaş gruplarındaki dinleyicilerin ilgisini çekebilecek muhtelif şarkı ve türkülere de yer verilmektedir.

Müzikeylerinde otuz ve altmış dakikalık kayıtlar, isteğe göre kaset, cd veya taşınır belleğe yüklenmekte ve belli bir ücret karşılığında satılmaktadır. Ayrıca söz konusu müzikeylerinde sadece Hemedan âşıklarının değil, farklı bölgelerden bazı âşıkların kaset ve cd'lerine rastlamak mümkündür (Gün, 2021: 158).

İran'ın farklı Türk muhitlerinde bulunan müzikeylerinde kaset ve cd sahibi olmak âşıklar arasında statü sembolü olarak görülmektedir. Yetenekli ve ünlü âşıkların bu müzikeylerinde kasetlerinin bulunduğunu ve hikâye ya da gülçinler okuduğunu belirtmeleri onlar için birer saygınlık göstergesi olarak kabul edilmektedir (Gün, 2021: 158).

### Sonuç

Hemedan bölgesi âşıklık geleneği icra mekânlarının incelendiği çalışmada, icra mekânlarının son yıllardaki değişimleri ve değişimlere bağlı olarak yeni icra mekânlarının durumları ele alınmıştır. İran'daki Türk âşıklık geleneği, bölgedeki yoğun Fars kültürünün tesirinde kalan Türklerin millî kültürünü canlandırmasına ve millî kimliklerini korumasında önemli bir vazifeyi üstlenmektedir. Böylece âşıklık geleneği, geleneksel icra mekânlarının yanı sıra toplumda artan modernleşmenin de etkisiyle elektronik icra

mekânlarında kendisine yer bulmakta, sesini yerelden evrensele taşımaktadır. Bu bağlamda bölgede yapılan araştırmalarında âşıkların geleneksel icra alanları olarak on, elektronik icra alanları olarak ise üç mekânı tespit edilmiştir.

Geleneksel icra mekânları, farklı Türk topluluklarında olduğu gibi İnan sahasında da varlığını korumaktadır. Ancak toplumsal yapıdaki değişimler sebebiyle âşıkların önemli icra mekânları arasında yer alan kahvehanelerin Hemedan âşıklık geleneği icra alanları arasında artık son bulduğu görülmektedir. Söz konusu durumun ana sebepleri arasında Hemedan sahasındaki âşıkların, toplumun olumsuz bakışlarına maruz kalmak istememesi, kahvehanelerin devlet tarafından sıkça denetlenmesi ve kahvehane kültürünün geleneksel öğelerden uzaklaşması olarak ifade edilebilir.

Son yıllarda geleneksel icra mekânları arasına dâhil edilebilecek sünnet törenleri/uşak kesme, âşık bayramları, anma programları, doğum günleri ve şiir gecelerinde etkinliklerinin de artması âşıkların yeni icra mekânlarına kavuştuklarını göstermektedir. Bu etkinliklerden şiir gecesi programlarına ekseriyetle toplum tarafından benimsenen ve toplumda ağırlığı olan âşıkların davet edilmesi genel bir teamül hâlini almıştır. Günümüz modern yapısında dahi geleneksel icra mekânlarının varlığı sayesinde âşık ve dinleyici arasındaki bağ korunmakta ve dinleyicinin bağlamda yer alması sayesinde gelenek üzerindeki denetim mekanizmasının devam etmesi sağlanmaktadır.

Modernizm, her ne kadar âşıklık geleneği gibi geleneksel öğelerin geri plana itilmesine sebep olsa da âşıkların yeni icra mekânlarına kavuşması açısından olumlu yönleri de beraberinde getirmiştir. Modern dönemde, toplumsal yapıda yaygınlık kazanan internet tabanlı sosyal medya araçlarının önemli haberleşme ve iletişim kanalları hâline gelmesi, âşıkların toplumsal değişim ve dönüşümlere ayak uydurmasını zorunlu hâle getirmiş, böylece âşıkların elektronik icra alanlarında da baş göstermesine neden olmuştur. Elektronik icra mekânları, bilhassa âşıkların yerelden evrensele ulaşmasında, dinleyici ve izleyici kitesini genişletmede, etkinliklere davet edilme sıklıklarının artırmada olumlu izlenimler bırakırken süre bakımından icra zamanlarının azalması, muhteva olarak popüler ürünleri icra etmeleri, kültürel öğelerin oldukça sınırlanması, yüz yüze iletişimi ortadan kaldırarak anlatıcı ile dinleyici arasında kopukluk oluşturması ve âşıklık geleneği üzerindeki denetim mekanizmasının kırılması gibi olumsuz etkiler yarattığı tespit edilmiştir.

### Sonnotlar

1. İnan Türklerinin ayrıntılı tarihsel süreci için bkz. (Kafkasyalı, 2010: 45-98; Karadeniz, 2012; Atıcı, 2015: 25-50).
2. Taşhova, geleneğin yaşatıldığı icra mekânlarını *sözel (aktif) icra ortamları* ve *elektronik (pasif) icra ortamları* olarak iki grupta incelemektedir (2006: 149-242).
3. Âşıklık geleneğinin yazılı icra mekânları çalışmanın sınırlılıkları gereği konu dışında tutulmuştur.
4. Yaklaşık 230 Türk lirası.
5. Çalışmada verilen şiirler, Azerbaycan Türkçesinin alfabesi dikkate alınarak yazım ve imla kurallarına göre yazılmıştır. Ayrıca âşık şiirlerinde deşifre edilmeyen bazı kelimelerin yerine üç nokta (...) eklenmiştir.
6. 2-5 Mart 2020 tarihleri arasında Hemedan'da Yirmi İkinci Hemedan Müzik Festivali adıyla gerçekleştirilmesi planlanan festivale Hemedan sahasındaki birçok âşık davet edilmiştir. Lakin Covid-19 pandemisi sebebiyle etkinlik ileri bir tarihe ertelenmiştir (Gün, 2021: 146).
7. Âşıklar tarafından artık kahvehane icralarının yapılmadığı Hemedan sahasının aksine Tebriz ve civarında söz konusu icraların devam ettiği bilinmektedir. Söz konusu bilgi için bkz. (Kobotarian Azeroğlu ve Azizpour, 2020: 145).
8. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Kobotarian, 2013: 211; Kobotarian, 2015: 138-139).

### Kaynaklar

- AKPINAR, Y. (1994). *Azeri Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AKTAŞ, A. ve ARIK, İ. (2023). "Whatsapp Kullanıcılarında Oluşan Yeni Alışkanlık ve Davranış Kalıplarının Türk Kültüründeki Âdâb-ı Muâşeret Açısından İncelenmesi". *BURANA- Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 1, 1-12.
- ATICI, A. (2015). *Sungur Türkçesi Ses ve Şekil Bilgisi*. Konya: Eğitim Yayınevi.

- AŞKIN BALCI, H. (2017). "İnternetteki Metinlerin Özellikleri ve Metindilbilim". *Turkish Studies International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 12, No. 5, 57-74.
- CAFEROĞLU, A. (1967). "Azerbaycan Türkleri". *Türk Kültürü*, S. 54, 412-420.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DÜZGÜN, D. (1994). "Erzurum'da Âşık Kahvesi Geleneği". *Millî Folklor Dergisi*, S. 23, 31-33.
- DÜZGÜN, D. (2011). "Âşık Kahvehanesinin Fonksiyonlarındaki Gelişim ve Değişimin Geleneğe Etkileri". *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Âşık Sanatı Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. 249-258, Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları 17.
- ERSOY, R. (2012). "Halk Bilimi Çalışmalarının Gelişimine Paralel Olarak "Alan Araştırması" Kavramını Yeniden Düşünmek". *Millî Folklor Dergisi*, S. 94, 5-13.
- GÖKDAĞ, B. A. ve HEYET, M. R. (2004). "İran Türklerinde Kimlik Meselesi". *Bilig*, S. 30, 51-84.
- GÖRKEM, İ. (1998). "Türk Halk Hikâyelerinin Canlı Gösterim (=Performance Oriented) Olarak İncelenmesi". *Millî Folklor Dergisi*, S. 37, 107-113.
- GÜN, F. (2021). *Sosyo-Kültürel Değişmeler Bağlamında Hemedan (İran)'da Türk Âşıklık Geleneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜN, F. ve SALAHİ, A. (2020). "Âşık Mesiyollah ve Sanatı". *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 3, 1970-1979.
- KARADENİZ, Y. (2012). *İran Tarihi (1700-1925)*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- KAFKASYALI, A. (2004). "İran Türkleri ve İran Türk Edebiyatı". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 24, 99-132.
- KAFKASYALI, A. (2010). *İran Türkleri*. Erzurum: Bilgeoğuz.
- KOBOTARIAN, N. (2013). *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- KOBOTARIAN, N. (2015). *Tebriz Âşıklık Geleneğinde Destan Söyleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOBOTARIAN AZEROĞLU, N. ve AZİZPOUR, R. (2020). "İran Türkleri'nde Sözlü Gelenek Bağlamında Âşıklık Geleneği ve Milli Bilinç". *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 8, S. 21, 140-150.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1998). *Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- MALINOWSKI, B. (2014). *Bilim, Büyü ve Din*. (Çev.: Saadet Özkal). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- ÖZARSLAN, M. (2011). "Erzurum Âşıklık Geleneğinde Sosyo-Kültürel Zeminler". Bilge Seyidoğlu Kitabı. 299-313, Dergâh Yayınları.
- RAZZAGHİ, M. (2018). *Zengan Âşıklık Geleneği ve Zenganlı Âşık Müslüm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ROUX, J. P. (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- SOHRABİABAD, H. (2016). *Hemedan (İran) Türk Dönemi Yapılarındaki İnşa, Usta ve Onarım Kitabeleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- TAŞLIOVA, M. M. (2006). *Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UZUN, E. (2007). *İran Türk Folkloru*. Trabzon: Eser Ofset.
- ZEHTABİ (Kirişçi), M. T. (2010). *İran Türklerinin Eski Tarihi*. (Haz.: Ferhad Rahimi). İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

**Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Cevad Hüsyn Kulipur, Hemedan 1964, Üniversite Mezunu, Memur. (Görüşme: 26.05.2015)

KK-2: Âşık Ali Nadiri, Hemedan 1949, Okuma Yazma Yok. (Görüşme: 15.12.2017)

DOI: 10.55666/folklor.1382847

## GÖSTERİŞÇİ TÜKETİM KÜLTÜRÜ ETRAFINDA GÜNCELLENEN TÜRK KAHVESİ GELENEĞİ\*

Ayşenur ÖZDAL\*\*

“bir göz ateş, bir cezve, bir insan...”

### Öz

Anavatanı Etiyopya olan kahve, Yemen’de bir içecek formuna ulaşmıştır. 1500’lü yıllarda Osmanlı toplumunun tanıdığı kahve, pişirme ve sunum özellikleriyle tüm dünyada “Türk kahvesi” olarak tanınan bir tüketim biçimine dönüşmüştür. Türk kahvesi Osmanlı döneminde özellikle saray ve zengin sınıflar arasında kahveyi ikram eden hizmetkârların gösterişli sunum ritüelleri, özel fincanlar ve objelerle sosyal statünün bir göstergesi haline gelmiştir. 1950’li yıllardan sonra daha sade biçimde ikram edildiği tespit edilen Türk kahvesi yakın tarihten itibaren yüksek sosyal gruba mensup kişiler arasında yeniden gösterişçi sunum unsurlarının eşlik ettiği bir içecek olmuştur. Amerikalı sosyolog ve iktisatçı Thorstein Bunde Veblen tarafından 19. yy.ın sonlarında ortaya konulan “gösterişçi tüketim” kavramı, genellikle üst sosyal sınıfların maddi refahlarını, sosyal statülerini ve prestijli yaşamlarını göstermek amacıyla lüks ve pahalı ürünleri veya hizmetleri tüketmelerini ifade etmektedir. Gösterişçi tüketimdeki asıl düşünce, bu grubun mensuplarının maddi zenginliklerini diğer kişilere açıkça göstermeleri ve kendilerini üstün kılmak için lüks tüketimde bulunmalarıdır. Bu anlayış içerisinde israfa bulunmak ve pahalı ürünler satın almak bir itibar aracıdır. Bu çalışmada Türk kahvesinin 21. yy.ın ilk çeyreğinde yüksek gelire sahip, zengin gruplar içinde güncellenen sunum geleneği, tüketicilerin sosyal değerlerini ve kimliklerini ifade etme biçimi olan “gösterişçi tüketim” kavramı etrafında ele alınmıştır. Çalışmada literatür taraması, kişisel görüşme ve gözlem yöntemleri kullanılarak Türk kahvesinin tarihsel süreçte nasıl kullanıldığını anlamak, geleneksel kullanımından gösterişçi tüketim kültürüne nasıl uyum sağladığını belirlemek ve bu değişimin toplumsal ve kültürel sebeplerini ve etkilerini analiz etmek amaçlanmıştır. Elde edilen verilere göre Osmanlı dönemindeki geleneksel sunum öğelerinin Avrupa’dan gelen porselen markalarına ait pahalı fincanlar ve sunum eşyalarıyla yer değiştirdiği anlaşılmıştır. Çalışmada tüketim alışkanlıklarının kültürel dinamiklere göre şekillendiği, günümüzde Türk kahvesinin sunum objelerinin burjuva çevrelerce Osmanlı dönemine benzer biçimde saygınlık ve gösteriş aracı olarak kullanıldığı ve alım gücünün kanıtı olduğu görülmüştür. Ayrıca burjuvazinin kültür hegemonyasının etkisiyle orta ve alt sosyal sınıflar tarafından Türk kahvesinin güncellenen sunum geleneğinin taklit edildiği tespit edilmiştir. Türk kahvesi sunumunun yarım yüzyılı aşkın sadelikten sonra yeniden gösteriş ve itibar aracı olması geleneğin güncellenmesinin bir örneğidir.

**Anahtar Kelimeler:** gelenek, güncelleme, Türk kahvesi, aylak sınıf, Osmanlı.

## THE UPDATED TURKISH COFFEE TRADITION IN THE CULTURE OF CONSPICUOUS CONSUMPTION

### Abstract

Coffee, originally from Ethiopia, reached Yemen in the form of a beverage and transformed into a consumption style known worldwide as "Turkish coffee" due to its preparation and presentation features. In the 1500s, Turkish coffee, as recognized by the Ottoman Empire, became a symbol of social status, particularly among the palace and the wealthy classes. The lavish presentation rituals, special cups, and objects used by the servants serving coffee became a display of one's social standing. Thorstein Bunde Veblen, an American sociologist and economist, introduced the concept of "conspicuous consumption" in the late 19th century. This concept generally refers to the tendency of upper

\* Bu çalışma, Gaziantep Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu’nun 11.09.2023 tarihli ve 10 no.lu toplantısında alınan 1 no.lu karara göre etik kurul onayına sahiptir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, aysenurozdal@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-8941-4503.

---

---

social classes to consume luxury and expensive products or services with the aim of showcasing their material wealth, social status, and prestigious lifestyles. The core idea behind conspicuous consumption is for these individuals to openly display their material riches and indulge in luxury consumption to establish themselves as superior. For this group, extravagance and purchasing expensive items serve as a means of enhancing their reputation. This study revolves around the updated presentation tradition of Turkish coffee in the early 21st century within high-income, affluent groups, as seen through the lens of the concept of "conspicuous consumption," which reflects how consumers express their social values and identities. The study employs literature review, personal interviews, and observational methods to understand how Turkish coffee was historically consumed, how it adapted from traditional usage to conspicuous consumption culture, and to analyze the societal and cultural reasons and effects of this transformation. The findings reveal that the traditional presentation elements of the Ottoman period have been replaced by expensive cups and presentation items from prestigious European brands. The study indicates that consumption habits are shaped by cultural dynamics, and in modern times, the presentation objects of Turkish coffee are used as symbols of prestige and ostentation, particularly among bourgeois circles, similar to the Ottoman era. Additionally, it is observed that under the influence of bourgeois cultural hegemony, the updated presentation tradition of Turkish coffee is imitated by the middle and lower social classes. The resurgence of Turkish coffee presentation as a means of ostentation and prestige after more than half a century of simplicity is an example of the tradition being updated.

**Keywords:** tradition, update, Turkish coffee, leisure class, Ottoman.



## Giriş

Halk kültürü, halkın yaşam biçimini yansıtır ve değişime açıktır. Kültür, kendi doğası gereği zaman içinde evrilen ve farklı geleneklere dönüşen bir olgudur. Halk kültürü içinde yer alan ve ulusal bir miras olarak kabul edilen her ürün, belirli bir kültürün içinde ortaya çıkar ve canlılığını sürdürür. Halk kültürü, yaşayan bir topluluk için güncel ihtiyaçları karşılayan bir sosyal kurumdur ve sadece geçmişten günümüze aktarılan bir kalıp değildir (Artun, 2005: 57-60). Gelenekler ve kültürel miras, toplumların kimliklerini şekillendiren ve geçmişten günümüze taşınan önemli unsurlar olarak zaman içinde bazı değişimler geçirebilir. Ekici (2008: 33)'ye göre geleneksel kültürel yaratmaların toplumsal hayatta yeterince değerli bulunmadığı ve etkisini yitirdiği sıkça ifade edilen bir düşünce olarak karşımıza çıkar. Bu görüş, hem halk kültürü içerisindeki sözlü, işitsel, görsel ve materyal öğeleri üretenler hem de bu yaratıları inceleme alanı olarak seçenler tarafından dile getirilir. Bu bağlamda; Halk Bilimi, Antropoloji, Geleneksel El Sanatları, Halk Müziği ve Halk Oyunları gibi bilim dallarında çalışanlar, bu alanların dar bir perspektifte sıkıştığını ve bu çalışma alanlarının toplumsal yaşam içinde yeterince etkili olamadığını düşünme eğilimindedirler. Bu tür durumlarda, geleneksel unsurları yeniden değerli hâle getirme yolları aranır. Bu düşünceye göre, günümüzde 'güncelleme' olarak adlandırılan bir süreç kullanılarak geleneksel olan, çağdaş toplumun ihtiyaçlarına ve beklentilerine uygun hâle getirilebilir. Bu terim ve bu kavram, kültür tarihine bakıldığında, farklı düşünce akımlarının egemen olduğu dönemlerde farklı isimlerle adlandırılarak toplumlar tarafından benimsenen bir yaklaşım olmuştur.

Bir toplumun tarihini ve kimliğini yansıtan önemli göstergeler olan geleneklerin toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlerle birlikte dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu dönüşüm sürecinde geleneklerin eskiden tamamen ayrı olmamakla beraber güncellendiği, yeniden yorumlandığı görülmektedir. Bu çalışma ile güncellenen geleneğin bir örneği olduğu tespit edilen Türk kahvesi sunum biçimlerinin güncel tüketim kültürü içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini anlamak ve bu dönüşümün toplumsal ve kültürel etkilerini değerlendirmek amaçlanmıştır. Bu amaçla görüşme ve gözlem yöntemleri kullanılarak toplumun üst sosyal sınıfında Türk kahvesinin güncellenen sunum özellikleri ve bu özelliklerin toplumsal iletişimdeki karşılığı belirlenerek veriler Thorstein Veblen'in "gösterişçi tüketim" kavramı etrafında değerlendirilmiş, Türk kahvesinin bir grup tarafından statü göstergesi olarak nasıl kullanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

## Gösterişçi Tüketim

Amerikalı iktisatçı ve sosyolog Thorstein Bunde Veblen'in 1899'da ilk kez yayımlanan "Aylak Sınıfın Teorisi" adlı kitabıyla literatüre kazandırdığı "gösterişçi tüketim" kavramına göre insanların tüketim yapmasının nedenlerinden biri toplumda statü ve itibar elde etmektir (Veblen, 2017). "Gösterişçi tüketim" in öznesi olan aylak sınıf, maddi açıdan üstün olan gruptur. Bu sınıfta sıradan çevreler, meskenler ve uğraşlar tereddütsüz biçimde kınanır ve bunlardan sakınılır. Yunan düşünürlerden günümüze kadar filozoflar, yaşamın günlük amaçlarına hizmet etmekten uzak durmayı biraz da aylaklığı değerli görmüşler ve bunu kusursuz bir erkek yaşamının ön şartı olarak kabul etmişlerdir. Aylak bir yaşam bütün medeni insanlar için güzel ve yüce bulunmuştur (Veblen, 2017: 41). Gösterişçi tüketimde erkeklerin sahip olduğu serveti dışavurum yollarından biri de kadınların lüks tüketimleridir (Bocutoğlu, 2012, 235).

Tüketimde farklılaşmaların belirmesi, maddi güç olarak ifade edilen herhangi bir şeyin meydana çıkmasından daha eskidir. Tüketim, mal varlığının bulgularından biri olarak görülmüş ve pahalı olan alkollü içecek ve uyuşturucuların kullanımı dahi onurlu ve soylu olmak şeklinde değerlendirilmiştir. Hatta vücutta böyle tüketimler sebebiyle hastalıklı durumların olması günlük yaşamda "soylu" veya "asil" olmanın yansıması olarak kabul edilmiştir. Kaliteli eşyaların sınırsız tüketimi, ideal bir yaşam için gerekli olandan fazlasını harcamak aylak sınıfa has bir davranıştır. Nitelik ve nicelik olarak tüketimden kaçınmak gösterişçi tüketimde alt sınıfa ait kusurlu bir davranış olarak görülmektedir. Aylak sınıf, sadece tüketmekle kalmaz; yemek, içecek, barınak, süs eşyası, giyim, eğlence vb. nin en iyilerini serbestçe harcar. Çünkü bu tüketim bir mal varlığına sahip olduğunu gösterir ve bu da aylak için itibar aracıdır. Harcama nesnelere her zaman boşa giden şeyler olmak zorunda değildir. Bu nesnelere israfı sebep olmakla beraber kullanışlı da olabilir. İlk önce sadece gösterişe hitap ediyormuş gibi görünen mallarda bile –az da olsa- kullanışlı bir işlev görmek mümkündür. Değerli eşyaların gösterişçi tüketimi aylak insanlar için itibar aracı olmuştur. Gösteriş için

değerli hediyeler, maliyetli davetler ile arkadaşlardan destek alınmaktadır. Pahalı davetler aracılığıyla ev sahibi rakibi ile kendisini karşılaştırma yapmak istemektedir. Bu noktada rakip amaca uygun hizmet ederek hem ev sahibinin tek başına tüketemeyeceği şeylerin aşırı tüketimine hem de ev sahibinin oluşturduğu düzene tanıklık etmektedir (Veblen, 2017: 67- 92). Gösterişçi tüketimde aylak sınıfın lüks ve pahalı ürünleri kullanmasının kendi itibarlarını yükselten bir davranış biçimi olduğu anlaşılmaktadır.

Gösterişçi tüketimde markalardaki farklılaşmalar da önemlidir. Bazı markaların daha kaliteli olduğunun düşünülmesi insanları bu markaları satın alarak statü elde ettiğine inanmasına sebep olmaktadır. Buna göre bireyler ürün ve hizmetten ziyade marka ve imajı önemseyen bir tavır göstermektedir. Gösterişçi sınıfın kendi gruplarına yeni birini dâhil etmelerinde de yine tüketim kalıpları etkindir. Bu bağlamda bir gruba ait olabilmek için o grubun üyelerinininkine benzer ürünleri tüketmek gerekmektedir (Ritzer, 2001: 210, 219'dan akt. Güleç, 2015: 74-78). Anlaşıldığı üzere gösterişçi tüketim insanların ihtiyaçlarından daha fazlasını tüketmesi ve tüketim eşyası olarak lüks ve pahalı ürünleri tercih etmesidir. Türk toplumunda bu tüketim biçimi etrafında oluşmuş kültürün yakın tarihe kadar dar bir sosyal çevre ile etkileşim kurularak gerçekleştirildiği söylenebilir. Ancak günümüzde Facebook, Instagram, YouTube gibi daha geniş bir çevre ile iletişim imkânı sunan sosyal medya platformlarının kullanımının yaygınlaşması, insanların yaşamlarındaki her türlü unsuru serbestçe paylaşabilmelerine ve görsel ağırlıklı etkileşim sayesinde birbirlerinin yaşamlarına şahit olabilmelerine olanak sağlamaktadır. Yapılan araştırmalarla sosyal medyada gösterişçi tüketimlerini paylaşan kullanıcıların sahip oldukları en temel ve etkili motivasyonlarının sırasıyla taklit, teşhir ve eşsizlik olduğu görülmüştür (Bayuk ve Öz, 2018: 2846). Eşsiz ve değerli olma arzusu ile günümüzde insanların "lüks" olarak nitelenen kıyafet, sofraya araç-gereçleri, çanta, ayakkabı, araba gibi her türlü eşyayı sosyal medyada ön plana çıkararak paylaştıkları görülmektedir.

### **Türk Kahvesinin Tarihi ve Sunum Ritüelleri**

Arapça "kahva" sözcüğünden gelen ve Avrupa dillerine "kaffee, kaffe, koffie, kahvi, cafe..." biçimlerinde geçen kahvenin kökenine dair farklı görüşler mevcuttur. İlk defa Etiyopya'nın güneybatısındaki Kaffa şehrinde keşfedilen kahvenin fonetik bakımdan benzerliğinden dolayı adını buradan aldığı düşünülse de kahve meyvesine ve meyveden yapılan içeceğe "bün/bunn" denmesi bu tezi zayıflatmaktadır. Kahve sözcüğünün kökenine dair bir diğer görüş olan kuvvet anlamındaki Arapça "kuvve" sözcüğünden gelmiş olması da zayıf bir ihtimal olarak görülmektedir. Kahvenin Etiyopya dışında tüketildiği ilk bölgelerden biri Yemen'dir. Bu bölgede kahvenin "bün" olarak adlandırılması kahve sözcüğünün de Arapça kökenli olduğu fikrini güçlendirmektedir (Sülün, t.y: 5).

Kahve bitkisinin ana vatanı Etiyopya'dır. 15. yy. ortalarına kadar Etiyopya halkı tarafından kahve meyvelerinden faydalanılmış olsa da Etiyopya'yla yoğun kültür alışverişine rağmen Mısırlılar, Sümerler, Yunanlar ve Romalılar tarafından kahve hiç bilinmemiştir. Afrikalı savaşçılar kahve tanelerini ezerek küçük toplar hâline getirmiş ve uyarıcı etkiye sahip olduğunu bildikleri bu yemişin suyundan alkollü bir içecek elde etmişlerdir. Ancak kahve çekirdeklerini kavurarak bugün bildiğimiz şekilde tüketmeyi ilk önce Araplar gerçekleştirmişlerdir (Heise, 2001: 13). Kahve, içecek formuyla ilk defa ortaya çıktığı Arap dünyasında uyarıcı etkisi bilinen bir içecek olmuştur. Kahvenin keşfiyle ilgili rivayetlerden birine göre Etiyopyalı bir çoban, bir ağaçtaki taneleri yiyen sürüsünün canlandığını fark edince kendisi de bu yemişlerden yer ve aynı etkiyi hisseder. Durumu bulunduğu bölgedeki din adamına aktardığında din adamı da bu taneleri önce kurutur ardından kaynatır ve gece ibadetlerinde ayık kalmasını sağlayan bir içecek üretmiş olur. Bir diğer rivayete göre Ömer adlı bir genç, Arabistan yarımadasının güneybatısındaki Moha şehrinin dışındaki çölde açlıkla ölüme terk edilir. Çöldeyken gördüğü bir rüya onun kahve ağacını bulmasını sağlar. Ağaçtaki taneleri yedikçe kendinde güç bulan adam Moha'ya döner. Bu durum Allah'ın kahve bilgisini insanlara iletmesi için onu affettiğinin işareti olarak görülür ve bu olaydan sonra kahve Moha'da popülerleşir. Bu hikâyeler bir miktar doğruluk barındırabilir çünkü kahve taneleri Yemen'de 15. yy. ortalarında bir içeceğe dönüştürülerek kullanılmıştır (Standage, 2005: 148-149). Yemen'den sonra 1510'larda Mekke'de kahve içeceğinin gittikçe yaygınlaşmasının Şâzeliye tarikatının mensupları tarafından sağlandığı düşünülmektedir. Kahve ibadetlerde zihin açıcı ve uyarıcı etkisi sayesinde hayırlı bir içecek olarak değerlendirilmiştir. Hem Yemen'e gelen tüccarların hem de Yemen'e yakın olan Mekke ve Medine'ye gelen Müslümanların hac görevi sonrasında kahveyi yanlarında götürerek dünyaca tanınmasına sebep oldukları tahmin edilmektedir (Işın, 2001: 13-15;

Koz, 2011: 17). Tarihsel olarak, kahvenin keşfi ve yayılması, hem geleneksel hikâyelerin hem de tarihî kaynakların gösterdiği gibi, başlangıçta bu içeceğin uyarıcı etkisi ile dikkat çekmiştir. Günümüzde de kahve enerji seviyesini yükselten ve ruh hâline iyi gelen bir içecek olarak bilinmekte ve tüketilmektedir.

Kahvenin pişirildiği kahve cezvelerinin kökeni doğudur. Uzun bir sap, ateşten faydalanmayı sağlayan geniş bir dip, kahvenin fincana aktarımını sağlayan gaga biçimindeki ağız bölümüne sahip klasik cezve formu zaman içinde pek değişmemiştir. Kahve daha önceleri bakır veya pirinç üzerine kalaylı kahve güğümlerinde pişirilirken sonraları, alüminyum bakır veya pirinçten imal edilmiş cezvelerde pişirilmiştir. Fincanın dibine konulan özel gümüş kutuların içine kakule, amber, yasemin, gibi maddeler konularak kahveye koku verilmiştir. Türk kahvesi şeker oranına göre sade (şekersiz) kahve, az, orta ve çok şekerli kahve olarak çeşitlenmektedir. Bunların dışında bir de kesme şekerle sunulan ve “yandan çarklı” olarak adlandırılan kahve çeşidi mevcuttur ki kahveyle sunulan kesme şeker zamanla lokum ve başka tatlı yiyecek seçenekleri ile ikram edilmiştir (Koz, 2011: 31-32). Günümüzde, Türk kahvesi genellikle sade, orta şekerli ve şekerli olmak üzere çeşitli seçeneklerle sunulmaya devam ederken, kahvenin farklı aromalarla tatlandırılmış versiyonları da üretilmektedir. Geleneksel pişirme kabı olan cezveler hâla kullanılmakla birlikte, Türk firmaları tarafından üretilen Türk kahvesi pişirme makineleri de giderek daha yaygın bir şekilde tercih edilmektedir.

Etiyopya’da keşfedilen, Yemen’de içecek olarak tüketilen kahveyle Türklerin tanışmasının Kanuni Sultan Süleyman Dönemi’ne rastladığı, İstanbul’a kahvenin ilk getirilişinin Yemen Valisi Özdemir Paşa aracılığıyla gerçekleştiği bilinmektedir. Türklerin bin beş yüzlü senelerde içmeye başladığı bir içecek olan kahveyi dünyaya “Türk kahvesi” olarak tanıtabilmeleri dikkat çekicidir. Kökeni farklı coğrafyalar olan özgün bir pişirme tekniğine sahip kahvenin sunum ve tüketim özellikleri ile oluşan bütününe “Türk kahvesi” denmiştir (Tufan, 2011: 91). Türk kahvesi, UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi’ne 2013’de Unesco Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması 8. Hükümetlerarası Komite Toplantısı’nda alınarak korunmaya değer kültürel değer olarak görülmüştür<sup>1</sup>.

Osmanlı toplumunda kahve sunumunda özel ve törensel davranışlar sergilenmiştir. Kahve sunmadan önce genellikle reçeller, kıvamlı tatlılar veya çevirmeler gibi tatlılar ikram edilmiş; bu sunum ritüeli için zengin evlerinde özel olarak tasarlanmış takımlar kullanılmıştır. Tatlıların servis edildiği kapaklı kâseler, su bardakları, kaşıklık ve küçük tatlı kaşıklıklarını içeren bu takımlar genellikle kristal, gümüş, porselen gibi değerli malzemelerden üretilmiştir (Işın, 2008: 137’den akt. Demirli ve Öztürk, 2011: 40). Osmanlı döneminde sarayda,yalılarda ve konaklarda kahve sunumu özel törenlerle yapılmıştır. Zengin ailelerde evde çalışan kızlar özel kostümler giyinerek sunumu gerçekleştirmiştir. Kahve sunumunda sitil örtüsü, kahve güğümleri, sitil kahve takımı ve zarf mevcuttur. Sitil örtüsü yaklaşık 1 metre çapında özel kumaştan ağır işlemeli bir örtüdür ve kahveyi sunan kişi bu örtüyü elinde bulundurur. Ailenin zenginliğine dair fikir veren sitil örtüsü Osmanlı’da kızın çeyizinde bir zorunlu bir parça olarak kabul edilmiş ve erkek tarafı da buna uygun bir kahve takımı almıştır. İstanbul’da tombak<sup>2</sup> ve gümüşten yapılan kahve sitili kullanılırken Anadolu’da gümüşün dışında sarı veya bakır kahve sitilleri de kullanılmıştır (Tansuğ, 1985: 7-12). Sitil puşideleri saray ve konaklarda harem bölümünde tepsiden sarkıtılarak, selamlık bölümünde ise erkek kahveciler tarafından ikiye katlanıp omuza atılarak kullanılmıştır (Milli Saraylar, 2011:158). Kahve fincanları da örtüler gibi Osmanlı’da hürmetin sembolü olarak görülmüştür. 16.yy.’dan itibaren Çin porseleni, İznik ve Kütahya çinilerinden imal edilen fincanlar kullanılırken 17. yy.da zarflı fincanlar kullanılmaya başlanmıştır. Değerli malzeme ile üretilen ve süslenen fincan zarfları kahveyi sunan ve içen kişinin elinin sıcaktan etkilenmemesini de sağlamıştır (Demirli ve Öztürk, 2011: 39). Osmanlı’da zengin sınıf arasında süse verilen değerlin aşırılığa varması neticesinde kahve fincan zarflarının da çeşitleri artmış ve son derece pahalı ürünler ortaya çıkmıştır. Yüksek gruba mensup kişiler arasında birbirlerinden gördüklerine sahip olabilmek ve hatta daha üstününü alabilmek haysiyet meselesi haline gelmiş ve aynı eşyadan edinmek neredeyse mecburiyet olarak görülmüştür (Abdulaziz Bey, 1995: 210). Bütün bunlar Osmanlı’da kahve sunum ritüelinin sosyal yaşamda ayrıcalıklı ve gösterişli bir yer inşa ettiğini göstermektedir.

Kahve sunum ritüeli Osmanlı’da toplumda ve saray tarafından uygulanmış ve sarayda sunum töreni için gösterişli sitil, puşidesi, fincan ve zarf kullanılmış ayrıca gülsuyu, şerbet ve çubuk ikramları ile bu sunum

zenginleştirilmiştir. Zamanla çubuk yerine sigara sunulmuştur. Sunum töreninin önemli unsuru olan fincanlar özel olarak üretilmiş Avrupa'nın özel markaları Fransız, Alman, Avusturya, İngiliz ve Uzakdoğu porselenlerinden yapılmış kahve fincanları tercih edilmiştir. Kahvenin yanında sunulan şerbetler billur şerbet kupalarıyla ikram edilmiştir (Demirli ve Öztürk, 2011: 42). Kahve içiminde kişisel statülerin sunumu etkilediği görülmüştür. Sıradan halk topraktan imal edilmiş fincanları kullanırken saray ve çevresi altın, gümüş, mineli, incili gibi fincan çeşitlerini kullanmışlardır (Turan ve Turan, 2011: 117).

Kahve ortaya çıktığı dönemde Müslümanlar arasında bazı tartışmalara sebep olmuş daha sonra alkol gibi olmadığı ancak uyarıcı etkisi kabul edilen bir içecek olarak kabul görmüştür. Bu kabulden sonra kahve toplumda sosyal bir içki olarak kendine yer bulmuştur (Standage, 2005: 149). Türk toplumunda ritüellerle yer eden kahve kültürünün Avrupa'ya yayılması Balkanlar'a gerçekleştirilen seferler ve Viyana kuşatması ile olmuştur. Avrupa'da kahve içme eyleminin ilk ulaştığı yer olan Venedik'te 1645'te faaliyet gösteren kahvehaneler, sonraları İtalya'ya yayılmıştır. 1644'te Marsilya'da daha sonra Lyon'da kahve biliniyor olmuştur. 1669'da ise Türk elçisi Süleyman Ağa'nın Paris'teki kahve ikramı orada bulunanları etkilemiş ve Süleyman Ağa oradan ayrılırken kahvecisi Paris'te kalarak bir kahvehane açmıştır (Nakiboğlu Yılmaz, 2014: 591-592). Avrupalı gezginler 17. yy.da Arap dünyasındaki kahvehanelerle ilgili yorumlarını kaydetmiş ve kahvehanelerin Arap dünyasında İngiltere'deki birahanelerden daha yaygın olduğunu, sosyal buluşma mekânları olduğunu yazmış ve kahveyi sıcak, kurum gibi siyah ancak tat olarak kurumdan başka bir içecek olarak tarif etmişlerdir. Kahve yarım yüzyıl içerisinde Batı Avrupa'da hızla yaygınlaşarak 1650'lerde İngiltere, 1660'larda Amsterdam ve Lahey'de kahvehaneler faaliyete geçmiş, kahve batıda tanındıkça alkol tüketilen mekânlara göre daha saygın bulunmuştur (Standage, 2005: 152-153). Zamanla, dünya genelinde tanınan kahvenin farklı formları geliştirilerek, bu içecek sosyal buluşmaların vazgeçilmez bir unsuru hâline gelmiştir.

1650'lerde kahve; gümüş, çinko, çömlek malzemesi ya da seramikten yapılmış bardak, kupa veya kâselerde içilmiştir. İngiltere ve Fransa'daki burjuva evlerinde ve saraylarda seramik fincanlar ya da Doğu Asya'dan gelen porselen fincanlar kullanılmış ancak bazı coğrafyalarda deniz ticareti sayesinde ucuz olan Çin malı porselenler tercih edilmiştir. Fincanlara kulplu 1700'den sonra eklenmiştir. 18. yy.da kulplu fincana rağmen kahve fincan tabağından içilmiş bu durum 18. yy. sonlarına doğru ayıplanmıştır. Kahve fincanları genellikle çay fincanına göre daha yüksek ve daha dardır. 19. yy.da kahve takımı alamayan az gelirli kesimler hakiki porselen sahibi olma ayrıcalığına kavuşmak için toplama fincanlar kullanmışlardır. Kahve takımları yemek takımlarının bir parçası olarak veya 6, 12, 24'lü takımlar hâlinde bulunmuştur. Kahvenin burjuva içeceği olarak kahvaltılarda tüketilmesiyle birlikte kahve cezvesi, çaydanlık, kremalık ve şekerlikten oluşan gümüş takımlar 1800'lerden sonra yaygınlaşmıştır. Porselen fincanların birbirlerinden ayırt edilmesini süsleme sağlamıştır. Bu süslemede sınırsız bir hayal gücü ve yaratıcılık kullanılarak çiçekler, günlük yaşam, didaktik uyarılar, erotik sahneler canlandırılmıştır. Burjuva kesimde gösteriş ön plana çıkmış ve fincanlar günlük yaşamda kullanılmaktan ziyade büfelerde sergilenen objelere dönüşmüştür (Heise, 2001: 84-88). Görülmektedir ki kahve fincanları, zaman içinde sosyal statü ve tüketim şeklinin bir yansıması hâline gelmiş, aslında sadece bir içecek kabı iken zamanla sanatın ve zenginliğin ifadesi olmuştur.

Kahvenin Avrupa'da yemek saatlerinde de tüketilmesi burjuva ziyaret usullerini beraberinde getirmiştir. 18. yy.da bilhassa kültürel açıdan etkili eğitimli sosyal tabakada sabahları misafir ağırlamak gelenek olmuştur. Burjuvazinin farklı grupları arasında sabah kahvesi törenleri de farklılık göstermiştir. Zamanla sabah kahvesinin dışında öğleden sonraları için de kahve ritüelleri gerçekleştirilmiştir (Heise, 2001: 102). Ticarî bir mal, misafirperverliğin sembolü ve rahatlamanın mazereti olan kahve hiçbir zaman sadece bir içecek özelliği taşımamıştır. Kahve, 20. yy. sonlarında bile susuzluğun giderilmesi veya insanın içini ısıtması için yapılmış basit içeceklerin safında yer almamış, toplumlar özel bir yere sahip olmuştur (Hattox, 1998: 3). Gelişen kahve ritüellerinin Avrupa'da kahve tüketiminin artmasına, sosyal etkileşime ve kültürel zenginliğe katkı sağladığı anlaşılmaktadır.

Osmanlı dönemindeki gösterişli sunumlardan sonra Anadolu'da 50 yıldan daha fazla bir süre Türk kahvesinin daha sade biçimde sunulduğu anlaşılmaktadır. Bunda Kurtuluş Savaşı sonrasında halkın fakir düşmesinin etkisi olduğu düşünülebilir. 1940'lardan sonra aynı takıma ait Türk kahvesi fincanları gelen misafir adedince geniş bir tepsiye dizilerek, bir bardak su ile ikram edilmiştir. Misafire sunulan fincanların

farklı olmasının ev sahibi için olumsuz bir intiba yaratacağından endişe edilerek 12'li ve 24'lü fincan takımlarının alındığı, bu fincan takımlarının ve tepsinin herhangi bir markaya ait olmasına dikkat edilmediği tespit edilmiştir. Ev sahibinin kendi kanaatine özel bulduğu fincan takımları ise markası ve pahası gözetilmeksizin evlerin salonlarında bulunan vitrinlerde teşhir edilmiş, genellikle kullanılmamıştır. 2000'li yıllardan sonra Türk kahvesi sunumlarına yeniden özen gösterildiği, özellikle yüksek gelire sahip sosyal gruplar içinde seçkin sunum unsurlarının tercih edildiği görülmektedir.

### Gösterişçi Tüketim Kültürü Etrafında Güncellenen Türk Kahvesi Geleneği<sup>3</sup>

Gösterişçi tüketim yapan kimseler tarafından günümüzde Türk kahvesi “eşsiz ve lüks<sup>4</sup> yaşam” sergisinin araçlarından biri hâline gelmiştir. Kadınlar tarafından daha sık tercih edilen bu tüketim biçiminde Türk kahvesi tercihen gümüş/gümüş kaplama veya özel markalara ait tek kişilik tepsilerde lüks fincanlar ve lüks şekerliklere konulmuş lüks pahalı çikolata/lokum eşliğinde sunulmaktadır. Ürünlerin seçkin olduğunun anlaşılması onun üzerindeki etiket veya sembolle görüldüğü için gösterişçi sınıf tarafından bilinir ürünler tercih edilerek grup aidiyeti vurgulanmaktadır. Gösterişçi tüketimde olduğu üzere bu sunum şekli ev sahibinin konuğuna kendi adab-ı muâşeretini göstermektedir. Yakın tarihe kadar kahve sunumu, aynı takıma ait fincanların misafir sayısına göre geniş tepsilere yerleştirilmesi ile gerçekleştirilirken bugün misafir sayısı kaç olursa olsun tek kişilik tepsilerde sunum yapmak ayrıcalık olarak görülmektedir. Yakın tarihe kadar kahve fincanları aynı takıma aitken günümüzde çok yüksek fiyatlı seçkin marka fincanlardan ev sahiplerinde bir veya iki adet bulunmakta, bu durum da kalabalık davetlerde her misafire ayrı marka fincanla ikram yapılmasına sebep olmaktadır. Yine yakın tarihe kadar farklı model fincanlarla ikramda bulunmak konukta fincan parçalarının eksik, az veya kırılmış olacağı düşüncesini doğuracağı için ev sahibinde endişe yaratmaktaydı. Ancak günümüzde farklı fincanlarla ikramda bulunmak ev sahibinin zengin bir fincan koleksiyonuna sahip olduğunu düşündürmekte ve ayrıcalıklı bir uygulama olarak görülmektedir.

Tepsi, tepsî örtüsü, fincan, su bardağı, lokumluk ve şekerlemeden oluşan gösterişçi kahve sunumunda en öne çıkan unsur fincandır. Fincanda en çok dünyanın en iyi porselen markası olduğu kabul edilen “Herend” ürünlerinin tercih edildiği tespit edilmiştir. Herend porselenin internet sitesinde yer alan bilgilere göre (URL-2) adını 1826'da Macaristan'da kurulduğu köyden alan bu marka 1839'da porselen üretimine başlamış ve koleksiyonerlerin ilgisini çekerek bünyesindeki 2000 ressamla dünyanın ileri gelen ailelerinin tercih ettiği ürünleri üretmiştir;

*“1845'te Viyana'da, 1853'te New York'ta ve 1855'te Paris'te düzenlenen dünya sergilerine katılan Herend'in müşterileri arasında İngiltere Kraliçesi Victoria, Avusturya İmparatoru, Meksika İmparatoru, Macaristan Kralı I. Franz Joseph, Brunei Sultanlığı, Kont Albert Apponyi ve Rotschild ailesi gibi değerli isimler eklendi ve Herend ürünleri müzeler ve özel koleksiyonlarda da yer almaya başladı. 1865 yılında I. Franz Joseph Herend'in sahibi Mor Fischer'e “Asalet” ünvanı verdi. 1867'de Paris dünya sergisinde Herend, altın madalya kazandı ve bu kez Mor Fischer “Şeref Madalyası” aldı.”*

Seçkin markalara ait porselenlerin ticaretini gerçekleştiren Lavier Home'un sahibi Nida Memiş'in aktardıklarına göre Herend fincanlar lüks kahve sunumları için en çok tercih edilenlerdir. Özel ressamların el işçiliği ile ürettikleri fincanların her biri eşsiz bir parça olarak değer görmektedir. Fiyat olarak diğer markalardan daha pahalı olan bu fincanlarda sunum yapmak ev sahibini de ayrıcalıklı göstermektedir. Yüksek fiyatı dolayısıyla müşteriler genellikle bir veya iki fincan satın alırken altı veya on iki adet alan müşteri sayısı da az değildir. Bazı müşteriler Herend fincanların koleksiyonları hakkında fikir sahibi değilken bazıları her koleksiyonun adını ve kodunu çok iyi bilerek sipariş vermektedir. Herend fincanlarla yapılan kahve sunumları ev sahibinin konuğuna verdiği değeri de göstermektedir. Özel ürünlerle gerçekleştirilen kahve sunum ritüeliyle hem ev sahibi konuğuna kendi tüketimi hakkında bilgi vermekte hem de konununun böyle bir sunuma layık olduğunu göstermektedir.

Herend dışında Hermès<sup>5</sup>, Villari<sup>6</sup>, Imperial<sup>7</sup>, Furstenberg<sup>8</sup>, Seletti<sup>9</sup>, Rosenthal<sup>10</sup> ve Mackenzie<sup>11</sup> markalarına ait fincanlar gösterişli kahve sunumları için tercih edilen ürünlerdendir. Bu marka fincanlara Moser<sup>14</sup>, Nachtmann<sup>12</sup>, Chiara Alessi<sup>13</sup> gibi markalara ait su bardaklarında içerisine tercihen kurutulmuş tomurcuk gül koyulan su veya San Pellegrino<sup>15</sup> markalı soda eşlik etmektedir. Şekerlemenin konulacağı lokumluk da genellikle tepsî ile aynı malzemedir seçilir. Eğer çikolata ikram edilecekse bunun da Godiva<sup>16</sup>,

Vakko<sup>17</sup>, Ladurée<sup>18</sup> gibi özel bir markaya ait olmasına dikkat edilir. Kahve sunum ritüelinde tüm parçaların birbirleriyle renk ve stil bakımından uyumlu olması da önemli olan diğer husustur (KK-1, KK-2, KK-5). Ev sahibi birbirleriyle ahenkli olan bu parçalarla tüketim gücünü ve özel bir zevke sahip olduğunu göstermektedir.

Gösterişçi kahve sunumu sadece ev sahibi ile misafir arasında kalmamaktadır. Instagram, Facebook, Whatsapp gibi görselin paylaşımını mümkün kılan sosyal medya araçlarında kahve sunumu fotoğraflanarak paylaşılmakta ev sahibinin ve orada bulunan diğer kişilerin adları da fotoğrafa eklenerek yayınlanmaktadır. Bu yolla ev sahibinin ve misafirin ayrıcalığına sosyal medya takipçilerinin de şahit olması sağlanmaktadır. Gösterişçi tüketim mensupları eğer kahve sunum ritüelinin unsurları lüks ve seçkin markalara ait değilse genellikle böyle bir paylaşımda bulunmamaktadır.

Osmanlı toplumunda sarayda,yalılarda ve konaklarda özel bir törenle sunulan,sonraları bu törensel ifadenin azaldığı,günümüzde yeniden seçkin bir sunumla ikram edilen Türk kahvesi gösterişli diğer parçaların aksine tüm sıradanlığıyla bulunmakta; yaygın olarak sade, az şekerli ve şekerli seçenekleriyle misafire sunulmaya devam etmektedir. Bazı üreticiler damla sakızlı, kakuleli, portakallı, güllü, tarçınlı gibi aroma alternatiflerini geliştirmiş olsa da tat bakımından çeşitlendirilmiş Türk kahvesinin ikramı misafir veya ev sahibi açısından gösterişçi tüketim kültürü bağlamında çok anlamlı değildir. Son birkaç yılda gösterişçi tüketim mensuplarının mutfaklarında özel tasarlanmış kahve köşelerini tercih ettikleri görülmektedir. Küçük bir tezgâh ve camlı dolaptan oluşan kahve köşelerinin tezgâhlarında kahve makineleri ve toz kahvenin muhafaza edildiği kap bulunmakta camlı dolaplarda ise Türk kahvesi sunum eşyaları sergilenmektedir. Ancak yakın tarihteki aksine bu ürünler sadece teşhir edilmemekte aynı zamanda kullanılmaktadır.

Son yıllarda gösterişçi tüketime hizmet veren işletmelerin sayısında da bir artış gözlemlenmektedir. Seçkin markalara ait kahve sunum unsurlarıyla hizmet veren mekânlarda müşteriler özel sunumları fotoğraflayarak sosyal medya hesaplarından paylaşmaktadır. Fotoğraflarda sunum öğelerinin markalarının veya sembollerinin görünmesine dikkat edilerek ayrıcalıklı bir hizmet alındığı adeta sergilenmektedir. Türk kahvesi, toplumun bir kesiminde lüks sunum eşyalarıyla değerine değer katmakla birlikte tüm sosyo-ekonomik düzeylerde erişilebilen ve tercih edilen bir içecektir. Günün her saatinde ikram edilmeye uygun olan Türk kahvesi günümüzde çay, meyve suyu, ayran gibi diğer içecek alternatiflerine göre ikram ağırlığı fazla olan bir üründür. Ev sahibine ön hazırlık gerektirmemesi ve sadece kahve ikramı üzerine kurulu buluşmalarda ziyaret süresinin de çok uzun olmaması hem ağırlanan hem de ağırlayan için tercih sebebidir. Kadınlar arasında “bir kahveye uğramak” tabiri ile ziyaretler planlanmakta, bu şekilde kahveden başka ikram olmayacağı ve buluşmanın yaklaşık iki saat süreceği ifade edilmektedir.

Gösterişçi tüketim üyelerinin sunum tarzının orta ve düşük gelirli gruplarda da taklit edildiği görülmektedir. Bu gruplarda seçkin markalara ait sunum eşyalarını satın alma imkânı olmayanlar bu ürünlerin replikalarını satın alarak benzer bir algı oluşturmaya çalışmakta ve aynı şekilde kahve sunumlarını sosyal medya üzerinden de paylaşarak gösterişçi tüketim kültürüne mensupmuş izlenimi oluşturmak istemektedirler. Bununla beraber gösterişçi tüketim mensupları için bu algının oluşması pek de mümkün değildir çünkü bir sanat eseri olarak görülen fincanların ve diğer sunum öğelerinin ancak orijinali ile ayrıcalıklı olunabilir. Hatta seçkin bir markaya ait olmayan alelade bir sunum takımı kullanmak, taklit eşya kullanmaktan daha itibarlı görülmekte, taklit ürünle Türk kahvesi sunumu yapanların ait olmadıkları kültürel tabakaya öykümleri basit bir tutum olarak değerlendirilmektedir (KK-3, KK-4, KK-5).

Türk kahvesi, kahve çekirdeklerinin kavrulması, öğütülmesi ve su ile karıştırılarak pişirilmesi aşamaları ile hazırlanmaktadır. Geleneksel olarak cezvede pişirilen ve sıcak hâlde ikram edilen Türk kahvesi, günümüzde ev tipi makinalarda yine sıcak ve bol köpüklü olmasına özen gösterilerek hazırlanmaktadır. Gösterişçi tüketim kapsamında kahvenin nasıl ve ne ile pişirildiği, kahvenin nereden alındığı dikkat edilen hususlardan değildir. Ancak toz kahvenin muhafaza edildiği kabin yine özel bir markaya ait olması ev sahibi için prestijdir.

Kaynaklara bakıldığında Osmanlı’da gösterişli unsurlar ve ritüellerle sunulan Türk kahvesinin 1940’lı yıllardan sonra daha sade biçimde, fincanların toplu olarak yerleştirildiği bir tepsi ile ikram edildiği görülmektedir. Günümüzde yeniden Osmanlı döneminde saray ve konaklarda olduğu gibi büyük bir özenle hazırlanan Türk kahvesi sunumu ile kahvenin, gösterişçi tüketimin üyelerinin zarafetlerini göstermelerine

fırsat verdiği anlaşılmaktadır. Gösterişçi tüketim kültürü, Türk kahvesinin geleneksel değerini zengin yaşam tarzıyla birleştirerek kahveye yeni bir anlam kazandırmıştır. Osmanlı döneminde olduğu gibi lüks ve pahalı unsurlarla buluşan Türk kahvesi sunumu geleneğin güncellenmesinin bir örneğidir.

### Sonuç

Anavatanı Etiyopya olan kahve Yemen’de sıcak tüketilen bir içecek formuna ulaşmış, Osmanlı’daki sunum ve pişirme özellikleriyle tüm dünyada “Türk kahvesi” olarak tanınmıştır. Osmanlı döneminde saray ve çevresinde özel ritüeller ve fincan, lokumluk, sitil örtüsü gibi unsurlardan oluşan sunum eşyalarıyla konuklara ikram edilen Türk kahvesinin bu unsurlarının niteliği ev sahibinin konuğuna karşı kendi adabı hakkındaki gösterisi olmuştur. Günümüzde Türkiye’de hem kadınların hem de erkeklerin sosyal buluşmalarda tükettiği geleneksel bir içecek olan Türk kahvesini kadınların daha çok tükettiği gözlemlenmiştir. Kadınlar ev ziyaretlerinde günün her saatinde birbirlerine -diğer içeceklere göre daha üstün ve özel bir ikram olarak kabul gören- Türk kahvesi ikram edebilmekte bu da Türk kahvesinin diğer içeceklere göre daha çok tercih edilmesine sebep olmaktadır.

Türk kahvesi çalışmada Veblen’in “gösterişçi tüketim” kavramı çevresinde değerlendirilmiştir. Kahvenin yüksek maddi güce sahip gruplar arasındaki sunum özelliklerine bakıldığında sadece ürünlerin tüketiminin değil sunumunun da vurgulandığı görülmektedir. Gösterişçi tüketim mensupları Türk kahvesi sunumunu, kahveye eşlik eden seçkin markalara ait fincan, su bardağı, lokumluk, şekerleme, tepsi örtüsü ve tepsi gibi unsurlarla özel bir ritüel hâline getirmiştir. Ürünlerin markaları ve fiyatları gösterişçi tüketim kültürünün bir parçası olarak misafirler tarafından değerli bulunmaktadır. Türk kahvesi ikram araçları bireyin toplumdaki statüsünü belirleyen bir gösterge niteliğine ulaşmış, bu ikram objelerine sahip olmak gösterişçi tüketim mensupları için başlı başına amaç hâline gelmiştir. Sosyal medyanın bu kültürün yayılmasında ve pekiştirilmesinde etkili bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Konuklar ve ev sahibi özel sunumları fotoğraflayarak ve sosyal medyada paylaşarak, ayrıcalıklı bir hizmet aldıklarını ve lüks yaşam tarzlarını sergilemektedirler. Böyle bir ikramı misafirlerine sunan veya bu ikrama layık bulunan kimse yüksek sosyal sınıfa mensup olduğunu düşünmektedir. Orta ve alt sosyal sınıfa mensup kişiler tarafından bu sunum eşyalarının replikaları ile benzer bir etki oluşturulmak istense de gösterişçi tüketim kültürünün üyelerince bu durum bayağı bir davranış olarak değerlendirilmektedir.

Osmanlı döneminde tombak ve gümüş kahve takımları, ağır işlemlere sahip sitil örtüsü, genç kızların özel sunum hareketleriyle konaklarda ve yalılarda ev sahibinin zenginliğini simgeleyen Türk kahvesi ikramının günümüzde Avrupa’da üretilen seçkin porselen markalarına ait fincanlar ve pahalı sunum eşyalarıyla gerçekleşmesi Türk kahvesi sunum geleneğinin güncellendiğini göstermektedir. Türk kahvesi bugün kültürel hayatla beraber iktisadî yaşama da yön veren bir içecek olmuştur. Tarih boyunca sunum objelerinin değiştiği ve güncellendiği tespit edilen Türk kahvesinin kahve tozu, su ve tüketicinin talebine bağlı eklenen şekerden oluşan reçetesi ise hiçbir zaman değişmemiştir.

### Sonnotlar

1. UNESCO Türkiye Millî Komisyonu ([www.unesco.org.tr](http://www.unesco.org.tr)).
2. Tombak: Tombak; “bakırın üzerine (özel bir yöntemle) yedirilen altın varaktır” (Tansuğ, 1985: 10).
3. Bu başlık altındaki bilgilerin tamamı kaynak kişilerle gerçekleştirilen görüşmeler ve gözlem ile elde edilmiştir.
4. Lüks kavramı Fransızca “luxe” sözcüğünden dilimize geçmiştir. “Yaşam, giyim vb. için harcamada aşırı gitme, sıradan olmayıp pahalı zevkleri içinde barındıran, gereksinim dışı olan ve aşırı, fazla olan” (URL-1) anlamlarına gelmektedir.
5. Hermès International S.A., 1837’de kurulan Fransız lüks bir tasarım evi olup el sanatlarına ve insan odaklı değerlere bağlı kalan bir markadır (URL-2)
6. Villari, 1967’de Sologna’da kurulmuş İkonik İtalyan lüks markası. Porseleni özel işçilik ve çağdaş tasarımlarla yeniden keşfederek koleksiyonlarını oluşturmaktadır (URL-3).
7. İmperial 1744’te Rusya’da I. Petro tarafından kurulmuş olan ünlü porselen markasıdır (URL-4).
8. Furstenberg 1747’de Almanya’da kurulmuş porselen markasıdır, el yapımı tasarımlar üretmektedir (URL-5).
9. Seletti, 1964 yılında kurulan, her ürününde İtalyan yaratıcılığını ve zevkini yansıtan bir markadır (URL-6).
10. Rosenthal, 140 yıldan fazla süredir sanat ve tasarım bakımından üstün porselen üretmeyi amaçlamış bir Alman markasıdır (URL-7).

11. Mackenzie MacKenzie-Childs, 1983'te Victoria ve Richard MacKenzie-Childs tarafından kurulan bir seramik ve ev dekoru üreticisidir, merkezi New York'tadır (URL-8).
12. Moser, 300 seneyi aşkın geçmişi ile Avrupa'nın ilk porselen atölyesi olan Meissen'de üretilen sanat eseri porselenler dünyada "beyaz altın" olarak tanınmıştır (URL-9).
13. Nachtmann, 1834 yılında kurulan Bavyeralı bir cam üreticisidir. 2 yüzyılı aşkın geçmişi ile yüksek kaliteli kristal cam ürünleriyle tanınır. Klasik ve modern tasarımlarıyla sofraya sanatına lüks bir dokunuş katmakta ve 185 yıldan fazla süredir kristal cam ürünleri sunmaktadır (URL-10).
14. Chiara Alessi lüks İtalyan markasıdır (URL-11).
15. San Pellegrino, 1970'lerden gelen sembolik şişe tasarımına sahiptir ve, İtalya San Pellegrino Terme bölgesinden çıkarılır. Kendine özel mineralli bir aromaya sahiptir. (URL-12).
16. Godiva Chocolatier, 1926'da Pierre Draps tarafından kurulan seçkin bir Belçika çikolatası ve ürünleri üreticisidir. 2007'de Ülker tarafından satın alınmıştır (URL-13).
17. Vakko, bir hazır giyim firması olup Vakko L'atelier adı ile özel çikolata üretimi de yapmaktadır (URL-14).
18. Ladurée, 1862'de Louis-Ernest Ladurée tarafından kurulan ünlü bir Fransız pastane ve şekerleme markasıdır (URL-15).

### Kaynaklar

- ABDÜLAZİZ BEY (1995). *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- ARTUN, E. (2005). "Halk Kültüründe Değişimin Topluma Etkisi ve Sonuçları". *Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, 57-71.
- BAYUK, M. N., & ABDULLAH, Ö. Z. (2018). "Sosyal Medya Ortamında Gösterişçi Tüketimin Sergilenmesi". *International Journal of Social Humanities Sciences Research*. C. 5, S. 27, 2846-2861.
- BOCUTOĞLU, E. (2012). *İktisadi Düşünceler Tarihi*. İstanbul: Murathan Yayınevi.
- DEMİRLİ A.Ö., ÖZTÜRK, N. (2011). "19. yy. Osmanlı Sarayı'nda Kahve İkram Töreni", *Sarayda Bir Fincan Kahve*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- EKİCİ, M. (2008), "Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme", *Milli Folklor Dergisi*, C. 20, S. 80, s. 33-38.
- GÜLEÇ, C. (2015). "Thorstein Veblen ve Gösterişçi Tüketim Kavramı". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.1, S. 38, 62-82.
- HATTOX, R.S. (1998). *Kahve ve Kahvehaneler, Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- HEİSE, U. (2001). *Kahve ve Kahvehane* (Çev.: Mustafa Tüzel). Ankara: Dost Kitabevi.
- IŞIN, E. (2001). "Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi", *Tanede Saklı Keyif, Kahve* (Ed. Selahattin Özpallabıyıklar), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- IŞIN, P.M. (2008). *Gülbeşeker Türk Tatlıları Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KOZ, G. F. (2011). "Çekirdekten Fincana: Bir Yudum Kahve Kırk Yıllık Hatır", *Sarayda Bir Fincan Kahve*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- NAKİBOĞLU Y. (2014). "Kahvenin Avrupa Kültürüne Etkisi" *Türk Kahvesi Kitabı* (Ed.: Emine Gürsoy Naskali ) İstanbul: Türk Kahvesi Kültür ve Araştırmaları Derneği.
- RİTZER, G. (2001), "Explorations in the Sociology of Consumption: Fast Food, Credit Cards and Casinos", London, GBR: SAGE Publications Inc.
- Sarayda Bir Fincan Kahve*, (2011). (Yay.: Yasin Yıldız). İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- STANDAGE, T. (2005). *Altı Bardakta Dünya Tarihi* (Çev.: Ahmet Fethi) İstanbul: Merkez Kitaplar.
- SÜLÜN, S. (t.y.). *Türk Kahvesi Hikâyesi ve Tarihi*. İstanbul: Apa Uniprint.
- TANSUĞ, S. (1985). "Türk Kahvesi Töreni" . *Türkiyemiz*. S. 46, s. 7-12.



TUFAN, Ö. (2011). “Sultanların Topkapı Sarayı’ndaki Kahve Fincanları”, *Sarayda Bir Fincan Kahve*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.

TURAN G., TURAN A. Z.(2011). “Türk Kahvesini Çevreleyen Nesnelerin Tasarımı ve Sembolik Anlamları Üzerine Notlar”. *Sarayda Bir Fincan Kahve*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.

VEBLEN, T. B., (2017). *Aylak Sınıfın Teorisi*. (Çev.: Eren Kırmızıaltın, Hüsnü Bilir). Ankara: Heretik Yayınları

### **Elektronik Kaynaklar**

URL-1: lüks ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr).

(Erişim: 05.10.2023).

URL-2: The official Hermès online store | Hermès USA (hermes.com). (Erişim: 10.10.2023).

URL-3: History VILLARI. (Erişim: 10.10.2023).

URL-4: IMPERIAL PORCELAIN | Edel & Feine (edelfeine.com). (Erişim: 10.10.2023).

URL-5: FURSTENBERG | Edel & Feine (edelfeine.com).

(Erişim: 12.10.2023).

URL-6: Gustology - | Seletti Hybrid | Tasarım. (Erişim: 12.10.2023).

URL-7: Official Rosenthal Porcelain | Tasarım. (Erişim: 10.10.2023).

URL-8: MacKenzie-Childs | Hand-painted ceramics, dinnerware, home decor, furniture. (Erişim: 10.10.2023).

URL-9: Meissen / Moser Türkiye Meissen, Moser, Haviland, Daum, Kosta Boda, Orrefors, Georg Jensen (moserturkey.com). (Erişim: 10.10.2023).

URL-10: All about NACHTMANN - Fine Bavarian Crystal | NACHTMANN. (Erişim: 10.10.2023).

URL-11: Chiara Alessi Markalı Ürünler - Gracebrands.

(Erişim: 17.10.2023).

URL-12: San Pellegrino - Vikipedi (wikipedia.org). (Erişim: 10.10.2023).

URL-13: GODIVA'NIN TARİHÇESİ – GODIVA Türkiye.

(Erişim: 17.10.2023).

URL-14: Vakko L'atelier (vakkolatelier.com). (Erişim: 10.10.2023).

URL-15: Our story | Maison Ladurée (maisonladuree.com).

(Erişim: 17.10.2023).

### **Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Nida M., Gaziantep, 1992, İşletmeci, (Görüşme: 17.09.2023).

KK-2: Beyza B., İstanbul, 1997, Avukat, (Görüşme: 26.09.2023).

KK-3: Duygu U.A., Gaziantep, 1990, Öğretmen, (Görüşme: 22.09.2023).

KK-4: Fatma G., İstanbul, 1984, Serbest Meslek, (Görüşme: 01.10.2023).

KK-5: Aysun K., Gaziantep, 1994, Ev Hanımı, (Görüşme: 05.10.2023).

## Ekler



**Fotoğraf-1:** Herend fincan, gümüş kaplama tepsi ve kaşık lokumluk, Nachtmann su bardağı, Ladurée çikolata ile hazırlanmış Türk kahvesi sunumu.



**Fotoğraf-2:** İmperial porselen fincan, gümüş lokumluk, Nachtmann su bardağı, pirinç detaylı tepsi, Vakko çikolata ile hazırlanmış Türk kahvesi sunumu.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 31.10.2023

Kabul / Accepted: 14.12.2023

**Araştırma Makalesi/Research Article**

DOI: 10.55666/folklor.1383683

**MADDİ KÜLTÜR AKTARIMINDA İŞLEVSEL BİR ARAÇ OLARAK  
COĞRAFI İŞARET SİSTEMİ\***

Yasemin DOMAÇ YAŞAR\*\* & Özkul ÇOBANOĞLU\*\*\*

**Öz**

Coğrafi İşaret, Türkiye’de geçmişi yaklaşık 30 yıl öncesine dayanan ve birtakım hukuki yaptırımları bulunan ürünü, üreticiyi ve tüketiciyi koruyan bir tescil sistemidir. Sistem; kalitesi, ait olduğu yöreden elde edilen hammaddesi, gelenekselliği ile belli bir üne sahip ürünlerin korunmasını sağlar. Coğrafi İşaret tescili, karakteristik özellikleri sayesinde yöresiyle özdeşleşen ürünlere verilir. Bu ürünlerin oluşumunu belirleyen bazı temel faktörler bulunur. Bu faktörler, doğal ve beşerî kaynaklıdır. Doğal kaynaklı faktörler; ürünün oluştuğu coğrafyayı, iklimi, toprak yapısını ve su kaynaklarını kapsarken beşerî kaynaklı faktörler; insan aktivitelerini kapsar. Ürünlere benzersizlik kazandıran bu faktörlerin birleşimiyle maddi kültür ürünleri ortaya çıkar. Bu ürünler, ait olduğu yörenin kültürünü ve geleneğini yansıtır. Maddi kültür, insanın gündelik hayatında geçmişten bugüne ürettiği, tükettiği ve kullandığı eşyalar, nesnelere ve yiyeceklerden oluşur. Örgüler, dokumalar, yemekler, giysiler gibi birçok ürün insan eliyle gelenekten beslenerek üretilen maddi kültür ürünleri kapsamındadır. Bu ürünler, geleneksel bilgi ve becerilerle üretilen zamana ve ihtiyaca göre şekil değiştirip yenilenebilen ürünlerdir. Bu türden ürünlerin, Coğrafi İşaret tescili alması kültürün gelecek nesillere aktarılması bakımından önemlidir. Yaşadığı coğrafya ve kültürle şekillenen insan, tarihsel geçmişi ve paylaştığı becerileri sayesinde, kültürel miras niteliğinde olan bu ürünleri ortaya çıkarır. Türkiye, farklı coğrafi özellikleri ve beşerî kaynakları dolayısıyla Coğrafi İşaret tescili alma potansiyeline sahip ürünlerin bolca üretildiği bir ülkedir. Üç tarafının denizlerle çevrili olması, yükseltisi, iklimi ve bitki örtüsü çeşitliliği sayesinde verimli topraklara sahiptir. Bununla birlikte Türkiye, beşerî kaynakları da güçlü bir ülkedir ve eski çağlardan bu yana sayısız uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Dolayısıyla farklı etnik ve dinî kökenden gelen insanların bir araya geldiği, çeşitli kültürlerin bulunduğu ve birlikte yaşadığı bir ülkedir. Bu sayede farklı kültürler birbirleriyle temasa geçmiş ve insanlar arasında kültürel etkileşimler yaşanmıştır. İnsanın hem doğayla hem de birbiriyle olan bu etkileşimi, özgün nitelikli ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu ürünler, hammaddesinden hazırlanışına ve sunumuna kadar geçirdiği tüm aşamalarla halkbilimi disiplininin araştırma sahasına girmektedir. Bu bağlamda insanı ve ürettiklerini konu edinen dolayısıyla bir kültür bilimi olan halkbilimi alanına dahil olan Coğrafi İşaret tesciline sahip maddi kültür ürünleri, kültürü gelecek nesillere aktarma işlevine sahiptir. Kültürün somut yönünü teşkil eden maddi kültür ürünleri, uzunca bir süre halkbilimciler tarafından ihmal edilmiş ve araştırmalar sözlü kültür ürünlerinin gerisinde kalmıştır. Dolayısıyla çalışma, folklor disiplininin çatısı altına giren kültürel miras niteliğindeki maddi kültür ürünlerinin Coğrafi İşaret tescili alması sonucunda kültürün aktarılması işlevine yaptığı katkıyı incelemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Maddi Kültür, Coğrafi İşaret, Halkbilimi, Gelenek.

\*Bu çalışma, 2023 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanan “Kültür ve Gelenek Aktarımı Bağlamında Coğrafi İşaret Sisteminin İşlevleri” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Öğr. Gör. Dr., Iğdır Üniversitesi, Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Iğdır/Türkiye. yasemin.yasar@igdir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2692-1401

\*\*\* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Ankara/Türkiye. ozkul@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1409-4197

---

---

## GEOGRAPHICAL INDICATION SYSTEM AS A FUNCTIONAL TOOL IN THE TRANSFER OF MATERIAL CULTURE

### Abstract

Geographical Indication is a registration system that protects the product, producer and consumer in Türkiye, which dates back approximately 30 years and has certain legal sanctions. System; it ensures the preservation of products that have a certain reputation for their quality, raw materials obtained from the region they belong to, and tradition. Geographical Indication registration is given to products that are identified with their region thanks to their unique characteristic features. There are some basic factors that determine the formation of these products. These factors are of natural and human origin. Natural origin factors; while it covers the geography, climate, soil structure and water resources where the product is produced, human-based factors; covers human activities. Material culture products are created by the combination of these factors that give the products their uniqueness. These products reflect the culture and tradition of the region they belong to. Material culture consists of the goods, objects and foods that people produce, consume and use in their daily lives from past to present. Many products such as knitting, weaving, food and clothing are within the scope of material culture products made by human hands, inspired by tradition. These products are products that can change shape and be renewed according to time and need, produced with traditional knowledge and skills. It is important for such products to receive Geographical Indication registration in terms of transferring the culture to future generations. Man, shaped by the geography and culture he lives in, has created these products that are cultural heritage, thanks to his historical past and shared skills. Türkiye is a country where products with the potential to receive Geographical Indication registration are produced in abundance due to its different geographical features and human resources. Being surrounded by the sea on three sides, it has fertile lands thanks to its altitude, climate and vegetation diversity. In addition, Türkiye is a country with strong human resources and has hosted countless civilizations since ancient times, thus it is a country where people from different ethnic and religious backgrounds come together, various cultures meet and live together. In this way, different cultures came into contact with each other and cultural interactions took place between people. This interaction of humans with both nature and each other has led to the emergence of unique products. These products, with all the stages they go through, from raw materials to preparation and presentation, fall within the research field of the folklore discipline. In this context, material culture products with Geographical Indication registration, which are within the scope of folklore discipline, which is a cultural science and therefore deals with humans and their products, have the function of transferring culture to future generations. Material culture products, which constitute the concrete aspect of culture, have been neglected by folklorists for a long time, and research has lagged behind oral culture products. Therefore, the study examines the contribution of material culture products, which are cultural heritage and fall under the umbrella of the folklore discipline, to the transfer of culture as a result of being registered as a Geographical Indication.

**Keywords:** Culture, Material Culture, Geographical Indication, Folklore, Tradition.

## Giriş

Üretildiği coğrafyanın ekolojik ve kültürel çeşitliliğini yansıtan Coğrafi İşaret (Cİ) tescilli ürünler, maddi kültür ürünleridir. Maddi kültür, halkbiliminin kaynaklarından ve inceleme alanlarından biridir. Kültürün somut yönüne denk gelen maddi kültür, kültürel düşünceleri veya gelenekleri ifade ederek insan tarafından yapılmış ya da tabiattaki somut örnekleri belirtmek amacıyla kullanılan bir terimdir (Sarıtaş, 2021: 200). Bu ürünler, ait oldukları yörenin tarihi, kültürel, toplumsal ve coğrafi yapısı hakkında bilgiler verirler. Kültürel yapının içinde gelenek ve geleneksel bilgi gibi kültürün bir parçası olan bazı önemli dinamikler mevcuttur. Bu dinamikler sayesinde kültürel miras niteliğinde olan bu ürünler, Cİ tescili olarak koruma altına alınır ve gelecek kuşaklara aktarılırlar. Kültürün gelecek nesillere aktarımı sadece sözel yollarla değil maddi ürünlerle de yapılır. Daha açık bir ifadeyle, folklor ürünlerinin kültür taşıyıcılığı yapması maddi kültür ürünleriyle de mümkündür. Dolayısıyla halkbiliminin kaynakları sadece sözlü, yazılı ve elektronik (dijital) kaynaklardan oluşmaz maddi kültür ürünleri de halkbiliminin kaynakları arasındadır. Bir ürünü üretirken kültürel değerlerden beslenen insan, geçmişten beri görerek, duyarak öğrendiği bilgileri ürünlere adeta nakşeder. İnsanın yaratıcılığın, içinde yaşadığı kültürün ve toplumun değerlerinden, normlarından, doğal çevre şartlarından ve daha birçok faktörden etkilenmesiyle ortaya çıkan maddi kültür ürünleri, kültürün gelecek kuşaklara aktarılması, toplumsal yaşamın sürdürülmesi ve yeniden üretimi konusu gibi önemli daha birçok işleve sahiptir. Bu ürünler genellikle geleneksel üretim yöntemlerine, geleneksel bilgiye ve becerilere dayalı olarak üretilirler. Bu yönleriyle ait oldukları kültürün bir parçasıdır. Dokumacılık, sepetçilik, çömlekçilik, çinicilik gibi örnekler ve diğer tüm el sanatları ürünleri, giyim- kuşam ve yiyecekler maddi kültürün somutlaştığı örneklerdir. Bu bağlamıyla çalışmanın temel konusunu kültür aktarımı işlevini maddi kültür ürünleri aracılığıyla gerçekleştiren Cİ sistemi oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, Cİ tescili alan maddi kültür ürünlerinin kültür aktarım işlevine halkbilimsel bakış açısıyla yaklaşmıştır.

### 1. Kültür ve Maddi Kültür

Kültür, sosyal bilimler alanında birçok tanımı yapılan önemli bir kavramdır. Kültür kavramının tanımı, ilk kez 19. yüzyılın sonlarında antropologlar tarafından geliştirilmiştir. Kapsamlı ilk tanımlama İngiliz antropolog Sir Edward Burnett Tylor tarafından yapılmıştır. Tylor, 1871 yılındaki yazılarında kültürü; “bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ve insanın bir toplumun üyesi olarak edindiği diğer her türlü yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütün” (akt. Monaghan ve Just, 2013: 53) olarak tanımlamıştır. Bu tanımla, insanın biyolojik anlamda soya çekimle değil de bir topluluk içinde, belli bir kültürel geleneğe maruz kaldıkları yerde büyümesiyle kazandıkları inanç ve davranışlara odaklanmıştır (Kottak, 2008: 46). O dönemden bu yana kültür tanımları sosyoekonomik ve kültürel değişimlere paralel olarak hızla çoğalmış ve çeşitlenmiştir. Bazı önemli araştırmacıların kültür tanımları şu şekildedir:

F. Boas, “kültür bir topluluğun toplumsal davranışının bütün ifadelerini, bireylerin içinde yaşadıkları grubun alışkanlıklarından etkilenen tepkilerini ve bu alışkanlıkların belirlediği insan etkinliklerinin ürününü içerir” (1930, akt. Monaghan ve Just, 2013: 55) ifadeleriyle tanımlamıştır. Malinowski kültürü, “aletlerden ve tüketicilerin mallarından, çeşitli sosyal grupların imtiyazlarından, insanların düşüncelerinden ve el sanatlarından, inançlarından ve adetlerinden oluşan bir bütün” olarak ifade etmiştir (1944, akt. Monaghan ve Just, 2013: 57). Marx; “kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı hemen her şeydir” (1967, akt. Güvenç, 2018: 123). Sapir; “kültür, varlığımızın yapısını (ilişkilerini) belirleyen, sosyal süreçlerle öğrendiğimiz uygulama ve inançların, maddi ve manevi öğelerin birliğidir” (1921, akt. Güvenç, 2018: 128). Ziya Gökalp; “kültür, yalnız bir milletin din, ahlak, hukuk, akıl, estetik, dil ekonomi ve fen hayatlarının uyumlu bir bütünü” (2012: 37) olarak belirtmiştir. Özkul Çobanoğlu; “kültür, insanların biyolojik kalıtımlarının ötesindeki ihtiyaçlar, doyumlar ve doyumsuzlukların şekillendirdiği ve insanların öğrenme yoluyla kazandığı, edindiği, inşa ettiği maddi ve manevi birikimi, değerleri, yönelimleri, duygu ve düşünce dünyaları, sosyal davranışları, teknolojileri ve sanatlarının tamamını ifade eden ve doğaya eklenmiş yaratmalar, donatmalar bütünüdür” (2012: 14-15) olduğunu ifade etmiştir. İnsanın çeşitli formlardaki kültürel aktivitelerine vurgu yapan bu tanımlamalardan kültürün özelliklerine de ulaşılabilir. Kültür süreklidir, toplumsaldır, öğrenilir, idealleştiricidir, doyum vericidir, uyum yapıcıdır, değişir ve bütünleştiricidir (Güvenç, 2018: 146). Görüldüğü üzere kültürle ilgili yapılan bu sembolik tanımlamalarda üzerinde durulan noktalar, tanımların yapıldığı dönemin sosyoekonomik ve kültürel dönüşümlerine bağlı

olarak değişmiş ve çeşitlenmiştir. İnsan kültürün yaratıcısıdır; onu koruyan, aktaran ve geliştirendir. Bu bir insanın tek başına yapabileceği bir şey değildir. Dolayısıyla diğer canlı türlerinden ayrılan insan, toplumu meydana getirerek kültürü yaratır. Dahası bireyi toplumsallaştıran, içinde doğup büyüdüğü kültürün onu doğuşundan itibaren şekillendirmesidir. Toplumsallaşan insan, başka insanlarla bağ kurar ve kültür paylaşımı yapar. Bu bağlamda Geertz, insan olmadan kültür olmayacağı gibi kültür olmadan da insanın olmayacağını belirtir (2010: 68). Toplumsal hayatın tüm yönleri kültür kavramının içine girer ve kültürün toplum içinde aktarımı dinleyerek, gözleyerek, konuşarak ve diğer insanlarla etkileşim içine girerek öğrenilen süreçlerden meydana gelir (Kottak, 2008: 52). Tüm bu süreçlerden geçen insan, kültürü gelecek nesillere aktarır. Ancak aktarımı sadece sözel yollarla değil somut ürünlerle de yapar. Daha açık bir ifadeyle insan konuşarak, dinleyerek kültürü öğrenebilir gelecek nesillere taşıyabilir ama tüm bu süreçlerin yanında maddi bir ürünle de kültür aktarımı sağlayabilir. Bu ürün, küçük bir mutfak araç gereci olabileceği gibi bir giysi ya da dokunmuş bir kilim olabilir. Bu türden ürünler, bireyin kültürünü somut bir nesnede yansıttığı ürünlerdir. Kültür, yukarıdaki tüm tanımlarda da belirtildiği gibi insana özgüdür, onun doğaya karşı ekledikleridir, onun becerisi, alışkanlıkları, inanışları, bilgisi, sanatı ve yaratıcılığın oluşmuş değerleridir.

Farklı bağlamlarda çok fazla tanımının yapıldığını gördüğümüz kültür, halkbilimi disiplininin de en önemli kavramlarından biridir. 19. yüzyılda bağımsız bir bilim dalı olarak ortaya çıkan halkbilim (folklor), bir milletin veyahut belirli bir bölge halkının, bir şehrin, bir ilçenin, bir köyün maddi ve manevi alandaki geleneksel kültür ürünlerini ve yaşama biçimlerini bilimsel metotlarla derleyen, çözümleyen, yorumlayan ve sonuca varan bir bilim dalıdır (Örnek, 2000: 79). Tanımda da belirtildiği üzere halkbilimi, insanın oluşturduğu kültürü (maddi- manevi) kendine özgü yöntemlerle inceleyip yorumlayan bir disiplindir. Halkbilimi hem beşerî bir bilim hem sosyal bir bilim hem de davranış bilimidir (Çobanoğlu, 2012: 15). Aynı zamanda insanı ve ürettiklerini konu edindiği için bir kültür bilimidir. Onun bu çok yönlülüğü akademideki yerini sağlamlaştırmış ve bugün çalışma alanını daha da genişletmiştir.

Halkbilimciler 20. yüzyılın başlarında çalışmalarını, özellikle sözlü kültür ürünleri üzerine yoğunlaştırmıştır. Mit, destan, efsane, masal, deyim, atasözü ve tekerleme gibi türler üzerine yapılan çalışmalardan başka doğum, evlilik, ölüm gibi geçiş dönemi kutlamalarını içeren âdet ve törenleri de incelemişlerdir. Bununla birlikte toplumun inanç sistemi ile alakalı geleneklere de odaklanmışlardır. İnsan hayatında önemli bir yer tutan geleneksel özelliği bulunan nesnelere ve bunların yapılış amaçları ile üretim yöntemleri uzun bir dönem ilgi alanlarının dışında kalmıştır (Saritaş, 2000: 734). İhmal edilen bu nesnelere kastedilen maddi kültür ürünleridir. Burke, kültür tarihçilerinin maddi kültüre düşüncelerden daha az önem verdiğini, madde alanını daha çok iktisat tarihçilerine bıraktığını belirtmiş ve iktisat tarihçilerinin de yiyeceklerin, giyeceklerin, barınakların sembolik tarafları üzerinde durmadığını, onların yerine beslenme düzeylerine ve bir bireyin türlü metalara harcadığı gelirin tutarına baktıklarını ifade etmiştir (2021: 93). Maddi kültür olarak bilinen bu terimin kültür boyutunu ele alan Amerikalı antropolog James Deetz, çalıştığı toplulukların sosyal yaşamlarına ve maddi kültürlerine odaklanmıştır (akt. Saritaş, 2021: 200). Woodward maddi kültürü, “genellikle insanların algıladıkları, kullandıkları, dokundukları ve taşıdıkları, içinde toplumsal faaliyetlerini yürüttükleri, yararlandıkları ya da düşündükleri bir maddi nesneyi ya da maddi nesnelere ağırlık vermek için kullanılan (2016: 23) bir terim olarak ifade etmiştir. Edison ise maddi kültür teriminin, “halkın ürettiği birçok nesne antik çağlardan aktarılan bilgi ile insanın doğuştan gelen yaratıcılığının birleşmesiyle ortaya çıktığını” (2004: 171) belirtmiştir. Maddi kültür ürünleri, geleneksel özelliğe sahip el yapımı bütün nesnelere kapsamaktadır. Bu bağlamda; halk mimarisi ve mutfak, kilim, halı, yorgan, keçe, oya gibi el dokuması ürünler, hat, çini, ebru gibi el sanatları ürünleri, sepetçilik, çömlükçilik, bakırcılık gibi zanaat ürünleri, giyim-kuşam, müzik aletleri gibi birçok ve sanatsal aktivite maddi kültürün kapsamına girmektedir (Saritaş, 2000: 734). Bu türden ürünler, üretildikleri toplumun kültürünü yansıtmalarının yanında o kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasına da yardımcı olmaktadır.

## 2. Maddi Kültürün Aktarımında İşlevsel Bir Araç Olarak Coğrafi İşaret Sistemi

Coğrafi İşaretler, bir ürünün belirli bir ülke, bölge veya yöreye ait olduğunu belirten ve ürünün üretim yöntemini garanti altına alarak tüketicileri ürünün kökeni hakkında bilgilendiren gıda, tarım, maden, el sanatları ürünleri ve sanayi ürünlerinin tescil edilmesine yarayan resmî kalite işaretleridir (Domaç Yaşar, 2022: 222). Tescil alan ürünler, ait olduğu yöreye özdeşleşen ve benzerlerinden ayrılan belli başlı özelliklere sahiptir. Ürünler, bu

özelliklerini iklim, yükselti, bitki örtüsü, toprak yapısı ve su kaynakları gibi doğal kaynaklı faktörlerin yanında yerel üretim bilgileri ve becerilerinden oluşan beşerî faktörlerin birleşiminden de alır. Bu birleşim, özgün ürünlerin üretilmesini sağlar. Cİ tesciliyle bir ürünün sadece kendisi değil hammaddesi, üretim koşulları, kalitesi, üretildiği bölgesi, üreticisi ve tüketicisi de koruma altına alınmış olur. Cİ sistemi, üreticilerin haksız rekabete uğramasının önüne geçerken tüketicinin de sahte ya da benzeri ürün konusunda aldatılmasını önler.

Dünya Fikrî Mülkiyet Örgütü (WIPO), Avrupa'da Cİ sistemiyle ilgili uluslararası sözleşmeleri yürüten bir örgüttür. "Paris Sözleşmesi", "Madrid Sözleşmesi" ve Lizbon Sözleşmesi" gibi Cİ'lerle ilgili uluslararası alanda söz sahibi olan bu sözleşmeler WIPO tarafından yürütülmektedir. Paris Sözleşmesi, 20 Mart 1883 tarihinde imzalanmış ve Cİ'lerle ilgili ilk uluslararası yasal sözleşmedir. Türkiye, sözleşmeye 10 Ekim 1925 tarihinde taraf olmuştur. Sözleşmenin içeriği marka, patent, coğrafi işaret, tasarım, haksız rekabet ve ticaret unvanı konularından oluşmaktadır. 1891 yılında imzalanan Madrid Sözleşmesi'ne Türkiye, 9 Haziran 1930 tarihinde taraf olmuştur. Sözleşme, ürünlerin kaynağı ile ilgili sahte ya da yanıltıcı durumları ortadan kaldırmak amacını taşımaktadır. Lizbon Sözleşmesi ise 1958 yılında imzalanmıştır. Türkiye'nin taraf olmadığı bu sözleşmeye göre, köken yani menşe adlandırmaları uluslararası platformda ilk kez tanıtılmıştır. Böylelikle menşe işaretli ürünlere uluslararası düzeyde tescil hakkı sağlanmıştır. Avrupa'da Cİ'lerle ilgili olan bu anlaşmalar, Avrupa Birliği (AB) üyesi olsun ya da olmasın Avrupa Komisyonu tarafından tescil edilmek istenen her üye ülkenin ürünleri için gerekli maddelerden oluşurlar. Bu sözleşmeler dışında Dünya Ticaret Örgütü (WTO) kapsamında bulunan ve Cİ'leri fikrî mülkiyet<sup>1</sup> hakkı kapsamında değerlendiren ilk anlaşma, "Ticaretle Bağlantılı Fikrî Mülkiyet Hakları Anlaşması (TRIPs)"'dir. 15 Nisan 1994 tarihinde yürürlüğe giren anlaşmada, Cİ'ler için ayrı bir bölüm oluşturulmuş ve Cİ sisteminin tanımı yapılmıştır. Bununla birlikte anlaşmaya taraf olan ülkeler, kendi Cİ'ler uygulamaları için gerekli yasal düzenlemeleri yapmaya başlamışlardır. Bu bağlamda Türkiye, anlaşmaya 1995 yılında taraf olmuş ve bu doğrultuda Cİ'lerle ilgili yapılan ilk yasal düzenlemeyi, 24 Haziran 1995 tarihinde 555 sayılı "Coğrafi İşaretlerin Korunması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname" (KHK)' ile uygulamaya koymuştur. Bu düzenleme, 22 Aralık 2016 tarihinde yürürlüğe girecek olan 6769 sayılı "Sınai Mülkiyet Kanunu"<sup>2</sup> (6769 sayılı SMK)'na kadar Cİ'lerle ilgili tek yasal düzenleme olmuştur. 6769 sayılı SMK, AB'nin Cİ'lerle ilgili uygulamalarına paralel bir düzenleme olması ve 555 sayılı KHK'dan daha iyileştirici adımlar atması bakımından önemlidir. Türkiye'deki Cİ'ler uygulamasına yeni bir dönem başlatmış olan 6769 sayılı SMK'da Cİ'ler şu ifadeyle tanımlanmıştır: "Belirgin bir niteliği, ünü veya diğer özellikleri bakımından kökenin bulunduğu yöre, alan, bölge veya ülke ile özdeşleşmiş ürünü gösteren işarettir" (Madde 34/1, URL-1). Buna göre; ünü, belli başlı karakteristik özellikleri belirli bir coğrafi kökenden kaynaklanan ürünler Cİ tescili olarak koruma almaktadır. İlgili SMK'da Cİ, "Menşe Adı" ve "Mahreç İşareti" olarak iki farklı kategoride tescil edilir. Menşe Adı, ürünün bütün özelliklerini üretildiği alandan alması, üretilmesi, işlenmesi, hazırlanması ve diğer işlemlerinin tümünü ait olduğu coğrafi bölgenin sınırları içinde gerçekleşen ürünleri tanımlayan adlardır. Yani Menşe Adı tescilli alan ürünler, belirtilen coğrafi bölgenin dışında üretilemezler. Bundan dolayı Menşe Adı tesciline sahip ürün grupları daha çok tarım ürünlerinin tescillenmesini sağlamaktadır. Nitekim tarım ürünlerinde, ilgili coğrafyanın iklimine, toprağına ve suyuna bağlılık bulunmaktadır. Dolayısıyla bu sayede özgün ürünler yetişmekte ve yöre ile bağı olan ürünler üretilmektedir. Örneğin; Amasya Elması, Giresun Tombul Fındığı, Iğdır Kayısı, Mahreç İşareti ise; üretimi, işlenmesi, ünü veya diğer işlemlerinden en az birinin belirlenen coğrafi alan sınırları içinde gerçekleştirilen ürünlere verilen işaret olarak tanımlanır. Bu işareti alan ürünler, ününün geldiği coğrafi bölgenin dışında da üretilmesi bakımından Menşe Adı tescilinden ayrılmaktadır. Daha çok geleneksel bilgi ve becerilerle üretilen ve yapımında ustalık isteyen ürünlerden oluşmaktadır (Domaç Yaşar, 2023: 141-143). Örneğin, Buldan Bezi, Yağcıbedir El Halısı, Ahlat Bastonu. Şu halde Cİ tescili alabilecek ürünler maddi kültür ürünleridir. Bu ürünler, ait olduğu yörenin coğrafyasını ve sosyokültürel hayatını yansıtır. Hem toplumsal hem de kültürel alanı ilgilendiren bir olgu olarak birçok işleve sahiptir. Bu işlevler kültürün gelecek kuşaklara aktarılması bakımından önemlidir. Çobanoğlu, folklor unsurlarının birden fazla işlevi taşıyabileceğini ifade eder (2012: 256). Bu bağlamda Cİ sisteminin kültür, kültürel miras, gelenek ve geleneksel bilgi aktarım işlevinin yanında yerel ve kırsal kalkınmayı destekleme, ülke ekonomisine yardımcı olma, ürünün kalitesini garanti etme, üretim zincirine katma değer sağlama, doğal kaynakları ve biyolojik çeşitliliği koruma işlevleri de bulunmaktadır. Cİ sisteminde tescillemenin yapılabilmesi için maddi bir ürüne ihtiyaç vardır. Bu ürünler

insanın yaşadığı doğal çevreyle yani toprak koşulları, iklim şartları ve beşerî faktörler yani atalardan kalma geleneksel bilgi ve beceri ile süreç içerisinde ustalıkla birleşen faktörlerden meydana gelir. Bu ürünlerin işlevlerinin belirlenmesi konusunda maddi kültür ürünlerinin bir bireyden yola çıkarak anlaşılacağı iş birliğinin önemli olduğu hatta iş birliği olmayan yerlerde bile geleneğin sürdürülebildiği bir ortaklık söz konusudur. Birey, topluluk içerisinde edindiği beceri, teknik ve bilgiyle, kişisel tecrübe ve yeteneğe sahip olmalı ve maddi donanım mirasına sahip çıkmalıdır. Burada maddi donanım mirasıyla kastedilen geleneksel bilgi ve becerilerle üretilen kültürden beslenerek meydana gelen kültürel miras ürünleridir (Malinowski, 2016, 142). Bu ürünlerin işlevleri geleneği, kültürü bir sonraki nesile aktarmaktır. Konuyu daha anlaşılır kılmak adına Anadolu’da farklı malzemelerle hazırlanmış birçok türü bulunan ve Cİ tescilli almış “helva” örnek olarak verilebilir. Türk mutfak kültüründe önemli bir yere sahip olan helva, etrafında birtakım ritüelleri barındıran ve bu yönüyle birçok işleve sahip bir besindir.

Helva, Türk kültüründe genellikle geçiş ritüellerinde sunulan çoğunlukla undan ve irmikten yapılan bir çeşit tatlıdır (Çobanoğlu, 2021: 5). İnsan hayatının önemli geçiş dönemlerinden biri olan “ölüm”, insanın yaşadığı dünyadan tamamen ayrılması anlamına gelmektedir. Dünyadan bedenen ayrılan insanın ruhunun da ayrılması için geride kalanların yaptığı birtakım pratikler mevcuttur. Bu pratiklerin temeli eski Türk geleneklerine kadar gitmektedir. Ölen kişinin ardından aş verme geleneği, ölen kişinin ruhunu rahatlatmak, memnun etmek, onunla vedalaşmak ve ondan gelebilecek tehlikeleri önlemek amacıyla yapılmaktadır. Bu gelenek zamanla İslamiyet’in de etkisiyle ölen kişinin ardından Kur’an okutmak, hayır yapmak, sadaka vermek, helva ya da lokum pişirip dağıtmak olarak değişikliğe uğramıştır. Bu bağlamda Anadolu’da kişinin ölümünün ardından birinci, üçüncü, yedinci, kırkıncı ve elli ikinci günlerinde helva dağıtılmaktadır. Bunun yanı sıra ölenin geride kalan yakınlarının ağızlarını tatlandırmak ve morallerini düzeltmek amacıyla helva karılıp dağıtıldığı da bilinmektedir (Aça, 2021: 9-10). Birçok ritüele eşlik eden helva, günümüzde sadece ölüm sonrası değil mutlu günlerde de yapılıp dağıtılmaktadır. Kandil günlerinde, askere gidecekler ve askerden dönenler için, düğünlerde, sünnet adetlerinde, doğum sonrası adetlerde ve bayramlarda helva yapılmaktadır. Dahası helvanın kış gecelerinde bir araya gelen insanların toplanarak “helva sohbetleri” yaptığı bilinmektedir (Kut, 2021: 22). Türk mutfak kültürünün önemli bir parçası olan helva, Türkiye’nin birçok yöresinde farklı çeşitlerde yapılmakta ve bu gelenek uzun yıllar devam etmektedir. Bu gelenek ve çeşitlilik Cİ tescilli alarak koruma altına alınmıştır. Türkiye’de farklı şehirlerden Cİ tescilli alan/ başvurusu bulunan 15 adet helva çeşidi bulunmaktadır (bk. Tablo 1).

Ürün İsmi	Cİ Türü	Şehir	Tescil/Başvuru Tarihi
Alaca Sütlü Un Helvası	Mahreç İşareti	Çorum	28.02.2023 (Başvuru)
Bilecik Pazaryeri Helvası	Mahreç İşareti	Bilecik	27.12.2017
Bursa Süt Helvası	Mahreç İşareti	Bursa	04.10.2021
Deva-i Misk Helvası	Mahreç İşareti	Edirne	06.01.2021
Kırşehir Ahi Helvası	Mahreç İşareti	Kırşehir	31.08.2022 (Başvuru)
Konya İrmik Helvası	Mahreç İşareti	Konya	13.09.2021
Konya Kara Helvası	Mahreç İşareti	Konya	20.08.2021
Konya Höşmerimi	Mahreç İşareti	Konya	25.08.2022
Konya Badem Helvası	Mahreç İşareti	Konya	25.08.2022
Kahta Bademli İrmik Helvası	Mahreç İşareti	Adıyaman	24.03.2021
Marmaris Bayır Kaşık Helvası	Mahreç İşareti	Muğla	25.08.2022 (Başvuru)
Mudurnu Basma Helva	Mahreç İşareti	Bolu	23.12.2020
Tosman Helvası	Mahreç İşareti	Bursa	28.02.2022 (Başvuru)
Yağlılar Basma Helvası	Mahreç İşareti	Balıkesir	27.02.2023
Şanlıurfa Pendirli Helvası	Mahreç İşareti	Şanlıurfa	08.09.2022

**Tablo 1.** Cİ Tescilli Alan ve Başvurusu Yapılan Helvalar<sup>3</sup> (URL-2)



Malzemesi, hazırlanışı ve sunumu yöreden yöreye farklılık gösteren helvalar, yapıldığı yörenin mutfak kültürünü yansıtır. Önemli günlerde tüketilir ve birçok işlevi bünyesinde barındırır. Bu duruma örnek olarak “helva sohbetleri” verilebilir. Bu türden toplanmalar, sosyalleşmeye ve topluluk inşa etmeye yönelik kaynaştırıcı ve bütünleştirici bağlamıyla kültürün bir parçası olmuştur (Çobanoğlu, 2021: 3). Ulusal ve yerel kalkınmanın anahtarı olan Cİ sistemi, tescil edilen helvaların tanınmasını yöre dışı üne kavuşmasını sağlamaktadır. Çünkü yörenin gastronomi turizmi aracılığıyla menülerine dahil edilmekte ve kültür turizmi için gelen yerli ve yabancı birçok turist tarafından tüketilmektedir. Böylece Cİ sistemi sayesinde helvaya olan farkındalık artmakta dolayısıyla yöresel ekonomiye katkı sunulmakta ve gelenekte süreklilik sağlanmaktadır. Helva örneğinden hareketle yapılan bu değerlendirme, bütün yöresel mutfak kültürüne ait yiyecekler ve içecekler ile el sanatları ürünleri ve kıyafetler için geçerlidir. Örneğin, Çini alanında tescil edilen sadece ülke içinde değil dünya çapında üne sahip Kütahya ve İznik Çinisi. Kültürel miras niteliğinde olan bu maddi ürünler, gelecek nesillere aktarılırken ulusal ve yerel kalkınma işlevi olan Cİ sistemi, maddi kültürün işlevsellik çerçevesinin genişletilmesine de yardımcı olur. Bir toplumun maddi ve manevi değerlerinin tümü olan kültürel miras, bu yönüyle insanlığın ortak mirasıdır. Bu miras, insanın doğayla etkileşimi sonucu binlerce yılda oluşan kültürel değerlerden oluşur. Bu değerler, sürekli dönüşen, değişen zaman ilerledikçe küçülen ve küreselleşen evrende maddi ve manevi dinamiklerin birikimiyle oluşmuştur. Kültürel değerlerin bozulmadan ve yozlaşmadan yeni nesillere taşınmalarının sağlanması (Tanrıku, 2018: 261) önemlidir. Bu mirası koruyan ve gelecek nesillere aktarılmasına yardım eden Cİ sistemi aynı zamanda bir koruma programıdır. Cİ tescili ile ürünlerin, malzemesi, geleneksel bilgiyle yapılan üretim yöntemi ve kalitesi koruma altına alınmaktadır. Öte yandan Cİ sisteminin açık ve gizli olmak üzere iki çeşit işlevi bulunmaktadır. Açık işlev, sosyokültürel yapı içerisinde kolay bir şekilde tanımlanabilen ve gözlenebilen işlevlerdir. Gizli işlevler ise sosyal yapı içinde kolay bir şekilde tanımlanmaz ve gözlenemezler (Nirun ve Özönder, 1988: 349). Bu bağlamda Cİ sisteminin doğru işleyişiyle büyük ölçekte ülkesine, küçük ölçekte ise yöresine gelir getiren “ekonomik kazanç” işlevi onun açık işlevini oluştururken tescil olarak koruma altına alınan ürünün geleneksel bilgi ve becerilerle üretilmesi gelecek nesillere korunarak/ öğretilerek aktarılması gizli işlevini oluşturmaktadır. Ürünlerin üretim aşamasında hem coğrafi hem de beşerî koşulların katkısı ve uzun süre yöre halkının kültürel belleğinde muhafaza edilip maddi bir ürüne dönüşmesi onları değerli kılmaktadır. Böylece kültürel miras niteliğinde olan ürünlerin yeni nesillere aktarımı gerçekleşmekte ve Cİ sisteminin kültür ve gelenek aktarımına yardımcı olan gizli işlevi meydana gelmektedir. Cİ tescilli ürünler çoğunlukla sadece yapıldığı yörede üne sahip ürünler değil ülke içinde de büyük bir üne sahiptirler. Bu ürünlerin tanıtımı için her yıl festivaller yapılmaktadır. Bu festivallerde, yöre kültürünün hem ülke içinde hem de ülke dışında tanıtımını yapma işlevi bulunmaktadır. Yörenin kent kimliğine katkı sunan bu türden toplanmalar, uzun ve yorucu bir hasat döneminin ardından insanların eğlenip hoşça vakit geçirmesini sağlarlar. Türkiye’nin birçok bölgesinde yöresel ot ve yemeklerin yapıldığı festivaller, geleneksel mutfak kültürüne ait yemekler/ yiyecekler için düzenlenen festivaller, geleneksel el sanatları festivalleri, kayısı, elma, kiraz, üzüm ve fındık gibi tarım ürünleri için yapılan festivaller düzenlenmektedir. Coğrafi İşaret tescili alan ürünler için yapılan bu festivallere örnek olarak şunlar verilebilir: Gümüldür Mandalina Festivali, Uluborlu Kiraz Festivali, Taşköprü Kültür ve Sanat Festivali, Diyarbakır Karpuz Festivali, Türk Kahvesi Festivali, Yöresel Ürünler Festivali, Künefe Festivali, İzmit Pişmaniye Festivali, Buldan Dokuma Kültür ve El Sanatları Festivali (URL-3). Bu festivaller sayesinde yerelin ürününü pazarladığı ortamlar meydana gelir (Özdemir, 2005: 313) ve festivaller aracılığıyla tanıtılan Cİ tescilli ürünler birden çok işleve hizmet etmiş olurlar.

### **Sonuç ve Değerlendirme**

Coğrafi İşaret tescili; kalitesini, ününü veya diğer karakteristik özelliklerini coğrafi bir kökenden alan ürünlere verilen fikri ve sınai mülkiyet haklarından biridir. Cİ tescili alan ürünler, yöreleriyle ünlenmiş ve kendine özgü özellikleri bulunan ürünlerdir. Bu ürünlerin karakteristik özelliklerini, ait oldukları yörenin doğal ve beşerî unsurlarının birleşimi belirler.

İnsan, her zaman içinde yaşadığı coğrafi ortamın şartlarıyla etkileşime girmek zorunda kalmıştır. Bu durum, insanın kültürel özelliklerini de etkilemiştir. Coğrafi çeşitlilik, kültürel çeşitliliğe sebep olmuştur. Doğal çevre şartları, insanların gıda tercihlerini etkilemiştir. İnsanın yeme içme faaliyetleri sonucu gelişen

mutfak kültürü bu duruma bir örnektir. Nitekim denize kıyısı olan topluluklarda ağırlıklı olarak deniz ürünleri tüketilirken, ovalık sulak alanlarda sebze ve meyve temelli ürünler, dağlık alanlarda yaşayan topluluklarda ise çeşitli hayvansal ürünler tüketilmektedir. Dolayısıyla insanların ürettikleri maddi kültür ürünleri, coğrafi şartlarla doğrudan ilişkilidir. Maddi kültür, insanın gündelik hayatı için ürettiği ve kullandığı eşyalar ya da nesnelere oluşmaktadır. Bu ürünler, geleneksel bilgi ve becerilerle üretilen zamana ve ihtiyaca göre şekil değiştirebilen, yenilenebilen ürünlerdir. Geleneksel özelliğe sahip bu ürünler; gündelik hayatta anneden- kıza, babadan- oğula, sanat alanında ise ustadan- çırağa aktarılabilirler. Dokumalar, örgüler, işlemler, yemekler, kıyafetler, süs eşyaları gibi insan eliyle gelenekten beslenerek yapılmış maddi kültür bağlamında değerlendirilen kültürel miras niteliğine sahip örneklerdir. İnsanın yaratıcılığı, yaşadığı doğal çevre, sosyoekonomik koşulları gibi daha birçok unsuru bünyesinde barındıran bu miras, gelecek nesillere aktarılmalıdır. Cİ sisteminin bu birikimlerin korunması ve aktarılması bağlamında önemli bir konumda bulunduğu söylenebilir. Bu yönüyle çalışma, folklor disiplininin çatısı altına giren kültürel miras niteliğindeki maddi kültür ürünlerinin Cİ tescili alması sonucunda kültürü aktarması ve geleneği sürdürmesi işlevlerine yaptığı katkıya odaklanmıştır.

### Sonnotlar

1. Fikrî Mülkiyet Nedir? (Intellectual Property); “Bir eser üzerinde sahip olunabilecek maddi ve manevi hakların tamamını ve komşu haklarını ifade eder. Fikrî mülkiyet, bir kişiye veya kuruluşa ait olan fikir ürünüdür; söz konusu kişi ya da kuruluş, sonradan, bunu serbestçe paylaşmayı veya kullanımını belirli biçimlerde kontrol etmeyi tercih edebilir” (T.C. Ticaret Bakanlığı, 2021).
2. Sınai Mülkiyet Nedir? (Industrial Property); “Sanayide ve tarımdaki buluşların, yeniliklerin, yeni tasarımların ve özgün çalışmaların ilk uygulayıcıları adına; ticaret alanında üretilen ve satılan malların üzerlerindeki üretici veya satıcısının ayırt edilmesini sağlayacak işaretlerin sahipleri adına tescil edilmesini ve böylece ilk uygulayıcıların ürünü üretme ve satma hakkına belirli bir süre sahip olmalarını sağlayan gayri maddi bir hak” (T.C. Ticaret Bakanlığı, 2021).
3. Tablo oluşturulurken un ve irmiğin kavrulmasıyla elde edilen ve önemli günlerde dağıtılan helva çeşidi temel alınmıştır.

### Kaynaklar

- AÇA, M. (2021). “Türklerde Ölü Aşı Verme Geleneğinin Bir Parçası Olarak Helva Dağıtma”, *Türk Kültüründe Helva*, (Ed.: Sebahat Deniz), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 6- 10.
- BURKE, P. (2021). *Kültür Tarihi*. (Çev.: Mete Tunçay), İstanbul: İslık Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2012). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihinin Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2021). “Türk Kültüründe Ritüelistik ve Sosyalleşme Amaçlı Helva Yapım Gelenekleri”, *Türk Kültüründe Helva*, (Ed.: Sebahat Deniz), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 1- 5.
- DOMAÇ YAŞAR, Y. (2022). “Türkiye’de Coğrafi İşaret Sistemi: Iğdır Kayısı Örneği”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 31, 220-242.
- DOMAÇ YAŞAR, Y. (2023). *Kültür ve Gelenek Aktarımı Bağlamında Coğrafi İşaret Sisteminin İşlevleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- EDİSON, C.A. (2004). “Material Culture Studies”, *Folklore in Utah*, (Ed.: David Stanley), University Press of Colorado: Utah State University Press, 171- 177.
- GEERTZ, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*, (Çev.: Hakan Gür), Ankara: Dost Kitabevi.
- GÖKALP, Z. (2012). *Türkçülüğün Esasları*, (Sadeleştiren: Murat Çelik), Konya: Gençlik Kitabevi Yayınları.
- GÜVENÇ, B. (2018). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- KOTTAK, C.P. (2008). *Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*, (Çev.: Serpil N. Altuntek vd.) Ankara: Ütopya Yayınevi.

- KUT, G. (2021). “Helva Sohbetleri ve Helva Çeşitleri”, *Türk Kültüründe Helva*, (Ed.: Sebahat Deniz), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 22- 28.
- MALINOWSKI, B.K. (2016). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, (Çev. Deniz Uludağ), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- MONAGHAN, J. ve JUST, P. (2013). *Sosyal ve Kültürel Antropoloji*. (Çev.: Hakan Gür), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- NİRUN, N. ve ÖZÖNDER, M. C. (1988). “Türk Sosyo- Kültür Yapısı İçindeki Normlar ve Fonksiyonları”, *Erdem Dergisi*, C. 5, S. 11, 339- 354.
- ÖRNEK, S.V. (2000). *Türk Halkbilimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZDEMİR, N. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- SARITAŞ, S. (2000). “Kitap Tanıtımı, Henry Glassie (1999), Material Culture (Maddi Kültür)”, *Folklor/ Edebiyat Dergisi*, S. 26, 733- 736.
- SARITAŞ, S. (2021). “Maddi Kültürde Bağlam Konusuna Antropolojik Bir Yaklaşım”, *Materyal Kültür ve İnsan Yeni Yaklaşımlar*, (Ed.: Adnan Baysal), Ankara: Kültür Sanat Yayınları, 197- 218.
- TANRIKULU, M. (2018). *Coğrafya ve Kültür Mekan, Kültür, Tarih, Coğrafi İşaret*, Ankara: Pegem Akademi.
- WOODWARD, I. (2016). *Maddi Kültürü Anlamak*, (Çev.: Ferit Burak Aydar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

#### **İnternet Kaynakları**

- URL-1: “6769 Sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu”, <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.6769.pdf> (Erişim: 18.10.2023)
- URL-2: “Coğrafi İşaretler Portalı”, <https://ci.turkpatent.gov.tr> (Erişim: 20.10.2023)
- URL-3: “Turizm Kültür Sanat”, “Yeme İçme”, “Tarım” <https://festivall.com.tr> (Erişim: 11.12.2023)

DOI: 10.55666/folklor.1317397

## KÜLTÜREL AKTARIMIN BİR ŞEKLİ OLARAK KIRGIZİSTAN'DA DUVAR RESİMLERİ VE GRAFİTİLER

Ezgi Oya GÜMÜŞ\*

### Öz

Kırgızistan'ın Sovyetlerden bağımsızlığını kazanmasından sonra Kırgız kültürünün özelliklerini yansıtan grafitiler ve modern duvar resimleri sokakları süslemeye başlamıştır. Bu çalışmalar Sovyet kültüründen uzak Kırgız kültürünü ön plana çıkaran çalışmalardır. Kırgız ve Rus sanatçıların bireysel ve ortaklaşa yaptıkları eserler Kırgız Kültürü ile sokakların donatıldığı açık hava müzesi gibidir. Bu çalışma kapsamında Kırgızistan'a farklı zamanlarda yapılan ziyaretlerde tespit edilmiş, duvar resimleri ve grafitiler ele alınmıştır. Ayrıca çalışma kapsamında birçok grafiti ve duvar resminin Kırgızistan'ın yedi bölgesinde olduğu ve sayıların oldukça çok olduğu görülmüştür. Bu nedenle çalışma kapsamında popülaritelerinin yüksek olması ve çok sayıda eser vermiş olmalarından dolayı Doxa Art, KYZart ve Basicolar gruplarının çalışmaları ele alınmıştır. Yapılan çalışmada bu grupların eserlerinin grafiti ve duvar resimlerinin farklı tekniklerinin kullanılması ile yapılmış ve çok çeşitli olduğu belirlenmiştir. Çalışma kapsamında ise grupların yalnızca spreya boyayla yaptıkları eserler şeklinde sınırlandırılmıştır. Makalede öncelikle olarak ele alınan grupların eserlerini hangi mekânlara yaptıkları (sokaklar, duvarlar, kamusal alanlar, üniversiteler, hastaneler) tespit edilmiştir. Ayrıca eserlerin yapılması için hangi sivil toplum örgütlerinin, kamu kurumlarının ve yabancı ülke temsilciliklerinin başta USAID gibi belirlenmiştir. Grafiti sanatçılarının eserlerinde seçtikleri temalar belirlenmiştir. Çalışmaların ağırlıklı olarak Kırgızistan'da açığa çıkan ekolojik, sosyolojik, eğitim fırsatları, toplumsal cinsiyet ve şiddet konularında çeşitlendiği görülmüştür. Grafiti sanatçılarının eserlerinde Kırgız kültürünü hangi açıdan eserlerine yansıttıkları ele alınmıştır. Çalışmamız kapsamında eserlerde ağırlıklı olarak maddi kültür unsurlarını ele aldıkları görülmüştür. Bu unsurların, geleneksel kıyafetler, çocuk oyunları, müzik aletleri şeklinde çeşitlendiği belirlenmiş ve makale kapsamında detaylıca incelenmiştir. Grafiti sanatçılarının hangi şair ve yazarların eserlerini, topluma mâl olmuş hangi kişilikleri spreya boya püskürterek Kırgızistan'ın sokaklarını donattıkları ele alınmıştır. Bu eserlerin ağırlıklı olarak Cengiz Aytmatov'a ait olduğu görülmüştür. Aytmatov dışında ülkesini yurt dışında temsil eden sporculara ve yaşamlarıyla gençlere ve Kırgız halkına örnek olan kişiliklere de yer verdikleri anlaşılmıştır. Grupların yurt dışında çeşitli sanat faaliyetlerinde de spreya boya püskürterek çalışmalar yaptıkları, bazı yabancı sanatçıların da başta Manas olmak üzere Kırgızların kültür unsurlarına dair simgeleri duvarlara taşıdıkları tespit edilmiştir. Ayrıca belirtmeliyiz ki bu çalışma kapsamında grafiti sanatçılarının bireysel ve grup olarak ortaya koydukları eserlerde mutlaka Kırgız kültürüne dair bir izi, sembolü ve unsuru imza atarmış gibi yerleştirdikleri görülmüştür. Son olarak belirtmeliyiz ki makalemiz kapsamında ele aldığımız Kırgızistan'daki grafiti, duvar resmi yapan sanatçıların içerisinde var oldukları Kırgız kültürünü açıkça, özgün, sanatsal boyutu yüksek bir şekilde ifade ettiğini ve duvarlara bakanlara aktardıkları görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Kırgızistan, Kırgız Kültürü, Duvar Resimleri, Grafiti, Kültürel Aktarım.

\* Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Türk Halkbilimi Ana Bilim Dalı, YÖK 100/ 2000 Öncelikli Alan Doktora Bursiyeri, Ankara / Türkiye. ezgiويا@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6889-0458

---

---

## MURALS AND GRAFFITI AS A FORM OF CULTURAL TRANSFER IN KYRGYZSTAN

### Abstract

After Kyrgyzstan gained independence from the Soviets, graffiti and modern murals reflecting the characteristics of Kyrgyz culture began to decorate the streets. These artworks highlight Kyrgyz culture, far from Soviet culture. We determined that the individual and Kyrgyz and Russian artists' group works where the streets decorated with Kyrgyz Culture. We understand these artworks are like open-air museums' products. Within the scope of the study, we discussed wall paintings and graffiti discovered during visits to Kyrgyzstan at different times. The artists had too much graffiti and murals painted on the walls of other regions of Kyrgyzstan. For this reason, we only analyzed the works of Doxa Art, KYZart, and Basicolor groups' artwork. Simultaneously, these groups are much more popular and famous in their country than others. In addition, we understand the sponsor of the graffiti is governmental organizations, such as USAID. The topics that graffiti artists dealt with in their works were determined and detailed. In the study, we determined that the results of these groups made their art using different techniques of graffiti and murals. We observed that the studies are diversified mainly on ecological, sociological, educational opportunities, gender, and violence issues that emerge in Kyrgyzstan. We determined that these elements vary in the form of traditional clothes, children's games, and musical instruments. We detailed the scope of the cultural conditions in the study. We discussed which poets' and writers' works and public figures the grafts adorned the streets of Kyrgyzstan with spray paint. Cengiz Aytmatov's works mainly inspired these works. The artists painted famous sportswomen and People who will set an example for young people with their struggles apart from Aitmatov. We determined that graffiti artists work by spraying murals and paint in various art activities abroad, and some foreign artists carry symbols of Kyrgyz cultural elements, especially Manas, on the walls. We also point out in our study that the grafists place traces, characters, and aspects of Kyrgyz culture in their individual and teamwork. Finally, we should point out that the jobs in Kyrgyzstan exist within the artists as highly original and accessible works express the Kyrgyz culture clearly and convey it to those who look at the walls.

**Keywords:** Kyrgyzstan, Kyrgyz Culture, Murals, Graffiti, Cultural Transfer.

## Giriş

Grafitiler<sup>1</sup> dünyanın birçok farklı coğrafyasında, sokaklarda, duvarlarda görülmektedir. “Graffiti kelimesi, ilk kez 1564 yılında Versari<sup>2</sup> tarafından, Sgraito tekniğinden ya da Rönesans döneminde evlerin cephelerinde fresk resmiyle ilgili çizik desenlerden söz eden Versari tarafından dile getirilen “sgraito” teriminden gelmektedir” (Blanche, 2015: 32). Graffiti terimi Rönesans döneminden gelse de gelişmesi ve yaygınlaşması daha yakın zamanlara dayanmaktadır. “Toplumsal olarak “görünür” hale gelmesi 1970’lerden sonra olmuş ve Amerika Birleşik Devletleri’nde, özellikle New York’un dış mahallelerinde ve arka sokaklarında görülmüştür. Graffiti, göçmenlerin kendilerine yeni bir alan oluşturma ve var oluşlarını ifade etme gereksinimi doğrultusunda içinde yaşadıkları bölgeye kendi amblem veya takma adlarını boyalarla yapmasıyla doğmuştur” (Aydın, 2020: 239). Duvar resimleri ise grafitiler benzer yapıda olan ürünlerdir. Ağırlıklı olarak binaların dış cephelerine çizilen boyut olarak daha büyük eserlerdir. “İngilizce “mural” olarak isimlendirilen büyük boyutlu duvar resimleri de özünde graffiti sanatının özelliklerini taşımaktadır. Kendini grafitist olarak tanımlayan sanatçılar tarafından icra edilmektedir. Grafitiden ayrılan temel farkı ise yasal bir uygulama oluşudur” (Evcil ve Usal, 2020: 280). Graffiti ağırlıklı olarak sprej boyanın kullanılması ile yapılmaktadır. “Graffiti yazarları sprej boya ve marker haricinde başka malzeme kullanmazken, sokak sanatçıları marker ve sprej boyanın dışında stencil, sticker, boya tabancası, tebeşir gibi çeşitli malzemeleri kullanmaktadırlar” (Evgin, 2023:8). Duvar resimleri ve grafitiler uygulamalarının yasal olma biçimleri açısından farklı olsalar da “duvar resmi ve graffiti iç içe geçmiş birbirinden etkilenmiş sokak sanatı türleridir” (Evcil ve Usal, 2020: 278). Kırgızistan’da yaşayan Rus ve Kırgız sanatçılar graffiti ve duvar sanatını kullanarak Kırgız kültürünü, kültürün onların üzerinde yansıttıklarını, ait oldukları toplumda yer alan sorunlara karşı duyarlılıklarını ve özgün sanat anlayışlarını gösteren çalışmalar yapmaktadırlar. Bu çalışmalar ve özellikleri detaylıca sonraki bölümlerde ele alınmıştır.

### 1. Kırgızistan’da Görülen Graffiti ve Duvar Resimlerinin Genel Özellikleri

Kırgızistan’daki sanatçılar özgün eserlerini ortaya koyarken grupların adını ya da bireysel olarak kendilerine ait takma adları “tag<sup>3</sup>” kullanmaktadırlar. “Graffiti sanatçıları birbirlerini bu nickname (takma adlardan) tanımaktadırlar. Takma adlar dışında tanımamaktadırlar” (Wactavek 2011: 13). Kırgızistan’da çok sayıda graffiti ve duvar resmi sanatçısı olduğunu düşünmekteyiz. Ancak ön plana çıkan, popüler profesyonel çalışmalar yapan üç ayrı graffiti grubu bulunmaktadır. Doxa Art (URL-2), KYZart (URL-3), Basicolor (URL-2) adıyla tanınan grupların kendilerine ait sosyal medya hesapları da bulunmaktadır. Sanatçılar çalışmalarında grup adlarını çalışmalarında kullandıkları gibi kendilerine ait imzalarını da kullanmaktadırlar. Basicolor ve Doxa Art grubunun çalışmaları ağırlıklı olarak dış mekânlarda görülmektedir. KYZart graffiti grubunun ise dış mekânlar dışında kafe, apartman içi, büro gibi iç mekânlarda da graffiti ve duvar çalışmaları yapmaktadır. Bu gruplarda ağırlıklı olarak Kırgız ve Rus gençler birlikte graffiti yapmaktadır. Sprej sıkarak duvarların boyanmasıyla oluşan sanat olarak tanımlarken “Birçok bilim adamı grafitinin kesinlikle yasadışı sprej boya “etiketlerine” ya da hızlı bir şekilde yapılan görüntülere atıfta bulunduğunu ileri sürerken, diğerleri önceden belirlenmiş duvar resimlerini “sokak sanatı” olarak adlandırmaktadır.” (Taştepe, Ç., Şahin, Seher. A. 2018: 456). Bu anlamda profesyonel gruplar olan “Doxa”, “Basicolor” ve “KYZart” tarafından yapılan grafitiler ve duvar resimleri de sokak sanatı kapsamındadır. Eserleri de ağırlıklı olarak sosyal sorumluluk projeleri kapsamında, özel kurumlar tarafından verilen siparişler üzerine, bazıları da grup üyelerinin toplumsal sorunlara dair duyarlılıkları ve sağlamak istedikleri katkılara yöneliktir. Graffiti sanatçılarının, duvar resimleri aracılığıyla Kırgızistan’ın toplumsal sorunlara dikkat çekme, farkındalık yaratma, Kırgız kültürünü aktarma ve yansıtırma yönünde eğilimlerinin olduğu görülmektedir.

#### 1.1. Graffiti ve Duvar Resimlerinde Görülen Kültürel Semboller

Çalışma kapsamında ele alınan sprej boya püskürtülmesi ile yapılan graffiti ve duvar resimlerinde ağırlıklı olarak yasal düzlemde yapılan, sanatsal değere sahip, bir mesaj ve ait oldukları kültürün unsurlarını aktarmayı amaçlayan çalışmalar olduğu görülmüştür. “Kültür, bir milletin sahip olduğu maddi ve manevi kıymetlerden teşekkül eden öyle bir bütündür ki toplum içinde mevcut her nevi bilgiyi, alakaları, itiyatları, kıymet ölçülerini, umumi atitüt, görüş ve zihniyetleriyle her nevi davranış şekilleridir” (Turhan, 1959: 40).

Bu anlamda bakıldığında çalışmalarda Kırgızistan'da yaşayan sanatçıların maddi manevi kıymetlerini, sanatsal bakış açılarını, özgün çalışmalarla yansıttıkları, bir amaca, mesaj vermeye hizmet ettikleri belirlenmiştir. “Kültür transferi, alıcı kültürün ihtiyaçları tarafından kontrol edilen çeşitli aracı gruplar tarafından aktif olarak yürütülen bir sahiplenme süreci olarak anlaşılır” (Middell, 2021: 67). Kırgızistan'daki duvar resimlerinin üzerinde Kırgızların kültürel unsurlarını işaret eden semboller, figürler tespit edilmiştir. Bunlar Kırgızların gündelik yaşamlarında kullandıkları, kültürlerini temsil eden maddi kültür unsurlarından oluşmaktadır. Çalışma kapsamında grafiti ve duvar resimlerinde tespit ettiğimiz unsurlar, geleneksel Kırgız kadın, erkek giyimleri; “kalpak, eleçek, beşmant<sup>4</sup>, tebetey, köynök<sup>5</sup>, kaftan”, müzik aletleri; “komuz, ağız komuz”, gündelik yaşam unsurları; “geleneksel keçe ev bozüy, piäle<sup>6</sup>, aksesuarlar, “küpe”, çocuk oyunları; “aşık çükö<sup>7</sup>”, Kırgız Bayrağı'dır. Kırgız Türkleri için kutsal olan hayvanlar da “Ak İlbirs”, “Ak Kuu- Beyaz Kuğu”, “Bürküt<sup>8</sup>”, belirlenmiştir. Türkistan coğrafyasının önemli bir sembol olan balbal da duvar resimlerinde yer almaktadır.



Görsel 1. Kırgız kültürel motifleri ile bezenmiş duvar resmi. (URL-1).

Bir numaralı görsele baktığımızda ilk olarak karşımıza Kırgız maddi kültür unsurları çıkmaktadır. Bunlar komuz, piyale, erkek başlıkları kalpak, malakay<sup>9</sup>, kadın başlıkları tebetey<sup>10</sup>, eleçek görülmektedir. Diğer figürlerin elinde ise piyale ve komuz görülmektedir. En önde solda yer alan gözlüklü figürün kıyafetinde Latin harflerle “samsa<sup>11</sup>” yazmaktadır. “Kırgız giyim kuşamı da maddi kültürün diğer öğeleri gibi toplumun ideolojik görüşleri, bakış açıları ile sıkı sıkıya bağlıdır. Giysilerin belli öğelerinde yani, süs eşyalarında, saç kesimlerinde, elbise malzemesinin seçiminde, giyiliş tarzında arkaik inanış ve kültürlere kadar dayanan birçok stereotipler bulunmaktadır” (Klavdia ve Aydarbek, 2004:21). Geleneksel erkek kıyafeti içindeki figürün yakasında ise Kırgızistan'ın trafik kodu “KG” yazdığı görülmektedir. Görselin sağ tarafındaki kadın figüründe orta yaşlı kadınların giyim takımının parçası köynök ve eleçek, bulunmaktadır.



Görsel 2. Oş şehrinde yer alan duvar resmi ve oymo<sup>12</sup> yapan kadınlar (Akmataliev, 1987: 11). URL-2.

İki numaralı görseldeki duvar resminin üzerinde “Oş Bilim Aluuga ten mümkünçülük üçün / Oş Eğitimde Fırsat Eşitliği için” yazmaktadır. Sanatçı Vera Andrionova tarafından yapılan çalışmadaki figürün üzerindeki yelekte Kırgız geleneksel motiflerinden biri yer almaktadır. Görselin ikinci kısmında ise geleneksel oymoçu kadınlar ve yeleğin üzerindeki motifin keçe üstündeki şekli yer almaktadır. Kiril alfabesiyle Kırgızca ve Rusça olarak iki dilli olarak “Oş Eğitimde Fırsat Eşitliği için” yazmaktadır. Figürün kıyafetindeki yelekte Kırgızlara ait geleneksel oymo motif yer almaktadır.

Oymo motifler nakışların üzerine işlenmektedir. Gündelik kullanımdaki eşyalar üzerinde, geleneksel kıyafetlerde sıklıkla kullanılmaktadır. “Kırgız nakışları halk sanatının en eski ve hâlen meşhur olanlarının arasındadır. XIX-XX. yüzyıllarda nakış ustaları nakışlarla kadın gömleklerini, kadın başlıklarının birçok türünü..., şalvarları, başörtülerini, kuşakları süslüyorlardı. Kırgız nakışlarında nakış türünün çok olması dikkat çekicidir. Bunun sebebi ise geleneklerin sürdürülmesi, kişisel sanatın serbest uygulanmasıdır. Dokuma ve işlemeli elbiselerin çoğu başlı başına birer sanat eseridir” (Klavdiya ve Aydarbek 2004: 9). Oymolar aynı zamanda Kırgızların sıklıkla kullandığı erkek başlığı kalpaklarda da görülmektedir. Ele aldığımız çalışmalarda sıklıkla “Ak Kalpak” kullanıldığı tespit edilmiştir. Kırgızistan’da 5 Mart “Ak Kalpak Milli Günü<sup>13</sup>” olarak kutlanmaktadır. Kırgızlar ak kalpak günü dışında da kalpak kullanmaktadırlar. Dört numaralı görselde başında kalpak olan çocuk ve etrafındaki aşık kemikleri görülmektedir. Doxa Art grubunun imzası çocuk figürünün başındaki kalpakte yer almaktadır.



Görsel 3. “Doxa Art” tarafından yapılan duvar resmi ve aşık oynayan çocuklar.



Üç numaralı görselde. Rus sanatçı Sergey Keller tarafından yapılan Doxa Art imzalı başında kalpağı, arkasında melek kanadı, etrafında aşık kemikleri olan çocuk duvar resmi görülmektedir. Sağ taraftaki fotoğrafta ise aşık oynayan çocuklar görülmektedir. dört numaralı görseldeki duvar resminde Kırgızların bürküt kuşu, kalpaklı erkek çocuk görülmektedir. Görseldeki çocuk figürünün başında ak kalpak bulunmaktadır. Görselin diğer tarafında da elinde bürküt, başında ak kalpak olan genç görülmektedir.



Görsel 4. “Bürküt ve ak kalpak takmış Kırgız çocuk”. Sanatçı: Victor Tsoy. “Ch★se”



Görsel 5. Manas söyleyen çocuk duvar resmi ve Manasçı çocuk Ümöt Döölötov görülmektedir. URL-3.

Beş numaralı görsel de aynı binada yer alan iki ayrı duvar resminin ilk kısmı Manas söyleyen çocuk görülmektedir. İlk görselde başında kalpak ile Manas Destanı söyleyen çocuk görülmektedir.



Görsel 6. Kırgızistan'ın AGİT'e girişinin 30. yıldönümü anısına yapılmış olan duvar resmi (URL- 7).

Altı numaralı görselde ise geleneksel takılar ve kıyafet içinde Kırgız kızı görülmektedir. Kırgız kızın elinde Batken şehrinde yetişen ve şehrin sembolü olarak görülen “Aygül”<sup>14</sup> (URL-4) adı verilmiş olan çiçek görülmektedir. Kırgızistan'ın güney bölgesi Batken Karabulak köyünün girişinde “Aygül Taş Too / Aygül Taş Dağı” ve eteklerinde “Aygül – Taş” şehri bulunmaktadır. (URL- 5) Aygül hakkında bir de efsane bulunmaktadır. Efsaneye göre, “Zengin Bey'in Aygül adında güzel bir kızı vardır. Aygül sevgilisi Kozu Ulan ile köylerinin sevgisini kazanır. Hikâye anlatıcılarına göre âşıkları kızın babası mutlu evlilikleri olsun diye dualarla kutsar. Evlenecekleri zaman düşmanlar halka saldırır. Kozu Ulan ve atlılar halkı korumak için harekete geçer. Düşmanlar mağlup edilir ancak Kozu Ulan ölür. Atlıları Kozu Ulan'ın kalbini Aygül'e getirirler. Aygül Kozu'nun kalbini alır ve dağa tırmanır. Birkaç gün sonra Aygül'ün kendini attığı yerde kan damlalarından Aygül çiçeği açar. O günden sonra halk Aygül'ün öldüğü yere Aygül Taş derler” (URL-6). Duvardaki figürün kulağında geleneksel tarzda söykö (küpe) yer almaktadır. Figürün üzerindeki elbisede yine oymo işlemleri bulunmaktadır. Beş numaralı görsel ile altı numaralı görsel aynı duvarda yer almaktadır. Yedi numaralı görselde Kırgızistan'ın bayrağı görülmektedir. Bayrağın yanında ise Kırgızların Bürküt kuşu ve onların arkasında da at üstünde savaşan savaşçılar görülmektedir.



Görsel 7. Bürküt, Kırgız Bayrağı ve at üstünde savaşçılar”. (URL-8)



Görsel 8. “Baktıлуу / Mesut” Sanatçısı bilinmiyor (URL-9).

Sekiz numaralı görselde Kırgızistan’ın bayrağı görülmektedir. Dokuz numaralı görselde çizeri belli olmayan grafiti görülmektedir. Figürün üzerinde el ele olan âşıkların tepesinde açan gökkuşağında da Kiril harflerle Kırgızca “Baktıлуу / Bahtlı” yazmaktadır. Çizimler ve yazılar düzensizdir. Ama dikkat çeken bir nokta da grafitideki erkeğin geleneksel ak kalpak takmış olmasıdır. Çalışmalar ister amatör ister profesyonel ruhla yapılmış olsun üzerlerinde mutlaka Kırgız kültürüne ait bir unsur, sembol yer almaktadır.

### 1.2. Grafiti ve Duvar resimlerinde Kullanılan Dil ve Sözcükler

Çalışmada ele alınan grafiti grupları Kırgız ve Rus asıllı sanatçılardan oluşmaktadır. Grupların eserlerinde ağırlıklı olarak Kırgızca kullanılmaktadır. Bazı eserlerde Rusça ve Kırgızca aynı anda yer almaktadır. Bazı eserlerde yalnızca Rusça yazılar kullanıldığı belirlenmiştir. Halka mal olmuş, tanınan şahsiyetlerin eserleri duvar resimlerine aktarıldığında Kiril alfabesi kullanılmıştır. Dokuz numaralı görselde benzer bir tarz görülmektedir. Kırgız geleneksel erkek başlığı ak kalpak takmış Balbal<sup>15</sup> taş görülmektedir. Taş balbalın başında da kalpak görülmektedir. Kalpakta da Kırgız el işlerinden görülen motif bulunmaktadır. Kiril alfabesi ile Kırgızca “Ee Kandy? / Türkçe Ee Nasıl?” yazmaktadır. Balbal figürün başında diğer çalışmalarda olduğu gibi Ak Kalpak ve üzerinde oymo motifler görülmektedir.



Görsel 9. “Ee Kandy? / Ee Nasıl?”, Sanatçı: Basicolor ve Doxa. (URL- 10).



Görsel 10. “Cusup Balasagin / Yusuf Has Hacip” Sanatçı: Basicolor.

On numaralı görselde “Aalamdı alat bilimi mol akılman, Curt başkarat asıl bilim, ak mıyzam” “Alemi alır (fetheder) ilmi bol olan bilge, Yurdu yönetir değerli ilim, Ak kanun” sözü yazmaktadır. Sözün yanındaki figür Yusuf Has Hacib / Cusup Balasagin’dir. Duvarda aynı zamanda oymo motif yer almaktadır.



Görsel 11. Cengiz Aytmatov. Sanatçı: KYZart.

On bir numaralı görselde Kyz Art grubu tarafından bir apartmanın içerisine spreylenmiş boya ile yapılmış olan Cengiz Aytmatov çalışması bulunmaktadır. Görselin altında Kırgızca “Адамга ең кыйыны күн сайын адам болуу (URL-11) / İnsana en zor olan her gün insan olabilmektir” sözü yer almaktadır. Aytmatov’un etrafında Kırgız oymo motifleri yer almaktadır.



Görsel 12. “Cengiz Aytmatov anısına yapılmış duvar resmi” Sanatçı: DOXA Art. Sergey Keller.

On iki numaralı görseldeki Cengiz Aytmatov figürünün üstünde “Adam kandaй gana tataal avalda kalbasın, al özүнүн biyik adamдық naamın, adamдық martabasın түшүрбөгө mildettüü / İnsan kendini ne kadar zor durumda bulursa bulsun yüksek insanlık sıfatını, statüsünü düşürmemekle yükümlüdür” sözü ve Cengiz Aytmatov’un imzası yer almaktadır. Çalışmanın sanatçısı Rus Sergey Keller olmasına rağmen eserinde kullandığı dil Kırgızca’dır. Alfabe ise Kiril’dir. Kırgızistan’daki eserlerde Latin alfabesi ağırlıklı olarak grafitilerde görülmektedir. Duvar resimlerinde daha çok Kiril alfabesi kullanılmaktadır. “Çalışmanın sponsoru Bişkek Şehri Başkanı Keneş Abirov’dur” URL-12.

### 1.3. Grafiti ve Duvar resimlerinde Kullanılan Şair ve Yazarların ürünleri

Çalışmamız kapsamında Kırgızistan’da duvarlarda yazar ve şairlere ait ürünlerin yer aldığı görülmüştür. Bazı çalışmaların Cengiz Aytmatov’un eserlerinden çekilen Sovyet Dönemi sinema filmlerinden karelerden oluşturulduğu belirlenmiştir. Onüç numaralı görselde Cengiz Aytmatov’un “Kızıl Elma” adlı eserinin 1975 yılında çekilmiş olan sinema filminde oynayan Süymönkul Çokmorov ve Tattübü Tursunbaev görülmektedir.



Görsel 13. “Kızıl Elma Sinema Filmi duvar resmi.” Sanatçı: Kyz Art Grafiti. (URL-13).

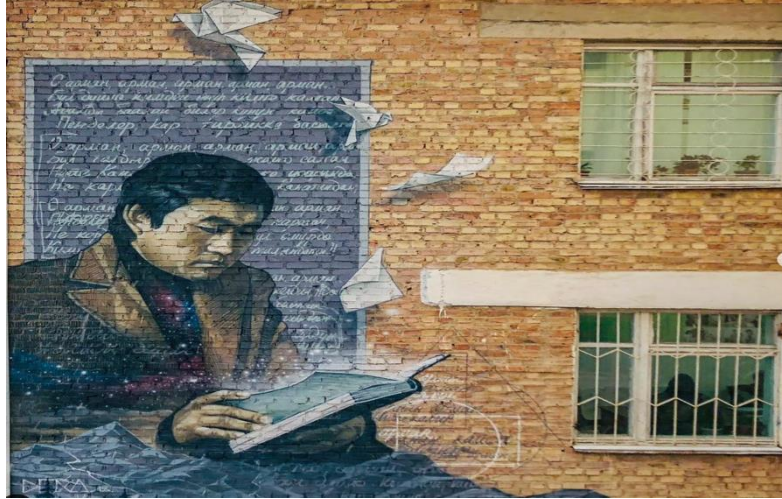
KYZart grubu tarafından yapılan eserde Kırgızca ve Rusça “Maanilüü süröttördü saktaylı / Sokhranim samoye tsennoye / Önemli anıları saklayalım” yazmaktadır. Sinema filmi olduğunun anlaşılması için çalışmada film şeridi çizilmiş olduğu görülmektedir.



Görsel 14. Cengiz Aytmatov'un "Beyaz Gemi" adlı eserinin sinema çekiminden bir karenin duvar resmi.

Sanatçı: DOXA Art. (URL-10).

Ondört numaralı görselde yazar Aytmatov'a ait "Ak Keme / Beyaz Gemi" adlı eserin 1976 yılında yönetmen Bolotbek Şamşiev tarafından çekilen sinema filminden bir karenin duvar resmi görülmektedir. Duvardaki her iki resim sayesinde hem Aytmatov hem de filmin yönetmeni ve oyuncularına dair görselin aracılığıyla hatırlatma yapılmaktadır. Doxa Art graffitisi Sergey Keller (KK-1) "Beyaz Gemi'de adsız çocuğun hayatının herkesin ruhuna kazındığını düşünüyoruz. Sonu yürek parçalayıcı, insanın içine işleyen bir hikâye. Her erkek ve kızın hayatında bir baba ve anneye sahip olmasını gerçekten isterim. Bu çizim bir hatırlatma görevi üstlenmektedir" şeklinde görüşlerini belirtmiştir. On beş numaralı görselde söz yazarı şair Aman Toktogulov ve şairin bestelenmiş "Arman" adlı şiiri yer almaktadır (URL-14).



Görsel 15. Aman Toktogulov. Arkasında şairin "Arman" Şiiri.

#### 1.4. Toplumsal Olaylara ve Sorunlara Yönelik Yapılan Grafiti ve Duvar Resimleri

Kırgızistan'da yapılan grafiti ve duvar resimleri ağırlıklı olarak belli bir amaca hizmet etmektedir. Bu amaç Sovyet döneminde kurulan Prolet kult<sup>16</sup> derneğinin kuruluş amacıyla olduğu gibi sistemin ideolojisini pekiştirmek, sanatı, edebiyatı tiyatroyu rejim reklam panoları olmaktan çok öte ülkede yaşayan sanatçıların toplumsal duyarlıklarından beslenerek kültürün tanıtımına, aktarımına hizmet etmeye yöneliktir. Çalışmamız kapsamında Basicolor ekibinin sanatçısı Victor Tsoy (KK-2) ile yapılan görüşmede ağırlıklı olarak grafitileri ve duvar resimlerini sosyal duyarlılık projeleri kapsamında, sipariş üzerine sanat etkinliklerinde kapsamında yaptıklarını vurgulamıştır. Basicolor olarak yaptıkları ilk grafitinin tarihini 90'lı yıllar olarak belirtmiştir.

Bireysel olarak birçok farklı ülkede, birkaç kez de Türkiye’de grafiti yaptığını, Kırgızistan’da aynı zamanda workshop, seminer çalışmalarını yaparak genç grafiti sanatçıları da yetiştirdiklerini söylemiştir.

Toplumsal olaylara yönelik eserler Kırgızistan’daki sosyal, ekolojik, kadın, şiddet, toplumsal kurallara uyum konulara yöneliktir. Sosyal duyarlılık kapsamında yapılan çalışmalardan biri “Graffiti – odno na million / Graffiti Milyonda Bir” adını taşımaktadır. “Proje kapsamında Bişkek’te kahramanların grafiti tarzında büyük ölçekli portrelerinin yer aldığı bir galeri oluşturulmuştur. Victor Tsoy Grafiti portreleri oluşturma sürecine ilişkin fotoğraflar, hızlandırılmış videolar, karakterlerin sıra dışı ve motive edici hikayelerini anlatan metinler, geniş bir izleyici ve kullanıcı kitlesine ulaşmak için sosyal ağlarda yayımlandığını. Projede toplumun ön planında olan kahramanların yer aldığını belirtmiştir” (URL-15). Projede altı kişiye yer vermiştir. “Sanatçı ve insan hakları aktivisti Altın Kapalova, Dünya Yüzme Şampiyonu bronz madalya sahibi görme engelli komuz sanatçısı, Dastan Kamchybekov, çevre aktivisti Maria Kolesnikova, triatlon sporcusu Nurshat Ababakirov, futbolcu Aidana Otorbaeva ve dövme sanatçısı Evgeniy Mashkov” (URL-3). Kırgızistan’daki grafitiler ve duvar resimleri sokak sanatına girmektedir. Grafiti grupları aynı zamanda bazı şirketlerin, bankaların duvarlarını sipariş üzerine ve kültür sanat festivalleri kapsamında spreyle sıklıkla duvarlara yansıtılmaktadır. Sipariş üzerine ve sanat festivallerinde yapılan çalışmalarda da sıklıkla Kırgız kültürüne ait motifler duvarlara yansıtılmaktadır. Bu çalışmalar planlıdır. Bir amaca hizmet etmektedir. “Graffiti – odno na million / Graffiti Milyonda Bir” projesinin tasarımı Medya Bağımsızlığı Girişimi (Media-K) tarafından yapılmıştır. Projenin sponsoru USAID’dır (URL-16).



Görsel 16. Duvar resimleri yapılan sporcular ve Basicolor sanatçısı Viktor Tsoy (URL-16).



Görsel 17. Doga Art ve Basicolor ortak çalışması (URL- 17).

On yedi numaralı grafitide Kırgız Türk Kültüründe önemli olmasına rağmen avlanarak sayıları azaltılan Sibiry Pars'ı “Ak İlbirs”<sup>17</sup> için Kırgızca “Ak ilbirsti korgoodo bir bololu” yazmaktadır. Türkçe aktarımı “Ak İlbirsi korumakta birlik olalım” anlamındadır. “Doxa Art” ve “Basicolor” üyelerinin de katıldığı ortak bir çalışmadır.



Görsel 18. Çevre kirliliğine yönelik çalışma. Sanatçı: Vera Andrionova. (URL- 18)

On sekiz numaralı görselde Bişkek şehrindeki hava kirliliğine yönelik bir çalışma yer almaktadır. Kırgızca ve Rusça “Senin Şaarın- Senin Tandoon / Tvoï gorod- Tvoï vıbor” yani “Senin Şehrin-Senin Seçimin” yazmaktadır. Eserdeki açık ve koyu yeşil renk doğayı temsil etmektedir. Çevre kirliliği de görselde yer alan gencin yüzünde siyah ve gri tonlarda yer almaktadır. En altta da duvar resminin sponsoru Kırgız Amerikan Üniversitesi'nin logosu, eserin yaratıcısı Vera Andrionova'nın adı ve instagram adresi yer almaktadır. On dokuz numaralı görselde “cakşı kız cakadağı kündüz, cakşı uul kökdögü cıldız” / “iyi kız yakadaki samur kürk, iyi oğlan gökyüzündeki yıldız” (Orozova, 2002: 139) atasözünün kısa versiyonu yazmaktadır. Kırgızlar için erkek ve kız çocuklarının değeri yıldız ve güneş ile eşdeğerdir. Yıldız, Güneş ve gökyüzü aynı zamanda Türklerin kutsal gördükleri varlıklar olarak da grafitide yer alan yazıda açığa çıkmaktadır. Görselde iki hamile kadın görülmektedir. Kadınlardan biri mavi renk, diğeri de koyu pembe renktedir Evrensel boyutta kadını ve erkeği temsil eden renklerdir. Mavi renkli kadının karnındaki erkek çocuğu ve kafasında ak kalpak bulunmaktadır. Pembe renkli annede ise saçları örgülü kız çocuğu bulunmaktadır.



Görsel 19. Grafiti Sanatçı: Saltanat Boronbayeva.



Yirmi numaralı görselde 2018 yılında kaçırılıp öldürülen Burulay görülmektedir. Burulay'ın duvar resmi bir zamanlar eğitim gördüğü Bişkek Tıp Fakültesi'nin yurdunun cephesinde yer almaktadır. Çalışmayı yapan Doxa Art üyesi Sergey Keller instagram sayfasında "Burulay Turdaly Kyzy" portresi kamuoyunun dikkatini çekmek için tasarlandı. Özellikle kadınlara ve kız çocuklarına yönelik şiddet olmak üzere toplumsal cinsiyete dayalı şiddet sorununu ele alıyor ve toplumu evlilik amacıyla kadınları ve kız çocuklarını kaçırmaya yönelik zararlı uygulamaya son vermeye çağırıyor” (URL-7) şeklinde açıklamaya yer vermektedir.



Görsel 20. “Bişkek Tıp Fakültesi öğrenci yurdunun duvarında Burulay”. Sanatçı: DOXA Art. (URL-12).

Yirmi bir numaralı görseldeki duvar resmi Kırgız köylerini kalkındırmak ve kadın haklarını korumak için yıllık bir projenin parçası olarak oluşturulmuştur. “Men Ayılımdı Süyöm / Köyümü seviyorum” projesinin (URL-13) kapsamında yapılmış duvar resimlerinden biri görülmektedir. Görselde en dikkat çekici nokta erkek çocuğun arkasında Kırgızistan'ın sembolü olan “Ceti Ögüz” dağları görülmektedir.



Görsel 21. Sanatçı: DOXA Art. (URL-13).

Yirmi iki numaralı görselde ise KYZart grubu tarafından küresel boyutta insanlığı etkileyen Covid 19 salgını döneminde çalışan hekimlere saygı kapsamında yapılmış olan çalışma yer almaktadır. Duvarda “Darıgerlerge Taazim / Hekimlere Hürmet-Teşekkür” yazmaktadır. Hekim figürünün etrafında geleneksel Kırgız süslemeleri bulunmaktadır.



Görsel 22. “Darıngerlerge Taazim / Hekimlere Hürmet-Teşekkür”. Sanatçı: KYZart.

Yirmi üç numaralı görselde Tokyo 2020 olimpiyat şampiyonu Aysuluu görülmektedir. Duvarda İngilizce “Start your impossible<sup>18</sup>” ve Kırgızca Aysuluu’nun başarıları hakkında bilgi bulunmaktadır. Aysuluu’nun arkasında da Kırgız bayrağı yer almaktadır.



Görsel 23. “Tokyo 2020 Dünya Olimpiyat Güreş Şampiyonu Kırgızistan Aysuluu Tımbekova”.



Görsel 24. Ak kalpak giymiş Spider Man grafitisi. Sanatçı: Chikist (URL-15).

Yirmi dört numaralı görselde ise kalpak giymiş Örümcek Adam'ın ağzından Rusça "Ya gotov podnimat' etu stranu a ty" (URL-21) "Bu ülkeyi yükseltmeye hazırım ya sen?" sözleri dökülmektedir. Dikkat çeken bir nokta da bir başka kişi tarafından Spiderman'e Kırgızca cevap verilmiştir. "Jönele Emes" (Jönele sahi mi, öyle mi?) anlamındadır. Bu söz inandırıcı gelmeyen şeyler için söylenmektedir. "Emes" ise "değil" anlamındadır.



Görsel 25. "I love KG / Kırgızistan'ı Seviyorum". Sanatçı: Basicolor.

Yirmi beş numaralı görselde Kırgızistan'ı seviyorum yazan tişörtü ile spray boya püskürten genç görülmektedir. "Main CHS" takma adıyla sanatçı ülkesine olan sevgisi dile getirmektedir. Duvar resimleri ve grafitilerde spray boya sıkın gençlerin ülkelerine, kültürlerine, ülkelerine ait unsurlardan anlaşılmaktadır. "Bellek, toplumsal ve bireysel niteliklere sahiptir. Toplumsal bellek, temelde o toplumun yaşantılarının ürünü olarak ortaya çıkar" (Özdemir, 2008: 13). Makalemiz kapsamında ürünleri incelediğimizde sanatçılar ülkelerine olan sevgilerini eserlerinde belirttikleri görülmüştür. "Mekânların insanları, insanların da mekanları yarattığı; insanın doğayı ve çevresini kültürleriyle algıladığı ve yorumladığı unutulmamalıdır" (Özdemir, 2007: 155). Tüm bu ürünler ait oldukları kültür ve toplumda bireysel olarak yaşanmışlıkların ve sanatçıların zihinlerinde oluşan algının yansımalarının grafiti ve duvar resmi aracılığıyla eserlerine, onlara bakanlara yansımalarıdır.

## 2. Başka ülkelerde yapılmış Kırgız kültürünü yansıtan grafiti ve duvar resimleri

Yerel sanatçıların ülke dışında yaptıkları eserler de bulunmaktadır. KK-1 ve KK-2 görüşmelerinde Kırgızistan'daki grafiti sanatçılarının yurt dışındaki çalışmalarını festivaller kapsamında, gençlik buluşmalarına davet edildiklerini çalışmalarını ağırlıklı olarak bireysel ve grup olarak yaptıklarını belirtmişlerdir.



Görsel 26. “Kırgız Kızı Fransa’da”, Sanatçı: Viktor Tsoy, (“Ch★se”)

Fransa’da 2019 yılında “International Street Art Festival Just do paint” (URL-21) sokak sanatı festivalinde Basicolor grubunun kurucusu Victor Tsoy tarafından yapılan çalışmadaki figürünün başında geleneksel şapka ve elbisesinde kültürel motifler bulunmaktadır.



Görsel 27. “Ağız Komuz çalan çocuk”. Sanatçı: Doxa Art (URL-23).

Yirmi yedi numaralı görselde Doxa Art tarafından 2015 yılında Sergey Keller tarafından İsviçre’de bir konser salonunun duvarına yapılan çalışma görülmektedir (URL- 22). Duvarda geleneksel motifler ve ağız komuz çalan genç figürü bulunmaktadır. Geleneksel ağız komuz çalan gencin kulağında kulaklık, beresinin kenarında “Doxa” yazısı bulunmaktadır.



Görsel 28. Rusya Omsk şehri Manas'ın Grafitisi, Sanatçı: Zmogk

Yirmi sekiz numaralı görselde 2016 yılında Rusya'nın Omsk şehrinde Stenograffia grafiti grubu üyesi Konstantin Zmogk tarafından "zmogk" imzası ile yapılan Manas Destanı Kahraman Manas konulu grafiti görülmektedir. "Zmogk binanın Chokan Valikinov<sup>19</sup> caddesinde olduğunu ve Valikonov'un Unesco Mirası Manas Destanı'nı derleyen, bölümlerini aktaran kişilerden birini öğrendikten sonra Manas Destanı'nı okuyup bu Manas'ı resmetmeye karar verdiğini belirtmiştir (URL-24).

### Sonuç

Farklı zamanlarda Kırgızistan'da yapılan araştırma sonucunda çok sayıda grafiti ve duvar resminin olduğu görülmüştür. Çalışma kapsamında ele alınan spreylere boyalar sıkılarak grafitiler ve duvar resimleri incelendiğinde Kırgız ve Rus sanatçıların Kırgız kültürüne ait unsurları eserlerinde yer verdikleri görülmüştür. Bu unsurlar öncelikli olarak Kırgız maddi kültür unsurlarıdır. Kırgız kadın, erkek giyimleri; "kalpak, eleçek, beşmant, tebetey, köynök, kaftan", müzik aletleri; "komuz, ağız komuz", gündelik yaşam unsurları; "geleneksel keçe ev bozüy, piale", aksesuarlar, "küpe", çocuk oyunları; "aşık / çükö", Kırgız Bayrağı'dır. Kırgız Türkleri için kutsal olan hayvanlar da "Ak İlbirs", "Bürküt", belirlenmiştir. Türkistan coğrafyasının önemli bir sembol olan balbal da duvar resimlerinde yer almaktadır. Sanatçıların bu ürünlerde ağırlıklı olarak Kırgızca, Rusça ve nadiren de olsa Kırgızca ve Rusçayı aynı anda kullandıkları görülmüştür. Yapılan çalışmalardan bazıları Kırgızistan'da görülen topluma yönelik sorunların düzeltilmesi ve farkındalık yaratmaya yönelik olduğu belirlenmiştir. Çalışmalarda ağırlıklı olarak Kırgızistan'daki toplumsal sorunlara, sosyolojik, ekolojik, kadına şiddet, eğitim, toplumsal kurallara uyum konularına yöneliktir. Eserler ağırlıklı olarak Kırgızistan'daki üniversiteler, medya kuruluşları, belediye başkanları, yabancı ülkelerin elçilikleri, Unesco, UNICEF, USAİD gibi kurumlar tarafından desteklenmekte olduğu tespit edilmiştir. Duvar resimleri ve grafitilerde yazarların, şairlerin eserlerden, ünlü sinema yola çıkılarak yapılmıştır. Ağırlıklı olarak Cengiz Aytmatov'un eserlerinin ve sözlerinin duvarlara yansıtıldığı görülmüştür. Aynı zamanda Kırgızistan'da yaşayan gençlere örnek olması açısından büyük başarılar elde eden insanların ve toplumun ön planında kişilerin başta Olimpiyat şampiyonu Aysuluu Tınıbekova gibi başarılı sporcuların resimleri duvarlara yapılmıştır. Sanatçıların Kırgızistan dışında Rusya, İsviçre, Fransa gibi ülkelerde de çizimler yapmış olduğu belirlenmiştir.

Sonuç olarak; Kırgızistan'daki eserlerinin son derece özgün ve özgür eserler olarak içerisinde var olduğu, Kırgız kültürünü açık ve net şekilde ifade ettiğini ve duvarlara bakanlara aktardıkları görülmüştür.

### Sonnotlar

1. Grafiti kelimesi birçok yerli ve yabancı akademik çalışmada, sanat dergilerinde "graffiti" olarak yazılmaktadır. Çalışmamda kelimenin TDK sözlüğünde yer alan tek "f" harfli "grafiti" (URL-1) şeklindeki yazımı kullanılmıştır.
2. Girogi Vassari, Arezzolu ressam ve mimar. 1550'de Floransa'da basılan ve 1568'de yeniden düzenlenen Hayatlar'ın yazarıdır (Carrara, 2014: 1).

3. Tag, Grafiti sanatçısının parafı, imzası veya mahlası gibidir. Bu yazı tipografileri, sanatsal bir kaygı ile yapılmadığı için çoğunlukla görselliği zayıftır. Amacı “ben buradaydım” demek olup, grafiti sanatçısının kendi stilini kazanmasında bir ilk adım olarak görülmektedir (Evcil ve Usal, 2020: 275).
4. Beşmant, üst giyim (Yudahin, 2011: 110).
5. Köynök, kadın elbisesi, entarisi (Yudahin, 2011: 511).
6. Piyale, fincan, çay tası (Çankaya, 2014: 449).
7. Çükö, aşık, koyunun ya da keçinin diz kemiği (Yudahin, 2011: 289): Aşık oyunu adını oyun malzemesi olan “aşık” kemiğinden almaktadır (Yüksel: 2006:57). Aşık kemiğinin bir oyunda kullanılmış olabileceğini gösteren ilk örnek, Konya- Çatalhöyük’te, Neolitik Dönem tabakalarında ortaya çıkarılmıştır (Bozbay, 2013: 148).
8. Bürküt, kara kuş, kartal (Haliaetus) (Yudahin, 2011: 156).
9. Malakay, erkek serpuşu (Yudahin, 2011: 551). Yünlü tarafı içe doğru dikilmiş deri başlık (Arıkoğlu vd., 2018: 1508).
10. Tebetey, kalpak (Yudahin, 2011:720).
11. Samsa, samsı, bir nevi börek (Yudahin, 2011: 635).
12. Oymo, nakşedilmiş, süslenmiş (Yudahin, 2011: 604).
13. Ak Kalpak Günü, 5 Mart Ak Kalpak Küünü 2011 yılında ilan edilmiştir. Kurucusu Rysbek Jabirov'dur. 2016 yılından bu yana Kırgızistan'ın bölgelerindeki ve yurt dışındaki yurttaşlar tarafından resmi olarak kutlanmaktadır. Beyaz şapkalı gençler yürüyüşe çıkıp çeşitli etkinliklere katılmaktadır (URL-18).
14. Aygül, dağlık yerlerde yetişen yabani çiçek türü (Arıkoğlu vd., 2018: 184).
15. Balbal, ölen Alpin, hayatında öldürdüğü düşmanların adına mezarına konulan taşlardan ibarettir (İnan 1962: 230). Türklerde ölen hakan veya beyin hayatta iken öldürdüğü düşman sayısınca taştan heykeller dikmek adetti. Amaç balbalın temsil ettiği kimsenin ölüler dünyasında ölene hizmet etmesini sağlamaktır (Radloff 2008: 169).
16. Prolet kult, Proletarya Kültürü adındaki Bolşevik derneğin kısıltmasıdır. Demek Çarlık rejimini deviren 1917 Şubat devriminden sonra kurulan demokratik hükümetler devrinde kurulmuştur...Derneğin amacı emekçi sınıf için yepyeni bir "proletarya kültürü" yaratarak, güzel sanatlar dallarında edebiyatta, tiyatrodan, müzikte, resimde... devrim yapmaktır (Temur, 2011: 16-17).
17. İlbirs, Sibiryaya parsı (Yudahin 2011:366)..
18. Tokyo 2020 Olimpiyatları resmi sponsoru Toyoto'nun Olimpiyat sloganı “İmkânsız dene” olarak belirlenmiştir (URL-14).
19. Chokan Valikonov, 1856'dan 1857'ye kadar Albay M. Khomentovsky liderliğinde düzenlenen büyük bir askeri-bilimsel sefere katıldı. Seferin amacı Kırgızları tanımak ve Issyk-Kul havuzunu çekmekti. Bu gezi sırasında Chokan ornitolojik ve entomolojik koleksiyon toplayarak herbaryum yapmıştır. Zhetysu ve Issyk-Kul'un flora ve faunasını inceledi. Bu seferde genç bir araştırmacı Kırgızların ünlü şiiri "Manas"a ilk kez dikkat çekmiş, ilk bilimsel kaydını yapmış ve kısmen Rusçaya çevirmiştir (URL-24). Çokan Velihanov; Asıl adı Muhammed Hanefi'yedir. Velihanov Kazak tarihi, edebiyatı, folkloru ve gelenekleriyle ilgili modern anlamda çalışmalar yapan ilk Kazak araştırmacısı sayılmaktadır. Velihanov'un hayatı ve eserleri Sovyetler Birliği döneminde de rağbet gören incelenmiş, Kazakistan Bilimler Akademisi Tarih Enstitüsü'ne onun adı verilmiştir (Kalkan 2019: 645-646).

### Kaynaklar

- AKMATALİEV, A. (1987). *Kırgızkoye Narodneye Dekorativno Prikladnoe İskustva*. Frunze: Kırgızstan Basması.
- ARIKOĞLU, Ekrem vd. (2018). *Kırgızça- Türkçö Sözlük II*. Cilt. Ankara: Bengü Yayınları
- AYDIN, F. A. (2020). “Şehir Markalaşması ve Grafiti: Örnekler Üzerinden Bir Değerlendirme”, *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, S.16, 223-258.
- BLANCHE, U. (2015). “Street Art and Related Terms, Discussion and Working Definition”, *Stree Art & Urban Creativity Scientific Journal*, V.1, N.1, 32-39.
- BOZBAY, H. (2013). “Geçmişten Günümüze Aşık Oyunları”. *Folklor/Edebiyat*, C.19, S. 73, 147-161.
- CARRARA, E. (2014). “Vasari, Giorgi”. *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Switzerland: Springer International Publishing.
- ÇANKAYA, S. (2014). *Kırgız Sözlüğü*. Ankara: Bilge Kültür Sanat.

- DIYKANBAY, M. (2021). "Kırgız Kadınlarında Saç, Başlık ve Statü". *Millî Folklor*, Y. 33, C. 17, S. 132, 198-207.
- EVCİL, A.N. ve Usal, Y.S. (2020). "Sağır Duvarları Sanatla Kazanmak: Duvar Resimleri". *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 3 (2), 273-287.
- EVGİN, N. E. (2023). *Kadın Graffiti Sanatçılarının Graffiti Sanatındaki Yerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- İNAN, A. (1962). *Hurafeler ve Menşeleri*. Ankara: Nur Matbaası.
- KALKAN, İ. (2019). "Çokan Velihanov (1835-1865) Kazak Tarihçisi, Etnograf ve Folklor Araştırmacısı". *İslam Ansiklopedisi*, 3. Basım, Ek-2 cilt. 645-646.
- KLAVDİA, A ve Aydarbek, K. (2004). *Kırgızların Millî Giysileri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- MIDDEL, M. (2021). "Kültür Aktarımı, Kültürel Transfer". (Çev.: Mustafa Çakır), *Turkophone*, Y.8(2), S.65-81.
- OROZOVA, G. (2002). *Baldar Folkloru*. El Adabiyatı Seriyası 12. Tom. Bishkek: Şam Basması.
- ÖZARSLAN, M. ve GÜMÜŞ, E. O. (2021). "Ardıç Ağacı ve Tütsü Olarak Kırgızistan'da Kullanılması". *Doğan Kaya Armağanı II. Cilt*, Sivas: Vilayet Kitabevi.
- ÖZDEMİR, B. (2018). "Azerbaycan Pioner Teşkilatı ve Sovyet Toplumunun İnşası Sürecinde Çocuklar". *Avrasya İncelemeleri Dergisi-Journal of Eurasian Inquires*, VII/1, 91-101.
- ÖZDEMİR, N. (2007). "Divanlardan Yansıyan Görüntüler". *Millî Folklor*, Y. 19, S. 74, 153-159.
- ÖZDEMİR, N. (2008). "Kültürel Ekonomik İmge Olarak Nasreddin Hoca". *Millî Folklor*, Y. 20, S. 77, 12-40.
- RADLOFF, W. (2008). *Türklük ve Şamanlık*. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- TAŞTEPE, Ç., ve ŞAHİN, S. A. (2018). "Sokak Sanatı, Graffiti Tekniği ve Moda Alanındaki Uygulamaları". *Kesit Akademi Dergisi*, S. 4, 17, 455-466.
- TEMİR, N. (2011). *Folklor ve İdeoloji*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- TURHAN, M. (1959). *Kültür Değişmeleri*. İstanbul: Edebiyat Fak. Yay.
- WACTAVEK, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. London: Thomas and Hudson Ltd.
- YUDAHİN, K.K. (1988). *Kırgız Sözlüğü*. 2.Cilt, (Çev.: Abdullah Taymas), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- YUDAHİN, K.K. (2011). *Kırgız Sözlüğü*. (Çev.: Abdullah Taymas), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YÜKSEL, H.A. (2006). "Akdağmadeni Çocuk oyunları: Aşık Oyunu". *Millî Folklor*, S.38, 57-62.

### İnternet Kaynakları

- URL-1. "Nedelya v Kırgızstane i Kazakstane". <https://www.aviasales.ru/psgr/article/from-kg-to-kz>, (Erişim: 20.05.2023).
- URL-2. <https://www.instagram.com/p/ChQ94KpIJ3n/>, (Erişim: 07.1.2023).
- URL-3. "Sayakbaydın Caş Önöktöşü". <https://ky.kloop.asia/2017/01/14/sayakbajdyn-zhash-n-kt-sh-on-zhashtagy-manaschy-tuuraluu-okuya>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-4. "Baktendin Aygül Güülü Açtı". <https://sputnik.kg/20190410/batkende-ajgul-gulu-gulun-achty-1043915796.html>, (Erişim: 17.8.2023).
- URL-5. "Aygül Taş". <https://too.kg/aigul-tash/>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-6. "Legenda Ob Aygul". <http://nlkg.kg/ru/projects/little-kirghizstan/legenda-ob-ajgul>, (Erişim: 07.10.2023).

- URL-7. “V Bişkeke Poyavilsaya Noviy Mural, Kotory Olitsetvoryaet spokoystvie mir v Kirgizstan <https://vesti.kg/politika/item/102751-v-bishkeke-poyavilsaya-novyj-mural-kotoryjolitsetvoryaet-spokojstvie-i-mir-v-kyrgyzstane-foto.html>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-8. “Street art Na Ulitsax Bişkeka”. [https://pikabu.ru/story/street\\_art\\_na\\_ulitsakh\\_bishkeka\\_5432072?fbclid=IwAR1iC8dzSeY-Nb1LNL1QLxF26bFsjhbTDWF-Yf4iYZ8wNuhS4M7wH1f4IX8](https://pikabu.ru/story/street_art_na_ulitsakh_bishkeka_5432072?fbclid=IwAR1iC8dzSeY-Nb1LNL1QLxF26bFsjhbTDWF-Yf4iYZ8wNuhS4M7wH1f4IX8), (Erişim: 27.09.2023).
- URL-9. “Noriko Hayashi / Kidnapping”. <https://norikohayashi.com/unholy-matrimony>, (Erişim: 5.06.2023).
- URL-10. “Graffiti i Bumskom ushchel'ye: v?” <https://kloop.kg/blog/2015/07/03/graffiti-v-boomskom-ushhele-cto-obidelo-i-obradovalo-kyrgyzstantsev/> (Erişim: 07.10.2023).
- URL-11. “Adamga eñ Kıyımı Küñ Sayım Adam Boluu”. <http://kyrgyztuusu.kg/?p=27801>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-12. [https://www.instagram.com/p/BxrH99XIU4\\_/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/BxrH99XIU4_/?img_index=1), (Erişim: 07.10.2023).
- URL-13. “Muralı Bişkeka”. <https://sxodim.com/bishkek/article/muraly-bishkeka> (Erişim: 07.10.2023).
- URL-14. <https://www.youtube.com/watch?v=cN5z2YVMpx0>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-15: “Otkrytaya portretnaya galereya «Graffiti – odin na million» stanet simvolom Bishkeka”. <https://internews.kg/kino-i-art-proekty/otkrytaya-galereya-portretov-graffiti-odin-na-million-stanet-dostoprimechatelnostyu-bishkeka/>, (Erişim: 09.10.2023).
- URL-16. “«Odin na million». V Bishkeke poyavilos' neobychnoye”. [https://kaktus.media/doc/463207\\_odin\\_na\\_million\\_v\\_bishkeke\\_poiavilos\\_neobychnoe\\_graffiti.html](https://kaktus.media/doc/463207_odin_na_million_v_bishkeke_poiavilos_neobychnoe_graffiti.html), (Erişim: 07.10.2023).
- URL-17. “Graffiti i Bumskom ushchel'ye: v?”. <https://kloop.kg/blog/2015/07/03/graffiti-v-boomskom-ushhele-cto-obidelo-i-obradovalo-kyrgyzstantsev/>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-18. “Feminism through Pictures: How Girls of South Kyrgyzstan Fight for Women’s Rights”. [https://voicesoncentralasia.org/feminism-through-pictures-how-girls-in-the-south-of-the-kyrgyz-republic-fight-for-womens-rights/?fbclid=IwAR1e4MXCELbK-3fsxFqn3qrLX-atYr\\_WwCesoOJAEYM19wYqV5YYntpozrc](https://voicesoncentralasia.org/feminism-through-pictures-how-girls-in-the-south-of-the-kyrgyz-republic-fight-for-womens-rights/?fbclid=IwAR1e4MXCELbK-3fsxFqn3qrLX-atYr_WwCesoOJAEYM19wYqV5YYntpozrc), (Erişim: 07.10.2023).
- URL- 19. <https://www.instagram.com/p/Bqg4UzvldZX/>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-20. “Toyota Olimpik Ruhı “Start Your Impossible” Kampanyası ile Destekleniyor”. <https://blog.toyota.com.tr/toyota-olimpik-ruhu-start-your-impossible-kampanyasi-ile-destekleniyor/>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-21. “Bishkek Graffiti”. <https://www.judsonlmoore.com/bishkek-graffiti>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-22. “Graffiti depicting Kyrgyz girl appears in France”. [https://24.kg/english/122449\\_Graffiti\\_depicting\\_Kyrgyz\\_girl\\_appears\\_in\\_France/](https://24.kg/english/122449_Graffiti_depicting_Kyrgyz_girl_appears_in_France/), (Erişim: 07.10.2023).
- URL-23. “Art-gruppa DOXA iz KR namerena razrisovat' ves' mir” <https://ru.sputnik.kg/20151205/1020653124.html>, (Erişim: 07.10.2023).
- URL-24. “Manas”. <https://artsandculture.google.com/asset/manas-zmogk/HQG0YtqGFPJkFA?hl=tr> (Erişim: 07.10.2023).

### Kaynak Kişiler

- KK-1: Sergey Keller, Bişkek,1980, Üniversite Mezunu, (Görüşme: 10.05.2023).
- KK-2: Victor Tsoy, Bişkek 1980, Üniversite Mezunu, (Görüşme: 13.06.2023)



**Görsel Kaynaklar**

Görsel- 4, 9, 10, 16,17,21,25, 26: Basicolor kişisel arşivi.

Görsel- 18: Vera Andrionova kişisel arşivi

Görsel- 4: Stephan Liroy kişisel arşivi.

Görsel-3, 9, 12, 14, 15, 20, 21, 27: DOXA Art kişisel arşivi.

Görsel-11,13, 22: KYZart kişisel arşivi.

Görsel- 19: Saltanat Boronbayeva kişisel arşivi.

DOI: 10.55666/folklor.1382570

## KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNDE NOSTALJİNİN İŞLEVLERİ, HALK BİLİMSEL AÇIDAN BİR DEĞERLENDİRME

Nejla ORTA\*

### Öz

Nostalji ve kùltür endüstrisi günümüzün popüler kavramlarından ve birbiriyle sıkı bir ilişkisi vardır. Klasik, gelenek ve nostalji sözcükleri bazen birbiriyle karıştırılan terminolojilerdir, ancak ayrı kavramları ifade ederler. Buna karşın aralarında sıkı bir ilişki vardır. Nostalji özellikle popüler kùltür içerisinde yer alan hatta ihtiyaç duyulan bir kavramdır. Normalde nostalji daha çok bireyseldir, ancak günümüzde şeylerin endüstrileşmesiyle beraber popüler kùltürün bir parçası şeklinde toplumsal olarak kùltürel bir unsur hâline de dönüşmüştür. Bu çerçevede ele alınacak nostaljik sınıflandırma kùltür nostaljisidir (toplulu nostalji). Popüler kùltürün neden nostaljiye ihtiyaç duyduğuna dair çeşitli araştırmalar olsa da bu konuda net bir şey söylemek zordur. Nostalji artık kùltürün bir parçasıdır ve bundan sonra da varlığını sürdüreceği gibi görünmektedir. Nostaljik genellikle modern gereksinimlere göre yeniden şekillenir. Geçmişle geleceği bir araya getirerek eski ve yeni öğelerin bir arada kullanılmasını sağlar. Pazarlama aracı olarak kùltür endüstrisi nostaljiyi kullanarak daha geniş bir alıcı ve izleyiciye ulaşmayı amaçlar. Hedef kitlesi geçmişe özlem duyan kişilerdir. Sadece üretme ya da pazarlama açısından değil ihtiyaçları gidermede sürdürülebilirlik açısından eskiyle yeninin kullanılması önemlidir. Kùltürün korunması ve sürdürülebilir olabilmesi için de kùltürel bellek gereklidir. Kùltürel bellek açısından insanın hatırlama ve unutmaya biçimlerinden yararlanır. Bireyler, nostalji temasıyla tüketim alanına yönlendirilmiş olur. Bu çalışmada Berger'in toplumbilimsel çözümleme yöntemlerinden işlevselcilik yöntemiyle, Adorno ve Horkheimer'in "kùltür endüstrisi" kavramı çerçevesinde nostaljinin işlevlerini tartışarak analiz etmek amaçlanmaktadır. Kùltür endüstrisi özellikle mimari tasarım, moda tasarımı, görsel sanatlar, yayıncılık, müzik, sinema, radyo ve televizyon, fotoğrafçılık, grafik, animasyon, bilgisayar yazılımları ve oyunları, reklamcılık gibi yaratıcı alanları da kapsar. Bu alanlar aynı zamanda halk biliminin de konusudur ve içerik üreticisidir. Nostaljik müzikler, nostaljik kentler turu, nostaljik hediyeler, nostaljik lezzetler, nostaljik şehirlerarası otobüsler, nostaljik trenli gezi gibi unsurlar nostalji başlığı altında duygusal tepkilerden faydalanmayı amaçlamaktadır. Nostalji, kùltür endüstrisinde dolayısıyla kùltür ekonomisinde pek çok işlevle kullanılabilir: özlem gidermek; aidiyet sağlamak, olumlu deneyim yaşamak; tarihe katılmak ya da tarihe tanıklık etmek; çocukluk dönemleri ve geçmiş anıları hatırlamaya yardımcı olmak; yeni deneyim ortamları sağlamak, anıları canlandırarak bir tüketici nostaljisi yaratmak; rol model oluşturmak; eskiyle yeniyi buluşturmak; popülerlik için; pazarlama aracı olarak; kùltürel bir güç olarak; yaşam biçimi belirlemek; sosyal medyada nostaljik deneyim paylaşarak topluluk oluşturmak; festivaller, konserler, fuarlar gibi etkinliklerle insanı geçmişe götürerek keyifli anlar yaşatmak. Bu işlevler geçmiş zamandaki eşyaları, karakterleri ve hikâyeleri canlandırarak eski ve yeni nesilleri bir araya getirir. Ancak bu işlevleri yerine getirirken bazı sorunları da beraberinde getirir. "İcat edilmiş gelenek" olarak yanlış temsillerle kùltür endüstrisi kapsamında nostaljik ürünler tek tipleşmeye başlamıştır. Eşyalar, tasarımlar, fikirler, eserler seri üretimlerle, yapay zekâ ile oluşturan aynı konseptli geriye dönük oluşturulmuş dijital görseller, "tbt"ler, fotoğraflar, TV şovları, müzikler, hatta dizi ve filmler aynı nostaljik dışavuruyla karşımıza çıkar. Bu yüzden dönemsel ya da tarihsel bir anıdırma sağlasa da gönderme yaptığı zamanın doğru değerlendirilip algılanmasına engel olarak kendi gerçekliğini oluşturmaktadır. Bu makalede daha çok ekonomi ve iletişim açısından ele alınan kùltür endüstrisi çerçevesinde nostalji kavramı ilişkileri ve işlevleriyle değerlendirilirken bu kapsamda önerilere de yer verilmektedir. Örneğin, eski ürünler nostalji konseptiyle kullanıldığında ya da değerlendirildiğinde ürünü atık/kullanılmayan/ihtiyaç duyulmayan/istenmeyen olmaktan çıkartıp yeniden kullanılabilir hâle getirmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kùltür endüstrisi, yaratıcı kùltür endüstrisi, nostalji, nostaljik müzik, işlevselcilik

\* Ph.D., Lecturer, Uppsala University, Department of Linguistics and Philology; Mersin Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, nejla.orta@lingfil.uu.se/nejlakayali@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5183-5994

---

---

## THE FUNCTIONS OF NOSTALGIA IN THE CULTURE INDUSTRY, A FOLKLORIC EVALUATION

### Abstract

Nostalgia and the culture industry are popular concepts today and are closely related. The words classical, tradition and nostalgia are terminologies that are sometimes confused with each other, but they refer to separate concepts. Nevertheless, there is a close relationship between them. Nostalgia is a concept that is particularly present and even necessary in popular culture. Normally, nostalgia is more individualistic, but today, with the industrialization of things, it has also become a socio-cultural element as part of popular culture. The classification of nostalgia to be discussed in this framework is cultural nostalgia (collective nostalgia). Although there have been various studies on why popular culture needs nostalgia, it is difficult to say anything definite about it. Nostalgia is now part of the culture, and it seems that it will continue to exist. Nostalgia is often transformed to meet modern needs. It brings together the past and the future, allowing old and new elements to be used together. As a marketing tool, the cultural industry uses nostalgia to reach a wider range of buyers and audiences. Their target market is people who long for the past. It is important to use the old and the new not only in terms of production or marketing but also in terms of sustainability in meeting needs. Cultural memory is necessary for the preservation and sustainability of culture. In terms of cultural memory, it utilizes the ways people remember and forget. Individuals are directed to the field of consumption with the theme of nostalgia. This study aims to discuss and analyze the functions of nostalgia within the framework of Berger's sociological method of analysis, functionalism, and Adorno and Horkheimer's concept of the "culture industry". The cultural industry includes creative cultural industries such as architectural design, fashion design, visual arts, publishing, music, cinema, radio and television, photography, graphics, animation, computer software and games, and advertising. These fields are also the subject and content producers of folklore. Elements such as nostalgic music, nostalgic city tours, nostalgic gifts, nostalgic delicacies, nostalgic intercity buses, nostalgic train rides, etc., all aim to profit from emotional responses under the heading of nostalgia. Nostalgia can be used in the cultural industry, and thus in the cultural economy, in many ways: to satisfy longing; to provide a sense of belonging; to provide a positive experience; to participate in or witness history; to help recall childhood and past memories; to provide new experiential environments; to create consumer nostalgia by reviving memories; to create role models; to bring together the old and the new; for popularity; as a marketing tool; as a cultural force; to define a lifestyle; to create a community by sharing nostalgic experiences on social media; to take people back to the past through events such as festivals, concerts, fairs, etc.; and to provide pleasant moments. These functions bring old and new generations together by reviving objects, characters and stories from the past. Misrepresented as "invented tradition", nostalgic products have begun to become uniform within the culture industry. Objects, designs, ideas, artifacts are mass-produced, and digital visuals, "tbt", photographs, TV shows, music, even TV series and movies with the same concept, created with artificial intelligence, appear with the same nostalgic expression. Therefore, although it provides a periodic or historical reference, it creates its own reality by preventing the correct evaluation and perception of the time to which it refers. While the concept of nostalgia is evaluated with its relations and functions within the framework of the culture industry, which is mostly treated in terms of economy and communication, suggestions are also included in this context. For example, when old products are used or valued with the concept of nostalgia, it transforms the product from waste/unused/unneeded/unwanted to reusable.

**Keywords:** Cultural industry, creative cultural industry, nostalgia, nostalgic music, functionalism

## Giriş

Nostalji günümüzde kültürün bir parçasıdır. “Kültür endüstrisi içinde nostaljik unsurlar nelerdir, nostaljinin ekonomik olarak gerçekten bir gücü var mıdır ve bu açıdan işlevleri nelerdir?” gibi sorular bu çalışmanın konusunu ve amacını içermektedir. Nostalji ve kültür endüstrisi günümüzün popüler kavramlarından ve birbiriyle sıkı bir ilişkisi vardır. Berger’in toplumbilimsel çözümleme yöntemiyle Adorno ve Horkheimer’in “kültür endüstrisi” kavramı çerçevesinde nostaljinin işlevleri yazılı kaynakların yanında internet ve sosyal ağlardan toplanan veriler ışığında tartışılarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Halk bilimi bakış açısından kültür endüstrisinde kullanılan nostaljik unsurların neler olduğu ve işlevlerinin tespit edilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Nostalji, kültür ekonomisi ve endüstrisi, yaratıcı kültür endüstrisi hakkında genel bir bilgiden sonra bu alanlarda kullanılan nostaljik unsurlar, halk bilimiyle ilişkisi ve işlevleri ele alınmıştır. Bu unsurlar genel olarak işlevleriyle değerlendirildikten sonra özellikle nostaljik müziğin kültürel olarak işlevsel çözümlenmeleri yapılmaktadır.

Bu alanda yapılan daha önceki çalışmalara baktığımızda kültürün korunması ve sürdürülebilirliğini amaçlayan kültür ekonomisi ve kültür endüstrisi üzerine son dönemlerde yapılan çalışmaların sayısının arttığı görülmektedir. Bu konularda UNESCO’nun çalışmaları başta olmak üzere Svetlana Boym’un *Nostaljinin Geleceği*, Mashall Berman’ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* adlı çalışması, Nebi Özdemir’in *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi, Kültür Bilimi ve Yönetimi* kitapları, “Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi”, “Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi” makaleleri; Uğur Başaran’ın “Nostalji-Kültür İlişkisi ve 21. Yüzyıl Türk Halk Şiirinde Nostaljik Unsurlar Üzerine Bir Değerlendirme” adlı makalesi, Burak İli ve Begüm Nergiz’in “Türk Televizyon Dizilerinde Aşkın Yeniden Üretilmesi ve Nostalji”, Hüseyin Köse ve Helin Aydın’ın “Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme” makalesi, Tolga Kara’nın “Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım” makalesi, Nazik Çelik Yılmaz’ın “Sanat ve Kültür Endüstrisi” makalesi, Serhat Kaymas’ın “Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım”, “Yaratıcı Endüstriler Ekosistemi İçerisinde Ankara: Sorunlar, Olanaklar ve Potansiyeller Üzerine Bir Değerlendirme”, “Yaratıcı Endüstriler, Kültür Temelli Girişimcilik ve Eleştirel Ekonomi Politik: Kör Noktayı Yeniden Düşünmek” makaleleri, Göksel Günay’ın *Kültür Endüstrisi ve Türkiye’ye Yansımaları* adlı yüksek lisans tezi, Gülbin Kıranoglu’nun *İstanbul Nostaljisinin Kültürel Mitolojisi 1953-1965* adlı doktora tezi çalışması gibi çalışmalar yer almaktadır. Ancak nostaljinin halk bilimsel açıdan kültür endüstrisinde işlevleri üzerine bir çalışmanın yer aldığına rastlanmamıştır.

## Nostalji ve Kültür Endüstrisi

Klasik, gelenek ve nostalji sözcüklerini bazı açılardan tanımlamak biraz zordur, bu yüzden bazen birbiriyle karıştırılan terminolojilerdir, ancak ayrı kavramları ifade ederler. Buna karşın aralarında sıkı bir ilişki vardır. Bir unsur, eşya veya eser, klasik mi gelenek mi nostalji mi yoksa yeniden üretim ya da canlandırma mı diye değerlendirilirken bazı kriterler dikkati çeker. Eğer bir ürün veya eser nostaljik amaçlı yeniden üretilmeyip yapılmamışsa zaten nostaljik değildir. Fakat klasik ve gelenek sözcüklerini nostaljiyle ayırt etmek biraz daha güç olabilir.

Bir şey ya da eserin klasik olması Eliot’a göre, standart hâle dönüşmüş ve toplum tarafından belirli bir seviyeyi temsil ettiğine inanılan özellikleri sergileyebilme (Eliot, 1944: 8) olarak tanımlanır. Ancak Krupat’a (2005: 157-161) göre bir eser ya da şeyin klasik sayılması kültürlerüstü ve evrensel değerlerle değil, belli bir kültürdeki dolaşımıyla mümkündür. TDK Türkçe sözlükte “alışılmış”, “sanatta kuralcı”, “kökleşik” (URL-3) anlamlarına gelen “klasik” sözcüğü temsil etme ve alışılmış olma özellikleriyle ve kültürde dolaşım özelliğiyle nostaljiyle benzese de kuralcı özelliğiyle nostaljiden ayrılır. Çünkü nostalji belirli bir kurala göre değil, geçmişe duyulan özlemle ya da aşağıda ayrıntılarıyla verilecek özellikleriyle oluşan bir kavramdır.

“Gelenek, geçmişten günümüze intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şeydir.” (Shils, 2002: 156). Halk biliminin unsurlarından olan ve halk kültüründe geleneğin ve mirasın baskın bir rol oynadığına inanan Ziya Gökalp, halkiyat tasniflerinden bazılarını geleneğin sözlü boyutunu önemseydiğini göstererek anane/gelenek merkezli yapmıştır (Şahin, 2013: 97) ve gelenek için “halk kültürü ürünlerini karşılayan kuşatıcı bir terim” ifadesini kullanmıştır (Şahin, 2013: 99). Sedat Veyis Örnek (1977: 126) ise,

gelenek için sosyal normların önemli ve güçlü bir bölümü olduğunu, kuşaktan kuşağa aktarılan ve yasalardan çok daha geniş bir alanı yöneten, sözlü ve yazılı ürünler olduğunu ifade eder. Dolayısıyla gelenek sosyal ve kültürel hayat içindeki bu güçlü özellikleriyle nostaljiyle karıştırılmaması gereken bir kavramdır.

Nostalji sözcüğü, ilk olarak İsviçreli bir tıp öğrencisi Johannes Hofer'in 1688 yılında "Medical Dissertation on Nostalgia or Homesickness" (Nostalji ya da Sıla Hasreti Üzerine Medikal Tez) başlığıyla savunduğu tezinde ele aldığı ve yurt dışında görev yapan İsviçreli askerler arasında görülmeye başlanan "anavatanın yitip gitmiş güzellikleri için duyulan üzüntü" diye adlandırdığı bir duruma tıbbi bir tanı koyma amacıyla geliştirmiştir. Bu sözcük, kökeni Eski Yunanca olan "nostos" ve "algos" sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşan "sıla hasreti, vatana duyulan özlem" anlamına gelmektedir (Boym, 2009: 25).

Psikoloji nostaljiyi, "geçmişin yeniden canlandırılması ya da yeniden yaşanması mümkün olmadığından dolayı olarak tecrübe edilmiş, geçmişe yönelik duygusal veya acı-tatlı bir özlem ifade eden anılar, nesnelere ya da sevilen bir kişinin hikâyeleri ve yorumlarıyla anımsanma" (Stern, 1992: 389) olarak tarif eder.

Moderniteyle beraber sosyolojik olarak nostalji kavramının yaygın bir şekilde sosyal hayata girmesi yıkıcı sonuçların etkisiyle ortaya çıkmıştır. Berman (1999: 27), bir yanda dünyayı değiştirme arzusu varken öte yanda ise yok olmakta olan geçmiş dünyaya karşı sarsıcı bir şekilde duyulan modernliğin yarattığı gerilimin "modernlik öncesi bir yitip cennete" dair nostaljiye kapılmaya yol açtığını ve yaşanan gerilimin insanı yalnız hissettirdiğini belirtir.

Herkeste aynı şekilde ya da oranda algılanmasa da geçmiş deneyimler veya dönemler özellikle ilk yetişkinlik ve ergenlik dönemine ait olan duygulardır ve diğer dönemlerden daha güçlüdür. Nostaljik duygular bireyin yaşam süresince değişiklik gösterebilir, ancak orta yaşı geçince "nostalji duyarlılığı"nın daha yüksek noktalara çıktığı varsayılmaktadır (Davis, 1979: 17).

Nostalji kavramından bahsederken zamanı ikiye ayırmak gerek: içinde bulunulan zaman ve özlem duyulan zaman. Dolayısıyla nostaljinin olması için zamanın geçmesi gerek yani bir geçmiş zamana ihtiyaç vardır. İnsan yaşadığı sosyal ve kültürel öğrenmelerle de hem kendi sosyolojisini hem de kültürel sosyolojisini oluşturur. Yaşamında çeşitli alışkanlıklar meydana gelir ve bu alışkanlıklar insana bir konfor alanı sağlar. Alışkanlıklar içinde artık nostaljik şeyler de oluşur ve zamanla sınırlanacak bir alan olmaya başlar.

"Vücudu idare etmek için gerekli olan şeyler, zihinsel sürecin işleyişinde de aynıdır. Belirli bir şekilde düşünmeyi öğrendiğimiz zaman, eski alışkanlıklardan kopmak ve yeni bir yol izlemek oldukça güçleşir." (Boas, 2017: 108). Nostalji bırakılmayan eski alışkanlıklar için de başvuru bir yoldur. Örneğin haftanın, ayın, yılın belirli bir günü yapılan bir eylem nostalji konseptli bir başlık altında yapıldığında eylemi takıntılı bir eylem olmaktan çıkartıp düşüncüyü ve davranışı meşrulaştırma vardır. Bu sayede nostalji içinde bulunulan zamanla özlem duyulan zamanı birleştirmeye çalışır.

Kültürel açıdan bakıldığında nostaljinin aslında kültür gibi toplumun genelini ilgilendiren, genel geçer kabul ve normları yoktur. Bireyseldir ve daha çok kişinin kendi özel dünyası ile ilgilidir (Wolf-Knuts, 2007: 179). Ancak aşağıdaki sınıflandırma içinde yer alan "toplumsal nostalji" (kültür nostaljisi) tarihî/dönemsel unsurlar, nostalji temasıyla toplu yapılan ve belli bir kültür içinde yapılan aktiviteler, popüler kültür içinde "best of"lar (enler) "unutulmaz kareler"le toplumsal boyut kazanarak kültürel özellik taşır.

Nostalji, "gerçek nostalji", "canlandırılmış nostalji" ve "toplumsal nostalji" olarak sınıflandırılabilir: Gerçek nostalji, kişinin yaşadığı olayların anılarının yeniden canlandırılmasıdır ve kişiye geçmişini hatırlatan bir uyaran ile anılar canlanmaktadır. Canlandırılmış nostaljiye gerçek olana ulaşmak mümkün olmadığından canlandırılan nostalji olarak doğrudan yaşanmasa da geçmişe duyulan özlem olarak tanımlanabilir. Toplum nostalji ise bir kültürün temsiline karşı hissedilen dolayısıyla, bir kültürü, nesli ya da ulusu temsil eden bir geçmişe duyulan acı-tatlı hasrete denilebilir. Bu bireysel bir olgu değildir; aksine, aynı bağlamda sunulduğunda benzer bir zeminden gelen bireyler arasında duyguyu daha tutarlı hale getiren toplumcu bir nosyondur (Eser, 2007: 117-119). Örneğin, gerçek nostaljide bir şarkı, film, fotoğraf, müzik, kıyafet, eşya gibi uyaranlarla nostalji yaşanmaktadır. Canlandırılmış nostaljide tarihî bir döneme ait olan örneğin Barok

ya da Rönesans dönemine ait bir konsept; Audrey Hepborn, Marilyn Monroe gibi film yıldızları; Elvis Presley, Barış Manço gibi şarkıcılar ve şarkıları; Muhammed Ali, Maradona, Pele gibi sporcular ile nostalji yaşanmaktadır.

Eser'in sınıflandırmasındaki "toplular nostalji"ye bu çalışmada "kültür nostaljisi" denilmesinin daha yerinde olduğu düşünülmektedir. Çünkü toplular nostalji dinî bayramlar, festivaller, geleneksel eğlenceler gibi nostaljilerden oluşmaktadır. Bu içerikler tarihsel ya da dönemsel hatta sınırlı olsa da günümüzde devam eden kültürel öğelerdir.

Nostalji geçmişten bugüne uzanan süreçte toplumsal ya da kültürel olarak bir belleğe ihtiyaç duyar. İnsan anıları üzerine şekillenir. Bu noktada insanın hatırlama eylemi ve nasıl hatırladığı büyük önem taşır. Hatırlama eylemi bireysel ve kolektif bellekle olabilir. Assmann'a göre kültürel ve iletişimsel bellek, kolektif hatırlamanın biçimleridir. Kültürel bellek biyolojik olarak devredilemediği için, kuşaklar boyunca canlı tutulması gerekir. Anlamların kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesi kültürel bellek tekniği ile yapılır. Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi, sürekliliğin ve kimliğin devamının sağlanmasıdır. Kimlik kolayca anlaşılacağı üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur (Assmann, 2003: 91).

Çalışmanın kapsamı çerçevesinde belleğe bireysel değil, sosyolojik ve kültürel açıdan kolektif bellek çerçevesinde yaklaşmak gerekmektedir. Kolektif bellek açısından bakıldığında 60'lı, 70'li, 80'li, 90'lı, 2000'li yıllar denilerek dönemsel bir ayırım yapılır ve bu zaman dilimleri o dönemde doğan kişiler için çocukluk ve gençlik yılları, müzik, film, kitap, oyuncak, yemek gibi unsurlar için nostaljik açıdan bir sınıflandırma oluşturur. Bunun yanında sanatçılara, oyunculara, sporculara, şarkıcılara, şarkılara ya da müzik türlerine göre de dönemsel ya da tarihsel sınıflandırmalar yapılır. Bu tür kavramlar (özellikle enler, unutulmaz kareler, farklı ya da aykırı özellikli olanlar vb.) kolektif bellekte daha rahat hatırlanır. Ancak hatırlama bazen olduğu şekliyle değil, görülmek istenen şekliyle yani olumlu yanlarıyla karşımıza çıkar. Nostaljinin işlevleri bölümünde pazarlamanın yöntem olarak bu durumu nasıl kullandığına hatta tüketicileri nostaljik olarak nasıl yönlendirdikleri daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Tarihsel ya da dönemsel bir unsur, nostaljik özellik kazandığında çok kötü içerikleri barındırsa dahi nostaljinin olumlama özelliğinden kaynaklı olarak kültürel nostalji de pozitif içerik kazanır. Başaran (2021: 640), bu durumu halk hekimliğine benzetir. Bazı geleneksel uygulamalar yararlı olmasa da hatta tıbben zararlı olduğu kanıtlanırsa da ilgili kültür ortamlarında bu uygulamaların devam ettiği bilinmektedir. Kültürün bu benzer özelliği nostaljide de görülmekte geçmişle bağlantısı olan pek çok olay, uygulama, nesne veya olgular, nostaljinin etkisi altına girdiğinde kendiliğinden pozitif bir imaja bürünmektedirler (Başaran, 2021: 640). Elbette pozitif imajların halk arasında popüler kültürde tutması ve tüketilmesi daha kolaydır. Nostaljik ürünler de bu özelliklerinden dolayı popüler kültür içinde çeşitli işlevlerle rağbet görmekte ve tercih edilmektedir.

Nostalji özellikle popüler kültür içerisinde yer alan hatta ihtiyaç duyulan bir kavramdır. Popüler kültürün neden nostaljiye ihtiyaç duyduğuna dair çeşitli araştırmalar ve görüşler vardır. Yukarıda psikolojik ve sosyolojik olarak açıklanan nostalji kavramı için geçmişe niçin yoğun bir özlem duygusunun oluştuğuna dair görüşler arasında iyi hissettirmesi, psikolojiyi sağlam tutmak için travma yaratan kötü anıları silip sadece iyi anıları hatırlama isteği; egosantrik (benmerkezci) bakış açısıyla kişinin kendi büyüüp yaşadığı zamanı en iyi, güzel ve özel dönem zannetmesi, duygusal nedenler, aradığı şeyi kendi zamanında bulamaması, umut arayışı gösterilebilir. Sonuçta birçok olası sebep nostaljinin rağbet görmesine sebep olmaktadır. Nihayetinde nostalji artık kültürün bir parçasıdır ve bundan sonra da varlığını sürdüreceği gibi görünmektedir.

Kültürün korunması ve sürdürülebilir olabilmesi için de yukarıda bahsedilen kültürel bellek gereklidir. Kültürel bellek açısından insanın hatırlama ve unutma biçimlerinden yararlanır, tüketim aracı olarak kullanır. Bu noktada nostaljinin fark edilir bir gücünün olduğu söylenebilir. Duygusal tatmin temelinde olumlu deneyimleri hatırlama, tüketicilerin olumlu duygusal tepkiler vermesi ve ürünle daha güçlü bir bağ kurmayı sağlaması, şirketlerin köklü ve güvenilir görünmesine katkı sunması açısından bir gücü vardır.

Nostalji eskiden psikolojik bir rahatsızlık olarak görülürken ya da melankoliyle özdeşleştirilirken günümüzde popüler kültür içerisinde hem hüznü hem de eğlenceyi içinde barındırması açısından dikkat

çekicidir. Hüzünle ya da özlemle beraber olumlu deneyimlerin hatırlanması söz konusu olduğu için farklı duyguları bir arada hissettiren “karma duygular”a sebep olur. Sonuçta nostalji çok yönlü bir etkileşim yaratır. Az sonra değinilecek olan kültür endüstrisi de bu tür ortamlarda etkinliklerde bireylerin duygu ve düşünüş tutumuna yön vererek nostaljik unsurlarla tüketime yönlendirir.

Nostaljik genellikle modern gereksinimlere göre yeniden şekillenir. Geçmişle geleceği bir araya getirerek eski ve yeni öğelerin bir arada kullanılmasını sağlar. Pazarlama aracı olarak kültür endüstrisi nostaljiyi kullanarak daha geniş bir alıcı ve izleyiciye ulaşmayı amaçlar. Hedef kitlesi geçmişe özlem duyan kişilerdir. Sadece üretme ya da pazarlama açısından değil ihtiyaçları gidermede sürdürülebilirlik açısından eskiyle yeninin kullanılması önemlidir.

Nostalji çoğunlukla göstergebilim üzerinden yorumlanmaktadır ve şimdiye kadar daha çok mimari, iletişim ve sanat alanlarında kullanılsa da kültür endüstrisi açısından da çok önemlidir. Nostaljik dışavurum, geçmişe ait popüler kültür imgeleriyle tanıdıklık, aşinalık, yeniden keşif gibi duygularla nostalji şimdiki zamanın içindeki geçmiş zamandır. Bunun yanında yeniden üretim çerçevesinde yeni bir pazar oluştuğunda eskiye duyulan hayranlıkla insanın yeniyi arzulaması da sağlanmaktadır. Böylelikle nostalji kültür endüstrisine hizmet etmektedir.

Yukarıda ifade edildiği gibi nostalji eski ve tanıdık olanla ilgilidir ve Adorno’ya (1991: 1) göre kültür endüstrisi yeni bir kitle içine eski ve tanıdık bağlantılar koymuştur. Ekonominin alt dalı olan kültür endüstrisi eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaşması olarak tanımlanır (Adorno ve Horkheimer, 2014: 191). 1947 yılında ilk kez “kültür endüstrisi” kavramı Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer’in *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinde “Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma” bölümünde ele alınmıştır. Her şeyin endüstrileşmesiyle 1947 yılından bu yana teknolojik, görsel, sosyolojik ve kültürel açıdan çok şey değişmiştir ve kültür endüstrisi bu sektörlerin içeriğini belirleyerek kendisi de genişlemiştir. “Kültür ile ekonomi, dolayısıyla tüketim arasındaki ilişki, sanıldığından daha köklü ve çok yönlüdür.” (Özdemir, 2012: 28).

Kültür endüstrisiyle birlikte kitle kültürü kavramı da ortaya çıkmaktadır. Kitle kültürü, kültürün aşağıdan yani kitleler tarafından şekillendiği ve yönetildiği düşüncesinden hareketle kültür endüstrisi kuramının temel savı, kültürün egemen sınıflar tarafından şekillendiği ve yönetildiği, kitlelere egemen ideoloji doğrultusunda yön verici olduğudur. Endüstri ilişkilerine vurgu yapmaktadır. Kapitalist öncesi sistemin son kalıntılarının da yok olmasıyla kültür ürünleri standart bir hâl almış ve bu ürünler metalaşarak piyasa içerisinde kâr getirir duruma gelmişlerdir (Adorno, 2011: 12). “Kitlelerin aldatılışı” olarak ifade ettikleri kültür endüstrisiyle kültürel ve sanatsal ürünler, tüketici bireye bir yaşam biçimi, bir dünya görüşü benimsetir, şartlandırır. Değişik toplum sınıfları içinde çok sayıda insan tarafından benimsendiği zaman, reklam değerleri bir yaşam biçimi yaratır. Böylece tek boyutlu düşünce ve davranışlar biçimlenmiş olur (Marcuse, 1975: 27).

Kültür Endüstrisi kavramında var olan kültürün oluşmasında kitlelerin sanıldandan daha az katkısının olması ve kültürün, bütünü parçalarını kendi içinde bulunmaya, ama bütünü şartlarıyla bulunmaya ikna aracı oluşu gerçeğidir. Kültür Endüstrisi kavramıyla kültür yeniden tanımlanmaktadır (Çelik Yılmaz, 2018:457). Aslında kültür endüstrisiyle tanımlanan şey kültür değil, araçlardır. Eskinin halk kültürü bugünün pop kültürü denilen halkın yaşamının tümünü kapsayan günlük uygulamalar kitlesel bir hâl almıştır.

Kapitalist sistemin dayatmasıyla kültür toplumun alt katmanlarından üst katmanlarına kadar şekillenen kitle kültürü/popüler kültür, düzeni içerisinde yemek, içmek, gezmek, giyinmek, konuşmak gibi özgün unsurları içeren kültürel ürünlerin küresel dünyada erimesiyle kapitalist piyasanın hâkimiyeti altına girmiş ve insanlar özne konumundan çıkıp daha pasif bir kimlikle sisteme ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Dijital çağla beraber gitgide toplumlar da aynılaştırmaktadır (Koç Alamaslı, 2021: 41).

Nostalji özlemse insan her şeye özlem duyabilir. Zaman içerisinde özlenen şeyler nostaljik özellik kazanır. Kültür endüstrisi ise “şeylerin metalaşması”dır ve nostaljik şeyler kültür endüstrisinde aynılaştır. Kültür nostaljisinin ve bazı tarihi/dönemsel şeyler dışında bireysel olması gereken nostaljik unsurlar kitlesel hâle gelir ve aynılaştır. Kültür endüstrisi nostaljiyi dahi bireysellikten çıkartıp kitleselleştirmiş ve etrafında bir kültür oluşturmuştur. Hani neredeyse “bunlara özlem duyulur” diyerek bireyin nasıl özleyeceğini ve

bunun sonucunda nasıl davranacağını dahi belirlemektedir. Kültür endüstrisinin ve nostaljik unsurların en iyi uygulandığı yerlerden biri de sosyal medya, örneğin “tbt”leri, “throwback”leri, “challenge”larıyla, fotoğraflarıyla, videolarıyla, nostaljik temalı konseptleriyle, görsel ve dijital uygulamalarıyla etkin bir şekilde ve çok yönlü olarak günümüz dünyasında yerini almıştır. Örneğin sosyal medyada nostaljik fotoğraflara yönelik bir akım başlatıyorlar, kim başlatıyor nasıl başlıyor onu da pek kimse bilmiyor, sonra günlerce o akım devam ediyor. Bir dönem sonra tekrar başlıyor. Başka bir dönem müziklere yönelik aynı şeyler oluyor. Hiç bitmeyecek gibi görünen bir içerikle bu şekilde devam ediyor. Sosyal medyalar içerisinde yer alan Instagram sosyal medyada Facebook ve Twitter’den sonra gelen üçüncü büyük mecradır. Görseller, fotoğraflar ve videolar üzerine bir uygulama olduğu için bahsedilen akımlar daha da fazla yer alıyor. Bu şekilde insanın özleme duygusundan en çok faydalanan alanlardan biri olduğu söylenebilir.

Türkiye’nin %60’ı sosyal medya kullanmakta ve ortalama olarak her birey sosyal medyada günde 6 saat geçirmektedir. Her şey dijital verilere dönüşmeye başlamıştır. Davranışlarımız, alışkanlıklarımız, özlemlerimiz, aşklarımız, en özel ve en kötü hatıralarımız sürekli olarak bu atmosferde yer almaktadır. Araştırma sonuçlarına göre insanların çalışma saatleri dışındaki tüm vaktini neredeyse sosyal medya üzerinde geçirmekte olduğu dolayısıyla kültür endüstrisi yine sistemin içinde var olmaya devam etmektedir (Koç Alamaslı, 2021: 43).

Modernizmle beraber artık toplumun bir parçası olan kültür endüstrisi kapsamındaki kültürler her şey benzerlik katmıştır. Oysa gelişmiş toplumların oluşabilmesi için kültürel çeşitlilik ve yaratıcılık gereklidir. Zaten “Kültürün temel işlevi yaratıcılıktır. Kültür, yaratıcı birey ve toplumlar için gerekli olan kaynak ve bağlam işlevini görür. Kültürel yaratıcılık yaşamın genişletilmesi, zenginleştirilmesi, anlamlandırılması ve çekici hale getirilmesinin özünü meydana getirir. Gelecek bilimi kapsamındaki son dönem öngörülerinde kültürün bireysel ve toplumsal yaşamdaki yaratıcı işlevinin ve öneminin daha da artacağını ortaya koymaktadır.” (Özdemir, 2017: 8). Ancak günümüzde kültür endüstrisinin oluşturduğu aynılık yaratıcılığı da farkındalığı da köreltmektedir. Bireyler bazen bu durumu fark edemeyebilmektedir.

Pazarda tüketici olarak seçilmiş birey, pazar yerini her ziyaret edişinde orada sözü geçen kendisi olduğu hissine kapılabilir. Bazen alışveriş sırasında önüne serilmiş sonsuz tercihlerden bir kısmına yakın durmayı reddedebilmektedir. Ancak Bauman’ın (2012:105) dediği gibi “reddedemeyeceği tek şey, onlardan birini seçmeyi seçmektir; ama bu seçim de zaten bir seçim gibi görünmez”dir. Rutli (2011: 185), kültür endüstrisi için endüstrinin, pazarın kültür alanını gasp etmesi ve onun özerkliğini elinden alması durumu olarak özetlemiştir. Gasp edilen kültür alanında özellikle popüler kültürde bireyler, nostalji temasıyla tüketim alanına yönlendirilmiş olur. Kültür endüstrisi söz konusu olduğunda özellikle mimari tasarım, moda tasarımı, görsel sanatlar, yayıncılık, müzik, sinema, radyo ve televizyon, fotoğrafçılık, grafik, animasyon, bilgisayar yazılımları ve oyunları, reklamcılık gibi yaratıcı kültür endüstrilerini de kapsar. Bu alanlar aynı zamanda halk biliminin de konusudur ve içerik üreticisidir.

Yenilik söz konusu olduğunda genellikle yaratıcılık da devreye girer. İnsan ve yaşadığı çevre donuk değildir, bir devingenlik içinde değişir, gelişir. Nostalji, yaratıcı kültür endüstrileri kapsamında ürün ve içerik sağlayıcısı olarak önemli unsurlardır. Bu içeriğin bir kısmını ekonomi ve iletişim alanının yanında halk bilimciler yani kültür bilimciler yapmaktadır ya da yapmalıdır. Nostalji, kültür bilimiyle de bu kapsamda çok ilişkilidir. Özdemir (2017: 7), “Kültür bilimciler sadece geçmişte olup bitmiş olguları, aktörleri ve ürünleri değil, aynı zamanda geçmişten bugüne ve geleceğe uzanan süreçleri incelerler ve tasarlarlar. Geçmiş bugün ve gelecekle ilgili olduğu için incelenmeye değerdir. Bu nedenle geçmişin bilgisine sahip kültür bilimcilerinin geleceğin en yetkin tasarımcıları” olmasının beklendiğini ifade eder. Ancak pazar tüketici kadar tasarımcıların alanını da sıradanlaştırmakta, aynılaştırmakta ve özerkliğini elinden almaktadır.

Kaymas, “Yaratıcı kültür endüstrilerinin tek başına ekonomik kazanım üzerinden değil ülkelere sunduğu sosyal ve kültürel değerleri ve katkıları üzerinden de tanımlanması gerek”tiğini belirtir. Bu kapsamda, UNESCO hariç kültürel kazanımlara vurgu yapılmamasının, yaratıcı kültür endüstrilerinin önemli bir boyutunun kültür ve kültürel sektörler üzerinden yükselmesi sorunludur (2019b: 110-111). Ülkeler ve şirketlerin kültürel kazanımlar konusunda sorunlu yanlarının olmasına karşın sunduğu paydan yararlanma konusunda ciddi bir ekonomik değeri vardır.



İlk kez 2017 yılında gerçekleştirilen küresel kültür ve yaratıcı endüstriler araştırmasında belirtildiği üzere (URL-6) küresel olarak 2.254 milyar dolar büyüklüğüyle 29 milyon kişilik istihdam potansiyeliyle egemen siyasa içerisinde de kültür endüstrisinin ekosistemde oldukça geniş bir bağlam içerisinde yer alması ve birbiri ile kolaylıkla bağdaşamayacağı ileri sürülen bileşenlerin ortak bir çatısı olması küresel mali büyüklüğünün nedenini ve ekonomik değerini ortaya koymaktadır (Kaymas, 2019b: 112).

UNESCO'nun 2022 "Yaratıcılık İçin Politikaları Yeniden Şekillendirme Küresel Raporu", yaratıcı kültür endüstrileri tarafından dünya çapında ortaya konan mal ve hizmetlerin ihracatının 2005 yılından 2019 yılına kadar iki katına çıkarak 2019 yılı verilerine göre 389,1 milyar ABD dolarına ulaştığını belirtiyor. Gelişmiş ülkeler kültürel mal ve hizmet ticaretinde lider konumdadır ve toplam kültürel hizmet ihracatının %95'ini gerçekleştirmektedir. Dijital içeriğin, dünya çapında büyük oranlarda tüketilen bir kültürel ürün olduğu rakamlarla ortaya konmuştur. Buna göre dünya genelinde İnternet kullanıcılarının; % 91'i video, % 73'ü video blog izlediğini, % 51 müzik, % 47 online radyo ve % 44'ü podcast dinlediklerini belirtmişlerdir (URL-4; URL-5) ki bunlar aynı zamanda kültür endüstrisinde kullanılan unsurlardır.

Görüldüğü gibi kültür endüstrileri özellikle yaratıcı kültür endüstrileri dünyada kültürel ve ekonomik açıdan büyük bir değer taşımaktadır. Günümüzde zaman zaman yaratıcılığın yetersizliği üzerine tartışmalara denk gelmektedir. Artık pek çok şeye maruz kalmış ve belli alanlarda doyum sağlamış bireylerin tatmin duygularının yüksek oluşu insanları yeni arayışlara itmektir ya da tam tersi eskiye yönelmektedir. Bu noktada nostalji popüler kültürün dolayısıyla kültür endüstrisinin içinde başvurulan temalardan biridir.

### **Nostaljinin Kültür Endüstrisi Ürünleri Olarak Kullanılması ve İşlevleri**

Nostaljiye yönelik endüstriler de diğer alan ve sektörlerden farklı değildir. Aynı ekonomik yöntemlerle ve araçlarla pazarlanmaktadır. Nostaljik unsurların en çok kullanıldığı yerlerden birisi de medya ortamlarıdır. Günümüzde internetin yaygınlaşması ve hızlanması ile ses ve görüntü teknolojisinde yaşanan gelişmeler, iletişim ve inovasyon alanlarındaki yenilikler; cep telefonları, tabletler, bilgisayarlar, dijital platformlar ve yapay zekâlar üzerinden nostaljik içeriklere ulaşım kolaylaşmıştır. Eski teknolojilerden başlayarak radyo, sinema, televizyon ve İnternet üzerinde yolculuk yapan nostaljik öğeler kimi zaman bünyelerine yeni unsurlar katarak dönüşmüşlerdir.

Popüler kültür içerisinde nostaljik unsurlara ait bir sınıflandırma:

1. Nostaljik müzikler
2. Nostaljik hediyeler
3. Nostaljik filmler, diziler, şovlar
4. Nostaljik görseller
5. Nostaljik lezzetler
6. Nostaljik şehirler
7. Nostaljik mimari
8. Nostaljik sanat
9. Nostaljik turizm
10. Nostaljik moda
11. Nostaljik teknoloji
12. Nostaljik gezi
13. Nostaljik imajlar
14. Nostaljik ulaşım araçları
15. Nostaljik mobilyalar, eşyalar

## 16. Nostaljik yerler

Yukarıdaki sınıflandırmadan anlaşılacağı gibi pek çok ürünün ve unsurun yer aldığı bu genel başlıkları çoğaltmak mümkündür. Ancak görüldüğü gibi kültür endüstrisinin içinde yer alan ekonomik, sanatsal, kültürel ve duygusal değeri olan pek çok ürünün popüler kültürde önemli bir yeri vardır.

Nostaljik unsurlar kültür endüstrisi için birer üründür. Ürün talep edilen bir istek ya da ihtiyacı tatmin etmek için tüketim, kullanım veya dikkat çekme amacıyla pazara sunulan fiziksel objeleri, hizmetleri, kişileri, yerleri, örgütleri veya fikirleri kapsamaktadır (Kotler, 1987: 234) Bu noktada ürünler “tüketici ürünler” ve “endüstriyel ürünler” olmak üzere iki şekilde sınıflandırılabilir (Kara, 2014: 53). Tüketicinin kişisel ihtiyaç duydukları tüketici ürünler içinde yer alan mobilyalar, beyaz eşyalar nostaljik olanlarından tercih edilebilmektedir. İhtiyaçlar nostaljik konsept adı altında talep edilebilmekte firmalar da bazen bu tür taleplere karşı eskiye dönük özel üretimler gerçekleştirebilmektedir. Endüstriyel ürünler bazı eski teknolojiler hariç nostaljik ürünler içermemektedir. Elbette bu ürünlerin bir de yönetim kısmı var. Aşağıda adı geçen nostaljik unsurların üretim, pazarlama, dağıtım, arz-talep ilişkisi gibi işlemlerinin idaresi açısından kültür ekonomisi ve endüstrisi yönetimi de önemlidir. “Kültür ekonomisi veya sektörleri alanındaki gelişmelerin sağlanabilmesi ve yönetilebilmesi için öncelikle bu konudaki istatistiklerin ve dolayısıyla bilgi bankasının temin edilmesi, idari ve akademik yapılanmanın gerçekleştirilmesi gereklidir.” (Özdemir, 2009: 80).

Nostalji, kültür ekonomisi ve endüstrisi içinde işlevleriyle ele alınırken Berger’in toplumbilimsel çözümleme yöntemleri içinde saydığı toplumun işleyişiyle ilgili olan “işlevselcilik” yönteminden hareketle değerlendirilecektir. Arthur Asa Berger (1996: 91-96), toplumbilimsel çözümleme yöntemini: yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf (sosyo-ekonomik), sapkınlık, seçkinler, azınlıklar, işlevselcilik, yaşam biçimi, ırk, rol (toplumsal), seks (cinsiyet), toplumsallaşma, statü, stereotip, değerler olmak üzere on altı başlıkta ele almaktadır.

Normalde medya yorumlama ve çözümleme tekniğine yönelik olan “işlevselcilik”, medyada çokça yer tutan ve kullanılan nostalji kavramıyla da örtüşmektedir. Sinemada bu yöntem filmlere rol modelleri ve temaları sunduğu için tercih edilmekteyken nostalji temasının da aşağıda sıralanan işlevler doğrultusunda bu şekilde sunulduğu ve kullanıldığı tespit edilmiştir.

“Nostalji konusunda yapılan çalışmalar, nostaljik öğelerin tüketicilerin ömür boyu tercihlerini etkileyeceğini göstermektedir.” (Shindler ve Holbrook, 2003: 275). Nostalji, kültür endüstrisinde dolayısıyla kültür ekonomisinde hedef kitlesini özellikle geçmişe özlem duyan kişilerin oluşturduğu tüketici profilleri için çeşitli alanlarda pek çok işlevle kullanılabilir. Bu işlevler:

1. Özlem gidermek
2. Aidiyet sağlamak
3. Olumlu deneyim yaşamak
4. Tarihe katılmak ya da tanıklık etmek
5. Çocukluk dönemleri ve geçmiş anıları hatırlamaya yardımcı olmak
6. Toplumsal ve kültürel deneyimleri anlamak
7. Yeni deneyim ortamları sağlamak, anıları canlandırarak bir tüketici nostaljisi yaratmak
8. Rol model oluşturmak
9. Eskiyle yeniyi buluşturmak
10. Popülerlik
11. Yaşam biçimi belirlemek
12. Pazarlama aracı

13. Kültürel bir güç aracı
14. Sosyal medyada nostaljik deneyim paylaşarak topluluk oluşturmak
15. Festivaller, konserler, fuarlar gibi etkinliklerle insanı geçmişe götürerek keyifli anlar yaşatmak

Bu işlevler geçmiş zamandaki eşyaları, karakterleri ve hikâyeleri canlandırarak eski ve yeni nesilleri bir araya getirir. İşlevlerden biri olan özlem duymak ve gidermek insanın en temel duygularındandır. Özellikle olumsuz duygular yaşıyorsa geçmişte yaşadığı iyi ve güzel anlara dönme isteği olabilir ve o dönemdeki eşyalar, müzikler, yerler gibi şeyler o anlarla özdeşleştirilebilir. Geçmişe ait fotoğrafların tutulması, düğün albümleri gibi şeyler özlem gidermek içindir. Günümüzde bu işlevle sosyal medyada nostalji başlığı altında pek çok görsel, fotoğraf ve video gibi içerikler paylaşılmaktadır.

Medyada reklamcılıkta halk bilimsel ürünler çokça kullanılmaktadır. Kültürel modeller ve kaynaklar özellikle tercih edilmektedir. “Folklor bilinçli veya bilinçsiz şekilde her türlü reklamda karşımıza çıkmaktadır. Reklamlarda sözlü kültür ile popüler kültür arasında alışveriş bulunur. Folklorun reklamlarda geleneksel unsurları değiştirerek, dönüştürerek ve yeniden yaratarak kullanımı sözlü kültürün bağlamının dışına çıkarılmasıdır.” (Bars, 2021: 42). Elektronik kültür ortamında bu şekilde sözlü kültür bağlamının dışında ticari amaçlarla kültür nostaljisi de kullanılır. Örneğin bayramlar yaklaştığında bazı içecek, şeker, yiyecek sektörü ve daha pek çok sektör reklamlarında geçmişe özlem yaratıp o anın yeniden ürünleriyle yaşanacağı algısı oluşturarak nostaljik geleneksel temaları, sözlü kültüre ait ifadeleri, folklorik ürünleri kullanmaktadır.

Nostaljik eşyalar ve hediyeler arasında ise aklınıza gelebilecek hemen hemen çoğu şeyi bulmak mümkündür. Retro ve vintage kıyafetler ve ürünlerden sigaralara, mutfak aletlerinden daktiloya, gözlükten plaklara, resim çerçevelerinden dekoratif objelere, müzik kutularından oyuncaklara, mobilyalardan radyoya kadar geniş bir ürün yelpazesi vardır.

Nostaljik unsurların kültür endüstrisinde en çok kullanıldığı yerler arasında gazete, dergi, TV, radyo, haber ajansları, dijital yayıncılık, TV-müzik yayıncılığı, dergi-kitap yayıncılığı, İnternet, basım, dağıtım ve perakendecilik, Avrupa faaliyetleri bulunmaktadır. Film ve müzik endüstrisinde sinema ve müzik yaratıcı endüstrisinin diğer kolları olan reklamcılık, yaratıcı sanatlar, görsel sanatlar ve eğlence faaliyetleriyle de iç içedir.

Kültür endüstrisi aracılığıyla halk bilimi unsurlarının bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi medyanın yanında sanat, turizm, mimari, moda ve yiyecek-içecek gibi sektörlerde belirli amaçlarla nostalji adı altında kullanılmaktadır. Kültür ekonomisi ve endüstrisi içinde nostalji kavramına dikkat etmek gerekir. Çünkü Holbrook ve Schindler (1996: 27), tüketicilerin duygusal tepkileri üzerine yapılan araştırmalar için etkilerin kıyaslamalı bir biçimde nostalji ile bağlantılı olduğunu söylemektedirler.

Nostaljik hediyeler, nostaljik vitrinler, nostaljik müzikler, nostaljik kentler turu, nostaljik lezzetler, nostaljik şehirlerarası otobüsler, nostaljik trenli gezi, nostaljik yerel imajlar, eskisi kadar kullanılmayan el sanatları ürünleri, eski teknolojiler, nostaljik görseller ve eşyalar gibi unsurlar nostalji başlığı altında duygusal tepkilerden faydalanmayı amaçlamaktadır. Duygusal tepkiler arttıkça günümüzde medya ve dijital ürünlerin çeşitliliğiyle beraber nostaljik unsurlar da artmıştır. Çeşitlilik arttıkça alanın yönetimi ve kontrolü de zorlaşmaktadır. Müzik açısından bakıldığında eskiden plaklar nostaljik eşya olarak görülürken çok kısa zaman içerisinde bugün kasetler ve kasetçalarlar, video ve video oynatıcılar, walkmanlar, MP3’ler nostaljik ürünler arasındaki yerini almıştır.

Arama motorlarına nostaljik kentler turu yazdığınızda karşınıza bazı seyahat acentalarına ait pek çok seçenek çıkmaktadır. Örneğin “6 gün 5 gecelik Venedik-Milano-Nice-Marsilya-Barselona şehirleri”; “Nostaljik İzmir turu” gibi turizm paketleri bu konseptte yer alıyor. Bu kentlerin nostaljik olarak sınıflandırılması doğru mudur ya da nostaljik kent ne demektir gibi soruların cevap arayışı bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Ancak görülmektedir ki bazı kentler ve bu kentlere ait deneyimler nostaljik olarak bazı seyahat acentaları, turizm sektörleri tarafından pazarlanmaktadır.

Bir başka örnek olarak “X şehrinin nostaljik sokakları” gibi ifadelerle bazı şehirlerin kültür endüstrisi kapsamında doğru anlaşılammış bir şekilde yaratıcı şehirler ağına girmeye çalışmaları çerçevesinde medya ve İnternet ortamlarında karşımıza çıkmaktadır. Örnekleri çoğaltmak mümkündür, ancak görülmektedir ki nostaljik unsurlar genellikle modern gereksinimlere göre yeniden şekillenmekte geçmişle geleceği bir araya getirerek eski ve yeni öğelerin bir arada kullanılmasını sağlamaktadır.

Sokaklar, evler, kentler, kafeler, restoranlar gibi yerler “sizi geçmişe götürecektir yerler”, “İstanbul’un en nostaljik on mekânı”, “tarihin kokusunu alacağınız nostaljik yerler” ya da “X şehrinin en nostaljik yeri” başlığı adı altında sunulmaktadır. Nostaljik yerler arasında “bit pazarları” dahi nostaljik bir yolculuk olarak pazarlanabilmektedir.

Kültür ekonomisi ve endüstrisinde öne çıkan sektörlerden biri de hizmet endüstrisidir. Maddi olmayan ürünler kapsamındaki turizm sektörü nostaljik unsurların en çok kullanıldığı alanlardan biridir. Yukarıda bahsedilen nostaljik turlar, nostaljik kentler ve sokaklar, nostaljik tren ve otobüs yolculukları da elbette turizmin alanlarının içine girebilmektedir. Ancak hizmet endüstrisi içinde nostaljik oteller, geleneksel sofralar, animasyonlar, nostaljik akşam yemekleri gibi etkinlikler doğrudan bu konseptte olan ürünlerdir. Örneğin Turizm Haftası’nda ulaşım, konaklama, eğlence, alışverişi kapsayan paketler “nostaljik gezi” olarak tüketicilere sunulabilmektedir.

Nostaljik ulaşım araçları olan arabalar, şehirler arası otobüsler, trenler de bu alanda dikkat çeken ürünlerdendir. Çok ciddi ekonomik değerlerle özel alıcıları, koleksiyonerleri dahi olan bu araçlar klasik araçlarla beraber nostalji konseptiyle de pazardaki yerini almıştır. Bu araçlarla yapılan seyahatler “nostaljik seyahatler” içinde yer alır, en ünlü olanlarından biri “Doğu Ekspresi”dir.

Bunun yanında müşteri ve tüketici tercihlerine göre oluşan içerik endüstrileri, yaratıcı endüstriler edebiyatla ilgili bazı eser ve unsurları, geçmiş dönemin tasarımlarını nostalji temasıyla içerik kaynağı olarak kullanmaktadır. Edebiyat eserlerinin yeniden üretimle film ve dizi sektörlerinde kullanılması ya da bir yazarın, şairin eşyalarının benzerlerinin üretilerek tüketiciye sunulması örnek verilebilir. Bu ürünlere sadece sanatsal ya da kültürel yanlarıyla bakılmaz aynı zamanda ekonomik değerleriyle de kültür endüstrisinde kültür nostaljisi temasıyla kaynak olarak kullanılırlar. Kültür endüstrisinde, özellikle yaratıcı kültür endüstrisinde, kullanılan bahsi geçen bütün bu unsurlar kültür ekonomisinde çeşitli işlevlerle kullanılmaktadır. Bu işlevleri anlamak, çözümlenmek ve sektörde amacına göre farkındalıkla kullanmak önemlidir.

Bütün bu unsurların yanında genel olarak kültür endüstrisinin en önemli unsurlarından biri olan medya ürünleri iki temel bileşenden meydana gelmektedir. Bunlardan ilki; kurgusal, editöryal hâldeki işlenmemiş maddi olmayan içerik bileşenleri, diğeri ise tüketicinin eline ulaşan fiziksel, maddi bileşenlerdir (Picard, 2005a: 31). Bileşenlerden ilki içeriğe, diğeri ise fiziksel olarak erişilebilirliğe vurgu yapmaktadır. Öte yandan, medya ürünlerinin en temel özelliği eğlendirici, ikna edici veya bilgilendirici özellikleri ile potansiyel müşterilerinin gereksinimlerini karşılayabilme ve onları memnun edebilme yetisidir (Kara, 2014:53). Medyada nostaljik unsurların kullanımı da bahsedilen aynı özellik ve amaçlarla kullanılmaktadır. Bu bağlamda medyada nostaljik olarak en çok kullanılan türlerden ve konseptlerden biri de müziktir.

### **Nostaljik Müzik Üzerinden Nostaljinin İşlevleri**

Nostalji denince belki de akla ilk gelen unsurlardan biri de müziktir. Bazen müzik sektörünün piyasaya sunacağı ürünler kısıtlı olduğunda nostaljik müzikleri kullanılmaktadırlar. Her kesime hitap etmek için geçmişin en iyileri yani “best of”ları ya da “unutulmaz müzikler” adı altında eskinin çok tutulan müziklerini yeniden değerlendirip dinleyicisiyle buluştururlar. Genç bir şarkıcının sadece genç nesil değil, daha yüksek yaş grubundaki kişiler için de tanınmasını sağlamak amacıyla dönem şarkılarından seçmelerle dinleyicisiyle buluştuğu görülmektedir. Özellikle pop kültür içindeki müzikte de kültür endüstrisinin sonucu olarak aynılaşma sorunundan dolayı nostaljik eserler bu açığı kapatarak sektörün çeşitliliği ve devamlılığı açısından sağlam bir alternatif olmaktadır.

Örneğin günümüzde 90’lar nostaljisi en çok rağbet gören konseptlerden biridir. Turistik bölgelerde, medyada doksanlar partileri yapılarak en çok tercih edilen 90’lar pop şarkıları içeriklerde yer almaktadır.

Yerel sanatçılar tarafından repertuvara katılarak tekrar seslendirilip yeniden üretimi gerçekleştiriliyor. Diğer taraftan sosyal medyada, Instagram’da ya da bazı mekânlarda “Zamanda Yolculuk”, “Doksanlar Evine Gittim”, “Bu akşam 90’lar rüzgârı esiyor”, “90’lara Yolculuk” başlığı altında etkinlikler ve müzik organizasyonları düzenleniyor. Bu etkinliklerde nostaljinin hem özlem hem eğlendirme işlevi ortaya çıkmaktadır.

Nostaljinin artık bir furya değil, günümüz müziğinin içine yerleşen bir can simidi olduğu söyleniyor. 90’lar üzerinden örneklendirilirse 90’ların başında pop müziğinin yükselişi ve çeşitliliği söz konusuysen 90’ların sonunda pop müziğinde bir tıkanma olup 2000’lerde yerini başka bir döneme bırakmışken şu an tekrar o zamanın popüler olan şarkıları “o dönemin ruhu” adı altında yeniden gündeme geldi. “Piyasanın tutunduğu son dal olarak” müzik piyasasında yeni çıkış yapmak isteyenler “cover” denilen yeniden yorumlamalarla (URL-1) nostalji başlığı altında yerini aldı. İnternetin olmadığı bir dönemde ortaya çıkan, popüler olan ve daha sonra internetin çıkması sebebiyle daralan, sonrasında ise yeniden internet dünyasında favori olarak yerini alan bu nostaljik şarkılar eskiyle yeniye de birleştirici bir özellikle karşımıza çıkmaktadır. Bu konseptte şarkılar yeniden değerlendirilip konserler verilmekte ve etkinlikler düzenlenmektedir.

Medya sektöründe film ve dizi endüstrisinde de müzikteki gibi bir durum görülebilir. Yeniden üretimle eski sevilen nostaljik TV dizilerinin yeniden çekilmesi, TV şovlarının yapılması bu duruma örnektir. Sinema endüstrisinde eski filmlerden bazıları nostaljik filmler adı altında TV’lerde gösterilmekte ya da çeşitli salonlarda oynatılmaktadır. Negiz ve İli (2021: 609), postmodernizmin pastiş kavramıyla modern dönemdeki eserlerin taklit edilip nostaljik filmlerin ortaya çıkmasının televizyon dizilerinin Yeşilçam’ın nostaljisini yaşatmakta olduğunu ifade ederler. Sadece dizi ya da film olarak değil, onların giydikleri kıyafetlerden kullandıkları eşyalara, müziklere kadar her şey yeniden üretilip alıcısıyla buluşturulmaktadır.

Nostaljik müziklerin en çok tercih edilme sebepleri içerisinde eski duyguların hatırlanması, aynı hazların yakalanmaya çalışılması işlevi özlem duymanın sonucu olarak ortaya çıkar ve geçmişte yaşanan hazlar, memnuniyetler tekrar elde edilmek istenir. Çocukluk dönemleri ve geçmiş anıları hatırlamaya yardımcı olmak işlevi de hazın yakalanmasıyla ilgilidir. Olumlu deneyim yaşamak da eski hazların yeniden elde edilmesi şeklinde de ortaya çıkabilir ya da eskiden yaşanmamış olsa bile o hazzı veya olumlu duyguları yaşayanların anlattıkları sonucunda denenmek istenebilir. Bu işlev aynı zamanda olumsuz duygularla savaşılabilmek için de kullanılabilir.

Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Belkıs Akkale, Özay Gönlüm gibi eski sanatçıların YouTube’daki videolarına yapılan yorumlarda çocukluk veya gençlik dönemine bir gönderme, o dönemleri yeniden yaşayabilme özlemi ya da şarkılardan duyulan hisler ve hazlar dile getirilmektedir. İnsanlar kendini o dönemle ya da şarkılarla örtüştürdüklerini söylemektedir.

Bir şeye aidiyet duymak insanın güven alanlarından biridir. Kültür endüstrisinde nostalji güvenli bir alan sağlar. Bunun yanında Eser (2007: 120-121), “Nostaljinin aynı zamanda pozitif etkili tepkilerle-duygu ölçeklerinde tanımlanan neşe, mutluluk, memnuniyet, sevgi, bağlılık, aşk ve duygusallık arasında bağ oluşturduğu”nu ve bu durumda, Maslow’un (1970: 47) ihtiyaçlar hiyerarşisindeki “ait olma” ihtiyacını vurgulamak isteyen ürün ya da mesajların özellikle nostalji için uygun olabileceğini ifade eder. Duygusal bağlamıyla müzik bireyin aidiyet duyduğu en güçlü unsurlardan biridir. Özellikle nostaljik müzikler bireyin dilinin, kültürünün, çocukluğunun ve gençliğinin taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğundan kuvvetli aidiyet bağları oluşturabilmektedir. Çünkü “Müzik, kültürel alana ait bilginin kaydedilmesinde etkin olarak rol almakla kalmaz, aynı zamanda bizzat icrayı yapan kişinin kültürel bilgiyi hatırlayarak “geri çağırmasını” sağladığı gibi, aynı kültürel kimliğe sahip bir toplumda icrayı dinleyen topluluğun geçmiş tekrarlarla hafızasına kodladığı bu bilginin canlı tutulmasına da katkı sunar.” (Akın, 2018: 108).

Tarihe katılmak ya da tanıklık etmek işlevi özellikle tarihsel nostaljik temalarda, tarihçe sunumlarında yer almaktadır. Tarihsel, mimari ve kentsel konseptlerin bu kapsamda sayılarının arttığı görülmektedir. Vesey ve Dimanche (2003: 54) şehirlerin tanıtım ve pazarlanmasında tüketicilerin hangi nostaljik unsurları tercih ettiklerini araştırdıklarında kültürel mirasın tüketicilerin tercih ettiği önemli bir unsur olduğunu ortaya koymuşlardır. Günümüzde de tarihin, kültürel mirasın tarihine tanıklık etmek amacıyla pazarlandığı görülmektedir. Toplumsal ve kültürel deneyimleri anlamak işlevi de tarihe katılmak işlevinin yanında

özellikle geçmiş dönemleri anlamak ya da başka toplumlara ve kültürlere ait şeyleri kavramak ve deneyimlemek üzerine olan bir işlevidir.

Bir genç ya da birey bahsi geçen dönemi yaşamasa da eğer ürün popülerse ilk başta onu tanımak ya da o ana tanıklık etmek için olsa bile daha sonra eğer müzik beğeniliyorsa ilgili dönemin nostaljik müziğini belli bir konsept dâhilinde değil, genel olarak da tercih edebilmektedir.

Yine aynı dönemden örnek verilecek olursa 90'lar pop müziği bugün artık bir nostalji olmanın ötesinde yeni kuşakların keşfettiği bir müzik olarak karşımıza çıkıyor. Bugün radyolarda hâlâ 90'ların şarkıları çalıyor, 90'lar geceleri düzenleniyor. DJ'lerin listelerinde o dönemin eserleri bolca yer alıyor (URL-2). Spotify'nın listelerinde üst sıralarda ve çok tercih edilen listelerinde nostaljik müzikler içerisinde özellikle son zamanlarda 90'lar şarkıları bulunuyor. Dolayısıyla toplumsal, tarihsel, kültürel deneyimin yanında bireysel olarak da bir ihtiyaç işlevi gördüğü için dikkat çekmektedir.

Nostalji, kültür endüstrisinde gerçek deneyimden çok vekâleten deneyimlemeyi, hissedilen somut bir eksikliği gidermek yerine yeni ihtiyaçlar ve eksiklikler imal etmeyi asli amacı (Köse ve Aydın, 2020: 762) hâline getirebilir. Yeni deneyim ortamları sağlamak, yaşanmış ya da yaşanmamış anıları canlandırarak bir tüketici nostaljisi yaratmak işlevi özellikle yeni bir şeyler öğrenmek, keşfetmek, deneyimler için kullanılmaktadır. Nostaljik ürünler ve müzikler arasında estetik açıdan iyi olanlar ön plana çıksa da bazen sırf eğlenmek için zevksiz bulunanlar da tercih edilebilmektedir. Nostaljiyle o dönemleri yaşamayanlar ya da görmeyenler için yeni deneyimler oluşturmak amaçlı tercih edilmektedir. Bu şekilde de eğlendirici olmasının yanında eskiyle yeniyi buluşturmaktadır.

Anılar canlandırılırken tüketiciler orijinal hislerinin çoğunu yeniden hissetmelerine neden olacak ürünün satın alınması ya da tüketilmesi durumunda kayıp duygularını en aza indirme eğilimindedirler. Örneğin, bu durum bazı yiyecek ve eğlence ürünlerini satın alırken ya da tüketirken meydana gelmektedir. Aslında, eğer geçmiş tekrar yaşanabilseydi, burada tüketicinin gerçekten nostalji deneyimine sahip olup olmadığı tartışılabilirdi, fakat durum muhtemelen nostaljik bir olay olmayabilirdi. Mevcut durum gerçek nostaljinin yeniden yaratılması değil, geçmişin bir yansıması olarak algılanabilir. Eğer orijinal tecrübe güzel hatırlanıyorsa, kayıp duygusu daha yumuşak olmaktadır (Eser, 2007:120). Ancak nihayetinde anıları canlandırarak bir tüketici nostaljisi yaratmak hedefdir. Örneğin Yeşilçam filmlerinin nostaljik müziklerini dinleyenler için nostaljiyle yeniden bir şeyler yaratılmaya çalışılmasa bile müzik o dönemi yansıtır.

Pazar araştırmalarında tüketiciler üzerinde nostaljinin duygusal bileşenlerinin belirlenmesi önemlidir (Holak ve Havlena, 1998: 219). “Duyusal bileşenlerin belirlenmesi”nde rol modeller de belirleyicidir. Nostaljinin bir diğer işlevi de toplumsal davranış kalıpları çerçevesinde rol model oluşturmaktır. Nostaljik ürünler içinde baba yadigarı saat, anneden kalan yüzük, bir öğretmenden hediye edilen eski bir kitap rol model olarak görülen kişilerden hatırlatıcı olarak nostaljik bir işlevi yerine getirmektedir.

Müziğin kültürel ve dilsel bağlamlarının yanında duygusal bağlamları da çok kuvvetlidir, bu yüzden çok güçlü hatırlatıcılardır. Hatırlama işlevini 90'lar konsepti üzerinden örneklendirirsek Erdoğan (2023: 183; 190), Tarkan, Aşkın Nur Yengi, Sertap Erener, Levent Yüksel, Harun Kolçak, Kenan Doğulu ve Yıldız Tilbe, Sezen Aksu, M.F.Ö, Ajda Pekkan, Nilüfer ve Kayahan gibi 90'lar şarkıcılarının Youtube platformundaki şarkıları üzerinden “90'lar Pop” dinleyicilerinin netnografik verileriyle yaptığı çalışmada dinleyicilerin büyük çoğunluğunun bu müziği, estetik veya teknik açıdan değil, 1990'lı yılların yaşam standartlarına, insan ilişkilerine ve ekonomik koşullarına olan özlem üzerinden tanımlandığını tespit etmiştir. Bu anlamda müziğin bir hatırlama aracı olarak nostaljik bir işlev gördüğü ve insanların dünle bugün arasındaki ilişkiyi müzik üzerinden kıyaslayarak kurduğu görülmektedir.

90'ların pop sanatçılarıyla ve yapımcılarıyla (Erdal Çelik, Uhde Seçil, Yonca Evcimik, Oya&Bora, Jale, Boran, Sibel Alaş, Reyhan Karaca) yapılan röportajlarda hatıralarını çok canlı bir şekilde anlatırlar (URL-2). Bu şarkıcıların YouTube videolarının yer aldığı sayfalardaki ya da sosyal medyadaki videolardaki takipçi yorumlarına da bakıldığında o dönemki hatıralardan bahsedilirken aynı canlılık ve güç fark edilmektedir.

Boym (2009: 20), nostalji derken “düşünsel nostalji” ile “yeniden kurucu nostalji” olarak iki çeşit türden bahseder ki, “yeniden kurucu nostalji” tarihin ötesinde yitirilmiş ama onu yeniden inşa etmeye yönelik

bir geçmiş özlemidir. Eğer bu tarihi yeniden inşa etme isteği eyleme geçerse birey ya da toplumlar yaşamını biçimlendirmektedir. Buradaki işlev nostaljinin insan yaşamını nasıl şekillendirdiğiyle ilgilidir. Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray gibi sanatçıların sadece şarkılarıyla değil, dünya görüşleriyle de toplum ve kültür üzerinde ciddi bir etkisi olmuştur.

Barış Manço, “Türk kültürünün önemli mihenk taşı olan kültürel miraslarını çeşitli, kendine has yöntemlerle insanlığın farkındalığına sunması, koruması, değerlere dikkat çekmesi ve bunu kendine görev edinmesi, her yaşa uygun hitap şekli ile” (Bilecan, 2022: 22) topluma rol model olarak müziğinin yanında düşünsel nostaljinin kendini gösterdiği önemli bir sanatçıdır ve düşünceleriyle şarkılarıyla ölümünden sonra da kendisine hep bir alıcı bulmuştur.

Nostaljik ürünlerin hep bir alıcısı var mıdır sorusu sorulduğunda görülmektedir ki geçmiş olduğu sürece nostaljinin her zaman alıcıları olacaktır. Bundan dolayı endüstriler, girişimciler, eğitimciler nostaljiyi kullanacak ve ürünlerini bu konseptle de pazarlayacaklardır.

Nostaljinin bir işlevi de pazarlama aracı olarak kullanılmasıdır. Nostalji pozitif ve negatif duyguların kompleks bir birleşimi olduğu için genel etki değerinin açıkça anlaşılabilmesi pazarlamacıların üzerinde tahminde bulunmasını zorlaştırmaktadır (Solomon, 2001: 439). Genelde şöyle bir algı vardır: nostaljik olan şeyler sevilir. Bu duruma firmaların satış çerçevesinde baktığımızda haklılık payı var gibi görünmektedir. Markalar ve şirketler eski ürünlerini, tarihsel logolarını ve ambalajlarını yeniden kullanarak nostaljiye dayalı bir şekilde ürünlerini yeniden üretilip pazarlarlar. Bu sayede eski müşterileri yeniden kazanma ve yeni müşteriler elde etme amacı güderek bir pazarlama stratejisi uygularlar. Müşteri sadakati için birçok marka ve şirket nostaljiye dayalı ürün ve pazarlama stratejilerini geliştirerek eski ürünleri yeniden canlandırır. Nostaljik müzikler de aynı şekilde ve işlevle kullanılabilir. Albüm kapakları, afişler, posterler bu veriler ışığında tasarlanmaktadır.

Yenilik arzusuyla ortaya çıkan yeninin karşısında duramayan eski şeyler belli trendlerle nostaljik şeylere dönüşerek tüketicinin karşısına yeniden çıkartılır. Bu yeniden ortaya çıkışta olumsuzluklar giderilerek acılarının alınmasıyla daha “toz pembe” bir çerçevede estetiksel değerleriyle, duygusal değerleriyle kendisine çoğunlukla bir alıcı bulur.

Nostalji, kültürel bir güç aracı olarak kullanılmaktadır ya da kullanılabilir. Nostalji dönemsel, tarihsel olduğu kadar toplumsal ve kültürel. Geçmiş geleneğe dönüştürme noktasında bir gücü olabilmektedir. Nostalji hatırlamayla ilgilidir ve “hatırlama da bir kolektiflik içinde olmayla gerçekleşir.” (İlhan, 2015: 1405). Müziğe ilgi duyan müzik toplulukları bu şekilde oluşmaktadır. Nostaljide bu kolektif bellek alanlarının olduğu yerler sosyal ve kültürel ortamlardır ve toplumları etkileme gücü vardır. Sosyal medyada bu etkileri yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Nostaljik müzikle ilgili olarak sosyal medyada ilgili müziğin ya da sanatçının topluluk sayfaları, throwback’ler ve etiketleriyle nostaljik deneyim paylaşarak topluluk oluşturma işlevi sosyal medya ortamlarında akımlarla veya tematik sayfalarla görülebilmektedir. Topluluklarla beraber hatta zamanla aidiyetler de oluşmaktadır.

Kültürel etkinlikler deyince sadece festivallerin düşünülmemesi gerekmektedir. Kültürel etkinlikler ya da kültürel hizmet, Günay’ın (2009: 89) ifade ettiği gibi kültürel ihtiyaçları ve ilgileri karşılayacak her türlü kültürel gösteri (tiyatro, orkestra, sirkler), kültürel olay (festival, sanat ortamı) ve kültürel kurum (kütüphaneler, dokümantasyon merkezleri, müzeler) faaliyetlerini içerir. Bu sayede nostalji müzikle beraber dekor olarak kullanılarak görselleştirilmiş olur.

“Yaşamdaki her türlü değer, kültür ile ekonomi iş birliğiyle yaratılabilmektedir.” (Özdemir, 2018: 3). Kültür endüstrisinde ekonomik ve kültürel bir değer olarak nostalji, bahsedilen işlevleri yerine getirirken bazı sorunları da beraberinde getirir.

Müzik piyasasında da benzer sorunlar sıklıkla dile getirilmektedir. Örneğin, özellikle son yıllarda kullanıcıların müziğe erişim olanağının artmasıyla beraber her müzik türünün, müzisyenin ya da eserin pratikte dinleyiciye erişebildiği anlamına gelmemektedir. Bu durum kültürel ifadelerin çeşitliliğinin sağlanmasını önceleyen bir kültür politikasıyla birlikte düşünüldüğünde, müzik akışım platformlarının küresel ölçekte söz sahibi olan geleneksel medya şirketlerine benzer bir şekilde belli kültürel akışları ve

temsilleri ön plana çıkardığı veya anaakımlaştırdığı söylenebilir. Müzik üretim sürecinde çeşitlilik ve yaratıcılığa ket vuran bu durum, dijital dünyada beğeni listesi yaratmanın ötesinde, fiziksel dünyada müzisyenler arasındaki eşitsizlikleri beslemektedir (Binark vd., 2023: 127).

Nostalji “icat edilmiş gelenek” olarak geçmişin yanlış temsil edilmesi, tarihin yanlış kullanımı (Kıranoğlu, 2016: 36) olarak özellikle olumsuz yanlarının çıkartılarak yanlış hatırlanmaların sonucu insanlar ve toplumlar açısından romantize edilerek eserlerin, eşyaların, olayların, duyguların, düşüncelerin ve olguların yanlış değerlendirilmesine, algılanmasına sebebiyet verebilir. Yanlış temsillerle kültür endüstrisi kapsamında nostaljik ürünler tek tipleşmeye başlamıştır. Eşyalar, tasarımlar, fikirler, eserler, özellikle tematik partiler için seri üretimlerle, yapay zekâ ile oluşturan aynı konseptli geriye dönük oluşturulmuş dijital görseller, “tbt”ler, fotoğraflar, TV şovları, müzikler, hatta dizi ve filmler aynı nostaljik dışavurumla karşımıza çıkar. Bu yüzden dönemsel ya da tarihsel bir anıştırma sağlasa da gönderme yaptığı zamanın doğru değerlendirilip algılanmasına engel olarak kendi gerçeğini oluşturmaktadır.

Casey (1987: 380), nostaljinin yaratıcı olduğunu savunarak kayıp bir dünyaya açıldığını, bu yüzden de hafıza ve geçmiş hakkında alışlageldik biçimlerin dışında düşünülmesini sağladığını, bu yüzden nostaljinin “eşsiz bir içgörü modu” olduğunu ifade eder. Yaratıcı potansiyelin en fazla olduğu platformlardan biri olan müzikte olduğu gibi nostaljinin bütün bu olumlu ve olumsuz özellikleri değerlendirilerek yaratıcı kültür endüstrisi içinde kullanılırken bahsedilen işlevleri de göz önünde bulundurularak kültür endüstrisi yöneticileri tarafından etkin ve doğru kullanımı mümkündür.

Müziğin alt unsurlardan biri olduğu yaratıcı ekonomi içerisinde özellikle gelişmekte olan ülkeler ve yaratıcı girişim potansiyelleri gerek ülkelerin kültür politikaları ve gerekse bir araştırma nesnesi olarak akademik tartışmalar içerisinde yaratıcı endüstriler ve bileşenler oldukça sınırlı bir ilginin odağında yer almaktadır. Bu doğrultuda Türkiye’nin yaratıcı endüstriler ve bileşen alt alanlarını odağına alan ayırt edilebilir bir kültür politikasına sahip olmaması şaşırtıcıdır. (Kaymas, 2020: 96-97). Bu durum göstermektedir ki dünyada çok büyük bir ekonomik ve kültürel değere sahip yaratıcı kültür endüstrileri üzerine çok hızlı bir şekilde bu çalışmanın da konusu olan alanları kapsayıcı yüksek talepli ürün ve eserlerin oluşturulması amacıyla acil bir kültür politikasının oluşturulması gerekmektedir. Bunun yanında Kaymas’ın (2019a: 235) dediği gibi “Yaratıcı endüstriler ekosistemi içerisinde; bilgi toplumu mirasının, bireysel yetenek, yaratıcılık ve fikri haklar temelinde geliştirilmesi gereken ‘nitelikli’ insan kaynağına duyulan ihtiyacın vurgulanması gerekir.

## Sonuç

Nostalji dönemsel, tarihsel olduğu kadar toplumsal ve kültürel dir. Nostaljik unsurlar kültürün dolayısıyla kültür endüstrisinin bir parçası olarak günümüzde etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Kültürel temayı kullanmak için ihtiyaçlara göre kriterler belirlenip kültür endüstrisi açısından nostaljinin kitlesel olarak talep edilmesi gerekmektedir. Kullanılacak nostaljik unsurlar kültür endüstrisinin dönüştürücü özelliğiyle tasarlanıp üretilip dağıtım ve gösteriminin gerçekleşmesi özellikle günümüzde yaratıcı kültür endüstrileri içinde gerçekleşmektedir.

Nostaljik hediyeler, nostaljik müzikler, nostaljik kentler turu, nostaljik lezzetler, nostaljik şehirlerarası otobüsler, nostaljik trenli gezi, nostaljik yerel imajlar, eskisi kadar kullanılmayan el sanatları ürünleri, eski teknolojiler, nostaljik görseller gibi unsurlar nostalji başlığı altında duygusal tepkilerden faydalanmayı amaçlayarak özellikle sosyal faaliyetler açısından, pek çok alanı etkileyen ve çok yönlü çıktısı olan, yeniden üretim araçlarıdır. Nostaljik ürünlerin kültür endüstrisinde tek tip değil, toplumsal, dönemsel ve kültürel çeşitlilikleriyle yer almasının sağlanması gerekmektedir.

Nostaljik dışavurum, geçmişe ait popüler kültür imgeleriyle tanıdıklık, aşinalık, yeniden keşif gibi duygularla nostalji şimdiki zamanın içindeki geçmiş zamandır. Bunun yanında yeniden üretim çerçevesinde yeni bir pazar oluştuğunda eskiye duyulan hayranlıkla insanın yeniye merakla onu arzulaması da sağlanmaktadır. Böylelikle nostalji kültür endüstrisine hizmet etmektedir. Bir süre sonra nostalji özlem duygusunun ötesinde başka bir boyut kazanmakta ve eğlenmek, izlemek, anlamak için de nostalji kullanılmaktadır. Özellikle nostaljik müziklerde incelenen örneklerle bu çıktılar gözlemlenebilmektedir.



Nostalji, kültür endüstrisinde dolayısıyla kültür ekonomisinde hedef kitlesini özellikle geçmişe özlem duyan kişilerin oluşturduğu tüketici profillerinde pek çok işlevle kullanılabilir: özlem gidermek; aidiyet sağlamak, olumlu deneyim yaşamak; tarihe katılmak ya da tarihe tanıklık etmek; çocukluk dönemleri ve geçmiş anıları hatırlamaya yardımcı olmak; yeni deneyim ortamları sağlamak, anıları canlandırarak bir tüketici nostaljisi yaratmak; rol model oluşturmak; eskiyle yeniye buluşturmak; popülerlik için; pazarlama aracı olarak; kültürel bir güç olarak; yaşam biçimi belirlemek; sosyal medyada nostaljik deneyim paylaşarak topluluk oluşturmak; festivaller, konserler, fuarlar gibi etkinliklerle insanı geçmişe götürerek keyifli anlar yaşatmak. Bu işlevler geçmiş zamandaki eşyaları, karakterleri ve hikâyeleri canlandırarak eski ve yeni nesilleri bir araya getirir. Ancak bunların kültür endüstrisinde tek tiple değil, kültürel çeşitlilik ve özgünlükle üretilerek değerlendirilmesi gerekmektedir.

Kültür endüstrisi içinde nostaljik ürünlerde anlık kazançlar değil, sağlam bir politika çerçevesinde kalıcı markalar, içerikler ve ürünler üretmek gerekiyor. Nostaljinin özlem duygusunu giderme işlevinin yanında toplumsal deneyimi anlamak için bir araç olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Geçmiş icat etmeyip onu yeniden yapılandırmak yerine olduğu gibi paylaşım doğru çıkarımların yapılmasının sağlanması ve yanlış değerlendirmelere sebebiyet vermekten kaçınmak gerekiyor. Nostalji, dönemsel ve mekânsal değişimleri tespit etmek ve anlamak için kullanılmaktadır. Bu değişimleri tespit etmek için yapay zekâ destekli programlar hazırlanabilir.

Sürdürülebilirlik açısından yaratıcı kültür endüstrileriyle iş birlikleri yapıp bu kapsamda politikalar belirlenebilir. Halk bilimcilerden görüş ve destekler alınabilir. Eski ürünler nostalji konseptiyle kullanıldığında ya da değerlendirildiğinde ürünü atık/kullanılmayan/ihtiyaç duyulmayan/istenmeyen olmaktan çıkartıp yeniden kullanılabilir hâle getirmeleri açısından kıymetlidir. Kültür endüstrisinde sürdürülebilirlik ilkesiyle nostalji, eski şeylerin değerlerinin tekrar hatırlanarak bir ihtiyacı karşılayabilir bir ürüne dönüştürmesini sağlayabilir. Eskiden daha yaygın bir kültür anlayışı olan “eşyayı zayi etmemek” anlayışının yeniden kültürel olarak kazandırılması, nostaljinin doğru kullanımlarla işlevselliğinin devam ettirilebilmesi önemlidir.

### Kaynaklar

- ADORNO, T. W. (1991). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londra: Routledge.
- ADORNO, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev.: N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- ADORNO, T. W. ve HORKHEIMER, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev.: N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- AKIN, B. (2018). “Kültürel Bellek ve Müzik”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, C. 0, S. 13, 101-117.
- ASSMANN, J. (2003). *Kültürel Bellek*. (Çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BARS, M. E. (2021). “Folklorizm, Fakelore, İcat Edilmiş Gelenek ve Reklam”. *Bingöl Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 1, 27-50.
- BAŞARAN, U. (2021). “Nostalji-Kültür İlişkisi ve 21. Yüzyıl Türk Halk Şiirinde Nostaljik Unsurlar Üzerine Bir Değerlendirme”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 14, S. 34, 636-651.
- BAUMAN, Z. (2012). *Küreselleşme*. (Çev.: Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BERGER, A. A. (1996). “Toplumbilimsel Çözümleme”. (Çev.: Nazlı Bayram, Uğur Demiray, Nazmi Ulutak, Murat Barkan). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BERMAN, M. (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. (Çev.: Ümit Altuğ), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BİLECAN, E. (2022). “Çağdaş Halk Ozanı Barış Manço’nun Felsefesi ile Sanat Anlayışı Çerçevesinde Kültürel Mirasın Korunması ve Aktarımı”. *Avrasya Sanat ve Medeniyet Dergisi*, C. 0, S. 15, 22-31.
- BİNARK, M. vd. (2023). “Türkiye Müzik Endüstrisinde Platformlar ve Algoritmik Kürasyonun Yeni Kültürel Aracılık Rolü-Que Vadis?”. *Kültür ve İletişim*, C. 26, S. 51, 108-141.

- BOAS, F. (2017). *Antropoloji ve Modern Yaşam*. (Çev.: Deniz Uludağ), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BOYM, S. (2009). Nostaljinin Geleceği. (Çev.: Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- CASEY, E. S. (1987). "The World of Nostalgia". *Man and World*, S. 20, 361-384.
- ÇELİK YILMAZ, N. (2018). "Sanat ve Kültür Endüstrisi". *Journal of International Social Research*, C. 11, S. 61, 452-459.
- DAVIS, F. (1979), *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press.
- ELİOT, T. S. (1944), *What is a Classic?*. Faber &Faber Limited, 24 Russel Square, London.
- ERDOĞAN, G. (2023). "Bir Hatırlama Aracı Olarak '90'lar Pop' Üzerine Netnografik Bir İnceleme". *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 9, S. 1, 173-194.
- ESER, Z. (2007). "Nostaljinin Pazar Bölümleme Değişkeni Olarak Kullanılması Üzerine Kavramsal Bir Çalışma". *Gazi Üniversitesi Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 0, S. 1, 115-130.
- GÜNAY, G. (2009). *Kültür Endüstrisi ve Türkiye'ye Yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- HOLAK, S. L. ve HAVLENA, W. J. (1998). "Feelings, Fantasies, and Memories: An Examination of the Emotional Components of Nostalgia". *Journal of Business Research*, S. 42, 217-226.
- HOLBROOK, M. B. ve SCHINDLER, R. M. (1996). "Market Segmentation Based on Age and Attitude Toward the Past: Concepts, Methods, and Findings Concerning Nostalgic Influences on Customer Tastes". *Journal of Business Research*, S. 37, 27-39.
- İLHAN, M. E. (2015). "Gelenek ve Hatırlama: Belleğin Kültürel Olarak Yeniden İnşası Üzerine Bir Tartışma". *Turkish Studies*, C. 10, S. 8, 1395-1408.
- KARA, T. (2014). "Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım". *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, C. 4, S. 1, 51-60.
- KAYMAS, S. (2019a). "Türk dünyasında kültür ve yaratıcı endüstri yönetişimi üzerine bir değerlendirme". *Bilgi*, S. 90, 215-243.
- KAYMAS, S. A. (2019b). "Yaratıcı Endüstriler Ekosistemi İçerisinde Ankara: Sorunlar, Olanaklar ve Potansiyeller Üzerine Bir Değerlendirme". *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 10, S. 2, 108-125.
- KAYMAS, S. (2020). "Yaratıcı Endüstriler, Kültür Temelli Girişimcilik ve Eleştirel Ekonomi Politik: Kör Noktayı Yeniden Düşünmek". *İnsan ve İnsan*, C. 7, S. 26, 93-113.
- KIRANOĞLU, G. (2016). *İstanbul Nostaljisinin Kültürel Mitolojisi 1953-1965*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOÇ ALAMASLI, I. (2021). "Kültür Endüstrisi Bağlamında Instagram". *Journal of Communication Science Research*, C. 1, S. 1, 39-49.
- KOTLER, P. (1987). *Pazarlama Yönetimi, Çözümleme, Planlama ve Denetim*. Cilt 2, (Çev.: Erdal Yaman), Ankara: Bilimsel Yayınlar Derneği.
- KÖSE, H. ve AYDIN, H. (2020). "Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme". *Folklor/Edebiyat*, C. 26, S. 104, 757-779.
- KRUPAT, A. (2005). "The Concept of the Canon". *Debating the Canon*. (Ed.: Lee Morrissey), Palgrave Macmillan Press.
- MARCUSE, H. (1975). *Tek Boyutlu İnsan*. (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- MASLOW, A. H. (1970). *Motivation and Personality*, (Second Ed.), New York: Harper and Row.
- NEGİZ, B. ve İLİ, B. (2021). "Türk Televizyon Dizilerinde Aşkın Yeniden Üretilmesi ve Nostalji". *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 26, 585-613.
- ÖRNEK, S. V. (1977). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Türkiye İş Banası Kültür Yayınları.

- ÖZDEMİR, N. (2009). “Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi”. *Millî Folklor*, C. 11, S. 84, 73-86.
- ÖZDEMİR, N. (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi*. Ankara: Hacettepe Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, N. (2017). *Kültür Bilimi ve Yönetimi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÖZDEMİR, N. (2018). “Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C. 18, S. 1, 1-28.
- RUTLİ, E. E. (2011). *Max Horkheimer ve Theodor Adorno'da Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi Kavramı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SHINDLER, R. ve HOLBROOK, M. B. (2003). “Nostalgia for Early Experience as a Determinant of Consumer Preferences”. *Psychology & Marketing*, C. 20, S. 4, 275-302.
- SHILS, E. (2002). “Gelenek”. *İnsan Bilimlerine Prologomena*. (Çev. ve Der.: Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 145-180.
- SOLOMON, M. (2001). *Consumer Behavior*. (Fifth Ed.), New Jersey: Prentice-Hall.
- STERN, B. B. (1992). “Nostalgia in Advertising Text: Romancing the Past”. in *ACR North American Advances*, (Eds.: Sherry, J., Stemthal, B.), Volume 19, Utah, 388-389.
- ŞAHİN, H. İ. (2013). “Ziya Gökalp'in ‘Halk’ ve ‘Halkbilimi’ Terimlerine Bakış Açısında Geleneğin Yeri”. *Millî Folklor*, C. 12, S. 99, 91-100.
- VESEY, C. ve DIMANCHE, F. (2003). “From Storyville to Bourbon Street: Vice, Nostalgia and Tourism”. *Journal of Tourism and Cultural Change*, C. 1, S. 1, 54-70.
- WOLF-KNUTS, U. (2007). “Folklorizm, Nostalji ve Kültürel Miras”. (Çev.: Selcan Gürçayır), *Folklorun Sahtesi: Fakelore*. 175-181, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

#### İnternet Kaynakları

- URL1: <https://www.lacivertdergi.com/dosya/2019/09/25/biz-olmusuz-nostalji> (Erişim: 15.10.2023)
- URL2: <https://www.palnostalji.com.tr/uygulama/90lar-muzikte-bereketli-ve-naif-bir-donemdi/> (Erişim: 15.10.2023)
- URL3: <https://sozluk.gov.tr/> “Klasik” (Erişim: 04.04.2023)
- URL4: <https://telifhaklari.ktb.gov.tr/Eklenti/115134,yaraticilik-icin-politikalari-yeniden-sekillendirme-raporupdf.pdf?0> (2022) “UNESCO 2022 ‘Yaratıcılık İçin Politikaları Yeniden Şekillendirme’ Küresel Raporu Kamuoyuyla Paylaşıldı” (Erişim: 19.06.2023)
- URL5: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474/PDF/380474eng.pdf.multi> “Re|Shaping Policies for Creativity YGlobal Report – Addressing culture as a global public good” (Erişim: 19.06.2023)
- URL6: <http://www.worldcreative.org> (2017). “Cultural Times: The First Global Map of Cultural and Creative Industries”. (Erişim: 12.06.2023)

DOI: 10.55666/folklor.1355209

## ÖZBEK ATASÖZLERİNDE AKIL VE EDEP

Ahmet KARAMAN\*

### Öz

Atasözü, Güncel Türkçe Sözlük'te “Uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş, öğüt verici nitelikte söz, deme, mesel, sav, darbimesel” olarak tanımlanmıştır. Türkçe çeşitli lehçeleriyle çok geniş bir coğrafyada konuşulan ve atasözleri yönünden oldukça zengin bir dildir. Birbirinden farklı lehçeleri konuşuyor olsalar da ortak kökten gelen insanların atasözleri arasında benzerliklerin olması doğaldır. Türk Dünyasında hangi Türk lehçesine bakarsak bakalım atasözlerinin önemli bir edebî tür olduğu dikkati çeker. Köklü bir medeniyetin ürünü olan atasözleri, milletin tecrübe ve hafızasını gelecek kuşaklara aktararak devam etmesini sağlarlar. Özbek sözlü edebiyatının en önemli ürünlerinden biri olan atasözü için Özbekçede “maqal” sözü kullanılmaktadır. Atasözleri, ait olduğu milletin kimliğini yansıtan ayna gibidir. Özbekler, Türk Dünyasının en kadim halklarından. Önemli bir kültür ve medeniyet havzası olan Özbek sahasında Farabi, İbni Sina, Uluğ Bey, Buharî, Mâtürîdî, Ali Şir Nevâî gibi bilim insanları, din-devlet adamları ve şairler yetişmiştir. Bu coğrafyada yer alan Buhara, Semerkant ve Taşkent kadim bilim merkezleridir. Bu nedenle Özbek kültüründe bilgelik, akıl, ilim, terbiye ve edep ile ilgili çok sayıda atasözü vardır. Bu atasözlerine baktığımızda bu kavramların genellikle birbiriyle ilgili olarak yer aldıkları görülür. Mesela “Kitobsiz aql, qanotsiz qush.” Bu atasözünde kitap ile beslenmeyen bir aklın değersizliği vurgulanırken kanatsız bir kuşa benzetilmiştir. Yine bir başka atasözünde “Kitob ko'rmagan kalla / Giyoh unmagana dala” denilerek “Kitap okumayan birinin beyni herhangi bir bitki yetişmeyen kıra benzetilmiştir.” Pek çok Özbek atasözünde de âlim ile cahil karşılaştırılmıştır. Bu atasözlerinde cehalet yerilmiş ve ilim sahibi kişiler yüceltilmiştir: “Dono bilan nodon bir buloqdan suv ichmas.” Bilgili bir kişi ile bilgisiz birinin aynı kaynaktan su bile içmeyeceklerini belirtmek, ilim sahibi olmanın önemini güçlü biçimde vurgulamaktadır. Yine bilgili birinin hikmet; bilgisiz birinin külfet getireceğini işaret eden “Dono hikmat keltirar / Nodon kulfat.” Özbek atasözü de cahillerden uzak durmanın gerekliliğini dile getiren atasözlerinden birkaçıdır. Bu ve benzeri çok sayıda atasözünü “Özbek Atasözlerinde Akıl ve Edep” başlığı altında değerlendirmeyi uygun bulduk.

**Anahtar Kelimeler:** Özbek, maqal, akıl, ilim, edep

## INTELLECT AND DECENCY IN UZBEK PROVERBS

### Abstract

In the current Turkish dictionary, the proverb is defined as a counselor, parable, argument, coup, saying which have been said and cost to the public based on long trials and observations. Turkish is a language that is spoken in a wide geography with its various dialects and is very rich in terms of proverbs. Although they speak different dialects, it is natural that there are similarities between the proverbs of people from a common root. No matter which Turkish dialect we look at in the Turkish World, it draws attention that proverbs are an important literary genre. Proverbs, which are the products of a deep-rooted civilization, ensure the continuation of the nation by transferring its experience and memory to future generations. “Maqal” word is used instead of the proverb, which is an important product of the Uzbek oral literature, in the Uzbek language. The proverbs are like a mirror reflecting the identity of the nation to which it belongs. Uzbeks is one of the most archaic nations in Turkish World. In the Uzbek field which is an important culture and civilisation basin, scientists, clerics, and poets like Farabi, İbni Sina, Uluğ Bey, Buharî, Mâtürîdî, Ali ŞirNevâî have been raised. Buhara, Semerkant and Taşkent that take place in this area are archaic science centers. Therefore, there are many proverbs which are related to wisdom, mind, nurture, and propriety in Uzbek culture. When we look at these proverbs, it is seen that these notions generally take part in concerning each other. For example, one of them is “Kitobsiz

\* Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Afyonkarahisar / Türkiye, ahkaraman03@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7106-3522

---

---

aql — qanotsiz qush.” In this proverb, while it is emphasized the valuelessness of mind not supported with a book, it is resembled a bird having no wings. Also, in another proverb while it is said “Kitob ko’rmagan kalla / Giyohunmagan dala”, it is resembled a person’s brain which doesn’t read books is like a prairie which has no plant growing on it. In many Uzbek proverbs scholar and illiterate is compared each other. The ignorance has been vilified and the scholarship has been aggrandized in these proverbs. The proverb “Donobilannodon bir buloqdansuvichmas.” emphasises that a knowledgeable person and an illiterate person don’t drink water from the same spring and the importance of having knowledgeable in an efficient way. Additionally, the Uzbek proverbs “Dono hikmatkeltirar / Nodon kulfat.” which point that knowledgeable person brings aphorism and an illiterate person brings trouble are some of them uttering the necessity of keeping away from the illiterates. We have approved to evaluate this and like many similar proverbs under heading

**Keywords:** Uzbek, proverb, wisdom, decency, propriety

## Giriş

Kadim bir kültürün mirasçısı olan Özbekler arasında “Kendi kıymetini bilen sözün kıymetini de bilir.” anlamındaki ‘*O’z qadrini bilgan so’z qadrini bilar.*’ sözü yaygındır. İnsanlar kendilerinden sonra gelen nesilleri düşünerek imaretler yapıyor, ağaçlar dikeyiyor ve onlara tecrübelerinin sonucu olan hikmetli sözler bırakıyorlar. İşte bu miras bırakılan hikmetli sözlerin bir örneği de Özbekçe “maqal” adı verilen atasözleridir. Bağımsızlık öncesi dönemde pek çok Özbek aydını Özbek millî değerlerini korumak ve unutulmasını önlemek için fedakârca çalışmışlardır. Kimi aydınlar bu uğurda canlarını da vermişlerdir. Günümüzde de bu kültür varlığının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda ciddi çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmada To’ra Mirzayev, Asqar Musoqulov, Bahodir Sarimsoqov tarafından hazırlanan O’zbek Xalq Maqollari başlıklı çalışmada yer alan akıl ve edeple ilgili atasözlerinden yararlandık. Atasözlerini semantik açıdan değerlendirmeye çalıştık.

### 1. Atasözü

Atasözü, Güncel Türkçe Sözlük’te (URL 1) “Uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş, öğüt verici nitelikte söz, deme, mesel, sav, darbimesel” olarak tanımlanmıştır. Köklü bir medeniyetin ürünü olan atasözleri, milletin tecrübe ve hafızasını gelecek kuşaklara aktararak devam etmesini sağlarlar. Atasözlerinin kesintisiz sürmesini sağlayan belirli özellikleri vardır. Bunlardan biri ahenktir. Ahenk atasözlerinin önemli özelliklerinden biridir. Bu özellik atasözlerine şiirsel bir nitelik kazandırır. Bu sayede atasözlerinin insan belleğinde kalıcı yer edinmesi kolaylaşır. Binlerce yıl öncesinden söylenmiş bir sözün günümüze kadar gelebilmesinde atasözlerinin belli bir ritim ve ahenge sahip olmasının önemi büyüktür. Atasözlerinin ortaya çıkışı binlerce yıl önceye dayansa da ne zaman ve nerede ortaya çıktıkları konusu netlik kazanmamıştır.

“Evrensel olarak son derece yaygın bir kültürel olgu olmakla beraber, atasözlerinin ilk olarak ortaya çıkışları yer ve zaman bakımından herhangi bir kesinlikten uzaktır. Muhtemelen, ulusların küçük topluluklar halindeki öncü nüvelerinin ormanlarda bitki kökleri ve meyveleri devşirerek geçimlerini sağladıkları toplayıcılık dönemlerinden veya dilin ortak bir anlaşma sistemi haline gelmesinden itibaren; kısaca insanlık tarihinin en erken çağlarından beri atasözleri var olmalıdır (Çobanoğlu, 2004: 1-2).

Çobanoğlu, atasözlerinin ilk olarak ne zaman ortaya çıktıklarının kesinlik kazanmadığını söylemekle birlikte insanlığın başladığı tarihte birlikte görüldüğünü ifade etmektedir.

Atasözleri, geleneksel kültürün bir yanını teşkil eder. Yani onlar Türk kültürünün geleneksel değer yargılarının, gözlemlerinin bir yansıması ve insan ilişkileri de tespit edilen normlar olarak görülebilir. Diğer insanların beklentilerini karşılamak için yapılan davranışlar daha çok geleneksel toplumlarda görülür. Bireyin benliğini, dostları, düşmanları ve önem verdiği diğer kişiler biçimlendirir. Atasözleri de bu beklentilerden ve ilişkilerden doğan tecrübeler neticesinde ortaya konmuşlardır. Yani atasözleri geleneksel Türk kültürünün insan ilişkilerine yansıyan küçük bir bölümü olarak düşünülebilir (Kurt, 1991: 98).

Atasözlerinin insanlık tarihiyle birlikte doğup onunla birlikte göçebe hayatı yaşamış ve tekâmül ederek medenileşmiş töre hâlini aldığını belirten Dilçin;

Bir söz töre hâlini alabilmek için şüphesiz ki, mensup bulunduğu ulus arasında her sınıf halk tarafından türlü vesilelerle ve binlerle tekrarlanması, bu suretle bütün bir milletin tecrübe mihenkinden ve vicdan süzgecinden geçtikten sonra ayarı tam altın gibi ortaya çıkması, revaç bulması lazımdır. Bugün bizlerin elimizde bulunan, hafızalarımızda yaşayan atasözlerinden birçoğu, bu şekilde vücut bulmuş, her fert tarafından benimsenerek vicdanlara nakşolunmuş sözlerdir. İlk atalarımızdan bize kadar gelebilen bu ulusal miras bizden sonra da bittabi evlattan evlada intikal edip gidecektir (Dilçin, 2000: XV).

diyerek atasözlerinin doğuşunun, gelişmesinin ve bugünkü biçimini almasının insanlık tarihiyle eş değer bir süreç izlediğini ortaya koymuştur. Ancak halk arasında dolaşan bazı özlü sözler ile atasözlerini ayırmak, sınırlarını belirlemek mümkün değildir. Dolayısıyla söyleyeni belli bazı özlü sözler de zamanla atasözü niteliği kazanabilmektedir. Ancak atasözü niteliği taşımayan bazı söz kalıpları atasözleri ile karıştırılmaktadır. Bunların başında deyimler gelmektedir. “Her iki söz çeşidinin ortak niteliği olan ‘özlü,

kalıplaşmış, hoş giden bir anlatım aracı olmak’, bu sözleri karıştırmanın başlıca nedenidir” (Aksoy, 1988:13). Kısaca belirtmek gerekirse atasözleri ile deyimlerin anlatıma güç katan özelliklerinin ortak olması karışıklığın asıl sebebidir.

Her atasözü, kuşkusuz ki gökten inmemiş, ilkin bir tek kişice ortaya atılmıştır. İnsanlar onu benimseyip kullanmış, kullanırken de üzerinde kendilerine göre değişiklikler yapmış, onun kendine özgü bir biçim almasını sağlamış ve onu zamanla kalıplaştırmıştır. Böylece her atasözü, yüzyılların imbiğinden süzülüp bugünlere gelmiştir (Püsküllüoğlu, 2003: 8).

Atasözleri dilin söz varlığı, ruh ve düşünce dünyasını yansıtmaya açısından da önemli bir göstergedir. Aksan, atasözlerimiz hakkında “Türkçenin sözvarlığını ele alacak olursak en eski ürünlerinden bugünkü Türkiye Türkçesine, Asya’ya yayılmış çok çeşitli lehçelerden Balkanlar’daki Türkçeye kadar son derece zengin bir atasözleri hazinesiyile karşılarız (Aksan, 2009: 147).” diyerek atasözlerinin söz varlığı yönünden zenginliğine işaret etmektedir.

Atasözlerinde geleneğin izlerini, bireylerin davranış biçimlerini, toplumun değer yargılarını tespit etmek mümkündür. İnsanın insanla, diğer canlılarla, doğayla ve devletle ilişkileri atasözlerine yansımıştır. Atasözlerine bakarak tarihin herhangi bir döneminde bu ilişkilerin niteliklerini tespit etmek mümkündür. Türk insanın değer yargıları arasında “devlet” çok önemli bir yere sahiptir. Hatta devlet söz konusu olduğunda başka şeyler sadece ayrıntıdır. Dolayısıyla devlete bağlılık esastır. “İnsanların birbirlerine bağlı oldukları ama toplum üyelerinin hepsinin devlete bağlı buldukları halk deyimlerinde açıklanmaktadır: Baş başa, başlar da devlete bağlıdır” (Güriz, 2008: 5).

Türk dünyası edebiyatlarına baktığımızda atasözlerinin önemli bir edebî tür olduğu görülür. Özbek edebiyatında da atasözü aynı öneme sahiptir. Özbekçede atasözü için yirmiden fazla terim olmakla birlikte yaygın olarak “maqol (makal)” terimi kullanılmaktadır. Makaldan başka “metel, mesel, nakl, hikmet, tenbeh, zerbülmesel, hikmetli ibora, halk sözi...” (Özcan, 2009: 6). gibi terimler de kullanılmaktadır. Özbekler, Türk Dünyasının en kadim halklarından. Önemli bir kültür ve medeniyet havzası olan Özbek sahasında Farabi, İbni Sina, Uluğ Bey, Buharî, Ali Şir Nevâî gibi bilim insanları, din-devlet adamları ve şairler yetişmiştir. Bu coğrafyada yer alan Buhara, Semerkant ve Taşkent kadim bilim merkezleridir. Bu nedenle Özbek kültüründe bilgelik, akıl, ilim, terbiye ve edeple ilgili çok sayıda atasözü vardır. Bu atasözlerine baktığımızda bu kavramların genellikle birbiriyle ilgili olarak yer aldıkları görülür. Mesela “Kitobsiz aql qanotsiz qush.” Bu atasözünde kitap ile beslenmeyen bir aklın değersizliği vurgulanırken kanatsız bir kuşa benzetilmiştir. Yine bir başka atasözünde “Kitob ko’rmagan kalla / Giyoh unmagan dala” denilerek “Kitap okumayan birinin beyni herhangi bir bitki yetişmeyen kıra benzetilmiştir.” Pek çok Özbek atasözünde de âlim ile cahil karşılaştırılmıştır. Bu atasözlerinde cehalet yerilmiş ve ilim sahibi kişiler yüceltilmiştir: “Dono bilan nodon bir buloqdan suv ichmas.” Bilgili bir kişi ile bilgisiz birinin aynı kaynaktan su bile içmeyeceklerini belirtmek ilim sahibi olmanın önemini güçlü biçimde vurgulamaktadır. Yine bilgili birinin hikmet; bilgisiz birinin külfet getireceğini işaret eden “Dono hikmat keltirar / Nodon kulfat.” Özbek atasözü de cahillerden uzak durmanın gerekliliğini dile getiren atasözlerinden birkaçıdır. Özbek atasözleri içinde yer alan “Aql bilan odob egizak / Akıl ile edep ikizdir.” atasözünde görüldüğü gibi akıl ve edebın birlikte ele alınması dikkate değer bir bakış açısidir. Bu nedenle çalışmanın çerçevesi “akıl ve edep”le ilgili atasözleri olarak belirlenmiştir.

### 1.1. Akılla İlgili Atasözleri

Kadim bir kültürün mirasçısı olan Müslüman Özbek halkının atasözlerinde hem millî hem de dinî özellikler bulmak mümkündür. Aklın önemi ve akıl sahiplerinin yüceliği Kur’an-ı Kerim’de de Kutadgu Bilig’de de sıkça vurgulanır:

bayat kimke bérse ukuş ög bilig

üküş edgülıkke uzattı elig (URL 2).

“Tanrı kime anlayış, akıl ve bilgi verirse, o pek çok iyiliklere elini uzatır”(Arat, 1988: 22).

ajun tutğuka er ukuşluğ kerek

bodun başguka ög kerek hem yürek (URL 2).

“Dünyayı elinde tutmak için, insan anlayışlı olmalıdır; halka hâkim olmak için ise, hem akıl, hem cesaret gerektir.”(Arat, 1988: 27).

idi artuk erdem kerek ög bilig

ajun tutğuka ötrü sunsa elig (URL 2).

“Dünyaya hâkim olmak ve onu idare etmek için, pek çok fazilet, akıl ve bilgi lazımdır.” (Arat, 1988: 31).

Kur’an-ı Kerim’de akıl ve akıl sahipleri ile ilgili çok sayıda ayet vardır. Sıkça akıl sahiplerine sesleniş vardır: Ey akıl sahipleri! Kısasta sizin için hayat vardır. Umulur ki (bu hükme uyarak) korunursunuz. (URL 3)

Şüphesiz, yeryüzünde yürüyen canlıların Allah katında en kötüsü, akıllarını kullanmayan (gerçeği görmeyen) sağırlar, dilsizlerdir. (URL 3)

Allah’ın izni olmadıkça, hiçbir kimse iman edemez. Allah, azabı akıllarını kullanmayanlara verir. (URL 3)

Sözlükte masdar olarak “menetmek, engellemek, alıkoymak, bağlamak” gibi anlamlara gelen akıl (el-akl) kelimesi, felsefe ve mantık terimi olarak “varlığın hakikatini idrak eden, maddî olmayan, fakat maddeye tesir eden basit bir cevher; maddeden şekilleri soyutlayarak kavram haline getiren ve kavramlar arasında ilişki kurarak önermelerde bulunan, kıyas yapabilen güç” demektir. Bu anlamıyla akıl sadece meleke değil özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncü şıkkın imkânsızlığı gibi akıl ilkelerinin bütün fonksiyonlarını belirleyen bir terimdir. İnsanın her çeşit faaliyetinde doğruyu yanlıştan, iyiyi kötüden ve güzeli çirkinden ayıran bir güç olarak akıl, ahlâkî, siyasî ve estetik değerleri belirlemede en önemli fonksiyonu haizdir (Bolay, II-238).

Kur’ân-ı Kerîm’e göre insanı insan yapan, onun her türlü aksiyonlarına anlam kazandıran ve ilâhî emirler karşısında insanın yükümlülük ve sorumluluk altına girmesini sağlayan akıldır. Kur’an’da akıl kelimesi biri geçmiş, diğerleri geniş zaman kipinde olmak üzere kırk dokuz yerde fiil şeklinde geçmektedir (Temel, 2017: 126).

Ayetlerden anlaşılacağı gibi akıl ve düşünce arasında doğrudan bir ilgi kurulmuştur. Akıl düşünmenin ve bilgi edinmenin merkezidir.

Bu önemli ilim coğrafyasında yetişen Matürîdî ismiyle tanınan kelim ilminin en önemli âlimlerinden Ebû Mansur el-Matürîdî “Tefekkür Yoluyla Bilgi Edinme Hakkında Savunma” bahsinde tefekkür ve istidlâli gerekli gören grubu haklı görerek: “İnsan akıl sayesinde güzellikleri ve çirkinlikleri tanımakta ve diğer canlılardan üstünlüğünü onun sayesinde anlamaktadır” (Topaloğlu, 2016: 217-218). diyerek akla ve delillerden yola çıkarak hüküm vermenin önemine işaret etmiştir.

Görüldüğü gibi millî ve dinî kaynaklarda akli kullanmanın önemi ve gerekliliği üzerinde ısrarla durulmaktadır.

Atasözlerinde "akıl", değişik benzetmelerle de tanımlanmaktadır. Gazali'nin; insan bedeni şehir gibidir. Akıl, yani insanın idrak edici gücü kuvveti o şehri idare eden padişah gibidir. Onun görünen ve görünmeyen unsurlardan meydana gelen idrak edici güçleri, padişahın askerleri ve yardımcıları gibidir, dediği gibi "Akıl bir vezirdir, gönül padişah". Yani akıl, bireyi idare edici bir güçtür. Eğer bireyde herhangi bir tür "sinirsel yıkım", duygu deşarjları olursa, bireyin kendi bedeni, düşünceleri ve çevresine bu durumun dağıldığı gözlemlenmiştir (Kurt, 1991: 94).

## 1.2. Akıl, Akıllı, Ahmak ile İlgili Mukayese ve Benzetme İçeren Atasözleri

Özbek atasözlerinin birçoğunda aklın, akıllı davranmanın, akıllı insanın önemi çeşitli mukayeselerle vurgulanmıştır. Akıl genel olarak güzellik, zenginlik, ahmaklık gibi kavramlarla sıkça karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmalarda aklın üstünlüğü, kıymeti ortaya konmaya çalışılmıştır:



*Ayolning husni pardoza emas, aqlida.* “Kadının güzelliği makyajda değil, akıldadır.”

*Aqlli xotin uy ko'rki / Chiroyli xotin ko'cha ko'rki.* “Akıllı kadın evin süsü, güzel kadın sokak süsü.”

*Aqlsiz xotin husnini ko'z-ko'z qilar / Aqlli xotin — aqlini.* “Akılsız kadın güzelliğini gösterir, akıllı kadın aklını.”

*Aql aynimas, oltin chirimas.* “Akıl bozulmaz, altın çürümez.”

Atasözlerinde görüldüğü gibi gerçek güzelliğin dış görünüşte değil akılda olduğu; akıllı kadının evin süsü, güzel kadının ise sokağın süsü olduğu; akılsız kadının güzelliğini sergilediği, akıllı kadının ise aklıyla hareket ettiği ve aklını kullandığı vurgulanmıştır. Bu atasözlerinde akıllı kadının önemi vurgulanırken yalnızca fizikî güzelliğini ön plana çıkaran kadınlardan aşağılayıcı biçimde söz edilmesi dikkat çekicidir. Akılın altınla mukayese edildiği atasözünde ise altın ile akıl kıymet bakımından eş değer görülerek akılın ve altının hiçbir zaman değerini yitirmeyeceği vurgulanmıştır.

Atasözlerinde de görüldüğü gibi Özbek kültüründe akla çok büyük önem verilmektedir. Özellikle kadın söz konusu olduğunda akıl her zaman ön plana çıkmaktadır. Kadında gerçek güzelliğin akıl güzelliği olduğu gerçeği sıkça vurgulanmaktadır.

*Aqldor bo'lsa yigitning xotini / Yaxshilikka chiqarar yigitning otini.*

“Erkeğin eşi akıllı ise, erkeğin adı iyi anılır.”

Bu atasözünde erkeğin eşinin akıllı olması erkeğin adının iyi anılmasını sağlayacağını ifade etmektedir.

*Aqlli desang ahmoqni / Boshga urar to'qmoqni.*

“Akıllı desen ahmağa, başa vurur tokmağı.”

Akıllı olmayana akıllı demek ona yapılabilecek bir kötülüktür. Hak etmediği değeri vermek akılsıza yanlış işler yaptırabilir.

*Aql aqldan quvvat olar.* “Akıl akıldan kuvvet alır.”

Aklın akıldan güç alacağını belirten atasözü fikir tartışmalarının önemine, olaylara farklı gözle bakabilmenin gerekliliğine işaret etmektedir.

Özbek atasözlerinin bazılarında akıllı ile akılsız karşılaştırılarak akıllı hareket eden insanlar övülmüştür. Akılsızlar ise en sert ifadelerle yerilmiştir. Bu da göstermektedir ki Özbek kültüründe akıllıyla hareket eden insanlar toplumun saygıdeğer kişileridir.

*Aqlli, uzoqni ko'zlar / Ahmoq, yaqinni.* “Akıllı geleceği düşünür, ahmak bugünü.”

*Aqlli o'zini ayblar / Aqlsiz, do'stini.* “Akıllı kendini suçlar, akılsız dostunu.”

*Aqlli ishiga ishonar / Aqlsiz tushiga.* “Akıllı işine güvenir, akılsız düşünür.”

*Aqlli kengash qilar / Ahmoq urush.* “Akıllı, başkalarına danışır, akılsız savaşı.”

*Aqlli otini maqtar / Ahmoq xotinini.* “Akıllı atını över, akılsız kadını.”

*Aqlli pakana ahmoq darozdan yaxshi.* “Akıllı kısa (insan) ahmak uzundan iyidir.”

*Aqlli ish sevar / Aqlsiz so'z.* “Akıllı iş sever, akılsız söz.”

*Aqlli naqllab so'zlar / Aqlsiz laqillab so'zlar.* “Akıllı bilerek konuşur, akılsız boş konuşur.”

*Aqlliga aytdim, angladi-bildi / Aqlsizga aytdim, shaqillab kuldi.*

“Akıllıya dedim dinledi, anladı; akılsıza dedim kahkahayla güldü.”

*Aqlliga aytsang, biladi, Aqlsizga aytsang, kuladi.* “Akıllıya söylesen anlar, akılsıza söylesen güler.”

*Aqliga bir so'z bas / Aqlsizga ming so'z oz.* “Akıllıya bir söz yeter, akılsıza bin söz az.”

*Aqliga-hurmat, aqlsizga-kaltak.* “Akıllıya saygı, akılsıza dayak.”

*Aqlidan el rozi / Ahmoqdan dil norozi.* “Akıllıdan halk razı, akılsızdan gönül razı değil.”

*Aqlining qadri ahmoqning oldida bilinar.* “Akıllının kıymeti ahmağın yanında bilinir.”

*Aqli do'st-rohat / Aqlsiz do'st-ofat.* “Akıllı dost huzur, akılsız dost beladır.”

*Ahmoq so'zlar, aqli tinglar.* “Ahmak konuşur, akıllı dinler.”

*Ahmoqlarga bosh bo'lguncha / Donolarga yosh bo'l.* “Ahmaklara baş olacağına, bilgelere genç ol.”

*Ahmoq aql o'rgatar.* “Ahmak, akıl öğretir.”

*Ahmoq ahmoq emas / Ahmoqni alimoq qilgan ahmoq.* “Ahmak ahmak değil, ahmağa değer veren ahmak.”

*Ahmoq ahmoqni topas.* “Ahmak ahmağı bulur.”

*Ahmoq boshdan aql chiqmas / Aql chiqsa ham, ma'qul chiqmas.* “Ahmak baştan akıl çıkmaz, çıksa da uygun bir şey çıkmaz.”

*Aqlsiz dushmandan bir saqlan / Aqlsiz do'stdan ming saqlan.* “Akılsız düşmandan bir saklan, akılsız dosttan bin saklan.”

*Aqlsiz do'stga kular / Aqli do'stni suyar.* “Akılsız dostuna güler, akıllı dostunu sever.”

*Aqlsizga og'a bo'lgandan / Aqlining olovini yoqqan afzal.* “Akılsıza ağa olmaktansa akıllının ateşini yakmak daha iyidir.”

*Ahmoq do'st yovdan yomon.* “Ahmak dost, düşmandan kötü.”

*Aqlining oti ham horimas / To'ni ham to'zimas.* “Akıllının atı da yorulmaz, bedeni de yıpranmaz.”

*Aql bozorda sotilmas.* “Akıl pazarda satılmaz.”

*Aql boshda / G'ayrat yoshda / Asl toshda.* “Akıl başta, gayret yaşta, asıl taşta.”

*Aqli ish qanotli qush.* “Akıllı iş kanatlı kuş.”

*Aql boshlovchi / Tana ishlovchi.* “Akıl başlayıcı, ten işleyici.”

*Aql bo'y bilan o'lchanmas.* “Akıl boyla ölçülmez.”

*Aql Hasan, odob Husan.* “Akıl Hasan, edep Hüseyin.”

*Aqldan ortiq boylik yo'q.* “Akıldan daha çok zenginlik yok.”

*Aqling ko'r bo'lsa, ko'zdan ne foyda.* “Akılın körse gözden ne fayda?”

*Aqling pesh ishing besh / Aqling kech ishing hech.* “Akılın önde işin beş, akılın sonda işin hiç.”

*Aqli bolaga mol na kerak.* “Akıllı çocuğa mal ne gerek?”

*Aqli boshda soch turmas.* “Akıllı başta saç durmaz.”

*Aqli o'ylanguncha, tentak suvdan o'tar.* “Akıllı düşününceye kadar deli sudan geçer.”

*Aqli qizni yig'latish ham qiyin / Kuldirish ham.* “Akıllı kızın ağlatış da zor güldürüş de.”

*Aqlni beaqldan o'rgan.* “Akıl akılsızdan öğren.”

*Aqlning o'lchovi idrok.* “Akılın ölçüsü idrak.”

*Aqlsiz bosh nursiz chiroq.* “Akılsız baş ışiksiz lamba.”

*Ish aqlini topas / Aqli ishni.* “İş akıllıyı bulur, akıllı işi.”

*Katta daryo hayqirmas / Aqlli kishi baqirmas.* “Büyük ırmak çağlamaz, akıllı kişi bağırmaz.”

*Kuchiga ishongan yiqilar / Aqliga ishongan yiqitar.* “Gücüne güvenen yıkılır, aklına güvenen yıkar.”

*Ko'r siypab topar / Aqlli o'ylab.* “Kör dokunarak bulur, akıllı düşünerek.”

*Aql, fikr pichog'i.* “Akıl düşünce bıçağı.”

*Nodondan aql kutma / Beburddan nomus.* “Akılsızdan akıl bekleme, güvenilmezden namus.”

*Odanning husniga baho berma / Aqliga baho ber.* “İnsanın güzelliğine değer verme, aklına değer ver.”

*Tan pardozi oltmishgacha / Aql pardozi o'lguncha.* “Bedenin süsü altmışa kadar, aklın süsü ölünceye kadar.”

## 2. Edeple İlgili Özbek Atasözleri

Din ve ahlâk kuralları, hemen hemen her toplumda en önemli normları oluştururlar. Ahlâk kurallarının içeriğini ise, büyük ölçüde örf ve adetler belirler (Güven, 1999: 165). Nezaket ve saygı kuralları olarak bilinen adabımuâşeret âdetlerin en temel kısmını oluşturur. Geleneksel toplumlarda gelenekler yaptırım gücünü sürdürse de günümüzdeki toplumların çoğunda gelenekler işlevini yitirmiş durumdadır. Bu değişimler ahlak toplumbilimin inceleme sahasındadır. Toplumlar da kişiler arası ilişkileri yalnızca gelenekler, âdetler belirlemez. Dinî inançlar da toplumsal ilişkiler de çok önemli rol oynar. Bu nedenle edep, ahlâk gibi toplumsal içerikli atasözlerinde hadislerin etkisi görülmektedir. Ancak etkilenmenin yönü konusunda tereddütlerin olduğu da bir gerçektir. “Atasözlerinin mi hadislerden, yoksa bir takım mevzû hadislerin mi atasözlerinden etkilenerek ortaya çıktığı konusu” (Başaran, 1994: 4) tartışmalıdır.

Sosyal ve doğal olaylarla ilgili olan atasözleri geleneğin yanında belirli tecrübeler, gerçeklere, akla ve ahlaka dayanır. Dolayısıyla atasözlerinde ortak inancı, ahlakı görebiliriz.

Özbekçe sözlüklerde edep için “edep” (Berdak, 1993: 188) ve “görgü kuralları” (Dürks, 2005: 2003) karşılıkları verilmiştir. Edeple ilgili atasözleri çoğunlukla toplum ve aile hayatının düzeniyle ilgilidir. Gündelik yaşamda güvenin ve huzurun sağlanmasına yöneliktir. Edep ve edep olmanın önemi vurgulanırken edepten yoksun olmanın olumsuz yönleri ortaya konulmuştur. Atasözlerine baktığımızda büyüklere saygı göstermenin önemi güçlü biçimde vurgulanıyor.

### 2.1. Özbek Atasözlerinde Adabımuâşeret

Güncel Türkçe Sözlük'te (<https://sozluk.gov.tr>) “görgü kuralları” karşılığı verilen adabımuâşeret toplumda kişiler arası ilişkilerin sağlıklı olmasını sağlar. Özbek atasözleri yerinde davranmanın, edep olmanın, büyüklere saygılı davranmanın önemine sıkça değinmektedir. Örneğin dinimizde de çok önemli sosyal bir olay olan selamlaşmanın belirli adabı vardır:

*Avval salom, bad'az kalom.* “Önce selam, sonra kelam.”

*Kattaga salom ber / Kichikka kalom.* “Büyüğe selam ver küçüğe söz.”

*Kattaning hurmati qarz, Kichikka salom farz.* “Büyüğe hürmet borç, küçüğe selam farz.”

Bu üç atasözünden de anlaşılacağı gibi bir topluma girildiğinde önce selam verilmelidir. Doğrudan konuşmaya başlamak saygısızlıktır. Atasözlerinin çoğunda büyüklere saygı göstermek gerektiği üzerinde durulmuştur.

*Amri padar arshdan a'lo.* “Babanın emri gökten yüksek.”

*Bosh bo'lmagan uyda / Otasi turib o'g'li so'zlar.* “Baş olmayan evde atası dururken oğlu konuşur.”

*Inson odobi bilan / Osmon oftobi bilan.* “İnsan edebiyile, gök güneşiyile.”

*Kattaga katta bo'l / Kichikka-kichik.* “Büyükle büyük ol, küçükle küçük.”

*Kattada izzat yo'q / Kichikda xizmat yo'q.* “Büyükte saygı yok, küçükte hizmet yok.”

*Katta izzatda / Kichik xizmatda.* “Büyük saygıda, küçük hizmette.”

*Kattani katta desang, o'zidan ketar / Kichikni katta desang, kattaga yetar.*

“Büyüğe büyük dersin gider, küçüğe büyük dersin büyüğe yetişir.”

*Ota oldida kek urma / Odobingga chek urma.* “Atana kin tutma, edebini yok etme.”

*Ota oldidan o'tma / Odob oldidan ketma.* “Atanın önünden geçme, edebini terk etme.”

*Onangga boshingni xam qil / Otangga gapingni kam qil.* “Annene başını eğ, babana sözünü az söyle.”

*Odobli kelinning supurgisi xashak ostida turar.* “Edepli gelinin süpürgesi saman altında durur.”

*Odoblilik belgisi / Eshilib salom bergani / Yaqinlikning belgisi / Kelib-ketib turgani.* “Edepli olmanın göstergesi düzgünce selam verme, yakınlığın göstergesi sürekli ziyaret etme.

Çocuk yetiştirmenin önemi de atasözlerinde sıkça vurgulanan konulardandır. “*Bola aziz, odobi undan aziz.*” (Çocuk yüce, edebi ondan da yüce.) atasözü çocuğun önemine işaret ederken onun edepli bir biçimde yetiştirilmesinin çok daha önemli olduğunu dile getirmektedir:

*Bir kattani bil / Bir kichikni bil.* “Bir büyüğünü bir küçüğünü bil.”

*Bolaning erkasi-bitning sirkasi.* “Çocuğun şımarığı bitin sirkesi.”

*Kattaning uyalgisi kelsa, kichikka tegar.* “Büyük utansa küçüğü etkiler.”

*Ko'p o'ynagan bola / El ko'zida ola.* “Çok oynayan çocuk, el gözünde kötü.”

*Odobli bola elga manzur.* “Edepli çocuğu halk beğenir.”

Bazı atasözlerinde benzetme, tezat, istifham gibi edebî sanatlardan yararlanılarak edebî önemi ortaya konulmuştur:

*Odob oltından qimmat.* “Edep altından kıymetli.”

*So'z kishining o'zagi / Odob kishining bezagi.* “Söz kişinin özü, edep kişinin süsü.”

*Odobli o'g'il ko'kdagi yulduz / Odobli qiz yoqadagi qunduz.* “Edepli oğlan gökteki yıldız, edepli kız yakadaki kunduz.”

*Husn husn emas, odob husn.* “Güzellik, güzellik değil, edep güzellik.”

*Odobni beodobdan o'rgan.* “Edebi, edepsizden öğren.”

*Odobning boshi til.* “Edebin başı dil.”

*Odobsiz betga chopar.* “Edepsiz yüze vurur.”

*Oltin olmay, odob ol / Odob oltin emasmi.* “Altın almadan edep al, edep altın değil mi?”

*Odob bozorda sotilmas.* “Edep pazarda satılmaz.”

Edeple ilgili atasözleri içinde geçen “*Onasi maqtagan qizni olma / Yangasi maqtagan qizdan qolma.*” (Anasının övdüğü kızı alma yengesinin övdüğü kızı kaçırma.) atasözü evlenecek gençlere annesi tarafından övülen bir kızla değil yengesi tarafından övülen bir kızla evlenmeleri tavsiye edilmektedir. Atasözünün derin yapısında geleneksel “gelin, kaynana, görümce çatışması” mevcuttur.

Edeple ilgili atasözleri genel olarak toplumsal ödev ahlakı ile ilgilidir. Bergson’a göre toplumsal ödev ahlakında önemli olan emirler, yasaklar, ödevler ve sorumluluklardır. Bu ahlakın köklerine inildiğinde karşımıza toplum çıkar (Gündoğan, 2010: 93). Geleneğin söze işlenmiş hâli olarak ifade edebileceğimiz atasözlerinde birey disipline edilmek istenmektedir. Toplumsal düzenin sağlanması ve sürdürülmesi için bireyin toplumun alışkanlıklarına ayak uydurması gerekmektedir. Geleneksel kültür mirasına sahip bir toplumda bireyden bunları istemek normal bir davranış biçimidir.

## Sonuç

Uzun asırların tecrübesini barındıran atasözleri yol gösterici bir niteliğe sahip olup dünya dillerinin pek çoğunda önemli bir edebî tür olarak yer almaktadır. Atasözleri dilin anlatım gücünü artırır, söyleyişe güzellik kazandırır. “Edeple altından kıymetli.”, “Akıl pazarda satılmaz.”, “Güzellik, güzellik değil, edep güzellik.” gibi atasözleri bir yargıyı şiirsel biçimde dile getirmiştir. Atasözlerinin kendine has bu özellikleri iletilene etkili biçimde ulaşmasını sağlar.

Akılla ilgili atasözlerine baktığımızda gerçek zenginliğin, gerçek güzelliğin akılda olduğu sıkça belirtilmiştir. Bu noktadan baktığımızda atasözlerinin akılla ilgili ayetlerden ilham aldığını ve millî değerlerin dinî değerlerle örtüştüğünü belirtmenin doğru olacağı kanaatindeyim. Bazı atasözlerinde zıtlıktan yararlanılarak ahmaklık yerilmiş aklın ve akıllı insanın değeri güçlü biçimde belirtilmiştir.

Edeple ve büyüklere saygı konusunda takdire şayan davranış biçimlerine sahip olan Özbek halkının bu güzel özellikleri atasözlerine de yansımıştır: “Edebi edepsizden öğren.”, “Babanın emri gökten yüksek.” “Söz kişinin özü, edep kişinin süsü.”

Özbek atasözlerinde belirtilen hükümler genellikle tavsiye niteliğindedir: “Akıllı akılsızdan öğren.”, “Akılsızdan akıl bekleme, güvenilmezden namus.” Bu bakımdan Özbek atasözlerinin eğitici yönünün güçlü olduğunu söylemek gerekir.

Danışmayı teşvik eden “Akıl akıldan kuvvet alır.” atasözünde Özbek kültüründe danışmanın, fikir almanın önemini görmekteyiz.

Küreselleşmenin millî kültürü hızla yok ettiği bir dünyada atasözlerinin yerli yerinde kullanılması millî hafızanın korunmasında önemli rol oynayacaktır.

## Kaynaklar

- AKTULUM, D. (2009). *Türkçenin Gücü*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, On İkinci. Basım.
- AKSOY, Ö.A. (1988). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü / Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- ARAT, R. R. (1988). *Yusuf Has Hacib Kutadgu Bilig*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 4. Baskı.
- BAŞARAN, S. (1994). *Hadislerin Türk Atasözlerine Tesiri*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları, 1994.
- BOLAY, S. H. ( ) *Akıl*. TDV İslam Ansiklopedisi-II.
- ÇOBANOĞLU, Ö.(2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- DİLÇİN, D. (2000). *Edebiyatımızda Atasözleri 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2. baskı.
- DİRKS, W. (2005). *Uzbek / English Dictionary*. The Central Asian Heritage Group.
- GÜNDOĞAN, A. O. (2010). *Fikir Mimarları-10 Bergson*. İstanbul: Say Yayınları, 2. Baskı.
- GÜRİZ, A. (2008). *Atasözleri ve Halk Deyimleri Işığında Türk İnsanı 2. Baskı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- GÜVEN, H. S. (1999). *Toplumbilim*. Bursa: Ezgi Kitabevi.
- KURT, İ. (1991). *Türk Atasözlerine Psikolojik Bir Yaklaşım*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BEKİR, T. (2016). *Matürîdî Kitâbü't-Tevhîd Açıklamalı Tercüme*. Ankara: İsam Yayınları, 8. basım.
- MİRZAYEV, To'ra vd. (2005). *O'zbek Xalq Maqollari*. Taşkent: Sharq nashriyot.
- ÖZ ÖZCAN, A. (2009). *Kadınlarla İlgili Özbek Atasözleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, A. (2003). *Türk Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- TEMEL, A. V. (2017). “Arap Dili ve Kur'an'ı Kerim Bağlamında ‘Akıl! Kavramının Analizi’”. *AİBÜ İlahiyat fakültesi Dergisi*, C.5, S.10, 126.
- YUSUF, B. (1993). *Türkçe-Özbekçe ve Özbekçe Türkçe Lügat*. Taşkent: Özbekistan Neşriyatı.

**İnternet Kaynakları**

URL 1: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 25.11.2022)

URL 2: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10716,yusufhashacibkutadgubiligmustafakacalinpdf.pdf?0>  
(08.12.2022)

URL 3: [https://webdosya.diyamet.gov.tr/kuran/kuranikerim/dosyalar/document/kuran\\_meal.pdf](https://webdosya.diyamet.gov.tr/kuran/kuranikerim/dosyalar/document/kuran_meal.pdf) (11.12. 2022)

DOI: 10.55666/folklor.1354530

## KAZAN TATAR ATASÖZLERİNDE AİLE VE KADIN TEMALI METAFORLAR

Fatma TEKİN\*

### Öz

Atasözleri; bir milletin binlerce yılın birikimi neticesinde oluşmuş olan, anonim karakter taşıyan, kısa, özlü ve kalıplaşmış nitelikte, öğüt verici ve yol gösterici sözlerdir. Bir milletin inançlarını, geleneklerini, olaylar karşısındaki tutumunu, dünyayı algılayış biçimini yansıtmaktadır. Ortak düşünce, kanı ve kabul içerdiğinden, hayat anlayışının ortak bir ifadesi, halk hikmeti, düşüncesi ve felsefesidir. Atasözlerini kültürel belleğin birer ürünü yaparak unutulmamalarını sağlayan etkileyici/çarpıcı bir dil ve üsluba sahip olmasıdır. Bu dil ve üslup yapısının en belirgin unsuru ise manzum olmaları, kafiye ve ölçü başta olmak üzere çeşitli edebi sanatlarla oluşturulmalarıdır. Atasözlerinde anlatımı etkili hale getiren söz sanatlarının biri de metafordur. “Metafor”, “bir sözcüğe kendi özel anlamının dışında bir anlam verilmesi” olarak tanımlanmakta; atasözlerinde ise söz ekonomisi ve etkinin güçlendirilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Fiziksel, sosyal ve kültürel deneyimlerden oluştuğundan, hayvancılıkla uğraşan bir toplumda hayvanlarla ilgili, tarımla uğraşan toplumda bitkiyle ilgili metaforlar kullanılması gibi, kültürden kültüre çeşitlilik gösterebilir. Bu bağlamda, halk felsefesini yansıtan işlenmiş kolektif metinler olarak bir toplumun sosyal ve fiziki çevresiyle kurduğu ilişki biçimleri ve davranış kodlarını oluşturan atasözleri için metaforik anlatım önem arz eder. Kendisiyle ve dış dünyayla ilgili algıları ilişkilendirmek suretiyle anlam vermeye çalışan birey olumlu ve/veya olumsuz anlam yükleyerek simgeleştirdiği unsurlarla bu sayede toplumun birer kültürel kimliğini oluşturur. Bu çalışmada, Kazan Tatarlarının kadınla ilgili metaforlu atasözlerinin anlam çözümlemeleri yapılarak Kazan Tatarlarında kadının toplumsal statüsünü örnek metinler üzerinden ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmanın materyalini, Nekiy İsenbet’in Tatar Halkı Mekalleri (Tatar Halkının Atasözleri) adlı üç ciltten oluşan serinin ikinci cildinden seçilen 237 metaforlu atasözü oluşturmuştur. İncelenen atasözlerinde “Tabiat Unsurları”, “Hayvanlar”, “Beden Unsurları”, “Nesneler”, “Renkler” ve “Diğer Metaforlar” olmak üzere altı ana grup metafor tespit edilmiştir. Bu atasözlerinde Kazan Tatarlarında kadının toplumdaki yeri, kadın cinsi latifinin genel özellikleri, cinsiyete bağlı sosyal rolleri, aile ve evlilikle ilgili ise eş seçmeye ve kadın-erkek ilişkilerine dair önemli veriler elde edilmiştir. Atasözlerinde anlatıma canlılık ve güç kazandıran metaforların anlam dünyası, Türk kültürünün ve mitolojisinin düşünce evreniyle paralellik göstermektedir. Atasözlerinde en geniş metafor grubunun tabiat unsurları ve hayvanlar olduğu tespit edilmiştir. Bunlar arasında ise çiçekler ve meyveler ile at, köpek ve kuşlar ön plana çıkmaktadır. Metaforlar üzerinden atasözlerinde çizilen kadın kimliğinde; konuşkan, nazlı, hileye yatkın ve değişken tabiatı öne çıkarılmış, bu nedenle kadınlara çok fazla güvenmemek ve her kadının tabiatına göre davranmak önerilmiştir. Atasözlerinde aile; soyun devamlılığını sağlaması yanında, insan yaşamını düzenlediği için önerilen önemli bir toplumsal yapıdır. Kadının en temel sosyal rolü ise annelik ve ev hanımlığıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Kazan Tatarları, kolektif tutum, atasözleri, metafor, kadın.

\* Öğr. Gör. Dr. Ege Üniversitesi Türk Dili Bölümü, Orcid: 0000-0002-2471-6711, ftekin3835@gmail.com

---

---

## METAPHORS IN KAZAN TATAR PROVERBS WHOSE SUBJECT MATTER IS FAMILY AND WOMEN

### Abstract

Proverbs are the result of thousands of years of accumulation of a nation, carrying an anonymous character, concise, succinct, and standardized in nature, providing advice and guidance. They reflect a nation's beliefs, traditions, attitudes toward events, and its perception of the world. Because they contain common thoughts, beliefs, and accepted wisdom, they are a collective expression of understanding of life, folk wisdom, thought, and philosophy. What makes proverbs not be forgotten by making them a product of cultural memory is their impressive/striking language and style. The most prominent element of this language and style is that they are in verse, created with various literary arts, especially rhyme and meter. One of the figures of speech that make expression effective in proverbs is metaphor. "Metaphor" is defined as "giving a meaning to a word beyond its special meaning." In proverbs, metaphor is used for the purpose of word economy and strengthening the effect. Given that these metaphors are grounded in physical, social, and cultural experiences, cultural variations may arise when transitioning from one cultural context to another, for example, a society predominantly focused on raising animals may employ metaphors related to animals, while a society primarily engaged in agriculture may use metaphors associated with plants. In this context, metaphorical expression holds significance for proverbs that form the codes of behavior and the forms of relations a society establishes with its social and physical environment as processed collective texts reflecting folk philosophy. The individual, who tries to give meaning by associating their perceptions of self and the external world, creates the societal cultural identity through the symbolization of elements entailing positive and/or negative connotations. In this study, it is aimed to reveal the social status of women in Kazan Tatars through sample texts by analyzing the meaning of the metaphorical proverbs of Kazan Tatars about women. The material of the study consisted of 237 metaphorical proverbs selected from the second volume of the three-volume series of Nekiy İsenbet's Tatar Halkı Mekalleri (Tatar People's Proverbs). In the proverbs examined, six main groups of metaphors were identified: "Elements of Nature", "Animals", "Body Elements", "Objects", "Colors" and "Other Metaphors". In these proverbs, important data have been obtained about the place of women in society, the general characteristics of the female sex appeal, gender-related social roles, choosing a spouse for family and marriage, and male-female relations among Kazan Tatars. The semantic world of metaphors that give vitality and strength to the expression in proverbs is parallel to the thought universe of Turkish culture and mythology. It has been determined that the largest metaphor group in proverbs is nature elements and animals. Among these, flowers and fruits, horses, dogs and birds come to the fore. In the female identity drawn in proverbs through metaphors; talkative, coy, deceitful and changeable nature is highlighted, therefore it is recommended not to trust women too much and to behave according to the nature of every woman. Family in proverbs; It is an important social structure recommended because it not only ensures the continuity of the lineage, but also regulates human life. The most basic social role of women is motherhood and housewife.

**Keywords:** Kazan Tatars, collective attitude, proverbs, metaphor, woman.



## 1. Giriş

Her milletin dilinde geçmişten gelen, binlerce yılın birikimi niteliğinde öğüt verici, yol gösterici sözleri vardır. Zamanın akışı ve sosyal çevrenin coğrafyası içinde şekil ve muhtevasını kazanarak bugüne kadar gelmiş olan bu sözler, anonim karakter taşıyan ve atalardan kaldığı kabul edilen kısa, özlü ve kalıplaşmış sözlerdir. Bir milletin inançlarını, geleneklerini, olaylar karşısındaki tutumunu, dünyayı algılayış biçimini yansıtan atasözleri; hayat anlayışının ortak bir ifadesi, halk hikmeti, düşüncesi ve felsefesidir. Ortak düşünce, kanı ve kabul içerdiğinden, bir atasözle belgelendirilen tutumun doğruluğu herkesçe kabul edilmektedir (bkz. Aksoy, 1965: 15; Elçin, 2000: 625-626; Çobanoğlu, 2004: 1-13; Aksan, 2004: 33; Durbilmez, 2018: 147; Aksu vd, 2022: 7).

Atasözleri Türkçenin hususiyetlerini yansıtan önemli dil unsurlarıdır. Atasözlerinin geçmişten bu yana kuşaklar boyunca aktarılmasında, onun bir yaşanmışlık sonucunda oluşması, öğüt ve uyarı içermesi kadar, etkileyici/çarpıcı bir üsluba sahip olması da etkindir (İçel, 2014: 77). Özkul Çobanoğlu (2004: 23)'nun da ifadesiyle atasözlerini kültürel belleğin birer ürünü yaparak unutulmamalarını sağlayan bu dil ve üslup yapısının en belirgin unsuru ise manzum olmaları, kafiye ve ölçü başta olmak üzere çeşitli edebi sanatlarla oluşturulmalarıdır. Bu durum, yaratılış ortamlarının sözlü kültür olmasından kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan “atasözleri halk felsefesini yansıtan işlenmiş kolektif metinler olarak bir toplumun sosyal ve fiziki çevresiyle kurduğu ilişki biçimleri ve davranış kodlarını” (Avcı, 2021: 1009) taşır. Dolayısıyla atasözleri bir toplumun değerler sisteminin anlaşılması noktasında önemli gösterge alanlarını teşkil eder.

Atasözlerinde anlatımı etkili hale getiren söz sanatlarının biri de metafordur. Kadim çağlardan bu yana söz sanatı olarak kullanılan *metafor* kavramını Aristoteles (1987: 59-60), “bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında bir anlam verilmesi” olarak tanımlamaktadır. Metaforla ilgili en kapsamlı bilgi edinebildiğimiz G. Lakoff ve M. Johnson'un *Metaforlar, Hayat, Anlam ve Bilim* (2015: 11, 25) adlı çalışmasında ise metaforların; “bir gerçeği dile getirmek” amacıyla kullanıldığı ve temelde “düşünce ve eylem kaynaklı” olduğu belirtilmektedir. Aynı eserde metaforla ilgili şu önemli değerlendirmeler yapılır:

“Gündelik kavram sistemimiz- kendileriyle düşündüğümüz ve eylemde bulunduğumuz terimler- temelde doğası gereği metaforiktir... Metaforun özü ise bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir...Yalnızca kullandığımız kelimeler değildir. –tartışma kavramının kendisi de metafordur. Tartışmanın dili poetik, düşsel yahut retorik değil; harfiyen dildir. Argümanlardan, onları bu tarzda anladığımız için bu tarzda söz ederiz- ve şeyleri tasavvur etme tarzımıza göre eylemde bulunuruz.” Bu nedenle “düşünme süreci büyük ölçüde metaforiktir.” (Lakoff ve Johnson, 2015: 25-28).

Görüldüğü üzere bir bakıma *soyutlamayı* anlatan metaforlar, ilk olarak “bir şeyin diğeri yoluyla tasavvur edilme” şeklindedir. Bu durum rastgele gerçekleşmez; metaforla ilgili kavramlar *sistemattir*. Metafor yapısı A, B'dir diye ifade edilir. A ile B arasındaki ilişki bir kavram (hedef), diğeri (kaynak) yoluyla kurulur ve *metaforik tasarlama* diye adlandırılır. Metaforik tasarlama ise iki farklı alanın birleşimidir (Yaylagül, 2010: 113). Metafor gibi anlamın örtülmesini sağlayan bir edebi sanatın atasözlerinde kullanılma nedeni ise iletinin alıcıya hemen, etkili bir şekilde aktarılmasını sağlamaktır. Şiirden farklı olarak *bir gelenek içinden gelmeyen* atasözlerindeki metaforlar, *tek kullanımlıktır* ve bu metaforların çözülmesi atasözünün kullanıldığı *bağlama* -sosyal duruma- göre olacaktır. Dolayısıyla atasözlerinde metafor kullanımının iki nedeni; “söz ekonomisi” ve “etkinin güçlendirilmesi”dir (Erdem, 2010: 33). Düşünceleri etkili ifade edebilme kadar kavramayı, anlamayı da kolaylaştıran metaforlar; fiziksel, sosyal ve kültürel deneyimlerden oluştuğundan kültürden kültüre çeşitlilik gösterebilirler. Söz gelimi; hayvancılıkla uğraşan bir toplumda hayvanlarla ilgili, tarımla uğraşan toplumda ise bitkiye ait metaforlar daha sık kullanılacaktır (İçel, 2014: 78). Metaforlar arasında en yaygın metafor grubunu ise hayvan imgeleri oluşturmaktadır. Hemen her kültürde; *zoonimlerin* (hayvan imgelerine dayanan ifadeler) atasözlerinde yaygın kullanıldığı görülmektedir (Akbay, 2014: 129). Sembol olarak kullanılan hayvanlar ise yaratıldığı toplumun dini, sosyo-kültürel ve çevresel şartlarıyla ilişkilidir. Yaşamın içerisinde sık karşılaşılan hayvanlar atasözlerinde kullanılmakta, insanların bazı davranışlarını açıklamak için hayvanların bazı özellikleri insanlara aktarılmaktadır (Solmaz, 2022: 4). Bu sayede, kendisiyle ve dış dünyayla ilgili algıları; ilişkilendirmek suretiyle anlam vermeye çalışan insan, olumlu ve/veya olumsuz anlam yükleyerek simgeleştirdiği unsurlarla toplumun birer kültürel kimliğini oluşturmaktadır (Durbilmez, 2018: 63).

Bu çalışmanın amacı, Kazan Tatarlarının kadınla ilgili metaforlu atasözlerinin anlam çözümlemesini yapmak, bu sayede Kazan Tatarlarında kadının toplumdaki yeri, aile ve evlilikle ilgili verileri örnek metinler eşliğinde tespit etmeye çalışmaktır. Çalışmanın materyalini, Nekiy İsenbet'in *Tatar Halk Meqallerë (Tatar Halkının Atasözleri)* (2010) adlı üç ciltten oluşan serinin ikinci cildinde "Erkek ile Kız", "Koca ile Hatun" bölümlerinde yer alan 3 bini aşkın atasözü içerisinde seçilen 237 adet metaforlu atasözü oluşturmuştur.

## 2. Kazan Tatarlarının Atasözlerinde Metaforlar

### 2.1. Tabiat Unsurları Metaforları

#### 2.1.1. Ateş

-Ut bēlen mambık uynamıy. *Ateş ile pamuk oynamaz* (THT<sup>1</sup> II: 30)

Anlamı: Kız ile erkek birbirine çok yakın olmamalıdır.

-Utsız suv kaynamas. *Ateşsiz su kaynamaz.* (THT II: 74)

Anlamı: Aşk/sevgi, kadın-erkeğin ilişkisinin temelidir.

-Niķader yalkındıraķ bulsa, şulķader tiz yanıp ta bēte. *Ne kadar alevli olursa, o kadar tez yanıp biter.* (THT II: 74)

- Utın bulmasa, ut süne. *Odun olmasa, ateş söner.* (THT II: 185)

Anlamı: Kızla erkek arasındaki sevgiyi, arzu/tutku artırır.

-Cir suvğa tuymıy, ut utınğa tuymıy. *Yer suya doymaz, ateş ateşe doymaz.* (THT II: 74)

Anlamı: Sevgiye, aşka doyum olmaz.

-Şem üzē yanmasa, kübelekñē yandırmıy. *Mum kendi yanmasa kelebeği yakamaz.* (THT II: 74)

Anlamı: Erkeğin sevgisi kadını kendine bağlar.

-Ut ğayretēn suv basar. *Ateş gücünü su engeller.* (THT II: 185)

Anlamı: Kadın, kadın-erkek ilişkisinde dengeyi sağlamaktadır.

#### 2.1.2. Rüzgâr

-Davıl aldı, tñ bula. *Fırtına önü sessizlik olur.* (THT II: 193)

Anlamı: Tartışma öncesinde sessizlik görülür.

-Davıl bulmıy yavım bulmıy. *Fırtına olmadan yağış olmaz.* (THT II: 193)

Anlamı: Kadınların olduğu yerde tartışma olur.

-Davıl derya aķtara. *Fırtına derya bozar.* (THT II: 193)

-Bēr bolıttan boz da yavar, ķar da, yangır da yavar. *Bir buluttan dolu da yağar, yağmur da yağar.* (THT II: 193)

Anlamı: Bir kadın huzur da verebilir, sıkıntı da.

-Cilge ışanma. *Rüzgâra güvenme.* (THT II: 206)

Anlamı: Kadınlar değişken tabiatlıdır.

#### 2.1.3. Çiçek

-Çeçeklē göl kadērlē bula. *Çiçekli gül değerli olur.* (THT II: 17)

Anlamı: Birey-toplum, çocuklu kadına kıymet verir.

-Göl kâderên bîlbîl bêlêr, cir kâderên zirekler bêlêr. *Gül kaderini bülbül bilir, yer kaderini zekiler bilir.* (THT II: 30)

Anlamı: Kız onun değerini anlayan bir erkeğin yanında kıymetlidir.

-Kön kıramıy, göller açılmas. *Gün görmeden güller açılmaz.* (THT II: 30)

-Mölsêz çeçek yarılmas. *Zamansız çiçek açılmaz.* (THT II: 30)

-Çeçeknê vaqıtında öz. *Çiçeği vaktinde kopar.* (THT II: 30)

-Çeçenêge aldanıp, çenêkesêne kadalma. *Çiçeğine aldanıp çatalını koparma* (THT II: 40).

Anlamı: Bir kızın evlilik için evlenme çağına erişmiş olması gerekir.

-Matur çeçeknê tiz kırav ala. *Güzel çiçeği tez koparırlar.* (THT II: 40)

Anlamı: Güzel kıza evlenmek için çok talip gelir.

-Umırzayaniñ gömêrê bêr kön. *Kardelinin ömrü bir gün.* (THT II: 40)

-Mek çeçegenêñ tösê matur bulsa da, isê yaman. *Haş haş çiçeğinin rengi güzel olsa da, kokusu kötü.* (THT II: 43)

Anlamı: Dış güzelliğe aldanma, önemli olan ruh güzelliğidir.

-Gölge kölmeseñ, küñlê kalar. *Güle gülmesen, gönlü kalır.* (THT II: 40)

Anlamı: Güzel kıza gülümseyerek bakılır.

-Çeçek çüplêk başında da üse. *Çiçek çöplük başında da büyür.* (THT II: 40)

Anlamı: Güzel kız her yerde güzeldir.

-Tıştan al da göl, êçendegên üzêñ bêl. *Dışından al da gül, içindekini kendin bil.* (THT II: 43)

Anlamı: Kızın hem güzelini hem akıllısı seç.

-Matur göllernêñ ağacı çenêçkêlê bula. *Güzel güllerin ağacı çatalı olur.* (THT II: 43)

-Erêm tamırına göl üsmes. *Pelin kökünde gül yetişmez.* (THT II: 55)

Anlamı: Ailesi iyi olanın kızı da iyi olur.

-Çeçeksêz göl-rehetsêz kön. *Çiçeksiz göl –keyifsiz gün.* (THT II: 49)

Anlamı: Kadınsız evin tadı tuzu yoktur.

-Çeçek sorasañ, çenêçkêsên de sora. *Çiçek sorarsan, çatalını da sor.* (THT II: 62)

Anlamı: Kız nazlı olur.

-Bêr çeçek bêlen yaz ütkermiyeler. *Bir çiçekle bahar geçirmezler.* (THT II: 124)

Anlamı: Yar üstüne yar sevmeye ilgili.

-Göl çeçegenen bilgêlê. *Gül çiçeğinden bilinir.* (THT II: 126)

Anlamı: Kızın iyisi ahlakından bilinir.

-Göl çenêçkêsêz bulmas, gıyşık könçêlêksêz bulmas. *Gül çatalsız olmaz, âşık kıskanmadan olmaz.* (THT II: 185)

Anlamı: Kızda kusur, âşıkta kıskançlık olur.

#### 2.1.4.Meyve

-Yarılğan karpızda tem bulmas. *Yarılmış karpuzun tadı olmaz.* (THT II: 17)

-Sıtılğan qavında tem qalmas. *Çatlamış kavunda tat kalmaz* (THT II: 17)

-Açılmağan qavınım, yarılmağan yomırqam. *Açılmayan kavunum kırılmayan yumurtam* (THT II: 17)

Anlamı: Kızın bakire olması önemlidir.

-Qoyaş töşmiy, alma pëshmiy. *Güneş düşmeden, elma olgunlaşmaz.* (THT III: 30)

Anlamı: Kız vakti geldiğinde olgunlaşır.

-Almanıñ alına qort töşer. *Elmanın alına kurt düşer.* (THT II: 40)

-Her almanıñ sortı bar, sortlınıñ da qortı bar. *Her elmanın cinsi var, soylunun da kurdu var.* (THT II: 49)

Anlamı: Kızın güzelliğine aldanma, akıllımı ona bak.

-Bër almanı alğançı, ayunıñ mēñ uyını bar. *Bir elmayı almak için, ayının bin oyunu var.* (THT II: 49)

Anlamı: Erkek kızı almak için türlü hileler yapar.

-Yözēmēñ öz, baqçasın sorama. *Üzümünü kopar, bağıni sorma.* (THT II: 79)

Anlamı: Kız bulduysan gerisi çok mühim değil.

-Cimēş aşısın kilse, çeçegēñ özme. *Meyve yiyesin gelse, çiçeğini kopama.* (THT II: 79)

Anlamı: Sevdiğin kızın namusunu koru.

-Ayvanıñ temlēsēñ ayu aşar. *Ayvanın tatlısını ayı yer.* (THT II: 122)

-Almanın asılın ayu aşar. *Elmanın güzelini ayı yer.* (THT II: 122)

-Cimēşneñ asılın duñgız aşıy. *Meyvenin iyisini domuz yiyor.* (THT II: 122)

Anlamı: İyi kızlar kötü erkeklere denk gelebilir.

-Tiz pëshken cimēş tiz çëriy. *Tez olgunlaşan meyve tez çürür.* (THT II: 30)

Anlamı: Vaktinden önce yetişen kız erken yıpranır.

### 2.1.5. Ağaç

-Ağaç yafraqı bēlen matur. *Ağaç yaprağı ile güzel.* (THT II: 26)

Anlamı: Kız süslenmesiyle güzel.

-Ağaçnıñ biyēgēne asılın. *Ağacın büyüğünü tutunun.* (THT II: 53)

Anlamı: Kızlar soylu erkek seçsin.

-Almağaçta alma üse, tigenekte –tigenek. *Elma ağacında elma büyür, dulkadın otunda dulkadın.* (THT II: 55)

-Orlıgına küre cimēşē. *Ağacı nasıl, yemişi öyle.* (THT II: 55)

-Ucak ağacında alma üsmiy. *Çırpı ağacında gül büyümez.* (THT II: 55)

Anlamı: Kız soyuna çeker.

-Yeş ağaçtan-ıart ağaç, çiy ağaçtan qorı ağaç tizrek yanar. *Genç ağaçtan-yaşlı ağaç, çiy ağaçtan kuru ağaç daha hızlı yanar.* (THT II: 77)

Anlamı: Evlenirsen genç ile evlen.

-Röhsetsēz baqçağa kërmiyler. *İzinsiz bahçeye girmezler.* (THT II: 79)

Anlamı: Sevdiğin kızın namusunu koru.

-Tēlēmegen ağacına qoş ta oya yasamıy. *Dilemeyen ağacına kuş da yuva yapmaz.* (THT II: 92)

Anlamı: Evlenmek için önce evlenmeyi istemek gerekir.

-Urmanda ağaç küp bulır, başın kiskan bër bulur. *Ormanda ağaç çok olur, başını kesen bir olur.* (THT II: 124)

Anlamı: Bir kızın birçok kişi ister, bir kişi alır.

-Urmanda önsöz, kırdı kıyırksız. *Ormanda insiz, kırdı kuyruksuz.* (THT II: 134)

-Botaksız, işsiz ağaçnı kürëge kürkë yuk. *Budaksız, eşsiz ağacın bakmaya görkü yok.* (THT II: 134)

Anlamı: Bekârın hayatı tatsızdır.

### 2.1.6.Su

-Tiz akkan tiz tuhtar. *Hızlı akan tez dolar.* (THT II: 30)

Anlamı: Erkenden yetişen kız erken evlenir.

-Suv suvğa tartır, diñgëznëñ suvı artır. *Su suyu çeker, denizin suyu artar.* (THT II: 58)

-Suv suvğa koyar, suv deryağa koyar. *Su suya akar, su deryaya akar.* (THT II: 58)

-Kül külge koyar. *Göl göle akar.* (THT II: 58)

Anlamı: Evlilikte çiftlerin birbirine denk olması önemlidir.

-Çeçeksöz göl, rehetsöz kön. *Çiçeksiz göl, rahatsız gün.* (THT II: 134)

-Suv suvnu tapsa, gizer, tapmasa, kiber. *Su suyu bulsa gezer, bulmasa, kurur.* (THT II: 134)

Anlamı: Bekârın hayatı tatsızdır.

-Batsañ, taza suvğa bat! *Batarsan, temiz suya bat!* (THT II: 182)

Anlamı: Saf, iyi kızla evlen.

-Tem tatıgan koyıña tökërme. *Tat aldığım kuyuna tükürme.* (THT II: 199)

-Ëçmem digen koyıdan öç eylenëp suv ëçersëñ. *İçmem dediğin kuyudan üç dolanıp su içersin.* (THT II: 199)

-Suvnıñ kadërë çişme korıgaç. *Suyunun değeri çeşme kurduğunda.* (THT II: 199)

-İskë koyıga tökërme, kaytıp suvın ëçersëñ. *Eski kuyuya tükürme, geri dönüp suyunu içersin.* (THT II: 199)

Anlamı: Eşinin kıymetini bil.

### 2.1.7.Gök Cisimleri

-Ayğa külmek kıyërtmiyler. *Ay'a gömlek giydirmezler.* (THT II: 26)

Anlamı: Güzel kızın süslenmesine gerek yoktur.

-Ay-ğasıyknıñ yoldaşı. *Ay –aşığın yoldaşı.* (THT II: 74)

Anlamı: Kız, seven erkeğin yoldaşdır.

-Ay bulmasa, yıldız bar. *Ay olmazsa yıldız var.* (THT II: 124)

-Ay yaqtırtkanda, yıldız kürënmey. *Ay parladığında, yıldız görünmez.* (THT II: 124)

-Aynıñ da yıldız bar. *Ay'ın da yıldız var.* (THT II: 124)

-Çulpan aydan yaqtıraq. *Çulpan Ay'dan daha parlak.* (THT II: 124)

-Citmëş yıldız tuvsa da, yaqtılığ aydan yuk. *Yetmiş yıldız doğsa da aydınlığı Ay gibi değil.* (THT II: 124)

Anlamı: Bir güzelden daha güzel her zaman vardır.

-Kön tuğaç, Aynıñ töse kaçar. *Güneş doğduğunda, Ay'ın rengi kaçar.* (THT II: 185)

-Ay talsa, yıldızlar sıyığar. *Ay dolsa, yıldızlar kolları sıvar.* (THT II: 185)

Anlamı: Güzelin kıskanımı çok olur.

-Kön tuvğaç, aynıñ yözë kaçar. *Güneş doğduğunda Ay'ın yüzü saklanır.* (THT II: 124)

-Bër kükte ikë qoyaş bulmıy. *Bir gökte iki Güneş olmaz.* (THT II: 124)

Anlamı: İki kadın aynı derecede sevilmez, biri sevgide üstündür.

-Yoldızını küz kürse de, qul citmiy. *Yıldızı göz görse de el yetmez.* (THT II: 82)

Anlamı: Güzel kızı almak zordur.

## 2.2.Hayvan Metaforları

### 2.2.1.Kuğu

-Aqkoş pak külde yözer. *Kuğu pak gölde yüzer.* (THT II: 17)

Anlamı: Saf kızlar iyi ailelerde yetişir.

-Aqkoş külde bulır, aqçarlaq suvda bulır. *Kuğu gölde olur, martı suda olur.* (THT II: 82)

-Her külde aqkoş bulmas. *Her gölde kuğu olmaz.* (THT II: 82)

-Aqkoş kürseñ, atıp al, bilbil kürseñ, satıp al. *Kuğu görseñ, atıp al, bülbül görseñ satıp al.* (THT II: 82)

Anlamı: İyi kızları arayıp bulmak gerekir.

-Aqkoş kül kürëp oçar, bilbil göl kürëp oçar. *Kuğu göl görüp uçar, bülbül gül görüp uçar.* (THT II: 58)

Anlamı: Herkes kendi dengini bulur.

-Aqkoş yarınnan qalsa, üzën taş kıyağa orır, imëş. *Kuğu suyundan kalsa, kendini taş kayaya vurmuş.* (THT II: 58)

-Aqkoşlar ayrılmıy. *Kuğular ayrılmaz.* (THT II: 74)

Anlamı: Sevenler ayrılmaz.

### 2.2.2.At

-Yaşşı atnıñ teşşen qarama. *İyi atın dişine bakma.* (THT II: 49)

-Sınamağan atnıñ sırtına mënme. *Sınanmadığın atın üstüne binme.* (THT II: 49)

-Tay alsañ, biyesëne qara. *Tay alırsan değerine bak.* (THT II: 55)

Anlamı: Evleneceğin kızı önceden araştır.

-Yaşşı atnıñ teşşen qarama. *Güzel atın dişine bakma.* (THT II: 77)

-Atına küre çanası, yeşëne küre behasë. *Atına göre kızı, yaşına göre ederi.* (THT II: 77)

-Atın aslına atlan. *Atın hasına atlan.* (THT II: 53)

-Atın alma, zatın al. *Atını alma, zatını al.* (THT II: 92)

Anlamı: Evlenirsen genci ve güzeli seç.

-Atına küre tertesë. *Atına göre araba oku.* (THT II: 58)

Anlamı: Evlilikte denk olmak önemlidir.

-Atnıñ damı yëğët qulında. *Atın şanı yiğit elinde.* (THT II: 82)

Anlamı: Kadın kocasına göre davranır.

-Atñ bulsa, tēzgēnēn kısqā tot. *Atın olursa, dizginini kısa tut.* (THT II: 150)

-Atñ başın qatı tot. *Atının başını sıkı tut.* (THT II: 150)

-Dilbēgene qatı tot! *Dizginini sıkı tut!* (THT II: 206)

-Atka ıřanıp, arbada yoqlama, adařtırısa, űpkese űzēñe. *Ata gűvenip araba da uyuma, yolunu kaybetse, űfkesi kendine.* (THT II: 206)

Anlamı: Evlilikte erkek, kadını kontrol altında tutmalıdır.

-Baytal yamanı ikē aygırnı űçleřtērer. *Kısrāğın kűtűsű iki sığırnı űçleřtirir.* (THT II: 129)

Anlamı: Kadının kűtűsű űstűne kuma getirilmesine neden olur.

-Turı at cikken turı kitken. *Doğru at koştuğunda doğru gider.* (THT II: 170)

-Barası kilmegen at tertege tibe. *Varası gelmeyen at hırçın davranır.* (THT II: 170)

-Çığımçı at iyeseñ űtērer. *Ayak direyen at sahibini öldűrűr.* (THT II: 170)

-Çığımçı atka avır yűk yařşı. *Ayak direyen ata ağır yűk iyi(dir)* (THT II: 170)

-Çığımçı atka çıbırkıkı kirek. *Ayak direyen ata sopalı gerek.* (THT II: 170)

-Çığımçı at tertē sındıra. *Ayak direyen at dűzen bozdurur.* (THT II: 170)

-Yaman at iyeseñ qartaytır. *Kűtű at, sahibini yařlandırır.* (THT II: 170)

-Yaman at qamçılatsañ da űrge çapmas. *Kűtű at kamçılansa da fazla gitmez.* (THT II: 170)

Anlamı: Kűtű kadın hayatı cehenneme, iyi kadın cennete çevirir.

-Yařşı at yűgensēz yűrmes. *İyi at başıboř hareket etmez.* (THT II: 170)

Anlamı: İyi kadın erkeğın sűzűnű dinler.

-İkē at bēr qazıkqa beylenmes. *İki at bir kazığa bağlanmaz.* (THT II: 182)

Anlamı: Tek eşlilik daha iyidir.

-Çabışkığa çabışkı yanında qamçı kirekmiy. *Koşu atına koşu atı yanında kamçı gerekmez.* (THT II: 185)

-Çabışkıkı kűnçē bulır. *Kořu atı kıskanç olur.* (THT II: 185)

Anlamı: Gűzel kadınlar arasındaki kıskançlık yarışa neden olur.

-Biyeseñe atlansañ, tayı űzē iyerēp kaytır. *Aygırına atlansan, tayı kendi peşine takılıp gelir.* (THT II: 199)

Anlamı: Kadın, çocuğuyla bűtűndűr. Çocuğuyı peřini bırakmaz.

### 2.2.3.Kuş

-Tuti y koř buyın kűrēp sırlanır, ayağın kűrēp hűrlanır. *Tuti kuřu boyunu gűrűp sűslenir, ayağın gűrűp űzűlűr.* (THT II: 26)

-Tavisniñ, kűlmeğē yēfek bulsa da, ayağı ıştır bulır. *Tavusun elbisesi ipek olsa da ayağı çirkin olur.* (THT II: 26)

Anlamı: Her gűzeliñ bir kusuru vardır.

-Her koř űz iřē bēlen oçar. *Her kuř kendi eři (ile) uçar.* (THT II: 58)

-Bılbıl bılbılğa oçar, qozğın qozğına oçar. *Bűlbűl bűlbűle uçar, kuzgun kuzguna uçar.* (THT II: 58)

Anlamı: Herkesin kendi dengini bulur.

-Kuş kükte, tozak cirde. *Kuş gökte, tuzak yerde.* (THT II: 126)

-Asıl kuş ayağınnan eğeğër. *Asıl kuş ayağından yakalanır.* (THT II: 126)

-Kuşına küre tozağı. *Kuşuna göre tuzağı.* (THT II: 126)

Anlamı: Her kadının iletişim dili farklıdır.

-Sıyrıçık bala çığarğançı ğına sayravçı. *Sıyrıçık çocuk çıkıncaya kadar sadece güzel öter.* (THT II: 126)

Anlamı: Kızın güzelliğine aldanma.

-Ana kuş oyanı yasar. *Anne kuş yuvayı yapar.* (THT II: 150)

-Kuş oyasız bulmıy. *Kuş yuvasız olmaz.* (THT II: 150)

Anlamı: Kadının en önemli kimliği eş ve anne olmaktır.

-İkë kanat, bër koyırık. *İki kanat, bir kuyruk.* (THT II: 134)

Anlamı: Bekâr insanın nesli çoğalmaz.

-Sanduğaçlar yazda ğına sayrıylar. *Bübüller yazda sadece öterler.* (THT II: 74)

-Sanduğaç ğıyşkınnan sarı bulğan. *Bülbül aşkından sararmış.* (THT II: 74)

Anlamı: Sevgililer bir araya geldiklerinde ancak çok mutlu olurlar.

-Sunarçığa êz kirek, êz tanırğa küz kirek. *Avcıya iz gerek, iz tanımaya göz gerek.* (THT II: 82)

Anlamı: İyi kızı tanımak için de bir anlayış gerekir.

-Bılbılğa bër göl çiter, ügöz bağçanı taptar. *Bülbüle bir gül yeter, öküz bahçeni çiğner* (THT II: 182)

Anlamı: Herkes kendi gönlü nispetinde sevgiyi sunar.

-Laçın urınına torna, bılbıl urınına karga. *Şahin yerine turna, bülbül yerine karga* (THT II: 182)

-Kükteğë tornağa aldanıp, kulındağı çıpçıkını oçırıp bulmıy. *Gökteki turnaya aldanıp, elindeki serçeyi uçurmak olmaz.* (THT II: 126)

-Havadağı tornağa aldanıp, kulındağı turğaynı cibreme. *Havadaki turnaya aldanıp, elindeki toygarı gönderme.* (THT II: 126)

Anlamı: Dışarıdaki güneze aldanıp sevdiğin kızı/eşini bırakma.

-Çıpçık utırmas, utırma da tik tormas. *Serçe oturmaz, otursa da hareketsiz durmaz* (THT II: 126)

Anlamı: Sakin gibi görünen bir kadın hareketli çıkabilir.

-Kükëge oya kirekmiy. *Guguk kuşuna yuva gerekmez.* (THT II: 134)

-Kükë ğıyşık tota, balasın karga çarıy. *Guguk kuşu âşık olur, çocuğuna karga bakar.* (THT II: 134)

-Kükënën balası kürşë oyasında. *Guguk kuşunun çocuğu komşu yuvasında.* (THT II: 134)

Anlamı: Bekâr ya da evli olup bekârlığa heves eden kişinin düzeni yoktur.

#### 2.2.4.Kaz

-Kaz-kaz bëlen, ürdek ürdek bëlen oçar. *Kaz-kaz ile, ördek-ördek ile uçar.* (THT II: 58)

-Kaz-kaz bëlen, taz-taz bëlen. *Kaz-kaz ile, kel-kel ile.* (THT II: 58)

-Kaz duñğızğa ipteş tügel. *Kaz domuza arkadaş değil.* (THT II: 58)

Anlamı: Herkes kendi dengini seçer.



-Kaz kağıldar her cirde, ir tağıldar tar cirde. *Kaz gaklar hep yerde, erkek çok konuşur tam yerde.*

(THT II: 158)

Anlamı: Kadın tabiatı gereği çok konuşur, ancak erkek yerli yerinde konuşur.

-Kaz artınnan tavık İdél aşı oçmas. *Kaz ardından tavuk İdil aşar uçmaz.* (THT II: 158)

-Kaz artınnan baram dip bağa botın ayırğan, diy. *Kaz ardından varayım diye kurbağa budunu ayırmış, denir* (THT II: 158)

Anlamı: Erkek, kızı almak için türlü oyunlar çevirir.

-Utırğan kaz urının bele. *Oturan kaz yerini bilir.* (THT II: 170)

-Yaşşı kaz oyasın pıçratmıy. *İyi kaz yuvasını kirletmez.* (THT II: 170)

Anlamı: İyi kadını evinin tertibinden, düzeninden anlarsın.

### 2.2.5.Kümes Hayvanları

-Eteçneñ kürkê-koyrık. *Horozun görkü –kuyruğu.* (THT II: 40)

Anlamı: Kızın güzelliği bakımı, süsü.

-Tavık kükey salmas borın oya basmıy. *Tavuk yumurta bırakmaz eski yuva ayakta durmaz.* (THT II: 150)

Anlamı: Kadının çocuk doğurması yuvayı sağlam kılar.

-Tavık “kikrikük” digen bëlen eteç bulmas. *Tavuk “kokorko” demekle horoz olmaz.* (THT II: 150)

-Tavık eteç bulıp kışkırgan bëlen eteç bulmas. *Tavuk havuz olup ötmesi ile horoz olmaz.* (THT II: 187)

-Tavık eteç bulıp kışkırsa, üz başına. *Tavuk horoz olup ölse, kendi başına.* (THT II: 187)

-Tavıkniñ azğanı eteç bulıp kışkıra. *Tavuğun azmışı horoz olup öter.* (THT II: 187)

-Tavık kıtaklıy dip eteç te kıtaklıy. *Tavuk gıdaklıyır diye horoz da gıdaklamıyır.* (THT II: 187)

-Ügöz mögözle sıyrınıñ sötê bulmas, sıyr mögözle ügözneñ köçê bulmas. *Öküz boynuzlu ineğin sütü olmaz, inek boynuzlu öküzün gücü olmaz.* (THT II: 187)

Anlamı: Kadın işi başkadır, erkek işi başkadır.

-Kêşê tavığı kaz këbêk, yomırkası baş këbêk. *Başkasının tavuğu kaz gibi, yumurtası baş gibi.* (THT II: 182)

Anlamı: Elindeki (eş/sevgili) değil de dışarıdaki kıymetlidir.

-Sıyr tipmes, tipse de yırağ kitmes. *Sıyr teğmez, tepse de uzağa gitmez.* (THT II: 150)

Anlamı: Kadın ne kadar kızarsa kızsın, dönüp dolaşp geleceği yer yine kocasının yanındır.

-Cilênsêz sarık kırsakka usmas. *Memesiz koyun kursağa geçmez.* (THT II: 129)

Anlamı: Nikâh olmadan kızı vermezler.

### 2.2.6.Köpek

-Ët muyınına êncê asma. *Köpek boynuna inci takma.* (THT II: 122)

Anlamı: Kızını layık gördüğüne ver.

-Ëtten kalğanı arıslan cimes. *Köpekten kalanı aslan yemez.* (THT II: 126)

-Ëtten kalğan söyekten cilêk kötme. *Köpekten kalan kemikten ilik bekleme.* (THT II: 182)

Anlamı: Birine yar olan ötekine yar olmaz.

-Ëtten söyek, duñgızdan tizek artmaz. *Köpekten kemik, domuzdan tezek artmaz.* (THT II: 182)

-Ëtke söyek tabıla. *Köpeğe kemik bulunur.* (THT II: 182)

-Ëtnëñ közë tizekke töşer. *Köpeğin gözü tezeğe düşer.* (THT II: 182)

-Ëtke bal sıy tügël, ülekse sıy. *Köpeğe bal ikram değıl, leş ikram.* (THT II: 182)

-Üleksesë bulgaç, ëtë bulır. *Leşi oldukça, köpeği olur.* (THT II: 182)

-Ët iyertken ipteşlë. *Köpek götüren yoldaşlı.* (THT II: 182)

Anlamı: Herkes kendinde olanı verir ve de layığı bulur.

-Ët talaşır, bërızdan soñ yalaşır. *Köpek dalaşır, az sonra yalaşır.* (THT II: 194)

Anlamı: Öfkesine aldanma, sonrası sevgiye döner.

-Ët üzë kön kürmes, bürëge de kön kürsetmes. *Köpek kendisi gün görmez, kurda da gün göstermez.* (THT II: 194)

Anlamı: Kadın kızarsa kendisi de erkeği de mutsuz eder.

-İkë ët talaşkanda, öçëncë ët, sin çatışma. *İki köpek kavga ederse, üçüncü köpek, sen karışma.* (THT II: 194)

Anlamı: İki kadın kavga ettiğinde üçüncüsü kavgaya girmesin.

-Ëtnëñ azgını yortta qotırır. *Köpeğin azgını evde kudurur.* (THT II: 194)

Anlamı: Arsız kadın evinde kavga çıkarır.

### 2.2.7. Diğer Hayvanlar

-Balığına küre qarmağı. *Balığın göre oltası.* (THT II: 126)

Anlamı: Her kadının sevgi ve iletişim dili farklıdır.

-Balıknıñ avğa ëlekkeç këne aklı başına kiler. *Balığın ava yakalandığında sadece aklı başına gelir.* (THT II: 126)

Anlamı: Kız kandırıldığını erkeğe tutulduğunda anlar.

-Tımıq küldë taban yatar. *Sakin gölde sazan yatar.* (THT II: 126)

Anlamı: Sakin, uyumlu kızların yetiştiği çevre de öyledir.

-Tölkëñëñ hëyle tunı qızıl. *Tilkinin hile elbisesi kırmızı.* (THT II: 206)

-Tölkë cide bürëñë citekliy. *Tilki yedi kurdu yönetir.* (THT II: 206)

-Her tölkë üz koyrığın maqtıy. *Her tilki kendi kuyruğunu över.* (THT II: 206)

Anlamı: Kadına güvenme, kadının hilesi çoktur.

-Yılan balasın ağaç başına mëñëp taba, diy. *Yılan çocuğunu ağaç başına binip bulur* (THT II: 134)

Anlamı: Bekâr insanın nesli devam etmez.

-Bër yılanan kaçıp, ikëncë yılanğa sarılğan. *Bir yilandan kaçıp, ikinci yılan sarılmış.* (THT II: 199)

Anlamı: Bir kadından ayrılıp diğerine geçtiğinde değışen bir şey yoktur.

-Baqa üz küldënde üzë huca. *Kurbağa kendi gölünde kendi sahip.* (THT II: 150)

Anlamı: Her kadın için yuvası onun hâkimiyet alanıdır.

-İrlë baqa İdël kiçken, irsëz baqa aqıra-baqıra yulda qalğan. *Kocalı kurbağa İdil'i geçmiş, kocasız kurbağa bağıra-çağıra yolda kalmış.* (THT II: 199)

Anlamı: Koca, kadının hayatı kolaylaştırır.

-Bër öyge ikë ayu sıymas. *Bir ine iki ayı sığmaz.* (THT II: 182)

Anlamı: Tek eşlilik ideal olandır.

-Bër duñgız ğına könleşmiy. *Sadece domuz kıskanmıyor.* (THT II: 185)

Anlamı: Eşler birbirini kıskanır.

-Ürdek kitse, kaz kiler. *Ördek gitse, kaz gelir.* (THT II: 199)

Anlamı: Bir kadın gider, diğeri gelir.

-Ürdek, nihetlë ıspaylansa da, akkoş bulamıy. *Ördek ne kadar süslense de kuğu olmaz* (THT II: 26)

Anlamı: Süslenmeyle güzel olunmaz.

-İşegëne küre tışavı. Eşegine göre bağı. (THT II: 206)

Anlamı: Kadının tabiatına uygun bir şekilde davranılmalıdır.

-Sërën bëlmege avniñ artınnan yörme. *Sırrını bilmediğin avın ardından gitme.* (THT II: 49)

Anlamı: Evleneceğin kişiyi iyice araştırdıktan sonra evlen.

### 2.3.Beden Unsurları Metaforları

-Bağma avızındağı tüşëne, bak kılınnan kilër eşëne. *Bakma ağızındaki dişine, bak elinden gelen işe.* (THT II: 43)

-Buyına karama, kılına kara. *Boyuna bakma, eline bak.* (THT II: 43)

-Tös bëlen tügël, eş bëlen. *Yüz ile değil, iş ile.* (THT II: 43)

-Karama yeşëne, kara eşëne. *Bakma yaşına, bak işine.* (THT II: 77)

-Korı kılğa koş künmas. *Kuru ele kuş konmaz.* (THT II: 126)

-Maturlık tunda kirek, uñganlık kön de kirek. *Güzellik düğünde gerek, beceriklilik her zaman gerek.* (THT II: 175)

Anlamı: Eş seçiminde önemli olan dış güzellik değildir. Kadının yaptığı işi nasıl yaptığı, becerikli olması daha önemlidir.

-Üzë eşte, küzë uynaşta. *Kendi işte, gözü oynaşta.* (THT II: 129)

Anlamı: Bazı kadınlar iş yapar gibi görünür ama yapmaz.

-Naçarnı kürmes borın, yahşınıñ kadërë yuk. *Kötüyü görmez burun, iyinin değeri yok* (THT II: 170)

Anlamı: Bazen kötüyü göremez insan, iyiye denk gelse de bu sefer kıymet bilemez.

-Uñğan kıluda bereket. *Becerikli elde bereket.* (THT II: 175)

-Uñğanıñ helën bëlesëñ kilse, tırnağına kara. *Beceriklinin durumunu bileyim dersen, tırnağına bak.* (THT II: 175)

-Çibernëñ kılı urtaq. *Marifetlinin eli ortak.* (THT II: 175)

-Uñmağannıñ utı yanmaz. *Becerikli olmayanın odunu yanmaz.* (THT II: 175)

Anlamı: İyi kadın marifetli, becerikli olan, elinden her iş gelen kadındır.

### 2.4.Nesne Metaforları

-Yahşı taş üzën bëldërër. *İyi taş kendisini bildirir.* (THT II: 49)

-Gevhernë mışkallap ülçiyler. *Mücevheri miskalle ölçerler.* (THT II: 49)

-Göllerně söygen kışeler üsterele. *Gülleri seven insanlar yetiştirir.* (THT II: 79)

-Gevher kadären cevherçë bëlër. *Cevherin değerini cevherci bilir.* (THT II: 79)

-Cevher cirde yatmas. *Cevher yerde yatmaz.* (THT II: 82)

-Yağşı taş üzën bældërër. *Güzel taş kendini gösterir.* (THT II: 82)

Anlamı: İyi bir kadın kendini hal ve tavırlarıyla belli eder.

-İkë yartı bër bötën. *İki yarım bir bütün.* (THT II: 58)

-Tiñ tiñgë tarta, arşın büznë tarta. *Denk dengini çeker, arşın bezini çeker.* (THT II: 58)

Anlamı: Evlilikte birbirini tamamlamak ve eşlerin denk olması önemlidir.

-Këşë kılındağı söyek zur kürene. *Başkasının elindeki kemik büyük görünür.* (THT II: 182)

Anlamı: İnsan elindekinin kıymetini bilmez.

-Utın yuқта tizek te utın. *Odun yokluğunda tezек de odun.* (THT II: 182)

Anlamı: Hayatında illa bir kadın olmasını isteyen için kiminle birlikte olduğu önemli değildir.

-Bër kiskek ikmek yañadan yabışmıy. *Bir (kez) kesilmiş ekmek yeniden birleşmiyor.* (THT II: 199)

-Vatık şëşe yalğanmıy. *Kırık şişe birleşmiyor.* (THT II: 199)

-Bër taşlağan çabatamı yañadan kiymiylar. *Bir (kez) bıraktığın çarığı yeniden giymiyorlar.* (THT II: 199)

Anlamı: Kırılan kalbin tamiri zordur.

-Tişëklë söyek cirde yatmas. *Delikli kemik yerde yatmaz.* (THT II: 212)

-Tişëklë teñke cirde yatmas. *Delikli para yerde yatmaz.* (THT II: 212)

Anlamı: Dul kadının talibi çok olur.

-Tişı mambık, eşë kabık. *Dışı pamuk, içi kabuk.* (THT II: 43)

Anlamı: Dışı güzel olan bir kızın ruhu iyi olmayabilir.

## 2.5.Renk Metaforları

-Baқma töşëne, bak eşëne. *Bakma rengine, bak içine.* (THT II: 43)

-Her kıızılğa kıızıқma. *Her kızıla bakma.* (THT II: 40)

-Aldanma kıızıl almağa. *Aldanma kızıl elmaya.* (THT II: 40)

-Қızıl алманıñ eşë қортлı buluvçan. *Kızıl elamanın içi kurtlu olurmuş.* (THT II: 43)

Anlamı: Kızın güzelliğine aldanma, akıllımı ona bak.

-Kızıl göl tigeneksëz bulmıy. *Kızıl gül dulkadın otsuz olmaz* (THT II: 62)

Anlamı: Her güzelde bir kusur bulunur.

-Қара болıтнı қара urman tarta. *Kara bulutu kara orman çeker.* (THT II: 58)

Anlamı: Herkes kendi dengini bulur.

-Akқoş –paқ қоş. *Ak kuş –pak kuş.* (THT II: 17)

Anlamı: Saf kızlar, dürüst ve ahlaklıdır.

## 2.6.Diğer Metaforlar

-Bër tökërgen tökëreknë kirë yotmıylar. *Bir tükürmüş tükürüğü geri yutmuyorlar.* (THT II: 199)

Anlamı: Bir kere ayrıldıktan sonra tekrar geriye dönmek zordur.

-Yıraqta bulsa yaqındır, yaqında bulsa yalqındır. *Uzakta olursa yaqındır, yaqında olursa şevktir.* (THT II: 199)

Anlamı: Erkek-kadın fiziki yakınlık muhabbeti besler.

-Bërge çaqtı talaşır, ayılğaçtıñ yalaşır. *Bir zamanda dalaşır, ayrıldığın yalaşır.* (THT II: 199)

-Bügën hur kürgenëñe irtege zar bulırñıñ. *Bugün hor gördüğüne yarın muhtaç olursun.* (THT II: 199)

-Hernersenëñ bar çağında kädërë yuq. *Her şeyin var olduğunda kıymeti yok.* (THT II: 199)

-Yıraqta kęşneşër yaqında tęşleşër. *Uzakta gülüşür, yaqında dişler.* (THT II: 199)

Anlamı: İnsan elindeki kıymetini her zaman bilemeyebilir.

-Kötkenge kön ütmiy. *Bekleyene gün geçmez.* (THT II: 123)

-Köte-köte köz bulır. *Bekleye bekleye köz olur.* (THT II: 123)

-Könë ay këbëk, ayı yıl këbëk. *Günü ay gibi, ayı yıl gibi.* (THT II: 123)

Anlamı: Sevdiğini beklerken zaman yavaş geçer. Ama bu süre uzayınca zamanla sevgi ateşi azalır.

### Değerlendirme ve Sonuç

Kazan Tatarlarının atasözlerinde *Tabiat Unsurları, Hayvanlar, Beden Unsurları, Nesnelere, Renkler ve Diğer Metaforlar* olmak üzere altı ana grup metafor tespit edilmiştir. İncelenen atasözlerinde Kazan Tatarlarında kadının toplumdaki yeri, kadın cinsi latifinin genel özellikleri, cinsiyete bağlı sosyal rolleri, aile ve evlilikle ilgili ise eş seçmeye ve kadın-erkek ilişkilerine dair önemli veriler elde edilmiştir.

Atasözlerinde tabiat unsurları metaforları arasında *ateş, rüzgâr, çiçek, meyve, ağaç, su ve gök cisimleri* yer almaktadır. *Ateş* metaforunun kullanıldığı atasözlerinde bu metaforların anlam bağlamı kadın-erkek ilişkisine dayanmaktadır. Bilindiği üzere dört tabiat unsurundan (ateş, demir, toprak, su) biri olan ateş, Türk kültüründe Tanrı Ülgen tarafından insanlara verildiğine inanılan bir unsur olarak “kutsal, birleştirici, temizleyici ve yenileyici”dir. Ateşin “şifa verme” ve “temizleme” özellikleri ise onu aile-kabile kültürüne bağlamaktadır. Ateşin aile kurmaya yardım eden ve aileyi/soyu, kötülüklerden koruyan bir varlık olduğuna duyulan inanç *ateş* metaforunun neden erkeği sembollediğini açıklamaktadır (bkz. İnan,2013: 66; Türkmen, 1999: 175-181; Bayat, 2012: 121), Bazı atasözlerinde ateş, doğrudan aşkın insanı sarsan yakıcı etkisine benzerlik kursa da bu metaforun çoğunlukla erkeği sembollemesi; toplumun kadın-erkek ilişkisindeki asıl dinamiğin, aileyi ve kadını koruyanın erkek olduğunu ya da olması gerektiğini düşündüğünü göstermektedir. *Ateş-su* metaforunda su, ateşi söndürdüğü için hem onun karşıtı, hem de tamamlayıcısıdır. Çünkü ateşin büyümesi suya bağlıdır (Roux, 1994: 110). Bu noktada erkek-su metaforunda kadın; erkeğin tamamlayıcısı olup pamuk ve kelebek metaforlarında ise ateş karşısında yok olabilecek kadar nahif bir varlık görünümündedir. Ateşin doğrudan aşkı, sevgiyi, aileyi sembollediği atasözlerindeki ileti ise bu ateşin ailede devamlı surette beslenmesi gereken bir unsur olduğu bilgisidir.

*Rüzgâr* metaforlu atasözlerinde rüzgârın istediği yönde esen, bazen sert eserek tozu dumana katan, bazen de yumuşak eserek ılıman bir hava yaratan değişken yapısı kadın cinsi latifinin tabiatına, huyuna örneklendirilmiştir. Nitekim kadının rüzgâra isnat edilen bu tabiatı Türk kültürü ve mitolojisi ile de örtüşmektedir. Fatma Zehra Uğurcan (2021: 72-76)’ın da ifadeleriyle Türk kültüründe Tanrıyla özdeş görülen havanın ilişkili olduğu tüm varlıklar da (rüzgâr, fırtına vs.) tanrıyla ilişkili ve kutsaldır. Bu kabul rüzgâr, fırtına gibi doğa olaylarının ilahi dünya ve ruhlar âlemiyle ilişkilendirilmesine yol açmıştır. Rüzgâr; halk anlatılarında kahramanın kaderini değiştiren bir unsur, tanrısal enerji, olumlu tanrısal güçtür ancak sıklıkla olumsuzluğun bir işareti olarak da yorumlanmıştır.

*Çiçek* metaforunun kullanıldığı atasözlerinde çiçek türü olarak güle, kardelene, peline, haş haş çiçeğine yer verilmiştir. Burada çiçeğin bakıma muhtaç yapısı ve buna bağlı olarak büyümesi kadına emsaldir. Özellikle gül, güzelin ve güzelliğin sembolü olup rengi, hoş kokusu, yumuşak dokusu ve hassas yapısı ile metafor olarak sık kullanılmıştır.

Türk kültüründe gül; bahar ile ilişkilendirilerek yeniden canlanmanın, dirilişin ve ebediyetin simgesidir. Tasavvufta Allah'a dönüşü sembolize eder. Anlatılarda gül, sevgili; bülbül ise âşıktır. Bunlar birbirine ne kavuşur ne de birbirinden ayrılır. Atasözlerinde ise gül; iyiliği, güzelliği, doğruluğu, sabrı, huzuru, saadeti, mutluluğu sembollerken çoğunlukla anlamsal zıtlık oluşturan diken kavramıyla da ilişkilendirilerek kullanılmaktadır (Çetindağ Süme, 2017: 105-114).

İncelenen atasözlerinde gülün güzelliği kadar dikenli yapısına yapılan vurgu, her güzel kızın bir kusuru olacağı bilgisinin hatırlatılmasıdır. Çiçekli gülün güzelliği ise kadının analık kimliğinin öne çıkarılmasıdır. Çocuklu kadın, aile ve toplum içinde muteberdir. Bu atasözlerindeki temel ileti, eş seçiminde kızın güzelliğine çok fazla aldanmamak gerektiği, önemli olanın ruh güzelliği olduğu, iyi kızların soylu ailelerde yetiştiği ve kızın belli bir olgunluğa eriştiğinde evlendirilmesi gerektiği yönündedir.

*Meyve* metaforlu atasözlerinde kadına isnat edilen meyveler; karpuz, kavun, elma, üzüm ve ayvadır. Bunlar arasında karpuz ve kavun bekâreti sembolize edilmektedir. Meyveler arasında en sık kullanılan metafor ise elmadır. Mitolojide güzellik ve aşk Tanrıçası Aphrodit'in meyvesi olarak bilinen elma; Türk kültüründe ve mitolojisinde “ölümsüzlük, erkek çocuk, murat, soyun devamlılığı, güzellik, bekâret, verimlilik, ebedilik, gençlik, kuvvet, sağlık, sevgi, yaşam, bağlılık, barış, iyi niyet ve hatta inancı” sembolize etmektedir (Ölmez, 2012: 77; Akyıldız, 2017: 1050). Üremenin ve çoğalmanın sembolü olarak görüldüğü halk anlatılarında ise çocuksuz padişah, bir pirin kendisine verdiği elmayı yedikten sonra baba olur. İnanışa göre elmalı yer, hikmetli yerdir. Burada Tanrı'ya çocuk sahibi olmak için yalvarılır. Elma sadece çocuk sahibi olmada değil, çocuğun güzel olmasında ve cinsiyetinin belirlenmesinde de etkilidir (bkz. Sever, 2004: 96-99). İncelenen elma metaforlu atasözleri de söz edilen anlamların arasında en çok güzellik, bekâret, gençlik ve sağlık sembollenmiştir.

*Ağaç* metaforlu atasözlerinde metaforlar; ağaç-kız/aile/soy; yaprak-süs, bahçe-bekâret ilişkisini oluşturmuştur. Bilindiği üzere Türk kültürünün ve mitolojisinin en önemli unsurlarından biri olan ağaç; “türeyiş, beslenme, Tanrı ile irtibat kurma, cennete ulaşma, şifa ve dilek” (Ergun, 2012: 25) sembolüdür. Aile, ağaç gibi kutsal bir varlık olup soy ağaçları akrabalık bağlarını sembolize eder. Bu nedenle ağaç metaforlu atasözlerinde ağaç; toprağa kök salması, dallarına kuşların yuva yapması ve cinsine göre meyve vermesiyle aile ve soyu göstergelerken, bu atasözlerinde yapraksız ağacın güzel görünmeyeceği, soyun sürdürülmesinde evliliğin önemi ve eş seçiminde en önemli kriterlerden birinin ailenin soylu olması olduğu vurgulanmıştır.

Bilindiği üzere *su*, bütün kültürlerde “hayatın kaynağı, arınma ve temizlenme, yenilenme” (Türkmen, 2013: 13-23) gibi anlamlar ihtiva etmiş, saflığın ve bereketin de sembolü olmuştur. Bu bağlamda suyun; hayat kaynağı olma ve saflık anlamlarına su metaforlu atasözlerinde de rastlanmıştır; su-kız ilişkili bu sözlerde kadın-erkek ilişkisi üzerine iletilere yer verilmiştir: Su, insan hayatı için nasıl yaşam kaynağı ise kadın da erkeğin yaşamında önemli bir yere sahiptir. Saf/temiz su, kızın ahlaklı olmasına; su bulmak eş almaya ve susuz kalmak ise evlenmemeye misaldir. En çok vurgulanan ileti ise evlilikte eşlerin birbirine denk olması gerektiğidir.

Atasözlerinde *gök cisimleri* olarak kullanılan metaforlar ise güneş, ay ve yıldızdır. Gök cisimlerinin güzel kadına misal olduğu bu atasözlerinde ise mukayese belirgindir. Bu mukayese kadından kadına farklılık gösteren güzellik hasebiyledir. Güneş aydan, ay yıldızdan daha parlaktır. Dolayısıyla kadın için güzellik söz konusu olduğunda güzelin de daha güzeli her zaman vardır. Bu nedenle eş seçiminde önemli olan gözün güzel gördüğü değil, gönlün güzel gördüğüdür.

Atasözlerinde ikinci grup metafor, hayvan metaforlarıdır. Hayvanlar arasında *kuğu, at, kuş, kaz, kümes hayvanları, köpek* ve *diğer hayvanlar* yer almaktadır. Kuğu metaforlu atasözlerinde kuğu, saf kızdır. Bu kızlar türüne az rastlanılan ender kızlardandır. Her yerde karşımıza çıkmaz. Arayıp bulmak gerekir. Bir evlilik yapılacaksa da iyi ailelerde yetişmiş kızlarla evlenilmelidir. Kuğulu atasözlerindeki bu iletilerin muhatabı ise erkeklerdir. Atasözleri, erkeklerin eş olarak kendilerine nasıl bir eş seçmesi gerektiğini kuğu üzerinden anlatmaktadır. Kuğu sadece atasözlerinde değil, Tatar Türklerinin kültüründe ve mitolojisinde de yaygın bir figürdür. “Güneş”i sembollediği bilinen ve kutsal bir varlık olarak görülen kuğularla ilgili olarak; bacaklarında suyun durmadığı, yalnız yaşamadığı ve göl gördüğünde uçtuğu ancak her göle inmediği

anlatılmaktadır. Halk anlatılarında da yaygın görülen kuğular, sembolik bir varlık olarak daha çok “hasreti, özlemi ve üzüntüyü” ifade etmekte; Tatar masallarında çoğunlukla kız suretine girerek kahramanı korumakta ve ona yardımcı olmaktadır (bkz. Tekin, 2019: 253).

Hayvan metaforlu atasözleri içerisinde en sık kullanılan hayvan *attır*. Bilindiği üzere at, Türk kültürünün ve mitolojisinin en önemli hayvanlarından biridir. Burada, atın Türklerin sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamına uygun olmasının etkisi büyüktür. Atın Türk kültür tarihi içerisindeki işlevleri ve önemi pek çok çalışmada ele alınmıştır. Türklerin tarih boyunca birçok işini birlikte yaptığı at; yakın arkadaşı ve en değerli varlığıdır. Halk anlatılarında da kahramanın en sadık dostu, zafer ortağı, akıl hocası ve kurtarıcısıdır. Türk mitolojisinde gök menşeli, kutsal bir varlık olup aynı zaman da haberciliğin de sembolüdür. Tatar Türklerinin inanışlarında da at oldukça yaygındır. Söz gelimi; atın çifte atması nazara, kılının koparılması mutluluk ve bereket getireceğine, sırt üstü eşinerek oynaması havaların bozulacağına, gözünün yaşarması at sahibinin imanlı olmasına yorulur (bkz. Uraz, 1992: 89; Kalafat ve Kamalov, 2005: 75, Çoruhlu, 2011: 164-165; Çınar, 1993). Atasözlerinde at-kadın, hedef-kaynak ilişkisi, atın Türklerin hayatındaki yeri ve anlamı nedeniyle sık görülmektedir. İncelenen Tatar atasözlerinin temel iletisi, çoğunlukla at üzerinden iyi kadın ve kötü kadın tanımlaması yapmaktır. İyi kadın; dizginlenebilen, hızlı koşan atken kötü kadın, ayak direyen dizginlenemeyen attır. At üzerinden kadın-erkek ilişkisi ele alınırken burada özellikle, at-dizgin bağlamından hareketle, erkek egemenli bir evlilik anlayışından söz edilmiş, tek eşlilik olumlanmış ve evlilikte söz dinleyen uysal, genç, güzel ve iyi ailede yetişmiş kadının makbul olduğu vurgulanmıştır.

*Kuş* metaforlu atasözlerinde ise sığırcık, tuti, turna, şahin, serçe, guguk kuşu ve en çok da bülbüle yer verilmiştir. Bu atasözlerinde kadının ana kimliği, yuvayı yapmadaki yeri ve önemi vurgulanmış, kuş avlama üzerinden eş seçimiyle ilgili olarak güzel öten ya da görünen kuşa aldanmamak, sahip olduklarının değerini bilmek gibi iletiler aktarılmıştır. Kuşlar içerisinde sadece guguk kuşu, yuva yapmayan kendisi için geçici bir yuva belirleyen kuşlar olarak bekâr insana misal olarak gösterilmiş; bu atasözlerinde bekâr kişinin düzenin olmayacağı belirtilmiştir.

Kadın için *kaz* metaforunun kullanıldığı anlatılarda kadının konuşkan tabiatına, evlilikte eşlerin denk olması gerektiğine ve oturan kaz ile de iyi kadının, evinin düzeninden anlaşılacağına değinilmiştir. *Kümes hayvanlarının* metafor olarak kullanıldığı atasözlerinde ise horoz, tavuk, koyun ve sığıra yer verilmiştir. Horozun erkeği, tavuğun kadını sembollediği atasözlerinde, toplumsal cinsiyet bağlamında üremedeki rolüne dayanarak kadın işi ve erkek işi olmak üzere rol tanımlaması yapılmış, bu rollerin ne olduğunun toplumsal bilgisinin bireyler tarafından bilindiği var sayılarak kadının ve erkeğin bu rollere uygun davranması telkin edilmiştir.

Atasözlerinde çağrışım alanı kemik, leş, çöplük olan *köpek* metaforu çoğunlukla erkeğe misaldir ve olumsuz anlamda kullanılmıştır. Bu atasözlerindeki temel vurgu, evlilik veya kadın-erkek ilişkilerinde bireylerin dengini/layığını bulması gerektiğidir. Bu noktadaki bakış, insanın insandan beklentisi bile kendi değeri ölçüsündedir. Kişi kendinde olmayanı bir başkasına veremez, bildiği şeyi arar, dolayısıyla da bulacağı da buna paralel olacaktır. Atasözlerinde köpeğe yüklenen olumsuz anlam, Türk kültüründe ve mitolojisinde ise genel anlamda yok gibidir: Şamanizm’de yer ve/veya yeraltı dünyası ile bağlantılı olup “şamanların yeraltı dünyasına inmek için kullandığı hayvanlardan biri olan köpek” (Çoruhlu, 1993: 22), Türk kültüründe sahibine sadık bir hayvan olarak bilinir. Ayrıca köpeğin “sezginin, korumanın ve sadıklığın” (Urmançı, 2011: 186-187) sembolü olarak sahibini öteki dünyaya yolcu ettiğine ve orada da onunla birlikte olduğuna inanılmaktadır.

Atasözlerinde *diğer hayvanlar* başlığında görülen hayvan metaforları ise *balık, yılan, tilki, kurbağa, domuz, ayı, ördek* ve *eşektir*. Balık metaforunda kadın-erkek ilişkisi, av-avcı bağlamında açıklanmakta; tilki metaforunda kadının hile yapmaya uygun tabiatından dolayı çok fazla güvenilmemesi gerektiği vurgusu yapılmaktadır. Bunun yanında yılan kötü kadını, kurbağa evli kadını, ördek çirkin kadını, domuz kıskanmayan insanı, eşek evli kadının sosyal bağını sembolize etmektedir. Hayvanlara yüklenen bu anlamlar ise kültürel bakışla birebir uyumludur.

Kültürlerde insanın yaratılışına dair sorulan sorular ve buna verilen cevaplar farklılık göstermekte ve buna bağlı olarak bedene yüklenen anlamı da etkilemektedir. Beden bilgisi her zaman kültürel dir. Türk kültüründe bedenselliğin en mükemmel temsili ise kadın bedenidir (Özer, 2019, s. 115-116). Kültürlerde bedeninin bir bölümünü seçip öne çıkarılması ise sık rastlanılan durumdur. Nitekim atasözlerinde de *beden* metaforları arasında *diş, el, yüz, göz, burun* yer almış; diş, yüz ve göz kadın bedeninin güzelliğini temsil eden unsurlar olarak kullanılmıştır. Bu atasözlerinde kadının güzelliğinden ziyade becerikli, hamarat olup olmadığına bakılması gerektiği vurgulanmış, becerikli ve hamarat olmanın el metaforu ifade edildiği atasözlerinde ise toplumun kadından beklediği rollerin çoğunlukla ev işlerinden oluştuğu ve kadından becerikli, hamarat ve uyumlu olma gibi özelliklerinin ölçülebileceği alanın evin sınırlarında olduğu gösterilmiştir.

İncelenen atasözlerinde *nesne* metaforları; *taş, mücevher, şişe, bez, odun, ekmek, kemik, çarık, para* ve *pamuktur*. Bu metaforların ekseriyeti kadını sembollemektedir. Taş, mücevher, pamuk, bez, odun iyi ve güzel kadına; para ve kemik dul kadına misal olup şişe, çarık ve ekmek kadın-erkek ilişkilerini açıklamak için kullanılmıştır.

*Renklerin* metafor olarak kullanıldığı atasözlerinde *ak, kara* ve *kızıl* renklerine rastlanmıştır. Renkler, Türk duygu ve düşünce dünyasını yansıtan önemli birer kültürel unsur olarak toplum psikolojisini yansıtmaktadır: Ak, “arılık, temizlik ve berraklık”; kara, “güç, kuvvet, büyüklük, üzüntü, yas, karanlık, büyü” rengidir (bkz. Durbilmez, 2018: 63-69). Atasözlerinde en sık görülen renk ise kıızıdır. Kıızı, Türklerde kırmızı rengin en yaygın ve tek adıdır. Al ve kıızı, birbirinden farklı renkler olsa da zaman içerisinde aynı rengi ifade etmişlerdir (Genç, 2009: 15). Türklerin en eski inanç sistemlerinde ve törenlerinde kullanılan bu renk, kutsal olduğu kabul edilen güneş, ateş, ışık ve ısı ile ilişkilidir. Bu nedenle de anlamının “değiştiren ve dönüştüren Tanrı’dan gelen kutsal ışık ve ısı” olduğu söylenebilir. Bu duruma uygun şekilde bu ışık ve ısı, varlıkları ve nesnelere değiştirme ve dönüştürme kapasitesine sahiptir. Nitekim “elma/alma” sözünde bu açıkça görülmektedir (Ekici, 2016: 107). Benzer şekilde Tatar Türklerinin mitolojisinde de “kıızı sığır, kıızı öküz, kıızı horoz” gibi varlıklar Ateş Tanrısı ile bağlantılıdır (Gıylmanov, 1996: 73). Tatar atasözlerinde kıızı elma metaforu, güzel kadına misaldir. Kıızının, eskiden beri güzelliği nitelediği bilinmektedir. Nitekim 11. yy. metinlerinde geçen “*Kılnu bilse, kıızı kedher (giyer); yaranu bilse, yeşil kedher (giyer)*” atasözü ağırbaşlı kızların yeşil, işveli kızların ise kıızı giydiklerini ifade etmektedir (Ögel, 2000: 420). Kıızı elma metaforlu atasözlerinde ise güzelliğin geçiciliği vurgulanarak güzelliğe aldanmamak gerektiği ifade edilmiştir.

*Diğer metaforlar* başlığında metafor olarak daha çok *uzak-yakın, var-yok, anlaşmak-dövüşmek* gibi zıt kavramlar kullanılmış, bunun yanında *gün-ay-yıl* ve *tükürük* metaforlarına yer verilmiştir. Bu metaforlar üzerinden kadın-erkek ilişkisi ele alınmış; sevgide fiziki yakınlığın önemi, sevilen kişiyi beklemenin zorluğu, insanın sahip olduklarının kıymetini bilmediği vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, Kazan Tatarlarının atasözlerinde anlatıma canlılık ve güç kazandıran metaforların anlam dünyası, Türk kültürünün ve mitolojisinin düşünce, değer ve anlam alanlarıyla örtüşmektedir tespitini yapabilir. Atasözleri, metaforlar üzerinden bireye ve topluma kadın, aile ve evlilik ile ilgili önemli tespitler ve telkinler aktarmaktadır. Atasözlerinde geçen metaforlar, Tataristan coğrafyasının engebeli bir oayla kaplı olan fiziki yapısı ve karasal iklimiyle uyumludur. En yaygın metafor grubu *tabiat unsurları* ve *hayvanlardır*. Tabiat unsurları içerisinde en çok kullanılanlar *çiçekler* ve *meyveler*; hayvanlar arasında da *at, köpek* ve *kuşlardır*. Diğer bir yaygın grup ise hayvanlardan oluşturmaktadır. Alegorik bir ifade şekli olarak bu metaforlarda, hayvanların bazı özellikleri insanlara aktarılmıştır. Kadın, biyolojik ve psikolojik özellikleriyle doğaya ve doğadaki canlılara benzerdir. Kadın bedeni de tıpkı doğa gibi besler, büyütür ve korur. Bu metaforlarda, “benzerlik ve aktarma” ilişkisi kurularak kadın cinsi latifi tanımlanmıştır. Bu atasözlerinde kadının; konuşkan, nazlı, hileye yatkın ve değişken tabiatı öne çıkarılmış, bu nedenle kadınlara çok fazla güvenmemek ve her kadının tabiatına göre davranmak gerektiği tavsiye edilmiştir. Kadının en temel sosyal rolü ise annelik ve ev hanımlığıdır. Atasözlerinin dul kadına bakışı çok fazla olumlu değildir. Evlilik; soyun devamlılığını sağlaması yanında, insan yaşamını düzenlediği için önerilen önemli bir toplumsal yapıdır. Evlilik müessesesi ile ilgili önemli verilerin elde edildiği atasözlerinde; eş seçimi, aile yaşamı, kadın-erkek ilişkisine dair belli başlı iletiler şu şekilde sıralanabilir:



Bir kızın evlilik için evlenme çağına erişmiş olması gerekir.

Evlü bir kadının hayatı, bekâr olana göre daha kolaydır.

Evlilikte sevgi ve sadakat en temel duygudur.

Evlilikte tek eşlilik iyidir.

Eş olarak güzel, genç, akıllı ve iyi aile kızlar tercih edilmelidir.

Eşlerin birbirine denk olması önemlidir.

Evlendenmeden önce taraflar birbirini iyice araştırmalıdır.

Evlilikte erkek; kadını sahiplenir, korur, yönetir.

Evlilikte kadın, erkeği tamamlar ve dengeler.

Bir kadın, kocasına hayatı cennet de cehennem de yapabilir.

### Sonnotlar

1. THM: Tatar Halk Mevâkiler

### Kaynaklar

- AKBAY, O. H. (2014). "Japon Atasözlerinde Geçen Bazı Hayvan İmgeleri Üzerine Tespitler", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 31, 127-146.
- AKSAN, D. (2004). *Türkçenin Söz Varlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.
- AKSOY, Ö. A. (1965). *Atasözleri ve Deyimler*, Ankara: TDK Yayınları.
- AKSU, B. T. vd. (2022). *Türk Atasözleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları.
- AKYILDIZ, E. C. (2017). "Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Eylül, 21(3):1043-1060.
- ARİSTOTELES (1987). *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AVCI, C. (2021) Atasözlerinde Nesnel Zaman "Bir Sözlü Kültür Okuma Denemesi" *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(2) 997-1011
- AYDIN, Ö. E. (2019). "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı: Kadın Bedeni (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e)". *Türk Kültürü ve Edebiyatında Kadın* (Ed. Şerife Çağın, Dilek Maktal Canko), İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 115-138.
- BAYAT, F. (2012). *Türk Mitolojik Sistemi 2 (Kutsal Dişi- Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlk Mitolojik Kategoriler- İyeler ve Demonoloji)*, C. 2, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÇETİNDAG, S. G. (2017). "Türk Kültüründe Değerler Simgesi Gül", *Akra Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi*, C.5, S.13, 105-123.
- ÇINAR, A. A. (1993). *Türklerde At ve Atçılık*, Ankara: Feryal Matbaacısı.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: AKM Yayınları.
- ÇORUHLU, Y. (1993). "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine 'Gök ve Yer' Sembolizmi Açısından Bir Bakış", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 87, İstanbul: TDAV Yuluğ Tekin Dizgi Merkezi.
- ÇORUHLU, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- DURBİLMEZ, B. (2018). *Türk Dünyası Kültürü -1*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- EKİCİ, M. (2016). "Türk Kültüründe "Al" Renk", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Kış, 6/2: 103-107.
- ELÇİN, Ş. (2000). *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ERDEM, S. (2010). "Atasözlerinde Metaforların İşleyişi", *Millî Folklor*, Yıl 22, Sayı 88, 33-37.
- ERGUN, P. (2012). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara: AKMB Yay.

- GENÇ, R. (2009). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil*, Ankara: AKM Yay.
- GIYLMANOV, G. (1996). *Tatar Mifları I, Bérénçé Kitap*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- İÇEL, H. (2014). “Niğde Atasözlerinde Metafor ve Kullanımı”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 36, 75-83.
- İNAN, A. (2013). *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: TTK Yay.
- İSENBET, N. (2010). *Tatar Halk Meşkalleré II*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- KALAFAT, Y. KAMALOV, İ. (2005). “Tatar Efsaneleri”, *Karadeniz Araştırmaları; Balkan, Kafkas, Doğu Avrupa, ve Anadolu İncelemeleri Dergisi*, C. 2, S. 6, Yaz, 52-77, Çorum: Karam Yay.
- LAKOFF, G. MARK, J. (2005). *Metaforlar- Hayat, Anlam ve Dil*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- ÖGEL, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. VI, Ankara: KB Yay.
- ÖLMEZ, F. (2012). “Meyve ve Türk Sanatları Bağlamında Elma”, *ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Kasım-Aralık, 10.
- ROUX, J. P. (1994). *Türklerin Moğolların Eski Dini*, (çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul: İşaret Yay.
- SEVER, M. (2004). “Türk Halk İnançlarında Ve Halk Hekimliği Uygulamalarında Meyve”, *TÜBAR-XVI- /Güz*, 95-109.
- SOLMAZ, E. (2022). “Karaçay-Malkar Atasözlerinde Hayvan Sembolizmi”, *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları Dergisi*, 4, 1-13.
- TEKİN, F. (2019). *Kazan Tatarlarının Halk Anlatmalarında Mitolojik Unsurlar*, (yayımlanmamış dok. tezi), Kayseri: Erciyes Üniversitesi, SBE.
- TÜRKMEN, F. (1999). “Eski Türklerin İnançında Tabiat Kültü”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi III*, 176-182, Ege Üniversitesi Basımevi: İzmir.
- TÜRKMEN, F. (2013). “Yer, Yer Değilken; Su, Su İdi” (Her şey suydı)”, *Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su*, Ankara: Aski Genel Müdürlüğü Yay.
- UĞURCAN, F. Z. (2021). “Güney Sibiry Türklerinin Halk Anlatılarında Dönüştürücü Bir Güç Olarak Rüzgâr”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt: 27 Sayı: 105, 69-80. 27(1):69-80
- URAZ, M. (1992). *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Mitologya Yay.
- URMANÇI, F. (2011). *Tatar Mifologiyesé Éntsiklopédik Süzlék III*, Kazan: Megarif Neşriyatı.
- YAYLAGÜL, Ö. (2010). “Divânu Lugâti’t-Türk’te Yer Alan Atasözlerindeki Metaforlar”, *Millî Folklor*, S. 22 (85): 112-121.

DOI: 10.55666/folklor.1354481

## TÜRK DÜNYASI MASALLARINDA EVLİLİKLE İLGİLİ TESPİTLER\*

Derya ÖZCAN GÜLER\*\* & Ali ÖZKAN\*\*\*

### Öz

Evlilik, toplumun temel beklentilerinden biridir. İnsanlar, bu beklenti etrafında, evlilik kurumunun şekillendirdiği geleneklerle kültürün bir parçası olmayı sürdürür. Evlilik ve evliliğin törensel yanını oluşturan düğün, birçok masal metninin mutlu sonla bittiğine işaret eden bir kod olarak kullanılır. Masalın içinde bir aksiyon ya da masalın sonunda iyinin ödülü olan bir mutluluk sembolü niteliğindedir. Bu çalışmada Türk dünyası coğrafyasının çeşitli bölgelerinden seçili masalarda geçen, evlilik ile ilişkilendirilen konular ele alınmıştır. Evlenme, her kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de çok önemsenmiş; bu nedenle toplumsal değerlerin aktarıldığı masal metinlerinde de sıklıkla kendine yer bulan bir motif olmuştur. Evliliğin toplumsal yapı içinde ele alınışı, masal gibi köklü bir anlatı geleneği içinde kendine nasıl yer bulduğu, hangi yönleriyle ve nasıl bir bakış açısıyla yansıtıldığına izin sürmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Azerbaycan, Başkurt, Gagavuz, Hakas, Kazak, Kırgız, Nogay, Özbek, Tatar, Tuva, Türkmen, Uygur, Yakut olmak üzere on üç Türk boyunun masalları ile ilgili lisansüstü tez çalışmalarında yahut kitaplarda yer alan masallar incelenmiştir. Bu masalarda evlilikle alakalı örnekler tespit edilmiş ve ele aldıkları konuya göre tasnif edilmiştir. Buna göre evlenme şartları, ikinci evlilik, çok eşlilik, hayvanla evlenme, olağanüstü varlıklarla evlilik, aile içi evlilik şeklinde evlilikle ilgili çeşitli alt başlıklar oluşturulmuştur. Altı adet alt başlık içerisinde de paragraflar şeklinde alt maddeler bulunmaktadır. Türk dünyası topluluklarının masallarında evlilik, masalın düğünle törensel bir havaya bürünen, masalın mutlu sonla bittiğini gösteren bir işaret olmaktan öte, masalın olay örgüsü üzerinde işlevsel bir önemi olan bir motif şeklindedir. Evlenme şartlarında daha çok kısıtlı bir zamanda zor bir işin yapılması şart koşulmuş; şartı da bazen evlenecek kişiler bazen ebeveyn belirlemiştir. İkinci evlilik maddesinde baba olan erkeğin ikinci evlilik yapması nedeniyle zalim üvey anne motifi tespit edilmiştir. Türk dünyası masallarında çok eşlilik, genelde hükümdar konumundaki erkeklerin çocuksuzluk sorunu nedeniyle başvurduğu bir çözüm olarak yansıtılmıştır masalarda. Bazen iki bazen altmış adet karısı olan erkeğin eşleri arasındaki kıskançlık da masalda entrikanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tespit edilen alt başlıklar içinde örneğine en çok rastlanana hayvanla evlenmedir. Hayvanla evlilik yapan kişi genelde kadındır ve Türk dünyası masallarında en çok ayı ve yılanla evlilik tespit edilmiştir. Olağanüstü varlıklarla evlenme başlığı altında, insanın devle ve periyle evlenmesi örneklerine rastlanır. Devle evlilik yapan kahraman genelde kadındır ve zor kullanarak, kaçırılarak evlenmek zorunda kalmıştır. Perilerle evlilikte ise evliliği yapan kahraman genelde erkektir, peri kızıyla mutlu bir hayat yaşar. Türk dünyası masallarında aile içi evlilik örneği sayıca azdır. Masalarda aile fertlerinden biriyle evlilik, çeşitli sebeplerle gündeme geldiği hâlde evliliğin gerçekleşmediği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Türk dünyası, masal, evlilik, hayvanla evlilik

\* Bu çalışma Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında; Derya Özcan Güler danışmanlığında, Ali Özkan tarafından hazırlanan “Türk Dünyası Masallarında Hayvanlar ve Hayvan Sembolizmi” başlıklı tez çalışması kapsamında hazırlanmıştır.

\*\* Doç.Dr., Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, derya.ozcan@usak.edu.tr, ORCID:0000-0001-5601-2199.

\*\*\* Yüksek Lisans öğrencisi, Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, aliozkana1999@gmail.com, ORCID:0000-0001-5650-8709.

---

---

## AN EVALUATION ON MARRIAGE IN TURKIC WORLD FAIR TALES

### Abstract

Marriage is one of the basic expectations of society. People continue to be a part of the culture with the traditions shaped by the institution of marriage around this expectation. The wedding, which constitutes the ceremonial side of marriage and marriage, is used as a code indicating that many fairy tale texts have a happy ending. It is a symbol of happiness that is an action in the fairy tale or the reward of the good at the end of the fairy tale. In this study, the topics related to marriage, which take place in fairy tales selected from various regions of the geography of the Turkic world, are discussed. Marriage has been very important in Turkish culture as in every culture; therefore, it has been a motif that often finds its place in fairy tale texts where social values are conveyed. The aim of the study is to trace the treatment of marriage within the social structure, how it finds its place in a deep-rooted narrative tradition such as fairy tales, in which aspects and from what point of view it is reflected. Fairy tales of thirteen Turkish tribes, including Azerbaijani, Bashkir, Gagauz, Khakassian, Kazakh, Kyrgyz, Nogai, Uzbek, Tatar, Tuva, Turkmen, Uyghur, Yakut, included in graduate thesis studies or books were examined. Examples related to marriage have been identified in these fairy tales and sorted according to the topic they cover. Accordingly, various subheadings related to marriage in the form of marriage conditions, second marriage, polygamy, marriage with an animal, marriage with extraordinary beings, and intra-family marriage have been created. There are also subheadings in the form of paragraphs in six subheadings. In the fairy tales of the Turkic world communities, marriage is like a motif that takes on a ceremonial air with the wedding of the fairy tale, which has a functional significance on the plot of the fairy tale, rather than being a sign that the fairy tale ends with a happy ending. In the conditions of marriage, it was stipulated that a difficult job should be done in a more limited time; sometimes the people who were going to get married sometimes determined the condition. In the second marriage article, the cruel stepmother motive has been identified due to the fact that the man who is the father makes a second marriage. In the fairy tales of the Turkic world, polygamy is usually reflected in the fairy tales as a solution that men in the position of rulers resort to because of the problem of childlessness. Jealousy between the wives of a man who sometimes has two, sometimes sixty wives, has also caused intrigue to appear in the fairy tale. Among the identified subheadings, the most common example is marrying an animal. The person who marries an animal is usually a woman, and marriage with a bear and a snake has been found most often in the fairy tales of the Turkish world. Under the heading of marrying extraordinary beings, there are examples of a person marrying a giant and a fairy. The hero who marries the giant is usually a woman and was forced to marry by force, by kidnapping. In marriage with fairies, the hero who makes the marriage is usually a man, he lives a happy life with the fairy girl. There are few examples of intra-family marriage in the tales of the Turkish world. In the fairy tales, it has been seen that marriage with one of the family members was brought up for various reasons, but the marriage did not take place.

**Keywords:** Turkic world, fairy tale, marriage, marriage with an animal

## Giriş

Masal, araştırmacılar tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Söz gelimi Boratav’a göre masal “nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayâl ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı”dır (Boratav, 1978: 80). Umay Günay’a göre “asırların birikmiş irfanını ve belirli bir hayat düzenini yaşamak zorunda olduklarımızla yaşamak istediklerimizi bir arada kendine has bir atmosfer ve üslupla kendi mantık silsilesi içinde geleneksel motiflerle anlatan türdür” (1992: 321). Şimşek ise “genellikle özel kişiler tarafından, kendine mahsus (olağanüstü) zaman, mekân, şahıs kadrosu içerisinde, yaşanılan hayat ile hayal edilen hayatın sistemli bir şekilde ifade edildiği; klişe sözlerle başlayıp yine klişe sözlerle biten hayal mahsulü sözlü anlatım türü” (Şimşek, 2001: 3) olarak tanımlar. Masalın, kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde gerçekleşen, hayal ürünü olduğu halde dinleyicileri inandırabilen sözlü anlatım türü olduğunu belirten Sakaoğlu’na göre masallar hoşça vakit geçirmek, iyi ahlaka ve doğruluğa yöneltmek, gizli veya açık belli bilgilerin yayılması için anlatılır. (Sakaoğlu, 2002: 2-11)

Masalla ilgili yapılmış diğer tanım ve tariflere de bakıldığında, anlatısının gerçek dışı oluşu, olağanüstülükler barındırması, nesirle söylenmesi ve kalıp ifadeler içermesi başat özellikler olarak sıralanmaktadır. Masalın kendine has bir anlatıcısının ve geniş bir konu yelpazesinin olduğu da açıktır. Masal hayal ürünü olduğu hâlde, anlatılan olaya inandırma gayesi olmadığı hâlde yüzlerce yıldır anlatılmayı ve yaşamayı sürdürmüştür. Masalın esas derdi, anlatmak istediği nedir, diye sorulduğunda yanıt işlevde gizlidir, masalın temas ettiği öyle noktalar vardır ki türün dinamikliğini korumasına sebep olur. Toplumsal, bireysel, kültürel konularda içerdiği mesajların bireylerdeki yansımaları masalın süreklilik sağlamasında etkilidir.

Masal, değişmeye ve gelişmeye devam eden toplumların değişmeyen yönlerini de vurgulayan, toplumsal yapının, genel doğruların metin içinde, hatta belki satır aralarında aktarımını sağlayan bir yapıya da sahiptir. İnsanla ilgili hemen her konu masalda kendine yer bulur, bunlardan bir tanesi de geçiş dönemlerinden biri olan ve masallarda da kendine yer bulan evliliklerdir.

İnsan yaşamında doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere başlıca üç önemli “geçiş dönemi” vardır. Bu üç dönemin her birinde birçok inanç âdet ve çeşitli işlemler kümelenerek söz konusu ‘geçiş’leri ait olduğu kültürün beklenti ve kalıplarına uygun şekilde yönetmektedirler (Örnek, 2000: 131).

İnsanlığın ilkel dönemlerinden itibaren evlilik ve buna bağlı olarak gelin-güvey alışverişi toplulukların kültürel ve ekonomik anlamda işbirliği içinde olmasını sağlamıştır. Doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç temel geçiş dönemi kültürel yaşamın şekillenmesinde; bunlara bağlı inanç ve uygulamalar da geleneksel kültürün temellerinin oluşturulmasında belirleyici olmuştur (Özcan, 2016: 260). Geçiş törenleri içinde yapısının karmaşıklığı ve de içerdiği ayrıntılardaki zengin çeşitlenmeler bakımından ilginç olduğu kadar zor bir gelenek olan evlenmenin; iki kişinin yaşamlarını birleştirmesi açısından bireysel, yeni bir akrabalık bağı kurulması yönüyle de toplumsal yanı vardır (Boratav, 2016: 190-191). Bu karmaşıklık iç içe geçmiş, birbiriyle bütünleşmiş bir gelenekler ağı oluşturmasının yanı sıra toplumun sosyal, siyasi, ekonomik altyapısının oluşması ve bunlar arası dengelerin sağlanmasında da etkili olmuştur.

Gerek kadın ve erkeğin sosyalleşme sürecinin önemli bir aşamasını oluşturması, gerekse aileler arasında kurulan dayanışmayı, toplumsal ve ekonomik ilişkiyi belirlemesi ve düzenlemesi bakımından evlenme her zaman ve her yerde önemli görülmüştür. Toplumun tarihsel boyutu, ekonomik yapısı, yerleşim düzeni, üretim ilişkileri gelenekleri, kültürleri, evlenme biçimlerini de belirler. Her toplum ya da grup, kendi yapısına uygun evlenme biçimlerini tercih ederken, yapısına aykırı düşecekleri de önlemeye çalışır (Örnek, 2000: 185).

Bir erkek ve bir kadının aile kurmak için yasaya uygun olarak birleşmesi; izdivaç etmek (tdk.gov.tr 21.07.2023) şeklindeki evlenme tanımında geçen ‘yasaya uygun olarak birleşme’ ifadesi “nikâh kıymak” anlamındadır ki nikâh kıyılması törensel bir işlem gerektirir. Bu tören bazen düğün gibi sosyal bir ilan şeklinde büyük; bazen daha küçük bir törenle yapılabilir. Türk dünyası masallarındaki evlilik konusunun ele alınacağı bu çalışmada ise evlilik bahsi geçen kısımlarda bazen metindeki kahramanların evlendiklerine dair bir sözden, bazen düğün yapılmasından hareket edilmiştir. İncelenen masallarda her zaman düğün veya nikâh

gibi bir eylem olmamış; metinde geçen evlendiklerine dair bir ifade yeterli görülerek çalışma kapsamına alınmıştır. Türk dünyası masallarında yer alan evlilikle ilgili başlıkların tasnif edileceği bu çalışma metin merkezli bir çalışmadır ve olay örgüsünde evlenme sözü veya iması geçen her eylem evlilik kapsamında ele alınmıştır. Yani nikâh kıyılması, düğün yapılması gibi işlemlerin olup olmadığına bu noktada bakılmamış, masalın yapısı içerisinde evlilik sözünün geçmesi yeterli sayılmıştır. Zira incelenen birçok masal metninde evlilik masalın başında veya ortasında gerçekleşen ve olayın akışını belirleyen bir madde olarak geçmiş; bazı masallarda ise evlilik kırk gün kırk gece sürecek bir düğünle taçlandırılan bir masal sonu mutluluk klişesi olarak sunulmuştur. Azerbaycan, Başkurt, Gagavuz, Hakas, Kazak, Kırgız, Nogay, Özbek, Tatar, Tuva, Türkmen, Uygur, Yakut olmak üzere on üç Türk boyunun masalları ile ilgili lisansüstü tez çalışmalarında yahut kitaplarda yer alan masallar okunup incelenmiş; bu masallarda görülen evlilikle alakalı örnekler yoğunlaşılacak konuya göre tasnif edilmiştir. Buna göre 1. Evlenme Şartları, 2. İkinci Evlilik, 3. Çok Eşlilik, 4. Hayvanla Evlilik, 5. Olağanüstü Varlıklarla Evlilik, 6. Aile İçi Evlilik şeklinde evlilikle ilgili çeşitli alt başlıklar oluşturulmuştur. Sözü edilen Türk topluluklarının birden fazlasında, bu başlıkların çoğuna ait örnekler tespit edilmekle birlikte; tekrara düşülmemesi için, konuyu en iyi yansıtan, dikkat çekici özellikteki masallarla çalışma örneklendirilmiştir; bu sınırlama dâhilinde tespitler ortaya koyulmuştur.

### 1. Evlenme Şartları

Türk dünyası masallarında evlilikle ilgili dikkat çeken ve sık tekrarlanan konu, bazen evlenecek kişilerin bazen de yakınlarının çeşitli evlilik şartları öne sürmeleridir. Masallarda evlenme şartları genellikle iki kişi tarafından verilir. Şartı veren bazen çocuğunu evlendirmek isteyen ebeveyn bazen de kendine talip olan kişiye çeşitli şartlar sunan kız ya da erkektir. Şartlar veya şartların getirdiği sonuçlar masalın içinde olumlu ya da olumsuz ilerlemeye sebep olabilmektedir.

Masallarda evlenebilmek için belirli bir zamanda herhangi bir şeyi getirme şartına rastlanır. Bu şart canlı bir varlığı alıp getirme olabileceği gibi cansız bir nesneyi alıp getirme de olabilir. Padişahın Oğlu (Birdal, 2004: 14-15) adlı Azerbaycan masalında padişahın oğlu padişaha üç gün içerisinde Rum padişahının kızını bulup oğlanla evlendirmezse babasını öldüreceği şartını sunar. Akçüko ile Kuuçüko (Doğan, 2009: 152-158) adlı Kırgız masalında han tarafından oğlana on gün içerisinde altı aylık uzak yolda bulunan aslanın ağzındaki külçe altını getirmesi şartı koşulur. Şartı yerine getiren oğlana padişah hem kızını hem de padişahlığının yarısını verir.

Masallardaki evlenme şartlarından biri; bir şeyi bulma şartıdır. Bu şartı yerine getirmek için aday birçok engelle karşılaşır. Padişah ve Oğlan (Uysal, 2014: 260-264) adlı Hakas masalında kız, zalim padişaha hayat ve ölüm suyunu bulursa onunla evleneceğini söyler. Padişah bu şartı kendisi yerine getirmez, oğlana yaptırır. Oğlan, hayat ve ölüm suyunun saklandığı yere gider. Beyaz kavanoza hayat suyundan, siyah kavanoza ölüm suyundan katıp padişaha ulaştırır. Kız ölüm suyunu zalim padişaha, hayat suyunu da oğlana serper. Oğlan o anda yakışıklı bir erkek olur. Kız ve oğlan evlenip mutlu bir şekilde yaşarlar. Hasiyetli Ak Gül (Yalçınkaya, 2018: 1465-1467) adlı Uygur masalında ise sara hastalığına yakalanan padişahın kızı, kim hastalığını iyileştirecek otu bulursa onunla evleneceğim der. Bu haberi duyan yetim çocuk otu bulmak için yola çıkar. Yolda dev suratlı yaşlı kadın padişahın kızına iyi gelecek otun gül olduğunu ve nerede olduğunu sırrını oğlana verdikten sonra oğlan gülün bulunduğu Ketran Cadı'nın bağına gider ve gizlice gülü alır, kıza ulaştırır, kız iyileşir ve evlenirler.

Türk dünyası masallarında görülen evlenme şartlarından bir diğeri bir bina, yapı vb. yaptırmadır. Bu şartta genellikle şartı sunan tarafından en iyinin en güzelin yapılması istenir. Batur (Çetin Milci, 2006: 94-96) adlı Başkurt masalında evlilik yaşı gelen Batur kendi ülkesinin padişahının kızıyla evlenmek istediğini babasına söyler. Padişah bir gece içinde bahçesindeki ağaçlarda kuşlar öten, bir çeşmesinden süt bir çeşmesinden bal akan kendi sarayından da büyük güzel bir saray yaptırmaya şartını koyar. Simurg'un verdiği yüzükle, kedi ve köpeğin yardımıyla Batur, padişahın şartlarını yerine getirir. Padişahın kızıyla mutlu bir ömür yaşar. Sırtmaç (Uçkun, 2003: 473-478) adlı Gagavuz masalında padişahın kızını isteyen oğlan babasını padişahın huzuruna gönderir. Padişah oğlanın babasını iki parça hâlinde evine gönderir. Yüzük sayesinde oğlu babasını tekrar diriltip padişahın huzuruna gönderir. Padişah oğlanın babasına bir gecede mermer bir köprü yaparsa kızını vereceğini söyler. Oğlan yüzük sayesinde köprüyü yapar ama kız oğlanı sevmez bu

yüzden kız oğlanın yüzüğünü gizlice alıp eski nişanlısını yanına getirtip saklar, onunla yatar. Bunu gören oğlan padişahın kızını boşar başka bir kızla evlenir.

Yalan söyleme, masalarda karşılaşılan bir diğer evlenme şartıdır. Üç Yalanda Kırk Yalan (Fedakâr, 2011: 542-546) adlı Özbek masalında padişahın kızı babasına evleneceği kişinin her birinin içinde kırk yalan olan üç tane yalan söylemeyi becerebilen kişiyle evleneceği şartını sunar. Yaşlı annesiyle yaşayan Kel, kızın bu şartını yerine getirmek için saraya gelir, üstün kabiliyeti ve kurnazlığıyla padişahın kızının şartını yerine getirir. Kız şartının yerine geldiğini söyler ve Kel'le evlenir. Padişah kıza ve Kel damadına düğün dernek kurar. Kırk Yalan (Saçkesen, 2010: 648-650) adlı Özbek masalında ise tek kızı olan padişah ölür yerine kızı geçer. Kız kim eğer kırk yalan söylerse o kişiyle evleneceği şartını söyleyip halkına haber verir. Bu haberi duyan çoban, kızın huzuruna gelerek kırk yalanı art arda sıralar hatta kırktan fazla yalan söyler. Kız eğlence hazırlayıp çobanla evlenir.

Evlenme şartlarının hepsinin aynı anda söylenmediği, şartı koşan kişi tarafından diğer günlerde de söylenebildiği Kiyizbay ile Padişah Kızları (Karagöz, 2016: 669-683) adlı Başkurt masalında görülür. Padişah çatıya çıkarak halkına üç şartı olduğunu kim bu üç şartı yerine getirirse kızını ona vereceğini ama ilk şartını o anda söyleyip ikinci şartını sonraki gün, üçüncü şartını da bir sonraki gün söyleyeceğini belirtir.

Bedensel güçlülük; güç gösterme veya kahramanın fiziksel güç ile üstesinden gelebileceği bir iş yapması da evlenme şartı olarak sunulmaktadır. Bu şart; bazen savaşma, ata binme bazen de ağır bir nesneyi yerinden alıp başka bir yere getirebilme gibi yetenek ve güç isteyen işlerdir. Törebeka Hanım (Fedakâr, 2011: 462-465) adlı Özbek masalında Törebeka Hanım hem güzellikte hem de bahadırılıkta eşi benzeri olmayan bir kızdır. Dünürçülük için gelen Sultan Sencer Maziy'in adamlarına Törebeka Hanım gazel söylemede, at sürmede ve kılıç kullanmada kendisini geçecek bir yiğitle evleneceği şartlarını sunar. Törebeka Hanım kırk yiğidini alır ve erkek gibi giyinerek damat adayıyla üç gün üç gece savaşır. Savaşı kazanan Törebeka Hanım, Sultan Sencer Maziy'i utandırır ve Sultan Sencer Maziy pişman olup ordusunun başına dönmez. Törebeka Hanım ise yurduna dönerek halkıyla mutlu bir şekilde yaşar. Bu masaldaki şartlar Dede Korkut Hikâyelerinde; erkeğe kafa tutabilen, fiziksel güç içeren şartlar sunan ve sunduğu bu şartları da yerine getirebilecek güç ve savaş bilgisine sahip kadın kahramanları anımsatır ki bu kahramanlardan ilk akla gelen Banı Çiçek'tir. Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesinde, önce Bamsı Beyrek babasına evlenme şartını "Baba bana bir kız alıver ki, ben yerimden kalkmadan o kalkmalı, ben kara koç atma binmeden o binmeli, ben hasmıma varmadan o bana baş getirmeli, böyle kız alıver baba bana dedi" şeklinde sunar (Ergin, 2018: 70). Babası bu özelliklere sahip kızın Pay Piçen Bey'in kızı Banı Çiçek olduğunu belirtir. Kahramanlar karşılaştığında da Banı Çiçek dadısıymış gibi rol yapar ve kızı görmeye gelen Beyrek ile kızın görüşmeyeceğini söyler. Ve Beyrek'e avda yani at sürmede, ok atmada ve güreşmede yarışma şartı sunar ama yenilir. Tıpkı Törebeka Hanım masalında güzellikte ve bahadırılıkta eşi benzeri olmayan Törebeka Hanım ile Sultan Sencer Maziy'in savaşması gibi Bamsı Beyrek, Banı Çiçek'le savaşır. Ancak Törebeka Hanım masalında Sultan Sencer Maziy yenilip evlenme gerçekleşmezken, Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek arasında evlilik gerçekleşir.

Alpamşa (Gültekin, 2010: 1323-1334) adlı Tatar masalında ise padişah üç değirmen taşının ikisini koltuğunun altına kıştırıp birini de eline alıp dağa çıkan kişiye Sadugaç isimli kızını vereceğini söyler. Alpamşa yarışın olduğu yere gelir. Sırası geldiğinde padişahın sunduğu şartları yerine getirir. Padişahın bulunduğu dağ başına kadar çıkabilen Alpamşa'ya padişah güzel elbise ve kızını verir. Alpamşa'yı yanına oturtan padişah dağ başından geri döndükten sonra düğün yapar ve padişahlığının yarısını Alpamşa'ya verir.

Hamur Bahadır (Duranlı, 2010: 283-286) adlı Saha (Yakut) masalında beş arkadaş ile Hamur Bahadır, Kurt Çar'ın kızını kendilerine eş olması için almaya gelirler. Her biri özel yeteneklere sahiptir. Kurt Çar eğer kızımı koşuda yenerseniz alırsınız, yenemezseniz ölürsünüz der. Kurt Çar, büyü yaptığı için adaylar hünerlerini gösteremez. Büyü yaptığını anlayan adaylar Kurt Çar'ı tuzağa düşürüp öldürürler. Kızı da yerin altında bulurlar ve anlaşıp kızın Hamur Bahadır'a uygun olduğunu söylerler.

Evlenme şartları yerine getirilirken kahramana bir insan, hayvan veyahut olağanüstü varlıkların yardım ettiği de görülür. Bu yardım genellikle varlığın kahramana herhangi bir şey vermesi ya da akıl vermesiyle gerçekleşir. Bu yardımlar sayesinde kahraman, engelleri daha kısa bir şekilde aşarak şartları

yerine getirebilir. Batur (Çetin Milci, 2006: 94-96) adlı Başkurt masalında yardımcı Simurg'un verdiği yüzük, kedi ve köpeğin yardımıyla yapılan bir gece içinde bahçesindeki ağaçlarda kuşlar öten, bir çeşmesinden süt bir çeşmesinden bal akan büyük güzel bir saray şartı; Akçüko ile Kuuçüko (Doğan, 2009: 152-158) adlı Kırgız masalında Şaymeren'in verdiği ilaç sayesinde Akçüko'nun kartal olup şart sunulan aslanın ağzındaki altını kolaylıkla alması; Sigara Tabakası (Karagöz, 2016: 326-332) adlı Başkurt masalında oğlanın kızın güzelliği karşısında bayılmaması için devin verdiği büyülü sigara tabakasını kullanması; Padişah ve Oğlan (Uysal, 2014: 260-264) adlı Hakas masalında hayat ve ölüm suyunu bulma şartında oğlana tayın yol göstermesi masallardaki yardımcıları örnektir.

Görüldüğü gibi şartlar ister ebeveynler tarafından isterse de kendine talip olunan kişi tarafından sunulsun evliliğe talip olan kişi şartların hepsini yerine getirmek zorundadır. Evlilik şartlarının zorluğu, mantıklı yahut akıl dışı oluşu, güç yahut akıl gerektirmesi masaldan masala değişiklik gösterir. Ancak incelenen masallarda genel bakış, şartların kolay yerine getirilebilecek düzeyde olmadığı, evlilik isteyen kişinin kendinin ispatlaması için ciddi bir sınavdan geçtiği yönündedir.

## 2. İkinci Evlilik

Türk dünyası masallarında evlilik konusunda dikkat çekici başlıklardan biri ikinci evliliğdir. Masallarda ikinci eşle evlilik birinci eşin ölmesiyle gerçekleşir. İkinci evliliğin gerekçesi ise sıklıkla öksüz kalan çocukların sıkıntı çekmemesi talebidir.

İkinci eş ise bazen hiç evlenmemiştir bazen de dul kalmıştır. Hatta dul kaldıysa ilk evliliğinden olan çocuğunu da alıp evlendiği kişinin evine getirir. Ancak ikinci eş evlendiği adayın ilk eşinden olan çocuk ya da çocukları istemez. İstenmeyen çocuklar ikinci eş tarafından ortadan kaldırılmak istenir. Türk dünyası masallarında karşımıza sıklıkla çıkan ikinci eş çoklukla zalim bir üvey annedir. Eberhard ve Boratav ise üvey annenin, üvey evladına karşı düşmanlığını sosyolojik olgulara dayatır (Eberhard ve Boratav, 1953: 7).

İkinci evliliğin görüldüğü Türk dünyası masallarında üvey anne çocukları ortadan kaldırmak için bazen yalan söyler. İki Sandık (Baydemir, 2011: 763-766) adlı Özbek masalında zalim üvey anne, üvey kızının tüm işleri eksiksiz yapmasından, onun herkes tarafından sevilmesinden dolayı kızıdan nefret eder. Kendi kızıyla ortaklık yapan üvey anne, kız hakkında eşine hiçbir iş yapmadığı, onun hakkında herkesin kötü konuştuğu şeklinde yalanlar söyler. İkinci eşinin sözüne inanan baba, kızını ormanda tek başına bırakır. Doğruların anlaşılmasıyla zalim üvey anne ve kızı yılan ve ejderha tarafından öldürülür. Kel Cariye (Asano, 2010: 107-117) adlı Türkmen masalında ise üvey anne evlendiği kişinin çocuklarından kurtulmak için eşine çocuklarının onu hasta ettiği yalanını söyler, çocuklar evden kaçar.

Bazen de üvey annenin kendisi eyleme geçerek çeşitli zulümlerde bulunur. Cariye Kız (Baydemir, 2011: 457-462) adlı Özbek masalında üvey anne, üvey kızının kendi kızından daha güzel olduğunu düşündüğü için gözlerini oyup bir bataklığa atar. Kızı bataklıktan padişah kurtarır, kızın gözlerini iyileştirdikten sonra kızla evlenir; düğün dernek kurarlar. Üvey annenin ve kızının da akılları başlarından gider. Altın Kafayla Hıyar Kafa (Şamhoğlu, 2013: 200-202) adlı Tatar masalında ise üvey anne kendi kızından daha güzel olduğunu düşündüğü üvey kızını her gün döver, aç bırakır ve pis işleri yaptırır.

İkinci evliliğin olduğu masallarda üvey anneler; çocukların kendi annelerinin yapmayacağı anormal zulümleri yaptıkları ve merhametsiz davrandıkları için bir motif hâline gelmişlerdir. Bu kötü ve şefkatsiz davranışların bazen yamyamlığa varan boyuta ulaşmasına örnek verilebilecek Zalim Üvey Anne (Alptekin, 2003: 285-288) adlı Kazak masalında üvey anne doğrudan üvey çocuğunun etine aşerer. Üvey anne kocasına küçük oğlunu kesip vermesini ister. Oğluna dayanamayan baba onu kızına verir, ancak kız almaz; baba oğlunu keser, oğlan kuş donuna girer ve üvey annesi onu kuş hâliyle yiyecekken oğlan üvey annesini boğarak öldürür. Arslan'ın Dostları (Çetinkaya, 2019: 89-91) adlı Azerbaycan masalında ise üvey anne at eti aşerdiğini bu yüzden üvey oğlunun atının kesilmesini ister. Oğlan, ata durumu belirtir, at dile gelip kimsenin bulamayacağı bir yere uçup gider. Üvey annenin, üvey oğlunun dostu olan atın etine aşermesine Tüccarın Oğlu (Yalçınkaya, 2018: 1800-1811) adlı Uygur masalında da rastlanır. Üvey Kız ile Padişahın Oğlu (Karagöz, 2016: 285-287) adlı Tatar masalında ise üvey anne, üvey kızına yardımcı olan sığırı öldürüp etinden yemek ister. Kız ise sığırın bağırsaklarını vermeleri şartıyla kestirir. Eberhard ve Boratav



yamyamlığın, özellikle de çocukların yenmesi motifinin, insan yiyen kabileler hakkındaki haberlerle bağlantılı olabileceğini (Eberhard ve Boratav, 1953: 8) belirtirler.

Bazen de masalarda üvey annenin üvey oğluna âşık olduğu, onunla evlenebilmek için iftiraya başvurduğu görülür. Üvey Ana ile Genç Delikanlı (Gültekin, 2010: 1538-1547) adlı Tatar masasında üvey anne, üvey oğluna babasını sevmediğini aslında onunla olmak istediğini söyler. Bunun üzerine oğlandan olumsuz cevap alan üvey anne elbisesini yırtıp yüzünü çizer; vezirler yanlarına geldiğinde oğlanı ayıplarlar, padişah oğlunu trene bindirip başka memlekete yollar. Üç Kaygılı Adam (Zhamakina, 2009: 421-425) adlı Kazak masasında ise üvey anne, üvey oğluna onu beğendiğini onunla kalmasını söyler. Oğlan üvey annesinin teklifini kabul etmeyince saraydan kovulur. Şahzade ve Meleyke Hatun (Hafızoğlu, 2005: 37-51) adlı Azerbaycan masasında padişahın ikinci eşi üvey oğlu Camal'a âşık olur. Üvey anne Camal'dan sevgisine karşılık alamayınca oğlana iftira atar ve ülkeden kovdurtur.

Görüldüğü gibi ikinci evliliğini yapan erkeklerin seçtiği kadınlar merhametsiz, kötü bazen de ahlaksız olarak yansıtılır. İkinci evliliğini yapan kadın örneğine rastlanmamakla birlikte, ikinci evliliği yapan erkeğin ilk evlilikten olan çocuklarını istemeyen üvey anne evliliğindeki iktidarın sarsılması kaygısıyla her zaman çocuklardan kurtulma gayretinde olmuştur.

### 3. Çok Eşlilik

Türk dünyası masalarında görülen bir diğer evlenme örneği de çok eşle evlenmedir. Eş sayısı masalarda genellikle 2, 3, 4, 6, 9, 10, 30, 40, 41 ve 60 rakamlarıyla verilmiştir. Genellikle çok eşle evlenen kişi erkektir ve çok eşle evlenmenin sebebi ise sıklıkla çocuksuzluktur. Cılamış Han (Yılmaz, 1994: 211-217) adlı Kırgız masasında Cılamış Han evlat sahibi olabilmek için kırk kadına evlenir ancak kırkıdan da çocuğu olmaz. Bir kuş sayesinde kızla tanışır; onunla evlenir ve kırk birinci karısından bir oğlu ve bir kızı olur. Parıldama Sırlı Tabak (Fedakâr, 2011: 425-432) adlı Özbek masasında padişahın kırk karısı vardır ancak hiçbirinden çocuğu yoktur. Bu duruma üzülen padişaha vezirler kırk birinci eşle evlenmesini söylerler. Kırk birinci karısıyla evlenen padişahın oğlu ve kızı olur. Munduk ile Zarlık (Doğan, 2009: 251-260) adlı Kırgız masasında Cañçarkan Han'ın altmış karısından çocuğu olmaz. Altmış birinci karısı olan Kañçay ile evlenir, kızı ve oğlu olur. Mislabu (Baydemir, 2011: 776-784) adlı Özbek masasında Padişahın kırk tane karısı vardır. Ancak hiçbirinden çocuğu yoktur. Padişah papağanın yardımıyla Mislabu adlı kızla tanışır ve ondan çocuğu olur. Padişah Çocuk (Zhamakina, 2009: 347-351) adlı Kazak masasında padişah çocuk sahibi olabilmek için otuz kadın alır fakat istediği olmaz. Otuz birinci karısıyla evlenir ve bir erkek çocuğu olur.

Şerzad ile Gülşad (Baydemir, 2011: 554-560) adlı Özbek masasında ise on karısı olan padişahın çocuğu yoktur. On birinci kadından doğan çocuğunu da aslanlar kaçıır. Aslanları avlayıp çocuğunu kurtarmak isteyen padişahın aslanlar tarafından eli yüzü parçalanır; kısa süre sonra ölür. Ölmeden önce vezirlerine çocuğunu aslanların elinden kurtarmasını söyler. Anne aslan tarafından büyütülen Şerzad ailesinin kim olduğunu öğrenir.

Bazen de çok eşliliğin sebebi; babanın çok evliliğe vasiyeti, evlenecek kişinin isteği veyahut hediye olarak bir kadını eş olarak verme de olabilir. Vasiyet (Gültekin, 2010: 1628) adlı Tatar masasında üç oğlu olan ihtiyar ölmeden önce oğullarını yanına çağırır. En küçük oğluna sıkça evlenme vasiyetinde bulunur. Minkü Batur (Özer, 2021: 123-160) adlı Uygur masasında Hebigül Taci babasının kırk eşi olsa da kırk birinci eşinin de olmasını ister. Dutan Batır (Gültekin, 2010: 1410-1423) adlı Tatar masasında ise fakir bir bahadır çevresindeki insanları düşmandan kurtardığı için dokuz kadınla evlendirilir ve kırkı kız kırkı erkek olmak üzere seksen çocuğu olur.

Masalarda çok eşle evlilik yapan aday bazen karısının birini sevmez bazen de çocuğunu sevmez. Asan-Üsön (Yılmaz, 1994: 188-193) adlı Kırgız masasında Şaydat Han'ın iki karısı vardır. Şaydat Han küçük karısını sever, büyük karısını sevmez. Hatta küçük karısından olan oğlu Kısan okula gidip tahsilli biri olurken büyük karısından olan oğlu Asan-Üsön'ü okula vermez. Peri Kızı ile Taz'ın Hikâyesi (Yalçınkaya, 2018: 1668-1680) adlı Uygur masasında zengin bir bayın iki karısı vardır. İlk karısı iki oğlan doğurur, ikinci karısı da bir tane oğlan doğurur; doğum yaparken ikinci karısı ölür. Zengin bay ilk karısından olan çocukları daha çok sever hatta evlendirir, ikinci karısından olan çocuğu sevmez hatta çocuk at ağlında yaşar.

Türk dünyası masallarında çok eşlilik sonucu eşler arasında kıskançlık ortaya çıkar. Genellikle kıskanılan kadın çocuk doğuran ve en son evlenilen kadındır. Bu kadın hakkında çeşitli iftirada bulunurlar. Kıskanan kadınlar genellikle bir yardımcı bularak çocukları bir yere atırırlar. Bu yardımcı ise sıklıkla cadıdır. Kötülüğe yardım edenler çocukların yerine de hayvan koyarlar. Çocuklar ise ölmez, iyi yardımcıları tarafından kurtarılır. Bu iyi yardımcıları ise genellikle hayvan, balıkçı, çingene; çocuk sahibi olmayan kadın ve kocası veyahut da yaşlı bir çifttir. Üç Kız Kardeş (Uçkun, 2003: 566-568) adlı Gagavuz masalında üç kız kardeşle evlenen beyin oğlunun üçüncü karısından bir erkek bir kız çocuğu olur. Çocuklar olağanüstü özelliklere sahiptir. Bunları kıskanan iki abla çocukları sandıkla denize attırır. Lohusa yatağına da köpek yavrusu koyarlar. Çocuk yerine köpek yavrusu gören beyin oğlu doğum yapan eşini beline kadar toprağa gömdürür. Çocukları ise bir çingene kurtarır. Uzun süre sonra beyin oğlu, oğlunun eşi tarafından hakikati öğrenir. Karısı ve çocukları mutlu bir şekilde yaşar. Kıskanç kardeşler cezasını bulur. Omar ve Gaziza (Zhamakina, 2009: 344-356) adlı Kazak masalında padişahın ikinci karısı hamile kalır. Dokuz ay dokuz gün sonra bir kız ve bir erkek doğurur. Kadını kıskanan ilk eş bu çocuklardan kurtulmanın yollarını arar. Kıskanç kadın cadı aracılığıyla padişaha karın iki kedi doğurdu; karın ise kedi doğurdum diye kendini zehirledi dedirtir. Padişah bu duruma kızarak aslında içinde çocuklarının olduğu sandığı denize attırır. Denizde sandığı gören balıkçı sandığı alır, çocukları evlat edinir. Parıldama Sırlı Tabak (Fedakâr, 2011: 425-432) adlı Özbek masalında padişahın kırk birinci karısı doğum yapar. Bir kız bir erkek doğurur. Bu durumu kıskanan padişahın diğer kırk karısı çocukları yok etmek isterler. Çocukları çadırdan alarak saklayan kırk kadın, padişaha karın iki köpek eniği doğurdu derler. Bu durumu öğrenen padişah kırk birinci karısını çöle, çocukları da ormana gönderir. Çocukları ormanda bir ayı bulur. Hakikati bir Simurg sayesinde öğrenen padişah karısıyla tekrar nikâhlanır, kırk gün kırk gece düğün yapar. Munduk ile Zarlık (Doğan, 2009: 251-260) adlı Kırgız masalında ise Cañçarkan Han'ın altmış birinci karısı olan Kañçayım altın kâküllü bir oğul ile gümüş kâküllü bir kız doğurur. Bu durumu kıskanan hanın altmış karısı para karşılığında cadıyı çağırarak çocukları yok etmesini isterler. Cadı, Cañçarkan Han'a Kañçayım iki köpek doğurdu der, altmış karısı da Kañçayım'ın yüzüne tükürür. Cadı su kenarına çocukları götürürken çocuklar bir anda dile gelirler. Cadı çocuklara acımadan suya atar. Suya düşmeden kırk çilten onları yakalar ve giydirip geyik sütüyle besler. Geyiğin insan donuna girip gerçeği hana anlatmasıyla han çocuklarına ve altmış birinci karısına kavuşur. Altmış hanımını ise atın kuyruğuna bağlayıp öldürür; cadının da kulağını ve burnunu kesip dokuz yol kavşağındaki yola asar.

Türk dünyası masal örneklerinde erkeğin çok ešli olmasının asıl sebebi çocuksuzluktur. Çocuksuzluk, destan ve masal gibi edebi ürünlerde özellikle hükümdar konumundaki babanın karşısına çıkan en büyük problemdir ve çözüm bazen birden fazla kadınla evlenmek bazen de dua etmek ya da ilahi bir kimseden yardım almaktır.

#### 4. Hayvanla Evlilik

Türk dünyası masallarında örneğine en çok rastlanan türlerden biri de hayvanla evlenmedir. Hayvanla evlenen kişi genellikle kadındır; ancak erkeğin bir hayvanla evlendiği birkaç masal da bulunmaktadır. Bir masalda insanın hayvanla evlenmesi için; insanın bir konuda hayvan tarafından tehdit edilmesi, insan ve hayvanın birbirine âşık olması, hayvanın insanı kaçırması, insanın gönüllü olarak, isteyerek evliliği kabul etmesi gibi gerekçeler sunulmuştur.

İbrahim Dilek, 'Sibirya Türk Masallarında Hayvanla Evlenme' adlı makalesinde Sibirya masallarından elde ettiği bulguları bir hayvanla doğrudan evlenme ve hayvan kılığına girmiş insanla evlenme olarak iki ana gruba ayırarak incelemiştir. Ayrıca hayvanla evlenmeyi sebepleri bakımından dörde ayırır: kaçarak evlenme, kabul yoluyla evlenme, tehdit yoluyla evlenme ve ödüllendirme yoluyla evlenme. Zenginlik ya da unvan sahibi olma, mutlu bir hayata kavuşma ve çocuk sahibi olma da hayvanla evlenmenin sonuçları olarak gösterilmiştir (Dilek, 2007: 209).

Masallarda insanın evlendiği hayvanlar; ayı, köpek, yılan, pars, kaplan, kurt, ördek, kaplumbağa olarak örneklenmiştir. En çok örneği görülen ayı ve yılanla evlenmedir. Ayı, belirli bir zaman vermeden evleneceği kişiyi alıp kaçıır. Ayı Çocuk (Zhamakina, 2009: 304-310) adlı Kazak masalında ölen padişahın karısı dışarıya çıkar. Ayı, kadını alıp götürür. Kadının çocukları annelerini aramaya başlar. Zamanla ayıyla

yaşamaya alışan kadının ayıdan üç tane çocuğu olur. Çocuklardan birisi insan diğer ikisi ayıdır. Kadın çocuklarıyla ayının mağarasından kaçır. Başından geçenleri köy halkına anlatırlar. Ayı ve Papazdan Doğan Pehlivan (Uçkun, 2003: 569-571) adlı Gagavuz masalında ise insanı kaçırın hayvan dişi bir ayıdır. Gece yarısı dişi bir ayı gelip papazı yakalayıp götürür. Dişi ayı ile papazın bir çocuğu olur. Bu çocuk yarı ayı yarı insandır. Babasıyla bir olup annesini öldürür. Beraber papazın karısının yanına gelirler ama kadın bu çocuktan korkar; papaz kocasından onu yok etmesini ister. Papaz dişi ayıdan olan oğluna zorlu işler yaptırır, bununla birlikte tehlikeli yollara gönderir. Fakat dişi ayıdan olan çocuk her seferinde kurtulmayı başarır. Ayı Oğlu Iygıllak-Kara Möge (Aça, 2007: 370-380) adlı Tuva masalında bir zengin yanında hizmetçi olarak çalışan bir kadın akşamleyin su almaya gittiğinde bir ayı onu kaçırıp inine kapatarak kadını kendisine eş yapar. Kadın ayıdan hamile kalıp bir erkek çocuk doğurur. Çocuk çok hızlı büyür. Birinci günde bir yaşındayım, ikinci günde iki yaşındayım, der. Çocuk ve annesi ayının onları kapattığı mağaradan kaçarlar. Ayı peşlerine düşse de çocuk ayıyı döverek kaçarır. Anne ve oğlu birçok macera yaşadktan sonra mutlu bir hayata kavuşurlar.

Bazen masalarda insanın kabul etmesiyle hayvanla evlendiği görülür. Ayı Gözü Serseri-Kaçak (Duranlı, 2010: 249-250) adlı Saha (Yakut) masalında dokuz yaşındaki kız, arkadaşlarıyla ormana yemiş toplamaya giderler. Arkadaşlarından uzaklaşan kız, onları bulamaz. Ormanda yemişlerin bir kısmını yerken hışırtı duyar. Bir anda ayı, kızın karşısına çıkar ve benimle eş olur musun der. Kız memnuniyetle cevabını verince ikisi birlikte yatmaya başlar. Ayıdan hamile kalan kızın hamileliği çok hızlı bir şekilde ilerler ve kız onuncu gün doğum yapar, oğlan annesine vatanının neresi olduğunu sorar. Oğlunun yardımıyla kadın kendi evine gelir.

Orta Asya ve Sibirya'nın büyük bir kısmında ayı ile kadın arasında cinsel ilişki olabileceğine ve bunun belli sıklıkla olduğuna hâlen inanıldığını bildiren Roux'a göre bu olasılığı kabul eden kavimler, insan ile hayvan arasındaki fizyolojik benzerliği kanıtlama çabasında dırlar ve bu benzerlikler kesindir. Hatta Boratav'dan aktardığına göre Anadolu'da kurt gibi çok önemli başka hayvanların mitlerinin tersine ayı mitinin kaybolmaması bununla benzerliklerden kaynaklanmaktadır (Roux, 2000: 292).

Yılan<sup>1</sup> Türk dünyası masalarında hayvanla evlilik konusunda sık karşılaşılan ikinci hayvandır. İnsan, yılanın tehdit etmesi nedeniyle yılanla evlenebilir. Tehdidin içeriği genellikle ölümdür. Bazen hayvan tarafından doğrudan evleneceği kişiye ölüm tehdidi edilir. Bazen de ölüm tehdidi anneye, babaya veyahut da kardeşlerden herhangi birisine edilir. Tehdit eden herhangi bir hayvan ise genellikle ceza sonucu hayvan kılığına girmek zorunda kalmış olan insandır. Güntay'ın Nağılı (Çetinkaya, 2019: 198-201) adlı Azerbaycan masalında kız kardeş ve abisi beraber yaşar. Bir gün kızın abisi avda yılan yakalar, yılanı öldüreceği sırada yılan dile gelir ve kız kardeşini kendisine ister. Yılan, abiye kardeşini ona vermezse öldüreceğini söyler. Oğlan, kız kardeşine durumu anlatır; kız istemeyerek de olsa yılanla evlenmek istediğini bildirir. On gün sonra kız kardeşini görmeye gitmek isteyen oğlan, yılanın oğlan olduğunu görür. Gördükleri karşısında şaşırın oğlan kız kardeşine olanları söyler. Kız kardeş yılanın aslında Güntay adlı bir erkek olduğunu; peri annesinin yapmış olduğu sihir sonucu yılan bedenine girdiğini söyler. Hutdı Humar (Bayraktar, 2003: 239-249) adlı Türkmen masalında ise ihtiyar adam odunlarının arasında bir yılanla karşılaşır. İhtiyar adam yılanı öldürecekken yılan dile gelir ve üç kızından birini bana vereceksin der. Vermezsen öldürürüm diye tehditte bulunur. İhtiyar adam kızlarına durumu bildirir, en küçük kız istemese de yılanla evlenmeyi kabul eder. Kız uykusundan kalktıktan sonra karşısında ışıklar saçan genç bir oğlan görür. Bu oğlan evlendiği yılanıdır. Meğerse bu yılan Hutdı Humar adında bir peridir. Hutdı Humar'ın peri annesi, oğlu insanla evlenmek istediği için onu yılanla çevirmiştir.

Bazı masalarda evlenmek isteyen hayvan, insanı tek başına görür ve ona belirli bir zaman vererek alıp götürüleceğini; onunla evlenmeyi kabul etmezse zorla kaçıracağını söyler. Zöhre (Karagöz, 2016: 229-234) adlı Tatar masalında Zöhre arkadaşlarıyla yüzmeye gider. Zöhre hariç diğer kızlar yüzerken elbiselerinin yanında bir yılanın olduğunu fark edip kaçarlar. Zöhre elbiselerini almaya gittiğinde yılan dile gelir ve ona benimle evlenecek misin diye sorar. On sekiz yaşına geldiğinde seni alıp götürüleceğim der. On sekiz yaşına geldiğinde yılan Zöhre'nin evine gelir, evlenmeyi kabul etmeyen Zöhre'yi zorla kaçarır. Birlikte göle girerler, suyun dibindeki kapıya ulaşırlar. Yılan kapıya değip çıkar, yakışıklı bir oğlan olur. Yakışıklı oğlan Zöhre'ye küçükken cinlerin onu kaçırıp yılan yaptığını, şimdi cinlerin padişahı olduğunu söyler.

Küçük Bacı (Aydın, 2008: 201-208) adlı Azerbaycan masalında insan ve hayvan birbirlerine karşılıksız aşk duyar; padişahın üç kızı vardır. Küçük kız kimseyle evlenmek istemez. Fakat yanına gelen köpekle birbirlerine âşık olurlar. Padişah bu durumu anlayınca köpeği kovmak ister, kız ve köpek birbirinden ayrılmayınca padişah ikisini birden kovar. Köpek kılığındaki kişi aslında periler padişahının oğludur. Adı da Hesenzar'dır. Bunu öğrenen kızla köpek kılığındaki Hesenzar tüm engellere rağmen evlenirler.

Çoğunluğu yılan ve ayıyla evlenme olan masalarda insanların evlendiği ya da evlenmek zorunda kaldığı başka hayvanlar da bulunmaktadır. Köpekle evlenme örneğinin yanı sıra; Kurt Kız (Yalçınkaya, 2018: 1548-1556) adlı Uygur masalında erkeğin evlenmek zorunda kaldığı hayvan dişi bir kurttur. Memmet (Gökçimen, 2000: 98-103) adlı Türkmen masalında bir adamın üç oğlu üç kızı vardır. Adam kızlarına sormadan sırasıyla birini kurda, birini kaplana, birini de parsa verir. Kurban (Uçkun, 2003: 462-466) adlı Gagavuz masalında ördek kızla padişahın oğlu evlenir. Kaplumbağa Kız (Uçkun, 2003: 466-468) adlı Gagavuz masalında ise padişah üç oğlundan ok atmasını ister. İki kardeşin okları kızların önüne düşerken en küçük kardeşin oku kaplumbağanın kabuğunun üstüne düşer. Oğlan okun üzerine düştüğü kaplumbağa kızla evlenmeyi kabul eder. Kuş ile Şahın Kızı (Çetinkaya, 2019: 179-181) adlı Azerbaycan masalında şahın kızı, kuşla evlenir. Kuşla evlendikten sonra kuşun aslında şekil değiştiren yakışıklı bir erkek olduğunu öğrenir.

Hayvanla evlenme, masal dünyasının ilgi çekici örneklerinden biri olması yanında yer yer olağanüstülüklerle de hizmet eder. Bir insanla bir hayvanın evlenmesi gerçek dışı bir durumdur, incelenen masalarda bazen gerçekten hayvan olan ve yaşamına hayvan olarak devam eden bir canlı söz konusu iken bazen türlü sebeplerle büyü yapılarak hayvana dönüştürülen ve bu gizemli surla yaşayan bir insanla evlilik yapılmıştır. Genelde hayvanla evlilik örneklerinde düğün gibi bir törenin yapılmadığı, adı geçen hayvanların bazen insan özelliği gösterip insan gibi davrandığı da masalarda yer alır.

### 5. Olağanüstü Varlıklarla Evlilik

Türk dünyası masallarında tespit edilen bir diğer evlilik türü, olağanüstü varlıklarla yapılan evliliktir ki bu evlilik türünde özellikle insanın devle ve periyle evlendiği görülür. Ancak olağanüstü varlıklarla kaçırma/kaçırılma, alıp götürme, konuşma tarzındaki her diyalogda evlilik gerçekleşmez veya her eylem evlilikle sonuçlanmaz. Evlilik başlığı kullanılsa da olağanüstü varlıklarla olan etkileşimde nikâh kıyılması, düğün yapılması şeklinde bir eylem veya ritüel genelde gerçekleşmez, sebepsiz bir kaçırılma ile masal devam eder.

Umay Günay'a göre masalların temel felsefesi doğrultusunda kahraman karşılaştığı zorluklar etkisiyle zorluklarla mücadele etmeden, bir hüner göstermeden gücünü kanıtlamadan başarı ve mutluluğa ulaşamaz. Masalarda Hızır, derviş, peri, dev gibi olağanüstü yardımcıları, hayvanlar ve nesnelere yalnızca kahramanın yardımına koşar; ancak yardımın temel koşulu kahramanın iyiliğidir (Günay, 2011: 680).

Devin evlilik girişimi, çoğunlukla gelini alıp kaçırmasıyla başlar ve damadın çeşitli engeller sonucu devin bulunduğu yere giderek onu öldürmesiyle biter. Devler, incelenen masalarda bazen bir doğa olayıyla birlikte bir ışık huzmesinin içinden ortaya çıkar. Celal Beydili, bu durumu şu sözlerle açıklar "Dev motifinin, ışık, güneş ve ateşle ilgili olduğu düşünülmüştü. Eski inanışlarda, güneşin tutulmasını devlere bağlardı. Hikâyelerde, devin gelişi şöyle anlatılmıştır: Önce gök gürlemesi, yıldırım çakması, yerin titremesi ve aşağı inen kara bulutun içinden koca bir dev kadının çıkması. Bu karakterle, güneşe düşman olan doğa olayları arasında bir bağıllık düşünülmüştür" (Beydili, 2003: 169). Bahadır Yiğit (Ardoğan, 2009: 202-205) adlı Uygur masalında gelin alma kafilesi yarı yolda vardığında birden gök gürlemeye, şimşek çakmaya başlar. Gök gürültüsünün arasından bir dev çıkar ve kendisi evlenmek istediği için gelin olan Zarife'yi alıp kaçıtır. Zarife'nin kocası olacak Zeyrek, zorlu engellerden sonra devin yaşadığı yere gelip dev'i öldürür. Zarife'yle tekrar düğün yapıp mutlu mesut yaşarlar. Ak Kurt (Gültekin, 2010: 1241-1263) adlı Tatar masalında padişah, karısıyla gezmeye çıkar, gece uyurlarken bir fırtına çıkar ve devlerin padişahı, padişahın karısını kaçıtır ve onunla evlenir. Bir yıl sonra padişahın oğlu dev'i aramak için yola koyulur. Küçük oğlan ak kurdun isteklerini yerine getirir ve zorlu şartları geçtikten sonra annesini bulur, dev ve yardımcıları öldürür.

Bazen dev, bir yerde insanlara zulmederek evleneceği kişiyi alıp götürür. Bu yer genellikle uçsuz bucaksız bir ormandır. Göl Yemeş (Çetin Milci, 2006: 142-143) adlı Başkurt masalında Gölyemeş adlı bir

kızla bir yiğit evlenir. Buldukları ormana dev gelir ve ormanı yerle bir edip Gölyemeş'i kendisiyle evlensin diye alıp kaçıtır. Gölyemeş'in eşi devin yaşadığı yere gelir onunla savaşır; dev'i öldürür. Gölyemeş ile eşi mutlu bir şekilde yaşarlar.

Eriz ve Hanber (Işık, 2010: 445-452) adlı Nogay masalında ise devle evlilik ölümle sonuçlanır. Hanber adlı oğlan hanın kızı Eriz'i sever ancak Hanber savaşta ölür. Eriz, ihtiyar kadının zorlamasıyla Kalmık Devi'ne verilir. Eriz, üç gün üç gece Kalmık Dev'le evlendiği için ağlar; hatta atlar bile ağlar. Daha sonra bu evliliğe dayanamayan Eriz, kendini suya bırakır ve ölür. Eriz sevdiği Hanber'in yanına gömülür. Onların mezarlarında hurma ağacı biter. Devle zorla evlenmesine sebep olan kadının da mezarının üstünde diken biter. Eriz ve Hanber masalı, Arzu ile Kamber adlı halk hikâyesini anımsatmaktadır. Arzu ile Kamber hikâyesinde de kahramanlar ölür ve mezarlarında gül biter; ancak bu güller büyüyüp birbirlerine kavuşacakları zaman arada bulunan kocakarının kanı bir karaçalı olarak bu kavuşmaya engel olur (Alptekin, 1997: 216-218).

Evliliğin bir düğün töreniyle tamamlandığı masal örnekleri az da olsa bulunur. Büyücü Padişah ve Dev Oğlu (Uçkun, 2003: 562-565) adlı Gagavuz masalında padişah, kızını Tepegöz'den kurtaran devle görüşmek ister. Dev oğlu, padişahın kızıyla evlenmek istediğini söyler. Padişah kızıyla evlenebilmesi için şartları yerine getirmesi gerektiğini söyler. Dev'in oğlu padişahın şartlarını yerine getirir ve padişahın kızıyla evlenir. Dev adamı, dev oğluna büyük bir düğün yapar.

Devlerle evlilikten sonra sıklıkla karşımıza çıkan olağanüstü evlilik perileri yapılandır. Umay Günay'a göre, Türk masallarında periler çok güzel ve olağanüstü güçleri olan insan şeklinde tasvir edilir. Perilerin her şekle girme güçleri vardır; ayrıca nar, limon gibi meyvelerin ve kütük gibi eşyaların içinden çıktıkları da olur. İyi masal kahramanlarına daima yardım edip masal kahramanlarına kötülük edenleri de cezalandırırlar. Peri kızlarının insan kılığına girerek insanlarla evlenenleri de vardır (Günay, 2009: 92).

Devlerle yapılan evliliklerde kaçırma veya kaçırarak evlenme daha sık görülür; ama kaçırma eylemi genelde başarısız olmuştur. Perilerle evlilik başarılı olur ve periler genellikle evlendikleri kişilere kendi suretlerinde, diğer kişilere de kedi, maymun, su perisi gibi farklı suretlerde görülürler. Perinin eşinden çeşitli isteklerde bulunduğu; isteği yerine getirilmezse ortadan kaybolduğu örneklere de rastlanmıştır.

Peri, bazen eşine görme yasağı koyar. Beyzade ile Peri (Fedakâr, 2011: 389-400) adlı Özbek masalında padişahın en küçük oğlu sarı yayıyla ok atar. Attığı oku almak için sülün eşliğinde yola çıkar. Perilerin mağarasına girer ve kırk gün perilerle yaşar. Oğlana otağ yapma şartı koşan peri, otağı yapınca karı koca gibi yaşamaya başlarlar. Peri kızı kocasına peri şeklinde, diğer kişilere de kedi şeklinde görülür. Onun tek isteği saçları yıkanırken görülmemesidir. Oğlan, perinin saçlarını yıkarken görür, peri kaybolur. Onu aramak için yola çıkan oğlan, zorlu maceradan sonra periye kavuşur.

Bazen hayvan suretindeki peri eşinin ailesinden onay alırsa kadın suretinde görüneceğini belirtir. Kayıp Nikâh (Yalçinkaya, 2018: 1531-1540) adlı Uygur masalında padişahın oğlu atası dev olan bir kıza âşık olur. Beraber yarım yıl başka yerde yaşarlar. Padişahın oğlu anne ve babasının yanına gitmek ister fakat peri kızı onların yanına maymun suretinde gideceğini, eğer bu surette kabul ederlerse kadın suretine döneceğini söyler. Padişah oğlunun yanında getirdiği maymun suretindeki peri kızını kabul etse de annesi kabul etmez. Bu yüzden peri kızı güvercin kılığına girerek uçup gider. Padişahın oğlu buna dayanamaz. Onu bulmak için zorlu yolculuğa çıkar. Peri kızını Çin-Maçin denen yerde kadın suretinde bulur. Kırk gün kırk gece toy düzenler.

Peri kızları bazen evlenme yasağı koyar. İhtiyar Balıkçı ve Su Perisi (Yalçinkaya, 2018: 1497-1502) adlı Uygur masalında yaşlı adam balıkların padişahı ile karşılaşır. Balıkların padişahı, bu yaşlı adama su perisiyle gençlik iksiri verir; adam su perisini görünce güzelliğinden akli başından gider. Su perisi bu durumu anlar ve benimle evlenmeyi talep etmeyeceksin, yaşlı karımı terk etmeyeceksin der. Gençlik iksirini içtikten sonra kırk kadınla evlenip, su perisiyle de evlenme girişiminde bulunan adama su perisi şartını yerine getirmediği için eski hâline dönme cezası verir.

Olağanüstü varlıklarla evlilikte; dev, genelde kadını kaçıtır, zorlama ve alıkoyma ile tutar; bazı hâllerde evlenirler veya kadının rızası olmadan zorbalıkla masal devam eder. Periyle evlilik ise isteyerek

yapılan gerçek bir evlilik olarak sunulur. Masallardaki devlerin erkek, perilerin kadın olması da masal içi kurgunun yansıtılması bakımından dikkate değerdir. Fiziksel olarak daha büyük olanın erkek, narin ve güzel olanın kadın olarak kurgulanması; anlatıcının toplumsal bakışının masala yansıtılması şeklinde düşünülmektedir.

## 6. Aile İçi Evlilik

Türk dünyası masallarında aile içi evlilik örneği diğer evlilik örneklerine göre oldukça azdır. Masallarda bu tür evlilik tek kişinin istemesiyle, vasiyet etmeyle, şans eseri ya da kadere karşı gelmemek için ortaya çıkar. Ancak evlilik nadiren gerçekleşir; yani sıklıkla aile fertlerinden biriyle evliliğin gerçekleşmediği görülür. Evlilik yapan ya da yapmak isteyen kişi veyahut kişiler genellikle pişman olurlar. Bazen vasiyet yüzünden baba kızıyla evlenmek ister. Hılıvbike ile Yerkey (Karagöz, 2016: 792-804) adlı Başkurt masalında padişahın hanımı hasta yatağında eşine eğer ben ölürsem benim gibi güzel bir kadınla evlen, der. Kadın ölür, adam güzel kadın arar; ama bulamaz. En sonunda padişah, kızı Hılıvbike'yi çağırır ve onunla evleneceğini söyler. Kız çaresiz kabul eder. Padişah kızına hamama girmesini söyler. Kız bir yolunu bularak hamama girmeden kaçıp gider. Padişah kızını çok arar sonunda Yerkey adlı zengin birinin yanında olduğunu öğrenir. Yerkey'le savaşılan padişah yenilir. Durumu kabul eden padişah pişman olup kızı ve damadıyla mutlu bir şekilde yaşar. Abalı'ya göre "Babanın kızıyla evlenmek istemesini Batı kültüründeki "Cinderella", "ManyFurs" ve "Saint Dymna" masallarında da görmek mümkündür. Psikiyatrist Judith Lewis Herman, Father-Daughter Incest (Baba-Kız Ensesti) adlı kitabının giriş bölümünde popüler "Cinderella" masalını örnek göstererek annesinin ölümü üzerine kızın kaderinin babasının eş seçimiyle belirlendiğini söylemektedir. Baba ya başka bir kadınla evlenir ve bu kadın zalim bir üvey anne olur ya da babası onunla evlenmek ister" (Abalı, 2011: 49).

Annesi ile Evlenen Çocuk (Uçkun, 2003: 492-493) adlı Gagavuz masalında yeni doğan çocuğun kısmetinde büyüyünce annesi ile evlenecek yazılıdır. Annesi bu duruma üzülür, çocuğunu öldürmeye kıyamadığı için de sandığa koyup denize atar. Keşişler tarafından büyütülen çocuk, manastırda kalmak istemez. Tesadüfen babasının bulunduğu yerde bağcılık yapmaya başlar. Babası bilmeden oğlunun bağına girer ve bağından izinsiz yemiş toplar. Oğlan babasını tanımadığı için babasını vurup öldürür. Annesi dul kalınca onunla evlenir. Kadın başından geçenleri oğluna anlatınca günahattan kurtulmak için ikisini de keşişler karanlık odaya kapatırlar. Tövbe edip günahlarından arınırlar.

Talkamış (Doğan, 2009: 266-270) adlı Kırgız masalında kızın abisinin evlenmek için attığı elma şans eseri kıza denk gelir. Kız, abisiyle evlenmemek için küçük kız kardeşiyle kaçar. Bir sarayın önüne geldiklerinde onları gören sarayın sahibi Talkamış kıza âşık olur. Kızı ve geyiğe dönüşen kız kardeşini yok etmek isteyen Talkamış'ın karısı çeşitli entrikalara başvurur. Entrikalarında başarılı olamayan Talkamış'ın karısı cezalandırılır, kızla Talkamış evlenir.

Görülen sınırlı örneklerde baba-kız ve abi-kız kardeş evlilikleri gerçekleşmez. Kızlar, bu evlilikler gerçekleşmesin diye kaçarlar ve masal farklı yönde ilerler. Ancak masalın içinde bu tür bir ilişkinin söz konusu edilmesi gerçek yaşamda karşılaşılan örnekler olduğunu düşündürür. Yalnızca anne-oğul evliliği gerçekleşir ki bu da Yunan mitolojisindeki Oedipus mitinin<sup>2</sup> neredeyse aynısıdır. Masalın toplumsal bilinçdışının yaratımı olduğu kabulüyle toplumun bilinçli veya bilinçsizce kabul veya reddettiği çeşitli durum, davranış ve bilgilerin masalın olay örgüsü içinde kendine yer bulduğunu söyleyebiliriz.

## Sonuç

Türk dünyası coğrafyasının çeşitli bölgelerinden seçilen masallarda geçen evlenme ile ilişkili başlıklar bu çalışmada ele alınmıştır. Evlenme, her kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de çok önemsenmiş; bu nedenle toplumsal değerlerin aktarıldığı masal metinlerinde de sıklıkla kendine yer bulan bir motif olmuştur. Evlenme ile ilgili başlıklar "evlenme şartları, ikinci evlilik, çok eşlilik, hayvanla evlenme, olağanüstü varlıklarla evlenme, aile içi evlilik" şeklinde verilip Türk dünyası masallarındaki örnekleriyle incelenmiştir.

Evlenme şartları başlığı altında, şartların genellikle iki kişi tarafından verildiği görülmüştür. Bu şartların verildiği kişiler bazen çocuğunu evlendirmek isteyen ebeveyn tarafından verilirken bazen de kendine talip olan kişi tarafından oğlan ya da kıza sunulmuştur. Türk dünyası masallarında bu şartlar çeşitli

şekilde verilmiştir: ‘herhangi bir şeyi belirli bir zamanda getirme’, ‘bir şeyi bulma’, ‘bir bina, yapı vb. şeyler yaptırma’, ‘yalan söyleme’, ‘şartların hepsinin bir günde söylenmemesi’, ‘bedensel güç içeren şartlar’, ‘koşu şartı’ başlıkları altında incelenmiştir. Daha sonra şartları yerine getiren kahramana insanın, hayvanın yahut olağanüstü varlıkların yardım ettiği görülmüştür.

İkinci evliliğin görüldüğü masalarda bunun sebepleri ve kimin daha çok ikinci kez evlilik yaptığı tespit edilmiştir. Başlık ile ilgili tespit edilen masalarda ikinci evliliğini yapan kişinin çoğunlukla kadın ve bu kadının da “zalim üvey anne” olduğu görülmüştür. Motif olarak ele aldığımız zalim üvey annenin masalarda çeşitli eylemler sergilediği tespit edilmiştir. Bu tespitler ‘yalan söyleme’, ‘çeşitli zulümlerde bulunma’, ‘yamyamlık’, ‘üvey oğluna âşık olma’ şeklindedir. Üvey annenin, sosyolojik ve psikolojik açıdan niçin üvey çocuklarını sevmediği irdelenmeye çalışılmıştır.

Çok eşlilik maddesinde, eş sayısının masalarda 2 ila 60 arasında değişen ve çoğu formilistik kabul edilen sayılar olduğu tespit edilmiştir. Genellikle çok eşle evlenen kişi erkektir ve çok eşle evlenmenin sebebi ise en çok çocuksuzluk olmuştur. Türk dünyası masalarında çocuksuzluğun yanı sıra ‘vasiyet’, ‘evlenecek kişinin isteği’, ‘hediye olarak bir kadını eş olarak verme’ de çok eşliliğin sebepleri arasında yer almıştır. İncelenen başlık altında bu evlenmelerin sonucu eşler arasında kıskançlık durumunun ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Kıskanılan kişi, en son evlenilen ve çocuk doğuran kişi olmuştur. Kıskanılan kişiye iftiralar atıldığı, çocuklarından ayırmak için çeşitli entrikalar yapıldığı tespit edilmiştir. Ancak entrikayı yapan kişiler masalın sonunda cezalandırılmışlardır.

Türk dünyası masalarında, sayıca en çok rastlanan örnek hayvanla evlenmedir. Hayvanla evlenen kişi genellikle kadındır; bununla birlikte erkeğin de bir hayvanla evlenmesi birkaç masalda yer almıştır. İnsanla hayvanın evlenmesinin gerekçeleri ‘insanın bir konuda hayvan tarafından tehdit edilmesi’, ‘insan ve hayvanın birbirine âşık olması’, ‘hayvanın insanı kaçırmaması’, ‘insanın gönüllü olarak evliliği kabul etmesi’ şeklinde sıralanır. İnsanın evlendiği hayvanlar; ayı, yılan, köpek, pars, kaplan, kurt, ördek, kaplumbağa olarak örneklenmiştir; bunlar arasında da ayı ve yılanla evlenme ilk sırada yer almıştır. Tespit edilen masalarda ayı örneklerinde şekil/kılık değiştirme görülmezken; yılanla evlenmede yılan şekil değiştirmektedir. Ayrıca hayvanlarla ilgili yasaklanan eylemlere de yer verilmiştir.

Olağanüstü varlıklarla evlilik başlığı altında, Türk dünyası masalarında bu evliliğin sıklıkla insanın devle, periyle evlenmesi şeklinde olduğu tespit edilmiştir. Türk dünyası masalarında genellikle devin evlilik girişimi gelini alıp kaçırmamasıyla başlamış, damadın çeşitli engeller sonucu devin bulunduğu yere giderek onu öldürmesiyle bitmiştir. Bazen de dev evlenmek istediği kişinin bulunduğu yeri darmadağın edip evlenmek istediği kişiyi kaçırmıştır. Devle evlilik bazen ölümle sonuçlanmıştır. Bazen de devle evlilik gerçekleşmiştir. Devletle evlilikten sonra sıklıkla perilerle evlilik yapılmıştır. İnsanın periyle evlenmesinde periler çeşitli suretlerde görülmüştür. Perilerle yapılan evlilik, normal bir evlilik olarak yansıtılır. Türk dünyası masalarında periler tıpkı insanlar gibi ‘görme yasağı’ ve ‘evlenme yasağı’ koymuşlardır.

Türk dünyası masalarında aile içi evlilik örneğinin diğer evlilik örneklerine göre az olduğu tespit edilmiştir. Masalarda bu tür evlilik ‘tek kişinin istemesiyle’, ‘vasiyet etmeyle’, ‘şans eseri’ ya da ‘kadere karşı gelmemek’ için ortaya çıkmıştır. Ancak evliliğin nadiren gerçekleştiği, sıklıkla da aile fertlerinden biriyle evliliğin gerçekleşmediği görülmüştür. Tespit edilen masalarda baba-kız ve abi-kız kardeş evlilikleri gerçekleşmezken, anne-oğul evliliği gerçekleşmiştir.

Türk dünyası masal incelemelerinde, masaldaki olay akışı üzerinde ileriye götüren, konuyu karmaşıklaştırıp entrikayı artıran, hayvan veya olağanüstü varlıklarla evlilik şeklinde şaşırtıcı örnekler içeren evlilik konusu pek çok masal metninde kendine yer bulmuştur. İnsan yaşamının önemli geçişlerinden olan, aile yapısına vurgu yapan, düğünle törensel boyuta taşınan evlilik; değer aktarımı ve geleneğin devamlılığı noktasına hizmet etmektedir.

### Sonnotlar

1. Yılan, Radloff’un tespit ettiği Altay yaratılış efsanesinde yer alır. Burada yılan, Erlik’in sözüne aldanmış bir hayvandır; çünkü yılan ve köpek, yenilmesi yasaklanan dört daldaki meyveleri korumakla görevliydi. Erlik ilk insanlar olan Törüngey ve Eje’yi yasak meyveyi yemeleri için kandırmaya çalışırken, yılan ağaca çıkarak

elmayı ısıtır. Bu arada Erlik'in sözlerine kanan Eje de elmayı ısıtır ve ısırmak istemediği hâlde Törüngey'in ağzına sürer. O anda her ikisinin de tüyleri dökülür. Yaratıcı Ülgen bu işin sorumlusunun kim olduğunu sorduğu zaman Törüngey ve Eje suçu birbirine atarlar. Bu nedenle hepsini cezalandıran Ülgen yılanı: "Şimdi sen Körmös (Şeytan) oldun. Kişiler sana düşman olsun, vursun, öldürsün" der. Sonunda Törüngey ve Eje dünyada, Şeytan da yeraltında yaşamaya mahkûm edilir (Ögel 2010: 451).

2. Oedipus mitinde bir kâhin, Theba Kralı Laios ve karısı İokaste'ye doğacak olan oğullarının babasını öldüreceğini ve annesini de kendisine eş olarak alacağını söyler. Bu kaderden kurtulmak için İokaste, yeni doğmuş olan çocuğunu çobana teslim eder. Çoban, ayakları bağlanmış olan çocuğu ormana bırakamaz. Verilen görevi yerine getirmeyen yaşlı çoban çocuğu Korint Kralı'nın memuruna verir. Memur da çocuğu alıp krala teslim eder. Delphi şehrinin kâhini genç adam Oedipus'a babasını öldüreceğini ve annesiyle evleneceğini söyler. Bu durumdan rahatsız olan genç adam Delphi'den geri dönerken yaşlı bir adamla kavga eder ve onu öldürür. Aslında ölen yaşlı adam genç adam Oedipus'un gerçek babası Theba Kralı Laios'tur. Oedipus mitinin devamında Oedipus bir süre sonra Theba'ya gelir ve bilmecenin cevabını bildikten sonra Theba Kralı olur ve İokaste'yle evlenir. Oedipus kral olduktan sonra şehirde büyük bir veba salgını çıkar ve birçok Thebalı ölür. Kâhin bu vebanın Kral Oedipus'ın işlediği bir suçtan dolayı ortaya çıktığını söyleyince onu baba katili olmak ve ensest yapmakla suçlar. Kral buna inanmak istemese de sonunda gerçeği anlar ve bu acıyla kendi gözlerini kör eder; İokaste ise intihar eder (Fromm, 1992: 214-215).

## Kaynaklar

- ABALI, N. (2011). *Halk Anlatılarında Ensest*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AÇA, M. (2007). *Tıva Halk Masalları*. Konya: Kömen Yayınları.
- ALPTEKİN, A. B. (1997). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- ALPTEKİN, A. B. (2003). *Kazak Masallarından Seçmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ARDOĞAN, A. (2009). *Uygur Halk Masalları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ASANO, R. (2010). *Türkmen Masalları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AYDIN, A. (2008). *Azerbaycan Masalları -2- Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAYDEMİR, H. (2011). *Özbek Halk Masalları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- BAYRAKTAR, Z. (2003). *Türkmen Halk Masalları Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BEYDİLİ, C. (2003). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt-Kitap Yayın.
- BİRDAL, A. (2004). *Kuzey Azerbaycan Masalları Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BORATAV, P. N. (1978). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BORATAV, P. N. (2016). *100 Soruda Türk Folkloru*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- ÇETİNKAYA, B. G. (2019). *Azerbaycan Nağulları (Hoy) 1-2: Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DİLEK, İ. (2007). "Sibirya Türk Masallarında Hayvanla Evlenme". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 22, 207-218.
- DOĞAN, S. (2009). *Kırgız Masalları: Metin-İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DURANLI, M. (2010). *Saha (Yakut) Büyü Masalları*. Konya: Kömen Yayınları.
- EBERHARD, V. W. ve BORATAV, P. N. (1953). *Türk Halk Masalları Tipleri*. Wiesbaden.



- ERGİN, M. (2018). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- FEDAKÂR, S. (2011). *Özbek Sözlü Geleneğinde Masallar*. İzmir: Egetan Bas. Yayın.
- FROMM, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. (Çev.: Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten), İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- GÖKÇİMEN, A. (2000). *Türkmen Masalları Üzerine Motif İncelemesi: Hayvan Masalları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜLTEKİN, M. (2010). *Tataristan Masalları Üzerinde Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜNAY, U. (1992). Masal. *Türk Dünyası El Kitabı*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, C.3.
- GÜNAY, U. (2009). "Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevi Yaratıklar". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 2, S. 3-4, 84-115.
- GÜNAY, U. (2011). *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- HAFIZOĞLU, E. B. (2005). *Azerbaycan Masalları Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İŞİK, M. (2010). *Nogay Masalları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAGÖZ, E. (2016). *Tatar-Başkurt Sihirli Masalları Üzerine Karşılaştırmalı Motif Çalışması: Aktarma-Motif Tespiti-Motif Dizini*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MİLCİ, Ç., E. (2006). *Başkurt Masalları ve Başkurt Türkçesindeki Sözcük Grupları: İnceleme-Transkripsiyonlu Metin-Çeviri-Metin-Dizin*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- ÖGEL, B. (2010). *Türk Mitolojisi 1. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖRNEK, S. V. (2000). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZCAN, D. (2016). "Uşak Yöresinde Evlilikle İlgili Ritüel ve Büyüsel İçerikli Pratikler", *Tarih Okulu Dergisi*, Yıl 9, S: XXVIII, 259-272.
- ÖZER, H. (2021). *Lopnur Halk Masalları: Metin Aktarma-İnceleme-Çeviri Yazı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- ROUX, J. P. (2000). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SAÇKESEN, A. (2010). *Özbek Masallarının Tip ve Motif Yapısı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SAKAOĞLU, S. (2002). *Gümişhane ve Bayburt Masalları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ŞAMLIOĞLU, E. (2013). *Kırım Tatar Masalları Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞİMŞEK, E. (2001). *Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırmaları*. Ankara: TDK Yayınları.
- UÇKUN, R. (2003). *Gagauz Masallarının Tip ve Motif Yapısı Bakımından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UYŞAL, Y. (2014). *Hakas Masalları: Metin-İnceleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YALÇINKAYA, F. (2018). *Uygur Sihir Masallarının Tip ve Motif Yapısı Bakımından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILMAZ, M. (1994). *Kırgız Halk Masalları: Motif İndex ve Tercüme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ZHAMAKİNA, A. (2009). *Kazak Masalları Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

**İnternet Kaynağı**

URL-1: Türk Dil Kurumu Sözlükleri Sitesi, “Evlenmek” <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 21.07.2023)

DOI: 10.55666/folklor.1377104

## **ALTAY MASALLARINDA GELENEKSEL EKOLOJİK BİLGİNİN AKTARIM YOLLARI\***

Adnan YILDIZ\*\*

### **Öz**

İlkel insan, kaos ve kozmos şeklinde devam eden hayat döngüsünde evreni tasavvur ederken farklı yaratımlar ortaya koymuştur. Yaratan, yaratılan, yaradılış, evren, tabiat gibi kavramların anlamlandırılmaya çalışıldığı dönemde, çevrenin gözlemlenerek tecrübelerin ortaya konulduğu ve gelecek nesiller için aktarım yolu olarak sözlü anlatılar seçildiği görülmektedir. Güney Sibirya Türklerinden olan Altay Türkleri, avcılık, toplayıcılık, hayvan yetiştiriciliği, balıkçılık, tarım gibi pek çok saha da deneyimler yaşamıştır. Bu denli çeşitliliğin olduğu geleneksel bilinç, ortaya çıkarttığı anlatılarda da zenginliğini muhafaza etmiştir. Bilinmeyen zaman ve mekânda gerçekleşen yaradılış tasavvuru ile başlatılabilecek olan geleneksel ekolojik bilgiyle (GEB) ise Altay Türklerinin zengin anlatılarında sıklıkla karşılaşmaktadır. Ampirik sonuçlarla oluşturulan örnekler, bilgi ve inançların toplamından oluşur. 20. yüzyılın başlangıcından itibaren Batı'da çalışılan bu kavram alanının modern toplumun karşılaştığı sorunlarına çözüm sunabileceği fikri disiplinler arası pek çok bilim şubesinin dikkatini çekmiştir. Ekoloji, insan ekolojisi, kültürel ekoloji, eko-ilkelcilik, ekofeminizm, derin ekoloji, ekoloji/mistik ekoloji, ekoeleştirici, yeni maddecilik, etno-ekoloji, ekolojik folklor gibi birçok kavram bu dikkatin sonucu ortaya çıkmıştır. Bahsi geçen çalışma alanları evren ve tabiat unsurlarına dair bünyesinde farklı birçok görüş barındırmaktadır. Arkaik bilinç yapısının günümüze sözlü anlatımlar yoluyla taşıdığı örnekler, bu görüşlerin araştırılması bakımından önemlidir. Masallar sosyo-kültürel birikimin güçlü bir temsilcisidir. Bu birikim içerisinde masalın kendine zaman ve mekândan muaf bir alan açması geleneksel ekolojik bilgi bağlamında öne çıkmaktadır. Geleneksel bilincin kodlamalarını iletme görevi masallarda motifler aracılığı ile gerçekleştirilir. Berkes ve Kışlalıoğlu'nun ortaya koyduğu ekolojinin on temel ilkesi motif hâlleriyle Altay masallarında yer almaktadır. Her ne kadar modern dünyada masala çocuk özelinde dikkat çekilse de durum öyle değildir. Geleneksel bilincin yansımaları pek çok motifi barındıran masallar, günümüz modern sorunlara cevaplar barındırması açısından her yaş grubuna hitap etmesi gereken anlatılardır. Bir folklor şubesi olarak masalın ele alındığı bu çalışmada, İbrahim Dilek tarafından alana kazandırılan "Altay Masalları" eserinde yer alan 108 masal incelenmiştir. Bu çalışma incelenen 108 masal içerisinde en çok örnek barındıran 39 masal seçilerek yapılmıştır. İnceleme sonucu elde edilen bulgular geleneksel ekolojik bilgi kapsamında öne çıkan: Geleneksel ekolojik bilgi nedir? Geleneksel ekolojik bilgi neden önemlidir? Masallar geleneksel ekolojik bilgi açısından hangi motifleri barındırır? Bu motiflerin günümüze aktarılması önemli midir? vb. sorulara cevap aranmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel Ekolojik Bilgi, Ekoloji, Masal, Altay Türkleri, Folklor

\* Bu çalışma, yazarın hazırlamakta olduğu "Altay Türklerinde Geleneksel Ekolojik Bilgi ve Tasarımları" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Arş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, adnanyildiz@aku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3899-8377

---

---

## THE TRANSMISSION PATHS OF TRADITIONAL ECOLOGICAL KNOWLEDGE IN ALTAI FOLKTALES

### Abstract

Primitive humans, in the ongoing cycle of life manifested as chaos and cosmos, conceptualized the universe with various creations. It is seen that in the period when concepts such as creator, creation, creation, universe and nature were tried to be interpreted, experiences were revealed by observing the environment and oral narratives were chosen as the way of transmission for future generations. Altai Turks, one of the South Siberian Turks, have experienced many fields such as hunting, gathering, animal breeding, fishing and agriculture. The traditional consciousness, which has such diversity, has preserved its richness in the narratives it has created. Traditional ecological knowledge (GEB), which can be initiated by the imagination of creation taking place in unknown time and place, is frequently encountered in the rich narratives of the Altai Turks. The idea that this conceptual field, which has been studied in the West since the beginning of the 20th century, can offer solutions to the problems faced by modern society, has attracted the attention of many interdisciplinary branches of science. Ecology, human ecology, cultural ecology, eco-primitivism, ecofeminism, deep ecology, ecosophy/mystic ecology, eco-criticism, new materialism, ethno-ecology, ecological folklore, and many other theories have emerged as a result of this attention. The mentioned research areas contain various views on the elements of the universe and nature. Examples carried through oral narratives by the archaic consciousness structure are important in exploring these views. Folktales are strong representatives of socio-cultural accumulation. Within this accumulation, the opening of a space for the tale that is exempt from time and space stands out in the context of traditional ecological knowledge. The task of conveying the coding of traditional consciousness is carried out through motifs in fairy tales. The ten basic principles of ecology proposed by Berkes and Kışlalıoğlu are present in the motif forms in Altai tales. Although in the modern world attention is paid to fairy tales specifically for children, this is not the case. Tales, which reflect traditional consciousness and contain many motifs, should be narratives that appeal to all age groups in terms of providing answers to modern problems. In this study, which approaches the tale as a branch of folklore, 108 tales from the work "Altai Tales" by İbrahim Dilek have been examined. This study was conducted by selecting the 39 tales that contain the most examples among the 108 tales examined. The findings obtained from the examination highlight traditional ecological knowledge in terms of questions such as: What is traditional ecological knowledge? Why is traditional ecological knowledge important? What motifs do tales contain in terms of traditional ecological knowledge? Is the transmission of these motifs to the present important?

**Keywords:** Traditional Ecological Knowledge, Ecology, Tale, Altai Turks, Folklore

## Giriş

Dünyanın oluşum sürecinde kıta hareketleri ve küresel iklim değişiklikleri/koşulları insan popülasyonunun farklı bölgelere ilerlemesine neden olmuştur. Hareketlilik sonucunda daralan insan popülasyonu, kendileşmeye -kimlik kazanımı- uğrayarak izole olmamış ve kültürünü yaratabilmiştir. Bu yaratımda etkili olan pek çok faktörden biri de çevredir. İlk dönemlerde dünyanın farklı bölgelerinde hayatlarını sürdürmeleri gelişim ve kültürlerinde yerel özellikler oluşturmuştur. Kültürün üretilmesi ise insanın hikâyesinin başlangıcı olmuştur. Günümüzde gerek yapılan kazılar gerek ulaşılan duvar resimleri ve yazılı eserler gerekse günlük yaşam formlarını koruyan toplumlar binlerce yıllık birikimlerin araştırılmasına kapı aralamaktadır. Bu bağlamda çalışmamızda geleneksel ekolojik bilginin edebi metinlerdeki yansımaları, bulunma sebebi, önemi ve devamlılığı ele alınacaktır. Ayrıca geleneksel ekolojik bilgi kavramının ortaya çıkışı, farklı kuramların amaçları ve savunduğu düşünceler, disiplinler arası çalışma alanlarına değinilerek örnekler üzerinde durulacaktır.

Geleneksel ekolojik bilgi kavramının da içerisinde yer aldığı üzere konuya bilgi tanımıyla başlamak yerinde olacaktır. Zira geleneksel ekolojik bilgi, ampirik bilgiyi ileterek devamlılığını sağlamaktadır. Yunan kökenli Latince bir sözcük olan bilgi ile ilgili Helenistik dönem, Orta Çağ, Yakın Çağ, Aydınlanma Çağı ve günümüzde pek çok farklı anlama gelecek şekilde açıklamalar yapılmıştır. Kadim dönemlerde biyoloji, pedagoji ve ahlak alanlarında zihin veya karakterin şekillendirilmesinde önemli olan “informo” olarak kullanılan “information” sözcüğü, Orta Çağda “şekil vermek” anlamında kullanılmıştır. Daha sonraları ise “bir şeyin başkasına iletilmesi” şekline evrilmiştir (Capurro ve Hjørland, 2003; 353-355). Bugün ise çoğunlukla Bateson’un insanın bilişsel yapısında değişiklik yaratan herhangi bir şeyin bilgi olduğu (Case, 2002; 40) açıklaması kabul görmekte ve bilginin daha çok zihinsel bir süreç olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu anlamda tanımlamanın yapılmasında insanın zihninde var olan tasavvur ve bunun iletilmesi olmak üzere iki önemli bağlam göze çarpmaktadır.

İnsanın kişisel alanından çıkarak topluma dâhil olması sonucu bireysellikten toplumsallığa uzanan yaşam tarzı, bilginin değerini zamanla daha da artırmıştır. Her ne kadar toplumları birbirinden ayıran temel kültürel bilgi çeşitlenmeleri olsa da ortak bilgi alanları bugün üzerinde çalışılan pek çok bilim dalının oluşmasını sağlamıştır. Her bir bilim dalının ortaya koyduğu bilgi çeşitleri alt başlıklar hâlinde oluşturdukları alanlar dolayısıyla kıymetlidir. Bu alanlar üst başlıklar hâlinde incelendiğinde ise kavramsal kollar olarak ele alınabilir. Bahsi edilen bilim dallarının yapı taşlarını oluşturan kavramlar ve kavramlar arası ilişkiler bilimsel ilkeleri ortaya koyar. İnsan dünyaya geldiği günden itibaren kavramları ve onların alanlarında var olan adları öğrenir ve böylece karşılaştığı her bilgiyi belirli kavramsal başlıklar altında sınıflar. Böylece karşılaştığı her bilgiye bir anlam kazandırır, düzenler ve hatta yeni bilgiler üretir. Üretilen bilgilerden olan ekoloji ise geleneksel ekolojik bilgi bağlamında öne çıkmaktadır.

Ekoloji, insanın hikâyesinin anlaşılması amacıyla onun insanla, hayvanla, tabiatla, yaşadığı toplum ve devletle, evrene dair oluşturduğu tasavvurla ilgili araştırmaların konu edildiği bilgi şubelerinden biridir. Ekoloji ile ilgili 20. yüzyılın başlarında Batı merkezli yapılan çalışmalar disiplinler arası yaklaşımları, yeni bakış açılarını, kavramları ve bazı kuramları doğurmuştur. Ancak insanın doğadaki gelişimini ve anlayışını konu edinen çalışmalar aslında bu kadar yeni değildir. Bilimsel ekolojinin başlangıcı olarak ifade edebileceğimiz bu aşama eski Yunanlara kadar gitmektedir. M.Ö. 287-381 yılları arasında yaşayan ve Aristo’nun hocası olan Teofrostus’un yazıları bu bağlamda ekolojik bilgiler içeren ilk yazılı kaynaklardır. Sonrasında uzun bir ara verilen bu çalışmalar 14. yüzyılda başlayarak Rönesans ile birlikte tekrar canlılık kazanmıştır. Odum’a (1983: 32) göre kavrama tekrar canlılık kazandıran çalışmalar şu şekilde ifade edilebilir: Linnaeus’un bitkilerin büyümelerinde çevrenin etkilerini ele alan araştırmaları, Reamur’un karıncalar üzerinde yaptığı gözlemleri ve Malthus’un insan biyolojisi ile ilgili çalışmaları.

1927 yılında İngiliz ekolog Elton, ekoloji ile ilgili alanda verilen karmaşık tüm bilgileri “Hayvan Ekolojisi” adlı eserinde bir araya getirmiştir. Elton’un “Hayvan Ekolojisi” eseri, klasik ekoloji anlayışını oluşturan Autekoloji (Birey Ekolojisi) ve Sinekojoloji (Ekosistem Ekolojisi) kuramları aslında Bowler’e göre (2001: 123) 1940’lı yıllarda Darwin’in geliştirdiği Adaptasyon/Doğal Ayıklanma Teorisi genetik biliminin gelişmesini ve genetik sentezinin tüm bilim dallarında etkin olmasını sağlamıştır. Darwinizm teorisinin tezi,

her türün çevresinden aldığı baskılarla şekillendiği şeklindedir. Teze göre bu baskılar zamanla organizma ve çevresi arasındaki hassas ve yakın bir ilişki olduğunu ön plana çıkarır. Dünya ve ülkemizdeki pek çok araştırmacı ekolojinin, canlıların birbirleri ve çevreleriyle olan ilişkilerinin incelenmesi olduğu yönünde görüş bildirmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise ekoloji daha matematiksel ve deneysel bir yapı hâlini kazanmıştır. Bu dönemde öne çıkan yöntem ise Modelleme Yöntemi olmuştur. Darwinizm ile dikkat çeken ekolojinin günümüzdeki önem ve saygınlığını kazanması 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. İlk insan topluluklarından günümüze uzanan süreçte insan, toplum ve devlet anlayışındaki değişimler, Sanayi Devrimi, artan kentleşme, kentleşmenin tetiklediği ekonomik ihtiyaçlar, II. Dünya savaşı ve sonrasında Soğuk Savaş döneminde yapılan nükleer denemeler ve tüm bu olguların etkileri günden güne ekoloji kavramının daha da önem kazanmasına sebep olmuştur.

Canlıların kökenini, oluşum gösterdikleri coğrafyanın özelliklerini, iklimsel şartlarını inceleyen ekoloji kavramı, bilimsel çalışmalar ve değişen dünya koşullarında üst kavram hâlini almıştır. Pek çok alanı ilgilendiren bu karmaşık yapı sorunlarının çözümünü sadece ekoloji biliminin önerileriyle giderilemeyeceğini göstermiştir. Araştırmacıların konuya farklı bakış açıları geliştirdiği kuram ve kavram alanları ile birlikte anlaşılabilirlik ve çözüm önerileri sayısında da artış olmuştur. İnsanın ekolojik deneyimleri ile bu deneyimlerin işlevselliklerinin esasını bu düşünce yapısının incelenmesi oluşturur (Berkes, 2008: 50). İncelenmelerle birlikte ise literatüre İnsan Ekolojisi kavramı girmiştir. Bu kavram insanın doğa ile kurduğu temas, ona karşı dinsel inançları ekseninde oluşturduğu davranış biçimleri, doğal kaynakların kullanım şekilleri gibi özellikleri içinde barındıran disiplinler arası bir çalışma pratiğidir. 1960'lı yıllarda incelenmeye başlanarak insan topluluklarını maddi/manevi üretim şekillerini, kendi çevrelerine uyarlamaya çalışan bir yapı oluşturmayı amaçlayan bir diğer yaklaşım da Kültürel Ekolojidir (Aça, 2022: 273).

İnsan-doğa-kültür denkleminin ekoloji kavramı etrafında şekillenmesi, insan ve kültür ekolojisi kavramlarının değer kazanması ile birlikte ekoloji kavramı etrafında pek çok kuram oluşmuştur. Morris'in "Antropoloji, Ekoloji ve Anarşizm" (2018: 247-248) eserinde belirttiği üzere, F. Perlman ve J. Zerzan tarafından insanın avcı-toplayıcı döneminin övülerek ekolojik krizlerin sebeplerinin medeniyetler olduğunun ve ortadan kaldırılması gerektiğinin savunulduğu eko-İlkelcilik öne çıkar. Eko-İlkelcilik kuramına benzer olan bir diğer kuram da ekoanarşizmdir. Ekoanarşizme göre toplum kendi kendini düzenleyen bir yapıdır. Hükümet, yasa ve otoriteler bu yapıyı bozmaktadır. Bu sebeple birey odaklı değil toplum-doğa odaklı bir yaklaşım sergilenmelidir. Temelinde politik, ekonomik ve bireysel hiyerarşinin olduğu görüşlerin karşısında olunmalıdır. Bookchin ise (2013: 20-21) bu noktada kadının üzerinde erkeğin, toplum üzerinde devletin, insan üzerinde teknoloji, sanayi vb. kapitalist tüm girişimlerin tahakkümünü ortadan kaldıran yeni bir toplum düzeni olması gerektiğini savunur.

Birçok değişime neden olan II. Dünya savaşının siyasi ve ekonomik sonuçlarının yanında insani ve toplumsal sonuçları da olmuştur. Savaşın sebeplerinin eleştirildiği, ortak bir kimlik oluşturma çabasının görüldüğü dünyada sadece siyasi adımlar atılmamış aynı zaman da pek çok bilim alanında belirli kuramlarda ortaya koyulmuştur. Savaşın sebep olduğu ekolojik yıkımlar çevre ve ekoloji araştırmacıları tarafından eleştirilmiştir. Bu minvalde ortaya konan bir kuram da ekofeminizmdir. Soper'e göre temel tez ve akımlara, erkek egemen anlayış ve felsefeye ithaf edilen "insanmerkezli" eleştiriler noktasında ekoloji ve feminizm benzerlik göstermektedir (1995: 121). Bu kapsamda duruma farklı bir yöntemle yaklaşan ekofeminizm yaşanan ekolojik sorunları kadınların sorunlarıyla birlikte değerlendirmiştir. 1970'li yıllarda ortaya çıkan ekofeminizme göre hem doğayı hem de kadını tahakküm altına alan ataerkil düzen yerini eşitliğe bırakmalıdır. Onlara göre kadının toplumda ötekileştirilmesi ile savaşta ve barışta doğanın ötekileştirilmesi aynı anlama gelir. Bu anlayış problemleri doğurmuştur. Çözüm ise sosyal, toplumsal, ekonomik görüşler temelinde incelemelerin yapılmasıyla mümkündür.

Arne Naess tarafından 1972 yılında Bükreş'te düzenlenen "Üçüncü Dünyanın Geleceği Konferansı"nda ortaya konulan derin ekoloji (Sessions, 1995: xii), geleneksel ekolojik bilgi çalışmalarında öne çıkan kuramlardandır. Temelinde insanın doğaya karşı gelmek yerine onunla bütünleşmesi düşüncesi yatar. Bill Devall ve George Sessions ise 1985 yılında yayımlanan "Derin Ekoloji-Doğal Madde Gibi Yaşamak" adlı kitapla derin ekolojinin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve daha kapsamlı araştırılmasını

sağlamışlardır. Derin ekoloji kuramının düşünce sistematığının oluşturulması aşamasında başvurulan kaynaklardan olan Hristiyanlık, Budizm, Taoizm, Bahailik ve diğer felsefeler, Budizm inancında yer alan şiddetsizlik ve hayata saygı vb. düşünceler, kişisel görüş ve düşünceleri barındıran eko-felsefeler, kuramın çeşitliliğinin göstergesidir. Nitekim Naess tüm fikirleri kavramlaştırarak ekosofi/mistik ekoloji kuramını da üretmiştir. Naess'in ekosofiden kastı normatif olmasıdır. Kuram sadece normlar, kurallar, kirlilik, kaynakların kullanılması, nüfus vb. olgularda değil aynı zaman da yaşamın ahlakî öncelikleriyle de ilgilenir. Naess'in deyiimiyle bu tam kapsayıcı bütünsel bir görüştür. İnsan ile Tanrı arasındaki iletişimin kuvvetini ön plana çıkarır. Ekosofi olarak adlandırılmasının sebebi ise Yunancada bilgelik anlamına gelen sophia kavramıdır. Çünkü bilgelik sürekli olarak pratik yaşamla ilintili olan bir kavramdır (Tamkoç, 1994: 13). Bu noktada derin ekoloji ve mistik ekoloji kuramları savundukları düşüncelerle ortaklıklar barındırır.

Zaman geçtikçe Çüçen'in dile getirdiği doğa felsefesinin amacının varlığını oluşturan ilk maddeyi keşfederek insan-doğa-evren denklemini açıklamak (2011: 1) olduğu fikrinde değişiklikler olmuştur. Cevizci'nin (2009: 31/179) ifadesine göre bu değişimde, Yunan demokrasisinin değişmesi, Sokrates, Platon ve Aristo ile ilk maddenin bulunması gerektiği probleminin yerini insan-toplum-devlet problemine bırakması ve Ortaçağda felsefenin Tanrı merkezi olmaya başlaması önemlidir. Ayrıca Rönesans ile birlikte de Stoacı düşüncenin öne çıkmasıyla doğaya egemen olmak isteniyorsa ona boyun eğdirilmesi gerektiği fikri savunulmuştur. Eliuz ve Gökcan (2012: 1014) ise fikri destekleyenlerin evrenin merkezinin insan olduğu düşüncesini benimsediğini ifade ederek değişimin sebeplerine destek verir. Burada sorulması gereken soru değişim ve bunun sebeplerinin neler olduğudur.

İnsanın evrenin merkezine konularak doğa üzerinde tahakküm kurma dürtüsünü tetikleyen pek çok sebep vardır. İhtiyaçların farklılaşması, bilim ve teknolojiadaki ilerlemeler, dinî inanç ve ritüellerdeki güncellenmeler, ekonomik ve siyasi dönüşümler, teknoloji ile birlikte dünya algısının küçülmesi bunlardan bazılarıdır. Endüstri devrimine paralel olarak gelişen sanayi ve buna bağlı olarak şehirleşme, nüfus artışı, çevre kirliliği, kaynakların kontrolsüz kullanımı bu dürtülerin sonucudur ve doğada büyük bir tahribata yol açmıştır. Bulut (2019: 228) bu tutumu insanmerkezci bir bakış açısı olarak ele almaktadır. Dış dünyanın tamamen insan çıkarları doğrultusunda algılanması anlamına gelen insanmerkezcilik (anthorocentrim) kuramı, Fox Warwick tarafından hümanizm küstahlığı olarak nitelendirilmiştir (1984: 160). Problemin ana nedeni ise Bacon'un insan doğayı ne kadar iyi anlarsa o kadar bilgi edinir ve doğaya hâkim olabilir düşüncesi ile Descartes'in maddeyi makine gibi tasarlamak görüşleri olmuştur.

Gelişen ve büyüyen endüstri ile birlikte ortaya çıkan doğal kaynak ihtiyacı kendini göstermeye başlamıştır. Daha çok üretim isteği, kaynakların tükenmeyecekmişcesine kullanılması ve doğadan onun verebileceğinden çok daha fazlasının istenmesi kaynak ihtiyacının sonucudur. Oluşan tahribata ilk ses yükselten Arne Naess olmuştur. Aldo Leopold, John Muir, Edward Abbey, Henry David Thoreau gibi temsilcileri bulunan ekoeleştirici kuramını ilk kullanan 1978 yılında yayınladığı "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism" adlı makalesiyle William Rueckert'tir. Rueckert'e (1996: 107) göre ekoeleştirici, ekoloji ve prensiplerinin edebiyata uyarlanması anlamını taşır. Ayrıca, insanın doğayı çıkarları doğrultusunda yok etmeye çalışmasının intihardan farklı olmadığını eklemiştir. Bu intiharı engellemenin yollarından biri edebiyatı araç olarak kullanmaktan geçer. Edebî eserleri doğayı okura yansıtılan aynalar olarak gören Rueckert bu noktada en kapsamlı işin yazarlara düştüğüne dikkat çekmektedir.

Aydınlanma Çağı ile birlikte insanın sosyal, kültürel ve politik açıdan diğer canlılara oranla ayrıcalıklı olduğu düşüncesi 20. ve 21. yüzyılda bilimsel gelişmelerin merkezinde posthümanizm kavramını ortaya çıkarmıştır. Siberetik posthümanizm ve entelektüel posthümanizm olarak ikiye ayrılan posthümanizmin alt başlıklarını birçok çalışma alanı meydana getirir. Bu alt başlıklardan ve entelektüel posthümanizmin yaklaşımlarından olan yeni maddecilik insanmerkezçiliğine, cinsiyetçiliğine ve türçülüğüne karşı kuramlardandır. Yeni maddeciliğin bir diğer önemli adımı ise postmodern ve postyapısalcı sorgulamalar sırasında epistemoloji ve ontoloji karşıtlığına son vermek olmuştur. Yeni maddeci kuram bilimsel çalışmalar ve ekoeleştiriden faydalanarak bugün iki kuramın yan yana çalışılmasına olanak sağlamıştır. Böylece bu alanda bir değişim yaşanmıştır. Değişimin adımları Val Plumwood ile Vandana Shiva, Karen Warren ve Ynestra King gibi ekofeministlerin insanı her şeyin merkezine koyan Batı rasyonalizmine karşı çıkmalarıyla atılmıştır. Onlar Batı felsefesinin temelini oluşturan kültür doğa, kadın erkek, dil gerçeklik, insan hayvan

gibi zıtlıkları ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır. Bu adımların akabinde ise yeni maddeciler feminizm ve ekoeleştirici alanında yeni kuramlar ortaya koymuşlardır. Yeni maddecilik kuramında maddenin eyleyici olduğu tezi, kuramın temelini oluşturmaktadır. Kurama göre maddenin aktif yani etken kabul edilmesi gerekir. Bu fikir önemlidir. Çünkü R. Descartes'ten bu yana madde insan tarafından harekete geçirilen bir olgu olarak ele alınmış ve pasif kabul edilmiştir. Ancak yeni maddeciler durumun böyle olmadığını ve maddenin etken, aktif olduğunu savunmuşlardır. Kendi içerisinde bir değişim ve dönüşümü barındıran madde tıpkı insan gibi doğanın özüdür. Sürekliliğe katkı sağlar. Böylece evrenin merkezine konulan ve her şeyden üstün tutulan insan diğer her madde ile aynı düzleme iner.

Bir diğer kuram ise kültürel bir bakış açısı olan ekolojik folklorlardır. Herhangi bir şekilde bir araya gelmiş insanlar arasında dil, iş, kimlik, inanç vb. unsurlar yer alır. Bunlar ne kadar çeşitli olursa olsun asıl birleştirici olan güç ortak değerler ve kimliktir. Göregenliye göre (2005: 102-125) evrenin bir parçası olan insanın çevresi ile kurduğu ilişki, bu çevreyi belirli bir forma tabi tutarak oluşturduğu sosyal düzene tabi ortaya çıkan davranış biçimi "kendileme" kavramıyla açıklanabilir. İnsan, varlığını yarattığı mekâna atfederek onunla daima dengeli bir ilişki kurma çabası içerisinde olmuştur. Bu çaba kendini pratik hayat ve ortaya konan sözlü yaratmalarda kendini göstermektedir. Çünkü topluluğun parçası olan birey ilişki kurmadan da topluluk kimliğine sahiptir ve o topluluğun normlarına hâkimdir. Bu bağlamda folklor, mit, destan, efsane, fıkra, masal, atasözü, bilmece gibi sözlü anlatım ürünleri, tören, ritüel, dua, beddua, küfür, yemin, selamlaşma, vedalaşma gibi uygulamalar barındırır. Ayrıca halk sanatı, kimliği, zanaatı, kimliği, dansı, inancı, dili, hukuku, mimarisi, tarımı gibi geniş bir kavram alanına sahiptir. Zira zaman, mekân, koşullar vb. unsurlar değiştikçe folklor alanı da değişiklik gösterir. Çakır (2019: 111) tüm bu geniş perspektif doğrultusunda ekolojik folkloru, folklorun her bir kadrosunda yer alan maddi ve manevi kültür ürünlerine çevreci bir yaklaşımla yaklaşmayı hedefler şeklinde tanımlar. Yukarıda bahsi geçen folklor unsurları gerek insanın henüz doğadan tam anlamıyla kopmadığı zamana gerekse sonrasında oluşturduğu yaşam şekline atıf yapmaktadır. Hunter (2020: 223) bu unsurlardan olan mit ve destan ürünlerinin bünyelerinde mitik hafızanın en kadim örneklerini barındırdığından bahseder. Mit, destan gibi kadim tasavvurlar ile sonrasında oluşturulan her pratik ve ampirik uygulamada ekolojik folklor ürünleriyle karşılaşmaktadır. Disiplinler arası bir kuram olan ekolojik folklor, ekolojik sistemin işleyişinde ortaya çıkan sorunları baz alarak dengeli ilerleyiş için çözüm önerileri sunar. Bu nedenle tahribata karşı halk kültürü ürünlerinin kaynaklarını etkin şekilde anlamak ve bu konuda çalışmalar yapmak elzemdir. Her ne kadar bugün masallar fantastik metinler olarak görülse de barındırdığı geleneksel ekolojik bilgi örnekleri yukarıda belirtilen pek çok kuram yöntemiyle incelenmeye açıktır.

İnsan/kültür ekolojisi çerçevesinde evrenin ve bulunulan yakın çevrenin gözlemlenmesi ile elde edilen bilgi unsurlarının ortak özelliklerinin saptanması, kavram açıklamasında genelleme yapılmasına zemin hazırlamıştır. Genelleme sonucunda oluşturulan kavram alanları artık işitsel olarak duyulduğunda zihinde bir yapının canlanmasını destekler hâle gelmiştir. Oluşturulan bilgilerin geleneksel ekolojik bilgi kavramı etrafında değerlendirilmesi ise Ceriaco vd.nin ifadeleriyle (2011, 3) geleneksel ekolojik bilginin yeni keşiflerin yapılmasına olanak sağlaması, problemlere çözüm önerileri sunabilen bilgi türleri olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda geleneksel ekolojik bilgi, doğa-insan-kültür denklemi ile oluşan, gözlemler sonucu elde edilen, ampirik sonuçlar meydana getiren bilgi grubudur. Berkes, Colding ve Folke (2000; 1252) yakın geçmişte değer kazanan geleneksel ekolojik bilgi için, kültürün taşıyıcılığı ile birlikte uyarlamalar yapılarak nesilden nesile aktarılan birikmiş bilgiler ve inançlar tanımlamasını yapar. Bilginin oluşumu için gereken uzun süre aynı zamanda insan-doğa arasında oluşacak kapsamlı bir ağında oluşması için gereklidir. Ayrıca Stevenson (1996; 280) çevre bilgisinin, ekosistem ilişkileri bilgisi ve insan-çevre ilişkisini düzenleyen etik bilgisini de kapsadığını söyler. Değişimin sürekliliğinde düzenin korunmasının bazı ilkeleri vardır. Kışlalıoğlu ve Berkes (2020: 22-30) ekolojinin ilkelerini 10 madde olarak açıklamışlardır: Bitki, hayvan, dağ, taş, toprak vb. her şey ile "Doğanın Bütünlüğü İlkesi", içerisinde barındırdığı tüm zenginliklere rağmen "Doğanın Sınırlılığı İlkesi", birbirleriyle etkileşim içinde olan her canlının bir bütün olduğunu vurgulayan "Doğanın Özdenetimi İlkesi", milyonlarca canlının yaşadığı ve kaynağın bulunduğu "Doğanın Çeşitliliği ya da Çeşitlilikte Keramet Vardır İlkesi", doğadan aldığımız ya da kazandığımız her başarının "Doğaya Karşı Elde Edilen Her Başarının Bir de Bedeli Vardır ya da Bedelsiz Yarar Olmaz İlkesi", bir önceki ilkede bahsedildiği üzere kazanılan her zaferin bir süre sonra yenilgiye



dönüşebileceğini vurgulayan “Doğanın Geri Tepmesi İlkesi”, değişimin sürekli olduğunu ancak insanın kendi eliyle yapacağı her değişimin ona felaket getirebileceğini vurgulayan “En Uygun Çözümü Doğa Bulmuştur İlkesi”, insanların asırlardır sürdürdükleri kültürel evriminden ve ekolojik uyumundan bahseden “Kültürel Evrim ve Geleneksel Ekolojiye Saygı İlkesi” ve son olarak doğaya yabancılaşmanın sonucu ortaya çıkan sorunlara çözüm üretir nitelikte olan “Doğa ile Birlikte Gitmek İlkesi”. Geleneksel ekolojik bilgi kavramı açısından Altay masallarında bahsi geçen on ilkenin örneklerinin yer alması, Altay Türklerinin gerek evren tasarımı gerek ekolojik bilgiyi üretip aktarmaları gerekse toplumsal ahlakî değerler üzerine konumlandıkları normları açısından önemlidir.

18. yüzyıldan itibaren Çarlık Rusya’sına, 20. yüzyıldan itibaren ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’ne bağlı olan Altay Türkleri, bugün Rusya Federasyonu’na bağlı Dağlık Altay Özerk Cumhuriyeti’nde yaşamaktadır. 19. yüzyılda N. İ. Ananin, V. İ. Verbitsky ve W. Radloff ile birlikte bölge özelinde araştırmalar başlamasına ve özellikle 1990’lı yıllardan itibaren artmasına rağmen, Altay Türklerinin masalları ile ilgili pek az çalışma yapılmıştır. Türkiye’de Altay Türklerinin masalları ile ilgili dört tez hazırlanmıştır ancak farklı folklor şubelerinde pek çok çalışma da vardır. Halk bilimi ürünlerinden ağırlıklı olarak destan merkezli çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Geleneksel ekolojik bilgi açısından Gülhan Atnur’un (2010) “Sibirya’daki Bazı Türk Boylarının Destanlarında Halk Hekimliği Uygulamaları” adlı makalesi, Fatma Zehra Uğurcan’ın (2016) “Altay Destanları Üzerine Bir İnceleme-Yaratılış, Yaşam, Öte Dünya” adlı yüksek lisans tezi, Şamil Gacar’ın (2020) “Hayvan Folkloru Bağlamında Türk Dünyası Ekolojik Destanları” adlı yüksek lisans tezi Sibirya alanında, Mehmet Surur Çelepi’nin (2020) “Doğaya Uyarlanma Stratejisi Olarak Orhun Abidelerindeki Türk Biyoetiği” makalesi, M. A. Yolcu, M. Aça ve M. Dinç (2023) tarafından kapsamlı bir çalışma olan “*Homo Naturalis (İnsan ve Geleneksel Ekolojik Bilgi)*” eseri, Türkiye sahasında yapılmış önemli çalışmalardır. Görüldüğü üzere Altay Türkleri folkloru ve geleneksel ekolojik bilgisi alanında ayrı ayrı çalışmalar yapılmıştır. Fakat, Türkiye’de Altay masallarının geleneksel ekolojik bilgi çerçevesinde incelendiği bir çalışmaya literatür taramasında rastlanmamıştır. Yüzyıllardır sözlü geleneklerini koruyan Altay Türklerinin masallarında yer alan unsurlar, geleneksel ekolojik bilgi ekseninde çalışılmaya açıktır. Bu amaçla çalışmada Altay Türklerinin geleneksel dünya görüşlerinin örneklerini barındıran Altay masallarını, geleneksel ekolojik bilgi ile analiz etmek amaçlanmaktadır. Bu analiz ile elde edilen bulguların toplumsal ahlakî değerler açısından incelenmesi önemli görülmektedir. Çalışmanın kapsamı İbrahim Dilek’in 2003 yılında doktora tezi olarak sunduğu 2007 yılında ise kitap çalışması olarak alana kazandırdığı “Altay Masalları” adlı eserinde yer alan masallardan saptanan örneklerin geleneksel ekolojik bilgi çerçevesinde incelenmesini konu edilmektedir. Bu bağlamda incelenen 108 masal içerisinden en çok örnek barındıran 39 masal seçilmiştir. Seçilen masalların başlıkları alfabetik sıraya göre şöyledir: “Adı-Cok”, “Ak-Köbön Baatır”, “Altın-Kajık”, “Argaçı İle Mekeçi”, “Arık-Bökö”, “Ay-Kök Kız”, “Barza-Kelbes (Gitse Gelmez)”, “Booçı-Ajar ile Boktoş”, “Boz Kuş”, “Caan (Mamut) Adlı Hayvanın Ölümü”, “Celbegen’in Yedi Baş Alması”, “Dünürcü Tilki”, “Ergecti-Uul”, “Erkeley İle Karatı-Kaan”, “İrtsu”, “İhtiyar Babırgay”, “İtpeş”, “Kayçı Mergen”, “Köpek Olmasaydı”, “Közödöy”, “Ösküs-Uul ile Emey-Aru”, “Saksağan, Tilki ve Çekirge”, “Saldacak ile Tirmuujak”, “Sarı İt”, “Servi Kuşu”, “Sımaru”, “Solodoy Mergen”, “Tayanak”, “Todıl Ala Kuççağız”, “Undıçañ”, “Üç Kuyu”, “Üç Öksüz Kardeş”, “Yıl Gel”, “Yılanın Kutsal Nesnesi”, “Yılanla Arı”, “Yoksul Adıççı’nın Mutluluğu”, “Yoksulun Kızıyla Zengin Oğlu”, “Yoksulun Yolculuğu”, “Yoskul Kışık”. Çalışmada başlıkları verilen masalarda yer alan geleneksel ekolojik bilgi unsurlarını barındıran örnekler alt başlıklar halinde sınıflandırmalar yapılarak aktarılmıştır.

### 1. Geleneksel Ekolojik Bilginin Altay Masallarında Aktarım Yolları

Toplumların zihninde varoluşlarından itibaren tecrübeler ile sabitlenerek kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü iletiler “gelenek” olarak açıklanmaktadır. Canlıların çevreleriyle olan ilişkilerinin incelenmesi ise ekoloji şeklinde karşılık bulur. İki kavramın çıkarımları da üzerinde çalıştığımız geleneksel ekolojik bilgi teriminin anlamını verir. İnsanın edindiği tecrübeler ve gözlemler ise bilgiyi ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda bilginin doğrudan gelenek ve ekoloji terimlerinin terim anlamlarıyla örtüşüyor olması önemlidir. İnsan ekolojik alanında doğar, gözlem yapar ve bilgiyi oluşturur. Böylece hem bilgiyi aktarır hem de geleneğin oluşumuna katkı sunar. Yaşamın her alanında hayatta kalmak için ihtiyaç duyulan bilgi, Berkes ve Kışlalıoğlu’nun ortaya koyduğu on ilke gibi başta belirttiğimiz kültür, davranış ve inanışlarının oluşturduğu

kökten beslenir. Doğanın kanunu gereği her canlı yaşamını sürdürebilmek adına mücadele içindedir. İnsan ise bu mücadeleye anne karnından ayrılması ile başlar. Tıpkı dünyanın oluşumu gibi hayat bulan insanın dünyaya geldiği mekân, aile, sosyolojik yapı, dil unsurları, kültür ve davranış kalıpları gelişimde öne çıkan unsurlardır. Bu gelişimde şu sorular ön plana çıkar: “Geleneksel ekolojik bilginin önemi nedir? Masallar geleneksel ekolojik bilgi unsurlarıyla gelişime ne seviyede katkı sunar?”

Sözün üretilmesinde, kültürün aktarılmasında öne çıkan sözlü anlatılar, dilin sınırlarını zorlayan türlerdir. İncelemeler yapılırken mit, destan, efsane, masal vb. sözlü gelenek türlerine bakmak, insanın evrene dair tasavvurlarının incelemek ve çözüm üretici sonuçlar ortaya koymak elzemdir. Edebî metinleri birbirlerinden etkilenmediklerini söylemek ve ayrı değerlendirmek mümkün değildir. Nitekim sözlü gelenek unsurları bünyelerinde barındırdıkları mitik yaratımlar ve ampirik sonuçlarla oldukça zengin kaynaklardır. Bu kaynaklar içerisinde yer alan masal, hayatın gerçeğinden ideal olana, ideal olandan hayatın gerçeğine geçişler sunan, olağanüstülükler ile gerçekler arasında bağlantıları kuran, kahramanlar etrafında betimlenen dünya tasavvuruyla dinleyiciyi her an etkileyebilen bir güce sahiptir. Soyut nesne ve algıları her hangi bir simge etrafında somutlaştırarak görünmezliğin keşfini sağlayan masallar, aynı zamanda insanın ilkel dönemden itibaren ürettiği bilgilerinde aktarımını üstlenir. Bu aktarım bazen doğrudan bazen ise simge ve motifler etrafında gerçekleşir.

Sakaoğlu (2002: 1-5) bir tür olarak masalı, kahramanlarından bazılarının hayvanlar ve tabiatüstü varlıklardan oluşan, olaylarının ise masal ülkesinde cereyan eden ancak hayal ürünü oldukları hâlde dinleyenlerini inandırabilen sözlü anlatımlar olarak tanımlar. Dilek ise, “Belirsiz bir geçmiş zamanda insanın gerçek ile hayali harmanlayarak yine hayal ettiği bir dünyada olağanüstü özelliklerle donatılan insanın mücadelelerinin anlatıldığı hikâyelerdir.” şeklinde açıklar. Ayrıca bu hikâyelerde hayvanların insanlarla konuştuğu ya da insan gibi davrandığı, düşündüğü durumlar da yer alır. Görüldüğü üzere masallar tam olarak gerçek hikâyelerden değil mitik yaratımların ortaya çıktığı zamanlardan günümüze uzanan eşsiz örnekleri içinde barındıran anlatılardır. Bu noktada Dilek’in “Masalın iki işlevi vardır; 1. Bilimin malzemesi olan masal, a)Halkbiliminin malzemesi olan masal, b)Pedagojinin malzemesi olan masal, 2.Eğlence aracı olarak masal” tanımlamasında yer alan maddeler (2007: 18) ile Muhsine Helimoğlu Yavuz’un “Masallar ve Eğitimsel İşlevleri” eserinde etik, psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve öteki iletiler olarak beş ana başlık altında ele aldığı iletiler (2009: 51-61) önemlidir. Zira birey masallarda bu işlev ve iletiler etrafında kendi olma, benliğini tanıma imkânı bulur. Bu süreçte bireyin faydalandığı bir diğer unsurda üst başlıkta aktardığımız on ilkenin yer aldığı sembol ve motifleri keşfedebilmesidir. Campbell (2010: 48) “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” eserinde evden ayrılma-erginlenme-dönüş ilkesine göre çocukların masal kahramanlarıyla kendisini özdeşleştirdiğini söyler. Gerek yaradılışa gerekse pratik yaşantının devamlılığında rol oynayan her bir alanda karşımıza çıkan geleneksel ekolojik bilginin, masal kahramanı etrafında şekilleniyor olması ve dinleyicinin özümsemesi açısından önemlidir.

### 1.1. Yaradılışla Şekillenen Tasarımlar ve Geleneksel Ekolojik Bilgi

Geleneksel ekolojik bilgi, kavram alanı açısından elde edilen gerçek bilgiyi karşılayarak bu bilginin gelecek kuşaklara aktarımı görevini üstlenmektedir. Elde edilen bilgiler bir taraftan modern sorunlara ampirik çözümler sunarken diğer taraftan kültür unsurlarının şekillenmesinde de etkili olmaktadır. Bu sırada gerçek bilginin yanı sıra bir diğer üretim de evrene dair oluşturulan tasarımdır. Nitekim bu tasarım mitolojik örnekler barındıran her sözlü anlatı türünde yer almaktadır. Toplumsal inançların, Tanrı kavramının, yaşam biçimlerinin, sosyolojik yapı ve normların, dünyaya karşı şekillenen tasavvurların örneklerinin yer aldığı Altay masalları yaradılışa dair sahnelerle bu tasarımın günümüzde de devamlılığı sağlar. Kozmogonik giriş formelleri ile başlayan masallarda Altay Türklerinin, temelde insanın doğaya karşı gelmek yerine onunla bütünleşmesi görüşünü savunan derin ekoloji örnekleri yer alır. Ayrıca aynı anlayışla şekillenip Tanrı ile insan arasındaki iletişimin gücünü vurgulayarak bütünselliği savunan mistik ekoloji/ekosofî kuramının görüşlerini de barındırır. Bununla ilintili olarak Altay masallarından biri olan “Köpek Olmasaydı” masalında geçtiği üzere Tanrının yeryüzünü yaratırken bir sıra gözettiği ve bunların ruhlarından insana aktardığı örnekler şu şekildedir:

Tanrı, yeryüzünü yarattığında, önce bitkileri yaratmış. Sonra canlıları yaratmaya başlamış. Tanrı önce köpeği yaratmış. Sonra insanı. Köpeğin bedenini yaratıp bir can bulup giydirmiş. Fakat o zaman köpek

tüysüzmüş. Kızıl çıplakmış. Köpekten sonra tanrı insanı yaratmış. Fakat önemli bir şey daha varmış ona can giydirmek. Tanrı bir çit yapmış. O çitin içine insanı koyarak köpeğe şöyle demiş: -İnsanı canlandırdığımda sen onun gerçek arkadaşı olacaksın. Ben gidip insana can arayayım (Dilek, 2007: 268).

Yeryüzü, bitki, canlı sırasıyla yaratıldığı söylenen evrenin oluşumuna ek olarak masalın devamında köpek ile Erlik arasında geçen diyaloglar önemlidir.

Erlik yatan insana yaklaşarak bir kamışla kıcımdan üfleyerek insanı canlandırmış. ... Eh, yapacak bir şey yok, karabaş benim, akbaş Erlik'in oldu, diye tanrı şikâyetlenip, getirdiği canı saçtığına ardıç, çalı, çam ağacı, köknar, ladin ağaçları olmuş derler. Erlik'in insana giydirdiği can ise kavak, çalı çırpı olmuş derler. Köpek Erlik'i tanrı gelene kadar yaklaştırmamış olsaydı, insan çam ağacı gibi ebedi olur, uzun ömür yaşar, az çocuk büyütürdü (Dilek, 2007: 268).

Masalda yer aldığı üzere köpeğin Tanrı tarafından verilen vazifeyi yerine getirmemesi sonucunda cezalandırılması mistik ekoloji anlayışı ile açıklanabilir. Nitekim mistik ekoloji anlayışı yaşamın ahlakî öncelikleriyle de ilgilenmektedir. Ahlakî öncelik/görevin ihlali, tasarımda insan hayatını doğrudan etkileyen etken olarak karşımıza çıkar. Ekolojinin temel ilkelerinden ilk maddeyi oluşturan doğanın bütünlüğü ilkesi ile ele alındığında yaradılış üzerine oluşturulan tasarım aynı zamanda merkeze tabiat, insan ve hayvan konumlandırması yapar. Burada bir denge söz konusudur ve betimlenen tutarlı özdeşlik bu dengenin devamlılığında rol alır. Hayvanın insan hayatını etkiliyor olması bütünlüğün bir sonucudur. Lvova'ya (2013a: 29) göre, Hakaslarda ilkbaharda ilk yıldırımın düşmesi üzerine insanların çadırlarının etrafını dolaşarak kepçe ile çadırlarına vurması ve akabinde evde bulunan köpeklerin kovulması yaradılışın ilk aşamasına yapılan atıftır. Kış mevsiminin kaosunun bahar ile birlikte kozmosa dönüşmesi için yapılan bu uygulamada köpek yaradılışta Erlik'e yardım ettiği için düzene geçiş sırasında merkezden uzaklaştırılır. Bu ritüel yaradılış ile birlikte tasavvur edilen kaos-kozmos dönüşümünün canlandırmasıdır. Geleneksel ekolojik bilginin ise yaradılış ile birlikte oluşturulan tasarımının aktarılmasıdır. Burada ayrıca mistik ekolojinin sınırlayıcı yönü doğanın sınırlılığı ilkesine atıf yapılmaktadır. Aynı anda yaradılış ve özdeşliğin başlatılmış olduğu diğer örnekler ise: "Öksüz Oğulcuk ile Sincap" masalında da yer almaktadır.

Çok eskidenmiş, önceden daha önce, şimdiden daha önce olmuş. Bu, yer silkinerek yaratıldığında olmuş, dağlarda kamışlar yetişirken, sular şırıldaıyıp akmaya başlarken olmuş. Böylece halkın yaşamaya başladığı zamanda olmuş (Dilek, 2007: 255).

Net bir zaman algısının olmadığı bu ifadelerde geçen yaradılış, derin ekoloji anlayışını yansıtmaları açısından önemlidir. "Saldacak İle Tırmuujak" masalında farklı ifadelerle ancak aynı akış ile geçmektedir.

Önce önce, önceki çağda toprak yarılıp otlar çıktığında, ağaç yarılıp yaprağı büyüdüğünde, toprak kamçıyla kesildiğinde, kaşıkla su alındığında, iki nehrin kavşağında, iki dağın eteğinde iki kardeş yaşamış (Dilek, 2007: 371).

Henüz masalın giriş bölümünde doğrudan kozmogonik özellikler barındıran ifadeler tabiatın yaradılışını açıklar. Evrenin oluşumu ile aynı zaman düzleminde hayatına başlayan insan tabiatın ayrı düşünülmemiştir. Benzer ifadeler "Ak-Köbön Baatır" masalında da aşağıdaki gibidir:

Toprağı örten ot büyüdüğünde,

Apacı örten yaprak açtığına,

Yer kamçıyla kesildiğinde,

Su kayıkla bölündüğünde,

Ak nehrin yanında,

Ak dağın eteğinde,

Az da olsa halk yaşıyormuş,

Biraz hayvan otluyormuş (Dilek, 2007:394).

"Ay-Kök Kız" masalında, "Çok eskidenmiş, hışırtyla dağ yaratıldığında, çağıldayarak su aktığında, kaşıkla kan bölündüğünde, kepçeyle su döküldüğünde, ak nehrin kıyısında ihtiyar Ak-kaan yaşarmış."

(Dilek, 2007: 461), “Sınaru” masalında, “İlk çağda, şimdiki ihtiyarlar anadan doğmak üzereyken, şimdiki kayınlar fidan olmak üzereyken, iki ata binen, iki inek sağan, iki koyun, keçi besleyen karı koca yaşamış.” (Dilek, 2007: 596) şeklinde yer bulan ifadeler yukarıdaki diğer örneklerde bahsedildiği üzere belirli bir akış formunu sunar. Masallarda yer alan giriş formelleri olarak yaradılışı tasvir eden örnekler geleneksel tasavvurun doğa/insan bütünlüğünü yani makro-kozmos ile mikro-kozmosu kendi içerisinde tutarlı bir özdeşlik ile betimlemektedir (Yolcu ve Aça, 2019: 206).

“Köpek Olmasaydı” masalında Tanrı’nın insana getirdiği canı insana vermediği ve etrafa saçtığı görülmektedir. Bu eylem sonrasında ağaçların meydana gelmesi insan ağaç bütünlüğünün mitolojik zamandan günümüze aktarılan motiftir. Köpeğin yaptığı hata sonucu insanın ömrünün olması gerekenden kısa olacağı sonucu ise her maddenin birbirini etkileyen unsurlar olmasının sonucudur. “Öksüz Oğulcuk İle Sincap” masalında sular akarken yer silkinerek yaratılmakta ve toprak yarılıp otlar çıkmaktadır. “Saldaçak İle Tirmuujak” masalında toprak yarılıp otlar çıkmakta ve ağaçlar büyümeye devam etmektedir. “Ak-Böbön Baatır” masalında yer kamçıyla yarıılırken su kayıkla bölünmektedir. “Ay-Kök Kız” masalında sular çağıldayarak akarken dağlar hışırtyla yaratılmaktadır. Kozmogonik özellikler barındıran örneklerde yer aldığı üzere doğrudan evrenin bütünlüğüne atıf yapılmaktadır. Bilinmez bir zamanda tasavvur edilen yaradılış masallarda yer alan zaman formelinin bir karşılığıdır. Ayrıca yer-su-insan denkleminde yaradılış birlikte başlamaktadır. Kesmek, bölmek, yarmak şeklinde geçen fiiller ise arkaik tasarımlarda geçen ortak özelliklerdir. Masal kahramanının yaşadığı mekânın yaradılışından itibaren anlatılıyor olması önemlidir. Nitekim yaradılış ile tasavvur edilen kahraman olağanüstü özelliklerle bütünleşmiş olur. Bu bütünlük neticesinde de masalda verilmek istenen tüm motifler kahraman etrafında toplanır. Geleneksel ekolojik bilgi bağlamında kahraman etrafında şekillenen yapı tabiat ve kahramanı bütünleştirir. Kahramanın bütünleştiği bir diğer yapı ise doğduğu ve büyüdüğü mekândır.

## 1.2. Mekân ile Şekillenen Tasarımlar ve Geleneksel Ekolojik Bilgi

### 1.2.1. Mekân Olarak Vatan Tasarımı

Genellikle önce tabiatın oluşumun yer aldığı yapıların hemen ardından bir insan ya da insanların yaşadığı mekânlar vurgulanmaktadır. Arka planları açısından sadece yaradılışı ifade etmekle kalmazlar. Yaradılış ile başlayıp aslında masal kahramanının bulunduğu mekânı betimleyen yapılara ek olarak, bu mekânların yüceltilmesine dikkat çekerler. Mekânların bu ölçüde tasarlanarak aktarılması henüz masalın başında masal kahramanının doğanın bütünlüğü ilkesi ile tasarlandığını gösterir. İlk yaratılış ile birlikte öne çıkan zamansızlık mekânın oluşumu ile bir düzene kavuşur. “Yaratılış nasıl oldu? Neden oldu? Sonucu ne?” gibi soruların ön plana çıktığı ve neden sonuç içerisinde ilerleyen oluşum süreci neticesinde bugün yaşadığımız şimdiki zaman sonsuz bir döngü olan geçmiş zamanın yenilenmesidir. Bu zaman düzleminde oluşturulan mekân tasarımları da yine sonsuz bir var olma gösterir. “Yılanın Kutsal Nesnesi”, “Kayçı-Mergen”, “Yıl Gel”, “Yılanla Arı”, “Ösküs-Uul İle Emey-Aru”, “Barza-Kelbes (Gitse Gelmez)”, “Tayanak” ve “Boz Kuş” masallarının giriş kısımlarında örneklerine rastlanılan mekân olarak vatan tasvirleri kahraman ve onun doğduğu mekânın merkeze konumlandırılması bakımından önemlidir.

“Yılanın Kutsal Nesnesi” masalında, “Bundan evvel, şimdiki kızıl melez ağaçları fidan hâlinde yerden çıkıp büyümekteyken, Dağlı Altayımızın cam gibi parlayan arı nehri vadilerinin birinde, Ayabas adlı yoksul biri yaşarmış.” (Dilek, 2007: 215) ve “Kayçı-Mergen” masalında, “Bahar güneşinin ışığında köpük gibi kar erimiş, otlaklarda otlar yeşermiş.” (Dilek, 2007: 226) şeklinde yapılan kahramanın yurdu olan Altay tasviri öne çıkmaktadır. Kahramanın yaşadığı mekân olarak hem dağlık hem de nehirlerle sahip olan bir vadinin seçilmesi ile yemyeşil, yaşayan bir Altay tasviri yapılması Altay Türklerinde evrende yer alan tüm unsurların canlı bir madde olarak tasavvur edildiğinin göstergesidir. Doğanın bütünlüğü ilkesi bağlamında ele alınabilecek bu durum kahraman etrafında canlılık kazanan tabiatın sözlü anlatılardaki canlı bir formudur. Çok daha geniş bir perspektifle betimlenen tabiat “Yıl Gel” masalında da yer almaktadır.

Bu hikâyede olanlar bütün kuşlar ılık bir ülkede yaşarken, çok eskiden olmuş. O zamanlar Altay’da yalnızca hızla akan nehirler parlıyormuş. O nehirlerin nağmeli akışını güneyde yaşayan kuşlar duymuş. Altay’da böyle güzel türküyü kim söylüyor, böyle güzel ses kimde var, bu mutluluğun sebebi nedir, gidip onu anlamalıyız diye kuşlar arasında bir görüş ortaya çıkmış. Yeşil yapraklı kırlı Altay onun gözüne

görünmüş. Bütün Altay sarı, kızıl hâliyle görünmüş. Calıjak gökten yere yaklaşarak, kızıl ipek görünüşlü yaban gülüne konmuş. Yukarıdaki gök buluttan, toz gibi lapa lapa kar savrulurak yağmış, fakat yaban gülünün çiçekleri ondan etkilenmemiş, iyice güzelleşmiş. Onun büyük, sarı, kızıl çiçeklerden güneş de görünmez olmuş. Cıljak yaban gülünden yere doğru bakmış. Şimdi bakıp görmüş ki, bütün Altay çiçeklerle donanmış. Ak, sarı, yeşil çiçekler, ayı yavruları gibi, tüyleri diken diken olmuş (Dilek, 2007: 323).

Görüldüğü üzere belirsiz zaman ile başlayan ifadeleri yaşayan Altay betimlemesi takip eder. Hayvanların kendi aralarında konuştuğu, karın yağarak tabiata canlılık kazandırdığı, her yerin çiçeklerle kaplı olduğu mekân kahramanın yurdu. “Yılanla Arı” masalında, “*Eski çağlarda Altay’da, yeşil dağın koltuğunda, yeşil ipek gibi otlakta, çeşit çeşit çiçeklerin arasında...*” (Dilek, 2007: 346), “Ösküs-Uul İle Emey-Aru” masalında, “*Ardıç kokulu Altay’da alaca benekli atlı Ösküs-Uul adlı biri yaşamış.*” (Dilek, 2007: 453), “Barza-Kelbes (Gitse Gelmez)” masalında, “*Eski çağda Altay’da altmış nehrin birleştiği yerde, altmış dağın koltuğunda, güzel, görklü ak otlakta avcı bir halk yaşamış.*” (Dilek, 2007: 458), “Tayanak” masalında, “*Ak dağın eteğinde, kutsal yer altı suyunun kıyısında, geniş ve güzel ovada Tayanak adlı güzel bir kız yaşamış.*” (Dilek, 2007: 486), “Boz Kuş” masalında, “*Dağlar bahar elbisesini giyindiğinde, kuşlar ağaçlarda cıvıdamaya başladığında, bir boz kuş uçarak ihtiyar Kodurlu’nun yurduna gelerek, çam ağacının dalına konmuş.*” (Dilek, 2007: 328) ifadeleri ile betimlenen mekân tasvirleri olağanüstülüklerle bezenmiş yapıdadır. Betimlenen mekânın olağanüstülüğü kahramana da sirayet etmektedir. Olağanüstü mekânda dünyaya gelen kahraman yurdu ile bütünleşir. Bu bütünleşme kahramana masalda karşılaşacağı engelleri, yalanları, olumsuz durumları vb. aşacağı izlenimi verir. Nitekim öyle de olur. Yıldız’a göre (2022: 311) Altay yurdunun tıpkı yaşayan bir insan gibi gösteren, olağanüstülükler barındıran ve dinleyiciyi bölgede yaşama hayali kurduran yapı, aslında mekân belleği yani mekâna vatan vasfı atayan tasarımdır. Burada öne çıkan kurgu Türk evren tasarımının bir parçasıdır. Arslan’a göre (2005: 73) Türk evren tasarımı üç katmandan meydana gelir. Düzenin kaynağı gökyüzü, düzensizlerin mekânı yeraltı ve iki katman arasında, her iki katmandan da özellikler barındıran ve sürekli bir mücadelenin olduğu yeryüzüdür. Çelepi ise (2020: 10) her üç katmanda da düzeni sağlayıcı unsur olarak kültürleri işaret etmektedir. Nitekim kültürlerin en önemlileri doğa ile ilgilidir ve bahsi geçen tasarıma göre doğa, yer ve gökyüzünün birleşmesiyle meydana gelir. Bu birleşmeden oluşan, hem gökyüzü hem de yer altı ile bağlantısına atıf yapılan dağ, ağaç, çiçekler, hayvanlar bahsi geçen 8 masalda da karşılaşılan betimlemelerdir. Tüm bu evren tasarımı içerisinde tasvir edilen kahraman 8 masalda da ilerleyen bölümlerde çeşitli engellerle karşılaşır ve zorlanmadan aşar. Genellikle giriş bölümlerinde yer alan tabiat kahraman bütünlüğü dinleyiciye Altay Türklerinin minyatür bir kâinat tasavvurunu sunmaktadır. Derin ekolojinin en temel ilkelerinden olağan evrenin tüm unsurlarının birbirine bağlı ve ayrı düşünülmeceği fikri masallarda geleneksel ekolojik bilgi bağlamında dinleyiciye aktarılmaktadır.

### 1.2.2. Dağ, Ağaç ve Su Tasarımı

Evren tasarımında orta katmanda yer alarak alt ve üst katmanı birbirine bağlama özelliği ile öne çıkan dağlar Türkler için merkez konumundadır. Ağaçların fidan hâlinde yerden çıktığı, dağlı Altay, ak dağın eteği, yeşil dağın koltuğu, ardıç kokulu Altay, altmış dağın koltuğu vb. örnekler Altay Türklerinin yaşadığı coğrafyanın özelliklerinden kaynaklanan ifadelerdir. Oldukça yüksek dağların ve hızlı akan nehirlerin olduğu bölgede insanlar ilk dönemlerden itibaren dağları geçimin bir kaynağı olarak görmüştür. Dağlar insanları beslemesi ve geçim imkânı vermesi, içinde barındırdığı milyonlarca canlı çeşidiyle yaşayan mekânlardır ve ona karşı inanç pratiklerinin oluşmasını sağlamıştır. Kutsal sayılan gökyüzüne uzanan bir unsur olarak ise dağlar, tabiat-insan özdeşliğinde kültür meydana getirmiştir. Bu gerek doğanın bütünlüğü ilkesi gerekse doğanın çeşitliliği ilkesiyle örtüşmektedir. Özellikle yaratılış ile birlikte öncesinde kaosun hâkim olduğu ilkel yapının dağ, ağaç, su gibi unsurlarla kozmik bir yapıya dönüşmesi bu kültürlere karşı yüklenen anlamlarda da belirleyici olmuştur.

Dağ, ağaç ve su ekseninde betimlenen mitolojik vatan sadece topraktan ibaret olan bir mekân değildir. Üçlü dikey evren tasarımında yeraltı, yerüstü ve gökyüzünü birbirine bağlayıcı unsur olarak dağ ve ağaçlar öne çıkar. Aynı zamanda kutsal alanın tasavvur edildiği gök ile iletişim kurulmasında, merkez olarak konumlanan mekân tasvirinde ve ana/ata şeklinde tasarlanarak koruyuculuk özelliği de atfedilmiştir. “İritsu”

masalında masal kahramanına anne ve babasının sorulması üzerine verdiği cevap bu tasavvura örnekler barındırır.

-Senin adın ne yavrum?,

-Benim adım İritsu.,

-Senin anan, baban kim?,

-Babam Sümer Dağı, anam süt gibi Ak Göl.,

-Sen bunu nereden biliyorsun?,

-Dağ beni çileğiyle besliyor, göl ise suyunu içiriyor (Dilek, 2007 482).

Masal kahramanı İritsu'nun dağı babası olarak, annesini ise ak göl olarak tasvir etmesi insan-tabiat özdeşliğinin vurgusudur. Nitekim tabiat unsurları insandan ayrı düşünülmemiş: aile, besleyici, koruyucu, yaratıcı özellikler atfedilmiştir. Avcı toplayıcı dönemlerden itibaren sık ormanların içinde yaşayan, dışarıdan gelecek her türlü tehde karşı ağacın insanı koruması, Oğuz Kağan destanında Oğuz'un ağaç kovuğunda gördüğü kız ile evlenmesi, şamanın düzenlediği ayini kutsal kayın ağacı yanında gerçekleştirmesi, gökyüzüne çıkışında bu ağacı ya da ağaç bir direği kullanması tüm bu tasavvurun etkisidir. "Saksağan, Tilki ve Çekirge" masalında saksağan, "Tayanak" masalında ise kahraman Tayanak üzerinden anlatılan tabiatın koruyuculuğu vurgusu bahsi geçen tasavvurun etkisini taşımaktadır. Dağlarla çevrili ak kıyılı süt gölü kenarında bulunan ağacın saksağan ve yavrularına koruyuculuk yapması şu ifadelerle anlatılmaktadır:

Dik yamacı parlayan, sayısız dağlarla çevrili, ak kıyılı yuvarlak süt gölü varmış. Yuvarlak gölün kıyısında, ağaç dalının başında ak belli saksağan yuva yapmış. İçini güzelce ısıtarak, yedi yumurta koyup, yedi yavru çıkartıp, onları iyi beslemeye dikkat etmiş. Akşam, gece soğuktan donmamaları için kanadını örtmüştü. Annelerinin getirdiği yemi yavruları doyana kadar yiyip, kendilerine getirilen suyu doyana kadar içmişler (Dilek, 2007: 295).

"Tayanak" masalında kahraman Tayanak'ın Erlik'in oğlu tarafından takip edilmesi üzerine kaçıışı anlatılmaktadır. Tayanak ulaştırdığı kırdaki saklanacak bir yer bulamamış ve karşısına çıkan kayın ağacından yardım istemiştir. Bunun üzerine ağacın koruyuculuğunun olağanüstülükler üzerinden anlatıldığı ifadeler şu şekildedir:

Yüksük seni Erlik'in oğluna anlattı, şimdi o senin peşinden geliyor demiş. Onu dinleyen kızcağız çöle doğru değil, kıra doğru gitmiş. Gide gide kırın önünde kabukları soyulmuş, büyük bir kayına varmış. "Yarıl, yarıl kayın, yarılсан ne olur? demiş. Kayın ağacının Kabukları soyularak yarılıp ortadan ikiye açılmış. Tayanak büyük kayının içine girip, saklanarak türkü söylemiş. Yarıl yarıl kayın, açılıp kapansan ne olur? Yarıl yarıl kayın, iyice kapansan ne olur? Kayın güzelce kapanmış. Erlik'in oğlu boz çöle geldiğinde, kumların üstünde iz yokmuş (Dilek, 2007: 487).

Her iki masalda da üzerinden ağacın koruyucu ve düzen kurucu niteliklerini öne çıkarmaktadır. Saksağanın ağacın dallarında yuva kurarak ağaç tarafından korunması ve düzenini oluşturması ağaç ile gerçekleşmektedir. Tayanak'ın kaçtığı düşmanı mistik tasarımda da olduğu üzere yeraltı iyisi olan Erlik'in oğludur. Kahraman kutsal kayın ağacından yardım ister ve içine girerek kötülüklerden kurtulur. Tıpkı yaratılıştaki olduğu gibi insan ile eş zamanlı oluşturulan, kült hâlini alan ağaç ana rahmi vazifesini üstlenir ve doğanın bütünlüğü ilkesi gereği masal kahramanını bünyesine katar. Dinleyici bu anlatı neticesinde ağaç etrafında kutsal bir tasarım kazanmış olur. Bu tasarımın bir diğer örneği yine ana maddesi genellikle ağaç olan at kazığıdır.

Lvova'nın (2013a: 43) belirttiği üzere sözlü anlatılarda geçen at kazığı ağaçla özdeş olan bir diğer unsurdur. "Yoksulun Kızıyla Zengin Oğlu", "Üç Öksüz Kardeş" ve "Sınaru" masalında birçok yerde geçen at kazığı Lavova'nın belirttiği özdeşliğe örnekler barındırmaktadır. "Yoksulun Kızıyla Zengin Oğlu" masalında "Kararı-kaan'ın sarayına gelmiş. At direğinde atından inip, kıymetli atını bağlayıp, ak saraya girerek, kapıyı çekip açmış." (Dilek, 2007: 446), "Üç Öksüz Kardeş" masalında, "O dağın koluğunda üç ev duruyormuş. Bu evlerin kapısının önünde boş at direklerinden başka hiçbir şey yokmuş. Kardeşler evlere girip bakalım demişler. Büyük ağabey: "Buluşma noktamız o boş at direğinin dibi olsun." demiş." (Dilek, 2007: 471) ifadeleri ile öne çıkan at kazığı hem dikey hem de yatay evren tasvirinin merkezinde konumlanan

dünya ağacı/boy-soy ağacı ile özdeşdir. Bahsi geçen masallarda kahraman veya diğer yardımcı kahramanların evlerinin tam önünde ve ortada bulunması merkeze konumlandırmaya örnek teşkil etmektedir. Ayrıca yer altına girmesi ile alt ve üst dünya arasında geçişi simgeler. Kazığın sağlamlığı, her evin yanında ve mekânın tam merkezinde bulunması da ailenin mutluluğu ve başarısı ile ilişkilendirilmiştir. Atların bağlandığı ağaçla benzerdir. Lvova'nın (2013a: 42-43) ifadesine göre, Güney Sibirya Türklerinin inançlarında yer alan ağacı kökünden koparmanın onunla özdeşlik kuran insanları ölüme terk etmek düşüncesi, gelecek kuşakların beşiklerinin ağaç dallarına asılması, ölen bebekleri onu doğuran rahim özelliğindeki ağaç kovuğuna gömme ritüeli ağaca atfedilen inanç türlerinden bazılarıdır.

“Sınaru” masalında, “Üç kardeş geyiğin iyisini, samurun karasını, tilkinin güzelini avlayıp, dönüp evlerine gelmişler. Kürk getirdiklerine övünmeyip, yorulup, hâlsiz düştüklerine şikâyet etmeyip at direğinde inmişler.” (Dilek, 2007: 597), “Evin baş köşesinde dört kayın büyümüş. Üç kadın Sınaru’yu dövmüş. Sınaru oraya, o dört kayının dibine gidip oturup ağlamış. Sınaru’nun iki gözünün yaşını o dört kayından başka hiç kimse görmezmiş.” (Dilek, 2007: 597) geçen masal kahramanı Sınaru’nun başına gelenlerden dolayı gittiği, yanında ağladığı ve bu duruma şahitlik eden dört kayın ağacı motifi Sibirya Türklerinde yapılan toplu dua törenlerinde karşımıza çıkan dört kutsal kayın ağacıyla benzerlik göstermektedir. Ayrıca bu törenlerde göğe, yere ve dağlara ithafen saç ritüeli yapılmaktadır. Gökyüzü, yeryüzü ve dağlara çeşitli şekillerde dua edilmesi ritüelini karşılayan bu durum “Közödöy” ve “Yoksulun Yolculuğu” adlı masalarda yer almaktadır. “Közödöy” masalında henüz masalın başında başlayan olağanüstülükler ilerleyen bölümlerde de devam etmektedir. Masal kahramanının olağanüstülüklerle bezenmesi onun tabiat ve tabiat unsurlarına dua etmesine bağlanır. Kahramanın tabiatın kutsal görüldüğü bu ritüeli gerçekleştirmesi ve yine olağanüstü özelliklere sahip ata sahip olması babasının Közödöy’e yapması gerekenleri öğütlemesi ve Közödöy’ün de nasihate uyması sonucu gerçekleşir. Olay örgüsü aşağıdaki ifadelerle geçmektedir:

Bir gün ihtiyacın olursa, o mağaraya gidip, toprağa, suya, aya ve güneşe dua et, yiyecek saç saç (baş eğip, dua et) o mağaranın kapısı açılır. O mağaranın içinde sihirli tulpar, argımak atı var. O ata binersen sen de o at gibi sihirli olursun: bahadır olmak istersen bahadır olursun: dilenci, tastarakay olmak istersen dilenci görünüşlü olursun. Ak mal, servet, zenginlik senin olur, diyerek babası gözünü yumup, sessizce yatmış (Dilek, 2007: 262).

Közödöy babasının verdiği bu nasihat ile olağanüstü özelliklere sahip atı alabilmek için denilenleri yapmak üzere yola çıkmıştır.

Taseñir adı kayaya gidip, borkünü çıkarıp, koynundaki ekmekten koparıp, toprağı, suyu, ayı, güneşi övünce kayadaki mağaranın kapısı açılıp, tulpar görünmüş. Onlar gözden uzaklaştığında, Közödöy hızla Taseñir kayaya yetip, topraktan, sudan, aydan ve güneşten yardım isteyip, dua ettiğinde taş kapı açılıp, tulpar at önüne gelmiş. Taseñir kayadaki mağaraya hızla koşmuş. Geldiğinde yapması gereken ibadetleri yapıp, dua ettiğinde taş kapı açılıp, kıymetli tulpar önüne çıkmış (Dilek, 2007: 262-263-264).

Kahramanın tabiata dua edip saç ritüelini gerçekleştirerek istediğine ulaşması “Közödöy” masalından farklı bir olay örgüsü ile “Yoksulun Yolculuğu” masalında da geçmektedir. Yaşlı bir adamın anlatıldığı masalda saç ritüeline ihtiyaç duyulması av avlayamamak olay örgüsü üzerine kurulmuştur. Yaşlı adam birçok kez ava çıkmış ancak eli boş dönmüştür. Bunun üzerine tabiattan av avlayabilmesi adına yardım istemiştir. Yardımın istenilme şekli ile gerçekleştirilmesi aşağıdaki şekildedir:

Bir defasında yaşlı adam uzaktaki bir dağa çıkıp, akşam konaklayıp, talkanla suyu karıştırıp saçmış, büyük dağların iyelerinin isimlerini zikretmiş. Büyük büyük dağların iyeleri gelip yaşlı adama sormuşlar: “Ne oldu ihtiyar, sana ne lazım? Yaşlı adam şöyle demiş: “Bana av gerek. Kaç defa ava çıktım, bu dağlarda dolaştım, hayvan bulup avlayamadım.” Dağların iyeleri şöyle demişler: “Peki, sana bir av verelim, o hayvanı avlayıp dönersin, eve döndüğünde, o hayvanı verip bir at satın alırsın, o atı tanrıya kurban edersen, o zaman sen zengin yaşarsın.” Buna sevinen ihtiyar o geceyi uykusuz geçirmiş. Eve gelince eşi şöyle demiş: “Eh ihtiyar şimdi kamı getir, kurban keselim.” “Yarın ben ulu kama giderim, sen bu ata bak, besle.” deyip kocası ertesi gün kama gitmiş. Yaşlı adam kama vardığında kam: “Ee, ihtiyar bir iş için gelmiş olmalısın.” demiş. “Kurban kestirmek için kama geldim.” demiş yaşlı adam (Dilek, 2007: 538-539).

Görüldüğü üzere masal kahramanı yaşlı adam tabiat unsurlarına dua etmekte ve karşılığında tabiatın yardım almaktadır. Yaşlı adam karıştırdığı su ile gerçekleştirdiği saçı neticesinde tabiat iyelerinin adını zikretmiş ve bunun sonucunda dileği gerçekleşmiştir. Kaos ortamında bulunan kahramanın tabiatın yardım isteyerek kozmosa geçiyor olması önemlidir. Nitekim “Dünürücü Tilki” masalında Karatı-Kaan’ı ikna etmek için söylediği, “-Aya, güneşe yemin ederim ki ulu kağanım, Cılañaş’a tereyağını kimin verdiğini görmedim.” (Dilek, 2007: 205) ifadesi ile öne çıkan tabiat unsurları üzerine yemin etme kutsallığı gösterir. Bahsi geçen masallarda ifade edildiği üzere toprak ve türevlerinin kutsal sayılarak kahramanın onlarla bütünleşmesi ve gerektiğinde onların yardımına başvurması önemlidir. Nitekim her birinin iyelerinin olduğuna inanılan Altay coğrafyasında günlük yaşamda karşılık bulan bu davranış şekilleri ampirik uygulamaların güncel biçimlerini sunmaktadır. Kahraman bütünleştiği tabiat ile birlikte hareket eder. Aynı yapıyla su özelinde de karşılaşmaktadır.

Dağ ve ağaç gibi düzenli yapının oluşumunda görev alan bir diğer kült de sudur. Gerek yaratılışa, gerek kahramanın yurdunu betimleyen yapıda gerek bozulan düzenin tekrar tahsisinde gerekse şifa şeklinde pek çok örnek ile karşılaşmaktadır. Giriş formelleri olarak yukarıda belirtilen örneklerde geçmesinin yanı sıra, “Altın-Kajık” masalında, “Yeşil ipek otlu kara dağın koltuğunda, kıyıları ağaçlıklı kara nehrin kıyısında Sakul adlı ihtiyar ve yoksul biri yaşarmış.” (Dilek, 2007: 431) şeklinde geçmektedir. Kahramanın yaşadığı coğrafyanın tasvir edilirken genel itibarıyla su ve türevlerinin tercih ediliyor olması tesadüf değildir. “Boocu-Ajar İle Boktoş” masalında, “-Atam gibi beni doyuran Kara sağım, ben katı yoldayken evimi koru. Anam gibi su veren Sütlü gölüm benim yurdumu koru. Kara dağın ağaçları kabul eder gibi hışırdamış, yanındaki göl kabul eder gibi dalgalanmış.” (Dilek, 2007: 422) ifadesinde kahramanın anne olarak gördüğü süt gölü ile iletişim söz konusudur. Kahraman gült gölünden onu ve yurdunu korumasını dilerken süt gölünden kabul edersine cevap gelmesi olay örgüsü etrafında olağanüstülüklerle bezenen kahramanın tamamen tabiat ile bütünlüğünü yansıtmaktadır. Su kayıkla bölündüğünde, ak nehir, çağıldayarak su aktığında, arı nehirlere vadiler, hızla akan nehirler, hızla akan nehirlerin türkü söylercesine çağlaması, altmış nehrin birleştiği yer, kutsal yeraltı suyunun kıyısı, kıyısı ağaçlı kara nehir, sütlü göl ifadelerinde geçtiği üzere su, Türk arkaik inanç sisteminde kendini kültürleşirmiş unsurlardandır. “Üç Öksüz Kardeş” masalında kahramanın önüne çıkan engeli su ve ağaç türevi olan çalı bütünlüğü ile gerçekleşmektedir.

-Oy sen onun kaderini bilmiyorsun. O delikanlı hiçbir zaman ölmez. Onun içtiği su şifalı yeraltı suyudur. O onu içip, kusarsa, kusmuşu çalı olup büyür, delikanlı ondan tutunarak çıkar. Öksüz delikanlı kuzgunların söylediğini işitince, yer altı suyunun şifalı suyundan içip kusarak, uyuya kalmış. O beş gün uyumuş. Uyandığında, çalılık büyümüşmüş. Delikanlı ona tutunup, iki kez sıçrayarak yukarı çıkmış (Dilek, 2007: 475).

Arkaik düzeni ifade eden bu örnekte yer aldığı üzere masal kahramanının bir kuyuya atılması anlatılır. Masalın ilerleyişinde ortaya çıkan düzensizlik durumuna kuzgunların konuşmalarını duyarak son veren kahramanın bir diğer yardımcısı kutsal yeraltı suyu ve çalı olur. Ekolojik bütünlük bağlamında düzenin kurulması toprak (çalı), su ve hayvan ekseninde gerçekleşir. Kuyu yeraltını simgelemekte ve asıl yaşadığı yer olan yeryüzüne çıkmak (düzensizlikten düzene ulaşmak) bütünlük ile gerçekleşir.

Su ile ilgili farklı bir olay örgüsü “Caan (Mamut) Adlı Hayvanın Ölümü” masalında geçer: “Bundan uzun çağlar önce yeryüzünde sel felaketi olmuş. O zaman insan çok büyük bir sal yapmış. Yeryüzündeki bütün hayvanlardan bir çift alıp, salına bindirerek salını suyun üstünde yüzdürmüştü.” (Dilek, 2007: 314). Suyun kaosa sebep olması ve sonrasında tekrar düzenin sağlanması önemlidir. Ancak burada su sadece kaos değil aynı zamanda yaratma, doğurma, koruma gibi eylemleri de karşılar. Nitekim suyun tekrar çekilmesi ile yaşam başlamıştır. Zaman ve mekân ayrılmaz bütünlüktedir. Mekânın kaosu aslında zamanın da kaosu simgeler. Düzensiz mekân ve zamandan düzenli mekân ve zamana geçilmesi, ak nehir, arı nehirlere vadi, hızlı akan nehir, kutsal yeraltı suyu gibi motiflerle karşılanmıştır. Yaratılış ve kaosta bir zıtlık söz konusudur. Sürekli tekrarlanan bu durum aslında canlı bir sürecin işaretidir. Tıpkı kaos-kozmos, doğum-ölüm gibi bir zıtlığın canlılığı ile hayat bulan dünya sürekli bir değişim içerisinde. Türk düşünce sisteminin anlayışı olan ve evrenselci dikotomi şeklinde adlandırılan bu yapı zıtlıklar içindeki uyumu vurgulayarak yaşamın her alanında etkisini gösterir.



### 1.3. Madenler ile Şekillenen Tasarımlar ve Geleneksel Ekolojik Bilgi

Dağ ekseninde değinilmesi gereken bir diğer unsur da madenlerdir. “Adı-Cok” masalında, “*Yedi dağın ilerisinde, yedi nehrin ötesinde bakır burunlu dişi, Ceek-Şulbis yaşıyormuş.*” (Dilek, 2007: 403), “Ösküs-Uul ile Emey-Aru” masalında, “*O, Ösküs-Uul’a iki çakmak taşı ve bir bronz asa vererek şöyle demiş: -Asayı alıp “tap” dersen, büyük nehirleri geçersin, büyük dağları aşarsın. İki çakmak taşı çakarsan, birbirine benzeyen yedi demir yiğit birden karşına çıkar.*” (Dilek, 2007: 454) Masal boyunca kahraman karşısına çıkan düşmanları geçebilmek için çakmak taşlarını birbirine çarptırarak demir yiğitlerin gelmesini sağlamış ve onlar sayesinde engelleri aşmıştır. “Undıçañ” masalında, “*İki ayağı kesilen zavallı at büyük gölün kıyısında yetişen demir kavağın dibine yıkılmış.*” (Dilek, 2007: 578), “*Demir kavağın yaprakları hasta insanlar gibi yavaşça inleyip savrulmuş.*” (Dilek, 2007: 579), “Barza-Kelbes (Gitse Gelmez)” masalında, “*...gümüş tüylü samurlar oraya sığmayacak kadar çokmuş.*” (Dilek, 2007: 548), “*İyice bakmış ki, bakır tırnakların izi görünüyor. Nice yiğitleri öldüren almış olduğunu anlamış.*” (Dilek, 2007: 459), “Celbegen’in Yedi Baş Alması” masalında, “*Çok çok eskiden Altay’da yaşayan insanlar yokken, yedi vadili Altay’da, bakır kaleden evli, kap kacağı bakır ve bronzdan, Celbegen adlı bir şey yaşamış.*” (Dilek, 2007: 552), “Undıçañ” masalında “*İki ayağı kesilen zavallı at büyük gölün kıyısında yetişen demir kavağın dibine yıkılmış.*” (Dilek, 2007: 578), “*Demir kavağın yaprakları hasta insanlar gibi yavaşça inleyip savrulmuş.*” (Dilek, 2007: 579) ifadeleri geçmektedir. Dünyaya ait olmayan ve mitolojik bir metal olan demir bozkır Türkleri tarafından gök ile ilişkilendirilmiştir. Sibiryaya Türklerinde madenler tıpkı bitki ve hayvanlar gibi kutsal sayılmaktadır. Gökyüzünü Tanrı’nın mekânı olarak tasvir eden Türkler için demirin gökyüzünden gelen bir unsur olması, onun Tanrı tarafından gönderilen bir hediye olduğu inancını pekiştirmiştir (Eliade, 2003a: 269-270). Günlük hayatta birçok işin yapılmasına olanak sağlıyor olması da önemlidir. Bu minvalde demiri işleyerek onu şekillendiren ve ruhlar tarafından korunduğuna inanılan demircilerin ve aletlerinin kutsal kabul edilmesini de sağlamıştır. Demir ve benzeri metallerin yukarıda örneklerini verdiğimiz masalarda yardımcı, demir ağaç, alet edevat, insan uzvu vb. şekillerde geçmesi hem özel olarak hem de dağ/ağaç etrafında kutsallığını göstermektedir. Tüm bunlara ek olarak altın, gümüş ve demir gibi madenlerin Sibiryaya destanlarında sağaltıcı güçleri de vardır.

### 1.4. Halk Hekimliği ile Şekillenen Tasarımlar ve Geleneksel Ekolojik Bilgi

Bireyin dirençli ve güçlü olması gerekliliği, ilkel dönemlerden itibaren toplumların devamlılığı için ayrıca önemli olmuştur ve bunu başarabilmek adına farklı alanlarda ampirik uygulamalar yapılmıştır. Yaşanılan coğrafya neticesinde oluşturulan evren tasarımı ile sürekli olarak hareketli bir yaşam döngüsü içerisinde olan Türklerde, insanların bitkilerle olan çok yönlü ilişkilerinin araştırıldığı etnobotanik dalı gelişmiş düzeydedir. Türk inanç siteminde hastalıklara sebep olan doğal nedenlerin yanı sıra olağanüstü inançlar ve ritüeller de yer almaktadır. Roux (1998: 03) ve Eliade’nin (1999: 247) ifadeleriyle Tanrı’nın emirlerine karşı gelinmesi, toplumsal normların çiğnenmesi, töreye aykırı davranışlar sergilenmesi, tabiat ruhlarına kötü davranılması hastalık getiren belirli inançlar arasındadır. Bir diğer sebep ise ruhun kaçırılmasıdır. Kaçırılan ruhun tedavi edilmesi ancak kötü ruhun bedenden kovulması ve zararlı nesnenin çıkarılmasıyla gerçekleşebileceği inancı yaygındır. Eliade (1999: 248) bu noktada tedaviyi gerçekleştirecek kişinin bir hastalık sonucunda mistik sırta ermiş olan şaman -emci- olması gerektiğini ifade eder. Bireyin toplumsal normlara ve dogmatik inançlara aykırı hareket etmesi sonucu geçirdiği hastalığın şaman tarafından tedavi edilme yöntemleri: efsunlama, alazlama, göçürme şeklinde adlandırılmaktadır. Şaman etrafında geliştirilen uygulamalar ve tabiatın bir sağaltma aracı olarak görülmesi yine ampirik gözlemler neticesinde sonuç vermiştir. Bu sebeple tedavinin yönteminin değeri kadar tedaviyi uygulayanlarda kutsal kabul edilmiştir. Örneklerini taradığımız Altay masallarında halk hekimliği uygulamalarının doğrudan ve dolaylı olarak yer aldığı görülmüştür. “Yoksul Kışık’in Zenginlerle Mücadelesi”, “Üç Öksüz Kardeş” ve “Sarı İt” masallarında farklı formlarda geçen hastalanma durumlarının yukarıda bahsi geçen çözüm önerileriyle giderildiği görülmektedir.

“Yoksul Kışık’in Zenginlerle Mücadelesi” masalında masal kahramanı Kışık, büyük kardeşi Mızıy ile girdiği iddiayı Mızıy’ın yaptığı aldatmaca sonucunda kaybetmiştir. Bu mağlubiyet üzerine gözleri oyulan Kışık melez ağacına tırmanarak beklediği sırada ihtiyar şeklinde yanına gelen emci Kuykaçı adlı kızı iyileştirmek için yola çıktığını söyledikten sonra hem kahramanın hem de kızın iyileşmesi için yapması gerekenleri şu ifadelerle dile getirmiştir:

Ben emciyim. Zen Boodı'nın Kuykaçı adlı kızı çok hastalanmıştı. Kam onu günler boyunca kamlamış, fakat kız iyileşmemiş. Onun için zengin Boodı beni çağırttı. Sen, balam, gözüne bu ilacı sür, iki gün boyunca iki gözünü çiyile yıka, bu melez ağacının altında süt gibi ak su var, onunla yıkan, beni arama, insanlara sorma, kimseye de bir şey söyleme. Benim sezgime göre senin kaderin zengin Boodı'nın kızı Kuykaçı'yla yazılmış. Ben onların yanına gitmem, fakat sana bir çare söyleyeyim. Sen o süt gibi ak sudan götürüp Kuykaçı'ya versen, o iyileşir ve seni sever. İhtiyar bu sözleri söyledikten sonra gitmiş. Guguk kuşunun sesi duyulduğunda, şafağın söktüğünü sezen Kışek melez ağacından inip, avuçlarıyla çiyi alıp iki gözünü yıkamış. Böylece iki defa gözünün sızısı geçmiş. Süt gibi ak sudan içtiğinde gücü gelmiş, eskisinden on kat fazla, ilk hâlimden altı kat fazla iyi olmuş. Melek otunu kopararak ona ak sudan doldurmuş (Dilek, 2007: 674-675).

Doğrudan bir emci tarafından gerçekleştirilen iyileşme ampirik uygulamaların halk hekimliğindeki pratiğini göstermektedir. Ayrıca emcinin masal kahramanını iyileştirmenin yanı sıra kaderi olan kızın da iyileşmesinin yolunu söyleyerek kahramana rol yüklemiştir. Olağanüstü özelliklere sahip olan kahraman bu vasıtayla emri rolü de üstlenerek yoluna devam etmiş ve kaderinde yazılı olan kızı elde etme şansı bulmuştur. Masalların temel unsurlarından biri olan iyi kötü zıtlığında iyiyi temsil eden kahraman Kışek karşılaştığı emci sayesinde tekrar gözlerine kavuşmanın çaresini öğrenmiştir. Bu galibiyet su başlığı altında verdiğimiz “Üç Öksüz Kardeş” masalında olduğu gibi suyun bir türevi olan çiy, süt ve sağaltma unsuru olan melek otu ile gerçekleşir. Tabiat iyisi formunda geçen emci, kahramanın düştüğü zorluktan nasıl kurtulacağını ifade eder. Kahramanın istenileni yapması üzerine eskisinden daha sağlıklı ve güçlü bir şekilde iyileşmesi arkaik bir Yakut görüşü olan şamanın ölümü ve yeniden dirilişi ile özelliklerini kazanmasına benzer niteliktedir.

“Sarı İt” masalında hastalanmaya sebep olan olayların başlangıcında yasağın çiğnenmesi yatmaktadır. Yukarıda bahsedildiği üzere dini ve toplumsal normların çiğnenmesi, yasağın ihlal edilmesi olumsuz durumlar ile sonuçlanmaktadır. Masalda kahramanın elde ettiği it derisini kimseye göstermemesi öğütlenmiştir. Kahraman şahsi olarak bu öğüdü yerine getirirse de deriyi emanet ettiği karısı yasağı bilmesine rağmen, kardeşlerinin zorlaması üzerine deriyi onlara göstermiş ve delikanlının yanmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda delikanlı gökyüzüne çıkmıştır. Normun çiğnenmesi hem eşinin yanması hem de ayrılığın gerçekleşmesi ile sonuçlanmıştır. Gökyüzüne çıkan delikanlının arkasından gitmeye çalışan eşinin başına gelenler masalda aşağıdaki şekilde geçmektedir:

Karısı ağlayıp sızlayarak öylece kalmış. Sonra üzüntüsü geçince kocasının peşinden göğe çıkmak için hazırlanmış. Uçsuz bucaksız bir merdiven yapıp göğe çıkmış. Bir süre çıktıktan sonra: “Ne kadar yükseğe çıktım.” diyerek geriye, yere doğru bakmış. Başını dönüp yere düşmüş, düşünce ayağı kırılmış. O hareket edemeyince bir sıçan gelerek onun parmağını kemirmiş. “Ee, alçak ben ölsem de, sen de yesen.” diyerek sıçanın ayağını kırmış. Sıçan bir süre yattıktan sonra sürünerek gidip bir otun kökünden yemiş ve iyileşerek koşturmaya başlamış. Küçük kız kardeş de emekleyerek o otun kökünden yemiş. Ayağının kırığı iyileştikten sonra tekrar göğe çıkmış. Sarı it eşinin göğe çıktığını anlayıp, onu bulup karısını ak sütle yıkayıp evine getirmiş. Böylece yeryüzünün insanları gökte yaşamaya başlamış (Dilek, 2007: 416-417).

Halk hekimliği uygulaması olarak “Sarı İt” masalında bir önceki masal gibi melek otu yer almaktadır. “Yoksul Kışek’in Zenginlerle Mücadelesi” masalında bir emci tarafından öğrenilerek uygulanan tedavi “Sarı İt” masalında tabiatın bir parçası olan sıçan tarafından öğrenilmektedir. Görüldüğü üzere kahramanın tedaviyi öğrenme şekli masalarda farklılık gösterse de tedavi aracı olan ot aynıdır. Sıçandan öğrenilen tedavi yöntemi Türklerde ampirik uygulamaların varlığını ve doğaya atfedilen fonksiyonelliğin sonucudur. Bu sonsuz bir döngü içinde devam eder. Aça (2022: 282) sonsuz döngüyü, doğada ancak işlevlerini tamamlayan bileşenlerin yok olur şeklinde açıklar. Bu açıklama yapısal işlevselci kuramın en önemli paradigmasıdır. Doğada hiçbir şey işlevini/görevini tamamlamadan yok olmaz. İyileşmenin bir ot vasıtasıyla gerçekleşmiş olması hem halk hekimliği uygulamalarının varlığını hem etno-botani birikimini hem de doğal materyaller ile erişilen uygulamaların izlerini taşır. Hayat veren, iyileştiren, güçlendiren ot şeklinde karşımıza çıkan formel, Türklerde tabiatın arkaik dönemlerden itibaren bir sağaltma aracı olarak kullanıldığının göstergesidir. Bahsi geçen halk hekimliği uygulama ve örnekleri on ilke altında belirtilen doğanın her zerresi ile bir bütün olduğunu vurgulayan doğanın bütünlüğü ilkesi ve doğanın çeşitliliği ilkesi ile karşılık bulmuştur. Nitekim Roux'un (2005: 164) açıklamasına göre Altaylarda en önemli sağaltma yöntemleri bitki kökenlidir zira bitkinin büyüdüğü bir gücü olduğuna inanılır. Eliade'ye (2003b: 293-296) göre ise bitkilere bu

denli önem arz edilmesinin sebeplerinden biri, tıpkı sürekli bir yenilik ve dönüşüm içerisinde olan evren gibi bitkilerinde her yıl ölecek tekrar canlanması ve bir döngü içerisinde olmalarıdır. Yaratılış, vatan ve dağ eksenli başlıklar altında verilen ifadelerde geçtiği üzere, masalların tabiat unsurlarıyla başlayarak, ağaç ve türevleri olan bitkilerin kahramanın doğduğu yurdun temel tasvir özellikleri arasında yer alması Türklerde etno-botani alanındaki uygulamaların bu denli çeşitli olmasını açıklar niteliktedir. Altay Türklerinin yaşadığı coğrafya düşünüldüğünde halk hekimliği uygulamalarının tabiat merkezinde yapıyor olması canlı evren tasavvuru ile sonsuz döngü inancının neticesidir.

### 1.5. Ekolojik Tasarım ve Saygı

Geleneksel ekolojik bilgi kavramı etrafında oluşturulan pek çok bilgi tabiata karşı oluşturulan tasavvurun ahlakî açısına vurgu yaparak davranışların şekillenmesinde etkili olmaktadır. Tabiatın tıpkı insan gibi yaşayan bir canlı olarak betimlenmesi, masallarda kahramanlar etrafında oluşturulan mekânın kahraman ile özdeşleşmesi, halk hekimliği uygulamalarında tabiatın yardım alınması, yer ve gök unsurları üzerine yeminler edilerek iyelerinin olduğuna inanılması ve saç ritüelinin yapılması vb. pek çok uygulama, oluşturulan tasavvur ve saygının neticesidir. Evren tasarımı ve toplumsal ahlak açısından masal vasıtasıyla aktarılan bu arkaik düşünce yapısına “Arık Bökö”, “Yoksulun Kızıyla Zenginin Oğlu”, “Yılanın Kutsal Nesnesi”, “Kayçı Mergen”, “Altın-Kajık”, “Servi Kuşu”, “Ay-Kök Kız”, “Todıl Ala Kuşcağz”, “İhtiyar Babırgay” ve “Ergekti-Uul” adlı Altay masallarında yer verilmiştir. Ayrıca masallarda farklı formlarda geçen ekolojik tasarım ve saygı örneklerinin kahraman etrafında şekillenerek olayların akışlarında belirleyici rol oynamaktadır.

“Arık Bökö” masalında masal kahramanı Arık Bökö çıktığı yolculuk sırasında bir ihtiyar ile karşılaşır ve ona kendisini tanıtır. Kendisini tanıttıktan sonra ihtiyara kim olduğunu sorduğunda şu şekilde bir cevap alır: “-Canlıların canına zarar vermez, canlıların kanını dökmeyen bir ihtiyarım, bir günde yer anayı yedi kez dolaşmış, ay atayı altı kez dolaşmış biriyim.” (Dilek, 2007: 381) İhtiyar verdiği cevabın akabinde Arık Bökö’nün yurdunda sorunlar olduğunu ancak endişelenmemesi gerektiğini vurgulayarak çözüm yolunu dile getirir. Kahramanın yolculuğu sırasında olağanüstü özelliklere sahip olarak karşılaştığı ihtiyar formundan ilk olarak canlıların canına zarar vermez ve kanını dökmeyen şeklinde tanımlama duyması önemlidir. Nitekim devamında yer ve gökyüzü unsurlarını canlı olarak şekilde ifade eder. Kahraman ve masal karakterlerinin varlığını gösterdiği tabiata karşı duyduğu saygı ve uyum dinleyiciye yansıtılan özelliklerdendir. Bu ve benzeri pek çok örnek farklı formlarda diğer masalarda da yer almaktadır.

“Yoksulun Kızıyla Zenginin Oğlu” masalında tabiata gösterilen saygının yansıması olan ifadeler şöyledir: “Karati-kaan’ın oğlu hızla dağdan inmiş. Taze otlara basmadan, atını rahvan sürüp gelmiş, gök ota basmadan güle oynaya gelmiş.” (Dilek, 2007: 445), “Beyin oğlu heybetli doru donlu atına binip evine dönmüş. Yavaş yavaş, güle oynaya yol almış. Taze ota basmadan, yeşil otu ezmeden gitmiş.” (Dilek, 2007: 448). Farklı sayfalarda yer alan iki örnekte de görüldüğü üzere masal kahramanı davranışlarında da tabiata saygıyı benimser şekilde yansıtmaktadır. Tabiata gösterilen özen örneklerde olduğu üzere kahramanın yol alırken bile dikkat ettiği şekilde yansıtılır. Nitekim iyelerinin olduğuna inanılan dağ, ağaç, su vb. tabiat unsurları ekseninde geliştirilen kült kavramları bu evren tasarımının sonuçlarıdır. “Yılanın Kutsal Nesnesi” masalında şekil olarak farklı amaç olarak aynı formda karşılaşılan kahramanın hiçbir unsura kötü davranmadığını belirten ifadeler önemlidir:

Ayabas hakkında insanlar çok merhametli, insana değil, karıncaya bile kötü bakmayan kişi derlermiş. Gerçekten de zavallı Ayabas küçük yaşta öksüz kalıp, zalim zenginlerin, merhametsiz eşlerinin sopasından gün görmeden büyümüş de olsa, acısını insanlardan veya başka canlılardan çıkarmazmış. Bindığı atını bile kamçılazmış. Onun için Ayabas’ın atı yavaş, fakat yılın her zamanı, üstelik en sert zamanlarda bile el değirmeni gibi semizmiş (Dilek, 2007: 215).

Yine aynı masalda tabiatın çıkan yangın yani kaos ve bu yangın sonucunda masal kahramanı Ayabas’ın tepkisi kozmos oluşturacak şekilde ilerlemektedir:

Ayabas’ın hayvanlarını güttüğü yerde birisi yangın çıkarmış. Ateş açık havada kuruyan otlara sıçradığında, büyük yangın çıkmış, ateşin alevi yeryüzündeki canlılarla bitlikte, ağaca ve taşta sıçramış. Ayabas ateşi söndürerek, ateşte kalan hayvanlarını çıkarıp, yamacın eteğinde geniş taşın üstünde bir kara

yılan sıkışıp kalmış.. Her canlı canının derdindeyken, yılanın biri ateşin yaklaştığını görüp, girecek yer bulamayıp, şaşırarak sığağa dayanamayıp, ağzını açmış. Ayabas sıkıntısındaki yılanı görüp dayanamayıp atından inip, onu ağacın dalına tutturarak ateşin dışına çıkarmış. Kara yılan canını kurtaran kişiyi ayaklarından başına kadar inceleyip, vadinin içindeki yığımlara doğru gidip gözden kaybolmuş (Dilek, 2007: 216).

“Yılanın Kutsal Nesnesi” masalındaki olaylarla “Kayçı-Mergen” masalında geçen ifadeler benzerlik gösterir. “Ateşi söndürürken bakmış ki, ateşin ortasında bir kara yılan duruyor, girecek yer bulamayıp, kendisini sağa sola atıyor. Kayçı ateşi söndürürken o yılanı ateşte yanmasın diye bir ağaçla alıp kenara atmış. Kendisi de aceleyle ateşi söndürmüştü.” (Dilek, 2007: 226). Bir bütünlük içerisinde hareket eden insan-tabiat formu düzeni tekrar sağlamada değişkenlik gösterebilir. Ancak iki yansımanın da amacı düzen üzerinedir. “Düzen kurulmazsa ne olur?” Tabiata kötü davranıldığı, ekolojik dengeyi bozacak eylemlerin yer aldığı masal örnekleri cezalandırıcı şekildedir. “Öksüz Oğulcuk ile Sincap” masalında kahraman rolünde olan çocuk karşılaştığı sincaptan pek çok dilekte bulunmuştur. Tüm istekleri karşılanan çocuğun son olarak Tanrı olma isteği sincap tarafından karşılık bulmamış hatta cezalandırılmasına sebep olmuştur. Cezalandırma şekline örnekler barındıran ifadeler şu şekildedir: “Ha, şimdi ne istiyorsun? Çocuk demiş ki: Ben tanrı olmaya karar verdim. Pekala, git ve uyu, demiş, sincap. Çocuk gitmiş. Uyuyup uyandığında eski hâline döndüğünü görmüş.” (Dilek, 2007: 256) Kahramanın düzeni bozucu ve kaosa sebebiyet verici isteği cezalandırılması ile sonuçlanmıştır. Tüm dileklerine kavuşan ancak açgözlü davranarak Tanrı olmak isteyen kahraman elindekilerden de olmuştur. Doğanın geri tepmesi ilkesi ile örtüşen bu durum isteklerin yerinde olması gerektiğini gösterir. Aynı örnek “Todıl Ala Kuşçağız” adlı masalında da farklı bir olay örgüsüyle geçmektedir. Aç gözlü ihtiyar adam odun kesmeye gittiğinde bir kavağı kesmek üzereyken Todıl Ala Kuşçağız ile karşılaşmıştır. Kuş, yuvası olan ağacı kesmemesi gerektiğini söyleyerek herhangi bir isteği olup olmadığını sormuştur. İhtiyar istekte bulunmuş ve kuş isteğini yerine getirmiştir. Bu olay örgüsünün birkaç kez tekrarlanması üzerine ihtiyar adam karısının sözlerine kulak asmadan daha çok istemek üzere ağacın yanına gitmiştir. Kuşun kendisine yanıt vermemesi üzerine ağacı kesen ihtiyar adamın cezalandırılması ile sonuçlanan olay örgüsü şu şekildedir:

İhtiyar adam karısının söylediklerini kulağının kenarıyla bile dinlememiş. Baltasını kuşağına kısıtırıp, ormana doğru yola çıkmış. Güzel kavağa varıp, etrafında dolaşıp, baltasını ağaca vurduğunda hiç ses çıkmamış. Sonra daha hızlı vurmuş. Ses çıkmamış. Üçüncü defa vurduğunda kavak yıkılmış. Todıl ala kuşçağız görünmemiş. İhtiyar adam öfkelenerek ağacı yıkıp, kuşun yuvasını eliyle yoklamış. Kuş yokmuş. İhtiyar adam evine dönüp olanları karısına anlatmış. Karısı açgözlü kocasına çok kızmış. Çaresiz yatıp uyumuşlar. Ertesi gün tan attığında, uykudan uyanıp bakmışlar ki, evleri eski, eğri ev. Pencereden bakmışlar: evin etrafında ne karınca gibi hayvanları varmış, ne de yığın yığın odunları (Dilek, 2007: 260).

“İhtiyar Babırgay” masalında önce yavruyken kartalı besleyen, büyüdüğünde onun yardımıyla düştüğü zorluktan kurtulan ancak kurtulduğunda kartalı bırakmayan Babırgay’ın ölümü anlatılmaktadır. “Böylece Babırgay adlı ihtiyar, halkın samimi, doğru sözünü dinlemeyip, kutsal kuşa eziyet edip, kara yığılıp, ölüp kalmış.” (Dilek, 2007: 237). Erişilmez dağların zirvesine erişmesi, ulu ağaçların doruklarına yuvalaması ile Tanrı’nın gökyüzü ile bütünleştiği evren tasarımında Tanrıya yakınlaşabilmesi, kartala karşı oluşturulan kutsallık felsefesine aykırılık söz konusudur. Kutsala eziyet eden kahraman ölümle cezalandırılmaktadır. Doğa geri tepmiştir. Kartal ekseninde toplumsal ahlakî normlara uymayan insanların mekân ve zamandan uzaklaştırılacak olması fikri öne çıkmaktadır. Aynı fikir farklı olay örgüsü ile “Ergekti-Uul” masalında geçmektedir. Su iyесinin yani tabiatın rahatsız edilmesi sonucu ölümle neticelenen olay örgüsü aşağıdaki gibidir:

İhtiyar Sogondoy her gün Küzede kayanın yıkılışını güdermiş. Bir defasında Sogondoy hayvanları Eski-Bayat’a sulamaya getirmiş. Atlar suya girmeyip; aksırıp, üşürüp geri çekilmişler. -Bunlar neden korkup, suya girmiyorlar? Gidip bakayım, diye Sogondoy yaklaştığında, suyun kıyısında kokmuş bir deri yatıyormuş. İhtiyar onu sudan çıkarıp atmış. O zaman deriden su iyesi Şulbıs çıkarak, Sogondoy’un boğazını sıkıp, Sen niçin benim dinlenmeme engel oluyorsun? Bu yüzden ben şimdi seni diri diri yiyeceğim! demiş (Dilek, 2007:387).

Doğa ve zaman ile inançların oluşumunda rol alan arkaik inançlar hayvanlar üzerine kurulan tasavvurlarda da etkilidir. “Yılanın Kutsal Nesnesi” masalında masal kahramanının doğadaki tüm canlıların

dilini anlaması için yılan tarafından verilen ve kutsal varlık olarak belirtilen nesne öne çıkmaktadır:

Önceki yılan ağzındaki şeyi Ayabas'ın avcuna bırakıp, ye der gibi ağzını açmış. Ayabas yılanın verdiği hediye kokladığında çok hoş bir koku alıp yemek istemiş. Parlak, yuvarlak ak şeyi ağzına attığında tadı damağında kalış. Şimdi sizde her canlıyla konuşacak güç var. Sizin biraz önce yediğiniz şey bizim halkımızın kutsal varlığıdır. Onu yiyen insan yeryüzündeki her canlının dilinden anlar diye altın boyunlu yılan açıklamada bulunmuş (Dilek, 2007: 216-217).

“Kayçı-Mergen” masalında benzer şekilde bir olay örgüsü vardır:

İki büyük ve kalın yılan hisirdayıp, fısırdarak Kayçı'yla konuşmak istemiş. Fakat Kayçı onların dilini anlamamış. Böyle anlayamayınca büyük yılanlardan birisi tekrar deliğe girerek, iki büyük yumurta getirmiş. Yılanlardan biri ağzını açtığında Kayçı da esnemek istemiş. Esnemek için ağzını açtığında aniden iki yumurta Kayçı'nın ağzına girivermiş. Kayçı o yumurtaları nasıl yediğini anlamamış bile. Böylece bu ihtiyar adam yılanların dilinden anlar olmuş (Dilek, 2007: 226).

“Altın-Kajık” masalında masalda geçen ihtiyar adam Sakıl'ı anlatırken, “*Babası Sakıl tabiatla, çiçeklerle, ağaçlarla, dağlarla, nehirlere, taşla, toprakla, konuşma gücüne, sihriye sahipmiş. O kendi oğlu Altın-Kajık'a da, iki alaca atıyla konuşmayı ve kendi sihir gücünü öğretmiş.*” (Dilek, 2007:431) açıklamasını yapar. Olağan dışı, şimdiden önce geçmişten sonra gibi belirsiz bir zamanın ifade edildiği kozmosa geçiş döneminde yaratılış ile birlikte köpek özelinde karşımıza çıkan hayvan formeli görüldüğü üzere anlatılarda yer edinmiştir. Bunun sebebi arkaik inançta hayvanın aslında ilk olarak insan figüründe yaratıldığını sonrasında ise dönüştüğüne inanılmasıdır. Belirsiz zamana atıf yapan “Servi Kuşu” masalındaki “*Geçmiş zamanda bütün hayvanlar insan dilini biliyormuş.*” (Dilek, 2007: 316) ifadesi bu inancın kalıntılarından. Önceki bölümlerde belirtildiği üzere Tanrıya yakınlığına inanılan kartal, masal kahramanına sağaltma aracı olan otu gösteren sıçan, yer altını simgeleyen boğa, yeryüzü ve gökyüzü dünyasında kutsal sayılan at, destanlarda kurtarıcı olarak anlatılan kurt vb. birçok hayvan etrafında olay örgüleri kurulmuştur. Hayvanlarında bir ruhu olduğuna inanılması, insanlar ile akraba olduklarının tasavvuru aslında hayvanların tamamen tabiat ile özdeş yaşam koşullarından. Tabiatı canlı bir unsur olarak gören arkaik inanç sistemi, hayvanlar ile konuşabilen kahraman, zor bir engelle karşılaşılması durumunda hayvana dönüşen kahraman motifleriyle geleneğe aktarım yapmaktadır. “Ay-Kök Kız” masalında masal kahramanı Ay-Kök kızın Karamol'un elinden kurtulmak için anlatıldığı üzere guguk kuşuna dönüşerek engeli aşması bu duruma örnektir: “*Karamol epey içtikten sonra uyumuş. Ay-Kök kız guguk kuşuna dönüşüp uçup gitmiş.*” (Dilek, 2007: 461). “Yoksulun Kızıyla Zengin Oğlu” masalında, “*Tavşanların içinde kam ayini yapan kamlar, kürek faş baka falcılar hatta burhanistler de varmış. Onların içinden ihtiyar ak başlı bir tavşan çıkararak şöyle demiş:*” (Dilek, 2007: 447) geçen, hayvanları tıpkı insan toplulukları şeklinde tasvir eden, evren katmanları arasında dolaşan ve yaratıcıdan güç aldığına inanılan kamın hayvan toplulukları içerisinde de varlığının anlatıldığı bu olay örgüsü, insan-hayvan akrabalığı düşüncesine atıf yapar. Hayvan, akrabalık sürecinde doğada kalarak vahşi, insan ise düşünme yeteneği ve aklı ile ayrılmaya yaşayarak kültürel bir varlık olmuştur. İncelenen diğer masalarda hayvanların dış görünüşlerinin oluşum süreçleri üzerine oluşturulan tasarımlar anlatılmaktadır. İnsan, ev vb. yapılarla dış dünyadan kendini korumayı başarmıştır ancak hayvanlar vahşi hayatın merkezinde yer alır. Geleneksel ekolojik bilgi bu örneklerde karşımıza doğrudan bilgi şeklinde değil tasarım olarak çıkmaktadır. Bu bağlamda geleneksel bilinç farklı görünlere sahip olan hayvanlar ile ilgili anlatılar meydana getirmiştir. Anlatılar kültürel aktarımlar tarafından dünyaya gelen yeni aile üyelerine aktarılmış, tabiat ilgili tasavvurların hem devamlılığı hem de yeni aile üyesinin tabiata karşı bilgilendirilmesi sağlanmıştır.

## 1.6. Aile, Toplumsal Yapı ve Geleneksel Ekolojik Bilgi

Türklerin mitolojik antropogenezinde insanın yaratılışı onun özdeşleştiği evren oluşumu ile ilişkilendirilmiştir. Oluşumundan itibaren ölüm ve doğum gibi mutlak bir zıtlıkla var olan hayat kutsal bir döngüdür. Bu döngünün hem yaratıcısı hem de devamlılığın sağlayıcısı olan Tanrı'dır. Bu sebeple Tanrıdan gelen her nesne kutsal sayılmıştır. 19. yy sonları ve 20. yy başlarında Altay Türlerinde hayatın korunması ve yenilenmesi adına şamanların Tanrıya ettikleri dua örnekleri şu şekildedir: “*Kalıyor mu (boy), kısmet veren (yani nesil), Kesinmesin diye?, Bedenlerimizin başlarına, Yeni başlar eklenir mi?*” (Lvova vd., 2013b: 148). Zaman ve mekandan ayrı varlığını sürdüremeyen Altay Türklerinde bir başka dua şekli ise kozmosun her

daim devamlılığı üzerinedir: “Gelecek yıla verilir mi merhamet?, Bu yıla verilir mi huzur?”, “Evlerle çevrili bu çember, Huzurlu olsun!, Çevrelenmiş evim benim, Rahat dolu olsun!”, “Bu insanlar-senin hizmetkarın-iyi Yaşasınlar!, Bu çocuklar huzur ve rahat Yaşasınlar!,” (Lvova vd., 2013b: 149-150). Düzenin sağlanması, huzur ve değişmezliğin devamlılığı ahlakî değerlere bağlılık, kutsala saygı, sağlam bir aile ve ardından toplum yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Bu inanca dair de pek çok ritüel, tören ve davranış geliştirilmiştir. Yeni doğan bebek etrafında gelişen ritüeller bu inanç sonuçlarıdır. Ad verme, olgunlaşma, düğün vb. şekillerle sözlü anlatılarda karşılaşılan geçiş ritüelleri gerçek hayatta da devamlılığını sürdürmektedir. Doğuma zıt olarak ölüm üzerine de bir inanç yapısı oluşmuştur. Altay Türklerinde aile üyesinin öldükten sonra ocaktan ayrılmadığı, onun ruh ikizinin hayattayken bulunduğu mekânları dolaştığı düşüncesi bu inançların sonucudur. Atalar kültü etrafında gelişen bu inanç yapısında, atanın ölümünden sonra mekân ve zamandan muaf bir şekilde hayatını devam ettirdiği, istediğinde aile ocağını ve bireyleri ziyaret edebileceği inancı yatmaktadır.

Anne ve baba (ata) kavramına verilen önem sadece ölüm değil aynı zamanda Tanrı tarafından yaratılan ve kutsal kabul edilen tabiat unsurlarına da atfedilmiştir. Sözlü anlatılarda sıklıkla karşılaşılan bu durum Altay masallarında da yer örnekler barındırmaktadır. Yeryüzü, ağaç, nehir vb. unsurların anne, dağ, gökyüzü vb. unsurların baba olarak görüldüğü Türk geleneksel bilincinde aile kavramı merkezde konumlanmaktadır. Tabiat ve insanı özdeş kılan bu yapı, evreni bir bütünlük içinde aile olarak tasavvur etmektedir. Ocak kavramı etrafında Tanrı'nın mekânı ateş ile özdeşleşen aile, koruyucu ve bereket motifleri ile tasavvur edilmektedir. Doğum, ölüm vb. tüm olgulara karşı üretilen ritüellerin devamlılığına ise özen gösterilmektedir. Yüz ilişkilerin hâkim olduğu bu yapı toplumu oluşturan en küçük yapıdır. Tutum ve davranışların şekillenmesi yolunda etkili olan aile yapısı avcı toplayıcı dönemden yerleşik düzene geçilmesi aşamalarında baba ve anne üzerinde değişikliklere uğramıştır. Lâkin birçok değişiklik meydana gelmiş olsa da saygı kalıcı olmuştur. Nitekim sözlü anlatılarda karşılaşılan kahramanın kültürel varlık alanında şekillenmesi aile ve boy ekseninde gerçekleşmektedir. “Solodoy-Mergen” masalında Kepteen'in yere tohum saçan ihtiyaçlara karşı söylediği kötü sözler sonucu aldığı tepki şöyledir:

-Sen ihtiyar, bu yaşına kadar aklını başına alıp akıllanmamışsın, bir şeyden anlamayan ahmakları yanına alıp, yiyeceği saçıyorsun. Onu işiten ihtiyar öfkelenerek elindeki tohumu saçıp, gelerek Kepteen'i dövmüş. İnsanların hepsi gelerek Kepteen'e kızmış: Tohum ekmez sen hangi tembelin çocuğusun, kendinden büyüklere saygı göstermez, hangi delinin çocuğusun? (Dilek, 2007: 667).

Kepteen kötü söz söylediği ihtiyardan aldığı cevap neticesinde evine sönerek olan bilenleri ablasına anlatmış ve karşılığını şu sözlerle almıştır:

-Yavaş, yavaş ol, kardeşim, çalışan insanları kızdıracak söz söylemişsin. Yere saçılan tahıl, tohumdur. Sonra daha çok çıkar, çoğalıp insanları besler, artanı tohum olarak baharda tekrar ekilip, yeniden yetişir. Tahılın iyisi böyle yetişir, sana insanlara saygı göstermeyi öğretmedim mi? (Dilek, 2007: 667).

Kepteen'in ablası ile konuştuktan sonra tekrar benzer bir olay yaşaması üzerine ablasının kendisine verdiği cevap kahraman özelinde eğitimin hayat boyu ailede devam ettiğini gösterir niteliktedir. Bu açıklamalar aynı zamanda masal özelinde dinleyiciye eğitimsel görev de üstlenmektedir.

Durum neyi gerektiriyorsa ona göre konuş. Çok atışta isabet olmaz, çok konuşmakla tatlı söz olmaz. Beş defa düşün, bir defa konuş. Sert et dişe sıkışır, kibirli insan sözle yıkılır. İyi konuşmak yerine, derin düşün, deliye saldırma, akıllıdan öğren. Çalışmak istediğinde çalışan insanlardan sorup iş öğren, kendine faydan olur, insana mutluluk verir. Yaşlıya, sakata yardım et, sürçen hayvanı kaldır, boş boş yürürken şikayet etme, türkü söyleyerek yürü (Dilek, 2007: 668).

“Yoksul Aduçı'nın Mutluluğu” masalında, “Tek oğlu büyüyüp, ata, anası yaşlandığında, onların sözünü dinleyip,, söylediklerine önem verip, akarsuda balık avlayıp, hayvan, kuş avlayıp, ata, anasını doyurmuş. Böylece Aduçı zeki, akıllı, çalışkan, açık gövüllü ve düşünceli biri olarak büyümüş.” (Dilek, 2007: 629), İtpeş masalında, “Gelin eve girmez, anasının önünden (saygisından) geçmez, eşiği adımlamazmış.” (Dilek, 2007: 703) asıl ve yan kahramanların aile büyüklerine gösterdikleri saygı Türklerdeki aile yapısına örnektir. “Sınaru” masalında, “Yaş kayının yeşil yaprağı, Bahar gelince yeşerir., Gençler dönüp gitse bir kere, Dönüp gelirler, töre öyle.” (Dilek, 2007: 599) geçen ifadeler ise aile yapısında oluşturulmuş normları teşkil eder.

Aileye yaşarken gösterilen saygı aynı zaman da öldükten sonra da atalar kültü ekseninde devam ettirilmiştir. “Yoksul Aduçı’nın Mutluluğu” masalında masal kahramanı Adıç’ın avdan döndüğünde babasının öldüğünü görmesi ve onu defnetmek adına gerçekleştirdiği uygulamalar, defin işlemi sırasında kullanılan tabutun yapım malzemesi ile defnetme şekli aile ekseninde ekolojik bilginin masal ile aktarılmasına örnek teşkil etmektedir.

Bir gün Aduç’ı ava çıkmış. Dönüp geldiğinde babasının öldüğünü görmüş. Bu acıya dayanamayan Adıç çok gözyaşı dökmüş. Elinden ağlamaktan başka bir şey gelmemiş. Yeşil yapraklı çam ağacını kesip oyarak babasına tabut yapmış. Tabutu kayın ağacının kabuğuyla sarıp, anasıyla birlikte babasının cesedini ak otlağa götürüp, mezara koyarak, oyam taşlarla örtmüşler. Sonra ikisi geriye bile bakmadan dönmüşler (Dilek, 2007: 629).

“Yoksul Aduç’ın Mutluluğu” masalında geçen ifadelerin farklı bir olay örgüsüyle geçtiği bir diğer masal örneği de “Arğaç İle Mekeçi” masalıdır. “*Varıp geldiğinde, Mekeçi’nin eşi ölmüş. Mekeçi ölen eşine çegegedi giydirerek eline çizmeyi ipe tutturarak çekmiş.*” (Kadınların evlendiklerinde gelinlik olarak da giydikleri özel elbise.) (Dilek, 2007: 687) Ölümünden sonra gerçekleştirilen ritüeller hem atalar kültü etrafından ölüye gösterilen saygıyı hem de defnetme şekline örnektir. Dünya ile ilişkileri kuran ve geleneksel toplum yapısındaki arkaik üretim unsuru olan atalar kültü, üye olunan boyun devamlılığı için evlatlarla ataların/ölenle canlı olanın arasında kesilmeyen bir bağ olması gerektiğini vurgular (Lvova, 2013c: 35). Boy üyeleri benliklerini kökenlerinde aradıkları atalarından alır ve bu sebeple sonsuz saygı besler. Hem yaşarken hem de öldükten sonra gösterilen saygı aile yapısına verilen önemin neticesidir. Geçmiş, şimdide yaşamaya devam eder. Ölen ata diğer dünyada yaşayanların temsilciliğini yaparak koruma vazifesine devam eder. Ölen kişinin yeryüzüne geldiği düşüncesi de bu arkaik inançlardan kaynaklanır.

Toplumun birincil yapısı olan aile üzerine geliştirilen inançlar doğum, ölüm gibi önemli anlarda karşımıza çıktığı gibi toplumsal yapı ve günlük hayatın devamlılığı, ekonomi, zanaat gibi birçok alanda uygulamalarla desteklenmiştir. Aile kavramının ata, boy, ağaç, dağ vb. motiflerle özdeşleşerek öne çıktığı anlatılarda tabiatta meydana gelen olaylar geleneksel bilinçte örnek alınmış ve gündelik hayata uyarlanmıştır. Güney Sibirya Türklerinde yaratıcı sıfatıyla karşımıza çıkan Tanrı aynı zaman da bir zanaatkârdır. Tabiatı, hayvanları, evren unsurlarını kusursuz şekilde yaratırken insana belirli kabiliyetler atfetmiştir. Nitekim demirci bu durumun en önemli örneklerindedir. Lvova (2013a: 126-127) dua metinlerinde yaratmak fiili olarak kullanılan *çaymak-*’ın yanı sıra *pıç/bıç/biç* köküyle oluşturulan fiillerde yer almaktadır. Türk lehçelerinde biçmek ve kesmek olarak kullanılan bu ifade Altay Türkçesinde kumaş kesmek manasında kullanıldığını söyleyerek “*Atam benim Ülgen biçti..., Kirpiği olanı kesti..., Büyük otlak yeri biçti...*” gibi kullanımlarda Tanrı’nın da bu vasfı taşıdığı görülür şeklinde açıklar. Toplumsal yaşamın devamlılığının sağlanması ve geleneğin aktarılması amacıyla aileden çocuğa aktarılan özelliklerden olan zanaat unsurları “Sınaru” masalında da yer almaktadır.

İhtiyar adamın oğulları büyüdüğünde, oğullarına hayvan, kuş avlamayı öğretmiş. Karısı ise mızrağın başı gibi tek kızını nazlayıp,, dikiş dikmeyi, deri işlemeyi öğretmiş. Halkın içindeki hayatı mutlu olsun diye, verilen adı Sınaru gibi temiz, saf olsun diye, anası kızını nazlayıp, eli becerikli olsun, akıllı olsun diye (bildiklerini) öğretmiş. Üç kardeşi acıkan karınlarını doyurup, ağrıyan baldırlarını dinlendirip, üç geline getirdikleri kunduz, tilki, samur kürklerini ipekle dikip, düğmeyle süsleyip, palto yapmaları için vermişler (Dilek, 2007: 596-597).

“Erkeley İle Karatı-Kaan” masalında ise zanaatın gerçekleştirilmesinde kullanılan alet söylenerek aktarım yapılır: “*Siz buraya gelene kadar ben kaç defa edrekle deriyi işledim?*” (Deri işlemekte kullanılan alet.) (Dilek, 2007: 683). Toplumsal değerler olan el sanatları üreten kişinin etrafında anlatı parçaları oluşmasını sağlamıştır. Madde, üretici ve kullanıcı ekseninde bir yapı oluşturan zanaat, aynı zamanda usta-çırak ilişkisini doğurmuştur. Önce aile etrafında öğretilen zanaatın gündelik hayatı kolaylaştıran yönü pek çok alanda mesleklerin de oluşumuna zemin hazırlamıştır. Geleneksel zanaat uygulamalarının masallarda yer alıyor olması ekolojik devamlılık için önemlidir.

Aile ve toplum etrafında aktarılan bilgilerden bir diğeri günlük hayatın devamlılığı için önemli olan halk ekonomisi ve halk mutfağıdır. “Üç Kuyu” adlı masalın girişinde açıklanan insanların hayatlarını devam ettirmek için yaptıkları kışlık hazırlıklar halk ekonomik ve mutfağı bağlamında aşağıda yer alan örnekler şeklinde geçmektedir:

Eskiden o zamanlarda kışlık yiyeceklerini erken hazırlamış. Kara topraktan kandiğin, zambağın, köğözünün (bataklıkta yetişen bir tür dikenli ot), dul avrat otunun köklerini kazıyıp biraz pişirerek kuruturlarmış. Raventi ve yabancı doğanını da bıçakla doğrayıp kuruturlarmış. Yarma ve kavut yapılacak arpanın tanelerini ateşte kavurup ufalarlarmış. Kara kuş kirazını, kızıl özlü frenk üzümünü, çileği ve diğerlerini de toplayıp, onları da kurutup kışa hazırlanmış. Bunlar gibi yazdan tereyağı ve kurutu da kışa hazırlarlarmış. Kahverengi sonbahar geçip, soğu kış günleri yaklaştığında, hazırlanan yiyeceği insanlar kuyu kazarak kuyuya gömerlermiş. İhtiyar karı koca yazdan hazırladıkları yiyeceği güz vakti üçe bölerek üç kuyuya gömmüşler. İlk kuyu küçükmüş, ona konan yiyecek kış başlarken yenecekmiş. İkincisi biraz büyükmüş. Ona konan yiyeceklerin kış ortasında yenmesi gerekiyormuş. O kuyu kış ortasında açılacaktı. Üçüncü kuyu ise baharda açılırmış. O en büyük kuyuymuş. O büyük kuyuya arpa da koymuşlar. Baharda kavut gerekli oluyormuş çünkü. Sonbaharın son ayında ilk yağın kar eriyip, ılık günler olurmuş. O zaman ihtiyar karı koca kış için yaptıkları önemli hazırlığı tamamlamışlar. Bitirerek, dışarıda oturup deri işlemler (Dilek, 2007: 241).

“Üç Kuyu” masalının olay örgüsünde yer alan ifadeler günümüzde kışlık hazırlıklar yapılırken kullanılabilir kadar derin örnekler barındırır. İnsanın evren tasavvurundaki yaratılışı ile başlayan süreçte yeme içme faaliyeti göstermesi fizyolojik bir arzudur. Gelişim ve değişimle birlikte bu arzu kültür grubu hâlini almıştır. Coğrafi ve inanç sistemi içerisinde geliştirilen bu kültür bugün bünyesinde halk ekonomisi ve halk mutfağını barındırır. Masalda görüldüğü üzere çevre şartlarının elverdiği ölçüde tabiatın verdiği kandiğ, zambak, dul avrat otu, raventi, yabancı doğanı, arpa, kara kuş kirazı, kızıl özlü frenk üzümü ve çilek gibi yiyeceklerin toplanarak -Bu besinler bahar ayında yetişmektedir.- hava şartlarının değiştiği kış günlerinde yemek üzere saklanması anlatılır. Bugün de yaşadığımız coğrafyalarda farklı şekillerde gördüğümüz bu yapı insanın hayatta kalma ve devamlılık adına yaptığı bir formdur. Tabiatın alınan ürünün tekrar toprak altına gömülerek tabiata emanet edilmesi mutlak besleyici unsur olarak tabiatın görüldüğüne işaret etmektedir. Yiyeceğin hazırlanma, saklama ve tekrar tüketme pratiklerinin ayrıntılı bir şekilde anlatılması masal dinleyicisine kültürel ve yaşamsal devamlılık adına önemli örnekler vermektedir. Bu örnekler, bu vb. birçok masalda görüldüğü şekilde aile üzerinden aktarılmaktadır.

### Sonuç

20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ekoloji ekseninde yapılan çalışmaların içeriğine bakıldığında geleneksel ekoloji kavramının anlam alanına giren deneysel bilginin aktarılmasının önemini vurgulandıği görüşler dikkat çekmektedir. Ülkelerin gelişim aşamalarında tabiat unsurlarına karşı tutumları, savaşlar, sanayi ve teknolojinin ilerlemesi süreçleri ekolojik olarak büyük bir tahribata yol açmıştır. Özellikle 1950’li yıllardan sonra küreselleşmenin artması bu tahribatın pik noktasını oluşturmuştur. Böylece yapılan çalışmalarda ekoloji kavramı etrafında doğanın tahrip edilmesi konusu değer kazanmış ve kuruluşlar önleyici adımlar atmak adına kararlar almıştır. Birleşmiş Milletler Örgütü bu bağlamda “Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP)”, “Birleşmiş Milletler Dünya Gıda Programı (WFP)”, “Biyolojik Çeşitlilik Sözleşmesi (CBD)”, “Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi (UNFCCC)” adımlarını atmıştır. “Birleşmiş Milletler Geliştirme Programı (UNDP)” bu bakımdan önemlidir. Türkiye’nin de dâhil olduğu program, 2015 yılında “Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SGD)” evrensel bir eylem çağrısı olarak kabul etmiştir. 2030 yılına kadar 15 yıllık bir süreci kapsayan bu hedefler içerisinde yoksulluk, açlık, AIDS, kadın ve kız çocuklarına yönelik ayrımcılığın sona erdirilmesi gibi hedefler yer almakta ve 17 hedeften oluşmaktadır. Bu hedefler içerisinde çalışma konumuzun kapsamı açısından “Temiz Su ve Sanitasyon, Uygun Fiyatlı ve Temiz Enerji, Sürdürülebilir Şehirler ve Topluluklar, Sorumlu Tüketim ve Üretim, İklim Eylemi, Suyun Altındaki Yaşam, Karadaki Yaşam” hedefleri öne çıkmaktadır. Daha yaşanılabilir bir dünya ve tahribatın önlenmesi adına atılan bu adımlar oldukça önemlidir. Atılan adımların uygulanma ve devamlılığın sağlanması adına başvurulacak kaynaklardan biri de geleneksel ekolojik bilgidir.

Kurum ve kuruluşların attığı ekolojik adımlarla ortaklıklar barındıran Kışlalıoğlu ve Berkes’in ekolojinin ilkeleri olarak açıkladıkları 10 ilke bu noktada öne çıkmaktadır. İncelenen 39 Altay masalında sıklıkla karşılaşılan örnekler ilkeler bağlamında farklı şekillerde yer almaktadır. Doğanın bütünlüğü ilkesi ile örtüşen yer su inancı ekseninde tabiatı koruma ve döngüyü devam ettirme fikri, tabiatın çok isteme, açgözlülük olay örgüsü etrafında gelişen doğanın sınırlılığı ve doğanın geri tepmesi ilkesi, kahramanın içinde bulunduğu mekân ile bütünleşerek engellerle karşılaştığında tabiat unsurları sayesinde yoluna devam



edebilmesi şeklinde karşımıza çıkan doğanın özdenetimi ilkesi önemlidir. Mekân, yurt ve vatan kavramları ile ifade edilmektedir. Tüm tabiat unsurlarının masalların her alanında geçmesi ve kahraman etrafında bir bütünlük oluşturması, aynı zamanda ekonomi, zanaat, halk mutfağı gibi geleneksel ekolojik bilgi alanlarıyla özdeşleşmesi doğanın çeşitliliği ilkesi ile aktarılmaktadır. Kahraman etrafında meydana gelen olumsuz olayların/kaos ortamının yine kahraman/tabiat bütünlüğüyle kozmosa dönüşmesi ve harmoninin devam etmesi, en uygun çözümü doğa bulmuştur ilkesi ekseninde incelenmektedir. Kahramanın masallarda yer alan tabiat unsurlarına, hayvanlara, yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü iyelerine karşı tutumu ise kâinat ile aynı özdeşlikte yaratılan kahraman üzerinden kültürel evrim ve geleneksel ekolojiye saygı ilkesi ile açıklanabilir.

Günlük yaşamdan kışlık hazırlıklara, halk hekimliğinden halk botaniğine kadar pek çok örnekle karşılaştığımız Altay masalları geleneksel ekolojik bilgi çerçevesinde çok daha ayrıntılı araştırmaların yapılması gereken bir alandır. Yüzde 85'ini oluşturan dağlar, sonsuz tabiat unsurları ve önceki nesillerden aldıkları farklı yaşam çıkarımları Altay Türklerinde zengin bir geleneksel bilincin oluşmasını sağlamıştır. Yaratılış, dağ, su, ağaç, hayvan, aile, eğitim, kültür, madenler, ekonomi, halk mutfağı, ölüm vb. formlar ile masallarda geçen motifler birer hatırlatma figürleridir. Aynı zamanda toplumun devamlılığı için belirlenerek ahlakî kurallar olarak aktarılan değerlerle de örtüşmektedir.

Masal kahramanı etrafında oluşturulan tasavvur ile dinleyiciye, masal kahramanı dünya ile özdeşleşen canlı bir form olarak sunulur. Gelişen olaylarda kahramanın kozmosu bozucu eylemlerden kaçınan, hata yaptığında cezalandırılan, mekân ve tabiat ile bütünleşen, yalan söylemeyen, kötülük yapmayan, değerlerini koruyan, ekolojik denge ve uyuma önem veren, aile ve toplumuna bağlı olarak sunulması, tüm bu değerlerin dinleyiciye aşılması bakımından oldukça önemlidir. Dinleyici bu anlatım ile istemsiz bir şekilde iletilmek istenen mesajları alır. Kahramanın tabiat ve insanlarla olan ilişkileri ve bu ilişkilere yüklediği anlamlar aktarılır. Tüm bu anlam alanlarını barındıran masalların, aile ve eğitim kurumları tarafından dikkate alınarak, kültürün devamlılığının sağlanması elzemdir. Bu minvalde modern toplumun karşılaştığı problemlere karşı devlet ve kuruluşlar nezdinde çözüm önerileri, kültürel kodları barındıran anlatılardan da faydalanılarak inşa edilmelidir. Uzun bir sürece yayılması gereken bu planlamada rol alması gereken bir diğer sınıf ise akademisyenler ve araştırmacılarıdır. Burada metinlere yaklaşım romantik ve genellemeler yaparak değil kavram alanlarını kalıplaştıracak şekilde olmalıdır. Geleneksel bilinç ile öneriler sunan geleneksel ekolojik bilgi unsurları çok daha sistematik bir şekilde incelenerek günlük hayattaki işlevselliklerine vurgu yapılmalıdır.

Birleşmiş Milletlerin çevreci programlarla derlemek ve korumak üzere adımlar attığı geleneksel ekolojik bilgi ürünleri çağları aşan bir ufukla Altay masallarında yer almaktadır. 39 Altay masalında yer alan ifadeler bahsi geçen Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri'ne örnekler barındırması bağlamında dikkat çekicidir. Bu sebeple politik kurum ve diğer çevreci kuruluşların yol haritalarını belirleme süreçlerinde kültürel metinleri dikkate almaları bir zorunluluktur.

### Kaynaklar

- AÇA, M. (2022). "Geleneksel Ekoloji Bilgisi ve Güney Sibiryta Destanları", *Altay Toplulukları Sempozyumu IX Bildirileri*, 271-288, Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- ARSLAN, M. (2005). "Türk Destanlarında Evren Tasarımı", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, İzmir: Kanyılmaz Matbaası, 65-74.
- BERKES, F. (2008). *Sacred Ecology*. New York: Routledge.
- BERKES, F., COLDİNG, J., FOLKE, C. (2000). "Rediscovery of Tradetional Ecological Knowledge as Adaptive Management", *Ecological Applications*, V. 10.5, 1251- 1261.
- BOOKCHİN, M. (2013). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. (Çev.: Abdullah Yılmaz), İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- BOWLER, P. (2001). *Doğanın Öyküsü*. (Çev.: Veysel Atayman), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BULUT, F. (2019). (Ed.: A. Çelik, A. Ortakçı). "Nazmi Ağıl'ın Şiirlerine Ekoeleştirel Bir Yaklaşım", *Ekoeleştiri, Folklor ve Edebiyat İncelemeleri*, 227-251, Konya: Kömen Yayınları.

- CAMPBELL, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- CAPURRO, R., HJORLAND, B. (2003). (Ed. B. Cronin), "The Concept of Information", *Annual Review of Information Science & Technology*, V. 37, 343-411, New Jersey: Information Today, Inc.
- CASE, D. O. (2002). *Looking for Information: A Survey of Research on Information Seeking, Needs, and Behavior*, Boston: MA: Elsevier/Academic Press.
- CERİACO, M. P., MARQUES, M.P., MADEIRA N.C., VILA-VIÇOSA, C.M., MENDES, P., (2011), "Folklore and Traditional Ecological Knowledge of Geckos in Southern Portugal: Implications for Conservation and Science", *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, V. 7.1.26, 1-9.
- CEVİZCİ, A. (2009). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları.
- ÇAKIR, E. (2019). (Ed.: A. Çelik, A. Ortakçı). "Halk Bilimine Çevre Korumacı Bir Yaklaşım Önerisi, "Ekofolklor", *Ekoeleştirici - Folklor ve Edebiyat İncelemeleri*, 107-152, Konya: Kömen Yayınları.
- ÇELEPİ, M. S. (2020). "Doğaya Uyarlanma Stratejisi Olarak Orhun Abidelerindeki Türk Biyoetiği", *Milli Folklor*, S. 128, 5-18.
- ÇÜÇEN, A. (2011). "Derin Ekoloji", (<https://silo.tips/download/derin-ekoloji-prof-dr-abdulkadir-en-uluda-niversitesi-fen-edebiyat-fakltesi-fels>), Erişim Tarihi: 02.06.2022.
- DİLEK, İ. (2007). *Altay Masalları*, Ankara: Alp Yayınevi.
- ELİADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev. İsmet Birkan), İstanbul: İmge Kitapevi.
- ELİADE, M. (2003a), *Demirciler ve Simyacılar*. (Çev. Mehmet Emin Özcan), İstanbul Kabalcı Yayınları.
- ELİADE, M. (2003b), *Dinler Tarihine Giriş*, (Çev. Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ELİUZ, Ü., GÖKCAN TÜRKDOĞAN, M. (2012). "Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap'taki İzlek ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi". *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, V. 7/1, 1013-1025.
- GÖREGENLİ, M. (2005). *Çevre Psikolojisi, İnsan Mekan İlişkileri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- HELİMOĞLU YAVUZ, M. (2009). *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri, Mesaj-İnteks*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- HUNTER, J. (2020). "Folklore, Landscape and Ecology: Joining the Dots", *Time and Mind*, V. 13:3, 221-225.
- KIŞLALIOĞLU, M., BERKES, F. (2020). *Çevre ve Ekoloji*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- LVOVA E.L., OKTYABRSKAYA İ.V., SAGALAYEV A.M., USMANOVA M.S. (2013a), *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-Kainat ve Zaman. Nesnel Dünya*. (Çev. Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- LVOVA E.L., OKTYABRSKAYA İ.V., SAGALAYEV A.M., USMANOVA M.S. (2013b), *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-Simgeler ve Ritüel*. (Çev. Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- LVOVA E.L., OKTYABRSKAYA İ.V., SAGALAYEV A.M., USMANOVA M.S. (2013c), *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-İnsan ve Toplum* (Çev. Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- MORRİS, B. (2018), *Antropoloji, Ekoloji ve Anarşizm*. (Çev. Baran Karsak), İstanbul: Kolektif Kitap.
- ODUM, E.P. (1983). *Basic Ecology*, New York: CBS College Publishing.
- ROUX, J.P. (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul: İşaret Yayınları.
- ROUX, J.P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. (Çev. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- RUECKERT, W. (1996). (C. Glotfelty-H. Fromm, eds.). "Literature and Ecology." *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, 105-123, Athens: Georgia UP.

- SAKAOĞLU, S. (2002). *Gümüşhane Masalları*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- SESSIONS, G. (1995). *Deep Ecology for the Twenty First Century*. Boston&London: Shambhala Publications.
- SOPER, K. (1995). *What is Nature?*, Oxford and Cambirdge: Blackwell Press.
- STEVENSON, M.G. (1996). "Indigenous Knowledge in Environmental Assessment", *Arctic*, V. 49, 278-291.
- TAMKOÇ, G. (1994). *Derin Ekolojinin Temel Çizgileri*. "Derin Ekoloji" İçinde, İzmir: Ege Yayınları.
- WARWICK, F. (1984). "Deep Ecology: A New Philosophy of Our Time?", *The Ecologist* 14, 153-165.
- YILDIZ, A. (2022). "Altın Taycı Destanı'nda Geleneksel Ekolojik Bilgiye Dair Tasarımlar", *Altay Toplukları Sempozyumu IX Bildirileri*, 305-318, Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- YOLCU, M.A., AÇA, M. (2019). "Geleneksel Ekolojik Bilgi ve Folklor", *Folklor Edebiyat*, S. 25(100), 861-871.

DOI: 10.55666/folklor.1383977

## VAN GÖLÜ HAVZASI HALK İNANIŞLARINDA KAPI VE EŞİK\*

Ramazan ERGÖZ\*\*

### Öz

İnsan, fiziksel durumu nedeniyle dış dünyanın zorlu şartları ile mücadele edebilecek yeterliliğe sahip değildir. Hayatta kalabilmek için doğanın etkilerinden korunabileceği yalıtık mekânlara ihtiyaç duyar. Bu nedenle hayatta kalabilmek için barınma, insanlık tarihi boyunca en temel ihtiyaçlardan biri olmuştur. İnsanlığın gelişimine paralel olarak barınma tipolojisi değişmiştir. Başlangıçta tabii barınaklara sığınan insanlar, zaman içerisinde bilgi birikimlerinin artması ile ev denilen yapıları oluşturmuşlardır. Ev insanları dış tehditlerden koruyan bir unsurdur. Bunun için evin en temel ögesi kapı olmuştur. Kapı eve giriş ve çıkışı sağlamakla birlikte evin güvenliğini sağlama, dışarı ile içeriği ayırma ve iletişim görevlerini görmüştür. Kapıya yüklenen anlamlar onun fiziksel özellikleri ile sınırlı kalmamış, kapı ve evin bir unsuru olarak kabul gören eşik, birtakım olağanüstü canlıların yaşadığına inanılan, çeşitli inanış ve uygulamaların merkezine oturan önemli bir mekâna dönüşmüştür. Kişinin kutsal olanla temasa geçme noktası olarak görülen kapı ve eşik halk inanışları arasında kendisine yer edinmiştir. Bu inanışların doğumdan ölüme kadar insan yaşamının merkezinde olması dikkat çekicidir. Lohusa kadının evde yalnızken kapının açık bırakılmaması, Alkarısından korunmak için odanın kapısına süpürge konulması, kapının üzerine evi kötü unsurların etkisinden korumak için birtakım nesnelere asılması, eşığe basılmaması, eşikte oturulmaması, gelinin baba evinden ayrılacağı sırada kapının tutulması, gelinin yeni evine girmeden önce eşikte tabak veya fincan kırması, kapının üzerine bal veya yağ sürmesi, kapının önünde köpeğin ulumasının ölümün işareti olarak düşünülmesi bu inanışlardan sadece birkaçıdır. Türk dünyası ve Anadolu sahasında kapı ve eşik ile ilgili inanışların bu doğrultuda olduğu görülmektedir. Bu çalışmada Van Gölü Havzası sınırları içerisinde yer alan Bitlis, Van ve Ağrı illerindeki kapı ve eşik ile ilgili inanış ve uygulamaların tespit edilmesi ve incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda yörede kapı ve eşik ile ilgili inanış ve uygulamalar sözlü ve yazılı kaynaklardan derlenmiştir. Çalışmamızda folklor araştırmalarında yaygın olarak kullanılan alan araştırması metodu kullanılmıştır. Görüşme tekniği kullanılarak önceden hazırladığımız sorular sözlü kaynaklara yöneltilmiş ve yöredeki kapı ve eşik ile ilgili inanışlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Toplanan veriler tasnif edilmiş ve gösterge bilimsel yöntemle de incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Van Gölü Havzası, Kültür, İnanış, Kapı, Eşik

## DOOR AND THRESHOLD IN VAN LAKE BASIN FOLK BELIEFS

### Abstract

Due to his physical condition, humans do not have the ability to cope with the harsh conditions of the outside world. In order to survive, it needs isolated places where it can be protected from the effects of nature. Therefore, shelter has been one of the most basic needs throughout human history for survival. In parallel with the development of humanity, housing typology has changed. People, who initially took shelter in natural shelters, over time, with the increase in their knowledge, created elements called houses. The house is an element that protects people from external threats. For this reason, the most basic element of the house has become the door. The door not only provides entry and exit to the house, but also serves to ensure the security of the house, to separate the inside and outside, and to communicate. The meanings attributed to the door are not limited to its physical features; the threshold, which is accepted as an element of the door and the house, has become an important place where some extraordinary creatures are believed to live and which is at the center of various beliefs and practices. Doors and thresholds, which are seen as

\* Bu çalışma, Bitlis Eren Üniversitesi Etik İlkeleri ve Etik Kurulu'nun 09.10.2023 tarihli toplantısında alınan 2023-09 sayılı karara göre etik kurul onayına sahiptir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bitlis/Türkiye. [regoz@beu.edu.tr](mailto:regoz@beu.edu.tr), ORCID: 0000-0002-4513-3574.

---

---

the point of contact with the sacred, have gained a place among folk beliefs. It is noteworthy that these beliefs are at the center of human life from birth to death. Not leaving the door open when the postpartum woman is alone at home, placing a broom on the door of the room to protect her from herpes, hanging some objects on the door to protect the house from the effects of bad elements, not stepping on the threshold, not sitting on the threshold, holding the door when the bride leaves her father's house, placing a plate or cup on the threshold before the bride enters her new house. Breaking the door, applying honey or oil on the door, and thinking that the dog howling in front of the door is a sign of death are just a few of these beliefs. It is seen that the beliefs about doors and thresholds in the Turkish world and Anatolia are in this direction. In this study, it was aimed to identify and examine the beliefs and practices regarding doors and thresholds in the provinces of Bitlis, Van and Ağrı, located within the borders of the Lake Van Basin. In this regard, beliefs and practices regarding doors and thresholds in the region were compiled from oral and written sources. In our study, the field research method, which is widely used in folklore research, was used. Using the interview technique, the questions we prepared in advance were directed to oral sources and the beliefs about doors and thresholds in the region were tried to be determined. The collected data were classified and examined using semiotic method.

**Keywords:** Van Lake Basin, Culture, Belief, Door, Threshold

## Giriş

Abraham Maslow (1943), insanın temel ihtiyaçları olarak fizyolojik ihtiyaçlar, güvenlik, sevgi ve saygıyı göstermektedir. Bu maddeler arasında ilk sırada yer alan fizyolojik ihtiyaçların hemen üstünde ise güvenlik yer alır. Güvenlik ihtiyacını karşılamak için barınma en başta gelen hususlardan biridir. İnsan akli ve muhakeme gücü nedeniyle diğer canlılardan daha üstün olmasına karşın fiziki durumu nedeniyle doğada barınacak yeri olmadan çevre şartlarına karşı kendisini güvende hissedemez. Bu eksikliğini ise yine akli ve muhakeme gücünü kullanarak ve doğanın sunmuş olduğu tabii barınaklara sığınarak gidermeye çalışmıştır. Bu barınaklara örnek olarak mağaraları, kaya altı sığınaklarını, ağaç kavuklarını ve açık havada çalı, çırpıdan veya hayvan postlarından yapılan mevsimlik geçici yerleri gösterebiliriz (Arslantaş, 2004: 319-321). Bu barınak tipleri arasında olan mağaraların bir ev gibi kullanılması ise dikkat çekicidir. Ayrıca mağaraların girişleri dışarıdan gelecek olan soğuğu ve rüzgârı kesmek için taşlarla ve basit örtülerle kapatılmaya çalışılmıştır (Yıldırım, 2011: 25). Genellikle mağaraların girişlerinin küçük olması dışarıdan gelebilecek olan tehlikelere karşı savunulmasını da kolaylaştırmıştır.

Dış dünyanın tehlikeli ortamından kaçınabilmek için bir barınak görevi gören mağaralara giriş sadece tek boyutlu değildir. Mağaraların üst kısımlarında açılmış olan deliklerden de içeri giriş çıkış yapılabilmektedir. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde güvenlik basamağında yer alan barınma işlevi kendi içerisinde de bir takım güvenlik tedbirlerini beraberinde getirmiştir. Zira mağara ile dış dünyadan korunan insanlık, dıştan gelebilecek tehlikelere karşı da mağara girişlerini engellerle kapatmayı ve mağaraya farklı yerlerden girip çıkmayı bir önlem olarak düşünmüştür. Kapı kavramının oluşmadığı bir dönemde bu kapı benzeri unsurların ne kadar koruyucu olduğu ise düşündürücüdür. Nitekim dünyanın en eski yerleşim yerlerinden biri olan Çatalhöyük'te de yapılan evlere damdaki açıklıktan merdiven yardımıyla girip çıkıldığı belirlenmiştir (Uyanık ve Berk, 2016: 9). Bu durumun hayvanlardan korunmak amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Adı tam olarak kapı olmasa da işlevsel özellikleri kapıya uygun olan bu unsurlar zaman içerisinde insanlığın gelişim ve değişimi ile birlikte barınma tipolojisinin de değişmesiyle evlerin asli unsurlarından biri olmuştur.

İnsanoğlunun dünyalık yaşamında güvenlik ihtiyacına bağlı olarak üretilen mekânlar, aynı zamanda kültürlerini yansıtmaya imkân bulduğu önemli bir varoluş unsurudur. Mekân oluşturma itkisi sadece güvenlik kaygısı ile ele alınmamalıdır. Ontolojik olarak varlığını sağlamlaştırmak isteyen insanoğlu hem fiziksel hem de tinsel olarak birtakım eylemlere girişir. Barınma ihtiyacı bu bağlamda öncelikle fiziksel olarak insanın kendisini güvende hissetmesini sağlamıştır. Ancak insan tek yönlü bir canlı değildir. Tinsel boyut mekâna sinmiş ve barınak tarzı yerlerde eskiden görülen birtakım ritüellerin günümüzde ev denilen yapılarda halen sürdürüldüğü görülmektedir. İnsan yaşadığı mekânı güvenli hale getirirken aynı zamanda kültürel belleğin maddi ve manevi unsurlar ile de yaşadığı yeri dünyalaştırmaya çalışır. Evin inşasında kurban kesilmesi veya ev bittikten sonra bayrak asılması bu durumlardan sadece birkaçıdır. Bu ritüellerin kökensel birtakım gerekçelerinin olduğu düşünülebilir. Nitekim Mircea Eliade; *“İnşa ayinleri bunun da ötesinde bir şey göstermektedir: kozmogoninin taklidi, dolayısıyla yeniden güncelleştirilmesi. Her evin inşasıyla ‘yeni çağ’ açılır. Her inşaat bir mutlak başlangıçtır”* (1994: 81) demektedir. Benzer şekilde Gaston Bachelard da *“Ev(in), gerçek bir kozmos”* (Bachelard, 1996: 32) olduğunu söyler. Bu ev/evrenin kendi sınırlarının dışında kalanla bağlantısı ise kapı ve eşik vasıtasıyla sağlanır. İnsanın oluşturduğu dünyanın koruyucu atmosferi gibi düşünülebilecek olan kapı ve eşik üzerine pek çok anlam atfedilmiştir. *“Kendi yarattığı mekânda yaşayan ilkel insan için içeriden dışarıya doğru ev-evren bağlamında düşünüldüğünde insanın tanrı ile iletişim kuracağı geçiş noktası, mekânın kapı ve eşigidir. Dışarıdan içeriye doğru düşünüldüğünde ise mekânın sahibi ile iletişim kurulacak ilk yer yine kapı ve eşiktir”* (Küçük Tursun, 2022: 3). Bir iletişim noktası görevi gören kapı ve eşik ilkel insan için yaşamın olduğu kadar ölümün de unsurlarından biri olarak kabul görmüştür. Yapılan çalışmalarda ölen kişilerin eşik içine gömüldüğü belirlenmiştir (Arslantaş, 2014: 332). Böylelikle eşik, mezar görevi de görmüştür. Ölenlerin eşik gömülmesi ölen kişiye duyulan sevgiyi ve acıyı gösteren bir gösterge olarak da düşünülebilir. Nitekim eşik evin ve kapının bir parçası olarak evle olan bağlantının kopmadığını yani ölen kişinin halen ev ile irtibatla olduğu bir yerdir.

Ev dışarının tekinsiz ortamından kişiyi koruması ile ontolojik olarak insanların kendilerini güvende hissetmelerini sağlar. Bunu sağlayan da evi içeri ve dışarı ile birleştiren, örten ve saklayan kapıdır. Bu bağlamda kapı hem koruyan hem de insanı dış dünyaya bağlayan bir araç ve eşiktir. Bu doğrultuda eşik de önemli bir unsur olarak dikkati çeker. Ev gibi dış dünyanın tehlikelerine karşı yalıtık bir mekânı güvende tutan unsur olan kapı, sadece mimari anlamıyla değil çeşitli inanış ve uygulamaların da merkezine oturmuştur. Zira kapı sadece eve giriş ve çıkışı değil aynı zamanda evin mahremiyetini koruyan, kötücül güçlerin hem fiziksel hem de ruhsal etkilerinin eve girmesini engelleyen güçlü bir unsurdur. Dıştan bakıldığında evin en dikkat çekici noktalarından biri olan kapı ve eşik üzerine pek çok halk inanışını ve ritüelini görmek mümkündür. Bu inanış ve ritüellerin yanında kapının etrafında oluşan saygı duygusu dikkat çekicidir. Bu saygının ardında kapının sadece dışarı ile içeriyi ayırması yer almaz. Çünkü kapı ve eşik sadece bir sınır hattı değil, insanı tinsel unsurlarla buluşturan ve ayıran bir noktadır. “*Kapı sembolü bu aşamada başka boyutlara açılan bir geçit görevi görmektedir*” (Ege, 2016: 195). Kişinin kutsal olanla temasa geçme noktası olarak görülen kapı ve eşik bu nedenle halk inanışları arasında kendisine yer edinmiştir. Ayrıca “*Kapı ve eşik, kişiyi merkeze koyup çevreyi saran mekânı ile yani dış dünyasıyla kendine ait olanı ayıran ve geçiş alanı vazifesi üstlenen birer ‘geçiş mekânı’ olarak kabul edilebilir*” (Küçük Tursun, 2022: 4) Böylelikle kapı ve eşik varlık alanlarını belirleyen bir unsur ve sınır çizgisi olarak görülebilir.

Kapı ve eşik ile ilgili inanışlara ve ritüellere dünyanın pek çok yerinde rastlamak mümkündür. Yukarıda bahsettiğimiz gibi kapı ve eşik sadece evi dış unsurlardan koruma fonksiyonu ile değil, evi dışarıdan gelebilecek olan birtakım metafizik güçlere karşı koruyan, tinsel boyut ile temas kurmayı sağlayan, içinde insana zarar verebileceğine inanılan canlıların yaşadığı bir yer olarak kabul görmüştür. Türk dünyası içinde de kapı ve eşik ile ilgili inanışların bu doğrultuda olduğu görülmektedir. Anadolu sahasında da kapı ve eşik merkeзде yer aldığı inanış ve ritüeller dikkati çeker. Bu çalışmada Van Gölü Havzası sınırları içerisinde yer alan Bitlis, Van ve Ağrı illeri halk inanışları ve uygulamalarındaki kapı ve eşikle ilgili veriler sözlü ve yazılı kaynaklardan tespit edilmiştir. Elde edilen verileri birer gösterge olarak okumak mümkündür. Bu göstergelere toplum tarafından bir anlam yüklenir. Roland Barthes, gösterge bilimi sınıflandırırken göstergeleri dörde ayırır. Bu maddelerden biri olarak düzanlam ve yananlamı gösterir (1993: 69). Düzanlam, eşyanın sözlük anlamıdır. Burada anlam tek boyutludur. Düzanlamı yatay boyut olarak ifade edebiliriz. Burada göstergenin bilinç düzeyinde anlamlandırıldığı görülür. Yananlamı ise göstergenin çağrışımsal anlamlar ile yüklenmiş örtük anlam dizgelerinin bulunduğu alan olarak görmek mümkündür. Yananlamı da dikey boyut olarak zikredebiliriz. Yananlam kaynağını bilinçaltı ve bilinçdışından alan göstergelerden oluşur. Kapı ve eşik ile ilgili veriler düzanlam ve yananlam göstergeleri olarak analiz edilecektir. Çalışmamızda öncelikli olarak kapı ve eşik kelimelerinin anlam evreni üzerinde durulacaktır.

## 1. Kapı ve Eşik

Kapı ve eşik, mimari anlamının yanı sıra farklı alanlarda da kullanılan kelimelerdir. Türkçe Sözlük’te kapı “1. Bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan duvar veya bölme açıklığı, 2. Bu açıklıktaki açılıp kapanan kanat, 3. Gelir, geçim, kismet sağlayan yer, kaynak veya imkân, 4. Gidere yol açan ihtiyaç, 5. (Tavla oyununda) İki Pul üst üste getirilerek karşı oyuncunun o haneyi kullanmasına engel olan yer, 6. Ev gezmesi için gidilen yer, 7. Devlet dairesi, 8. Çok yakın zaman, 9. Resmi daire” olarak tanımlanmaktadır (1998: 1196). İslam Ansiklopedisi’nde ise kapı; “*Etrafı kapalı (çevrili) bir mekân veya alana geçişi sağlayan açıklığı ifade eden kapıya Arapça’da bâb denir*” (2001: 341) şeklinde ifade edilmektedir. Bunun yanında “*çeşitli temsil anlamları verilirken kapı tek başına, mekânlara giriş çıkış, açıklık kapalılık işlevi, sığınma, aitlik, mekâna girme ve çıkma yetkinliği, mekândan çıkış, özgürlük mekânda uzun kalış, hapis gibi anlamları da içerir*” (Küçük Tursun, 2022: 4). Bu tanımlardan hareketle kapı kelimesinin çok zengin bir kullanım alanının olduğunu söylemek mümkündür.

Kapı ile birlikte ele alınan ve “*Bugüne kadar mimariden edebiyata değişik soyutlamalar da dâhil çok geniş bir anlam ve çağrışım alanı yaratmış olan eşik kavramı*” (Duyamaz, 2019: 2) Türkçe Sözlük’te “1. Kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak, 2. Kapı ağzında basamağın konulabileceği yer, 3. Başlangıç yeri, başlangıç noktası, yakını, 4. Telli çalgılarda üzerine tellerin bindiği köprü, 5. Karalar üzerinde veya deniz diplerinde birbirine komşu iki çukurluğu ayıran tümsek biçiminde, üzeri çoğu kez düz kabartılar, 6. Bir tepkinin başlamasında, ortaya çıkmasında etkili olan ruhi, fizyolojik nokta” (1998: 735) olarak ifade edilmektedir.

Atmaca ve Adzhumerova (2010) “*Kapı ve Eşik*” *Kelimeleri Üzerine* adlı çalışmada kapı ve eşik kavramı üzerinde durmuşlardır. Bu çalışmada Türkçe’nin farklı lehçe ve ağızlarında kapı ve eşik kelimelerinin oldukça geniş bir anlam evreni olduğunu ortaya koymuşlardır. Eşiğin kapı önünde bulunan alçak bir basamak, kapının yanı, kapı çerçevesi gibi özelliklerinin varlığını ve bir tepkinin ortaya çıkmasındaki fizyolojik ve ruhsal nokta olarak da farklı bir yönüne değinmişlerdir.

Kelimenin sözlük anlamı yani düz anlamı dışında kazandığı yan anlamlar kapı ve eşiğin dikey boyutta sahip olduğu derin göndermeleri anlayabilmek için önemlidir. Kapı ve eşiğin dini, tarihi, sosyal ve kültürel olarak pek çok anlamsal zenginliği içinde barındırdığı görülür. Türk halk kültüründe de eşik etrafında şekillenen birçok inanışa rastlamak mümkündür. “*Eski Türk İnanç Sistemi oluşturulurken eşiklerin altındaki ev iyesi veya Ocak iyesi evin eşiğinin altında düşünülmüş ve evin koruyucu olduğu kabul edilmiştir*” (Kalafat, 2009: 49). Bu nedenle eşiğe karşı korku ve saygıyı barındıran inanış ve uygulamaların izleri Türklerin yaşadığı farklı coğrafyalarda takip edilebilir. Beydili, Azerbaycanlıların inanışına göre bir evliya olarak kabul edilen Kara Çuha adında bir canlıdan bahseder. İnanışa göre Kara Çuha evin girişinde durmakta ama insanlar tarafından görülememektedir. İnsanlar evin eşiğine geldiklerinde Kara Çuhaya selam verirler. Bir başka inanışa göre de eşiğin bir sahibi vardır. Adı da “*Astana Cini*”dir. Bu inanışların da etkisiyle akşamüstü eşikte oturmak veya eli koynunda bir şekilde durmanın uygun olmadığı inanışı vardır. Bu saatlerde “*Bizden İyiler*” adı verilen şeytani ruhların hareketli olduklarına inanılır. İnanışa göre böyle bir zaman dilimi içerisinde kim eşikte oturursa onu “*Eşik Cini*” vurabilir/çarpabilir (2015: 205).

Ziya Gökalp “*Türkçede eşik kelimesi, eşli manasındadır. Eşiğe basılamaz; yabancı adam, bir evin eşiğini atlayamaz. Kırgız-Kazaklarda gelin, bir seccade üzerinde oturur. Güveğinin asabesinden dört delikanlı, kalichenin birer ucundan tutarak, gelini kapıdan ithal ederler. Bu hâl gösteriyor ki, her adamın bir perisi olduğu gibi, her evin de bir perisi, bir eşi vardır*” (1976: 47) demektedir. Gökalp’in de aktardıklarından hareketle eşiğin evin sahip olduğu mahremiyet ve özel alanın en dış sınırı ve koruyucu unsuru olduğunu söylemek mümkündür. Ancak eşiğin bu koruyucu rolüne karşın eşikte olmak ise insan için tehlikelerle doludur. Ama hayat doğumla başlayıp ölüme kadar insanın karşısına hep eşikler çıkartır ve bu eşiklerin aşılması gerekir. Aşılamayan her eşik ortaya kaos çıkartır. Çünkü eşikleri aşmak insanlığın evrensel yazgısı gibidir. Nitekim Joseph Campbell, her insanın aşması gereken eşikler olduğunu ve bunun bir arketip olduğunu söyler (2013: 64). Bu arketipin yansımalarını halk anlatılarında görmek mümkündür. Örneğin Hasan Boğuldu efsanesinde Hasan âşik olduğu Emine ile evlenmek ister. Ancak Hasan ovalı, Emine ise obalıdır. Hasan’ın Emine ile evlenebilmesi yani ovoidan obaya geçiş yapması için aşması gereken eşikler vardır. Bu eşikler aynı zamanda onun oba tarafından kabul edilmesini de sağlayacaktır. Hasan, Emine ile evlenebilmek için yaz sıcağında kırk okka tuzu sırtına yükler. Tuzu ovoidan obaya kadar taşıyabilirse eşiği geçmiş olacaktır. Ancak Hasan bu sınamada başarılı olamaz. Hasan “*senin obana varamıyorum, kendi köyüme de varamam, beni bırakma*” diye yalvarır”. Hasan bu acıya dayanamaz ve kendisini Gökbüvet’teki bir çınara asar (URL-1). Görüldüğü üzere efsane insanın hayatta karşı karşıya kalabileceği eşikleri ve bu eşiklerin aşılammaması durumunda ortaya kaosu çıktığını göstermektedir. Çünkü eşikte olma durumu tehlikelerle doludur ve eşikte olan hiçbir yere ait değildir. Bir sınırdan olma durumu olan eşik, kişinin tehlikelere açık olduğu bir anımler. Bu nedenle eşik ile ilgili inanış ve uygulamalarda eşiğin verebileceği zararlardan sakınmak için birtakım tedbirler alınır. Eşiğe oturmamak en başta gelen tedbir olarak dikkati çeker. Ayrıca eşikte olma durumunda bir önceki evreye dönememe sorunsalını da görürüz. Örneğin doğum bir eşiktir ve doğumun sağlıklı gerçekleşmesi için her türlü tedbire başvurulur. Beklenmeyen bir durum oluştuğunda anne ve bebeği kaybetme tehlikesi vardır. Bebeğin anne karnından dünyaya gelmesi için aşması gereken eşiğin tek bir hakkı vardır. Ya doğum gerçekleşir ya da ortaya kaos çıkar. Gelin, damat evine girerken kapının eşiğinden ilk defa girdiği an önemlidir. O ilk anda eşikten geçerken yapması gerekenleri yapmaktaki yükümlüdür. Aksi halde ikinci defa deneme şansı yoktur.

Eşiğin bir diğer işlevini insan hayatının çeşitli evrelerinden bir diğerine geçişte görmek mümkündür. İnsan hayatının doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç ana geçiş dönemi vardır. Bu dönemler kendi içerisinde birtakım inanış ve pratikleri barındırır. Gennep, eşiği kişinin bir önceki evreden bir sonraki evreye geçişteki ara durum olarak görür (2022: 29). Bu ara durumda yani eşikte birtakım ritüeller gerçekleştirilir. Böylece hem eşiği aşmak için gerekli koşullar yerine getirilir hem de eşikte var olduğuna inanılan kötü



güçlerin etkisinden kurtulmaya çalışılır. Eski Türklerde evlerin eşiginde var olduğuna inanılan iyeler vardır ve bunlar aileyi bu kötü ruhlardan korurlar; ancak saygısızlık yapılırsa bu iyeler insanları cezalandırabilir.

Eşik güvenliği sağlama ve sınırları belirleme gibi işlevlere sahiptir. “*Bu yüzden eşik çoğu zaman kilitli kapı benzeri bir nesne ile ikame edilmektedir. Eşik, içeriği dışarıdaki tehditlerden korur. Kapı eşiklerinin yüksek yapılması, evi hayvanların istilasından koruyabilmektedir. Eşiğin içe bakan tarafı insana güven ve huzur ilka etmektedir. Bu bağlamda eşik, dışarıyı, öteki alanı tehdit içerebilen alan olarak tanımlayabilmektedir*” (Gökçen, 2019: 131). Böylece kişinin kendisi ve ailesi için oluşturduğu özel bir varlık alanı meydana gelir. Ancak insan sadece bireysel olarak değil kamunun da bir parçası olarak yaşar. Bu bağlamda “*Eşik, özel ve kamusal alanı ayıran bir çizgi*” (Gökçen, 2019: 130) olarak dikkati çeker. Lefebvre özel alan ve eşik arasında bir bağ kurar. Onun için eşik ve özel alan aynıdır. Kamusal alan, eşik sayesinde geride bırakılır. Eşik geçildikten sonra eve yani özel alana girilir. Özel alanda mahremiyet alanları vardır (2014: 174).

Ali Duymaz (2019), *Eşik Kültü ve Taptuk'un Eşiğindeki Yunus Emre* adlı çalışmasında göçebe hayattan yerleşik hayata geçişle birlikte eşigin bir külte dönüştüğünü, bu kült çerçevesinde evliya ve erenlerin eşigi saygı ve hiyerarşi bağlamında kullandıklarını dile getirir. Yunus Emre ve Tapduk Emre arasındaki eşik ilişkisini bu bağlamda değerlendirir.

Fatmagül Küçük Tursun (2022), *Türk Kültüründe Kapı ve Eşik* adlı doktora çalışmasında kapı ve eşigin izlerini Türk mitolojisinde, destanlarda, halk hikâyelerinde, geçiş dönemlerinde, âşıklık geleneğinde, atasözlerinde, deyimlerde, bilmecelelerde, türkülerde, masallarda, tekerlemelerde vb. diğer türler içerisinde incelemiş, kapı ve eşik ile ilgili Türk kültüründe zengin bir birikimin olduğunu ortaya koymuştur. Elde ettiği verilere dayanarak kapı ve eşigin bir kült özelliği gösterdiğini ifade etmiştir.

## 2. Van Gölü Havzası Halk İnanışlarında Kapı ve Eşik

Yörede genel olarak kapı eşiginde oturmaın iyi olmadığına, bu durumun uğursuzluk getireceğine inanılır. Hatta “*Eşik üzerinden geçenin uğuru bağlanır*” (Aydın, 2014: 474) düşüncesi de vardır. Kapı ve eşigin tekinsiz yerler olduğu vurgulanır. Bu nedenlerden ötürü yörede kapı ve eşige dair oluşan inanış ve uygulamaların temelinde kötü şeylerin etkisinden uzak durmak, korunmak, nazardan kaçınmak, bolluk ve bereketin devam etmesi gibi düşünceler yer alır. Doğumdan ölüme kadar insan ömrünün geçirdiği birtakım aşamalar olmak üzere günlük yaşamda da kapı ve eşik insan yaşamının merkezinde yer almaktadır diyebiliriz. İnsanların yaşamlarının güvenli bir şekilde devam ettirmelerini ve evlerinin giriş ve çıkışını sağlayan yani kişilerin birey ve toplum olma durumunu belirleyen kapı ve eşik etrafında gelişen inanış ve uygulamalara yörede yoğun bir şekilde rastlamak mümkündür. Yörede kapı ve eşik ile ilgili olarak tespit ettiğimiz inanış ve uygulamalara örnek olarak şunları gösterebiliriz:

Bitlis'te kapıya nazar boncuğu ve sarımsak asılması geleneğine rastlanmaktadır. Eskiden köy evlerine hayvanların kafatasının asıldığı ifade edilmektedir. Bu uygulamalardaki amacın nazardan ve kötü şeylerden korunmak olduğu belirtilmektedir (KK. 6). Kapının üstüne; dua, at nalı, koçboynuzu, nazar boncuğu gibi nesnelere asılmaktadır. Bu nesnelere ev halkını nazardan ve kötü güçlerden koruyacağına inanılır: “*Eskiden nazar boncuğu takılırdı. Metal eşyalar, muska, ayetlerin yazılı olduğu çerçeveler asılırdı. Bunlar eve cin ve kötü varlıkların girmemesi için yapılan şeylerdir. Ama artık bunlar yapılmamakta eski inançlar yerine Kur'an-ı Kerim'de yazılan ayetler daha iyi olduğunu öğrendim*” (KK.15). Kapı işlevsel olarak evi dıştaki unsurlara karşı korumaktadır. Ancak kapının koruyuculuk vasfını arttırmak ve olağanüstü canlılara karşı da evi korumak için at nalı, koçboynuzu ve nazar boncuğu gibi nesnelere başvurulur. Kapının üzerine asılan nesnelere düz anlamlarından ziyade yanan anlamlarından kaynaklı olarak elde ettikleri derin anlam katmanları sayesinde koruyucu bir vafı bürünür. At nalı demirle olan ilişkisinden dolayı koruyucu bir nesne olarak kabul edilir. Nitekim demirin olağanüstü canlıları korkuttuğuna ve onları uzaklaştırdığına inanılır. Koçboynuzunun fiziksel şeklinden yani sivri uçlarından ötürü eve yönelen tehlikeleri bertaraf edeceği inanışının bu ritüeli şekillendirmiş olması düşünülebilir. Nitekim Mersin yöresinde bu inanışı görmek mümkündür (Çıblak, 2004: 113). Koçboynuzunun evin kapısına asılmasının nedenlerini dikey boyutta koça yüklenen anlamda aramak gerekir. Zira Türk düşünce sisteminde koç bolluk, bereket ve koruyuculuğu sembolize eder. Ayrıca Emel Esin, Göktürklerde ölen kişinin başına koçbaşlarının asıldığını da ifade

etmektedir (2001: 166). Bu bağlamda koçboynuzu Türk kültür dairesi içerisinde önemli bir nesne olarak görülmüştür. “*Arınma ve temizlenme getiren eşik/kapı insanlaşmış mekânın ilk sınırı*” (Doğan, 2022: 1038) olarak insanın ontolojik olarak kendisini güvende hissetmesini sağlayan ilk noktadır. Bu nedenle bu mekânın koruyuculuğunu arttırıcı nesnelere donatılmasına önem verilir. Böylece bu nesnelere koruyucu fonksiyonu ile arınan ve temizlenen dışsal unsurlar ev için tehlike olmaktan çıkartılır.

Ağrı’da evin giriş kapısının üstüne eve bereket getirsin diye at nalı, yılan derisi ve geyik boynuzu asılır (Aslan, 2022: 23,49). Kapı eşiğinde oturmanın rızkı keseceğine inanılır (Aslan, 2022: 47). Yine Ağrı’da kapının önünde guguk kuşu öterse o evde bir kişinin öleceğine ve bir kişinin ruhunun evden çıkacağına inanılır (Aslan, 2022: 39). Kapı önü insanın yaşayacaklarına dair bir takım işaretlerin olduğuna inanılan yerlerden biridir. Van’da kapı eşiğinde bir hayvan beklerse veya bir çocuk ağlarsa ev ve evde yaşayanlarla ilgili bazı inanışların varlığı görülür: “*Kapı eşiğinde bir hayvan sizi beklerse evinize misafir gelir. Kapı önünde bir çocuk veya hayvan ağlıyorsa siz bir günah işlemişsiniz demektir*” (KK.15). Hayatın anlamlandırılması sürecinde kapı ve eşik etrafında gelişen olaylara ayrı bir önem verilmiştir. Çünkü kapı toplumsal anlamlandırmada sadece düz anlamıyla değil yan anlamları ile işlevsellik kazanmıştır. Bundan dolayı kapının önü, ardı ve eşikte bekleyen şeylerden bir çıkarım yapılır ve gelecekte yaşanabileceği muhtemel durumlara karşı tedbir alınmaya çalışılır. Kişilerin yaşam şekillerini bağlı buldukları din belirler. İslamiyet’te kişinin cennete veya cehenneme gitmesini kişinin amelleri yani günah ve sevapları belirler. İnsanlar günahlarının veya sevaplarının durumunu öğrenmek için birtakım ritüellere girerler veya günlük hayatta yaşanan durumlardan bir anlam üretirler. Bu anlam üretme sürecinde kapı ve eşiğin merkezde olduğu görülür. Çünkü kapı ve eşik dışarıdan gelen mesajın iletme noktasıdır. İnanışa göre kapının önünde çocuk ve hayvanın ağlaması olumsuz bir durum olduğu için günahı çağırıştırır. Burada göstergenin belirti özelliği devreye girer.

Yörede kapıdan içeri sağ ayak ile girilmesi gerektiğine dair güçlü bir inanış mevcuttur. Özellikle de gelin, damat evine gireceği sırada sağ ayağı ile girmelidir. Yeni hayata atılacak olan bu adımın sağ ayak ile yapılması dini gerekçelere dayandırılır: “*Dinimizce de bir yere giderken de sağ ayakla girilir, sol ayakla çıkılır. İş yerlerine, abdesthaneye girerken de sağ ayakla girilir, sol ayakla çıkılır*” (KK. 11), “*sağ ayağıyla adım atar*” (KK.15). Kur’an-ı Kerim’de sağ ayak ile bir yere girip çıkılması ile ilgili bir durum bulunmamaktadır. Ancak bu duruma gerekçe olarak Hz. Muhammed’in hadisleri gerekçe olarak gösterilmektedir. Kapı ve eşik önemli bir geçiş ve başlangıç noktası olarak kabul edildiği için bu başlangıç esasındaki ilk adımın sağ ayakla yani dinen uygun bir biçimde yapılmasına önem verilir.

Evin kapısı evi koruyan bir unsur olmasının yanında açık veya kapalı kalma durumlarında bazı inanışların oluşmasına neden olmaktadır. Yörede “*Eve girerken veya evden çıkarken kapı kapatılır. Eğer kapatılmaz ise o evde bolluk bereket ve huzursuzluk yaşanmış. Hatta evden çıktıktan sonra kapı kitlenir ve bir ayet okunur. Bu ayet sayesinde gökten üç melek o evi siz gelene kadar korur*” (KK.15) inanışı mevcuttur. Kapı evi dışarıya karşı koruyan önemli bir unsurdur. Bu unsurlar arasında bolluk ve bereketin de olduğuna inanılır. Ayrıca evin kapısı kilitlendikten sonra dua okunur. Böylece hem madden hem de manen evin koruma altına alınması sağlanır. Bu ritüelde açıklık ve kapalılık düz anlamlarından ziyade yananlamlar ile bolluk, bereket ve huzur ile ilişkilendirilmiş, evin kapısının kapalı tutulmasının gerekliliği belirtilmiştir.

Ahlat ilçesinde kapı eşiğine “*Sipana*” denilir. “*Evin eşiğinde/sipana’da oturulmaz*” (Kalafat, 2009: 36). Yörede gece dışarıya su dökülmez denir. “*Gece gezenler*” denilen cinlerin eşiklerin altında yaşadıklarına ve sıcak su döküldüğünde yanabileceklerine inanılır. Bu canlıların kemre (tezek) ve kemik yiyerek beslendikleri söylenir (Kalafat, 2009: 49). Erciş ilçesinde ise kapı eşiğine “*Gipana*” denilmektedir. Kapı eşiğine oturmanın uğursuzluk getireceğine inanılır (Akgün, 2019: 318). Bitlis’te gece karanlık alanlarda ve eşikte bulunulmayacağı belirtilir. Bu yerlerin geceleri cinlerin yeri olduğu için tekensiz olduğuna ve burada duran kişilere cinlerin musallat olacağına inanılır (KK. 17). Aynı inanış Ağrı yöresinde de bulunmaktadır (Aslan, 2022: 44). Ağrı yöresinde “*güneşin batışı ile ilgili olarak, güneş battığı zaman kapının eşiğinde durmanın iyi olmadığı ve uğursuzluk getireceği inancı hâkimdir*” (Yıldırım, 2000: 179). Özellikle gece eşikte yaşadığına inanılan canlıların harekete geçtiği vakit olarak görülür. Güneşin batma anına yakın vakitler, insanlar tarafından sıkıntılı zaman dilimleri olarak kabul edilir. Bu zaman aralığında birtakım işlerin yapılmasından uzak durulur. Hem bu zaman aralığının olumsuzluğu hem de eşiğe yüklenen olumsuz anlamlar birleşerek güneşin batışı anında eşiğe oturulmaması gerektiği şeklinde bir inanış oluşmuştur.

Ev insanların güven içinde yaşamasını sağlayan yalıtık bir mekândır. Bu mekânın sınırları içerisinde insanlar dış dünyanın tehditlerinden etkilenmeden yaşarlar. Evin sınırlarını belirleyen unsurlardan biri eşiktir. “Eşik dışarı ile içeri arasındaki sınırı gösterir. Eşiği geçtiğinizde farklı bir dünyaya da geçiş yapmış oluruz. Aynı zamanda eşikte bizim göremediğimiz varlıklar vardır. Bu yüzden karanlık bastığında eşikte oturulmaz veya eşikten geçtiğinde çeşitli dualar okunur. Eşiğe böyle sembolik anlamlar kazandırılması onun, dirilerle ölümler arasındaki bir sınır olduğuna yönelik düşüncelerden gelir” (Kartal, 2020: 43). Bitlis’te de kapı eşiğinde oturmanın uğursuzluk getirdiğine inanılır: “Herkes küçüklüğümden itibaren kapı eşiğinde oturmamam gerektiğini söyler. Çünkü uğursuzluk getirdiğine ve cinlerin musallat olacağına inanılır” (KK. 4). Kapı eşiğinde oturulmaması gerektiği deneysel belleğin temsilcileri olan yaşlılar tarafından genç nesle aktarılır: “Bu inanış eskiden büyüklerimizin söylemeleri sonucu günümüze kadar gelmiş biz de kabullenmişiz. İşte eşikte oturmak uğursuzluk getirir, cinler sana musallat olur, eşikte oturursan diye. Bir de kapı eşiklerinde insan ruhuna ağır gelen varlıklar olabileceğinden dolayı oturulmazdı” (KK. 6), “Kapının eşiğinde oturmak iyi sayılmaz” (KK. 3). Eşikte oturmanın kısmeti bağlayacağına da inanılır. Özellikle genç kızların eşikten uzak durması gerektiği ifade edilir: “Kapı eşiğinde oturan kızın evde kalacağı inancı vardır” (KK. 1). Yörede “eşik üstünde oturan kişinin evine iftara gidilir” (KK. 2), “Kapı eşiğinde oturulmaz, kapı eşiğinde şeytan olduğuna inanılır. Yağmur yağarken de kapı eşiğinde oturmak günahdır” (KK. 3) inanışı görülür. Kapının iki boyutu vardır. Birinci boyut kapının ev ile olan bağlantılı kısmıdır ve güven, koruma, huzur, sağlık ve bolluk kavramları ile tanımlanabilir. Diğer boyut ise kapının dışı ve eşik ile birlikte ele alınır. Burası ise dışarının başladığı yer olarak görülür. Bu kısma olumsuz anlamlar yüklenir ve burası tekin olmayan mekân olarak kabul edilir. Tekin olmayan bir yer insan yaşamı için güvensizliği, korkuyu ve gelecek kaygısını çağırır. Bu nedenle evin dışarı ile bağlantı noktası kabul edilen eşik ile ilgili birtakım kaçınmalar devreye girer. Kapı eşiğine oturmamak bu sakıncalardan en önde gelenlerdendir. Kapı eşiği vakit geçirilecek bir yer değildir. Eşikten hızlıca geçilmeli ve eşiğin olumsuz enerjisi insana sinmeden aşılmalıdır. Bu olumsuz enerjinin yansımaları olarak da yörede uğursuzluk, cinlerin musallat olması ve kısmetin bağlanması gösterilir.

Van yöresinde kapı eşiğine oturulmaması gerektiğini kaynak kişimiz: “kapı eşiğine oturulmaz, insanın fakir kalacağına inanılır. Bekâr kalır. Yağmur yağarken kapı eşiğine oturmak günahdır. Kapı eşiğine oturulmaz, çünkü şeytan bulunur” (KK. 12) sözleriyle ifade etmektedir. Bu inanışlarda kapı eşiğinin olumsuzluğu çağrıştırdığı görülür. Eşik, ev ile dışarı arasındaki bir geçiş noktası olarak arada olma halini ifade eder. Evin güvenli ortamından ziyade, dışarıdan tam olarak kopamama halini de imler. Bu yüzden eşikten uzak durulmasını ifade etmek için olumsuz göstergeler tercih edilir. Bunlar; fakirlik, bekâr kalma, günah ve şeytandır. Tüm bunlara sebep olacağına ve olumsuz etkilerine maruz kalacağına inanılan yer eşiktir. Toplum eşiğe olumsuz anlamlar yüklemiş ve onda oturulmaması gerektiğini bu göstergeler üzerinden kültürel belleğe işlemiştir.

Yörede kapı, eşik ve süpürge ile ilgili inanışlara da rastlamak mümkündür. Akşam kapının önünün üç harflilerin musallat olacağı inancı nedeniyle süpürülmemesi gerektiğine inanılır. Bitlis’in Tatvan ilçesinde evde bolluk ve bereket olsun diye kapının önüne süpürge konular (KK. 2). “Süpürgenin konulduğunu duydum çünkü süpürgenin bereketi temsil ettiği kadar uğursuzluğu da götürür inancı vardır” (KK. 1). Tatvan ilçesinde akşam vakti kapının önü üç harflilerin eve musallat olacağına inanıldığı için süpürülmeyeceği dile getirilmiştir (KK. 1). Ahlat’ta misafir kapı eşiğinde ayakta bekletilmez. Eşikte biri varsa kapı süpürülmez. Ayrıca belli günlerde özellikle Cuma günleri kapı eşiği süpürülmez (KK.16). Süpürge bir temizlik aracı olarak kullanılmaktadır. Ancak söz konusu kapı ve eşik olduğunda süpürgenin farklı anlamlar kazandığını, bir araç olmaktan öteye yani inanış nesnesine dönüştürüldüğü görülmektedir. Süpürgenin kapı ve eşik ile olan bağlantısı, bolluk, bereket ve eşikte yaşadığına inanılan olağanüstü canlılar üzerinden okunmalıdır. Süpürgenin bolluk ve bereket ile ilişkisini Avarlarda görmek mümkündür. Avarlar yağmur yağması için süpürgenin etrafında sağdan başlayarak üç defa dönerler. Böylece yağmurun yağacağına inanılır (Kalafat, 2010: 45). Süpürgenin eve bolluk ve bereket getirmesi için kapı önüne konulmasının temelinde bu tür inanışların olduğu söylenebilir. Süpürgenin uğursuzluğu götürmesi ve kötü güçlerin etkisine karşı koruyucu bir işleve sahip olmasının temelinde ise süpürgenin üzerinde bulunan tellerin etkisi olduğu düşünülebilir. Nitekim olağanüstü canlıların demirden korktukları ve kaçtıklarına inanılmaktadır. Bu inanışa benzer bir durumu Bulgarlara ait bir halk inanışında görmek mümkündür. Bu inanışa göre “gelen kötülükler süpürgenin

yapıldığı telleri saymaya başlarmış, böylece zamanın geçtiğine ve bu zamanda odaya aileden birinin girebileceği ihtimaline güvenilirmiş. Veya şafak sökmeye başlar ve onlar kuvvetini kaybetmeye başlarmış” (URL- 2). Süpürge, kapı ve eşik arasındaki anlamsal birliktelik bu şekilde kurulabilir.



**Fotoğraf 1:** Bitlis'in Tatvan ilçesinde kapı önüne konulan süpürge.

İnsan ev ile özel bir yaşam alanına sahip olur. Ancak insan sosyal bir varlıktır ve dışarı ile temasa geçme isteği duyar. Evin sınırlarından dışarıya geçmek için eşığın geçilmesi gerekir. “İçerisi ve dışarıyı arasındaki sınırın eridiği mekânsal pratik olan eşik; pek çok hareketi, sosyal karşılaşmayı ve algı çeşitliliğini barındıran mimari bir bulanıklık halidir. Aynı anda hem içeride hem de dışarıda olma psikolojisini barındıran bu mekânsal gerçeklik” (Tunç, 2015: 27) insanların eşığe birtakım anlamlar yüklemesine, eşikte bazı canlıların yaşadığına inanmalarına ve bu canlıların olumsuz etkilerinden korunmak için çareler üretmeye sevk etmiştir. Eşik bu özelliklerinin de etkisiyle büyüsel işlemlerin uygulama alanı olarak kullanılmıştır. Kapıya ve eşığe büyüsel işlemler yapma veya kapıya birtakım nesnelere sürerek ev halkına büyü yapma gibi durumlar halk inanışlarında görülebilmektedir. Bu tür durumlar karşısında çözüm yine kapının ve eşığın merkezde olduğu ritüellerde aranır. Özellikle de eşlerin arasının bozulmasına yönelik yapıldığına inanılan büyüsel işlemlerin bozulabilmesi için kapıda yapılan ritüelleri yörede görmek mümkündür. Ritüelde kibrit kutusunun kullanıldığı görülmektedir: “Zamanında kaynanam da bize yapmıştı. Kapının iki yanına kibrit kutusunun içi ve dışı konulur. Eşler kapıdan geçtikten sonra kibrit kutusunun iç kısmını kutuya yerleştirilir. Böylece eşler birbirine bağlanmış olur. Eğer ki kibritin iç kısmıyla dış kısmı tekrar ayrılırsa büyü çözülürdü” (KK.1). Eşler arasındaki sorunların veya büyüsel işlemlerin çözülebilmesi için yapılan bu uygulamada kapının kilitleme ve bağlama, eşığın ise yeniden doğuş gibi özelliklerinden yararlanılmakta, kibrit kutusunun durumundan birtakım anlamlar üretilmektedir. “Mekândaki açıklık olan kapının sol yanı kadına, sağ yanı erkeğe ait olarak görülmüştür” (Küçük Tursun, 2022: 40). Kibrit kutusunun içi ve dışının fiziksel özelliği ile kadın ve erkek arasında bir bağlantı kurulmuştur. Göstergelerin fiziksel olarak muhatabına benzediği veya benzetilmeye çalışıldığı durumlarda, toplum tarafından nesnelere bilinçli olarak anlamlar yüklenir ve ritüellerde bu durum belirleyici olur. Burada da büyü yapıldığına inanılan çiftin hem bu büyüden kurtulmaları hem de yeniden mutlu ve huzurlu bir şekilde yaşayabilmelerini sağlamak için kibrit kutusunun fiziksel özelliği ile kadın ve erkek arasında anlamlı bir bağ kurulmak istenmiştir. Eşlerin kapıdan içeri girmeleri ile bir yenilenme yaşanmış ve kibrit kutusunun birleştirilmesi ile bu duruma sembolik bir anlam yüklenmiştir.

Meteorolojik olayların değişmesi için yapılan uygulamalarda eşığın önemli bir yerinin olduğu görülmektedir. Ahlat'ta tandırın üzerinde demir bir şiş bulunur. Bu demir şişin üzerinden atlanılmaz. Dolu yağdığı vakit bu demir eşikten dışarıya atılır ve üzerine tuz serpilir. Böylece dolunun kesileceğine inanılır (Kalafat, 2009: 38). Demirin eşikten dışarı atılması ritüelin sıradan bir şekilde gerçekleştirilmediğini göstermektedir. Eşığın kültürel bellekte sahip olduğu anlam evreni içerisinde eşığın yeni bir başlangıcın ilk adımı olarak görülme durumu vardır. Özellikle tarımla uğraşanlar için dolu benzeri meteorolojik koşullar ürünlerin zarar görmesine neden olabilir. Yaşamı tarıma yani toprağa bağlı olan insanlar için dolunun

durdurulabilmesi için çarelere başvurulması ve eşğin ritüelde yer alması dikkat çekicidir. Ayrıca demir de ritüelin bir diğer önemli simgesidir. Demirden yapılan nesnelere ritüellerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Demir kadar demirden eşyaları meydana getiren demircilere de kutsal nitelikli anlamlar yüklenir. Mircea Eliade; “*Demirci aletleri de kutsal alana aittir. Çekiç, körük, örs canlı, mucizevi varlıklar olarak görülür; bunların, demircinin yardımı olmadan kendi büyüsel-dinsel güçleriyle işleyebildiklerine inanılır*” (2011: 30) demektedir. Eliade’nin de ifadelerinden hareketle yağmurun durması için eşikten dışarıya demir şiş atılmasının dikey boyuttaki örtük anlam katmanlarını açıklamak mümkündür.

Kapı ve eşğe asılan nesnelere hareketle evde yaşayanlar hakkında bilgi sahibi olunabilir. Kültürel göstergeler olarak değerlendirebileceğimiz bu nesnelere bazen kapı üstüne asılan koçboynuzu veya nazarlık gibi nesnelere bazen de evde asker veya hacca giden olduğunu göstermek için beyaz bir tülbent olabilir. Kültürün göstergeleri üzerinden sessiz iletişim kurma ve mesaj iletme işlevini sağlayan bu nesnelere özellikle kapıda ve eşikte yer alması ise ilgi çekicidir. Kapı ve eşik evin giriş unsuru olmasının yanı sıra evin dışla bağlantısını sağlama unsuru olması bakımından da evin dışarı ile olan iletişimini sağlar. Evin kapısına asılan nesnelere bu bağlamda eve gelen kişiye uyandırdığı izlenim ile ev halkı ile kurulması gereken ilişkinin sınırlarını belirler. Yörede yapmış olduğumuz çalışmalarda kapıya asılan nesnelere arasında bastonun da yer aldığı tespit edilmiştir. Söz konusu baston uzun yıllar önce vefat eden bir kişinin bastonu olarak eş tarafından kapının koluna asılmıştır. Ölen bir kişinin kişisel eşyasının kapıya asılması hem ölen kişiye duyulan sevgiyi ve özlemi göstermekte hem de bu evin hala onun evi olduğu mesajını iletmektedir. Kaynak kişilerimizden Feride Altun, bu durumu: “*Bundan 10 sene önce kapıya asılan bu baston dedemin öldüğü zaman, nenem koymuştu, ölümünü kendine yedirememiş. Onun bu şekli de hala o evde yaşadığını düşündüğü için kapının koluna asmıştı*” (KK. 1) şeklinde ifade etmektedir. Kapıya asılan nesnelere topluma iletilmek istenen mesajı aktaran birer göstergedir. Örneğin ölen kişinin ayakkabılarının kapının önüne konulması o evde bir kişinin öldüğünün göstergesidir. Bu göstergeler kimi zaman evi kötü unsurlardan korumak için at nalı, nazar boncuğu olabilirken kimi zaman da yukarıda görüldüğü gibi ölen kişinin bastonu olabilmektedir. Baston üzerinden verilen mesaj ise bu evin hala o kişinin evi olduğu ve onun evde fiziksel olarak olmasa da ruhen yaşamaya devam ettiğidir. Kapıya baston asılmasının izlerini atalar kültüründe aramak mümkündür. Atalar kültürü, güneş, ay, yer ve su kültürleri ile birlikte Şamanizm’in esasları arasında yer almaktadır (İnan, 2015: 2). Atalar kültüründe ölmüş ataya saygı duyulur. Yatır ve türbe gibi yerler atalar kültürünün yaşatıcı mekânları olarak dikkati çeker. Burada da ölen atanın bastonu evin kapısına asılarak topluma bir mesaj iletmeye çalışılmaktadır. Baston, göstergenin belirti özelliği üzerinden evin sahibinin ruhunun halen orada yaşamaya devam ettiğini gösterir. Ayrıca baston kut aktarma nesnelere biridir. Bu bağlamda kapıya baston asılarak atalar kültürünün yaşatıldığı bir mekân olan ev, hâkim-sahipli yer inancının tezahür ettiği bir nesnelere belleğine dönüşür. Bunun için seçilen yerin kapı olması da dikkat çekicidir. Kapı evin dışarı ile olan iletişimini sağlamakla birlikte, evi koruyan ve sınırlarını belirleyen önemli bir unsurdur. Ölen kişinin bastonu kapıya asılarak evin sahipsiz olmadığı mesajı iletmeye çalışılır. Genel olarak ataerkil yapıya sahip toplumlarda bu durumu görmek mümkündür.



**Fotoğraf 2:** Bitlis'in Hizan ilçesinde Musa amcanın evinin kapısı.

### 2.1. Geçiş Dönemlerinde Kapı ve Eşik

İnsanoğlunun doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç ana geçiş dönemi vardır. Bu dönemler kişiyi yeni bir evreye taşır. Bir önceki evreden yeni bir evreye geçiş sırasında kültürel bellekte yer edinen davranış kodlarındaki inanış ve ritüeller devreye girer. Geçiş dönemleri içerisinde birçok inanmayı, âdeti, törenleri ve büyüsel işlemleri barındırır. Bu işlemler kişiyi geçiş evresinde yani eşikte oluştuğuna inanılan tehlikelerden korumak için gerçekleştirilir (Örnek, 1995: 131). Bu inanış ve ritüellerde kapı ve eşik önemli bir yeri olduğu görülür. Sembolik anlamda başka bir evreye geçiş kapı ve eşik imgeleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda doğumdan başlayarak evlenme ve ölüm aşamalarında kapı ve eşik merkezde olduğu inanış ve ritüellerde kapı ve eşik görmek mümkündür. Kapı ve eşik hem tekinsiz bir mekan hem de yeni bir yaşamın başlangıç noktası olarak Van Gölü Havzası inanışlarında kaos ve kozmosu ayıran ince bir çizgi olmuştur.

#### 2.1.1. Doğum ile İlgili İnanış ve Uygulamalarda Kapı ve Eşik

Bitlis yöresinde eskiden genel olarak erkek çocuk beklentisinin fazla olduğu görülmektedir. Son zamanlarda bu durum doğacak çocuğun cinsiyetinden ziyade sağlıklı olmasının dilenmesi şekline dönüşmeye başlamıştır. Erkek çocuk beklentisinin altında yatan sebepler ise “oğlan evde kalır, ana babaya bakar, kız ele gider” veya erkek çocuk olsun “kapıları açık kalsın” şeklindedir. Kapılarının açık kalması soyun devamı anlamına gelmektedir ve kapı, soy ile ilişkilendirilmiştir.

Doğum sırasında doğuma engel olmaya, anne ve bebeğine zarar vermeye çalıştığına inanılan canlılar vardır. Doğum sırasında bu tür canlıları korkutmak ve vereceğine inanılan zararı engellemek için birtakım tedbirlere başvurulur. Bu tedbirler arasında kilitli olan kapıların açılması da bulunur (Örnek, 1977, 140). Bitlis'in Ahlat ilçesinde Şubat Karısı adında bir inancın varlığı görülmektedir. İnanışa göre bu canlı şubat ayında doğum yapan kadınların ciğerlerini yemektir. Şubat Karısının lohusa kadına zarar vermemesi için lohusa olan kadının kapısında at kişnetilir. İnanışa göre Şubat karısını sadece erkek bir at görebilmektedir. Bu yüzden at kişnetilmesi durumunda Şubat Karısının korkup kaçtığına inanılır (Kalafat, 2009: 46).

Bitlis'te lohusa kadın ve bebeği kırk gün boyunca evden dışarı çıkarılmamaya çalışılır. Cinlerin kapı girişinde bulunduğu inanıldığı için bebek dışarı çıkartılmaz. Zaruri durumlarda dışarı çıkmak gerekli ise bebeğin kundağına bir ekmeğe parçası veya üzerine dua okunarak kapının girişinde bulunduğu inanılan cinlerin kötü etkilerinden bebek korunmaya çalışılır (Ergöz, 2022: 90). Kapı eşikinde bulunduğu inanılan canlıların varlığına ve lohusa kadına zarar verebileceğine inanıldığı için yörede birtakım tedbirlerin varlığı dikkati çeker: “Ben de kapının eşikinde oturulmaz diye biliyorum. Hatta doğum yapmış yeni kadınlarda eşikten tek başına geçirilmez. Yanında mutlaka biri olur ya da onu koruyacak dualar takar üstüne. İnanışa

göre insanın üzerine bir ağırlık çökmüş diyordu büyüklerimiz ve cinlerin musallat olacağını söylerlerdi. Biz de onların sözünü dinleyip oturmazdık” (KK. 5). Anlam üretme süreci mitik düşüncenin temelini oluşturur. Mitik düşüncede bilinçli bir şekilde üretilen anlamlar ritüellere dönüşür. Bu ritüeller sürekli olarak tekrar edilerek toplum tarafından benimsenir. Ancak zaman içerisinde üretilen anlamlar bilinçaltına ve kolektif bilinçdışına taşınır. Bu nedenle toplumlar halk inanışlarının ve ritüellerin nedeni olarak büyüklerinden kendilerine böyle aktarıldığını veya büyüklerinden böyle gördüklerini ifade ederler. Kapı ve eşik etrafında oluşan inanış ve uygulamalarda da aynı durumu görmek mümkündür. Kültürel belleğe işlenmiş olan kapı ve eşik ile ilgili inanışlar yörede insanların davranış kodlarına yansımıştır. Kapı ve eşikten geçmek için alınan tedbirlerin yanında lohusa kadının yatmış olduğu oda ile ilgili koruma tedbirlerinde de kapının rolü görülür. Örneğin Ahlat’ta lohusa kadını kırk basmasından korumak için lohusanın yattığı odanın kapısına süpürge bırakılır.

Doğum sırasında oluştuğuna inanılan tehlikelerden kadını korumak için başvuru olan tedbirler arasında dua etme ve adak adama en başta gelir. Doğum anı geçiş dönemi aşamalarının en kritik anlarından veya eşiklerinden biridir. Bu eşiğin sağlıklı bir şekilde atılması hem anne hem de bebek için oldukça önemlidir. Doğumun kolay geçmesi için birtakım çarelere başvurulur. Van’ın Erciş ilçesinde doğum evde ya da hastanede olabilmektedir. Doğumun zorlaşması durumunda kadınlar dua okur veya Kur’an okutulur. Yöredeki inanışa göre doğum yapan kadının kapısında Azrail beklemektedir. Bu nedenle doğumun kolay geçmesi, doğum yapan kadının kurtulması için dua edilir, adaklar adanır (Akgün, 2019: 86). Doğum sırasında Azrail’in kapıda beklediğine olan inanış doğum anının ne kadar zor bir eşik olduğunu göstermektedir. Doğum, hem anne hem de bebek için hayati öneme sahip bir eşiktir. Doğumun sağlıklı bir şekilde geçmesi için başvuru olan yöntemler, anne ve bebeğin bu eşiği sorunsuz bir şekilde aşabilmesi içindir. Kapı ve eşik hayat ile ölümü ayıran ince bir çizgi olarak karşımıza çıkar. Kapının önü doğumu, yeni bir yaşamı ve çoğalmayı çağrıştırırken kapının ardı ise halk inanışlarına da yansıdığı gibi Azrail göstergesi ile yani ölümle irtibatlandırılmıştır. Ağrı yöresinde de doğum anında doğumun kolay geçmesi için kapalı kapıların açılması gerektiğine inanılır (Aydemir, 2021: 62). Kapıların açıklık ve kapalılığına yüklenen anlamların duruma göre değişiklik göstermesi dikkat çekicidir. Kapı bolluk ve bereket söz konusu olduğunda kapalı, doğumun kolay geçmesi için ise açık kalması gereken bir göstergeye dönüşür. Toplumun göstergelere yüklediği anlamlar, inanışların çeşitlilik göstermesinde etkili olmaktadır. Doğum dünyaya yeni bireyin gelişini yani hayat kapısından girişini ifade eder. Bu durumu sembolik olarak kolaylaştırmak için kapalı kapılar açılır. Dramatik aksiyonun zirveye çıktığı doğum anında kapı önemli bir inanış unsuru olarak karşımıza çıkar.

Alkarısının lohusa kadının korkmasına neden olduğu için lohusanın yanından ayrılmamaya dikkat edilir. Bu konuyla ilgili yörede bir kadının çılgık attığı ve birinin kapıya vurduğu anlatılır (Aydemir, 2021: 77). Lohusa kadın ve bebek dışarı çıkması gerekiyorsa kapının önüne bir süpürge bırakılır. Süpürge bir insana veya bir adama dönüşerek alkarısının bebeğe yaklaşmasına engel olduğuna inanılır (Aydemir, 2021: 78) Bitlis’te de misafirin nazarının bebeğe degeceğine inanılır. Bu duruma tedbir olarak eve gelen misafirin ayakbabisinin içerisine tuz konular veya kapıya süpürge çöpü bırakılır (İpek, 2011a, 513). Yukarıda belirttiğimiz gibi süpürge bolluk, bereket ve kötü varlıklara karşı koruyucu rolünün olduğuna inanılmaktadır. Yörede evin bereketini arttırmak için süpürge konulduğu bilinmektedir. Lohusa kadın ve bebeğinin evden çıkması gereken durumlarda kapının önüne süpürge konularak süpürge kötü varlıklara karşı insanları koruduğuna inanılan yönünden yararlanılmak istenmektedir. Ağrı yöresinde doğum yapan bir kadın alkarısı musallat olmuşsa birtakım ritüellere başvurulur. Alkarısının korkuttuğu kadının üzerine Kur’an-ı Kerim okunur. Eşinin gömleği kapının arkasına asılır (Aydemir, 2021: 80). Alkarısının erkeklerden korkup kaçtığına inanıldığı için erkeğe ait bir eşyanın da aynı etkiyi yaratacağına inanılmıştır.

Doğum sonrası inanış ve uygulamalarda çocuğun merkezde olduğu birtakım inanış ve uygulamalara rastlamak mümkündür. Örneğin Bitlis’te konuşmasında sorun olan çocuklar için çeşitli uygulamalara başvurulur. Çocuğun konuşmamasına neden olan bir gücün varlığından endişe edilir. Konuşamayan çocuklara dili kapalı denilir. Dili kapalı olduğuna inanılan çocuğun konuşabilmesi amacıyla yedi kapıdan su toplanır. Yedi ayrı evin anahtarları bu suyun içerisine atılır. Bu su çocuğa içirilir. Burada kapı kelimesinin ev kelimesini karşılaması dikkat çekicidir. Yedi kapı, yedi ev anlamına gelmektedir (Ergöz, 2022: 86). Bu

ritüelde kapı, su ve anahtar imgeleri dikkati çeker. Öncelikli olarak yedi sayısı ritüelde tesadüf eseri kullanılmamıştır. Yedi sayısı dikey boyutta birçok anlamsal zenginliğe sahip formülistik bir sayıdır. Ritüellerde sıkça karşımıza çıkan yedi sayısı dinsel, kültürel ve inançsal kodlara sahiptir. Örneğin İslamiyet'te Allah göğü yedi katlı yaratmıştır. Tarihte Yedi Uyurlar olarak bilinen kişilerin sayısı yedidir. Kâbe yedi kere tavaf edilir. Bektaşiler, kemerlerini yedi kere bağlarlar (Çoruhlu, 2013: 237-238). Yedi sayısı sembolik anlamda yeniden doğuşun ve yaratılışın sayısı olarak kabul edilebilir. Dili kapalı olan çocuğun dilinin açılması için yedi sayısına yüklenen anlamlar, yedi kapı ile desteklenir. Çünkü kapı ve ev arasında kurulan ilişki örtük anlam dizgelerinin çözümlenmesiyle açıklanabilir. Kapı evi temsil etmektedir. Kapının önü ve ardı düzeni ve düzensizliği yani kaosu ve kozmosu temsil eder. Yedi evden altına su kapının ev ile olan bağlantısını yani düzenin bir unsuru olduğunu gösterir. Yedi sayısına benzer şekilde suyun da arındıran ve sağaltan bir yönü vardır. Ayrıca suyun yaşamın kaynağı olması da bu ritüeldeki göstergelerin sebepsiz bir şekilde bir araya gelmediğini göstermektedir. Yedi evden toplanan suyun içerisine anahtar atılması ise göstergenin fiziksel benzerlik özelliğine bir örnektir. Dili kapalı olan çocuğun birçok unsurun bir araya gelmesi sonucu oluşan sudan içmesi sonucu dilinin açılacağına inanılır.

Bitlis'in Adilcevaz ilçesinde yürüyemeyen çocuklar için çeşitli inanış ve uygulamalar görülür. Yürüyemeyen çocuk bir kalburun içerisine oturtulur. Kalburun içerisine yumurta, çorap ve şeker konulur. Çocuk bu şekilde ev ev gezdirilir. Her evin kapısında kalburun kenarından su dökülür (Ergöz, 2022: 86). Yukarıdaki ritüelde olduğu gibi bu ritüelde de su imgesi dikkati çekmektedir. Ancak burada su, çocuğun her gittiği evde kalbura dökülmektedir. Bu bağlamda kalbur, bir arınma ve yenilenme nesnesi olarak dikkati çeker. Kalburun işlevsel olarak bir şeyleri eleme ve ayıklama özellikleri vardır. Yürüyemeyen çocuğun yürümesine engel olduğuna inanılan bir gücün ve uğursuzluğun varlığından endişe edilmesinden dolayı çare olarak toplum tarafından bu ritüel gerçekleştirilmektedir. Çocuk, kalbura oturtulur ve üzerinden her evin kapısında su dökülerek çocuğun üzerindeki kötü unsurların eleğin üstünde kalması, iyi şeylerin ise elekten geçmesi istenmektedir. Çocukla birlikte kalbura konulan eşyalar ile çocuk arasında fiziksel benzerlik özelliğine dayalı bir ilişki görülmektedir. Yumurta yeni bir yaşamın yansımasıdır. Çorap ise ayak ile olan ilişkisinden dolayı yürümeyi anımsatır. Şeker de tatlılığı ve olumlu duyguları hatırlatır. Kalburun üzerinden su dökülmesi de çocuğun sağaltılması ve yenilenmesi anlamını taşır. Burada kapı, toplum tarafından arınma ve temizlenme mekânı olarak görülmüş ve çağrışımsal bir anlam kazanmıştır. Yine Bitlis'te konuşamayan çocuklar yörede bulunan Kotum Baba türbesine götürülür. Çocuğun koşabilmesi için türbenin kapısının demir kilidi çocuğun ağızına sokulur (Kaplan, 2010: 227). Böylece çocuğun konuşabileceğine inanılır.

Van'ın Gevaş ilçesinde "*plasenta düştükten sonra evin kapısının arkasına çukur açılır, iğne vurulur ve çukura konulurdu. İğne vurulmasının sebebi plasentanın üç harflilerden korumaktır. Plasenta evden dışarı çıkarılmazdı*" (Kartal, 2020: 45). Bu bağlamda halk irfanında evin kapısı ve eşikin evin sınırları olarak kabul edildiğini görmek mümkündür. Plasenta yani eş bebeğin yani evin bir unsuru olduğu için ev ile ilişkisi kesilmemeye çalışılır. Böylece çocuğun eve bağlı olacağına inanılır.

Van'da büyümesine rağmen halen altını ıslatan çocuklar için kullanılmış olan bir süpürge ucü üç Cuma günü yakılır ve kapı eşiginde sallandırılır. Bu uygulama ile çocuğun bir daha altını ıslatmayacağına inanılır (Kaplan, 2010: 236). Bu ritüelde süpürge ve eşik arasındaki bağlantı dikkat çekicidir. Süpürge'nin kötü ruhların etkisinden insanları koruyacağına dair inanıştan yukarıda bahsetmiştik. Süpürge'nin yakılmasını bu doğrultuda değerlendirmek mümkündür. Süpürge işlevsel olarak evin temizlenmesini sağlar. Süpürge'nin yatay boyutta sahip olduğu bu işlevsellik, dikey boyutta onun kötü ruhları kovması ve uzaklaştırması şeklinde karşımıza çıkar. Süpürge'nin ucü ise sembolik olarak eve ait olmayı uzaklaştıran noktadır. Bu noktanın yakılması ve eşikte sallandırılması ile çocuğun altını ıslatmayacağına inanılır. Burada çocuğun altını ıslatmasına neden olduğuna inanılan kötü ruhun etkilerinin ortadan kaldırılması amaçlanır. Süpürge'nin ucunun üç Cuma günü yakılması ise ritüelin dini yönüne bir göndermedir. Nitekim İslamiyet'te Cuma günü kutsal kabul edilir.

Adilcevaz'da bulunan delikli taş şifa arayanların uğrak mekânlarından. "*Çok şiddetli öksürüğü olanlar, delikli taştan yedi kere geçerlerse öksürüklerinin iyileşeceğine; gömleğini ya da atletini delikli taşla bağlayıp içinden yedi defa geçirilirse vücudundaki tüm ağrıların geçeceğine; delikli taştan üç kez geçtikten sonra elini, ağrının olduğu yere dokundurursan ağrının geçeceğine inanılır*" (İpek, 2013: 543). Delikli taş



büyümlü eşik işlevi görerek kişinin eski sağlığına kavuştuğuna inanılan yeniden doğuş mekânına dönüşür. “Büyümlü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgeleşmiştir” (Campbell, 2010: 107). Bu bağlamda kişi delikli taştan geçerek anne rahminden dünyaya doğmayı yeniden gerçekleştirir. Bu yeniden doğuş ritüelinde delikli taş sembolik olarak büyümlü bir eşik görevi görür.

### 2.1.2. Evlilik ile İlgili İnanış ve Uygulamalarda Kapı ve Eşik

Evlilik öncesinde, sırasında ve sonrasında olmak üzere evlenme ile ilgili inanış ve uygulamalarda kapı ve eşik önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Van Gölü Havzası evlenme gelenek ve göreneklerinde özellikle gelinin başı çektiği uygulamalarda kapı ve eşik neden olduğuna inanılan olumsuz etkiler engellenmeye; kapı ve eşik olumsuz özelliklerinden ziyade yeni bir hayatın başlangıcı olarak yeni çiftte bolluk, bereket ve uğur getireceğine inanılan mimetik bellek mekânına dönüştürülmeye çalışılır. Geçiş dönemlerinden olan evlilikte gelin yeni evine girerken kapı ve eşikte birtakım ritüeller gerçekleştirilir (Kabak, 2017: 68). Bu durumu yeni ev ile kurulacak bağın ilk adımı olarak düşünmek mümkündür.

Yörede evlenme ile ilgili inanış ve uygulamalarla ilgili olarak şunları gösterebiliriz: Bitlis’te gelin alımı sırasında gelinin erkek kardeşi tarafından geline kemer, baş ve kapı bağı olmak üzere üç bağ bağlanır (Ergöz, 2022: 128). Bitlis’te kapı bağı geleneğini görmek mümkündür. Düğün günü gelin, baba evinden çıkarılacağı vakit genel olarak gelinin kardeşi veya yakın akrabalarından birisi kapıyı tutarak gelinin evden çıkmasına yani oğlan evi tarafından götürülmesine engel olur. Bu durumda oğlan evinin toybeyi kapıyı tutan kişiye istediği hediyeyi vermek zorundadır. Kapıyı tutan istediğini aldıktan sonra kapı açılır (Ergöz, 2022: 128). “Gelinin ya kız kardeşi ya da erkek kardeşi kapıyı tutar. Damattan veya damat tarafından bahşiş almak için kapı tutulur. İstenilen miktar para alınmadan gelin kapıdan bırakılmaz. Buradaki amaç aslında evin kızını almaya gelenleri de biraz zorlamaktır” (KK. 5). Damat evi bu uygulamalar ile sınamaya tabi tutulur. Bu eşik evresi artık gelinin baba evinden ayrılması/veda etmesi ve yeni evine gitmek üzere yola çıkmasıyla sona erer. “Eşik, mekândakini ve mekân dışındakini bir araya getirerek etkileşimi başlatır. Şayet bu karşılaşma beklenen birine ait ise bu noktada eşik mutluluğun ve memnuniyetin mekânı olur. Fakat tersi bir durum da söz konusudur burada. Eşik aynı zamanda ayrılmanın uğurlamanın, vedanın mekânıdır. Üzüntü ve ağlama eşikte olur” (Gökçen, 2019: 130). Bu bağlamda eşik duygusal yoğunluğun en çok yaşandığı yerlerden birisidir. Gelinlerin baba ocağından ayrılırken yaşadığı duygu yoğunluğu, kapı ve eşikten çıkış ile ilişkilendirilebilir.

Erciş ilçesinde kapı bağı geleneği görülmektedir. Gelin baba evinden ayrılacağı vakit mahallenin gençleri kapıyı tutar ve bahşiş almadan gelinin çıkmasına izin vermezler. Bahşişlerini aldıktan sonra gelinin evden çıkmasına izin verirler. Kapıyı tutanlara hediyelerini toy beyi veya yenge verir. Verilen bu hediyeye “halet” denir. Bazen de sağdıç kapıyı tutan kişilere para verir. Yörede eskiden kapı bağı olarak gelinin babası veya kardeşinin silah istediği ve bu silahı almadan kapıyı açmadığı söylenmektedir. Kapı bağı âdeti gereği damat evinin de bu adet için hazırlıklı olduğu bilinir (Akgün, 2019: 270-271). Gevaş ilçesinde de “gelin evden çıkarılırken de kapı kapalı tutulurdu. Para veya hediye verilmeden kapı açılmazdı” (Kartal, 2020: 128) denmektedir. Gevaş ilçesinde nikâh kıyılması esnasında kapı ve pencereler açık bırakılır, eller bağlanmaz. (Kartal, 2020: 147) Böylece gelin ve damadı etkileyeceğine inanılan kötü unsurlar engellenmeye çalışılır. Burada kapının açık ve kapalı oluşu ile yeni evlenen çiftlerin kismet ve bahtları arasında sembolik bir bağ kurulmuştur.

Van’ın Erciş ilçesinde gelin kuaföre götürüleceği sırada biri kapıda bekler. Toy beyi olan kişiden hediyesini ister. Hediyesini aldıktan sonra gelinin kapıdan çıkmasına izin verir. Aynı şekilde gelini kuaförden almak için gelen damat ve sağdıç, kuaförün kapısında bekleyenlere bahşiş verirler (Akgün, 2019: 259). Kapıda bekleme geleneği damadın sınanma aşamalarından biridir. Gelinin olduğu kadar damadın da yeni bir hayata başlaması için sembolik anlamda bazı sınamalara tabi tutularak eşikten geçmesi gerekir. Damadın olmadığı durumlarda ise bu sınamaya toy beyi maruz kalır. Günümüzde hediye ya da para vermek bu sınanmanın maddi bir karşılığı olarak görülebilir.

Gelinin baba evinden ayrılması ve damat evine yola çıkması yeni bir hayata/dünyaya geçişin başladığını gösterir. Baba ocağının kapısından çıkarak eski hayatına veda eden gelin, damat evinin

kapısından içeri girerek yeni bir hayata adım atar. Bu noktada sembolik olarak kapı ve eşik ön plana çıkar. Yeni hayata/ mekâna giriş unsuru olan kapı ve eşik yörede birçok inanış ve uygulamaya sahne olmaktadır. “Kapı ve eşik gibi geçiş mekânları bir dünyanın bittiği ve yeni bir dünyanın başladığı yeni değişen dünyanın başlangıç noktası olan yerler olarak tasavvur edilmiştir. Mekânın temel unsurlarından olan, zamanı ve mekânı birbirinden ayıran kapı, kendisinin varlığını destekleyen eşik unsuru ile birlikte mekândaki diğer açıklıkların önüne geçerek bir geçiş sembolüne dönüşmüştür” (Küçük Tursun, 2022: 2). Bu geçişin gelin ve damat için huzurlu, sağlıklı ve bereketli olması oldukça önemlidir. Yeni başlayan bir hayatın temellerinin sağlam atılması başta yeni çift olmak üzere tüm toplumu ilgilendirir. Bu sebepten gelenek ve görenekte kendisine yer edinen davranış kodları devreye girer. Gelin ve damada düşen sorumluluklar yerine getirilir. Bitlis’te gelin, baba ocağından oğlan evi tarafından alındıktan sonra gelin olarak geldiği yeni evine girmeden önce birtakım inanış ve uygulamalar gerçekleştirilir. Geline kapının eşikinde fincan veya bardak kırılır. Kaynananın bir elinde lamba, bir elinde de bal kâsesi bulunur. Kaynana gelinin ellerine kapının üstüne sürmesi için bal sürer. Kapıya sürülen bal hayatın güzel ve tatlı geçmesi içindir. Ayrıca gelin eve girmeden önce bir yumurtayı kapıya vurarak kırar (Sökmen, 2015, 372). Gelin elini şerbetle batırır ve kapının üstüne sürer (Ergöz, 2022: 131). Kapı ve eşik sembolik bir geçiş noktası olarak kutsanır. Hayatta her şeyin ilki önemlidir. Bu nedenle gelinin yeni evine ilk girişi sırasında hiçbir detayın atlanılmamasına dikkat edilir: “Tüm bu uygulananlar aslında fincanın kırılması uğursuzlukları önleyeceği, bal ise tatlı dilli olması için gelinin, sağ ayakta biliyorsun dinimizde de her zaman hayırlı işlerin başında kapılardan sağ ayakla girilmesi gerektiği söylenir”(KK. 6). Altay Türklerinde güneş ve ay tutulmasının kötü bir ruh yüzünden gerçekleştiğine inanılır. Bu durumda davul çalınarak ses çıkartılır ve kötü ruhlar kovulmaya çalışılır (Gömeç, 2003: 88). “Yeni gelinlerin kapı eşikinde bardak veya birtakım şeyleri kırmaları “seslenme” ile ilişkilendirilir. Kara iyelerin sestem korkarak kaçacaklarına veya yok olacaklarına inanılır” (Kalafat, 2009: 34). Ses unsuru ile eşikten geçiş sırasında oluşabilecek olumsuz durumlar engellenmeye çalışılır. Çünkü eşikten fiziksel ve ruhsal olarak sağlıklı bir şekilde geçmek önemlidir. Yeni başlayan hayatın ancak bu sayede mutlu, huzurlu ve bereketli geçeceğine inanılır.

Gelinin damat evine girişi sırasında dinsel değerlerin kullanıldığı görülür. Erciş ilçesinde gelin evden çıkacağı vakit, yaşlı bir kadın elinde geline ait olduğu söylenen Kur’an-ı Kerim ile evin kapısında durur. Kur’an-ı Kerim’i havaya kaldırır. Gelin ve damat Kur’an’ın altından geçerler. Böylece gelin, baba evinin kapısından çıkar (Akgün, 2005: 34). Bitlis’te de geline damat evinin kapısının önünde belinden yukarı Kur’an ve ayna tutulur. Kaynana, gelinin başından üç kere Kur’an-ı Kerim’i geçirir. Gelin de üç defa Kur’an’ı öper (Ergöz, 2022: 131). Kur’an-ı Kerim’in üç kere öpülüp altına götürülmesi ve gelinin başından üç kere Kur’an-ı Kerim geçirilmesi evliliğin hayırlı, huzurlu ve bereketli olması içindir. Ritüelin üç defa tekrarlanması üç sayısının formülistik bir sayı olduğunu gösterir. İslamiyet’te de üç sayısı önemlidir. “Allah’ın hakkı üçtür” denilir. Ritüelde dikkati çeken bir diğer nesne ise aynadır. Ayna kelimesi köken olarak Farsça ayine veya ayene kelimesine dayanmaktadır. Ayrıca “demir” kelimesinden üretilmiş olması da dikkat çekicidir. Bu da bize ayna ile demir arasında bir bağ kurmamızı sağlar (Çetindağ, 2005: 85). Nitekim Orta Asya’nın maden çağı zamanında Türklerde aynaların demirden de yapıldığı bilinmektedir (İnan, 1984: 24). “Ayna, Türk kültür coğrafyasında hoş bahtlık aydınlık gelecek anlamını taşır” (Kalafat, 2010: 44). Anadolu’da aynanın hem olumlu hem de olumsuz anlamlarının olduğuna inanılır. Ayna doğumdan ölüme kadar insan yaşamında yer alan unsurlardan biri olmuştur. Aynanın olumlu özellikleri arasında gelinlerin kısmetini açma, uğur getirme, nazarın kötü etkilerinden koruma ve fiziksel özellikleriyle bağlantılı olarak aydınlık bir geleceğin işareti olarak kabul edilmesi gelmektedir. Aynanın olumsuz özellikleri olarak alkarısı ve cinlerin yaşadığı yer olduğuna inanılması, ayna kırılmasının uğursuzluğu çağrıştırması gösterilebilir (Şenesen, 2013: 762-763). Aynanın fiziksel özelliği ile evlilik ve genç kızlar arasında bir bağlantı kurulmuştur. Bu bağlantıda temel özellik aynanın yapısı itibarı ile ışığı yansıtabilmesi, parlak ve aydınlık bir nesne olmasıdır. Göstergenin fiziksel bağlantı özelliği ile muhababına iletildiği bu anlayış doğrultusunda ayna olumlu bir anlam kazanmış ve genç kızların bahtının açılmasına, yeni gelinlerin parlak ve aydınlık bir hayat sürmelerine sebep olacağına inanılmıştır. Sembolik olarak eşikten geçip kapıdan girilerek başlayacak olan yeni hayatın mutlu, huzurlu, sağlıklı ve aydınlık olması temenni edilmiştir.

Kaynak kişilerimizden Sümeyye Uşar, Bitlis yöresinde gelinin damat evine girişi sırasında yaptıklarını şu şekilde anlatmaktadır:

Eve daha girmeden ilk olarak kayınvalidem elindeki testinin içinden başıma şeker, kuruyemiş ve bozuk para attı. Bunlar ev bereketli olsun diye yapıldı. Daha sonra elime bir cam bardak verildi onu kapı eşliğinde kırdım. Bu da nazardan korunmak için yapılır. Daha sonra kayınvalidem bir kaşık bal yedirdi bana tatlı dilli olmam için bu da yapılır ve o baldan parmaklarıma da sürülür. Kapıdan geçmeden kapıya sürdüm. O da evin tadı hiç bozulmasın diye. Son olarak sağ ayağımla içeri aldılar beni. Çünkü sağ ayakla girmek eve hayırla gir mantığıyla aynıdır.

Yine Bitlis'te yaşayan kaynak kişilerimizden Kafiye Urfan da geline damat evinin kapısında yaptırılanlarla ilgili olarak şunları söylemektedir:

Gelin kapıdan girmeden ilk bir fincan veririz eline onu kapı eşğine atarak kırar. Bunu kırmasının amacı gelebilecek nazardan korunmak için. Sonra bir kaşık bal veririz gelinin ağzına tatlı dilli olsun diye. Parmaklarına da bal süreriz girmeden kapıya sürmesi için. Bundaki amaç gireceği aile de ağızların tadı da bozulmasın. Son olarak sağ ayakla içeriye alınır. Tüm bu uygulananlar aslında fincanın kırılması uğursuzlukları önleyeceği, bal ise tatlı dilli olması için gelinin, sağ ayakta biliyorsun dinimizde de her zaman hayırlı işlerin başında kapılardan sağ ayakla girilmesi gerektiği söylenir. İşte bunların hepsi eskiden itibaren gelmiş adetlerimiz olsa da altında hep bu inanışlarımız var aslında. Yani bunları uygularsak gerçekleşir hesabıyla.

Bitlis'te gelin, damat evine geldiği zaman kapıya bir çivi çakar. Böylelikle gelinin o eve yapışacağı ve o evde kalacağına inanılır (KK. 3). Kapının çivilenmesi kapının kapalılık işlevi ile ilişkilendirilebilir. Bu sayede gelinin yeni evine bağlanması amaçlanır. Ayrıca çivi de demirdir. Demirin kötü varlıkları kaçırma ve etkilerini yok etme gücünün de olduğuna inanılır. Kapı evin koruyucusu olduğu gibi çivi yani demir de kapıyı ve evi kötü güçlerin etkisinden koruyacaktır.

Yörede kapı ve eşikle ilgili uygulamalarda gelinin ön planda olduğu görülmektedir: “*Daha çok kapıya olan inanışlar gelinlerle alakalı diyebilirim. Gelin güvey evine geldiğinde eline katı yağ verilir. Gelin bu yağı dilinin tatlı olması ve evine bağlanması niyetiyle kapının üstüne veya yan tarafına sürerdi*” (KK. 3). Ancak gelin ve damadın birlikte gerçekleştirdiği uygulamalara da rastlanır. Bitlis'te gelin ve damat ellerini bala batırıp birlikte kapıya sürerler. Bu bal akarsa evliliklerinin iyi olacağına inanılır (Ergöz, 2022: 131). İnsanın en temel isteklerinden biri gelecekte ne olacağını bilebilmektir. Gelecek hakkında çıkarım yapmak için birtakım nesnelere aldığı şekle bakılır. Bu uygulamada balın akıp akmaması evliliğin geleceği hakkında bir çıkarımda bulunmak için anlam atfedilmesine neden olmuştur. Hayat her daim akıp gitmektedir. Yaşamın bu süreci balın durumuyla özdeşleştirilmiştir. Kapı bu çıkarımın odak noktasındadır. Çünkü kapı bir başlangıçtır ve yeni bir hayatı imler.

Bitlis'te gelinin birtakım davranışlarından huy ve karakteri hakkında çıkarımlar yapılmaya çalışılır. Bu uygulamalarda kapının ön plana çıktığı görülür. Örneğin gelinin düşünceli olup olmadığını tespit etmek için kapıya bir demir parçası atılır. Gelin, bu demiri kaldırırsa düşünceli ve kanaatkâr olduğuna kanaat getirilir (Ergöz, 2022: 130). Bitlis'te gelinlerin ayağının uğurlu ya da uğursuz olduğunu anlamak için birtakım uygulamalara başvurulur. Gelin damat evine girerken kapının eşğine bırakılan bardak veya tabağı kırarsa gelinin uğurlu, kıramazsa ayağının uğursuz olduğuna inanılır (Ergöz, 2022: 130). Geline yaptırılan uygulamanın başarısı geline yüklenen anlamın da şekillenmesine neden olur. Bu yüzden gelinler bu uygulamaların ne kadar önemli olduğunun bilinciyle damat evinin kapısında gerçekleştirilen ritüelleri yerine getirir. Demir kötü ruhları kovan bir nesne olarak kabul edilir. Aynı şekilde bardağı kırabilmek ses çıkarmayı başarmak anlamına gelir. Cam veya bardak gibi bir nesnenin yere düşüp kırılmaması uğursuzluk getirir inancı vardır. Hatta bir bardağın yere düşüp kırılması durumunda nazar çıktı denilir. Bazen yere düşüp kırılmayan cam eşyalar bizzat kırılır. Kırma eylemi ile ses çıkartılır ve nazar da engellenir.

Erciş ilçesinde gelinin damat evine girmeden önce birtakım ritüellerin gerçekleştirilmesi gerekir. Eskiden gelin kapıda beklerken damadın gelinin başına elma atma geleneğinin olduğu dile getirilmektedir. Bu geleneğe bazı yörelerde rastlanmaktadır. Damadın gelinin başına elmayı atması ve parçalaması, onun gücünü ve kuvvetini göstermesi olarak yorumlanır (Akgün, 2019: 276). Bitlis'te damat, elmayı gelinin başına denk getiremezse orada bulunanlar tarafından tepkilere maruz kalır. Ancak bu tepkiler daha çok insanları eğlendirecek tarzdadır. Elma bolluk ve bereketi sembolize eder. Toplumun elmaya yüklediği göstergenin belirti özeliği üzerinden okunabilir. Belirti özelliğinde gösterge ile bağlantı kurulan arasında fiziksel bir

benzerlik yoktur. Ancak toplum tarafından yüklenen anlam herkes tarafından bilinir. Bu nedenle damadın yeni gelinin başına elma atması ve elmanın parçalanmasının ne anlama geldiği toplumun kültürel belleğinde yer almaktadır. Elmanın gelinin başında parçalanması bolluk ve bereketin açığa çıkması yani yayılmaya başlaması olarak da düşünülebilir.

Erciş ilçesinde gelinin maharetli olması için kapıdayken çay bardakları ve çay tabaklarını ayağıyla kırması beklenir. Eğer gelin bunları kırarsa maharetli olacaktır (Akgün, 2019: 276-277). Kapı önünde yapılan uygulamalar arasında şerbet içme de vardır. Gelin ve damat kapı önünde şerbet içerler. Daha sonra gelin şerbete parmak uçlarını batırır ve kapının eşiğine ve üst kısmına şerbeti sürer. Bu uygulamanın ardından gelin ve damat eve girerler (Akgün, 2019: 276-277). Şerbet tatlı ve güzel bir ömür beklentisini sembolize eder ve göstergenin fiziksel benzerlik özelliğiyle açıklanabilir.

Gevaş ilçesinde gelin yeni evine girmeden önce kapının önünde gerçekleştirilmesi gereken birtakım ritüeller vardır: “*Eskiden gelin eve girerken farklı şeyler yapardık. Kapıda tavuk keserdik, gelinle damat tavuğun kanına basar ve eve girerler. Horoz kesilmezdi, kesilirse eğer gelinin horoz gibi evdekilere dikleneceğine inanılır. Gelin iki parmağına bal sürüp kapı eşiğine sürer sonra eve sokulur*” (KK.15). Burada kanlı kurban geleneğinin izleri görülür. Kapıda tavuk kesme ve kanının akıtılması ile yeni başlayan evliliğin kutsaması sağlanmaya çalışılır. Dikey boyutta bu ritüelin kapıda ve eşikte bulunduğu inanılan iyeleri memnun ettiği de düşünülebilir. Ayrıca kesilen hayvanın özellikleri ile gelin arasında bağ kurulması dikkat çekicidir. Horoz ve tavuk günlük hayatta karşılaştığımız canlılar olmasına karşın ritüelde toplum tarafından üretilen anlam neticesinde evliliğin huzuru ve mutluluğu için gelinin sahip olması gerektiğine inanılan mizacı belirleyecek önemli bir sembole dönüşür. Göstergenin fiziksel benzerlik özelliğindeki kodların yansıma imkânı bulunduğu bu ritüelde, gelinin horozun özelliklerini taşımaması istendiğinden tavuk kesilmesinin daha iyi olacağına inanılmıştır. Bu durumda yörede gelinlerin eşlerine karşı uysal olmalarının beklenmeleri de etkilidir. Ataerkil aile yapısına sahip olan toplumlarda gelenek ve görenekler buna bağlı olarak gerçekleştirilir. Bu nedenle Gevaş ilçesinde evin kapısında horoz değil, tavuk kesilmektedir.

Yörede görülen gelinin kapının önünde ve eşikte bir şeyler kırması geleneğine Gevaş'ta da rastlanır. “*Kız erkek evine geldiğinde ayağının altına yumurta bırakılırdı. Ya da eline bal sürülür kapıya vurulurdu (...)* Gelin damat evinde kapının önünde testi kırardı” (Kartal, 2020: 140). Bununla birlikte içinde leblebi, şekerleme ve buğday konulan çömleklerin de kırıldığı görülmektedir. Ayrıca gelin kapıdan girmeden önce sağ elini bala batırır ve kapının üst eşiğine sürer. Böylece gelin evdekilere karşı tatlı dilli olacak ve iyi geçinecektir diye inanılır (Kartal, 2020: 140). Kapının eşiğine sürülen nesnelere arasında pekmez de bulunmaktadır (Kartal, 2020: 141). Kapıya veya eşiğe sürülen yiyecek ve içeceklerin genel olarak bal, pekmez, şerbet ve yağ olduğu görülür. Bu yiyecek ve içecekler sembolik olarak yeni çiftin evliliğinin tatlı, huzurlu ve bereketli geçmesi için kapıya sürülür. Gelinin eve girmeden önce kapı önünde gerçekleştirdiği ritüellerde nesnelere fiziksel benzerlik özellikleri üzerinden toplum tarafından bir anlam üretildiği görülmektedir. Benzer benzeri doğurur anlayışının bir tezahürü olan bu uygulamaların kaynağını toplumun nesnelere bilinçli bir anlam yüklemesi ve günlük hayata tatbik etmesinde aramak mümkündür.

Yörede gelinlerin damat evinin kapısında kayınpederinden bir şeyler isteme geleneği de görülür. “*Gelin kapıdan içeri girmeden eşikte dururdu. Yoluma ne vereceksiniz. Diye. Geline kayınpederi bir öküz verdim deyince içeri girerdi*” (Kartal, 2020: 141). Eşik gelinlere birtakım isteklerini dile getirme ve yerine getirilmesi koşuluyla geçilecek bir unsur olarak halkın gelenek ve göreneğinde yer edinmiştir. Eşiği geçtikten sonra gelin artık o evin bir bireyi olacak ve eski yaşamına veda edecektir. Eşik, zamansal anlamda her daim ileri ile irtibatlı olan bir mekândır. Eşikte olan kişi geriye dönemez. Sadece eşiği aşarak bir sonraki evreye geçebilir. Gelinler için eşikte olmak aynı zamanda yolda olma halidir. Yolun bitişi yeni evinden içeri girdiği an olacaktır. Bu ana varmadan önce gelinin birtakım şeyler talep etmesi gelenek ve görenekte yer edinmiş davranış kodları olarak kültürel belleğe işlenmiştir. Gelinin damat evinin kapısının önünde arabadan inmek için hediye istemesi de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Yörenin diğer şehirlerinden farklı olarak Gevaş ilçesinde eskiden gerdek gecesi çocukların sağır ve dilsiz olmaması için kapı dinleme âdetinin de olduğu belirtilmektedir (Kartal, 2020: 151). Ancak bu âdet günümüzde rastlanmamaktadır.

Ağrı yöresinde gelinin damat evine girmeden önce gerçekleştirmesi gerektiğine inanılan çeşitli inanış ve uygulamalar vardır. Bitlis ve Van'da da gördüğümüz gibi gelin, damat evine girmeden önce kapının üzerine bal sürer ve geline şerbet içirilir (Aydemir, 2021: 198). Yörede gelin, eline herhangi bir şey sürmeden sadece “*elini eşiğin üzerine sürer. Bu hareket ile yeni evin geline; gelinin de, geldiği yeni eve, hayır getireceğine inanılır*” (Kalafat, 1995: 107). Gelinin elini eşiğin üzerine sürmesi yeni evi ile kurduğu ilk fiziksel temastır. Eşik evin en dış unsurudur ve eşikten geçmeden eve giriş gerçekleşemez. Gelin ve eşiğin ortak noktası ikisinin de yeniyi, geleceği ve güveni çağrıştırmasıdır. Yeni bir yaşam ve yeni bir gelecek bu ikisinin birlikteliğinden doğacaktır. Yani gelinler, eşiklerden geçecekler ve nesiller devam edecektir. Zaten eşiğe sürülen nesnelere amaç da bu sürecin sağlıklı, huzurlu, bereketli ve hayırlı olması içindir. Yörenin diğer şehirlerinden farklı olarak Ağrı'da gelin eve girerken hem geline hem de eve uğur getirsin diye gelinin ayağına su dökülür (Kalafat, 1995: 107). Bu ritüelde gelin ve su arasındaki ilişkiyi anlamak için suyun sahip olduğu örtük anlam dizgelerinin açığa çıkartılması gerekir. Öncelikle su, canlıların hayatta kalabilmesi için en gerekli maddedir. Ancak bu durum ritüelde suyun kullanılmasını açıklayacak bir veri değildir. Gelin ve su arasında kurulan anlamsal birliktelik suyun dikey boyutta kazanmış olduğu tarihsel, dinsel, kültürel ve inanışsal kodlarda bulunabilir. “*Varlığın özü olarak kabul edilen su kavramı içerisinde barındırdığı derin anlam dizgeleri bakımından yaşamsal varlık alanı olarak kabul edilmiştir. Bütün kültürlerde koruma amaçlı kutsalın büyüü ile kuşatılan su*” (Şayhan, 2018: 85) ritüellerde en başta gelen nesnelere biri olmuştur. Doğumdan ölüme kadar uzanan insan yaşamındaki ritüellerin hemen hemen hepsinde suyun kullanıldığı görülmektedir. Su yatay boyutta insanlar için yaşamsal bir kaynak iken dikey boyutta ise arındıran, sağaltan, koruyan mitik bir imgeye dönüşmüştür. Ağrı'da gelinin ayağına su dökülerek gelinin eşikten adımını arınmış bir şekilde atması ve eşikte var olduğuna inanılan kötü ruhlardan korunması amaçlanmıştır.

Yine Ağrı'da “*gelin evine girdiği zaman evin eşiğinde testi kırar. Bu kırılan testinin içine şekerler konur. Testi kırıldığında bu şekerler etrafa saçılır. Bu şekerler de mutluluğu, huzuru getireceğine işaret eder*” (KK. 7). Saçı geleneğinin bir tezahürü olan testinin içine şekerler konulması ve etrafa saçılması yeni evlenen çiftin hayatına mutluluk ve huzurun egemen olması için yapılan uygulamalardandır.

Van ve Bitlis'te doğum sonrası lohusa kadının dikkat etmesi gereken durumlarla benzerlik gösteren birtakım inanış ve uygulamaların yeni gelinler için de söz konusu olduğu görülmektedir. İnanışa göre yeni gelin kırk gün müddetince besmelesiz ve üzerinde demir olmadan dışarıya çıkmamalıdır. Bizden iyiler adı verilen cinlerin yeni gelinlere âşık olabileceğinden endişe edilmektedir. Cinler, yeni gelini sevmeleri durumunda kendilerini yeni gelinlerin ayaklarının önüne bıraktıklarına inanılır. Bu musallat olma durumundan korunmak için eşikte ve suda çok dikkatli olmaları ve yanlarından demir bir eşya veya bir muskayı ayırmamaları gerektiği dile getirilir (Kaplan, 2010: 268).

### 2.1.3. Ölüm ile İlgili İnanış ve Uygulamalarda Kapı ve Eşik

Ölüm bilinen hayattan bilinmeyene açılan bir kapıdır. Ölmek üzere olan kişi yaşamla ölüm arasındaki eşikte çeşitli inanış ve uygulamaların muhatabı olur. Öncelikli olarak kişinin ölümünün yaklaştığının işareti olduğuna inanılan hususlar dikkati çeker. Van Gölü Havzası'nda genel olarak ölecek olan kişinin kapıya gözlerini diktiğine inanılır. Ölüm sırasında sekerat denilen durumda ölmek üzere olan kişi evin pencere ve kapılarını açmalarını isteyebilir (Akgün, 2019: 337). Ölüm anında kapı yaşamdan ölüme geçişin başladığını ifade eden sembolik bir anlam taşır. Halk muhayyilesinde bir boyuttan diğerine geçişin kapılar aracılığıyla olduğuna inanılır. Nitekim Âşık Veysel de “*İki kapılı bir handa, gidiyorum gündüz gece*” sözleriyle yaşamı iki kapı arasında geçen bir süreç olarak görür ve bir kapıyı dünyaya gelişi bir kapıyı da dünyadan gidişi olarak ifade eder.

Hayatın normal akışının dışında gerçekleşen olayların çeşitli sonuçlarının olacağına inanılır. Burada evin dışarıyla bağlantısını sağlayan kapı ölüm ile ilişkilendirilir. Yörede beklenmedik bir vakitte kapının çalınmasının olumsuz bir durum olduğu şeklinde yorumlandığı görülür. Kapı açılmadan önce iyi dileklerde bulunulur. Ağrı yöresinde beklenmedik bir şekilde kapının çalması olumsuz bir durumun olduğuna işaret eder denilir (Aydemir, 2021:221). Bu olumsuzluk genel olarak ölüme yorulur. Yörede cenaze kapı önünden geçerse çocukların ömrü uzun olsun ve ölünün ağırlığı çocukları basmasın diye çocuk kaldırılıp cenazeye karşı gösterilir (Aydemir, 2021: 243). Kapı dışarı ile iletişim kurma aracıdır. Dışarının tekin olmayan

ortamına karşı bir savunma aracı olan kapı, insanın sosyal yapısından dolayı her vakitte gelebilecek haberlere açıktır. İnsanın hayatı anlamlandırma sürecinde gözlem önemli bir rol oynamıştır. Hayatın normal akışı dışında gerçekleşen olayların kötülüğü çağrıştırdığına inanılır. Bu kötülüğü savuşturmak için iyi dileklerde bulunma bir savunma mekanizması olarak görülebilir. Kapının vakitsiz çalması ile ölüm arasında kurulan ilişkiyi göstergenin sebepsiz bağlantı özelliği üzerinden okumak mümkündür. Sebepsiz bağlantı özelliğinde gösterge ile bağlantı kurduğu kavram arasında mantıksal bir ilişki söz konusu değildir. O halde beklenmedik bir vakitte kapı çalmasının ölüme yorulması arasındaki bağlantıyı göstergenin örtük anlam katmanlarında aramak gerekir. Burada da kapıya yüklenen anlamlar devreye girer. Bilindiği üzere kapı, düzen ve düzensizliği, kaos ve kozmosu yani yaşam ve ölümü ayıran ince bir çizgidir. Hatta doğum sırasında kapıda Azrail'in beklemesi de kapının dışı bakan yönünün ölüm olarak anlamlandırılmasına bir örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca beklenmedik bir vakitte kapının çalması ile kastedilen vakit genel olarak karanlık bastıktan sonraki zaman dilimleridir. Kötü unsurların harekete geçme zamanı olduğuna inanılan bu vakitlerin her türlü olumsuzluğu harekete geçirme güçlerine de sahip olduklarına inanılır. Toplum tarafından bu olumsuz durum ölüm olarak anlamlandırılmış ve halk inanışlarına bu şekilde yerleşmiştir.

Hayvanların da davranışlarındaki anormallikler veya kişinin evine doğru havlaması veya ulumasının birtakım kötü şeylere yol açacağına hatta ev sahibinin ölümüne yorumlanır: “*Köpeğin eşikte havlaması evden birinin rahatsızlanacağı anlamına gelir. Kişinin kurtuluşunun olmayacağı düşünülür*” (KK. 9). Köpeğin sahibinin evinin kapısına doğru uluması da ölümün ön belirtisi olarak kabul edilir (Eren, 2010: 31). Karakarganın evin kapısının önünde ötmesi ölümün ön belirtisi olduğuna ve karakarganın evde bulunan bir kişi ölünceye kadar kapıda beklediğine de inanılır (Eren, 2010: 43). Saksığan kuşunun da evin kapısında ötmesi ölüm belirtisi olarak görülür. Bununla ilgili olarak bir kişinin evinin kapısındaki ağaca bir saksığan konduğu ve o kişinin birkaç saat sonra öldüğü anlatılmaktadır (Eren, 2010: 46).

Kapı ve eşik ile ilgili oluşan yasaklar içerisinde “*Kapı önünde hayvan kesilmez, kesilirse eğer o evden bir kişi ölür*” (KK. 15) inancı da vardır. Kapı önü çeşitli varlıkların yaşadığına inanılan yerler arasındadır. Burada bir hayvanın kanının dökülmesinin olumsuzluklara yol açacağı düşüncesi bu yasağı şekillendirmiş olmalıdır. Çünkü kapı önünde hayvan kesilerek eşikte yaşadığına inanılan canlıların rahatsız edileceğine ve bu durumda onların da evden birine zarar vereceğine inanılmaktadır. Tekin olmayan mekân olarak kabul gören kapı önü veya eşikte yaşadığına inanılan canlıların varlık alanlarına yönelik ihlal edici eylemler sonucu ortaya kaosun yani ölümün çıkacağı inancı toplumun bu tür mekânlara karşı tedbirli yaklaşımlarına neden olmuştur.

Erciş ilçesinde ölen kişinin ardından ağıt yakma geleneği görülmektedir. Ölen kişinin yakınları taziye yemeğini yemezler, sevdiği yemekleri pişirmezler. Yıl boyunca da kapıdan eşığe çıkmazlar (Akgün, 2019: 373). Ancak kapıdan eşığe çıkmama durumuna yörede eskisi gibi rastlanmamaktadır. Yaşlı aile evdeki aynaların ve kapıların üstüne siyah çeker (Eren, 2010: 306). Siyah renk acının ve yasın rengi olarak kabul edilir. Kapının üzerine çekilen siyah renk yasın göstergesidir. Ruhun ölen kişinin evinin kapısının önüne geldiğine inanılır (Eren, 2010: 294). Ölen kişinin yaşadığı evle tinsel bağlantısını kesmediğine yönelik inanışa Anadolu'nun pek çok yerinde rastlamak mümkündür. Örneğin ölen kişinin ruhunun bir kuş olarak camın önüne konduğuna inanılır. Ölen kişinin ev ile bağlantı noktası olarak görülen mekânlardan biri de kapıdır. Kapı, sadece görünür düzlemde değil, metafiziksel boyut ile de temasa geçebilme noktası olarak kabul görmüştür.

#### 2.1.4. Askerlik İle İlgili İnanış ve Uygulamalarda Kapı ve Eşik

Van'ın Erciş ilçesinde askerler kapıda uğurlanır (Akgün, 2019: 182). Bir evin askeri olduğunun belli olması için kapının koluna dualı örtüler bağlanır (Akgün, 2019: 186). Yine Erciş ilçesinde tezkeresini alıp evine dönen askeri karşılamaya gidilir. Askeri taşıyan araç kapıya geldiğinde komşuları arabanın kapısını açtırmaz ve hediye isterler. Hediye verildikten sonra arabanın kapısı açılır (Akgün, 2019: 194-195).

#### 2.1.5. Hacca İlgili İnanış ve Uygulamalarda Kapı ve Eşik

Erciş ilçesinde hacdan geldiğini gösteren birtakım inanış ve ritüeller dikkati çeker. Hacdan gelen kişi kadın ise evin kapısına beyaz tülbent asar. Eğer hacdan gelen kişi erkek ise kapıya takke asılır. Eğer hacca karıkoca birlikte gitmiş ise kapıya tülbent ve takke birlikte asılır (Akgün, 2019: 310). Kapı, topluma mesaj

iletme aracı olarak işlev görür. Kapının üzerine asılan beyaz tülbent ve takke göstergelerin belirti özelliği üzerinden insanlara hacca giden kişinin cinsiyetini iletir. Böylece hem o evden bir kişinin hacca gidip döndüğü hem de hacca giden kişinin cinsiyeti topluma iletilir. Böylece hacca giden kişinin evine iletilen mesaja uygun olarak gidilir.

### Sonuç

İnsanların mağara tarzı barınma yerlerinden evlere geçişi ile birlikte barınma tipolojisi değişmiş kapı ve eşik evlerin asli unsurları haline gelmiştir. Kapı ve eşik evi sadece dış dünyanın tehlikelerinden korumakla kalmamış aynı zamanda evin dışarıyla olan iletişimini sağlamıştır. Ayrıca kapı ve eşik tinsel varlık alanları ile iletişim kurmada ön plana çıkmıştır. Hem bir iletişim noktası olması hem de eşikte çeşitli canlıların yaşadığına inanılması kapı ve eşik hem saygı duyulan hem de korkulan bir mekâna dönüşmesine neden olmuştur. Korku unsuru birtakım kaçınmaları beraberinde getirmiştir. Kapı eşikinde oturulmaması, kapının önünün süpürülmemesi veya gece dışarıya sıcak su dökülmemesi bu kaçınmalardan sadece birkaçıdır.

Van Gölü Havzası içerisinde bulunan Bitlis, Ağrı ve Van illerinde kapı ve eşik inancı ve uygulamalarda önemli bir yerinin olduğu görülmüştür. Yörede kapı ve eşik, düzeni ve düzensizliği belirleyen, yaşamı ve ölümü ayıran, sonuçları bireyi ve toplumu ilgilendiren ritüellere sahne olan, kaos ve kozmos çatışmasında sınırları çizen bir nesnel belleğidir. Yörede toplumun kapıya ve eşik yaklaşım biçimi, kapı ve eşik kazandığı yananamların neticesinde korku ve saygının bir sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü kapı ve eşik mimari anlamda eve giriş ve çıkışı sağlamak için bir araçtır. Ancak yörede kapı ve eşik halk inanışlarına ve ritüellerine yansıyan yönü iki boyutludur. Birinci anlamsal boyutta kapı ve eşik kötü ruhlar ve cinler gibi insana ve eve zarar verebileceğine inanılan canlıların yaşadığı kaotik bir mekândır. Bu nedenle yörede kapı ve eşik oturulmaması, eşik oturanın başına talihsiz işler geleceği, eşikte oturanın kısmetinin kapanacağı, gece eşikten dışarıya bir eşya verilmemesi, gece eşik sıcak su dökülmemesi gerektiğine inanılmaktadır. Ayrıca yörede evi, bu kötü ruhların ve dışarıdan gelebilecek tehlikelerden korumak için kapıya nazar boncuğu, koçboynuzu ve at nalı asılması veya süpürge konulmasına yörede rastlanılmıştır. Toplum tarafından kapıya ve eşik yüklenen ikinci anlamsal boyut ise bolluk, bereket, huzur, güven, sağlık, arınma, temizlenme ve yeniden doğuş ile ilişkilidir. Bu boyutta toplumun kapı ve eşik yaklaşımı evin ve eşik sahibi olduğu olumlu yönlerden yararlanma ve evin kapısında ve eşikinde bulunduğu inanan koruyucu iyeleri memnun etmeye ve kötü ruhları kovmaya yöneliktir. Bu boyutun ritüel ve inanışlara yansıyan yönünü genel olarak evlilik aşamasında görmek mümkündür. Gelinin yeni evine girmeden önce kapıya bal, yağ, şerbet, pekmez sürmesi, çivi çakması, bardak kırması hem yeni başlayan hayatın huzurlu, mutlu, sağlıklı olması için hem de eşikten geçiş sırasında var olduğuna inanılan kötü ruhların etkisinden korunmak için oldukça önemlidir.

Yörede kapı ve eşik ile ilgili göstergelerin analiz edilmesi sonucu göstergelerin fiziksel, belirti ve sebepsiz bağlantı özelliği ile bağlantılı olduğu tespit edilmiştir. Kapı ve eşik ile ilgili göstergelerde nesnelere fiziksel benzerlik özelliğinin daha yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Nesnelere fiziksel benzerlik özelliğinde toplumun nesnelere bilinçli anlamlar yüklediği bilinmektedir. Fiziksel benzerlik esasına dayalı göstergelerin gelinin yeni evine girişi sırasında kapıya bal, yağ, şerbet ve pekmez sürülmesi, kapıda horoz yerine tavuk kesilmesinde görmek mümkündür. Bu ritüellerde göstergeler ile yeni bir hayata başlayacak olan çiftin hayatı arasında anlamlı bir ilişki kurulmuştur. Evliliğin sağlıklı ve huzurlu sürmesi, kapıya sürülen göstergelerin özellikleri gibi ömrün akıp gitmesi isteği mesaj olarak topluma iletilmiştir. Göstergelerin mesaj verme ve sessiz iletişim işlevi, yöredeki kapı ve eşik ile ilgili inanış ve uygulamalarda görülür. Ölen kişinin bastonunun kapının koluna asılması, hacdan gelen kişilerin takke ve tülbentlerini kapıya asmaları, kapının önüne süpürge konulması bu göstergelerdendir. Yöredeki kapı ve eşik ile göstergeler düzenlemelerinden hareketle yani yatay boyutta iletişim ve mesaj verme işlevini karşılamaktadır. Kapı ve eşik ile ilgili göstergelerin yananamlarından hareketle oluşan inanış ve uygulamalarda ise ritüellerin dikey boyuttaki örtük anlam dizgelerinin yansımalarını görmek mümkündür.

Sonuç olarak Van Gölü Havzası'nda yer alan Bitlis, Van ve Ağrı illerinde kapı ve eşikle ilgili inanışlar hayatın her aşamasında canlı bir şekilde görülmekte, büyüklerden genç nesle aktarılmakta, günlük yaşamda, gelenek ve görenekte kültürel davranış kodu olarak yaşatılmaktadır.

## Kaynaklar

### Yazılı Kaynaklar

- AKGÜN, Ö. (2019). *Van-Erciş Geçiş Dönemleri ve Geçiş Dönemleri Bağlamında Kadın*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARSLAN, A. (2022). *Ağrı Halk İnançları-Batıl İnançlar*. Konya: Palet Yay.
- ARSLANTAŞ, Y. (2004). "Paleolitik ve Mezolitik (Epi-Paleolitik) Çağ'da Barınma". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 24, S. 2, 319-343.
- ATMACA, E., ADZHUMEROVA, R. (2010). "Kapı ve Eşik" Kelimeleri Üzerine". *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, C.12, S. 2, 23-45.
- AYDEMİR, B. (2021). *Ağrı Geçiş Dönemleri: Ağrı Merkez İlçe Örneği (Doğum, Evlenme, Ölüm)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AYDIN, N. (2014). Ahlat'ta Manevi Halk İnançları, *II. Uluslararası Ahlat-Avrasya Bilim Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri*. (Hzl.: Oktay Belli, Vedat Evren Belli), 468-475, Bitlis Eren Üniversitesi Yayınları.
- BACHELARD, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (Çev.: Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BARTHES, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (Çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEYDİLİ, C. (2015). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- CAMPBELL, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- CAMPELL, J., MOYERS, B. (2013). *Mitolojinin Gücü* (Çev.: Zeynep Yaman), İstanbul: Mediat Yayınları.
- ÇETİNDAG, Y. (2005). *Ayna Kitabı*. Çorum: Karam Yayıncılık.
- ÇIBLAK, N. (2004). "Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnanç ve Bunlara Bağlı Uygulamalar". *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 15, 103-125.
- ÇORUHLU, Y. (2001). "Nazar" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*. C. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- ÇORUHLU, Y. (2013). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- DOĞAN, O. (2022). "İğdır Yöresi Halk İnanışlarında Nazardan Korunma Nesneleri". *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 31, 1030-1043.
- DUYMAZ, A. (2019). "Eşik Kültü ve Taptuk'un Eşiğindeki Yunus Emre". *Akademik Kaynak Dergisi*, C. 5, S. 10-11, 1-19.
- EGE, F. (2016). *Masallarda Bilincin Dönüşümü ve Dönüştürülmesi (Kuzeydoğu Anadolu Masalları Örneğinde)*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- ELİADE, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev.: Ümit Altuğ). İstanbul: İmge Kitabevi.
- EREN, M. (2010). *Van Gölü Havzası Ölüm Gelenekleri ve Türk Kültür Ekolojisi İçerisindeki Yeri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ERGÖZ, R. (2022). *Bitlis Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlenme-Ölüm) ve Gösterge Bilimsel Çözümlemesi*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- ESİN, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- GENNEP, A.V. (2022). *Geçiş Ritleri* (Çev.: Oylum Bülbül Beşler), İstanbul: Nora Kitap.
- GÖKALP, Z. (1976). *Türk Töresi, Devlet Kitapları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÖKÇEN, A. (2019). Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekân Analizi. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 3, S. 2, 129-137.
- GÖMEÇ, S. (2003). Eski Türk İnanç Üzerine Bir Özet. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, C. XXI, S. 33, 79-104.



- İNAN, A. (2015). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İPEK, Y. (2011). Kuzey Van Gölü Havzası'ndaki Halk İnanışları ve Uygulamaları, *VI. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu Bildirileri*. (Hzl.: Oktay Belli), 521-531, Erciş Belediyesi Kültür Yay.
- İPEK, Y. (2013). Adilcevaz'da Geçiş Dönemlerine Dair İnanış ve Uygulamalar, *VII. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu Bildirileri*. (Hzl.: Oktay Belli), 509-521, Bitlis Eren Üniversitesi Yay.
- KABAK, T. (2017). "Trabzon-Arsin İlçesi Düğün Adetleri". *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C.2, S.1, 55-70.
- KALAFAT, Y. (1995). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 112
- KALAFAT, Y. (2009). *Ahlatşahlar'dan Günümüze Bitlis ve Çevresinde Halk İnançları*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KALAFAT, Y. (2010). *Kodlar –Kültler-1: Türk Kültürlü Halklarda Karşılaştırmalı Halk İnançları*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KAPLAN, İ. (2010). *Van Gölü Çevresinde Şamanizm İzleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARTAL, N. (2020). *Van/Gevaş'ta Geçiş Dönemleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KÜÇÜK TURSUN, Fatmagül (2022). *Türk Kültüründe Kapı ve Eşik*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- LEFEBRE, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (Çev.: Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- MASLOW A. H. (1943). "A Theory of Human Motivation", *Psychological Review*. 50, 370-396.
- ÖGEL, B. (1984). *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi I*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (1977). *Türk Halkbilimi*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (1995). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- SÖKMEN, S. (2015). "Mutki (Bitlis) Yöresinde Doğum, Evlenme Ve Ölüm İlişkin Gelenek, Görenek Ve İnançlar". *III. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, C. I, 367-375, Kazan Belediyesi Yayınları.
- ŞAYHAN, F. (2018). "Altay Türklerinin İnanmalarındaki Su Kültünün Mitsel Okuması". *bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 87, 83-100.
- ŞENESEN, R. (2013). "Türk Halk Kültüründe Ayna İle İlgili İnanışlar Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme ve Bu İnanışların Eski Türk Kültüründeki İzleri". *VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildirileri*, C. 3, 759-774, İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- TUNÇ, B.F. (2015). *Çok Sesli Mekânsal Pratiklerde Katılımcılığın Rolü: Kuzguncuk ve Yedikule Bostanı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Türkçe Sözlük* (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- UYANIK, N., BERK, F. M. (2016). "Mekân-Şehir ve Medeniyet Bağlamında Çatalhöyük". *Uluslararası Turizm ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.16, 1-16.
- YILDIRIM, C. (2000). "Eski Türk İnançlarının İzleri ve Ağrı", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S. 128, 175- 184.
- YILDIRIM, R. (2011). *Eskiçağ Tarih ve Uygarlıkları*, Ankara: Saray Matbaacılık.

#### Sözlü Kaynaklar

- KK.1: Feride Altun, Bitlis 1985, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 01.10.2023)
- KK.2: Güler ÇİFTÇİ, Bitlis 1968, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 01.10.2023 )

- KK.3: Gülsem Çiftçi, Bitlis 1983, Ev Hanımı. (Görüşme: 01.10.2023 )
- KK.4: Sevda BOZKURT, Bitlis 1984, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 02.10.2023)
- KK.5: Sümeyye UŞAR, Bitlis 1996, Ortaokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 03.10.2023)
- KK.6: Kafiye Urfan, Bitlis 1972, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 03.10.2023)
- KK.7: Esmâ Dagh, Ağrı 2004, Lise Mezunu, Öğrenci. (Görüşme: 08.10.2023)
- KK.8: Fadime ERKAN, Ağrı, 2000, Lise Mezunu, Öğrenci. (Görüşme: 08.10.2023)
- KK.9: Merve KUTLU, Ağrı 1998, Lise Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 08.10.2023)
- KK.10: Suna KARAMAN, Van 1961, Lise Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.10.2023)
- KK.11: Nazlı ÇELİK, Van 1957, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.10.2023)
- KK.12: Hüseyin SARICA, Van 1973, Lise Mezunu, Esnaf. (Görüşme: 15.10.2023)
- KK.13: Züleyha Şahin, 1960, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.10.2023)
- KK.14: Hacı Yunus Ular, Van 1952, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 15.10.2023)
- KK.15: Bineş Öner, Van 1947, Okuma Yazması Yok, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.10.2023)
- KK.16: Güven Ayber, Bitlis 1966, Üniversite Mezunu, Öğretmen. (Görüşme: 03.10.2023)
- KK.17: Sevim NAZLI, Bitlis 1986, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 03.10.2023)

**İnternet Kaynakları**

URL-1: [www.balikesir-edremit.gov.tr/hasanboguddu](http://www.balikesir-edremit.gov.tr/hasanboguddu) - Erişim: 21.07. 2013 saat:14: 00.

URL-2: [https://bnr.bg/tr/post/100715596?page\\_1\\_4=2](https://bnr.bg/tr/post/100715596?page_1_4=2) - Erişim: 27.10.2023 saat: 11:30.

**KUTSALIN TEZAHÜRÜ VE YAYILMASI BAĞLAMINDA ZİYARET FENOMENİ: BAHATTİN ŞEYH TÜRBESİ ÖRNEĞİ\***

Tugba GÖNEL SÖNMEZ\*\*

**Öz**

İnsanlık tarihi boyunca tüm inanç sistemleri içerisinde yer alan “kutsal” kavramı, toplumların inanç dünyasında merkezi bir rol oynamakta ve farklı kültürlerde kendine özgü biçimlerle yaşatılmaktadır. Dünyada kutsalın somutlaşarak açığa çıktığı kişi, zaman, mekân veya nesnelerin sembolleşmesiyle kutsalın tezahür ettiği “hiyerofani”ler oluşmakta, kutsalın tezahür ettiği bu sembollerin ziyaret edilmesi ve bu ziyaretler sırasında gerçekleştirilen ritüel uygulamalar, insanların kutsal ile olan ilişkilerini güçlendirerek onlara kutsaldan fayda sağlama, onunla birleşme ve yakınlaşma deneyimi yaşatmaktadır. Sivas’ın Akıncılar ilçesi Doğanentepe köyünde bulunan ve Horasan Erenlerinden olduğu rivayet edilen Bahattin Şeyh’in Türbesi, kutsalın mekânda tezahür ettiği ve bölge halkı açısından yaygın etki değeri yüksek olan söz konusu ziyaret mekânlarından biridir. Bahattin Şeyh Türbesi, Bahattin Şeyh’in hayatı ve kişiliği hakkında anlatılan kerametler, menkıbeler ve sözlü kültür ürünleri dolayısıyla bölge halkı açısından kutsalı temsil eden önemli bir merkez konumundadır. Hastalıklara şifa bulmak, evlenmek, evlat sahibi olmak, bolluk ve berekete erişmek gibi çeşitli amaçlarla ziyaret edilen türbede ulaşılan olumlu sonuçların sözlü gelenek vasıtasıyla nakledilmesi, türbeyi kutsal bir cazibe merkezi haline getirmekte, yurtiçi ve yurtdışından birçok kişi türbeyi ziyaret ederek çeşitli ritüeller gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla toplumsal ve kişisel bağlamda mekânın kutsallığı ve anlamı derinleşmektedir.

Mekânın kutsal anlamının derinleşmesi, zamanla kutsal alanın etkisinin yakınında ya da ilişkili bulunduğu nesnelere de geçmesi sonucunu doğurmakta ve bu süreçte kültür unsurlarını oluşturan kişi veya nesnenin etki alanı içerisinde bulunan diğer kişi veya nesnelere, kutsallaşarak ziyaret fenomeninin bir parçası haline gelmektedir. Nitekim Bahattin Şeyh’in kutsal etki alanı, türbe çevresinde bulunan ve menkıbesinden hareketle kendisi ile ilişkili olduğu düşünülen diğer varlıklara (ata, ağaç, su, hayvan, toprak) atfedilmekte kutsallık, söz konusu varlıklara da yayılarak “ziyaretin tamamlanması” için ritüelistik bir uygulama silsilesini meydana getirmektedir.

Çalışmamızda, Bahattin Şeyh Türbesi, bir ziyaret fenomeni olarak ele alınmış, kutsalın tezahürü ve yayılması bağlamında literatür taramasından ve saha araştırmasından elde edilen verilerle değerlendirilmiştir. Saha araştırmasında, türbeye yakınlığı ve demografik farklılıkları sebebiyle Doğanentepe ve Şenbağlar köyü, örneklem bölge olarak seçilmiştir. Ayrıca saha araştırması sırasında tespit edilen Bahattin Şeyh menkıbesine yer verilmiş, menkıbe metni sözlü ve yazılı kaynaklar ile birlikte bütüncül bir bakış açısıyla ve işlevsel yöntemle değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kutsal, Kutsalın Tezahürü, Kutsalın Yayılması, Bahattin Şeyh, Bahattin Şeyh Türbesi.

\* Bu çalışma, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Rektörlüğü Bilim Araştırmalar ve Yayın Etik Kurulunun 29.08.2023 tarihli ve 2023.10.252 sayılı kararına göre etik kurul onayına sahiptir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü, Nevşehir/Türkiye. tugbagonelsonmez@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3858-887X

---

---

## SHRINE PHENOMENON IN THE CONTEXT OF HIEROPHANY AND ITS SPREAD: THE CASE OF BAHATTİN SHEIKH SHRINE

### Abstract

The concept 'divine' which has taken a place within all belief systems throughout history has being played a central role in belief world of societies and has been being sustained in distinctive ways in different cultures. With (upon) becoming symbolized person, time, space or objects that the sacred (divine) come out concretizing in the world, 'hieropanies' occurs, which appear the sacred, and visiting these symbols which appeared the sacred and ritual practices which performed during these visits, provide people with experience of benefitting from the sacred, combining with and coming close to it, by strengthening people's relations with the sacred. Bahattin Sheikh's shrine, which is located at Doğantepe village in Akıncılar district in Sivas city, and whom is rumoured from one of Khorasan saints, is one of the said visit spaces that has appeared the sacred in space, and has a high widespread impact value. Bahattin Sheikh Shrine is in an important center that represents the sacred from the point of view of local community due to oracles, parables and oral cultural products, narrated about Bahattin Sheikh's life and personality. Transferring positive results through oral tradition, reached in the shrine which is visited for various purposes such as to heal diseases, get married, become a parent and to get abundance and plentifulness etc., is becoming the shrine a sacred center of attraction, and a lot of persons within the country and from abroad are performing various rituals by visiting the shrine. Therefore, sacredness and meaning of the space is getting deep in the social and personal context.

Getting the sacred meaning deep leads in time to transfer the influence of the sacred space to objects whereby are present or with which it is in contact, and during this process, other persons or objects that are present within sphere of influence of person or object constituting the cult element become a part of the visit phenomenon by divinizing. As a matter of the fact, Bahattin Sheikh's sacred sphere of influence is attributed (ascribed) to other creatures (ancestor, tree, water, animal, soil), located around the shrine and thought to be in association with him based on his parable, and the sacredness generates a 'ritualistic' chain (string) of practice for 'the visit completion' by spreading over the said creatures, as well.

In our study, we addressed Bahattin Sheikh's shrine as a visit phenomenon, and evaluated it through data obtained from literature review and field research. In field research, villages of Doğantepe and Şenbağlar were selected as sample place because of their closeness (proximity) to the shrine and demographical differences. In addition, we gave a place to the parable of Bahattin Sheikh, which was determined during field research, and the parable text was evaluated together with oral and written sources, through a holistic view and functional method.

**Keywords:** Sacred, Appearance of the Sacred, Spread of the Sacred, Bahattin Sheikh, Bahattin Sheikh Shrine.

## Giriş

Türkçe Sözlükte, “güçlü bir dinî saygı uyandıran veya uyandırması gereken, kutsi, mukaddes, Tanrı’ya adanmış olan, tanrısal olan” (TDK, 2005: 1271) şeklinde tanımlanan kutsal kavramı, din bilimlerinin genel tanımına göre tüm din biçimlerinin özünü oluşturur ve bu kapsamda politeizmden monoteizme kadar çeşitli inanç sistemleri yer alır. Kutsal duygusu, herhangi bir dinde inançlı olarak kabul edilen kişiyi, Tanrı’ya, ritüellere, cemaatlara, doktrinlere ve ahlaka bağlayan temel deneyimdir. Bu deneyim, kişinin dinin çerçevesinde kalmasına ve ona katkıda bulunmasına yardımcı olur (Demirci, 2002: 495).

Felsefe alanında kutsal terimi, Tanrı’ya adanmış ve tanrısal niteliklere sahip olan, aynı zamanda bütün var olanların üzerinde yükselen ve onlardan tamamen ayrı olan bir durumu ifade eder. Kutsal, dünyevi olanın ötesinde bulunur ve ahlaki erdemliliğe ulaşan kişilerin (azizler, evliyalara, ermişler gibi) niteliklerini tanımlar. Bu nitelikler, insanları Tanrı’ya yakınlaştırma ve onlara anlam katma konusunda özgün bir rol oynar. Kutsal, insan varlığının sınırlarını aşan ve yüce bir bağlamda değerlendirilen bir kavramdır, bu nedenle insanların sıradan yaşamlarının ötesinde bir yücelik ve kutsiyet arayışına işaret eder (Akarsu, 1998: 24).

James, kutsal bireysel deneyimler ve dinî duygular bağlamında ele alır. Ona göre, kutsal deneyimler, insanların ruhsal, manevi ve dinî deneyimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Kutsal deneyimler, insanların içsel deneyimlerinde ortaya çıkan, derin bir duygu ve anlam hissi olarak tanımlanır. James kutsal deneyimleri, toplumsal (“institutional religion”) ve bireysel (“personal religion”) kategoride değerlendirir. James’e göre, kutsal deneyimler, insanların duygusal ve manevi ihtiyaçlarını karşılar. Bu deneyimlerde, insanlar derin bir anlam ve bağlantı hissi yaşarlar. Kutsal deneyimler, coşku, hayranlık, iç huzur, mistik birleşme ve dönüşüm işlevleri sebebiyle içsel bir “doğüstü gerçekliği” veya “transandantal varlığı” hissetmekle ilişkilidir. Bu doğüstü gerçeklik veya varlık ilişkisi, bireyin dinî inançları ve kültürel arka planıyla şekillenir (James, 2009: 24-42).

Peter L. Berger’e göre kutsal, “toplumun en yüksek değerlerine ve anlamlarına atfedilen bir nitelik” olarak tanımlanır. Berger (1967: 26-28), “The Sacred Canopy” adlı eserinde, kutsalın toplumsal bir inşa olduğunu ve insanların dünyayı anlamlandırma çabalarıyla ilişkili olduğunu savunur. Berger’e göre, insanlar toplumsal dünyayı anlamlandırmak ve anlam aramak için kutsal bir çatıya veya “sakral bir tavana” ihtiyaç duyarlar. Bu sakral tavan, mensup olduğu toplumun ortak inanç sistemlerini, sembollerini ve ritüellerini içerir. Kutsal, bu ortak inanç sistemleri ve semboller vasıtasıyla, toplumun dünyayı anlamlandırma ve düzen sürdürme çabalarını destekler.

Durkheim, dinin toplumsal bir fenomen olduğunu ve kutsalın dinlerin bir parçası olduğunu savunur. Durkheim’a göre kutsal, toplumun kolektif bilincini yansıtan ve tabu ve totemi beraberinde getiren bir olgudur. Tabu, toplumun kutsal saydığı şeylere ve kutsal olan ilişkilere karşı yasağı ve kısıtlamayı ihtiva eder. Totem, bir grup veya topluluk tarafından kutsal kabul edilen semboldür. Tabu ve totem, toplum üstü bir değer olarak üyelerin ortak kimliklerini ve birliklerini simgelemesi sebebiyle, toplumsal inanç sisteminde önemli bir role ve saygıya sahiptir. Dolayısıyla kutsalın sembolik ve ritüel pratikleri, toplumun üyelerini bir arada tutar ve toplumsal normlara uyumu teşvik eder (Durkheim, 1995: 158-166).

Otto’ya göre, kutsal olan, insan aklının sınırlarının ötesinde bir gerçeklik olarak algılanır. Ona göre, kutsalın özü, “numinosum” olarak adlandırılan gizemli ve tüzel bir güçtür. Numinosum, insanları etkileyen ve hayranlık uyandıran bir korku, saygı ve derinlik hissi yaratır. Otto, kutsal olanın kendisini göstermesini “mysterium tremendum et fascinans” olarak tanımlar. Bu ifade, kutsalın hem korkutucu hem de büyüleyici bir etkisi olduğunu ifade eder. Kutsal, insanları korkuturken büyüler ve karşı konulamaz bir çekim gücüne sahiptir (Otto, 1958: 5-30).

Bu çalışmada, kutsal kavramından hareketle Bahattin Şeyh Türbesi, bir ziyaret fenomeni örneği olarak ele alınmış, kutsalın tezahürü ve yayılması bağlamında literatür taramasından ve saha araştırmasından elde edilen verilerle değerlendirilmiştir. Saha araştırmasında, türbeye yakınlığı ve demografik farklılıkları sebebiyle Doğanentepe ve Şenbağlar köyü, örneklem bölge olarak seçilmiştir. Ayrıca saha araştırması sırasında tespit edilen Bahattin Şeyh menkıbesine yer verilmiş, menkıbe metni sözlü ve yazılı kaynaklar ile birlikte bütüncül bir bakış açısıyla ve işlevsel yöntemle değerlendirilmiştir. Bağlam merkezli halk bilimi

kuramlarından işlevsel halk bilimi kuramı halk yaratmalarını icra (performans) veya bağlam (sosyal çevre) ekseninde araştırıp incelemektedir. İşlevsel yaklaşıma göre her icranın, söylemin veya dinlemenin ortaya çıktığı bağlamda bir nedeni vardır. İşlevsel yöntemin hareket noktası sadece halk bilgisi ürünlerinin metinleri değil, bu metinlerin oluşturuldukları, yaratıldıkları ve nakledildikleri bağlamlardır. (Oğuz vd., 2004: 104; Çobanoğlu, 2002: 238). Dolayısıyla Bahattin Şeyh menkıbesinin sözlü ve yazılı gelenekteki yeri ve önemini tespit etmek, anlatıcı ve icracıların türbe etrafındaki inanç ve pratiklerinin nedenlerine açıklık getirmek ve kutsalın tezahürü ve yayılması bağlamında bu anlatım ve uygulamaların toplumsal işlevlerini değerlendirmek çalışmanın temel gayesini oluşturmaktadır.

### 1.Kutsalın Tezahürü

Eliade'ye göre kutsal kavramı, insanların dinî deneyimlerinde ortaya çıkan özel bir alanı ifade eder. Ona göre kutsal, sıradan olanın ötesinde, saygı duyulan ve hayranlık uyandıran bir gerçeklik olarak algılanır. Kutsal, sıradan yaşamın dışında olan, evrensel ve ezeli bir gerçeklik olarak zamanın ötesinde, sonsuz ve değişmezdir. İnsanlar kutsalı, dünyevi sınırlamalardan ve kısıtlamalardan arınmış bir şekilde algırlar. Dünyada kutsalın somutlaşarak açığa çıktığı kişi, zaman, mekân veya nesnelerin sembolleşmesiyle kutsalın tezahür ettiği "hiyerofani"ler oluşur. Kutsal olanın tezahür ettiği bu semboller, insanların kutsal ile olan ilişkilerini güçlendirir ve onlara kutsal olanla birleşme deneyimi yaşatır (Eliade, 1991: 1-10).

Otto'ya göre kutsalın tezahürü, insanların içsel, duygusal tepkileriyle ilişkilidir. İnsanlar, kutsal deneyimlediklerinde büyülenmiş ve hayran bir şekilde, kendilerini sınırların ötesinde bir gerçekliğin varlığına bağlı ve yüksek bir varlıkla karşı karşıya hissederler (1958: 5-30). Nitekim tapınaklar, kiliseler veya diğer kutsal mekânlar, kutsal gücün yoğunlaştığı yerlerdir. İnananlar, bu mekânlarda kutsal varlığa daha yakın hissederler ve bu yerlerde yapılan ritüeller vasıtasıyla kutsal ile olan bağlarını güçlendirirler. Kutsal olan, sıradan dünyaya aniden ve olağandışı bir şekilde müdahale ederek kendini gösterir. Dolayısıyla bu hiererofanik deneyimler, insanlarda hayranlık, korku veya ruhani bir derinlik hissi uyandırır (Eliade, 1991: 1-10).

Mabetler; insan, evren ve kutsal kaynağın ilişkisi bağlamında, kutsallığın somut ifadesini taşıyan sembollerdir ve "öteki dünya"ya işaret ederler. Eliade'in ifadesiyle mabetler, insanların yüksek ve transandantal olanla ilişkisini "burada ve şimdi" bağlamında somutlaştırma çabasının ürünüdür. Tapınaklar, sadece bir kozmolojik tasarımın yansıması değil, aynı zamanda aşkın düzeydeki bir modelin dünyevi planda yeniden inşasıdır (Kılıç, 2001:2). Bu durum, insanların mekânlarla kurdukları ilişkinin, mekânların anlamlandırılması ve etkilenmesiyle sonuçlandığını göstermektedir. İnsanoğlu, coğrafi farklılıklara rağmen, her yerde kutsal mekân kavramını yaşatmıştır. Nitekim Kâbe, Kudüs, Arz-ı Mev'ud gibi mekânlar, Tanrının bir işareti sonucu ya da zamanla insanlar tarafından kutsallaştırılarak özel hale gelmiştir (Elmacı, 2017: 14).

Bir mekânın kutsal olarak kabul edilmesi, onun günlük yaşamın dışında tutulmasına ve adeta "tabulaştırılmasına" yol açar. Çünkü bu mekânların etkin bir şekilde kutsallığını koruması ve var olabilmesi için dünyevi ilişkilerden uzak tutulmaları gerekir. Bu mekânlar, insanların günlük hayatından soyutlanarak, içsel bir bağlamda daha derin bir anlama ve değere sahip olurlar. Bu yolla, insanlar o mekânlarda kendilerini aşkın bir varlıkla daha yakın hissederler ve onlara duydukları saygı ve kutsal algısı güçlenir. Dolayısıyla, bu kutsal mekânlar, toplumların ortak inançları ve değerleri açısından özel ve anlamlı bir yer işlevi görürler (Wach, 1995: 13).

### 2. Ziyaret Fenomeni ve Kutsalın Yayılması

Ziyaret fenomeni, insanüstü ilahi bir güç ve kudretin var olduğuna inanılan, çeşitli mezarlar, türbeler, ağaçlar, sular, dağlar, taşlar gibi mekânların insanlar tarafından çeşitli amaçlarla ve yöntemlerle ziyaret edilmeleri şeklinde tanımlanmakta olup bu mekânları insanlar için çekici kılan şey, mekânın özünde bulunduğu ve ziyaret edilmek suretiyle faydalanılacağına inanılan manevi güç, feyiz, şifa ve bereket inancıdır. Dolayısıyla bu ilişki, kutsal mekanlara ritüel usullerle temas edilmesi durumunda, kutsalın insanlara fayda sağlayacağı inancı temelinde kurulmaktadır. Bu nedenle ziyaret fenomeni, kutsalın bir tür tezahürü ve uygulama biçimi olarak (Güngör, 1990: 40; Güç, 1998: 342), insanların kutsalı ve onunla kurdukları bağı anlamak ve Yaratıcıya adanmış olanı veya Yaratıcıdan bir parça taşıdığı kabul edileni ifade etmek için önemli bir çerçeve sunmaktadır (Eliade, 1991: 10).

Türklerde ziyaret olgusu, İslamiyet'ten önce atalar kültü ve İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte veli kültü etrafında gerçekleştirilen pratik ve inanışların etkisiyle şekillenmiş, ayrıca tasavvuf anlayışı, ziyaret inancının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Türkler arasında tasavvufun yayılmasında, Ahmet Yesevî ve onun fikirlerini benimseyen "Horasan Ekolü"ne mensup gezgin dervişlerin rolü büyüktür. Anadolu'nun fethinden sonra, bu coğrafyaya göç eden Türk topluluklarıyla birlikte "Horasan Erenleri" veya "Horasan Evliyaları" olarak bilinen gezgin dervişler, halkın saygı, sevgi ve teveccühüne mazhar olmuş ve halka anlattıkları kerametler ve menkıbelerle büyük hayranlık uyandırmıştır. Manevi güç ve feyze sahip olduklarına inanılan bu velilere, sağlıkları süresince gösterilen saygı ve hürmet, vefatları sonrasında da devam etmiştir. Velilerin mezarları üzerine türbeler inşa edilerek, bu mekânlar ziyaret mekânları haline gelmiş (Günay vd., 2001: 111-112), halkın manevi ihtiyaçlarını karşılamak ve velilere olan bağlılığını ifade etmek için önemli dinî ve kültürel merkezler oluşturulmuştur.

Halkın ziyaret ettiği yerlerle ilgili anlatılan pek çok keramet, menkıbe ve efsane gibi sözlü kültür ürünleri, bu mekânların kutsallığının halk arasında yayılmasına ve değerinin artmasına sebep olmuştur. Ziyaret yerlerine giden kişilerin elde ettiği sonuçlar (hastaların iyileşmesi, yağmur yağması, kısmetin açılması vb.), bu mekânlara olan ilgiyi artırmış ve onlara bir cazibe kazandırmıştır. Başlangıçta nadiren görülen ziyaretler, zamanla keramet ve yardım alma motiflerinin yaygınlaşmasıyla birlikte artış göstermiş, böylece bu ziyaret mekânlarının kutsallığı ve anlamı giderek derinleşmiştir (Oymak, 2002: 147; Pay, 2002: 438; Tek, 2021: 871).

Mekânın kutsal anlamının derinleşmesi, zamanla kutsal alanın etkisinin yakınında ya da ilişkili bulunduğu nesnelere de geçmesi sonucunu doğurur. Bu durum, kutsalın yayılması, kutsalın sirayeti veya kutsalın geçişi şeklinde ifade edilebilir. Bu süreçte kültürün oluşturucu kişiyi veya nesnenin etki alanı içerisinde bulunan diğer kişi veya nesnelere (ağaç, su, toprak, hayvan, eşya...), kutsallaşarak ziyaret fenomeninin bir parçası haline gelir (Günay, 2003:17). Bu kompleks yapı içerisinde, mensup olunan kültürün kodlarından hareketle birtakım ritüel uygulamalar gerçekleştirilir. Nitekim Anadolu'da birçok türbe ve yadır çevresinde bulunan ağaçlara çaput bağlanarak dilek dilenir, suyu şifalı olduğu için içilir, türbe toprağından yenir veya bir parça alınarak götürülür, türbenin kapısına, eşğine el sürülür ve türbelerin yakınına defnedilmek vasiyet edilir.

### 3. Ziyaret Fenomeni Bağlamında Bahattin Şeyh Türbesi

Araştırmacılar tarafından genellikle efsanelerin bir alt grubu şeklinde değerlendirilen menkıbeler, bir anlatıcı tarafından olağanüstü, kutsal güçlere sahip olduğuna inanılan toplumsal bir şahsiyetin, olağanüstülüklerini, kerametlerini nakleden ve bir dogma gibi kendisini kabul ettiren sözlü kültür ürünleridir (Ocak, 1997: 33, Kırmızı, 2021: 71). Bu anlatılar bir gelenek çerçevesinde nakledilir ve toplumla, hayatla ilgili bilgi aktarmak, halkın idrak gücünü takip etmek, ideal insan tipini ortaya koymak ve toplumun manevi yönelişlerini yansıtmak gibi işlevler üstlenirler (Öger, 2021: 147). Menkıbe metinleri, anlatıcının bahsi geçen şahsiyetin varlığına dair güçlü bir inançla anlattığı kerametlerin veya olağanüstü eylemlerin, çeşitli topluluklar arasında paylaşıldığı, dolaşıma sokulduğu ve aktarıldığı sözlü kültür ortamından beslenir ve bu anlatılardan bazıları yazıya aktarılır (Gülerer, 2013: 235). Dolayısıyla, yazılı menkıbelere kaynaklık eden bağlamın özünü yine sözlü gelenek oluşturur.

Çalışmamızda, Bahattin Şeyh'in hayatı ve türbesi hakkındaki bilgilere saha araştırması ve literatür taramasında tespit edilen menkıbeler ve mülakat görüşmeler kaynaklık etmektedir. Bahattin Şeyh'in hayatı ve türbesi hakkında kaynak kişilerle yapılan görüşmeler, yazıya aktarılan menkıbelerinin muhtevasıyla paralellik göstermektedir. 1900'lü yıllarda, Arap harflerinden Latin harflerine aktarıldığı tahmin edilen ve sahada tespit edilen menkıbe metni, Suşehri'nin Gökçeşar köyünden Akif Yıldız tarafından kaleme alınmış olup metnin orijinal nüshası elde edilememiştir<sup>1</sup>.

Bir başka Latin harfli menkıbe, Sivas Folkloru Dergisinde İlyas Ege tarafından yayımlanmış olup (1978a: 16-17, 1978b: 18-21, 1978c: 18-20) iki metin, bazı kelime ve ses farklılıkları dışında birbiri ile benzer mahiyettedir. Menkıbe metinlerinin muhtevasının kaynak kişilerle yapılan görüşmelerle benzerlik göstermesi, Bahattin Şeyh hakkındaki menkıbelerin kaynağının sözlü gelenek olduğunu ve Bahattin Şeyh kimliğinin yüzyıllardır halk arasında aktararak yaygınlaştığını doğrular niteliktedir. Dolayısıyla sözlü

kültür bağlamındaki bu yaygınlaşma, türbe ziyaretlerini artırmakta ve Bahattin Şeyh, bir kültürel veli olarak toplum hafızasında nesilden nesile aktarılmaktadır.

### 3.1. Hayatı ve Kişiliği

Menkıbelerde, Bahattin Şeyh'in Muharrem ayının ahir Cuma gecesi doğduğu rivayet edilmektedir. Bahattin Şeyh'in babası, Belh vilayetinden Şeyh Sinaneddin, annesi Mâverâünnehr'den Seyyid Yusuf'un kızı Saide Hatundur. Şeyh Bahattin'in dünyaya geleceği babasına, Hızır tarafından müjdelenmiş ve adı konulmuştur. Yine Şeyh Bahaddin'in yüz yirmi dört bin evliyanın eşrafından olacağı ve Şeyh Nusret Sultan'ın müritlerinden olacağı bildirilmiştir<sup>2</sup>. Şeyh Bahattin, doğumundan itibaren olağanüstü özelliklere sahip olup ilim tahsiline Şeyh Alişar, Şeyh Karaman, Şeyh Süleyman, Şeyh Yusuf ve Şeyh Hasan ile birlikte başlar. Onlardaki farklılık, hocaları tarafından fark edilir ve adları tüm Belh vilayetinde duyulur.

“Belh vilayetinde bir kâmil şeyh vardı, ismi Şeyh Sinaneddin idi. Bir gün Hızır Nebi ile görüştü. Ey Seyyidi Yusuf, Maveraünnehr'de velilerden bir zatın kızı vardır adına Saide derler, ol pakize Allah'ın emriyle sana nasip oldu, kendine nikâh eyle al. Allah'ın izniyle bir masum pak dünyaya teşrif edecek ve ismi Bahattin tesmiye olsa gerek, yüz yirmi dört bin evliyanın eşrefinden olsa gerek, Şeyh Sultan Nusret Hazretleri'nin müritleri olsa gerektir. Hızır nebi kayboldu. Günlerden bir gün, Saide Hatun nikâh edildi. Muharrem ayının ahir Cuma gecesi (Bahattin) dünyaya geldi. Hemen ol saat Hazreti Peygamber geldi, Bahattin Baba'nın sağ kulağına ezan ve sol kulağına kamet getirdi okudu. Bahattin Baba, kırk günlük olunca dişleri bitip yürüdü ve dört aylık olunca dört kapıdan haberdar olup afk-ı ıshardan terbiye edilirdi. Yedi yaşına varıncak yedi makamdan haberdar olup tabakat-i kutsaniden irşat edilirdi. On iki yaşına varıncak on iki burçdan haberdar idi, on iki esmayı talim ederdi. Şeyh Bahattin dört yaşına varıncak Ali Şiiri, Şeyh Karaman, Şeyh Süleyman, Şeyh Yusuf ve Şeyh Hasan bunları mektebe verdiler. Hocalar, kara hıca yazıp ellerine verdi, “okuyun” dedi bunlar “elif” diye okudular. “Elifin manası nedir?” diye sordular, merâtib-i evvel mücerred elife yüz yetmiş mana verdi tefsir eyledi, badehu bunlar muallimin nazarında elife iki misli mana verdiler. Hoca taaccüpte kaldı, bunların bu ahvalları Belh vilayetine duyuruldu. Ahali gelip bunların cemalin görüp dua eyledi, pes bu manadan malum oldu ki bunlar ilm-i ledünle haberdar olmuşlar.” (bk. Ek: F1).

Bahattin Şeyh'in evliliğini izhar etmesi, H. 555 yılının aşure ayında Kerbela'da İmam Hüseyin makamını ziyaret ettiği sırada gerçekleşir. Rivayete göre; bu ziyaret sırasında Şam'ın evliyalrı, Rum erenleri, Horasan pırleri, Şeyh Nusret ve doksan bin evliya orada bulunmaktadır. Evliyalar, Bahattin Şeyh'i imtihan etmek ister ve Şeyh Nusret, Bahattin Baba'dan bir geyik yavrusu ile doksan bin evliyayı doyurmasını ister. Bahattin Baba, Kerbela'ya bakınca bir geyik yavrusu, meleyerek önüne gelir ve kendisinin kurban edilmesini diler. Bahattin Baba, geyik yavrusunu kurban eder ve ateşsiz, susuz olarak pişirerek doksan bin evliyaya taksim eder, bu taksimat hepsini doyurur. Daha sonra Bahattin Baba, kurban ettiği geyik yavrusu için dua eder, geyik yavrusu dirilir (KK-1, KK-3, KK-8, KK-13). Bu olay üzerine doksan bin evliya, Bahattin Baba'nın şeyhi olan Şeyh Nusret'in müridi olur ve Bahattin Baba'ya hüccet-i şecere yazılarak verilir.

“Bir gün Bahattin Baba Belh'ten sefer edip Kâbe'ye geldi. Dokuz ay Kâbe-i Şerif'te kutbü'l-aktap oldu. Şam'ın evliyalrı, gelip Bahattin Baba'yı ziyaret ettiler. Oradan Kudüs'e geldi. Beş ay kaldı, oradan Mısır'a geldi. Dayısı Şeyh Muhammed'i ziyaret etti. Bir zaman kaldı ve denizde beş yerde kümmet, yedi yerde çırağ yaptı. Zira Mısır Ali Abbas tahtı olup her evliya Mısır'a vardıkta burada keramet cihetinden bir nişan koyalar. Ondan sonra baba, dayısı ile vedalaşıp Kerbela destine gelip İmam Hüseyin makamını ziyaret edip taam pişirip ziyafet verdi ve evliliğini izhar eyledi. Burada iken aşure ayı idi. Şam'ın evliyalrı ve Rum'un erenleri ve Horasan pırleri; cümle seyyarun, tayyarun anda hazır idiler. Şeyh Nusret ve doksan bin evliya orada hazır oldu. Evliyalar Bahattin Baba'yı imtihan etmek istediler. Şeyh Nusret Hazretleri, Bahattin Baba'ya hitaben: “Bir geyik yavrusu ile doksan bin evliyayı doyur.” dedi. Ol vakit Bahattin Baba, heman Kerbela'ya nazar kıldı. Gördüler ki; bir geyik kuzusu meliyerek doğruca Bahattin Baba'nın önüne geldi. Bi-iznillah lisana gelen kuzu: “Beni kurban eyle evliyaların kursağına nasip olayım” dedi. Ol vakit Bahattin Baba, hemen tekbir alıp kuzuyu kurban eyledi. Badehu ateşsiz ve susuz olarak kuzuyu pişirdi ve “*Bismillâhi fi evvelihî ve âhirihi*” deyip ortaya getirdi. Doksan bin evliyaya taksim edip yedirdi. Hepsi doydular. Ondan sonra, evliyalar nazar edip gördüler ki kuzu tamam duruyor. Bahattin Baba, kuzuya dua eyledi. Kuzu dirilip Kerbela yazısına yüz tutup gitti. Evliyalar, Bahattin Baba'ya kerametın mezid olsun dediler. Orada doksan bin evliya, Şeyh Nusret Hazretlerinin elini tutup mürid oldular. Ve evliyaların âli resul olanlarına hüccet-i şecere yazıp verdiler. Bahattin Baba'ya da



verildi. Tarih 555 idi ve dahi seyyidler hâkimi Seyid Abdülgani bin Seyyid-i İshak Semerkandî idi ve nakibü'l-eşraf Seyyid Muhammed bin Seyyid Abdullah idi ve dahi Şeyh Nusret Hazretleri, her evliyaya bir yer tayin eyledi, onlar da varıp tayin olan yerlerde kaldılar.” (bk. Ek: F1).

Bahattin Şeyh, yaşamı boyunca birçok keramet gösterir ve adı doğudan batıya birçok bölgede bilinir. Geyik, koyun, deve, kurt, aslan ve ejderha gibi hayvanlara hükmeder, asıl yoldaşı geyikler olup her gün kapısına kırk geyik gelir, bunlardan beşini kurban eder, diğerlerinin sütünü sağarak çevresindekileri doyurur (KK-4, KK-9, KK-10, KK-11).

“Bahattin Baba, zemheri ayında yüksek yerlerden kırmızı gül, tutya vesair çiçeklerden toplar getirir, her gün kırk geyik Bahattin Baba'nın kapısına gelir, bunlardan beşini her gün kurban eder, diğerlerini sağıp sütünü yerlerdi. Her gün, yedi aslan gelip tekkeyi beklerdi. Bahattin Baba'nın çobanı, koyun otlatırken namaz kılardı. Kurtlar, koyunların yanında gezer, asla zarar vermezdi. Evine odun lazım olsa develer, dağdan odun yüklenip getirirler, bir yerden düşman hücum etse, binasının etrafında ejderha zuhur edip her biri filler gibi olup muhafaza ederlerdi. Bahattin Baba'nın yedi yerde ismi olup biri maşriktä ismine Abdalbaki denir. İfna olmuş nesillere dua eylese, baki olurdu. Bir ismi Abdulhadi olup zalimlere dua eylese, azizlerden olurdu. Mağrip'te ismi Abdullah'tır. Müşriklere dua eylese, Müslüman olurdu. Çin'de ismi Abdulvahit olup beyinlerinde adavet olan kimselere dua eylese dost olurlardı. Babil'de Abdulmeleküt olup zalim padişahlara dua eylese Hazreti Ömer adaleti ettirirdi. Beyrut'ta ismi Abdüsselam olup muarızlara dua eylese halas olurdu. Cenupta ismi Abdulküdüs olup kara taşlara nazar etse lal ü gevher olurdu. Bir ismi Abdülmümin olup fukaraya dua eylese göklerden taamı inerdi. Bahattin Baba'nın yedi iklimde yedi ismi ve yedi künyesi olup hangisinden istersen hazırdır. Bahattin Baba, bir şehre gelse ne kadar kilitli kapılar ve yerler varsa hepsi açılır, oraya yel esmezdi. Denizlere nazar etse, evvelki gibi sular yerine gelirdi. Ateşe nazar eylese, söner ve tekrar baksa yeniden yanardı ve dahi yağmur az yağsa göklere nazar eylese çok yağmur yağardı. Bir vilayete düşman vesair afat erişse, ol tarafa baksa pak olurdu. Kabirlere baksa, cümle kabristan ehli istikbale gelip duasını alıp tekellüm ederdi. Bir vilayette yaramaz taife bulunsa, ol tarafa teveccüh edip dua eylese, ol yere bir azim su gelip hepsini ahırdı. Denizlere nazar eylese, ne kadar gizli nesnelere varsa dışarı çıkarlardı. Kurşuna baksa, saf gümüş olurdu. Bakıra baksa, saf altun olurdu. Bahattin Baba, üç yolun çatına gelip otursa, şarken garben ne kadar cin tayfası varsa yanına gelirlerdi ve dahi ne kadar para sarf etse, sadece altından harcayıp tükenmezdi. Gönüllere nazar kılan ne kadar âdem ve padişah varsa toplanıp gelirlerdi. Göklere baksa, havada ne kadar kuş varsa yanına gelirlerdi. Yabanlara ve dağlara baksa, ne kadar vahşi hayvan varsa toplanıp ziyaretine gelirlerdi. Taşlara nazar eylese, lisana gelip söylerlerdi. Çiçeklere nazar eylese, lisana gelip “Ben filan esmaya müdavemet ederim” derlerdi ve otlara nazar kılsa, lisana gelip “Ben filan derde dermanım” derdi.” (bk. Ek: F1).

Bahattin Şeyh'in türbesinin bulunduğu Sivas'ın Akıncılar ilçesi Doğan-tepe köyüne gelerek zaviyesini kurması, yine olağanüstü bir olay vasıtasıyla gerçekleşir. Şeyh Nusret, kırklar ile sefere giderken, bugün Tokat sınırları içerisindeki Kazova ve Artova arasında bulunan Ağdağ'da Şeyh Hasan'a kırkların her birinin ismini bir taşta yazıp atmasını ister. Bahattin Şeyh'in taşı, bugün türbesinin bulunduğu Doğan-tepe köyündeki Minlas Boğazına düşer. Bahattin Baba, Şeyh Nusret'in isteği üzerine burayı mekân tutar ve bu bölgede irşat faaliyetlerine başlar. Diğer taşlar, Kelkit Vadisi boyunca muhtelif bölgelere dağılır. Nitekim günümüzde menkıbede adı geçen erenlerden Şeyh Kara Yakup, Şeyh Karaman, Şeyh Hasan, Şeyh Süleyman, Şeyh Alişar ve Şeyh Yusuf'un kardeş olduğuna inanılmakta (KK-1, KK-3, KK-8, KK-9, KK-12), velilerin söz konusu bölgelerde türbeleri bulunmakta ve tarihî kayıtlarda bu bölgelerde zaviyelerinin olduğu tespit edilmektedir (Bostancı, 2007: 146, 153-155, 157, 159, 161, 163).

“Bir gün Nusret Sultan, kırklar ile sefere giderken Kazova ile Artıkova arasında bir dağ vardır, Ağdağ derler, oraya geldikte Nusret Sultan kırklara: “Buyurun, her biriniz birer taş getirin” dedi. Kırkların her biri taş getirdiler. Şeyh Nusret, Şeyh Hasan Baba'ya buyurdu ki: “Ey Hasan'ım kırkların her birinin ismini taşlarına yaz” dedi ve “Taşların her birini bir yana at” dedi. “Zira herkes taşını nerde bulursa ol yerde kalsınlar, orası onlara mekân olsun” dedi. Şeyh Hasan Baba emir üzerine taşları yazıp attı. Şeyh Nusret, bunlara buyurup eyitti ki “Varın taşınızı hangi vilayette bulursanız, ol yer sizlere mekân olsun” dedi. Bahattin Baba, oradan azimet ederek Minlas Boğazında taşını buldu ve orada kaldı. Şeyh Süleyman ve Şeyh Karaman, Şeyh Alişar, Şeyh Seydî ve Şeyh Yusuf ve Şeyh Hasan, Karahisar-i Şarki'de buldular. Şeyh Kara Yakup Suşehri'nde buldu. Şeyh Beşaret, Koyulhisar yakınında buldu ve dahi kırkların her biri taşlarını buldukları yerde kaldı.” (bk. Ek: F1).

Şeyh Nusret, müritlerini bahsi geçen bölgelere gönderirken her birine öğüt verir. Bahattin Şeyh'e bugünkü türbesinin bulunduğu Minlas Boğazına gittiğinde iki alamet ile karşılaşacağını söyler. Bu alametlerden biri, sarp bir yerden bir taş kopup kendisine hücum edecek olmasıdır. Rivayete göre Bahattin Şeyh, koparak üzerine gelen taşı Şeyh Nusret'in verdiği öğüt doğrultusunda "Dur ya edepsiz taş!" diyerek durdurur. Günümüzde bu kayanın üzerinde Bahattin Şeyh'in el izinin bulunduğu inandırılır ve kayaya el yüz sürmek suretiyle dilek dilenir (KK-12, KK-13). Söz konusu ikinci alamet, mağarada halvete girmesi yönündedir zira kendisinin tespahi ve tehليلinden mağara ağlayacak; ancak mağaranın gözyaşı ziyan olmayarak derde deva edecek, al yeşil boncuklara dönüşecektir. Nitekim günümüzde çilehane adı verilen bölgedeki mağara yakınından akan sudan yuvarlak ve renkli şekilde taşlar oluşmakta, bu taşların şifa getireceğine inanılmaktadır (KK-1, KK-9, KK-11, KK-13).

"Minlas Boğazı sana mesken olsun, velakin ol tarafa gittiğin zaman orada iki türlü alamet vaki olur, sakın korkma" dedi. "Alametnin biri, bir sarp yerden bir taş kopup sana hücum ettiğinde, asla korkma, ol vakit ol taşa de ki: 'Dur ya edepsiz taş!' olduğu yerde kalır. Ol mağarada halvete gir. Zira senin tespahin ve tehليلinden mağara ağlayıp gözünün yaşı revan olsa gerek. Zira Allah ol mağaranın gözünün yaşını zayı kılmaz, al yeşil boncuklar gibi eylese gerek. Ol boncuklar derde deva eder." (bk. Ek: F1).

Rivayete göre Bahattin Şeyh, vefat etmeden önce seksen gün boyunca dua etmiş ve vefatında tabutu, kefeni hazır halde bulunmuştur. Cenaze namazını aşere-i mübeşşere ve doksan bin evliya kılmıştır.

"Bahattin Baba'nın vefatı yakın olunca seksen gün tamam el kaldırıp dua ederdi. Dünyadan dar-i bakaya intikal edecek kefenin ve tabutun hazır buldular. Cenaze namazını kılan Resulullah ile aşere-i mübeşşere idi ve doksan bin evliya hazırды." (bk. Ek: F1).

### 3.2. Bahattin Şeyh Türbesi Etrafındaki İnanış ve Uygulamalar

Bahattin Şeyh Türbesi, Sivas'ın Akıncılar ilçesi eski adı Bahattin Şeyh olan Doğantepe köyünde ormanlık bir dağ yamacında bulunmaktadır. Kaynak kişilerden alınan bilgilere göre köyün adının tekrar Bahattin Şeyh olmasına ilişkin çalışmalar yapılmaktadır (KK-1, KK-2).

Türbe, mezar odası ve iki küçük mescit olmak üzere üç ana bölümden oluşur. Bunun yanı sıra türbe avlusunda gelen ziyaretçilerin kurban kesmeleri ve pişirmeleri için mutfak gereçlerinin bulunduğu mutfak benzeri alanlar ve pişirilen kurban etlerinin ikram edilmesi için masalar bulunur. Ziyaret sırasında önce Bahattin Şeyh'in metfun olduğu bölümde dua edilir ve şükür namazı kılınır. Ardından türbeye hediye olarak getirilen seccade, tespah, takke, Kur'an-ı Kerim ve dua kitapları mescit bölümüne bırakılarak tekrar dua edilir ve hastalıklara şifa bulmak, çocuk sahibi olmak, kısmet açmak gibi çeşitli sebeplerle dilek dilenir. Türbe avlusunun çevresinde, Bahattin Şeyh'in müritlerinin ve türbeye yakın bir bölgeye defnedilmeyi vasiyet eden kişilerin mezarları bulunur. Bu mezarlar da ziyaret edilerek dua edilir, dilek dilenir (KK-1, KK-2, KK-3, KK-7, KK-10). Dileği kabul olan kimseler, türbeyi tekrar ziyaret ederek kurban keser ve burada pişirerek gelen ziyaretçilere dağıtır. Hem alevi hem sünni kişiler tarafından ziyaret edilen türbenin ziyareti sırasında uygulanan ritüeller, ziyaretçi profiline göre değişiklik gösterir. Örneğin; alevi bektaşi inancına mensup olan ziyaretçiler, pişirilen kurban etini dağıtmadan önce bir horoz keser ve pişirerek dağıtır. Bu etin ikramı sırasında çatal, bıçak kullanılmaz ve et ikram edilen kişi, eti eli ile tek seferde alıp yemek zorundadır. İkinci kez el uzatılan kurban eti, makbul sayılmaz. Ayrıca türbeden dışarıya çiğ et çıkarılması yasaktır. Türbeden çiğ et çıkararak yanında götürülen kişilerin çeşitli kaza, bela ve musibetlere uğrayacağına inanılır. Kaynak kişilerden alınan bilgilere göre, türbeden evlerine çiğ et götürmek isteyen bir aile yolda trafik kazası geçirerek vefat etmiş, bu musibeti savmak için kişilerin mezarları köye kabul edilmeyerek kaza yaptıkları yere defnedilmiştir (KK-11, KK-12, KK-13).

Türbede yapılan bir diğer uygulama, mescit veya türbe duvarına yaslanarak uyumaya çalışmaktır. İnanışa göre burada uyuyan kişiler, rüyasında Bahattin Şeyh'i görür, hastalar uykusundan iyileşerek uyanır veya hastalığın çaresi rüyada kendisine bildirilir (KK-4, KK-6).

Türbe avlusu, büyük meşe ağaçları ile kaplı olup ziyaretçiler tarafından bu ağaçlara çaput bağlanıp dilekler sembolize edilir. Bu uygulamada esas olan, dilek sahibi kişinin kendi kıyafetinden bir parçayı veya ipliği dileğinin gerçekleşmesini istediği zamana göre türbeye en yakın olan ağaca bağlaması ve ağacın dibindeki topraktan bir miktar alarak tatması ve yanında götürmesidir (KK-11, KK-12).

Türbe çevresinde yapılan bir diğer uygulama, türbeden su içmek ve götürmektir. Ayrıca türbenin aşağı yamacında bulunan ve Şeyh Bahattin'in inzivaya çekildiği mağara olan bölgeden akan su ile abdest alınır. Mağara yakınında "hamamlık" adı verilen bir mekân bulunup kaynaktan sıcak su akmaktadır. Şifa bulmak isteyen hastalar, burada yıkanmaktadır. Çünkü bu "hamamlık" Şeyh Bahattin'in inzivası sırasında kullandığına inanılan hamam bölümüdür. Bu suya ilişkin Şeyh Bahattin menkıbesinde de bilgiler bulunmakta, menkıbede yer alan ve hastalıklara şifa olduğu rivayet edilen al, yeşil boncuk şeklinde oluşan taşlar, bugün halen oluşmaya devam etmektedir. Yine menkıbede bildirilen her gün sağılmak üzere gelen geyiklerin sütü, yoğurt şeklinde bu kayadan akmaktadır (KK-5, KK-8, KK-10).

Türbenin coğrafi konumu itibarıyla çevresinde birçok yaban hayvanı bulunup Bahattin Şeyh'in hayvanlarla olan muhabbeti sebebiyle bu hayvanlara el sürülmemekte, avlanmamaktadır. Türbe çevresindeki hayvanları avlayanları, Bahattin Şeyh'in rüyasında cezalandırdığı, hatta bazılarının kekeme olarak kaldığı rivayet edilmektedir (KK-1, KK-4, KK-9, KK-13).

Türbeye yurtiçi ve yurtdışı olmak üzere çeşitli bölgelerden özellikle sonbahar aylarında birçok ziyaretçi gelmektedir.

### Değerlendirme ve Sonuç

Kutsal, insanlar arasında dinî veya spiritüel önemi olan, tanrısal ya da doğaüstü kaynağa ait bir olgu olarak insanların hayatlarını yönlendiren ve toplumları bir arada tutan dinî deneyimlerin temelini oluşturur. İnanç bağlamında en yüce kabul edilen varlık, mekân, nesne veya sembollerini ifade eden kutsalın niteliği, farklı dinler, kültürler ve toplumlar içinde değişkenlik göstermektedir. Nitekim bir dinde kutsal sayılan bir varlık, kitap veya sembol, başka bir dinde kutsal olmayabilir. Ancak, kutsalın temel niteliği, inananlar için manevi bir değer ve anlam taşımasıdır. Dolayısıyla kutsal, bir rehber ve ilham kaynağı olarak toplumun kimliğinin ve değer sisteminin temel yapı taşlarından birini oluşturur, toplumsal ve bireysel bağlamda birçok işlev üstlenir. Bu bağlamda kutsal, her şeyden önce toplumu bir arada tutan bir araç olarak işlev görür. Ortak dinî inançlar ve ritüeller, topluluk üyelerinin birbirine bağlılık hissi geliştirmesine ve toplumsal dayanışmayı güçlendirmesine yardımcı olur. Kutsal metinler, dinî liderler ve öğretiler, toplumun etik değerlerini şekillendirir. İnsanların doğru ve yanlış arasında bir ayırım yapmasına, olumlu davranışlar sergilemesine ve toplumun refahı için çalışmasına rehberlik ederek toplumsal normların, kuralların belirlenmesinde ve toplumun davranışlarının düzenlenmesinde önemli bir rol oynar. Kutsal, bir anlam ve aidiyet duygusu arayışındaki insanın hayatını anlamasına yardımcı olur ve ona bir aidiyet duygusu sunar. Nitekim kutsal olanın tanrısal bir kaynağa sahip olduğunu bilen insan, dünyada varoluşunun bir amacı olduğuna inanır. Bu bağlamda gerçekleştirilen dinî ritüeller ve uygulamalar, insanın daha büyük ve derin bir anlam içinde varoluşunu anlamasına ve içsel dengesini sağlamasına kaynaklık eder.

Kutsalın manevi gücünün ve anlamının somutlaşarak açığa çıkması sonucu kutsal tezahür eder ve inançlar, kutsal alanlarda, nesnelere veya kült kimliklerde somutlaşarak inananlar için daha anlaşılır ve erişilebilir hale gelir. Dolayısıyla, kutsal kabul edilen bir tapınak, kilise, cami veya türbe, inananlar için kutsalın tezahür ettiği mekânlara dönüşür. Bu mekânlar, dini ritüellerin gerçekleştirildiği ve inançların pratiğe döküldüğü yerler olarak kutsal gücün dünya ve insanlarla iletişime geçtiği kültürel merkezler konumuna gelir. Bu nedenle, kutsalın tezahürü, fiziksel yasalara uymayan doğaüstü bir nitelik taşır ve mistik deneyimler içerir.

Ziyaret fenomeni, kutsal kabul edilen bir mekâna, tapınağa, ziyaretgâha veya kutsal bir nesneye düzenli veya dönemsel olarak gerçekleştirilen ziyaretleri ifade etmesi dolayısıyla kutsalın tezahür ettiği mekânları kapsamaktadır. Bu ziyaretler, dinî toplulukların veya inananların kutsal olanla doğrudan etkileşime geçmeye veya ruhsal ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir ritüel veya uygulama şeklindedir.

Horasan erenlerinden olduğu rivayet edilen Bahattin Şeyh, Anadolu'ya göç eden sufilerden biridir. Bahattin Şeyh'in yaşamı ve öğretileri, bulunduğu bölgede geniş bir takipçi kitlesinin oluşmasına yol açmış, vefatının ardından da yüzyıllar boyunca onun manevi mirası, türbesi ve çevresindeki ritüel uygulamalarla devam ettirilmeye, korunmaya çalışılmış, bir ziyaret fenomeni olarak manevi gücünden ve şifasından yaşamından sonra da fayda beklenmiştir. Öyle ki Bahattin Şeyh'in kutsal etki alanı, türbe çevresinde bulunan

ve menkıbesinden hareketle kendisi ile ilişkili olduğu düşünülen diğer varlıklara (ağaç, su, hayvan, toprak) atfedilmiş, kutsallık söz konusu varlıklara da yayılmış, sirayet etmiştir. İslamiyet öncesi inanç bağlamında kült unsuru oluşturan bu varlıklar (ağaç, su, hayvan, toprak) kutsal merkeze yakın olması dolayısıyla majik gücünü açığa çıkarmış ve “ziyaretin tamamlanması” için ritüelistik bir uygulama silsilesi meydana getirmiştir. Ziyaret sırasında ve sonrasında yaşanan mistik deneyimler, sözlü gelenek vasıtasıyla nesilden nesile aktarılmış ve Bahattin Şeyh türbesi, kutsal bir cazibe merkezi haline gelmiştir.

Sonuç olarak, Bahattin Şeyh Türbesi etrafındaki inanış ve uygulamalara, hayatı hakkındaki yazılı menkıbeler ve sözlü gelenekteki anlatılar kaynaklık etmiş; kutsalın tezahür ettiği bir ziyaret fenomeni olarak kutsal etki, türbe çevresine yayılmış ve ana kutsalın dünyada insanlarla etkileşime geçtiği kompleks bir mekân işlevini üstlenmiştir.

### Sonnotlar

1. Söz konusu menkıbe metni, Doğan-tepe Köyünden Cemal Aktürk tarafından çerçeveletilerek türbe duvarına tablo şeklinde asılmıştır. Akif Yıldız tarafından kaleme alındığı bilinen menkıbe, metin içi kaynakçada “Ek: F1” şeklinde gösterilmiş olup ekler kısmında görseline yer verilmiştir.
2. Şeyh Nusret’in (Nusrettin, Nasreddin), Hacı Bektaş Veli ile birlikte Horasan’dan geldiği ve Hoca Ahmed Yesevi’nin müritlerinden olduğu rivayet edilmektedir. Türbesi, Tokat’ın Zile ilçesi, eski adıyla Aksaray olarak bilinen Şeyh Nusrettin/Tekke Köyü’nde bulunmaktadır. Cengiz istilasından kaçarak Erzincan’a yerleşen Harezmi Devlet adamlarından Hamza Bey’in oğlu olan Nusret, köye yerleşerek kendi adına bir zaviye kurmuştur. Şeyh Nusret hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Çal, 1987; Hanoğlu, 2021).

### Kaynaklar

#### Yazılı Kaynaklar

- AKARSU, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: İnkılap Kitapevi.
- BERGER, P.L. (1967). *The Sacred Canopy Elements of a Sociological Theory of Religion*. New York: Doubleday Company Inc.
- BOSTANCI, H. (2007). *Osmanlı Döneminde Doğu Karadeniz Bölgesinde Kurulan Tekke ve Zaviyeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAL, H. (1987). “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu*, 427-461, Ankara: Gelişim Matbaası.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2002). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEMİRCİ, K. (2002). “Kutsiyet”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.26. 495-497, Ankara.
- DURKHEİM, E. (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*, (Çev.: Karen E. Fields), New York: The Free Press.
- EGE, İ. (1978a). “Suşehri’nde Şeyh Bahattin”. *Sivas Folkloru*, S.69, 16-17.
- EGE, İ. (1978b). “Suşehri’nde Şeyh Bahattin 2”. *Sivas Folkloru*, S.70, 18-21.
- EGE, İ. (1978c). “Suşehri’nde Şeyh Bahattin 3”. *Sivas Folkloru*, S. 71, 18-20.
- ELİADE, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
- ELMACI, L. (2017). *Ziyaret Fenomeni ve Din (Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Türbesi Örneği)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜÇ, A. (1998). “Dinlerde Kutsal ve Kutsallık Anlayışı”, *Dinler Tarihi Araştırmaları-I Sempozyumu*. 337-353, Ankara: Dinler Tarihi Derneği Yayınları.
- GÜLERER, S. (2013). “Türk Kültüründe Menâkıbnâmeler ve Menâkıbnâme Yazıcılığı”. *Tarih Okulu Dergisi*, S.16, 233-262.
- GÜNAY, Ü. (2003). “Türk Halk Dindarlığının Önemli Çekim Merkezleri Olarak Dini Ziyaret Yerleri”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C.1, S.14, 5-36.

- GÜNAY, Ü. vd. (2001). *Ziyaret Fenomeni Üzerine Bir Din Bilim Araştırması (Kayseri Örneği)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, Erciyes Üniversitesi Matbaası.
- GÜNGÖR, H. (1990). “Türkler’de Kutsal Mekân Anlayışı (Kayseri Örneği)”, *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, S. 43, 38-44.
- HANOĞLU, C. (2021). “Tokat/Zile Şeyh Nusrettin Türbesi Haziresinde Yer Alan Mezar Taşları”. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C. 11, S.2: 675-698.
- JAMES, W. (2009). *The Varieties of Religious Experience, A Study in Human Nature*, South Australia: The University of Adelaide Library, *eBooks@Adelaide*.
- KILIÇ, S. (2001). “Kutsalın Tezahürü ve Kuranda Taş Kavram Alanı”. *Ekev Akademi Dergisi*. C.3, S.1, 1-23.
- KIRMIZI, Ö. (2021). *Efsanelerin İcra Bağlamı ve İşlevleri Şanlıurfa Efsaneleri*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- OCAK, A. Y. (1997). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıbnameler (Metodolojik Bir Yaklaşım)*. Ankara: TTK Yayınları.
- OĞUZ, M. Öcal vd. (2004). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- OTTO, R. (1958). *The Idea of The Holy*. (Çev.: John W. Harvey), London: Oxford University Press.
- OYMAK, İ. (2002). “Gelibolu Yöresinde Ziyaret Fenomeni”. *Dini araştırmalar*, C.5, S.14, 131-148.
- ÖGER, A. (2021). *Uygur Efsaneleri (İnceleme ve Metinler)*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- PAY, S. (2002). “Bursa’da Türbe Kültürü”, *Uludağ Üniversitesi I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı*, C. 2. 437-451, Bursa.
- TEK, R. (2021). “Ziyaret Fenomeni ve Bir Tedavi Merkezi Olarak Kayseri Ziyaret Yerleri”. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, C.11, S.2, 862-877.
- Türkçe Sözlük*. (2005). Ankara: TDK Yayınları.
- WACH, J. (1995). *Din Sosyolojisine Giriş*. (Çev.: Battal İnandı), Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

### **Sözlü Kaynaklar**

- KK-1: Tahsin Keleş, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1977, İlkokul Mezunu, Şoför. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-2: Cüneyt Keleş, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1980, İlkokul Mezunu, Şoför. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-3: Fehmi Akyol, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1930, Okuryazar değil, Çiftçi. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-4: Talip Keleş, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1958, Okuryazar, Çiftçi. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-5: Mehmet Yıldırım, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1970, İlkokul Mezunu, Çiftçi. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-6: Şaban Daşdemir, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1958, İlkokul Mezunu, Çiftçi. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-7: Engin Doğan, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1968, İlkokul Mezunu, Çiftçi. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-8: Hakan Saraç, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1970, İlkokul Mezunu, Çiftçi. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-9: Yakup Güneş, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1940, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 17.04.2023)
- KK-10: Davut Barış, Sivas-Akıncılar-Doğantepe Köyü 1940, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 17.04.2023)

KK-11: Hatice Karakurt, Sivas-Akincılar- Şenbağlar Köyü 1955, Okuryazar değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 18.04.2023)

KK-12: Hediye Kurt, Sivas-Akincılar- Şenbağlar Köyü 1939, Okuryazar değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 18.04.2023)

KK-13: İsmet Uçar, Sivas-Akincılar- Şenbağlar Köyü 1945, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 18.04.2023)

**Ek:**

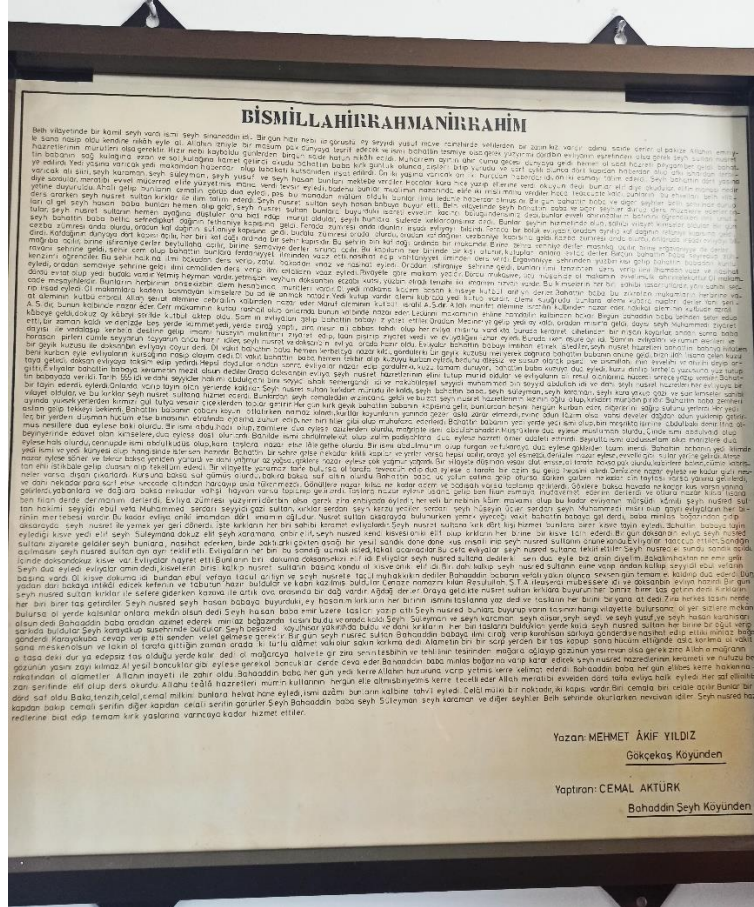


Foto 1. : Bahattin Şeyh Menkıbesi Metni



Foto 2. : Bahattin Şeyh Türbesi Mezar Odası



Foto 3. : Hastalıklara Şifa Olduğuna İnanılan Taşlar



Foto 4. : “Hamamlık”

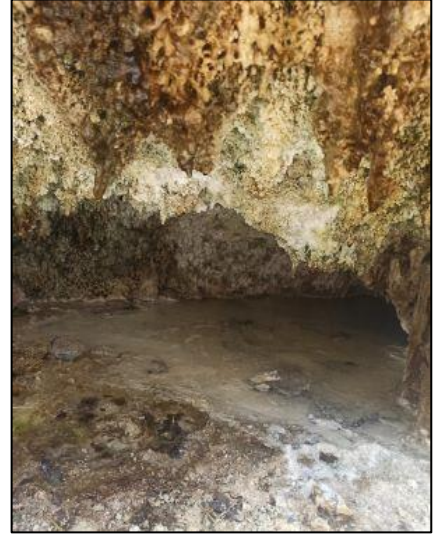


Foto 5. : “Yoğurtlu Kaya”

DOI: 10.55666/folklor.1354451

## UYUMSUZLUK TEORİSİ BAĞLAMINDA İNCİLİ ÇAVUŞ FIKRALARI

Muhammet Faruk EKİCİ\* & Sevim ÇİFTÇİ\*\*

### Öz

Türk kültür tarihine ışık tutan fıkralar, çeşitli işlevleriyle günlük hayatın hemen her noktasında yer alabilen anlatılardır. Kültürel belleğin büyük bir bölümünü oluşturan fıkralar, özellikle toplumsal karakteri yansıtan kişileri merkeze almıştır. Bunlardan biri, yaşadığı dönemin padişahının nedimi olduğu ifade edilen ve fıkralarının çoğu saray yaşamının merkezinde şekillenen İncili Çavuş'tur. Hayatı hakkında kesin ve yeterli bilgi bulunmayan İncili Çavuş'un yaşam biçimi, dünya görüşü ve üstün zekâsı onun birçok fıkrasındaki mizah unsurunu oluşturmuştur. Yaşadığı dönemde ve ölümünden sonraki dönemlerde onun fıkraları sözlü gelenekteki yerini korumuştur. İncili Çavuş fıkraları, sözlü geleneği temsil eden usta fikra anlatıcılarının dilinde canlılık kazanmış ve onların sayesinde kolektif bellekteki yerini almıştır. Birtakım derleme çalışmaları sonucunda İncili Çavuş'un fıkraları yazılı edebiyattaki yerini de almıştır. Bugün elde bulunan yazılı kaynaklar, onunla ilgili anlatılmış olan fıkralara ulaşmayı mümkün kılmaktadır. Türk fikra tipleriyle ilgili yapılan tasnif çalışmalarına göre İncili Çavuş "Türk boyları arasında tanınan tipler" grubunda yer almıştır. Çünkü onun mizahî çerçevede gelişen ünü bütün Türk dünyasına yayılmıştır. Bu çalışmada İncili Çavuş'un fıkraları gülme teorilerinden uyumsuzluk teorisi kapsamında değerlendirilmiştir. Uyumsuzluk teorisi; yaşanan bazı olayların, var olan bazı durumların, olaylara veya durumlara karşı sergilenen bazı tavırların mantık dışı olmasıyla alakalıdır. Üzerinde yaşam sürülen ve birtakım kalıplara sahip olan bu dünyada, söz konusu kalıplara uymayan herhangi bir şeyle karşılaşıldığında gülme eylemi gerçekleşir. Dolayısıyla tüm bu uyumsuzlukları ya da mantık dışı durumları konu edinen fıkralar da gülme eylemini gerçekleştirir. Temel mizah unsuru mantık dışı durumlar veya uyumsuzluklar olan fıkralar, uyumsuzluk teorisi ile değerlendirilebilmektedir. İşte birçok fıkranın oluşmasını sağlayan uyumsuzluklar, dünyadaki belirli kalıplara ters düşen mantık dışı durumlar İncili Çavuş'un bazı fıkralarında da temel mizah unsuru olmuştur. Söz konusu fıkralardaki uyumsuzluklar ya da mantık dışı durumlar; İncili Çavuş'un bazı olay ve durumlara karşı verdiği tepkiler, kullandığı ifadeler olarak görülmektedir. Bu çalışma kapsamında İncili Çavuş'a ait olan ve uyumsuzluk teorisi ile açıklanabilecek birçok fikra tespit edilmiş ve değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fikra, İncili Çavuş, gülme, uyumsuzluk teorisi

\* Dr., Fırat Üniversitesi Mezunu, Elazığ/Türkiye, trefflay@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6320-2679

\*\* Öğretim Görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı/Türkiye, svmciftci23@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7703-6533



---

---

## INCILI CAVUS JOKES IN THE CONTEXT OF INCOMPATIBILITY THEORY

### Abstract

Jokes that shed light on the history of Turkish culture are narratives that can take place at almost any point of daily life with their various functions. Jokes, which make up a large part of cultural memory, have especially centered on people who reflect social character. One of them is Incili Cavus, who is stated to be the bridesmaid of the sultan of the period in which he lived, and most of his jokes are shaped at the center of palace life. The life style, world view and superior intelligence of Incili Cavus about whose life there is no definite and sufficient information, constituted the humor element in many of his jokes. During his lifetime and in the periods after his death, his jokes have maintained their place in the oral tradition. Incili Cavus jokes have gained vitality in the language of master joke tellers representing the oral tradition and have taken their place in the collective memory thanks to them. As a result of some compilation studies, the jokes of Incili Cavus have also taken their place in written literature. The written sources available today make it possible to access the jokes that have been told about him. Classification studies have been carried out by scientists specialized in their field related to joke types such as Bible Sergeant. According to the Deciphering studies conducted on Turkish joke types, Incili Cavus was included in the "Recognized types among Turkish boys" group. Because his reputation, which developed in a humorous framework, has spread to the whole Turkish world. In this study, Incili Cavus's jokes were evaluated within the scope of incompatibility theory, one of the theories of laughter. The incompatibility theory is about the irrationality of some events, some existing situations, some attitudes towards events or situations. In this world, in which life is lived and which has certain patterns, the act of laughing occurs when anything that does not fit into these patterns is encountered. Therefore, jokes that deal with all these incompatibilities or illogical situations also realize the act of laughter. Jokes whose main humor element is illogical situations or incompatibilities can be evaluated with the incompatibility theory. The incompatibilities that enable the formation of many jokes, the illogical situations that contradict certain patterns in the world, have also been the main humor element in some of Incili Cavus's jokes. The incompatibilities or irrational situations in the jokes in question are seen as the reactions of Incili Cavus to some events and situations and the expressions he uses. Within the scope of this study, many jokes belonging to Incili Cavus that can be explained with the incompatibility theory have been identified and evaluated.

**Keywords:** Joke, Incili Cavus, laughing, incongruity theory

## Giriş

Sözlü gelenek çerçevesinde oluşan ve gelişen edebi metinler Türk halk edebiyatının oluşumunu sağlamıştır. Bu ürünlerden biri ise başta insanları güldürme olmak üzere birçok anlatım amacı bulunan fıkralardır. Fıkralar, söz komiğini sağlayan ve yoğun bir anlam katmanına sahip olan kısa metinlerdir. Bu metinlerde mizahı sağlayan unsurların başında söz komiği gelmektedir. Bununla birlikte anlatıcı davranışları ve bağlam da mizahı sağlayan unsurlardandır.

Fıkralar, çeşitli konularda kazanılmış olan deneyimlerin belli bir anlatı mantığı içinde aktarılmasını sağlamıştır. Bu aktarım esnasında, bir olayı belli bir zaman ve mekân düzlemine oturtarak bir örnekleme gerçekleştirmiş; bunu da fıkra kahramanı olarak belirlenen kişi üzerinden yapmıştır. (Ekici, 2009: 271). Bu yönüyle fıkralar, kültürel belleğin büyük bir bölümünü oluşturmuş ve sonraki nesillere ataların tecrübelerinin aktarımını sağlamıştır.

Fıkraların, hayatta yaşanmış veya yaşanması mümkün olan hikâyelerden ders çıkarma şeklinde bir işlevi bulunmaktadır. Bu, anlatıma biraz mizah biraz da eleştiri katılarak gerçekleşmiştir (Elçin, 2004: 566). Günlük hayatta yaşanan olumlu/olumsuz olayların kısa ve yoğun bir şekilde anlatıldığı fıkralar; kötülüklerin, gülünç durumların, zıtlıkların, geçmişle gelecek arasındaki çatışmaların ince bir mizah çerçevesinde hem hikmetli hem de alaycı bir şekilde yansıtılmasıyla oluşmuştur (Yıldırım, 1999: 3). Fıkralar, sıradan veya ilginç bir olayın yaşanmasından sonra bu olayın usta bir anlatıcının dilinde ve ifade etme gücüyle asıl şeklini almıştır. Meydana geldiği veya anlatıldığı bağlamda fıkralar, dinleyicilerin psikolojik durumuna göre gülmenin gerçekleşmesini ve aynı zamanda düşünme gücünü harekete geçirmeyi de sağlama etkisine sahiptir. Bu özellikleri ve işlevleri ile fıkra türü, Türk halk edebiyatı çerçevesinde zengin bir külliyyat oluşturmuştur.

Türk fıkraları, Türk milletinin mizah anlayışını yansıtmak adına zengin bir yapıya sahiptir. Türk milletinin sağduyusuyla iğneleyici özelliklerini bir araya getiren bu fıkralar, milletin mizah anlayışını yansıtmakla beraber engin hoşgörüsünü de sunmaktadır. Fıkraların bu işlevlerinin yanında bir de toplumsal ilişkileri irdeleyen ve olaylara ayna tutup bunları yansıtan bir işlevi bulunmaktadır (Artun, 2011: 10). Fıkraların işlevleri elbette bunlarla sınırlı değildir. Yoğun anlatımın oluşmasına katkı sağlayan birtakım sembollerle birtakım anlamları gizlemesi fıkraların diğer bir işlevidir. Söz konusu anlatıların bu denli işleve sahip olması onların Türk kültürünün temel yapı taşlarından biri olmasını sağlamıştır. Bu yönleri ile milletin kültürel unsurlarını himaye eden fıkra türü, Türk kültürü ve mizah anlayışı açısından büyük önem arz etmektedir. Ayrıca çok yönlü olması, fıkraları geçmişle bugün arasındaki değerli miraslardan biri hâline getirmiştir. Teorik anlamda fıkraların en önemli özelliği ise halkın içinde yetişmiş olan ve bazıları yaşadığı yörelerde bazıları da bütün Türk dünyasında tanınan belli tiplerin hayatları etrafında şekillenmiş olmasıdır. Bu tiplerden birisi de İncili Çavuş'tur.

İncili Çavuş, Türk mizahının büyük temsilcilerinden biridir. Düşündürüp güldüren fıkralarıyla tanınan İncili'nin hayatı hakkında kesin bilgiler yoktur. Bazı kaynaklar onun I. Selim zamanında yaşadığını, Kanuni Sultan Süleyman'a musahiplik yaptığını göstermektedir. Ayrıca İncili Çavuş'un IV. Murad'ın nedimi olduğu da çeşitli kaynaklarda ifade edilmektedir (Seratlı, 2004: 155). İncili Çavuş'un hayatı hakkındaki sınırlı bilgiler, onun nerede doğup büyüdüğünü de tam olarak ifade edememektedir. Ancak bununla ilgili de birtakım görüşler mevcuttur. Rukiye Akçar hazırladığı doktora tezinde İncili'nin Diyarbakırlı olduğunu savunmaktadır (2010: 54). Koz'a göre de İncili Çavuş'un Diyarbakırlı olduğuna dair görüş belirten kaynaklar vardır. Hatta lakabının bu şehre bağlı İrincil köyü ile ilişkili olduğuna dair bir görüş de mevcuttur (1982:79). Turan da İncili'nin lakabını İrincil köyü ile ilişkilendirmiştir (2008: 10). Onun lakabının kavuğuna takılan bir inciden geldiğini savunanlar da olmuştur.

Çok iyi bir tahsil gördüğü, Arapçaya ve Farsçaya hâkim olduğu bilinen İncili Çavuş, diplomat olarak çok önemli görevler ifa etmiş, İran anlaşmalarında önemli roller üstlenmiş ve görevlerini başarıyla sonuçlandırmıştır (Seratlı, 2004: 158). Onun eğitim seviyesi ve İran'daki elçilik görevi bazı fıkralarının oluşumuna zemin hazırlamıştır. İncili Çavuş'un fıkralarının neredeyse tamamı saray çevresinde oluşmuştur.

Çoğu fıkrası padişah ve saray çevresiyle ilgili olan İncili'nin fıkralarında saray ve çevresini, kendini bilmez devlet ileri gelenlerini eleştirdiği görülmektedir. O, bu yönüyle halkın bu çevrelerdeki temsilcisi olmak sıfatını da kendisine vermiştir (Koz, 1982: 79). İncili Çavuş sarayda ve İstanbul'da yardıma muhtaç insanların sığındığı bir kapı olmuştur. O, bu özelliği ile sadece İstanbul'da değil İstanbul dışındaki illerde de rol oynamıştır. İncili Çavuş daima haksızlığın karşısında durmuştur (Kocabaş, 2012: 9). Onunla ilgili bahsedilenlerin hepsini fıkralarında görmek mümkündür.

Hazırcevap ve şakacı bir kişiliğe sahip olan İncili'nin fıkraları yapı bakımından farklılık arz etmektedir. İncili Çavuş'un fıkraları, Nasrettin Hoca ve Bektaşî fıkralarına göre daha uzundur. Hatta onun fıkralarının kısa hikâyeler olduğunu söylemek bile mümkündür. Saray çevresindeki aksaklıkların, entrikaların anlatıldığı İncili Çavuş fıkralarında tarihî şahıslara ait isim ve özellikler de bulunmaktadır (Kocabaş, 2012: 10-11). Dolayısıyla onun fıkralarının etraflıca incelenmesi, yaşadığı dönem hakkında birtakım bilgiler edinilmesini de sağlayacaktır. İncili Çavuş, tüm bu özellikleri ile Türk halk fıkralarının içinde yer alan önemli bir tip hâline gelmiştir. Türk fıkra tipleriyle ilgili yapılan tasnif değerlendirmelerinden Dursun Yıldırım'ın kine (1999: 25) göre İncili Çavuş, "Ortak Şahsiyeti Temsil Yeteneği Kazanan Ferdi Tipler" bölümündeki "Türk Boyları Arasında Tanınan Tipler" grubunda yer almıştır. Çünkü onun mizahi çerçevede gelişen ünü bütün Türk dünyasına yayılmıştır. Bu denli ün kazanmış olan İncili Çavuş isimli fıkra tipi etrafında gelişmiş tüm fıkralar, bilimsel anlamda birçok çalışmaya konu edilebilecek niteliğe sahiptir.

Bu çalışmada İncili Çavuş'un fıkraları gülme teorilerinden uyumsuzluk teorisi kapsamında analiz edilecektir. Bu doğrultuda öncelikle uyumsuzluk teorisi hakkında kısaca bilgi verildikten sonra İncili Çavuş'un çeşitli kaynaklardan tespit edilen ve uyumsuzluk teorisinin uyarlanabildiği fıkraları değerlendirilecektir.

### Uyumsuzluk Teorisi

Gülme eylemi, günlük hayatta yaşanan birtakım olaylar veya var olan çeşitli durumlar sonucunda meydana gelmektedir. Gülmeye sebep olan bu olay ve durumlar gülme teorileri ile açıklanıp değerlendirilebilmektedir. Gülme teorilerinden en popüler olanları üstünlük teorisi, uyumsuzluk teorisi ve rahatlama teorisi olmak üzere üç tanedir. Bunlardan uyumsuzluk teorisi; mantıksız, aykırı durum ve olayları merkeze almaktadır.

Gülmeyle ilişkilendirilen üstünlük teorisi, ilk olarak Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konmuştur (Morreall, 1997: 10). Bu teori, kişilerin beklemediği uyumsuz sonuçlarla alakalıdır. Bu sonuçların başka bir mantık düzeyinde uyumlu olması veya kişiler tarafından belli kalıplara göre oluşturulan dünyaya aykırı olması gülme eylemini gerçekleştirmektedir (Usta, 2009: 88-90). "Uyumsuzluk teorisinin ardındaki temel düşünce çok genel ve oldukça basittir. Nesnelere, bu nesnelere nitelikleri olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz." (Morreall, 1997: 25). Mantıksal kavrama ve algılama temeline dayanan uyumsuzluk teorisi şu şekilde de açıklanabilir: Yeryüzünde her varlık, belirli bir sistemin parçasıdır. Bu sistemde bulunan kavramların, olayların ve varlıkların birtakım özellikleri bulunmaktadır. Bu varlıklarla ilgili anlatılanları ya da yaşananları dinleyenler/yaşayanlar, önceki birikimlerinden ötürü belli bir beklenti içine giren bir belleğe sahiptir. Belleğin standart beklentisi dışında gelişen olay veya durumlar, kişilerin psikolojik olarak şaşkın bir hâle girmesine sebep olur. Şaşkınlığın dışı vurumu olarak da gülme eylemi gerçekleşir (Eker, 2014: 138). Bu eylemin gerçekleşmesine sebep olan bazı olaylara veya durumlara, farklı yaşam tarzına sahip kişiler de sebep olabilmektedir. Onların günlük hayattaki mantık dışı davranışları veya olaylarla durumlar karşısında gösterdikleri uyumsuz tepkiler, gülmeyi gerçekleştirir. İşte bu kişilerin yaşam tarzları, davranışları, sözleri vb. uyumsuzluk teorisinin uyarlanabildiği fıkraların oluşmasını sağlamıştır.

Uyumsuzluklarla, mantık dışı durum veya olaylarla oluşan tüm fıkralar gülme eylemi ile ilişkilendirilmiştir. Yani uyumsuzluk teorisi, beklenmeyen/sürpriz son ile dinleyici kesimi güldüren fıkralara uyarlanabilmektedir. Bu anlamda yapılmış birçok çalışma bulunmaktadır. Metin Ekici'nin popüler gülme teorilerini Nasreddin Hoca fıkralarına uyarladığı çalışma (2009), Halil İbrahim Şahin'in gülme teorilerini Bektaşî fıkralarına uyarladığı çalışma (2013), Müzeyyen Sağlam'ın uyumsuzluk teorisini Bektaşî fıkralarına uyarladığı çalışma (2013), Erol Tanrıbuyurdu'nun uyumsuzluk teorisini Temel fıkralarına uyarladığı çalışma

(2007) bunlardan bazılarıdır. Uyumsuzluk teorisinin uyarlanabileceği fıkraların bir kısmını da İncili Çavuş'un fıkraları oluşturmaktadır.

### İncili Çavuş'un Fıkralarında Uyumsuzluk Teorisi

Birçok fıkranın oluşmasını sağlayan uyumsuzluklar veya mantık dışı durumlar, İncili Çavuş'un bazı fıkralarında da temel mizah unsuru olmuştur. Onun fıkralarına konu olan bazı davranışları, ilginç ya da mantıksız durumlar ve kullandığı ifadeler uyumsuzluklar olarak karşımıza çıkmaktadır. İncili Çavuş'un söz konusu fıkraları aşağıdaki gibidir:

“Mangal” isimli fıkraya göre İran elçiliği sırasında Şah Abbas, İncili Çavuş'a ve arkadaşlarına zenginliğini ve sarayının ihtişamını gösterip övünmek ister. Şah'ın zümrütlerle, incilerle süslü bir kapağı ve elmaslı bir kulpu bulunan altın mangalını, saray gezisi esnasında Türk elçilik heyetiyle birlikte oda oda gezdirirler. Böylece sarayın bütün odalarında böyle kıymetli mangallar bulunduğu hakkında ziyaretçilerde bir kanaat uyandırmaya çalışırlar. Saray gezildikten sonra Şah, Türk heyetini kabul edip onlara sarayı nasıl bulduklarını sorar. İncili, sarayı beğendiğini ve gezdiği için yorulduğunu hatta mangalın da kendileriyle birlikte yorulduğunu söyler (Seratlı, 2004: 163).

İncili, gösteriş sevdasından ötürü mangal başta olmak üzere birçok şeyin abartıldığını fark etmiş ve Şah'a fıkranın final bölümünde görülen cevabı vermiştir. Onun cevabı, gösterişi seven yöneticiyi eleştirmeye yöneliktir. İncili, ifadesinde aynı mangalın kendileriyle gezdirildiğini fark ettiğini belirtmek istemiştir. Ancak mangalın bir insan yerine konup tıpkı bir insan gibi yorulması mantıksal düzlemde mümkün değildir. Fıkranın uyumsuzlukla bağlantısı da buradan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla İncili'nin ifadesi aynı zamanda fıkranın temel mizah unsuru olmuştur.

“Yezit Tazı” isimli İncili fıkrası da uyumsuzluk teorisine örnektir. Söz konusu fıkraya göre İncili, padişah nedimliğinden önce av meraklısı bir paşaya musahip olur. Ava çıkan Paşa, İncili'yi de yanında götürür. Bir gün tazılarla tavşan avına çıkarlar. Önerilerine bir tavşan çıkar ve tazı onu kovalamaya başlar. Bunu seyreden Paşa heyecanla “Ha babam ha, ha yavrum ha!” diye bağırır. Fakat tazı, tavşana bir türlü yetişemez. Ara açılmaya başlayınca Paşa, “Ha Yezit ha, ha melun ha!” diye bağırır. İncili bunun üzerine dayanamaz ve Paşa'ya babasının, yavrusunun tutamadığını Yezit melunun nasıl tutacağını sorar (Seratlı, 2004: 170).

Yezit, İslam tarihindeki elim Kerbela olayında Hz. Hüseyin'i ve yanındakileri şehit eden kişidir. İslami kesimce sürekli lanetlendiği için de “lanetlenen” anlamında “melun” diye anılmaktadır. Padişahın tazıya Yezit melun diye seslenmesi tazıya olan kızgınlığını ifade etmektedir. İncili Çavuş'un buna tepkisi ise fıkranın oluşumunu sağlamıştır. Çünkü o, padişahın “Yezit melun, babam, yavrum” şeklindeki ifadelerinden ötürü tazıyı insanla eşdeğer tutmuştur. Ancak bu mümkün değildir. Fıkranın uyumsuz kısım da burasıdır.

Uyumsuzluk teorisine örnek bir diğer İncili Çavuş fıkrası da “Fârisi” isimli fıkradır. Fıkraya göre İncili Çavuş, elçi olarak Acem Şahı'nın yanına vardığında, Şah Abbas ona İstanbul'da Fârisi bilen kimsenin olup olmadığını sorar. İncili de İstanbul'un köpeklerinin bile Fârisi bilip söylediğini ifade eder. Şah, köpeklerin nasıl Fârisi bilip söylediğini sorunca İncili: “Ortalıkta bir leş gördükleri zaman köpeklerin büyükleri ‘Harrum, harrum!’ (yiyecek) diye bağırır. Küçükleri ‘Çend, çend?’ (kaç?) diye sual eder. Büyükleri onlara: ‘Heft, heft!’ (yedi) diye cevap verir. İşte böyle Farsça konuşurlar!” der (Seratlı, 2004: 184-185).

İncili Çavuş İstanbul'da Türkçe konuşmak varken Farsça konuşmanın gereksiz olduğunu düşünmektedir. O, bunu eleştirmek için köpeklerin bile Farsçayı konuşabildiğini ifade etmiştir. Burada biraz alay da bulunduğundan bu fıkraya alayı temele alan üstünlük teorisi kapsamında da değerlendirilebilir. İncili, köpeklerin havlamasıyla Farsça ifadeleri birbirine yakıştırarak mizah yapmıştır. Elbette köpeklerin konuşması hatta Farsça gibi bir dili bilip konuşması mümkün değildir. Bu sadece İncili'nin eleştiri ve alay amaçlı bir yakıştırmasıdır. Bundan ötürü İncili'nin söz konusu fıkrası uyumsuzluk teorisi ile de açıklanabilmektedir.

İncili Çavuş'un halk arasında yaygın olan fıkralarından bir diğeri “Ondan Al Ötekine Ver” isimli fıkradır. Bu fıkrada da mizahı sağlayan temel unsur uyumsuzluk teorisi ile ilgilidir. Fıkraya göre İncili Çavuş,

memleketten İstanbul'a yeni geldiği zamanlarda işsiz güçsüz gezmektedir. Sadece iki akçelik bir tek sikkesi kalan İncili, son gününü bununla geçirecektir. Bir bakkala gidip bir akçelik peynir alır ve iki akçelik sikkeyi bakkala verir. Bakka, parayı çekmecesine atarak farklı bir işle meşgul olmaya başlayınca İncili ona parasının üstünü sorar. Bakka para üstünü ısrarla inkâr edince İncili “La havle” diyerek oradan karşıdaki fırına gider ve bir akçelik ekme ister. Parasını vermeden ekmeği alan İncili parasını isteyen fırıncıya parayı verdiğini söyleyip uzaklaşır. Epeyce uzaklaştıktan sonra Allah'a seslenerek ona bakkalın bir akçe fazla aldığını, ekmeğinin parasını hiç almadığını, ahirette bakkaldan alıp ekmeğe vermesini, kendisinde hakkın kalmamasını söyler (Kocabaş, 2012: 90).

Fıkra metninde de görüldüğü üzere bakkalda İncili Çavuş'a haksızlık yapılmıştır. Ancak aynı haksızlığı o da fırıncıya yapmıştır. İncili, Allah'tan, fırıncının hakkını bakkaldan gidermesini istemiştir. Kendisine haksızlık yapılmış olsa da bu, başkasını ilgilendirmemektedir. Bakkalın yaptığı haksızlık onun kendisini ilgilendirmektedir. Dolayısıyla İncili, Allah'tan mantığa aykırı bir istekte bulunmuş ve onun bu isteği fıkradaki mizah unsuru olmuştur.

“Peşinim Neden Kabul Olmasın?” isimli İncili Çavuş fıkrası da yukarıdaki fıkralar gibi uyumsuzluk teorisi çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Fıkra metni şöyledir:

İncili Çavuş, bir gün öğle ile ikinci namazı arasında Fatih Camisine gittiğinde bir ihtiyarın namaz kıldığını görür. Biraz dolaşp namaz kılan kişinin hâlâ namazla meşgul olduğunu gördüğünde bu kadar uzun namaz kılmanın sebebini merak eder. İhtiyar, namazını bitirip duasını ettikten sonra camiden çıkmak üzereyken İncili önüne geçerek ona neden bu kadar uzun namaz kıldığını sorar. İhtiyar, geçmiş namaz borcunu kıldığını söylediğinde İncili de uzun süre namaz kılar. İhtiyar, İncili'nin de namaz borcu olduğunu düşünerek kıldığı namazı ona sorar. İncili ise borcunun olmadığını ve gelecek namazları kıldığını söyler. İhtiyar buna şaşırınca İncili ona, borcu kabul ediliyorsa kendi borcunun da kabul edileceğini söylemiştir (Kocabaş, 2012: 89-90).

İslam inancına göre kaza namazları, vaktinde kılınamayan namazların telafisi için kılınmaktadır. Fıkra metninde anlatıldığına göre ihtiyar kişinin kaza namazları kıldığı anlaşılmaktadır. Daha önce çeşitli sebeplerden ötürü kılınamayan namazların telafî edilebilmesi İncili Çavuş'a tuhaf gelmiştir. Hatta kaza namazının varlığından ötürü namazların ihmal edilebileceğini de düşünmüş olmalıdır. Dolayısıyla İncili Çavuş, kılınamayan namazların borç olduğunu düşünmüş ve bunu ihtiyara anlatabilmek için kendi kıldığı namaz için de “peşin” ifadesini kullanmıştır. Bu yolla ise namazın ticari kavramlarla ifade edilmesini eleştirmiştir. Onun ifadeleri ve peşin anlamında namaz kılması, fıkranın/mizahın oluşmasını sağlayan uyumsuzluklardır. Bu uyumsuzluklar gülme eylemine sebep olmaktadır.

İncili Çavuş'un “Anam da Kundakta” adlı fıkrası da adından anlaşılacağı üzere uyumsuzluk teorisi ile bağdaşmaktadır. Fıkraya ait metin şu şekildedir:

İncili, İstanbul'a ilk geldiği günlerden bir gün şirret olduğu için bekar kalmış bir kadınla karşılaşır. Bu kadın, bir erkeğin gözü kendisine çevrilse o erkeği herkesin içinde rezil eder. İncili'nin de sokakta gözü bu kadına kayıverir. Kadın İncili'yi azarlayarak ona kendisi gibi genç bir kıza bakmaya neden utanmadığını sorar. İncili Çavuş anasından da yaşlı olan bu kadına kahkaha atarak “A koca hanım, eğer sen henüz genç isen benim anam da kundağındadır” der (Çeşit Kitabevi 1965: 9-10).

Yaşlı ilerlemiş kadının kendisini çok genç bir kız olarak ifade etmesi İncili'ye tuhaf gelmiştir. Dolayısıyla söz konusu kadın, İncili'nin eleştiri çemberine girmiştir. İncili'nin kadının kendisini genç bir kız olarak ifade etmesine karşın verdiği ilginç tepki de bunu göstermektedir. Kundak, modernizmin henüz gündelik yaşama hâkim olmadığı zamanlarda yeni doğan bebeklerin çeşitli nedenlerden ötürü büyük bir bezle sıkıca sarılmasıdır. İncili'nin annesinin kundakta olması mantığa aykırı bir durumdur. Ancak İncili böyle bir ifade kullanarak kendisini genç biri olarak tanıtan kadını eleştirmiştir.

İncili Çavuş, bir fıkra kahramanı olarak uyumsuz birçok davranış sergilemiş, bazı olay veya durumlara karşı alakasız tepkiler vermiştir. Onun bu yönünü gösteren bir fıkra da “İncili'nin Hünkârbeğendisi” adlı fıkradır. Bu fıkraya ait metin özetle şu şekildedir:

İncili, padişahın yanında çok güzel yemek yaptığını iddia ederek övünür. Sarayın aşçısı öldüğünde İncili'den yemek yapması istenir. İncili, acemiliğine küfrederek düşünürken başında eğreti duran kırmızı fes, kazandaki kesmeye düşer. İncili, fesini kazandan almaya çalışırken padişah gelir ve nutku tutulan İncili'ye ne yaptığını sorar. O da padişahına tatlı yaptığını söyler. Padişah da tatlı pişirme görevini İncili'ye verir. Yemekten sonra İncili'nin şekerli suda kaynaya kaynaya rengini ve şeklini kaybetmiş fesi gelir. Daha önce, gelecek olan tatlıyı misafirlere öven padişahın tatlının ilk lokmasında hiç hâli kalmaz. İşkence bittikten sonra padişah, İncili Çavuş'a tatlının ismini sorar. O da tatlıyı beğendirmiş olmanın sevinciyle “Fesi hünkârbeğendi padişahım!” cevabını verir (Çeşit Kitabevi 1965: 24).

Hünkârbeğendi ana malzemeleri et ve patlıcan olan bir yemek türüdür. İncili'nin tatlıya düşen ve artık tatlının bir parçası olan fesi için hünkârbeğendi demesi, hünkârın tatlıyı beğenmiş olduğunu sanmasından ötürüdür. İncili Çavuş'un tatlı amacıyla yaptığını yemek ismiyle ifade etmesi ve söz konusu yiyeceğin İncili'nin fesinden yapılmış olması tamamen mantığa aykırıdır. Yiyeceğin festen oluşması ve İncili'nin fıkranın final bölümündeki ifadesi fıkranın temel mizah unsurudur. İncili Çavuş'un zorunlu olarak yemek yapması, acemiliğine küfretmesi, yemek yaparken padişahla karşılaşması şeklindeki sahneler ise fıkranın yardımcı mizah unsurlarıdır.

İncili Çavuş'un mizah görüşünü yansıtan ve bu çerçevede oluşan “Kantarın Topuzu” adlı fıkra, onun uyumsuzluk teorisine uyan fıkralarından biridir. Fıkra özetle şu şekildedir:

Bir gün İncili Çavuş, bir meydanda halkın toplandığını görür ve merakla kalabalığın arasına girer. Ortada duran bir adam çok marifetli olduğunu anlatmaktadır. İncili, seyircilerden birine bu marifetin ne olduğunu sorar. Marifetin ağızla bir dirhem su ölçebilmek olduğu cevabını alır. İncili, bağırarak adama bu marifetin çok kolay olduğunu, bunu tecrübe etmek istediğini ve önce adamın yapmasını sonra da kendisinin yapacağını söyler. İncili, arka üstü yatar. Adam yanındaki testiden ağızını yanakları şişinceye kadar doldurduktan sonra İncili'nin alnının tam ortasına ne fazla ne eksik bir dirhem su bırakır. Bundan sonra da adam yatar. İncili, ağızını aynı şekilde doldurup suyu adamın yüzüne karşı püskürterek döker. Adam pür hiddet kalkıp yüzünü gözünü siler ve İncili'ye başaramadığını, kendisinin kazandığını söyler. İncili tavrını hiç bozmayarak ona kendisini affetmesini söyleyerek kantarın topuzunu kaçırdığını söyler (Özalp, 2020: 123-124).

Kantar, canlı-cansız tüm varlıkların ağırlıklarını ölçen bir alettir. İncili Çavuş'un kendi ağızını kantar olarak ifade etmesi, hatta ağızında kantardaki ölçünün ifade edilebilmesini sağlayan topuzun bulunduğunu ifade etmesi bu fıkranın uyumsuzluk teorisi ile açıklanmasını sağlamaktadır. Çünkü bir insanın ağızının kantar olması veya ağızın içinde kantar topuzunun bulunması mantıksal düzlemde uyumsuzlukların bir ifadesidir. Dolayısıyla İncili'nin son sözü, fıkranın uyumsuzlukla sağlanan ana mizah unsurudur. Onun marifetli adamla iddialaşması ve iddiasında başarısız olması, başarısızlığındaki tavırları ise fıkranın yardımcı mizah unsurlarıdır.

Mantıksal aykırılığın temel mizah unsuru olarak yer aldığı bir İncili Çavuş fıkrası da “Minareyi Kesirim Ha” adlı fıkradır. Fıkra metni aşağıdaki gibidir:

Delinin biri tımarhaneden firar ederek Süleymaniye Camisinin minaresine çıkar. O esnada ezan okumakta olan müezzinin belinden yakalayarak onu aşağı atacağını söyler. Korkudan titreyen müezzin kendisini kurtarmak için deliyi kandırmayı düşünür ve ona ezanı bitirdikten sonra kendisini atmasını yoksa yakalanacağını söyler. Deli bunu kabul eder. Müezzin ezanın sonuna minarede deli bulunduğu ve can kurtaran ihtiyacı olduğu ifadesini ekler. Müezzin birileri gelinceye kadar buna devam eder. En son gelenler arasındaki İncili, durumu öğrenince cebindeki ufak çakıyı çıkarıp açarak minarenin dibine gelir ve deliye çakı ile minareyi dibinden kesip devireceğini söyler. Deli, müezzini bırakıp minareden koşarak aşağıya iner ve ahali tarafından tutularak tımarhaneye götürülür (Şenyıldız, 1981: 29-31).

Fıkraya göre müezzin can havliyle aklını çalıştırıp deliye ezanı bitirmeyi teklif etmiş ve ezana eklediği ifadelerle yardım dilemiştir. Yardım dilemeyi ezan olarak ifade etmesi fıkradaki uyumsuzlukların başlangıç noktasıdır. Fıkranın asıl mantığa aykırı noktası ise İncili'nin cebinden çıkardığı çakı ile minareyi keseceğini söylemesidir. Bu söylem fıkranın ana mizah unsurunu sağlamıştır. Delinin İncili'ye inanıp korkuyla

minarenden aşağı inmesi de fıkradaki mizahın oluşmasını sağlamıştır. İncili Çavuş, sözünü deliyi korkutmak için söylemiş ve imamı deliden kurtarmakta başarılı olmuştur.

“Marsık Üflüyorum” adlı İncili Çavuş fıkrası da uyumsuzluk teorisine örnek fıkralardan biridir. Fıkraya göre İncili, sıcak bir temmuz günü Darüssaade ağası Cafer Ağa’yı görmek üzere bir gün onun çalıştığı yere girer. Sineklerden rahatsız olan ağaya İncili, yelpaze yapmak istediğini söyler. O da zahmet olacağını söyler. İncili zahmet olmayacağını söyleyerek yelpazeyi eline alıp Darüssaade ağasının uzandığı minderin bir kenarına oturur ve sinekleri kovmaya başlar. Biraz sonra kapı açılır, vezirlerden biri içeri girer ve İncili’yi bu durumda görünce ona ne yaptığını sorar. İncili de marsık üflediğini söyler. Bu cevabı verdiği sırada sedirine uzanmış olan Cafer Ağa hemen hiddetle yerinden kalkıp yelpazeyi İncili’nin elinden alır ve ona karşı kin duymaya başlar (Koz, 1982: 120-121).

Marsık, yapılıırken iyice yakılmadığından duman ve koku vererek yandığı için baş ağrısı yapan odun kömürüdür (<https://sozluk.gov.tr/>). Yüksek ihtimalle Cafer Ağa koyu tenli bir yapıya sahiptir. Bundan ötürü İncili Çavuş’un kendisine sorulan soruya karşılık verdiği beklenmedik cevap bir nebze alay içermektedir. Alayı konu alan fıkralar üstünlük teorisi kapsamına dahil edilmektedir. Ancak bazı fıkralar birden çok gülme teorisi ile açıklanabilmektedir. İncili, yaptığı işi yanması için kömür üflemeyle benzetmiştir. Bir insanın koyu teninden ötürü kömür ile özdeşleştirilmesi veya marsık olarak ifade edilmesi mantığa aykırıdır. İncili Çavuş’un söz konusu ifadesinin fıkrayı oluşturan temel mizah unsuru olması, uyumsuzluk teorisinin bu fıkraya da uyarlanmasını sağlamıştır.

İncili Çavuş’un uyumsuzluk teorisi ile bağdaştırılabilen fıkraları yukarıdakilerle sınırlı değildir. Onun “Müneccim Çoban” adlı fıkrası da bu teoriye örnek gösterilebilir. Fıkroda ifade edildiğine göre bir ilkbahar günü padişah, İncili Çavuş ile Kağıthane civarında dolaşırken önüne sürüsünü katmış kendisi de eşeğe binmiş bir çobana rastlarlar. Padişah, çobanı göstererek İncili’den çobanların havadan iyi anladığını, gidip ona yağmurun yağıp yağmayacağını sormasını ister. Çoban eşeğin kuyruğunu tutarak yağmayacağını söyler. Padişah bu cevabı alınca İncili ile yoluna devam eder. Fakat, bir süre sonra bardaktan boşanırcasına yağmur yağmaya başlar. Bunun üzerine padişah, İncili’ye neden böyle olduğunu sorar. İncili de rasat aletinin eşeğin kuyruğu olduğu için böyle olduğunu söyler (Karakuş, 2007: 83).

Çobanın davranışı ve İncili’nin bu davranışı yorumlaması fıkrayı oluşturan mizah unsurlarıdır. Çoban, tabiat ile barışık bir yaşam sürdüğü için padişah onun doğayla ilgili olaylara karşı tecrübeli ve bilgili olduğunu düşünüp çobana güvenmiştir. Ancak çoban yağmurun yağıp yağmayacağını eşeğin kuyruğundan tutarak anlamaya çalışmıştır. Onun bu davranışını İncili’nin mantığı kabul etmemiştir. Meteorolojik bilginin eşeğin kuyruğundan sağlanması elbette imkansızdır. Burası ve eşeğin kuyruğu için kullanılan “rasat aleti” ifadesi fıkranın mantığa aykırı noktasıdır. Aynı zamanda fıkranın mizah unsuru da bu şekilde sağlanmıştır.

## Sonuç

Bireyler arasındaki ilişkilere renk katan gülme eylemi, fıkraların anlatılma amaçlarından sadece birisidir. Herhangi bir anda ve herhangi bir yerde anlatılan bir fıkra orada bulunan insanların gülmesini sağlamaktadır. Gülmeyi sağlayan unsurların bir kısmı mantık dışı durumlar veya olaylar olup bunlar uyumsuzluk teorisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Mantık dışı durumlar veya olaylar, yaşadığı dönemde padişahın nedimliğini yaptığı söylenen İncili Çavuş fıkralarında yer almıştır. Ancak İncili Çavuş’un fıkralarıyla ilgili uyumsuzluk teorisi kapsamında bir çalışma yapılmamıştır. Bu makalede İncili Çavuş’un uyumsuzluk teorisi ile değerlendirilebilecek fıkraları tespit edilip incelenmiştir.

İncili Çavuş’un uyumsuzluk teorisi ile değerlendirilebilen birçok fıkrası bulunmaktadır. Bu çalışma kapsamına alınan örnek fıkralar bunu göstermektedir. Bahsi geçen ve çeşitli yazılı kaynaklardan tespit edilen fıkralar Mangal, Yezit Tazı, Fârisi, Ondan Al Ötekine Ver, Peşinim Neden Kabul Olmasın, Anam Da Kundakta, İncili’nin Hünkârbeğendisi, Kantarın Topuzu, Minareyi Keserim Ha, Marsık Üflüyorum, Münecim Çoban isimli fıkralardır. Bu fıkralarda görüldüğü üzere İncili Çavuş’un olay veya durumlara karşı bazı yaklaşımları, bu olay veya durumlar karşısında gösterdiği tepkiler, fıkralardaki yardımcı karakterlere karşı kullandığı ifadeler mantığa aykırıdır. Söz konusu aykırılıklar; mangal, köpek ve tazı gibi insan dışı varlıkları insanla özdeşleştirme, geçmişle gelecek arasındaki farkı ortadan kaldırma, olgun bir insanı bebekle

eş tutma, tekstil ürünü bir nesneyi yemek malzemesi olarak kullanma, insan organlarını eşyalarla özdeşleştirme, mimari bir yapıyı bıçakla kesmeyi düşünme, insanı doğadaki cansız varlıkların yerine koyma, bir hayvanın uzvunu bilimsel alet olarak kullanmadır. Bunlarla birlikte İncili Çavuş'un padişah gibi bir yöneticinin yanındaki cesur tavrı, ona karşı kullandığı ifadeler toplum tarafından kolaylıkla sergilenemeyecek davranışlardır. Bunlar da uyumsuzluk teorisiyle ilişkilidir. Sonuç olarak İncili Çavuş fıkralarındaki bütün mantığa aykırılıklar, fıkralardaki temel mizah unsuru olmuştur. Dolayısıyla bu durum İncili Çavuş fıkralarının uyumsuzluk teorisi kapsamında değerlendirilmesini sağlamıştır.

Fıkralar genellikle sadece bir gülme teorisi kapsamında değerlendirilir. Ancak bazı fıkraların içeriği, onların birden çok gülme teorisi ile incelenebilmesini sağlamaktadır. İncili Çavuş'un bu çalışma kapsamında değerlendirilen Fârisi ve Marsık Üflüyorum adlı fıkraları da iki gülme teorisi ile incelenebilmektedir. İçeriğinde uyumsuzlukların bulunduğu bu fıkralar İncili'nin alay yoluyla üstünlük kurma çabasından ötürü üstünlük teorisi ile de değerlendirilebilmektedir.

İncili Çavuş'un çeşitli kaynaklarda bulunan bütün fıkraları detaylıca incelendiğinde, çeşitli nedenlerle (çalışmanın kapsamının bozulacak olması gibi) bu çalışmanın kapsamına dahil edilemeyen birçok fikranın uyumsuzluk teorisi ile değerlendirilebileceği görülecektir. Bununla birlikte sadece uyumsuzluk teorisi dahilinde değil bütün gülme teorileri kapsamında İncili Çavuş fıkraları incelenmeyi beklemektedir.

### Kaynaklar

- AKÇAR, R. (2010). *İki Osmanlı Nüktedanının (Bekri Mustafa-İncili Çavuş) Fıkraları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARTUN, E. (2011). "Çukurova Fıkra Anlatma Geleneğinde Yerel Fıkra Tipi: Karakülâh Hoca Fıkraları" *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* / 9 (Mart).
- Çeşit Kitabevi (1965). *İncili Çavuş (Resimli Hikâyeleri)*. İstanbul.
- EKER, G. Ö. (2014). *İnsan Kültür Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- EKİCİ, M. (2009). "Gülme Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları", *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara. 271-280.
- ELÇİN, Ş. (2004). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KARAKUŞ, Z. (2007). *İncili Çavuş Hayatı ve Fıkraları*. Konya: Sevgi Çiçeği Yayınları.
- KOCABAŞ, S. (2012). *İncili Çavuş Fıkraları*. İstanbul: Bayrak Matbaacılık.
- KOZ, M. S. (1982). *En Güzel Bekri Mustafa İncili Çavuş Fıkraları*. İstanbul: Deniz Kitaplar Yayınevi.
- MORREALL, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çev.: Kubilay Aysevener-Şenay Soyer). İstanbul: İris Yayınları.
- ÖZALP, N. A. (2020). *Mizahımızın Uç Beyleri (Ebu Nüvas-İncili Çavuş-Bekri Mustafa ve Bektaşî)*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- SAĞLAM, M. (2013). "Bektaşî Fıkralarının Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında İncelenmesi". *Milli Folklor*. S. 98. 100-108.
- SERATLI, T. G. (2004). *Mizahımızın Üç Ustası Nasreddin Hoca İncili Çavuş Bekri Mustafa*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2013). "Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 55 (January). 255-268.
- ŞENYILDIZ, A. (1981). *İncili Çavuş'un Güzel ve Resimli Latifeleri*. İstanbul: Şenyıldız Yayınevi.
- TANRIBUYURDU, Erol. (2007). "Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında Sanal Ortamda Temel Fıkraları". *Milli Folklor* S. 75. 104-107.
- TURAN, F. A. (2008). *Türk Kültürünün Mizah Burcu İncili Çavuş*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- USTA, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.



YILDIRIM, D. (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> (12.07.2023).

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 12.10.2023

Kabul / Accepted: 04.12.2023

**Araştırma Makalesi / Research Article**

DOI: 10.55666/folklor.1374600

**KAZAK EDEBİ AYDINLARI: ALAŞ HAREKETİNİN MİLLÎ KURTULUŞ VE UYANIŞ MÜCADELESİ (XIX.-XX. YÜZYILLAR)**

Metin EKİCİ\* & Nurbol BASHİROV\*\*

**Öz**

1917 Rus Devrimi'ni takip eden süreçte Kazakların yaşadıkları bölgelerde teşkilatlanarak oluşturduğu Alaş hareketi, A. Bökeyhanov, A. Baytursunov, M. Dulatov, H. Dosmuhamedov, J. Dosmuhamedov, İ. Jaynakov, B. Alibekov, A. Turlubayev, gibi isimler öncülüğünde şekillenmiştir. Ve bu hareket I. Genel Kazak Kurultayı'nı toplamış ve burada alınan kararlar Alaş Partisi kurulmuştur. Bu parti etrafında toplanan aydınlar bir anlamda Kazak milli hareketinin de öncüsü konumuna gelmişlerdir. Bu anlayışın temel hareket noktası Kazak halkında zihni aydınlanma yaratmak suretiyle milli bir Kazak kimliği meydana getirmek olmuştur. XIX. yüzyılın ilk yarısında Kazak Hanlığı'nın bütünüyle ortadan kaldırılmasından sonraki süreçte, yeni bir devlet kurmak için girişilen bu teşebbüs, başta maddi imkansızlıklar, sosyo-ekonomik çöküntü ve Sovyet ideolojisinin halk arasında yarattığı etki olmak üzere pek çok sebepten dolayı başarısız olmuştur, ancak Alaş hareketinin ortaya koyduğu anlayış ve bu bağlamda ortaya çıkan milli uyanış hareketi bilhassa bu cereyanı takip eden yıllarda Kazak halkının zihin dünyasında bir milli mefkure olarak tezahür etmiştir. Bu makalede Kazakistan'ın edebi ve siyasi figürlerinden önde gelen yazarlar A. Baytursinov, M. Dulatov ve M. Cumabayev'in Rus çarlığının sömürgeci ve baskıcı tutumlarına karşı mücadeleleri, bağımsız bir hükümet olan Alaş özerkliğinin kurulmasına yönelik çalışmaları incelenmektedir. Milli düşüncelerle Kazak bozkırlarında fikirleri kalıplaşan edebi ve siyasi aydınların, ülkenin kaderini ilgilendiren konulardaki genel yaklaşımları da ele alınmaktadır. Onların tutuklanma ve cezalandırılma nedenleri, kendilerini savunmaya çalışırken karşılaştıkları engeller, siyasi baskı mağduru olmaları ve akabinde aklanmalarına yönelik çalışmalar araştırılmaktadır. Bu yazarların halka gerçekleri göstermek konusundaki tutumu, şiirlerindeki "uyanış" sembolü ile ifade edilmiştir. Bu sembol vasıtasıyla millî ruhu yükseltmek, halkın aklını aydınlatmak, onlara eğitim vererek büyük bir devletin kurulması için sağlam bir altyapı oluşturmak hedeflenmiş ve bu konuda çeşitli eylem planları ortaya konarak milli bir mefkure yaratılmak istenmiştir. Kazak milli kimliğinin şekillenmesinde de bu "uyanış" fikri ve onun etrafında oluşan edebi anlayış etkili olmuştur. Buradan hareketle makalede, o dönemki edebiyatta yer alan mücadelenin milli ve siyasi yönlerini ortaya koymak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Alaş-Orda, Millî Aydınlar, Millî Düşünce, Uyanış, Şiir, Bağımsızlık.

\* Prof. Dr., Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, mekici@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-9400-8462.

\*\* L.N. Gumilyev Avrasya Milli Üniversitesi, Kazak Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, nurbolbashirov@gmail.com, 0000-0002-4746-502X.

---

---

## KAZAKH LITERARY INTELLECTUALS: THE STRUGGLE FOR NATIONAL LIBERATION AND AWAKENING OF THE ALASH MOVEMENT (XIX.-XXX. CENTURIES)

### Abstract

In the period following the 1917 Russian Revolution, the Alash movement, which was formed by organizing Kazakhs in the regions where they lived, was shaped under the leadership of names such as A. Bökeyhanov, A. Baytursunov, M. Dulatov, H. Dosmuhamedov, J. Dosmuhamedov, I. Jaynakov, B. Alibekov, A. Turlubayev. And this movement convened the First General Kazakh Congress and the Alash Party was established with the decision taken here. The intellectuals gathered around this party became the pioneers of the Kazakh national movement in a sense. The main point of departure of this understanding was to create a national Kazakh identity by creating mental enlightenment in the Kazakh people. In the first half of the XIXth century, in the process after the complete elimination of the Kazakh Khanate, this attempt to establish a new state failed due to many reasons, especially material impossibilities, socio-economic collapse and the impact of Soviet ideology among the people, but the understanding put forward by the Alash movement and the national awakening movement that emerged in this context manifested as a national horizon in the minds of the Kazakh people, especially in the years following this movement. In this article, the struggle of prominent writers A. Baytursinov, M. Dulatov and M. Jumabayev, who are among the literary and political figures of Kazakhstan, against the colonialist and oppressive attitudes of the Russian tsarism, and their work towards the establishment of the Alash autonomy, an independent government, are examined. The general approaches of literary and political intellectuals, whose ideas were molded in the Kazakh steppes with national ideas, on issues concerning the fate of the country are also discussed. The reasons for their arrest and punishment, the obstacles they faced while trying to defend themselves, the fact that they were victims of political pressure and their subsequent exoneration are investigated. The attitude of these writers to show the truth to the public is expressed by the symbol of "awakening" in their poems. Through this symbol, it was aimed to raise the national spirit, to enlighten the minds of the people, to create a solid infrastructure for the establishment of a great state by educating them, and to create a national horizon by putting forward various action plans in this regard. This idea of "awakening" and the literary understanding formed around it were effective in shaping the Kazakh national identity. From this point of view, the article aims to reveal the national and political aspects of the struggle in the literature of that period.

**Keywords:** Alaş-Orda, National Intellectuals, National Ideas, Awakening, Poems, Freedom.

## Giriş

Kazak sosyal bilimciler ve yabancı sosyal bilimciler tarafından “Millet ve Milliyetçilik”, “Etnos”, “Milli Düşünce” kavramları kapsamlı bir şekilde tartışılmıştır. Bu tartışmalarda yapılan “millet” tanımından yararlanılarak belirli bir halkın yaşadığı bölgesi, dili, ırkı, örf ve adetleri ve tarihi tespit edilebilmektedir. Ancak dış güçlerin siyasî etkisiyle millet olma vasfını kaybeden milletlere de dünya tarihinde rastlanmaktadır. Milli özelliği korumak ve bağımsız bir ülke olarak tarih sahnesinde kalmak için çeşitli savaşlar ve siyasî hareketler gerçekleştirilmiştir. Örneğin, türlü tarihsel dönemleri atlatan ve o süreçte neredeyse topraklarını kaybetmek üzere olan Kazak milliyetçilerinin amacı, “*milli bağımsızlık için mücadele etmek, Kazak topraklarını sömürgeci güçlerin mülkiyetine kalıcı olarak geçmekten korumak ve genç Kazak neslinin milli değerlerden uzaklaşarak Ruslaşmasını önlemek olmuştur*” (Nurpeisov, 1995: 1).

15.-19. yüzyıllarda Kazak bozkırlarında hanlık hakimiyeti vardı. Bozkır yasalarına göre, ancak “Töre” sülalesinden gelen “Sultanlar”dan biri “Kazak Hanı” olma hakkına sahiptir. Kazak halkının geleneklerinin, göreneklerinin, kültürel, sosyal ve hukukî kanunlarının korunmasında hanların büyük etkisi olmuştur. Ancak 19. yüzyılın yirmili yıllarında Rus Çarlık hükümetinin müdahalesiyle Kazak ülkesinde hanlık yönetimine son verilmiştir. Kazak halkı bir eyalet (guberniya) olarak Rus İmparatorluğu’na katılmış ve ülke yönetimi Rus yetkililer tarafından yürütülmüştür. Bütün bunların sonucunda bağımsızlığını kaybeden Kazak milletinin yaşam şekli alt üst olmuştur. Özellikle 1868 yılında Rus Çarlığı yetkililerince zorla kabul ettirilen ve 20. yüzyılın başlarına kadar yürürlükte kalan “Yeni Nizam Yasası”, Kazak halkının milli psikolojisini olumsuz etkilemiş ve millî geleneklerin ciddi seviyede değişmesine neden olmuştur. Söz konusu yasa, Kazaklar arasında bir sürtüşme meydana gelmesine neden olmuştur. Hanlık hakimiyeti kaldırılmış, ülke bölgesel parçalara ayrılarak kaymakamlarla, onlara tâbi kılınan makamların yönetimine verilmiştir:

“Çarlık Rusya’nın Kazak bozkırındaki kolonizasyon politikası üç aşamalıdır: birincisi, garnizonların ve müstahkem askeri hatların inşasını hızlandırmak ve kalıcı Kazak-Rus yerleşimleri (Orınbor, Cayık, Batı Sibirya, daha sonra Jetisuw) oluşturmak; ikincisi, siyasî ve idarî reformlar getirmek, dış bölgelerin ve yarlıkların oluşturulması, uzaktan yönetmeye uygun bir düzenin sağlanması; üçüncüsü, Kazak bozkırının tamamen Rusya tarafından ilhak edilmesidir (Azmuhanova, 2011: 2).

Rus idaresinin elindeki tüm yerel gücün sömürgeleştirme sürecinde çarlık hükümetinde merkezileştirilme politikasının uygulanması, sultanların, boy başkanlarının ve halk içindeki ileri gelenler arasında hoşnutsuzluk yaratmıştır. Çünkü Rus makamları onları adli ve idarî faaliyetlerden tamamen uzaklaştırmaya çalışmışlardır.

“Kazakistan’ı ele geçirme politikası 1731’de Kişi Jüz’ün<sup>1</sup> kağanı Abulkhair’in Rusya’ya katılmasıyla başlamıştır. Bu politika 130 yıldan fazla sürmüş ve 1860’ların ortasında tamamen gerçekleşmiştir. 1731-1860’lı yıllar arasında Kazakistan, genel olarak Rusya’ya sözde bağlıdır, çünkü Kazak bozkırlarında boy başkanları ve halk önderleri Rus yöneticilerden uzak ve bağımsız bir siyaset yürütmüşlerdir. Daha sonra Ruslar, ülkede nüfuzlu kişilere, boy başkanlarına maaşlar tayin ederek ve çeşitli unvanlar vererek güçlerini pekiştirmiş, diğer yandan idarî reformlar yapmış ve uymayanları cezalandırmaya başlamıştır. Çarlık hükümeti, Kazak bozkırlarını nihai olarak hakimiyeti altına alabilmek için önce çeşitli reformlar uygulamış, sonra Kazakların milli bütünlüğünü parçalamaya çalışmıştır. Milli bir bütünlük içerisinde yaşayan halkı yönetim merkezlerinin oluşumu bahanesiyle küçük eyaletler haline dönüştürmüştür. İdarî reformlar sonucunda bu eyaletlere yerleştirdiği Kazaklardan yüklü miktarda vergiler istemeye başlamıştır. Ülke genelindeki verimli topraklar, yerel halkın elinden zorla alınıp Rusya’dan Kazak bozkırlarına göç ettirilen Rus çiftçilere verilmiştir. Rus sömürgeciliğine karşı çıkanlar ise ağır baskılara maruz kalmıştır (Jakip, 2011: 3).

Rus İmparatorluğu’nun zulmüne uğrayan Kazak halkı, ciddi tarihî olaylar yaşamışlardır. Milleti yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Kazak milli aydınları, bağımsız bir devletin kurulması için tüm çabalarıyla mücadele etmeye başlamışlardır. Bilhassa 1917 sonbaharında Orınbor şehrinde gerçekleşen ilk “Genel Halk Toplantısı”nda Kazakların özerkliğinin tesis edilmesi meselesi için “Alaş Orda” adında Özerk bir hükümetin kurulması gündeme getirilmiştir. O dönemki Kazak aydınlarından Alihan Bökeyhan, Ahmet Baytursynoglu, Mirjakip Dulat, Magcan Cumabai vb. gibi bilge yiğitler bir araya gelip iktidarı ele

geçirdikten sonra, millî ruhu yükseltmek, halkın aklını aydınlatmak, onlara eğitim vererek büyük bir devletin kurulması için sağlam bir altyapı oluşturmaya girişmiş ve bu konuda çeşitli eylem planları ortaya koymuşlardır.

*“Bir yandan hem sömürge hem de feodal baskı altında kalan Kazak toplumu ciddi bir toplumsal krizle karşı karşıya gelmiş, diğer yandan Orta çağ uykusundan yeni uyanıp o dönemki diğer milletler gibi kendine ait yolu bulmak için harekete geçmiştir. Bu, onun acı dolu geçmişinde niteliksel olarak yeni bir aşamadır. Çünkü artık aynı durumda, eski sitemler altında yaşamaya devam etmenin imkânsız olduğunu anlamaya başlamış ve yeni bir çağa, yeni bir hayata, yeni bir yaşam tarzına geçmek için olumsuz toplumsal görüşlerden vazgeçme sorununu kararlılıkla ortaya koyması ve bunlardan kurtulmanın yolunu ülke olarak bulması gerektiğini anlamıştır”* (Koygeldiyev, 2004: 4). Alaş aydınları, halkın şuuru uyandırmak ve onları eğitmek için çeşitli eserler kaleme almışlardır. Özellikle ülke geneline dağıtılan gazete ve dergilerin yayıncılığını üstlendiler. 1911’de “Aykap” dergisi, 1913’te “Kazak” gazetesi vb. gibi yayınların basılmasını sağlamışlardır. Gazetenin “Kazak” olarak adlandırılmasının iki anlamı vardır. Öncelikle gazete millî bir gazete olduğu için sadece coğrafi olarak değil, aynı anda dış güçlerin etkisiyle millî bir bütünlüğünü kaybetmeye başlayan Kazak halkını birleştirmek ve tek bir amaç altında buluşturmak. İkincisi, o dönemki edebî ve ilmi yayınlarda Kazak adı yerine Kırgız olarak anıldığı bilinmekte ve bu nedenle yerli halkın asıl adının iade edilmesini sağlamak için böyle bir adımın atılması, büyük bir siyasî strateji içermektedir (Abdimanov, 1993: 5).

Ahmet Baytursynov bu konuda şunları yazmıştır: “Halkımız ve milletimizin kutsal adından dolayı gazetemize “Kazak” adını verdik” (Nısanbayev, 1998: 6). Bu yayınlarda milletin bekâsına ilişkin siyasî konuların yanı sıra, millî ruh ile şuuru uyandırmak amacıyla makaleler, eleştiriler, hikâyeler ve şiirler yayınlanmıştır. Fakat büyük emeklerle ve zorluklarla kurulan “Alaş Partisi”nin üyeleri zulme uğrayıp “milliyetçi” olmakla suçlanmışlar ve taraflı bir yargılama sonrası sürgüne gönderilerek ölüme mahkûm edildiler. Sözü geçen yayınların da basılması ve dağıtılması yasaklanmıştır. Çünkü A. Bokeyhan’ın edebî çevirileri, M. Dulatoğlu’nun “Uyan Kazak!” şiiri, A. Baytursynov’un “Masa” adlı şiir kitabı, B. Ercanov’un “Kalk Kazak!” ve diğer yazarların edebî eserleri aracılığıyla ülkenin o anki durumu ve hayatı hakkında bilgi vererek tüm zorluklardan kurtulmanın yolunu aramışlardır. Onlar, zamanın yönünü değiştirmeyi, geleceğe giden yolu aydınlatmayı amaçlamışlardır. Milletin durumunu şekillendirmek için büyük bir gayret ve çaba sarf ettikleri o dönem, bu makalede ele alınan eserlerinde görülmektedir.

### 1. Malzeme ve Yöntem

Rus İmparatorluğu’nun Kazak ülkesine yönelik yürüttüğü politikalara karşı çıkan Kazak milliyetçileri, bağımsız bir ülke olmak için “Alaş” özerkliğini yaratmayı amaçladılar, fakat “Milliyetçi” olmakla suçlanıp cezalandırıldılar. Genel olarak, “millet”, “milliyetçilik” kavramları üzerinde biraz durmak gerekir. İngiliz sosyolog Anthony D. Smith, “millet” kavramının belli özelliklerini şu şekilde açıklamıştır; “Bir topluluğun millet kavramı ile ifade edilmesi için, o topluluğun açıkça tanımlanmış bir toprağının varlığı, yani bir vatani, diğer etnik topluluklardan ayrılan özellikleri, ortak bir ekonomik yaşamı, ortak bir dili ve alfabesi, tarihsel kayıtları ve kendine özgü benzersiz geleneklerinin olması gerekir” (Smith, 1986, 7).

Bir milletin toprağının, vatanının, kendi zihniyetini ve varlığını koruyup, sınırlarını belirleyip, bağımsız bir ülke olarak yaşama hakkına sahip olduğunu ispat ederek millî çıkarlarını savunan aydınlara “milliyetçi” denir. Milliyetçilik kavramıyla ilgili farklı görüşler vardır. Bazı eserler, milliyetçiliği dinî, siyasî, etnik veya kültürel bir faktör olarak ele alır. Bazı tarihçiler, milliyetçilik kavramının kabile toplulukları zamanında da var olduğunu söylerken, modern teorisyenler milliyetçiliğin kökeninin 18. yüzyılın başlarına kadar geri gittiğini bildirerek ve bu dönemden önce kimsenin yerel çıkarlardan başka hiçbir şeyi olmadığını belirtmişlerdir. Millet; ortak bir dile, yerleşik bir kültüre, birleştirici geleneklere ve dine sahip bir topluluğun sosyal birliğidir. Aynı zamanda birçok uruğun/boyun ortak yaşadığı bir alan, ortak bir ekonomisi ve bu urukların temsilcilerini birleştiren bir devleti olur. Toplum birliğinin başlangıcı olan ortak etnogenetik aile, bir milletin oluşumunda önemli rol oynar. Bu tür gereksinimler açısından bakıldığında “millet” ve “ethnos” kavramları birbirine çok yakındır, etnos bir milletin doğuşunun ve oluşumunun temelidir (URL-1: “Seo-Materials” <https://e-history.kz/kz/seo-materials/show/29519/e-history.kz>).

Avustralyalı politikacı O. Bauer: “Millet”, ortak bir kaderi olan insanlar birliğidir. Bu ortak kader temelinde ortaya çıkan milli kültür herkesin ortak olmasıyla özellik kazanır” der. Bir milletin mahiyeti kaderinden ve yaşam tarzından anlaşılır. Özellikle edebî eserler, tasvir edilen bir milletin özelliklerini ve karakterini yansıtır. Yazarın düşünceleri de bu özellikleri göz ardı etmediği zaman birbirine yakın olur ve aynı idealde birleşir. Sonuç olarak, edebiyat, milliyetçi aydınların fikirlerini aktarmada yardımcı bir araç olarak tanımlanabilmektedir.

Bu konuda Fransız edebiyat eleştirmeni G. Lanson şöyle demiştir: “Edebi eserler aracılığıyla insan ruhunu ve bir milletin gelişme tarihini inceliyoruz” (Lanson, 1896: 9). Bizim bu incelemede ele aldığımız eserler Kazakların milli kurtuluş mücadelesini anlatır ve bu eserler çağdaş Kazak edebiyat araştırmalarında “Alaş Edebiyatı” kavramı altında incelenmektedir<sup>2</sup>. Diğer bir deyişle Alaş edebiyatı, Kazakların milli çıkarlarını anlatan millî bir edebiyat olarak teşekkül etmiştir. Kazakistan’ın bağımsızlığını kazandığı yıllardan itibaren Alaş edebiyatı, edebiyat bilimi içinde farklı açılardan ele alınmıştır. Alaş’ı idealine bağlı olan ve bu kapsamda eser veren edebiyat şahsiyetlerin Rus Çarlığı ve sonrasında suçlanıp cezalandırılmalarından dolayı, bağımsızlık döneminde aklanmaları için bazı bilim adamları, edebiyat eleştirmenleri aktif rol almıştır. Alaş figürlerinin hayatı ve eserleri üzerine birçok makale, araştırma ve eleştiriler yayınlanmıştır. Kazak bilim adamı S. Kirabayev’in “Alaşorda ve Milliyetçi Edebiyat” adlı eserinde, Alaş edebiyatında yer alan ortak millî fikir ve düşünceler, Baytursinov’un “Masa” (Sinek), Dulatoğlu’nun “Uyan, Kazak”, Toraygyrov’un “Kamar Suluv” (Güzelim Kamar), Cumabayev’in “Sağındım” (Özledim) eserlerinde incelenip o dönemdeki tarihsel gerçeklere dikkat çekilmiştir (Kirabayev, 1995: 10).

Edebiyat eleştirmeni, araştırmacı R. Nurgali “Auezov ve Alaş” adlı çalışmasında A. Baytursinov, M. Cumabayev, M. Dulatov, C. Aymaulytov, C. Şanin ve M. Auezov’un eserlerini ideolojik ve sanatsal açıdan incelemiştir (Nurgali, 1997: 11). Ayrıca “Versçini Vozvrascennoy Kazakskoy Literaturı” (Geri Gelen Kazak Edebiyatının Şahikaları) (Nurgali, 1998: 12) adlı monografisinde, sömürgecilğe karşı savaştan ve milletin cehaletten kurtulup eğitim yoluna girmesine susayan Kazak yazarlarının düşünceleri, kendi eserleri üzerinden incelenmektedir.

Alaş araştırmacısı, bilim adamı T. Curtbay “Uranım- Alaş!” (Yolum Alaş’ındır) adlı eserinde 1922-1957 yıllarında millî aydınlara yapılan zulüm, halkın edebiyat ve kültürünün tahribatı, “Alaş” ve “Alaşorda” hükümetlerinin mensupları olan A. Bökeyhan, A. Baytursinov, M. Dulatoğlu, H. Dosmuhamedov, C. Dosmuhamedov, M. Tınışbayev, vb. milliyetçilerin yaşadığı eziyetleri anlatarak Alaş ideolojisinin temellerini ortaya koymuştur.

Edebiyat bilgini, Prof. Dr. D. Kamzabek’in “Alaş ve Edebiyat” (2002), “Aydınlanma ve Edebiyat” (2003), “Payım” (Analiz) (2004), “Alaş’ın Ruhsal Dayanağı” (2008), “Smagul Sadwakasov” (2009) adlı kitaplarında, Alaş temsilcileri eserlerinin üslup ve tür bakımından incelenmesi, sanatsal yaratım tarzları ve eserlerinin tematik özellikleri incelenmiştir. Ayrıca “Alaş Hareketi” adlı eserinde (Tilshov, Kamzabekoglu, 2008: 14). Bugüne kadar Alaş’ı konu edinen tüm eserler, Alaş aydınlarının geçmişi ve Alaş adıyla ilgili kavramlar toplanıp değerlendirilmiştir.

Kazakistan’ın bağımsızlığından bu yana “Alaş edebiyatı devri” Kazak edebiyatı tarihinde belli bir dönem kabul edilerek edebî araştırmalarda yer almakta ve karşılaştırmalı edebiyat araştırma yöntemi başta olmak üzere, çeşitli edebiyat inceleme yöntemleriyle incelenmektedir. Özellikle milli aydınlar hakkında yapılan biyografik çalışmalar, Alaş edebiyatı dönemi eserleri hakkında yapılan monografik araştırmalar ve belgesel eserler, Alaş serisi eğitim ve metodolojik çalışmaları şeklinde sunulmaktadır. Alaş edebiyatı temsilcilerinin nesir ve manzum eserleri incelenip ders kitaplarında da yer verilmiştir. Günümüzde, Alaş devri millî aydınların ana fikri olan kurtuluş mücadelesi, onlar hakkındaki çok yönlü bilimsel araştırmalar ve incelemeler halinde ve çağdaş eğitimle bütünlük içerisinde kapsamlı bir şekilde tanıtılmaktadır. Bu araştırmaların çoğunda Alaş devir edebî şahsiyetlerin eserleri ve fikirleri Kazak gençlerine etkin ve doğru bir şekilde bilimsel yöntemlerle aktarılmaya çalışılmaktadır.

## 2. Gözlem ve İnceleme

Millî Kazak aydınları, ülkedeki durumu tahlil edip sosyal ve siyasî faaliyetleriyle birlikte, edebi yaratıcılık faaliyetleriyle de halka gerçekleri göstermeye çalışmışlar ve baskıcı sömürgecilere karşı çıkmışlardır. Alaş aydınları, çoğu okur-yazar olmayan, yapılanların sonuçlarının iyi veya kötü olacağını bilemeyen, dünyadaki çoğu gelişmeden de habersiz yaşayan o dönemki saf Kazak toplumunu uyandırmak için manzum ve mensur çeşitli eserler yayınlamışlardır. Örneğin M. Dulatov'un 1909 yılında "Uyan Kazak" adlı kitabı yayınlanmıştır. Bu eserde şair, Çar hükümetinin Kazak milletine karşı yaptığı suiistimalleri anlatmıştır. Eserde Rus İmparatorluğu'nun Kazakların hayvancılığa uygun topraklarını elinden aldığı, diline, geleneğine, yaşadığı bölgeye sahip çıkmalarına izin vermediği açıkça anlatılmıştır. Şair, bu siyasî olaylardan etkilenen ve acı çeken, büyük zorluklarla hayatına devam ettirmek zorunda kalan halkın durumunu yine kendi halkına anlatmak için bu eseri yayınlamıştır.

*"Mirjakıp Dulatoğlu, Kazak özgürlük hareketinin manifestosu olan 'Uyan Kazak!' adlı şiir kitabında milleti uykudan uyandırma, onlara sosyal ve siyasî gerçekleri göstererek bağımsızlığa doğru adım atmaları gerektiğini bu eserinde kavramsal bir düzeyde anlatmış ve o manifestoyu kuru bir hayal değil, siyasî mücadele ile gerçek bilgelik ve bilgeliğe dayalı ciddi bir eylem arzusuyla ilişkilendirmiştir"* (Şarip, 240: 15). Bu bağlamda, M. Dulatov'un bahsi geçen eseriyle "kendinizi, ülkenizi ve toprağınızı korumak için uyanmanız gerekir" cümlelerini halka iletmek istediği anlaşılmaktadır. "Uyan" demesi, yeniden doğmak, çalışma, çabalama, bilgi edinme ve yeni bir hayata adım atma zamanının geldiğini vurgulamaktır. Diğer taraftan, Çarlık hükümetinin "her dediğini yerine getiren" bir halkın eğitim alıp bilgi sahibi bireyler haline gelmesi kolay kabul edilecek bir değişim fikri olmamıştır.

Haziran 1911'de Mirjakıp Dulatov, "Uyan, Kazak" kitabını yayınladığı ve dağıttığı için tutuklanıp Semipalatinsk'teki hapis haneye gönderilmiştir. Çarlık Rusya millî yasasının 103. ve 129. maddeleri uyarınca suçlu olarak tanımlanmış ve şaire Bölgesel Mahkeme tarafından 19 ay hapis cezası verilmiştir. Müfettiş Puklyakov, Semey Bölgesel Mahkemesi Savcısı'na, 1911'de, Dulatov hakkında yazdığı suçlamasıyla ilgili yaptığı açıklamada; " 'Uyan, Kazak!' adlı eser, içeriği bakımından Kazak gençlerini mevcut sosyal devlet yapısını yıkmaya çağıran ve bu suretle suça azmettirici bir eserdir. Bu eserde Dulatov, Kazakların hanlık dönemindeki özgür yaşamı ile Çarlık yönetimi zamanını karşılaştırır ve Rus hükümetinin Kazaklardan topraklarını alıp bu yerlere gönderilen Rus göçmenlerine ve misyonerlere verdikleri söylemektedir" (Dulatbekov, 2003: 16) diyerek şairi, Çarlık Rusya hükümetinin politikasına karşı çıkmak ve ona karşı harekete geçmeye teşvik etmekle suçlamıştır.

Gerçekten de M. Dulatov'un hapsedilmesine neden olan bu kitap, Çarlık Rusya'nın sömürge politikasına karşı bir içeriğe sahiptir. Tarihçi, Prof. Dr. M. Koygeldiyev; "Bu, Rus hükümetini sınırlandıran bir kitaptı. Uyan Kazak'ın o dönemin tüm Kazak aydınları tarafından sevilmiş olması ilginçtir. Halk da kitabı aynı duygularla karşılamıştır. Din adamları da beğenmişlerdir. Kazaklar 'Uyan Kazak' adlı bu eseri büyük bir sevinçle okudular; ülkenin dört bir yanındaki camilerde imamlar bu kitabı halka dağıtmışlardır. Buradan da kitabın özü ve önemi anlaşılmaktadır. Rus hükümeti kitabın yazarının peşine düşmüş ve kitabın okunmasını da yasaklamıştır" diyerek Dulatov'un zulme uğramasının sebebini anlatmıştır. M. Dulatov, Aralık 1928'de tutuklanmış ve iki yıl sonra idama mahkûm edilmişse de Çarlık mahkemesi bu cezayı 10 yıl hapis cezası ile değiştirmiş, 1935'te Belomor-Baltık kanalının inşası sırasında kurulan Sosnovsk istasyonundaki cezaevi kampında geçirdiği bir ağır hastalık sonucu vefat etmiştir (Koygeldiyev, 2004: 4-7).

M. Dulatov gibi milli aydınlar, halkı çarlık zulmünden kurtulmaya, eğitim ve bağımsızlık yollarına yönlendirmeye çalışmışlardır. Yıllardır göz yumdukları gerçekleri uykusundan kalkmışçasına kabullenmek ve dikkate almak gerektiğini, millî ruhu yükseltmenin bu yolda bir basamak olduğunu belirttiler. Aynı amaca hizmet ettikleri için Alaş aydınları eserlerindeki ana motiflerin de benzer ve aynı düşüncelerden oluştuğu görülür. "Uyan Kazak" şiirinde M. Dulatov: "Aç gözlerini, uyan Kazak, kaldır başını, Bundan böyle yatmak olmaz", "Yatıyorsun Kazak, hiç uyanmadan, uyumaktasın derincesine" (Dulatov, 1909: 17) şeklindeki mısralarla Kazak halkını kendine yapılanlara karşı durmaya davet eden bir uyanışa çağırılmaktadır. Şair B. Erjanov bu şiire nazire şeklindeki "Kalk Kazak!" adlı şiirinde; "Kazak halkını uyandırırver/ Böyle bir günde öylesine yatmak yerine uyanmak gerek/ Gençliğini karanlıkta harcama/ Bir yorganın altında boşuna

uyumanın ne anlamı var?” (Erzhanov, 1914: 18) mısralarını yazarak Dulatov’un düşüncelerini devam ettirmiştir.

Kazak halkını “uyandırma” motifi, milli şairlerin şiirlerinde özel bir dokunma noktası olmuştur. A. Baytursınoğlu “Masa” adlı şiir kitabında, bir sivrisineğe dönüşüp derin uykuda olan insanların kulaklarına vızıldayıp onları uyandırmak ister ve çevrelerine dikkat etmeleri için çağrıda bulunur. “*Aynen öyle, bu insanların uykusu var eskisi gibi/ Malın mülkün yabancı ellerde, ruhun ise zindanda/ Aç gözlerini uyanma zamanı artık*” diyerek uyuyan halkı uyandırıp yeni bir hayata adım atmaya davet eder. A. Baytursınoğlu’nun adı, “Alaş” Ulusal-Demokratik Partisinin bir araya gelmesine katkıda bulunan “Kazak” gazetesiyle yakından ilişkilidir. Millî düşüncelerin yayılmasını sağlayan bu gazete, Çarlık yönetimi tarafından güvenilmez bulunduğu için sürekli gözetim altında tutulmuştur. “*Görünen o ki, Çarlık hükümetinin hapishanesine giren ve sürgünden dönen bir kişinin çıkardığı gazete, Orınbor’daki devlet daireleri tarafından yakından izlenmiş ve parmağını oynattığı an hakkında suçlama olduğu iddia edilip, editörünü hapse atmaya çalışmışlardır*” (Nysanbaev, 1998: 6).

A. Baytursınoğlu gazetenin her sayısı için ayrı bir rapor hazırlayıp vermek zorunda kalmış ve gazetede yayınlanan bütün makaleleri Rus Valiye tercüme etmiştir. Esas olarak, A. Baytursınoğlu milletin kaderi konusunda endişelidir ve sadece gazetede makale yayınlamakla kalmamış, aynı zamanda şiir yazmış ve milleti uyandıracak edebî çeviriler de yapmıştır. Örneğin I. Kırilov’un Rusça yayınladığı masalları Kazakçaya tercüme etmiştir. A. Baytursınoğlu’nun bunlardan daha önemli olarak yaptığı çalışma ise okur-yazar olmayan Kazak halkının kolayca okuma-yazma öğrenmesi için millî Kazak alfabesini oluşturmasıdır. Yazdığı bir şiirde ise:

*“Kaz edik katar uşıp kankıldağan, (Kazlar idik beraber uçan, beraber şarkı söyleyen,)*

*Sahara sazğa konup salkındağan. (Sahranın kumları üzerine konup soluklandık birlikte.)*

*Bir örtke kawdan şıkkın duşar bolup, (Fakat aniden bir yangın çıkınca,)*

*Ne kaldı denemizde şarpılmağan (Vücutumuzda yanmayan yer kalmış mı şimdi?)”* (Baytursınoğlu, 1998: 19) şeklindeki mısralarla Kazakların başına gelen zor günlerden, kaz gibi özgür yaşayan halkın, aniden tutsaklık ateşinin kurbanı olduğundan bahsetmiştir. Üstelik şairin alinyazısından gelen yetimliğinin gururu ile güçlü bir hâkimiyet duygusuna sahip olduğunu görmek mümkündür:

*Ok tiyip on üşimde oy tüsirip, (Bunu on üç yaşında düşündüm, bir kurşunla vurduğumda,)*

*Bitpegen jüregimde bar bir jaram.(Kapanmayan bir yara var yüreğimde.)*

*Aldanıp tamağıma onu umutsam, (Yiyip içtiğimle kendimi teselli edip onu unutursam,)*

*Bolğanday jegenimning bări haram. (Yediğim her şey haramdır bana.)*

*Adamnan tuwıp, adam isin etpey, (İnsandan doğmama rağmen insanlığa hizmet etmezsem,)*

*Uyalmay ne betimmen körge baram? (Utanmaz yüzümle mezara nasıl gideceğim?)* (Baytursınoğlu, 1998: 19) şeklinde “Anama Hat (Anneme Mektup)” şiirinde henüz on üç yaşındayken babasından ayrıldığını ve o an “bir kurşunla vurulmuş” gibi hissettiğini anlatmıştır.

Yukarıdaki satırlardan anlaşılacağı gibi, A. Baytursınoğlu’nun babası ve ağabeyi Çarlık Rusya yetkilileriyle çatışmışlar ve sonrasında mahkûm edilerek sürgüne gönderilmişlerdir. Cezalandırma timinin halka yaptığı şiddet on üç yaşındaki çocuğun kalbini acıtmış ve onun millî mücadele yoluna girmesini sağlamıştır. Yani bu satırlardan şairin içsesi tüm katmanlarıyla hissedilebilmektedir. Genel olarak, A. Baytursınoğlu çeşitli iftiralarla suçlanarak 11 kere hapse atılmış ve beraat etmiştir. 25 Kasım 1937’de tekrar tutuklanıp yargılanmış ve Şubat 1938’de ise cezalandırma timleri tarafından öldürülmüştür.

*“A. Baytursınoğlu, hedefi Kazakistan’da Sovyet iktidarını devirmek olan karşı-devrimci milliyetçi parti Alaş’ın ve Alaş-Orda hükümetinin kurucularından ve liderlerinden biriydi. Bu amaçla, A. Baytursınoğlu ve diğerlerinin önderliğindeki Alaş-Orda hükümetinin üyeleri, silahlı müfrezeler oluşturup Kazakistan topraklarında operasyonlar yürüttüler ve karşı-devrimci Kolçak hükümeti ile ittifak halinde bir anlaşmaya*



*imza atmışlardı*” (Skalozubov, 1910: 20).

A. Baytursınoğlu'nun yaşadığı dönem, “Uyanış Dönemi” olarak adlandırılabilir. A. Baytursınoğlu ve M. Dulatov ile fikir ve hedefleri aynı olan şair M. Cumabayev'in eserlerinde de özgürlük ve eşitlik arzusundan bahsedilmektedir. Örneğin “Zavallı Kazak” şiirinde, “Zavallı Kazak derin derin uykuya dalar, / Hareket et Kazak, bilime koşma zamanı geldi” (Cumabayev, 1997: 21) diyerek uyuyan Kazak'ı uyandırmayı amaçlamıştır. Dolayısıyla 1905-1907 yıllarında gerçekleşen Birinci Rus Devriminden sonraki şiirlerde “uyanma, uyandırma” motifinin Kazak topraklarında, Kazak edebiyatında geniş çaplı olarak yer aldığı söylenebilir. Edebiyatçı, Prof. Dr. Aigul Isimakova; “*Mirjakıp Dulatov'un 'Uyan Kazak! (Orınbor, 1909)*”, *Baybatır Erjanoğlu'nun 'Ayağa kalk Kazak! (Kazan, 1914)*’ ve *Abilkasım Argını'nin 'Yatma Kazak! (Taşkent, 1917)*’ eserlerinin yapısı, konusu ve içeriğinin Dulatov'un “Uyan Kazak!” eserinin devamı olarak ele alınması ve bu eserlerin yüzyıl önceki Kazak halkını ayağa kaldırmak için yazılması birbiriyle doğrudan ilişkili olduklarını gösterir. Baybatır Erjanoğlu ve Abilkasım Argını'nin edebî ve sanatsal seviyeleri farklı olsa da düşüncelerinin üslubu, yazım tarzı ve ana fikri ve amacı aynıydı. Bu amaç, Kazak halkının şuurunu uyandırmaktan ibarettir” şeklinde açıklamıştır.

M. Dulatov'u hocası olarak kabul eden, bir millet olarak kendi halkının özgürce gelişmesini arzulayan ve bağımsızlık için savaşan şair Magcan Cumabayev, gençliğe yol göstermek amacıyla yazdığı şiirlerini geleceğin gençlerine ithaf etmiştir. 1918'de Kızılcıkar'da yayımlanan “Genç Yurttaş” gazetesinin ilk sayısında şairin “Men Jastarğa Senemin” (Gençlere inanıyorum) başlıklı şiiri yayınlanır. Bu şiir, o dönemki Kazak gençliğinin yapması gerekenleri, amaçlarını ve görevlerini açıkça ortaya koyar; “*Gençler! Önderlik eden ve Alaş yolunda hizmet etmiş dürüst ve saf kalp sahipleri olan ağabeylerinizden örnek alın. Vatanını ve kahramanlığını kaybetmiş, iki yüz yıldır tutsak olan halkı düşünün. Siyasî hakkını tam olarak arama cesaretini gösteren, gündüzü gece, kardeşini yabancı, menfaati zarar sayan ülkenin geleceğini düşünün!*” (Nisanbayev, 1998: 6) der. Bu şiirden M. Cumabayev'in milliyetçiliği açıkça görülmektedir. Çünkü o Kazak milletinin hüznünü dile getirerek Kazak gençliğinin millî duygusunu uyandırmayı ve onlar milli bir şuur vermeyi amaçlamıştır. Geleceği gençlerle doğrudan bağlantılı gören vatansever şairin tüm umudu gençlerdedir:

*“Jas kırandar – balapan, (Genç kartallar, yavrular,)*

*Kanat jayıp umtılğan, (Kanat açıp uçarlar),*

*Közdegeni kök aspan, (Mavi gökyüzüdür hedefleri.)*

*Men jastarğa senemin! (Ben gençliğe inanırım!)*

*Men senemin jastarğa! (İnanırım gençliğe!)*

*Alaş atın aspanğa, (Alaş adını gökyüzüne)*

*Şıgarar olar bir tangda, (Yükseltir onlar bir sabah,)*

*Men jastarğa senemin! (Ben gençliğe inanırım!)”*

diyerek Alaş düşüncelerini ve gençlikten beklentilerini ifade etmiştir.

Gençler yeniliğe tutkulu, yaratıcılık hevesleri yüksek ve temiz olurlar. Bu yüzden şair gençleri teşvik etmiş, onlara inanmış ve umut bağlamıştır. “Gençliğe inanırım” şiirinin konu edindiği şairin bu düşünceleri, yüksek sesle halka söylenen şairin iç haykırışıdır. Şiirde gençler “aslan gibi”, “kaplan gibi”, “kartal gibi” olarak tasvir edilmekte ve “at, şahin” ile karşılaştırılmaktadır. Edebiyat eleştirmeni, Prof. Dr. B. Maitanov: “*Magcan Cumabayev'in eserlerinin yapısı çok zengindir. Karmaşık ahenkleri şaşırtıcı, şaire özel ve sanatsaldır. Şair, Kazak şiirine konu, edebi sanat kullanımı, vezin, hece ve tonlama değişikliği gibi hususlarda pek çok yenilik getirmiştir. Bu yeniliklerin çoğu sonraki dönem milli şiirde bir dürtü yaratır. Magcan'ın dili ile berraklaştırılmış düşünceleri, şiirin içeriğinin güzelliğini ve gücünü arttırmada, onun nükteli, etkileyici, düşünceli, melodik özelliklerini parlak bir şekilde ortaya koymaktadır*” (Maitanov, 2000: 22). M. Cumabayev sembolist bir şairdir. Şiirlerinde simgelerin sanatsal işlevi ve etkisi güçlüdür. Şairin kullandığı figüratif semboller, şairin düşüncesini ve kişiliğini gösterir. Edebiyat araştırmacısı Mussaly ve

Daurenbekova; “*Mağcan’ın en karakteristik estetik özellikleri, belirli sembollerle yansıtılan canlı dokunaklılık, farklı tonlarda değişim, insan sevgisi ve acıma duygusu, dizginlenemeyen irade, gönül kültürü, özgürlükçü ve kurtarıcı tarafı ve ülkesi ile milleti için feda etmeye hazır vatanseverlik motifleridir*” (Mussaly, Daurenbekova, 2021: 23). Diyerek diğer edebiyat araştırmacılarının da belirttiği üzere; şairin kullandığı imajların belli bir tarihsel ve toplumsal duruma karşı tavrı şiirlerinde kullandığı sembollerden anlaşılmaktadır.

Yükseköğrenim görmüş M. Cumabayev şairliği yanında, A. Bökeyhan, A. Baytursınoğlu ve M. Dulatov gibi diğer Alaş aydınlarıyla birlikte “Alaş Partisi”nin kurulmasına da hizmet etmiştir. 1917 Şubat Devrimi’nden sonraki siyasî gelişmeler nedeniyle, etkin bir şekilde kamusal alana girer ve Akmola bölgesel Kazak kongresini organize eder ve “Alaş Partisi”nin Akmola bölge komitesi üyeliğine seçilir. Moskova’da düzenlenen “Tüm Rusya Müslümanları Kongresi”ne katılması ise sadece Kazakların tüm Müslüman halkların özgürlüğü için mücadele ettiğini göstermektedir. Ancak M. Cumabayev’in şiirleri, komünist düşünceye mensup yazarlara yabancıydı. Bunun bir örneği, Cumabayev’in 1923’te Taşkent’te yayınlanan şiir kitabı hakkında sayısız eleştirel yazının yayınlanmış olmasında açıkça görülür. M. Cumabayev hakkında değerlendirme yapmak için Komünist partisi mensuplarının çeşitli toplantılar yaptığı bilinmektedir. Bunlardan biri olan ve 24 Kasım 1924’te düzenlenen özel bir toplantıya Sovyet Halklarının Merkezi Yayınlar Müdürü Nazir Törekulov, Merkez Komsomol Komitesi Büro Üyesi, Gençlik Komünist Enternasyonal’in yürütme kurulu başkanı Ghani Muratbayev de katılmıştır. Gündemdeki konu olan M. Cumabayev hakkında o dönem Doğu Komünist İşçileri Üniversitesi’nde okuyan genç şair Ötebay Turmanjanov bir konuşma yapmıştır. Cumabayev’in eserleri hakkında gündeme getirilen konuyu tartışanların görüşleri ikiye ayrılmış ve toplantı sonunda; “*Mağcan bir burjuva-milliyetçi, bize tamamen yabancı bir şairdir*” şeklinde siyasî bir kararın alınmıştır” (Kabışoğlu, 2003: 24). “Milliyetçi” olmakla suçlanan M. Cumabayev’e 1929’da 10 yıl hapis cezası verilmiştir. Fakat 1935’te ünlü Rus yazarı Maksim Gorki’nin yardımıyla erken serbest bırakılmıştır. Ancak 30 Aralık 1937’de şairin diğer milliyetçilerle birlikte iftiralara yeniden zulme uğradığı ve diğer milliyetçi aydınlarla birlikte tutuklanıp idam edildiği bilinmektedir. Teğmen Gaikovich, ölüm belgesinde şunları belirtmiştir; “*Mağcan Bekenoviç Cumabayev, infaz cezası nedeniyle 11 Şubat 1938 kararına istinaden 19 Mart 1938’de idam edildi.*” Kazakistan aydınlarının temsilcilerine Sovyetler Birliği Ceza Kanunu’nun 58. maddesi uyarınca “Halk Düşmanı” oldukları suçlamasıyla idam cezası verilmiştir (Curtbay, 2016: 25).

Bu kararlar, verilen cezalar ve de infazlarda görülmektedir ki, özerk bir ülke olmayı hayal eden Kazak aydınları, Kazaklar ve Ruslar arasında etnik düşmanlığı kışkırtmakla suçlanarak birer birer ortadan kaldırılmışlardır.

4 Kasım 1988’de Sovyetler Birliği Üst Mahkemesinin Ceza İşleri Kurulu’nun yaptığı toplantıda; “*Silahlı bir ayaklanma yoluyla Sovyetler Birliğini yıkmak amacıyla kurulan ‘Alaşorda hükümeti ve temsilcilerinin karşı devrimci, terörist ve yeraltı gizli örgütünün ortaya çıkarılması’ davasına ilişkin mahkeme kararı yeniden değerlendirilmiştir. Yüksek Mahkeme, Kazak Sovyet Sosyalist Özerk Cumhuriyeti Ceza ve Hukuk Kanunu’nun 375. maddesi uyarınca, 4 Nisan 1930 ve 13 Ocak 1931 tarihli SSCB Halk Komiserleri Konseyi altındaki OGPU İY tarafından Baytursınov Ahmet; Dulatov Mirjakıp; Aymauytov Cusipbek; Cumabayev Mağcan ve diğerlerine ilişkin alınan kararların iptal edilmesine ve eylemlerinde herhangi bir suç unsuru bulunmadığı için soruşturma sürecinin durdurulmasına, Kazak SSC savcısının protestosunun olumlu yanıtlanmasına karar vermiştir. Kazak SSC Yüksek Mahkemesi- T. K. Aimukhambetov. Yönetim kurulu üyeleri- E. L. Grabarnik, K. T. Kenzhebaev*”. (URL-2:”xx-fasirdi-basindafi-azastandafi-onerkesipti-damui”<https://melimde.com/1-xx-fasirdi-basindafi-azastandafi-onerkesipti-damui.html?page=70>).

### Sonuç ve Değerlendirme

Alaş aydınları Çarlık Rusya’nın sömürgeci ve baskıcı yaklaşımları sonucunda Kazak halkını uyarmaya ve yapılan haksız uygulamalara karşı durmaya çağırılmışlardır. Bu çağrılarını şiirlerinde, gazetelerde yayınladıkları makalelerde ve de diğer edebi eserlerinde dile getiren Alaş mensupları, 1918 Bolşevik İhtilali sonucunda kurulan Sovyetler Birliği döneminde de bu çağrılarını belli bir süre devam

ettirmişlerdir. Ancak 1920'lerin sonu ve 1930'ların başlarında Alaş mensubu olan Kazak aydınlarına yönelik suçlamalar ve cezalar gittikçe artmıştır. Bu dönemde Kazak aydınları ve Kazak yöneticiler arasındaki siyasi ve ideolojik çatışma derinleşmiş ve gittikçe daha gerginleşmiştir. Alaşorda hükümetini kuran Kazak aydınları affedilip Sovyet hükümetinin yanında sadakatle hizmet etmelerine rağmen, Çarlık dönemindeki ve Sovyetler Birliğinin ilk yıllarındaki yayınları ve diğer faaliyetleri nedeniyle tekrar yargılanıp zulme uğramaya başlamışlardır. Bunların sonucunda çoğu Alaş aydını ya öldürülmüş veya sürgüne gönderilerek gittikleri yerde hayatlarını kaybetmiştir.

20 yüzyıl Kazak tarihinde önemli bir yer tutan pek çok Kazak aydını millî problemleri çözmek ve Kazak halkının bağımsızlık konusunda uyanması ve toplum olarak gelişmesi için çalışmışlardır. Kazak halkının her bakımdan gelişmesinin önemli olduğunu düşünen bu aydınlar gazete yazıları, edebi eserler, bilim ve sanat eserlerinin çevirileri yoluyla Kazak halkının uyanması ve gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

Çarlık Rusya içinde yer aldıkları yıllarda, Kazak aydınları kendi halkının manevî zenginliğinden bahsedip bu manevî zenginliğin keşfedilip ortaya çıkarılmasına ve bunlara bağlı bir gelişme gerçekleştirilmesine izin verilmemiştir. Zaman geçtikçe bağımsız olma arzusu ile hareket eden milliyetçi Kazak aydınları ve halk önderleri edebi yaratmalarıyla halkı uyandırmaya ve bağımsız bir millet olma hayallerini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu arzuyla Sovyetler Birliğinin kuruluş devrinde Bolşeviklerle birlikte hareket etmiş ve Alaş-Orda hükümetini kurmuşlardır. Ancak belli bir süre sonra Komünistler tarafından suçlanıp cezaya çarptırılmış, bazı aydınlar bir süreliğine affedilseler de belli bir süre sonra tekrar suçlanıp yargılanmışlar ve yaptıkları edebi ve siyasi faaliyetlerin bedelini hayatlarıyla ödemişlerdir.

Günümüzde ise o dönemin gerçeklerini anlatan edebî miras üzerine akademik dünyada tezler yazılıp savunulmakta ve Alaş aydınlarının düşüncelerini anlattıkları edebi eserler hakkında monografik çalışmalar yayımlanmaktadır. Kazak aydınlarının yaratıcı ve kültürel mirasları 1988'in başından itibaren Kazakistan'da etkili olmaya başlamıştır. Aralık 1988'de Kazakistan Komünist Partisi Merkez Komitesi Bürosu; A. Baytursınov, M. Cumabayev, M. Dulatov, C. Aymaıytov ve diğer Alaş devri edebi şahsiyetlerin eserlerinin tekrar incelenmesini istemiş ve yapılan inceleme sonucunda Kazakistan Komünist Partisi Merkez Komitesi Devlet Yayınevi ile Kazak SSC Bilimler Akademisi Dilbilim, Edebiyat ve Sanat Enstitüleri ile birlikte, klasiklerden seçme eserlerin ve bilimsel eserlerin hazırlanmasına ve yayınlanmasına karar vermiştir. Bunların yanında; "31 Mayıs Siyasi Zulüm Kurbanlarını Anma Günü" olarak ilan edilmiştir.

Kazak aydınları çarlık devrinde başlatılan ve Sovyetler Birliği devrinde de sürdürülen sömürgeci zulme karşı Kazak halkının millî şuurunu yükseltmişler, yaratıcı, sosyal ve siyasî faaliyetleriyle bağımsız bir devlet olma yolunda yürümüşler ve Kazak halkının bu yolda yürümesi için yol göstermeyi amaçlamışlardır. Onlar, sonuna kadar Kazak halkının millî ruh ve şuurunu uyandırmak ve halkın gözünü açmak yolunda yılmadan mücadele etmiştir. Amaçları için ilerlerken "Kazak", "Sarıarka", "Alaş" vb. gibi gazeteler aracılığıyla birçok hayali gerçeğe dönüştürmüşlerdir. Gençlerin kamu işlerine katılımı konusunda onların zihinlerinin gelişmesi için gerekli olan kültür ve eğitim alanındaki faaliyetleri artırmışlardır. Devletin o dönemki politikasını değerlendirerek, gazete sayfalarında Kazak ülkesinin egemenliği, ülke olarak toprak ve su mülkiyeti meselesi, Kazak köylüsünün şikâyetleri ve ihtiyaçları, Kazak topraklarına göç ettirilen Rus çalışanların durumu hakkında yazılar, tenkitler, hikâyeler ve şiirler yayınlamışlardır.

Bugün Kazakistan'ın bağımsızlığa kavuşmasının onların çalışmaları sayesinde olduğu açıktır. Kuşakların birbirini izlemesi tarihsel bir süreçtir ve nesnel bir olgudur. Her yeni nesil beraberinde yeni bir hayat, yeni bir durum getirir. Bugünkü kuşaklar verimlilik, yenilik ve yaratıcılıkla ilgileniyor. Bu dönemde, ekonomi, teknoloji, bilim, eğitim, sosyal alanlara yönelik çalışmalar artırılmalıdır. Bahsi geçen alanların herhangi birinden yeni fikir ve önerilerin doğması muhtemeldir. Bu nedenle gençler kaliteli eğitim almalı ve Kazak halkının bağımsız bir millet olması için geçmişte savaşanların hayalini tam anlamıyla gerçekleştirmelidir.

Kazakistan'da bugün uygulanan "Genç Ulan" adı altındaki küçük birimlerin birleşik bir gençlik hareketine dönüşmesi gerekmektedir. Bu hareket, gençlik organizasyonlarının başkanlarını birleştirecek ve toplumda gençlere yönelik etkin bir politikanın belirlenmesi ve uygulanmasında aktif bir rol alacaktır. Böylece gençlerin toplum içindeki etkinliği artacaktır. Bu sağlandığı takdirde Alaş aydınlarının hayali olan gençlere bağlanmış gelecek gerçeğe dönüşecektir.

### Sonnotlar

1. Kazak halkı “Ulu Jüz, Orta Jüz, Kişi Jüz” olarak üç büyük ana kola ayrılır. Kişi Jüz, batı Kazakistan bölgesinde yaşayan Kazaklara denir.
2. Alaş Aydınları, 1911’de “Aykap” dergisi, 1913’te “Kazak” gazetesi vb. gibi yayınların basılmasını sağlamışlardır.

### Kaynaklar

ABDİMANOV, Ö. (1993). *Kazak Gazeti*. Almatı.

Alaş Kozğalı Kayratkerlerinin Resmi Aktaluwı <https://melimde.com/1-xx-fasirdi-basindafi-azastandafi-onerkesipti-damui.html?page=70>

AZMUHANOVA, A. (2011). “Ult Ağartuwşılı jane Ultık Müdde.” *Kazak Tarihi Dergisi*. № 4 (109).

DULATBEKOV, N. <https://abai.kz/post/12879>

DULATULI, M. (1909). *Oyan, Kazak*. Orınbor: Altın Orda.

DULATULI, M. (1998). *Ak Jol*. Almatı: Altın Orda.

ERJANOV, B. (1914). *Tur, Kazak*. Kazan.

JAKIP, B. Ö. (2011). “Aybyn.” *Kazak Ansiklopedisi*. Almatı.

JUMABAYEV, M. (1997). *Şığarmaları*. Almatı: Mektep.

JURTBAY, T. (2016). *Bol’ Moya, Gordost’ Moya- Alaş! Trilogiya*. çev.Orınbay Janaydarov. Astana: Awdarma.

KABIŞULI, G. (2003). “Magcanning Akındığı.” *Kazak Adebieti* № 4 (109).

KAKIŞEV, T. (1997). *Tar Jol Tayğak Keşuwding Tağdırı*. Almatı: Sanat.

KAMZABEKOV, D. (2002). *Alaş jane Adebiet*. Astana: Foliant.

KİRABAYEV, S. (2007). *Alaşorda jane Ultşıldık Adebiet*. Almatı: Bilim.

KOYGELDİYEYEV, M. (2008). *Alaş Kozğalı*. Almatı: Mektep.

KOYGELDİYEYEV, M. (2004). *Ultık Sayasi Elita. Kızmeti men Tağdırı*. Almatı: Jalın.

LANSON, G. (1896). *Metod v İstorii Literaturı*. Saint-Petersburg: Praksis.

MAYTANOV, B. (1997). *Söz Sırı*. Almatı: KazNU.

MUSSALY, L.; Daurenbekova L. (2021). *Journal of Language and Linguistic St. C.* 18, s. 1 447-457.

NİSANBAYEV, A. (1998). *Kazak Gazeti*. Almatı.

NURGALİ, R. (1997). *Auezov jane Alaş*. Almatı: Sanat.

NURGALİ, R. (1998). *Verşini Vozvraşennoy Kazahskoy Literaturı*. Astana: Foliant.

NÜRPEYİSOV, K. (2010). *Alaş Akikatı*. Almatı: Anaris Yayınları.

ŞARİP, A. (2010). *Söz Öneri jane Ultık Ruh*. Astana: Pedagogika-Press.

SKALOZUBOV, N. (1910). *Kazahskii Poet Ahmet Baytursinov v Tyurme*. Reç.

SMITH A.D. (1986). *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Wiley-Blackwell.

### İnternet Kaynakları

URL: <https://e-history.kz/kz/seo-materials/show/29519/> e-history.kz

DOI: 10.55666/folklor.1374513

## ANADOLU ESNAF DANSLARI

Muharrem FERATAN\*

### Öz

Makalenin ele aldığı konu geçmişten günümüze kadar Anadolu kent kültüründe yer alan esnaf birlikleri geleneği ve bu birliklerin eğlence toplantılarında sergilenen esnaf danslarıdır. Anadolu sahasında yer alan Türk esnaf dansları hakkında bilgi vermeyi amaçlayan bu makalenin temel amacı, Türk kent eğlence kültüründe yer alan esnaf toplantılarının geleneksel danslarla ilişkisi ve günümüze kadar gelmiş esnaf danslarının hangileri olduğudur. Anadolu’da ilk esnaf teşkilatlarının temeli Doğu Roma imparatorluğu olarak da bilinen Bizans imparatorluğu dönemine dayanmaktadır. 11. yüzyılın ikinci yarısında itibaren Anadolu’ya gelerek yerleşik hayata geçmeye başlayan göçebe Türkler, bu yeni topraklarda kendi kültürel dokusunu oluştururken eski göçebe geleneğinin yanı sıra buradaki yerleşik uygarlıkların mirasından da yararlanmışlardır. Nitekim bu yeni dönemde Müslüman Türklerin kurduğu esnaf oluşumlarından en önemlisi olan Ahilik geleneği, yereldeki kültürlerle bir etkileşimin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu gelenek Osmanlılar döneminde de devam etmiş, İstanbul’un fethinden sonra ise değişerek Lonca sistemine dönüşmüştür. Daha sonrasında Gedik ismini alan esnaf teşkilatları 18. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu teşkilatlarda görülen esnaf sohbet geleneği ise günümüzde Anadolu’nun çeşitli yörelerinde yaren, velime, barana, sıra gecesi vb. gibi farklı isimlerle yaşatılmaktadır. Esnafın fiziksel ve psikolojik rahatlama, iletişim ve sosyalleşme amacıyla bir araya geldiği bu toplantılarda müzik ve dans önemli bir yere sahiptir. Bugün Anadolu’da görülen kimi dansların kökeni ise bu toplantılara dayanmaktadır. Bu konu bağlamında hazırlanan makalede öncelikle Anadolu’da görülen esnaf birlikleri ele alınmış, sonrasında ise esnaf birliklerinin dans ile ilişkisi ortaya konulmuştur. Son olarak da çalışmanın özünü oluşturan Anadolu esnaf dansları ve günümüzdeki icraları hakkında bilgi verilmiştir. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemine başvurulmuş konu ile ilgili yazılı görsel materyallerin incelenmesini ve çözümlenmesini içeren “doküman incelemesi” ve “eleştirel söylem analizi” teknikleri kullanılmıştır. Ayrıca söz konusu Anadolu esnaf danslarının günümüzdeki icralarına dair görüntüler Kare kod (QR kod) sistemi ile çalışmaya eklenmiştir. Çalışmamızda genel olarak Anadolu sahasındaki esnaf dansları ve bu dansların oluşum sürecinde etkili olan esnaf teşkilatları ile ilişkisi tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Anadolu, Esnaf, Dans, Ahilik, Türk Halkbilimi

\* Öğr. Gör. Dr. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon Meslek Yüksekokulu, Yönetim ve Organizasyon Bölümü, Afyonkarahisar/Türkiye. mferatan@gmail.com.tr ORCID: 0000-0002-8523-0088

---

---

## TRADESMEN DANCES OF ANATOLIAN

### Abstract

In this article, the tradition of tradesmen unions in Anatolian urban culture from the past to the present and the tradesmen dances performed by these unions in entertainment meetings were examined. The main purpose of this article, which aims to provide information about Turkish tradesmen dances in the Anatolian region, is the relationship of tradesmen meetings in Turkish urban entertainment culture with traditional dances and which tradesmen dances have survived to the present day. The first tradesmen organisations in Anatolia date back to the Byzantine Empire, also known as the Eastern Roman Empire. In the second half of the 11th century, the nomadic Turks, who came to Anatolia and started to settle down, benefited from the heritage of the settled civilisations as well as the old nomadic tradition while creating their own cultural texture in this new land. As a matter of fact, the most important of the artisan organisations established by the Muslim Turks in this new period, the Ahilik tradition, emerged as a result of an interaction with local cultures. This tradition continued during the Ottoman period, and after the conquest of Istanbul, it changed and turned into the “Lonca” system. The tradesmen's organizations, which later took the name “Gedik”, continued until the 18th century. The tradition of tradesmen conversation seen in these organizations is today called “yaren, velime, barana, sıra gecesi” in various regions of Anatolia and is kept alive. Music and dance have an important place in these meetings where tradesmen come together for physical and psychological relaxation, communication and socialization. The origin of some dances seen in Anatolia today is based on these meetings. In the article prepared specifically for this subject, first of all, the tradesmen's unions in Anatolia were discussed, and then the relationship between the tradesmen's unions and dance was revealed. Finally, information is given about the Anatolian tradesmen dances and their current performances, which constitute the essence of the study. In this research, document analysis and critical discourse analysis techniques, which include the examination and analysis of written and visual materials related to the subject, were used by applying the qualitative research method. In addition, the images of the current performances of the Anatolian tradesmen dances were added to the work with the QR code system. In this study, the tradesmen dances in the Anatolian field and their relationship with the tradesmen organizations that were effective in the formation process of these dances were discussed.

**Keywords:** Anatolia, Tradesmen, Dance, Ahilik, Turkish Folklore

## Giriş

Anadolu Türk esnaf birlikleri, 13. yüzyılın başlarında Anadolu kentlerine yerleşen ilk Müslüman Türklerin buradaki gayrimüslim esnaf ile rekabet edebilmesi için kendi aralarında kurdukları teşkilatlardır. Bu esnaf teşkilatlarının en başında ise Ahi teşkilatı gelmektedir. Sonraki dönemlerde çeşitli isimlerle anılan esnaf teşkilatları, Anadolu’da gerek siyasi ve ekonomik gerekse dini ve kültürel alanlarda her zaman etkili olmuş kuruluşlardır. Özellikle kültürel alanda gerçekleştirdikleri sohbet toplantıları geleneği Anadolu’da hala yaşamakta olan bir gelenektir.

Bu sohbet toplantıları günümüzde Anadolu’nun çeşitli yörelerinde farklı adlarla anılmasına rağmen içerik olarak benzerdirler. Yöredeki esnafın fiziksel ve psikolojik rahatlama, iletişim ve sosyalleşme amacıyla bir araya geldiği bu toplantılarda müzik ve dans önemli bir yere sahiptir. Akademik alanda esnaf birlikleri ve bu birliklerin eğlence toplantıları hakkında bugüne kadar birçok çalışma yapılmış<sup>1</sup> ancak bu sohbet toplantılarında görülen esnaf dansları ile ilgili çalışma yapılmamıştır. Bu nedenle Anadolu Türk esnaf dansları hakkında yapılan bu çalışma makalenin özgünlüğünü oluşturmaktadır.

Anadolu sahasında yer alan Türk esnaf dansları hakkında bilgi vermeyi amaçlayan bu makalenin temel problemi, Türk kent eğlence kültüründe yer alan esnaf toplantılarının geleneksel danslarla ilişkisi ve günümüze kadar gelmiş esnaf danslarının hangileri olduğudur.

Bu çalışma sadece Anadolu sahası ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak Anadolu sahasında yer alan Türk esnaf danslarıyla ilgili yazılı ve görsel materyallerin incelenmesini ve çözümlenmesini içeren “*doküman incelemesi*” yapılmıştır. Esnaf sohbet toplantılarında sergilenen esnaf dansları hakkında yazılı, görsel ve işitsel kaynaklardan yola çıkarak yapılan analizlerde ise *içerik analizi* ve *eleştirel söylem analizi* teknikleri kullanılmıştır. Ayrıca konuya dair daha iyi fikir verebilmesi için dansların görüntüleri Kare kod (QR kod) sistemi ile çalışmaya eklenmiştir

### 1. Anadolu’da Görülen Esnaf Teşkilatları

Esnaf teşkilatları veya en genel şekliyle esnaf ve tüccarların oluşturdukları birlikler, tarih boyunca dünyanın farklı coğrafyalarında farklı isimlerle tanımlanmışlardır. Bunlar içinde en genel isimlendirme İtalyanca kökenli olan “*lonca*”dır. Loncaların tarihçesi, incelenmesi oldukça zor bir tarihtir. Antik döneme ait loncalara veya arketiplerine ait bilgiler oldukça kısıtlıdır (Çeven, 2020: 9-10). Batılı bazı bilim insanları esnaf birliklerinin çıkış noktasının eski İran veya Mezopotamya kültürlerinde aranması gerektiği tezini ileri sürerlerken; bazı araştırmacılar ise esnaf birliklerinin kökenlerini Roma İmparatorluğu dönemindeki “*collegia*”lara dayandırıyorlar (Aslan, 2014: 6; Çağatay, 1996: 34).

Anadolu’da ilk esnaf birliklerinin temeli ise Bizans dönemine dayanmaktadır. Kaynaklarda “*collegium*”, “*korparasyon*” ve “*lonca*” gibi farklı isimle anılan bu birliklere genellikle “*dernek*” denilirdi. Bu birliklere üye olanlara ise “*sodales*” (dernek üyesi) denilirdi (Küçük, 2005: 68).

Konstantinopolis (İstanbul) merkezli Bizans esnaf teşkilatı; sarayın, ordunun ve halkın ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulmuştu. Aynı zamanda bu organizasyon, zanaatkâr ve tacirlerin çıkarlarını koruma amacını da taşımaktaydı (Demirkent, 2005: 159). Genellikle erkekler tarafından oluşan esnaf teşkilatında çeşitli esnaf gruplarına ait ayrı ayrı çarşıların olması geleneği vardı. Bunun yanında 14. yüzyılda Konstantinopolis’i gezen ünlü seyyah *İbn Batuta* kadın esnaflardan da bahsetmektedir (Aktaş, 2010: 21).

“Çarşıları taşla döşelidir ve gayet geniştir. Her zanaat erbabı kendi başınadır, başkalarıyla karışık değildirler. Her çarşının ayrı kapıları vardır; geceleyin kapatılır. Ve enteresan bir nokta, çarşı esnafının ve zanaatkârların çoğu kadındır!” (İbn Batuta, 2002: 336).

Bizans esnaf loncaları kimi dönemler ekonomik ve ticari hayattaki konumunu aşarak devlet yönetiminde söz sahibi olmuşlardır. Özellikle 7. asırdan 10. asra kadar Bizans İmparatorluğu, loncalar ve tüccar oligarşileri ile yönetilmiştir. Öyle ki bazı dönemler loncalar, yönetimde söz sahibi olmak için imparatorlara karşı şiddetli gösteriler düzenlemişlerdir. Mesela tarihi kaynaklar, “*kuyumcular loncası*”nın imparator Justinianus'a karşı bir suikast girişiminde bulduklarını yazmaktadır (Demirkent, 2005: 159).

Bizans'ın ülke içinde ve dışında ekonomik yaşamını geliştirmesinde etkili olan esnaf teşkilatı sistemi, Bizans sonrası dönemde Selçuklu ve Osmanlı döneminde de devam etmiştir (Köprülü, 1986: 195). Çünkü 11. yüzyılın ikinci yarısında itibaren Anadolu'ya gelerek yerleşik hayata geçmeye başlayan göçebe Türkler, bu yeni topraklarda kendi kültürel dokusunu oluştururken eski göçebe geleneğinin yanı sıra buradaki yerleşik uygarlıkların mirasından da yararlanmışlardır. Nitekim bu yeni dönemde Müslüman Türklerin kurduğu esnaf oluşumlarından en önemlisi Ahi teşkilatı, bu etkileşimin bir sonucunda ortaya çıkmıştır.

### 1.1. Ahi Teşkilatı

Arapça kökenli bir kelime olan “*Ahi*” kelimesi “*kardeş*” anlamını taşır. Bazı araştırmalar ise bu kelimeyi Türkçe ile ilişkilendirip eski Türkçede “*cömert, eli açık, âlicenap*” anlamına gelen “*Akı*” kelimesinden türediğini belirtmektedir (Karasoy, 2003: 2). Genel anlamda ise Ahilik, Abbasiler döneminde İslam dünyasında görülen “*fütüvvet*” geleneğinin, 13. yüzyıldan itibaren Anadolu sahasında görülen farklı bir şekli olarak da tanımlanır (Köksal, 2011: 54).

Ahiliğin kurucusu olan ve *Mahmut bin Ahmet el-Hoyi* olarak da anılan Ahi Evran, Anadolu'ya gelen göçebe Türk esnaf ve sanatkârlarını Ahilik teşkilatı çatısı altında birleştiren bir mutasavvıf ve esnaf önderidir (Çandır ve Aydın, 2021: 772).

Ahilik teşkilatı ekonomik ve toplumsal olayların dayatması sonucunda ortaya çıkmıştır. Orta Asya ve Horasan'da hayvancılığa dayalı bozkır göçebe yaşam tarzını benimsemiş olan Türkler, Anadolu'ya geldiklerinde toplumun bir kısmı göçebeliği bırakarak yerleşik hayata geçmiştir. Ancak yerleşik hayata geçen bu topluluklar yerel esnaflar tarafından ticaret hayatından dışlanmışlardır. Bu dışlanma sonucunda Ahi Evran önderliğinde Türk esnaf ve sanatkârları birleşerek Ahilik teşkilatını meydana getirmişlerdir.

Dini unsurların da etkili olduğu Anadolu Ahi teşkilatının hiyerarşik yapısı dört temel gruptan oluşmaktaydı. Bunlar; “*Şeyhler, Nakipler, Kethüdalar ve Yiğitbaşılar*”dır (Güvemli, 1995: 401-402).

Ahi Teşkilatı Anadolu Türk toplumuna ticari, askeri ve siyasi birçok yarar sağlayarak gündelik yaşamda önemli bir rol oynamıştır. Ticari hayatta *çırak-kalfa-usta* ilişkisini geliştirerek, üyelerin hem mesleki hem de ahlaki yönden gelişmelerini sağlamıştır. Teşkilat, üreticilere yönelik yaptığı düzenlemelerin yanı sıra üreticiler ile tüketiciler arasındaki ilişkileri güvence altına alan ekonomik düzenlemeler de gerçekleştirmiştir. Ayrıca, zorlu ve güvenli olmayan kervan yollarında ilkel ulaşım araçları ile gerçekleştirilen ticari seyahatlerin güvenli olabilmesi için ülkenin her yerinde zaviyeler açmış ve bu zaviyelere kendi üyelerinden yetiştirdiği silahlı milis güçleri yerleştirmiştir. Kendi bünyesinde oluşturduğu silahlı milis gücü ile devletin zor dönemlerinde ona askeri fayda sağlamıştır (Çağatay, 1989: 90-91).

Genellikle erkeklerden oluşan milis gücün yanında, “*Bacıyan-ı Rum*” olarak adlandırılan kadın savaşçılar da Ahilerin savaşçı güçlerinden biriydi. İbn Batuta ve B. Broquière gibi bazı seyyahlar 15. yüzyıl başında Güney Anadolu'da Dulkadiroğulları Beyliği'nin silahlı erkek ve kadınlardan oluşan bir askeri birliğe sahip olduğunu ifade ederler (Köprülü, 2015: 158-160). Bu da Türkmen kabilelerinin o dönemde silahlı savaşçı kadınlara sahip olduğunu göstermektedir.

### 1.2. Lonca Teşkilatı

İtalyanca kökenli “*Lociy*”, “*Loggiya*” kelimesinden gelen Lonca; “*Aynı niteliklere sahip ve bir takım ortak gayeler güden insanların oluşturdukları birlik*” olarak tanımlanmaktadır (Ogilvie, 2011: 19).

Selçukluların son, Osmanlıların ise ilk dönemlerinde Anadolu'da görülen Ahi teşkilatları; zamanla geçirdikleri değişim ve dönüşüm sonucunda lonca isimli esnaf birliklerine dönüşmüşlerdir. Bu dönüşüm özellikle İstanbul'un fethi ile başlamıştır. Fetih sonrası Bizans toplumunda görülen lonca teşkilatı sistemi, uzun yıllar boyunca Osmanlı ekonomik yaşamının da temelini oluşturmuştur.

Osmanlıların İstanbul'u fethetmesi ve Rumeli topraklarındaki vilayet sayısının artması sonucu, imparatorluğun gayrimüslim nüfus sayısı artmış ve böylelikle sadece Müslümanların oluşturduğu ahilik teşkilatının dönüşümü kaçınılmaz olmuştur. Çünkü bu zamana kadara sadece Müslüman Türk esnaflardan oluşan Ahilik teşkilatı, Rum, Ermeni, Musevi, Süryani gibi farklı din ve mezheplerden olan esnafları üye



yapan loncalara dönüşmüştür (Güler, 2000: 128-129). Bu dönüşümün bir başka nedeni ise fetihten sonra devlet yapısında meydana gelen merkezileştirme değişiklikleri olmuştur.

Lonca Teşkilatının yönetim yapısı Ahilik yapısı ile benzerlik göstermektedir. Lonca yönetim yapısı; “*kethüda*”, “*lonca ustası*”, “*yiğitbaşı*”, “*işçi başı*”, “*ihtiyar ustalar*” ve “*idare heyeti*” gibi birimlerden oluşmaktadır. Her esnaf grubunun loncası o esnafın dükkânlarına yakın bir handa bulunmaktadır. Ayrıca her loncanın kendine özgü bir bayrağı ve sancağı bulunmaktadır (Akbaş vd. 2018: 177).

Loncalarda her esnaf grubunun muhakkak uyması gereken piyasa düzenleyici “*ihtisap kanunnameleri*” bulunmaktaydı. (Çeven, 2019: 118). Bunlarda mesleki unvanların nasıl alınacağından, çalışma koşullarına, hangi malların üretileceğinden, bunların hammaddelerinin nasıl temin edileceğine kadar birçok şey yazılmaktaydı.

Loncalar, Fütüvvet ve Ahiliğin devamı gibi görünmesine rağmen kendine özgü birçok kural ve ilkesi bulunmaktadır. İş ahlakı, sadakat, geleneğe ve töreye bağlılık gibi ahlaki kurallara sıkı sıkıya bağlı olan loncalarda, loncanın aldığı kararlara uymayanlar loncadan çıkarılmalarına ve meslekten men edilmelerine varacak kadar ağır cezalarla karşılaşabilirlerdi (Gürata, 1975: 97-98).

### 1.3. Gedik Teşkilatı

Osmanlı Devleti'nin Balkanlar ve Doğu Avrupa'da sınırlarını genişletmesi ile birlikte ekonomik yaşamına Hıristiyan ve Musevilerin katılması kaçınılmaz olmuştur. Bu da lonca teşkilatına ve Ahiliğe benzeyen fakat gayrimüslimlerin de içerisinde yer aldığı “*Gedik*” isimli tekel ve imtiyaza dayalı teşkilatların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Gedik kelimesi Türkçe kökenli olup, “*tekel*”, “*imtiyaz*” anlamına gelmektedir. İlk kez 1727 yılındaki kayıtlarda rast gelinen “*gedik*” aslında işyeri açmaya yönelik ruhsatlandırmayı belirtmektedir. Sahiplerinin işleyeceği işi başkalarının işleyememesi veya satacağı şeyi başkalarının satamaması koşuluyla hükümet tarafından kendilerine verilen senedin içindeki hükümlerin uygulanması, yürütülmesi anlamında kullanılmaktadır. Başka bir ifadeyle, zanaat ve ticaret yapabilme yetkisidir (Özdemir, 1986: 161).

Gedikler 18.yüzyıldan sonraki dönemde Osmanlı toplumunda görülmeye başlanmıştır. Din, dil, ırk ayırımı gözetilmeden bütün esnafın kaydolabileceği lonca kültüründen örnek alınan bu model, yine ahilik modelini temel alarak vücuda getirilmiştir. Gedikler esas olarak “*tekel ve imtiyaz yetkisi*” olarak geçmektedir. Piyasaya giriş ve çıkışı kontrol eden bu yetkiler Ahilik teşkilatında da mevcuttu (Çağatay, 1997: 216-217).

Gedik teşkilatı, genel anlamda üretim ve piyasa koşullarını düzene sokan ve üyelerini koruyan bir mesleki örgütlenmedir. Bu sistemde her esnaf grubunun açabileceği gedik sayısı daha öncesinden bellidir. Bu yüzden esnaf her istedikleri yere dükkân açamazlar. Lonca üyeleri ancak aynı iş kolunda bir esnafın emekli olması, işi bırakması veya vefatı halinde yeni bir dükkân açabilmektedirler. Bu nedenle gediklerin aynı zamanda işsizliği azaltıcı bir araç olduğunu söylemek de mümkündür (Yazıcı, 1996: 158-160).

Gedik teşkilatının, Osmanlı devletinin ekonomik yaşamına birçok faydası olmuştur. Ancak bunun yanında durağan bir esnaf ve zanaatkârlar topluluğu oluşturduğu da bir gerçektir. Bu nedenle Gedik teşkilatı, 17 Haziran 1861 tarihinde kaldırılmıştır (Çağatay, 1989: 125-132).

### 2.Esnaf Teşkilatları ve Dans ilişkisi

Anadolu'da esnaf birliklerinin dans ile ilişkisine dair ilk bilgiler Bizans dönemine aittir. Özellikle Konstantinopolis'teki esnaf loncaları önemli günlerde, bayramlarda veya zafer kutlamalarında Hipodrom 'da geçit törenleri düzenlerdi. Bu törenlerde kimi zaman esnaf teşkilatları belirli danslar icra ederlerdi (Crossfield, 1950: 36). Bu gelenek sonraki yüzyıllarda Osmanlı İstanbul'unda da görülmüştür. Osmanlı döneminde gerçekleşen şenlikleri anlatan “*surname*”lerde tüm esnaf loncalarının gösterilerini görmek mümkündür (Türkmenoğlu, 2008: 105).

13. yüzyılda Anadolu kentlerinde görülmeye başlayan Müslüman Türk esnaf teşkilatlarının zaviyelerinde de müzik ve dans önemli bir yere sahipti. 14. Yüzyılda Anadolu'nun birçok yerleşim yerini gezen Kuzey Afrikalı seyyah *İbni Battuta*' seyahatnamesinde Antalya'dan başlayarak İstanbul'a oradan da

Sinop'a kadar birçok Anadolu şehir ve kasabasına uğradığından bahsederek genellikle Ahi zaviyelerinde konakladığını ve oralarda ahiler tarafından ağırlandığını yazar. Ünlü seyyahı bu seyahatinde şaşırıtan en önemli olay konakladığı hemen her Ahi zaviyesinde dans ve müzik kültürünün var olmasıdır (İbn Batuta, 2002: 7-13).

Ahi birliklerinde eğitim çok önemliydi. Velileri tarafından ustalara meslek öğrenimi için emanet edilen çocuklar, gündüzleri iş başında mesleki eğitim alırlardı. Akşamları ise bu çocuklar başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere edebiyat, matematik, Türkçe, Arapça gibi derslerin yanı sıra müzik eğitimi de verilirdi. Böylelikle ahiler çocukluktan edep ve erkân öğrenirlerdi (Altaş, 2017: 30-32).

Ahiler Selçuklu döneminden itibaren sadece şehirlerde değil köy ve kasabalarda da örgütlenmişlerdir. Nitekim Anadolu'da yüzyıllar boyu devam eden ve günümüzde de hemen her köyde bulunan "*konuk odaları*" veya "*köy odası*" geleneği ahilikten kalmaz. Kaynağını Ahilikten alan bu odalar, genellikle misafir ağırlamanın yanı sıra esnafın belli günlerde toplanıp, sohbet edip, müzik ve dans eşliğinde eğlendiği mekânlar da olmuşlardır (Erdem, 2012: 22).

Eski Türklerde "*toy*" ve "*şölen*" gibi adlarla anılan yemekli toplantıların bir devamı olarak niteleyebileceğimiz bu sohbet geleneği, özellikle uzun kış gecelerinde haftanın veya ayın belli günlerinde periyodik olarak sürdürülen, kurallara dayalı toplantılardır. Kırgızistan'da "*Coro Bozo*", Doğu Türkistan'da "*Meşrep*", Kırım Karay Türklerinde "*Konuşma*", Özbekistan'da "*Geşdek*", Bulgaristan'da "*Muhabbet*" gibi isimlerle anılan bu toplantılar, Anadolu'nun farklı yörelerinde de farklı isimlerle anılırlar. Çankırı, Akşehir, Isparta ve Simav'da "*Yaren/Yâran*", Balıkesir ve Konya'da "*Barana/Oturak*", Kütahya, Afyon ve Bursa'da "*Gezek*", Diyarbakır'da "*Velime Geceleri*", Ankara'da "*Ferfene*" Şanlıurfa'da "*Sıra Gecesi*", Elazığ'da "*Kürsübaşı*", Van'da "*Oturmah*", Antalya'da "*Kef/Keyif*", Adıyaman, Mardin ve Artvin'de "*Harefene/Arfana/Harfana*", gibi adlarla anılmaktadır (Ekim, 2012: 97-98).

Demirsipahi (1975), halk dansları temsillerine de yer verilen bu geleneksel sohbet toplantılarını, *Türk Halk Oyunları* adlı eserinde "*Oyunlu Türk Toplantıları*" başlığı altında ele almıştır. 63 ayrı alt başlıkla detaylı bir şekilde anlatılan bu toplantılardan Çankırı "*Yaren*" toplantısından şu şekilde bahseder:

"*Sohbet*" toplantısı Çankırı'da ahiler arasında esnaf teşkilatına üye olan gençlerin düzenledikleri bir toplantıdır. Gençlere Yaran, seçilmiş olan yaşlı büyüğe yaranbaşı, buna yardımcı ikinci saygıdeğer büyüğe yaran kâhyası toplantıya ise sohbet adı verilir. Sohbet yaranlar arasında yapılan gizli, yemekli, içkili, içkisiz gece toplantısıdır.... Ahi olmayanlar bu toplantıya girmezler. ...Sohbet odası özel bir odadır. Ayrı olarak düzenlenir..., sohbete çalgılar eşlik eder. ...Eski ocak ile yeni ocak sahibi oyuna kaldırılır. İki kalker karşılama biçiminde oynar (Demirsipahi, 1975: 52-53).

Her kültürel unsur, bir bağlam dâhilinde anlam kazanır. Sunumun gerçekleştiği ve yaratıcılığın ortaya konduğu yer olarak mekânlar; belirli bir figürün, hareketin ve bedensel tavrın aktif olarak anlam kazandığı ortamlardır. Bu nedenle mekân, icra için belirleyici bir unsurdur ve anlamsal çerçeveyi oluşturmaktadır (Çetinkaya, 2013: 75). Nitekim Anadolu'daki sohbet toplantıları genellikle uzun kış gecelerinde kapalı mekânlarda gerçekleştirilmiştir. İlk başlarda mekân olarak zaviye ve han odalarında gerçekleşen bu eğlence törenleri, daha sonraki yüzyıllarda köy odalarında icra edilmiştir. Bu eğlence mekânları ayrıca dans ve müzik geleneğini günümüze taşıyan birer eğitim kurumları olmuşlardır.

## 2.1. Anadolu Esnaf Dansları

Kültürün eğlence boyutunun sergilendiği sohbet toplantıları, kültürün aktarılmasında, toplumsal düzenin devamının sağlanmasında, bireylerin eğitilerek yetişkinliğe hazırlanmasında, toplumsal ve bireysel otokontrolün sağlanmasında önemli bir işleve sahiptir. Genellikle kentlerde esnaf birlikleri tarafından gerçekleştirilen sohbet toplantılarında danslar önemli bir eğlence unsurudur.

Anadolu'da köklü bir geleneğe sahip olan sohbet toplantılarında icra edilen dansların, insanın fiziksel ve psikolojik olarak rahatlamasından sosyalleşmesine kadar birçok işlevi vardır. Bu danslar, bireyleri içlerinde buldukları sohbet meclisinin bir parçası hâline getirdiği gibi onların birbirlerine olan bağlılığını da güçlendirmektedir (Yalçın, 2021: 241).

Ahilik kurumu ile başlayan esnaf-dans ilişkisi Osmanlı döneminde gerçekleşen şenliklerde de tüm esnaf loncalarının gösterilerini görmek mümkündür. Bu şenlikler, İmparatorluğun en yüksek kamu görevlisinden en küçük meslek grubu üyesine dek tüm İmparatorluğun toplumsal yapısını, çalışma hayatını bütünüyle yansıtan gösterilerdir.

Anadolu dans geleneğinin günümüze taşınmasında önemli bir kurum olan esnaf toplantılarında sergilenen ve belli başlı esnaf grupları tarafından icra edilen esnaf dansları, günümüzde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde icra edilmektedir.

### 2.1.1.Seymen Dansları

Ahilik bir esnaf ve sanatkâr grubu olmakla birlikte aynı zamanda dini, sosyal ve siyasal değerleri bünyesinde barındıran birlikler olarak da bilinir. Ahiler, içinde yaşadıkları toplumda sadece kötülüğe karşı olmakla kalmamış, aynı zamanda kötülüğü yok etmeye çalışmışlardır. Bu yüzden kimi zaman toplumda asayiş ve huzuru sağlamak için alaylar kurarak bir nevi polis veya kolluk görevi görmüşlerdir.

Ahiler tarafından kurulan kolluk güçleri yörelere göre *dadaş*, *yaren*, *zeybek* ve *seymen* gibi farklı şekillerde adlandırılmışlardır. Bunlar arasında en meşhur olan Ankara başta olmak üzere Anadolu'nun birçok yöresinde görülen "*seymen / seğmen*" olarak adlandırılan gözü pek gençlerden oluşan kurumdur (Artun, 2018: 283).

Yörede, ideal erkek tipine rol model olan ve bu modele değerler yükleyen "*Seymenlik kültürü*", geleneksel dansları ve kostümleriyle "*Ankaralılık*" değerlerinin vücut bulmuş halidir. Seymenlik bu değerlerin yanı sıra tarihsel arka planı ile Selçukluya uzanan ve Ahilikle birlikte anılan bir kuruluş olarak günümüze kadar ulaşmıştır (Çobanoğlu, 2009: 1063-1084).

Geçmiş dönemlerde şehir veya mahalli bölgelerin savunulmasından yerel etkinliklerin düzenlenmesine, asker uğurlamadan, düğün ve benzeri toplantıların organizesine kadar birçok faaliyette kendisini gösteren seymenlik kurumu, günümüzde kendine özgü danslarının icrası ile adından söz ettirmektedir. Özellikle Ankara yöresine ait seymen dansları bunun en güzel örneğidir (Bkz. Şekil 1).

Seymen dansları genellikle erkekler tarafından icra edilir. En az iki kişi tarafından karşılıklı veya daire şeklinde sergilenir. Danslarda kimi zaman kılıç, kama ve bıçak gibi kesici silahlar da kullanılır.



Şekil 1; Seymen Zeybeği / Ankara

(URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=VGER8nKvG7k> )

Ankara dışında görülen seymen danslarından biri de Manisa, Kütahya ve İzmir yörelerinde görülen "*Seymen sekmesi*" adlı danstır (Bkz. Şekil 2). Özellikle düğün öncesi gerçekleşen "*gelin alma*" merasimlerinde veya özel günlerdeki karşılama ve uğurlamalarda oluşturulan "*Seymen alayı*" tarafından icra edilir. Bu dansın icrasında yine kılıç, kama ve bıçak gibi kesici silahlar kullanılır (Solmaz ve Feratan, 2023:761).



Şekil 2: Seymen Sekmesi / Manisa

(URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=LWZ7DI8x4GM&t=167s>)

### 2.1.2.Fasıl (Dörtlü Değnek)

Ahilik geleneğinin yoğun olarak yaşatıldığı kentlerden biri olan Şanlıurfa yöresine ait danslardan biridir.

Şanlıurfa yöresinde düzenlenen esnaf sohbet toplantılarından olan “Sıra” gecelerinde erkekler tarafından icra edilir. Dansın, çok önceleri kılıç ve kalkan eşliğinde sergilendiği bilinmektedir, ancak daha sonraları kesici ve ateşli silahların yasaklanması, yaralanmalar gibi nedenlerden ötürü kılıç yerine değnekler kullanılmış ve dans “Dörtlü değnek” adıyla anılmıştır. Genellikle dört kişi ile icra edilen bu dans kimi zaman altı veya sekiz kişiyle de icra edilir (Kürkçüoğlu vd., 2002: 311).

Şanlıurfa ilinin kent merkezinde icra edilen bu dansa, köy ve kasabalarda rastlanmaz. Bu da dansın kökeninin bir kent kültürü olan Ahilik kültürüne ait olduğunu göstermektedir.

Dans genel olarak beş bölümden oluşur. İlk dört bölümde mendilli figürler sergilenir. Bu bölümde yürüme, çökme ve kalkma gibi ayak figürleri yapılır. “Ceng-i harbi” denilen son bölümde ise dansçılar ortaya atılan değnekleri alarak savaş taklidi yaparlar. Bir süre sonra ellerindeki değnekleri yere atan dansçılar birbirleriyle kucaklaşırlar (Bkz. Şekil 3). Bu dans yiğitliği, mertliği, kardeşliği ve barışı simgeler (Kürkçüoğlu vd., 2002: 311).



Şekil 3; Fasıl Oyunu / Şanlıurfa

(URL-3: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_q4vAer1R7Q&t=752s](https://www.youtube.com/watch?v=_q4vAer1R7Q&t=752s))

### 2.1.3.Çayda Çıra

Çayda çıra tabiri, Diyarbakır ve Elazığ yörelerinde eskiden özellikle havuz başlarında veya çay kenarlarında esnaf tarafından düzenlenen “Kürsübaşı” veya “Velime” gecelerinde tabaklara yapıştırılan mumların veya karpuz kabuklarının içine yapıştırılan fitillerin yakılarak su üzerinde yüzdürülmesi âdetinden kalmıştır (Gazimihal, 1991: 74).

Diyarbakır yöresinde bir esnaf eğlencesi olarak çayda çıranın yaz aylarında Dicle nehri kıyısında akşam vakitleri düzenlenen şenliklerden çıktığı rivayet edilir (Abakay, 2000: 1-2) Bu eğlenceler hakkında ünlü seyyah Evliya Çelebi de seyahatnamesinde şöyle bahseder;

“Diyarbakır ahalisi, bahar mevsiminin sonunda Şat’ın taşkınlığı geçip saf suyu aynı karar üzre akmağa başladığı vakit bostanlarına gider ve 7 ay gece ve gündüz burada kalırlar. Halk gecelerini türlü eğlencelerle geçirir. Her gece Dicle kıyılarını fanuslarla kandillerle, meşalelerle donatırlar. Maharetle süsledikleri yağ kandillerini ve bal mumu ile hazırlanmış meşaleleri suya bırakır bir taraftan bir tarafa akışını seyredirler” (Evliya Çelebi, 2020: 82).

Elazığ’da anlatılan rivayetlerden birine göre, erkeklerin havuz başlarında düzenledikleri eğlenti gecelerinde bir tepsiye içki ve meze koyarak havuzdan karşıya itelemek suretiyle ikramlaşmaları sonucu ortaya çıktığıdır (Gazimihal, 1991: 74).

Bu dans günümüzde Elazığ yöresinde düzenlenen “Kürsübaşı” gecelerinin vazgeçilmez danslarından biridir (Bkz. Şekil 4).



Şekil 4: Çayda Çıra / Elazığ

(URL-4: [https://www.youtube.com/watch?v=XyKy1ZFQb\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=XyKy1ZFQb_U))

#### 2.1.4.Kasap

Bu dansın kökleri eski Bizans İmparatorluğu dönemine dayanır. Ortaçağ İstanbul’undaki kasap loncası üyeleri tarafından özel günlerde hipodromda kılıçlarla yapılan bir danstır. Dansa adını veren “Kasap” kelimesinin esnaf loncasından ötürü alındığı söylenir. Bu dans; 1922 yılına kadar İstanbul başta olmak üzere Balkanlar, Batı Anadolu ve bazı adalarda yaygın olarak icra edilmiştir. Sonraki süreçte ise “Rebetika” kültürü içinde önemini korumaya devam etmiştir (Demirtaş ve Say, 2004: 269). Günümüzde Trakya bölgesi olmak üzere Marmara ve Ege bölgelerindeki kimi yörelerde sadece erkekler tarafından, kimi yörelerde ise kadın ve erkek karışık bir şekilde icra edilmektedir. Dans kol kola veya el ele toplu şekilde icra edilir (Bkz.Şekil 5).



Şekil 5: Kasap Havası / Kula Köyü /Kırklareli

(URL-5: <https://www.youtube.com/watch?v=pEgOiHBWaYY&t=204s>)

#### 2.1.5.Kolbastı

Anadolu’nun çeşitli yörelerinden görülen ve “kol” (zabit, polis, kolluk gücü) baskınlarını anlatan sözlü veya sözsüz ezgilere genellikle “kolbastı havası” ya da “kol havası” denir (Pelikoğlu, 2009: 41). Giresun yöresinde “Kolbastı” veya “Metelik”, Trabzon yöresinde ise “Hoptek”, “Kolbastı” veya “Faroza kesmesi” adları altında icra edilen bu dans yörede balıkçı ve kayıkçı esnafının dansı olarak bilinir.

Bu dansın Trabzon ilinin Faroz mahallesinde ikamet eden ve büyük bir kısmı balıkçı veya kayıkçı olan esnafın, av sonrası balıkçı barınaklarında düzenledikleri eğlence toplantılarında ortaya çıktığı söylenir. Dansın içerisinde yer alan figürler yörede görülen diğer halk danslarından farklı olarak “ağ atma, ağ çekme, olta atma, balık çekme, tokatlama, kalp masajı yapma, kürek çekme” gibi taklidi figürlerdir (Bkz. Şekil 6). Bu figürlerin yanı sıra birçok yörede görülen “Kılıç-Kalkan” dansını çağrıştıran figürlere de rastlamak mümkündür (Pelikoğlu, 2009: 42).



Şekil 6: Kolbastı (Faroza Kesmesi) / Trabzon

(URL-6: <https://www.youtube.com/watch?v=XrZPeIBAlFM>)

### 2.1.6. Heyamola

Heyamola, gemicilerin ağlarını denizden çekerken hep beraber söyledikleri ezgili sözlere verilen addır. Bu, bir tür “*İş Türküsü*” olarak da tanımlanır (Boratav, 1969: 168). Nitekim bu dansın görüldüğü Sinop, Gerze, İnebolu, Bartın gibi şehirler, genellikle deniz kenarında kurulmuş liman niteliğinde yerleşimlerdir (Karasalihoğlu, 2020: 179-201).

Sinop, Bartın ve Gerze yörelerinde genellikle gençler tarafından dolaştırılan küçük bir tekne maketi ile evlerden erzak, bahşiş ve yardım talep edilmektedir. Bu geleneğin fırtına sonrasında limana sığınan gemicilerin yerel halktan destek istemesi üzerine ortaya çıktığı söylenir. Burada gençler maniler okuyarak bahşiş ve yiyecek toplarlar (Erol, 2015: 47).

Dansın İnebolu varyantında ise okunan şarkının sözlere göre gemicilerin sefere hazırlanışı ve ayrılık teması işlenmektedir (Karasalihoğlu, 2022: 703-705). Yarı sportif hareketlerin görüldüğü bu dansa, çember şeklinde omuz omuza tutuşan bir dizi dansçının omuzlarına çıkan ikinci bir dansçı grubu bulunur. Dans hep beraber söylenen heyamola şarkısı eşliğinde bir kule şeklinde dönerek icra edilir (Bkz. Şekil 7).



Şekil 7: Heyamola / İnebolu

(URL-7: <https://www.youtube.com/watch?v=N8UtSqRJIDg> )

### 2.1.7. Hürülü

Anadolu halk dansları geleneğinde görülen çeşitlilik Kırşehir yöresi halk dansları kültüründe de kendini göstermektedir. Özellikle kentin Ahiliğin merkezi oluşu ile oluşan kültürel zenginlik, esnaf sohbet toplantılarında yansımış ve günümüze kadar taşınmıştır.

Kırşehir yöresi her ne kadar kaşık dansları ile bilinse de aslında halay türü dansların yoğun olarak görüldüğü bir yöredir. Kent merkezi haricinde tüm ilçe ve köylerde genellikle halay dansları hâkimdir. Kent merkezinde kaşıklı dansların yaygın olmasının nedeni ise eski yaren toplantılarında görülen köçeklik geleneğine dayanmaktadır (Çakır, 1996: 41).

Yaren toplantılarında sergilenen kaşık dansları günümüzde hala devam etmektedir. Bu danslar yöredeki halk dansları toplulukları tarafından özel günlerdeki resmî tören ve yarışmalarda sergilenmektedir. Bu sergilemeler kimi zaman sadece kadınlar tarafından, kimi zaman ise kadın erkek karışık bir şekilde gerçekleşmektedir.

Kırşehir yöresine ait “*Hürülü*” dansı eskiden, köçek adı verilen etek giyen erkekler tarafından zillerle icra edilirdi. Köçekler, Osmanlı döneminde gösteri sanatlarında görev alan komedyen ve mim sanatçılarıyla bir loncaya mensuptular (Çak, 2010: 89). Bu dans günümüzde yaren sohbetlerinin yanı sıra açık hava düğünlerinde ve meydanlarda yere kilim serilerek sergilenir. Genellikle erkekler tarafından oturur vaziyette ve ellerde tahta kaşıklarla icra edilir. Bu dansa dikkat çeken en önemli figür dansçıların oturur vaziyette dirseklerini dizlerine veya yere vurmalarıdır (Bkz. Şekil 8).



Şekil 8: Hürülü / Kırşehir

(URL-8: <https://www.youtube.com/watch?v=cWUmBxu5uMs&t=1047s> )

### 2.1.8. Değirmenci

Anadolu esnaf sohbet toplantılarında sergilenen bu dansın kaynağı bilinmemektedir. Bir değirmende un öğütmeye gelen kadın ile değirmenci arasında geçen olayları konu edinen bu dans, sadece Anadolu’da değil Anadolu ile ilişkili diğer yakın coğrafyalarda yaşayan Türk topluluklarında da görülmektedir. Ankara, Aydın, Gaziantep, İstanbul, Karabük, Kastamonu ve Muğla gibi şehirlerin yanı sıra Kırım, Kerkük, Kıbrıs gibi coğrafyalarda da karşımıza çıkmaktadır (Cömert, 2014: 132).

Dansın icrasında icra edilen türkünün sözleri dans figürlerinin anlam kazanması açısından oldukça önemlidir. Çünkü sözler ile anlatılan hikâye, hareketler aracılığıyla canlandırılır. Bu tarz söyleşmeli türküler dansın icrasında dansçıların kişisel becerilerini ön plana çıkarmaktadır.

Gazimihal (1991), “*Türk Halk Oyunları Kataloğu*” adlı eserinde Yozgat yöresinde icra edilen “*Burçak Tarlası*” adlı dansın “*Değirmenci*” dansı olduğundan söz eder. Aynı eserin “*Değirmenci*” maddesinde ise, bu dansın Yozgat’a ait olduğunu belirtir (Gazimihal, 1991: 99-145).

Anadolu’nun muhtelif yörelerinde görülen bu dans kimi zaman sadece seyirlik oyun olarak sergilenmektedir. Kastamonu’nun Tosya ilçesinde düzenlenen “*Ferfene*” adı verilen esnaf sohbet toplantılarında “*Aman Değirmenci*” adıyla sergilenen bu dansın bir varyantı ise sadece erkekler tarafından ve kaşıklarla icra edilmektedir (Bkz. Şekil 9).



Şekil 9: Değirmenci / Kastamonu Tosya

(URL-9: <https://www.youtube.com/watch?v=PsL3HhYIFmQ>)

### Sonuç

Kent sakinleri arasında sosyalleşmeye dayalı, manevi bir rahatlama neden olan eğlence kültürü, o kentin sakinleri için önemli bir sosyal olgudur. Bireyler arasında kentlilik bilincinin oluşmasına da olanak veren eğlence kültürünün oluşmasındaki en önemli unsurlardan biri ise esnaf birlikleridir.

13.yüzyılın ortalarında Anadolu kentlerinde ortaya çıkan ve bir esnaf birliği olan Ahilik teşkilatı Anadolu Türk kent eğlence kültürünün oluşmasında etkili olmuş önemli kurumlardan biridir.

Günümüzde Anadolu’nun farklı yörelerinde görülen esnaf sohbet toplantılarının kökeni Ahilik teşkilatına dayanmaktadır. Yörelere göre değişik adlarla anılan bu toplantılar her ne kadar esnafın stres atma, rahatlama ve eğlenceli vakit geçirme ortamı olarak görülse de aslında toplumun temel değerlerinin, adap ve erkânın gençlere aktarıldığı bir okuldur. Bu toplantılarda dans ve müzik ise önemli bir araçtır. Bu nedenle Ahi teşkilatının Türk sosyal yaşamına en büyük katkılarından birisi de esnaf sohbet toplantıları aracılığıyla geleneksel müzik ve dans kültürünü günümüze taşımasıdır.

Yapılan araştırma sonucunda günümüz halk danslarından bir kısmının ilk zamanlarda gemiciler, kayıkçılar, balıkçılar ve kasaplar gibi belli bir esnaf grubu tarafından icra edilen danslar olduğu tespit edilmiştir. Sonraki süreçte ise bu danslar her kesimden insanın icra ettiği danslara dönüşmüştür. Trabzon ve Giresun yörelerinde “*Hoptek*” veya “*Faroz kesmesi*” adlarıyla bilinen “*kolbastı*” dansı, Sinop, Gerze, İnebolu ve Bartın yörelerinde görülen *Heyamola* dansı ve Marmara, Trakya ve Ege yörelerinde icra edilen *Kasap* dansını bu danslara örnek gösterebiliriz. Bu danslar içinde kolbastı ve kasap dansları günümüzde kız erkek karma bir şekilde icra edilmektedir. Heyamola dansı ise sadece erkekler tarafından sergilenir.

Bir diğer Anadolu esnaf dansları ise belli bir esnaf grubu tarafından icra edilmese de ortaya çıkışı esnaf birliklerine dayanan ve özünde kahramanlık, yiğitlik, mertlik gibi özellikleri taşıyan danslardır. Bu dansların en başında seymenlik geleneğine dayanan seymen dansları gelmektedir. Özellikle Ankara

yöresinde görülen *Seymen zeybeği* ile Manisa, İzmir ve Kütahya yörelerindeki *Seymen sekmesi* adlı danslar bu kategoriye girmektedir. Ayrıca Şanlıurfa yöresinde icra edilen “*Fasıl*” (*Dörtlü Değnek*) dansı da savaşçı özellikleri ön plana çıkaran esnaf danslarından.

Anadolu esnaf danslarının diğer bir kısmı ise, belli esnaf grupları tarafından icra edilmeyen ancak esnaf sohbet toplantılarında sıklıkla icra edilen ve kaynağını buradan alan eğlence niteliği ön planda olan danslardır. Ankara, Aydın, Gaziantep, İstanbul, Karabük, Kastamonu ve Muğla yörelerinde görülen “*Değirmenci*” dansı, Diyarbakır ve Elâzığ yöresinde görülen “*Çayda çıra*” dansı ve Kırşehir yöresine ait kaşıklı danslar ile “*Hürülü*” dansı bu danslardandır.

Geçmişten günümüze kuşaklar boyu taşıdığımız değerlerin hemen hepsi millî kültürümüzün yapı taşlarıdır. Bu nedenle nereden ve ne aşamalardan geçerek bugüne geldiğimizi hatırlamak için, kimi zaman geçmişe yolculuk yapmakta fayda vardır. Günümüz Türk halk danslarının kökenlerine indiğimizde karşımıza çıkan Ahilik kültürü, bazı geleneksel halk danslarımızın kökeninin esnaf gruplarına dayandığını göstermiştir.

Sonuç olarak bu araştırma makalesinde ele aldığımız Anadolu esnaf dansları, değişen ve dönüşen kent yaşamına rağmen Anadolu'nun birçok yöresinde düzenlenen esnaf sohbet toplantılarında hala icra edilmektedir. Bu kültürel miras bizim, yüzyıllar öncesi ile bağlarımızı koruyan ve geleceğe taşınacak önemli öz kültürel değerlerimizden biridir.

### Sonnotlar

1. Konu hakkında; Ensar Aslan'ın (2014) “*Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği*”. Hüseyin Akpınar'ın (2009) “*Tasavvufî Bir Kurum Olan Ahilik'te Mûsikî*”, Sagıp Atlı'nın (2018) “*Türkiye'deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir Değerlendirme*”, İsmail Eraslan'ın (2016) “*Ahilikten Kaynaklanan Bir Gelenek: Köy Odaları ve Hanedan Odaları*” ve M. Emin Soydaş'ın (2016) “*Çankırı Yaren Sohbetindeki Müzik Unsurlarının Değişimine Genel Bir Bakış*” adlı çalışmaları incelenebilir.

### Kaynaklar

- ABAKAY, M. A. (2000). “Çayda Çıra'nın Hikâyesi-1”, *Diyarbakır Kültür Sanat Bülteni*, 1-2
- AKBAŞ, H. E. vd. (2018). “Osmanlı Devleti'nde Lonca Teşkilatı Yapısı ve Yönetim Düşüncesi İle Karşılaştırılması.” *Muhasebe ve Finans Tarihi Araştırmaları Dergisi Özel Sayı*, 165-202.
- AKTAŞ, Uğur (2010). *İstanbul 100 Esnafı*. İstanbul; Kültür yayınları.
- ALTAŞ, D. (2017). *Ahi Teşkilatının Anadolu'ya Gelen Türkmenler Üzerindeki Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARSLAN, R. ve ŞANLI, D. (2013). “Osmanlı Devleti'nde Bir Esnaf Örgütlenmesi Olarak Lonca Teşkilatı.” *Bartın Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi*, C.4, S.7, 15-30.
- ARTUN, E. (2018). *Türk Halkbilimi Adana*: Karahan Kitabevi
- ASLAN, E. (2014). “Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği.” *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* C.1, S.1, 5-15.
- AYDIN, K. (2020). “Selçuklu ve Osmanlı'da Sosyoekonomik Kalkınma Modeli Olarak: Ahilik.” *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi* C.6, S.12, 166-185.
- BAYRAM, S. (2012). “Osmanlı Devleti'nde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilatı ve Esnaf Loncaları.” *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.21, 81-115.
- BORATAV, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- CÖMERT, E. (2014). “Karşılıklı Söyleşme/Değişme Üslubuna Dayalı “Değirmenci” Türküleri ve Yunanca Varyantı.” *Folklor/Edebiyat Dergisi*, C.20, S.78, 131-178.
- CROSFIELD, D. E. (1950). *Dances of Greece*, London: Published The Royal Academy Of Dancing
- ÇAĞATAY, N. (1989). *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÇAĞATAY, N. (1996). “Ahiliğin Ortaçağ Anadolu Toplumuna Etkileri”, *I. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyum Bildirileri*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.



- ÇAK-ERSOY, Ş. (2010). "Osmanlı Eğlence Hayatında Dans Unsurları Olarak Köçekler, Çengiler." *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C.3, S.5, 82-95
- ÇAKIR, A. (1996). "Kırşehir Yöresi Halk Oyunları Üzerine Düşünceler." *Milli Folklor Dergisi* S. 29-30, 41-42.
- ÇANDIR, M. ve AYDIN, Y (2021). "Ahilik Teşkilatının Türk Kültürünün Aktarımındaki Rolü." *DEÜİFD, Türk Kültürünü Mayalayanlar Özel Sayısı*, 769-785.
- ÇETİNKAYA, G. (2013). "Dede Korkut Hikâyelerinde Sembol Olarak Meydan." *Milli Folklor Dergisi*, S.98, 73-86.
- ÇEVEN, M. (2020). *Doğu'da ve Batı'da Loncalar*. İstanbul: İktisat Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2009). "Türk Halk Bilim Çalışmaları", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü 1920-1938 Atatürk Dönemi*, C. 3, 11. Bölüm: *Halk Kültürü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- DEMİRKENT, I. (2005). *Bizans Tarihi Yazıları*. İstanbul: Dünya Kitapları
- DEMİRSİPAHİ, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- DEMİRTAŞ, D. ve SAY, O. (2005). "İmroz (Gökçeada) Derleme Gezisi Notları." *Dans Müzik Kültür / Folklor Doğru*, S.66, 247-275
- EKİM, G. (2012). "Sohbet Toplantılarında, Topluluğun Kuruluşuna Yönelik Gerçekleştirilen İlk Toplantı ve Önemi." *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.3, S.1, 97-110.
- ERDEM, E. (2012). "Anadolu Türk Medeniyetinin İnşasında Ahilik Kurumunun Sosyal ve Ekonomik Katkıları." *II. Uluslararası Ahilik Sempozyumu Bildiriler Cilt-I*. 19-30. Kırşehir: AEÜ Ahilik Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi
- EROL, Ş. S. (2015). "Bartın'da Özel Günler, Bayram, Tören ve Kutlamalar." *Uluslararası Karadeniz Havzası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, C.1, S.1, 43-68.
- EVLİYA ÇELEBİ, (2020). *Seyahat-name*. İstanbul; Ares Kitap
- GAZİMİHAL, M. R. (1991). *Türk Halk Oyunları Kataloğu-I* (Haz. Nail Tan) Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.
- GÜLER, İ. (2000). "XVIII. Yüzyılda Osmanlı Esnaf ve Zanaatkarları ve Sorunları Üzerine Gözlemler." *Muğla Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C.1, S.2, 121-158.
- GÜNDÜZ, A. vd. (2012). "Ahilik Teşkilatında ve Günümüzde Tüketicilerin Korunmasına Yönelik Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme." *Afyon Kocatepe Üniversitesi İİBF Dergisi*, C.14, S.2, 37-54.
- GÜRATA, M. (1975). *Unutulan Adetlerimiz ve Loncalar*. Ankara: Tisa Matbacılık.
- GÜVEMLİ, O. (1995). *Türk Devletleri Muhasebe Tarihi (Cilt 1)*. İstanbul: Avcıol Basım-Yayın.
- İBN BATUTA. (2002). *İbni Batuta Seyahatnamesi* (Çev. A. Sait Akyurt) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARASALİHOĞLU, M. (2020). "Seyahatnameler Işığında Tosya." *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.11, S.2, 179-201.
- KARASALİHOĞLU, M. (2022). "Helesa/Heyamola Geleneğindeki Senkretik Unsurlar." *Folklor/Edebiyat Dergisi*, S.111. 697-720.
- KARASOY, Y. (2003). "Ahi Kelimesi ve Türk Kültüründe Ahilik". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* S.14, 1-23.
- KÖKSAL, F. (2011). *Ahi Evran ve Ahilik*. Kırşehir; Kırşehir Valiliği Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1986). *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri* İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2015). *Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu*, (Haz. O. F. Köprülü), İstanbul: Alfa yayıncılık.
- KÜÇÜK, E. (2005). *Roma Hukukunda Augustus Zamanına Kadar Derneklerin Hukuki Durumu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- NİRAY, N. (2013). “Anadolu Ahiliği'nin Sosyo-Ekonomik Yönleri.” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* S.24, 7-15.
- OGİLVİE, S. (2011). *Institutions and European Trade: Merchant Guilds, 1000-1800*. Cambridge: Cambridge University Press
- ÖZDEMİR, R. (2014). “Ankara Esnaf Teşkilatı.” *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. C.1, S.1, 156-181,
- PELİKOĞLU, M. C. (2009). “Trabzon Yöresi Halk Müziği ve Kolbastı.” *Sanat ve Yorum Dergisi*, S.16, 37-44.
- SOLMAZ, E. ve FERATAN, M. (2023). “Türk Kılıç Dansları.” *Folklor/Edebiyat Dergisi*, S.115, 747-766.
- TÜRKMENOĞLU, D. (2008). “Sanatsal Bir Belge Olarak Surname-İ Humayun Minyatürleri ve Toplumsal Anlamları.” *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, C.7, S.26, 98-111.
- YALÇIN, E. (2021). “Çankırı Yâran Sohbetlerinde Mitolojik Ögeler.” *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.30, S.2, 239-251.
- YAZICI, N. (1996). “Lonca Sisteminin İşsizlik Sigortasıyla İlgisi Üzerine Bazı Düşünceler”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 35, S.1, 155-165.

#### İnternet Kaynakları:

- URL-1: “Seymen Zeybeği”. <https://www.youtube.com/watch?v=VGER8nKvG7k> (Erişim: 18.04.2023)
- URL-2: “Seymen Sekmesi”. <https://www.youtube.com/watch?v=LWZ7DI8x4GM&t=167s> (Erişim: 18.04.2023)
- URL-3: “Fasil Oyunu”. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_q4vAer1R7Q&t=752s](https://www.youtube.com/watch?v=_q4vAer1R7Q&t=752s) (Erişim: 18.04.2023)
- URL-4: “Çayda Çıra”. [https://www.youtube.com/watch?v=XyKy1ZfQb\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=XyKy1ZfQb_U) (Erişim: 18.04.2023)
- URL-5: “Kasap”. <https://www.youtube.com/watch?v=pEgOiHBWaYY&t=204s> (Erişim: 18.04.2023)
- URL-6: “Kolbastı”. <https://www.youtube.com/watch?v=XrZPeIBaIFM> (Erişim: 18.04.2023)
- URL-7: “Heyamola”. <https://www.youtube.com/watch?v=N8UtSqRJIDg> (Erişim: 18.04.2023)
- URL-8: “Hürülü”. <https://www.youtube.com/watch?v=cWUmBxu5uMs&t=1047s> (Erişim: 18.04.2023)
- URL-9: “Aman Değirmenci”. <https://www.youtube.com/watch?v=PsL3HhYIFmQ> (Erişim: 18.04.2023)

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 05.06.2023

Kabul / Accepted: 26.10.2023

**Araştırma Makalesi / Research Article**

DOI: 10.55666/folklor.1309962

**SÖZLÜ KÜLTÜRDE YAZIYA RİTÜELDEN EDEBİYATA: KLASİK  
TÜRK ŞİİRİNDE KURBAN KÜLTÜ**

Aslıhan ÖZTÜRK DOĞAN\*

**Öz**

İnsanın bilme ve evreni anlamlandırma isteği kültür, medeniyet ve inanç sistemleri örüntüsünde kült kavramını ortaya çıkarmıştır. Ritüeller ise insanların, grupların ve katılımcıların kendilerini koruma ve arındırma amacıyla gerçekleştirdikleri geleneksel icralardır. Kültleri şekillendiren ritüeller, ortak değerler örüntüsünde toplumların geleneksel kodlarını barındırırlar ve inanç sistemlerinde bilgi aktarma işlevini üstlenirler. Sözlü kültür ortamında bilgiyi ve çeşitli davranış kalıplarını kültürel bellekte muhafaza eden ritüeller, toplumsal düzeni inşa edip sürdüren ve bireyi toplumsallaştıran uygulamalardır. Kurban da toplumların kimliğini oluşturan öğelerden biri olan inanç unsurundan beslenen ve ritüelistik uygulamalar barındıran kültik bir olgudur. Etimolojik perspektiften bakıldığında Arapçaya İbranice vasıtasıyla geçtiği fikri kabul gören kurban sözcüğü yakın olmak, yaklaşmak anlamlarına gelir. Kurban, yerli ve yabancı kaynaklarda genel bir ifadeyle kutsal varlıklara armağanlar sunma şeklinde tanımlanmaktadır. Tabiatüstü bir güce bir şeyin sunulduğu veya yok edildiği ve neticesinde güç sahibi ile güce ihtiyaç duyanlar arasında ilişkiler tesis eden kurban, çeşitli toplumlarda ve dinlerde görülen temel inançlardan biridir. Tarihsel süreçte Antik Yunan'dan Çin, Japon, Hint ve Eski İran toplumlarına kadar bütün kültürlerde kurbanla rastlamak mümkündür. Hemen her kültürde farklı formda vücut bulan kurban olgusu yiyecek, içecek, güzel kokular, insan ve hayvan kurbanı şeklinde çeşitlilik arz eder. Kutsal olana sunulan varlıkların canlı veya cansız olabilmesi, kurbanın kanlı kurban ve kansız kurban şeklinde iki farklı formda değerlendirilmesine zemin oluşturmuştur. Genel itibarıyla cansız varlıklar ve bitkiler kansız kurban, hayvanlar ve insanlar ise kanlı kurban şeklinde nitelendirilmiştir. Yaygın kanaate göre semavi dinlerde kanlı kurbanın ilk örneği Hz. Âdem'in oğulları Hâbil ve Kâbil'in Tanrı'ya sundukları kurbandır. Hemen hemen her kültür ve medeniyette olduğu gibi kurban, Türk kültürünün de önemli bir halkası konumundadır. Türk kültüründe kansız kurbanlar saçı geleneği çerçevesinde değerlendirilir. Kanlı kurban Türk içtimai hayatının bütün safhalarında icra edilen en eski ritüellerden biridir. Doğum, ölüm ve evlenme gibi hayatın dönüm noktasını teşkil eden törenler, bayramlar, şölenler ve mezar ziyaretleri kurban sunmaları için zemin oluşturmaktadır. Geleneksel Türk inancında hasta bir kimsenin iyileşmesi, günahların affı, kaza belanın def edilmesi yani kısaca toplumsal huzurun inşası beklentisiyle kurban ritüeli gerçekleştirilir. İslamiyet öncesi Türk kültüründe de kanlı kurban pratiği bulunmakla birlikte kanlı kurban ritüelinin kökeni Hz. İbrahim anlatısına dayanır. Türkler İslamiyet öncesi eski inanç sistemleri ile daha önce Anadolu'da var olan kültürlerin inanç sistemlerini İslamiyet ile harmanlamış, çeşitli inanç sistemlerine özgü ritüelleri yaygın şekilde kullanmışlardır. Türk kültüründe kurban kültürüne ait inanış ve uygulamaların izini klasik Türk şiirinde sürmek mümkündür. Klasik Türk şairlerinin misafir kurbanı, adak kurbanı, hedy kurbanı ve sadaka kurbanı gibi kurban sunma motifleri etrafında hayaller kurdukları görülmektedir. Tekbir getirmek, kurbanı kıbleye çevirmek, kurbanı bağlamak, kurban kanını alna sürmek ve kurban etini pay etmek şairlerin şiirlerinde konu ettiği kurban ibadetine ait ritüellerdendir. Klasik Türk şiirinde kurban kültürünün ele alındığı bu çalışmadan yola çıkılarak klasik Türk şiirinin folklorik bakımdan zengin bir malzeme barındırdığı ve yapılacak çalışmalarla bu kültürel zenginliğin gözler önüne serilebileceği sonucu çıkarılabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Kurban, ritüel, kült, klasik Türk şiiri, folklor.

\* Arş. Gör. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Karaman/Türkiye.  
aslihanozturk@kmu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1155-356X

---

---

## FROM ORAL CULTURE TO WRITING FROM RITUAL TO LITERATURE: THE CULT OF VICTIM IN CLASSICAL TURKISH POETRY

### Abstract

Human desire to know and make sense of the universe has revealed the concept of cult in the pattern of culture, civilization and belief systems. Rituals are traditional performances that people, groups and participants perform for the purpose of protecting and purifying themselves. The rituals that shape the cults contain the traditional codes of societies in the pattern of common values and undertake the function of transferring information to their belief systems. In the oral culture environment, rituals that preserve knowledge and various behavioral patterns in cultural memory are practices that build and maintain the social order and socialize the individual. Sacrifice is also a cultic phenomenon that is fed by the element of belief, which is one of the elements that make up the identity of societies, and contains ritualistic practices. From an etymological perspective, the word *qurban*, which is accepted to have passed into Arabic through Hebrew, means to be close, to get closer. In general terms, sacrifice is defined as presenting offerings to holy beings in domestic and foreign sources. Sacrifice, in which something is presented or destroyed to a supernatural power and as a result establishes relations between those who have power and those who need power, is one of the basic beliefs seen in various societies and religions. In the historical process, it is possible to encounter victim in all cultures from Ancient Greek to Chinese, Japanese, Indian and Ancient Iranian societies. The phenomenon of sacrifice, which is embodied in different forms in almost every culture, varies in the form of food, drink, fragrances, human and animal sacrifices. The fact that the beings presented to the sacred can be alive or inanimate, formed the basis for the evaluation of the victim in two different forms as bloody sacrifice and bloodless sacrifice. In general, inanimate beings and plants are described as bloodless sacrifices, and animals and humans as bloody sacrifices. According to the common opinion, the first example of bloody sacrifice in monotheistic religions is the sacrifice offered to God by Adam's sons, Abel and Cain. As in almost every culture and civilization, sacrifice is also an important link in Turkish culture. In Turkish culture, bloodless sacrifices are evaluated within the framework of the tradition of *saç*. Bloody sacrifice is one of the oldest rituals performed in all phases of Turkish social life. Ceremonies, which constitute the turning point of life such as birth, death and marriage; feasts, banquets and grave visits form the basis for sacrificial offerings. In traditional Turkish belief, the ritual of sacrifice is performed with the expectation of the healing of a sick person, the forgiveness of sins, the expelling of misfortune, in short, the construction of social peace. Although there is a practice of bloody sacrifice in pre-Islamic Turkish culture too, the origin of the bloody sacrifice ritual is based on the story of Abraham. The Turks blended the belief systems of the cultures that existed previously in Anatolia with the old belief systems before Islam and they widely used the rituals specific to various belief systems. In classical Turkish poetry, it is possible to trace the beliefs and practices of the sacrifice cult in Turkish culture. It is seen that classical Turkish poets imagine around the motifs of offering sacrifices such as guest sacrifice, oblation sacrifice, hedy sacrifice and charity sacrifice. To utter *takbir*, to turn the victim towards the *qibla*, to tie the victim, to spread the blood of the victim on the forehead and to share the meat of the victim are among the rituals of sacrificial worship that the poets mentioned in their poems. Based on this study, which deals with the cult of sacrifice in classical Turkish poetry, it can be concluded that classical Turkish poetry contains a rich folkloric material and this cultural richness can be revealed with the studies to be done.

**Keywords:** Victim, ritual, cult, classical Turkish poetry, folklore.

## Giriş

İnsanı insan yapan en temel özelliklerden olan bilme isteği, insanları öteden beri yaşadığı evreni tanıma ve anlamlandırma gayesi içerisine sürüklemiştir. Birey ve toplumların evreni anlamlı kılan kültür, medeniyet ve inanç sistemlerini tanıma çabaları kült kavramını ortaya çıkarmıştır. Bilim, sanat, mitoloji ve din araştırmalarının en önemli kavramlarından biri olan kült, toplumların mitolojilerini, inanç sistemlerini ve kültürlerini ortaya koyan yapı taşı niteliğindedir (Dilek, 2020: 47). Sosyal bilimler araştırmalarında farklı bağlamlarda tanımlanan kült kavramı, etimolojik olarak Latince “işleme, ekip biçme” anlamında “cultus” sözcüğünden gelmektedir. Latince İngilizceye “cult” şeklinde geçen sözcük, Batı dillerinde genel olarak “tapınma, ibadet, inanç ve mezhep” gibi teolojik terimlerle izah edilmiştir. Kültürle aynı kökten gelen kült terimi, başlangıçta teolojik bağlamda ele alınırken zamanla kullanım alanı genişlemiş, sözcük hem dinî hem de din dışı bağlamlarda kullanılmaya başlamıştır.

İlkel toplumların iletişim biçimi olarak düşünülen kült, etrafında şekillenen ritüeller aracılığıyla toplumların gelenekselliğinin korunmasında önemli bir role sahiptir. Ritüeller ise insanların, grupların ve katılımcıların kendilerini koruduğuna veya arındırdığına inandığı, gözlem ve mistik unsurların yardımıyla oluşan gelenekselleştirilmiş icralar şeklinde tanımlanabilir (Gluckman, 1965: 252). Toplumlar vatan, toprak, din, dil, kültür, inanç ve eğlence gibi ortak değerler örüntüsünde kimliklerini muhafaza ederler. Kültürleri şekillendiren ritüeller, toplumların geleneksel kodlarını barındırırlar ve inanç sisteminde önemli bir bilgi aktarma işlevine sahiptirler.

Walter Ong, yazı olmayan toplumlarda bilginin bellekte saklanması için sözün kalıplaşmış, şiirsel ve ritim ağırlıklı olarak varlık gösterdiğini belirtir (2013: 50). Sözlü kültür ortamında toplumun dinî ve mistik bilgileri bilinç hâline getirilerek hafızada tutulmaya çalışılır. Bahsi geçen bilginin uzun süreli bellekte korunması için bir müzik eşliğinde icra edilmesi ve beden temelli bir gösterime sahip olması gerekir. Bu noktada ritüellerin sözlü bellekte yer alan bilgilerin unutulmasını önlemede önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Durkheim’in “kutsal olan şeylere karşı nasıl davranılması gerektiğini emreden davranış kuralları” (2005: 60) olarak tanımladığı ritüel, toplumsal düzeni inşa eden ve sürdüren, bireyi toplumsallaştırarak yaşanan dünyayı anlamlı kılan en temel uygulamadır.

Yazılı toplumlara kadar olan süreçte bilgiyi depolama ve aktarma işlevi üstlenen ritüel, bireye inançsal veya inanç dışı davranışları öğreten pratikler bütünüdür (Köse, 2021: 68). Kültür taşıyıcısı olma işlevine sahip olan ritüelistik uygulamalar, bedensel hareketlerin tekrarı vasıtasıyla beş duyu organına hitap ederek bilginin kültürel bellekte korunmasını sağlar. Kurban da toplumların kimliklerini oluşturan öğelerden biri olan inanç unsurundan beslenen ve ritüelistik uygulamalar barındıran kültik bir olgudur.

Etimolojik açıdan bakıldığında kurban sözcüğünün Arapçaya İbraniceden Aramice vasıtasıyla kurban sözcüğünden geldiği fikri kabul görmüştür (Erginer, 1997: 15; Hançerlioğlu, 1984: 272). Arapçada “yakın olmak, yakınlaşmak” anlamında “قرب” kökünden türeyen kurban, Tanrı’ya yakınlaşmak için sunulan şey olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1984: 272). Kurban Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlüğü*’ne göre “Dinin buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan” (Türkçe Sözlük, 2011: 1529), Türk dilinin tarihî sözlüğü *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te “Allah yolunda kesilen koyun, dana, deve vb. hayvan” (Ayverdi, 2011: 1816) şeklinde tanımlanmıştır. *Din ve İnanç Sözlüğü*’nde sungu ve takdime olarak ele alınan kurban, yüce varlıklara şükran duygularını ifade etme, bir şeyler dileme veya günahlara kefarete olması bağlamında değerlendirilmiştir (Gündüz, 1998: 226). Sözcük, *Encyclopedia of Religion and Ethics* isimli eserde manevi bir güç kaynağı ile bu güce ihtiyaç duyan arasında ilişki sağlayan bir ritüel olarak ifade edilmiştir (Morris, 2012: 222). Yerli ve yabancı sözlüklerde kurban sözcüğünün yüce varlıklara armağanlar sunma, Tanrılar için belirli nitelikleri haiz hayvanlar kesme şeklinde izah edildiği görülmektedir.

Tabiatüstü bir güce bir şeyin sunulduğu yahut yok edildiği ve neticesinde güç sahibi ile güce ihtiyaç duyanlar arasında ilişkiler tesis eden dinî bir ritüel olan kurban, farklı toplumlarda farklı formlarda görülmüştür. Yiyecek, içecek, güzel kokular, insan ve hayvan kurbanı (Güç, 2002: 433-434; Narin, 2009: 28-31) bunlardan bazılarıdır.

Semavi dinlerde kanlı kurbanın ilk örneğinin Hz. Âdem'in oğulları Hâbil ve Kâbil'in Tanrı'ya sundukları kurban olduğu yaygın bir kanaattir. Bunu Hz. Nuh'un bir hayvanı boğazlayarak kanını akıtma şeklinde uyguladığı kanlı kurban pratiği izlemiştir. Hristiyanlıkta ise kanlı kurban ritüeli yoktur. Bu durum İncil'de Hz. İsa'nın kendisini tüm insanlık ve onun günahları için kurban etmesi ile açıklanmaktadır (Erginer, 1997: 105-106). Yahudilik ve İslam, ilk kurban pratiği konusunda Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmek istemesi fikrinde mutabıktır, ancak hangi oğlun kurban edilmek istendiği konusunda ayrılırlar. Yahudiler Hz. İshak'ın kurban edilmek istendiğine, Müslümanlar ise Hz. İsmail'in kurban edilmek istendiğine inanırlar (Çetin, 2008: 51).

İnsanlık tarihi kadar eski olan kurban olgusu hem amaç hem de kurban etme biçimleri yönünden toplumdan topluma birtakım farklılıklar göstermiştir. Kutsal olana sunulan canlı ve cansız varlıklar, kurbanın “kanlı kurban” ve “kansız kurban” olmak üzere iki türde değerlendirilmesine neden olmuştur. Genel olarak cansız objeler ve bitkiler kansız kurban, hayvanlar ve insanlar ise kanlı kurban şeklinde nitelendirilmiştir. Kanlı veya kansız kurbanlar da toplumların başlıca uğraşları, sosyoekonomik düzeyleri ve gelişim seviyelerine bağlı olarak da farklılıklar göstermiştir (Kırıcı Tekeli, 2021: 315-316). Sunuş biçimi ve sunulan kurbanın niteliği toplumdan topluma farklılık arz etse de kurban olgusunun hemen her kültürde ortak bir amaçta birleştiği görülür. Tarih boyunca bütün toplumlarda yaşatılan kanlı ve kansız kurban geleneğinin temelinde kutsal olanla ilişkileri güçlendirme ve manevi yakınlık kurma maksadının bulunduğu söylenebilir.

### 1. Türk Kültüründe Kurban Kültü

İnsanlık tarihi ile yaşıt olan kurban kültü, hemen hemen bütün toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da içtimai hayatın önemli bir unsuru konumundadır. Kurban olgusu, Türk kültüründe kanlı ve kansız olmak üzere iki farklı şekilde varlık göstermiştir. Kansız kurbanlar, toplumun geçim kaynaklarıyla ilgili, toplum için bir değere sahip olan yiyecek ve içecekleri kapsayan sungulardır. Türk kültüründe kansız kurbanlar saç geleneği çerçevesinde değerlendirilir. Kanlı kurban ise belirli nitelikleri haiz bir canlının kesilmesi suretiyle gerçekleştirilen ve kan akıtma esasına dayanan bir ritüeldir.

İslamiyet öncesi Orta Asya Türk boyları, dağınık ve göçebe bir yaşam tarzı sürdürmeleri dolayısıyla çeşitli inanç sistemlerinin etkisi altında kalmışlardır. “Tabiat kuvvetlerine inanma, atalar kültü ve Gök Tanrı” (Kafesoğlu, 1997: 302-308) başlıkları altında ele alınan eski Türk inanç sistemine Şamanist uygulamalar hâkimdi. Şamanist eski Türk boyları çeşitli vesilelerle Tanrılara belirli zamanlarda, belirli mekânlarda, belirli ritüellerle belirli özelliklere sahip hayvan veya yiyecek içeceği kurban olarak sunarlardı (Erginer, 1997: 120). Dolayısıyla İslamiyet öncesi Türk boylarında hem kanlı hem de kansız kurban geleneğinin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır.

Kanlı kurban; eski Türk kültüründe insan hayatının belirli toplumsal statülere geçişini sembolize eden doğum, evlenme ve ölüm törenlerinde gerçekleştirilen bir ritüeldir. Nitekim “Türk içtimai hayatının hiçbir safhası yoktur ki kurbanla birlikte icra edilmesin. Doğumlar, ölümler, toy-düğünler, şölenler, bayramlar, yatır ve mezar ziyaretleri, hayvancılık ve ziraat hayatıyla ilgili bereket dilekleri ve Tanrı'ya yakarışlar hep kurbanla olurdu” (Eröz, 1980: 18). Buradan kurbanın Türk kültüründe kaosun kozmosa evrilmesinde önemli bir araç olduğu sonucu çıkarılabilir. Geleneksel Türk inancında kurban; hasta bir kimsenin iyileşmesi, günahların affı, kaza ve belanın def edilmesi yani genel bir ifadeyle toplumsal huzur ve esenliğin inşası için gerçekleştirilen bir ritüeldir.

Türk kültüründe kurban ritüeline ait inanış ve uygulamalar İslamiyet'ten önce de varlık göstermekle birlikte kanlı kurban ritüelinin kökenini Hz. İbrahim anlatısında aramak gerekir. Her ne kadar öteki dinlerde ve Türklerin İslam öncesi inanışlarında da kurban düşüncesi ve eylemi varsa da zaman içinde Müslümanlar arasında büyük bir bayram ve ibadet biçimi hâline gelen kurbanın kökeni Hz. İbrahim'e dayanır (Oğuz, 2014: 42).

Türk boylarının Anadolu'ya gelmeye başlamaları ve İslamiyet'i kabulleriyle birlikte kurban ritüeline olan yaklaşımları da İslami perspektifte biçimlenmiştir. Osmanlılar dönemine gelindiğinde Türk halkının büyük bir kısmının İslamiyet'i benimsemiş olmasına karşın, çeşitli ritüellerin tam anlamıyla din buyruklarının sınırları içerisinde gerçekleştirildiği söylenemez. Türkler İslamiyet öncesi kendi eski inanç sistemleri ile öncesinde Anadolu'da var olan kültürlerin inanç sistemlerini İslamiyet ile kaynaştırmış, çeşitli

inanç sistemlerine özgü ritüelleri yaygın olarak uygulamışlardır (Erginer, 1997: 129). Türklerin Osmanlı dönemindeki kurban ritüelleri, sözlü kültür ortamındaki eski inanç sistemlerini İslamiyet'le yoğurarak sentezledikleri dinsel-mitsel pratiklerdir.

Türk kültüründe kurban kültürünü çevreleyen ritüelistik uygulamalara klasik Türk şairlerinin eserlerinde rastlamak mümkündür. Bu çalışmada Osmanlı dönemi Türk kurban kültürüne ait inanış ve uygulamalar beyit tanıklarıyla gözler önüne serilecektir.

## 2. Klasik Türk Şiirinde Kurban Kültü

Kurban, Türk kültür ve inanç sisteminin önemli bir halkasını teşkil etmektedir. Kutsal olana sunulan varlığın canlı veya cansız olmasına göre kanlı veya kansız olarak nitelendirilen kurban geleneği, Türk kültüründe yaygın bir şekilde görülmektedir. Bu gelenek, İslam öncesi Türklerden günümüz Türklerine kadar tarihin hemen her döneminde çeşitli inanç sistemlerinde uygulama alanı bulmuştur.

Türk kültüründe kansız kurbanlar, umumiyetle saç geleneği çerçevesinde değerlendirilmektedir. Klasik Türk şiirinde saç geleneği Orhan Kurtoğlu tarafından yapılan bir çalışmada ele alınmıştır (2009). Bu çalışmanın konusunu ise klasik Türk şiirindeki kanlı kurban geleneği oluşturmaktadır. Osmanlı şairlerinin şiirlerinden yola çıkılarak Türk kültüründe kurban kültürüne dair inanış ve ritüeller ile çeşitli kurban sunma motifleri ele alınmıştır.

Klasik Türk şiirinde kurban kültürünün izi sürülürken ilgili konuda tespit edilen terimler Lehçediz'de taranmış, toplam 19 divanda kurban kültürüne dair malzemenin varlığı tespit edilmiştir. Söz konusu divanlar baştan sona taranarak kurban kültürüne dair beyitler değerlendirmeye alınmıştır. Bu değerlendirme neticesinde klasik Türk şiirinde kurban kültürünün; kurban ritüeline ait inanışlar, kurban sunma motifleri ve kurban ritüeline ait uygulamalar olmak üzere üç yönden ele alındığı görülmüştür. Kurban ritüeline dair inanışlar, uygulamalar ve kurban sunma motifleri bu çalışmada beyit tanıklarıyla gözler önüne serilmiştir.

### 2.1. Klasik Türk Şiirinde Kurban Ritüeline Ait İnanışlar

Klasik Türk şairleri, kurban ritüeli bağlamında iki farklı inanışı şiirlerinde söz konusunu etmişlerdir. Bunlardan ilki kurban kesilirken zorluk olmayacağı, ikincisi ise kişinin kestiği kurbanın kanı kadar ömrünün uzayacağı inanışıdır.

Kurban sunumu sırasında kesilen hayvanın canını mümkün olduğunca yakmamak ve bu uğurda keskin bıçaklar kullanmak İslam dininin vurguladığı hassasiyetlerdendir. Bu hassasiyetin kurbanda zorluk olmayacağı inanışına zemin hazırladığı söylenebilir. Klasik Türk şairleri kurbanda zorluk olmayacağı inanışını, âşığın sevgili tarafından kolaylıkla kurban edilmesi bağlamında ele almışlardır.

Sevgilinin süzgün yan bakışlarını kurban bıçağına benzeten Emrî, sevgilinin gamze hançeri vasıtasıyla âşığın canını kurban ederken güçlük çekmeyeceğini belirtir:

*Güç görür mi hançer-i gamzen disem cân almada*

*Nâz ile dir güç olur mı hiç kurbân almada*

(Emrî, G.451/1)

Sevgilinin kirpiklerini oka benzeten Nigârî, onun âşığı öldürürken zorluk çekmeyeceğini belirtir. Âşığı sevgilinin kurbanı olarak düşünen şair, kurbanda zorluk olmamasının keramet olduğunu ifade eder:

*Kurbânam nâvekine 'ayn-ı inâyetdir bu*

*Öldürür 'âşığı bî-zahm kerâmetdir bu<sup>1</sup> (Nigârî, G.519/1)*

Diyarbakırlı Hâmî ise kurbanı keskin bıçakla kesmenin gerekliliğini, âşığın sevgilinin kurbanı olması bağlamında ele alır:

*Gerekdür dem-be-dem ol gamze-i nâ-mihr-bân keskin*

*Virür kurbâna râhat olsa tîg-i hûn-feşân keskin (Hâmî, G.48/2)*

Kutsal güce kurban sunulması bütün kültürlerde ve dinlerde kabul gören bir uygulamadır. İslam dini ekseninde de kurban kesmek önemli ibadetlerden biridir. Klasik Türk şairleri kurban kesmenin faydaları hususunu da zaman zaman şiirlerinde ele almışlardır. Zîver Paşa, bir şiirinde kurban kesen kişinin kurbanın her damla kanı kadar ömrünün uzayacağını ifade etmektedir:

*Kabûl itdikçe Hak kurbânların her bir îd-i adhâda*

*İder her katre hûnı sayışınca ömrünü müzdâd* (Zîver Paşa, Kt.247)

## 2.2. Klasik Türk Şiirinde Kurban Sunma Motifleri

### 2.2.1. Misafir Kurbanı

Tarih boyunca Türk kültüründe kurban kültürünün dinsel, toplumsal ve folklorik bakımdan önemli bir yerinin olduğu aşikardır. Türklerin kanlı kurbanla ilk temasları, İslamiyet'ten önce içtimai hayatın merkezinde yer alan ayin ve törenlere kadar dayanır. Eski Türkler yılın belirli zamanlarında savaş ve antlaşmalardan sonra kutsal mekânlarda kurban keserlerdi (Kafesoğlu, 1997: 295). Hatta Oğuzlarda şölen adı verilen umumi ziyafet toplantıları “kurban” ritüelinden ibaretti (Köprülü 2004: 83). Şölen ve toylarda ikram edilmek üzere kesilen kurbanlar, Türk kültüründe “misafir kurbanı” (Yavuzer, 2019: 144-145) ritüeline dayanak oluşturur. Misafirperverlik, Türk toplumunun en önemli özelliklerinden biri olmanın ötesinde adeta bir yaşam tarzı hüviyetindedir. Misafire verilen değerın sembolü olan misafir kurbanı, terimsel anlamda XX. yüzyılda Güney Anadolu Türkmenleri arasında varlık göstermiştir (Yavuzer, 2019: 146). Bununla birlikte günümüzde misafir kurbanı geleneğine Anadolu'nun hemen her yerinde rastlamak mümkündür.

Türk kültüründe misafir kurbanının tarihsel süreçteki mevcudiyetini klasik Türk şiiri ile izlemek mümkündür. Anadolu'da klasik Türk şairlerinin “misafir kurbanı” ritüelini şiirlerinde yaşattıkları görülüyor.

15. yüzyıl şairlerinden Aynî, misafir kurbanı geleneğini dinsel-mitsel bir bağlamda değerlendirir. İslami kaynaklarda Hz. İbrahim'in kurban etmek istediği çocuğu İsmail olarak anılırken Yahudi kaynaklarında ise İshak'ın ismi anılır. Karamanlı Aynî İshak'ın bir gün kendisine misafir olması durumunda gönlünü kebab, canını ise kurban edeceğini dile getirerek misafir kurbanına işaret eder:

*İdem biryân dili kurbân bu cânı*

*Olursan bir gice mihmânım İshâk* (Karamanlı Aynî, G.273/6)

Necâtî, Bâkî ve Nedîm çizgisinde gazeller yazan Gelibolulu Âlî, misafir kurbanı geleneğini sevgilinin âşığın gönlüne, âşığın ise sevgilinin meclisine misafir olması bağlamında ele alır. Şaire göre “gam-hâne” olarak nitelendirilen gönül evine misafir olarak gelen sevgili için âşığın can kuzusunu kurban etmesi gerekir:

*Turma ey dil yüri cân kuzucugın kurbân it*

*Yine gam-hânene bir sevgüli mihmân geliyor* (Gelibolulu Âlî, G.474/4)

Şair, âşığın kurban olması metaforunu iki farklı bağlamda ele alır. Sevgilinin meclisine misafir olan âşık “misafir kurbanı”, sevgiliye kavuşma bayramına erişen âşık ise “bayram kurbanı” olmaya hazır ve nazırdır:

*Vireyin cânımı tek bezmüne mihmân olayın*

*İd-i vashun bu ise îduna kurbân olayın* (Gelibolulu Âlî, G.1160/1)

### 2.2.2. Adak Kurbanı

Adak herhangi bir konuda bir isteğin gerçekleşmesi için Tanrı'ya vaatte bulunmak veya insanüstü güce sahip olduğu düşünülen varlıklara çeşitli sunular yapmaktır. Adağın istek kurbanlarından farkı, gerçekleşmesi istenen dileğin peşin olarak ödenmeyip dilek gerçekleştiğinde ödenmesidir (Erginer, 1997: 142). Dinler tarihinin en eski fenomenlerinden biri olan adak, tarih boyunca insanların ihtiyaçları doğrultusunda şekillenerek tüm inanç ve kültürlerde var olagelmiştir. İslamiyet öncesi Türklerde Tanrı adına bir hayvan salıvermeyi ifade eden “ıduk” pratiği, İslamiyet sonrası Türklerde nezr veya adak olarak anılan



kanlı kurban ritüeline dönüşmüştür (Aslan, 2006: 246; Gültekin, 2019: 191). Türk dünyasının ve Anadolu halkının sahip olduğu ortak kültürel yapının temel unsurlarından biri olan adak uygulaması, Osmanlı döneminde de söz konusu olmuş, Osmanlı şairleri şiirlerinde bu ritüele yer vermişlerdir.

Bir dileğin gerçekleşmesi hâlinde kesilen adak kurbanı, Klasik Türk şiirinde âşğın gönlünün istekleri bağlamında ele alınır. Şairler maraz olarak nitelendirdikleri aşk hastalığından kurtulma ve sevgiliye kavuşma dileği uğruna âşğın canını kurban edeceğini düşünürler. Üsküplü Atâ ve Gelibolulu Âlî, bedeni hastalıklı (üzüntülü) olan âşğın bu dertten kurtulması durumunda canını kurban edeceğini ifade etmişlerdir:

*Cânı kurbân vireyin tekye-i ışk içre bugün*  
*İy tabibim bu marazdan gönül olursa halâs* (Üsküplü Atâ, G.62/3)

*Şâyed ki dermân bulna cism içre cân ma'lûline*  
*Bir şûh u fettân yoluna kurbân olalum bir zemân* (Gelibolulu Âlî, G.976/10)

Klasik Türk şairlerinin kurban kültürüne dair en çok işledikleri konulardan biri de müjdeli bir haber alınca veya hasta bir kimse iyileşince kurban kesilmesi geleneğidir. Arzu edilen durumun gerçekleşmesi neticesinde kesilen kurbanlar adak kurbanı olarak değerlendirilir. Dolayısıyla hasta bir kimsenin iyileşmesi veya müjdeli bir haber alınması durumunda uygulanan kanlı kurban pratiği, adak kurbanı motifi içerisinde değerlendirilebilir. Müjdeli bir haber alınması şiir geleneğinde özellikle kasidelerde memduhun bir makama gelmesi bağlamında ele alınır. 19. yüzyıl şairlerinden Lebîb, Osmanlı'da müjdeli bir haber alınca kurban kesilmesi geleneğine işaret etmektedir:

*Tâze cân verdi peyâmın bana dil-mürde iken*  
*Dem-i cân-bahşına kurbân ola bin bâd-ı sabâ* (Lebîb, T.11/21)

Bursalı Rahmî ise hasta olan sevgilinin iyileşmesi vesilesiyle hamel burcunun yani feleğin koçunun kurban edildiğini belirtir:

*Kassâb-ı kazâ itdi hamel koçını kurbân*  
*Haste olup itdikde o sultânuma sıhhat* (Bursalı Rahmî, G.21/2)

Aydınlı Visâlî, tatlı dudaklarıyla kavuşma bayramını müjdeleyen sevgiliye âşğın canını kurban edeceğini söyler:

*Aşkıyla lebün va'de virür id-i visâle*  
*Kurbân olayın ana ne şîrîn haberi var* (Aydınlı Visâlî, G.21/2)

Karamanlı Aynî, adak kurbanı pratiğini "ümmîd" yani beklenti olgusu ile bağdaştırır. Şair sevgiliye kavuşma uğruna canını ortaya koyduğunu, bütün beklentisinin canını adak olarak feda etmek olduğunu dile getirir:

*N'ola dutsam senünçün câna ümmîd*  
*Murâd ehli dutar kurbâna ümmîd* (Karamanlı Aynî, G.124/1)

*Kemân ebrûn için cândur ümmîdüm*  
*Ümmîd ehli ider kurbâna ümmîd* (Karamanlı Aynî, G.126/5)

Hemen hemen bütün inançlarda ve tarihin bütün dönemlerinde, insanların Tanrı veya Tanrılardan yardım talebi söz konusu olmuştur. Dua ederek veya başka vesilelerle arzusunu doğrudan dile getirebilen insan, bazen de dileğinin gerçekleşmesi için peygamberler, din uluları ve evliyalar gibi kutsadıkları kişileri vesile kılmıştır. Türk kültüründe isteklerin gerçekleşmesi için din ulularının aracı kılınması, tekke veya türbe gibi mekânlarda adak kurbanları kesmek suretiyle de yapılmaktadır.

Klasik Türk şiirinde “tekke” kurgusunda kurban ritüelinin zikredildiği örnekler oldukça fazladır. Aşkî bir tekke olarak tasavvur eden Âhî ve Cinânî, bu tekkede kesilen kurbanın âşığın canı olduğunu dile getirirler:

*Leblerin yâd idicek cismümüze cân geldi*

*Gönül abdâlı yetiş tekyeye kurbân geldi* (Âhî, G.128/1)

*Benem kurbânı şimdi tekye-gâh-ı arsa-i ıskun*

*Demidür tîg-i gamzenle dökersen sîneden kanı* (Cinânî, G.257/2)

### 2.2.3. Hedy Kurbanı

Lügat manası “yol göstermek, izinden gitmek, göndermek, hediye etmek” anlamlarına gelen hedy kelimesi fıkıh terimi olarak hac ve umre sırasında Harem’de kesilen kurbanlık hayvanları ifade eder (Öğüt, 1998: 156). İslami literatürde hac kurbanı olarak tanımlanan hedy, Arapçada doğrudan doğruya kurban anlamında kullanılmaktadır.

Türk kültüründe hedy kurbanı pratiği İslamiyet’e geçişle birlikte görülmeye başlanmıştır. Hedy kurbanının Osmanlı dönemindeki varlığını dönemin edebî ürünleri gözler önüne serer. Klasik Türk şiirinde hac kurbanı uygulamasına, 16. yüzyıl şairlerinden Hayâlî’nin divanında rastlanmaktadır. Hayâlî, sevgilinin semtini Kâbe ve kible, âşığın canını ise kurban olarak tasavvur etmektedir. Şair, Kâbe’de kurbanların çok fazla olduğu gibi sevgilinin semtinde de âşıkların bolluğunu kum tanesi benzetmesiyle dile getirmiştir. Şair, çokluğu ifade eden “kum” benzetmesini Kâbe’yi yahut sevgilinin semtini tavaf eden kişilerin ortaya çıkardıkları toz ve kum ile bağdaştırıyor:

*Tavâf-ı Ka’be-i kûyunda kurbân etmege cânı*

*Hisâba gelmez a kiblem senün âşıklarun kumdur* (Hayâlî, G.129/2)

Anadolu’da kurban; kaza, bela ve hastalıkların önlenmesi amacıyla uygulandığı gibi “ölü için kurban sunma” (Erginer, 1997: 150) geleneği de bulunmaktadır. Bu amaçla sunulan kurbanın sevabının ölünün ruhuna bağışlanacağı inancı söz konusudur. Hayâlî, bir şiirinde ölü için kurban sunma ile hac kurbanı olgusunu birlikte düşünür. Şair, sevgilinin hasta olan âşığı öldürmek istemedeki maksadının, âşığı Kâbe olarak anılan semtinde hac kurbanı yapmak olduğunu düşünür. Şiirde hac kurbanı ile ölü için kurban sunma geleneği bir arada düşünülmüştür:

*Bu Hayâlî hastayı öldürmek istersin şehâ*

*Ka’be-i kûyunda yohsa yine kurbânun mı var* (Hayâlî, G.75/5)

Hayâlî; dünyâ-ukbâ, rûh-beden ve cân-ten tezatlığını ele aldığı bir şiirinde bedeninin ibadetle meşgul olduğuna, ruhunun ise maksat Kâbe’sine kurban olduğuna işaret eder. Şair, kendisini Allah’a kurban olarak sunduğunu belirtir:

*Cânımı kurbân iletdi Ka’be-i maksûda dil*

*Ten dahi bu deyr-i pür-eşkâl içinde mu’tekif* (Hayâlî, G.240/3)

### 2.2.4. Sadaka Kurbanı

Türk kültüründe kurban sunma motiflerinden biri de sadaka kurbanıdır. Sadaka kurbanı henüz gerçekleşmemiş, gerçekleşmesinden çekince duyulan olumsuzlukları önleme amacıyla uygulanan bir kurban pratiğidir. Temelde bütün kurbanlarda olduğu gibi Allah’ın rızası amaçlansa da sadaka kurbanının esas amacı korunmadır. Geleceğin ve insan yaşamının belirsizliklerle dolu olması ve sadakanın belayı def edeceği inancından hareketle sadaka kurbanı uygulanır (Çetin, 2008: 308-309). Kurbanın kazayı ve belayı def edeceği düşüncesi klasik Türk şiirinde de anılan inanışlardan biridir. Bu inanış sadaka kurbanı çerçevesinde değerlendirilebilir.

Karamanlı Aynî, kaza olarak nitelendirdiği rakipten kurtulmanın yolunu, âşığın can koyununu kurban etmesi olarak düşünür:

*Güsfend-i cânını katl it rakîbün yolına*

*İy gönül def"-i kazâ dirler ki kurbândan gelür* (Karamanlı Aynî, G.142/5)

Üsküplü İshak da baştan def edilen rakibi kaza olarak tahayyül eder ve atlatılan kaza dolayısıyla kurban kesmek gerektiğini düşünür:

*Hûb def itdün rakîbi gel sana cânım fedâ*

*Bir kazâ savdun begüm itmez misin kurbân ana* (Üsküplü İshak, G.6/3)

Karamanlı Aynî, gönlünü ve canını sevgilinin ok ve yaya benzetilen kirpik ve kaşlarına tutan âşığın belaya uğradığını ve sadaka kurbanı olarak canını bağışlaması gerektiğini söyler:

*Müjen tîrine dil dutdum kemân ebrûna cân virdüm*

*Belâna müstahak oldum beni kurbâna bağışla* (Karamanlı Aynî, G.432/3)

### 2.3. Klasik Türk Şiirinde Kurban Ritüeline Ait Uygulamalar

#### 2.3.1. Tekbir Getirmek

Kurban kesilirken uygulanan ritüellerin başında tekbir getirmek yer alır. Kur'anda Hacc suresinin 34. ayetinde kurban keserken Allah'ın adını anmak gerektiği hususu yer alır: "Her ümmet için, Allah'ın kendilerini hayvanlar üzerine ismini zikretsinler diye bir mâbed yapmışızdır. İmdi hepinizin ilahı bir tek ilahtır; onun için sadece O'na teslim olan Müslümanlar olun! Ve müjdele o itaatkâr alçak gönülleri" (Yazır, 2013: 165). En'am suresinin 118. ayetinde de Allah'ın ismi anılarak kesilen hayvanlardan yenilmesi gerektiği yer alır: "O halde O'nun âyetlerine iman ediyorsanız, üzerine Allah'ın adı anılmış olan (hayvanlar)dan yiyin" (Yazır, 2013: 73).

Kurban kesildiği esnada ve kurban bayramı günlerinde farz namazlardan sonra "Allahu ekber, Allahu ekber, lâ ilâhe illallahu vallahu ekber. Allahu ekber ve lillahi'l-hamd" diye getirilen tekbire "teşrik tekbiri" denir. Teşrik tekbiri "Allah her şeyden yücedir, Allah her şeyden yücedir. Allah'tan başka ilâh yoktur. O Allah her şeyden yücedir, Allah her şeyden yücedir. Hamd, Allah'a mahsustur" anlamına gelir. Teşrik tekbirlerinin başlangıcı, Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etme olayına nispet edilir (Atar, 2011: 575).

Klasik Türk şairleri kurban kesilirken gerçekleştirilen tekbir ritüeline işaret etmişlerdir. Karamanlı Aynî, sevgilinin uğruna canını kurban eden âşığın tekbir getirdiğinden bahseder:

*Cân virürken yoluna Allâhüekber didi dil*

*Hak için kurbân iden âdet durur tekbîr ider* (Karamanlı Aynî, G.181/4)

Kurban kesilirken zikredilen ritüellerden biri de besmeledir. Besmeleyi kılıçla somutlaştıran Gelibolulu Âlî, sevgilinin kavuşma bayramına kurban olan âşığı, boğazı yarım kesilmiş kurbanlık koça benzetir. Bismil sözcüğünün halk ağzında "mısmıl" şeklinde "eti yenilebilen, murdar olmayan ve temiz" (Tarama Sözlüğü, 2009: 2807) anlamlarına geldiği bilinmektedir. Şairin "bismil" sözcüğünü "kesilmiş, boğazlanmış", "temiz, murdar olmayan" ve "besmele" olmak üzere birden fazla anlama gelecek şekilde kullandığı görülüyor:

*Âlî ki îd-i vasluna kurbân olur senün*

*Ol keş-i nîm-bismile çek tîg-i besmele* (Gelibolulu Âlî, G.1273/5)

#### 2.3.2. Kurbanı Kibleye Çevirmek

Mircae Eliade, tüm kurban çeşitlerinde kurban veren kişinin arketip kurban verişi tekrarladığını ve törensel eylem içinde ölümsüzlerin ilahi dünyasına girdiğini belirtir (1994: 48). Taklitsel davranışların asırlar boyu ritüelin devamlılığını sağladığı düşünülebilir. Kurban ritüeline ait taklitsel davranışlardan biri de kurbanı kibleye çevirmektir. Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmek için onu kibleye çevirmesi bu ritüelin ilk örneği olarak düşünülebilir. Geleneksel bağlamdaki kurban ritüelinde, kurbanlık hayvan incitilmeden kesileceği yere götürülür ve yönü kibleye çevrilerek sol tarafına yatırılır.

Klasik Türk şiirinde sevgilinin yüzünün Kâbe veya kible olarak düşünülmesi kalıplaşmış bir husustur. Klasik Türk şairleri sevgilinin yüzü, Kâbe ve kible unsurlarını bir araya getirerek dolaylı yoldan kurbanın kibleye çevrilmesi ritüeline işaret ederler:

*Cân cemâlün îdinün müştâkıdır göster yüzün*

*Hây Ka'bem hây kiblem hây kurbân olduğum* (Üsküplü İshak, G.167/4)

*Ka'be yüzünde hakâlüm hacerü'l-esvedüni*

*Gören öninde ölür kendüyi kurbân eyler* (Hamdî, G.41/2)

### 2.3.3. Kurbanı Bağlamak

Kurban törenlerinde “ilk örneği yineleme” bağlamında gerçekleştirilen uygulamalardan biri de kurbanın ellerini ve gözlerini bağlamaktır. Hz. İbrahim, oğlu İsmail’i kurban edeceği sırada ellerini ve gözlerini bağlamıştır. Günümüzde de kurbanlık hayvanın ayaklarını ve gözlerini bağlayan birey, Campell’in ifadesiyle ritüele katılarak ilk tecrübeyi yaşamış olur (Çetin, 2008: 87). Kurban olmayı koça devreden İsmail, gözündeki bağı da devretmiştir.

Kurban ritüeli, klasik Türk şiirinde hemen hemen her zaman âşığın sevgiliye kurban olması bağlamında işlenmiştir. Şairler bayram günü kurbanın bağlanması ritüelini, kavuşma bayramında âşığın sevgilinin saçlarıyla bağlanması ile ilişkilendirirler:

*Vuslatunda rişte-i zülfün bana pâ-bend kıl*

*Tut ki ey körpe kuzı îd irdi kurbân bağlanur* (Gelibolulu Âlî, G.471/3)

Sevgilinin saçlarının kurbanı bağlayan ip olduğunu düşünen şairler, sevgilinin yan bakış kılıcını da kurban kesilirken kullanılan bıçağa benzetirler:

*Tîg-i gamzenle saçun bendinde ser-gerdânunam*

*Ben senün cân u gönülden kulunam kurbânunam* (Gelibolulu Âlî, G.915/1)

Kurbana ip bağlanması ritüelini farklı bir açıdan değerlendiren Mihrî Hatun, boynuna sevgilisinin saçları dolanan âşığı, kurban bayramında boynuna ip bağlanarak sürüklenerek götürülen kurbanlıklara benzetir:

*Boynuma taksan n'ola cânâ kemend-i zülfünü*

*İd-i vasl irse kaçan her kişi kurbânun sürür* (Mihrî Hatun, G.35/2)

### 2.3.4. Kurban Kanını Alna Sürmek

Güç ve canlılık verici olduğuna inanılan kan, çeşitli kültürlerde sembolik anlamlar yüklenen hayati sıvıdır. Bilhassa kan-kurban ilişkisi doğrultusunda farklı kültürlerde birbirine benzer kan sembolizmine bağlı ritüeller söz konusudur. İnsan psikolojisindeki korunma ve arınma duyguları, kültürlerin kana anlam yükleyerek ritüeller oluşturmalarındaki önemli etmenlerden biridir. Pek çok kültürde kutsiyet atfedilen kanın koruyucu ve sağaltıcı olduğuna inanılmış, şifalı olduğuna inanılan kurban kanı ise çocukların alınına sürülmüştür (Oğuz Güner, 2019: 817-826).

Kurban kanının alna sürülmesi ritüeli, kaynağını İslamiyet öncesi çeşitli Türk inanışlarından alır. Eski Türklerdeki yer-su kültü neticesinde kötü ruhlardan korunmak ve iyi ruhların sempatisini kazanmak üzere kesilen hayvanların kanı alna sürülmekteydi (Demirok, 2022: 138).

Kurban kanının alna sürülmesi Anadolu Türklerinde günümüzde de sıklıkla rastlanan bir gelenektir. Klasik Türk şairleri bu gelenek üzerine çeşitli hayaller geliştirmiş, alna kan sürme motifini şiirlerinde işlemişlerdir.

Sevgilinin nokta şeklindeki küçük ve kırmızı dudaklarını kurban kanına benzeten Bâkî, onu âşığı kurban ederken sıçrayan bir damla kan olarak tahayyül eder:

*Çihresinde görinen sanman o hûnînün dehân*

*Âşıkın kurbân iderken sıçramış bir katre kan* (Bâkî, G.373/1)

Gelibolulu Âlî ise sevgilinin alnındaki beni kurban edilen âşığın kanı olarak düşünür:

*Senün kurbânunam alnunda ol bir katre kanumdur*

*Gel inkâr itme sultânım bu günden âşkâradur* (Gelibolulu Âlî, G.263/2)

Kurbanın ve kurban kanının bütün kültürlerde şifa verici olduğuna inanılır. Hatta Türk kültüründe hasta bir kimse için kesilen kurbanın hastayı iyileştireceğine inanılır. Sevgilinin süzgün yan bakışlarını hastalıkla yorumlayan Amrî, âşığın o hasta bakış için kurban edildiğini söyler. Şair, âşığın kanının sevgilinin alnına sürülmesini istediğini, ancak bu şekilde onun kanının helal olacağını belirtir:

*Tek hemîn alnuna sür kanım sana olsun halâl*

*Ey beni ol gamze-i bîmâr için kurbân iden* (Amrî, G.76/5)

Şairler sevgilinin âşığı kurban ettiği tasavvurundan hareketle gülün de bülbülü kurban ettiğini düşünmüşlerdir. Hatta Amrî, gülün üzerindeki benekleri kurban ettiği bülbülün kanını alnına sürmesi şeklinde yorumlamıştır:

*Niçe bülbülleri gül kıldı kurbân*

*Henüz alnında bülbül kanı var* (Çâkerî, G.36/4)

### 2.3.5. Kurban Etini Pay Etmek

Kurbanın insanla Tanrı arasındaki bağı güçlendirdiği inancı kurban olgusunun bulunduğu bütün kültürlerin ortak noktasıdır. Kurban insan ile Tanrı'yı yakınlılaştırdığı gibi insanlar arasındaki bağı da kuvvetlendiren bir yapıyı haizdir. Kesilen kurbanın etinin bir kısmını hane halkının yemesi, bir kısmının haneye gelen misafirlere sunulması ve bir kısmının ise ihtiyaç sahiplerine dağıtılması kurbanın insanlar arasındaki bağı güçlendiren yönü olarak değerlendirilebilir. Nitekim kurbanın kökeni ile ilgili teoriler ortaya koyan araştırmacılardan bir kısmı kurbanın doğaüstüne sunulan bir armağan olmadığını, Tanrı'yla ona tapanlar arasında kutsal kurbanın etinde ve kanında buluşan bir katılım sağlayarak kurulan iletişim olduğunu ifade ederler. Nitekim kurban ritüelini toplumsal bir olgu olarak değerlendiren Smith, kurbanı "ortak totem yemeği" olarak değerlendirmiştir (Köse, 2017: 60). Kurban teorilerinin yanında dinî literatürde de kurbanın pay edilmesi ehemmiyet arz eder. Kur'an-ı Kerim'de (Hac/36), kurban ibadetinin toplumsal dayanışmayı güçlendirmek için yapılması ve kurban etinin ihtiyaç sahiplerine dağıtılması gerektiği buyrulmuştur:

"Hem o gövdeli hayvanlar var ya, biz onları Allah'ın işaretlerinden kıldık... Yanları yere yaslanıp canları çıktığı zaman da onlardan yiyin, kanaat edene ve isteyene yediniz! O bu şekilde o koca hayvanları size boyun eğdirdi ki şükredesiniz!" (Yazır, 2013: 165).

Klasik Türk şairlerinin şiirlerinde kurbanın pay edilmesi ritüeline yer verdikleri görülmüyor. Gelibolulu Âlî, sevgilinin âşığın gönlünü parampaça yapıp kurban eti gibi başkalarına dağıttığını söyler:

*İllere tağıtdı Âlî pâre-i kurbânı yâr*

*Pâreye çaldı beni hâtır-perîşân eyledi* (Gelibolulu Âlî, G.1396/5)

Âşığın rakiplerini it olarak adlandıran Gelibolulu Âlî, kavuşma bayramında âşığın bedeninin paramparça edilerek itlere yani rakiplere dağıtılmasını ister. Şair, âşığın rakiplerin önüne serilmesi durumunu kurban etinin köpeklere dağıtılması ritüeliyle sembolleştirir:

*İd-i vaslunda beni öldür tenüm sad-pâre kıl*

*Vir sevindür itlerün bezl eyle kurbân pâresi* (Gelibolulu Âlî, G.1448/6)

Âşığın ay yüzlü güzeller tarafından kurban edildiğini belirten Âhî, kurban payı olarak ala gözlü sevgilisine ulaştırılmayı diler:

*Cânımı kurbân idüp pay itdiler meh-pâreler*

*Ol ala gözlüm benim gelmez mi kurbân payına* (Âhî, G.103/2)

### **Sonuç**

İnsanlık tarihi ile yaşıt olan kurban, bireyin kutsal olana armağanlar sunması şeklinde gerçekleşen ve birey ile kutsal güç arasında kuvvetli bağlar tesis eden bir ritüeldir. Bütün kültür ve uygarlıklarda görülen kurban pratiği, sunulan nesnenin canlı veya cansız olmasına göre iki formda değerlendirilir. Cansız varlıklar ve bitkiler kansız kurban, insan ve hayvan gibi canlı varlıklar ise kanlı kurban olarak literatüre girmiştir. Kurban sunguları toplumların sosyoekonomik düzeyleri ve uğraşları doğrultusunda çeşitlilik arz etmiştir. Çiftçi toplumlarda tahıl ürünleri, avcı toplumlarda av hayvanları, göçebe toplumlarda at ve deve, yerleşik toplumlarda kümes hayvanları, sosyoekonomik düzeyi yüksek olan toplumlarda ise mücevherler ve değerli taşlar kurban olarak sunulmuştur.

Tarihsel toplumlardan günümüz toplumlarına kadar görülen kurban, Tanrılara yakınlaşma ve onlarla ortaklık kurma düşüncesine dayanmaktadır. Dinsel-mitsel bir ritüel olan kurban, bütün toplumlarda olduğu gibi Türk kültüründe de inanç merkezli uygulamaların başında yer alır. Kurban pratiğinin İslamiyet öncesi eski Türklerden günümüze kadar tarihin her aşamasında Türk içtimai hayatında önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Türk toplumunda kurban geleneği kanlı ve kansız olmak üzere iki formda yer almaktadır. Saçı geleneği çerçevesinde değerlendirilen kansız kurban bu çalışmanın konusu dışında tutulmuştur. Çalışmada Türk kültüründe kanlı kurban uygulaması ele alınmış ve klasik Türk şiirinden hareketle Osmanlı dönemi kanlı kurban geleneği irdelenmiştir.

Klasik Türk şiirinde kurbanla ilgili inanışlar kurbanda zorluk olmayacağı inancı ve kesilen kurbanın kanı kadar ömrün uzayacağı inanışdır. İslam dininin kurbanı eziyet edilmemesi ve kurbanın kolaylıkla kesilmesiyle ilgili emirleri, Türk kültüründe kurban kesilirken bunun kolaylıkla gerçekleşeceği inancına dayanak oluşturmuştur. Klasik Türk şairleri bu inancı sevgilinin aşığı kurban ederken hiçbir zorluk çekmemesi bağlamında ele almışlardır.

Kanlı kurban pratiği temelde insanı Tanrı ile yakınlaştıran bir uygulama olmakla birlikte kurbanın sunulmuş vesilesi çeşitli kurban sunma motiflerini ortaya çıkarmıştır. Klasik Türk şiirinde söz konusu edilen kurban sunma motifleri misafir kurbanı, adak kurbanı, sadaka kurbanı ve hedy kurbanı şeklindedir. Misafir kurbanı Türk toplumunun misafirperverlik özelliği neticesinde ortaya çıkması ile diğer dinî kökenli kurban sunma motiflerinden ayrılır.

Kanlı kurban töreni ritüellerinden tekbir getirmek, kurbanı kıbleye çevirmek, kurbanı bağlamak, kurban kanını alna sürmek ve kurban etini pay etmek klasik Türk şiirinde söz konusu edilen uygulamalardandır. Bu uygulamaların edebî gelenekte sevgilinin aşığı kurban etmesi bağlamında ele alındığı görülüyor. Şairlerin içtimai hayatın bir parçası olan kurban ritüellerini, şiirlerinde edebî bir malzeme hâline getirdikleri ve böylece anlatımlarını renklendirdikleri söylenebilir.

Bu çalışmada klasik Türk şiiri vasıtasıyla Osmanlı dönemindeki kurban sunma motifleri ve ritüelleri gözler önüne serilmiştir. Türkler İslamiyet öncesi kanlı kurban alışkanlıkları ile İslamiyet'e ait unsurları kaynaştırarak içtimai hayatlarında uygulamışlardır. Kurban kanını alna sürmek gibi uygulamaların İslamiyet öncesi Türk kültüründen kaynaklı olduğu görülüyor. Kurban kesilirken tekbir getirilmesi ve kurbanın kıbleye çevrilmesi gibi ritüellerin ise İslam dinî kaynaklı olduğu söylenebilir.

Osmanlı devrindeki kurban ritüellerine ait geleneksel uygulamaların günümüz ile örtüştüğü görülmektedir. Bu durum ritüellerin bilgiyi kuşaktan kuşağa aktarma ve unutulmasını önlemede önemli bir rol üstlenmesi dolayısıyladır.

Edebiyat ve folklor birbirini besleyen ve birbirinden beslenen disiplinlerdir. Edebî metinler üzerine yapılacak araştırmalar bir toplumun kültürel sermayesini ortaya çıkarması bakımından elzemdir. Önceleri toplumsal hayattan kopuk olmakla suçlanan Klasik Türk şiirinin toplumsal ve kültürel hayata bakan yönü, artık akademik çalışmalarla ortaya konmuş ve kabul edilmiştir. Klasik Türk şiiri üzerine bu perspektiften bakılarak yapılacak her çalışma, Osmanlı dönemi Türk kültürüne ait yeni bir unsur ortaya koyacaktır.

## Sonnotlar

1. Kurban/kırban aynı zamanda bir okçuluk terimi olup “yay kabı, yay mahfazası” (Köksal, 2001: 244) anlamına gelir. Kurban kelimesinin aynı zamanda bir okçuluk terimi olması şairlerin kurbanı sık sık ok ve yay ile birlikte zikretmelerine vesile olmuştur. Konu bütünlüğünü bozmama adına kurbanın okçuluk terimi olarak kullanıldığı beyitler çalışmaya dâhil edilmemiştir.

## Kaynaklar

- AKKUŞ, M. (2001). *Seyyid Nigârî Divânı*. Niğde: Niğde Üniversitesi Yayınları.
- AKSOYAK, İ. H. (2006). *Gelibolulu Mustafa Âlî Divan II*. Harvard: Harvard Üniversitesi Yayınları.
- ARSLAN, M. (2007). *Mihri Hâtun Divânı*. Ankara: Amasya Valiliği Yayınları.
- ARSLAN, M. (2009). *Zîver Paşa Divân ve Münşe'ât*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- ASLAN, N. (2006). “Iduk Geleneğinin Anadolu’da Yaşatılan Bir Şekli (Etyemez Köyü Haksalımı Âdeti)”. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. XIX, 245-256.
- ATAR, F. (2011). “Teşrik”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.40, 575-576, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- AYVERDİ, İ. (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- ÇAĞLAR, A. (2013). Üsküplü Atâ ve Divânçesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAVDUREL, G. (1996). Çâkerî Divanı (İnceleme-Metin). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAVUŞOĞLU, M. (1979). *Amrî Divan Tenkidli Basım*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ÇETİN, Ö. (2008). Kurban ile İlgili İnanç ve Tutumlar. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DEMİROK, E. (2022). Gelibolulu Mustafa Âlî Divânı’nda Sosyal Hayata İlişkin Unsurlar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DİLEK, İ. (2020). “Kült Kavramı ve Söz Kültü”. *Bilig Dergisi*, S. 95, 47-77.
- DURKHEIM, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. (Çev.: Fuat Aydın), İstanbul: Ataç Yayınları.
- ELIADE, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev.: Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi.
- ERDOĞAN, M. (2011). *Bursalı Rahmî ve Divanı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERGİNER, G. (1997). *Kurbanın Kökenleri ve Anadolu’da Kanlı Kurban Ritüelleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ERÖZ, M. (1980). “Türk Boylarında Kansıız Kurban Geleneği”. *Türk Kültürü Dergisi*, S. 211-214, 17-22.
- GÜLTEKİN, H. (2019). Türk Halk İnanışlarında Adak. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GLUCKMAN, M. (1965). *Law, and Ritual in Tribal Society*. Oxford: Basil Blackwell.
- GÜÇ, A. (2002). “Kurban”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.26, 436-440, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- GÜNDÜZ, Ş. (1998). *Din ve İnanç Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, O. (1984). *İslam İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KAFESOĞLU, İ. (1997). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- KEKLİK, M. (2014). Üsküplü İshak Çelebi Divan [Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin]. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- KIRICI TEKELİ, E. (2021). “Kurban ve Adak Üzerine: Köken, Teoriler ve Ritüeller”. *Anadolu Halk Kültüründe İnanış ve Ritüeller*. (Ed.: Özlem Güzel), 305-338, Ankara: Nobel Yayınları.
- KÖKSAL, M. F. (2001). “Divan Şiirinde Okçuluk Terimlerine Ekler”. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 10, 235-253.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2004). *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖSE, S. (2017). Anadolu Alevi Kültüründe Kurban. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KÖSE, S. (2021). “Ritüel Bellek”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, S. 33, 57-70.
- KURTOĞLU, O. (2009). “Klasik Türk Şiirinde Saçı Geleneği”. *Milli Folklor Dergisi*, S. 81, 89-99.
- KURTOĞLU, O. (2017). *Diyarbakırlı Lebîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KÜÇÜK, S. (1994). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- MERMER, A. (1997). *Karamanlı Aynî ve Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- MERMER, A. (2006). *Türkî-i Basît ve Aydınlı Visâlî'nin Şiirleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- MORRIS, M. (2012). *Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology*. England: Wiley- Blackwell.
- NARİN, İ. (2009). Kur'an ve Sünnet Açısından Kurban İbadeti. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- OĞUZ, M. Ö. (2014). “Kurban: Aile Bayramı”, *Bozok Yazıları*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- OĞUZ GÜNER, Y. (2019). “Kültürel Miras Olarak Kan Sembolü”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, S. 16, 814-835.
- OKUYUCU, C. (1994). *Cinânî Hayâtı Eserleri Dîvânının Tenkidli Metni*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ONG, W. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. (Çev.: Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖĞÜT, S. (1998). “Hedy”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.17, 156, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZYILDIRIM, A. E. (1999). *Hamdullah Hamdî Divanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TARAMA SÖZLÜĞÜ. (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TARLAN, A. N. (1992). *Hayâlî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- TÜRKÇE SÖZLÜK. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YAVUZER, H. (2019). “Türk Kültüründe Kurban Kültü ve Misafir Kurbanı”. *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*, S. 9, 141-147.
- YAZIR, E. M. H. (2013). *Kur'an-ı Kerim Meali*. İstanbul: Okyanus Kitabevi.
- YILMAZ, K. H. (2011). Hâmî Ahmed (Diyarbakırî) Divanı İnceleme-Metin. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

#### İnternet Kaynakları

- URL-1: KAÇALIN, M. S. Âhî Dîvân. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.  
<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10590,ahidivanimustafakacalinpdf.pdf?0> (Erişim: 31.03.2023).
- URL-2: SARAÇ, M. A. Y. Emrî Dîvânı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.  
<https://i.tmgrup.com.tr/fikriyat/ebooks/emr-dvni-1576600278730.pdf> (Erişim: 31.03.2023).
- URL-3: <https://lehcediz.com> (Erişim: 07.04.2023).



**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 09.06.2023

Kabul / Accepted: 23.10.2023

**Araştırma Makalesi / Research Article**

DOI: 10.55666/folklor.1312194

**İTALYAN YAZAR ITALO SVEVO'NUN ZENO'NUN BİLİNCİ  
ROMANINA PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM**

Işık ALBASAN\*

**Öz**

19. yüzyılda Nörolog Sigmund Freud tarafından hastaları tedavi amaçlı geliştirilen psikanaliz, insan ruhunu anlama ve çözme tekniğidir. Bu teknik ile ve geliştirdiği kuramlarla psikoloji alanında faaliyet gösteren Sigmund Freud, sanatçı Leonardo da Vinci ve Rus yazar Dostoyevski'nin eserlerini, psikanalizi kullanarak yorumlar. Böylece psikanaliz sanat ve edebiyatın sahasına da girmiş olur. Özellikle merkeze insanı koyan edebiyat alanına odaklanıldığında, Sigmund Freud, psikanalitik edebiyat eleştirisinin ortaya çıkmasına vesile olur. Psikanalitik edebiyat eleştirisiyle ise psikanalitik kuramlarla edebi eserlere yaklaşılmakta, eserlerdeki kahramanlar üzerinden karakterlerin çözümlenmesine çalışılmaktadır. Bu sayede edebi eserleri anlamadaki ve yorumlardaki derinlik artar. Makalede 20. yüzyılın İtalyan yazarlarından Italo Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci* romanındaki Zeno karakteri psikanalitik edebiyat eleştirisi bağlamında ele alınmıştır. Bu eleştiri ve inceleme sırasında psikanaliz tekniğinin dört temel isimlerinden olan Sigmund Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung, Jacques Lacan bizlere rehberlik etmiştir. Sigmund Freud'un Oidipus Kompleksi kavramından, Anksiyete Kuramı'ndan, Psikoseksüel Süreçler ve Gütülenim Kuramı'ndan; Alfred Adler'in Aşağılık-Üstünlük Kompleksi ve Telafisi Kuramı'ndan; Carl Gustav Jung'un dört ana arketipinden, anne kavramından, Persona-Gölge çatışmasından; Jacques Lacan'ın yapısalcı psikanaliz tekniğinden faydalanılmıştır. Makaledeki akış ise şu şekilde planlanmıştır: Öncelikle giriş bölümünde incelemeye kaynaklık eden psikanaliz kavramından, bu kavramın edebiyatın çalışma alanına nasıl dahil olduğundan ve makalede hangi teorisyenler üzerinden ilerleneceğinden, bu teorisyenlerin neden seçildiğinden kısaca bahsedilmiştir. Yazar Italo Svevo, Freud tarafından psikanaliz kavramı ortaya atılmadan önce yayımladığı iki romanında insan ruhunu ve psikolojisini anlamaya, yorumlamaya çalışmıştır. Adeta Freud'dan önce, Freud'un teorileriyle örtüşen karakterler yaratmıştır. Freud'un teorileriyle beraber ise Italo Svevo'nun ruh çözümlenmeleri ve karakterleri derinlik kazanmış, ortaya bir başyapıt olan *Zeno'nun Bilinci* çıkmıştır. Bu sebeple giriş bölümden sonra roman yazarının hayatı, bulunduğu sosyo-kültürel ortam, etkilendiği kişiler ve bunun romanı nasıl etkilediği ele alınmıştır. Ardından makalenin merkezine oturan romanın, konusunun anlaşılması bağlamında özetine yer verilmiştir. Sonra sırasıyla psikanalitik kuramlar çerçevesinde yararlanılan Sigmund Freud'un, Carl Gustav Jung'un, Alfred Adler'in ve Jacques Lacan'ın kuramları tanıtarak bu doğrultuda romanın başkarakterinin hayatı, romandan yapılan alıntılarla da desteklenerek, değerlendirilmeye alınmıştır. Kısacası psikanalitik kuramlar ve teknikler rehberliğinde sürdürülen incelemeler sonucu 20. yüzyılın günlük yaşamından çıkma, hayatın akışı içinde her an karşılaşılabileceğimiz tarzda bir yaşamı olan Zeno karakteriyle insan ruhunun derinlikleri, varoluşsal sıkıntıları ve sorunları anlaşılmasına çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Psikanaliz, Edebiyat, Psikanalitik Kuramlar, Svevo, Zeno.

\* Dr., Araştırmacı (Klasik Arkeolog ve Filolog), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Doktora Mezunu, isikalbasan@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8977-4613.

---

---

## PSYCHOANALYTICAL READING OF ITALO SVEVO'S NOVEL *ZENO'S CONSCIOUSNESS*

### Abstract

Psychoanalysis, developed by neurologist Sigmund Freud in the 19th century for the purpose of treating patients, is a technique for understanding and solving the human psyche. Working in the field of psychology with this technique and the theories he develops, Sigmund Freud interpretes the works of the artist Leonardo da Vinci and the Russian writer Dostoyevsky using psychoanalysis. Thus, psychoanalysis enters the field of art and literature. Especially when focusing on the field of literature that puts people at the center, it leads to the emergence of psychoanalytic literary criticism. With psychoanalytic literary criticism, literary works are approached with psychoanalytic theories and the focus is on analyzing the characters through the heroes in the works. In this way, the depth in understanding and interpreting literary works has increased. In the article, the character Zeno in the novel *Zeno's Consciousness* by Italo Svevo, one of the Italian writers of the 20th century, is discussed in the context of psychoanalytic literary criticism. During this criticism and analysis, we are guided by theories of Sigmund Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung and Jacques Lacan, four fundamental names of the psychoanalysis technique. Sigmund Freud's concept of Oedipus Complex, Anxiety Theory, Psychosexual Processes and Motivation Theory, Alfred Adler's Inferiority-Superiority Complex and Compensation Theory, Carl Gustav Jung's four main archetypes, the concept of mother, Persona-Shadow conflict, and Jacques Lacan's structural psychoanalysis technique are used. First of all, in the introduction, the concept of psychoanalysis, which is the source of the study, will be analysed. The study will demonstrate how the concept of psychoanalysis is included in the field of literature. The study will also shortly introduce the abovementioned theorists and explain why these theorists are chosen. Author Italo Svevo tried to understand and interpret the human psyche and psychology in his two novels before the concept of psychoanalysis was introduced by Freud. Before Freud, he created characters that overlap with Freud's theories. Along with Freud's theories, Italo Svevo's psyche analyzes and characters gained depth, *Zeno's Consciousness*, a masterpiece, emerged. Therefore, after the introduction, the life of the novelist, the sociocultural environment he lived in, the people he was influenced by, and how this affected his novel are discussed. Then, a summary of the novel is included in the context of understanding the subject of the novel, which is at the center of the article. Then, the theories of Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Alfred Adler and Jacques Lacan, which are used within the framework of psychoanalytic theories, are introduced and accordingly, the life of the main character of the novel is evaluated, supported by quotations from the novel. In short, as a result of the investigations carried out under the guidance of psychoanalytic theories, the depths of the human soul, existential troubles and problems have been tried to be understood with the character of Zeno, who has emerged from the daily life of the 20th century and has a life that we can encounter at any time in the flow of life.

**Keywords:** Psychoanalysis, Literature, Psychoanalytic Theories, Svevo, Zeno.

## Giriş

Psikoloji ve edebiyat, merkezlerine insanı yerleştirdikleri için birbirleriyle bağlantılı olarak düşünülebilir. Edebiyatın içine psikolojinin girmesine vesile olan bilim insanı ise Nörolog Sigmund Freud'tur. 19. yüzyılda Sigmund Freud, psikolojik rahatsızlıkları olan hastalarını tedavi etmek için bir teknik geliştirir. Bu teknik anlam olarak ruhun analizi, ruhun bilimsel bağlamda çözümlenmesi, incelenmesi olan psikanalizdir (Emre, 2006: 4-7; Tiken, 2009: 49; Ergün, 2011: 120; Uslucan ve Aslan, 2023: 209). Hastalarında psikanaliz tekniğini kullanarak başarılar elde eden Sigmund Freud, psikanalizi sanat alanında da kullanır. 19. yüzyılın sonuna doğru Sigmund Freud, İtalyan sanatçılardan Leonardo da Vinci'nin tablolarını psikanalitik açıdan yeniden yorumlamıştır (Güleç, 2014: 12; Uslucan ve Aslan, 2023: 209). Ardından 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı, bu kez Sigmund Freud, her edebi metnin ardında gizil bir içerik bulunduğunu, bu içerikten de hem romanın kahramanlarının hem de onların yaratıcıları olan yazarların psikolojisini ve ruh durumunu anlamının mümkün olabileceğini düşünür. Sigmund Freud, Rus yazarlarından Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*, *Budala* adlı eserleri üzerinden gerçekleştirdiği metin incelemeleriyle psikanalitik edebiyat eleştirisi tekniğinin ilk uygulayıcısı olur (Moran, 2002: 224; Yücel, 2009: 57). Böylece psikanalitik tekniklerin, edebi metinleri yorumlama yöntemlerinden biri olmasına vesile olur (Moran, 2002: 224; Yücel, 2009: 57; Atlı, 2012: 259).

Sigmund Freud'dan sonra, bir noktaya kadar, onun görüşlerini takip edip daha sonra ondan ayrılarak kendi kuramlarını geliştiren Carl Gustav Jung, Alfred Adler ve Jacques Lacan gibi bilim insanlarının bakış açıları da psikanalitik edebiyat eleştirilerinde yer almaya başlar (Eagleton, 1999: 199; Demirözer, 2019: 18; Atlı, 2012: 259). Böylece eserler Sigmund Freud ile daha çok yazar merkezli incelemelerden, Carl Gustav Jung ile eser merkezli, Alfred Adler ile aile ve sosyal çevre odaklı ve Jacques Lacan ile de dilsel yapı merkezli incelemelere dönüşür (Yalnızca, 2010: 487; Wellek ve Wamen, 2013: 92).

Kısacası psikanalitik tekniklerin kullanıldığı edebi eser incelemeleri 20. yüzyıl başından itibaren hız kazanır ve hemen hemen her kültürün ve toplumun edebiyatlarında görülmeye başlar. Bu noktada birden çok kültürün iç içe geçtiği Kuzey İtalya'nın Trieste kentinde doğan yazar Italo Svevo'nun eserleri, edebi eserlerde psikanalitik tekniklerin kullanılması bağlamında önem arz etmektedir. Çünkü Italo Svevo, romanlarında insan ruhunu anlamaya ve çözümlenmeye çalışarak bireyin iç dünyasını eserlerinin merkezine yerleştirir. İlk iki romanı *Hayat İşte (Una Vita)* ve *Yaşlılık (La Senilità)*'de ana karakterin iç dünyasının irdelenmeye başlandığı görülebilir. Yazarın baş yapıtı sayılan ve makalede incelenen *Zeno'nun Bilinci (La Coscienza di Zeno)* romanında ise karakterin iç dünyasının yorumlanması ve ruhunun çözümlenmesi derinlik kazanmıştır. Bu bağlamda makalede öncelikle, eserleriyle bağlantılı olarak yazar Italo Svevo'nun yaşamı, içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortam ve *Zeno'nun Bilinci* romanının genel akışı ele alınmıştır. Ardından roman, psikanalitik edebiyat eleştirisinin ilk uygulayıcısı olması sebebiyle Sigmund Freud'un kuramlarıyla ve bu eleştiri türünün gelişmesine katkı sağlamaları nedeniyle de başta Freud'un öğrencileri olan sonradan kendi teorilerini ve kuramlarını geliştirerek ondan ayrılan Jung, Adler ve Lacan'ın bakış açıları referans alınarak mercek altına yatırılmıştır.

### Romanın Yaratıcısı Italo Svevo (1861-1928)

Asıl adı Hektor Aron Schmitz olan Italo Svevo, Kuzey İtalya'nın bir liman kenti olan Trieste'de 1861 yılında doğar. Almanya'nın Würzburg kentinde iyi bir eğitim alan, ardından doğduğu kent olan Trieste'ye dönen Svevo, aile şirketinin iflas etmesi ve babasının da bu durumdan dolayı hastalanması nedeniyle bankada çalışmaya başlar. Asıl hayali yazarlık olan ve yazma tutkusu bir ömür sürecek olan Svevo, babasının ölümü sonrası oluşan şartlar nedeniyle bankada ve ek olarak farklı işlerde çalışmaya devam eder (Pretolani, 1986: 10). Ama işten kalan zamanlarında kütüphanelerde kitap okuyup, yazarak zaman geçirir. Bu ikili durum ve işin tekdüzeliği onu karamsarlığa, kardeşinin ölümü onu sigara alışkanlığına ve inişli çıkışlı bir ruh haline büründürse de yazmaktan bir türlü vazgeçemez. 1893 yılında *Hayat İşte*, 1898 yılında *Yaşlılık* adlı romanlarını yazar. İsteddiği başarıyı elde edemeyince yazmaya ara verir. Fakat yazmaya geri dönerek 1923'deki *Zeno'nun Bilinci* adlı romanı, ona istediği başarıyı kazandırır. Bu üç romanı dışında öyküleri ve tiyatro oyunu denemeleri de bulunur. Ama o, edebiyat çevrelerinde, daha çok, bu üç romanı ile bütünleşmiş ve anılmıştır.

Gerek Svevo'nun yaşadığı yüzyıl gerekse bulunduğu yer çok kültürlü yapıya müsaitti. 19. ve 20. yüzyıllar teknolojinin ve bilimsel gelişimlerin hızla görüldüğü modern bir çağdır. Modernizm hemen her alanda geleneksel olanın yerini almaya başlamıştır. Sanatta ve edebiyatta natüralizm, realizm akımları yaygınlaşır; Proust, Kafka, James Joyce, Dostoyevski, Flaubert, Turgenyev gibi yazarların etkileri hissedilir. Darwinizm sadece bilimde değil, sosyal bilimlerde de etkilerini göstermektedir. Schopenhauer ve Sigmund Freud'un felsefeye getirdiği yenilikler belirgindir. Svevo'nun içinde bulunduğu zaman dilimi, işte budur (Svevo, 1968: 289; Pretolani, 1986: 10). Bu sebeple Svevo'da bu yeniliklerden ve gelişmelerden yararlanarak bunları eserlerinde kullanır. Realizm'in etkileri romanlarında belirgindir. Karakterleri Svevo'nun içinde yer aldığı burjuva sınıfına ait günlük hayatta karşılaşacağımız sıradan ve gerçekçi tiplerdir (Behrens ve Schwaderer, 1990: 34; Ghidetti, 1992: 48; Michalska, 2022: 42-43). Natüralizmin izleri ise Svevo'nun mekan ve kişi tasvirlerinde görülebilir. Ayrıca Svevo, Darwinizm'in; "*zayıf olan hayatta kalmaz; güçlü olan yaşar,*" düşüncesini eserlerinde kullanmıştır. Kahramanları, zayıflık-güçlü olma ve sağlık-hastalık takıntılarına sahiptir. Üç romanındaki karakterler de kendilerini ailesindeki ve çevresindeki insanlarla kıyaslayan, onların güçlü duruşlarına özenen, hastalık takıntısı bulunan zayıf kişiliklere sahiptir. Schopenhauer'un (2000: 59-60) "*Türlerin karakteri bütün bireysel karakterlerin temelinde yatar; bu nedenle her birinde ana karakteristik öğeler tekrarlanmıştır. İnsan karakteri değişmez; tüm yaşamı boyunca aynı kalır.*" ifadeleri de Svevo'nun eserlerindeki karakterlerin hemen hemen aynı karaktere sahip olmasının nedeni olarak gösterilebilir. Çünkü her üç romandaki ana karakter de "*Beceriksiz Adam*" kişiliğine sahiptir. Hastalık takıntısı olan, yenilgiye uğramış, atalet içinde zayıf karakterlerdir (Maxia, 1981: 7-9; Contini, 1992: 266). Svevo'nun çok kültürlü bir ortamda bulunması, onun farklı yazarlardan da etki almasına vesile olur. Bu konuda Fransız yazar Flaubert (1821-1880), Rus yazar Turgenyev (1818-1883) ve Dostoyevski (1821-1881) örnek gösterilebilir. Flaubert, *Madam Bovary* adlı romanındaki Emma Bovary karakteri için "*Emma Bovary c'est moi*" ("*Emma Bovary benim*") demiştir. Aynı durum, Svevo için de görülmektedir. Svevo'nun karakterlerinde öz yaşamsal unsurlar oldukça belirgindir. Bu sebeple Svevo da kolaylıkla "*Alfonso Nitti, Emilio Brentoni ve Zeno Cosini benim*" diyebilir (Nanni, 1974: 266; Contini, 1992: 266; Yüksel, 2003: 5-8). Dostoyevski'nin romanlarında karakterlerin ruhlarının derinliklerine inilmesi, iç hesaplaşmaları, gizli arzuları ve vicdani çelişkileri Svevo'nun karakterlerinde de vardır. Benzer şekilde Svevo'nun "*Beceriksiz Adam*" karakteri Turgenyev'in eserlerinde yer almaktadır. Bunlar hayal dünyasına odaklı, başladığı işi tamamlamayan, hayat mücadelesinden yenik çıkan, beceriksiz karakterlerdir; her iki yazarda da ortakır (Nanni, 1974: 266; Contini, 1992: 266; Yüksel, 2003: 5-8).

Svevo'nun içinde bulunduğu zaman dilimi dışında, doğup yaşadığı kentin çok kültürlü yapısı da onun yazın hayatını etkiler. Slovenya sınırında yer alan ve Adriyatik Denizi'ne bağlantısı bulunan Trieste, İtalya'nın kuzeyinden Almanya, Avusturya, Macaristan'a doğru açılan bir kapıdır. Klasik Akdeniz kültürleri yanında Avrupa ülkelerinden de etkilere açıktır. Bu da kentte doğup yaşayanlarda doğal olarak çok kültürlü bir yapının oluşmasına vesile olur. Bu sebeple Svevo da bu ortamın bir parçası olduğundan Orta Avrupa ülkelerinin kültürel yapısından etkilenir (Ara ve Magris, 1987: 68). Ayrıca Svevo birden çok dile hakimdir. Ana dili Trieste lehçesi olan Svevo, eğitimini Almanya'da tamamladığından Almancası mükemmeldir. Fransızcası da vardır. Floransa'ya gidip İtalyancasını geliştirir. Eserlerinde tüm bunların bir karmasını görmek mümkündür. Svevo eserlerinde İtalyanca'nın yanı sıra yerel lehçeleri ve Almanca cümle kalıplarını da kullanır. Gerek içinde bulunduğu zaman dilimi gerekse doğduğu, yaşadığı yerin çok dilli ve çok kültürlü yapısı Svevo'nun eserlerinde hayat bulmaktadır (Ghidetti, 1992: 49; Solomoni, 2012: 11-18).

Esasında Svevo'nun hayatında en çok etkili iki isim vardır: Bunlardan ilki Trieste'de İngilizce öğretmenliği yapan yakın arkadaşı James Joyce'tur. Svevo ve Joyce, 1906-1907 yıllarında tanışmışlardır. Tanıştıkları dönemde Joyce üç kısa öyküsü bulunan ve genç yaşta bir öğretmenken; Svevo, *Hayat İşte* ve *Yaşlılık* adlı iki roman yazmış, ama istediği başarıyı yakalayamamış, aldığı eleştirilerden başlamış olduğu üçüncü romanını yarıda bırakmış ve karmaşık bir ruh hali içinde bulunan bir yazardır. Svevo, Joyce'un özgür, kararlı bir ruha sahip olmasından ve genç yaşına rağmen edindiği kültürel birikimden etkilenirken; Joyce ise Svevo'nun eserlerinden etkilenir. Bu sebeple Joyce, Svevo'yu yazmaya geri dönmeye tekrar ikna eder, ısrarlar neticesini verir. Svevo, *Zeno'nun Bilinci* adlı üçüncü romanını tamamlar. Joyce, Svevo'nun bu romanıyla ilgili bir yazı hazırlar ve iki Fransız eleştirmene gönderir, Fransa'da yayınlanan övgü dolu yazılarla Svevo sadece İtalya'da değil, Fransa gibi diğer Avrupa ülkelerinde de istediği başarıya ve üne kavuşur (Svevo, 1986: 15-35; Stanley, 2016: 25).

Svevo'nun hayatında etkili olan bir diğer isim ise edebiyata psikanaliz gözlüğüyle bakan Sigmund Freud'dur (Pretolani, 1986: 10; Minghelli, 1998: 120). Aslında Svevo, Freud tarafından psikanaliz önerileri getirilmeden önce iki romanında (*Hayat İşte* ve *Yaşlılık*) insan ruhunu ve psikolojisini anlamaya, yorumlamaya çalışır. Edebiyat eleştirmenlerinden Nanni (1974) ve Gianola (1976) Svevo'nun karakterleri için "*Freud'dan önce, Freud sonrası kahramanlar*" demişlerdir. Ama Svevo'nun insan ruhunu incelemesinin ve karakterlerinin derinlik kazanması ve ortaya *Zeno'nun Bilinci* gibi bir başyapıtın çıkması Sigmund Freud'un teorileriyle olacaktır (Luti, 1961: 280). Svevo, Freud'un *Die Traumdeutung (Rüyaların Yorumu)* adlı eserini Almancadan İtalyancaya tercüme ederken; psikanaliz tekniği dikkatini çeker. Psikanaliz tekniklerini incelemeye başlar. "*Hayatı anlamak için psikanalizden hiç kopmamak gerekli*" ve "*Büyük adam şu bizim Sigmund Freud, ama hastalardan ziyade yazarlar için*" diyerek Svevo, psikanalizi sadece kendi hayatını sorgulamak için değil; romanlarındaki karakterler için de kullanmaya başlar. (Contini, 1968: 576; Baldi, 1994: 658; Cebeci, 2004: 175; Ataman, 2005: 117). Svevo'nun üç romanındaki ana karakterde kendi öz yaşamından izler belirgindir. *Hayat İşte* romanındaki baş karakter Alfonso Nitti tıpkı Svevo gibi sıkıcı tekdüze bir memurdur. Ama asıl amacı yazar olmaktır. Bu sebeple Svevo gibi iş dışında kalan zamanını kütüphanelerde yazıları arasında geçirir. *Yaşlılık* romanındaki karakter Emilio, kız kardeşi Amalia ölünce onu intihara kadar sürükleyecek bir ruhi bunalıma girer. Svevo da kardeşlerinin ölümünden sonra aynı durum içindeydi. Son romanı *Zeno'nun Bilinci*'ndeki Zeno da tıpkı Svevo gibi bir türlü sigara alışkanlığından kopamaz ve bir ömür kendini sorgular (Charlemont, 1963: 27; Svevo, 1966: 876-877; Lunetta, 1976: 53). Yaşamından izlerin belirgin şekilde hissedildiği üç romanında da Svevo, kendi ruhuyla beraber, karakterlerinin ruhsal dünyasına da ışık tutar.

Genel olarak Svevo, romanlarında estetik kavramına pek dikkat etmez. Doğal ve sade bir dili vardır. Karakterlerini modern çağdan, günlük hayattan sıradan insanlardan seçmekte ve onların varoluşsal sorunlarına ışık tutmaktadır. Kendinden de izler taşıyan romanlarında başarı elde edemeyen, hastalık hastası, mutsuz, sorunlarına çözüm getiremeyen, ruhundaki çatışmalara gömülmüş, yaşam enerjisini yitirmiş, bıkkın karakterler dikkat çekicidir. Fakat makalede ele alınan *Zeno'nun Bilinci* romanındaki Zeno karakteri, Svevo'nun iki romanındaki karakterlerle ortak kişilik özelliklerine sahip olsa da onlardan bazı yönleriyle ayrılır. Zeno, Svevo'nun diğer roman karakterleriyle başladığı ruhsal çözümlemesinin ulaştığı doruk noktasını sembolize eder. Çünkü Zeno, romanda bir karakter olarak kendi kendini anlatır aslında. Bir nevi yazar rolüne bürünerek yaşamını sorgular, çözümler. Svevo'nun diğer iki romanından bir diğer farkı da Zeno nevrozunun yani hastalığının farkındadır ve bunu hayatının bir parçası sayar. Kişisel yaşamından öteye de giderek varoluşsal problemlere de değinir. Kısacası *Zeno'nun Bilinci* romanında Freud ile başlayan psikanaliz teknikleri Svevo tarafından incelikle ustaca kullanılır. Bunu Svevo kendi de "*Doktorsuz yalnız başıma psikanalitik tedaviyi kendime uyguladım. Böyle bir deneyimden Zeno'nun Bilinci doğdu. Tek fark şu ki romanda, tanımadığım bir doktor S yer almakta.*" (Svevo, 1966: 858) diyerek dile getirir. Psikanalizm ile edebiyatı kaynaştırmada ulaştığı en son noktayı ise şu sözlerle ifade eder: "*Psikanalize değinmeyeceğim, çünkü metinde ondan yeterince söz ediliyor. Bu denli büyük bir yenilik karşısında psikanaliz uzmanlarının bile ağız açık kalacak...*" (Svevo, 1966: 686). Bu sebeple de bazı edebiyat yorumcuları bu romanı Avrupa edebiyatının ilk psikanalitik romanı olarak saymaktadırlar (Briosi, 1975: 54; Luti, 1976: 36; Maier, 1978: 48; Ardolino ve Druet, 2005: 75-80; Rossi, 2008: 85-99).

### ***Zeno'nun Bilinci* Romanının Kısa Bir Özeti**

Zeno Cosini, İtalya'da yaşayan orta halli bir ailenin oğludur. Çalkantılı bir eğitim hayatından sonra babasının vefatı ile Zeno'ya babasının ticarethanesi miras kalır; fakat Zeno ticarethanesinin işleriyle ilgilenmez. Malfenti adında bir tüccarla tanışır ve bu tüccardan iş öğrenmeye çalışır. Dostlukları epey ilerler. Zeno tüccarın kızlarından en güzeli olan Ada'ya âşık olur. Fakat Ada Zeno'nun evlenme teklifini kabul etmez. Zeno da tüccarın ikinci kızı olan Alberta'ya evlenme teklif eder. Alberta da okul hayatına devam etmek istediğini söyleyerek Zeno'yu reddeder.

Son olarak Zeno, tüccarın üçüncü ve en çirkin kızı olan Augusta'ya evlenme teklif eder. Augusta teklifi kabul eder ve evlenirler. Zeno her ne kadar karısı Augusta'yı metresi Carla ile aldatsa da karısını sever ve ikisinin mutlu bir evlilik hayatları vardır. Zeno ile Augusta'nın iki çocukları (Alfio ve Antonia) olur. Bu sırada Ada, Guido adında bir adamla evlenir. Zeno başta Guido'dan hoşlanmasa da sonra ikisi ortak bir iş kurarlar. Fakat Guido işi batırır ve trajikomik bir şekilde ölür.

Aradan yıllar geçip yaşlanan Zeno tüm bu yaşadıklarından dolayı ruhsal problemler yaşar. En önemlisi de tüm yaşamı boyunca sigara tiryakiliğinden muzdariptir. Her seferinde bu son sigaram der, ama bir türlü bu durum son bulmaz. Karısının desteğiyle de hastalıklarına bir çözüm bulması için Zeno bir psikiyatriste gider. Psikiyatrist de Zeno'nun hayatını yazmasını ister. Buradan çözümlenmelere gidilerek çözüm yolu bulunacaktır. Zeno da hayatında önemli yer tutan, dönüm noktaları olan anları kısa bölümler halinde yazıp psikiyatriste verir. Zeno'nun yazdıklarını değerlendiren psikiyatrist Zeno'ya, erkek çocuğun babaya öfke duyması, anneye karşı arzu duyup, onu sahiplenmesi anlamına gelen ve tıp dilinde Oidipus Kompleksi (Sigmund Freud, 2006: 36) olarak adlandırılan teşhisi koyar. Bu teşhisi kabul etmeyen Zeno, psikiyatriste inancını yitirerek seansları yarım bırakır. Psikiyatrist de tedaviyi yarım bırakan Zeno'ya kızar ve Zeno'nun yazdıklarını yayımlar.

İşte kitabın ortaya çıkış noktası budur. Kısaca bu kitap, yarım kalmış bir ruhbilimsel çözümlemenin hikâyesidir.

### **Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Sigmund Freud'un Teorileri**

Tıp doktoru olan Sigmund Freud (1856-1939) nöroloji alanında uzmanlaşmıştır. Psikolojik rahatsızlıkları olan hastalar üzerinde çalışmaya başlar. Bu sırada İskoç bilim insanı James Braid'in keşfettiği hipnoz tekniğinden etkilenir. Bu tekniğe göre psikiyatrist telkiniyle hastayı uyutarak geçmişi hakkında konuşturmaya çalışır. Özellikle Fransa'da kullanılan bu teknik üzerine incelemeler yapan Sigmund Freud, insanın ruhunun çözümlenmesi anlamına gelen ve içinde birden çok kuram ve yöntemler barındıran psikanaliz tekniğini geliştirir (Neel, 1983: 234; Freud, 1998: 49). Ayrıca psikanalitik yöntemlerin en önemlilerinden biri ve hipnoz tekniğine alternatif olan serbest çağrışım yöntemini keşfeder. Bu yöntemin özünde hasta, aklına gelen düşünceleri ve hissettiği duyguları psikiyatristle paylaşır. Bilinçdışı ve akış halinde olan bu yöntemle hastanın kendini keşfetmesi amaçlanır (Freud, 2001a).

Sigmund Freud (2001a: 12) bilinci üç kısma ayırır: İd (Alt bilinç), Ego (Benlik), Süperego (Üst benlik). İd, zevk temelli isteklerin çıkış kaynağıdır. Cinsellik ve saldırganlık gibi ihtiyaçlara odaklıdır. Ego, İd'in bu isteklerini çeşitli savunma mekanizmaları aracılığıyla dengelemeye çalışır. Kısacası İd ve Süperego arasında köprü görevini üstlenmektedir. Süperego, baba figürünün ve ahlaki kavramların içselleştirilmiş bir sembolüdür. İd'in ihtiyaçları ile devamlı çatışma halindedir. İd'e karşı saldırgandır. İki uç nokta düşünülürse bu uçlardan biri İd iken; diğeri ise Süperego'dur. Bu iki uç nokta arasında köprü ve aracı rolünü ise Ego üstlenmektedir. Ego bu çatışmaları düzenler ve bireyin psikoseksüel gelişimi, diğer adıyla kişilik gelişimi, sağlıklı bir şekilde tamamlanmış olur (Freud, 2001a: 12; Freud, 2006: 34). Tüm bu gelişim merkezinin temeline cinselliği yerleştiren Sigmund Freud'a (2001a: 14) göre psikoseksüel gelişim evreleri ise beş döneme ayrılmaktadır: 0-2 yaş aralığını içine alan Oral Dönem, 2-3 yaş aralığını kapsayan Anal Dönem, 3-6 yaş aralığı için Fallik Dönem, 6-12 yaş için Latent (Gizil) Dönem, 12 yaş sonrasında dahil olduğu Genital Dönem. Fakat zaman zaman Ego, İd-Süperego çatışmasını dengelemekten yorulur, psikoseksüel gelişim evreleri sağlıklı bir şekilde tamamlanamaz ve bireyde psikolojik rahatsızlıklar, kompleksler ortaya çıkar (Freud, 2001a: 12; Freud, 2006: 34).

Sigmund Freud (2006: 35) tarafından tamamen cinsellik odaklı bu komplekslerden biri ve makale kapsamında ele alınacak olan Oidipus Kompleksi'dir. Adını Antik Yunan yazarı Sophokles'in *Kral Oedipus* mitinden almaktadır. Mite göre kral ve kraliçenin oğlu olan Oedipus daha bebekken babası tarafından bir dağa terk edilir. Çünkü bir kahin, babasına eğer bu bebekten vazgeçmezse krallığından olacağını ve ileride oğlu tarafından öldürüleceğini söylemiştir. Aradan yıllar geçer ve bir çoban tarafından bulunan Oedipus büyüyüp güçlü bir genç erkek olur. Gerçek ailesini bulmak için yollara düşer. Yolda yaşlı bir adamla karşılaşır ve aralarında çıkan tartışma sonucu adamı öldürür. Kader telakki etmiş olur ve Oedipus aslında bilmeden babasını öldürmüştür. Ardından Oedipus, kocası öldürüldüğünden kraliçe olarak kenti tek başına yönetmeye çalışan ve sorunlarla uğraşan annesinin kentine ulaşır. Buradaki sorunları çözer ve annesi olduğunu bilmeden kraliçe ile evlenir. Çocukları olur. Bir gün şehir salgın hastalıktan kırılmaya başlar ve kahine danışılır. Kahin, kentte babasını öldürüp kendi öz annesiyle evlenen bir günahkar olduğunu ve bu salgının nedeninin o kişi olduğunu söyler. Oedipus bir dizi olay sonucu bu günahkar kişinin kendi olduğunu keşfeder. Bu acıya dayanamayarak kendini kör eder. Sigmund Freud (2001a) bu mitten yola çıkarak

geliştirdiği kompleksine Oidipus Kompleksi ismini verir. Bu komplekse göre erkek çocuk, annesine sahip olmak ister ve onu arzular. Babasını ise yok etmek istemekte, ona öfke beslemektedir. Fakat bu düşüncelerinden dolayı çocuk, babasının onu cezalandıracağını düşünerek, annesine olan ilgisini bastırır, İd'e söz geçirmeye çalışır. Süperego'sunu devreye sokarak kendini babasıyla özdeşleştirmeye çalışır (Freud, 2006: 36).

Sigmund Freud'un (2001b: 34) üzerinde durduğu diğer bir konu da gündüz düşleri kavramıdır. Gündüz düşleri kişinin gerçek yaşamda gerçekleştiremediklerini, zihninde kurduğu hayali bir yaşamda gerçekleştirmesidir. Gündüz düşleri kurabilme yeteneği, sanatçıya özgü bir yetenektir. Sanatçılara atfedilen gündüz düşleri kuramı yanında Sigmund Freud (2001b: 35) edebi eserler ile rüyalar arasında da kopmaz bağlar olduğunu ifade etmektedir; çünkü rüyalar bilinçaltımıza ittiğimiz duygular ve düşünceler sonucu ortaya çıkan sembolik anlatılardır. Edebi eser ise sanatçının bilinçaltının sembolik bir yansımasıdır. Sonuç olarak edebi eserlerin ve rüyaların ana kaynağı bilinçaltıdır. Bu nedenle her ikisi arasında kopmaz bağlar olduğu açıktır. Tüm bunlara ek olarak Sigmund Freud (2001a: 12) sanatçı ile nevroz yani ruh hastası arasında fark olmadığını da ifade eder; çünkü sanatçı da ruh hastası gibi bastırılmış duygu ve düşüncelere sahiptir. İd'i, Süperego'su ile sürekli çatışma halindedir. Sanatçı tüm bu duygularını eserlerine de yansıtmaktadır. Ayrıca, bu çatışma sorunu dışında bilinçaltının derinliklerine gizlenmiş ve kişiyi yaşamı boyunca etkileyen kompleksler de sanatçının eserlerinde gizlenmiş şekilde yer almaktadır.

### **Sigmund Freud'un Teorileri Ekseninde Zeno Karakteri**

Sigmund Freud'a (2001b: 34-35) göre sanatçı bir nevi ruh hastası gibidir. Gerçek hayatta yapamadıklarını hayali bir dünyada yapmaya çalışır ve ister istemez eserlerinde kendinden izler taşır. Svevo'da da bu durum açıkça görülmektedir. Svevo babasının ölümünden sonra istediklerini gerçekleştirememiş, hayata atılmak zorunda kalmıştır. En büyük hayali olan yazarlığı bile yoğun tempolu iş hayatından kalan boş zamanlara sıkıştırmak zorunda kalmıştır. Yazdığı romanlarda birçok başarısızlıklar yaşamıştır. Svevo'nun romanlarında sürekli olarak kendi kişiliğini temsil eden kahramanlar yarattığı açıkça görülebilir. Özellikle son romanı *Zeno'nun Bilinci* adlı eserinde tamamen kendi yaşam öyküsünden benzerliklere rastlamak mümkündür. Romana adını veren ve ana karakter Zeno da tıpkı Svevo gibi yaşamın engelleri karşısında çaresizdir, yazgısına boyun eğer; ölüm ve hastalık düşüncesi zihninde bir saplantıya dönüşmüştür.

Yazar ve eseri arasındaki ilişkiden başka, Zeno karakterine odaklanıldığında Sigmund Freud'un teorilerinden izler görülmektedir. Zeno psikiyatriste öfkelenip seansları ve tedaviyi bırakır; çünkü psikiyatrist, ona Oidipus Kompleksi teşhisi koyar. Zeno da bu teşhise çok öfkelenir ve psikiyatriste karşı nefret duyguları beslemeye başlar. Bu durumu ise şu sözlerle dile getirir: "*Tanrı bilir, o isterik herif kendisi de bir zamanlar annesine sahip olmayı istemiş de olamamıştır. İyi de, acısını neden benden çıkarmaya kalkışıyor; o işte benim suçum yok ki!*" (Svevo, 2012: 461).

Sigmund Freud'a (2001c: 24-35) göre hastanın psikiyatriste karşı tepki ve öfke duyması son derece normaldir; çünkü psikiyatrist, hastanın bastırılmış duygularını ve bilinçaltındaki düşünceleri ortaya çıkarmak ister. Fakat hasta direnç gösterir. Psikiyatrist ise bu duygu ve düşünceleri ortaya çıkarabilmek için hipnoz (psikiyatristin Zeno'ya bazı rüyalar gördürtmesi) ve serbest çağrışım (psikiyatristin Zeno'ya yaşamını yazdırtması) yöntemlerini uygular. Böylece hasta bilinçaltındaki düşünceleri açıklamaya başlar. Fakat hasta düşüncelerini açıkladıkça savunma mekanizmaları devreye girer. Hasta, psikiyatristi hastalığının ve yaşadığı olayların sebebi olarak görmeye başlar. Zamanla psikiyatriste öfke duymaya başlar (Freud, 2001c: 24-35).

İşte romandaki Zeno karakterinde de bu durum görülür. Zeno psikiyatristin teşhisini kabul etmez. Asıl hasta olanın psikiyatrist olduğunu söyleyerek kendini savunur. İçsel dünyasını ortaya koymamak ve durumu kabul etmemek için savunma mekanizmalarını devreye sokmuştur. Sigmund Freud'un (2006: 38) teorize ettiği klasik psikanalizin temeli Oidipus Kompleksi'ne dayanır. Özetle erkek çocuk annesini kendisi için arzu etmekte, bununla beraber babasını yok etmek istemektedir. Fakat çocuk babasının onu cezalandıracağını düşünerek annesine olan ilgisini bastırır ve kendinde savunma mekanizması geliştirerek babası ile kendisini özdeşleştirmeye çalışır (Freud, 2006: 36). Romanda, psikiyatrist, Zeno'ya bu teşhisi koyar. Roman boyunca Zeno'nun hayatı dikkatle okunduğunda ise Oidipus Kompleksi'nin izlerine çok açık bir şekilde rastlamak mümkündür.

Romanda üç erkek karakter bulunmaktadır. Bunlar; Zeno'nun babası, Zeno'nun kayınpederi (tüccar Malfenti) ve Ada'nın kocası Guido. Zeno bu üç karaktere de öfke duymakta ve onları kıskanmaktadır. Bu nedenle sürekli onlarla savaşır ve rekabet eder.

Öncelikle baba karakteri ile kahramanın ilişkisi ele alındığında Zeno çocukluğu ile ilgili birçok rüya görür ve bu rüyalarda çocukluk anılarını bir bir hatırlar. Bu rüyalardan ve anılardan bazıları şu şekildedir: “*Annemin dudaklarından hafif bir ses döküldü, eliyle beni gösterdi, uykuya daldım sanıyordu, oysa tüm bilincimle uykunun üzerinde yürüyordum ben. Babamın beni rahatsız etmemeye zorlanması öylesine hoşuma gidiyordu ki, hiç kıılmıdım.*” (Svevo, 2012: 23).

Annesinin onu savunması Zeno'nun hoşuna gitmiştir. Ayrıca annesinin o anki gülümsemesini hiçbir zaman unutmamış ve ileride karısının gülümsemesinde annesini görmüştür. “*O gülümseme belleğimde öylesine yer etmişti ki, günün birinde karımın dudaklarında görünce, hemen tanıyverdim.*” (Svevo, 2012: 24). Hatta “*.....yalnız eşim değil, ikinci annem olacaktı o benim...*” (Svevo, 2012: 101). cümleleriyle karısını annesiyle bir nevi özdeşleştirmektedir.

Yine romandaki anılardan birinde küçükken Zeno'nun devamlı anne ve babası yan yana otururken veya uyurken aralarına girmesi bir nevi müdahale etme durumudur (Svevo, 2012: 47-78).

Sigmund Freud'un teorileri bağlamında Zeno'nun gördüğü tüm bu rüyalar ve hatırladığı bu anıların onun annesine olan aşırı ilgisini ve cinsel eğilimini kanıtlamaktadır. Zeno annesinin ona ait olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle babasını kendisine rakip ve düşman olarak görmektedir. Zaten romanda da sık sık Zeno'nun babası ile hiçbir zaman yakın bir ilişkiye sahip olmadığı ve ortak yönleri bulunmadığı ifade edilmektedir. Zeno babasını sürekli zayıflığın simgesi olarak görmekte kendisini de kuvvetin simgesi olarak lanse etmektedir. Babası hayattayken hep onunla bir dövüş içinde olduğunun altı da çizilmektedir. “*Babam ölüm döşeğindeyken içimde büyük bir hınç beslediğimi açıklamam gerekiyor, babama karşı garip bir hınç.*” (Svevo, 2012: 71).

Romanda babasının hastalığı bile Zeno karakterini durdurmamakta ve babayla olan bu mücadele sürmeye devam etmektedir. Babasının ölmesini bile dileme noktasına gelir. “*Uyu, uyu! Sonsuz uykuya varıncaya dek uyanma! Böylelikle babama ölümü dilemiş oldum, ama doktor bunu sezemedi.*” (Svevo, 2012: 69).

Ayrıca Zeno, babası hasta ve güçsüz olduğu için, içten içe mutlu olduğunu söylemektedir. Babası ölüm döşeğindeyken bile baba-oğul uzlaşmaz. Babası Zeno'ya ölmeden hemen önce tokat atar. Zeno bunu hiçbir zaman unutmaz. Bu uzlaşmazlığın ve savaşın etkileri Zeno'nun ileriki hayatına da yansır. Babasını zayıflığın simgesi olarak gördüğü için ona benzemek istemez, ama ne yazık ki benzer (Svevo, 2012: 47-78). Her şeyden önce babasından kalan miras ile yaşamını sürdürür. Babası gibi evlenir, bir aile kurar; çocukları olur ve ister istemez baba rolüne bürünmüş olur. Babası gibi sigara tiryakiliğinden bir türlü kurtulamaz. Babasının annesini aldattığı gibi Zeno da karısını Carla ile aldatır.

Romanda yer alan üç erkek karakterle de Zeno'nun içsel bir savaş halinde olduğu söylenebilir. Baba figüründen sonra bu uzlaşmazlık ve mücadele hali kayınpeder figürüyle görülür. Zeno'nun kayınpederi diğer adıyla tüccar Malfenti, Zeno tarafından babasının ölümünden sonra onun yerine geçen bir figür olmuştur. Zeno, erkek çocuğun babasından korkup zamanla onunla özdeşleşmeye çalışması gibi kayınpederinin de gücünü kabul etmekte, ona benzemeye çalışmakta ve onu taklit etmektedir. Sürekli kayınpederinin takdirini kazanmaya çalışmaktadır. Fakat kayınpederi iki kere Zeno'yu iş konusunda kandırınca kayınpederine öfkelenmeye başlar ve bu öfke gittikçe nefrete dönüşür. Böylece Zeno baba olarak gördüğü kayınpederi ile rekabete girer ve her alanda daima onu yenmeye çalışır. Kayınpederinin çok güzel, iyi eğitilmiş olduğunu ve kayınpederi ile hiç yakışmadığını ise satırlar arasında dile getirir. “*Bu bilgisiz, kaba saba, acımasız mücadeleci adam...*” (Svevo, 2012: 87). “*Kayınpederimin hala güzel bir kadın olduğunu söyleyebilirim. Zarafetinin bir nedeni de göze batmayan lüks giyimiydi. Her şeyi ile yumuşak ve uyumluydu.*” (Svevo, 2012: 91). Kayınpederinin bütün kızlarına evlenme teklif eder. Tüm bunlar bir nevi Zeno'nun babası yerine koyduğu kayınpederi ile rekabetinden dolayı yaptığı davranışlardır. Zeno, babası ile olduğu gibi kayınpederi ile de ölünceye kadar bir savaşım ve rekabet içindedir. Kayınpederine öfke, nefret ve sevgi arası bir duygu besler (Svevo, 2012: 79-86).



Son olarak Zeno'nun romandaki son erkek karakter Guido ile olan ilişkilerinde de gizli bir rekabet içinde olduğu aşıkardır; çünkü Zeno kayınpederinin ilk kızı güzeller güzeli Ada'ya âşık olur ve evlenme teklif eder, ama Ada Zeno'nun teklifini kabul etmez; çünkü Guido'ya âşıktır ve onunla evlenir. Bu yüzden Zeno, elinden Ada'yı aldığı için Guido'dan nefret eder. Zamanla Ada'yı unuttuğunu düşünerek Guido ile arkadaş olurlar ve birlikte ortak bir iş kurarlar. Fakat Zeno, Ada'yı unutmamıştır, sadece bilinçaltına itmiştir. İçten içe Guido'ya karşı öfkesi ve nefreti sürer. Kendisini sürekli Guido ile karşılaştırır. Guido'nun kendisinden daha zayıf ve yeteneksiz olmasına rağmen Ada ile evlenmesini kıskanır. Guido da karısı Ada'yı Carmen ile aldatır. Zeno kendi metresi ile Guido'nun metresini karşılaştırır. İçten içe Guido'yu kıskanır. *"Benimkisi bir tür kıskançlıktı, Carmen, Guido'nun Carla'sıymış gibi geliyordu. Birinci kadında olduğu gibi ikinci kadında da benden şanslı çıkmıştı."* (Svevo, 2012: 331). Sonunda Guido ölür. Zeno Guido'nun batırıldığı şirketinin borçlarını ödemek bahanesiyle Guido'nun cenazesine bile gitmez.

Bu bağlamda Zeno karakteri sürekli kendi kendisiyle çatışma içindedir. İd ve Süperego çatışması Zeno'da yoğun bir şekilde görülür. Zeno'nun Oidipus Kompleksi'ne sahip olduğunu ve babası ile rekabet içinde olduğu ifade edilebilir. Zeno'nun babası bir sigara tiryakisidir. Zeno da babasından aşağı kalmamak için sigara içmeye başlar. Sigara tiryakiliğinden bir türlü kurtulamaz. Aslında burada sigara İd'in sembolüdür; çünkü Zeno, içgüdülerine ve isteklerine yenik düşmektedir; bu nedenle Zeno'nun cezalandırılması gerekmektedir. Bu, baba tarafından cezalandırılma düşüncesi, hem Süperego hem de Oidipus Kompleksi'nin bir yansımasıdır. Bu cezalandırılma yine sigara tarafından olur. Zeno sigaranın zehrinden ağır bir şekilde hastalanır. Ayrıca İd ve Süperego çatışması, Zeno'nun metresi Carla ile yaşadığı ilişkide de görülebilir. Zeno, karısı Augusta'yı Carla ile aldatır yani İd'e, cinsellik içgüdülerine yenik düşer; ama ahlaki değerlerin kaynağı olan Süperego buna karşı çıkar. Burada Zeno'nun vicdanı, Süperego'yu simgelemektedir. Karısını aldattığı için vicdan azabı çeker ve sürekli pişmanlıklar duyar.

### **Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Alfred Adler'in Teorileri**

Nörolog olan Alfred Adler (1870-1937) psikiyatri alanına yönelince bu daldaki klasik psikanalitik teorileriyle ve çalışmalarıyla tanınan Sigmund Freud ile tanışır. 1902-1911 yılları arasında onun öğrencisi olarak çalışmaları sürdürür. Fakat ardından fikir ayrılıkları ortaya çıkmaya başlar (Yörük, 2006: 36). Alfred Adler (2013: 29-30), Sigmund Freud'un (2006: 35-38) her davranışın altında çocukluk dönemlerine ait cinsel bir kompleksin bulunduğu düşüncesine ve her psikolojik sorunu cinselliğe bağlamasına tamamen katılmamaya başlar. Ona göre bireyin kişilik gelişiminde aile ve sosyal çevrenin de etkileri bulunmaktadır. Bu etkileri derinlikli bir incelemeye alan Alfred Adler, 1912 yılında Bireysel Psikoloji Kuramı'nı ortaya atar (Feist vd., 2018: 95; Aytekin ve Aytekin, 2023: 40-47).

Bireysel Psikoloji Kuramı'na göre bireyin gelişiminin merkezinde sosyal etkileşimler yer almaktadır. Özellikle ailenin çocuğa ihmalkâr davranması, çocuğu fazla şımartması durumları ve doğum sırası (ilk, ortanca ve sonuncu) çocuğun ileriki yaşlardaki toplum içindeki duruşunda ve kişilik oluşumunda büyük oranda etkilere sahiptir (Adler, 1956: 327; Adler, 2011: 92). Doğru bir aile ortamında yetişen çocuk kendi kişiliğini sağlamlaştırır, böylece hayatın üç temel alanı olan arkadaşlık ilişkilerinde, mesleki yaşamda ve aşk-evilikte sağlam ilişkiler sürdürür. Ama aile ortamında yetersiz davranışlar (ihmal veya şımartma) söz konusuysa bireyde Aşağılık-Üstünlük Duygusu ve Kompleksi gelişir. Aşağılık ve Üstünlük duyguları, komplekse dönüşmedikleri sürece birey için güdüleyicidir ve faydalıdır. Kendini diğer insanlardan daha eksik hissetmek olan Aşağılık Duygusu insanı üstün ve başarılı olmaya doğru iter. Birey bu duygusunu böylece dengelemiş olur. Kendini diğer insanlardan daha yetenekli görme hali olan Üstünlük Duygusu da yaşanan ve karşılaşılan olaylar zinciriyle kişiyi mütevazî olmaya zorlar. Böylece tıpkı Aşağılık Duygusu gibi bu duygu da dengelenir. Fakat bu iki duygu da dengelenmezse sorunlar ortaya çıkar. Eğer Aşağılık Duygusu ciddi özgüven eksikliğine ve öfkeye dönüşürse, Üstünlük Duygusu ise bir kibir halini alırsa psikolojik bir rahatsızlık olan Aşağılık-Üstünlük Kompleksi meydana gelir (Adler, 1956: 327; Adler, 2011: 92; Adler, 2013: 29).

### **Alfred Adler'in Teorileri Ekseninde Zeno Karakteri**

Zeno karakterinde, Aşağılık Kompleksi'nin belirtileri açıkça görülmektedir. Roman boyunca Zeno sürekli olarak kendine güveni olmayan ve kararsız bir tip olarak karşımıza çıkar. Zeno, psikiyatristine sigara

tiryakiliği ile ilgili bir anısını anlatırken bazı çocukların onunla alay ettiği için onlarla sigara içme yarışına girdiğini ve kazandığını söyler. “*Bir yığın sigaramız vardı, kısa sürede kim daha çoğunu içecek görmek istiyorduk. Yarışı ben kazandım ve bu garip eylemin verdiği rahatsızlığı kahramanca gizledim.*” (Svevo, 2012: 24).

Çocukların alay etmesi Zeno’yu üzer, Aşağılık Kompleksi’nin içine iter. Zeno da bu kompleksi telafi etme amacıyla yarışa girip kazanır ama yine de arkadaşlarından birinin oldukça özgüvenli cümlesiyle kazancı bir anda yenilgiye dönüşür. “*İki küçük adamdan biri o zaman şöyle dedi: “Ben yarışı kaybettiğime aldırmiyorum. Ben ancak gerektiği kadar sigara içerim.”*” (Svevo, 2012: 24). Aşağılık Kompleksi’nin yarattığı yenme, üstün olma hırsıyla bir yarışa giren Zeno, aslında farkında bile olmadan yine kaybeder.

Zeno’daki Aşağılık Kompleksi’nin açık göstergelerine roman boyunca rastlanmaktadır. “*Ben birini beğendim mi derhal ona benzemeye çalışırım. Malfenti’yi de taklit ettim. Çok kurnaz olmak istedim ve kendimi çok kurnaz hissettim; hatta bir kez ondan baskın çıktığıma bile düşledim. Onun ticaret düzeninde bir püf noktası bulduğumu sanıyordum; kendisine hemen bildireyim de beni beğensin, dedim kendi kendime.*” (Svevo, 2012: 81). Bu cümlelerden Zeno’nun kendine güvensizliği göze çarpmaktadır.

Zeno kendini zayıf ve aşağılık olarak görmektedir. Bu sebeple kendine rol model belirleyip onu taklit etmeye çalışır. “*Zayıflığımı, kültürümü, pısrıklığımı gözler önüne seren hep oydu. Gerçek bu işte: Pısrığın tekiyim ben!*” (Svevo, 2012: 87). Bu nedenle güçlü bir karakter olduğunu düşündüğü kayınpederine benzemeye çalışır.

Roman içinden bir başka olayda ise Zeno, kayınpederinin kızlarından en güzeli olan Ada’ya âşık olur. Fakat Ada onun evlenme teklifini kabul etmez. Zeno içten içe ne kadar zayıf ve yetersiz olduğunu düşünür. Ada’ya layık olmadığını düşünerek bu cümleleri dile getirir: “*Ada, kendi gücünün ve benim zayıflığının farkına varmış olmalıydı.*” (Svevo, 2012: 106).

Sonunda Zeno, kayınpederinin en çirkin kızı olan Augusta ile evlenir. Ada’nın onu aşağılayıp küçümsemesinden dolayı içerleyen Zeno, aynı şeyi kendisi karısı Augusta’ya karşı yapar. Zeno aslında bir nevi Aşağılık Kompleksi’ni karısı Augusta üzerinden telafi etmeye çalışır. “*Nasıl olmuş da güzel demişlerdi buna? İlk dikkati çeken şey şaşı oluşuydu, hem de öylesine şaşıydı ki, kendisini bir süre görmediniz mi, aklınızda kala kala bu özelliği kalıyordu. Üstelik saçları da öyle pek gür değildi, sarıydı ama ışıltısız, bulanık bir sarıydı renkleri; bedenine gelince, biçimsiz denemezdi ama o yaş için biraz kaba sabaydı.*” (Svevo, 2012: 90).

Karısı Augusta’nın çirkin ve şaşı olduğunu söyleyerek onu içten içe küçümser, kendisini karısından üstün görür. Fakat bu telafi duygusu da uzun sürmez. Kendini herkesten aşağı ve yetersiz gören ve bu duyguları karısı üzerinden telafi etmeye çalışan Zeno, yine başarısız olur. Zeno, bu kez çirkin dediği karısı Augusta’yı genç bir doktordan kıskanır. “*Genç doktorun karşısında çılgınca, zehir gibi bir kıskançlığa kapılmıştım! Yakışıklıydı, özgürdü o! Doktorlar arasında bir ilah diyorlardı onun için! Karım neden tutulmasındı ona?*” (Svevo, 2012: 38).

Ada’nın Guido ile evlenmesi Zeno’yu çok üzer. Kendine güveni olmayan Zeno kendini sürekli Guido ile kıyaslar. Guido’nun cesaretine ve güvenine özense de içten içe Guido’yu kıskanır. Guido’nun kusurlarını bularak kendini üstün konuma çıkarmaya çalışır. “*Ada! Guido size göre değil. Ahmağın biri o! Masa’nın verdiği yanıtlara nasıl bozuldu, görmediniz mi? Bastonunu gördünüz mü? Kemanı iyi çalıyor ama keman çalan maymunlar da var.*” (Svevo, 2012: 157). Her fırsatta Guido’nun yaptıklarını eleştirerek kendini daha değerli hale getirmeye çalışır.

Arkadaşlarının alay etmesi sonucu doğru olmayan, abartılı işler yapması, başkalarına benzeme çabası, sevdiği kadına layık olamama düşüncesi, kendini sürekli başkalarıyla kıyaslaması, Aşağılık Kompleksi’nin belirtileridir (Adasal, 1980: 34; Adler, 2011: 92-93). Zeno karakterinde de bu belirtiler oldukça net bir şekilde görülmektedir.

### **Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Carl Gustav Jung’un Teorileri**

Carl Gustav Jung (1875-1961), Alfred Adler gibi Sigmund Freud’un öğrencilerindedir. Bir süre

Sigmund Freud ile psikanaliz üzerine birlikte çalışmalar yaparlar. Fakat Carl Gustav Jung (2012: 9), Sigmund Freud'un (1998: 49-73) libidoyu merkeze koyarak geliştirdiği teorilere psişik enerji kavramını kazandırır. Ardından Sigmund Freud'un (1998: 49-73) yaptığı gibi sadece kişinin kendi bilinçaltını incelemekle yetinmenin yeterli olmadığı kanısına vararak kolektif bilinçdışı kavramını ortaya atar (Jung, 2017: 246). Her kişinin atalarından getirmiş olduğu ve bilinmeyen zamanlardan gelen kolektif bilinçdışı-bilinçaltından bahseder. Kolektif bilinçdışı, kolektif bilinçaltını oluştururken arketip denen semboller ortaya çıkmaktadır (Jung, 2017: 246). Böylece Sigmund Freud'un Klasik Psikanaliz'inin karşısına Analitik Psikanaliz'i koyar. Ayrıca Carl Gustav Jung (2012: 18-21) kendisi başlangıçta Sigmund Freud'u izleyen ve sonradan Bireysel Psikoloji Kuramı'nı geliştiren Alfred Adler'in (2011: 92) aile ve çevre faktörlerini de eksik bularak genişletmek gerektiğinin altını çizer. Aile ve sosyal çevre faktörlerinin tüm insanlığın varoluşuna kadar uzandığını ve tüm insanların bilinmeyen ilk dönemden etkilenen kolektif bir bilinçaltına sahip olduğunu ifade eder. Aslında toplumları, mitleri, efsaneleri ve masalları inceleyen ve bunlara odaklanan Carl Gustav Jung'un teorisi edebiyatla daha yakın bir ilişkiye sahiptir (Jung, 1997: 42; Jung, 2001: 13; Gençtan, 2014: 166; Kaya, 2015: 134).

Carl Gustav Jung'un (2017: 246) teorisine göre insan ruhunda 3 temel alan vardır: Bilinç, Kişisel Bilinçdışı ve Kolektif Bilinçdışı. Bilinç içinde bireyin çevresinde gerçekleşen olaylara karşı tüm düşüncelerini ve duygularını içinde barındıran şuurlu bir hal olan Ego'yu diğer adıyla Öz-Ben'i barındırır. Ego (Öz-Ben) bilincin tam merkezinde olup insanın kişilik gelişiminde ve dengeli bir ruh haline bürünmesine aracılık etme görevine sahiptir (Jung, 2016: 140). Kişisel bilinçdışı kavramı bireyin bastırıldığı, geri plana ittiği veya unuttuğu anları sembolize eder. Burada aşılamayan ve çözülemeyen durumlar arttığında bireyin ruhsal dengesi bozulur, kompleksler ortaya çıkar (Serrican, 2015: 1463; Kavut, 2020: 681-699).

Kolektif bilinçdışı ise her insanın kendi atalarından, hatta tüm insanlığın genel olarak atalarından getirdiği bazı davranış kalıplarını ifade eder. Burada tüm insanlığa mal olmuş, ortak varoluşsal kodlar denilen arketipler yer alır. Bireyin yaşamını yönlendiren 4 temel arketip vardır. Bunlar: Persona, Anima, Animus ve Gölge'dir. Persona, aslında kelime anlamı olarak Antik Dönem'de tiyatrolarda sanatçıların kullandığı bir çeşit maskeye verilen addır. Carl Gustav Jung'un (2012: 10-15) oluşturduğu teoride ise toplumun bir parçası olan, bu sebeple de toplumun kurallarına uyum sağlamaya çalışan bireyin takındığı kimliktir. Persona ile birey aslında topluma kendini kabul ettirmeye çalışır (Jung, 1997: 42; Serrican, 2015: 1463; Ukray, 2016: 156-157; Kavut, 2020: 681-699). Gölge, Persona'nın tam zıttıdır. Onun tarafından bastırılması ve kontrol altına alınması gereken yandır. Gölge aslında kişinin cinsellik, saldırganlık veya toplumun karşı çıkacağı herhangi bir davranış şekli gibi gizli isteklerini sembolize eder. Zaman zaman karakter yansımalarıyla ve rüyalar kanalıyla kendini gösteren Gölge, Persona ile çatışma halinde bulunur. Bu çatışma her bireyde olan normal bir durumdur. Fakat eğer bu çatışma dengelenmezse, Gölge bu çatışmada baskın çıkarsa ortaya psikolojik sorunlar çıkmaktadır. Anima erkeğin dişil yanını; Animus ise kadının eril yanını simgelemektedir. Anima ve Animus ruhun tamamlayıcısı olup her sağlıklı bireyde denge ve uyum içindedir. Karşı cinsle ilişkileri düzenleyen rolleri bulunur (Jung, 1997: 42; Serrican, 2015: 1463; Ukray, 2016: 156-157; Jung, 2016: 140; Kavut, 2020: 681-699).

### **Carl Gustav Jung'un Teorileri Ekseninde Zeno Karakteri**

Romandaki Zeno karakterinde, Carl Gustav Jung'un (2012: 10-15) dört ana arketipinden Persona ve Gölge arasındaki olması gereken uyumda ve dengede sorunlar görülmektedir. Zeno, Persona'sı ile Gölge'si arasında uzlaşamayan ve sürekli çatışma halinde olan bir kahramandır. Gölge dediğimiz Zeno'nun toplumsal kurallara göre yanlış olan istekleridir. Persona ise Zeno'nun vicdanıdır. Bu ikisi roman boyunca devamlı kavga halindedir.

Zeno çocukken sigara içmek için gizlice babasının yeleğinden para çalar. Babasına yakalanınca ise yalan söyler. Babasının onun yalanına inancına yanlış bir şey yaptığını ve masumiyetini kaybettiğini hisseder. Ama yine de hem sigara içmekten hem de sigara çalmaktan vazgeçmez. *"Aslında artık yerinde yeller esen masumiyetime yönelen o gülüşün, beni ondan sonra çalmaktan alıkoymaya yettiğini söyleyebilirim kendi onuruma. Yani, aslında yine çaldım, bilmeden."* (Svevo, 2012: 22).

Zeno, gençlikten yaşlılığına kadar defalarca sigarayı bırakmayı dener ama bir türlü başaramaz. *"Yoksa ben sigarayı kendi yeteneksizliğimin ayıbını yükleyebilmek için mi öylesine tutkundum? Acaba sigara*

*alışkanlığımdan vazgeçsem o umduğum güçlü, üstün adam olur muydum? Belki beni tiryakiliğime zincirleyen de o kuşku olmuştur...*” (Svevo, 2012: 26). *“Şimdi ihtiyarladım, kimsenin benden bir şey beklediği yok, ama yine de sigara ile sigarayı bırakma kararı arasında mekik dokuyorum...”* (Svevo, 2012: 27).

Zeno'nun sürekli kimya ve hukuk bölümleri arasında gidip gelmesi de kararsız bir insan olduğunu gösterir. *“Hukuk öğreniminden Kimya'ya geçtikten sonra, ondan izin alıp Hukuk'a döndüm...”* (Svevo, 2012: 51). *“...bir kere iki fakülteye girip çıkmışlığım vardı, sonradan uzun süren aylıklık döneminin çok eğitici olduğuna inanıyordum...”* (Svevo, 2012: 80).

Zeno kararsız, sürekli çalkantılar içinde yaşayan babasının mirası ile yaşayan işini muhasebecisine teslim etmiş, hiçbir işte başarılı olamamış, hayatta bir gayesi olmayan, kendine güveni olmayan zayıf bir karakterdir. Tüm bu ruh halleri Zeno'nun Persona'sı ile Gölgesi'nin uzlaşmadığını göstermektedir. *“Sonra ben, bir ay kadar büroya uğramadım...”* (Svevo, 2012: 327).

Zeno ne topluma yarar sağlayan bir birey olabilmekte ne de duygularının ve içgüdülerinin esiri olabilmektedir. İki arasında kalmış bir hayatı vardır. Karısı Augusta'yı sever ama onu Carla ile aldatır. Bir koca olarak karısına karşı son derece sevecen, şefkatli davranır, fakat duygularını kontrol edemeyip Carla ile ilişkisini de sürdürür.

*“Karım Augusta'yla olan ilişkilerime bir zararı yoktu, tam tersine. Ona artık yalnız kendisi için her zaman beslediğim sevginin esinlediği sözleri söylemekle yetinmiyordum, içimde öteki kadın için uyanan sözleri de söylüyordum. Evimde hiç böylesi bir sevgi bolluğu görülmemişti. Aile tarifesi dediğim saatlere kılı kırk yarararak uyuyordum hep. Vicdanım öylesine naziktir ki davranışımınla daha o zamandan gelecekteki pişmanlığımı hafifletmeye hazırlık yapıyordum.”* (Svevo, 2012: 212).

*“İtirafı andıran birtakım laflar gevelemeye başladım. Kendimi zayıf, suçlu duyuyorum, dedim; bu noktada karım yüzüme açıklama ister gibi baktığından, hemen kafamı kabuğumun içine çektim, işi felsefeye döktüm, suçluluk duygusunun her düşüncemde, her soluğumda var olduğunu söyledim.”* (Svevo, 2012: 278).

Rüzgâra kapılmış bir yaprak gibi bir uçtan diğerine sürüklenen bir karakterdir Zeno aslında. *“Pek yapacak şeyim yok ama, elim kolum bağlı oturuyor da sayılmam... Ben şimdilik yalnızca dinlenmeye bakıyorum.”* (Svevo, 2012: 481). *“Yaşam hastalığına benzer... Tam iyileştik derken boğulup ölürüz...”* (Svevo, 2012: 484).

### **Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Jacques Lacan'ın Teorileri**

Psikolog ve Psikiyatrist Jacques Lacan (1901-1981) Sigmund Freud'un (2006: 34) Psikoseksüel Gelişim Kuramı'nı yeniden yorumlamıştır. Bu nedenle Jacques Lacan'ın yöntemi Alfred Adler ve Carl Gustav Jung'tan sonra Sigmund Freud'a yeniden dönüş olarak adlandırılmıştır (Lacan, 2012: 13). Fakat Freud'un Psikoseksüel Gelişim süreçlerine dilbilimci Ferdinand de Saussure'nin yapısalılık ve göstergebilim yöntemiyle yapısalıcı bakış açısıyla yaklaşır ve bu gelişim evrelerini daha erken yaşlara çeker (Althusser, 2010: 35; Lacan, 2013: 58-75; Lacan, 2020: 15-35; Lacan, 2021: 23; Derhem, 2023: 455-464).

Sigmund Freud'un (2006: 34-35) Fallik dönem denilen 3-6 yaş aralığında gerçekleşen Oidipus karmaşası; Jacques Lacan'a (2012: 13) göre çocuk 6 ile 18 aylıkken yaşanmaktadır. Jacques Lacan (2012: 13-15) bu karmaşanın yaşandığı dönemi üç evrede almaktadır (Adasal, 1980: 48). İlki İmgesel Evre'dir. Bu evrede çocuk bedeninin bütünlüğünü kavrayamaz. Bu döneme Ayna Evresi de denir. Çünkü çocuk aynadaki görüntüsünde kendini ilk kez bir bütün olarak kavrar. Böylece yavaşça çocukta Ego gelişmeye başlar ve Oidipus karmaşası ortaya çıkar. Çocuk annesini bir cinsel obje şeklinde algılama yolundadır. Ayrıca bu evrede çocuk babasını tanır. Çocuk babayı tanıdığı için annesinin kendisine ait olduğu düşüncesinden vazgeçer. Bu arzusunun erteler. Sembolik Evre'ye giriş yapar. Bu ikinci evrede çocuk annesine olan cinsel obje dürtüsünü bastırmak adına başka nesnelere yönelir. Çünkü eğer bu arzusu sürerse babası tarafından cezalandırılacağından korkar. Üçüncü ve son aşama ise Gerçeklik Evresi'dir. Çocuk olması gereken kültürel düzenin bir parçasıdır. Babasıyla özdeşleşir, o role bürünür. Kişi bu evreleri sağlıklı şekilde tamamlayamazsa bu evrede takılır kalır, bu kişinin ilerleyen yaşamında etkilere yol açar. İlerleyen yaşamında devamlı bir

döngü içine girer ve psikolojik rahatsızlıklara sebebiyet verir (Althusser, 2010: 35; Lacan, 2013: 58-75; Lacan, 2020: 15-35; Lacan, 2021: 23; Derhem, 2023: 455-464).

### Jacques Lacan'ın Teorileri Ekseninde Zeno Karakteri

Romanın kahramanı Zeno'nun, Lacan'ın (2021: 23-25) bahsettiği psikoseksüel gelişim, diğer adıyla kişilik gelişim aşamaları, sağlıklı bir şekilde tamamlanmadığı için çalkantılı bir girdabın içine girdiği gözlenmektedir.

Zeno'nun annesi, onun için bir arzu kaynağıdır. Annesinin sadece kendisine ait olduğunu düşler. Bunun içinde babasına karşı bir öfke duyar. *“Ve o kafeste bir tek eşya vardı, bir koltuk, koltukta dolgun vücutlu, son derece zarif, siyahlar giymiş, sarışın, kocaman mavi gözlü bir kadın oturuyordu. Kadın siyah giysileri ve rugan ayakkabıları ile tek parçaymış gibiydi. Ve çocuk bu kadının kendisine ait olduğunu düşünüyordu, ama en garip bir biçimde: Tepeden tırnağa ufacak parçalarını koparıp yiyebiliyordu.”* (Svevo, 2012: 455).

Zeno'nun bu satırlarda hayal ettiği kişi annesidir. Annesinin kopmaz bir parçası olduğunu ve tamamen ona ait olduğunu hayalinde canlandırır. *“İlkin babamın bana vereceği cezadan korkmuştum, hemen ardından annemin beni -hiç kuşku yok- savunusunu göremediğime üzüldüm.”* (Svevo, 2012: 454). *“Babamla benzerliğimiz yoktu; diyebilirim ki, ben kuvvet simgesiydim, o zayıflık simgesi.”* (Svevo, 2012: 49). *“Aramızda ortak yanlar o denli azdı ki, dünyada kendisini en çok tedirgin eden kimselerden birinin ben olduğumu itiraf etmişti bana.”* (Svevo, 2012: 50).

Annesine karşı olan gizli arzusundan babayı bir nevi rakip olarak görmekte, onun tarafından cezalandırılacağından korkmaktadır. Kendini kuvvet ve sağlık sembolü olarak; babasını ise zayıf ve pasif bir karakter olarak görmektedir. Daima babayla yarış içinde olduğundan babasının sigara içtiği gibi, o da sigaraya başlar. *“...sigara alışkanlığına babamdan aşağı kalmamak için tutulduğumu anlayabilirmişim; bir de gizli ahlaki içgüdüüm varmış, babamla rekabete girdiğimden ötürü cezalandırılmam gerektiğinden, tütüne bir zehirli etki yakıştırmışım.”* (Svevo, 2012: 458).

Zeno'nun babasıyla olan rekabeti ve ruhunun derinliklerinde yaşadığı gelgitli yarış hali babasının ölümüyle son bulur. Fakat bu kez Zeno, tanıştığı tüccar Malfenti'yi babasının yerine koyar. Annesinin yerine başka bir arzu nesnesi olarak ise Malfenti'nin güzeller güzeli kızı Ada'yı yerleştirir. Baba yerine koyduğu Malfenti'yle devamlı kendini kıyaslar, ona içgüdüsel olarak öfke duyar.

*“Ben oldukça kültürlüydüm, bir kere iki fakülteye girip çıkmışlığım vardı, sonra uzun süren aylıklık dönemimin çok eğitici olduğuna inanıyordum. O ise tam bir tüccardı, bilgisizdi. Ama bilgisizliğinden güç ve huzur alıyordu.”* (Svevo, 2012: 80). *“Babamın yerine koyduğum ihtiyar Malfenti'den nefret ettiğime hiç kuşkusuz yoktu.”* (Svevo, 2012: 459). Zeno sadece babası yerine koyduğu tüccar Malfenti'yi eleştirmekle kalmaz. Malfenti'nin kızı Ada'yı bir nevi annesi yerine koyar, onu arzulan bir nesne konumuna yerleştirir. *“Ada kendime seçtiğim kadındı, bu yüzden benim sayılırdı. Yalnız eşim değil, ikinci annem olacaktı; beni savaşım, zaferlerle dolu, eksiksiz, erkekçe bir yaşantıya iletcekti.”* (Svevo, 2012: 101).

Ada, Zeno'yu değil, bir başkasını Guido'yu seçer ve onunla evlenir. Zeno da Malfenti'nin çirkin olarak düşündüğü kızı Augusta ile evlenir. Kültürel düzene göre Zeno artık bir aile yapısının temelini atmıştır. Fakat yine karısında annesini arar ve bir nevi annesinin yerine koymuş olur. *“Annemin gülümsemesi öylesine yer etmişti ki, günün birinde karımın dudaklarında görünce hemen tanıyiverdim.”* (Svevo, 2012: 24).

Zeno her ne kadar babasını eleştirse de aslında onun rolüne bürünmüş olur. *“Ataerki bir ailenin kurulmasında işbirliği ediyordum ve o bir zamanlar tiksindiğim, şimdi de bir sağlık anıtı gibi gözükten aile babasına dönüşmekteyim.”* (Svevo, 2012: 187).

Zeno eleştirdiği ve hınç beslediği babasının rolüyle özdeşleşmekten başka, aslında ona benzer. Onun gibi sigara tiryakiliğine saplanır ve karısını çok sevmesine rağmen aldatır. *“Şimdi ihtiyarladım, kimsenin benden bir şey beklediği yok, ama yine de sigara ile sigarayı bırakma kararı arasında mekik dokuyorum...”* (Svevo, 2012: 27). *“Karım Augusta'yla olan ilişkilerime bir zararı yoktu, tam tersine. Ona artık yalnız*

*kendisi için her zaman beslediğim sevginin esinlediği sözleri söylemekle yetinmiyordum, içimde öteki kadın için uyanan sözleri de söylüyordum...*" (Svevo, 2012: 212) Görüldüğü gibi Zeno için Psikoseksüel Gelişim Evreleri'nin bu süreci ilerleyen yaşlarda da sorun olarak devam etmiştir.

### Sonuç

İtalyan yazar Italo Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci* romanının başkarakteri ve kahramanı olan Zeno üzerinden psikanalitik edebiyat eleştirisi kapsamında öncelikle yazar Svevo'nun yaşamı, içinde bulunduğu sosyo-kültürel arka plan ve bunun romanlarında nasıl etkilere yol açtığı ele alınmış; ardından Zeno karakterini irdelemek adına psikanalizin dört önemli isminden faydalanılmıştır. Psikanalizin yaratıcısı ve edebiyattaki ilk uygulayıcısı Sigmund Freud'un klasik yöntemiyle Zeno karakteri üzerinden yazarın yaşamından da izler gözlenebileceği anlaşılmıştır. Ayrıca Zeno karakterindeki İd-Süperego çatışması açıkça gözlenmekte bu çatışmanın yarattığı Oidipus Kompleksi'nin belirtileri karakterin yaşamının çocukluğundan yaşlılığına kadar olan yaşam akışında bulunmaktadır. Karakter kendini bu ruhsal karmaşadan ve çöküntüden kurtarmak adına duygularını bastırma ve olayları erteleme gibi savunma mekanizmaları geliştirmektedir. Sigmund Freud'un öğrencilerinden Alfred Adler ve Carl Gustav Jung ise Sigmund Freud'un kişilik kuramlarını geliştirerek psikanalize birçok yenilik ve farklı bakış açıları kazandırmışlardır. Carl Gustav Jung'un ortaya koyduğu Persona-Gölge çatışması Zeno karakterinin yaşamında kendini ortaya koyar. Devamlı iki zıt uç arasında, değişken ruh hali içinde kendini sorgulayan Zeno'da bu çatışma katılmış, bir nevi sabit hale gelmiştir. Alfred Adler'in geliştirdiği Aşağılık-Üstünlük Kompleksi ve Telafisi kapsamında Zeno karakterinde kendini zayıf, beceriksiz, pısrık görmesinden, devamlı başkalarıyla kıyaslayıp onlara benzemeye çalışması belirgin şekilde Aşağılık Kompleksi'ne işaret etmektedir. Ruhsal durumunu dengelemek adına da telafi yoluna giden karakter bunu zaman zaman babası, kayınpederi, iş ortağı Guido zaman zaman da karısı üzerinden yapar. Onların açıklarını ve kusurlarını eleştirerek bunu sağlamaya çalışır. Son olarak Sigmund Freud'a dönüş olarak nitelendirilen Jacques Lacan'ın yönteminde de Oidipal çatışma içinde bir karakter olarak Zeno karşımıza çıkmaktadır. Bu çatışmanın aşılması bağlamında istemeden de olsa babayla özdeşleşme durumu vardır.

Psikanalitik edebiyat eleştirisi kapsamında bakıldığında psikolojinin, sosyal bilimlerin hemen her alanındaki etkileri oldukça açıktır. Kuşkusuz insan hayatını merkezine koyan edebiyatta bu etkileri görmek gayet olağandır. Roman karakterlerinin yazarları gerek kendinden izler taşıyan gerekse topluma, insanlığa faydalı olmak adına yarattıkları karakterlerde okuyucuya o karakterin ruhsal portresiyle ilgili bazı ipuçları da bırakmaktadır. Yazar Svevo ise kendi yaşamından unsurların, çokkültürlülüğün etkilerinin içine yerleştirildiği ve psikanalitik tekniklerin inceliklerle kullanılıp önceki iki romanına göre ruhsalimsel çözümlemenin en uç noktasına hatta bireyin yaşamından çıkıp varoluşa kadar uzandığı *Zeno'nun Bilinci* romanıyla bu izleri okuyucuya çok ustaca vermiştir. Bu ustalığını cümlelerinde açık bir şekilde dile getirmektedir: "...*Bu denli büyük bir yenilik karşısında psikanaliz uzmanlarının bile ağız açık kalacak.*" (Svevo, 1966: 686). Aslında makalede de Svevo'nun okuyucuya sunduğu bu ipuçlarını takip ederek, bahsi geçen bu hipotezlerin, kuramların ve komplekslerin metin içindeki belirtilerini bulmak kaldı. Kısacası roman boyunca, Zeno karakteri aracılığıyla, çocukluktan gelen tüm bu komplekslerin, insanın bütün yaşamını nasıl etkileyebildiğine tanıklık etmek mümkün oldu. Hatta bu tanıklık, yaşamın kendisini varoluşsal bir problem ve tedavisi mümkün olmayan bir hastalık olarak görmeye kadar vardı. Bunu, roman kahramanı Zeno şu cümlelerle kendi dile getirmektedir: "*Gerçi yaşam biraz hastalığa benziyor benzemesine; nöbetleri, ayılmaları, kendine göre bir seyri var, bir günlük iyileşmeleri, kötüleşmeleri var; öteki hastalıklardan ayrı olarak, her zaman ölümcül. Tedavisi yok. Böyle bir şey bedenimizdeki delikleri yara sancı tıkamaya benzer; tedavi olduk derken boğulup ölürüz.*" (Svevo, 2012: 484).

Sonuç olarak, insan ruhuna dokunan edebiyata psikanalitik açıdan bakmak, ne kadar da doğru gözükmektedir. Zaten yazar Svevo'da karakterlerini kendi iç dünyasından ve ruhsal çözümlemesinden var etmiştir. Svevo'nun; "*Psikanalitik tedavi deneyiminden, Zeno Cosini var oldu.*" (Svevo, 1966: 857) sözleri de bunu kanıtlar niteliktedir. Svevo'nun diğer karakterleri gibi Zeno karakteri de günlük hayatta sıklıkla karşılaşılabilecek biridir. Svevo aslında okuyucuya modern çağın içinden biri olan Zeno karakteri aracılığıyla, tüm insanoğlunun varoluştan beri getirmiş olduğu bazı sorunlarına ışık tutma imkanı vermektedir.

**Kaynaklar**

- ADASAL, R. (1980). *Normal ve Anormal Açından Psikososyal Yönleriyle Kişilik ve Karakter Portreleri*. İstanbul: Minnetoğlu Yayınları.
- ADLER, A. (1956). *The Individual Psychology*. London: HarperTorchbooks.
- ADLER, A. (2011). *Social Interest: A Challenge to Mankind*. Washington: Alfred Adler Institute.
- ADLER, A. (2013). *İnsanı Tanıma Sanatı*. (Çev.: Kamuran Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- ARA, A. ve MAGRIS, C. (1987). *Trieste: Un'identita di frontiera*. Torino: Edinuadi.
- ARDOLINO, F. ve DRUET, A. C. (2005). "La Psychanalyse Racontee par Italo Svevo". *ERES*, C. 6, S. 6, 75-85.
- ATAMAN, V. (2005). *Varolmanın Acısı Schopenhauer Felsefesine Giriş*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- ATLI, F. (2012). "Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi". *Turkish Studies*, C. 7, S. 3, 257-273.
- AYDINALP, E. B. (2020). "Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın Adlı Eserinde Baba/Oğul İkilemi". *International Journal of Filologia*, C. 3, S. 4, 204-215.
- AYDOG, S. (2019). "Lacanyen Yaklaşımında Cinsiyetlenme ve Histeri Nevrozu". *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, C. 7, S. 1, 20-40.
- AYTEKİN, H. ve AYTEKİN, T. (2023). "Alfred Adler'in Bireysel Psikoloji Kuramı ve Temel İlkeleri". *Electronic Cumhuriyet Journal of Communication*, C. 5, S. 1, 40-47.
- BALDI, G. (1994). *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo*. Torino: Paravia Editore.
- BEHRENS, R. ve SCHWADER, R. (1990). *Italo Svevo: Ein Paradigma der Europäischen Moderne*. Würzburg: Königshausen.
- BRIOSI, S. (1975). *La Critica e Svevo*. Bologna: Cappelli.
- BUDAK, A. (2009). "Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi ve Bir Uygulama Denemesi". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 25, S. 1, 13-26.
- CEBECİ, O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- CHARLEMONT, A. (1963). *L'Eroe nella Trilogia Sveviana*. Brasile: Bello Horizonte.
- CONTINI, G. (1968). *Letteratura dell'Italia Unita 1861*. Firenze: Sansoni Editore.
- CONTINI, G. (1992). *La Letteratura Italiana Otto-Novecento*. Milano: Rizzoli Libri.
- ÇELİK, S. (2020). Psikanalitik Bir Yaklaşımla Kırmızı Saçlı Kadın. *Balkan Dil ve Edebiyat Dergisi*, C. 2, S. 1, 113-139.
- DEMİRÖZER, S. (2019). *Italo Svevo'nun La Coscienza di Zeno Romanındaki Zeno Cosini Karakterinin Psikanalitik Okuması*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DERHEM, E. G. (2023). "Yusuf Atılgan'ın Öykülerinde İmgesel Hayaller Simgesel Gerçekler". *Söylem Filoloji Dergisi*, C. 8, S. 2, 455-464.
- EAGLETON, T. (1999). *Edebiyat Kuramı*. (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- EMRE, İ. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*. İstanbul: Anı Yayıncılık.
- ERGÜN, N. (2011). "Ölü Bir Deniz Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C. 14, S. 1, 119-139.
- ERYILMAZ, A. B. (2019). *A Psychoanalytic Approach to Female Identity in James Joyce's Eveline and John Steinbeck's Chrysanthemums*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FEIST, J. vd. (2018). *Theories of Personality*. London: McGraw Hill International Editions.

- FREUD, S. (1993). *Cinsiyet Üzerine*. (Çev.: A. Avni Öneş), İstanbul: Say Yayınları.
- FREUD, S. (1994). *Psikanaliz Üzerine*. (Çev.: A. Avni Öneş), İstanbul: Say Yayınları.
- FREUD, S. (1998). *Totem ve Tabu*. (Çev.: Selçuk Budak), İstanbul: Öteki Yayınları.
- FREUD, S. (2001a). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (Çev.: Doç. Dr. Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- FREUD, S. (2001b). *Düşlerin Yorumu*. (Çev.: Dr. Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.
- FREUD, S. (2001c). *Histeri Üzerine Çalışmalar*. (Çev.: Dr. Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.
- FREUD, S. (2006). *Cinsellik Üzerine*. (Çev.: Dr. Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.
- GEÇTAN, E. (2014). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GHIDETTI, E. (1992). *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*. Roma: Editori Riuniti.
- GIANOLA, E. (1976). *Storia Letteratura del Novecento in Italia*. Torino: Societa Editrice.
- GÖCEN, G. (2019). "Geçmişten Günümüze Kadın Tasavvurunun İnançla Birlikte Seyri: Freud, Jung ve Fromm'un Kadına Dair İzdüşümleri". *Cumhuriyet Theology Journal*, C. 23, S. 3, 121-141.
- GÜLEÇ, C. (2014). *Psikiyatrinin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- GÜNDAY, M. ve KAÇAR, E. (2022). "Bending the Structure: Jacques Lacan Along the Axis of Structuralism and Poststructuralism". *Felsefe Arkivi*, C. 56, S. 1, 99-112.
- HACIOĞLU, S. (2023). *William Shakespeare'nin "Hamlet" Oyununun Psikanaliz Çerçevesinde: Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ve Jacques Lacan Üzerinden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- JUNG, C. G. (1997). *Din ve Psikoloji*. (Çev.: Cengiz Şişman), İstanbul: İnsan Yayınları.
- JUNG, C. G. (2001). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. (Çev.: İris Kantemir), İstanbul: Can Yayınları.
- JUNG, C. G. (2012). *Dört Ana Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. (Çev.: Nur Nirven), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- JUNG, C. G. (2017). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. (Çev.: İris Kantemir), İstanbul: Can Yayınları.
- KAVUT, S. (2020). "Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme". *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 6, S. 2, 681-699.
- KARABULUT, M. (2022). "Freud ve Jung Işığında Masal ve Psikanaliz". *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, C. 3, S. 26, 756-64.
- KAYA, N. (2015). *Yazma Cesareti*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KORUCU, A. A. (2019). "Freudyen ve Jungiyen Yaklaşımlarla Anne Olgusu". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 23, S.1, 133-143.
- LACAN, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Çev.: Nilüfer Erdem), İstanbul: Metis Yayınları.
- LACAN, J. (2014). *Baba-nın-Adları*. (Çev.: Murat Erşen), İstanbul: Monokl Yayınları.
- LACAN, J. (2020). *Psikanalizin Temel İlkeleri*. (Çev.: İzmir Mutluhan), İstanbul: Çolpan Yayınevi.
- LACAN, J. (2021). *Sigmund Freud'un Teorisinde ve Psikanalizin Tekniğinde Ben*. (Çev.: Savaş Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları.
- LUNETTA, M. (1976). *Invito alla Letteratua di Italo Svevo*. Milano: Mursia.
- LUTI, G. (1961). *Italo Svevo ed Altri Studi sulla Letteratura*. Milano: Lerici Editori.
- LUTI, G. (1976). *Italo Svevo*. Firenze: Il Costoro.
- MAIER, B. (1978). *Italo Svevo*. Milano: Mursia.
- MAXIA, S. (1981). *Svevo e La Prosa del Novecento*. Roma: La Terza.



- MICHALSKA, E. (2022). *La crisi d'identità ne La Coscienza di Zeno di Italo Svevo e ne L'uomo senza qualità di Robert Musil*. Master Thesis, Università di Varsovia Facoltà di Linguistica.
- MINGHELLI, G. (1998). "In the Shadows of the Mammoth: Narratives of Symbolism in La Coscienza di Zeno". *MLN Italian Issue*, C. 109, S. 4, 120.
- MOHAMMEDİ, A. (2023). "A Lacanian Scrutiny of Shakespeare's Sonnets in the Light of Mortality or Eternity". *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, C. 30, S. 8, 1106-1115.
- MORAN, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- NANNI, L. (1974). *Leggere Svevo: Antologia della Critica Sveviana*. Bologna: Zanichelli.
- NEEL, A. F. (1983). *Handbuch der Psychologischen Theorien*. Frankfurt: Verlag.
- PRETOLANI, M. (1986). *Guida alla letteratura di Svevo*. Milano: Arnaldo Mondadori.
- PRICE, S. (2016). *James Joyce and Italo Svevo: The Story of A Friendship*. Ireland: Somerville Press.
- RIFAT, M. (1999). "Masallara Yaklaşım Biçimleri". *Kuram Dergisi*, C. 6, S. 1, 63-68.
- ROSSI, A. (2008). "Svevo y La Conciencia de Zeno". *Acta Poetica*, C. 29, S. 2, 85-99.
- SCHOPENHAUER, A. (2000). *İstencin Özgürlüğü Üzerine*. (Çev.: Mehtap Söyler), Ankara: Öteki Yayınevi.
- SERRİCAN, E. (2015). "Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansıması". *International Journal of Social Sciences*, C. 4, S. 4, 1460-1472.
- SOLOMONİ, F. (2012). "Italo Svevo, İtalya'da Bir Orta Avrupalı". *Kitap-lık*, C. 164, S. 6, 11-18.
- SVEVO, I. (1966). *Opera omnia, Vol. III, epistolario*. Milano: Dall'Oglio.
- SVEVO, I. (1968). *Opera omnia, Vol. III, saggi e pagine sparse*. Milano: Dall'Oglio.
- SVEVO, I. (1986). *Scritti su Joyce*. Parma: Pratiche.
- SVEVO, I. (2009). *La Coscienza di Zeno*. Firenze: Giunti Editore.
- SVEVO, I. (2012). *Zeno'nun Bilinci*. (Çev.: Neyyire Gül Işık), İstanbul: Can Yayınları.
- TEZGÖR, H. (2007). "Oğuz Atay'ın "Babam'a Mektup"una Psikanalitik Yaklaşım". *Turkish Studies*, C. 5, S. 4, 1499-1515.
- TİKEN, S. (2009). "Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerindeki Ayna İmgesine Psikanalitik Bir Yaklaşım". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 16, S. 41, 47-60.
- TURA, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- UKRAY, M. (2016). *Jung Psikolojisi*. Ankara: Yason.
- USLUCAN, F. ve ASLAN, A. (2023). "Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Açısından Kar ve İnci Romanı Üzerine Bir Değerlendirme". *Mavi Atlas*, C. 11, S. 1, 208-221.
- WELLEK, R. ve WAMEN, A. (2013). *Edebiyat Teorisi*. (Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel), İstanbul: Dergah Yayınları.
- YALNIZUÇANLAR, S. (2010). "Psikolojik Roman". *Hece Dergisi*, C. 5, S. 66, 485-496.
- YÖRÜKEN, T. (2006). *Alfred Adler: Sosyal Roller ve Kişilik*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- YÜCEL, T. (2009). *Eleştirisi Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- YÜKSEL, M. (2003). *Italo Svevo'nun Una Vita, La Senilità ve La Coscienza di Zeno Adlı Eserlerindeki Biçim ve Kapsam Özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DOI: 10.55666/folklor.1315558

## TEMAŞANIN KOMEDYA İLE İMTİHANI: AHMET NECİP EFENDİ'NİN HAYAL OYUNLARI

Nazlı M. ÜMİT\*

### Öz

Alışılabilir ve tiyatro tarihyazını Karagöz'ü *geleneksel tiyatro, halk tiyatrosu ve/veya popüler eğlence* kategorileri altında ele alır. Bu kategori içine konulan gösterim türlerine metinsizlik, anonimlik, doğaçlamaya bağlı olma, geleceğe sözlü aktarım ile aktarılmış olma gibi belirli ortak özellikler atanmıştır. Buna bağlı olarak da Karagöz oyunlarının geleneği kullanma biçimleri, çağdaş unsurlara ayak uydurup uyduramaması, yazılı söze ve Batı tiyatrosuna kıyasla potansiyeli her dönem sorgulanmış ve bazı durumlarda da olumsuz yönde değerlendirilmiştir. Ancak Karagöz oyunlarının konuları hakkında bilgi veren yazılı kaynaklara ek olarak on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemde kayıt altına alınmış ve farklı biçimlerde günümüze kadar ulaşmış metinler göstermektedir ki kâr-ı kadim repertuarın içinde de olsa Karagöz oyunları icra edildikleri zamana ve mekâna göre sürekli olarak güncellenmiş ve icra edenin tercihleri doğrultusunda uyarlanmıştır. Bugün *anonim* olarak icra edilen pek çok oyun- sürekli kalıpları kopyalanarak çeşitlenmeleri oluşmuş ve dünya çapında pek çok müzede yer alan onlarca Karagöz tasviri gibi- bir zamanlar yaşamış ancak adları günümüze kadar ulaşamamış Karagözcülerin özgün üretimleridir. Karagöz'ün, icra edildiği her yüzyılda ve dönemde, icra edenin donanımına ve seyircinin beklentisine bağlı olarak sürdürdüğü dinamikliğini, Batı tiyatrosu karşısında durumunu ve tavrını ele alan bu çalışmanın “Karagöz Külliyatı: *Letaif-i Hayal* ve Ahmet Necip Efendi” başlıklı birinci bölümü ilk matbu Karagöz oyunu örneklerini ve bunların yayım nedenlerini ele alır. Günümüze kadar ulaşmış en erken tarihli Osmanlıca matbu dizi olan *Letaif-i Hayal*'in içeriğini inceler ve de bu dizinin yazarlarından biri olarak kabul edilen, Güllü Agop'un yönetiminde Gedikpaşa Tiyatrosu oyuncularından olan Ahmet Necip Efendi'nin tiyatrocu kimliğine odaklanır. “Temaşa Perdesinde Batı Tiyatrosu: Molière ve Karagöz” başlıklı ikinci bölüm ise Osmanlı Levantenlerinden olan Adolphe Thalasso'nun gözlem ve tespitlerini merkeze alarak Karagöz'de Batı tiyatrosunun etkilerini Molière oyunlarından yola çıkarak inceler. “Karagöz'ün *Kitaplı* ve *Perdeli* Tiyatro ile İmtihani” başlıklı son bölümde de Ahmet Necip'in kaleme aldığı *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* adlı oyun, yazıldığı döneme uyarlanmış bir kâr-ı kadim fasıl çeşitlenmesi örneği olarak incelenir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk tiyatrosu, Karagöz, Molière, Ahmet Necip Efendi, Letaif-i Hayal

## ENCOUNTERS BETWEEN TURKISH THEATRE AND WESTERN COMEDY: KARAGÖZ PLAYS BY AHMET NECİP EFENDİ

### Abstract

Conventional theatre historiography categorises Karagöz as *traditional theatre, folk theatre and/or popular entertainment*. Improvisation, oral transmission, anonymity, and text-free scenarios are among the features attributed to performing arts which are classified under the same category. Accordingly, Karagöz plays have been often questioned in respect to their use of tradition, adaptation to concepts that are identified as *modern*, and their potential compared to the written word as well as the Western theatre has often been negated. However, a considerable number of Karagöz texts were recorded in different forms between the last quarter of the nineteenth century and the first quarter of the twentieth century, and those texts survived. In addition to other written sources, they prove that Karagöz plays - even if they belong to the classical repertoire - have always been updated and adapted according to the choices of the performer. Several plays that are staged today as *anonymous* texts – just like tasvirs (leather puppets) which one may find in various museums worldwide as variations of their master copies- were once created as authentic pieces by

\* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul/Türkiye, nazlimumit@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1318-1755.

---

---

Karagöz masters whose names are unknown today. This paper emphasizes how Karagöz maintains a dynamic position in different centuries and periods depending on the qualifications of the performer and on the expectations of the audience, and it evaluates Karagöz's attitudes towards the confrontation with the Western theatre. The first part of this paper investigates the pioneering examples of printed Karagöz texts and the reasons why they began to be circulated with a focus on the earliest surviving series titled as *Letaif-i Hayal* as well as Ahmet Necip Efendi, who was an actor employed by Güllü Agop, the director of the Gedikpaşa Theatre, and who is known to be one of the authors of the series. In the second part, the adaptations of Western theatre to the Karagöz stage are exemplified through Molière's plays with a close reading of the notes by Ottoman Levantine Adolphe Thalasso. The final part analyses *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* (*Karagöz the Actor or the Comedian*) as an example of adapting the classical repertoire of Karagöz in relation to the period of its composition.

**Keywords:** Turkish theatre, Karagöz, Molière, Ahmet Necip Efendi, Letaif-i Hayal

## Giriş

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren tiyatro tarihyazımını inceleyen araştırmacılara göre, Batı'da yüzyıllar boyunca egemen olmuş tiyatro düşüncesi *poetological* bir eğilime sahipti. Aristoteles kaynaklı olduğu söylenen ancak çoğu kurgulanmış yaklaşımlar üzerinden tiyatrodaki yazılı metni önceleyen bu tiyatro düşüncesi, dramatik edebiyat dışındaki biçimleri *pretheatrical* yani "tiyatro öncesi" olarak değerlendirmişti. Dolayısıyla *popüler eğlence*, *halk tiyatrosu* ya da *geleneksel tiyatro* olarak nitelendirilen gösterim türleri, gerek barındırdıkları törensel unsurlar ve değişmeyen kalıplar gerekse tekinsiz, doğaçlamaya dayalı ve tahmin edilemez içerikleri nedeni *tiyatro* değillerdi (Ümit, 2020a: 19-22; 102). Yirminci yüzyılın sanat akımları ile folklor ve performans kavramları üzerine geliştirilen kuramlar ve uygulamalar, tiyatroyu ve tiyatro metnini yeniden tanımlamayı teşvik edinceye kadar "hikâye anlatıcılığı, teatral dans ve kukla gibi, edebî olmayan popüler eğlenceler ya da halk eğlenceleri gibi diğer tiyatro ve mimetik performans biçimleri de genellikle, geleneksel tiyatro tarihi sınırlarının dışında" (Carlson, 2019a: 200) bırakılmıştı çünkü *yüksek sanat* olarak değerlendirilecek tiyatronun *kitabî* ve *edebî* olması şartı aranmıştı. Örneğin Schmitt'e göre, araştırmacıların ısrarla metinli-metinsiz, sözlü-yazılı, teatral-edebî ya da oyuncu-yazar arasında gördükleri fark, bir İtalyan tiyatro biçimi olan Commedia dell'Arte'yi folklorik ve popüler öğeler açısından göklere çıkarırken tüm diğer özelliklerinin ikinci plana atılmasına neden olmuştu (Schmitt, 2007: 57).

Tiyatroya bu yaklaşımın Türk tiyatrosundaki karşılıkları da ağırlıklı olarak Karagöz, kukla, meddah, Ortaoyunu ve hokkabazlık gibi türler olarak çalışılmıştır. Bunlar üzerine ilk akademik incelemeleri yapan ve yayımlayan Avrupalı şarkiyatçılar genellikle halk edebiyatı ve/veya halk tiyatrosu başlıklarını kullanmışlardır (Ümit 2020:267-268). 1950'lerden sonra Türk tiyatrosu tarihyazımı ve ulusal tiyatro tarihçiliğinde de dönemlendirmelerin ve sınıflandırmaların *Batılı anlamda tiyatro* (ya da Batılılaşma dönemi) ve *geleneksel tiyatro* olarak iki ana başlığın altında olduğu görülür. Bu ayırım, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında egemen olan tiyatro anlayışındaki gibi keskin bir şekilde halk tiyatrosunu ikincil bir konuma yerleştirmez çünkü *halk temaşaları*, bazen *müzelik* olarak nitelendirilseler de gerek *millî* ve *kadim* unsurları gerekse kırsaldan ziyade kent eğlencelerinin parçası olmaları nedeni ile önemli bir konuma sahiptir. Örneğin, kukla, Karagöz, meddah ve Ortaoyunu, temsil ve temaşa vasıfları açısından zayıf görülen *iptidai* köy seyirlik oyunlarının aksine, "yüksek sanat tiyatrosuna çok yaklaşmış, tamamen sanat gayesi iktisap etmiş çeşitler" olarak değerlendirilir (Boratav, 1983: 498). "Tiyatroda asıl olan unsur, metindir" (Akı, 1963:8) görüşünün yanında, tiyatronun Tanzimat'tan çok öncesine dayanan geçmişinin olduğunu ve sadece "bir piyesi münasib kıyafetlerle temsil sanatı" (Danişmend, 1924: 4) olmadığını savunan görüşler de tiyatro düşüncesinde belirleyici olmuştur.

Türk tiyatrosunda *Batı* deneyimi de on dokuzuncu yüzyılda ilk yazılı tiyatro metinlerinin ortaya çıkışına, tiyatro binalarının inşasına ve gayrimüslim toplulukların girişimlerine tarihlendirilir. Ancak on dokuzuncu yüzyıl Türk tiyatrosunun Batı ile olan alışverişi sadece "garp dram san'atı örnek alınarak kurulmaya çalışılan" (Sevengil, 1959: III) tiyatrodan ibaret değildir. Tanzimat dönemini takiben *kitabî* ya da *edebî* olarak nitelendirilmiş tiyatro türü, on dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nın *elit - popüler* karşıtlığı üzerine kurduğu ve *komedyaya - tragedya* ile sınırladığı, *legitimate theatre* ya da *legitimate drama*'sının Osmanlıdaki (melodram ve vodvilleri de içeren) bir tezahürüdür denilebilir. Tiyatro için inşa edilmiş bir mekân, yazılmış ve yazıldığı gibi ezberlenerek sahnelenen bir edebî metni merkeze alır. Bu *meşru* tiyatro, Avrupa'da da Osmanlı'da da sadece belirli bir izleyici sınıfına ve sınırlı bir tiyatro anlayışına hitap etmiştir (Radcliffe, 2010:132; Newey, 2009:11; Moody, 2000:5). Hâlbuki Avrupa tiyatrosunun ve gösteri sanatlarının farklı türlerinin ve bunları tüketim biçimlerinin Osmanlı'daki örneklerine etkisi çok daha çeşitli boyutlarda gerçekleşmiş, Batı'nın sadece *dram sanatı* değil *gayrimeşru* tiyatrosu da eğlence ve eğlenme geleneklerini etkilemiştir. Örneğin, Tulûat oyunlarının temel ortaya çıkış nedenleri arasında; Güllü Agop'a verilen Türkçe oyun oynama imtiyazı ki benzer uygulamalar on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında çoktan denenmiştir (Richards, 2010: 21), bu imtiyaza karşı çare olarak metinsiz tiyatroya tutunma ihtiyacı ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında giderek daha fazla izleyiciye ulaşan Batı tiyatrosuna olan rağbet gösterilir. Tıpkı Avrupa'da *illegitimate* tiyatro ile hayatını kazananlar gibi (Moody, 2000: 6), ağırlıklı olarak Ortaoyunu kökenli oyuncular izledikleri çeviri ya da telif eserlerin konularını akıllarında tutup, kendi dağarcıkları ile birleştirip Batı tiyatrosundan uyarlamalar yapmışlardır (Aksel, 1977:57). Ancak söz konusu etkileşimin on

dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında da yaşadığının tanıkları vardır. Gérard de Nerval (Gérard Labrunie) İstanbul ziyaretinde, içinde bir Yahudi bohçacı kadın ve kadı tipinin bulunduğu, kadınları da erkeklerin canlandırdığı bir oyun izler. Nerval'ın detaylı anlatımı gösterir ki izlediği oyun, Mehmet Said Paşa'nın, namıdiğer Yirmisekizçelebizâde'nin, huzurunda oynanması için on sekizinci yüzyılda Germain-François Poulain de Saint-Foix'un tarafından yazılmış *Les Veuves Turques* adlı tek perdelik komedinin bir uyarlaması olabilir (Nerval, 2017:597-600; Akı, 1989: 56; Mander, 2013: 140)<sup>1</sup>. On dokuzuncu yüzyılda, Avrupa'nın kent yaşamının popüler eğlenceleri ve gösteri sanatları da İstanbul'un bahçelerinde, mesire yerlerinde ve Saray'da ilgi görmüştür. Örneğin, İmparatorluk tiyatrosu olarak da nitelendirilen Naum Tiyatrosu, ilk olarak sihirbaz Bartolomeo Bosco'nun girişimi ile bir cambazhane olarak ortaya çıkmıştır. Benzer bir şekilde Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kurulduğu alan da Osmanlı Tiyatrosu'nun temsilinden önce Cirque Imperial de Louis Soullier'e yani sirk sanatlarına ev sahipliği yapmıştır. On dokuzuncu yüzyılın neredeyse ortalarına kadar elçilikler ya da cemaat okulları gibi kapalı topluluklar dışında kalan seyirci için düzenli olarak Batılı biçimlerde gösteriler sunanlar, gezici sirk toplulukları olmuştur (Çilli, 2023: 314-315). Kullandığı teknikler ve görsellik açısından Avrupa'da nam salmış Thomas Holden'in kumpanyası (McCormick, 2018: 68-69), Osmanlı şenliklerinde küpe binmiş dev cadı kuklalarının, vakvak ağacı (Vehbi, 2007:256; Ümit, 2022: 50-53) *automatalarının* yerini alırken, *fevkalade elektrik takımları* ile Osmanlı Kukla Kumpanyası'nın *icra-i lubiyatına* ilham vermiştir. Bir zamanlar beylerin konaklarında *diyalogsuz* farslar oynayan Türkler (Toderini, 2018: 179), Muzika-ı Hümayun'da alafranga hokkabazlık ve pantomim ile meşhur Bertrand ailesi ile aynı sahneyi paylaşmaya başlamış, Ramazan ayında da *tiyatroperveran*, İngiliz rakkaselerinin *mudhik komedileri* ile eğlenmişlerdir (Coşkun, 2019: 55; İrem, 1999: 341; Karahasanoğlu, 1992: 175-176).

Karagöz, Ortaoyunu ve meddah ya da bunlar gibi oyuncu, anlatıcı ya da kukla ile icra edilen türlere atfedilen ortak özelliklerden biri metinsizliktir. Kaynakları, on beşinci yüzyıl elyazmalarından matbu letaifnamelere uzanan; kişileri, köy seyirlik oyunlarında birer arketip, kent yaşamının meddah hikâyelerinde da birer karikatür olarak işlenmiş, yazılı ve sözlü ortak bir dağarcıktan beslenen gösterimler (Ümit, 2021: 56) anonim ve metinsiz olarak tanımlanırlar. Kolektif bir şekilde toplumlar tarafından yeniden tasarlanıp nesilden nesile aktarılan performans biçimlerinin, tıpkı Somut Olmayan Kültürel Miras örneği olan Karagöz gibi, aidiyeti ve fikri mülkiyet kapsamı (Taylor, 2008: 94-95) güncel tartışma konularındandır. Ancak, hareket, ses ve taklide olduğu kadar *logos* yani *söze* dayanan, sözün işleniş biçimlerine göre bölümlere ayrılan bu türlerde metnin oluşumu, özgün kullanım alanları ve aktarımı üzerine de yeniden düşünülmesi gerekir. Aksi takdirde bir ortaoyununda curcunayı fasıldan, fasılı *arzbardan* ayıran, bir hokkabaz muhaveresinde sadece güldürü unsuru olarak değil, *alafranga hokkabazlıktan* farklı olarak bir gözbağı yöntemi olarak işlevselliği bulunan (And, 1969:51) metnin, okunmak ve ezberlenmek için matbu üretilen metinden farkı yeterince kavranamayacak ve kullanılan tanım ve terimler yanıltıcı olacaktır. Schechter'e göre bu tür gösterim biçimlerinin nadiren matbu olarak üretildikleri doğrudur çünkü geçmişleri matbaanın icadından çok daha öncelere dayanır ve sürdürülebilirlikleri için yazıya geçirmek bir zorunluluk değil sadece bir seçenektir. Yazılmayan ancak kolektif bir şekilde oluşturulmuş metin, tekrar tekrar oynanarak ve izlenerek geleceğe aktarılır. Bir *otör* imzasının bulunmaması ya da eser üzerinde söz sahibi olabilecek bir otorite müdahalesinin olmaması oyunun tamamen *text-free* ya da *gayri edebî* olduğu anlamına gelmez (Schechter, 2003: 3-4). Okuryazarlığın artması ya da matbaanın yaygınlaşması da yazılı metin üretiminde özellikle icracılar bakımından bir dönüm noktası olmamıştır. Örneğin kuklacılar, icra ettikleri oyunları, genel yargının aksine okuryazar olmadıkları için değil, rakipleri tarafından çalınıp kopyalanmalarına karşı önlem olarak araştırmacılarla bile paylaşmaya çekinmiş, yazmak yerine ezberlemeyi ya da sadece birlikte çalıştıkları aile üyeleri ile kumpanya oyuncularını arasında paylaşmayı tercih etmişlerdir. Edebî türler sınıfında görülmeyen kukla oyunlarının, antoloji oluşturacak şekilde ilk kez matbu olarak basılmaları ise edebî tiyatro aktörleri tarafından kullanılmalrı ve araştırmacılar için zengin halkbilim malzemesine dönüşmeleri ile olmuştur (McCormick ve Pratasik, 2000: 14-15).

Bir kukla tiyatrosu örneği olarak *mizac-ı şahanedan* (Coşkun, 2019: 77) kahvehane izleyicisine, hamam eğlencelerinden tasavvuf düşüncesine çok çeşitli temsil alanları olan Karagöz'ün, özellikle Batı'da muadilleri olarak gösterilen ve meşru tiyatronun bir parçası olmadığı için panayı köşeleri ile ilişkilendirilip marjinalleştirilen (Shershow, 1995: 6) ya da Doğu'da törenselleşen bir format içerisinde doğaçlamaya neredeyse kapalı, değişmeyen bir konu üzerine çoğu zaman sözsüz icra edilen (Barthes, 2003: 49-50) kukla türlerinden

farklı bir konumu vardır. Örneğin ister kukla ile ister oyuncularla icra edilsin, bazı tiyatro biçimlerinde kullanılan jest, mimik, ses tonu ya da ritim gibi unsurlar, sözcükler ne kadar yabancı ya da anlaşılmaz olursa olsun, izleyicinin hikâye ile buluşmasına yardımcı olur (Fo, 2003:106). Osmanlı topraklarına gelip Karagöz oyunlarını izleyen ve oyunun icra edildiği dili bilmeyen seyyahlar ise, etraflarında onlara oyunu anlatan ya da tercüme eden birileri yok ise izlediklerini ve seyircinin o izlenen şeye nasıl bu kadar çok güldüklerini anlamakta zorlanmışlardır. Dolayısıyla Karagöz'den akıllarında kalan genellikle tasvirde ve harekette grotesk yapı ile müstehcenlik olmuştur.

Karagöz'ün özgün konumu, meşruluğunun tartışılmasının önüne geçmemiştir. Türk tiyatrosu üzerine ilk akademik araştırmaların, inceleme ve eleştiri yazılarının ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından bu yana, Karagöz'ün millî tiyatrodan sayılıp sayılmayacağı, bir temaşa örneği olarak ölüp ölmediği, hangi yönlerinin ıslah edilmesi gerektiği ve çağı yakalaması için ne gibi uyarlamalar yapılacağı yönünde fikirler öne sürülmüştür. Benzer tartışmalar bulunduğumuz yüzyılda da devam etmektedir. Özellikle metin içeriği ve dramatik yapısı açısından Karagöz'ün bazı araştırmacılara ve uygulamacılara hâlâ yetmeme durumu olduğu ya da tamamen görmezden gelindiği gözlemlenebilir. Karagöz'ün ciddiye alınabilmesi için William Shakespeare'den Samuel Beckett'e uzanan bir yelpazede Batı tiyatrosu örnekleri ile harmanlanması beklenmektedir (URL 5). Karagöz'ün yirmi birinci yüzyılda "modern"leşmesinin ve ölümden dönmesinin çaresi on altıncı yüzyıl İngiltere'sinde aranmaktadır.<sup>2</sup> Oysa farklı dönemlerde kayıt altına alınmış metinler, seyahatnameler ya da tarihî kaynaklarda kısa notlar halinde bilgisi verilen Karagöz fasılları gösterir ki oyun konuları bir kadim repertuarın *taklidi* olabileceği gibi, güncel olayların da açıkça işlendiği örnekler göz ardı edilmeyecek kadar çoktur (And, 1969: 129-139). Günümüzde de kâr-i kadim olarak sınıflandırılan fasılların bu şekilde işlendiği örnekler yaygındır (Varışoğlu, 2022: 635). Ancak Karagöz'ün ulaşması gereken hedef, henüz açık bir biçimde tanımı yapılmamış bir *modernizm* ve *modern tiyatro* anlayışıdır. Carlson, yirminci yüzyıldaki ilk müstakil çalışmalardan önce, Commedia dell'Arte oyunlarının sadece Shakespeare ve Molière gibi yazarların yapıtlarını etkiledikleri oranda tiyatro kitaplarında kendilerine yer bulabildiklerine dikkat çeker (Carlson, 2010: 196). Karagöz külliyyatının ise, Batı tiyatrosu ile olan bağları açısından bile temsil edilmediği durumlar mevcuttur.<sup>3</sup> Ahmet Necip Efendi'nin kaleminden çıkmış Karagöz metinleri ile birlikte günümüze kadar tespit edilebilmiş, yayımlanmış ya da en azından kütüphane koleksiyonları aracılığı ile ulaşılabilen, iki yüze yakın Karagöz oyun metni (muhavereler ya da tam fasıllar şeklinde) bulunmaktadır. Bu metinleri telif birer eser olarak oluşturanların ya da derleyenlerin büyük kısmının isimleri de ilgili bibliyografya çalışmalarında belirtilmiştir. Buna rağmen Karagöz metinlerinin anonim olarak nitelendirilmesini ve Karagöz oyunlarının özgün eser olarak değerlendirilmemesini Alpay Ekler şöyle yorumlar:

"Karagöz, yaygın anlayışa göre, bilindiği gibi anonim bir sanat değildir ve metinli bir sanattır. Namık Kemal'den başlayan geleneksel tiyatroya önyargılı bakış, Memduh Bey, Kâtip Salih gibi kendi metinlerini kendi yaratan gerçek sanatçıları görmezden gelmiştir. Bu kişilerin bizzat kendilerinin olan bu metinler basit birer el yazması sınıflandırmasıyla kütüphanelerde bekletilmektedir. Bu bakış açısıyla tiyatro tarihimizde yazılı tiyatronun batıdan geldiği önyargısı hala devam etmektedir. Bunu kolaylaştıran, Tanzimat'la birlikte hor görülen bu sanatın gittikçe rağbetini yitirerek zanaatkarlar eline düşmesidir... Oysa geleneksel olarak bilinen ve elimizde metni bulunan bir "karagözün aşıklığı" oyununun tüm nazım bölümlerinin kusursuz bir edebiyatçı elinden çıkmış olduğu ortadadır. Bu divan şiirlerinin anonim olarak tanımlanması ne kadar gülünçse bu sanatı bugün yaşatmaya çalışan değerli ustalarımızın ancak zanaatçı bir geleneği bize taşımaları da aynı oranda acıklı bir durumdur... Karagöz oyunlarının belli bir formatı olması da onun özgün yaratıma kapalı olduğunu göstermez. Tıpkı belli formatlarda metin üreten Aristofanes ve Sofokles gibi (bilindiği gibi komedyaya ve tragedyaya da ancak belirli kalıplara uyduğu sürece yetkin sayılıyordu, Atina da ve hepsi aynı kalıpla yazılmıştır). Kısaca karagöz sanatçısı aynı zamanda bir metin yazarı yani dram sanatçısıydı" (URL 1).

### **Karagöz Külliyyatı: *Letaif-i Hayal* ve Ahmet Necip Efendi**

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemde kayıt altına alınmış Karagöz oyun metinleri günümüze farklı şekillerde ulaşmışlardır. İstanbul'da taş baskı matbaalarında üretilen Osmanlı Türkçesi (Eski harfli Türkçe) ilk metinler, dizi hâlinde yayımlanmış matbu metinler, el yazısı ile defterlere aktarılmış metinler, Avrupalı araştırmacıların derlemeleri ve akademik yayımları, günlük gazeteler ya da mizah dergileri gibi süreli yayınlarda çıkan metinler ve taş plak kayıtları

bunlara birer örnektir. Bu çalışmada incelenen *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* adlı oyun ise, on dokuzuncu yüzyılda eski harfli Türkçe basılmış ve günümüze kadar ulaşabilmiş en erken tarihli Karagöz oyunları dizisi olan *Letaif-i Hayal* (LH) içerisinde yer alan nüshalara ve dönemin süreli yayınlarında verilen bilgilere bakıldığında LH'in toplamda sekiz oyundan oluştuğu görülmektedir. Bu dizi üzerine ilk çalışmayı Alman şarkiyatçı Georg Jacob yapmıştır. Jacob'un çalışması, *Karagöz Komödien* üst başlığı altında *Schejtan Dolaby* (Şeytan Dolabı), *Kajyk Ojunu* (Kayık Oyunu) ve *Die Akserai Schule* (Aksaray Okulu) alt başlıkları ile üç cilt olarak yayımlanmıştır. Jacob, LH oyunlarını, Karagöz oyununun klasik olarak nitelendirilen unsurlarının (kullanılan ağızlar, dil özellikleri vb.) var olup olmamasına göre ikiye ayırır: *Die Akserai Schule* ve *Divanyolu* metinleri. Bu metinlerin İstanbul'un farklı bölgelerinde farklı Karagözcüler tarafından oynatılan oyunlara örnek olduğunu savunan Jacob'a göre *Kayık Oyunu*, *Kanlı Kavak* ve *Mahalle Baskını* yani Divanyolu oyunları, Sultanahmet Cami ve Ayasofya arasında yer alan bir kahvede<sup>4</sup> görüldüğü oyunları anımsatmaktadır. Kullanılan güldürü öğeleri, şarkılar ya da oyunların bitişi birbirine benzer. Dolayısıyla hepsinin aynı kaynaktan çıkmış olabileceğini söyler ki dizinin bu üç oyunu beraber basılmıştır. Aksaray Okulu olarak sınıflandırdığı *Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması*, *Şeytan Dolabı yahut Karagöz'ün Cinciliği*, *Karagöz'ün Aşıklığı*, *Karagöz'ün Gebeliği (Sahte Gelin)*, *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* oyunlarında taklitler yani klasik tipler diğer gruba kıyasla azdır. Güldürü unsurları göz önüne alındığında da bu grubu daha zayıf bulur. Aksaray çevresinde oynatılan Karagöz oyunlarına benzediklerini söyler. Buna delil olarak *Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması* oyununda Karagöz ve Hacivat arasında geçen şu konuşmayı gösterir:

“Karagöz: Ha dur dur! İyi hatırıma geldi. Seninle benim resmimizi, taklidimizi alıp ismini hayal koymuşlar, yarın gece Aksaray'da bir kahvede oynatacaklarımış.

Hacivat: Acayip!” (Jacob, 1899b: 3).

Jacob, LH içindeki metinleri İstanbul nüshaları (Stambuler Karagözdruck) olarak tanımlar. Kendisinin aktardığına göre on dokuzuncu yüzyılın sonlarında İstanbul sokaklarında ya da kitapçılarında Arap harfli ya da Ermeni harfli Türkçe ile özensizce basılmış Karagöz oyunları zaten satılmaktadır (Jacob, 1899a: XII).<sup>5</sup> Dizinin başlığı da sözlü ve yazılı mizah kültürü ile yakından ilişkilidir. On dokuzuncu yüzyıl, Türk mizahının basın devrinin başladığı dönemdir. Hem halk edebiyatı hem de klasik ve sözlü Osmanlı mizahının temel taşlarından biri olarak görülen Karagöz oyunlarındaki muhavereler, çatışma kurgusu, tipler yani taklitlerin yeniden yorumlanması ile üretilen komik unsurlar karikatür gibi görsellerle de beslenerek mizah dergilerinde toplumsal ve siyasi olayları hicvetmenin sıkça başvurulan yolu olmuştur. İstanbul'daki günlük hayattan eski halk inanışlarına kadar çok geniş bir yelpazeden beslenen, usta-çırak ilişkisi ile nesillerden nesillere sözel aktarma yolu ile geçtiği söylenen ve bu nedenle bir *sözel kültür* ürünü olarak kabul edilen Karagöz oyunları yine aynı dönemde kaleme alınarak basılı ve yazılı kültürün bir parçası olmaya başlamıştır. *Latife* sözcüğünün çoğulu olan *letaif*'in de bu çalışmada incelenen LH için bir başlık olarak kullanılması tesadüf değildir. Tuhaf, güzel söz ve hikâye, şaka, güldürücü nitelikte fıkra, eğlence maksadıyla söylenen söz yahut yapılan şey gibi karşılıkları olan *latife* sözcüğü on altıncı yüzyıldan itibaren manzum veya mensur gülünç kısa hikâye anlamı taşıyan edebî bir terim olarak kullanılmaya başlamış ve latifeler mecmualar hâlinde bir araya getirilmiştir. Divan edebiyatının mizah konulu eserleri olarak *letaifname*ler, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük ilgi görür ve çok sayıda *letaifname* yayımlanır (Batislam, 2013: 229-230). Mizah basımının önde gelen isimlerinin gazetelerde yazdıkları fıkralar, daha önceki yüzyıla ait örneklerden yola çıkarak ya da yabancı eserlerden çeviri yolu ile yaptıkları derlemeler on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında yazılı gülmece kültürüne *letaif kitapları* olarak geçer (Asan, 2017: 19). Şemsettin Sami'nin *Letaif*'i, Çaylak dergisinin kurucusu Mehmet Tevfik'in *Letâif-i Hikâyât ve Garâib-i Rivâyât*'ı ve Georg Jacob'un Türk halk edebiyatı ve meddahlık üzerine incelemelerinde kaynak olarak kullandığı Mehmed Hilmi'nin *Gülünçlü Efsaneler ve Sahne-i Meddah*'ı önemli örneklerdendir. Cüzler ve diziler hâlinde basılmaya başlanan Karagöz oyun derlemelerinin bazılarında da hızla popülerlik kazanan bu tür eserlere benzer başlıklar kullanılmıştır. Buna ek olarak, matbu Karagöz oyunlarının hedef kitlesi sadece okuyucu değildir. Mukavvadan yapılmış tasvirlerle birlikte, Karagözcü olmayan ancak oynatmaya heves edenler için kitapçıklar satılırken (Husson, 1888: 55) Karagöz sanatını icra edenler yani hayalbazan da düşünülmüştür. Örneğin, *Mecmua-i Letaif-i Hayal* dizisinin içinden *Ters Evlenme (Karagöz'ün Gelin Olması)* oyununun ifade kısmında Karagöz oyununu icra eden ve icra etmeye heves edenlere şöyle seslenilmektedir:

“Heveskârân-ı hayâl ve hayâlbâzâna... Mecmua-i Letâif-i Hayâl, bir mecmuâ-i nevâdir ki zaman tahririni iş'ar eden tarih, kitabın yarım asır kadar bir ömr-i güzêşesi olduğunu ifhâm ediyor. Mecmuanın tarz-ı tahriri, muharririnin “fenn-i hayâlbâzî” de bir sahib-i yed-i tûlâ olduğu pek vâzıh bir surette ayân oluyor [...] İşte bu iki şerâiti maaziyâdetin câmi olan bu mecmuâ-i kıymetdârı bir külliyyât tarzında neşrini tasmîm ve birinci cüzünü destgâh-ı mümessile vaz ediyorum. Rağbet gördüğü takdirde diğer eczâlarının dahi -ki, yirmi fasıladan ibarettir- ramazan-ı şerife kadar neşri mukarrerdir” (Arşiv-5).

Bu ifade, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda bulunan ve kayıt bilgileri “*Mecmua-i Letâif-i Hayâl*, Mustafa Ragıb ve İsmail Azmi, *Ters Evlenme yahut Karagöz'ün Gelin Olması*, Matbaa ve Kütüphanesi-i Cihan, İstanbul” olarak verilmiş nüshadan alınmıştır. İç kapakta el yazısı ile Mustafa Ragıb ve İsmail Azmi yazılmış, ifade bölümünün altına “mürettib: Mustafa Ragıb” notu düşülmüştür (Arşiv-5). Yukarıdaki ifadeyi kaleme alan kişi, bu eserin yarım yüzyıl önce (1860 civarı) yazılmış olduğunu söylemektedir. Yirminci yüzyılın başında da bu kitap, hayal sevenler ve hayalciiler ile yeniden buluşmaktadır. İfadenin yazarına göre hayal yani Karagöz oyunu, görünürde bir eğlence olsa da düşünce terbiyesi ve ahlak için vardır. Terbiye sınırları aşılmadığı müddetçe içeriğinde cinas, nükte vb. olması gerekir ancak icra edilen Karagöz olması gerekenden maalesef çok farklıdır. Belki de bu oyunların neşrinin amacı olması gereken Karagöz'ü hatırlatmaktır (Kudret, 2004: 959). *Karagöz'ün Hamamda Dayak Yemesi*'nin giriş bölümünde “Şevki” imzalı ifade de okuyucuların rağbetine şöyle vurgu yapmaktadır:

“Kârî'lerimizden görmüş olduğumuz rağbete binâen havl eden kış geceleri münasebetiyle kârî'lerimizin eğlenceli bir vakit geçirmeleri için yirmi dört cüzde hitam bulmak üzere neşrine ibtidâr edilen Karagöz hikâyelerinin birinci cüzü intişar etmiştir. Bundan böyle de her hafta perşembe günleri muntazaman bir cüz neşr olunacaktır” (Ümit, 2020b: 196).

Karagöz'ün klasik dağarcığına dayanarak geniş bir külliyyat hazırlamış olan Hayalî Memduh Bey'in oyunlarının da bir kısmı matbu olarak günümüze ulaşmıştır. Gayret Kütüphanesi sahibi Garis Fikri, 10 Nisan 338 tarihli önsözde, neden Karagöz oyunları yayımladığını şöyle açıklar:

“Memleketimizde yavaş yavaş sönmeye yüz tutmuş olan Karagöz hayali yeniden ihya için bir Karagöz perdesi külliyyatı tesisini arzu ettik ve bu hususta ihtisas-ı tamı olan Hayali-yi Şehir Memduh Bey'e müracaat ettik [...] Aileler arasında seve seve mütalaa edileceğine eminiz. Bilhassa çocuklar sinemalarda görecekleri komik oyunlardan bin kat fazla millî Karagöz perdelerini okuyarak eğlenceli vakitler geçirecekler” (Arşiv-4).

Jacob, LH dizisi içindeki oyunları kimin neşrettiğine dair bir bilgi vermez ancak Millî Kütüphane ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı koleksiyonlarında yer alan Osmanlıca nüshaların üzerine yazılmış notlarda ve yirminci yüzyılda yayımlanmış farklı kaynaklarda ilgili detaylar karşımıza çıkar. Örneğin, Enver Behnan Şapolyo, konu ile ilgili bilgisini şöyle paylaşır:

“Meşrutiyetten evveline ait Karagöz piyeslerini sahaflarda çok aradım. Fakat ancak elime “Letaifi Hayal” adında içinde üç piyes bulunan bir kitap geçti. Bu eserde Yalova Safası Kanlı Kavak Baskın adlı üç piyes vardır. Bu eserde piyesler Karagözün klasik şekillerine riayet edilerek yazılmıştır. Fiatı 40 paradır. Basıldığı tarih malûm değil. Fakat bu eserin elli, altmış sene evvel basıldığını zannediyorum. Bir Karagöz piyesini numune olarak Letaifi Hayal'den alıp buraya dercediyorum. Yani Karagözcülerde defterde yazılı Karagöz piyesleri var; fakat bunlar tam birer eser mahiyetinde değildir. Letaifi hayal'in de bir Karagözcünün defterinden alınmış olması kuvvetle muhtemeldir” (1943: 20-21).<sup>6</sup>

Şapolyo'nun belirttiği gibi LH'nin tarihi hakkında elimizde kesin bir bilgi yoktur ancak Jacob'un bu metinleri çalışıp 1899'da yayımlamış olması gösterir ki ilk nüshalar ya bu tarihte ya da daha öncesinde basılmıştır. Sabri Esat Siyavuşgil'e göre ilk grup Kâtip Cemil tarafından, diğer beş oyun ise Ahmet Necip tarafından yazılmıştır:

“Letaif-i Hayâl, Defterhanede Kâtip Cemil Bey tarafından yazılmıştır; Kayık, Kanlı Kavak ve Baskın oyunlarını ihtiva eder. Neşredildiği tarih yazılı değildir. Letaif-i Hayâl, Güllü Agop ve bilâhare Minakyan aktörlerinden Ahmet Necip Efendi tarafından kaleme alınmıştır; Karagöz'ün Gebeliği, Cinciliği, Aktörlüğü, Aşıklığı, Sahte Gelin, Esrar İçip Deli Olması cüzlerini ihtiva eder” (1941: 52-53).<sup>7</sup>

*Yeni Sabah* gazetesinde “Yerli Gösteri Sanatlarımız Üzerine Araştırmalar: Karagöz” başlıklı yazı dizisinde de Raif Ogan, LH içindeki oyunların yayımlanma aralıkları hakkında şu bilgileri verir:



“Karagöz kitabı olarak bulunan eserlerin en eskisi de elli yılı bulmaz. İlk çıkarılan: kabında (yazanın adı gösterilmemekle beraber, son devrin meşhur hayalcilerinden Kâtip Salih’in olduğu söylenen üç formalık Letaif-i Hayal adlı kitaptır. Bunda; 1) Mahalle Baskını, 2) Yalova Safası 3) Kanlı Kavak adlarında, hayal geleneğine emsaline göre en uygun yazılmış üç oyun vardır. Bu kitap ayrı zamanlarda pek çok defa basılmıştır.<sup>8</sup> Eskiden Ramazanlarda, çocukların başlıca eğlencesi semtlerindeki Karagöz’e gitmek, gidemeyenler de mahallelerdeki aktarlardan on paraya yirmi paraya tedarik edebilecekleri mukavva tasvirlerle evde bulunabilen yatak çarşafı, yorgan yüzü gibi bir beyaz patiskayı perde yaparak Karagöz oynatmakla vakit geçirmek olduğundan bu eski kitap zamanki çocuk âleminin çok işine yaramış, hayal oynatmakta onların en kuvvetli arkadaşı, yardımcısı olmuştur. [...] Letaif-i Hayal’den sonra “Şeytan Dolabı”, “Karagözün Yazıcılığı” ve başka bir isimle birer formalık üç kitap çıkmıştır. Üzerlerinde müellif, nâşir adları bulunmamakla beraber bastıran eski sahaflardan ve değerli kitap mütehasşislerimizden Nasrullah, yazan Gedikpaşa tiyatrosundan kalan en eski Türk aktörü Ahmet Necip merhumlardır. Bu üç kitap; Karagözcülerce “arazban” adı takılan ilave şahıslı muhavere biçiminde muayyen olan Karagöz fasılları mevzuları dışında yazılmıştır” (1945: 4).

Oyunların bulunduğu koleksiyon ve kim tarafından derlendiğine dair Cemaleddin Server de şunları aktarır:

“Ahmet Necib Efendi muhitine nazaren malûmatı yerinde olgun, münevver bir zâtıdır. Tarih ve edebiyata vukufu vardı. İyi söz söylemesini bilenlerdendi. Bu kabiliyeti onun sahnedeki muvaffakiyetini arttırmış ve bir kıymet olarak tanınmasına yardım etmiştir [...] Temâşa kütüphanemize fi’len olduğu kadar kalemiyle de hizmet eden Ahmed Necib’in ‘Letâifi hayâl’ adıyla tertib ettiği ‘Karagöz fasılları’ kitabı Nasrullâh Efendi tarafından basdırıldı. Beheri kırk paraya satılan bu eserler, Sultan Hamid’den gizli olarak tabedildiği için tarihleri konmamıştır. Zengin ve büyük kütübhanesinde ‘Temâşa’mıza dâir kıymetli tetkiklere ve vesikalara sahip bulunan Kadıköylü muhterem Bey babamız Talat Bayrakçı’nın lûtfıyla gördüğüm bu ‘Fasıl’lardan birkaçının isimlerini yazıyorum, Yalova sefası, Kanlı kavak, Karagöz’ün gebeliği, Şeytan dolabı-yahud- Karagöz’ün Cinciliği” (1941b: 52).

Ahmet Necip daha çok Ahmet Fehim’in de dâhil edildiği, ilk Müslüman Türk aktörün kim olduğuna dair tartışmalara konu olmuş ya da on dokuzuncu yüzyılın Batılı tarzda tiyatroları kapsamında ele alınmıştır. Refik Ahmet Sevengil’in “otuz yıl boyunca bedeni, kafası ve kalemiyle tiyatro için çalışmış bir sanat adamı” (1968: 241) olarak tanımladığı Ahmet Necip, Güllü Agop’un 1869’da Türkçesi düzgün aktörler aradığı bir ilanı üzerine Gedikpaşa’da kurulan Osmanlı Tiyatrosu’na katılır. Daha sonra Mınakyan’ın Osmanlı Dram Kumpanyası ile tiyatro hayatına devam edecektir. Oyunculuk ve yönetmenliğin yanı sıra telif tiyatro eserleri de yazan Necip’in tiyatro yaşamı ile ilgili Raif Ogan şu bilgiyi verir:

“Ahmet Necip Efendi; “Osmanlı Tiyatrosu” adını taşıyan ve Türk tiyatrosuna hizmet ve himmetleri bugün dahi inkâr olunmamak icap eden Manakyan kumpanyası’nda mevcut ‘Ahmet’ adlı üç Türk artistinin en eskisidir. Bunlar sırasile Ahmet Necip, Ahmet Fehim, Ahmet Hulusi’dir. Ahmet Necip; bizim yetiştiğimiz zamanda beyaz sakallı, nur yüzlü bir ihtiyardı. *Hüsrev-Şirin* isimli matbu ve telif bir piyesi de vardır. Bu bakımdan, hâline ve emsaline göre değerli idi” (1945: 4).

Ahmet Necip’in ilk Türk aktörü olduğunu savunan ve bu doğrultuda iki yazısı bulunan Cemaleddin Server de şöyle der:

“Uzun müddet Üsküdar’da Divitçiler’de oturan Ahmed Necib Efendi, Güllü Agop Efendi’nin Gedikpaşa tiyatrosunda on senelik imtiyazla açtığı “Osmanlı Dram Kumpanyası’nda sanatkâr şahsiyeti ile tanınmış birinci sınıf ilk Türk aktörüdür. Buradan Minag’ın idaresindeki trupa geçen ve ölünceye kadar orada çalışan Ahmed Necip Efendi gençliğinde “Komik” ve Jön Prömiye” janrında temayüz etmiş; sonraları *Fatih Sultan Mehmed yahud Feth-i celil-i Kostantîn* dramında Fatih rolündeki muvaffakiyeti ile meşhur olmuştu. Son yıllarda yaşının ilerlemesi dolayısıyla ihtiyat aktör olarak temsillere iştiraki muvafik görüldü. Bu arada tefferüat nev’inden bazı orta oyunlarında “Pişikâr” açtığı da oldu” (1941a: 36).

Vasfi Rıza Zobu da ağırlıklı olarak Güllü Agop üzerine hazırladığı yazılar arasında Ahmet Necip ile ilgili şu anısını paylaşır:

“Aktör Necib efendiyi babam merhuma sormuştum. Bana şu malûmatı verdi: ‘Necib efendiyi Gedikpaşa tiyatrosunda iki kere görmek kısmet oldu. İki rolünde de yeşil sarıklı ve sakallı idi. Sakalı muntazamdı. Hiç de takmaya benzemiyordu. Güzel bir sesi ve fevkalâde bir tarzı telâffuzu vardı. Belâgati lisana

mâlikti. O kadar güzel ve bir hatip gibi konuşuyordu ki; zamanımızın, iyi konuşmağa hevesli gençleri onun tarzını, âhengini taklid ederlerdi [...] Güllü Yakub Efendi de arkadaşı Necib efendiyi pek sever ve takdir eder olacak ki: küçük oğlunun ismini 'Necib' koymuştur" (1958: 4).

Ahmet Necip'in Karagöz fasılları yazdığı ile ilgili bir diğer kaynak olan Metin And da bizlere şu bilgileri verir:

"Batılı anlamda ilk Müslüman profesyonel tiyatro oyuncusu Ahmet Necip Efendi [?-1898] Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynamıştır. Önemli rollerinden ilki Ayyar Hamza'da Muhterem Efendi'dir. Onun adına gerek Güllü Agop'un gerek Mınakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu el ilânlarından sık sık rastlıyoruz. Murat Efendi'nin seyrettiği ve ilerde sözünü edeceğimiz Schiller'in Haydutları'nda sahneye sarıkla çıkan da gene Ahmet Necip'tir. Yazarlar bölümünde göreceğimiz gibi birçok -oyunu vardır. Ayrıca Karagöz fasılları da yayınlamıştır" (1999: 126).

"Türk Temaşasının Doğuşunda Kukla" başlıklı makalesinde Nahit Bilga, klasik Türk kukla tiyatrosunun ortaya çıkışını, gelişimini ve nasıl "nisyana gömüldüğünü" kaleme aldıktan sonra Karagöz ve Tulûat sahnesi arasında bir bağlantı kurar ve Ahmet Necip'e şöyle yer verir:

"Güllü Agop'un süflörlü imtiyazını aldıktan sonra tekrar bir canlanma alâmeti gösteren kukla, Türk tulûat tiyatrosunu meydana gelmesine âmil olmuştur. Tulûat tiyatrosunun iyi kabul görmesi üzerine birçok kukla piyesleri, tulûat sahnesinde intikal ve tatbik ettirilmiştir. Bu eserlerin birçoğunu Gedikpaşa tiyatrosu aktörlerinden Ahmet Necip Efendi Karagöze tatbik etmiş "Letaifi Hayal" namile de neşredilmiştir. Bunlar arasında "Sahte Gelin" isimli olanı iç Asyada malûm olan bir kukla mevzuudur. Bilâhare tulûat sahnesine intikal eden bu mevzu Azerbaycan tiyatro müelliflerinden Aziz Bey Hacı Bekof'da ele almış ve Meşhedüibat isimli müzikli eseri meydana getirmiştir" (1949: 6).

Server'in de belirttiği gibi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda bulunan LH nüshaları Talat Bayrakçı koleksiyonunda yer almaktadır. *Sahte Gelin* başlıklı nüshanın ön kapağında 1322 tarihi yazılıdır. Buradan yola çıkılarak *Letaif-i Hayal*'in yirminci yüzyılın başında tekrar basıldığı ya da dizi içerisindeki oyunların farklı tarihlerde basıldığı gibi sonuçlara varılabilir. Aynı kapakta "Nasrullah Efendi tarafından neşredilmiştir" (Arşiv-2) yazmaktadır. Büyük olasılıkla bu kişi, Avrupalı araştırmacılara çok sayıda kaynak temin eden Rıza Nasrullah Tebrizi'dir. Buna ek olarak "yazan, Mınakyan'da Necip" (Arşiv-2) notu düşülmüştür. Aynı oyunun *Karagöz'ün Gebeliği* başlıklı nüshasının iç kapağında da el yazısı ile "Güllü Agob aktörlerinden ve bilahare Mınakyan'da oynayan Ahmed Necip Efendi tarafından yazılmıştır" notu bulunur (Arşiv-3).

### **Temaşa Perdesinde Batı Tiyatrosu: Molière ve Karagöz**

"Bay Büyükelçi B. Venedik Balyozunu yemeğe davet etti. Kendisini fevkalade yemeklerle izaz ettikten sonra, adamlarına Komedi Fransez'in iki oyununu oynatmak suretiyle onu eğlendirdi. Oyunlar, masrafi Son Ekselansa verilmiş pek güzel bir sahne üstünde oynandı. Oyuncular ikisi de Molière'in piyesleri olan Défrit amoureux ile Cocu imaginaire'i seçmişlerdi..." (1987: 4).

Galland'ın yukarıda sözünü ettiği ve özel kâtabi olarak beraber İstanbul'a geldiği Fransız Elçisi Marquis de Nointel, elçilik binasına, İtalya Parma'da Farnesi tiyatrosunun bir küçük örneğini yaptırmış ve burada Türklerin de seyirci ve oyuncu olarak sahne aldığı çok sayıda temsil düzenlemiştir (And, 1971:77). Gerek on yedinci ve on sekizinci yüzyıl boyunca yabancı topluluklar tarafından sarayda, elçiliklerde ve konaklarda verilen temsiller, gerekse on dokuzuncu yüzyılın Osmanlı tiyatro kumpanyaları tarafından sahnelenen Molière eserleri, Türkçeye çeviri ve uyarlama yolu ile daha geniş ve çeşitli bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Bilinen en erken tarihli çeviri ve uyarlamalar on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında orta çıkmıştır. Örneğin, 1813 yılında H.A.G. Antimosyan, *Le Médecin malgré lui* (Zoraki Doktor) adlı oyunu Türkçeye uyarlamıştır (And, 1983: 20). Molière oyunlarının Türkçe olarak sahnelenmesi ile ilgili en erken tarihli kayıtlar 1847 yılına işaret etmektedir. Dönemin yabancı dilde basılan gazete haberleri, "sarayda tiyatro çalışmalarının başladığını, Safvet Bey'in Çırağan sarayında Molière'den birçok çeviriler yaptığı, rolleri genç müzik öğrencilerine dağıttığı, giysilerin hazırlandığı ve Sultan önünde temsil edildiği"ni yazmıştır (And, 1972: 28). Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ve Âli Bey'in, ağırlıklı olarak Gedikpaşa'da Osmanlı Tiyatrosu tarafından sahneye konulan çeviri ve uyarlamaları da Molière oyunlarının on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Saray dışında halk ile buluşmasında öncülük etmiştir (And, 1974: 50-51). Bir yüzyıla yayılmış ve

Türk tiyatrosunda Batılılaşmanın önemli işaretlerinden sayılan bu gelişmeleri Karagöz, en az *perdeli* tiyatro kadar erken yakalamış ve halka açık Türkçe temsiller içerisinde Molière'i perdeye taşımıştır.

Türk tiyatrosunun, Batılılaşma etkisinde Avrupa tiyatro gelenekleri ile kesişmesine ilk dikkat çeken isimlerden biri Venedik kökenli Osmanlı Levantenlerinden olan Adolphe Thalasso'dur. Fransa'da öğrenim gören ve hayatı İstanbul-Paris arasında geçen Thalasso'nun bir şair, yazar, sanat tarihçisi ve eleştirmeni olarak Osmanlı'da resim, müzik ve sahne sanatları üzerine pek çok inceleme yazısı Fransa ve İstanbul'da basılmıştır. Thalasso'nun yazarlık deneyimi ilk olarak Türk tiyatrosu özellikle Karagöz ve Avrupa tiyatrosu üzerine yazdığı monografi niteliğindeki çalışmalar ile başlamıştır. Türk tiyatrosunu kendi belirlediği ve tanımladığı dönemlere ayırarak inceleyen Thalasso'ya göre Karagöz, *promier* dönemi (...-1790) temsil eder (Ümit, 2020a: 236-240). Şahit olduğu birkaç durum sonrasında, Batı tiyatrosu ve Türk tiyatrosu ilişkisini Karagöz üzerinden inceleyen Thalasso, *Molière en Turquie; étude sur le théâtre de Karagueuz* (1888) başlıklı bir etüt hazırlamıştır. Burada aktardığına göre Thalasso bir gün Bâb-ı Âli civarında yürürken oyun oynayan çocukların yanından geçer. Çocukların birbirleri ile konuşmalarında, *Cimri* oyununun ilk perdesinin üçüncü sahnesinde Harpagon ile La Flèche arasında geçen diyaloga benzettiği sözler duyar. Çocukların yanına gidip bu sözleri nereden öğrendiklerini sorar. Onlar da her gece Sultanahmet'te izledikleri Karagöz oyununda duyduklarını söylerler. Thalasso hemen o akşam ve daha sonraki günlerde Sultanahmet'teki o Karagöz gösterisine gider. Her gittiğinde, Molière'in farklı oyunlarından alınmış aynı sözlerin ve bölümlerin kullanıldığına tanıklık eder. Hayretler içerisinde kalan Thalasso bir an önce bu gizemi çözmek için, izlediği Karagözcü ile konuşmaya karar verir. Karagözcü, Thalasso'nun oyunda duyduğu parçaları, yirmi yıl Karagözcülük yapan babasından öğrenmiştir. Thalasso babasının Fransızca bilip bilmediğini sorar. Karagözcü, "bilse böyle bir rezil işi niye yapsın" der. Babasının, Molière oyunlarına nasıl bu kadar hâkim olduğunu sorunca da dedesinin Karagöz ustası olduğunu ve yaşadığı dönemde İstanbul'un en iyi Karagözcüsü olduğunu söyler. Kendisini Karagöz ile öyle özdeşleştirmiştir ki kendisine "Hasan Karagöz" demişlerdir. Ancak dedesi de babası gibi Fransızca bilmez, aksine Frenkler'den (Hristiyanlar) de dillerinden de hiç hoşlanmazmış. Thalasso, Sultan Ahmet'teki bu üçüncü nesil Karagözcüden kendisine iki sahne dikte etmesini ister. Bu sahneler Molière'in eserlerindeki (*Cimri*, birinci perde/ üçüncü sahne ve *Tartuffe* birinci perde/beşinci sahne) sahneler ile neredeyse birebir aynıdır (1888: 15-17).

Thalasso birkaç yıl sonra Sultan Beyazıt'ta Karagöz izler. Buradaki Karagözcünün oyunları da neredeyse tümüyle *Les Fourberies de Scapin* (Scapin'in Dolapları)' den aktarılmıştır. Oyun kısaltılmış, Türk seyircinin güldürü anlayışına uygun olsun diye "spiritüel" sahneler çıkarılmış, yerine bol bol söz oyunları ve müstehcenlik getirilmiştir. Thalasso neden bu oyunun seçildiğini sorgular. Oynatan Karagözcü ile konuşan Thalasso ondan da benzer bir şey duyar. Oyunu amcasından almıştır ve amcası da bir zamanların büyük ustası Hasan Karagöz'ün çıraklığını yapmıştır. Thalasso'nun bir sonraki durağı Büyükkada'dır. Her akşam Karagöz oynatılan bir kahvede sürekli olarak *Scapin'in Dolapları*'ndan ikinci perde-on birinci sahnenin, üzerinde oynanmış ve uyarlanmış hâline şahit olur. Buradaki Karagözcüye bu oyunun kaynağını sorar. Karagözcü önce, oyunun kendi telif eseri olduğunu öne sürer ancak Thalasso karşı çıkıp ısrar edince, daha önce Beyazıt'ta beraber çalıştığı Karagözcüden aldığı itiraf eder. Ada'daki bu Karagözcüye ilgili sahneleri dikte ettirir. Bu sahneler haricinde Molière ile benzeşen pek çok ifade Thalasso'nun dikkatinden kaçmamıştır. Thalasso'nun aktardığına göre Osmanlı toplumunda Molière algısı her kesim için değişiklik göstermektedir. Molière halk arasında, okumuş kesimde olduğundan daha popülerdir. Halk, Molière'in oyunlarının isimlerini bilmese de bu oyunlardaki belirli bölümlere ve söyleşmelere aşinadır. Bu aşinalığın nasıl oluştuğuna ise Thalasso birebir şahit olmuştur:

"Molière Türkiye'de tanınmıyor mu? Lövantenlerin yüksek sınıflarında evet, aşağı sınıflarında hayır. Türklerin ise aşağı sınıflarında evet, yüksek sınıflarında hayır. Çünkü lövantenler, Molière'i kolejlerde okuduktan başka, misafir tiyatro toplulukları veya Yunan tiyatroları tarafından Yunanca verilen Molière temsillerini de zaman zaman görmeye giderler; Türkler ise Molière'i okullarda okumazlar, fakat "aşağı sınıflar" onu Karagöz vasıtasıyla tanırlar" (Akı, 1989: 66-67).

Thalasso, Molière oyunlarının çevirilerinin Hasan Karagöz'e nasıl ulaştığının yanıtını bulamaz. Benzer oyunları oynatan başka bir Karagözcü, Hasan Karagöz'e bu metinleri vermiş olabilir. Ya da Molière oyunlarına on dokuzuncu yüzyılda artan talebi fark eden Hasan Karagöz, en popüler oyunların tümünü ya

da içlerinden bazı bölümlerinin çevirilerini temin etmiştir. Hasan Karagöz'ün torunu, dedesinin kırk yıl önce öldüğünü söyler. *Molière en Turquie*, 1888'de yayımlandığına göre bu ölüm tarihi 1848 olabilir. Sanatındaki ustalığı yetiştirdiği üçüncü nesil çıraklardan da belli olan Hasan Karagöz hayatının sadece son yirmi senesinde Karagözcülük yapmış olsa dahi, Molière İstanbul'da halk sahnelerinde on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde çoktan yerini almış ve Karagöz perdesi, Molière oyunlarından söyleşileri seyirciye ezberletecek kadar benimsetmiştir denebilir.

*Le Figaro* gazetesinden öğrendiğimize göre Thalasso, 1889 yılının Nisan ayında Karagöz'ü Paris'e götürür. M. Frédéric Gargiulo'nun aracılığı ve yardımı ile *Les Amours de Karagueuz* adlı bir Karagöz oyunu sergilerler. Oyunun müzikleri de Thalasso'ya aittir (1889: 2). Oyun, kabare kültürünün gereklilikleri doğrultusunda, dar kafalı burjuvanın değerlerini ve gelenekleri sorgulayacak nitelikte özgün yapıtlara yer veren ve vefatına kadar Rudolf Salis'in yönetiminde olan (Houchin, 2003: 181-182) Chat Noir'de izleyici ile buluşur. Üçüncü katı kukla tiyatrosuna ayrılmış olan bu popüler sahnede güldürü unsurlarından ve Türk kimliğinden taviz vermeden, Parislilerin tevazu ve zevklerini de rencide etmeyecek kadar arınmış bir Karagöz gösterisinin izleyici ile buluşacağı Paris medyasında vurgulanır.

Eski Yunan ve Roma tiyatrosundan Avrupa halk edebiyatı ve toplumsal gerçeklere kadar geniş bir yelpazeden beslenen Molière, özellikle Batılılaşma dönemi seyircisinin karşısında oynanan Karagöz'de kendisine yer bulmuştur. Elimizdeki bu bilgiler doğrultusunda da söylenebilir ki bilinen en erken tarihli Molière ve Karagöz etkileşimi on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde Hasan Karagöz<sup>9</sup> ile gerçekleşmiş ve yirminci yüzyılın ortalarına doğru devam etmiştir. Aradan geçen bir yüzyıl içerisinde Batı komedisinin Türk tiyatrosu dağarcığına olan etkisi Ortaoyunu ve Tulûatta da belirlediği gibi Karagöz'de de farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Yine Ahmet Necip'e atfedilen *Şeytan Dolabı yahut Karagöz'ün Cinciliği* oyunu buna örnek olarak gösterilir (Kudret, 2004: 320). Büyü ve cinler aracılığı ile olan biteni bilme ya da biliyormuş gibi davranma, iyileştirme ya da cezalandırma gibi başka Karagöz oyunlarında da kullanılan motifler ile Molière'in kullandığı motifler ve temalar (aldatılan erkek, çokeşlilik, kavuşamayan genç âşıklar, sahte doktorluk ve/veya şarlatanlık, cimrilik vb.) birleştirilmiştir. Bir gece rüyasında aksakallı kimseler gördüğünü söyleyen Karagöz, onlardan el aldığına, hastaları ve delileri iyileştirebileceğine Hacivat'ı inandırır. Hacivat'ın kızı Dilber ile Tosun Bey de düğün yapabilmek bir plan yapmaktadırlar. Dilber, Hacivat'ın bahçede sakladığı altınların yerini tarif ederken Karagöz duyar ve Hacivat'ı gençleri evlendirmesi için ikna eder. Aksi takdirde Hacivat'ın malına cinler el koyacaktır. Deli numarası yapan Tosun Bey'i de oyununa katar. Böylelikle Karagöz, hem güçlerini Hacivat'a ispat etmiş olur hem de gençler evlenebilirler.<sup>10</sup>

Yirminci yüzyıl boyunca Molière'in oyunları ve Batı tiyatro edebiyatından başka komedi örnekleri ya Tulûat aracılığı ile ya da doğrudan Karagöz ile buluşmuşlardır. *Bir Denaet'in Encamı*<sup>11</sup> oyunu (Tilgen, 1953:55; Ümit, 2020a: 255) ile bilinen, Osmanlı ve Cumhuriyet'in erken döneminde eğlence yaşamının önemli parçası olan kantoları kullanan, Karagöz tekniğine ve oyun içeriğine yenilikler getiren Kâtip Salih; *Zoraki Tabip* uyarlamalarını (Kudret, 2004: 526) Karagöz perdesine taşıyan Hayalî Küçük Ali (Muhittin Sevilen) ve onun hem torunu hem yârdağı olan Tuncay Tanboğa (Hayalî Torun Çelebi) bu etkileşimi canlı tutmuş isimlerden bazılarıdır. Karagöz perdesinde Molière'in varlığını yirmi birinci yüzyıla taşıyan isimlerden biri de tiyatro ve Karagöz sanatçısı Kemal Atangür'dür. Babasından kalan, kendisinin Hacivat Köftçisi olarak adlandırdığı dükkânının alt katında kurduğu Münir Özkul Oda Tiyatrosu'nda (Ekmek Arası Tiyatro) sahnelediği farklı tiyatro oyunlarının yanı sıra, Türk güldürüsünü ve temsilcilerini temel alarak yaptığı Molière uyarlamalarını Karagöz perdesine taşımaktadır. Kukla tiyatrosunun Karagöz dışındaki örneklerinde de dramatik edebiyatın uyarlandığını görürüz. Hem Avrupa hem de Türk edebiyatından yapıtların kukla sahnesine nasıl taşındığını ve kuklanın nasıl "tiyatrolaştığını" bize bizzat bu işi icra edenlerden İrfan Efendi şöyle aktarır:

"Kârı kadim hayal ölmüştür. Yeni hayal duruyor... Hem de nasıl, demir gibi... Halk şimdi o eski "Kanlı Nigâr"lara, "Karagözün Gelin Olmalarına" kulak asmyor, şimdi yeni istiyor, tiyatrolaştırılmış hayal... Meselâ ben eskiden Darülbeydinin "Taş Parçası"nı, "Süt Kardeşler"i, "Bir Gece Faciası"nı kuklada oynattım... Şahıslar hep o şahıslar oldu. Piyes aksamadan saatlerce kuklalarla temsil edildi" (1934: 6).<sup>12</sup>

### Karagöz'ün Kitaplı ve Perdeli Tiyatro ile İmtihani

Dizi hâlinde basılan Karagöz metinlerinin bazılarında sadece bir semai ve bir perde gazeli örneği bulunur ki bunlar da genellikle ilk nüshada verilir ve bir daha tekrar edilmez. Birçok örnekte muhavere de yoktur ya da o da aynı şekilde sadece ilk nüshada örnek olarak verilir. Yani mukaddime ve muhavere atlanıp oyunlar fasıl bölümü ile başlar. Şarkıların da hepsi yazılmaz. *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* (KAO) yapı olarak, Karagözcülerden birebir derlenerek günümüze kadar ulaşmış kâr-i kadim oyunların özelliklerini taşımakla birlikte matbu eser olarak ortaya çıkmış oyunların da bu ortak özelliklerini barındırır. Hacivat semai ile perdeye gelir ancak semai metinde yer almaz. Perde gazelinde Karagöz'e hitaben "tarik-i haktan ayrılma mesleğinde müstakim ol" (Arşiv-1) der ve bir dördlük ile ısrarla kapısını çalarak Karagöz'ü çağırır. Muhavere, Hacivat'ın Karagöz'e geçinip geçinemediğini sorması ve Karagöz'ün onun sorularını sürekli yanlış anlaması üzerine gelişir. Her zamanki gibi Karagöz'ün beş parasız olduğu anlaşılır ve Hacivat ona bir yazıhane açmayı teklif eder. Hacivat'ın masa ve sandalye getirmesi ile yazıhane kurulur. Karagöz masa başına geçip oturacak, Hacivat da ona çiraklık yapacaktır.

Dizi içinde yer alan *Kanlı Kavak*, *Kayık* ve *Mahalle Baskını* oyunlarında bölümler ve tiplerin girişi *birinci tasvir*, *ikinci tasvir* gibi ayrılırken KAO'da ve Ahmet Necip'e ait olduğu söylenen diğer oyunlarda *meclis* ifadesi kullanılmıştır. Asıl metinde belirtilmemiş olsa da giriş (mukaddime) ve söyleşme (muhavere) birinci meclisi oluşturur. İkinci meclis, yazıhane müşterilerinin toplu olarak gelişi ile başlar. Bu müşterilerin adları Kin, Fransua, Alber, Matmazel Mari ve Matmazel Jani'dir. Gördükleri bir ilandan yola çıkarak Şeyh Küşteri meydanındaki bu yazıhaneye gelen müşteriler bir piyes yazdırmak istediklerini söylerler ancak Karagöz bunu ilk seferde *piyaz* olarak anlar. Müşteriler, "efendim piyes dediğimiz madde bir esastan ibarettir" diyerek gülünçlü bir komedyaya yazdırmak istediklerini tekrar dile getirdiklerinde de Karagöz'ün tepkisi şöyle olur:

JANİ – Bir komedyaya demek isteriz.

MARİ – Evet efendim, gülünçlü bir komedyaya.

KARAGÖZ – Tavasını mı istiyorsunuz dolmasını mı?

JANİ – Nenin?

KARAGÖZ – İsteddiğiniz o midyenin.

JANİ – Bizim var evde midyemiz. Biz komedyaya istiyoruz.

KARAGÖZ – Biliyorum vardır midyeniz ama belki şimdi canınız istiyor.

MARİ – Hayır, midye biz istemeyiz.

KARAGÖZ – Ah benim canım ne kadar istiyor, pişirmesini bilemiyorum. Ne olur, başımızın gözünüzün sadakası olsun, siz iyi yaparsınız... Sizin midyenizden bir parça bana tattırsanıza, ne olur? Rica ederim efendim.

JANİ – Ben sana bir tabağa koyup gönderirim.

KARAGÖZ – Şimdi yanınızda yok mu?

MARİ – Evde bıraktık. Bilmiş olsa idik bu kadar istediğinizi, beraber alıp gelirdik.

KARAGÖZ – Ya kedi falan kaparsa? Yazık!

JANİ – Kapalı yerdedir, bir şey olmaz" (Arşiv-1).

Kur yapmakla meşgul olan Karagöz, gelenlerin ne tam olarak yazdırmak istedikleri şeyi ne de kim olduklarını anlar. Araya Fransızca sözcükler sıkıştırarak konuşan bu müşterilerin niyetlerini ve kimliklerini de açıklamak yine Hacivat'a düşer ve o da şöyle der:

"[A]ktör yani tiyatro oyuncularını. Bunlar bukalemun gibi bin renge girerler. İhtiyarları genç olur, gençleri ihtiyar olur. Zaman-ı selefteki vukuatı yahut bir şair edibin tasviratını aynı tecessüm ettirerek meydan-ı temaşaya korlar. Bunlar artist adamlardır" (Arşiv-1).

Üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci meclislerde tek tek Kin, Fransua, Alber, Matmazel Mari ve Matmazel Jani müşteri olarak gelirler. Kıyafet değiştirdikleri için ne Hacivat ne de Karagöz onları tanır. Karagöz'e yazdırmak istedikleri şeyleri söylerler ancak bunların hepsi birer saçmadan ibarettir. Örneğin, Jani'nin yazılmasını talep ettiği "planı" yani Hacivat'ın ifadesi ile hikâyesi şöyledir:

"JANİ – Ben söyleyeyim siz yazınız. Sizden müfârakatımızdan üç gün sonra çarşıya çıkıp fistanlık kumaş alır iken herifin birisi yanıma geldi "senin gibi güzele böyle kumaş yakışmaz ben sana daha alasını alayım zira sizin o gül cemalinize âşık oldum" der demez bunun suratına bir tokat aşk edince "âşık oldum ben bir güle" şarkısını çağırarak kendisini âşıklar meydanında buldu. Bunu gören âşıklar maşukalarına "aşk olsun matmazel, sende bu aşkbazlık var iken pek çok âşıkları kendine meftun edersin, gel bu aşkbazlıktan vazgeç de seninle bir âşık atalım. Aşkında çıkmayan, kaşığında çıkar" darbimeselince çakşırılı bir piliç çıkmasın mı? Şimdi bu piliç geldi yetiştirdi akran emsaline yetiştirdi, gel de birlikte mürüvvetini görelim. Yazın da ben gelir alırım" (Arşiv-1).

Sekizinci ve son mecliste tüm müşteriler eski kıyafetleri ile hep beraber gelirler ve piyeslerinin hazır olup olmadığını sorarlar. Karagöz ve Hacivat, müşterilerin neden bahsettiklerini önce anlayamazlar ancak yazıhaneye gelip söyledikleri fıkralardan ve saçma hikâyelerden örnekler verilince gelenlerin onlar olduklarını fark ederler. Kin, her ikisinin de şaşkınlığını görüp, "biz aktörüz. Her bir renge boyanırız. Size dostane bir nasihat vereyim, bu yazıcılık sizin harcınız değil. Siz başka bir sanat tutunuz" der (Arşiv-1). Önce Hacivat ve sonra da Karagöz hemen razı olurlar. Müşterilerin teklifi Karagöz'ü bir *komik* yapmaktır. Artık kırk yıllık Karagöz, kendi ifadesi ile *aktar* yani *aktör* olacaktır.

Görüldüğü üzere KAO, farklı klasik Karagöz dağarcığından unsurlar barındırır. Öncelikle, *Yazıcı* oyununun bir çeşitlemesi olarak değerlendirilebilir. *Yazıcı*, sadece Karagöz'ün kâr-ı kadim fasıllarından değildir.<sup>13</sup> Ortaoyunu üzerine yazılı kaynaklara başvurulduğunda da bu faslın ortaya çıkışı on altıncı yüzyıl kadar geriye tarihlendirilebilir (Kudret, 2007: 12). *Yazıcı* oyunun diğer çeşitlemelerinde Karagöz yazıcı kıyafeti giyerken bu örnekte müşteriler kılık değiştirirler. Karagöz'ün, müşterilerle kurduğu diyalog çatışma ve güldürünün temelini oluşturur. Ayrıca, Karagöz'ün giderek kendisini müşterilerin saçmalarına kaptırıp kendisinin de onlara ayak uydurması, *Timarhane* oyununda Karagöz'ün timarhaneden kaçmış ve arka arkaya perdeye gelen delillerle söyleşerek delirmesi ile ilişkilendirilebilir. Ancak bu iki oyunda da karşımıza çıkan tipler yerine Ahmet Necip hem Avrupa tiyatrosundan hem de Osmanlı Tiyatrosu'ndan meşhur isimleri perdeye çıkarır. Örneğin Britanyalı Edmund Kean (Kin) on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların en tanınmış aktörlerindedir (Bratton, 2005: 90). Alexandre Dumas'ın, onun hayatını konu alarak yazdığı *Kean* (1836) adlı oyunu Ahmet Necip'in çalıştığı tiyatroların repertuarında yer almıştır. Kadın müşterilerden olan Mari de hem Güllü Agop hem de Minakyan ile çalışmış yani Ahmet Necip ile aynı sahneye çıkmış döneminin başarılı kadın oyuncularından olan Mari Nivart (1853 – 1884) ile ilişkilendirilebilir.

On dokuzuncu yüzyılda gerek Osmanlı aydınlarının gerekse halkın değişen tiyatro anlayışına ve artık daha çok ulaşılabilir olan Batılı tiyatro biçimlerine karşı tavrı sıkça mizah konusu olmuştur. KAO'da Karagöz'ün, tiyatrocunun ve/veya aktörün ne yaptığı hakkında bilgisi yoktur. Piyesin ne olduğunu bilmediği gibi söylenenleri anlamaz. Ancak müşteri kılığındaki tiyatrocuların da anlaşılır olmak gibi bir kaygısı yoktur. Timarhane delileri gibi Karagöz'ün kafasını karıştırmak için tekerlemeler ile karışık sözler söylemekten başka bir şey yapmazlar. Bu konudaki becerileri ile Karagöz'ü şaşırtıp onlardan biri olmaya ikna ederler. Başka yapacak işi olmayan Karagöz'ün yeni ekmek kapısı, piyesler ile çalışan kitaplı ve perdeli tiyatrodaki bir *komik* olmaktır. Tıpkı Osmanlı Dram Kumpanyası'nda "Komik" ve Jön Prömiye" (Server, 1941a: 36) olarak nam salmış Ahmet Necip Efendi gibi.

Tiyatro tarihinin önemli bir parçası olmasına ve onsuz tiyatro tarihinin hep eksik kalacak olmasına rağmen, alışılabilir tiyatro tarih yazımında kuklaya yer verilmemesinin nedenini Zurbach, *tiyatro* sözcüğünün tanımının *textocentrist* (metin merkezli) ve seçkin kaynaklarına bağlar. Kurumsal tiyatroların edebiyat kanonlarına verdikleri öncelik, tiyatro yazarlarına ve *aktör*lere verilen bir imtiyaz şeklini almıştır. Ancak gözden kaçırılan bir diğer nokta, çok sayıda yazarın kukla tiyatrosu için de metinler ürettiğidir (Zurbach, 2020:1). Özellikle on dokuzuncu yüzyılda, diğer kukla türlerine kıyasla, gerçek aktörlerden daha ekonomik bir seçenek olan ve yüksek hareket kabiliyeti ile illüzyonu arttıran *manikin*lerin (Holden kumpanyasının gösterilerindeki gibi) kullanıldığı, dolayısıyla sokaklardaki seyirciye değil kapalı

mekânlarda *üst sınıf* bir kukla sanatı olarak oynatılan *marionette* yani ipli kukla tiyatrosu için metinler yazılmış ya da dönemin meşhur sahne yapıtları ipli kukla için uyarlanmıştır (McCormick ve Pratasik, 2000:8;192-203). Halk hikâyelerinden Beyoğlu'nun eğlence yaşamına kadar farklı kaynaklardan beslenen bir oyun yazarı (And, 1999: 177-178) ve Ortaoyunu meydanında Pişekâr'a çıkmış bir on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı tiyatrosu figürü olarak Ahmet Necip Efendi'nin yazdığı Karagöz oyunları da döneminin tiyatro anlayışına ve Batı tiyatrosu ile etkileşime ışık tutarken Karagöz dağarcığının birer parçası olmuşlardır.

### Sonuç

Batı kaynaklı tiyatro edebiyatının ve Batı'da egemen tiyatro düşüncesinin etkileri doğrultusunda bir dönem olarak çalışılan on dokuzuncu yüzyıl Türk tiyatrosunun şekillenmesinde Karagöz, kukla tiyatrosu, Ortaoyunu, sirk sanatları ve gösteri (*spectacle*) niteliğinde pek çok eğlence biçimi tıpkı *kitaplı* ve *perdeli* tiyatro gibi bu etkileşimden payını almış ve dönemin ihtiyaçlarına karşılık vermiştir. Günümüze ulaşmış ve bu çalışma kapsamında incelenmiş kaynaklar göstermektedir ki on dokuzuncu yüzyılın başında Karagözcüler, seyirciyi Molière ile tanıştırmış ve Karagöz'de güldürünün bir parçası hâline getirmişlerdir. Aynı yüzyılın ikinci yarısında hem okuyucuya hem icracılara yönelik üretilen matbu metinler de bu etkileşimi yazıya taşımıştır. Ahmet Necip Efendi'nin *Letaif-i Hayal* dizisinde yayımlanmış Karagöz oyun metinleri bunun örneklerindedir. Türk tiyatrosu tarihyazımı çerçevesinde *geleneksel tiyatro* ya da *halk tiyatrosu* örneği olarak değerlendirilen Karagöz'ün dağarcığının oluşumunda usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilmiş fasılların irtica yolu ile çeşitlenmesinin rolü büyüktür. Ancak toplumsal olaylardan, halk anlatılarından ve yazılı kaynaklardan da yoğun biçimde etkilenen fasılların ilk ortaya çıktıklarında özgün birer yorum olduğu göz ardı edilmemelidir. Karagöz'ün yaşayabilmesi için başka tiyatro biçimleri ya da teknolojiler ile birleşmesinin kaçınılmaz olduğu yönünde bugüne kadar süregelen iddialar ve uygulamalar, Karagöz'ün özünde ve geçmişinde barındırdığı dinamiklik ve güncellik ışığında yeniden değerlendirilmelidir.

### Sonnotlar

<sup>1</sup> Selim Nüzhet Gerçek bu eseri *Çifte Nikah* başlığı ile yayımlamıştır.

<sup>2</sup> Karagöz perdesine Murat Karahüseyinoğlu'nun uyarladığı, yönettiği ve 15 Ocak 2022 tarihli ilk gösterimi gerçekleşen *Godot Bize Gelmez* adlı oyunun, internet sitelerinde yayımlanan tanıtım yazılarından biri şöyledir: “Çağdaş karşı-drama örneklerinin en ünlüsü ‘Godot’yu Beklerken’in sakat, zavallı, umarsız, bilinçsiz, bilgisiz, inançsız nitelikte çizilmiş karakterlerinden olan Vladimir ve Estragon’un yerini Türk Tiyatrosunun bir o kadar ünlü iki karakteri Hacivat ve Karagöz’ün aldığı “Godot Bize Gelmez” oyunu; şimdye kadar ‘gelenekçi’ ve ‘demode’ bulunan hatta ‘çocuk oyunu’ sanılan Karagöz’ün aslında yetişkinler için olduğunun bir hatırlatması ve bir aslına dönüş projesidir” (URL 2). İlk gösterimin sonundaki konuşmasında da Karahüseyinoğlu benzer bir şekilde Karagöz’ün ölümünün önüne bu gibi yapıtlarla geçileceğini vurgulamıştır. Ayrıca bu eser, “Türkiye tiyatrosu”na uluslararası görünürlük kazandırmayı amaçladığı söylenen “Türkiye Tiyatro Vitrini TheatreİST” programına dahil edilen tek ‘Karagöz’lü’ örnektir (URL 3).

<sup>3</sup> Örn. bkz., 20 Mayıs 2022 Cuma – 31 Ağustos 2022 tarihli, “İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e” başlıklı sergi (URL 4). İBB Atatürk Kitaplığı'nda yer alan bu sergide, Ahmet Necip Efendi'nin yazdığı ve Atatürk Kitaplığı'nın arşivinde bulunan matbu Karagöz metinlerine ya da genel olarak Karagöz ile Molière ilişkisine yer verilmemiştir. Sergide ayrıca şöyle bir ifade kullanılmıştır: “Bir edebi tür olarak Batılı anlamda tiyatronun Şinasi'nin 1860 tarihli *Şair Evlenmesi* ile başladığı genel bir kanıdır. Oysa *Şair Evlenmesi*'nden de önce Venedik'te Osmanlı toprağı sayılan San Lazzaro Adası'nda, Osmanlı Ermenileri tarafından yazılan Batılı anlamda ilk modern Türkçe tiyatro örnekleri bulunmaktadır. Günümüze ulaşan bu eserlerden bazıları da Molière'in Türkçe, Ermeni harfli Türkçe ve Ermenice yazılmış uyarlamaları ve çevirileridir.” *Şair Evlenmesi*'nden önce yazılmış ve günümüze ulaşabilmiş Türkçe tiyatro metinleri üzerine Fahir İz ve Metin And'ın derlemeleri zaten bulunmaktadır. Yirminci yüzyıl Türk tiyatrosu araştırmalarında ve hâkim terminolojide çoğunlukla *köy seyirlik* ve *ortaoyunu* başlıkları altında incelenen gösterim türleri ile çok sayıda ortak yönü bulunan; sadece Molière'den değil, halk edebiyatı motiflerinden ve arketiplerden zengin biçimde faydalanmış (Ümit, 2021:51-56) Ermeni Mıkhitarist rahiplerin oyunlarını, “Batılı anlamda modern Türkçe tiyatrosunun” öncüsü olarak konumlandırma ve ‘ilk’leştirme çabası da metin odaklı, Avrupa merkezci ve hatta şarkiyatçı tiyatro tarihyazımı örneği olarak değerlendirilebilir.

<sup>4</sup> Lokanda-i Osmanije.

<sup>5</sup> Sabri Esat Siyavuşgil'e göre ilk matbu Karagöz metinleri 1874'te Ermeni harfli Türkçe ile basılmıştır (Siyavuşgil, 1941: 52).

<sup>6</sup> Diğer birkaç kaynakta da *Kayık Oyunu* yerine *Yalova Sefası* yazılmıştır ancak oyun *Kayık Oyunu*'dur. Bu çalışmada kullanılan nüshada oyunun sonunda Karagöz, "Hoş olsun Hacivat! Bu gece elimden tez kurtuldun. Yarın gece Yalova Safası'nda yakan elime geçer ise bak ben sana ne yapardım" der. Ogan bu yanlışlık ile ilgili şöyle der: "Kitaptaki ikinci oyuna Yalova Sefası denilmiş ise de bu isim yersiz ve uygunsuzdur. Oyun; Karagözle Hacivat'ın ortaklaşa kayıçılık yapımlarını gösteren Kayık oyunudur" (Ogan, 1945:4).

<sup>7</sup> Siyavuşgil aynı kaynağın farklı bir yerinde *Mahalle Baskını* oyununun tarihini 1897 olarak verir (Siyavuşgil, 1947: 97).

<sup>8</sup> Şapolyo'nun *Karagöz Tekniği* kitabı içerisinde yer verdiği *Kanlı Kavak* oyunu ile bu çalışmada kullanılmış *Kanlı Kavak* oyunu arasında farklılıklar vardır. *Letâif-i Hayal*'in birçok kez basılmış olması bu farklılıkları açıklayabilir.

<sup>9</sup> Ya da Karagöz Hasan. Karagöz sözcüğünün lakap olarak isminin öncesinde ve sonrasında kullanıldığı başka Karagözcüler ya da Ortaoyunu oyuncularını da vardır (And, 1969: 170).

<sup>10</sup> *Cincilik* oyununun kendisinden erken tarihli bir çeşitlemesi henüz kayıtlara geçmemiştir ancak büyücülük temasının diğer bazı klasik oyunlarda (Örn. *Mal Çıkarma*) işlenmesinin yanı sıra Karagöz'ün, özel güçleri varmış gibi Hacivat'ın mal varlığını açığa çıkarması, Nilüfer Özçörekçi Göl'ün derlediği ve yayım aşamasında olan Gaziantep- Kilis Karagöz'ü fasıllarından *Karagöz'ün Falcılığı*'nda da karşımıza çıkar. Ayrıca bkz. "Karagöz'ün Rüyası" (Kaynak, 2012: 150-161).

<sup>11</sup> Bkz., Hayalî Memduh Bey'den *Hain Kâhya* [Enver Ağa], (Kudret, 2004: 433-470). *Bir Denaet'in Encamı* ile ilgili ayrıca bkz., *Müthiş İntikam yahut Fedakâr Komşu* (Alangu, 2021: 723; Kaynak, 2012: 118-129).

<sup>12</sup> *Taş Parçası*, Reşat Nuri Güntekin; *Süt Kardeşler* (uyarlama), kaynak eser *Madame Et Son Filleul*, yazarlar: Maurice Hennequin, Pierre Verber ve Henry de Gorsse; *Bir Gece Faciası*, kaynak eser: *Terre inhumaine*, yazar: François de Curel, uyarlayan: Reşat Nuri Güntekin. Batı tiyatro edebiyatı izlerinin görülebildiği İbiş oyunları da etkileşimin önemli örneklerindedir.



## Kaynaklar

- AKI, N. (1963). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*. Erzurum: Ankara Üniversitesi.
- AKI, N. (1989). *Türk Tiyatro Tarihi I*. İstanbul: Dergâh.
- ALANGU, T. (2021). *Türkiye Folkloru Elkitabı*, İstanbul: Yapı Kredi.
- AND, M. (1969) *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi.
- AND, M. (1971). "Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C.2, S. 2, 77-102.
- AND, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- AND, M. (1974). "Türkiye'de Moliere". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C.5, S.2, 51-64.
- AND, M. (1983). *Şair Evlenmesinden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*. İstanbul: İnkılap ve Ata.
- AND, M. (1999). *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost.
- ASAN, N. (2017). *Yeni Türk Edebiyatında Letaifname (1837 – 1928)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- BARTHES, R. (2003). "On Bunraku". *Popular Theatre: A Sourcebook*, (Ed. Joel Schechter). Routledge: Oxon, 49-52.
- BATİSLAM, H. D. (2013). Divan Edebiyatında Latife ve Hezl". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 22, S.1, 229-230.
- BİLGA, N. (1949). "Türk Temaşasının Doğuşunda Kukla". *Türk Tiyatrosu*, S. 231, 4-6.
- BORATAV, Pertev Naili. *Folklor ve Edebiyat (1982) II*, İstanbul: Adam, 1983.
- BRATTON, J. (2005). "The Celebrity of Edmund Kean: An Institutional Story". *Theatre and Celebrity in Britain*. (Ed. Mary Luckhurst and Jane Moody). Palgrave Macmillan: United Kingdom, 90-106.
- CARLSON, M. (2010). "Space and Theatre History". *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, (Ed. Charlotte Canning ve Thomas Postlewait). Iowa: University of Iowa Press.
- CARLSON, M. (2019a). "Global Bir Tiyatro Tarihi Üzerine Düşünceler". *Tiyatro Tarihi*, Ed. David Wiles ve Christine Dymkowski, Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Sanat ve Kuram.
- CARLSON, M. ve Nazlı M. Ümit. (2019b). *Letâif-i Hayâl Traditional Turkish Theatre: Karagöz Puppet Plays*, New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications.
- COŞKUN, N. S. (2019). *Komik-i Şehir Naşit Efendi*. (Yay. Haz. İbrahim Özen). İstanbul: Büyüyen Ay.
- ÇİLLİ, Ö. (2023). *Osmanlı'da Eğlence*, İstanbul: İletişim.
- DANIŞMEND, İ.H. (1942). "Türkoloji Bahisleri: Eski Osmanlılarda Tiyatro". *Cumhuriyet*.
- FO, D. (2003). "Wordless Speech". *Popular Theatre: A Sourcebook*, (Ed. Joel Schechter). Routledge: Oxon, 104-106.
- GALLAND, A. (1987). *İstanbul'a Ait Günlük Hâtıralar*. (Çev. Nahid Sırrı Örik). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- HOUCHIN, J. (2003). "The Origins of the Cabaret Artistique". *Popular Theatre*. (Ed. Joel Schechter). New York: Routledge, 180-186.
- HUSSON, J. F. F. (1888). *Le Musée Secret de la Caricature*, Paris: E. Dentu.
- İRTEM, S. K. (1999). *Osmanlı Sarayı ve Harem'in İçyüzü*. İstanbul: Temel.
- KARAHASANOĞLU, S. H. (1992). "Doksan Beş Yıl Önce Şehzadebaşında Ramazan Temaşası". *Tarih ve Toplum*, Mart, S. 99, 174-177.
- KAYNAK, M. (2012). *İhsan Rahim'in Neşrettiği Şarklı Kantolu Karagöz Oyunları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- KUDRET, C. (2004). *Karagöz*. İstanbul: Yapı Kredi.
- KUDRET, C. (2007). *Ortaoyunu*. İstanbul: Yapı Kredi.
- JACOB, G. (1899a). *Karagöz Komödien Heft I: Schejtan Dolaby*. Berlin: Mayer & Müller.
- JACOB, G. (1899b). *Karagöz Komödien Heft III: Die Akserai Schule*. Berlin: Mayer & Müller.
- MANDER, J. (2013). "Turkish Delight? Confecting Entertainment for Ottoman Guests in Eighteenth-Century France". *The Turk of Early Modern France*. C. 53, S.4, 139-151.
- MCCORMICK, J. ve Bennie Pratasik. (2000). *Popular Puppet Theatre In Europe, 1800-1917*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- MCCORMICK, J. (2018). *The Holdens: Monarch of the Marionette Theatre*. London: Society for Theatre Research.
- MOODY; J. (2000). *Illegitimate Theatre in London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NERVAL, G. (2017). *Doğu'da Seyahat*. (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi.
- NEWY, K. (2009). "Speaking Pictures: The Victorian Stage and Visual Culture". *Ruskin, the Theatre, and Victorian Visual Culture*. (Ed. Anselm Heinrich vd.). London: Palgrave Macmillan, 1-19.
- OGAN, R. (1945). "Yerli Gösteri Sanatlarımız Üzerine Araştırmalar: Karagöz". *Yeni Sabah*, 04 Mart, 4.
- RADCLIFFE, C. (2010). "Dan Leno: Dame of Drury Lane". *Victorian Pantomime*. (Ed. Jim Davis). London: Palgrave Macmillan, 118-135.
- SCHECHTER, J. (2003). "Back to the Popular Source". *Popular Theatre: A Sourcebook*, (Ed. Joel Schechter). Routledge: Oxon, 3-12.
- SCHMITT, Natalie Crohn. "Commedia dell'Arte: Characters, Scenarios, and Rhetoric", *Text and Performance Quarterly*, 24:1, 2007, 55-73.
- SERVER, C. (1941a). "İlk Türk Aktörü Ahmet Necib I". *Servetifünun Uyanış*, C. 51, S. 2363, 4.
- SERVER, C. (1941b). "İlk Türk Aktörü Ahmet Necib II". *Servetifünun Uyanış*, C. 51, S. 2365, 6.
- SEVENGİL, R. A. (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi I: Eski Türklerde Drama Sanatı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- SEVENGİL, R. A. (1968). *Türk Tiyatrosu III: Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Millî Eğitim.
- SHERSHOW. S. C. (1995). *Puppets and "Popular" Culture*. New York: Cornell University.
- SİYAVUŞGİL, S. E. (1941). *Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*. Ankara: Maarif.
- ŞAPOLYO, E.B. (1943). *Karagöz Tekniği*. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- TAYLOR, D. (2008). "Performance and Intangible Cultural Heritage". *The Cambridge Companion to Performance Studies*. (Ed. Tracy C. Davis), Cambridge: Cambridge University Press, 91-107.
- THALASSO, A. (1888). *Molière en Turquie: étude sur le théâtre de Karagueuz*. Paris: Tresse & Stock.
- TİLGİN, N. (1953). *Karagöz: Tarihçe- Fasıllar- Fıkralar*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.
- TODERINI, G. (2018). *Türklerin Yazılı Kültürü*. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: YKY.
- ÜMİT, N. (2020a). *Türk Tiyatrosu Tarihyazımı ve Avrupalı Şarkiyatçılar*. İstanbul: Libra.
- ÜMİT, N. (2020b). *Behic ve Salih Efendiler: Hayal yahut Karagöz'ün Son Perdesi*. İstanbul: Libra.
- ÜMİT, N. (2021). "Bir Hikâyenin Ortaoyununa Dönüşüm Örneği". *Ressam Muazzez'den OrtaOyunları*. İstanbul: Karagöz Derneği, 35-70.
- ÜMİT, N. (2022). "Bir İstanbul Eğlencesi Olarak Vakvak Masalı". *Karagöz Sanat*. İstanbul: Karagöz Derneği, 50-53.

- VARIŞOĞLU SARP KAYA, E., (2022). "Karagöz Oyunlarının İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Açısından İncelenmesi. *Folklor Akademik Dergisi*, Cilt:5, Sayı:3, 627-637.
- ZOBU, V. R. (1958). "Güllü Yakub Efendinin Hususî Hayatı Hakkında Yeni Öğrendiklerimiz". *Cumhuriyet*. C. 20, S. 12.
- ZURBACH, C. (2020). "Dom Roberto Theatre". *Seminaires Puppetplays: Reappraising Western European Repertoires for Puppet and Marionette Theatres*. URL: <https://nakala.fr/10.34847/nkl.8ebbz961> DOI: 10.34847/nkl.8ebbz961
- (Yazar Belirtilmemiş), 12 Ağustos 1934, "Kuklacılar". *Son Posta*, 6.
- (Yazar Belirtilmemiş), 24 Nisan 1889, "Karagueuz a Paris". *Le Figaro*, 2.

#### Arşiv Kaynakları

1. Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği, Letaif-i Hayal, Millî Kütüphane, Kayıt no: EHT 1966 A 568.
2. Sahte Gelin, Letaif-i Hayal, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB\_0747/04.
3. Karagöz'ün Gebeliği, Letaif-i Hayal, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB\_0986/04.
4. Hayalî Memduh Bey, Karagöz'ün Gelin Olması, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB\_0787/03.
5. Mustafa Ragıb ve İsmail Azmi, Ters Evlenme yahut Karagöz'ün Gelin Olması, Mecmua-i Letaif-i Hayâl, Matbaa ve Kütüphane-i Cihan, İstanbul. (Tarih verilmemiştir) İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB\_0647/02

#### İnternet Kaynakları

- URL 1: <https://tiyatronline.com/karagoz-metinleri--2509> (Erişim: 25.07.2021)
- URL 2: <https://tiyatrodergisi.com.tr/godot-bize-gelmez-moda-sahnesinde-seyircisiyle-bulusuyor/> (Erişim: 28.03.2022)
- URL 3: <https://teboyun.com/theatrist-turkiye-tiyatro-vitrininin-ardindan/> (Erişim: 28.05.2023)
- URL4: [https://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/Content/publications/3/ibb\\_arsivlerinde\\_moliereden\\_molyere\\_sergi\\_katalogu.pdf](https://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/Content/publications/3/ibb_arsivlerinde_moliereden_molyere_sergi_katalogu.pdf) (Erişim: 28.05.2023)
- URL 5: <https://www.mimesis-dergi.org/2020/05/shakespeare-ve-karagoz/> (Erişim: 06.04.2021)

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 02.09.2023

Kabul / Accepted: 25.09.2023

**Araştırma Makalesi / Research Article**

DOI: 10.55666/folklor.1354470

**ORTA ÇAĞ İNGİLTERE’SİNDEKİ TARİHÇİLERİN ESERLERİNDE ANLATILAN DOĞAÜSTÜ HİKÂYELER VE PERİ MASALLARI**

Gülner ÖZER\*

**Öz**

Orta Çağ folkloru oldukça çeşitlidir. Yemekleri, şifa yöntemleri, inançları, masalları ve hikâyeleri ile ilgili birçok kaynak bulunmaktadır. Orta Çağ’ın başlarından itibaren kanunlarda ve metinlerde, perilerden korunma yolları, canavarların tasvirleri, hasatların korunması, uğursuzluklarla mücadele etmek gibi durumlar için birçok ritüele yer verilir. Bu nedenle tarihçilerin bazıları eserlerini kronik tarzda kaleme alırken bazıları da dönemlerini anlatırken doğaüstü hikâyelere, peri masallarına ve alametlere başvurmuştur. Dolayısıyla bu eserler, anlatıcının döneminde yaşayan krallara ve onların diğer ülkelerle olan ilişkilerine, savaflara, doğal afetler gibi yaşanan olaylara olduğu gibi mucizevi olaylara, alametlere ve doğaüstü vakalara da değindiği için daha özeldir. Farklı tekniklerle de olsa her biri yaşadıkları dönemin gerçeklerini anlatmayı amaçlamaktadır. Canterburyli Gervase’in kroniklerin amacını gerçeği anlatmak görmesi gibi. Bu açıdan bakıldığında tarih yazarları insanların inandığı doğaüstü olaylara da yer vererek bir nevi dönemin her anlamda gerçeğine eserlerinde yer vermişlerdir. Bu doğaüstü olayların baş kahramanları olan devler, periler, şeytanlar ve cinler, cadılar, hayaletler aynı zamanda masalların ve doğaüstü hikâyelerinde baş kahramanlarıdır. Bir halkı tanımanın en iyi aracı masallar ve hikâyelerdir çünkü doğaüstü kimliklerinin arkasında şövalyelerin, kralların, köylülerin, kadınların, erkeklerin toplum içerisindeki rolleri, dini ve ahlaki değerlerin kutsallığı vardır. Hikâyeler ve masallar temelinde bir inancı ve halk gerçeğini barındırdıkları için kroniklere ve tarihi eserlere benzetilebilir. Norman Fethinden sonra geçmişi, gelenekleri yeni oluşan Anglo-Norman bakış açısı ile harmanlayan İngiliz tarihçiler, 12.yüzyılda özellikle daha aktiftir. 12.yüzyıl tarihçileri eserlerindeki doğaüstü hikâyeler ve peri masalları ile anlatılarını zenginleştirerek ders vermeyi amaçladıkları gibi toplumun inanışlarına da geniş bir açıdan bakmamızı sağlar. Bu çalışmanın amacı; Orta Çağ İngiltere’si ile ilgili özellikle siyasi tarihiyle ilgili konularda eserlerine başvurduğumuz 12.yüzyıl İngiliz tarihçilerinin bu eserlerinin sadece siyasi tarih değil toplumun her türden inanışlarını da öğrenmek için referans olabileceklerini göstermektir. Daha çok tarafsızlığı ile bildiğimiz Coggeshalli Ralph’ın kroniği *Chronicon Anglicanum*, hicivleriyle ünlü Walter Map’in *De Nugis Curialium*’u, İngiltere Tarihi’ni anlatan en önemli eserlerinden biri olan *Historia rerum Anglicarum*’un yazarı Newburghlu William, İngiliz sosyal tarihi *Historia Ecclesiastica*’nın yazarı Orderic Vitalis, İngiltere krallarının tarihini anlatan Malmesburyli William’in eseri *Gesta Regum Anglorum* bizlere tarlalarda bulunan yeşil çocukları, denizden çıkarılan vahşi insanları, hayaletleri, ölümlü erkeklerle evlenen peri kadınları ve vampirleri merkez alan doğaüstü hikâyeler ve peri masallarını anlatır. Bu çalışmada, bu doğaüstü hikâyeler ve peri masallarını ve bunların bazılarında da tarihi gerçekliğe dayandırılan olayları anlatacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Orta Çağ, İngiltere, Walter Map, Newburghlu William, Peri Masalları

\* Dr., Tokat/ Türkiye. gulfursen17@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6076-6994.

---

---

## SUPERNATURAL STORIES AND FAIRY TALES TOLD IN THE WORKS OF HISTORIANS IN MEDIEVAL ENGLAND

### Abstract

Medieval folklore is quite diverse. There are many sources about their food, healing methods, beliefs, tales and stories. Since the beginning of the Middle Ages, many rituals have been included in laws and texts for ways of protection from fairies, depictions of monsters, protection of harvests, and fighting bad luck. For this reason, while some of the historians wrote their works in the chronicle style, some of them applied to supernatural stories, fairy tales and omens while describing their periods. Therefore, these works are more special as they refer to the kings who lived in the narrator's time and their relations with other countries, wars, events such as natural disasters, as well as miraculous events, omens and supernatural events. Albeit with different techniques, each of them aims to tell the realities of the period in which they live. Just as Gervase of Canterbury saw the purpose of the chronicles as telling the truth. From this point of view, history writers included the supernatural events that people believed in, and included the reality of the period in every sense in their works. The protagonists of these supernatural events, such as giants, fairies, demons and jinn, witches, ghosts, are also the protagonists of fairytales and supernatural stories. The best means of getting to know people are tales and stories, because behind their supernatural identity are the roles of knights, kings, peasants, women, men in society, and the sanctity of religious and moral values. Stories and fairy tales can be compared to chronicles and historical artifacts, as they contain a belief and folk truth at their core. British historians, who blended the past and traditions with the newly formed Anglo-Norman perspective after the Norman Conquest, were particularly active in the 12th century. By enriching the narratives of 12th century historians with the supernatural stories and fairy tales in their works, they aim to teach and enable us to look at the beliefs of the society from a broader perspective. The aim of this study; It is to show that the works of the 12th century English historians, whose works we refer to, especially on the subjects related to the political history of Medieval England, can be a reference for learning not only the political history but also all kinds of beliefs of the society. *Chronicon Anglicanum* of Ralph of Coggeshall, whom we know mostly for his impartiality, *De Nugis Curialium* by Walter Map, famous for his satires, *Historia rerum Anglicarum*, one of the most important works of British History, William of Newburgh, British social history *Historia Ecclesiastica* author of Orderic Vitalis, told the history of the kings of England, the *Gesta Regum Anglorum*, the work of William of Malmesbury, tells us supernatural tales and fairy tales centered on green children in the fields, wild people pulled from the sea, ghosts, fairy women who marry mortal men, and vampires. In this study, we will describe these supernatural stories and fairy tales, and in some of them events that are based on historical reality

**Keywords:** Medieval, England, Walter Map, William of Newburgh, Fairy Tales

## Giriş

*Sadece gerçeğleri anlatacağıma yemin ederim,  
Benim için gerçek olanları...*

12. yüzyıl tarihçileri farklı tekniklerle de olsa dönemlerinde yaşanan olayları merkez alarak eserlerini icra etmişlerdir. Kimi kronik tarzında yazmayı tercih ederken kimi de Walter Map gibi daha öykücü tarzda doğauşt olaylara da bolca yer vererek dönemlerini anlatmıştır. Aslında özünde hepsinin amacı bir kroniğin amacıyla aynıdır yani Canterburyli Gervase'in ifadesiyle gerçeği anlatmaktır. Bu eserler içerisinde atfedilen kişinin döneminde yaşayan krallar, diğer ülkelerle ilişkiler, savaşlar, doğal afetler gibi yaşanan olaylar olduğu gibi mucizevi olaylara, alametlere ve doğauşt vakalara da bolca değinir (1879: 87). Bu durum kroniklerin ve tarih eserlerinin amacını sorgulamamıza neden olabilir sonuçta bu eserlerin amacı gerçeği sunmaktır. Öyleyse doğauşt vakalar, mucizevi olaylar neden anlatılır? Cevabı basittir aslında kulaktan kulağa yayıldığı, insanlar inandığı ve yaşanan dönemde etkisi olduğu için bu olaylara da yer verir bir tarihçi.

Orta ağ'ın başlarından itibaren kanunlarda ve metinlerde, perilerden korunma yolları, çocukları yiyen canavarların tasvirleri, vaftizin önemi, hasatların korunması, uğursuzluklarla mücadele etmek gibi durumlar için birçok ritüele yer verilir. Özellikle kadınların bir araya gelerek birbirlerine anlattıkları batıl inançların çeşitlenerek ve çoğalarak yaygınlaşmasından dolayı, Orta ağ tarih eserlerinde ve kroniklerde peri masalları, alametler ve doğauşt olayların anlatıldığı hikâyeler daha fazla yer bulmuştur (Watkins, 2004:140).

Bu çalışmada bizim yer vereceğimiz peri masalları ve doğauşt hikâyeler ise 12.yüzyıl tarihçilerinin eserlerinde yer verdikleridir. Bu masallar ve hikâyelerde; yeşil çocuklar, denizden çıkarılan vahşi insanlar, köylülere musallat olan görünmez ruhlar, ölümlü erkeklerle evlenen peri kadınlar, vampirler vb. doğauşt varlıklar anlatılır. Coggeshalli Ralph, Walter Map, Newburghlu William, Orderic Vitalis, Malmesburyli William'in eserlerindeki masallar ve doğauşt hikâyeler ile perilere, vampirlere ve hayaletlere inanişı, bazılarının tarihi bir gerçeğe dayandırılmasını anlatacağız.

Halkın karakter yapısını ve değerlerini anlamak için en kıymetli örnekler masallarda ve hikâyelerde gizlidir (Yılmaz ve elepi, 2023: 117). Zamanın ve toplumun gerçeklerini, doğauşt varlıklarla süsleyerek, iyinin ve kötünün farkını temsiller ile anlatarak, dini ve ahlaki değerlere yer vererek anlatan masallar ve hikâyeler aslında biraz tarih eserlerine benzer. Özünde ikisi de farklı yollarla da olsa gerçeği anlatır.

Hepimizin bildiği uluslararası yaygınlığı inkâr edilemez olan halk masalları koleksiyonu Grimm'lere aittir. İngiltere merkezinde bu koleksiyonla başa edebilecek bir koleksiyon yoktur. Ancak on dokuzuncu yüzyılın sonlarında E.S. Hartland'ın ve Joseph Jacobs'un İngiliz peri masallarına yer verdikleri derlemeler sayesinde bunlara toplu bir şekilde ulaşabiliyoruz. Ancak Orta ağ'da masallar tanımlanabilir bir tür olarak toplanmamıştır (Blamires, 1992: 97, 98). Hartland'ın ve Frazer'in masallar ve doğauşt hikâyeler için yorumları bütün bu dediklerimizi özetler niteliktedir:

“ocuklar her zaman İncil'den hikâyeler ve elfler, goblinler, hayaletler ve mezarlık mumları hakkındaki efsaneler ile yetiştirildi. Bunun gibi gerçekler (hepsine eşit derecede gerçek olarak bakılıyordu) hayal gücümüzü geliştirdi ve böylece bizim için eski dünya dşncesinin birçok değerli parçasını korudu (Hartland,1968: xx)”.

“Masallar, ilkel zihne göründüğü şekliyle dünyanın sadık bir yansımasıdır; bizlere ne kadar saçma gelse de onlarda yaygın olarak ortaya çıkan herhangi bir fikrin bir zamanlar sıradan bir inanç maddesi olduğundan emin olabiliriz (Frazer, 1890: 298)”

Orta ağ'da en bilinen doğauşt hikâyeler hayaletleri içerir. Byland Manastır'ına ait bir el yazmasında yer alan on iki hayalet hikâyesi bunlar içerisinde en bilinenlerdir. II. Richard döneminde geçen olaylar oldukları rivayet edilir. Hayalet hikâyesi olmalarına rağmen korkutucu olmaktan ziyade insanları uyardık için anlatılan hikâyelerdir bunlar. On iki hikâyede anlatılan durum daha çok Kilise'ye karşı suç işleyen kişilerin başına gelenlerdir. Ruhban sınıfının konumu, bu hikâyelerin her birinde hayaletin günah çıkarmak için dın adamlarına bağımlı olması gerçeğiyle daha da gclendirilmiştir (James, 1922:414; Adams, 2007:29).

Bu durum Orta ağ'a ait diğer doğauşt hikâyeler içinde geçerlidir. Özellikle Orta ağ hayalet hikâyelerinin çoğu, ilk etapta kan dondurmak veya heyecanla eğlendirmek için tasarlanmamıştı. Orta

Çağ'da, dinsel inancın sorgulanmadığı dönemde, doğaüstü hikâyelerin örnek teşkil etmek ve dinleyicilerinden merak uyandıran bir tepki görmek gibi bir amacı vardı (Joynes, 2006: xii).

## 1. Coggleshalli Ralph'in Chronicon Anglicanum adlı Eserinde Anlatılan Doğaüstü Hikâyeler ve Peri Masalları

### 1.1. Denizden Çıkarılan Vahşi Adam

Denizden çıkarılan vahşi adam hikâyesi II. Henry zamanında yaşandığı rivayet edilen bir olayı anlatır. Deniz kızı masallarıyla benzerliklerine rağmen özünde farklılıklar vardır:

“Kral II. Henry zamanında, Bartholomew de Glanvill, Orford kalesinin kale muhafızıyken, denizde balık tutan bazı balıkçılar ağlarında vahşi bir adam yakaladılar. Bunun üzerine Orford kale muhafızı hayretler içinde kaldı. Vahşi adam tamamen çıplaktı ve tüm uzuvları bir insanınki gibi şekilli idi. Kılıydı ve sakalı uzun ve gür idi. Göğüs çevresi çok sert ve tüylüydü. Kale muhafızı onu gece gündüz gözetim altına aldı ve denize dönmesine izin vermedi. Kendisine getirilen her şeyi iştahla yedi. Balığı pişmiş yerine çiğ olarak yer, çiğ balıkları tüm nemi çıkana kadar elinde sıkar ve sonra yedi. Ayaklarından asılıyken ve işkence görürken bile konuşmak istemiyordu, daha doğrusu konuşacak gücü yoktu. Kiliseye götürülürken, hiçbir inanç ya da saygı belirtisi göstermedi ve kutsal bir şey gördüğünde diz çökmedi ya da başını eğmedi. Her zaman gün batımında yatağını arar ve gün doğana kadar orada yatardı. Sonunda vahşi adamı limana geri götürdüler. Çevresine üç sıra çok güçlü ağlar yerleştirdiler ve sonra denize geri dönmesine izin verdiler. Ama hızla açık suyu aradı ve ağların altına daldı, deniz kıyısındaki seyirciler bakarken diğer tarafta denizin derinliklerinden çıktı. Sık sık aşağı dalar ve kısa bir süre sonra, sanki ağlarından kaçtığı için seyircilerle alay edercesine yeniden ortaya çıkardı. Bir süre denizde oynadıktan ve iyileşme umudunu yitirdikten sonra kendi isteğiyle tekrar kıyıya döndü ve iki ay onlarla kaldı. Ancak kısa bir süre sonra, onu koruyanların ihmali nedeniyle vahşi adam gizlice denize geri kaçtı ve bir daha hiç görülmedi. Bunun bir tür ölümlü adam mı, yoksa boğulan bir adamın vücudundaki kötü bir ruh mu, yoksa insan kılığına girmiş bir balık mı olduğunu söylemek kolay değil... (Ralph of Coggeshall, 1875: 117-118)”

1166 yılında Richard de Lucy tarafından Bartholomew de Glanville'nin kalenin muhafızlığına atanmasından dolayı anlatılan bu olayın 1166 ile 1180 yılları arasında gerçekleşmiş olabileceği rivayet edilir. Ancak dönem Pipe Rollslarını inceleyen araştırmacılar tuhaf bir hayvanın varlığına dair bir bilgiye ulaşamamışlardır. Lakin Orford'da yakalanan ve Kral'a gönderilmesi için 9 şilin harcanan devasa bir balıktan söz edilmesi bu masalın muhtemelen kaynağı olarak görülmesine neden olmuştur (Redstone, 1908: 53). Kaynaklar bu olayın doğruluğunu teyit edemese de Ralph'in sonunda yapmış olduğu 3 tahmin halkın bu varlığın insan olmama ihtimaline ciddi olarak inanmaya hazır olduklarını gösteriyor.

### 1.2. Topraktan Çıkan Çocuklar

İki farklı tarihçi tarafından anlatılan versiyonlarını bildiğimiz bu hikâye tahmini olarak Kral Stephen veya II. Henry dönemlerinde yaşandığı rivayet edilen bir efsaneye dönüşmüştür. İki küçük çocuğun farklı bir ten rengiyle ve başka bir dünyadan gelmiş gibi olan hallerini anlatan hikâye bugünde canlılığını koruyarak Woolpit köyü için bir mirasa dönüşmüştür. Hem burada yer verdiğimiz Ralph'in anlatısı hem de Newburghlu William'ın anlatısı bu olayın nasıl olduğuna dair bir açıklamaya yer vermez. Ancak dönemi çalışan tarihçilerin ve halkbilimcilerin çalışmaları sayesinde bu hikâyeye farklı noktalardan bakabiliyoruz:

“Suffolk Woolpit'te bir öncekinden farklı olmayan başka bir harika olay daha oldu. O yerin sakinleri tarafından, kasabanın sınırındaki bir çukurun kenarına yakın bir yerde kız kardeşi ile birlikte bir erkek çocuk bulundu. Vücutlarının şekli diğer insanlara benzer bir şekle sahipti ancak derilerinin rengi dünyamızdaki tüm ölümlülerden farklıydı çünkü derileri yeşil renkliydi. Konuşmalarını kimse anlayamıyordu; bu nedenle, Wikes'ta bir şövalye olan Lord Richard de Calne'nin evine şaşkın bir kalabalığın önüne getirildiler ve burada teselli edilemez bir şekilde ağladılar. Önerilerine eklemek ve diğer yiyecekler konulmuştu ama onlar, sürekli olarak büyük açlık sancısıyla işkence görmelerine rağmen, kendilerine verilen yemekleri yemeyi reddettiler. Kız daha sonra bunun, tüm bu tür yiyeceklerin yenemeyeceklerine inandıkları için olduğunu itiraf etti. Sonunda, yeni hasat edilmiş fasulyeler saplarıyla birlikte eve taşındığında, çocuklar büyük bir şevkle fasulyelerin bir kısmının onlara verilebilmesi için onları işaret ettiler. Kendilerine verilen fasulyeleri uzun süre başka hiçbir yiyeceğe dokunmadan büyük bir keyifle yediler. Oğlan aslında her zaman biraz yorgunluktan bunalmış gibi görünüyordu ve kısa bir

süre sonra öldü. Sağlığının devam etmesinin keyfini çıkaran ve her yiyeceğe alışan kız, zaman içinde pırasa yeşili rengini tamamen kaybetti ve tüm vücudu ten rengi görünümünü yavaş yavaş kazandı. Kutsal vaftiz banyosunda yeniden doğduktan sonra, uzun yıllar adı geçen şövalyenin hizmetinde oyalandı ve aşırı küstah ve terbiyesiz biri olarak göze çarpıyordu. Sık sık memleketinin insanları sorulduğunda, oradaki her şeyin ve herkesin yeşile boyandığını söylerdi ve güneşi göremediklerini ancak yine de gün batımından sonra oluşan bir tür parlaklığın tadını çıkardıklarını anlatırdı. Ayrıca ağabeyiyle birlikte bu topraklara nasıl geldiği sorulduğunda, ikisinin sürüleri takip ederken buldukları bir mağara yüzünden olduğunu söyledi. Yaklaştıklarında bazı anların hoş sesini duydular ve seslerinin tatlılığına kapılarak, mağaranın çıkışına gelene kadar epeyce dolaşarak ilerlediler. Orada ortaya çıktılar, güneşin aşırı parlaklığı ve havanın alışılmadık sıcaklığı karşısında çok olmuş ve korkmuşlardı ve uzun bir süre orada, mağaranın ağzının ötesinde yattılar. Ve gelişlerinin verdiği rahatsızlıktan korkmalarına rağmen, mağaranın girişini aramak için ayrılmaya istekliydiler. Ancak kasaba halkı tarafından yakalanana kadar onu tekrar bulamadılar (Ralph of Coggeshall, 1875: 118-120).”

Bu olay daha öncede belirttiğimiz gibi Newburghlu William’ın eserinde de yer alır ve bazı detaylar hariç aynıdır. Ancak kıyaslama yapıldığında Ralph, bunu bizzat kızın efendisinden duyduğunu rivayet eder ve yaşadığı bölgede Woolpit’e yakındır. William ise başka kişilerin kendisine anlatmasıyla bu olaydan haberdar olmuştur. Masalın içerisindeki ögelere baktığımızda yeşil rengi doğa, bahar, canlanma ile ilişkilendirilse de Orta ağ’da aşk ve şehvetin rengi olarak görülürdü. Baharı ve doğanın canlılığını temsil ettiği gibi paradoksal olarak kötülüğü ve ölümü de sembolize ettiği de düşünülür. Bunun nedeni Orta ağ İngiltere’inde şeytanın insanları aldatmak için yeşil cüppe giymeyi sevdiğine yönelik olan yaygın inanıştır. Yeşilin insan gözüne hoş görünmesi şeytan için bir aldatmaca silahıydı. Onu yeşil cüppe içinde tanıyamayan insanları tuzağına dşrebiliyordu (Madej, 2020:123).

Michal Madej’in bu masal ile ilgili yorumu kroniklerde yer alan masallara daha tarihi bir açıdan bakmamızı ve irdelememizi sağlıyor. Madej’e göre bu masal bir asilime olma yansımasıdır. Çocukların yeşil tonlarını kaybetmelerini, Woolpit köylülerinin dilini öğrenmelerini, yemek alışkanlıklarını değiştirmelerini Anglosakson’dan İngiliz topluluğuna bir geçişin yansıması olarak yorumlamıştır (2020:128).

Çocukların görünümü ve farklılığı konusunda farklı açıklamalar yapılmıştır. Kimi kansız oldukları için veya yetersiz beslenmeden dolayı ten renklerinin farklı olduğunu kimiye zorluklardan kaçan Flamlardan olduklarını iddia etmiştir (Larrington, 2023:144). Halkbilimcilere göreyse bu çocuklar masallardan aşına olduğumuz gibi peridirler. John Clark’ın ifadesine göre gökbilimci Lunan ise bu çocukların uzaylı olduğunu iddia eder (Clark, 2006:217,218).

### 1.3. alınan ocuk

Kral Richard zamanında yaşandığı rivayet edilen bu olay perilerin insanların çocuklarını değiştirmelerini konu alan hikâyelerden biridir:

“Kral Richard zamanında, Suffolk Dagworth’ta, Lord Osberni de Bradewell’in evinde, uzun bir süre, askerin ailesiyle konuşan bir fantastik ruh ortaya ıktı. Bu ruh küçük bir çocuğun sesini taklit ediyordu ve kendisine Malekin diyordu. Annesinin komşu bir evde erkek kardeşiyle kaldığını iddia etti. Ancak insanlarla konuştuğu için kendisini sık sık azarladıklarını söyledi. Garip ve gülünç davranıp konuşuyordu ama insanların gizli eylemlerini görebiliyordu. Önceleri askerin karısı ve bütün ailesi onun konuşmalarından çok korkmuştu fakat daha sonra gülünç davranışlarına alıştılar ve kendilerinden emin ve samimi bir şekilde onunla konuştular ve ona birçok şey sordular. Papazla Kutsal Yazılar hakkında Latince, ailenin geri kalanıyla İngilizce konuşuyordu. Duyulabiliyor ve hissedilebiliyordu, ama hiç görülmüyordu, sadece bir kez dolaptan çok küçük bir ocuk kılığında bir kız tarafından görülmesi dışında. Kız, kendisine dokunmayacağına ve onu tutmayacağına dair Rab adına yemin edene kadar, onun isteğini hiçbir şekilde kabul etmemişti. Malekin, bir insan çocuğu olarak doğduğunu ancak annesi onu Lavenham yakınlarındaki tarlalarda uyurken bıraktığında ‘başkaları’ tarafından alındığını bildirdi. Yedi yıl birlikte kalmak zorunda olduğu ‘başkalarıyla’ artık paralel bir toplumda yaşıyordu. Giydiğinde onu görünmez yapan sihirli bir şapkası vardı. Hizmetilerden sık sık yiyecek ve içecek talep ediyordu (Ralph of Coggeshall, 1875: 120-121).”

Malekin’in hikâyesi, peri değiştirme temasının erken bir kanıtı kabul edilebilir. Ancak burada değiştirilen değil Malekin alınan bir çocuktur (Young, 2023:291).



Coggeshalli Ralph'ın eseri *Chronicon*, Dördüncü Haçlı Seferi hazırlıklarını işledikten sonra kronolojik ilerlemeyi durdurur ve altı tarihsiz bölüm içerir. Bu bölümlerin ilk dördünde yukarıda belirttiğimiz masallar ve hikâyeler anlatılır, son iki kısımda ise sapkınlık ile ilgili bölümler vardır. Vakanüvisin bu anlatılara yer verme nedeni birçok yorumcu tarafından tarihi olaylara hayal gücünün katkısı ile derin bir anlam yüklemektir. Anlatıların hepsi fark edildiği üzere insan bedeni ile ilişkilidir. Lakin bu bedenlerin hepsi kusurludur. İlki; balık görünümlü bir insandır ve anlatıda açıkça dini ve yüce makamlara saygısız olarak tarif edilir. İkinci masalda yeşil tenli garip çocuklar vardır. Kız çocuğu ne kadar vaftiz edilmiş olsa da küstah karakteri onunla kalmıştır. Burada yer vermediğimiz üçüncü masal ise devlerle ilgilidir. Kral Richard zamanında ülkenin farklı bölgelerinde bir devin vücudundan parçalar bulunması anlatılır. Dördüncüde ise yine şeytani varlıkların etkisi ile kaçırılıp yedi yıl boyunca bir ruha çevrilen bir çocuk vardır. Aile üyeleri ile konuşmalarından farklı olarak papaz ile kutsal yazılar üzerine Latince konuşması ve bilgili olması da dikkat çeker. Freeman, bu masalları parçalanma tehdidi altında olan Hristiyan topluluğu için bir metafor olarak görür (2000:128).

## 2. Walter Map'ın De Nugis Curialium Adlı Eserinde Anlatılan Doğaüstü Hikâyeler ve Peri Masalları

### 2.1. Göldeki Kadın

Walter Map, Galler'den bir peri kadın hikâyesi ile Orta Çağ'daki peri inancı hakkında bizlere güzel bir örnek verir:

“Galliler bize mucize değil ama olağanüstü bir şey anlattı. Söylenenlere göre Gwestinioglu Gwestin (Wastinus Wastiniauc) Llangorse Gölü yakınında üç parlak ay ışığı gecesinde yulaf tarlalarında dans eden bir kadın grubunu izlemiş. Onları gölün sularına batana kadar takip etmiş ve dördüncü gece bu bakirelerden birini kaçırmış. Bunu nasıl yaptığı sorulduğunda kadınların suyun altındaki mırıldanmalarını duyduğunu ve bu seslerde ‘Eğer böyle yapsaydı birimizi yakalayacaktı’ dediklerini duyduğunu söylemiş. Böylece kendisine teslim olan ve onunla evlenen bakireyi nasıl yakalayacağını onların dudaklarından öğrenmiş olmuş. Kocasına ilk sözleri şuymuş: “Llyfni'nin ötesine koşma hevesin içinde dizginlerinle bana vuracağın o güne kadar sana tam bir itaat ve bağlılıkla seve seve hizmet edeceğim.” Kadının bu sözleri gerçekleşti. Birçok çocukları olduktan sonra adam dizginleriyle ona vurdu. Adam geri döndüğünde karısını tüm çocuklarıyla birlikte kaçmaya çalışırken gördü. Peşlerinden giden adam, Trinio Faglog(Triunein Nagelauc) isimli oğlunu güçlükle yakaladı (Walter Map,1924:91-92;Bartrum, 1993:366).

Bu oğul yüce ruhlu olduğu için, kendi dar mülkünün sınırlarını aştı. Daha sonra derebeyi olarak Deheubarth Kralı'nı, yani Kuzey Galler'i seçti. Orada uzun süre kaldıktan sonra, yemek masasında oturduğu yerden, maiyetinin büyüklüğünü, gücünü ve takdire şayan silah teçhizatını gören efendisinin kibirli bir tavırla; “Göğün altında, kolaylıkla ganimet alıp savaşmadan geri dönemeyeceğim hiçbir krallık yok çünkü bana ve güçlü adamlarıma kim karşı koyabilir? Gerçekten kim kolayca gözümüzün önünden kaçabilir ki?” sözlerine tahammül edemedi. Triunein, bu sözleri duyunca ve yurttaşlarının değerini ve değersizliğini tartarak şunları söyledi: “Kralım, Majestelerine hael getirmeksizin, kralımız Breauc hem kendi yiğitliği hem de adamlarının yiğitliğiyle öyle üstündür ki sabahın erken saatlerinde dağların doruklarının bulutsuz ve vadideki nehirlerin sisli olduğu o günde ne sen ne de başka bir kral ondan zorla ganimet alamazsın.”

Kral, bu cüretkâr sözler üzerine öfkeyle onun bağlanmasını ve hapse atılmasını emretti. Bunun üzerine kralın Triunein'i çok seven torunu Madoc, şöyle dedi: “Lordum, gerçekten de adil ününüze zarar vermeden, yalancı olduğu kanıtlanmadan önce şaka olarak bile olsa bu adamı bağlayamaz veya ona kötü davranamazsınız. Nehrin üzerinde sislerin dolaştığını ve dağların tepelerinde bulut bulunmadığını söylediğinde, bunlar havanın açık olduğunun işaretleridir; bu kadar açık bir günde kimsenin o topraklardan ganimet alıp götürmeye gücünün yetmeyeceğini belirtmek istemiştir. Bu övünmenin doğru olup olmadığını test edelim ve açık bir gün geldiğinde, bu Triunein'i liderimiz yapalım çünkü o ülkeye girip çıkmak için en iyi yerleri o biliyor.” Kral bu teklifi kabul etti ve yağmacılar krallığa sızarak bir sürü ganimet topladı. Ancak kimse kötü haber getiren habercilere öfkesiyle nam salmış krala gerçeği söylemeye cesaret edemedi. Sonunda, aralarındaki en soylu aileden bir çocuk krala bu haberi ulaştırmaya cesaret etti ve krala onun öfkesinin korkusuna askerlerinin savaşa katılmayacağını söyledi. Öfkeden deliye dönen kral kıyafetlerini ve silahını kaptığı gibi fırladı ve ayakları bağlı atına atladı. At sanki

ayakları bağlı değilmişesine onu taşıdı ancak yolda bir kadına rastlayınca durmak zorunda kaldı. Kadın ona atın ayağındaki bağlardan kurtulmasını yoksa daha ileriye gidemeyeceğini söyledi. Kadına öfkeyle söylenen kral kendi adamlarıyla karşılaşana kadar hızını fark etmemişti. Onu görünce, cesaret ve şevkle dolu askerleri, düşmanın üzerine akın ettiler ve onları vahşi bir katliamla yok ettiler. Tüm düşmanlarını öldüren kral ertesi gün bütün yağmacıların sağ ellerinin bir yerde, mahrem yerlerinin bir yerde sağ ayaklarının bir yerde toplanmasını emretti, zaferinin anısına bunlardan birer tepelik yaptı. Bunlar oluştukları uzuvların adını taşıyordu. Ancak insanlar Triunein'in bu katliamdan annesi tarafından sağ kurtarıldığını ve onunla birlikte gölde yaşadığını anlatırlar. Bence hepsi bir yalan, cesedi bulunamayan savaşı için böyle bir yalan söylenmesi muhtemeldir (Walter Map,1924:92-94).”

Bu masal bizlere peri kadın algısı hakkında bir fikir verir. Her ne kadar yakalandıktan sonra rıza göstererek ölümlü insanla evlenmeyi ve ona hizmet etmeyi kabul etmiş olsa bile kendi kurallarını açıkça belirten bir karakterdir. Üstelik bunlar sadece bir gözdağı veya evlilik öncesi sözde kalan uyarılar değildir, peri kadının koyduğu şartlar ihlal edildiği an çocuklarını da alıp adamı terk etmesi bize bunu gösterir. Michael A.Faletra'nın da dediği gibi masaldaki dizginleri vurma ifadesi, peri kadının boyunduruk altına girmeyeceğinin bir sembolü olarak kullanılmıştır(2014: 79). Peri kadından olma oğlanın yüce ruhunun vurgulanması ve katliam sonucu bile annesi tarafından kurtarılıp hayatta kaldığının düşünülmesi de doğaüstü bu kadının gücünün ve karakterinin farklılığının bir kanıtıdır.

## 2.2. Vahşi Edric'in Karısı

Walter Map'in anlattığı Vahşi Edric'in Karısı hikâyesi bizlere tarihi gerçekliği bilinen bir isim üzerinden başka bir peri kadın inanişi rneği verir:

“Benzer bir hikâye, fiziksel gücü, zarif konuşması ve çalışmaları ile ‘orman adamı’ Vahşi Edric hakkında da anlatılır. North Ledbury manorunun lorduydu. Bir gece, yanında sadece bir çocukla avdan geç dönerken yolunu kaybetmişti. Gece yarısına doğru patikayı ararken, bir ormanın kenarında büyük bir eve rastladı. İngilizlerin her mahallede içki içmek için sahip oldukları ve kendi dillerinde ‘lonca evi’ dedikleri türden bir evdi. Yaklaştığında, evin içindeki bir ışık dikkatini çektiği için içeri baktı ve birçok asil kadından oluşan bir grup gördü. Görünüşleri çok güzeldi ve en iyi ketenden cübbeler içinde zarif bir şekilde giyinmişlerdi. Bizim kadınlarımızdan daha uzun boylu ve heybetliyidiler. Asker, aralarından birinin yüz ve biçim olarak diğerlerinden çok daha üstün olduğunu, kralların tüm sevgililerinden daha çok arzu edilir olduğunu fark etti. Bu kadınlar havalı bir hareketle, hoş jestlerle ve kısık seslerle hareket ediyorlardı. ıkardıkları ses melodik ama zayıftı ve asker konuşmalarını anlayamıyordu. Diğerlerinden daha güzel olduğunu düşündüğü kadını daha net görünce kalbinden vurulmuşa döndü ve tabiri caizse Aşk Tanrısının okları tarafından tutuşturulan ateşlere zorlukla dayanabildi. O, tamamen aşkın alevlerine yenildi ve bu en güzel vebaya, bu altın tehdide karşı yanan tutkuyla cesaretlendi. Ruhların dolaştığını ve geceleri ortaya çıkan iblis birliklerini ve onların ölüm getiren görüşlerini, orman perisi çetelerini ve hayalet birliklerini duymuştu. Kskn tanrıların aniden karşılarına çıkanlardan nasıl intikam aldıkları öğrenmişti. O da duymuştu, kendilerini nasıl zarar görmeden koruduklarını ve insanlardan ayrı bilinmeyen yerlerde nasıl gizlice oturduklarını ve oğtlerini yayınlatabilmek için keşfetmeye çalışanlardan nasıl nefret ettiklerini ve bir kez görünür olduklarında değerlerini kaybetmemek için kendilerini ne kadar büyük bir özenle gizlediklerini. İntikamlarını ve cezalandırdıkları adamların örneklerini duymuştu, ama Aşk Tanrısı gözünü kr etmişti bunların hiçbirini umursamadı, hayaletimsi topluluğun tehlikelerini tartmadı. Evin etrafını dolaştı ve bir giriş bulunca içeri daldı ve kalbini çalan kızı yakaladı; ancak diğerlerinin saldırısına uğradı ve yakalandı oğlunun ve kendisinin zor uğraşları sonucunda kurtuldu. Ayaklarında ve baldırlarında diğer kadınların diş ve tırnak izleri kalmıştı. Ancak, seçtiği hanımı yanında götürüp  gün üç gece onu kendi zevki için kullandı ama tüm bu süre boyunca, aşkına pasif bir şekilde teslim olmasına rağmen, ondan bir kelime duyamadı. Sonunda dördüncü gün kadın şu sözleri söyledi: “Canım, beni ellerinden aldığın kız kardeşlerim yüzünden ya da beni aldığın yer ya da ağaç yüzünden bana kötü davranana kadar, güvende ve mutlu olacaksın ve başarılı olacaksın. Lakin o andan itibaren mutluluğun kaybolacaktır. Beni kaybederek birçok başka kaybın da acısını çekeceksin. Bu yle büyük bir acı olacak ki zamanları ve mevsimleri dikkate almadığın için vaktinden önce leceksin.” Edric sevgisinde kararlı ve sadık olacağına söz verdi. Uzaktaki ve yakınlardaki en soyluları bir araya topladı ve büyük bir halk kalabalığının huzurunda leydiyle ciddi bir şekilde evlendi. Yakın zamanda İngiltere Kralı olarak taçlandırılan Pi William o zamanlar hüküm sürüyordu ve bu mucizeyi duyan ve gerçekliğini test etmek isteyen kral, karı kocayı Londra'daki sarayına çağırdı. Yanlarında onlara tanıklık eden birçok kişiye de getirdiler. Gerçi, o zamana kadar görülmemiş ve duyulmamış bir güzelliğe

sahip olan kadının kendisi, peri doğasının başlıca kanıtıydı. Tüm bu şaşkınlık içinde, Edric ve karısı evlerine geri gönderildi. Yıllar geçtikten sonra, Edric gece geç saatlerde avdan döndüğünde karısını bulamayınca onu aradı. Bir süre sonra kadın geldiğinde, ona öfkeyle baktı ve şöyle dedi: “Seni kız kardeşlerin mi tuttu?” Öfkeli sözlerinin geri kalanı boş havaya söylendi çünkü “kız kardeşler” sözcüğü geçince eşi ortadan kayboldu. Sonra Edric hatasından pişman oldu ve eşini tutsak ettiği yere gitti ama bütün ağlayışlarına ve yakarışlarına rağmen eşini yeniden göremedi. Gece gündüz feryat etti ancak nafile hayatı hiç bitmeyen bir keder içinde geçip gitti (Walter Map,1924:94-96).”

Masalda yer alan Vahşi Edric'in İngiltere tarihindeki varlığına birçok kanıt vardır. Norman istilasında İngiliz direnişinin en bilinen liderlerinden biridir. Anglo-Saxon Chronicle D versiyonunda Edric'in Galli prensler ile birlikte Herefordshire'a saldırdığından bahsedilir (The Anglo-Saxon Chronicle, 1962: 146). Bu bölgeye çok fazla hasar verdikleri söylenir ancak yine de bölgede hakimiyet kuramadıkları için daha iyi bir hazırlık için Galler'e geri çekilmişlerdir (Douglas, 1966:212). Edric hem Herefordshire'ın kuzeyinde (masalda adı geçen Ledbury) hem de Shropshire'da topraklara sahipti ve Kral William'a boyun eğmeyi reddetmişti. Edric'in Mercia ealdorman'ı (Anglo-sakson İngiltere'sinde bir kontluk idari bölgesinin yöneticisi) Eadric Streona'nın kardeşi Ælfric'in oğlu olduğu rivayet edilir. Kral William'a karşı isyanlarına rağmen en sonunda 1070 yılında kralın hakimiyetini kabul ettiği ve 1072'de İskoçya'yı işgal eden kraliyet ordusunda yer aldığı bilinir (Williams, 1995:91-92).

Walter Map bize kendi sonu acı içinde olsa da geriye bıraktığı varisinin bazı imtihanlardan sonra sağlığına kavuştuğunu söyler ki bu durum onunda belirttiği gibi şaşırtıcıdır. Çünkü perilerle veya iblislerle birliktelikten doğan çocukların bazıları belirli güçlerle kutsanmış olsa da genelinin kaderi acı bir sonla biter. Alnodus bu konuda istisnalardan biridir. Tüm mal varlığını sağlığına kavuşmak için tanrı yolunda bağışlayarak ömrünü dini hizmetlere adamıştır (1924:97). Walter Map'in bu anlatıda Alnodus'un sonuna özellikle yer vermesini ders niteliğinde değerlendirebiliriz. Edric'in bu evliliğinden sonra perişan olması ancak oğlunun mutlu bir hayat geçirmesini, Vahşi Edric'in isyankâr kimliğinden sıyrılıp kralın hizmetine geçişinin ve yeniden toprak sahibi oluşunun bir yansıması olarak görebiliriz.

### 2.3. Ölü Kadının Oğulları

Walter Map'e göre hayaletler hayal gücünün bir ürünüydü. İblislerin insanların kendilerini görebilmelerinin sadece Tanrı'nın izni ile olabileceğini belirtir. Böyle bir durumda onun ifadesine göre bu hayaletlerin ortaya çıkmasına izin veren güç onu görenleri ya korur ya da zaten onları çoktan terk etmiştir. Ancak Map, Edric'in oğlu Alnodus gibi değerli torunlar aracılığıyla devam eden bu hayaletimsi görüntüler için ne denmesi gerektiğinden emin değildir. Buna benzer kısa bir örnek daha verir Map, eski Britonlarla ilgili anlatılan;

“Bir şövalye hiç şüpheye duyulmayacak bir şekilde ölmüş olan karısını gömdü ancak sonra onu kendi etraflarında dönerek dans eden bir topluluğun içinden kaparak geri kazandı ve daha sonra çocukları ve hatta torunları oldu. Torunlarının hala hayatta olduğu, onların soyundan gelen pek çok insan olduğu iddia ediliyor ve bu aileden gelen erkeklerin hepsine “ölü kadının oğulları” denmekte. Tanrı'nın işlerine ve kötülüklerine verdiği dizginlere büyük bir sabırla yaklaşmalıyız zira O'nun anlayışı ve işleri bizim görüşümüzü aşar. O gerçek saflığın özüdür (Walter Map,1924:98)”

### 2.4. Çocuk Katili Görsel İkiz

Şekil değiştirenlere dair inanışlar Orta Çağ'da yaygındı. Bu hikâye şekil değiştiren bir varlığın bir ailenin çocuğuna musallat olmasını anlatır:

“Bir şövalye, değerli ve soylu bir eşten doğan ilk çocuğunun, doğumundan sonraki ilk sabah beşiğinde boğazının kesildiğini gördü. Aynı şey ertesi yıl doğan çocuğunda ve üçüncü yıl üçüncü çocuğunda da oldu hem de kendisi ve arkadaşlarının acınası derecede boşuna olan tüm tedbirlerine rağmen. Bu nedenle o ve karısı, dördüncü çocuklarının doğumunu oruç, sadaka, dua ve gözyaşı ile beklediler ve doğan erkek çocuğu korumak için bütün mahalleyi ateşler ve ışıklarla çevrelediler ve hepsi gözlerini çocuktan ayırmadılar. Tam o sırada, uzun bir yolculuktan çıkmış gibi bitkin bir yabancı geldi ve Tanrı adına konukseverlik arayan bu kişi, içtenlikle karşılandı. Onlarla birlikte oturup çocuğu seyretti ve gece yarısından sonra, diğerlerinin hepsi uykuya daldığında, sadece o uyanıktı. İşte bu sırada beşiğin üzerine eğilmiş ve boğazını kesmek için çocuğu tutan muhterem bir yaşlı kadın gördü. Sonra birden ayağa fırladı

ve onu sınımsıkı kavradı, ta ki herkes uyanıp etrafına toplanana kadar. Yaşlı kadını gören herkes şaşırılmıştı çünkü o herkes tarafından tanınan bölgenin en soylu kadınlarından biriydi. Ancak kadın ismine ve çeşitli sorulara cevap verme tenezzülünde bulunmadı. Çocuğun babası ve diğer pek çok kişi bu sessizliği onun tespit edildiğindeki utancına bağladıkları için, onun serbest bırakılması için yalvardılar; ama yabancı boyun eğmeden onun bir iblis olduğunu iddia etti ve onu sınımsıkı tuttu ve kötülüğünün bir işareti olarak en yakın kilisenin anahtarlarından biriyle yüzünü dağladı. Daha sonra onlara, benzediğine inandıkları kadını hemen getirmelerini söyledi. Ve o daha tutsağını tutarken, hanımefendi öne getirildi ve her yönüyle, hatta dağlanmasına kadar onun ikizine benziyordu. Sonra yabancı, hayretle ağzı açık duran diğerlerine şöyle dedi: “Şimdi gelen hanımefendinin çok erdemli ve Tanrı için çok sevgili olduğunu ve iyi işleriyle iblislerin ona karşı kıskançlık duyduğunu düşünüyorum; onların gazabı, bu soylu canın üzerine kötü işlerinin utancını dökmek için, mümkün olduğu kadar, bu iyi kadının benzerliğinde şekillendi. Ama inancınız olsun diye, bakalım serbest bırakıldıktan sonra ne yapacak.” Sonra yaratık büyük bir ağlama ve feryatla pencereden uçup gitti (Walter Map,1924:98-99)”

Bu hikâye bizlere Orta Çağ'daki şekil değiştirenlere inancı kanıtlar. Walter Map, özellikle kurtadam olarak bildiğimiz şekil değiştirenlere inancın on ikinci yüzyıla birlikte cadılar ve şeytan fantezisine yöneldiğini gösterir (Beresford, 2013:95). Çünkü Orta Çağ'da, Kilise'nin baskısı altında, bu tür olaylar büyücülük ve şeytanlık olarak kategorize edilmiştir (Lecouteux, 2003: xxiv). Walter Map, bu hikâyede şekil değiştirenlerle özellikle cadıların tespit edilmesi ile ilgili detaylara değinmiştir. Örneğin; Malleus Maleficarum adlı eserde cadıların günahatın arındırılması için kızgın demir yöntemine başvurulabileceği belirtilir (Kramer& Sprenger, 2018: 544). Bilindik durumlara tezatlık gösteren ise yakalanan şekil değiştirenin ilk başta sessiz kalmasının bir masumiyet göstergesi kabul edilmesidir. Rivayetler yoldan gelen yabancıların bir hacı olduğu yönündedir. Etrafın ışıklarla ve ateşlerle çevrilmesine ve birçok kişinin dikkat kesilmesine rağmen uyuyakalıp yoldan gelen kişinin uyanık kalması ve sessizliği bir masumiyet olarak kabul etmeden gerçeği ortaya çıkartması bu rivayeti destekler (Lecouteux, 2003: 81). Yeni doğan bebeklerin korunmasına yönelik batıl inançların doğuşuna da bir örnek kabul edebiliriz bu hikâyeyi aslında. Vaftiz, yeni doğan bebeğin beşiğine onu cadılardan koruması için demirden yapılan şiş veya bıçak konulması, vaftiz edilene kadar beşiğine tuz bırakılması vb. inanışlar ile yeni doğan bebekler şeytandan ve onun hizmetkârı cadılardan büyük bir özenle korunmaya çalışılmıştır (Percy, 2010: 23-24; Cryer,2016: 14; Lorie,1997: 234).

## 2.5. Hortlaklar

Ölüm sonrası etrafta dolanan hortlaklara dair hikâyeler bizlere bir nevi ilk vampir inancına dair bilgiler sunar:

“Worcester Piskoposu Roger zamanında, söylenene göre, inançsız bir şekilde ölen bir adam varmış. Bir ay, hatta daha uzun bir süre hem gece hem gündüz, dolaşıp durmuş, ta ki komşuları tarafından bir meyve bahçesinde kuşatılınca kadar. Orada üç gün boyunca görüldüğü söyleniyor. Piskopos Roger bu sefilin mezarının üzerine bir haç dikilmesini söylemiş. Hortlak, arkasında bir insan kalabalığıyla birlikte mezara geldiğinde, haçı görünce geri sıçramış ve başka bir yere kaçmış. Sonra insanlar, öğütlere uyararak haçı kaldırmış ve iblis mezara geri döndüğünde üzerine hemen toprak atıp haçı geri dikmişler. Bu sayede huzur içinde yatmış (Walter Map,1924:126).”

Walter Map'ın anlattığı hortlak hikâyelerinde temel aynıdır, inançsız şekilde ölen biri ve etrafına verdiği huzursuzluk, ardından dini bir kutsama ritüeliyle yeniden gömülmesi. Bazen sadece kutsal su ve haç kullanarak, bazen de önce hortlağın boynunu keserek. Diğer hortlak hikâyeleri yerine bunu anlatma nedenimiz ise Worcester Piskoposu Roger'in kraliyetteki rolüdür. Roger, Canterbury'de Başpiskopos Thomas Becket tarafından Worcester piskoposu olarak kutsanmıştır ve o dönemden itibaren de Becket'e olan yakınlığı ile bilinir. II. Henry ve Thomas Becket arasındaki sorunlarda açıkça Becket'in tarafında yer almıştır. Öyle ki, kralın başpiskoposa karşı başvurusunu iletmek için papaya gönderilmesine rağmen, elçilikte aktif olmamış ve piskoposların başpiskoposa karşı yaptıkları çağrıya katılmamıştır. Becket'e sürgünü sırasında da kralın izni olmadan eşlik etmiştir. 1170 yılında kralı çekinmeden kınamasının ardından uzlaşmışlardır. Becket'in ölümünden sonra sıkıntıya düşse de papaya aracılık ederek İngiltere'de ve Roma'da büyük saygı görmüştür. (Eyton, 1878:73; Burton, 1912:111) Bu hikâyede Roger'ın hortlak ile mücadelesi ve ilk etaptaki başarısızlığı kilise ve devlet arasındaki ayrılıktaki rolüne bir eleştiri niteliğindedir (Gordon, 2015:396).

## 2.6. Kral Herla Hakkında

Walter Map'ın Kral Herla ile ilgili anlattığı hikâyeye bizlere Orta Çağ Avrupa'sındaki Vahşi Av inancı ile birlikte döneme dair bir eleştiri sunar:

“Eski hikâyelerde, eski İngilizlerin kralı Herla'nın bir cüce olan- boyu bir maymunun boyunu geçmez- başka bir kral tarafından bir anlaşmaya ikna edildiği anlatılır. Hikâyeye göre bu cüce, Pan tasvirlerini andıran kocaman bir keçinin üzerinde, parlayan yüzü, kocaman kafası, göğsüne degecek kadar uzun kızıl sakalı, kıllı göbeği ve sivri kalçaları ile Kral Herla'ya yaklaşmıştır. Herla onunla konuşurken yanında başka kimse yokmuş. “Ben birçok kralın ve sayısız halkın efendisiyim,” dedi cüce. Halkım tarafından gönderilmiş olarak size isteyerek geldim ve siz benim kim olduğumu bilmeseniz de seni diğer kralların üstüne çıkaran şöhretle övünüyorum. Sen mevki olarak bana en yakın olansın ve seni nikahına konuk olarak şereflendiriyorum. Siz bilmeseniz de Fransa Kralı kızını size verdi, habercileri bugün size bunu söylemek için gelecekler. Aramızda kalıcı bir anlaşma olsun, ben senin düğününe katılayım, sen de bir yıl sonra benim düğüme katıl. Bu sözlerle bir kaplan çevikliğinde arkasını döndü ve kralın önünde gözden kayboldu. Kral Herla şaşkınlıkla sarayına döndüğünde Fransa'dan elçilerin geldiğini gördü ve görüşmede Fransızların şartlarını kabul etti. Düğün ziyafetinde yüksek bir vaziyette otururken, cüce ilk yemekten önce o kadar çok tebaasıyla içeri girdi ki masaların hepsi doldu ve sarayın içinde oturan misafirden daha fazlası dışarıda oturmak zorunda kaldı. Cüce kralın hizmetkarları her ihtiyaca cevap veriyor, kraliyet mahzenlerinden hiçbir şey sunmuyor, kendi yanlarında getirdikleri erzaklarla herkesin isteğine cevap veriyorlardı. Kral Herla'nın hazırladığı hiçbir şeye dokunulmamıştı ve kendi hizmetkarları boş boş oturuyordu. Cüce kralın hizmetkarları herkesin takdirini kazanırken Kral Herla'ya şöyle dedi: “Ey kralların en iyisi, tanrı şahidimdir ki, sözleştiğimiz gibi ben senin düğününde hazır bulunuyorum. Burada gördüklerinden başka bir şey istersen, onu da seve seve yerine getiririm. Ama senden bunu yapmanı istediğimde bu yüksek onuru bana geri ödemeyi ihmal etmemelisin.” Cevap beklemeden, aniden çadırına döndü ve horoz ötüşü vaktinde tüm adamlarıyla birlikte yola çıktı. Ama sadece bir yıl sonra aniden Herla'nın karşısına çıktı ve ondan sözleşmesini yerine getirmesini istedi. Bunu kabul eden Herla borcunu ödemek için gerekli parayı sağladıktan sonra götürüldükleri yere gitti. Burası çok yüksek bir uçurumda bir mağaraydı. Burada evliliği kutladıktan ve cüce krala olan borcunu ödedikten sonra, Herla'nın, ev sahibinin onayıyla atlar, köpekler, atmacalar ve avcılık ve doğancılık için gerekli her şeyden oluşan hediyelerle vedalaşmasına izin verildi. Cüce kral misafirlerini karanlığa götürdü ve ayrılırken onlara kollarında taşımaları için küçük bir tazı verdi ve tazı taşıyıcısının kollarından atlayana kadar Herla'nın adamlarından herhangi birinin atından inmesini kesinlikle yasakladı. Ardından vedalaşarak ülkesine döndü. Gün ışığına ve kendi ülkesine dönen Herla, yaşlı bir çobana yaklaşıp kraliçesinden haber istedi. Çoban ona hayretle bakarak şöyle cevap verdi: Lordum, ben bir Sakson olduğum ve siz de bir İngiliz olduğunuz için, dilinizi pek anlamıyorum. Ama o kraliçeyi tanımıyorum, efsanelerde bir cüceyle birlikte bu uçurumda kaybolduğu söylenen Kral Herla'nın karısı ve eski Britonların kraliçesi olan birinden söz edildiğini duydum. Yerlileri kovan Saksonlar, bu krallığı tam iki yüz yıldır elinde tutuyor.” Gideli üç günden fazla olmadığını düşünen kral, eyerde zar zor durabildi. Adamlarından bazıları cücenin uyarılarına aldırmaz etmeden, tazının inişini beklemediler ve atlarından indiler. Yere bastıkları an toza dönüştüler. Kral Herla hemen askerlerine tazı yere inmeden ayaklarını yer basmalarını yasakladı ancak tazı hiç aşağı inmedi. Hikâyeye göre Kral Herla, sonu gelmeyen bir gezinti içinde, durmadan ve dinlenmeden ordusuyla çılgın avlar yaptı. Birçok kişi bu orduyu gördüğünü iddia eder. Ama nihayet, Kralımız Henry'nin (II.Henry) taç giyme töreninin ilk yılında, insanların söylediğine göre, geçmişte olduğu gibi krallığımızı sık sık ziyaret etmeyi bıraktı. Ve sonra birçok Galli tarafından Hereford'da Wye nehrine batarken görüldü. O andan itibaren vahşi av durdu, sanki bu atlılar gezintilerini bize miras bırakmış gibiydi (Walter Map, 1924:15-18).”

Kral Herla özellikle Kuzey Avrupa kültürlerinde yaygın olan vahşi av<sup>1</sup> inancında tasvir edilen liderlerden biriydi. Cermen kökenli bu inanış da liderler farklılaşsa da avın tanımı aynıydı. Ölülerden oluşan bir süvari alayı tüm Avrupa'da dolaşırdı. Farklı kaynaklarda günahlarının cezası olarak sonsuza dek bu avcı ordunun bir parçası olan ölümlere atıf yapılır. Bu avcıların lideri tarihi karakterlerle hatta bazen tanrılarla özdeşleştirilirdi. İlk kabul edilen lider Cermen tanrılarının Odin'dir. Walter Map'ın anlatısı dışında da vahşi av ile ilgili birçok örnek mevcuttur. Ölüler alayını en kapsamlı şekilde anlatan Anglo-Norman keşişi Orderic Vitalis'dir (Thompson,1946:257; Briggs,1967:48; Weissman,2020:68-69, Greenwood, 2009:196). Walkelin adlı genç bir rahibin başından geçen bir olayı aktarır Orderic Vitalis. Anlattığına göre; bu genç rahip, yürüyüş halindeki bir birlikten geldiğini düşündüğü korkutucu sesler duymuştu. Kendini nasıl

savunması gerektiğini veya nasıl kaçabileceğini düşünürken aralarında yakın zamanda ölmüş olan komşuları olduğunu fark etmişti. Hayattayken yaptıkları kötü işler yüzünden çektikleri eziyetin yasını tuttuklarını duymuştu. Ölülerden oluşan bu birliği gördüğünde onların şüphesiz Herlequin<sup>2</sup>'in adamları olduğunu düşünmüştü (Ordericus Vitalis, 1853:511-512). Bir rahip tarafından anlatılması vahşi ava inancı daha da beslemiştir. Ölülerden oluşan süvari birliklerini anlatan örneklerden biri de *Anglo-Saxon Chronicle*'de geçer.

“Avcılar, esmer, iri ve çirkindi; tazıları da onlar gibi iri gözlü ve çirkindi. Kara atlara binerlerdi. Peterborough'daki geyik ağılında görülürlerdi. Keşişler geceleri çaldıkları boruların seslerini duyarlardı... (The Anglo-Saxon Chronicle, 1953:202)”

Vahşi Av ve onun versiyonlarını anlatan hikâyelerin listesi uzundur. Konudan uzaklaşmadan Walter Map'in anlattığındaki Kral Herla'ya dönecek olursak, yukarıda anlattığımız hikâyeye Walter Map'in eserinde Kral Herla'ya değindiği tek yer değildir. Bir deniz adamı Nicolas'dan bahsederken Herla için Herlething kelimesini kullanır ve bu Herlething ordusunun en son Galler ve Hereford sınırlarında Kral II. Henry'nin ilk yılında tam gece yarısı vakti gördüklerini söyler (Walter Map, 1924:233). Galler'den gelen bir hikâyenin İngiltere'ye entegre edilmeye çalışılması Joshua Byron Smith'in ifadesiyle tam olarak bir İngilizleştirme çabasıdır (2017: 84). II.Henry'nin tahta çıktığı yıl bu avın son bulmasını ise iki açıdan ele alabiliriz. İngiliz kralları içerisinde adı başarıları ile anılan II. Henry'nin Normanları ve Saksonları kaynaştırma sürecini başlatan kral olması ve bilime önem vermesinden dolayı böylesine doğaüstü bir olayın yaygınlaşmasına olanak sağlamamış olması düşünülebilir. Ancak bu çok zorlama bir düşüncedir. Hicivleriyle ünlü Walter Map bu hikâyeyi tabi ki II. Henry'yi yüceltmek için anlatmamıştır. O, Salzman'ın da dediği gibi II. Henry'yi yarım düzine eyalet işini yönetirken kendi sarayını yönetemeyen bir kral olarak görüyordu (Salzman,1917: 234-235). Bu hikâyeye ile II. Henry'nin sarayı arasında bir benzerlik oluşturarak II. Henry'nin sarayına yönelik sivri bir eleştiride bulunmuştur. Sondaki ifadesi buna kanıttır. Hikâyenin başlangıcında cüce kralın Herla'ya söylediği sözler aslında ifade ettiğimiz gibi başarılı kral II. Henry'yi Herla üzerinden över. Ancak Herla'nın sonunu geriye kalan bir kraliçeye kadar II. Henry'nin sonu olarak görür. II. Henry'yi eleştirmek için vahşi av hikâyesini seçme nedeni olarak saray mensuplarının ve Henry'nin avcılığa düşkünlüğünü ve sonu gelmeyen yolculuklarını kabul edebiliriz (Smith,2017: 92-93-102).

Walter Map espirili ve öykücü olarak bir üne sahiptir. Eseri *De Nugis Curialium*, seküler ve dini anekdotlar, efsaneler, gerçek tarih, folklor, hayalet hikâyeleri, saray dedikoduları, hicivli yazılar ve öğütlerden oluşan bir derlemedir (Edwards, 2007:273). Yukarıda aktardığımız hikâyelerden çok daha fazlası Walter Map'in eserinde yer alır. Zaten başlı başına bir çalışma konusu olan bu eserden en çok bilinen altı hikâyeye yer verme nedenimiz her birinde farklı türden bir doğaüstü olayın anlatılmasıdır. Birinci ve ikinci hikâyemiz temelinde ölümlülerle evlenen doğaüstü güçleri olan kadınları anlatsa da ikincinin sonunda dini bir mesaj içermesi ve Edric'in tarihi kimliği ona yer verme nedenimizdi. Walter Map'in genel olarak bu hikâyelere eserinde yer verme nedeni ise diğer Orta Çağ yazarları gibi eski İngiliz geçmişine dair hikâyeler kurgulamaktır (Smith, 2017 :84).

### 3. Newburghlu William'ın Historia Rerum Anglicarum Adlı Eserinde Anlatılan Doğaüstü Hikâyeler ve Peri Masalları

#### 3.1. Gömüldükten Sonra Etrafta Dolaşan Ölü Adamın Mucizesi

Hayalet ve vampir hikâyeleri öncülerinden kabul edilen Newburghlu William, Walter Map'in hikâyelerinde karşılaştığımız hortlaklara eserinde güzel bir örnek verir:

“Bu günlerde Buckingham'da olağanüstü bir şey olmuş. Bunu ilk önce kısmen bazılarında duydum, daha sonra o eyaletin saygıdeğer Başdiyakozu Stephen'dan öğrendim. Ölen bir adam, geleneklere göre, eşi ve akrabalarının onurlu çabalarıyla, Rab'bin Göğe Yükselişinin arifesinde gömülmek üzere teslim edilmiş. Ancak ertesi gece, uyuyan karısının yatak odasına girmiş ve uyandığında onu korkutmakla kalmamış, vücudunun dayanılmaz ağırlığıyla onu neredeyse eziyormuş. Ertesi gece de aynı şekilde saldırmış. Üçüncü gece korkudan kendi de uyuyamayan kadın arkadaşlarından da yardım almış. Elbette koca yine de gelmiş ama bu sefer uyanık olan kişilerin seslerinden dolayı oradan uzaklaşmış. Karısı tarafından bu şekilde reddedildiği için, aynı yerde yaşayan kardeşlerini de benzer şekilde ziyaret etmiş. Onlar ise karısını ve arkadaşlarını örnek olarak tehlikeyi karşılamak ve savuşturmak için arkadaşlarıyla

birlikte uykusuz geceler geçirmişler. Yine de sanki uykuları gelir gelmez onları şaşırtmak istiyormuş gibi ordaymış ama gözlemcilerin dikkati ve yiğitliği tarafından püskürtülmüş bunun üzerine evlerin çevrelerindeki hayvanlar arasında huzursuzluğa neden olmuş. Böylece sadece kendi akrabaları için değil tüm komşuları içinde tedirginliğe neden olmuş ve hepsi aynı gece kâbusu ile nöbet tutmaya başlamış. Bir süre sadece geceleri görünmesine rağmen sonradan gündüzleri de dolaşmaya başlamış ve karşılaştığı kişilerden sadece bazıları onu görebiliyormuş. Sonunda kendi başlarına çare bulamayan sakinler, kiliseye başvurmaya karar vermiş. Benim kendisinden duyduğum başdiyakozun başkanlık ettiği bir mecliste ağlayarak konuyu anlatmışlar. O sırada Londra'da olan saygıdeğer Lincoln piskoposuna, her şeyi sırayla yazılı olarak iletmiş ve haklı olarak böylesine alışılmadık bir konuda görüşü ve yetkisi beklenmiş. Piskopos buna şaşırılmış ve kendisi bir inceleme başlatmış, bu tür şeylerin İngiltere'de sık sık olduğunu ve sık sık örneklerle açıklığa kavuşturulduğunu söyleyen kişiler varmış. Bunlara göre bu sefil adamın cesedi çıkarılıp yakılmadıkça, insanlar huzura eremezmiş. Bu, saygıdeğer piskopos tarafından son derece uygunsuz olarak görülmüş ve hemen başdiyakoza kendi eliyle yazılmış olduğu bir af mektubu göndermiş ve şöyle emretmiş: “Önce o adamın bedeninin nasıl olduğunu teyit etmek için mezarı açın ve bu mektubu göğsüne koyarak mezarı tekrar kapatın.”

Daha sonra mezar açıldığında, ceset oraya konduğu haliyle bulunmuş, piskoposun gönderdiği af mektubu göğsüne yerleştirilmiş ve mezarı tekrar kapatılmış ve daha sonra insanları hiç rahatsız etmemiş ve ortalıkta görünmemiş (William of Newburgh, 1856a:182-184).”

Bu mucizevi olay Newburghlu William'ın ifadesiyle I. Richard döneminde 29 Mayıs 1196 tarihinde gerçekleşmeye başlamıştır (William of Newburgh, 1856a:182-183).

### 3.2. Berwick'de Benzer Bir Olay

William, günahkâr ölen kişilerin affedilme çabası ve dinin toplum üzerindeki etkilerine başka bir hortlak hikâyesi ile daha bakmamızı sağlar:

“İngiltere'nin kuzey kesimlerinde de farklı olmayan bir olay nerdeyse aynı zamanlarda yaşanmıştı. Tweed nehrinin ağzında ve İskoçya kralının yetki alanında Berwick adında bir şehir vardır. Şehrin varlıklı ama kötülüğü ile de ünlü bir vatandaşı öldükten sonra gömüldüğü gece mezarından çıkıp peşinde bir köpek ile etrafta dolanmış. Tabi ki onu gören herkesi büyük bir korku kaplamış. Bu birkaç gün devam ettikten sonra insanlar artık iyice dışarı çıkmaya korkar olmuş ve insanlar ne yapılması gerektiğini düşünmeye başlamış. Çoğu kişi hortlak tarafından dövülmekten ve zarar görmekten korkmuş ama daha dikkatli bakanlar bu hortlağın dolanmaya devam ettiği her geçen gün etrafa bir hastalığın ve ölümün yayılacağını düşünmüşler. Bu gerçekten de olmuş. Bunun örnekleri yaygındır. Bu nedenle, bu ölünün mezarını kazıp, onu yakmak için cesaretle on genç adam seçilmiş. Sonrasında yaşanan kötü olaylar bitmiş. Bunu yapma nedeni olarak bizzat hortlağın kendisinden yapılması gerekenleri duyduğunu söyleyenler vardır. Ama sonucunda ortaya çıkan veba insanların çoğunu da alıp götürmüştür (William of Newburgh, 1856a:184-185).”

İlk olayda olduğu gibi burada da mezarından çıkan ölü kötülüğü ile bilinmiş birisidir. Ancak burada dini bir af yerine kötülüğünün izini ardında bırakarak birçok kişinin hastalanmasına neden olduğuna inanılır ve ilk olayda önerilen ama uygulanmayan teknik burada uygulanarak ölünün cesedi parçalanmış ve yakılmıştır. Bu, iki hikâyedeki varlığın anlatılan ilk vampirlerden olduğunu düşünmemize neden olur. Newburghlu William'ın buna benzer anlattığı iki olay daha vardır ve tema dinsizlik ve sosyal huzursuzluktur. Hristiyanlığa yakışmayan davranışlar sergileyen, günah çıkartmadan ölen kişilerin dirilmesi ve dini af veya cezalandırmanın uygulanması dinin toplum içindeki önemini ortaya koyar.

William'ın eserinde anlattığı dört hayalet hikâyesi vardır ve yaşadıkları yerler dikkate alındığında bunları on ikinci yüzyılın şehir efsaneleri olarak görmek mümkündür. Buckingham, Berwick, Melrose ve Yorkshire'da geçen bu hikâyelerde olaylar başına gelen ve tanık olanlar sıradan halktan kişilerdir. Eser, hortlak hikâyeleri dışında Coggeshalli Ralph'ın da anlattığı *Yeşil Çocuklar* ile ilgili bir hikâyeyi de içerir. Hikâyelerde William bizzat şahit olmasa bile sözlerine güvenilir tanıkların ifadelerine yer vererek bu hikâyelerin inandırıcılığını arttırmıştır (Ruch, 2013:268).

Newburghlu William'ın eseri *Historia Rerum Anglicarum*, on ikinci yüzyılın sonlarının en önde gelen edebi eserlerinden biridir. Beş kitaptan oluşan bu eserin son kitabı bizim konumuzla ilgili bilgilerin yer aldığı kitaptır. Beşinci kitapta, yukarıda bahsettiğimiz ve burada yer vermediğimiz 2 hikâyenin yer aldığı 22. ve

24. bölümlerdeki hortlak hikâyeleri Anglo-Norman edebiyatındaki yürüyen ölülerin açık ara en ayrıntılı anlatımlarındandır (Gordon, 2020:75-79). Başından beri sorgulayabiliriz neden hikâyeler bir tarih kitabı içerisinde yer alır? İnsanların inanışlarına, gerçek kabul ettiği şeylere değinmeleri gerekse bile böylesine mucizevi bir olaya birden fazla ve ciddi tanıkların ifadeleriyle neden yer verilir? Newburghlu William buna kendi eserinde şöyle cevap vermiştir: “*Bu tür şeylere mucizevi diyorum, nadir oldukları için değil onlara gizli bir anlam yüklendiği için* (William of Newburgh, 1856b:76).” Stephen Gordon, bu açıklamayı ayrıntılı olarak ifade eder. Ona göre; mucizevi olayın asıl amacı dinleyenlere, okuyanlara gizli gerçekleri ifşa etme gücüne sahip olduğunu kanıtlamaktır. Bu gücün bazı tarihsel anlatılar üzerine yapılan açıklamalar kadar önemli bir ahlaki işleve hizmet ettiğini söyler (2020:75).

#### 4. Orderic Vitalis’in Historia Ecclesiastica Adlı Eserinde Anlatılan Genç Rahip Walkelin ve Vahşi Av Hikâyesi

Daha önce Walter Map’ın Kral Herla üzerinden anlattığı Vahşi Av’ı en detaylı anlatan isim Orderic Vitalis, bu inanışı bir rahibin başından geçen olaylar ışığında aktarır:

“Ocak ayının başında Liseux piskoposluk bölgesinden bir rahibin başına gelenlere sessiz kalamam, sizlere anlatmam gerektiğini düşünüyorum. Bonneval adlı bir köyde, Anjoulu Aziz Aubin Kilisesi’ne hizmet eden Walkelin adında bir rahip vardı. 1091 Ocak ayının başlangıcında, bu rahip, cemaatinin en ücra noktasında yaşayan bir hastayı ziyaret etmesi için, gece vakti çağırılmış. Herhangi bir insan yerleşiminden uzakta, eve doğru ıssız bir yolda ilerlerken, çok sayıda askerin ayak sesleri gibi büyük bir gürültü duymuş ve seslerin Courcy şatosunu kuşatmak için hareket eden Bellemeli Robert’in ordusundan geldiğini düşünmüş. Koç takımı yıldızında sekizinci gününde olan Ay, yolu bulmayı kolaylaştıracak şekilde aydınlatmıştı. Genç olan rahip korkusuz ve cesurdu ama yürüyüş halindeki birliklerden geldiğini düşündüğü sesleri duyunca korkuya kapılmış. Saldırıya uğramaktan ve soyulmaktan kaçınmalı mı yoksa yerinde durup kendini savunmalı mı kararsız kalmış. Tam o sırada patikadan epey uzaktaki bir tarlada dört muşmula ağacı görmüş ve süvariler geçene kadar elinden geldikince hızlı bir şekilde arkalarına sığınmaya karar vermiş. Ama koşarken devasa bir sopayla donanmış, iri yapılı bir adam tarafından durdurulmuş ve adam sopayı başının üzerine koyarak ona “Dur! Bir adım daha ileri gitme” diye bağırmış. Beraber ordunun geçmesini beklemişler. Büyük bir insan kalabalığı, bir ordunun ganimeti olabilecek hayvanları, giysileri, eşyaları omuzlarına alarak yaya olarak gelen birlik belirmiş. Hepsi büyük ağıtlar yakıyor ve birbirlerini adımlarını hızlandırmaya teşvik ediyorlarmış. Rahip, aralarında yakın zamanda ölmüş olan bazı komşularını tanımış ve onların, yaptıkları kötü işler nedeniyle çektikleri eziyete yol açan dayanılmaz acılar için ağladıklarını duymuş. Onları, bir devin de katıldığı ceset taşıyıcıları birliği izlemiş. Bunlar, her biri iki taşıyıcı tarafından taşınan elli kadar tabut taşıyorlarmış. Bunların üzerinde cüce boyunda ama kafaları fiçı kadar büyük olan birkaç adam oturuyormuş. Walkelin, bu birliğin içinde rahip Stephen’in suikastçısını açıkça tanımış ve iki yıl önce akıttığı masum kanı yüzünden çektiği dayanılmaz işkencelere tanık olmuş, o zamandan beri böylesine iğrenç bir suçtan dolayı kefaret ödemediği ölmüştü. Ardından, rahibe sayısını tahmin edemediği bir kadın kalabalığı görmüş. Rahip titreyerek bu korkunç görüntülerin anlamını düşünmeye başlamış. Bir sonraki grup din adamları ve keşişlerden oluşan bir grupmuş. Hepsi inleyerek ağlıyormuş ve bazıları Walkelin’i selamlamış ve eski dostlukları adına onlar için dua etmesi için yalvarmışlar. Rahip, aralarında çok saygı duyulan ve insanların gözünde artık cennetteki azizlerle ilişkilendirilen birçok kişi gördüğünü söylemişti. İnsan muhakemesi genellikle yanılabilir, ancak Tanrı’nın gözü en derin düşünceleri görür; çünkü insan yalnızca dış görünüşe bakar, Tanrı ise olayların özünü görür. Hiçbir rengin görünmediği sadece siyahlığın ve alevlerin görüldüğü bir orduyu fark etmiş. İçlerinde yakın zamanda ölen Kont Gilbert’in oğulları Richard ve Baldwin ve onların yanında birçok kişiyi görmüş. Geri kalanlar içerisinde aynı yıl ölen Orbecli Landry de varmış ve rahibin yanına gidip korkunç çılgınlık atarak karısına bir mesaj iletmesi için ona yalvarmış. Bunun üzerine önünden ve arkasından yürüyen askerler onun bağırmasını keserek rahibe; “Landry’ye inanmayın çünkü o bir düzenbaz” demişler...

... Bu sayısız askerin geçişini gören Walkelin, kendi kendine şöyle demiş: “Hiç şüphesiz bunlar Herlequin’in adamları; sık sık görüldüklerini duymuştum ama bu tür şeylerin kesin kanıtları olmadığı için hikâyelere gülmüştüm. Şimdi, gerçekten, ölüleri görüyorum ama ölümlü gözlerle gördüklerimin somut bir kanıtını göstermedikçe, hikâyeyi anlattığımda kimse bana inanmayacak. Binicisiz olarak birliği takip eden atlardan birine bineceğim ve onunla eve gidip komşularıma doğruyu söylediğime ikna olmaları için göstereceğim.” Bunun üzerine siyah bir atı tutmuş ama dötrnala karanlık ordunun peşinden koşmaya başlamış. Rahip, girişiminin başarısızlığından dolayı hayal kırıklığına uğrasa da pes etmemiş ve patikanın



ortasında durarak gelen bir atı durdurmak istemiş. At hiç zorluk çıkartmadan durmuş, aynı zamanda burun deliklerinden yetişkin bir meşe ağacı büyüklüğünde bir buhar bulutu çıkarmış. Rahip sol ayağını üzengiye koyup ata binmiş ama hemen ayağının altında yanan bir ateş varmış gibi hissetmiş, dizginleri tutan elleri ise kalbine kadar nüfuz eden dayanılmaz bir soğuk hissetmiş. Bu sırada dört korkunç şövalye ona: “Atlarımızdan ne istiyorsunuz? Bizimle mi geleceksiniz. Bizden biri size zarar vermediği halde neden malımıza el koymaya çalışıyorsunuz?” demiş. Rahip büyük bir korku içinde atı bırakmış ve şövalyelerden üçü onu yakalamaya çalışırken dördüncüsü onlara şöyle demiş: “Bırakın gitsin ve onunla konuşmama izin verin çünkü onunla karıma ve çocuklarıma bir mesaj iletmek istiyorum.” Sonra korkmuş rahibe seslendi: “Yalvarırım, beni dinle ve bu mesajı karıma ilet.” Rahip cevap vermiş: “Kim olduğunu bilmiyorum, karını da tanımiyorum.” Şövalye: “Ben Gloslu William’ım. Dünyada iken kendimi kötülöklere ve yağmalara kaptırdım ve sayamayacağım kadar çok suç işledim. Ama her şeyden çok, tefeciliklerim yüzünden eziyet çekiyorum. Bir keresinde fakir bir adama borç para verdim ve ona ait bir değirmeni teminat olarak aldım ve borcunu ödeyemediği için mülkü elimde tuttum. Ağzımda, Rouen kalesinden daha ağır olduğunu hissettiğim, değirmenden çıkmış sıcak bir demir çubuğum var. Bu nedenle, karım Beatrice ve oğlum Roger’a söyle, benim ileri sürdüğümden daha fazlasını aldıkları rehini derhal doğru varise iade ederek beni rahatlatınsınlar.” Rahip cevap verdi: “Gloslu William uzun zaman önce ölmüş ve bu, hiçbir Hristiyan erkeğin üstlenemeyeceği bir görev. Ne senin kim olduğunu ne de varislerinin kim olduğunu biliyorum. Böyle bir hikâyeyi, kardeşlerine ya da annelerine anlatmaya cüret etsem, aklını kaçırmış biri diye beni alaya alırlar.” Şövalyenin ısrarlarına rağmen rahip lanetlenmiş bir ruhun mesajını kimseye iletmeye cesaret edemeyeceğini düşünmüş ve “doğru değil, bunları kimseye söylemeyeceğim” demiş. Bunun üzerine William, öfkeyle onu boğazından yakalamış ve ona lanetler savurarak yerde sürüklemiştir. Rahip, kendisini tutan elin ateş gibi olduğunu hissetmiş ve haykırmış “Bana yardım et, kutsal Meryem bana yardım et” Bunun üzerine bir süvari elinde kılıçla haykırmış: “Kardeşimi öldürecek misiniz, lanetlenmişler? Onu bırakın!” Şövalyeler anında kaçarak birliklerini takip etmiş. Şövalye, rahibe “Beni tanımiyor musun?” demiş. Rahip onu tanımadığını söylemiş. Şövalye, “Ben senin kardeşimim” demiş. Ancak rahibin bütün anlattıklarına rağmen onu tanımamasına içerlemiş. Daha fazla detay anlatınca rahip gözyaşlarıyla şövalyenin dediklerini onaylamış. Bunun üzerine kardeşi şöyle demiş: “Ölmeyi ve çektiğimiz ıstıraplara ortak olmak için bizimle birlikte sürüklenmeyi hak ediyorsun çünkü bizim lanetli ordumuza ait olan şeylere düşüncesizce el attın; yaşayan başka hiç kimse böyle bir şeye cesaret edemedi. Ama bugün söylediğin dua seni mahvolmaktan kurtardı.” Ardından kardeşiyle kendi başına gelenleri paylaşmış ve sonunda “Kardeşim, seninle daha fazla konuşmama izin verilmiyor çünkü bu mutsuz grubu takip etmek için acele etmeliyim. Rica ederim, beni hatırla ve bana dua et. Ve sen, kendi durumunu iyi değerlendir ve pek çok ahlaksızlıkla lekelenmiş hayatını ihtiyatlı bir şekilde düzelt, çok uzun sürmeyecek biliyorum. Şimdi sus, beklenmedik bir şekilde gördüğün ve duyduğun şeyleri kendi bağrına göm ve üç gün boyunca kimseye söylemeye kalkışma.” Bu sözlerle şövalye uzaklaşmış. Rahip bir hafta boyunca ciddi şekilde hastalanmış. Gücünü toplamaya başlar başlamaz, Lisieux’ye gitmiş ve Piskopos Gilbert’a başına gelenleri düzenli bir sırayla anlatmış ve ihtiyacı olan şifalı ilaçları almış. Daha sonra neredeyse on beş yıl sağlıklı yaşadı. Ben bu yazdığım ve hafızamdan kaçan daha fazlasını kendi ağzından duydum ve rahibin yüzünde korkunç şövalyenin elinin bıraktığı izi gördüm (Ordericus Vitalis, 1853:511-520).”

Orderic Vitalis, daha önce bahsettiğimiz Vahşi Av hakkında en detaylı bilgi veren tarihtir. Ordu içerisinde bulunan kişilere ayrıntılı değinmiştir. Vitalis, yağmacı birliğin çektiği büyük acılara ve günahlarına, yaptıkları yağmalardan daha fazla odaklanmıştır. Bunu yapma nedeni olarak sonda şöyle bir ifade kullanır: “İyilerin iyi kararları için şükretmesi ve kötülerin kötülüklerinden dolayı tövbe etmesi için bu anlatıya yordim. Okuyucularımın kendilerini eğitmeleri için kendimi bunu yazmaya adadım. Şimdi kaldığım konudan devam edeceğim (Ordericus Vitalis, 1853:520).”

Orderic Vitalis’in eseri *Historia Ecclesiastica*, Bede’nin İngiliz tarihinin eşdeğerini sağlama girişimi olan on üç kitaptan oluşur. İlk kitabında İsa’nın doğumuyla başlayarak kendi döneminin konularını ele alır. 1141 yılında Kral Stephen’in esir alınmasına kadar İngiltere’nin sosyal hayatını detaylı olarak ele alır. Bizim konumuzu içeren hikâyesi ise yedinci kitabın on yedinci bölümünde yer alır.

## 5. Malmesburyli William'ın Gesta Regum Anglorum Adlı Eserinde Anlatılan Berkeley Cadısı Hikâyesi

Orta Çağ'da cadılara dair inanışlar oldukça yaygındır. Öyle ki bu inanıştan dolayı birçok insan ölüm cezasına mahkûm olmuştur. Malmesburyli William'ın anlattığı Berkeley Cadısı hikâyesi şeytanın dostu olarak bilinen bir cadının pişmanlığını anlatır:

“İngiltere’de mucizevi bir olay yaşandı. Bu göksel bir mucize değil, cehennemden gelen bir işaretti. Anlatımın gerçeği sarsılmadan kalacak, dinleyenlerim isterlerse bundan şüphe etsinler. Bunu gördüğüne yemin edecek ve sözüne karşı çıkmaya utanacağım türden bir adamdan duydum. Berkeley’de büyüçülükte büyük ustalığa sahip, kadim kehanet sanatlarında usta, açgözlü ve şehvet düşkünü bir kadın yaşıyordu, günahlarına sınır koymayan biriydi. Bir gün akşam yemeğinde otururken, evcil kuzgunu, her zamankinden daha anlaşılır bir şekilde bir mesaj ilettili. Kadın buna çok şaşırıldı ve elinden bıçağı düşürdü. “Bugün” dedi derin bir iniltiyle, “sabanım son izine ulaştı, bugün büyük bir talihsizlik duyacağım ve başıma gelecek.” O bu sözleri söylerken, kötü haberlerin taşıyıcısı içeri girdi. Ona “oğlun öldü”dedi. Yüreğinden yaralanan kadın yatağına gitti ve ölümcül bir hastalıktan acı çekerek kalan çocuklarını, bir keşişi ve bir rahibeyi çağırdı. Yatağına yanına geldiklerinde, hıçkırıklarla sarsılmış bir sesle onlara seslendi: “Çocuklarım, benim bahtsız kaderim böyle oldu, her zaman şeytani sanatların kölesi oldum; Tüm kötülüklerin batağı oldum. Bu suçlar arasında, zavallı yüreğimi teselli eden tek umut, sizin kutsal yaşamlarınız oldu; kendimden ümidimi keserek sizde huzur buldum, Şimdi- artık hayatımın sonuna geldim ve hatalarımı teşvik edenler celladlarım olacak, emdiğiniz memeler adına size yalvarırım, eğer bir minnetiniz varsa, biraz merhametiniz varsa, en azından çektiğim ıstırapı hafifletmeye çalışın. Ruhuma verilen hükmü geri almayacaksınız; ama bedenimi belki şu şekilde koruyabilirsiniz. Beni bir geyik derisine dikin, taş bir tabuta sırt üstü yatırın, kapağı demir ve kurşunla kapatın, sonra taşı ağırlığa sahip üç demir zincirle bağlayın. Düşmanlarımların şiddetli saldırılarını hafifletmek için geceleri elli mezmur ve gündüzleri aynı sayıda ayın olsun. Bu şekilde üç gece güven içinde yattıktan sonra, beni dördüncü gün gömün- günahlarım o kadar büyük ki, korkarım ki yeryüzü beni sıcak koynuna kabul etmez.” Çocuklar vasiyeti yerine getirdiler. Ama gözyaşlarının ve dualarının bir faydası olmadı- kadının kötülüğü öyle büyüktü ki, Şeytan’ın da öfkesi büyük oldu. İlk iki gece iblisler tabuta saldırdı ama tabutun iç kısmını bozamadılar. Üçüncü gece hepsinden büyük bir şeytan geldi, kibirli bir yüzle tabuta doğru yürüdü ve ölü kadına adıyla seslenerek ona ayağına kalkmasını emretti. Zincirler yüzünden yapamayacağını söyledi kadın. Serbest kaldın dedi ve diğer şeytanları mağlup eden zinciri bir ip parçası gibi zahmetsizce kopardı, tabutun kapağını tekmeledi ve onu elinden yakalayarak herkesin önünde kiliseden dışarı sürükledi. Kapının dışında siyah bir aygır belirdi, gururla kişniyordu, sırtında demir dikenler yukarıya doğru dikilmişti. Kadını onlardan birine yerleştirdi. Yaklaşık dört mil öteden sadece acıklı çığlıkları duyuluyordu (William of Malmesbury,1998:377-379) ...”

Malmesburyli William'ın eseri beş kitaba bölünmüştür, yalnızca İngiltere meselelerinin ayrıntılı açıklamalarını değil, aynı zamanda kıtadaki siyasi olaylara ve doğaüstü masallara da yer verir. William'ın duyduğu kişinin karakterini överek gerçekliğini kanıtladığı Berkeley Cadısı hikâyesi, 1066'daki Norman Fethi'nden önce İngiltere'deki kritik olayların bir anlatımını kesintiye uğratar. Olayın yılı muhtemelen 1065'ti(Witchcraft in Europe,400-1700: A Documentary History, 2001:70). Berkeley Cadısı hikâyesi bugün bildiğimiz birçok cadı hikâyesinde yer alan elementleri içerir. Yazılış itibariyle bu hikâyenin bazı elementlerin ilk kaynaklarından biri olduğu kabul edilebilir. Hikâyemizdeki cadı evcil bir hayvan dosta sahiptir ve onun sayesinde kehanet yeteneği vardır. Özellikle şehvet düşkünü ve açgözlü olarak tanımlanır ve kendi hizmetkârı olduğu şeytan tarafından cehenneme taşınmıştır. O kadar günahkardır ki kendisi de zaten ruhunun zaten kurtulamayacağını kabul eder ama bedenini korumak için kilise görevlilerine ve çocuklarına bir dizi talimat vermesine rağmen öfkeli şeytanın azabından kurtulamaz. Edward Peters'a göre bu hikâye folklordan çıkmış popüler bir hikâye değildir. Ölü bedenlere erişmek için Tanrı'nın ve Şeytan'ın güçlerini gösteren bir örnektir (1978:32). Helen Parish ise bu hikâyeyi günahın cezasının Tanrı'ya karşı işlenen suçun doğasını yansıttığı basit bir orta çağ ahlak hikâyesi olarak görür. Biliyoruz ki vakanüvisler anlatılarının arasına yerleştirdikleri doğaüstü hikâyeleri ile ders vermek veya farklı bir polemik yaratmak isterler, bu hikâyedeki amacın altında Tanrı'ya karşı işlenen suçların cezasını gösterirken bir yandan da çağın siyasi aksamalarına ve yargılama sistemine yönelik sembolik bir yargı örneği olduğunu düşünülebilir (2019:3).

## Sonuç

Orta Çağ İngiltere'si inişleri ve çıkışlarıyla bir oluşum süreci geçirmiştir. Anglo-Sakson krallıkları ardından gelen Norman İstilasası, Galler ile süren çekişmeler, İngiliz kimliğinin oluşum sancıları, Anarşi dönemi, hukuk ve ekonomide değişiklikler, dini reformlar ve değişen nüfusun etkileri kroniklerde ayrıntılarıyla işlenerek süreci farklı anlatımlarla değerlendirebilmemizi sağlamıştır. Özellikle 12. yüzyıl tarihçilerinden Coggeshalli Ralph, Walter Map, Newburghlu William, Orderic Vitalis, Malmesburyli William gibi isimlerin kronikleri ve eserleri farklı konuları ele aldıkları için bakış açımızı daha da genişletmemizi ve halkın bilinç yapısını, inançlarını ve iyi-kötü yargısını ele almasını görmemizi sağlamıştır. Bunun için de bizlere halkı tanımanın en iyi yolu olan hikâyelerini ve masallarını bırakmışlardır. Çocuklara insani değerleri öğretmek, iyiyi ve kötüyü anlatmak, kötülerden korkmamaları gerektiğini göstermek için bugün mutlu sonla biten masallarımızın ardında yatan gerçek biraz daha dramatiktir. Cezalar daha acımasız, kötüler daha kötü, alınması gereken ders daha vurucudur. 12. yüzyıl Orta Çağ İngiltere'si tarihçileri bu doğrultuda hikâyelerinde bazen Coggeshalli Ralph gibi asilime sürecini, Walter Map gibi kralın sarayına eleştiriyi, Newburghlu William gibi dini değerlerin önemini, Orderic Vitalis gibi iyiyi ve kötüyü göstermeyi, Malmesburyli William gibi heretikliğin cezasını doğaüstü varlıkları kullanarak anlatmışlardır. Böylece hem okuyucularına yoğun tarih anlatımı arasında bir nefes alanı sağlamış hem de tarihin farklı bir şekilde de anlatılabileceğini göstermişlerdir. Burada değindiğimizden çok daha derin anlamlara sahiptir bu hikâyeler. Anlatılan Orta Çağ doğaüstü hikâyeleri ve peri masalları arka planında özellikle bizlere dinin ve kilisenin toplum içerisindeki önemini vurgular. Dine duydukları saygı ve Kilise'den korkuları ile eski gelenekleri arasında sıkışan Orta Çağ İngiltere insanları için nedenlerini anlamlandıramadıkları olaylardan beslenen batıl inançları masallarında ve hikâyelerinde kendilerini beslemiştir. Anlatılan her hikâye ve masal eski geleneklere dokunsa bile sonunda mevcut inanın gerçeklerine gelir ve 'doğru yol' u bulması için insana ders verir. Unutmayalım ki, inanılması zor, tanıklarına ve edilen yeminlere rağmen bugün doğruluğunu asla kabul etmeden altında yatan anlamları incelediğimiz bu olaylara Orta Çağ insanı yürekte inanmıştır.

## Sonnotlar

<sup>1</sup> Vahşi Av ile ilgili detaylı bilgi için bakınız (Greenwood, 2009: 195-223)

<sup>2</sup> Kelimenin eski Fransız yazarları tarafından harf değişiklikleriyle kullanıldığı bilinir. "Herlequin, herlekin, hierlekin, hellequin, hellekin" gibi. Bu isim Orta Çağ Avrupa köylülerine korkularla eziyet eden sayısız ifretten birine verilen bir isim olarak kullanılır. Geleneğe göre kendisini şeytana satan büyük bir avcıdır (Ordericus Vitalis, 1853: 515; Thompson, 2013: 90)

## Kaynaklar

- ADAMS, G. W. (2007). *Visions in Late Medieval England: Lay Spirituality and Sacred Glimpses of the Hidden Worlds of Faith*. Leiden, Boston: Brill.
- BARTRUM, P. C. (1993). "Gwestin Gwestiniog". *A Welsh Classical Dictionary; People In History And Legend Up To About A. D. 1000*. National Library of Wales, 366-367.
- BERESFORD, M. (2013). *The White Devil: The Werewolf in European Culture*. London: Reaktion Books.
- BLAMIRE, D. (1992). "Folktales and fairytales in the Middle Ages". *Bulletin of the John Rylands Library*, C. 74, S. 1, 97-108.
- BRIGGS, K. M. (1967). *The Fairies in English Tradition and Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- BURTON, E. (1912). "Roger". *The Catholic Encyclopedia*. Vol.13. New York: Robert Appleton Company, 111.
- CLARK, J. (2006). "Small, Vulnerable ETs: The Green Children of Woolpit". *Science Fiction Studies*, C. 33, S. 2, 209-229.
- CRYER, M. (2016). *Superstitions and Why We Have Them*, New Zealand: Exisle Publishing.
- DOUGLAS, D. C. (1966). *William The Conqueror*. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press.

- EDWARDS, R. R. (2007). "Walter Map: Authorship and the Space of Writing". *New Literary History*, C. 38, S.2, 273-292.
- EYTON, R. W. (1878). *Court, Household, and Itinerary of King Henry II*. London: Taylor and Company.
- FALETRA, M. A. (2014). *Wales and the Medieval Colonial Imagination: The Matters of Britain in the Twelfth Century*. New York: Palgrave Macmillan.
- FRAZER, J.G. (1890). *The Golden Bough : A Study in Comparative Religion*. London: Macmillan and Co.
- FREEMAN, E. (2000). "Wonders, prodigies and marvels: unusual bodies and the fear of heresy in Ralph of Coggeshall's *Chronicon Anglicanum*". *Journal of Medieval History*, C.26, S.2, 127-143.
- GERVASE OF CANTERBURY (1879). *The Historical Works of Gervase of Canterbury*. (Ed. William Stubbs), Vol.1, London: Longman & Co.
- GORDON, S. (2020). *Supernatural Encounters: Demons and the Restless Dead in Medieval England, c.1050-1450*. London ve New York: Routledge.
- GORDON, S. (2015). "Monstrous Words, Monstrous Bodies: Irony and the Walking Dead in Walter Map's *De Nugis Curialium*". *English Studies*, C.96, S.4, 379-402.
- GREENWOOD, S. (2009). "The Wild Hunt: A Mythological Language of Magic". *Handbook of Contemporary*. (Ed. James R. Lewis ve Murphy Pizza), Leiden, Boston: Brill, 195-223.
- HARTLAND, E. S. (1968). *English Fairy and Other Folk Tales*. Detroit: Singing Tree Press.
- JAMES, M.R. (1922). "Twelve Medieval Ghost-Stories". *The English Historical Review*, C.37, S.147, 413-422.
- JOYNES, A. (2006). *Medieval Ghost Stories*. Woodbridge: The Boydell Press.
- KRAMER, H. & Sprenger, J. (2018). *Cadı Çekici Malleus Maleficarum*. (Çev. Aysu Polat), İstanbul: Artes Yayınları.
- LARRINGTON, C. (2023). "Green Growing Pains: The Green Children of Woolpit and Child Refugees". *International Medievalisms: From Nationalism to Activism*. (Ed. Mary Boyle), Cambridge: Boydell & Brewer, 143-157.
- LECOUTEUX, C. (2003). *Witches, werewolves, and fairies: shapeshifters and astral doubles in the Middle Ages*. (Çev. Clare Forck), Rochester: Inner Traditions.
- LORIE, P. (1997). *Batul İnançlar*. Milliyet yayınları.
- MADEJ, M. (2020). "The Story About the Green Children of Woolpit According to the Medieval Chronicles of William of Newburgh and Ralph of Coggeshall". *Res Historica*, 49, 117-132.
- ORDERICUS VITALIS (1853). *The Ecclesiastical History of England and Normandy*. (Çev. ve Not. Thomas Forester), Vol. II, London: Bohn.
- PARISH, H. (2019). "Paltrie Vermin, Cats, Mice, Toads, and Weasils": Witches, Familiars, and Human-Animal Interactions in the English Witch Trials". *Religions*. 10(2), 1-14.
- PERCY, M. (2010). *Shaping the Church: The Promise of Implicit Theology*. Surrey: Ashgate Publishing.
- PETERS, E. (1978). *The Magician, the Witch, and the Law*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- RALPH OF COGGESHALL (1875). *Chronicon Anglicanum*. Ed. Joseph Stevenson. London: Longman & Co.
- REDSTONE, V. B. (1908). *Memorials of old Suffolk*. London: Bemrose.
- RUCH, L. M. (2013). "Digression or Discourse? William of Newburgh's Ghost Stories as Urban Legends". *The Medieval Chronicle VIII*. (Ed. Erik Kooper ve Sjoerd Levelt), New York: Rodopi, 261-273.
- SALZMAN, L.F. (1917). *Henry II*. London: Constable and Company.
- SMITH, J. B. (2017). *Walter Map and the Matter of Britain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- The Anglo-Saxon Chronicle*(1953). (ev. ve Düz.James Ingram), London: J.M. Dent & Sons, Ltd.
- The Anglo-Saxon Chronicle*(1962). (Ed. Dorothy Whitelock, David C.Douglas, Susie Tucker), New Jersey: Rutgers University Press.
- THOMPSON, R.L. (2013). *The History of the Devil - The Horned God of the West - Magic and Worship*. Read Books Ltd.
- THOMPSON, S. (1946). *The Folklore*. New York: The Dryden Press.
- WALTER MAP(1924). *De Nugis Curialium*(*Courtiers' Trifles*). (ev. Frederick Tupper ve Marbury Bladen Ogle), London: Chatto and Windus.
- WATKINS, C. (2004). ““Folklore” and “Popular Religion” in Britain during the Middle Ages”. *Folklore*, C. 115,S. 2, 140-150.
- WEISSMAN, S. (2020). *Final Judgement and The Dead in Medieval Jewish Thought*. London: Liverpool University Press.
- WILLIAM OF MALMESBURY (1998). *Gesta Regum Anglorum: The History of the English Kings*. (Ed. ve ev. R.A.B. Mynors), Vol.I. Oxford: Clarendon Press.
- WILLIAM OF NEWBURGH (1856a). *Historia Rerum Anglicarum*. Vol.II. Londini: Sumptibus Societatis.
- WILLIAM OF NEWBURGH (1856b). *Historia Rerum Anglicarum*. Vol.I. Londini: Sumptibus Societatis.
- WILLIAMS, A. (1995). *The English and the Norman Conquest*. Woodbridge:The Boydell Press.
- Witchcraft in Europe,400-1700: A Documentary History* (2001). (Ed. Alan Charles Kors ve Edward Peters). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- YILMAZ, A. N. ve elepi, M. S. (2023). “Batı Anadolu Masallarında Kurnaz Tipi ve İşlevleri”. *Folklor Akademi Dergisi*, C.6, S. 1, 115 – 131.
- YOUNG, Francis(2023). *Twilight of the Godlings*. New York: Cambridge University Press.
-

DOI: 10.55666/folklor.1371185

**VLADİMİR İVANOVIÇ DAL'IN KALEMİNDEN URAL KAZAKLARI:  
“URAL KAZAK'I” ADLI DENEMESİ\***

Nejla YILDIRIM\*\*

**Öz**

Rusya'nın güney bozkırlarına, *Vahşi Ova* adıyla anılan bölgeye 15. ve 16. yüzyıllarda özgürlüklerine düşkün olan ve herhangi bir otoriteye bağlı olmak istemeyen kişiler gelip yerleşmişlerdir. Özgürlüklerine düşkün olduklarından ve herhangi bir otoriteye bağlı olmak istemediklerinden dolayı bu kişiler Kazak olarak adlandırılmışlardır. Başlangıçta Zaporog ve Don Kazakları olmak üzere iki ana grup halinde ortaya çıkan bu Kazaklardan, 16. yüzyıldan itibaren yeni Kazak toplulukları ve orduları ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu Kazak orduları da dağılım gösterdikleri coğrafyanın adıyla anılmışlardır. Terek Kazak Ordusu, Kuban Kazak Ordusu, Sibirya Kazak Ordusu, Tuna Kazak Ordusu, Yayık (Ural) Kazak Ordusu, Greben Kazak Ordusu gibi. Sınır bölgelerinde yaşayan, askerlik yaparak sınırların güvenliğini sağlayan Kazaklar zaman içerisinde savaşı kimlikleriyle ön plana çıkmışlar ve sahip oldukları bu savaşı kimliklerinden dolayı da 1721 yılında Rus düzenli ordusunun bir parçası haline gelmişlerdir. Çok iyi ata binen Kazaklar Rus ordusuna süvari askerleri olarak hizmet etmişlerdir. Çalışmamıza konu olan Yayık (Ural) Kazakları ise 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Kazak topluluklarından sadece biridir. Yaşadıkları Yayık Nehri kıyılarından dolayı bu Kazaklar Yayık Kazakları olarak adlandırılmışlardır. Ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen Pugaçov İsyanı'ndan sonra Yayık Kazaklarının ismi Ural Kazakları olarak değişmiştir. Savaşı bir kimliğe ve kendilerine has yaşam tarzına sahip olan Ural Kazakları, 1833 ile 1841 yılları arasında Ural bölgesinde yaşayan yazar, halkbilimci, dilbilimci, etnograf gibi birçok kimliğe sahip olan Vladimir İvanoviç Dal'ın (1801-1872) ilgisini çekmiş ve Dal, bölgede Ural Kazakları ile ilgili edindiği izlenimleri Doğalcı Okulun sanatsal özellikleriyle birleştirerek kaleme aldığı “Ural Kazak'ı” (“Uralskiy kazak”) adlı denemesinde ayrıntılı bir biçimde yansıtmıştır. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı da Ural Kazaklarını ve onların yaşamlarını “Ural Kazak'ı” adlı deneme üzerinden ele almak ve daha çok sözlük alanında yaptığı çalışmalarıyla tanınan Dal'ın yazar kimliğini okuyucuya tanıtmaktır. Söz konusu denemenin incelenmesinde çoğulcu inceleme yöntemi kullanılmış ve bu çalışmanın sonunda da Dal'ın hem sosyo-kültürel hem de tarihsel açıdan Ural Kazaklarının yaşamına ışık tuttuğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kazaklar, Vladimir Dal, Ural Kazakları, Ural Kazak'ı.

\* Bu makale İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Prof. Dr. Emine İnanır ve Prof. Dr. Hüseyin Kandemir danışmanlığında 2023 yılında tamamlanan “N. V. Gogol'ün “Taras Bulba” ve L. N. Tolstoy'un “Kazaklar” Adlı Eserlerinde Kazaklar” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Öğr. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Kocaeli, nejla.yildirim@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7582-3528.

---

---

## URAL COSSACKS FROM THE PEN OF VLADIMIR IVANOVICH DAL: SKETCH “URAL COSSACK”

### Abstract

In the 15th and 16th centuries, people who were fond of their freedom and did not want to accept any authority came and settled in the southern steppes of Russia, a region called *Wild Field*. As they were fond of their freedom and did not want to accept any authority, they were called Cossacks. Cossacks initially emerged as two main groups, Zaporozhian and Don Cossacks, and from the 16th century onwards, new Cossack communities and hosts emerged from Zaporozhian and Don Cossacks. These Cossack hosts that emerged were named according to the geography they distributed such as Terek Cossack Host, Kuban Cossack Host, Siberian Cossack Host, Danube Cossack Host, Yaik (Ural) Cossack Host, Greben Cossack Host. Cossacks, who lived in the border regions and ensured the security of the borders by performing military service, came into prominence with their warrior identity over time, and because of this warrior identity, they became a part of the Russian regular army in 1721. Cossacks, who rode on horses very well, served in the Russian army as cavalry soldiers. Yaik (Ural) Cossacks, the subject of our study, are just one of the Cossack communities that emerged in the second half of the 16th century. These Cossacks were called Yaik Cossacks because of the banks of the Yaik River where they lived. However, after Pugachev's Rebellion took place in the second half of the 18th century, the name of the Yaik Cossacks changed to the Ural Cossacks. Ural Cossacks, having a warrior identity and unique lifestyle, attracted the attention of Vladimir Ivanovich Dal, who lived in the Ural region between 1833 and 1841, and had many identities such as writer, folklorist, linguist, ethnographer, and Dal reflected in detail the impressions he gained about Ural Cossacks in the Ural region in his sketch titled “Ural Cossack” (“Uralskiy kazak”), which he wrote by combining the artistic features of the Natural School. In this context, the purpose of this study is to discuss Ural Cossacks and their lives through the sketch titled “Ural Cossack” and introduce the reader to the writer identity of Dal, who is mostly known for his works in the field of lexicography. In the analysis of the aforementioned sketch eclectic method was used and at the end of this study, it came to the conclusion that Dal through the sketch “Ural Cossack” shed light on the life of Ural Cossacks from both socio-cultural and historical perspectives.

**Keywords:** Cossacks, Vladimir Dal, Ural Cossacks, Ural Cossack.

## Giriş

15. ve 16. yüzyıllarda Rusya'nın güney bozkırlarına, *Vahşi Ova* (Dikoye pole) adıyla anılan bölgeye özgürlüklerine düşkün olan ve herhangi bir otoriteye bağlı olmak istemeyen kişiler gelip yerleşirler. Bu kişiler özgürlüklerini sevdiklerinden ve başına buyruk hareket ettiklerinden dolayı Kazak (genellikle Rusya ve Ukrayna'dan gelen Slavlardan oluşan bu Kazaklar, bugünkü Kazakistan'da yaşayan Türk kökenli Kazaklardan tamamıyla farklıdır) olarak adlandırılırlar.

Kazaklar başlangıçta Zaporog Kazakları ve Don Kazakları olmak üzere iki ana grup halinde ortaya çıkarlar. 16. yüzyıldan itibaren ise söz konusu Kazaklardan yeni Kazak toplulukları ve orduları (voysko) ortaya çıkar ve bu Kazak orduları da dağılım gösterdikleri coğrafyanın adıyla anılırlar. Terek Kazak Ordusu, Kuban Kazak Ordusu, Tuna Kazak Ordusu, Yayık (Ural) Kazak Ordusu, Greben Kazak Ordusu, Sibirya Kazak Ordusu gibi. Sınır bölgelerinde yaşayan, askerlik yaparak sınırların güvenliğini sağlayan Kazaklar zaman içerisinde savaşçı kimlikleriyle ön plana çıkarlar ve sahip oldukları bu savaşçı kimliklerinden dolayı da 1721 yılında Rus düzenli ordusunun bir parçası haline gelirler. Çok iyi ata binen Kazaklar Rus ordusuna süvari askerleri olarak hizmet ederler. Askerlik hizmetlerinin yanı sıra Kazaklar, keşif ve habercilik görevlerini yerine getirip kabilelere de refakat ederler (Yıldırım, 2023: 1, 198).

Ural (Yayık) Kazaklarının ortaya çıkışı ise 16. yüzyılın ikinci yarısına denk düşer. Rus Kazaklarının ana çekirdeğini oluşturan ve Don Nehri kıyılarında yaşayan Don Kazaklarından bazılarının 16. yüzyıldan itibaren Don bölgesinden ayrılmasıyla birlikte yeni Kazak toplulukları ve orduları ortaya çıkar. 1560'lı yıllara doğru Don Kazaklarından bir grup Volga Nehri'nin aşağı ve orta kesimlerine gelip yerleşerek Volga Kazaklarını oluştururlar. Bu Kazaklar korsanlık yaparak, ticaret kervanlarına, Volga Nehri'ni kullanan tüccarların gemilerine ve kayıklarına saldırarak elde ettikleri ganimetler ile geçimlerini sağlarlar. Ancak Volga Kazaklarının artan saldırıları ve yağmalamaları zaman içerisinde Rus Çarı IV. İvan'ı rahatsız eder. Bunun üzerine Çar, Volga Kazaklarının dağıtılmasını emreder. Böylece Volga Kazak Ordusu 1577 yılında çarın emriyle dağıtılır. Volga Kazaklarının dağılmasının ardından Volga Kazaklarının bir kısmı Ataman Neçay önderliğinde bir araya gelerek Yayık Nehri kıyılarında gelip yerleşirler (Seaton, 1972: 11, Şişov, 2007: 18-19). Ve yaşadıkları bölgeden dolayı bu Kazaklar Yayık Kazakları olarak adlandırılırlar.

18. yüzyılın ikinci yarısında Yayık Nehri, 18. yüzyılın en önemli köylü ayaklanmalarından biri olan Pugaçov İsyanı'na (1773-1775) sahne olur. Don Kazaklarından Yemelyan Pugaçov önderliğinde gerçekleşen bu isyan hem hükümete hem de halka korku salar. Yaşanan bu gelişme üzerine Yayık ismi isyandan sonra haritalardan silinir ve yerine Ural ismi kullanılır. Yayık Kazakları da Ural Kazakları olarak adlandırılırlar (Seaton, 1972: 17-18).

Savaşçı bir kimliğe ve kendilerine has yaşam tarzına sahip olan Ural Kazakları, 19. yüzyıl Rus edebiyatında Kazak temasının gelişmesine en büyük katkıyı sağlayan isimlerden biri olan Rus yazar Vladimir İvanoviç Dal'ın *Ural Kazak'ı* (Uralskiy kazak) adlı denemesine konu olur. Biz de bu çalışmamızda, Ural Kazaklarının ve onların yaşamının edebiyata nasıl yansıdığını Dal'ın *Ural Kazak'ı* adlı denemesi üzerinden göstermeye çalışacağız.

### 1. Vladimir İvanoviç Dal'ın Yaşamı, Çalışmaları ve *Ural Kazak'ı* Adlı Denemesi

Vladimir İvanoviç Dal (1801-1872), Danimarka asıllı bir baba ile Alman ve Fransız kökenlere sahip bir annenin oğlu olarak 1801 yılında Ukrayna'nın Lugansk kentinde dünyaya gelir. Dört yaşındayken ailesiyle birlikte Ukrayna'nın doğusunda bulunan Nikolayev'e (Ukr. Mikolayiv) taşınır. İlk eğitimini kardeşleriyle birlikte evde alır. 1814 yılında Petersburg Deniz Harp Okuluna kaydolar. 1819 yılında Petersburg Deniz Harp Okulundan mezun olur ve kendi isteğiyle Karadeniz Filosu'nda görevlendirilir. Görev yeri ise ailesinin de yaşadığı Nikolayev kentidir. Petersburg'dan Nikolayev'e kadar süren yolculuk Dal'ın yaşamının en önemli dönüm noktalarından birini oluşturur. Çünkü söz konusu yolculuk sırasında Dal, *Yaşayan Büyük Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nün (Tolkoviy slovar jivogo velikorusskogo yazıka) temelini atar. Yolculuk sırasında hava çok soğuktur. Dal, üşüyerek arabaya biner ve arabacı da üşüyen Dal'a havanın kapalı olduğunu "zamolajivayet" sözcüğünü kullanarak ifade eder. Dal, bu sözcüğü anlamaz. Bu nedenle arabacı "zamolajivayet" sözcüğünün ne anlama geldiğini Dal'a açıklar. O anda yaşamını Rus diline adamaya



karar veren Dal, yanında taşıdığı not defterini cebinden çıkarır ve uyuşmuş parmaklarıyla not defterine "zamolajıvayet" sözcüğünü anlamıyla birlikte yazar ve yanına Novgorod diye not düşer (Besserab, 1968: 7,13, Kostinski, 2000: 89-90).

Dal, 1824 yılına kadar Karadeniz Filosu'nda, 1826 yılına kadar da Baltık Denizi kıyısında bulunan Kronstadt'daki donanmada görev yapar. 1826 yılında donanmadaki görevini bırakır ve aynı yıl Dorpat Üniversitesinde (günümüzdeki adı Tartu Üniversitesi) tıp eğitimi almaya başlar. Dorpat'ın özgür ve neşeli bir öğrenci kenti olması Dal'ın zihinsel yönünü geliştirmesine yardımcı olur. Bu nedenle de Dal, Dorpat'ta geçirdiği üç yılı "hayatının altın çağı" olarak tanımlar (Kostinski, 2000: 91).

1828 yılında Osmanlı-Rus Savaşı'nın (1828-1829) patlak vermesi üzerine Dal, askeri doktor olarak cepheye gider. 1830-1831 yılları arasında ise veba ve kolera salgınıyla savaşmak üzere Ukrayna'ya gider. 1831-1832 yılları arasında da Rusya'nın Polonya'ya karşı düzenlediği sefere doktor olarak katılır (Porudominski, 1971: 108). 1832 yılının Mart ayından itibaren Dal, Petersburg Askeri Hastanesinde doktor olarak çalışmaya başlar ve başarılı göz ameliyatlarıyla adını tıp dünyasında duyurur.

Dal'ın edebi faaliyetleri ise doktorluk yaptığı döneme denk düşer. 1830 yılında *Moskovskiy Telegraf* (Moskova Telgrafı) dergisinde 1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında karşılaştığı Çingene kızı Cassandra'ya (ya da Kasatka) ithaf ettiği ve Dal'ın en iyi öykülerinden biri olarak kabul edilen *Çingene Kızı* (Tsıganka) yayımlanır (Besserab, 1968: 65-66). 1832 yılında ise *Rus Masalları. İlk Beşlik* (Russkiye skazki. Pyatok pervıy) adlı çalışması Kazak Luganski takma adıyla yayımlanır. Bu çalışma, Dal'ın Saint Petersburg edebiyat çevresinde ün kazanmasına neden olur. Söz konusu çalışma Dorpat Üniversitesi rektörünün de dikkatini çeker ve rektör eski öğrencisini Rus Edebiyatı Bölümüne davet eder. Doktora tezi olarak kabul edilen bu çalışmasıyla birlikte Dal, filoloji doktoru unvanını alır. Hakkında alınan bir ihbardan ve çalışmasında hiciv bulunmasından dolayı Dal, 1832 yılında Üçüncü Şube tarafından tutuklanır. Rus şair Vasili Andreyeviç Jukovski'nin (1783-1852) ricası üzerine Dal'ın hakkındaki suçlamalar düşürülür. Ancak çalışmasının satışı yasaklanır. Çalışmasının yayımlanan nüshaları ise piyasadan toplatılarak yok edilir. Kalan birkaç nüshayı kurtarmayı başaran Dal, çalışmasının bir nüshasını Rus yazar ve şair Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'e (1799-1837) hediye etmeye karar verir. Böylece Dal, Puşkin ile bu sayede tanışarak dost olur (Besserab, 1968: 75-79, 84).

Yaşadığı bu tatsız olaydan sonra Dal, Petersburg Askeri Hastanesindeki görevini bırakır. 1833 yılında Yuliya Andre ile evlenir. Aynı yıl Rus Çarı I. Nikolay'ın eski yaveri olan ve Orenburg Valiliğine atanan Vasili Alekseyeviç Perovski'nin (1794-1857) işlerini yürütmesi için kendisine teklif ettiği özel sekreterlik görevini kabul ederek Orenburg'a taşınır. Dal'ın Ural Kazaklar ile tanışması da bu sekreterlik görevi sırasında gerçekleşir. Dal, Ural Kazaklarının yanı sıra işi gereği Orenburg'da Tatar, Kazak, Başkurt gibi Türk halklarıyla da muhatap olur. Söz konusu halkları daha iyi anlayabilmek içinse Tatarcayı, onların yaşam tarzını, gelenek ve göreneklerini öğrenir. Orenburg'un bu çok kültürlü ortamı Dal'ın sözlük çalışmalarına da katkı sağlar. Bilmediği ağızlarla tanışan Dal, çok fazla sayıda sözcük toplar. Çok fazla seyahat eden Dal, Orenburg bölgesine ait bitkileri ve hayvanları inceleyerek botanik ve zooloji alanında birkaç kitap kaleme alır. Yaptığı çalışmalardan dolayı da 1838 yılında Bilimler Akademisine üye olarak seçilir. Botanik ve zooloji alanındaki çalışmalarının yanı sıra etnografya, tarih ve filoloji alanında da çalışmalarda bulunur. Konuyla ilgili olarak da 20. yüzyılın başında Orenburg Komisyonunun üyelerinden biri şu satırları yazar: "Orenburg'da Dal, sadece memur ve üretken bir yazar değil, aynı zamanda bir filolog, etnograf, tarihçi, istatistikçi, botanikçi ve doğa bilimcidir... Orenburg bölgesinin araştırmacıları o zamandan beri Dal'ın çalışmalarını birinci kaynak olarak kullanıyorlar." (Kostinski, 2000: 93).

1838 yılında Dal'ın eşi Yuliya hayata gözlerini yumar. Eşinin ölümünden iki yıl sonra Dal, Yekaterina Sokolova ile evlenir. Botanik, zooloji, tarih, etnografya ve filoloji çalışmalarının yanı sıra Dal, Orenburg'da edebiyat çalışmalarına da devam eder. Hatta onun çağdaş edebiyattaki yerini Rus yazar Mayya Bessarab'ın da belirttiği üzere Orenburg deneyimi ışığında kaleme aldığı öyküleri belirler (Besserab, 1968: 102). Söz konusu deneyim ışığında Dal, *Bikey ve Mavlana* (Bikey ve Maulyana, 1836) ve *Bahtsız* (Bedovik, 1839) adını verdiği eserlerini kaleme alır.

Dal, 1841 yılında Petersburg'a gelir ve İçişleri Bakanlığında Vasili Perovski'nin kardeşi Lev Alekseyeviç Perovski'nin (1792-1856) özel sekreteri olarak çalışmaya başlar. Memuriyetin kariyer basamaklarıyla hiç ilgilenmez. Ancak İçişleri Bakanlığındaki konumundan edebi çalışmaları için faydalanır. Rusya'nın farklı bölgelerinden bakanlığa gelen mektuplarda yer alan yerel sözcükleri, deyimleri, atasözlerini, şarkıları, efsaneleri not alır. Petersburg'da çalıştığı dönemde Dal, Doğalcı Okulun<sup>1</sup> etkisiyle *Ural Kazak'ı* (1843), *Petersburglu Kapıcı* (Peterburgskiy dvorik, 1844), *Emir Eri* (Denşçik, 1845), *Rus Köylüsü* (Russkiy mujik, 1846) adlı fizyolojik denemelerini kaleme alır ve söz konusu denemelerinde Rus edebiyat eleştirmeni Dmitri Svyatopolk Mirski'nin (1890-1939) de belirttiği üzere belirli bir çevrenin karakteristik özelliklerini kısa ve açıklayıcı biçimde anlatır (Mirski, 2005: 280).

Fizyolojik denemelerin yanı sıra Dal, Petersburg'da yaşadığı süre boyunca *Miçman Potseluyev* (Miçman Potseluyev, 1841), *Başkurt Deniz Kızı* (Başkirkaya rusalka, 1843), *Vakh Sidorov Çaykin* (Vakh Sidorov Çaykin, 1843), *Sarhoşluk, Uyku Hali ve Gerçeklik* (Hmel, son i yav, 1843), *Bir İnsanın Hayatı ya da Nevski Caddesinde Gezinti* (Jizn celoveka, ili progulka po nevskomu prospektu, 1843), *Mayna* (Mayna, 1846) adını verdiği eserlerini de kaleme alır. Günlük yaşamla ilgili olan bu eserler, içerdikleri etnografik unsurların bolluğuyla dikkat çekerler.

1849 yılında Dal, ailesiyle birlikte Nijni Novgorod'a gider. Burada hem idari görevlerde bulunur hem de edebi çalışmaları için bilgi toplar. Dil ve etnografya ile ilgili onlarca makale kaleme alır. İleride yayımlanacak atasözleri ve sözlük çalışmalarının ön çalışmalarını da burada yapar. Novgorod valisi ile ilişkilerinin kötüye gitmesi üzerine 1859 yılında memurluk görevini bırakır. Emekli olup, aynı yıl ailesiyle birlikte Moskova'ya taşınır.

Dal, Moskova'da yıllarca emek verdiği çalışmalarının yayımlanmasıyla meşgul olur. 1862 yılında yaklaşık otuz bin atasözünü içeren *Rus Halkının Atasözleri* (Poslovitsy russkogo naroda) adlı kitabı yayımlanır. 1863-1866 yılları arasında ise toplam dört ciltten oluşan, hacim olarak Rusya'nın en büyük sözlüğü olarak kabul edilen ve bünyesinde iki yüz binden fazla sözcük barındıran *Yaşayan Büyük Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü* yayımlanır. Dal, ölünceye kadar yeni sözcükler ekleyerek sözlüğünü genişletmeye devam eder. 19. yüzyılda hazırladığı bu sözlük çalışmasıyla Dal adını Rus tarihine yazdırır ve araştırmacı Canan Paşahoğlu'nun da belirttiği üzere bu sözlük Dal'ın sözlüğü olarak anılır (Paşahoğlu, 2018: 28).

Atasözleri, deyimler ve sözcüklerin yanı sıra Dal halk şarkıları ve masallar da toplar. Ancak atasözleri ve sözlük çalışmalarıyla meşgul olan Dal'ın topladığı şarkıları ve masalları yayımlayacak zamanı yoktur. Bu yüzden topladığı şarkıları yayımlaması için Rus yazar Pyotr Vasilyeviç Kireyevski'ye (1808-1856), masalları ise Aleksandr Nikolayeviç Afanasyev'e (1826-1871) gönderir. Dal, 1872 tarihinde Moskova'da hayata gözlerini yumar.

Dal'ın, çalışmamıza konu olan Ural Kazakları ile tanışması yukarıda da söz ettiğimiz üzere Çar I. Nikolay'ın eski yaveri olan ve Orenburg Valiliğine atanan Vasili Perovski'nin işlerini yürütmesi için kendisine teklif ettiği özel sekreterlik görevini kabul ederek Orenburg'a taşınmasıyla gerçekleşir. Olası bir Kazak isyanı 1833 yılının yaz aylarında Orenburg'da huzursuzluğa neden olduğu için Dal, Orenburg'a varır varmaz Kazak ordusunu gözlemlemek üzere Ural bölgesine göreve gönderilir. Burada kaldığı süre içerisinde Kazakların yaşamını, gelenek ve göreneklerini yakından gözleme imkânı bulur ve bölgede yaşayan Kazaklarla ilgili düşüncelerini de şu satırlarla dile getirir: "*Ural'daki bu genç halk güçlü ve kuvvetli (...) Kazak kadınları ise tıpkı Ruslar gibi pahalı, hatta lüks sayılabilecek kıyafetler giyiyorlar.*" (Besserab, 1968: 94). Dal, 25 Eylül 1833 tarihli mektubunda ise Rus yazar Nikolay İvanoviç Greç'e (1787-1867) Kazaklarla ilgili izlenimlerini şu satırlarla ifade eder: "*Genel olarak buradaki topraklar olağanüstü, tuhaf, çok çeşitli ve yabanıl olsa da Ural Ordusu, onların az bilinen muhafazakâr hayatı dikkati ve şaşkınlığı hak ediyor.*" (Matviyevskaya, Prokofyeva vd., www.monographies.ru).

Ural Kazaklarının folkloru hakkında bilgi toplayan ilk kişi olan Dal (Beletskaya, www.elar.urfu.ru), Orenburg'da kaldığı süre içerisinde (1833-1841 yılları arası) Ural Kazaklarının renkli yaşam tarzından oldukça etkilenir ve bu etkilenme sonucunda da Kazaklar hakkında bir roman yazmak ister. Bu konuyla ilgili olarak da 5 Nisan 1837 tarihli mektubunda Rus yazar Vladimir Fyodoroviç Odoyevski'ye (1803-1869) şu satırları yazar: "*Aklımda uzun zamandır bir Ural romanı yazmak var. Aşılımadık görünümüyle ve yaşamıyla*

*bu halkın, Kazakların yaşamı, yaşayışı oldukça renkli, parlak ve zengin. Burası her Rus için kutsal olması gereken gizli bir köşe.*" (Anonim, 1952: 145). Ancak Dal, Ural Kazakları hakkında roman yazmak düşüncesinden vazgeçer. Yazarlara gerçeklerin incelenmesi, halkın yaşamının betimlenmesi ve *belletristik* yapıtların kaleme alınarak düzyazı türünün geliştirilmesi yönünde *Edebi Hayaller* (Literaturnıye meçtaniya) başlıklı çalışması aracılığıyla çağrıda bulunan Rus edebiyat eleştirmeni Vissarion Grigoryeviç Belinski'nin (1811-1848) düşüncelerine (Belinski, 1953: 20-104) kulak veren Dal, fizyolojik bir deneme yazmaya karar verir. Bu amaç doğrultusunda Orenburg deneyimlerini Doğalcı Okulun sanatsal özellikleriyle birleştirerek *Ural Kazak'ı* adlı denemesini kaleme alır ve söz konusu deneme *Rus Yazarlarından Kendi Halklarının Doğal Betimlemeleri* (Naşi, spisannıye s naturı russkimi) adlı almanağın on dördüncü sayısında 1843 yılında yayımlanır. Ancak edebiyat çevreleri denemeye gereken ilgi ve değeri göstermez. Belinski ise edebiyat çevrelerinin aksine, denemeye gereken ilgi ve değeri gösterir ve *Ural Kazak'ı*'nın almanakta yer alan en iyi makalelerden biri olduğunu ileri sürer (Belinski, 1955a: 559). Adı geçen eleştirmen 1845 yılında ise Dal ile ilgili düşüncelerini şu satırlarla paylaşır: "*Kesinlikle bu zamana kadar Rus edebiyatında Gogol'den sonraki ilk yetenek.*" (Belinski, 1955b: 398).

Belinski'nin yanı sıra Dal'ın yeteneğine değer veren bir diğer isim Rus yazar Nikolay Vasilyeviç Gogol'dür (1809-1852). Gogol de bu konuyla ilgili düşünceleri Rus şair Pyotr Aleksandroviç Pletnyov'a (1792-1865) yazdığı mektubunda şu satırlarla dile getirir: "*O her yerde faydalı şeyler görüyor ve her şey makul ölçülerle yaklaşıyor (...) Bana göre o, bütün anlatıcılardan ve yaratıcılardan daha önemli.*" (Gogol, 1952: 424).

Ural Kazaklarının yaşamının, gelenek ve göreneklerinin anlatıldığı *Ural Kazak'ı*'nda olaylar 19. yüzyılda Ural Nehri kıyısında geçer. Denemenin ana kahramanı da ataerkil ve geniş bir aile yapısına sahip olan Kazak Markian Proklyatov'dur (Denemenin ilk baskısında Markian'ın soyadı Podgornoviy'dır). Ural'da görevde bulunan Markian, evini nadiren ziyaret eder. Er olarak görevine devam etmek istediği için, kendisine teklif edilen çavuşluk rütbesini reddeder. Er olmasının yanı sıra Markian iyi bir balıkçı ve avcıdır da aynı zamanda. Kışın soğuktan, yazın sıcaktan korkmayan Markian fiziksel olarak güçlü bir bedene, geniş omuzlara ve kısa bir boya sahiptir. Markian'ın yanı sıra Markian'ın tutucu eşi Haritina, oğulları Vahka, Yevpla, kızları Minodora, Glikeriyu, Kseniya ve Kazak askerleri denemenin diğer karakterleridir.

*Ural Kazak'ı* Ural Nehri kıyısında bulunan *stanitsaların*<sup>2</sup> ve Ural ordusunun betimlemesiyle başlar. Daha sonra da okuyucuya Markian Proklyatov'un tek tüze yaşamı anlatılır. Markian, balık tutmayı çok sever. Hava şartları yaşlı adamın balık tutmasına asla engel olmaz. Yazın sıcaktan, kışın soğuktan korkmayan Markian her mevsim balık tutmanın bir yolunu bulur. Balık tutmasının yanı sıra Markian ördek, kaz gibi kuşları da avlar. Yazar, yaşlı adamın tek tüze yaşamını anlatırken birdenbire anlatımını yarıda keser ve bizlere yaşlı adamın gençliğini anlatmaya başlar. Markian, on yaşından itibaren yaz kış demeden babasıyla birlikte balık tutmaya ve hayvanları otlatmaya gider. Kızak çeker. Günlerce aç kalır. On iki yaşından itibaren ise tüfek kullanmayı öğrenir. Zamanını seferlerde ve iş yaparak geçirdiği için okuma yazma öğrenecek vakti hiç bulamaz. Okuma yazma bilmeye ihtiyacı olmadığını düşündüğü için bu durum Markian'ın canını hiç sıkımsaz. Yaşlı adamın hayatının farklı dönemleri hakkında bilgi veren yazar, bu anlatımı da yarıda keser ve bizlere emekli olmayı düşünen Markian hakkında bilgi verir. Otuz dört yıl Kazak ordusunda görev yaptıktan sonra yaşlı adam emekli olmaya karar verir. Ancak üstleri yaşlı adamın bu kararını onaylamaz. Tam da bu noktada yaşlı adamın tek tüze yaşamını değiştirecek bir olay gerçekleşir. Ruslar ile Osmanlı İmparatorluğu arasında savaş patlak verir. Bunun üzerine Ruslar Ural Kazaklarından savaşa alay göndermelerini talep eder. Yaşlı adamın iki yüz rublesi olmadığı için yerine savaşa gönderecek birini bulamaz. Yaşanan bu gelişmeler sonucunda yaşlı adamın kendisi savaşa gitmek zorunda kalır. Alay iki yıl Osmanlı İmparatorluğu'nda, bir yıldan daha uzun bir süre de Polonya'da kalır. Üç yılı geçen bir sürenin ardından sağ kalan Kazaklar evlerine dönmeye başlarlar. Kazaklar, bayram havası içerisinde Uralsk'ta askerleri karşılarlar. Askerleri karşılayanlar arasında Markian'ın yaşlı eşi de yer alır. Her Kazak'a kocasını sorar. Gelen geçen herkes "*arkada, geliyor*" (Dal, www.az.lib.ru) diye yanıt verir ona. En son alay da geçer, ama yaşlı kadın kocasını göremez. Kocasının öldüğünü anlayan yaşlı kadın yere düşer ve ağıtlar yakar.

## 2. Ural Kazaklarının Ural Nehri Kıyısındaki Yaşamı

Okuyucunun Ural Kazaklarının yaşamıyla tanışması Kazakların geçim kaynakları hakkında verilen bilgiyle başlar. Yazlar sıcak ve kurak, kışlar soğuk ve sert geçtiğinden ve bölgede yeterince işlenecek toprak olmadığından dolayı Kazakların temel geçim kaynağını balıkçılık oluşturur. Bu nedenle de Ural Nehri ekonomik bağlamda Kazakların yaşamında önemli rol oynar. Balıklarıyla Kazakları besleyen bu nehir içinse denemede “*gümüfle kaplı altın madeni*” (Dal, www.az.lib.ru) ifadesi kullanılır. Balıkçılığın yanı sıra Kazakların geçim kaynakları arasında avcılık ve hayvancılık da yer alır.

Denemede Dal, Ural Kazaklarının yaşamında önemli bir yere sahip olan dine de değinir. Ural Kazakları, 17. yüzyılın ikinci yarısında Moskova Patriği Nikon tarafından başlatılan kilise reformlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Eski İnananlar adlı dini topluluğun dini uygulamalarını takip ettikleri için sakal bırakırlar. Çünkü Kazaklar için sakalların kesilmesi Tanrı'nın emirlerinden birinin çiğnenmesi anlamına gelmektedir. Hatta konuyla ilgili olarak da İncil'de şu satırlara yer verilir: “*Şakaklarınızdaki saçları kısa kesmeyeceksiniz ve sakalınızın kenarlarını kesmeyeceksiniz.*” (Kutsal Kitap, 2019: 163). Eski geleneğin bir sembolü olarak gördükleri sakalı Kazaklar aynı zamanda Rus araştırmacı Nazira İsmekovna Pirmanovna'nın da vurguladığı üzere vatanları (oteçestvo) olarak da görürler (Pirmanova, www.science-education.ru). Kazakların lehçeleri konusunda araştırmalarda bulunan Rus dilbilimci Nestor Mihayloviç Maleça'dan (1887-1979) aktarım yapan Rus araştırmacı Oksana Viktorovna Oprya'nın da belirttiği üzere Ural Kazakları sakala da “vatan” dediklerinden dolayı sakal bırakma haklarını tıpkı vatanlarını savundukları gibi savunurlar (Oprya, 2016: 183). Bir Eski İnanan olan Markian için de durum aynıdır. Sakal onun için vatanının bir sembolüdür ve onu korumak için elinden gelen her şeyi yapar. Sakalın önemi de denemede Markian üzerinden şu satırlarla okuyucuya aktarılır: “*Onun için sakal kafadan daha değerlidir.*” (Dal, www.az.lib.ru). Markian sakal konusundaki hassasiyetini oğlu üzerinden de okuyucuya gösterir. Moskova'ya göreve giderken sakalını kesen oğluna, eve döndüğünde sakalını bırakmasını emreder: “*(...) Eve döndükten sonra sakalını bırakmalısın...*” (Dal, www.az.lib.ru).

Markian üzerinden Ural Kazaklarının saç kesimlerine de değinilir denemede: “*Proklyatov tüm Eski İnananlar gibi düz ve yuvarlak bir saç kesimine sahipti (...) saçını yuvarlak bir biçimde düzgün ve eşit olarak kestirmişti. Alayla birlikte dış göreve giderken saçını ya Kazaklar gibi ya da aydar biçiminde kestirdi.*” (Dal, www.az.lib.ru). Alıntıda da görüldüğü üzere yaşlı adam Eski İnananlar gibi *gorşok* denilen düz, yuvarlak saç kesimine sahiptir. Ancak Markian'ın alayla birlikte dışarıda bir göreve giderken saçlarını *gorşok* dışında bölgede yaşayan Türk halklarının etkisiyle *aydar* biçiminde de kestirdiği görülür. Söz konusu saç kesiminde kafadaki saçlar tıraş edilir ve önden arkaya gelecek biçimde bir perçem bırakılır.

Dinin etkisi sadece sakal bırakmakta ve saç kesiminde değil, aynı zamanda Ural Kazaklarının günlük yaşamında da kendisini gösterir. Yaşlı adam Eski İnananların dini uygulamalarını takip ettiği için evinde şarkı söylemez, masal anlatmaz, dans etmez ve sigara içmez. “*Proklyatov evde asla şarkı söylemez, masal anlatmaz, dans etmezdi. Asla kendini aptal yerine koymazdı. Pipo konusunda ise söyleyecek hiçbir şeyi yoktu. Evde cırcır böceğinden nefret ettiğinden daha fazla nefret ederdi pipodan.*” (Dal, www.az.lib.ru). Ancak çelişkili ve karmaşık bir kişiliğe sahip olan yaşlı adam seferler sırasında bu uygulamaların hiçbirini takip etmez. Seferler sırasında şarkı söyleyen, dans eden ve sigara içen Markian, denemede şu satırla okuyucuya aktarılır: “*Proklyatov sefer sırasında şarkı söyleyen, (...) dans eden ilk kişiydi. Üçüncü sefer sırasında ise balalayka, (...) pipo ve tütün ortaya çıkardı.*” (Dal, www.az.lib.ru). Markian'ın kişiliğindeki bu çelişkiyi ve karmaşıklığı Rus araştırmacı Vera Nikolayevna Darenskaya'nın *Sanatsal Etnografik Bir Deneyim Olarak V. İ. Dal'ın “Ural Kazak'ı” Adlı Denemesi* (Oçerk “Uralskiy kazak” V. İ. Dal'ya kak opıt hudojestvennoy etnografii) başlıklı makalesinde yaşam alanlarının bölünmüş olmasıyla ilişkilendirdiği görülür. Adı geçen araştırmacıya göre bir alanda (evde) yasak olan eylemler diğer alanda (seferlerde) yasak değildir. Yaşam alanlarının ve yaşam alanlarında yapılan eylemlerin böylesine net bir biçimde bölünmüş olması Markian'ın kişiliğini etkilemiş ve onun çelişkili ve karmaşık bir kişiliğe sahip olmasına neden olmuştur (Darenskaya, 2017: 372).

Denemede erkeklerin aksine kadınların din konusunda daha tutucu oldukları gözlemlenir. Kadınların din konusundaki bu tutuculuğu da Markian'ın yaşlı eşi Haritina üzerinden okuyucuya aktarılır. Dinleri gereği

Ural Kazakları günah olduğunu düşündükleri için, dinleri kendi dinlerinden farklı olan birinin bardağından bir şey içmezler, tabağından bir şey yemezler. Ancak Markian için bu durumun çok da önemli olmadığı görülür denemede. Kırgızların ve Kalmukların da yer aldığı seferlere katılan Markian, "köpek inancına" (Dal, www.az.lib.ru) sahip olan bu halklara tamamen yabancılaşmaz. Bu nedenle onlarla aynı tabaktan yemek yemeye, aynı bardaktan bir şeyler içmeye hazırdır: "Bu nedenle o, bizimle aynı tabaktan yemek yemeye ve aynı bardaktan bir şeyler içmeye hazırdı..." (Dal, www.az.lib.ru). Markian sadece seferlerde değil, aynı zamanda evine gelen farklı dine mensup misafirlerine de aynı şekilde davranır. Bir gün eşi evde yokken, yaşlı adamın bir arkadaşı onu ziyarete gelir. Haritina her ne kadar "köpek inancına" sahip biriyle aynı tabaktan yemek yenilmeyeceğine inansa da yaşlı adam evine gelen farklı dine mensup arkadaşını gücendirmek istemediğinden eşinden habersiz semaverde çay hazırlayarak arkadaşına ikram eder. Bir süre sonra Markian'ın eşi bu durumu öğrenir ve kocasına çok kızar. Yaşlı adam eşini zar zor sakinleştirir. Başka dinden birinin kullandığı fincana bile dokunmayan Haritina, bulaşıkları ise başka birine nehir kenarında yıkatır.

Kadınların evdeki yaşayışlarından da söz edilir denemede:

*"Sadece Markian'ın yaşlı annesi değil, aynı zamanda teyzesi, kız kardeşi, eşi ve kızları da onun ailesiydi. Bu kadınların hepsi kilise tüzüğünü bilir, eski basılmış kitaplara göre ibadet ederlerdi (...) İpekten kuşaklar dokurlar, kendilerine (...) sarafanlar ve ipek kollu rubahalar dikerler, (...) çulki denilen çorap örerlerdi. (...) Onların esas görevi ise şuydu: Çocukları değiştirmeyen muhafazakâr kurallara ve geleneklere göre eğitmek..."* (Dal, www.az.lib.ru).

Alıntıda da görüldüğü üzere Markian'ın annesi, teyzesi, kız kardeşi, eşi ve kızları dini inançlara uygun biçimde yaşarlar. Dua okurlar. Kadınların hepsi okuma yazma bildikleri ve dini eğitime sahip oldukları için eski basım dini kitapları rahatlıkla okurlar. Markian'ın yaşamının büyük bir kısmını seferlerde ve savaşlarda geçirmesinden dolayı çocukların eğitimiyle de ilgilenen kadınlar, çocukları dini inançları doğrultusunda yetiştirirler. Dini ibadetlerini yerine getirmeleri ve çocukların eğitimiyle ilgilenmelerinin yanı sıra kadınlar evde ipekten kuşaklar dokurlar, *sarafan* denilen kolsuz elbise, ipek kollu *rubaha* denilen gömlekler dikerler, *çulki* denilen çoraplar örerler.

Denemede Ural Kazaklarının oruç tutma geleneklerine de değinilir. Dini inançları gereği Kazaklar oruç tutarken hayvansal gıdalar tüketmezler. Bu bağlamda da Kazaklar altı ay boyunca sadece yağsız yulaf lapası ve etsiz lahana çorbasıyla beslenirler. Oruç tutmadıkları zamanlarda Kazaklar balık ve kaymak gibi hayvansal ürünler tüketirler. Sefere çıktıklarında ise içine haşlanmış yumurta konulmuş, buğday unundan yapılmış *kokurka* denilen ekmek yerler (Dal, www.az.lib.ru).

Dinin etkisi Rus araştırmacılar Ye. A. Beretskaya ve Ye. A. Yeremyan'ın da belirttiği üzere Ural Kazaklarının çocuklarına verdikleri isimlerde de görülür. Eski İnananların dini uygulamalarını takip ettiklerinden ve yeniliklere çok fazla açık olmadıklarından dolayı Ural Kazakları çocuklarına az kullanılan isimler koyarlar (Beretskaya ve Yeremyan, 2017: 95). Örneğin, Markian oğullarına Vakha ve Yevpla; kızlarına ise Minodora, Glikeryu ve Kseniya isimlerini verir. Tıpkı çocuklarına verdikleri isimler gibi Markian'ın ve eşi Haritina'nın isimleri de az kullanılan isimlerdendir.

Markian üzerinden Ural Kazaklarının giyim kuşamına da değinilir denemede. Yaşadıkları bölgeden dolayı Ural Kazaklarının Hive Hanlığı ve Kırgızlarla komşu olması kültürlerarası etkileşimi beraberinde getirir. Bu etkileşim de denemede Markian'ın giyim kuşamı üzerinden şu satırlarla okuyucuya aktarılır:

*"O, Hive'den gelen kapitone kumaştan dikilmiş çizgili kaftan giyerdi. Beline ise küçük bir Kırgız çantası bağlar (...) deri bir kemer takardı. Bayramlarda siyah kadife ceket giyerdi (...) Başına kışın deriden yapılmış uzun şapka, yazın mavi şeritli ve siperlikli lacivert şapka takardı."* (Dal, www.az.lib.ru).

Denemede Markian'ın gömlek giyme tarzı ise oldukça dikkat çekicidir. Gömleğinin üzerine kuşak bağlayan yaşlı adam için, kuşak sembolik bir anlam taşır. Çünkü bu kuşak sayesinde Markian, gömleğini kuşaksız kullanan Tatarlardan ayrılır. Gömleğin üzerine kuşak bağlama konusunda oldukça titiz olan yaşlı adam, oğullarını da aynı doğrultuda yetiştirmeye çalışır. Bu bağlamda da yaşlı adamın eşi çocukların kuşaklarını gömleklerinin üzerine her zaman sıkı biçimde bağlar. Çocuklar kuşaklarını gevşettiklerinde ya da kaybettiklerinde ise yaşlı adam çocuklarına, kuşakla hem bu dünyada hem de öbür dünyada vaftiz edilmemiş Tatarlardan ayrıldıklarını söyler (Dal, www.az.lib.ru).

Markian'ın evli olan büyük kızı Kseniya üzerinden Ural Kazaklarının düğün geleneklerinden de söz edilir. Ural'daki geleneğe göre yaşlı adam kızına çeyiz vermez. Damat ise bu durumun aksine geline inci ve değerli taşlarla süslü, değeri dokuz bin ile on beş bin ruble arasında değişen *soroka* denilen şapka vermek zorundadır. Dal, denemesinde Ural'da yaşayan kızların çeyizsiz olduğunun ve bu durumun bölgede bir gelenek olduğunun ise altını çizer. Kızların çeyizsiz olmalarının nedenini ise denemesinde şu satırlarla ifade eder: “*Orada kızların hepsi çeyizsizdir ve bu gelenek hâlâ devam etmektedir. Çünkü orada kızların sayısı az, bekar Kazakların sayısı ise fazlaydı.*” (Dal, www.az.lib.ru).

Ural Kazakları yukarıda da söz ettiğimiz üzere savaştı bir toplumdur. Bu bağlamda denemenin ilk sayfasında *stanitsalarıyla* birlikte Ural Nehri kıyılarında sekiz yüz *verst*<sup>3</sup> uzunluğunda bir şerit halinde uzanan Ural Kazak Ordusu'ndan söz edildiği görülür. Soğuk kış günlerinin bitip yazın gelmesiyle birlikte yeniden canlanan Ural Kazak Ordusu denemede şu satırlarla betimlenir:

*“Beş ay süren sert kışı telafi etmek için (...) öğleyin bozkırımızda tam dört ay sürecek -Mayıs, Haziran, Temmuz ve Ağustos ayları- sıcak ve bunaltıcı bir yaz başladı. Stanitsalarıyla birlikte Ural Nehri kıyılarında sekiz yüz verst uzunluğunda bir şerit halinde uzanan Ural Kazak Ordusu kısa bir dinlenmenin ardından yeniden canlandı ve sanki insanların ayaklarının altındaki toprak ısınmış ve hiç kimsenin ayakta durmasına veya oturmasına izin vermiyormuş gibi kasabaların, karakolların ve kalelerin etrafında koşmaya başladı. Kısa bir süre sonra da tüm ordu Budarinski'nin yukarısında toplandı.”* (Dal, www.az.lib.ru).

Denemenin ilerleyen sayfalarında ise otuz dört yıl Kazak ordusunda görev yapan Markian üzerinden Kazakların askerlik hizmetine de değinilir. Artık elli yaşının üzerinde olan Markian on sekiz yaşında Kazak ordusuna katılır (Kazaklar orduya 17 ile 19 yaşları arasında katılırlar). Uzun yıllar Sınır Hattı Kazak'ı (lineyny kazak) olarak orduya hizmet eder. Daha sonra Şehir Kazak'ı (gradskiy kazak) olarak orduda görev yapar. Şehir Kazak'ı olarak görev yaptıktan sonra yeniden Sınır Hattı Kazak'ı olarak Kazak ordusuna hizmet eder. Otuz dört yıl Kazak ordusuna hizmet ettikten sonra Markian emekli olmak ister. Fakat kendisine bir yıl daha orduya hizmet edilmesi emredildiği için yaşlı adam emekli olamaz. Tam da bu süreçte Osmanlı-Rus Savaşı patlak verir ve Ruslar Osmanlı-Rus Savaşı'na Ural Kazaklarının alay göndermesini talep eder. Pazar yerine çıkan memur yüksek sesle Kazaklara alınan kararı şu sözlerle iletir: “*Beş Kazak'tan biri kalacak şekilde alayın belli bir tarihe kadar kurulması emredildi. Toplanma yeri ise Uralsk kentidir.*” (Dal, www.az.lib.ru).

Rusların Ural Kazaklarından savaş için alay talep etmesi üzerine yaşanan gelişme Kazaklar arasındaki sosyal ve ekonomik eşitsizliği gözler önüne sermesi açısından denemede önemli bir yere sahiptir. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere beş Kazak'tan birinin alaya katılmama gibi bir ihtimali vardır. Ancak bu ihtimalin gerçekleşmesi Kazakların maddi durumuyla ilişkilidir. Markian fakir biri olduğundan Osmanlı-Rus savaşına gitmemek için gerekli olan iki yüz rubleyi bulamaz. İki yüz rublesi olan Kazaklar savaşa gitmezken, iki rublesi olmayan Markian savaşa gitmek zorunda kalır. Yaşlı adam alayıyla birlikte Türkiye'de iki yıl kalır (Denemedeki nota göre bu savaşın Edirne Antlaşması ile sonuçlanan 1823-1829 Osmanlı-Rus Savaşı olması muhtemeldir. Ancak tarihi kayıtlara göre Edirne Antlaşması ile sonuçlanan Osmanlı-Rus Savaşı 1823-1829 yılları arasında değil, 1828-1829 yılları arasında gerçekleşmiştir). Ardından alay bir yıldan daha uzun bir süre Polonya'da tutuklu kalır (Denemedeki nota göre 1830-1831 yılları arasında gerçekleşen Polonya'daki ayaklanmaya atıfta bulunmaktadır). Rus General İvan Fyodoroviç Paskeviç'in (1782-1856) isyanı bastırması üzerine Polonya'da tutuklu olan alay serbest kalır ve Ural Kazakları yüz elli kişi eksik olarak evlerine geri dönerler. Evine geri dönmeyen Kazaklar arasında Markian da vardır.

Kazak kültüründe askere uğurlama ve asker karşılama törenlerine büyük önem verilir. Bu bağlamda dördüncü alay şarkı söyleyerek Uralsk'a girdiğinde kentte bir bayram havasının yaşandığı görülür. Bu bayram havası da okuyucuya şu satırlarla aktarılır denemede:

*“Dördüncü alay şarkı söyleyerek Uralsk'a girdiğinde büyük bir bayram yaşandı. Aşağı stanitsalarda yaşayan aileler alayı karşılamaya geldi ve kentten on verst uzakta bulunan bütün yolu kapattılar. Büyük ve küçük bohçalar, çuvallar, şişeler, masa örtüleri, içki şişeleri getirdiler. Görüyorsunuz, herkes kendi haline üzülüyor, Kazakların aç geleceğini, onlara yiyecek ve içecek bir şeyler vereceklerini düşünüyorlardı.”* (Dal, www.az.lib.ru).

Savaşçı bir toplum olan Ural Kazakları erken yaşlardan itibaren ata binmeyi öğrenirler. Zaman ilerledikçe at, Kazak'ın sırdaşı, yoldaşı ve en yakın dostu olur. Bu nedenle de Kazak her nerede olursa olsun atıyla birlikteyken kendisini evindeymiş gibi hisseder. Kazaklar sadece atıyla birlikteyken değil, aynı zamanda açık mekânlardayken de -nehir, göl, deniz, bozkır- kendilerini evlerinde gibi hissederler. Bu bağlamda Dal da denemesinde hem ata binerken hem de deniz ve tatlı su kenarlarındayken kendisini evindeymiş gibi hisseden Markian'ı şu satırlarla betimler: "*Proklyatov, sadece atın üzerinde ve tatlı suyun kıyısında değil, aynı zamanda deniz kıyısında da kendisini evindeymiş gibi hissediyordu.*" (Dal, www.az.lib.ru).

İyi bir savaşçı olmak için Ural Kazakları erken yaşlardan itibaren sadece ata binmeyi değil, aynı zamanda ateş etmeyi, kılıç ve tüfek kullanmayı da öğrenirler. Kazakların iyi ata binmesi ve iyi silah kullanması sadece savaşlarda ve seferlerde değil, aynı zamanda güvenlik konusunda da Kazaklara yardımcı olur. Nitekim eserde de hayvanların güvenliğini sağlamak adına Kazakların atlardan ve silahlardan faydalandıkları görülür:

*"Ural Kazaklarının sığırları yaz kış otlar; çobanlar da kötü havalarda, kar fırtınası çıktığında, yağmurda, sıcakta ve soğukta sığırları arkalarından takip ederler. Çobanlar diğer yerlerde olduğu gibi Urallar'da sığırları boruyla ve flütle değil, her zaman at sırtında, omuzlarında tüfekte ve ellerinde mızrakla takip ederler. Orada bir Kazak bir stanitsadan diğer bir stanitsaya nadiren silahsız gider ve Kazak arabacı da elinde silahla mühimmat dolu bir kutunun üzerinde oturur."* (Dal, www.az.lib.ru).

Yukarıdaki alıntıdan yola çıkarak, Ural Kazaklarının yaşadığı bölgenin tehlikeli bir bölge olduğu söylenebilir. Çünkü alıntıda da görüldüğü üzere bir Kazak bir stanitsadan diğer bir stanitsaya nadiren silahsız gider. Bölgenin tehlikeli olmasından dolayı Markian da tüfek kullanmaya on iki yaşından beri alışkindir: "*Bu nedenle Proklyatov'un on iki yaşından itibaren tüfek kullanmaya alışması şaşırtıcı değildi. Tehlikeli bir yerde, tek kelime etmeden ve emir beklemeden (...) tetiği ilk horoza takardı.*" (Dal, www.az.lib.ru).

### Sonuç

Yazar, halkbilimci, dilbilimci, etnograf, doktor gibi birçok kimliğe sahip olan Vladimir Dal edebiyattan etnografyaya, dilbilimden sözlükbilime kadar birçok alanda eser kaleme alır. Kazak Luganski takma adıyla edebiyat hayatına başlayan Dal, edebi çalışmalarında Başkurtların, Müslüman Kazakların, Rusların, Çingenelerin yanı sıra savaşçı bir kimliğe ve kendilerine has yaşam tarzına sahip olan Kazaklara da yer verir. Böylece Dal, 19. yüzyıl Rus edebiyatında Kazak temasının gelişmesine en büyük katkıyı sağlayan isimlerden biri olur. İşinden dolayı 1833-1841 yılları arasında Orenburg'da yaşayan Dal, Rusya tarihinin ayrılmaz bir parçasını oluşturan Ural Kazaklarını ve onların yaşamlarını yerinde gözlemler. Burada edindiği izlenimleri de Doğalcı Okulun sanatsal özellikleriyle birleştirerek kaleme aldığı *Ural Kazak'ı* adlı etnografik denemesinde ayrıntılı ve fotografik bir biçimde yansıtır.

Çalışmamızın ana konusunu oluşturan *Ural Kazak'ı* adlı denemenin genel bir değerlendirmesini yapacak olursak, Vladimir Dal'ın Ural Kazaklarını ve onların yaşamını gerçekçi bir biçimde okuyucunun gözlerinin önüne serdiğini söyleyebiliriz. Dal, Ural Kazaklarını ve onların yaşamını okuyucuya aktarırken de denemenin ana kahramanı olan Kazak Markian Proklyatov'dan yararlanır. Böylece okuyucuya, Markian Proklyatov aracılığıyla Ural Kazaklarının geçim kaynakları, giyim kuşamları, askerlik hizmeti, asker karşılama törenleri, düğün gelenekleri, Kazak kadınlarının evdeki yaşamları, Kazak çocuklarının yetiştirilmesi, Kazak toplumundaki sosyal ve ekonomik eşitsizlik konusunda gerçekçi ve ayrıntılı bilgiler verir. Bunun yanı sıra çalışmamızda yer verdiğimiz bilgilere ve örneklere dayanarak Ural Kazaklarının yaşamının şekillenmesinde başta din (sakal kesmemeleri vd) olmak üzere coğrafi koşulların (Ural Nehri'nin balık bakımından oldukça zengin olmasından dolayı Kazakların temel geçim kaynaklarından birini balıkçılığın oluşturması), iklimin (olumsuz iklim koşullarından dolayı Ural bölgesinde ekilebilir tarım arazisinin az olması), kültürlerarası etkileşimin (Türk halklarının etkisiyle saçların *aydar* biçiminde kestirilmesi vd) ve Kazakların savaşçı bir toplum olmasının (erken yaşlardan itibaren tüfek kullanmaları, ata binmeleri vd) önemli bir rol oynadığı çıkarımında da bulunabiliriz. Yapılan eser incelemesi sonucunda da Dal'ın hem sosyo-kültürel hem de tarihsel açıdan Ural Kazaklarının yaşamına ışık tuttuğunu söyleyebiliriz.

**Sonnotlar**

1. Rus edebiyatında Doğalcı Okul hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Türkan Olcay (2003). *Rus Edebiyatında Doğalcı Okul*. İstanbul: İÜ Basım ve Yayınevi.
2. Kazakların en büyük yerleşim yerlerine verilen isim.
3. 1.0668 kilometreye denk gelen Rus uzunluk ölçü birimi.

**Kaynaklar**

- ANONİM. (1952). *Pismo k Odoyevskomu V. F., 5 aprelya "1837 g." Orenburg // Puşkin, Lermontov, Gogol, Tom 58*. Red. A. M. Egolin (gl.red.), N. F. Belçikov, İ. S. Zilberşteyn, S. A. Makaşin. Moskva: İzdatelstvo AN SSSR.
- BELETSKAYA, Ye. M. "Etničeskoye soznaniye i sotsialnaya psihologiya uralskih kazakov v folklore i literature XIX veka". [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49178/1/dc\\_2002\\_004.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49178/1/dc_2002_004.pdf)\_Erişim Tarihi: 31.08.2023.
- BELİNSKİ, V. G. (1953). *Stati i retsenzii. Hudojestvenniye proizvedeniya. 1829-1835, Polnoye sobraniye soçineniy*, Tom 1. Moskva: İzdatelstvo AN SSSR.
- BELİNSKİ, V. G. (1955a). *Stati i retsenzii. 1842-1843, Polnoye sobraniye soçineniy*, Tom 6. Moskva: İzdatelstvo AN SSSR.
- BELİNSKİ, V. G. (1955b). *Stati i retsenzii. 1845-1846, Polnoye sobraniye soçineniy*, Tom 9. Moskva: İzdatelstvo AN SSSR.
- BERETSKAYA, Ye. A. ve YEREMYAN, Ye. (2017). *Osobennosti izobrajeniya inonatsionalnoy jizni Rossii naçala XIX veka v etnografiçeskom oçerke V. İ. Dalya // Aktualniye voprosi filologiçeskih issledovaniy*. (Pod. red. İ. V. Rus-Bryuşininoy, Ye. A. Beretskoy), Krasnodar: FGBOU VO "KybGTU", OOO "İzdatelskiy dom-yug", 93-98.
- BESSERAB, M. (1968). *Vladimir Dal*. Moskva: Moskovskiy raboçiy.
- DAL, V. İ. "Uralskiy kazak". [http://az.lib.ru/d/dalx\\_w\\_i/text\\_0130.shtml](http://az.lib.ru/d/dalx_w_i/text_0130.shtml). Erişim Tarihi: 06.09.2023.
- DARENKAYA, V. N. "Oçerk "Uralskiy kazak" V. İ. Dalya kak opit hudojestvennoy etnografii". <https://cyberleninka.ru/article/n/oçerk-uralskiy-kazak-v-i-dalya-kak-opyt-hudozhestvennoy-etnografii/viewer>. Erişim Tarihi: 31.08.2023.
- GOGOL, N. V. (1952). *Stati, Polnoye sobraniye soçineniy*, Tom 8. Moskva: İzdatelstvo AN SSSR.
- KOSTİNSKİ, Yu. M. (2000). "Vladimir İvanoviç Dal", Pod red. G. A. Bogatovoy, *Oteçestvenniye leksikografi, XVIII-XX veka*. Moskva: Nauka, 85-122.
- Kutsal Kitap. (2019). *Kutsal Kitap Yeni Dünya Çevirisi*. New York: Watch Tower Bible and Tract Society of New York, Inc.
- MATVİYEVSKAYA, G. P., PROKOFYEVA, A. G., vd., "Jizn i tvorçestvo V. İ. Dalya v Orenburge". <https://monographies.ru/ru/book/section?id=4463>\_Erişim Tarihi: 20.09.2021.
- MİRSKİ, D. S. (2005). *İstoriya russkoy literaturı s drevneyşih vremen do 1925 goda*. Novosibirsk: İzdatelstvo "Svinin i sinovya".
- OLCAY, T. (2003). *Rus Edebiyatında Doğalcı Okul*. İstanbul: İÜ Basım ve Yayınevi.
- OPRYA, O. V. (2016). "Otrajeniye jizni uralskogo kazaçestva v proizvedeniyah V. İ. Dalya". *İstoriçeskaya i sotsialno-obrazovatel'naya musl*. Tom 8, № 2/2, 182-186.
- PAŞALIOĞLU, C. (2018). "Hekimlikten Sözlükçülüğe Uzanan Bir Yaşam: Vladimir Dal", Ed. Zeynep Bağlan Özer, Fatih Yapıcı, Şekip Aktay, *Bilim ve İnsan: Şahsiyetini İnşa Edenler*. Ankara: Gazi Kitabevi, 15-36.
- PİRMANOVNA, N. İ. "Kultura uralskih (yaitskih) kazakov-starooobryadtsev skvoz prizmu yazıka (na materiale uralskih govorov)". <https://www.science-education.ru/pdf/2015/1/1847.pdf>. Erişim Tarihi: 16.09.2020.



PORUDOMİNSKİ, V. İ. (1971). *Dal. Jizn zameçatelnih lyudey*. Moskva: İzdatelstvo TSK VLKSM "Molodaya gvardiya".

SEATON, A. (1972). *The Cossacks*. Berkshire: Osprey Publishing Limited.

ŞİŞOV, A. V. (2007). *Kazaçi voyska Rossii*. Moskva: Veçe.

YILDIRIM, N. (2023). *N. V. Gogol'ün "Taras Bulba" ve L. N. Tolstoy'un "Kazaklar" Adlı Eserlerinde Kazaklar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DOI: 10.55666/folklor.1376910

**TATAR KIZI (1909) VE TATAR KIZLARI (1913) ADLI  
ESERLERİNDEN HAREKETLE FATİH EMİRHAN'IN KADIN HAKLARI  
KONUSUNA BAKIŞI\***

Gözde GÜNGÖR\*\*

**Öz**

XIX. yüzyılın ortalarında Tatar edebiyatında *Marifetçilik* akımı etkisinde yeni bir edebiyat oluşmaya başlar. Musa Akyığıtzade, Zahir Bigiyev, Rızaeddin Fahreddin, Fatih Kerimi gibi temsilcilerin modern türlerin ilk örneklerini verdiği bu dönem Tatar edebiyat tarihinde *Marifetçilik* devri edebiyatı olarak adlandırılır. Bu devir aydınlarının temel gayesi halkı cehalet bataklığından kurtarmak ve eğitim vasıtasıyla modern bir toplum oluşturmaktır. Dönemin edebî eserleri bu amaç doğrultusunda kaleme alındığından gerek eser kişileri gerekse kurgu bakımından didaktik mahiyettedirler. Genellikle eserlerin kurgusu eski ve yeni dünya görüşünün çatışması üzerine oturtulur ve bu çatışma ile bir taraftan cehalet eleştirilirken diğer taraftan eğitimi, ahlakı ve davranış biçimleriyle her yönden idealize edilmiş kadın ve erkek tipler modern toplum için örnek bireyler olarak okuyucuya sunulur. Rus meşrutiyeti sonrasında değişen siyasi ve toplumsal koşullar doğrultusunda bir önceki dönemden farklı bir edebiyat anlayışı gelişmeye başlar. Özellikle 1906-1908 yılları arası edebiyat dünyasında gözlenen edebî gelişmeler modernizmin müjdecisi niteliğindedir ve nihayet 1910'lu yıllar itibarıyla Rus ve Avrupa edebî akımlarının etkisinde modernist çizgide Tatar edebiyatı oluşur. Kuşkusuz bu devrin edebiyatçıları da tıpkı bir önceki dönemin temsilcileri gibi çağdaş bir Tatar toplumu yaratmayı hedeflemektedirler. Bununla birlikte toplumsal meselelere yaklaşımları, ideolojileri ve edebiyat anlayışları ile seleflerinden farklılaşırlar. Abdullah Tukay, Ayaz İshaki, Galiesgar Kamal, Mecit Gafuri, Derdmend, Necip Dumavi, Gali Rehim, Feyzi, Şehir Ehmediyev, Galimcan İbrahimov gibi temsilcileriyle gelişen modern Tatar edebiyatının mühim temsilcilerinden biri de Fatih Emirhan (1886-1926)'dır. Edebiyat tarihinde Emirhan XX. yüzyıl başı Tatar edebiyatını çeşitli yönleriyle Batı edebiyatına yakınlaştırmış oluşuyla tanınır. Bu çalışmanın "Giriş" bölümünde Emirhan; edebî akım, inşa, usul vb. konularda Tatar basın hayatı ve edebiyatına kazandırdığı yenilik üzerinden tanıtılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde Tatar toplumunda aydınlanma devrinin en başta gelen meselelerinden biri olan kadın hakları konusuna yazarın eserleri üzerinden değinilmiştir. Bu bölümde yazarın kadın temasını doğrudan ya da dolaylı olarak ele aldığı roman, piyes vb. türlerdeki tüm eserleri verilmemiş konu kısaca geleneği ile kaleme aldığı *Tatar Kızı* (1909) ile *Tatar Kızları* (1913) başlıklı eserleriyle sınırlandırılmıştır. Son olarak "Değerlendirme ve "Sonuç" bölümünde ise yazarın sözü edilen eserleri ve kadın teması bir önceki devir edebiyatıyla mukayese edilerek değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fatih Emirhan, Tatar Kızı, Tatar Kızları, Modern Tatar Edebiyatı, XX. yüzyıl başı

\* Bu makale 3-5 Ekim 2022 tarihinde gerçekleştirilen I. Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu'nda "Tatar Modernleşmesi Bağlamında Fatih Emirhan'ın Eserlerindeki Kadın Tipleri Üzerine Bir İnceleme" başlığıyla sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sinop/ Türkiye. gozdegorg@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2634-6793

---

---

## FATİH EMİRHAN'S VIEW ON WOMEN RIGHTS THROUGH THE HIS FICTIONS NAMED "TATAR GIRL" (1909) AND "TATAR GIRLS" (1913)

### Abstract

In the middle of the XIX<sup>th</sup> century, a new literature began to emerge in Tatar literature under the influence of the enlightenment movement. This period, in which representatives such as Musa Akyigitzade, Zahir Bigiyev, Rızaeddin Fahreddin, Fatih Kerimi gave the first examples of modern genres, is called the Enlightenment period in the history of Tatar literature. The main aim of the intellectuals of this period is to save the people from the swamp of ignorance and to create a modern society through education. Since literary works are written for this purpose, they are didactic in terms of both the characters and the fiction. Generally, the fiction of the works is based on the conflict between the old and new worldviews, and with this conflict, on the one hand, ignorance is criticized, and on the other hand, idealized male and female protagonists with their education, morality, and behavioral patterns are presented to the reader as an exemplary individuals for modern society. After the Russian Constitution, in line with the changing political and social conditions, a different understanding of literature than the previous period began to develop. Especially the literary developments observed in the literary world between 1906 and 1908 are the harbingers of modernism, and finally, as of the 1910s, Tatar literature was formed in the modernist line under the influence of Russian and European literary movements. Undoubtedly, the literary figures of this period aim to create a modern Tatar society, just like the representatives of the previous period. However, they differ from their predecessors with their approach to social issues, ideology, and understanding of literature. One of the important representatives of modernist Tatar literature, which developed with representatives such as Abdullah Tukay, Ayaz Ishaki, Galiesgar Kamal, Derdmend, Mecit Gafuri, Necip Dumavi, Gali Rehim, Feyzi, Şehir Ehmediyev, Galimcan İbrahimov, is Fatih Emirhan (1886-1926). In the history of literature, Emirhan is known for bringing Tatar literature closer to Western literature in various aspects in the early-XX<sup>th</sup> century. In the "Introduction" section of this study, the author is introduced as through with bringing innovations such as literary movement, construction, style etc. to the Tatar press life and literature. In the second chapter, the issue of women's rights, one of the most important issues of the enlightenment period in Tatar society, is touched upon through the author's works. In this section, all of the author's works in genres such as novels, plays, etc. in which he deals directly or indirectly with the theme of women, are not given; the subject is limited to the works *Tatar Girl* (1909) and *Tatar Girls* (1913), which he wrote with the story tradition. Lastly in the "Evaluation and Conclusion" section, the author's mentioned works and the theme of women were evaluated by comparing them with the literature of the previous period.

**Keywords:** Fatih Emirhan, Tatar Girl, Tatar Girls, Modern Tatar Literature, Early XX<sup>th</sup> Century.

## Giriş

XIX. yüzyıl ortalarından 1917'ye kadarki dönem Kazan Tatar Türkleri edebiyatında *Milli Yenileşme Devri Edebiyatı* olarak adlandırılır. Bu edebiyatın ilk devri olarak nitelendirilen 1905 Rus meşrutiyetine kadar olan dönemde *Marifetçilik* (Tatarca: Megrifetçeläk) akımı etkilidir. Ansiklopedik olarak “maneviyat, dünya görüşü ve iktisat alanlarında feodal ilişkilere karşı ideolojik bir akım ve felsefi bakış açısı” biçiminde tanımlanan *Marifetçilik*, özgürlük ve hümanizm düşüncelerini savunan bir felsefi akımdır (Öner, 2020:47). Marifetçilik temsilcileri dini dogmatizmi, halk arasında yaygın batıl itikatları ve cahil ulemayı eleştirerek içtihat fikrini savunmuşlardır. Abdürrahim Utız İmeni (1754-1834) ve Abdünnasır Kursavi (1776-1882), Şehabeddin Mercani (1816-1889), Hüseyin Feyizhanov (1828-1866), Kayyum Nasırı (1825-1902), Miftaheddin Akmolla (1831-1895), Abdurrahman İlyasi (1856-1895), Zahir Bigiyev (1870-1902), Rizaeddin Fahreddin (1859-1936), Fatih Kerimi (1870-1937) vb. isimler temelde toplumu eğitmeyi ve bilinçlendirmeyi amaçlayan bu akımın temsilcileridirler.

XX. yüzyıl itibarıyla batılılaşmaya, yenileşmeye ve ulusa hizmet etmeye yönelmiş Tatar toplumunda dini, siyasi, ekonomik, kültürel ve edebî yönden daha önce hiç görülmemiş, geniş kapsamlı bir Rönesans hareketi meydana gelir (Ganiyeva, 2016:29). 1905 Rus meşrutiyeti sonrasında devrimin getirdiği hak ve özgürlükler doğrultusunda şekillenen, farklı ideolojik görüşler ve edebî yönelimlerle beslenen, milli karakterli bir edebiyat oluşmaya başlar. Ayaz İshaki, Abdullah Tukay, Galimcan İbrahimov, Derdmend, Segiyt Remiyev, Mecit Gafuri, Necip Dumavi, Galiyasar Kamal, Gali Rehim gibi şahsiyetlerin çeşitli türlerde kaleme aldıkları eserler ile Tatar edebiyatı hem niceliksel hem de niteliksel olarak gelişir. Tatar rönesansı olarak adlandırılan bu dönemde çok yönlü kişiliğiyle öne çıkan isimlerden biri de Fatih Emirhan (1886-1926)dır. Gazeteci, yazar, eleştirmen, tiyatro yazarı, dramaturg, edebiyat tarihçisi ve çevirmen kimliğiyle Emirhan, Tatar edebiyatının bu yükseliş devrine önemli katkılar sunmuştur.

Fatih Emirhan'ı kendi kuşağının “yüzünü Batı kültürüne dönmüş, ileri fikirli bir ideal aydın modeli” olarak niteleyen Bakıy Urmançë (2005: 50) onun edebî kişiliği ve eserleri detaylıca incelenmeden 1905-1917 yılları arasındaki Tatar kültür tarihini kavramanın mümkün olamayacağını belirtir. Ünlü edebiyat tarihçisi Camal Velidi de Urmançë ile benzer bir vurgu yaparak Emirhan'ın Tatar edebiyatını zamanın gerekliliğine uygun bir kalıp olan Batı edebiyatı kalıbına soktuğunu, edebiyata ciddi bir form, dile ve üsluba zarafet kazandırdığını ve böylelikle Tatar edebiyatında batılılaşma yolunu açan öncü bir isim olduğunu ifade eder (Ganiyeva, 2016: 30). *Yeşler Kolagina Bër Süz* [Gençlerin Kulağına Bir Söz] (1908) adlı bildirisinde "Bizim maişetimiz bizden çalışmayı ve girişimciliği talep ediyor. Maişet bizden hakiki birer Avrupalı olmamızı talep ediyor" diye yazan (Ganiyeva, 2016: 30) Emirhan'ın çağdaş bir medeniyet yaratmada Batıyı örnek aldığı ve yalnızca kaleme aldığı edebî eserlerinde değil aydın kimliğiyle de her fırsatta Tatar toplumunun yüzünü Batı medeniyetine çevirmesi hususunda uğraş verdiği açıkça görülmektedir.

1886'da Kazan'da dünyaya gelen yazar zamanın nitelikli eğitim kurumlarından biri olan Muhammediye Medresesi'nde eğitim görür ve medrese eğitiminin yanı sıra ayrıca bu dönemde Rusçasını geliştirmek için de dersler alır. Bir taraftan Jules Vernes, Lermontov, Gogol gibi Batı'nın meşhur kalemlerinin eserlerini okuyan Emirhan, diğer yandan Doğu'nun ünlü düşünürleri ile tarih bilginlerinin çalışmalarını öğrenmeye çalışır (Kurban, 2008: 27). Onun kısa gibi Doğu edebiyatının bir edebî formunu egzistansiyalizm gibi bir Batı edebiyatı akımıyla bütünleştirdiği eserlerinde herhalde bu çok yönlü okumalarının payı olması gerekir.

1905 Rus meşrutiyeti Çarlık Rusyasında yaşayan halkların geleceğini şekillendiren önemli bir siyasi gelişmedir. Meşrutiyetin getirdiği bu kısmi özgürlük ortamında pek çok dernek ve oluşum faaliyete geçmiş, pek çok gazete ve dergi yayın hayatına başlamış ve siyasi faaliyetler hız kazanmıştır. Böylesi bir dönemde faaliyete geçen derneklerden biri de eğitimde modernleşmeyi savunan, demokrat ruhlu Tatar gençlerinin kurduğu Merkez El-İslah Komitesi'dir. Komite Tatar mektep ve medrese programlarının çağın gerekliliklerine uygun olarak yeniden düzenlenmesi gerekliliğini savunarak bu hususta eğitim kurumlarına çağrı yapmakta ve yönetimin yenileşme talebini reddettiği takdirde öğrencileri medreseyi boykot etmeleri için yönlendirmektedir. Gizli bir teşkilat olarak örgütlenen bu öğrenci hareketinin başkanlığına Fatih Emirhan seçilir. Komite Orta Rusya ve Sibirya'daki öğrenci gruplarıyla da irtibat kurmak suretiyle kapsamlı

bir öğrenci hareketi oluşturmak adına bir gazete çıkarmaya karar verir. 29 Kasım 1905'te Fatih Emirhan'ın yazı işleri müdürlüğünde haftalık olarak yayınlanan *El-İslah* adlı yayım organıyla beraber Emirhan'ın da gazetecilik serüveni başlamış olur (Bayçura, 1966:114-115). *El-İslah*'ın ardından yazar, gazetecilik mesleğini *Koyaş* ve 1906'da Moskova'da yayınlanan *Terbiyetü'l Etfal* gazetelerinde başyazar olarak sürdürür. Bu süreli yayım organlarının dışında *Añ, Yeşen, Yalt-Yolt* gibi dergilerle *Êş, Kızıl Armiya, Tatarstan Heberlerë* gibi gazetelerde de yazıları yayımlanır. Fatih Emirhan, yalnızca edebiyat dünyasında değil gazetecilik mesleğinde de derin içerikli yazılar kaleme alır. R. M. Nurillina'ya göre Emirhan kimi zaman satirik ve kimi zaman da duyarlı lirik üslubuyla karmaşık ve zor addedilen oçerk<sup>1</sup>, felyeton<sup>2</sup>, inceleme broşürü vb. türlerde yazılar kaleme alarak Tatar gazeteciliğini biçimsel yönden zenginleştirmiştir (Garifullin, 2016: 37).

Fatih Emirhan edebiyat eleştirmeni olarak da Tatar edebiyat dünyasında varlık gösterir. A. Tukay, A. İshaki, G. Kamal, G. Kolehmetov, M. Gafuri gibi *Milli Yenileşme Devri Edebiyatı*'nın usta kalemlerinin eserleri üzerinden edebiyatın toplumsal boyutu ve gerçeklikle olan bağı, söz sanatlarının millî karakteri, realizm, halkçılık ve edebiyat ustalığı gibi konulara ilişkin değerlendirmelerde bulunur (Gıylacev, 2016: 48). *Gayaz* [Gayaz] (1907), *Edebiyatka Gaid* [Edebiyata Dair] (1908), *Gabdulla Tukayev Şigırlerë* [Gabdulla Tukayev'in Şiirleri] (1908) vb. onun edebiyat eleştirisi yazılarından (Zahidullina, 2011: 60).

Emirhan, henüz çocukluk çağında geçirdiği felç sebebiyle ömrünün sonuna dek fiziksel engelli olarak yaşamış olsa da bu engel durumu onu halkının aydınlanması yolunda hizmetten alıkoymamıştır. Halkını eğitime gagesiyle edebiyatın çeşitli türlerinde kalem oynatan yazar bir dönem eğitimci olarak da aydınlanma hareketine katkıda bulunur. Tiyatro tenkitçisi yönüyle de tanınan Emirhan 1923-1924 yılları arasında Tatar Tiyatro Okulu'nda Tatar edebiyatı dersleri vermiş ve bu dönemde okullar için hazırlanan ders kitabı yazım çalışmalarına da katılmıştır. (Zahidullina, 2011: 44).

Emirhan'ın ömrünü Tatar aydınlanmasına hasredişini ünlü Tatar halk şairi Hesên Tufan dizelerine taşımıştır. Tufan (2007: 96) 1969'da, *Sosyalist Tataristan* adlı dergide yayınlanan *Mogikan* adlı şiirinde Emirhan'ı "Ayakları Bağlı Promete"ye benzetir. Tufan'a göre Emirhan da tıpkı *Promete* gibi halkına medeniyet ateşini taşımıştır. 1926'da hayata gözlerini yuman Tatar aydını ardında zengin bir edebî miras bırakır. İ. Remi'nin ifadesiyle Emirhan'ın sağlığında yirmi kitabı yayınlanmıştır (Zahidullina, 2011: 44). Yine R. İ. Aluşev (2005:12) yazarın kendisine eserlerini Moskova'da yayınlamak istediklerini söylediğini belirterek yazarın ömrünün son yıllarında kaleme aldığı ve basılmamış eserlerinin de bulunabileceği yorumunu yapar.

Yenileşme dönemi edebiyatının ilk eserleri *Marifetçilik* akımının etkisinde halkı eğitime kaygısıyla kaleme alındığından genelde didaktik olma çabasıdadırlar. 1905 sonrası dönemde ise eser kişileri, kurgu ve üslup bakımından sanatsal yönüyle daha güçlü bir edebiyat gelişmeye başlar. Fatih Emirhan'ın yeni gelişen bu edebiyattaki rolü psikolojik analiz tekniğini getirmesi ve eserlerinde ustalıkla yararlandığı edebî akımlar ve yeni inşa denemeleri ile Tatar edebiyatını Batı edebiyatı standartlarına yaklaştırmasıdır.

Fatih Emirhan hikâye, tiyatro, roman gibi çeşitli türlerde kaleme aldığı eserlerinde sembolizm, empresyonizm, ekspresyonizm gibi edebî akımlardan yararlanır. Örneğin onun *Urtalıkta* [Ortalıkta] adlı romanı (1912) ile *Tigëzsëzler* [Eşitsizler] (1914) adlı tiyatro oyunu empresyonist eserlerdir. *Urtalıkta* adlı romanda XX. yüzyıl başı Rus ve Tatar toplumunun siyasi ve toplumsal koşulları, milliyet ve modernleşme sorunları farklı eser kişileri aracılığıyla ve birbirine bağlanan olay örgüleriyle anlatılır. On altı bölümden oluşan eserde dünya görüşleri bakımından birbirinden oldukça farklı on yedi Tatar gencinin başından geçenler eserin başkışisi olan Hasan Arslanov karakteriyle ana olay örgüsüne bağlanır. Ünlü Rus yazar Anton Çehov'dan esintiler taşıyan *Tigëzsëzler* adlı psikolojik dramda da kişiler arası ilişkiler ve toplumsal ilişkilere dair düşünceler eserin başkışisi tüccar Gomer aracılığıyla dillendirilir. Bu dramında yazar tema olarak kuşaklar arası çatışmayı işler. Empresyonist akıma uygun olarak her iki eserde de kurgu belirgin bir olay etrafında şekillenmez. Olaydan ziyade eser kişilerinin derinlikli psikolojik tahlilleri ve birbirleriyle ilişkileri neticesinde geçirdikleri duygu değişimleri merkeze koyulur (Ganiyeva, 2016: 32,34).

Fatih Emirhan'ın edebî yaratımı değerlendirildiğinde onun hikâye türünde kaleme aldığı eserlerinin külliyyatında önemli bir yer teşkil ettiğini görmek mümkündür. 1907 tarihli *Garëfe Kiç Töşëmdë* [Arife Gecesi

Düşümde] adlı eser yazarın hikâye türünde kaleme aldığı ilk eseridir. Rüya motifinden yararlanılan eserde Tatar aydınının halkın aydınlık geleceğine yönelik idealleri yansıtılır. Cahil din adamlarını, eski tipte Tatar burjuva sınıfını, Usul-i Kadimci medreselerin köhne eğitim anlayışını eleştirdiği *Hezret Ügëtlerge Kildë* [Hazret Nasihat Vermek İçin Geldi] (1912), *Gabdëlbasıyr Gıyşkı* [Gabdëlbasıyr'ın Aşkı] (1914), *Saliħcan Kari* [Saliħcan Kari](1916), *Semigulla Abzıy* [Samigulla Amca] (1916) gibi hikâyeleri arka arkaya *Añ* dergisinde yayınlanır. Ayrıca *Ul Üksöz Bala Şul* [O Öksüz Çocuktur], *Korban* [Kurban], *Balalar Atavı* [Çocuklar Adası], *Necip* [Necip]de yazarın çocuk edebiyatı çerçevesinde kaleme aldığı hikâyeleridir. (Kurban, 2008: 30-31).

Bu devir aydınlarının birinci gayesi eğitim öğretim vasıtasıyla toplumu modernize etmektir. Medreselerin ıslah edilmesi konusuna Fatih Emirhan'ın ne derece önem verdiğini El-İslah Komitesi'nin başkanlığını üstlenmesinden ve *El-İslah* adındaki gizli yayımlanan derginin başyazarlığını üstlenmesinden anlamak mümkündür. Skolastik dünya görüşüyle mücadeleyi kendine görev edinmiş Emirhan, edebî eserlerinde de bu konuyu işlemiştir. XX. yüzyıl başı Tatar edebiyatının klasik eserlerinden biri olarak addedilen *Fethulla Hezret* [Fethulla Hazret]'te (1909) yazar *Usul-i Kadimci* görüşün temsilcisi olan Hezret tiplmesi aracılığıyla mollaların cehaletini, ahlaki kusurlarını ve ikiyüzlülüklerini ifşa eder. Tatar araştırmacı T. Ş. Gıylacev (2021: 88) eleştirel realizmin bir örneği olan bu eserin Ayaz İshaki'nin *İki Yöz Yıldan Soñ İnkıraz* [İki Yüz Yıldan Sonra İnkıraz] adlı distopyasının tesirinde kaleme alındığı görüşündedir. *Fethulla Hezret* adlı bu uzun hikâye Tatar edebiyatında eleştirel realizmin ilk örneklerinden biridir.

Bir taraftan köhne, tutucu, fanatik mollaların eleştirisi diğer taraftan yeni bir medeniyet dairesinde farklı bir yaşam tasavvuruyla yola çıkan küçük burjuva sınıfının yaşantısı, kaygıları, medeniyet kriziyle bağlantılı ikilemleri bu devir edebiyatçıların pek çoğunda görüldüğü gibi Fatih Emirhan'ın da edebî eserlerinin konusunu teşkil eder. Bu temaların yanı sıra aydınlanma çağı edebiyatçıların hassasiyetle üzerinde durduğu meselelerden biri de Tatarca; “hatın-kız [kadın] teması” terimiyle adlandırılan kadın hakları meselesidir.

### **Kadın Hakları Meselesi ve Tatar Kızları**

Kadın hakları meselesi bu devir edebiyatının başlıca temalarından biridir. Ayaz İshaki, Segiyt Remiyev, Mecit Gafuri, Abdullah Tukay gibi devrin önemli temsilcileriyle beraber Fatih Emirhan da bu temanın üzerinde önemle durmuştur. Hem edebî eserleri hem de gazete yazılarında yazarın feminist söylemleri dikkati çeker. *Yeşler* [Gençler] (1909), *Urtalıkta* (1912), *Tigëzsözler* (1914) gibi eserlerinde toplumsal meseleler dâhilinde kadın hakları meselesi bir yan tema olarak ele alınırken *Tatar Kızı* (1909), *Heyat* [Hayat] (1911), *Kadërlë Minutlar* [Değerli Dakikalar] da kadın hukuku konusu doğrudan doğruya ana tema olarak işlenir (Gıylacev, 2021: 89).

Emirhan *Tatar Kızı* (1909) adlı kısa öyküsünde Şark kadınının dramatik yaşantısına dikkati çekmeyi hedefler. Yedi bölümden oluşan bu kısa hikâye kendi döneminde bir edebî yenilik olarak değerlendirilmiştir. K. Bekir *Tatar Kızı* için; “Tatar edebiyatı için yeni bir inşa stili” yorumunu yaparken G. Gafurov eseri “bilmeceye benzer yeni bir stil” olarak değerlendirmiştir (Zahidullina, 2011: 47). Hikâyenin ekspresyonist Rus yazar L. Andreyev'in etkisinde kaleme alındığını bildiren Prof. Dr. Ganiyeva (2016:32) ise *Tatar Kızı*'nı Doğu'nun kısasa geleneğinin Batı'nın ekspresyonizmi ile harmanlandığı Doğu-Batı sentezi bir eser olarak görür. Eser, yazarın “Diri diri gömülmek istemeyen Müslüman Şark kızlarına” ithafıyla başlar (Emirhan, 2007a: 49). Burada geçen “diri diri gömülme” ifadesiyle Emirhan Kuran-ı Kerim'deki Tekvir suresinin “Diri diri gömülen kıza hangi suçundan dolayı öldürüldüğü sorulduğunda” ayetine telmihte bulunmaktadır. Ekspresyonist akıma uygun olarak eserde belirli bir olay örgüsünden ziyade kolektif bir tiplleme olan Tatar kızının doğumundan yetişkinliğine kadarki süreçte dış dünyayla iletişimi neticesinde yaşadığı duygusal değişimler, cinsiyete dayalı toplumsal yargılar doğrultusunda kendisine zorla dayatılan kadın kimliği ile yüzleşmesi ve bu süreçte geçirdiği hezeyanlar betimlenir.

Doğduğunda cinsiyeti yüzünden ötelenmeksizin sevilen Tatar kızına yaşı ilerledikçe ebeveynleri tarafından çeşitli yasaklar getirilir. Yedi yaşına geldiğinde erkek çocuklarından uzaklaştırılır, sokakta oynaması yasaklanır, okula gitmesine, erkek çocuklarla birlikte eğitim almasına izin verilmez. On üç yaşında tetsettüre sokulur, on beşinde ise artık gelinlik çağına girdiği için pencereden dışarıya bakmasına dahi izin

verilmez. Bir müddet sonra belli bir başlık parası karşılığında babasının uygun gördüğü Biktimir isimli bir gençle zorla evlendirilir. “Biktimir’in arzusu Allah’ın arzusu, Biktimir’in rızası Allah’ın rızası ona kul olmakla yükümlüsün” (Emirhan, 2007a: 56) denilerek Tatar kızı ömrünün sonuna değin dört duvar arasına mahkûm edilir. Kızın zorla evlendirilerek ömür boyu dört duvar arasına hapsedilmesi eserin başındaki ithafı hatırlatır. Yazara göre daha çocukluk çağında toplumsal hayattan koparılan Tatar kadınları toplumsal cinsiyet kalıp yargıları sebebiyle bir nevi diri diri toprağa gömülmektedirler.

Tatar kızının yaşam öyküsünün anlatımında “Kara Köç”[Kara Güç] ve “Têrêklêk” [dirilik]’ yani ölüm ve canlılık kavramları kişileştirilmiş semboller olarak bir karşıtlık halinde sunulur. Yaşı ilerledikçe “canlı kuklalar” olarak adlandırdığı ailesi ve çevresi tarafından kendisine konulan her yasakta bu iki güçlü sembol karşı karşıya gelerek birbirleriyle mücadele ederler. Getirilen her yasakla “canlılık” yani yaşam bir darbe alır. Eser sonunda Tatar kızını bir “canlı kukla”ya dönüştürmüş olan “Kara Köç” zaferini ilan eder. Böylelikle yazar Tatar kızının ve aslında tüm Doğulu Müslüman kadınların yaşantısını dirilik yani yaşam ile ölüm arasındaki mücadele olarak nitelendirmiş olur.

Fatih Emirhan’ın *Tatar Kızları* (1913) adlı üçlemesi yine yazarın kısaca geleneğinden yararlanarak kadın hukuku konusunu ele aldığı bir diğer eseridir. Tatar edebiyat tarihinde söz konusu eser her ne kadar tarihe ilişkili tema (Gıylacev, 2021: 93-94) veya çocuk hikâyeciliği kapsamında değerlendirilse de tipler ve izleği dikkate alındığında üçlemenin doğrudan kadın temasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Emirhan bu üçlemesinde kadın hakları konusunu bir tersinlemeyle haksızlığa uğrayan kadın imajı aracılığıyla gündeme getirir. *Tatar Kızları* adlı üçlemede *Ay Östênde Zöhre Kız* [Ayın Üzerindeki Zöhre Kız] adlı ilk hikâyede mitolojiden, *Söyênbike* [Süyümbike] adlı ikinci hikâyede tarihten, *Kartada Ottrılğan Zölhebire* [Kumarda Kaybedilen Zölhebire] başlıklı üçüncü hikâyede ise Tatar-Başkurt halk hikâyelerinden esinlenilmiştir.

İlk eser olan *Ay Östênde Zöhre Kız* adlı fantastik eserde yazar Türklerde Çolpan/Çulpan, Batı mitolojisinde Venüs olarak adlandırılan Zühre yıldızıyla ilişkili mitolojik anlatılara modern bir yorum getirmiştir. Eserin kurgusu özetle şu şekildedir: Tatar kızı Zöhre’nin güzelliğini kıskanan üvey annesi türlü eziyet ve işkencelerle ona hayatı zindan etmektedir. Yıllar yılı üvey annesinin kötü muamelelerine maruz kalan kız Tanrı’ya onu kurtarması için yalvarır. Bir gece su almak için yine üvey annesi tarafından ırmak kenarına gönderildiğinde Tatar kızı Zöhre, yeni doğan ay ile dertleşmeye başlar: “- Ay, senin üzerinde de üvey kızlarına kocaman kovalarla su taşıyan üvey analar var mı? Senin üzerinde de bu azaplar, bu cefalar var mı? Yoksa eğer al beni de üzerine” (Emirhan, 2007b: 33).

Dipsiz bir kuyuyu andıran su kovanını nasıl dolduracağını ve onu nasıl eve kadar taşıyacağını düşünerek gökyüzüne bakıp parıldayan Ay’dan yardım isterken o esnada gökyüzünde olağanüstü güzellikte bir yıldız farkeder. Pırıl pırıl parıldayan yıldız Zöhre kızı üstüne çıkarmak ister. Yetim kız istemsizce bir iki adım atmasıyla birden kendini yıldızın üzerinde bulur. Yıldız yıldırım hızıyla fırlayıp Zöhre kızı Ay’ın üzerine taşır ve ardından kendisi de gökyüzünün en görünür yerlerinden birine yerleşir. Bu kısa hikâyenin sonunda yazar yıldızla ilişkin şu satırları kaleme alır: “Öksüz Tatar kızını Ay’ın üzerine taşıdığı için Allahu Teala onun nurunu arttırmış ve melekler onu “Zühre Yıldızı” olarak adlandırmışlar” (Emirhan, 2007b: 34).

*Ay Östênde Zöhre Kız* adlı bu kısa anlatıda yazarın doğrudan doğruya Ay ve Zühre’ye yönelik Türk mitolojik anlatılarından esinlendiği görülmektedir. Bahaeddin Ögel (1995:197) *Türk Mitolojisi II* adlı eserinde Ay’a ilişkin olarak Orta Asya’daki Türk kavimlerinden derlenmiş efsanelerde *Ay Dede ile Öksüz Kız* adında şöyle bir anlatıdan bahseder:

Ay Dede ile Öksüz Kız: İnsanoğlu parlak gecelerde aya bakmış ve uzun uzun düşünmüştü. Ayın üzerindeki lekeler için hayal kuran insanlar onlar için şiirler yazmış ve efsaneler düzmüşlerdir. Orta Asya’da Türkçe konuşan kavimlerden derlenmiş efsanelerde “ayda bir sırkla su taşıyan, iki kovalı bir kızdan” söz açılıyordu.(Ögel, 1995: 197).

Sözü edilen anlatıyla Emirhan’ın hikâyesindeki Ay’ın yaşlılığı, üzerindeki lekeler, Tatar kızının öksüzlüğü, kovayla su taşımaya gidişi gibi detaylar paralellik göstermektedir. Emirhan’ın kurgusuyla ilişkili olarak değerlendirilebilecek diğer bir çarpıcı örnek de Yakut Türklerinden rivayet edilen masaldır. Bu masalda anlatıya “üvey anne” motifi de eklenir:

“...Öksüz ve yoksul bir kız varmış. Üvey annesi kıza çok eziyet edermiş. Bir gün, iki kovaşını sırtın uçlarına takarak suya gitmiş. Bu sırada Ay ile Güneş yere inmişler. Kız onları görünce korkmuş ve bir fundanın arkasına saklanmış. Güneş kıızı funda ile alıp göğe götürmüş. Sonra da Ay’a vermiş. Bunun için Ay üzerinde, fundanın altına saklanmış kız hep görünür, dururmuş” (Ögel, 1995:197-198).

Özellikle Yakut Türklerinden derlenen bu masal kurgusu itibarıyla Emirhan’ın anlatısıyla önemli ölçüde örtüşmektedir. Sadece yazar Ay’ın üzerine yükselten yardımcı olarak Güneş yerine Zühre (Venüs) yıldızını seçmiştir. Ay ile benzer bir şekilde Zühre yıldızının tasviri de Türk mitolojik anlatılarındaki Zühre betimlemesiyle paralellik gösterir. Ögel (1995:214) sözü edilen eserinde Zühre’nin Kuzey Türk destanlarında güzel bir kız olarak Kırgız Türklerinde de “Ay’ın kızı” olarak betimlendiğini aktarır. Fatih Emirhan da *Söyënbike* adlı ikinci hikâyeye birlikte artık öksüz Zöhre kıızı nitelendirmede “Ay’ın kızı” tabirini kullanır: “Ay’ın kızı Rus askerinin çokluğunu, Kazan askerinin azlığını görünce ah edip feryat etmiş” (Emirhan, 2007c: 35). “Bunların tümünü de Ay’ın kızı görür ve Söyënbike ile birlikte ah edip yanar, kavrulur, ağlaşır” (Emirhan, 2007c: 36).

Tıpkı Yakut Türklerinden aktarılan masalda öksüz kıızın Ay üzerinde yaşamaya başlaması gibi Emirhan’ın hikâyesinde de öksüz Zöhre kıızı artık yeryüzünü Ay’ın üzerinden seyretmeye başlar. Dolayısıyla ikinci ve üçüncü hikâyelerde yeryüzünde olup bitenler artık “Ay’ın Kızı” olan Zöhre’nin gözlemleri üzerinden okuyucuya aktarılır. Yazar bu ikinci hikâyede bu defa tarihî-menkıbevi bir şahsiyet olan Tatar hanı Safagerey’in eşi Söyënbike’nin hazin öyküsünü konu edinir. Kazan’ın işgal edilip Söyënbike ve oğlu Ütemeş’in Ruslarca esir edilşinin anlatıldığı eserde Söyënbike bir sembol olarak yüceltilir. Yazar “Beyaz ipek giyimiyle yardım için yeryüzüne inmiş melek” olarak takdim ettiği Söyënbike’ye bir ilahilik yüklemektedir (Emirhan, 2007c: 35). Söyënbike; Kazan askerinin gücü ve Tatar halkının koruyucusudur. Ne var ki dirayetine, güçlü duruşuna ve halkına olan bağlılığına rağmen Tatar mirzalarının<sup>3</sup> ihanetine uğrar. Ruslarla anlaşılan Tatar beyleri Kazan’ı ve hükümdarlarını Ruslara teslim ederler. Kazan Hanlığı’nın son hükümdarı bir esir olarak Moskova’ya teslim edilmeden önce eşinin kabrini ziyaret etmek ister. Söyënbike’nin eşinin kabri önünde sarf ettiği sözler onun sessiz isyanının bir tezahürüdür:

-Görüyor musun beni nasıl aşağılanmaya maruz bıraktılar! Görüyor musun Kazanlılar bana ne yaptılar, sözlerini, yeminlerini bozup beni Rusların eline teslim ettiler. Bütün ömrüm boyunca Kazan’ın kaygısıyla yandım, Kazan için yaşadım, bütün savaşım, bütün eylemlerim Kazan için, Kazan içindi. Onun huzuru, onun hürlüğü, onun yükselişi içindi. Ama işte bu Kazan bugün beni Rusların eline veriyor (Emirhan, 2007c: 38).

Bilindiği üzere Altınorda Devleti’nin varisi olan Kazan Hanlığı Ruslarca 1552 tarihinde ele geçirilmiş ve bu tarihten sonra Kazan Tatar Türkleri hiçbir zaman bağımsızlıklarına kavuşamamışlardır. Dolayısıyla işgal tarihi olan 1552 yılı ve son hükümdarları Söyënbike Kazan Tatarlarının kolektif hafızasında yer alan travmatik imajlardır. Tatarların makûs talihî edebî eserlerde Söyënbike imajı ile ilişkilendirilerek farklı perspektiflerden pek çok defa işlenmiştir. Emirhan’ın Söyënbike yorumunda ise fatalist bir bakış açısı yoktur. Eserdeki Söyënbike tiplemesinde vurgulanan husus onun haksızlığa uğraması ve kurban edilmesidir. Bir başka ifadeyle yazar eleştirel gerçekçiliğe uygun bir biçimde Kazan Tatarlarının geçmişini kadercilikten uzak determinist bir yaklaşımla ele alır.

Üçlemenin son eseri olan *Kartada Otturılğan Zölhebire* ise konusunu Tatar kadınlarının çileli yazgısına bir örnek niteliğindeki Zölhebire adlı halk anlatısından alır. Hikayede olaylar Tatarların Rus hakimiyetine girdiği dönemde geçmektedir: Kazan’ın Korkunç İvan tarafından ilhak edilmesinin ardından Tatarlar artık Rus Devleti’nin egemenliğinde yaşamaya başlamışlardır. Rus devleti Tatar mirzalarına verdiği sözden dönerek bölgede kendi otoritesini sağlamlaştırmış ve uzun yıllar dinine bağlı kalan Tatar halkının çoğunu vaftiz etmiştir. Bu baskıcı siyaset anlayışıyla yaşayan Tatar toplumunda ahlaki yozlaşmanın emareleri görülmeye başlanır. *Kartada Otturılğan Zölhebire* adlı anlatı da işte böylesi bir yozlaşmayı konu edinmektedir. Din adamı olması hasebiyle ahlaki değerler yönünden topluma örnek olması beklenen Mostafa isimli bir molla Rus polis memuru ile oynadığı kumarda tüm mal varlığını kaybeder. Kumar tutkunu olan Mostafa Molla her şeyini yitirince son olarak biricik kıızı Zölhebire’yi kumar masasına koyar ve oyunu yine kaybeder. Din adamı olan Mostafa Molla’nın hem dini hem de ahlaki değerlerle bağdaşmayan bu davranışı Zölhebire adlı Tatar beytende<sup>4</sup> şu şekilde ifade edilir: “Mostafa Mulla, yözë kara / kertlë uynap kıızın ottırgan” [Mostafa Molla, yüzü kara/Kart oynayıp da kıızını kaybetmiş] (Urmançiyev, 1973:162).



Babasının oyunu kaybetmesi sebebiyle Zölhebire mecburen Rus memuru ile evlenecektir. Ne var ki evinden, yurdundan ayrı düşüp gurbete gidecek olmak genç kızın yaşamını cehenneme çevirmiştir. Sonunda düğün vakti gelip de kiliseye adım attıklarında Zölhebire önce evlenmek zorunda kaldığı Rus'u hançerle öldürür ve hemen ardından kendini de öldürerek göğün yedinci katına yükselir (Zahidullina, 2011:55).

Doğu klasiklerinde Zühre yıldızı daha ziyade düşüşlerle ve olumsuzluklarla nitelenen kadın söylemlerinin tersine yükselişe anılmıştır. Zühre yıldızını göğe yükselen ve şekil değiştirerek bir yıldız dönüşen kadın olarak tasvir eden Mevlana dizeleri buna bir örnektir (Öztürk, 2020: 1413). Tatar sözlü kültüründen ve Doğu'nun edebiyat geleneğinden beslenmiş Fatih Emirhan da bu kısa hikâyelerinin kadın tiplerini benzer bir betimleme ile okuyucusuna sunar. *Tatar Kızları* adlı eserin başkışileri farklı yaşlarda ve toplumsal rollerde olup benzer şiddete maruz kalmış kurban konumundaki kadın tipleridir. Şiddet; intihar eden Zölhebire tiplmesiyle bireysel, *Ay Östende Zöhre Kız*'daki Zöhre tiplmesiyle ailevi ve son olarak Söyënbike tiplmesiyle de toplumsal düzlemde işlenir. Eserin kadın tiplerine ilişkin bir diğer husus da onların göksel olarak betimlenmeleridir. Üçlemenin birinci ve üçüncü hikâyesinde yazar şiddete maruz kalan kadın tiplerini yükseliş motifini kullanarak gökyüzüne taşır. İkinci hikâyede ise Söyënbike tiplmesi "beyaz ipek giysisiyle gökten yeryüzüne yardım etmek için inmiş bir melek" (Emirhan, 2007: 35) olarak anılır. Yazar üç kadın tiplmeyi de göksel/ilahi olanla ilişkilendirerek masumiyeti ön plana çıkarmak suretiyle kadına yönelik şiddet temasını da güçlendirmiş olur.

### Değerlendirme ve Sonuç

Prof. Dr. Ganiyeva, Fatih Emirhan'ı edebiyata getirdiği yenilikler bakımından A. Blok, A. Ahmatova, İ. Annenskiy, K. Balmont, A. Beliy, V. İvanov, A. Kuprin gibi Rus edebiyatının gümüş çağının temsilcilerine benzetir (2016: 36). Tatar edebiyatını Batı edebiyatı seviyesine yaklaştırmak isteyen Emirhan realizm, ekspresyonizm, egzistansiyalizm gibi başlayan yeni çağın önde gelen akımlarından eserlerinde ustalıkla yararlanmıştır. Örneğin *Tatar Kızı* adlı eseriyle anlatıda yeni bir kurgu ve inşa arayışına girmiş *Fethulla Hazret* ile *Ayaz İshaki*'nin ardından Tatar edebiyatında fantastik kurgunun ilk örneğini vermiştir. Yazar yalnızca edebiyat sahasında değil gazete yazarlığında da felyeton, oçerk gibi Rus gazetecilik yazımına mahsus türlü formları denemiştir. Bu devrin öne çıkan temaları olan eski dünya görüşüyle mücadele, eğitimde yenileşme gibi konular Fatih Emirhan'ın eserlerinde de işlenir. Cahil mollalar, toplumsal hayattan dışlanmış, haksızlığa uğramış kadınlar, medeniyet çatışması yaşayan medrese öğrencileri vb. yazarın edebî eserlerinin kişilerini oluşturur.

Dönemin hassasiyetle üzerinde durulan konularından biri de kadın hakları konusudur. Aydınlanma hareketinin başlangıcından itibaren Tatar aydınları tarafından türlü mahfillerde gündeme getirilen ve tartışılan bu konu edebiyat sahasında ise *Marifetçilik* yönelimine uygun olarak didaktik mahiyette ele alınmıştır. *Yenileşme Devri Tatar Edebiyatı*'nın ilk döneminin eserlerinde kadın hakları teması daha ziyade bir aşk kurgusu etrafında; çok eşlilik, miras, kadının eşini seçme özgürlüğünün bulunmayışı gibi meseleler çerçevesinde işlenir. Bu dönemde kadın daha ziyade "anne" ve "eş" rolleriyle ön plana çıkarılmakta, kadının eğitilmiş oluşuna ve İslami değerler doğrultusunda kendisine yakıştırılan iffetli vasıflarına vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla 1905'e kadarki dönemde kadın tiplerini eğitilmiş oluşları ve özellikle eş seçimi konusunda özgürlükçü tavırları ile okuyucuya örnek oluşturacak nitelikte tasvir edilen idealize edilmiş tiplerdir.

Eleştirel realizmin yükselişe geçtiği 1905 sonrası edebiyatının eserlerinde ise artık idealize edilmiş, tek yönlü kadın tiplerine pek rastlanmaz. Aksine bu dönem eserlerinde fiziksel ve ruhsal yönden toplumsal normlarla uyumsuz kadın tiplerini de eser kişileri olarak seçilir çünkü artık kadının kimliği ve yaşantısı hususu toplumsal rollerden ziyade varoluşsal düzlemde ele alınarak irdelenmeye başlanır. Emirhan'ın *Tatar Kızı* anlatısı bu eğilime iyi bir örnektir. Bu kısa anlatıda yazar Tatar kızı tiplmesiyle kadının toplumsal hayattaki konumu ve özgürlüğü meselesini egzistansiyalist bir bakış açısı ile gündeme getirir.

Eleştirel realizm Emirhan'ın eserlerinin temel yönelimidir. Bu yönelimi *Tatar Kızları* adlı üçlemesinde açıkça görmek mümkündür. Sözü edilen hikâyelerde yazar mitolojik anlatılardan, tarihi-menkıbevi efsanelerden ve halk anlatılarından yararlanmış olmakla birlikte bu anlatıları eleştirel gerçekçilik

süzgecinden geçirmiştir. Üç hikâyenin de kadın kahramanları haksızlığa uğramış, kurban rolündedirler. Bununla birlikte Emirhan her ne kadar bu üç kadın tipten yazgısını klasik devir anlatılarındaki gibi bir form ve üslupla kaleme almış olsa da söz konusu kadın tiptemelerini klasik dönem anlatılarındaki gibi bir kaderci bir yaklaşımla betimlememiştir. Aksine bu üç ortak “makûs” talihin müsebbibi olan vaka ve kişileri vurgulamak suretiyle anlatılara eleştirel bakış açısını yansıtmıştır.

Emirhan’ın tam külliyatı bugün henüz bütünüyle ortaya konulamamıştır. Tüm eserleri gün ışığına çıktığında onun edebi yaratımı ve Tatar edebiyatındaki rolüne ilişkin yeni ve daha objektif değerlendirmelerde bulunmak mümkün olacaktır.

### Sonnotlar

1. Oçerk: “Bir araştırma, soru hakkında genel bir fikir veren çok hacimli olmayıp kısa bir anlatım sunan edebî çalışma” (Volin ve Uşakov, 1938: 1033).
2. Felyeton: “Gazetenin özel olarak belirlenmiş bir bölümünde yayınlanan, siyasi, sosyal veya bilimsel bir konuyla ilgili, kolay ve anlaşılır bir şekilde yazılan makale” (Volin ve Uşakov, 1940: 1067).
3. Mirza: Beyzade, soylu. (Öner, 2009: 195).
4. Beyêt: “Tatar halk edebiyatında bir kimseye veya bir hadiseye atfedilen neşeli veya üzüntülü şiir, türkû” (Öner, 2009: 39).

### Kaynaklar

- ALUŞEV, R. İ. (2005). “Fatih Emirhan Turındaİstelékler”. *Fatih Emirhan Turındaİstelékler*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, 7-12.
- BAYÇURA, Ş. (1966). “Tatar YeşlerêHareketê Hem Fatih Emirhan”. *Kazan Utları*. S. 1, 114-123.
- EMİRHAN, F. (2007a). “Tatar Kızı”. *Tatar HalıkHikayelerê*. Kazan: Megarif Neşriyatı, 49-57.
- EMİRHAN, F. (2007b). ”Ay ÖstêndeZöhre Kız”. *Tatar HalıkHikayelerê*. Kazan: Megarif Neşriyatı, 49-57.
- EMİRHAN, F. (2007c). “Söyênbike”. *Tatar HalıkHikayelerê*. Kazan: Megarif Neşriyatı, 31-34.
- GANİYEVA, R. K. (2016). “XX. Gasır Başı Tatar Modernistik Edebiyatı Hem Fatih Emirhan”. *Fenni Tatarstan*, S.4, 29-36.
- GARİFULLİN, V. Z. (2016). “Fatih Emirhan’ınJurnalistik Hem PublitsistikEşçenlêgê”. *Fenni Tatarstan*, S. 4,37-48.
- GIYLACEV, T. Ş. (2016). “Fatih Emirhan’ın Edebiy-TenkidiyEşçenlêgê”. *Fenni Tatarstan*, S. 4, 48-56.
- GIYLACEV, T. Ş. (2021). “Tatar Halkının Ruhi Hem Medeni Yañarışında Fatih Emirhan”. *Fenni Tatarstan*, S.1,87-104.
- KURBAN, İ. (2008). “Fatih Emirhan”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. S. 25,25-32.
- ÖGEL, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖNER, M. (2009). *Kazan- Tatar Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÖNER, M. (2020). “Tatarlarda Marifetçilik ve Ceditçilik Üzerine Notlar”. *Gazi Türkiyat*, S. 46, 45-53.
- ÖZTÜRK, N. (2020). “Mevlana’nın Eserlerinde Bir Yükseliş Motifi Olarak Zühre”. *TurkishStudies: SocialSciences*. C. 15, S. 3,1411-1422.
- TUFAN, H. (2007). *Eserler BişTomda 2. Tom*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- URMANÇĖ, B. (2005) “Fatih Emirhan BêlenOçraşuvlarım”, *Fatih Emirhan Turındaİstelékler*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, 50-54..
- URMANÇİYĖV, F. (1973). “Nik Akmadım Deryaga Boz Bulıp”. *Kazan Utları*, S. 11, 157-167.
- VOLİN, B. M. ve UŞAKOV, D. N. (1938). *TolkoviSlovar’ RusskogoYazıkaTom II*. Moskva: GosudarstvennoyElzdatel’sstvoInostrannih i Natsional’nihSlovarye.

VOLİN, B. M. ve UŞAKOV, D. N. (1940). *Tolkoviy Slovar' Russkogo Yazıka Tom IV*. Moskva: Gosudarstvennoye Izdatel'stvo Inostrannih i Natsional'nih Slovarey.

ZAHİDULLİNA, D. (2011). *Tatar Edebiyat Tarihi I*. Kazan: Kazanskiy Universitet.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 27.10.2023

Kabul / Accepted: 22.1.2023

**Araştırma Makalesi / Research Article**

DOI: 10.55666/folklor.1382309

**UNE ANALYSE TEXTUELLE SELON LE PROGRAMME NARRATIF  
ET LE CARRE SEMIOTIQUE DE A. J. GREIMAS : EXEMPLE DE LA  
PARURE DE MAUPASANT**

Gülden PAMUKCU\*

**Résumé**

L'analyse textuelle est une approche précieuse pour comprendre et décoder les récits complexes et les significations symboliques contenues dans les œuvres littéraires. Elle occupe une place cruciale dans de multiples domaines, allant de la technologie de l'information à la recherche en sciences sociales. Son rôle consiste à extraire des informations pertinentes à partir de textes, à automatiser des tâches liées au langage naturel et à améliorer la compréhension ainsi que l'interaction avec les données textuelles. Dans cette étude, une approche d'analyse textuelle est appliquée à l'examen de la nouvelle *La Parure* de Guy de Maupassant en utilisant le programme narratif et le carré sémiotique. Le concept du programme narratif de A. J. Greimas est issu de la sémiotique narrative dont l'objectif est d'analyser la structure des récits, en particulier ceux de la littérature, en identifiant les différentes fonctions et relations entre les éléments qui les composent. Selon le modèle narratif de Greimas, tout récit peut être décomposé en plusieurs niveaux de signification. Grâce à ce programme narratif, on a la possibilité de décomposer un récit en ses différentes composantes, d'étudier leur interaction et leur contribution à la signification globale du récit. Cela facilite l'analyse de la structure narrative d'une œuvre, la reconnaissance des motifs qui s'y répètent et une meilleure compréhension de la construction des récits. Quant au carré sémiotique, également appelé carré de Greimas, cherche à illustrer les liens entre les concepts et les significations au sein d'un système sémiotique. Il repose sur l'idée qu'un concept peut être défini par rapport à d'autres concepts par des oppositions binaires, permettant ainsi d'explorer les différentes dimensions du sens et de décomposer et étudier les éléments constitutifs d'une œuvre. En se basant sur les méthodes du programme narratif et le carré sémiotique de Greimas, cette analyse cherche à révéler des niveaux de signification plus profonds dans le texte en examinant comment les termes et relations distincts interagissent pour transmettre la narration et le thème global de la nouvelle analysée comme corpus.

**Les mots-clés :** Le carré sémiotique, Le programme narratif, Carré de Greimas, Analyse textuelle, Guy de Maupassant

\* Arş. Gör. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, gpamukcu@mehmetakif.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-1627-8889

---

---

## A. J. GREIMAS'IN ANLATI PROGRAMI VE GÖSTERGEBİLİMSEL KARESİNE GÖRE METİNSEL BİR ÇÖZÜMLEME : MAUPASSANT'IN *GERDANLIK* ÖRNEĞİ

### Öz

Metin çözümlemesi, edebi eserlerde yer alan karmaşık anlatıları ve sembolik anlamları anlamaya ve çözmeye yönelik değerli bir yaklaşımdır. Bilgi teknolojilerinden sosyal bilim araştırmalarına kadar çok çeşitli alanlarda önemli bir yere sahiptir. Rolü, metinlerden ilgili bilgileri çıkarmak, doğal dil görevlerini otomatikleştirmek ve metinsel verilerle anlama ve etkileşimi geliştirmektir. Bu çalışmada, Guy de Maupassant'ın *Gerdanlık* adlı kısa öyküsünün çözümlemesinde anlatı programı ve göstergebilimsel kare kullanılarak bir metin çözümlemesi yaklaşımı uygulanmıştır. A. J. Greimas'ın anlatı programı kavramı, anlatı göstergebiliminden doğmuştur ve amacı, anlatıları oluşturan unsurlar arasındaki farklı işlevleri ve ilişkileri tanımlayarak, özellikle edebiyattaki anlatıların yapısını çözümlenektir. Greimas'ın anlatı modeline göre, herhangi bir anlatı çeşitli anlam düzeylerine ayrılabilir. Bu anlatı programı sayesinde, bir anlatıyı farklı bileşenlerine ayırmak, bunların etkileşimini ve anlatının genel anlamına katkılarını incelemek mümkündür. Bu, bir eserin anlatı yapısını çözümleneyi, tekrar eden motifleri tanımayı ve anlatıların nasıl inşa edildiğini anlamayı kolaylaştırır. Greimas karesi olarak da bilinen semiyotik kare ise, semiyotik bir sistem içindeki kavramlar ve anlamlar arasındaki bağlantıları göstermeye çalışır. Bir kavramın ikili karşıtlıklarla diğer kavramlarla ilişkili olarak tanımlanabileceği fikrine dayanır ve anlamın farklı boyutlarını keşfetmeyi ve bir eserin kurucu unsurlarını parçalayıp incelemeyi mümkün kılar. Anlatı programı ve Greimas'ın göstergebilimsel kare yöntemlerine dayanan bu çözümleme, farklı terimlerin ve ilişkilerin bütüncü olarak incelenen kısa öykünün anlatısını ve genel temasını aktarmak için nasıl etkileşime girdiğini inceleyerek metindeki daha derin anlam düzeylerini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Göstergebilimsel kare, Anlatı programı, Greimas karesi, Metin çözümlemesi, Guy de Maupassant

## Introduction

La sémiotique de Greimas vise à expliquer comment l'univers sémantique est conjugué et narrativisé pour former une totalité de sens. Tout comme dans la linguistique saussurienne, la sémantique de Greimas fait une distinction entre la structure profonde (sémantique) et la syntaxe superficielle. Seule cette dernière peut être divisée en structure narrative (surface) et en structure discursive. Le processus de narrativisation comprend une série de transformations horizontales, passant de la sémantique fondamentale à la syntaxe fondamentale, puis verticalement de cette dernière à la syntaxe narrative (surface), et enfin à la syntaxe discursive. L'objet d'étude de la sémiotique selon Greimas est ce processus transformationnel qui donne naissance au sens.

Le système des différentes structures sémantiques, ou sémiotiques, selon Greimas, est une hiérarchie soumise à l'analyse où les éléments sont déterminés par des relations réciproques. Au cœur de ce système se trouve le carré sémiotique qui représente la structure sémantique profonde ; il permet de percevoir une idée ainsi que son opposition et sa négation. Le carré sémiotique, en tant que structure fondamentale de la signification, représente une opposition binaire ou deux contraires avec les simples négations ou contradictions des deux termes. Les combinaisons possibles de ces termes forment les éléments significatifs. Selon Greimas, cette structure fondamentale doit être considérée à la fois comme un concept réunissant les conditions minimales d'appréhension et/ou de production du sens et comme un modèle contenant la définition minimale de toute langue et de toute unité sémiotique. En d'autres termes, le carré sémiotique, considéré comme universel par Greimas, est le mode fondamental de signification dans la pensée humaine ainsi que dans toutes les formes discursives incluant le récit.

Dans cette étude, nous allons examiner le programme narratif et le carré sémiotique dans la nouvelle intitulée *La Parure* de Maupassant en partant des théories de A.J. Greimas afin de mettre en lumière la structure profonde du récit en le déconstruisant.

### 1. Le Programme Narratif

La théorie de Greimas est fondée sur le fait que la signification résulte de la différence. La signification du récit repose sur les variations entre les différents états et personnages. Un texte est présenté comme une séquence d'états et de changements d'un état A à un état B, et ainsi de suite (Groupe d'Entrevignes, 1984 : 14). La narrativité se réfère au phénomène des successions d'états et de transformations. L'analyse narrative consiste à identifier ces états et transformations, ainsi qu'à représenter rigoureusement les écarts qu'ils révèlent tout au long du récit. Chaque texte possède une composante narrative qui peut être soumise à une analyse approfondie.

L'analyse narrative repose sur la distinction fondamentale entre les états et les transformations. Lorsque l'on analyse un texte d'un point de vue narratif, la première étape consiste à classer les énoncés d'état et les énoncés de faire. Il existe deux formes d'énoncés d'état, c'est-à-dire deux types de relations entre le *Sujet* et l'*Objet* :

Les concepts ci-dessous sont des formes d'énoncé d'état, où le sujet et l'objet sont en relation de disjonction ou de conjonction (Greimas, 1966 :19, Fontanille, 2003 : 189-200).

**Forme d'énoncé d'état disjonctif** : On utilise le signe "V" pour représenter la disjonction. On écrit (S V O) pour exprimer cette forme.

**Forme d'énoncé d'état conjonctif** : Dans ce cas, le sujet et l'objet sont en relation de conjonction. Le signe "Λ" est utilisé pour représenter la conjonction. Ainsi, on écrit (S Λ O) pour exprimer cette forme.

La transformation fait référence au processus de passage d'une forme d'énoncé d'état à une autre. Par exemple : (S V O) → (S Λ O)

Il s'agit d'une transformation conjonctive car elle permet de passer d'un état disjonctif à un état conjonctif. La flèche symbolise le passage d'un état à un autre.

**Un programme narratif** se réfère à une séquence d'états et de transformations qui suivent une relation

entre S et O, ainsi que sa transition. L'objectif de l'analyse narrative est de décrire l'organisation du programme narratif et de rendre compte de cet enchaînement organisé.

Le programme narratif se réalise par le passage d'un état de conjonction à un état de disjonction dans le récit qui nous sert d'exemple. La performance est l'opération qui réalise ce passage.

**Le sujet d'état** est en relation avec la conjonction ou la disjonction avec un objet.

**Le sujet opérateur** en relation avec la performance qu'il accomplit.

À la lumière de ces informations, passons maintenant à l'analyse de notre nouvelle exemplaire. Puisqu'il s'agit d'une analyse sémiotique, il est nécessaire de bien comprendre ce qui s'est passé dans la nouvelle. Ainsi, nous présentons ci-dessous un résumé de la nouvelle.

### 1.1 Le résumé de *La Parure* (1974)

Madame Mathilde Loisel qui a toujours rêvé d'appartenir à l'aristocratie considère sa naissance au sein d'une famille de la classe moyenne inférieure comme une "erreur du destin". Elle se marie avec un employé modeste qui fait de son mieux pour la rendre heureuse, mais il a peu à offrir. Grâce à ses multiples efforts, son mari réussit à obtenir une invitation pour tous les deux au ministère de l'éducation. Mathilde refuse d'y aller car elle n'a rien à porter et ne veut pas se sentir embarrassée. Son mari est contrarié par son insatisfaction et, en utilisant toutes ses économies prévues pour acheter un fusil de chasse, il donne 400 francs à Mathilde pour qu'elle puisse s'en servir. Mathilde sort et achète une robe, mais même avec cette robe, elle n'est pas heureuse car elle ne possède aucun bijou à porter avec elle. Le couple étant peu fortuné, son mari lui suggère alors d'acheter des fleurs pour les accompagner. Après que Mathilde a refusé cette idée, il lui propose d'emprunter quelque chose auprès de leur amie commune, madame Jeanne Forestier. Mathilde se rend chez madame Forestier et choisit sa plus belle pièce : un collier de diamants impressionnant qu'elle contemple avec convoitise. Elle cherche désespérément une solution rapide pour le remplacer. Elle se rend dans un magasin où elle découvre qu'un collier similaire coûte 40 000 francs. Finalement, elle l'achète pour 36 000 francs. Le couple vend tous leurs biens et doit contracter des prêts à des taux d'intérêt élevés pour payer le collier.

Dix ans plus tard, alors qu'elle se promène le long des Champs-Élysées, elle aperçoit soudainement madame Jeanne Forestier qui ne la reconnaît presque pas dans son apparence désolée. Pendant leur conversation, Mathilde raconte l'histoire de sa perte et du remplacement du collier, et c'est en grande partie à cause de Mme Forestier qu'elle a vécu ces dix dernières années si tragiquement. Choquée, Mme Forestier prend les mains de Mathilde et lui explique que son collier était un faux en pâte qui ne valait pas plus de 500 francs.

### 1.2 Analyse sémiotique de la nouvelle intitulée *La Parure* de Maupassant selon le programme narratif

Le thème principal de *La Parure* explore la tension entre la réalité et l'apparence. Madame Loisel est belle en apparence, mais à l'intérieur, elle est remplie de mécontentement envers sa vie moins fortunée. C'est également lié à l'idée que la richesse est essentielle pour être heureux. Mathilde est envahie par une avidité qui contraste avec la générosité de son mari. Elle pense que la richesse matérielle lui apportera le bonheur, et sa fierté l'empêche d'avouer à Mme Forestier qu'elle n'est pas riche et qu'elle a égaré le collier qui lui avait été prêté.

En raison de son orgueil et de son obsession pour la richesse, Mathilde gaspille des années de sa vie et épuise toutes ses économies pour remplacer le collier, seulement pour réaliser que le collier d'origine était en réalité un faux dès le départ ; une apparence trompeuse de richesse, tout comme Madame Loisel elle-même.

Au début de l'histoire, Mme Mathilde, le personnage principal, mène une vie de classe moyenne. Elle possède une maison et mène une existence relativement heureuse malgré ses plaintes. Cependant, à la fin de l'histoire, elle perd tout en raison de son désir insatiable d'une vie plus luxueuse. Cette perte constitue l'élément clé de l'intrigue. Le schéma narratif peut être établi comme suit :  $F(S) \rightarrow [(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)]$

Ici, nous avons Mme Mathilde comme sujet et sa vie initiale comme objet. Au début, Mme Mathilde mène une vie conjugale heureuse malgré ses insatisfactions, tandis qu'à la fin, elle est séparée de cette vie car elle perd tout ce qu'elle possédait. Un autre état important, Mme Mathilde se retrouve dans une situation où elle n'a pas de bijoux à porter pour cette invitation. Par conséquent, elle demande à son amie, madame Jeanne Forestier, de lui prêter un bijoux. Elle opte pour une parure de diamants spectaculaire. À la fin de la soirée, elle réalise qu'elle a égaré la parure de son amie. Jusqu'à présent, si nous supposons que la parure a été déposée à Mme Mathilde dans le fête - le propriétaire étant dans un rôle passif - l'état du propriétaire subit une transformation : d'une association avec l'objet (la parure), le sujet passif subit une dissociation tandis que l'action produit un résultat inverse pour le voleur : de la dissociation à l'association.

La formulation du programme narratif de cette situation peut être raccourcie en utilisant la représentation suivante :

$$F(S2) \rightarrow [(S1 \vee O1) \rightarrow (S1 \wedge O1)]$$

Cette formule enregistre;

Un énoncé de faire : F

Un sujet du faire ou sujet opérateur : S2

Un énoncé d'état initial : (S1  $\vee$  O1)

Un énoncé d'état final : (S1  $\wedge$  O1)

Un objet valeur : O1

Un sujet d'état relié à ces valeurs : S1

Dans cette formulation, le sujet opérateur est représenté par S2, ce qui indique probablement le voleur. Le sujet d'état est représenté par S1 et l'objet par O1. Dans les états initial et final, la conjonction entre le sujet d'état et l'objet est représentée par  $\wedge$ , tandis que la disjonction est représentée par  $\vee$ . Enfin, S2 fait référence à la transformation causée par le sujet en cours.

L'écriture du programme narratif ci-dessus a été réalisée en tenant compte du point de vue du propriétaire de la parure, car elle est clairement présentée comme le sujet passif en contraste avec l'objet qui suit. Si l'on se place maintenant du point de vue du voleur, on pourrait formuler cela de la manière suivante :

$$F(S2) \rightarrow [(S1 \wedge O1) \rightarrow (S1 \vee O1)]$$

Lorsqu'on examine la perspective du S1, on peut créer le programme narratif suivant :

$$F(S1) \rightarrow [(S2 \vee O1) \rightarrow (S1 \wedge O1)]$$

Il s'agit toujours d'un programme narratif opposé du point de vue d'un autre sujet. Voici un exemple d'un programme narratif opposé :

$$F(S) \rightarrow [(S1 \wedge O1) \rightarrow (S1 \vee O1)] = [(S2 \vee O1) \rightarrow (S1 \wedge O1)]$$

Si nous observons l'aspect de Mme Forestier, il est clair que la parure lui appartient en premier lieu. Elle l'a ensuite offerte à son amie, Mme Mathilde, qui malheureusement l'a égarée. Par conséquent, Mme Forestier ne possède plus la parure qu'elle avait prêtée. On peut exprimer cela de la manière suivante :

$$F(S1) \rightarrow [(S2 \vee O \wedge S1) \rightarrow (S2 \wedge O \vee S1)]$$

Après avoir égaré le bijou précieux, le couple a dû vendre tous leurs biens et contracter des prêts à des taux d'intérêt élevés pour rembourser le collier. De plus, dix ans plus tard, ils ont découvert que le collier était en réalité un faux fabriqué à partir de pâte et ne valait pas plus de 500 francs.

En utilisant le plan narratif, on observe les différences qui donnent du sens à la lecture, dans la succession des états et des transformations. On analyse ou décompose ensuite le texte en énoncés d'état et en



énoncés de faire. Le programme narratif que nous utilisons ici pour une petite partie de notre histoire décompose les événements du texte en analysant les relations de conjonction et de disjonction entre les objets et les sujets. De cette manière, il nous permet non seulement d'explorer différents parcours sémantiques, mais aussi de voir un événement sous différents points de vue. Cela nous aide à appréhender les multiples perspectives présentes dans le texte et à plonger dans la structure profonde du sens.

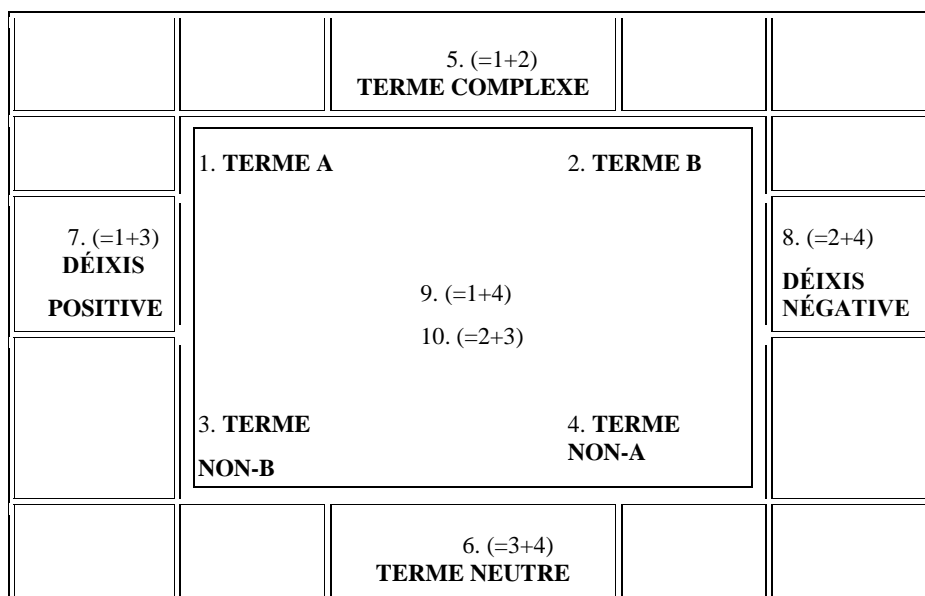
## 2. Le Carré Sémiotique

Le carré sémiotique, conçu par Greimas (1976a) et Rastier (1989), est une méthode permettant d'affiner les analyses des oppositions en créant davantage de classes analytiques à partir d'une opposition donnée, telle que celle entre la vie et la mort.

Comme le modèle actantiel, le schéma narratif canonique, le schéma tensif et le carré véridictoire, le carré sémiotique se veut à la fois un réseau de concepts et une représentation visuelle de ce réseau, généralement sous forme d'un « carré » (Hébert, 2012, p. 59).

Courtés le décrit comme une représentation visuelle de la structure logique d'une opposition (1991 : 152). Voici un exemple de carré sémiotique vide :

### Structure du carré sémiotique (Hébert, 2012 : 59)



Selon Greimas, le carré sémiotique représente la structure fondamentale de la signification, exprimant l'opposition logique qui est au cœur de l'évolution narrative et du contenu sémantique, thématique ou symbolique.

Le schéma de Greimas se révèle utile car il met en évidence toute la complexité d'un terme sémantique donné (sème). Greimas (1976a) souligne que tout sème donnée implique son opposé ou son "contraire". Par exemple, la "vie" (S1) est comprise en relation avec son opposé, la "mort" (S2). Au lieu de simplement se reposer sur cette opposition binaire simple, Greimas souligne que l'opposition entre "vie" et "mort" suggère ce qu'il appelle une paire contradictoire, à savoir le "non-vie" (-S1) et le "non-mort" (-S2).

Greimas illustre comment cette logique sémiotique organise divers phénomènes. Un exemple concret en dehors du domaine littéraire serait la logique des feux de signalisation en Europe. Selon Greimas (1976b), la lumière jaune a deux fonctions distinctes : lorsque le feu vert est suivi d'une lumière jaune, on s'attend à ce que vous ralentissiez et vous prépariez à vous arrêter (comme aux États-Unis et au Canada). En revanche, lorsque le feu rouge est suivi d'une lumière jaune, cela signifie que vous devez vous préparer à avancer. Comme l'explique Greimas, le feu vert (s1) est en opposition directe avec le feu rouge (s2) dans cet exemple.

Le feu vert représente l'« ordre » ou l'« injonction positive » (avancer) ; tandis que le feu rouge représente une « interdiction » ou une « injonction négative » (ne traverse pas!). Le système européen de feux de signalisation offre également deux paires contradictoires possibles (-s1 et -s2) : lorsque la lumière jaune suit le vert, cela indique une absence d'injonction (préparez-vous à vous arrêter !) ; mais lorsque la lumière jaune suit le rouge, cela signifie une non-interdiction (préparez-vous à avancer !). Si le feu jaune reste immobile, sans changer, il adopte une position neutre : ni autorisation ni interdiction (soyez prêt à vous arrêter si vous voyez quelqu'un traverser, mais soyez prêt à avancer s'il n'y a personne !) (Dagnino et Cinici, 2015).

Le point de vue de Greimas est que nous sommes tous limités par la série finie de possibilités ouvertes par de telles oppositions sémiotiques :

Un auteur, producteur d'un objet sémiotique quelconque, opère dans une épistémie qui est le résultat de son individualité et de la société dans laquelle il est inscrit, il lui est possible de faire un nombre limité de choix, qui ont pour résultat initial l'investissement de contenus organisés, c'est-à-dire des contenus dotés de valences (possibilités de relations) (1976b :61).

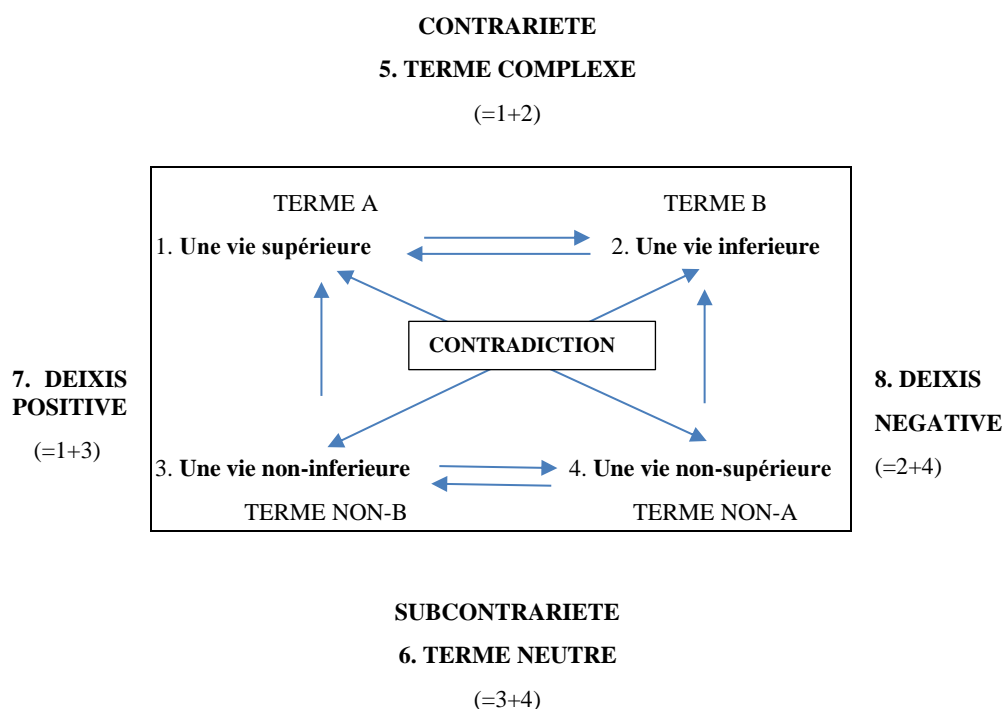
### 2.1 Les composants fondamentaux du carré sémiotique

Le carré sémiotique est principalement composé de trois éléments essentiels (nous n'incluons pas les relations constitutives du carré, telles que la contrariété, la contradiction, la complémentarité ou l'implication) : « 1. Les termes, 2. Les métatermes (termes composés), 3. Les relations (entre termes et entre métatermes) » (Hébert, 2012 : 59)

Le carré sémiotique est composé de quatre termes, chacun correspondant à une position spécifique sur le carré. La première position est représentée par le terme A, la deuxième par le terme B, la troisième par le terme non-B et la quatrième par le terme non-A. Les deux premiers termes forment l'opposition de base du carré, tandis que les deux autres sont obtenus en niant chaque terme de cette opposition. En plus de cela, le carré sémiotique comprend également six métatermes qui sont des termes composés résultant de la combinaison de deux termes différents. Même si certains métatermes portent des noms spécifiques (le terme complexe et le terme neutre), il est important de noter que ces termes sont bel et bien considérés comme des métatermes. La cinquième position représente le terme complexe (A et B), la sixième position représente le terme neutre (non-A et non-B ou ni A ni B), la septième position représente la deixis positive (A et non-B), la huitième position représente la deixis négative (B et non-A), la neuvième position représente le schéma positif (A et non-A) tandis que la dixième position représente le schéma négatif (B et non-B) (Hébert, 2012 :59).

Différentes relations se forment entre les termes d'un carré. (1) Contrariété : une relation entre le terme A et le terme B, ainsi qu'entre le terme non-A et le terme non-B. (2) Contradiction : une relation entre le terme A et le terme non-A, ainsi qu'entre le terme B et le terme non-B. Nous utilisons le mot “opposition” pour englober à la fois la contrariété et la contradiction. (3) Implication ou complémentarité : une relation entre le terme non-B et le terme A, ainsi qu'entre le terme non-A et le terme B. La contrariété, la contradiction et la complémentarité sont des relations bidirectionnelles (par exemple, A est l'opposé de B et vice versa), tandis que l'implication est unidirectionnelle, allant de non-B vers A, et de non-A vers B. En raison de leur relation mutuelle, les termes A et B sont appelés des contraires, tandis que les termes non-A et non-B sont appelés des subcontraires (car ils sont situés “sous” les contraires). En revanche, les termes A et non-A d'une part, ainsi que les termes B et non-B d'autre part sont appelés contradictoires (Hébert, 2012 :60).

## 2.2 Le carré sémiotique de *La parure* de Maupassant



Dans le schéma ci-dessus, nous sommes en mesure d'observer les termes présents dans notre corpus ainsi que leurs relations mutuelles. Maintenant, examinons de plus près les relations entre ces termes et les métatermes en fonction de leur position dans le texte dans le cadre du carré sémiotique :

**Position 1 (terme A = une vie supérieure) :** Dans cette position, il est évident que le terme “une vie supérieure” émerge en raison du fait que Mme Mathilde, notre protagoniste, a toujours rêvé de mener une existence supérieure malgré son niveau de vie modeste.

**Position 2 (terme B = une vie inférieure) :** Mme Mathilde, qui aspire à une vie supérieure, voit tout lui échapper à la fin de l'histoire et se retrouve contrainte de vivre une vie inférieure. Cette situation est désignée par le terme B.

**Position 3 (terme non-B = une vie non-inférieure) :** Dans la troisième position, nous retrouvons à nouveau le rêve de Mme Mathilde d'avoir une vie supérieure. Les termes “une vie supérieure” et “une vie non-inférieure” sont parallèles.

**Position 4 (terme non-A = une vie non-supérieure) :** Le terme “une vie non-supérieure” met en évidence le fait que Mme Mathilde est destinée à une vie non-supérieure à la fin de l'histoire.

L'application du carré sémiotique à un texte nous aide à identifier les oppositions et les relations pertinentes pour ce texte. La signification ne peut exister que grâce aux différences. Ainsi, ce qui permet d'accéder à l'univers du sens est la perception des différences. Il n'y a pas de “ouvert” sans référence à “fermé”. Ainsi, chaque texte se manifeste comme un jeu de contrastes. La structure est donc définie comme une relation entre deux concepts distincts. C'est pourquoi nous soulignons l'aspect sémiotique en utilisant des valeurs opposées minimales. Dans notre corpus, selon l'état initial, Mme Mathilde, le personnage principal, mène une vie modeste de la classe moyenne tandis qu'elle rêve toujours d'une vie supérieure. Cependant, elle perd tout et se retrouve à vivre une vie inférieure à la fin. C'est le point de départ de notre carré. Jusqu'à présent, nous avons examiné les termes clés de notre histoire. Maintenant, nous allons explorer leurs relations les uns avec les autres ci-dessous :

**Position 5 (terme 1 + terme 2) : terme complexe (relation de contrariété) :** Lorsqu'on examine la relation entre les termes un et deux dans cette position, on remarque qu'il y a un contraste entre eux. Ce contraste est à la base de l'histoire en question. Au début de l'histoire, nous assistons au rêve de Mme Mathilde d'une vie supérieure alors qu'elle mène une vie modeste. Au fil des événements, Mme Mathilde perd tout ce qu'elle possède en poursuivant cette aspiration et se retrouve condamnée à une vie inférieure, sans parler d'une vie supérieure. Le contraste entre les situations vécues par la protagoniste au début et à la fin de l'histoire est le point central de cette position.

**Position 6 (terme 3 + terme 4) ; terme neutre (relation de subcontrariété) :** Dans cette position, qui établit la relation entre le troisième et le quatrième terme, les expressions "une vie non-inférieure" et "une vie non-supérieure" décrivent toutes les deux la vie modeste que Mme Mathilde a vécu tout au long de sa vie. Il n'y a ni vie supérieure ni vie inférieure. C'est donc un espace neutre.

**Position 7 (terme 1 + terme 3) ; déixis positive (relation impliquant ou complémentant) :** Une vie non-inférieure → une vie supérieure : Ce passage est soutenu par la misère de Mme Mathilde à la fin. Elle perd tout ce qu'elle avait au départ. Etant donné qu'elle rêve une vie dans la haute société, elle voit sa propre vie inférieure et sans valeur. Lorsqu'elle perd tout, elle comprend qu'elle menait une vie non-inférieure, mais plutôt supérieure.

**Position 8 (terme 2 + terme 4) ; déixis négative (relation impliquant ou complémentant) :** La vie non-supérieure → la vie inférieure : Ce passage est soutenu par les événements narratifs de la perte de la parure. Après avoir perdu la parure prêtée par son amie, Mme Mathilde et son mari ont dû travailler pendant dix ans pour rembourser leur dette. Par conséquent, ils se retrouvent condamnés à vivre une vie inférieure, perdant ainsi leur maison et leur niveau de vie antérieur. Ainsi, leur vie n'est plus modeste mais plutôt inférieure à ce qu'elle était auparavant. La transformation opérée ici est le passage d'une vie modeste à une vie inférieure. On peut appliquer la même formulation  $(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$  car il s'agit d'une histoire de perte.

**Position 9 = terme 1 + terme 4 ; (relation de contradiction) :** Une vie supérieure → une vie non-supérieure : Le personnage principal, Mme Mathilde, rêve toujours d'une vie de classe supérieure. Cependant, elle mène une vie non-supérieure alors qu'elle aspire à une vie supérieure. À la fin, elle perd sa modeste vie avec laquelle elle n'était pas satisfaite et commence à mener une vie non-supérieure. En d'autres termes, sa modeste existence, qu'elle trouve insatisfaisante, est supérieure à la vie qu'il mène à la fin de l'histoire. Il s'agit d'une transformation : le passage d'une vie supérieure à une vie non-supérieure. On peut exprimer cela de la manière suivante :

$$(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$$

**Position 10 = terme 2 + terme 3 ;(relation de contradiction) :** Une vie inférieure → une vie non-inférieure : Ce passage met en évidence les tentatives de Mme Mathilde de paraître plus riche. À la fête, elle souhaite se présenter comme une personne qu'elle n'est pas réellement. Elle cherche à dissimuler sa véritable personnalité et son niveau de vie en empruntant le comportement des autres, en portant une robe luxueuse et des bijoux en diamants, mais ce n'est pas vraiment qui elle est. En réalité, sa vie est plus inférieure que celle des autres à la fête. Pour y assister, elle dépense tout l'argent de son mari pour acheter une robe élégante et emprunte les bijoux d'une amie afin que tout le monde puisse voir qu'elle ne mène pas une vie inférieure. On peut dire qu'elle a une vie inférieure par rapport aux gens présents à la fête et elle fait tous les efforts nécessaires pour leur montrer qu'elle a une vie non inférieure. La contradiction réside dans le fait que Mme Mathilde, malgré sa situation financière inférieure, se présente dans la fête avec l'apparence d'une personne appartenant à une classe sociale supérieure.

### Conclusion

Dans cette étude, nous avons exploré le programme narratif et le carré sémiotique dans la nouvelle intitulée *La Parure* de Maupassant, en nous appuyant sur les théories d'A.J. Greimas. Nous avons appliqué les principes généraux proposés par Greimas sur l'analyse du texte, en examinant les distinctions les plus fondamentales de manière aussi déductive que possible. À partir de cette analyse, après avoir déconstruit le texte, les transformations dans le programme narratif et des relations de contrariété et de contradiction au

sein du carré sémiotique nous permettent de résumer la signification du texte de la manière suivante : Mme Loisel a tout perdu en échange de rien, à cause de son avidité et son désir pour la richesse, ce qui l'a amenée à vivre une vie encore inférieure qu'auparavant.

En se référant aux contradictions et aux oppositions que nous avons acquises à partir du carré sémiotique, le thème principal de *La Parure* explore le conflit entre la réalité et l'apparence. Mme Loisel a l'air belle, mais à l'intérieur, elle est remplie de mécontentement envers sa vie moins fortunée. Le texte présente plusieurs illusions dans sa structure profonde : le fait que Mme Loisel prétende être riche lors de l'invitation, alors qu'elle ne l'est pas réellement ; le fait que le collier semble être incrusté de diamants de grande valeur, mais qu'il s'agit en réalité d'une contrefaçon ; et enfin, le fait que Mme Loisel perde le collier, en achète un nouveau et le restitue à Mme Forestier comme si elle ne l'avait jamais perdu. Tous ces éléments témoignent des illusions présentes. Mme Loisel souhaite tromper les personnes présentes à l'invitation en leur faisant croire qu'elle est riche, sans se rendre compte qu'elle-même est trompée en portant un collier factice. En outre, sa fierté l'empêche de dire à Mme Forestier qu'elle n'est pas fortunée et qu'elle a égaré le collier qu'on lui avait prêté. De plus, cette fierté gaspille les années de sa vie et la condamne à vivre dans la misère. Mme Loisel semble avoir été durement éprouvée par ces illusions. Mme Loisel est submergée par une avidité qui contraste avec la générosité de son mari. Elle croit que la richesse matérielle lui apportera le bonheur. En raison de son orgueil et de son obsession pour la richesse, Mme Loisel gaspille des années de sa vie et épuise toutes ses économies pour acheter un nouveau collier, seulement pour se rendre compte finalement que le collier original était en fait une imitation dès le départ ; une illusion trompeuse de richesse, tout comme Mme Loisel elle-même. Alors qu'elle aspire à une vie supérieure, elle se voit contraint de faire face à des circonstances inférieure. Une femme insatiable qui ne sait pas apprécier ce qu'elle possède finira par tout perdre pour rien. Cette contradiction a servi de fondement à notre étude sur le carré sémiotique.

### **Bibliographie**

- COURTÉS, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- DAGNINO, G. B., & CINICI, M. C. (Eds.). (2015). *Research methods for strategic management*. Routledge. [https://www.google.co.uk/books/edition/Research\\_Methods\\_for\\_Strategic\\_Managemen/\\_i\\_bCgAAQBAJ?hl=tr&gbpv=1](https://www.google.co.uk/books/edition/Research_Methods_for_Strategic_Managemen/_i_bCgAAQBAJ?hl=tr&gbpv=1) (Consulté le : 20.09.2023)
- FONTANILLE, J. (2003), *Sémiotique du discours*. Limoges : Presses de l'Université de Limoges.
- GREIMAS A. J. (1969). "Éléments d'une grammaire narrative". In: *L'Homme*, tome 9 n°3, pp. 71-92.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse.
- GREIMAS, A. J. (1970). *Du sens*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1976a). *Maupassant. La sémiotique du texte*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1976b). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. (Trans.: Paul J. Perron and Frank H. Collins), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GROUPE D'ENTREVERNES, (1984). *Analyse sémiotique des textes*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- HÉBERT, L. (2012). "Dictionnaire de sémiotique générale", [En ligne], Vol. XVII-n°1 et 2. URL: <http://www.revue-texto.net/index.php/docannexe/file/Archives/SdT/docannexe/file/Archives/Parutions/Parutions/Marges/index.php?id=2957>. (Consulté le : 10.10.2023)
- MAUPASSANT, G. D. (1974). *Contes et Nouvelles*. Paris : Gallimard.
- RASTIER, F. (1989). *Sens et textualité*. Paris : Hachette.

DOI: 10.55666/folklor.1375418

## OSMANLI TÜRKÇESİ

Şahin BARANOĞLU\*

### Öz

Yakın geçmişte ülkemizde ortaöğretimde Osmanlıca dersinin okutulması tartışmaları yaşandı. Dilimizin bir döneminin adı olarak *Osmanlıca* teriminin kullanılışı, 1850'lerde Ahmet Cevdet Paşalarla başlamıştır ki daha önceleri dilimiz için *Türkçe* veya *Türki* denmiştir. Bu çalışmada söz konusu tartışmanın yaşandığı günlerin lehte ve aleyhteki görüşleri karşılaştırılıp tıpkı *Özleştirmecilik* tartışmaları gibi Osmanlıca tartışmalarının da dilimize zarar verdiği görüşü işlenecektir. Bu durum sadece Osmanlı Türkçesine has değil bütünüyle dil ve kültür tarihimizin özelliğidir. Türk adı bin yıldır hepimizi temsil ettiği hâlde *Fatih Kanunnamesi*'nde türk, *köylü* anlamındadır. Divânü Lugâti't-Türk'te ise "*Türklerin 'mün' dediğine Oğuz, Kıpçak, Suvarlar 'bün' derler.*" ifadesi vardır. Batı Türkçesinin eserlerinde bile *Oğuz*'un kelime anlamı *ebleh*'tir. Söz konusu farklılık, zenginlik ve derinlik çok kültürlü çok milletli çok dinli bir yapı olan Osmanlı'da zirveye ulaşmıştır. Araplar Sami dillerinden, Farslar Hint Avrupa, Türkler Ural Altay ve hepsi Osmanlı'nın içinde! Yani dünya kültürünün neredeyse tamamı var Osmanlı Türkçesinin içinde. Osmanlı'nın harflerinden hatta dilinden önce öğrenmemiz gereken gerçek bu! En ağdalı beyitlerin yüklemli hep Türkçedir. *Hâlbuki* kelimesini oluşturan yapıların dilleri, çok zaman onu anlayamadığımız için üzerinde kavga ettiğimiz Osmanlı Türkçesinin üniversal özelliğinin sembolüdür. Yine bu çalışmada Osmanlı Türkçesinin özellikle yüklem ve kelime grubu teşkilinde görülen bu ifade gücünün asıl kaynağının Türkçe olduğu, anlam örgüsünün Türkçenin kurallarıyla oluştuğu ortaya konulup söz konusu durum, değişik yüzyıllarda eser vermiş şairlerden ve günümüz sanatçılarından örneklerle ortaya konacaktır. Yer yer günümüz Türkçesi gibi konuşan Tonyukuk'tan, *Kutadgu Bilig*'de *yüzüing açık tut* tabirini *muhabatına sıcak davran* anlamında kullanan Yusuf Has Hacib'den ve *isig öz* (hayat), *et öz* (vücut), *öz yaş* (ömür), *tüş et öz* (ebedî vücut), *ulug suv* (deniz), *yir suv* (dünya) gibi yapıları eserlerinde ve gündelik hayatlarında kullanan Uygurlara kadar uzanacak bu kullanım örnekleriyle Osmanlı Türkçesi ve dolayısıyla günümüz Türkçesindeki binlerce yıllık birikim açıklanacaktır. Dil tartışmalarında söz konusu bütüncü dağılımı göz ardı etmemeliyiz; zira biz Osmanlı, Türk, Türkmen, Tatar gibi kelimeler üzerinde bir türlü anlaşamamak da Doğu'da ve Batı'da Türk ve Müslüman için aynı kelimeler kullanılmakta: *Hui hui*, *Crescent*.

**Anahtar kelimeler:** Türkçe, Osmanlıca, dil, kültür, tarih.

## OTTOMAN TURKISH

### Abstract

Recently there have been discussions in our country about Ottoman language education. Usage of "Ottoman" phrase for our language started in 1850's by Ahmet Cevdet Paşa though in the earlier times Turkish or Turki phrases were used for our language. In this study, favorable and non-favorable ideas of the days when the mentioned discussion was made, will be compared and dwelt on the opinion that Ottoman language discussions just like purism discussions harm our language. This situation is not only related with Ottoman Turkish but it is a feature of our language and culture history. Although the name "Turk" represents all of us for a thousand year it means peasant in *Fatih Kanunnamesi*. However, there is an expression in *Divânü Lugâti't-Türk* that says "what Oğuz, Kipçak and Suvars call "bun" is called mün by Turks. Even in the pieces of arts of Western Turkish, the meaning of Oğuz is *ebleh*. Mentioned differentiation such as richness and depthreached to the topped in Ottoman which consist in multiple cultures, communities and religions. Arabic was originated from Semitic languages, Persian was originated from Indian-European languages and Turkish was originated from Ural-Altay languages and all of them were combined in Ottoman! Namely, Ottoman Turkish contains almost all of the world's culture. This is the reality which we should learn before learning the letters

\* \* Doç. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Aydın/TÜRKİYE, sbaranoglu@adu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5653-6766.

---

---

and even the language of Ottoman Turkish. The verbs of most pompous couplets are in Turkish. The languages of the structures forming the Word “*hâlbuki* (as a matter of fact)” is the symbol of Ottoman Turkish's universal feature about which we fight mostly as we don't understand it. However, it will be revealed in this study by giving examples from today's artists and poets who left works in different centuries that the real source of this expression which is seen especially in the predicate and word formation in Ottoman Turkish, is Turkish, and that its meaning structure emerged from the rules of Turkish. We will explain this thousand years of experience in Ottoman and today's Turkish extending from Tonyukuk speaking modern Turkish, Yusuf Has Hacı who uses the expression of *yüzüñg açık tut* in the meaning of *muhatabına sıcak davran* in Kutadgu Bilig, to Uyghurs using the structures such as *isig öz* (hayat), *et öz* (vücut), *öz yaş* (ömür), *tüş et öz* (ebedî vücut), *ulug suv* (deniz), *yir suv* (dünya) in their works and daily life. We should not ignore the integral events in language discussions. Even though we cannot agree on words such as Ottoman, Turkish, Turkmen, Tatar, the same words are used for Turks and Muslims in the East and West: *Hui hui*, *Crescent*.

**Keywords:** Turkish, Ottoman language, language, culture, history.

## Giriş

Dilciliğin bilim hâline gelişinin Batı’da MÖ V. yüzyıldaki Sofistlere Doğu’da da Hz. Ebubekir zamanına rastladığı bilinir. Daha önce de dil ve edebiyat vardı ama bilim değil sanattı. *Osmanlı lisanı* gibi tabirler de eskiden beri vardı ama terim olarak *Osmanlıca*’nın kullanılışı 1850’lerde Ahmet Cevdet Paşalarla başlar. Daha önce Türk dili için, *Türkçe* veya *Türkî* adları kullanılmıştır. Edebiyat terimini de *literature* anlamında ilk kullanan Sünbülzade Vehbî (1718-1809)’dir. *Fenn-i edeb* idi bu bilimin de adı. Türk kelimesinin millet olarak hepimizi temsil etmesi de yaklaşık bin yıldan beri ama Fatih Kanunnamesi’nde (3. fasıl. 1. madde) dahi *türk* kelimesi köylü anlamındadır<sup>1</sup>. DLT’de ise “*Türkler ‘Men bardum.’, Suvarlar, Kıpçaklar, Oğuzlar ‘Ben bardum.’ derler. Türkler çorbaya ‘mün’ bunlar ‘bün’ derler.*” (Atalay 1986: 31) ifadesi vardır.

Bir terim olarak bütün bu yaşananlardan soyutlanamayacak olan Osmanlıca da Türkçenin bir döneminin adıdır<sup>2</sup>. Dilcilik tarihimizin her döneminde moda konular olmuştur: XX. asrın başlarında öne çıkan *Özleştirmecilik* gibi 90’lı yıllarda bazı belediyelerin öncülük ettiği Türkçecilik gayretleri oldu ve 2000’lerle birlikte MEB tarafından liseler için önerilen Osmanlı Türkçesi tartışmaları yaşandı. 5 Haziran 2008 tarihli *TBMM Araştırma Komisyonu Raporu* vs. Bu modalar öyle çabuk geçiyor ki o yıllarda yazılmış *Türkçe Off* (1997), *Bye Bye Türkçe* (2000) gibi kitaplar yerine bugün, televizyon dizileri revaçta.

Dilin ferdi ve sosyal yönü, ifade kapasitesi bakımından farksızdır; yani milleti temsil etmek bakımından her insan, minyatür bir millettir. XVI. asırda Türkçenin, XIX. asırda Fransızcanın ve bugün de İngilizcenin itibarı malum. Toplumların zenginliklerine göre dil kapasitelerindeki değişim bireysel kullanım için de geçerlidir ki Volkan Coşkun, kişilerin suçta karışma oranlarıyla ifade kapasiteleri arasındaki ters orantıyı tespit etti (Coşkun: 2012).

Bu durumun yani ifadede azalmanın, çoğalmanın veya farklılaşmanın sebepleri var: Bir yere girerken “*Selamünaleyküm*” veya “*Merhaba*” demek, bir yerden ayrılırken “*Allah’a ismarladık!*” yahut “*Kendine iyi bak!*” demek kadar derin yapı yüklüdür! Yabancılar bizim için “*Her Türk tek başına bir cemiyettir.*” derken hitaplarımızla, selamlarımızla bile bölündük. Birol Güven’in yazdığı *Çocuklar Duymasın* gibi toplumun tamamına hitap iddiasındaki bir dizide eve gelenlerin giriş hitabı selam değil “*Ben geldim!*” idi. Toplumdaki dağılmanın en net göstergesi dildir. Anlaşma vasıtamız olan dil üzerine yaşadığımız anlaşmazlıklar, sosyal durumumuzun göstergesidir. Zaten sınırlandırılmış olan kelime kapasitesi bir de etiketleyici olursa iletişim bozuluyor ve önce birbirimizden sonra da kendi kendimizden uzaklaşıyoruz. Kabil-i hitap oluşumuzu, ruhumuzu unutuyoruz. O an özentî başlıyor ve dilcilikte *bilgi alıntısı* ile birlikte *özentî alıntısı* diye ayrı tür oluşuyor (Karaağaç, 2009: 137-146).

Puşkin’in cenaze törenindeki Dostoyevski’nin “*Bugün bir Rus için en gurur verici şey, ne kadar az Rus’a benzediğidir.*” sözü, bu ruh hâlinin ifadesidir. Zaman zaman “*Dönüyor muyuz!*” endişeli tartışmasını yaşadığımız Osmanlı Türkçesinden ayrılış hikâyemiz, böyle bir psikolojinin sonucuydu<sup>3</sup>. Hâlbuki Osmanlı, Türkçe ve Türk halk kültürüyle Osmanlı olmuştu<sup>4</sup>. Fatih döneminde açılıp kapısında “*Burada hiçbir balık uçmaya hiçbir kuş yüzmeye zorlanmaz!*” yazılan Enderun mekteplerinde derslerin Türkçe okutulmaya başlanmasından Kanuni’nin, dedesi gibi kanun yapmak yerine örfî hukuku kayda geçirip uygulamakla işe başlamasına kadar bu böyledir. Bu durum bilindiği hâlde hâlâ günümüz dizilerindeki harem hikâyelerinde veya romanlarda yer alan Osmanlı düşmanlığı<sup>5</sup>, zaman zaman Arapça Farsça kelimeleri dilimizden atmakla yaşanmağa çalışıldı. Daha XIX. asır dilciliğimizde Arap’ın kelimesinin anadilindeki ses değeriyle telaffuz edilmediği eleştirileriyle kitaplar, risaleler yazılırken<sup>6</sup> XX. yüzyıl hepsini atalım nidalarıyla doldu. Atılanlar atıldı, yeni hayatın getirdikleriyle anadili torbasında kalmış olan asıl sermaye birleşerek günümüz Türkiye Türkçesini meydana getirdi. Her ne kadar Türkçe bir sonsuzluk duygusu barındırsa da (Lewis, 1984: 420) dil üzerinde anlaştığımız gün, sosyal düzenimizin kendiliğinden oluşacağı endişesinden olsa gerek tartışmalar hiç bitmiyor!

Bütün bu tartışmalarda amaç, dilin selâmeti olsa mesele yok! Nitekim çok eskiden Atıla İlhan’ın Osmanlıca yetmez, Arapça da okutulmalı okullarımızda diye yazdığı malum. Osmanlıca zorunlu Arapça Farsça da seçmeli olsun diyen Hilmi Yavuz ise şunları yazmıştı:



Bakınız 1976 yılında, o yıllarda haftada bir köşe yazılarımın yayımlandığı Politika gazetesinde - gazeteyi, rahmetli İsmail Cem yönetiyordu-, “Liselerde Osmanlıca Eğitimi” başlıklı bir yazım çıktı (16 Nisan 1976). Bu yazıda, özet olarak, geçmiş bir kültür birikimi olarak kavrayabilmek için Osmanlıca'nın lise müfredat programına alınmasını öneriyor ve “Çağdaş bilimleri kavrayabilmek için Batı dillerini öğrenmek ne ölçüde gerekli ise, geçmiş kültürümüzü kavramak için sadece Osmanlıca bile yetmez; Arapça ve Farsça da öğretilmelidir diyordum.” der ve 1968'den, yani 46 yıldan beri savunduğu bu fikirleri inkâr edemeyeceğini vurgular 14. 12. 2014 tarihli köşe yazısında. Derdi Türkçe olanların üslubu kendini belli ediyor ki Çanakkale ve nice cepheden şahadetle yükselen nesil, Hilmi Yavuz'un tarif ettiği nesildi.

O yıllarda Osmanlı Türkçesi dersleri konusu o kadar siyasilenmişti ki TBMM'de bu dönem diline hâkim siyasilere konuyla ilgili hiç yorum yapmayışları, basında konu edilmişti. Konuyu bilmeyen bir siyasi ise rakiplerini eleştirirken “Türkçenin gerçekte Osmanlıca olduğunu bilmiyorlar.” diyebilirdi. Asıl gerçek tam tersidir: Osmanlıca Türkçedir, Türkçenin bir dönemidir<sup>7</sup>. Tartışma buralara gelince konuya vâkıf olanlar konuşup arkadaşını mı tekzip edecek! Böylece bilenler sustu. Sadece Bakan Nabi Avcı o tartışmalı günlerde “Seçmeli olsun, zorunlu olursa okutacak hocamız mı var! Zaten Sosyal Bilimler Liseleri gibi olması gereken okullarda zorunlu” diyerek Hilmi Yavuz'un “evet”i kadar değerli, gerekçesi anlaşılır bir “hayır” demişti.

Cemil Meriç'in kalben mümin aklen kâfir bulduğu Türk aydını, anadili üzerinde evet hayır münakaşalarıyla meşgul olup Türkiye'nin ziyarete açılan arşivleriyle ilgilenmezken oraların ilk ve en kalabalık ziyaretçilerinin İsraili, Amerikalı ve İngiliz bilim adamları olduğunu biliyoruz. Biz kelime hatta harflere dair kavgaya talibiz, onlar muhtevaya... Yeni senaryolar için<sup>8</sup>.

Hâlbuki o günkü üretimleriyle hatta çok zaman sadece duruşlarıyla bugünün sanat ve bilimine zemin oluşturan, Arapların bilmediği kelimeleri Arapça kurallarla türetilip kullanan, Avrupalının “dev yapılmış Asyalılar” diye bahsettiği dedelerimiz, mensubiyetlerinden geçinen değil mensubiyetlerini yücelten nesillerdi. Mensubiyetlerine nakşettikleri meziyetlerini “ben”inmeden, insanlık kültürünün bir imece ürünü olduğunun şuuruyla yaşadılar... Osmanlı Türkçesini var eden bu hasleti unutmamanın acısı, Atatürk neslindeki umudun mayasıdır ki Ziya Gökalp bu durumu şöyle değerlendirir: “Kelimelerin lügat manaları içtimai fikirlerimizden ibarettir. Yeni lisan kelimelere ve bunların da en ziyade lügat manalarına kıymet vermekle içtimai ruhumuzun tecellisine hizmet etmiştir. Lafızlar tabir cihetiyle, istilahlar mana itibarıyla ferdi mahiyeti haiz oldukları için ‘içtimai vicdan’ın keyfiyetlerini irae edemezler. Şimdiye kadar edebî eserlerimizde millî bir samimiyet görülememesi lâfız ve istilahların çok kullanılmasındandır. Bunun için edebiyatımız içtimai fikirler ve millî hisler yerine yabancı mefhumları tasvir ve irae ile uğraşmış. Ne ruhu ne de lisanı bizim olmayan ecnebi bir memur gibi -onun bizden bizim ondan haberimiz olmaksızın- içimizde yaşamıştır! Fakat hür ve büyük müstakbel edebiyatımız, bunun büsbütün aksi olacaktır ... Yeni lisan içtimai vicdanımızın hakiki bir aynası olacaktır.” (Parlatır - Çetin, 1999: 228-229)

Gökalp'e göre yeni lisan terimlerle, teorilerle kaybedilmiş görünen öz değerlerimizin lafızdan manaya geçmek suretiyle yeniden kazanma hareketidir. Çocuk ve baba balığa gider. Yakalanan ilk balığı baba oğluna bir çakıyla birlikte verir. Mangal közlü ve ikisi de açıtır. Çocuk uzun uzun balığa bakıp onu geldiği suya atarak “Baba! Ben doydum...” der. Yıllar önce bir yabancı filmde izlediğim bu sahneyi köyümde (Salavatlı-Aydın) dinledim ki Gökalp'in bahsettiği gerçek tam da budur: Baba tuttuğu balığı emanet eder oğluna, balık ağlayınca atıverir balığı suya çocuk ve babası kızarak onu evden kovar. Cami avlusuna vardığında, bir adamın birlikte dilencilik yapma teklifiyle karşılaşır çaresiz evet der. Bir ülkeye giderler ki padişahın kızını alan her damat ölmektedir. Alalım mı sana bu kızı der çocuğa; ben çocuğum hem neyle alacağım deyince ben varım arkada der ve gerdek gecesinde gelinle damat uyuyunca gelinin ağzından çıkan yılanı öldürür meçhul adam. Onları uyandırıp mutluluklar diler ve giderken şöyle der delikanlıya

*Ben senin suya saldıgın balığım!*

İşte Osmanlıca meselesi harf vs. değil bu duruma dair farkındalıktır; Nevruz'u unuttuğu söylenen Hıdırellez'deki *hıdır* kelimesinin sözlük anlamıyla (yeşil) baharı temsil edişidir. Sümer, Mısır, Fenike, Yunan, İslam, Endülüs ve Aydınlanma zincirindeki halkaları görmektir. Muhsin Kızılkaya, *Babalar ve Oğullar* başlıklı yazısında (14.02.2016, *Habertürk*) Müslüman Kürtlerle kardeşçe yaşayan Nasturilere atfedilen çocukluğunda çok dinlediği bir hikâyeyi İstanbul'da ünlü Japon yönetmen İmamura'nın

*Narayama Türküsü* adlı filmde seyrettiğini anlatır. Terim bile bazen toplumdaki duru bilgiyi bozuyor, çünkü ithal. Bugün mütercimlerin bir türlü çeviremedikleri *demiurgus*'a *sâni-i kâinat* diyerek, terim olarak adı *südûr* olan ve yine mütercimlerin *olma*, *fişkıрма* diye ifadeye çalıştıkları hâle, *derûnum şereri* (Baki) gibi sehl-i mümteni örnekleri sunan bir deryadır eski dilimiz. Nazım Hikmet'e ondan uzaklaşanlar için *uydurmacı*<sup>9</sup> dedirtecek kadar önemli ve hiçbir dönemi yadsınamayacak kadar büyük bir değerdir Türkçe. Osmanlı Türkçesi de üç kadim kültürün birikimiyle duygularımızın dilin kalıplarına hapsedilmesinin yani söz varlık eşitsizliğinin egaleye en yakın olduğu bir zirvedir. Bunu bazen öz kelimelerindeki Altayistik ölçüsü olan ses uyumunu bile bozarak (akçe, elma, anne vs.) bazen verici dilde yer almayan *ta'annüd* (inatlaşma) gibi kelimeleri kullanarak hatta bazen de Arap'ın kelimesini anlamca da değiştirerek yapmış dedelerimiz: Misafirin *yolcu* (konuk), ukalanın *akıl sahipleri* (densiz), ayyaşın da *ehlikeyif* (içki düşkün) anlamında kullanışı gibi... Hele *eyyamcı*! Arapçadaki *utanma*, *hayalî olma* anlamlı *ihtişâm* kelimesi de *görkem* anlamına gelmiş Türkçede. *Derin yapı* (deep structure) adlı terim sadece *kullanım* (performance) için değil *edinim* (compedence) için de düşünülmeli. Bütün bunları bazen terkiple (buhran-ı mali) bazen de hibrit yapılarla (cihanşümül) gerçekleştirmişler ki insanın bu tür adlandırmalar için sözlüksel *bikr-i mana* (novel sense) diyeyi geliyor. Adeta tek kelimelik cümle bunlar ve yüzyılların birikimiyle oluyor.

20. yüzyıldaki Mustafa Kemal'in "*Hayatta en hakiki mürşit ilimdir.*" tembihini, Farabi'nin "*Erdemlerin en büyüğü bilimdir.*" sözünde buluruz. *Gençliğe Hitabe*'nin *Orhun Abideleri*'yle benzerliği veya *Kutadgu Bilig*'in ilk beytinin *Besmele*'nin şerhi oluşu, bilimsel çalışmalara konu oldu. Hilmi Yavuz'un, Atila İlhan'ın Nevai'den beslenen Fuzulî'lerden yadigar olduğunu bilsek de içselleştiremedik<sup>10</sup> ama Türk dünyasında söz konusu farkındalığın olduğunu, kongrelerde Anadolu'daki Nevai nazirelerini yahut Fikret'in şiirlerini ezbere okuyan aksakallardan biliyoruz.

Gaspıralı İsmail Bey dilde, fikirde, işte birlik prensibiyle her Türk'ün ilköğrenimde kendi lehçesiyle, ortaöğrenimde Türkiye Türkçesi ve yükseköğrenimde ise Türk ve Tatar dilinde tahsil görmesini istediği hâlde biz kâh Özleştirmecilik kâh Osmanlıca tartışmalarıyla selamlaşmamızı bile farklılaştırarak dilimizi, farklılık sembolü hâline getirdik. Azerbaycanlı sanatçı Azerin ise Okan Bayülgen'in bir programında<sup>11</sup> "*Lehçe adlarımız dil adı değil coğrafyalarımızın adıdır! Azerice demeyin, Türkçe deyin; hepimizin dili Türkçedir. Kaşgarlı Mahmut Efendi de öyle diyor.*" diyerek bizim bu çalışmada Osmanlı Türkçesi için söylediklerimizin tüm Türk dünyası için geçerli olduğunu iddia eder ve söz konusu programda yer alan Emine Yılmaz gibi hocaların da sanatçıya itirazı olmaz.

Azerin böyle şiir gibi konuşsa, Nihal Atsız tarihte onlarca Türk devleti değil tek devlet vardır ve değişen sadece hanedanlardır dese de biz sadece Osmanlı'yı değil Cumhuriyet'i bile numaralandırıp tartışmaya açtık. Hâlbuki onun tartışmasız elastikiyeti, ebedmüddetliğinin teminatıdır<sup>12</sup>. Bu ters bakışın sonucudur ki İngilizler *crescent* kelimesiyle hem *İslam*'ı hem *Türk*'ü kast ederken biz Osmanlı Türkçesi deyince Nedim'i, Fuzulî'yi anlıyoruz Karacaoğlan'ı değil... Belki bu yüzden bugün Amerika ve Avrupa'ya birçok millet tek devlet, Türk'e gelince bir millet pek çok devlet sonucu doğdu.

Şimdi şiir örnekleriyle neden Batı'nın İslam'la Türk'e aynı adı verdiğini ve neden onu öğrenmenin harflerini öğrenmek demek olmadığını açıklayalım:

Yok bu şehir içre senin vasf ettiğin dilber Nedim	
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana	<b>Nedim</b>
Sen hâl-i dilin söylemesen n'ola Fuzulî	
İl fehm kılur çâk-i girîbânın görgeç	<b>Fuzulî</b>
Tüketti sanma hezârân hikâyet-i aşkı	
O kıssadan dahi söylenmedik neler kaldı	<b>Keçecizade İzzet Molla</b>

Düşünce tarihi Jean-Paul Sartre'dan Yunus'a hatta Eflatun'un *Devlet*'indeki şair itibarsızlığından günümüzün popüler *Dil Hapishanesi* yaklaşımına kadar O. Veli'yi *Anlatamıyorum* feryadında haklı kılacak örneklerle doludur. Şairlerin hiçbiri aczin itirafında Fuzuli kadar net değil, Nedim kadar söz varlık farklılığını vurgulayamıyor ve İzzet Molla kadar söz evinin yıkık duvarını gösteremiyor.

Günümüzde hitabetin dinleyen üzerindeki kâl-hâl denen söz dili vücut dili etki oranları da şairleri haklı kılıyor. Hz. Musa'nın dua üslubuyla ilgili olarak azarladığı çoban için Tanrı tarafından uyarıldığı cümle de bu anlamda ilginçtir: *Biz onun saf imanından razıydık! Biz kelimelere değil niyete bakarız. Kelamlara bakacak olsak yeryüzünde insan kalmazdı!*

Yunus'un "*Sevdiğimi demez isem / Sevmek derdi beni boğar*" demesine rağmen Yavuz Bülent Bakiler'e *Sultanımsın susunca, / Konuşunca kölemsin* dedirten gerçek de bu olmalı.

Miraçnamelerimizin Dante'ye *İlahi Komedi*'sinde rehberlik edişi gibi *Görelilik Teorisi*'ni hiçbir felsefe kitabı **Sabit**'in şu mısraları kadar net veremez:

Şeb-i yeldâyı müneccimle muvakkit ne bilir  
Mübtelâ-yı gama sor kim geceler kaç saat

Fuat Paşa'nın babası olan İzzet Molla'nın bu beyti ise, üniversiter muhtariyet makalesi gibi.

Meşhurdur ki fisk ile olmaz cihan harâb  
Eyler onu müdâhene-i âlimân harâb

Freud'ün *iç ben*, *dış ben* şeklindeki benlik tasnifinin 700 yıl önce *Beni bende demen bende değilim / Bir ben vardır bende benden içeri* şeklinde Yunus'ça yapılışı gibi "*Ene, ego, süper ego*" gibi terimlerle ifade edilen ve Dede Korkut başta olmak üzere dil yadigârlarımızda menlik eyle- şeklinde yer alan insanî hâl, **Niyazi-i Mısri**'de (1618-1693) reçetesiyle birlikte şöyledir:

*Ben sanurdım âlem içre bana hiç yâr kalmadı  
Ben beni terk eyledim bildim ki ağyâr kalmadı.*

Her kelimedede hatta ekte bir dünya görüşü, bir derin yapı saklıdır. "Sayın Müdürüm geldiler." cümlesinde -İEr eki saygı belirtir; "Ahmet bile başardı!" cümlesinde ise bile edatı aşağılamanın adresidir. Bu iş için de Türkçe mümbittir çünkü kelimelerin anlam alanları sınırsızdır. Yoksul ile yoksun sıfatları arasındaki fark, ciltlere sığmaz. Neşet Ertaş'ın mektepten gelen kıza Sana âşık oldum / Seni benim sandım deyişindeki -İm ekinin ilgi eki mi yoksa bildirme eki mi olduğunu kimse bilemez; çünkü her ikisidir de! *Mehtap* adlı bayana ahir ömründe bir gazeteci *Hiçbir erkeğin elini tutup mehtabı seyrettin mi?* diye soruyor *mehtabı* ve *Mehtab'ı* anlamlarına muhtemel olarak!

Bu durum sadece Osmanlı Türkçesine has değil bütünüyle dil ve kültür tarihimizin özelliğidir. Osmanlı'da zirveye ulaşmasının sebebi şudur: Osmanlı'da Türk, Fars, Arap yoktu ve belgelerin millet hanesine İslam yazılırdı. Bu bir siyasi taktik değil genetik reflektir ve Batı dillerinde belki bu yüzden İslam'la Türk aynı kelimeyle adlandırıldı. Türk hakanlarında özel mülkiyet yoktur. Timur'un Ankara Savaşı'nda bizzat kullandığı kılıcını Kurtuluş Savaşı'nda moral destek için Buhara'dan TBMM'ye gönderirler, Meclis onu Mustafa Kemal'e verir ve o da İzmir'e ilk giren subaya. Sahiplenmediği için her şeyin sahibi olmanın dildeki bu tür göstergeleri ilginçtir: ETÜ'de *mün* kelimesinin *çorba* anlamı yanında *kusur* ve *sermaye* anlamlarına da gelmesi, bir dünya görüşüdür. Bir başka *servet*, *ipekli* anlamlı ETÜ *agı*'nın bugün özellikle ağızlardaki *zehir* anlamlı *avı* ile veya İstanbul Türkçesindeki *agı* ile benzerliği tesadüf bile olsa ilginçtir.

İşte Osmanlı bu gözü toklukla çok kültürlü çok milletli çok dinli bir toplum olmuş. Sami, Hint Avrupa ve Ural Altay hepsi Osmanlı'nın içinde! Ne kaldı geriye Çin vs. Son 2000 yılımızın ilk bini Çinlilerle birlikte geçti. Yani dünya kültürünün tamamı var Osmanlı Türkçesinin içinde. Hâlâ İngilizcenin dünyanın her yerinde öğrenilmiş dil olarak kullanılmasından anlamlıdır Türkçenin bütün coğrafyalarda anadili olarak kullanılması. İşte Osmanlı'nın harflerinden, terkiplerinden önce içimize sindirmemiz gereken gerçek bu: Türkçe hepimizin toplamından daha büyük! *Çok satan kitap* ifadesini dil yanlışı sayıyoruz, -An ekinin ETÜ'de (-gAn) eklendiği fiili edilgen yaptığını ve bundan dolayı 1970'lerden beri *aspect* meselesinin

anlaşamadığını bilmeden! Şahıs zamirleri *sen* ve *siz*'i Bozdoğan'ın Kılavuzlar, Güvenir, Körteke, Örencik köylerinde *hen* ve *hiz* şeklinde görünce şaşırıyoruz; onun söz konusu zamirlerin Yakutçası olduğunu bilmeden (Yapıcı, 2022: 106).

Muharrem Ergin'in dilin vasıtalığı atın vasıtalığı gibidir sözünü düstur edinmeli, zorlayıcılıktan kaçınmalıyız. Liselerde Osmanlı Türkçesi olmalı ama seçmeli olmalı ve sadece Arap harflerine değil kullandığımız diğer harflere özellikle Göktürk harflerine karşı da duyarlı olmalıyız. Şimdilik bir hayal de olsa bu konuda yazılıp çizilenlere bakarken bir gün dersin adı *Türk Alfabeleri* olarak değişebilir umudunu gördüm alan erbabında. Seçeni az olur ama yeter. Batı'nın bazı liselerindeki Latince gibi bizde de zorunlu olarak okutulacak okul sayısı zamanla artırılabilir veya sadece okuma anlam seviyesindeki Osmanlıca zorunlu olurken ileri seviyeli olanı seçmeli olabilir.

Son yıllarda ise Öztürkçecilik veya Osmanlı Türkçesi tartışmaları sanki geri plana düştü ki konuşurken kelimelerimize değil de düşüncemize yani birbirimize yoğunlaşacağımız günler yakın gibi. Halil Cibran "*Allah'ı sağda solda aramayın, onu çocuklarınızla oynarken görürsünüz.*" der (Cibran, 2015: 43). Cumhuriyet'e dair ebedmüddetlik iddiasının tahakkuku da dil tartışmalarıyla değil kelimelerimizi kullanırken onları fark etmediğimiz yaratıcı iklime tekrar dönmekle mümkündür. Hatta o zaman konuşmaya gerek de kalmayacağını yine Halil Cibran 33. sayfada "*Düşüncelerinizle barışık olmadığınız zaman konuşursunuz.*" diye vurgular. O iklime aşinalık günlerimiz de malumdur<sup>13</sup>.

Yeter ki bu iş siyasete alet edilmeyip varlığımız demek olan dilimiz, yaşama sevincimiz ve sonsuzluk duygumuzun mayası olmaya devam etsin. Atatürk, 29 Ekim 1923'te TBMM'de "*Milletin teveccühünü daima dayanak noktası telakki ederek hep beraber ileriye gideceğiz. Türkiye Cumhuriyeti mesut, muvaffak ve muzaffer olacaktır.*" diyordu. O böyle düşünürken televizyondaki tartışmacıların gündelik tavırları *taktik* ve *strateji* kavramlarını çok güzel açıklıyor! Üzerinde tartışılan Osmanlı Türkçesi ise ifade gücüyle kâbil-i hitaplığımızı yüzümüze vurmakla kalmıyor Tonyukuk'tan kalma "*Öz içi taşın tutmuş teg biz!*" (Tonyukuk: I. taş, güney cephesi, 6. satır) şeklindeki azarı hatırlatıyor. Dilimiz, ayrılmanın ve ayrışmanın sebebi olmamalı. Ruhi'nin

Künc-i mihnetde rakibâ bizi تنها sanma

Yâr ger sende yatarsa elemi bizde yatur

seslenişini tarihte hep yaşadık ama her defasında Türkçe daha güçlendi. Çünkü Türkçe yazmaktan kaçınanlara, utananlara nispet fiilimsi ve çekim sistemi hep sağlam kaldı.

Koca Ragıp Paşa *Eğer maksat eserse mısra-i berceste kafidir* der. Biz de Dekart ile bir gün bir sahnede sohbetini hayal ettiğimiz Nef'i'nin böyle durumlar için söylediği bir mısra ile ifade edelim Nevai'ye on sekiz bin âlemden daha yüce görünen dilimize dair bu sonsuzluk duygusunu:

Mest kendi güler altındaki rahş oynardı

Çünkü o Türkçedeki söz konusu ihtişamın farkında olduğu için kelime kelime, ek ek kilim gibi dokudu eserini. Dilin kapısını aralayabilenler için bugün de öyle değil mi? Yukarıda bahsettiğimiz *yoksul* ve *yoksun* arasındaki yakıcı fark misali hayata bakışa dair incelikleri her gün yaşıyoruz: Özkan Uğur'un cenaze töreninde Mazhar Alanson'u konuşmaya davet ettiler, hazırlıksızdı; öylesine şeyler söylerken "*Özkanım, çok sevildiğini için için sen de biliyordun ama bu kadar sevildiğini eminim sen de bilmiyordun.*" derkenki  **için için** zarfi, başarıyla kibirlenmemenin, alçak gönüllüğün ifade edilişi bakımından, sanat değerindedir. Şiirdir. Sesi titreyerek söylediği bu  *için için* zarfi, daha çok yas tutmak için kullanılır ki 19. asırda ortaya çıkan *manzum hikâye* (Balıkçılar vs.) terimi gibi *mensur şiir* terimini haklı kılıyor bu tasarruf.

Söz konusu  *için için* zarfi, o cümlelerin hatta konuşmanın tamamından daha etkileyici, tıpkı "*Sizin hiç babanız öldü mü!*" derkenki  *hiç* zarfi gibi. Konuşma diliyle sanat dilini ayıran nükte, işte bu zarflar, sıfatlar, edatlar ve fark edilmesi dikkat isteyen gramer incelikleridir: Mazhar Alanson'un " *için için*"inin morfolojisi ile çekim edatımız " *için*"inkinin farklı olduğunu da unutmamalıyız. Edattaki -i- iyelik, zarftaki ise yardımcı ses.

Bir annenin dini yaşayışındaki sadeliği ifade için Sait Faik, Semaver'de "*içindeki Cenabıhak'la baraber*" ifadesini kullanır. Bu da eskilerin tabiriyle bîkr-i manadır.

Hem cenazedeki kendi ruh hâlini hem de Özkan Uğur'daki tevazuyu *için için* ile anlatan Mazhar Alanson'un sağladığı titreşimi, Osmanlı Türkçesi ihtiva ettiği sözlük ve gramer imkânlarıyla yaptı asırlarca ve yapıyor hâlâ; İstiklal Marşı'ndaki "Korkma!" gibi... TBMM'yi alkıştan yıkan bu tercih, tek kelimeyle bir medeniyeti özetlemektir. Osmanlıca tartışmalarımız, aslında algımızdaki zaafın dışavurumudur. Hâlbuki anlayabilsek, kavrayabilsek mesele olmayacak.

Peygamberimizin *beşer* demekten kaçındığı gibi Osmanlı zürefası darda kalmadıkça *estağfurullah* demezdi. Her birinde bir incelik vardı bu tercihlerin ki *garip* kelimesi Arapça gurbetten sıfattır yani *çok çok gurbette olan* anlamında ve Faruk Nafiz, *Han Duvarları*'nı yazarken *garip* kelimesini acaba kaç anlamda kullandı!

Ey garip çizgilerle dolu han duvarları  
Ey hanların gönlümü sızlatan duvarları

Yahya Kemal'ın *serin servi* derken yedi yıl düşünmesi kadar önemli zira çizginin sıfatı olan *garip*, hem yoksul hem yoksun hem gurbet her şeyi anlatıyor.

"*Kenarın dilberi nazık olur da nazenin olmaz*" diyen bir Osmanlıdaki üslup zarafeti günümüzde arkadaşına "*Klasik adamsın vesselam ama klas değilsin!*" diye takılında da vardır.

Şeyh Galip bu ustalığı

Tedbîrini terk eyle takdir Hüdâ'**nındır**  
Sen yoksun, o benlikler hep vehm ü gümân**ındır**

şeklinde kelimeyle değil ekle yaparak muhayyileyi darmadağın eder. *Gümânındır* derkenki *-ın*, hem iyeliktir hem ilgi hâli. Her sentaksın kendi anlamını üreteceği iddiasının sahiplerinin de "*Bugünün söz dizimi, yarının biçim bilgisidir.*" diyen Talmy Givon'un da gönlünü hoş eden şair, adeta *Varoluşçuluk* ve *Nihilizm* gibi yaklaşım sahiplerinin de başlarını döndürüyor. Tıpkı Ferdinand de Saussure sonrası zuhur etti denilen stilistik yahut semantikçi gibi terimlerin Nef'i'de *beyân* yahut *erbâb-ı ma'ânî* şeklinde var oluşu gibi.

Türkçede *yok* ve *çok* kelimelerinin aynı kelime olduğunu yani kelime başında *y-* ve *ç-* seslerinin aynı kelimedenden farklı anlam üreten sesbirimler olduğunu elbette Şeyh Galip bilmiyordu. Çünkü W. Schott 1841 tarihli *Çuvaş Dili* adlı doktora tezini tamamlayıp Rotasizm Lambdasizm gibi denlikleri ortaya koymamıştı henüz; ama Şeyh Galip (1757-1799) farkında:

Andadır râz-ı 'adem sırr-ı vücûd  
Hiçdir yokdur bekâdır adı 'aşk<sup>14</sup>

Birkaç asır arayla bu görüşlerin ifadesi "*tersine anakronizm*" sanki! Türkçede asırlar önce zıt kavramların aynı kelimelerle adlandırılmış olmaları da ilginç: *yok-çok*, *kök-gök* vs.

Özetle Türk dili ifadede mükemmeliyet için muhteşem bir zaman derinliği ve sınırsız bir coğrafya genişliğine sahiptir. Elbette Osmanlı Türkçesi derslerinde bu derinliklere inilmez, basit metinler okutulur; ama kapı aralanır da inilmek istenirse özge kapılar açılır girenlere:

Kırk iki yaşında dünyaya elveda diyen Galip Dede'nin ardından Sürûrî'nin

Hüzn ile yazdı Sürûrî târih  
"Geçdi Galib Dede cândan yâhû"

diye tarih düşürürken söylediği

Çarh-ı kec-rev galata düştü yine

mısrasının Galata Mevlevihanesi'ni çağrıştırması, edebî terim tanımclarını zora düşürecek tasarruflardandır. Göstergibilim adı altında Batı'da şekillendirilip de yeni yeni ithal ettiğimiz terimlerin üç dört asır önceki metinlerde karşımıza daha sade, daha anlaşılır kelimelerle çıkması olağandır ve terim sözlüklerimizde her terimin Batı dillerindeki, Osmanlı Türkçesindeki ve Türkiye Türkçesindeki karşılıklarının birlikte verilmesi bu bakımdan önemlidir.

Türkiye Cumhuriyeti birçok imparatorluğun varisidir ve bu imparatorlukları oluşturan mütemmim cüzlerin izlerini taşımaktadır. Bu durum, hem bir birikim hem de karışıklık sebebi olabilir. Anadolu’da “*Ameller niyetlere göredir.*” hadisiyle örtüşen bir halk deyişi vardır: *Eğer bir konuda anlayamıyorsanız, niyetlerinizi gözden geçirin* der ihtiyarlar. İhtiyar elden gitmeden yakın geçmişte yaşadığımız Osmanlıca tartışmalarını bir kenara bırakıp Necip Fazıl gibi, Nazım Hikmet gibi, *konu dışında sahte* anlamı da olan *mevzu* kelimesini *kader* anlamında kullanan Orhan Veli (*Bir Roman Kahramanı*) gibi dile yaklaşmalıyız. Bize ve insana dair bir nükteyi ifadeye yarıyorsa dilimizden hiçbir şeyi çıkarmamalıyız. Osmanlıca bir tarafa, Uygurca ve bütün tarihî lehçelere bu gözle bakılsa Nevai’nin âlemleri kendiliğinden açılır gözlerimizin önünde. *Eş anlamlılığın kafa ile baş aynı değildir* diye Doğu’da ve *eş anlamlı iki kelime arasındaki fark, ateş ile ateş böceği arasındaki fark kadardır* diye Batı’da reddedilmesi, boşuna değildir.

Bu Osmanlı bu Karahanlı dersek kendi özel adlarımızın da çoğunu terk etmemiz gerekir. Osmanlı Türkçesinin bütün çağdaş ve tarihî Türk lehçe ve şiveleriyle karşılaştırıldığında sergileyeceği bütünleyici dağılımın gökkuşağı renginde olacağı unutulmamalıdır. Zira onun içinde “*Devlet adamı bir hadise tahaddüs etmeden tedbir alan kimsedir.*” diyen Nişancızade’den, “*Elin hâlâ kılıç tutuyorsa yenilmiş sayılmazsın!*” diyen Yörük’ten, ölmek üzereykenki hâlini son nefesinde “*Ay doğdu dolundu!*” diye tarif eden hastadan, “*Âkıl ağlar geçen eyyâmı için / Deli bayram geliyor der sevinir*” diyen Halil Edib’e, *Her zilletin bir izzet var içinde* diyen Şeyh Galip’e hatta yeri geldiğinde tek kelimesiyle hayata hükmeden bir köylüye kadar herkesten izler var.

Üniversel olma özelliğini unutmadan bir bütün olarak ele almalıyız dilimizi; çünkü dil, sadece bilimi ve bilgiyi değil ahlak ve sonsuzluk duygusu mayalı yaşama sevincini de aktarır nesillere. Psikologlar bir kişinin intihar fikrinden tek bir kelimeyle vazgeçirebileceğini söylüyor. Hâl böyleyken bugün konuşmalarımızda muhatabımıza göre kelime seçmek durumunda kalırsak hatta daha vahimi bunu kabullenirsek, 3023 veya 4023’ün Türkçe konuşanları bizlere beddua eder; tıpkı bizim bugün Galatasaray Lisesi muallimi Hacı İbrahim’e yahut Tanzimat yıllarındaki lüzumsuz tartışmalara vah edip Karamanoğlu Mehmet Bey’e, Şemsettin Sami’ye dua ettiğimiz gibi.

### Sonuç

Çalışmamızın başında dilciğin Doğu ve Batı’daki başlama tarihlerinden söz etmiştik. Belagat bilimi başlangıçta *ma’ani* (semantik) ve *beyan* (stilistik) şeklinde iki kısımdı. Estetik sonradan bilim hâline geldi ve Osmanlı Türkçesi, bu üç disiplinin icaplarını karşılamak için çok elverişli idi. Her halk kendi ikliminin lisanını konuşur derler ama Osmanlı Türkçesi, bütün iklimlerin sesidir. Başkan Kennedy ilk uzay aracı fırlatıldığında “*Tekerleği bulanın bunda katkısı var.*” der. Bugünün Türkçesi için de evvelindeki bu özellik dolayısıyla aynı söz söylenebilir. Ağrı Dağı Konya Ovası’na otursa arzın dibine batar denir, onu Ağrı Dağı yapan altındaki yüzlerde Ağrı’dır. Osmanlı’daki söz konusu gücü de Göktürk’te, Uygur’da ve Karahanlı’da aramak gerekir ki ifadeye yaratıcılık göz kamaştırıcıdır. Üstelik Osmanlı’da üç dilin imkânlarıyla yapılan bu iş, Uygur’da sadece Türkçe ile yapılır: *İsig öz* (hayat), *et öz* (vücut), *öz yaş* (ömür), *tüş et öz* (ebedî vücut), *ulug suv* (deniz), *yir suv* (dünya). *Kutadgu Bilig*’de de “*yüzüing açık tut!*” tabiri *sıcak davranmak* anlamındadır. (4219. b.)

Sevgilerle, kabullerle; savaşlarla, reddedişlerle yaşanmış bir hayatın tablosudur Türkçe. Tanzimat’taki Batı tepkisi o yıllarda *filozof* gibi terimlere yüklenen anlamlarla malum. Budist Uygurlar *kam* adını şeytan anlamlı *yek* ile birlikte anıp “*Bu kamag tınlıglarta bilge az biligsizler öküş, Tenrim! Üç erdinike tapıgçı tınlıglar az, yeke içkekke kamka tapıgçı tınlıglar öküş, Tenrim!*” diye yakınıyor *Sekiz Yükmek*’te (Arat vd. 1934: 76). *Kutadgu Bilig*’de de Uygurlara dinî açıdan aynı olumsuz bakış var. (5486. b.) Bütün bu anlaşmazlıklar, yeni girdiğimiz her din ve medeniyete duyduğumuz aşktaki büyüklükten doğmuş! İşte bu sayede Doğu’da ve Batı’da Türk kelimesi Müslüman ile eş anlamlı oluyor. *Kendinden geçmek*, bu olsa gerek. Ama son değişimin din değil sadece medeniyet değişmesi olduğu unutulmamalı.

Velhasıl manzum sözlüklerde *oğuz* kelimesine *ebleh* anlamı verilse de Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’sinde *Oğuz demek Türk demenin hüsnütabiridir.* (Topkapı Sarayı Bağdat 304, 2. kitap, 367a) diye yücelttiği ve Orhun Abideleri’nde *Türk Oğuz Beyleri* diye hitap edilen Oğuz dedelerimizden yadigâr Osmanlı Türkçesinin künhünü 13 Aralık 2014’te *Tarihin Arka Odası* adlı programda İlber Ortaylı şöyle

açıklar: *Osmanlıca öğreteceksen bir kere Türk gramerini öğretirsin. Bana da annem Türk gramerini öğretti. Bunu öğrenemezsen hiçbir şey öğrenemezsin dedi, öğretti. Diğer unsurları bu temel üzerine ilave edersin. Adam "Osmanlıca Grameri" diye kitap yazıyor. Böyle bir dil yok!*

Gerek Şeyh Galip *O benlikler hep vehm ü gümânındır* derkenki ihtimaller gerek Sürûrî'nin *galat'a* ve *Galata* ihamı gerekse Neşet Ertaş'ın *benim sandım* ifadesindeki derinlik, Osmanlı Türkçesinde sadece yüklemelerin değil diğer anlam örgüsünün de Türkçenin çekim sistemiyle yapıldığını göstermek bakımından İlber Ortaylı'yı haklı kılıyor. Sanki geriye harf meselesi kalıyor ki dilcilikte harf zaten *dil dışı* (extralinguistic) sayılır. Ne günümüzün Arapça dersi tartışmaları ne de yakın geçmişin Osmanlı Türkçesinin zorunlu ya da seçmeli olması çekişmeleri, dilimize bakışımızı etkilememeli. Türkçe bir manzumedir ve hepimiz Osmanlıca diye farklılaştırdığımızı zannettiğimiz Osmanlı Türkçesini kullanıyoruz bugün, tıpkı her ögle yemeğinde II. Abdülhamit'in annesiyle Türkçe konuştuğu gibi.

### Kısaltmalar

b.	: beyit
çev.	: Çeviren
DLT	: Divânü Lugâti't-Türk Tercümesi
ETÜ	: Eski Türkçe
KB	: Kutadgu Bilig
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
S	: Sayı
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu

### Sonnotlar

1. Buradaki "Eğer biregü hamr içse, Türk veya şehirlü olsa, kadı tazir ura, iki ağaca bir akça cürüm alına." ifadesi, *Se-Zeban'da Oğuz* adına *ebleh* anlamı verilmesiyle ilgili olmalı. (Baranoğlu, 2011: 248)
2. Her ne kadar çalışmamız Osmanlı Türkçesi üzerine ise de Sümerceyle ortak kelimelerimizin yapıca Sümerceye değil de Türkçeye benzemesi, dilimizin oturduğu temelin koordinatlarını anlamak bakımından önemlidir. Uzayı komşu kapısı gibi anlatan *Kutadgu Bilig* veya tsunamiyi her şeyiyle tarif eden Uygur metinleri olmasa Osmanlı Türkçesinde her kavramın beş on karşılığı olamazdı. Araştırma: *tedkik, tahlil, tahkik, taharrî, tetebbu', ta'mik, istiknâh* vs. Tıpkı Tanpınar'ın Osmanlı varlığını Selçuklu kartalının Anadolu'daki süzülüşüne bağlaması gibi.
3. Millî Edebiyatçıların teklifi olan terkipli, ağdalı Osmanlıca'dan Çalığı romanındaki dile geçiş arzusuyla *Özleştirmecilik* adı altında halkın dilini değiştirme çabalarını karıştırmamız gerekiyor.
4. Bugün *nefsi müdafaa* akuzatif grubunu Farsça terkip gibi telaffuz ederiz. *Gonca-i gül* terkiplerinden *kat'* ile *goncagül* maklub ile *gülgonca*'yı elde ettiğimiz gibi *boy* kelimesinin *kenar* anlamı Oğuzca'da kullanılmadığı hâlde *dere boyu* tamlamasının *Kadıköy* misali eksizi olan *dereboy*'u soyadı olarak maklubunu da yer adı olarak *Boydere* (Aydın) kullanırız.
5. "O Osmanlı ki savaşa her tutuştuğunda dağ gibi yiğitlerimizi almış, ateşe sürülmüş yağ gibi eritmiş, gelinlerin kızların yayla misali göğüslerini çorak toprağa çevirmiştir. Yaylanın yiğitlerini akbabalara yem olsunlar diye çöllerde bir leş olarak bırakıp kaçmıştır. Hey Osmanlı! Vezirler kazaskerler mi seçtin bizim yiğitlerimizden? Servi boylu gelinleri odalık olarak aldın yalnızca. Bütün işlerini de devşirme iç oğlanlarına bıraktın boyların yıkılsın!" (Akyüz Sizgen, 2014: 202)
6. Belâgat kitaplarında başlayan bu tartışma (Mirduhizâde Abdurrahman Süreyya, 1299) yakın geçmişte ve günümüzde de sürüyor. Hıncal Uluç'un *entelektüel* kelimesindeki ilk /l/ sesiyle ilgili tartışmaları köşesinde sürdürdüğü hatırlardadır. Aynı yanlış endişeyle yani kelimenin alındığı Batı dilindeki ses değeriyle yazılıp konuşulması konusunda, Refik Erduran ise "*Olmaz mı*" adlı yazısında *dedektif* kelimesini neden Batı'daki gibi /t/li yazmıyoruz diye üzülüp "*Bu eski yeni kopukluğu derdimize bir de yabancı sözcük kullanma yatkinliğimiz eklenince dil anarşimiz artıyor. El âlemin lisanını da çarpıtıyoruz. Türk Dil Kurumu'nun onayıyla 'pantolon'*

- pantolon, 'detektif' dedektif biçimini alıyor. Özel araştırma görevlisi polise eskisi gibi hafife desek olmaz mı?" diyor. (24 Aralık 2010, *Sabah*)
7. Muradımız siyasileri suçlamak değil durum tespittir ki bu durum onlarla da sınırlı değildir; zira *Türkçe Sözlük* (TDK 1998) üzerine Oğuzhan Durmuş tarafından yapılmış bir çalışmada dilimize toplamda % 23.72 oranında kelime veren yabancı diller arasında Osmanlıca da yer almıştır (Erdem vd. 2015: 289). Hâlbuki Osmanlı Türkçesinde fiil çekimi daima Türkçedir ve alıntı olamaz. Ancak birleşik fiillerin isim kısımlarındaki alıntı kelimelerde (âşık olmak vs.) ya da "En iyi yol, ilimdir." gibi ek fiil alan yapılarda görebiliriz yüklemelerde alıntı kelimeyi. Gerisi hep Türkçedir.
  8. İnternet'ten *Baba, Serçe, Oğul* adıyla indirip hayran seyrettiğimiz İngilizce kısa filmin senaryonun *Nehcü'l-Feradis*'ten alındığını (Eckmann 2004: 288) görmek tarifsiz, tıpkı Oscar Wilde'ın *Gül Bülbül*'ünün *Su Kasidesi*'ne şerh oluşu gibi! 23. 01.2021 tarihli TÜRSAT BİTİG TÜRK BİLİM SANAL TAYI'nda dünyanın dört bir yanından onca değerli katılımcı, bu güzellikleri konuştukları kadar alfabe ve transkripsiyon meselesine de vakit ayırmak durumunda kaldı.
  9. Hayâsızın Öztürkçesi? / Çağataycadan uydururlar yine. / Bizim Türkçemizle utanmaz, sıkılmaz desek? / Hayır, / Hayâsızda çok daha çıplak / Daha yüzüstü bir şeyler var!
  10. Osmanlıca'dan şiddetle uzak durulması gerektiğini savunanları haklı gösteren gerekçelerden biri de imlâ başta olmak üzere eş yazılılıkla birlikte dil malzemesinin kullanımındaki hoyratlıktır. Hâlbuki bize bugün hoyratlık görünen her tasarrufun kendi zaman ve şartlarında gerekçesi var, tıpkı metinlerde dil yanlışları zannedilen yapıların ağız özelliği oluşu gibi. Orta Türkçe dersinde KB Kahire nüshasını okurken *-lar* ekini niye elifle yazmış dedi bir öğrencim. Ben de hiç eski yazı görmemiş bir köylü kadının ilaç kutusunu kapağına *ŞKR hapı* yazdığını söyleyerek cevapladım onu. Kadın eski yazı bilmiyor ama bin yıllık bir imlâ geleneği oluşmuş ve onu ünlüden kaçmaya zorluyor. Hasan'ı elifle sokağı da sat ile yazmaktan farkı yoktur *ŞKR* yazmanın. Osmanlıca metinler ve özellikle verilen örneklerdeki tutarsızlık konusundaki şikâyetlere gelince bunlar da haklı ama gerekçesi çok önemli: Türkler şifahi millettir ve edipler metni oluştururken kaynağa gitmek yerine hafızalarına güveniyorlar, hatta bazen de vezin tutturmak veya örnek oluşturmak gibi gerekçelerle metin değişikliği bilerek yapıyor. Osmanlı münevveri bir yana Muharrem Ergin bile *Dede Korkut* metnindeki hatalar için şöyle der: *Fakat bizim gözümüzden kaçan yanlışlar, daha çok, metnin hemen hemen ezberimizde olmasından ileri gelmiştir denilebilir.* (Ergin 1994: XVII)
  11. <https://www.youtube.com/watch?v=9BgXAh9FaAA>
  12. 1980'lerde Mehmet Kaplan sonsuzluk duygusu içeren bu özelliği daima "durum kavramı" olarak adlandırır, millet için o an gereken neyse onun yapılması diye tanımlardı. Benzer görüşleri bugün İlber Ortaylı tekrar eder ve bu durumu, tarih yapan bir millet olarak tanımladığı Türklerin son devletinin ebedmüddetlik vesikası sayar ve gözü dışarıda olan gençliği "Beklenen mülteci gruplarından değilsiniz dünyada!" diye uyarır. <https://www.youtube.com/watch?v=kbopLEN8aFc>
  13. Bugün bu dil tartışmaları bitiyor diye sevinirken söz konusu sevinç, toplumsal bir kopuşun işareti olmasın! Boşanma avukatları eşler arasında kavga bittiyse evlilik bitmiştir derler. Dil meselesini çözmek için selamlaşmalarımızı ve veda cümlelerimizi bile ayırıştırırken acaba birbirimizden mi çözüyoruz farkında olmadan! Çünkü kavga, bir çözüm arayışıdır ve küsmek fiili Türkçede *değer vermek* anlamındadır. Kutadgu Bilig'de küşüş, *değerli* demektir.
  14. Yokluğun ve varlığın sırrı ondadır. O hiçtir, yoktur, bekâdır, (onun) adı. (Kaplan, 2014: 760)

## Kaynaklar

- AKYÜZ SİZGEN, B. (2014). "Ayla Kutlu'nun İki Romanında Dünya Savaşları" *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 12, Temmuz - Aralık 2014, s. 197-213.
- ARAT, R. R. (1991). *Kutadgu Bilig I Metin*, TDK Yay., Ankara.
- ARAT, R. R.- BANG W. Gabain -A. (1934). *Türkische Turfan-Texte VI*. Berlin.
- ATALAY, B. (1986). *Divanü Lugati't-Türk Tercümesi I*, TDK Yay., Ankara.
- BARANOĞLU, Ş. (2011). *Se-Zebân - Şeyh Ahmed-i Antakî*, Kanyılmaz Matbaası, İzmir.
- CİBRAN, H. (2015): *Ermîş*, çev. Ayşe Berktaş, Türkiye İş bankası Yay., İstanbul.
- COŞKUN, V. (2012): "Türkçede Ses-Söz Dizimi İlişkinin İletişime Etkisi", *Ege Bölgesi Dilcileri Sürekli Çalıştayı II*, Adnan Menderes Üniversitesi, 27-28 Nisan.
- ERDEM, M. D. - KARATAŞ, M.- HİRİK, E. (2015): *Yeni Türk Dili*, Maarif Mektepleri Yay., Ankara.



- ERGİN, M. (1994): *Dede Korkut Kitabı I*, TDK Yay., Ankara.
- ERGİN, M. (2007) *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yay., İstanbul.
- KAPLAN, F. (2014) “Şeyh Galip’in Aşk Redifli Gazellerinde Aşk Anlayışı”, *I. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, 13-14 Ekim*.
- KARAAĞAÇ, G. (2009): “Alıntı Kelimeler Üzerine Düşünceler”, *Dil Tarih ve İnsan*, Kesit Yay., İstanbul.
- LEWIS, B. (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kırıatlı, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- MİRDUHİZÂDE ABDURRAHMAN SÜREYYA (1299): *Talikat-ı Belâgat-i Osmaniye*, Ceride-i Askeriye Matbaası, İstanbul.
- ECKMANN, J. (2004): *Nehcü'l-Feradis*, TDK Yay., Ankara.
- PARLATIR, İ. - ÇETİN, N. (1999). *Genç Kalemler Dergisi*, TDK Yay., Ankara.
- Türkçe Sözlük*, TDK Yay., Ankara 1998.
- YAPICI, A. İ. (2022): *Aydın ve Yöresi Ağzları (İnceleme-Metin-Sözlük)*, Grafiker Yay., Ankara.

DOI: 10.55666/folklor.1280957

## GÜNÜMÜZDE HALİLİYE BELEDİYESİ GELENEKSEL EL SANATLARI MERKEZİNDE İCRA EDİLEN EL SANATLARI\*

Süleyman BADILLI\*\* & Semra KILIÇ KARATAY\*\*\*

### Öz

Toplumların gelenek ve göreneklerini, el sanatlarını ve yaşam tarzlarını yeni kuşaklara aktarması milletlerin kültürünün devamlılığını sağlama amacı taşımaktadır. Kültür aktarımının araçlarından biri olan geleneksel el sanatlarının yaşatılması günümüzde birçok kurum ve kuruluş tarafından bir görev olarak görülmektedir. Anadolu'nun birçok şehrinde geleneksel el sanatlarını yaşatmaya yönelik projeler yürütülmektedir. Bu projelerden biri olan Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi Şanlıurfa'nın turizmine ve tanıtımına değer katmaktadır. Mezopotamya ve Anadolu medeniyetlerine ev sahipliği yapan Şanlıurfa binlerce yıllık tarihi geçmişi olan bir kenttir. Dünyanın ilk tapınağı olan Göbeklitepe bu şehrin önemini artırmakta ve turizm potansiyelini geliştirmektedir. Şanlıurfa'nın kadim tarihinde yaşamış medeniyetlerin bıraktığı izler sadece maddi eserlerle sınırlı değildir. Somut olmayan kültürel miras yönünden de zengin olan kentte geleneksel el sanatları yaşatılmaya çalışılmaktadır. Şanlıurfa kadim geçmişi ile birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması nedeniyle el sanatları yönüyle zengin bir geçmişe sahiptir. Bu zenginliğin temsilcileri olan ustalar tarihin her döneminde mesleklerini icra etmek ve çırak eğitmek suretiyle geleneksel el sanatlarının günümüze kadar ulaşmasını sağlamışlardır. Geleneksel el sanatlarının temsilcilerinin azaldığı, bazı el sanatlarının unutulmaya yüz tuttuğu günümüzde söz konusu mesleklerin yaşatılması için bazı çalışmalar yürütülmektedir. Bu çalışmalardan biri olan Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi, geleneksel el sanatlarının yaşatılması ve geleceğe aktarılması için çaba göstermektedir. Haliliye Belediyesi himayesinde çalışmaların devam ettirildiği merkez sayesinde geleneksel el sanatları konusunda duyarlılık oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu konuda girişimlerde bulunan Haliliye Belediyesi, 2005 yılında Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı tarafından kurulan Geleneksel El Sanatları Merkezi'ni 01.06.2019 tarihinde devralmıştır. Geleneksel el sanatları alanında faaliyetlerine devam eden merkezde ahşap oymacılığı, bakırcılık, cülhacılık ve tespihçilik dallarında çalışmalar yürütülmektedir. Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezinde üretilen eserler Haliliye Belediyesi tarafından Şanlıurfa'nın tanıtımında kullanılmaktadır. Geleneksel El Sanatları Merkezinde üretimin yanı sıra kursiyerlere eğitimler verilmekte ve böylece söz konusu el sanatlarının gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmaktadır. GESEM, yerel ve ulusal basında ilgi görmekte ve Şanlıurfa'nın tanıtımı yönüyle bir değer taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** El sanatları, Ahşap Oymacılığı, Bakırcılık, Cülhacılık, Tespihçilik.

\* Bu çalışma, Aksaray Üniversitesi İnsan Araştırmaları Etik Kurulu'nun 28.08.2023 tarihli ve 858854 sayılı kararına göre etik kurul onayı almıştır.

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aksaray/Türkiye. suleymanbadilli@hotmail.com  
ORCID: 0000-0003-4385-6522.

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Aksaray/Türkiye. semra.kilic@hotmail.com  
ORCID: 0000-0002-0773-5021.

---

---

## TODAY'S HALILIYE MUNICIPALITY KEPT ALIVE IN THE TRADITIONAL HANDICRAFT CENTER HANDICRAFTS

### Abstract

The transfer of the traditions and customs, handicrafts and lifestyles of societies to new generations aims to ensure the continuity of the culture of nations. The survival of traditional handicrafts, which are one of the tools of cultural transfer, is seen as a duty by many institutions and organizations today. In many cities of Anatolia, projects are carried out to keep traditional handicrafts alive. Haliliye Municipality Traditional Handicraft Center, which is one of these projects, adds value to the tourism and promotion of Şanlıurfa. Şanlıurfa, which hosts Mesopotamian and Anatolian civilizations, is a city with thousands of years of history. Göbeklitepe, the world's first temple, increases the importance of this city and develops its tourism potential. The traces left by the civilizations that lived in the ancient history of Şanlıurfa are not limited to material works. In the city, which is also rich in terms of intangible cultural heritage, traditional handicrafts are tried to be kept alive. Şanlıurfa has a rich history in terms of handicrafts due to the fact that it has hosted many civilizations with its ancient past. The masters, who are the representatives of this wealth, have ensured that traditional handicrafts have survived to the present day by performing their professions and training apprentices in every period of history. Today, when the representatives of traditional handicrafts are decreasing and some handicrafts are about to be forgotten, some studies are carried out to keep these professions alive. Haliliye Municipality Traditional Handicraft Center, which is one of these studies, strives to keep traditional handicrafts alive and transfer them to the future. Thanks to the center, where the works are continued under the auspices of Haliliye Municipality, it is aimed to create sensitivity about traditional handicrafts. Haliliye Municipality, which has taken initiatives in this regard, took over the Traditional Handicrafts Center established by the Şanlıurfa Province Culture, Education, Art and Research Foundation in 2005 on 01.06.2019. In the center, which continues its activities in the field of traditional handicrafts, studies are carried out in the branches of wood carving, coppersmithing, celluculture and rosary. The works produced in the Haliliye Municipality Traditional Handicrafts Center are used by the Haliliye Municipality in the promotion of Şanlıurfa. In addition to production, trainings are given to the trainees in the Traditional Handicrafts Center and thus it is aimed to transfer these handicrafts to future generations. GESEM attracts attention in local and national press and has a value in terms of promoting Şanlıurfa.

**Keywords:** Handicrafts, Wood carving, Coppersmithing, Cloth weaving, Rosary manufacture.

## Giriş

Somut olmayan kültürel miras kavramı, UNESCO'nun kültürel mirasın muhafaza edilmesi ilgili çalışmaları ile ortaya çıkmış ve zamanla tüm dünyada yaygınlık kazanmıştır. Bu kavramın ortaya çıkışının UNESCO içinde uzun bir süreci vardır. Özellikle 1972 tarihli Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde tanımı yapılmış olan kültürel miras kavramının tamamen somut oluşu, 2003 yılında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin hazırlanma gerekçesini ve adının belirlenmesini etkilemiştir (Oğuz, 2013).

Somut olmayan kültürel miras kavramı kültürlerin somut olmayan yönlerine odaklanan bir çalışma alanıdır. Bu çalışma alanı UNESCO tarafından da desteklenen birçok ögeyi içermektedir. Somut olmayan kültürel miras kavramının kapsadığı bazı kültürel ögeler, gelenek- görenekler, destanlar, efsaneler, sahne sanatları, deyimler, atasözleri, ritüeller ve el sanatlarıdır. Bu ögeler içinde yer alan el sanatları, kişinin yeteneğine dayalı olarak, doğal hammaddeler kullanılarak işlenip ortaya konulan, teknolojik tesislere ihtiyaç duyulmadan el mahareti ve basit aletlerle yapılan, milletin kültürünü yansıtan faaliyet olarak tanımlanabilir.

Mezopotamya'nın kuzeyinde yer alan ve dünyanın ilk kurulan şehirlerinden biri olan Şanlıurfa dünyada bilinen ilk tapınağa sahip olması, birçok medeniyete ev sahipliği yapması, kültürel zenginliği ile geçmiş ile günümüz arasında bir köprü vazifesi görmektedir. Şanlıurfa'da yaşamış olan medeniyetlerin dünya kültürel mirasına bıraktığı derin izler günümüze kadar ilgi odağı olan birçok araştırmalara da konu olmuştur. İnsanlık tarihi kadar eski olduğu düşünülen bu topraklardaki kültürel miras araştırmacıların ilgi odağı olmaya devam etmektedir.

Geleneksel el sanatlarının yaşatıldığı şehirlerimizden biri olan Şanlıurfa binlerce yıl boyunca el sanatlarının gelişmesi ve el işçiliği ile üretilen ürünlerin kullanımında örnek teşkil etmiştir. Şanlıurfa, binlerce yıllık geçmişinden kaynaklanan kültürel miras aktarım özelliği nedeniyle dünyada halen bazı el sanatlarının yaşatıldığı şehirlerden biridir. Somut olmayan bazı kültürel miras öğelerine ev sahipliği yapan Şanlıurfa'da günümüzde gerek nostaljik değer açısından gerekse de halen talep görmesi nedeniyle bazı el sanatlarının icra edildiği görülmektedir. Bu konuda yapılan çalışmalara verilebilecek bir örnek Haliliye Belediyesi bünyesinde faaliyetlerine devam eden Geleneksel El Sanatları Merkezi (GESEM)'dir. Şanlıurfa'nın Haliliye ilçesine bağlı Atatürk Mahallesinde bulunan Geleneksel El Sanatları Merkezinde, ağaç oymacılığı, bakırcılık, cülhacılık ve tespihçilik meslekleri ayakta tutulmaya çalışılmaktadır. Bu çalışmada Geleneksel El Sanatları Merkezinde icra edilen el sanatları yerinde incelenmiş, söz konusu el sanatı ustaları ile görüşülmüş ve ortaya konulan ürünler kayıt altına alınmıştır.

### 1.Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi

Şanlıurfa'nın merkez ilçelerinden biri olan Haliliye, TBMM'de 12 Kasım 2012'de kabul edilen 6360 sayılı kanun ile Şanlıurfa merkez ilçesinin üçe bölünmesi sonucu ilçe olmuştur (Resmi Gazete, Sayı: 28489). Dünyanın bilinen ilk tapınağı olan Göbeklitepe'nin bu ilçe sınırları içinde yer alması Haliliye Belediyesi'ne tarih ve kültür tanıtımları yönünden bir misyon yüklemiş durumdadır. Belediyenin kültür çalışmaları genellikle tarihten gelen mirasın tanıtılması ve yaşatılması üzerine kurulmuştur. Belediye, düzenlenen sergiler, kurslar, eğitim ve tanıtım faaliyetlerinde Şanlıurfa'nın 12 bin yıllık tarihine vurguda bulunmaktadır.

Belediyenin kültürel faaliyetleri arasında yer alan kültürel mirası koruma çalışmalarının temelindeki Geleneksel El Sanatları Merkezi, Atatürk Mahallesi 19. sokaktadır. Urfa'da 1901 yılında inşa edilen İsviçre Misyoner Hastanesi binasında 2005 yılında Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı tarafından kurulan Geleneksel El Sanatları Merkezi 01.06.2019 tarihinde Haliliye Belediyesi'ne aynı amaçla devredilmiş ve merkezin adı Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi olarak değiştirilmiştir (Bkz.: Fotoğraf 1). Bu sanat merkezinde ahşap oymacılığı, bakır, cülha ve tespih atölyeleri mevcuttur. Ahşap oymacılığı atölyesinde 1, bakırcılık atölyesinde 1, cülhacılık atölyesinde 2 ve tespih atölyesinde 1 olmak üzere toplam 5 usta çalışmaktadır. Ustalar söz konusu geleneksel el sanatlarını yaşatmak ve yeni nesillere öğretmek amacıyla Haliliye Belediyesi himayesinde sanatlarını icra etmektedirler.



Fotoğraf 1- Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi (Badıllı, 2023)

### 1.1.Ahşap Oymacılığı

Ağacın yontulup, oyularak ve işlenerek çeşitli süs ve kullanım eşyasına dönüştürülmesine ahşap oymacılığı denilmektedir. Ağaç mimari yapılarda sütunlarda, tavan ve taban döşemelerinde ayrıca kapı ve pencere kanatlarında kullanılmıştır (Kılıç Karatay, 2018). Ahşap, kolay işlenebilir ve estetik olması nedeniyle araç- gereç yapımında kullanılan bir malzemedir. Orman varlığının zengin olduğu bölgelerde ahşap işleri yaygın olarak icra edilmektedir. Ahşap araç gereç yapımının yanı sıra orman varlığının zengin olduğu yörelerde mimaride de kullanılmaktadır (Yıldırım, 2021).

Karadeniz Bölgesindeki zengin orman varlığı nedeniyle bu bölgede özellikle mimaride ahşabın kullanılması ahşap denilince akıllara Karadeniz Bölgesi'ni getirirse de ahşap oymacılığı Türkiye'nin dört bir yanında icra edilmiş meslekler arasında yer almaktadır. Çünkü Türk kültüründe Orta Asya'dan günümüze kadar ahşap sanatı uygulanmış, göçebe yaşamın yerini yerleşik yaşama bırakmasıyla bu alanda daha kalıcı eserler verilmiştir. İlk Türk İslam devletlerinden günümüze kadar ahşap dini mimaride minber yapımında ve süsleme amacıyla kullanılmış, ayrıca birçok yapıda kapı ve pencere kanatlarından tavan ve taban döşemesine kadar yapının temel unsurları arasında yer almıştır. Ahşabın günlük hayatta kullanım alanı da çok geniş olmuştur. Ev eşyalarından, sandukalara kadar birçok temel eşyada ahşap hammadde kullanılmıştır (Özel, 1993).

Ahşap oymacılığında en önemli unsur işlenecek olan ağacın seçimidir. Türk ahşap sanatında genellikle elma, ceviz, armut, gül, abanoz ve sedir ağaçları kullanılmıştır (Yücel, 1977).

Günümüzde ahşap oymacılığı sanatının azaldığı gözlenmektedir. Buna neden olarak işçilik maliyetlerinin artması, kalifiye eleman yetiştirmedeki sıkıntılar ve seri üretimin olumsuz etkilerinin bu alana da sirayet etmesi sayılabilir. Günümüzde ahşap oymacılığının devam ettiği şehirlerden biri olan Şanlıurfa'da bu sanatın yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması amacıyla Haliliye Belediyesi bünyesinde ahşap oymacılığı atölyesi, faaliyetlerine devam etmektedir. GESEM'de görevini sürdüren ahşap ustası İbrahim Halil ÇOBAN 1991 Şanlıurfa doğumludur (Bkz.: Fotoğraf 2). Çoban, küçük yaşlarda başladığı ahşap oymacılığını babası Enver ÇOBAN'dan öğrendiğini ifade etmiştir (Çoban, Sözlü görüşme, 02.09.2023).



Fotoğraf 2- İbrahim Halil Çoban- Ahşap Ustası (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 3- Ahşap İşleme (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 4- Ahşap Havan ve Tokmak (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 5- Göbeklitepe Motifli Ahşap Duvar Saati (Badıllı, 2023)

GESEM’de ahşap oymacılığı kursları meslek edindirme amacıyla devam etmektedir. Ahşap oymacılığında her tür ağaç kullanılmamaktadır. İmal edilecek ürünün özelliğine göre ağaç seçimi yapılmaktadır. Özellikle dayanıklılığı nedeniyle ceviz ağacı tercih edilmektedir. Kökleri henüz topraktayken kurumuş olan bir ağaç ahşap oymacılığında tercih edilmemektedir. Bu tarz ağaçlar kuruma esnasında öz suyunu toprağa bıraktığı için oymacılıkta ince detaylar bu ağaç üzerinde çalışılmamaktadır. Oymacılık için kullanılacak ağacın bu iş için özel olarak üretilmesi ve kurutulmaya müsait olarak kesilmesi gerekmektedir. GESEM ahşap atölyesinde ceviz ağacı dışında dut, gürgen, kayın, sapelli (maun) ve mor gül ağacı kullanılmaktadır. Ayrıca Hindistan’dan Türkiye’ye ithal edilen mermerlerin paletlerinin dayanıklı ağaçlardan yapılmış olması nedeniyle bu ağaçlar ahşap oymacılığında tercih edilmektedir (Çoban, Sözlü görüşme, 02.09.2023). Bu ağaçlardan elde edilen hammadde ile üretilen ahşap oymacılığı ürünlere fotoğraflarda yer verilmiştir. Fotoğraf 4’te özellikle baharat dövme işlerinde kullanılan ahşap havan ve tokmak örneğine yer verilmiştir. Yerel motiflerin kullanıldığı ahşap atölyesinde, dünyanın ilk tapınağı olarak kabul edilen Göbeklitepe’nin sembolü haline gelen taş sütunların resmedildiği ahşap saatler üretilmektedir (Bkz.: Fotoğraf 5)

Atölyede ağaçlara şekil vermede el yapımı iskarpela ve tokmak kullanılmaktadır (Bkz.: Fotoğraf- 3). 3 mm’den 2 cm’ye kadar ağız genişliğine sahip iskarpelaların kullanıldığı atölyede ihtiyaca göre değişen boyutlarda iskarpelalar mevcuttur. Bu iskarpelalar yarım hilal, tam hilal, keçi tırnağı ve düz iskarpela gibi adlarla bilinmektedir. GESEM ahşap atölyesinde tablolar, süs eşyaları, rahle, cami kapıları, minber, çeyiz sandığı, beşik, kaneviçe sandığı, hediye kutusu, takı sandığı ve taht üretilmektedir (Bkz.: Fotoğraf 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). GESEM’de işlenen ahşap ürünlerde yapay boya ve vernik kullanılmamaya gayret edilmektedir. Genellikle dış mekânda kullanılacak ürünlerde vernik kullanılmakta ancak iç mekânda kullanılacak ahşap ürünleri boyamak için havacıva kökü adı verilen bitki ve gomalak reçine kullanılmaktadır (Çoban, Sözlü görüşme, 02.09.2023)



Fotoğraf 6- Ahşap Beşik (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 7- Hediye Kutusu (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 8- Tekbir Lafzı (Allah-u Ekber) (Çoban, 2022)



Fotoğraf 9- Takı- Mücevher Kutusu (Çoban, 2022)



Fotoğraf 10 - Rahle Çeşitleri (Çoban, 2022)



Fotoğraf 11 - Taht (Çoban, 2022)



Fotoğraf 12 - Kelime-i Tevhid (Çoban, 2022)

Tasarımlarda genellikle Selçuklu ve Osmanlı motifleri tercih edilmektedir. Bu motifler dışında bilgisayar ortamında yapılan çizimlerin de motif olarak kullanılması söz konusu olmaktadır. Bu, genellikle süs eşyaları yapımında ya da yöresel sembollerin ahşaba aktarılmasında tercih edilmektedir (Çoban, Sözlü görüşme, 02.09.2023).

## 1.2.Bakırcılık

Bakır, kahverengi ve kırmızı görünümüne sahip olan bir maden olarak bilinmektedir. Bakırın yüksek elektrik ve ısı iletkenliğine sahip olması bu madenin sanayinin birçok alanında kullanılmasını sağlamıştır. İnsanoğlu tarafından ilk keşfedilen ve kullanılan maden bakırdır. Irak'ın kuzeyindeki Shanidar mağarasındaki bulunan bir bakır minareli olan "Malahit" ile Mezopotamya'nın kuzeyindeki Tell Magzhaliyeh'deki MÖ 8. bin yıla tarihlenen "Bakır bız", medeniyet tarihinin en eski tekil metal buluntuları olarak görülmektedir (Tekin, 2015). Anadolu'da bakır madenciliğinin Neolitik döneme kadar uzanan bir

tarihi olduğu düşünülmektedir. MÖ 7. bin yılda Neolitik dönemin PPNB olarak adlandırılan safhasında Hallan Çemi, Çayönü ve Aşıklı Höyük gibi merkezlerde bakır boncuk, iğne, bız, kanca ve çeşitli levha parçalarından oluşan çok sayıda eser elde edilmiştir. Bu durum dünya üzerinde gerçek anlamda ilk metal eser üretiminin Anadolu’da yapıldığının kanıtı niteliğindedir. (Yalçın, 2000).

Şanlıurfa’daki Kurban Höyük, Hassek Höyük, Lidar Höyük gibi höyüklerde yapılan kazılar neticesinde kalkolitik çağa ait bakır kaplar, mızrak uçları, oklar ve iğnelere ulaşılmıştır. Ayrıca Harran’da 1950’li yıllarda yapılan kazılarda iç kale içerisindeki bir odada 11.yüzyıl ve 12. yüzyıla tarihlenen ait 199 parça bakır esere bulunmuştur (Kürkçüoğlu, 2002). Bu buluntular Şanlıurfa’da tarih boyunca bakırcılık mesleğinin icra edildiğini ve bu sanatın bu bölgede ileri seviyede olduğunu göstermektedir.

Şanlıurfa’daki geçmişi ilkçağa dayanan bakırcılık sanatı 1960’lı yıllara kadar önemini korumuştur. Balıklıgöl civarında bulunan Hüseyiniye Çarşısı ve Kazancı Pazarında çok sayıda usta tarafından icra edilen bu geleneksel sanat, 1960’lı yıllarda ülkemizde mutfak gereçleri sektöründe fabrika üretiminin gelişmesiyle yerini alüminyum, plastik ve çelik mutfak eşyalarına bırakmaya başlamıştır (Kürkçüoğlu, 2002).

Şanlıurfa’nın bakırcılıktaki önemi “dövme çekiç” tekniği ile ünlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Şanlıurfalı bakır ustaları dövme çekiç tekniğinde gayet becerikli ve maharetli olmaları ile tanınmışlardır. Son zamanlarda bakırcılıkta turistik amaçlı üretim yapılmakta ve bazı genç ustalar “kabartma çekiç” adı verilen tekniğe yönelmektedirler. Şanlıurfa’da az sayıda kalan ustalar tarafından turistik amaçlı olarak tepsiler, cezveler, kahve takımları, özel sipariş üzerine kabartmalı tepsiler, tarihi yerleri konu edinen tepsiler üretilmektedir (Kızıları, Sözlü görüşme, 02.09.2023).



Fotoğraf 13 - İsmail Kızıları- Bakır Ustası (Badıllı, 2023)

Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezindeki bakır atölyesinde İsmail Kızıları görev yapmaktadır (Bkz.: Fotoğraf 13). Bu atölyede Haliliye Belediyesi bünyesinde hizmet veren Göbeklitepe Gastronomi Merkezi’nin ihtiyacı olan mutfak araç ve gereçleri ile Şanlıurfa’nın sembolü haline gelen tarihi yerler konulu süs eşyaları imal edilmektedir. Böylece belediyenin bakırcılık ürünleri ile ilgili ihtiyaçlarının maliyetleri de düşürülmüş olmaktadır (Kızıları, Sözlü görüşme, 02.09.2023).

İsmail Kızıları 1971 Şanlıurfa doğumlu. Mesleği babası Muhammed Bakır Kızıları’dan öğrendiğini belirten Kızıları, bakırcılık mesleğine 8 yaşında çırak olarak Kazancı Pazarı’nda başladığını belirtmektedir. İsmail Kızıları, mutfak gereçlerinde mutlaka bakırdan imal edilmiş ürünlerin kullanılması gerektiğini, bakırın insan sağlığına faydası olduğunu, seri üretim nedeniyle mutfaklarda yer alan alüminyum, plastik ve çelik ürünlerin insan sağlığına zararlarını uzmanların sürekli vurguladığını belirtmektedir (Kızıları, Sözlü görüşme, 02.09.2023).

Bakırcılık teknikleri ile üretilen ürünler geçmişte genellikle mutfak gereci olarak kullanılmıştır. Bunların arasında Arap Kazanı, Aş Kazanı, Gers Kazanı (Kaynar Kazanı), Şire Kazanı, Bulgur Kazanı gibi kazan çeşitleri yer almaktadır. Geçmişte Şanlıurfa’da tencereye Kuşhana adı verilmiştir. Bakırcılık tekniği ile üretilen kuşhanalar, Karpuz Kuşhana, Dik Kuşhana ve Yuvarlak Kuşhana olarak bilinmektedir. Tava çeşitleri de Aş Tavasası, Sac Kavurma Tavasası, Zingil Tavasası ve Yağ Tavasası olarak sıralanabilir. Sini ve tepsi çeşitleri Yemek Sinisi, Pekmez Sinisi, Kaburgalı Sini, Kadayıf Sinisi, Divan Sinisi, Mangal Sinisi, Çay-Kahve Tepsisi, Şıllık Tepsisi olarak ifade edilebilir. Kebap ve pilav çeşitlerinin servisinin yapıldığı taban



bölümünden yanlara ve üste doğru genişleyen kaplara Lenger adı verilmektedir. Şanlıurfa'da üretilen lenger çeşitleri Düz Lenger, Ayaklı Lenger, Kaburgalı Lenger, Kuzu Lengeri, Süzek ve Cefni adlarıyla bilinmektedir. Bakırdan üretilen sahan çeşitleri, Kapaklı Kayık Sahan, Kapaklı Sahan, Çukur Sahan, Çırtıklı Sahan, Kaymak Sahanı ve Kaburgalı Sahandır. Şanlıurfa'da geçmişte yaygın olarak kullanılan bakır tas çeşitleri Hamam Tası, Su Tası, Üsküre, Kollu Tas ve Çorba Tasıdır. Leğen olarak üretilen çeşitler El Leğeni, Slepçe, Hamur Leğeni, Aş Leğeni ve Çiğköfte Leğenidir. Ayrıca çapı 60 cm.'den büyük olan leğenlere Şanlıurfa'da teyşt adı verilmektedir. Teyşler genellikle çamaşır yıkamada ya da hamur yoğurma gibi işlerde kullanılmıştır. Bakırdan üretilen bir diğer gereç gurubu ibrik ve sürahilerdir. Abdest İbriği, Şekerli Kahve İbriği, Sulaklık İbriği ve Su ve Ayran Sürahisi bilinen çeşitleridir. Günümüzde üretimi turistik amaçla yoğun olarak devam eden ve Şanlıurfa'nın tarihi çarşılarında satışa sunulan Gümgüm acı kahvenin kaynatılmasında, cezveler ise kahvenin servis edilmesinde kullanılmaktadır. Bakır sunum tepsi, şekerlikler, duvar süsleri, özel sipariş üzerine yapılan duvar saatleri gibi türler günümüzde turistik amaçla satışa sunulan ürünler arasında yer almaktadır (Kızıları, Sözlü görüşme, 02.09.2023).

İsmail Kızıları'nın ürettiği bakır kaplar Haliliye Belediyesi Gastronomi Merkezinde kullanılmaktadır. Gastronomi merkezinde kullanılan bakır kaplardan bazı örnekler fotoğraflarda yer verilmiştir. Fotoğraf 14'te bakır çiğköfte leğeni yer almaktadır. Şanlıurfa'nın yöresel tepsi yemekleri için kullanılan fırın tepisilerinden örnekler Fotoğraf 15'te görülmektedir. Özellikle yumurtayı biber salçalı pişirmek için kullanılan bakır yumurta sahanı örneği Fotoğraf 16'da yer almaktadır. Fotoğraf 17'de yoğurt sunum kasesi, Fotoğraf 18'de çorba sunum kasesi, Fotoğraf 19'da pilav sunum tabağı örneği verilmiştir. Yöresel kebabların sunumunda kullanılan tabaklar derin olmayan bir şekilde üretilmiştir. Bu tepsi kadayıf tepsisine benzemektedir (Bkz.: Fotoğraf 20). Şıllık tatlısı ve baklava gibi tatlıların sunumunun yapıldığı tatlı tabağı olarak bilinen kare bir şekilde üretilen bakır tabaklar çok derin olmayan bir şekilde düz olarak üretilmektedir (Bkz.: Fotoğraf 21). Yemeklerin yanında verilen soslar küçük sos kasesinde sunulmaktadır (Bkz.: Fotoğraf 22).



Fotoğraf 14 - Çiğköfte Leğeni (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 15 - Fırın Tepsileri (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 16 - Yumurta Sahanı (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 17 - Yoğurt Kasesi (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 18 - Çorba Kasesi (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 19 - Pilav Tabağı (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 20 - Kebap Tabağı (Badilli, 2023)



Fotoğraf 21 - Tatlı Tabağı (Badilli, 2023)



Fotoğraf 22 - Sos Kâsesi (Badilli, 2023)

Bakırın kullanımında dikkat edilmesi gereken en önemli husus özellikle bakır mutfak gereçlerinin zamanında kalaylanmasıdır. Ateş ile sık sık temas eden bakır kapların 6- 8 ayda bir defa ateş ile teması az olan ya da olmayan kapların ise yılda bir kalaylanması gerekmektedir. Bütün bakır kapların yıkama işleminin ardından mutlaka kurutulması oksitlenmeyi önleyecektir (Kızıları, Sözlü görüşme, 02.09.2023).

Günümüzde bakırcılık mesleğinin yaşatılması ve genç kuşaklara aktarılması için Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi'nde çalışmalar devam etmekte kursiyerler bakır dövme ve işleme tekniklerini öğrenmektedirler.

### 1.3.Cülhacılık

Cülhacılık bir bez dokuma sanatıdır. Cülhacılıkta yün ipliği, pamuk ipliği ve floş kullanılmakta ve bu ipler cülha tezgâhlarında dokunarak neçek, çefiye ve puşu gibi başörtüsü ehlam adı verilen kadın elbisesi ürünler yapılmaktadır.

Cülhacılık Şanlıurfa'nın tarihinde önemli bir yere sahip olan meslekler arasında sayılmaktadır. 1650'li yıllarda Urfa'yı ziyaret eden Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Urfa'da pamuk ipliğinden kapı gibi sağlam kumaş dokunduğunu bu bezin Musul bezinden daha sağlam olduğunu belirtmiştir. 1883 tarihli Halep Vilayet Salnamesinde Urfa'da 221 adet kumaş tezgâhının varlığından söz edilmiştir (Kürkçüoğlu, 2002).

Günümüzde popüler kültür ve endüstriyel üretim karşısında ayakta durmaya çalışan cülhacılık Şanlıurfa'da yaşatılmaya çalışılıyor. Haliliye Belediyesi'nin bu kültür mirasına sahip çıkma ve yaşatma çalışmaları devam etmektedir. Haliliye Belediyesi'nin Türk Patent ve Marka Kurumu'na yaptığı başvuruyla cülhacılık 2021 yılında Şanlıurfa adına tescillenmiş ve coğrafi işaret belgesi alınmıştır (TRT Haber). (Bkz.: Fotoğraf 23 ve Fotoğraf 24).



Fotoğraf 23 - Cülha Coğrafi İşaret Belgesi (Badilli, 2023)



Fotoğraf 24 - Cülha Marka Tescil Belgesi (Badilli, 2023)

Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezindeki cülha atölyesinde iki usta tarafından bu el sanatı icra edilmektedir. 1960 Şanlıurfa doğumlu olan Mehmet Karadaş 1960 Şanlıurfa doğumlu. 9 yaşında başladığı mesleğe 54 yılını vermiş. Merkezde görev yapan Hanifi Elmas, 1964 Şanlıurfa doğumlu. 10

yaşındayken Mehmet Karadaş'ın babası Mahmut Karadaş'ın yanında çıraklığa başlamış. Mehmet Usta ve Hanifi Usta 49 yıllık dostluk ve iş arkadaşlığı ile Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezinde cülha tezgâhlarının başında sanatlarını icra etmeye devam etmektedirler (Bkz.: Fotoğraf 25). Mehmet Usta tezgâh başında kumaşı hazırlamakta Hanifi Usta ise üretilen kumaşlara nakış işlemektedir (Bkz.: Fotoğraf 26, Fotoğraf 27).



Fotoğraf 25 - Mehmet Karadaş/ Hanifi Elmas- Cülha Ustaları (Badıllı, 2023)

Üretimde temel olarak üç iplik türü kullanılmaktadır. Bunlar ipek ipliği, pamuk ipliği ve floş ipliklidir. GESEM'deki cülha atölyesinde kullanılan ipek ipliği Bursa'dan, pamuk ipliği ise Şanlıurfa'dan temin edilmektedir.



Fotoğraf 26 - Cülha Tezgahında Bez Dokuma İşlemi (Badıllı, 2023)



Fotoğraf 27- Nakış İşleme (Badıllı, 2023)

### 1.3.1.Cülhacılık Ürünleri:

Cülha tezgâhında yamşah, puşu (puşi), eham ve fita üretilebilmektedir. Geleneksel ürünlerin yanında masa örtüsü, şal, fular ve gömlek gibi ürünler de GESEM'deki cülha tezgâhlarından çıkan ürünler arasındadır (Elmas, Sözlü görüşme, 03.09.2023).

### 1.3. 2.Yamşah Türleri:

Cülha tezgâhlarında üretilen yamşah, bir çeşit başörtüsüdür. Bu örtü çeşidi hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılmıştır. Yamşahın hışvalı, şakkalı, kuru hafız, ahmediye, direkli ve dümbüllü adı verilen türleri vardır. (Karadaş, Sözlü görüşme, 03.09.2023).

**Hışvalı:** Ortası nakışlı çevresi ise kareli olan bir başörtüsü türüdür. 125 cm x 135 cm ölçüsünde üretilir (Bkz.: Fotoğraf 28 ve Fotoğraf 29).



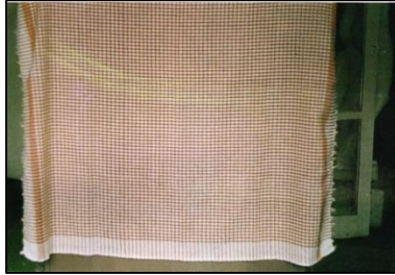
Fotoğraf 28 - Hışvalı- 1 (Badilli, 2023)



Fotoğraf 29 - Hışvalı- 2 (Badilli, 2023)

**Şakkalı:** Bu örtüye kareli anlamına gelen “Çekcegili” de denilmektedir. Bu çeşidin tamamı karelerle işlenmiştir (Bkz.: Fotoğraf 30).

**Kuru Hafız:** Bu tür örtüdeki kare şekli küçük olarak işlenmiştir (Bkz.: Fotoğraf 31).



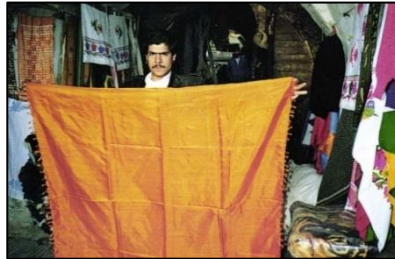
Fotoğraf 30 - Şakkalı (Akpınarlı, 1996, s: 66)



Fotoğraf 31 - Kuru Hafız (Akpınarlı, 1996, s: 74)

**Ahmediye:** Bu örtünün çözüğü ve atkısı sarı floş ipliğinden yapılmaktadır. Yüzeyi ise beyaz renkli pamuk ipliği ile işlenmektedir (Bkz.: Fotoğraf 32).

**Direkli:** Direkli, kuru hafız adı verilen örtüdeki gibi küçük karelerle işlenen bir örtü türüdür (Bkz.: Fotoğraf 33).



Fotoğraf 32 - Ahmediye (Akpınarlı, 1996, s: 76)



Fotoğraf 33 - Direkli (Akpınarlı, 1996, s: 72)

**Dümbüllü:** Bu örtü türünde iki kenara kalın floş çizgiler atılır ve ortadaki kare boşluk da floş ipliği ile işlenir (Kürkçüoğlu, 2002).

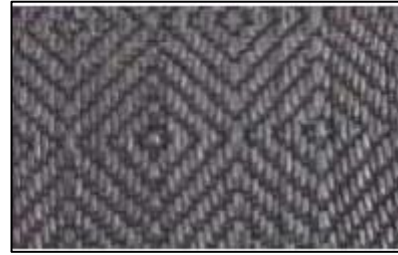
### 1.3. 3. Puşu

Türkiye'nin birçok yöresinde puşi ya da puşu olarak bilinen bir çeşit erkek başörtüsüdür (Bkz.: Fotoğraf 34). Yaz aylarında güneşin yakıcı etkisinden, kış aylarında ise soğuk havadan korunmak amaçlı kullanılır. Geçmişte kullanımı çok yaygın olan puşu, günümüzde şehir merkezinde daha az olmakla birlikte kırsal kesimde daha çok kullanılmaya devam etmektedir.

Puşu siyah, kahverengi ya da kırmızı renk verilmiş ipek iplikten sırmalı olarak dokunmaktadır (Bkz.: Fotoğraf 35). Puşunun nakışı tezgâhta dokunurken verildiğinden ayrıca nakış verilmesi için nakış işlemeye girmez (Karadaş, Sözlü görüşme, 03.09.23). Puşu çok eskilerde beyaz olarak dokunup nakışları için tahta kalıp kullanılmış. Günümüzde nakış işlemi cülha tezgâhında yapıldığından tahta kalıpla nakış verme işlemi uygulanmamaktadır (Elmas, Sözlü görüşme, 03.09.23).



Fotoğraf 34- Puşu (Kılıç Karatay, 2017:1789)



Fotoğraf 35- Puşu Dokumasından Detay (Kılıç Karatay, 2017:1789)

### 1.3. 4.Ehram (İhram)

Ehram, kadınların kullandığı bir boy örtüsüdür. Ehram saf beyaz yünden dokunan bir örtü çeşidi olarak bilinmektedir. Ehram genellikle 80 cm x 100 cm boyutunda imal edilirdi. Kullanılmak üzere iki ehram birleştirilir ve genişliği 160 cm x 200 cm boyutunda olurdu. Ehramlar, mekik, eriş, payam, dut, kepenek ve sandıklı adı verilen motiflerle süslü olarak dokunabilirdi. Geçmişte kullanılan bu örtünün günümüzde kullanılmaması nedeniyle imalatı yapılmamaktadır (Karadaş, Sözlü görüşme, 03.09.2023).



Fotoğraf 36- Ehram (Kılıç Karatay, 2017:1790)

### 1.3. 5.Fıta

Günümüzde kullanılmadığı için imal edilmeyen bir çeşit olan fita bir çeşit boy örtüsüdür. Geçmişte genç kızların örtünmek için kullandıkları bu örtü ihramdan farklı olarak çözü ve atkılar pamuk ipliği ile dokunurdu. Genellikle iki renkli pamuk ipliğinden kareli olarak dokunan fita 12- 15 yaş aralığındaki kızlara hitap eden bir ürün olarak bilinmektedir. Fita günümüzde dokunmadığı için örneklerine rastlanılmamaktadır (Elmas, Sözlü görüşme, 03.09.2023).

### 1.3. 6.Cülhacılıkta Yeni Modeller

GESEM’de görevli olan ustalar Mehmet Karadaş ve Hanifi Elmas, cülha teknikleri ile ürettikleri kumaşlardan farklı modeller üretmeye başlamışlardır. Masa örtüsü, fular, bluz ve gömlek bu ürünlerden bazılarıdır (Bkz.: Fotoğraf 37, 38, 39, 40, 41). Mehmet Karadaş, tekstil sektöründe kumaşla elde edilen bütün ürünlerin alternatifini el işçiliğiyle yapabileceklerini belirtmektedir. Günümüzde geleneksel yöntemlerin seri üretime yenik düştüğünü söyleyen Karadaş, mesleğini üç çocuğuna öğrettiğini ifade etmiştir. Hanifi Elmas, cülhacılığı kızına öğrettiğini ifade etmiş ve kendilerinin mesleğin belki de son temsilcileri olduklarını belirtmiştir (Karadaş ve Elmas, Sözlü görüşme, 03.09.2023).



Fotoğraf 37- Göbeklitepe Figürlü Çanta  
(Badilli, 2023)



Fotoğraf 38- Fular (Badilli,  
2023)



Fotoğraf 39 – Bluz  
(Badilli, 2023)



Fotoğraf 40 – Gömlek  
(Badilli, 2023)



Fotoğraf 41 - Masa Örtüsü  
(Badilli, 2023)

### 1.4.Tespilhçilik

Tespilh birçok farklı inanç mensubu tarafından ibadet sırasında kullanılan bir materyaldir. Tespihin

ibadetlerde bir vesile olarak görülmesi nedeniyle manevi anlamlar yüklenen yönleri vardır. İnsanlık tarihinin ilk zamanlarından bu yana kullanılan ipe dizilmiş boncuklar, ibadet amacıyla kullanılmaya başlanmadan önce avda şans için bir totem, düşmandan ve hastalıktan korunmak için bir tılsım veya nazarlık olarak kullanılmıştır (Gürsoy 2006: 15). Tespihin kolye şeklinden esinlenerek yapılmış olabileceği iddia edilmektedir (Nuhoğlu 1995: 10). Tespih, farklı kültürlerde bir el sanatı olarak yapılan, ibadetlerde zikir amacıyla ya da meditasyon aracı olarak kullanılan, değişik hammaddelerden imal edilen, tane sayısı kullanım amacı ve yöntemine bağlı olarak değişebilen ve tanelerin ortasında yer alan delikten ipliğe dizilen bir araçtır (Elaltuntaş, 2014).

Tespihin ilk olarak Hindistan'da kullanıldığı kabul görmektedir. Hindistan'da tespih kullanımının M.Ö. 2500'lere kadar tarihlendiği belirtilmektedir. Hinduizm inancında kullanılan tespihler 108 taneden oluşmaktaydı. Bu tespih modeli zamanla Hindistan'da doğan Budizm ve Sih gibi dinlerde de kullanılmıştır (Wisnton 2008: 5). Budizm'in Hindistan'dan çevreye doğru yayılmasıyla birlikte Orta Asya, Hindi Çini, Çin ve Japonya'ya kadar tespih kullanımı da yayılmıştır. Urartu, Hitit, Fenike ve Roma dönemlerinde cam ve seramik boncuklardan tespihler yapılmıştır. Hristiyanlar arasındaki kullanımının Ortadoğu kiliselerine dayandığı görüşü yaygındır (Tekin, 2014).

Diğer dinlerde olduğu gibi İslamiyet'te de tespih ibadet amacıyla kullanılmaktadır. İslamiyet'te tespih Allah'a ta'zim etme, Allah'ı zikretme amacıyla kullanılan bir araçtır. Allah'ı zikretmek için kullanılan tespihin üretiminin Türk- İslam kültüründe bir sanat olarak görüldüğünü belirtmek gerekmektedir. Türk-İslam dünyasında tespihler inanç dünyasının bir parçası olmakla birlikte üstün bir estetik anlayışla maharetli ellerde sanata dönüşmüştür (Tekin, 2014). Tespih üretiminin bir sanat olarak görülmesi ve tespih koleksiyoncularının farklı taş ve türdeki tespih merakları nedeniyle tespih üretimi gün geçtikçe daha çok ilgi görmektedir. Bir hobi olarak da kullanılan tespihe ilgi duyanların sayısı azımsanamayacak kadardır. Bu nedenle zaman zaman Şanlıurfa'da tespih koleksiyoncularının bir araya geldiği mezatlar kurulmaktadır. Genellikle Şanlıurfa'nın tarihi hanlar ve çarşılar bölgesinde faaliyet gösteren tespihçilerin organize ettiği mezatlara birçok ilden katılan tespihçiler tarafından yoğun ilgi gösterilmektedir. Ankara, İstanbul, Adana, Diyarbakır, Gaziantep, Mardin ve Adıyaman gibi kentlerden Şanlıurfa'daki tespih mezatlarına katılan tespih ustaları binlerce tespih çeşidini tespih koleksiyoncularıyla buluşturmaktadırlar (haberturk.com). Pahalı bir hobi olarak bilinen tespih koleksiyonculuğu için Şanlıurfa'daki Gümrük Hanı da çok önemli bir yere sahiptir. 1563 yılında Urfa Sancak Beyi Behram Paşa tarafından yaptırılan Gümrük Hanı, halen ticari faaliyetlerde kullanılmaktadır. Han'ın alt katında yer alan dükkânlarda satış yapan tespihçiler, Şanlıurfa'da satışa sunulan tespihler için Malatya, Diyarbakır ve Adıyaman gibi çevre illerden yoğun bir talebin olduğunu belirtmektedirler (trthaber.com).

Tespih sanatına bölgede verilen önem nedeniyle Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezinde tespih üretim atölyesi açılmıştır. Tespih atölyesinde görev yapan usta Gökhan Beyazdış 1996 doğumlu. Beyazdış, çalıştığı atölyede hem tespih üretimi yapmakta hem de bu sanata merakı olan kursiyerlere tespih yapımını öğretmektedir (Bkz.: Fotoğraf 42). Genç yaşına rağmen tespih üretiminde usta olmasını çok küçük yaşlardan itibaren bu mesleğe ve değerli taşlara duyduğu ilgiye bağlamaktadır. Mesleği Osman Yeşil'den öğrendiğini belirten Beyazdış, tespihin ibadet ve zikir manasının yanında günümüzde gittikçe meraklısı artan bir hobi alanı olduğunu belirtmektedir (Beyazdış, Sözlü görüşme, 04.09.2023).



Fotoğraf 42 - Gökhan Beyazdış- Tespih Ustası (Badıllı, 2023)

GESEM’de üretilen tespihler genellikle damla, ateş ve sıkma kehribardan üretilmektedir. GESEM’de üretilen tespihler içerisinde en çok tercih edilen tür damla kehribardır. Damla kehribar çam ve ardıç ağaçlarının salgıladığı reçinenin yer altında fosilleşmesi sonucu oluşmuş değerli bir fosil taştır. Damla kehribar, Baltık Bölgesi, Litvanya, Rusya ve Almanya’nın doğusundan çıkarılmaktadır. Türkiye’de az da olsa Bayburt’ta damla kehribar mevcuttur. GESEM tespih atölyesinde işlenecek taşlar ham olarak getirilmektedir. Ham olarak teslim alınan taşlar kesim işleminden tane haline getirilmesine ve ipe dizilmesine kadar bu atölyede işlenmektedir. Gökhan Beyazdış’ın ürettiği tespihler Şanlıurfa’nın tanıtımı amacıyla Haliliye Belediyesi tarafından kullanılmaktadır (Beyazdış, Sözlü görüşme, 04.09.2023).



Fotoğraf 43- Old Katalin Tesbih (Beyazdış, 2019)



Fotoğraf 44- Damla Kehribar Tespih (Beyazdış, 2019)



Fotoğraf 45- Ateş Kehribar Tespih (Beyazdış, 2019)



Fotoğraf 46- Sıkma Kehribar Tesbih (Beyazdış, 2019)



Fotoğraf 47- Eski Miskevi Bağa (Beyazdış, 2020)



Fotoğraf 48- Kaya Damla Kehribar Tespih (Beyazdış, 2021)



Fotoğraf 49- Kaya Damla Kehribar (Beyazdış, 2021)



Fotoğraf 50- Damla Kehribar Tespih (Beyazdış, 2021)



Fotoğraf 51- Osmanlı Sıkma Kehribar (Beyazdış, 2022)

## Sonuç

Gelenek ve görenekler toplumların kültürünü yeni kuşaklara aktarma ve toplumun devamlılığını sağlama aracıdır. Geleneksel yöntemlerle üretimin de içinde yer aldığı geleneksel değerleri yaşatmak geçmiş ile günümüz arasında kültür bağı oluşturmaktadır. El tezgâhlarında ve insan emeğine dayalı olarak yapılan üretimle ortaya konulan ürünlerin birer sanat eseri hükmünde olduğu gerçeği göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Günümüzde kaybolmaya yüz tutan meslekler arasında yer alan el sanatlarına dayalı mesleklerin muhafaza edilmesi ve genç kuşaklara aktarılması için ülkemizde yerel düzeyde birçok çalışma yapılmaktadır. Bu çalışmalardan biri olan Haliliye Belediyesi Geleneksel El Sanatları Merkezi, ahşap oymacılığı, bakırcılık, cülhacılık ve tespihçilik sanatlarının yaşatılması için faaliyetlerini sürdürmektedir. Merkezde dört meslek grubundan toplam beş usta görevlendirilmiştir. Bu ustalar yılın belli dönemlerinde açılan kurslarla mesleklerinin ve sanatlarının inceliklerini kursiyerlere aktarmaktadırlar. Haliliye Belediyesi’nin bu girişimiyle hem genç kuşaklar tarafından el sanatları öğrenilmekte hem de söz konusu el



sanatları korunarak geleceğe aktarılmaktadır. Geleneksel El Sanatları Merkezinde icra edilen el sanatlarının daha geniş kitlelere ulaştırılması için Milli Eğitim Bakanlığı ile işbirliği yapılarak şehirdeki mesleki ve teknik liselerde ilgili alanlarda seçmeli ders olarak bu sanat dalları uygulamalı olarak okutulabilir, kulüp ve sosyal etkinlik çalışmaları gönüllülük esasına dayalı olarak GESEM’de gerçekleştirilebilir. Böylece mesleki eğitim alan gençlerin ilgi alanlarına yönelik geleneksel sanat ve meslekler daha kurumsal çalışmalarla gençliğe aktarılabilir.

### Kaynaklar

- AKPINARLI, F. (1996). *Şanlıurfa Cülha Dokumacılığı*. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- ELALTUNTAŞ, Ö. F. (2014). “Parmak Uçlarındaki Kültürel Hazine: Tespih”. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Yıl: 4, C.4, S. 7
- GÜRSOY, D. (2006). *Tespih, Parmak Uçlarındaki Huzur*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- KILIÇ KARATAY, S. (2017). “Şanlıurfa Cülhacılığı ve Günümüzdeki Durumu” *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2017, Cilt 5, Sayı 17, Volume 5, Issue 17, 1781- 1794. DOI: 10.7816.
- KILIÇ KARATAY, S. (2018). “Aksaray Ahşap İşçiliği ve Oyma Sanatı. *Journal Of Awareness*, C.3, S. Özel 2018.
- KÜRKCÜOĞLU, A. C., (2002).*Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir, Heyet, Kitap Bölümü Şanlıurfa El Sanatları*, Şirkav Yayınları.
- NUHOĞLU, M.-M. (1995). *Türk-İslam Kültüründe Tesbih ve Tesbih Sanatı*. Ankara: İlköz Matbaacılık.
- OĞUZ, M. Ö. (2013). “Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras” *Milli Folklor*, Yıl 25, Sayı: 100.
- ÖZEL, M. (1993). *Geleneksel Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TEKİN K. H. (2014). “Türk- İslam Sanatında Tesbih Üzerine Notlar”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turcic* V.9, N.10, 1009-1018
- TEKİN, H., (2015). *Eski Anadolu Madenciliği, Arkeolojik Verilerin Işığı Altında Başlangıcından Demir Çağı'na Kadar*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- WINSTON, K., (2008). *Bead One, Pray Too: A Guide to Making and Using Prayer Beads*, New York: Church Publishing, Inc.
- YALÇIN, Ü., 2000. *Anfange der Metalwerwendung in Anatolien, Anatolien Metal* I. Der Anschnitt 13, Bochum.
- YILDIRIM, M. (2021). Geleneğin Ustalarına (Ağaç İşçiliği ve Ahşap Oymacılığı) Samsun’dan Bir Yaşayan İnsan Hazinesi Önerisi: Yüksel Korkmaz. *Uluslararası Sempozyum ve Sergi Anadolu’nun Geleneksel El Sanatları Buluşması “Sanatçı ve Zanaatkar Buluşması, Bildiriler Kitabı*, (148- 160). İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Yayınları, 2021.
- YÜCEL, E. (1977). “Osmanlı Ağaç İşçiliği”. *Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul.

### İnternet Kaynakları

- <https://www.haberturk.com/sanliurfa-haberleri/90905368-tespih-koleksiyonculari-sanliurfada-bulustu> (Erişim: 07.09.2023)
- <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/12/20121206-1.htm> (Erişim: 01.12.2023)
- <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/tespih-meraklilarini-bulusturan-han-gumruk-403645.html> (Erişim: 08.09.2023)
- <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/unutulmaya-yuz-tutmus-culhacilik-icin-cografi-isaret-belgesi-alindi-621090.html> (Erişim: 01.09.2023)

### Sözlü Kaynaklar

- Gökhan Beyazdış, Şanlıurfa 1996, Lise, usta, (Görüşme:04.09.2023)

Hanifi Elmas, Şanlıurfa 1963, İlkokul, usta (Görüşme: 03.09.2023)

İ. Halil Çoban, Şanlıurfa 1991, Lisans, usta (Görüşme: 02.09.2023)

İsmail Kızılıarı, Şanlıurfa 1972, Lise, Usta (Görüşme: 02.09.2023)

Mehmet Karadaş, Şanlıurfa 1960, İlkokul, Usta (Görüşme: 03.09.2023)

DOI: 10.55666/folklor.1374722

## ARDAHAN İLİ ÇILDIR İLÇESİ HALI MOTİFLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA\*

Gülşen CABAR\*\* & Mine CAN\*\*\*

### Öz

El sanatları, ihtiyacın estetiğe dönüştüğü ürünlerdir ve içinde kültürün izlerini barındırdığı için araştırmacıların bu konulara eğilmesine neden olmuştur. Ardahan ve çevresi birçok kültüre ev sahipliği yapmış bir yöredir. Bölgenin ana geçim kaynaklarından başında hayvancılık gelmektedir. Dokumacılığın ana malzemesi olan yünün bölgede bol olması sebebiyle yörede halı dokumacılığı uzun yıllar canlılığını korumuştur. Ancak günümüzde el halılarının yerini fabrikasyon halıların alması ve halı dokuyan kişilerin sayısının giderek azalması nedeniyle bölgede halıcılık giderek azalmaktadır. Bu araştırma kapsamında Ardahan ili Çıldır ilçesine ait geleneksel yöntemlerle dokunmuş özgün halı örneklerinde kullanılan motifler konu ve içerdiği soyut anlam bakımından incelenmiştir. Çalışma tarama modeline dayalı bir alan araştırması olup yöreye ait halı örneklerinde kullanılan motif özellikleri ve motiflerin isimleri ulaşılabilen örnekler aracılığı ile tespit edilmiştir. Araştırma örnekleme 4 duvar halısı, 5 halı yastık (taş yastık) ve 1 sandalye halısı olmak üzere toplam 10 adet yün halı alınmıştır. Araştırma kapsamında kaynak kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda ürünlere ait bilgiler eser inceleme formlarına kaydedilmiş, halıların genel ve detay fotoğrafları çekilmiştir. Araştırma sonucunda incelenen halı örneklerinde yörede 20 farklı motif isminin olduğu tespit edilmiştir. Araştırma yöresinin geleneksel Türk halıcılık sanatı ve kültürel semboller yönünden zenginliğini ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Yörede kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde evlerde halı dokumacılığının üç amaçla yapıldığı bilgisi edinilmiştir. Öncelikli olarak yöre halkı kendi ihtiyaçları doğrultusunda evlerinde kullanmak üzere halı dokumaktadır. İkincisi, ihtiyaçlarını karşılamak üzere yörede dokunan halıların satıldığı öğrenilmiştir. Bir diğeri ise çeyiz için dokunan halılardır. Günümüzde artık yörede halı dokumacılığının gittikçe azaldığı edinilen diğer bilgiler arasındadır. Eski dönemlerde dokunan halıların artık kıymetli bir eşya olarak görülmesi sebebiyle halılar hatıra olarak saklanmakta ya da şark köşelerinde dekorasyon amacıyla kullanılmaktadır. Ardahan yöresi halılarında bulunan motiflerin yöre kadınının duygu ve düşüncelerinin dışa vuruş şekli olduğunu da söylemek mümkündür. İncelenen halılarda en fazla kullanılan motifler arasında, suyolu ve çeşitli türden stilize edilmiş çiçek motiflerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Araştırma yöresinde bu motifler dışında ejder/ejderli göl, kazayağı/ kuyrum (guyrum), küpe, baklava dilimi/muska, yıldız/sekiz kollu yıldız, hayat ağacı, bereket motifi ve çenge motiflerinin de kullanıldığı görülmüştür. İncelenen halı örneklerinde; çiçekli göl, kilise motifi, koçboynuzu, küpe çiçeği, çakmak, gül motifi, eli belinde, lale, kerege gözü ve sormak çiçeği tespit edilen diğer motifler arasındadır. Kırızca'da, çadır duvarını oluşturan ağaç kafeslere verilen ad olduğu anlaşılan kerege kelimesi ve halılarda kullanılan kerege gözü motifinin konargöçer yaşamın yörede devam eden yansımasıdır. Üsluplaştırılarak soyut anlamlar yüklenmiş sembolik ve nesnel kaynaklı motiflerin; hükümdarlık ve kudret, güç ve kuvvet, kahramanlık, inanç ve ahiret, şans, bolluk ve bereket, kısmet, mutluluk, nazardan korunma, doğum, çoğalma, evlilik gibi temalar içerdiği anlaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ardahan, Çıldır, dokuma, el sanatları, halı, motif.

\* Bu çalışma, Kocaeli Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'nun 06/10/2023 tarihli ve 2023/10 no.lu toplantısındaki 4 sayılı karara göre etik kurul iznine sahiptir.

\*\* Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, Kocaeli/Türkiye. cabargulsen@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-5085-6040

\*\*\* Doç. Dr. Kocaeli Üniversitesi Değirmendere Ali Özbay Meslek Yüksek Okulu, Kocaeli/Türkiye. mine\_can82@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6563-7174

---

---

## A RESEARCH ON CARPET MOTIFS OF ARDAHAN PROVINCE ÇILDİR DISTRICT

### Abstract

Handicrafts are products in which the need is transformed into aesthetics and since they contain traces of culture, they have caused researchers to focus on these issues. Ardahan and its surroundings are a region that has hosted many cultures. Due to the abundance of animal husbandry, which is one of the main sources of income and livelihood of the region, and therefore the abundance of wool, which is the main material of weaving, carpet weaving in the region has maintained its vitality for many years. However, today, carpet weaving is gradually decreasing in the region due to the replacement of hand-made carpets with fabricated carpets and the gradual decrease in the number of carpet weavers. Within the scope of this research, the motifs used in the original carpet samples woven with traditional methods belonging to Çıldır district of Ardahan province were analyzed in terms of subject and abstract meaning. The study is a field research based on the survey model and the motif features and the names of the motifs used in the carpet samples of the region were determined through the accessible samples. A total of 10 wool carpets, including 4 wall carpets, 5 carpet pillows (stone pillows) and 1 chair carpet, were included in the research sample. As a result of the interviews with the source persons within the scope of the research, information about the products was recorded in the artifact examination forms and general and detail photographs of the carpets were taken. As a result of the research, it was determined that there are 20 different motif names in the region in the carpet samples examined. The research is very important in terms of revealing the richness of the region in terms of traditional Turkish carpet art and cultural symbols. During the interviews with the resource persons in the region, it was learned that carpet weaving is done for three purposes. Firstly, the local people weave carpets to use in their homes in line with their own needs. Secondly, it was learned that the carpets woven in the region are sold to meet their needs. Another one is carpets woven for dowry. Today, it is among the other information obtained that carpet weaving in the region is gradually decreasing. Since the carpets woven in the old times are now seen as a valuable item, the carpets are kept as souvenirs or used for decoration in oriental corners. It is also possible to say that the motifs are the expression of the emotions and thoughts of the local women. Among the most commonly used motifs in the carpets examined, it was revealed that waterway and various types of stylized flower motifs were used. In addition to these motifs, other motifs identified in the research region are dragon/dragon lake, goosefoot/guyrum, earring, diamond slice/muska, star/eight-armed star, tree of life, fertility motif and chenge. In the examined carpet samples; flowering lake, church motif, ram's horn, earring flower, lighter, rose motif, hand on waist, tulip, kerege eye and ask flower are among the other motifs identified. The word kerege, which is understood to be the name given to the wooden cages forming the tent wall in Kyrgyz, and the kerege eye motif used in the carpets are the reflections of the nomadic life in the region. Symbolic and objective motifs that have been stylized and attributed abstract meanings have been found to include themes such as sovereignty and might, power and strength, heroism, faith and the afterlife, luck, abundance and fertility, fortune, happiness, protection from the evil eye, birth, reproduction and marriage.

**Keywords:** Ardahan, Çıldır, weaving, handicrafts, carpet, motif.

## Giriş

Kültür tarihsel süreçte ortaya çıkan birikimi, bir bütünü ifade eder. Kültürel unsurlar ve bu unsurlar üzerindeki semboller ve motifler onlara yüklenen anlamlar aracılığı ile sonraki nesillere aktarılır. El sanatları, kültürün aktarılmasında önemli rollere sahip olan unsurların başında gelir.

El sanatları içerisinde dokumacılık, insanoğlunun en eski uğraşlarından birisidir. İnsanlar vücutlarını dış etkilere karşı korumak için önceleri avladıkları hayvanların derilerini kullanmış, daha sonraları bitki saplarından hasır örmeyi ve bazı bitkilerin liflerinden yararlanarak dokumacılığı bulmuşlardır (Aytaç, 1982: 36).

Dokuma sanatı, Türk kültürü ve Türk el sanatlarının en önemli kollarından birisidir ve çarpana dokumalar, kirkitli dokumalar ve mekikli dokumalar olmak üzere üçe ayrılmaktadır (Akpınarlı, 1996: 10). Halı, zeminlerde belirli alanları kaplamak ya da duvara asmak üzere dokuma tezgâhlarında işlenen dokuma bir kumaştır. Halı, boyuna yan yana dizilmiş çözümlü iskeletinin her çift teli üzerine ilme ipliklerin belirli bir desene göre ilmiklenerek bağlanması ve atkı ipliklerinin kirkitle sıkıştırılması sonucu oluşan havlı yüzlü dokumalardır (Soysaldı ve Parabaş, 2015: 74).

Kaynaklarda kilimin halıdan daha önce dokunmuş olabileceğine dair bilgiler yer almaktadır. Göçebe yaşam süren insanların Kiyuz adı verilen keçeden yuvarlak biçimli çadırlarda yaşadıkları ve bu çadırların içini kaplamak veya yere sermek için kullanmış oldukları kilimlerin dokuma aralarına kısa yün ipliklerini düğümleyerek halıyı buldukları düşünülmektedir (Ergüder, 2009: 27; Kaplanoğlu, 2010: 27).

Türlere ait bir el sanatı olma niteliğini taşıyan halı dokumacılığı tüm dünyaca tartışmasız kabul edilmiştir. Türk Halı Sanatı hakkındaki en önemli ve ilk buluntu, Rus arkeolog C. İ. Rudenko tarafından 1947-1949 yılları arasında ele geçirilmiştir. Yapılan araştırmalarda, Sibiryâ'nın Altay Dağları eteklerinde bir kurgandan (oda mezar) bulunan ve M.Ö. III-II yüzyıllarda Asya Hunları tarafından dokunduğu kabul edilen halı dünyada dokunmuş ilk halı olarak kabul edilmekte ve günümüzde Pazırık halısı olarak bilinmektedir (Aslanapa ve Durul, 1973: 55; Deniz, 2005: 81).

Kaplanoğlu (2012: 27) asırlardır Asya'dan Ahıska ve Ardahan yöresine gelip yerleşen Türk kavimlerinin ürettikleri halı dokuma örnekleri arasında önemli bir grubu düz dokuma yaygıların oluşturduğunu belirtmiştir. Dokuma sanatının Selçuklular döneminde gelişim gösterdiği ve Orta Asya'dan Anadolu'ya getirilerek İran Selçuklularıyla birlikte halı sanatının geliştiği, Anadolu'ya yerleşen Selçuklular aracılığıyla Anadolu'nun önemli bir halı merkezi konumuna geldiği ayrıca Konya'da ilk halı atölyelerinin kurulduğuna dair bilgiler mevcuttur (Özhan, 1969: 123).

Hayvancılık ve onun paralelinde gelişen geleneksel el dokumacılığı, Anadolu yörük ve Türkmenlerinde, yaşamın bir parçası aynı zamanda insanı kişiselleştiren bir sanat eğitimi oluşturmuştur. Anadolu'nun zengin yapısı ve sentezi içinde dokumacılık çeyiz kültürüyle birlikte yaygın olarak yapıldığı için devamlılığını korumuş, geçmiş ve gelecek bütünlüğünü uyum içerisinde koruyan bir kültür unsuru olmuştur (Uğurlu, 2020: 26). Üstelik dokuma sanatı, kullanılan motif ve bezeme çeşitlerinin en yoğun kullanıldığı yerlerin başında gelmektedir.

Tarihi geçmişi oldukça eskiye dayanan dokumacılık kültüründe, toplumlar geleneklerine ve göreneklerine göre çok çeşitli motifler, semboller ve kompozisyonlar ortaya koymuştur. Güvenç (2003: 100) ve Koca (2010: 90) çalışmalarında, Leslie White'in kültürü bir semboller bütünü olarak düşündüğünü ve "maddi öğelerin, davranışların, düşünce ve duyguların, sembollerden oluşan simgelere ve sembollere dayalı bir örgütlenmesidir" şeklinde açıkladığını belirtmişlerdir. Bu özelliğiyle her zaman insanların ilgisini çeken konuları simgeleyen semboller (Uğurlu, 1999:284) ya da sevinç, mutluluk, üzüntü, özlem gibi duygu ve düşünceleri motiflerle anlatmıştır (Akpınarlı ve Balkanal, 2012:184).

Halı dokumacılığı genellikle kadınlar ve genç kızlar tarafından yapıldığı için sözle aktarılamayanlar duygu ve düşünceler genellikle el emeği ürünlere, dokunan halı ve kilim motiflerine yansımıştır. Bu sebeple halı motifleri ait oldukları bölge veya toplulukların yaşam biçimi ve düşünceleri hakkında sınırlı olsa bilgi sahibi olmamızı sağlamıştır. Prof. Dr. Kenan Özbel bu durumu çok güzel ifade etmekte ve Anadolu motiflerinin alfabeti unutulmuş, okunamayan yazılar gibi olduklarını söylemiştir. (Özbel, 1976: 3).

Bu araştırma kapsamında yöreye ait halılarda kullanılan ve somut olarak günümüzde var olan motifler konu ve içerdiği soyut anlam bakımından incelenmiştir. Ayrıca çalışmaya kaynak oluşturması için ilgili literatür taranarak Anadolu'nun diğer yörelerinde benzer motif örnekleriyle karşılaştırılmıştır.

### 1. Ardahan İli Çıldır İlçesi Hakkında Genel Bilgi

Ardahan ve çevresi tarih boyunca çeşitli kavimler ve topluluklar tarafından yerleşim yeri olarak kullanılmıştır. Yörede ilk yerleşimin M.Ö. 4.000'e kadar uzandığı son yıllardaki arkeolojik araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Bilinen tarihi geçmişi altı bin yıl öncesine dayanan bölge kültürü, ilk yayılım alanları olan Filistin-Suriye'nin kuzeyi, Malatya ve çevresi, Erzurum-Kars ile Kars, Çıldır, Ardahan ve Trans Kafkasya kültürleriyle ortak özellikler ve benzerlikler taşımaktadır. Yörede düzenli bir kazı çalışması yapılmamasına rağmen, yapılan araştırmalarda ele geçen seramik parçalarından Çıldır Gölü içindeki Akçakale Adasının Tunç Çağından beri önemli bir iskân yeri olduğu anlaşılmıştır (Gündoğdu, 2000: 6).

Ardahan'da Türk yerleşimleri M.Ö. 650-700 yıllarına kadar dayandırılmakta (Gündoğdu, 2000: 6) ve kadim bir tarihle beraber köklü bir kültürü de içerisinde barındırmaktadır. Ardahan adının bölgeye M.Ö. 6. yüzyılda gelip yerleşen Kıpçakların bir kolu olan Arda boyundan geldiği düşünülmektedir (Kırzioğlu, 1953: 17-29). Büyük Selçuklular yöreye ilk olarak Tuğrul Bey zamanında ve İbrahim Yınal komutasında organize birlikler oluşturarak yerleşmeye başlamıştır. Ardahan, Kanuni Sultan Süleyman (1520- 1566) devrinde Osmanlı topraklarına katılmıştır. Ardahan halkı içerisinde çoğunluğu oluşturan Oğuzlar'ın Karapapak Boyu'ndan gelen Terekemeler'in, zaman zaman başka adlarla da olsa bu yöreleri hâkimiyeti altında bulunduran devletlerin himayesi altında kalmalarına rağmen, yörenin bu etnik yapısı, hemen hemen hiç değişmeden günümüze kadar gelmiştir (Konukçu, 1999: 47-57; Kaplanoğlu, 2012: 27).

Bulunduğu konum gereği uluslararası ticaret yollarının geçiş güzergahı üzerinde olması kültürel anlamda Ardahan'ın zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Ardahan'nın bir ilçesi olan Çıldır coğrafi olarak merkez ilçe, Cala (Doğruyol), Pehreşen (Gülyüzü) ve Günebakan nahiyeleri, Çıldır ve Karsak (Kenarbel) gölleri ile çevrelidir. İlçe merkezi Kargapazarı ve Kısırdağları'nın yamaçlarına kurulmuştur. Gürcü kaynaklarında Çandır ismiyle bilinmektedir. Anadolu'nun en yüksek göllerinden birisi olan Çıldır Gölünde alabalık, gümüşbalığı, sazan, karabalık cinsinden balıklara sahiptir. Bölgede büyükbaş hayvancılık ve kaz yetiştiriciliği önemli gelir geçim kaynakları arasındadır (Uyanık, 2006: 90).

Bölgede insanların geçimlerini büyük oranla hayvancılıkla sağlıyor olması yünlülük dokumalarının ağırlık kazanmasını sağlamıştır. Tarihi ve kültürel derinliğe sahip olan yöre dokumacılığı geleneksel yöntemlerle kadınlar tarafından evlerde geleneksel tezgahlarda dokunmaktadır. Dokumacılık bu usulle geçmişten günümüze taşınmıştır. Ardahan ve yöresinde halı dokumacılığı dışında örücülük ve işleme diğer el sanatları arasındadır.

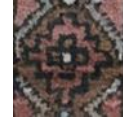
### 2. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmanın amacı, Ardahan ili Çıldır ilçesine ait geleneksel yöntemlerle dokunmuş özgün halı örneklerinde kullanılan motif özelliklerini ve motiflerin yöresel isimlerini ulaşılabilen örnekler aracılığı ile tespit etmektir. Çalışma tarama modeline dayalı bir alan araştırmasıdır. Araştırma örneğine 4 duvar halısı, 5 halı yastık (taş yastık) ve 1 sandalye halısı olmak üzere toplam 10 adet yün halı alınmıştır. Araştırma kapsamında kaynak kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda ürünlere ait bilgiler eser inceleme formlarına kaydedilmiş, halıların genel ve detay fotoğrafları çekilmiştir.

### 3. Katalog

Çalışmanın bu bölümünde Ardahan İli Çıldır İlçesi'nde gerçekleştirilen alan araştırması kapsamında incelenen halı örneklerine ait desen ve kompozisyon bilgilerine yer verilmiştir.

## 1.Örnek



Çiçek

Kuyrum  
(guyrum)

Suyolu



Kazayağı

Fotoğraf 1: Duvar halısı

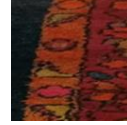
<b>Kaynak kişi</b>	: Ali Koca
<b>Ürünü dokuyan kişi</b>	: Naime Koca
<b>Ürünün dokunduğu tarih</b>	: 1974
<b>Ürün türü</b>	: Duvar halısı
<b>Kullanılan iplik türü</b>	: Yün
<b>Kullanılan motif isimleri</b>	: Kuyrum, çiçek, kazayağı, suyolu.

**Kompozisyonu** : Duvar halısında ağırlıklı olarak siyah, kahverengi ve beyaz renkleri hakimdir. Bu renklerin yanı sıra açık kırmızı ve mavi renkleri kullanılmıştır. Halı zemini; yörede kuyrum (guyrum) olarak bilinen motiflerin düzgün sıralamalarla düzenlenmesi şeklinde oluşturulduğu görülmektedir. Kenar suyu; yörede kazayağı olarak bilinen motifler ile geometrik formlu çiçek motiflerinin atlamalı sıralamalar şeklinde dizilimiyle oluşturulmuştur. Bu motiflerin her iki kenarı suyolu olarak adlandırılan ince bir sıra motif ile çevrilmiş bordür şeklindedir.

## 2.Örnek



Hayat ağacı



Suyolu



Çiçek



Kazayağı



Çiçekli Göl

Fotoğraf 2: Duvar halısı

**Kaynak kişi** : Ali Koca

**Ürünü dokuyan kişi** : Elvan Koca

**Ürünün dokunduğu tarih** : 1964

**Türü** : Duvar halısı

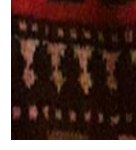
**Kullanılan iplik türleri** : Yün

**Kullanılan motif isimleri** : Çiçekli göl, hayat ağacı, kazayağı, çiçek, suyolu.

**Kompozisyonu** : Duvar halısında ağırlıklı olarak siyah, yağ yeşili ve açık kırmızı renkleri hakimdir. Bu renklerin yanı sıra koyu mavi, pastel mor, kahverengi ve bordo renkleri kullanılmıştır. Halının zemininde; yörede çiçekli göl adı verilen iki göbek motifinin yan yana bağlantılı olarak yer aldığı görülmektedir. Bu motiflerin köşelerine yağ yeşili zemin üzerine stilize çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Göbek motiflerinin iç kısımları hayat ağacı ve stilize çiçek motifleri ile süslenmiştir. Duvar halısının kenar suyu üç sıradan oluşmaktadır. Stilize yaprak motiflerinden oluşturulmuş ince ve birbirine paralel iki sıra su motifinin ortasında, bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş stilize çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan enli bir su yer almaktadır.



### 3.Örnek



Küpe çiçeği

Koçboynuzu  
ve suyolu

Kilise motifi



Ejderli göl

Fotoğraf 3: Duvar halısı

**Kaynak kişi** : Nermine Altundaş

**Ürünü dokuyan kişi** : Nermine Altundaş

**Ürünün dokunduğu tarih** : 1970

**Türü** : Duvar halısı

**Kullanılan iplik türleri** : Yün

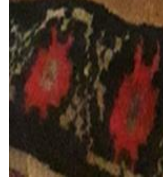
**Kullanılan motif isimleri** : Kilise motifi, koçboynuzu, küpe çiçeği, ejderli göl, çakmak, suyolu.

**Kompozisyonu** : Duvar halısında ağırlıklı olarak siyah, bordo, beyaz ve açık kırmızı renkleri hakimdir. Bu renklerin yanı sıra yağ yeşili ve kahverengi kullanılmıştır. Halının ana zemini bordo renkte olup yörede kilise motifi adı verilen çok köşeli bir göbek şeklindedir. Halı göbeğinin merkezinde yer alan ve yörede ejderli göl adı ile bilinen motifin kare bir form içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Çok köşeli göbek motifinin düz kenarlarına bordür içerisine koçboynuzu motifleri düzgün sıralamalarla yerleştirilmiştir. Kenar suyu; yörede küpe olarak bilinen motiflerin bir sıra dizilimiyle oluşturulmuştur. Küpe motiflerinin her iki kenarı suyolu olarak adlandırılan ince bir sıra motif ile çevrilmiş bordür şeklindedir.

#### 4.Örnek



Gül



Çiçek

Fotoğraf 4: Duvar halısı

**Kaynak kişi** : Nermine Altundaş

**Ürünü dokuyan kişi** : Nermine Altundaş

**Ürünün dokunduğı tarih** : 1971

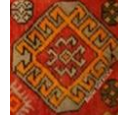
**Türü** : Duvar halısı

**Kullanılan iplik türleri** : Yün

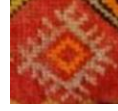
**Kullanılan motif isimleri** : Gül motifi, çiçek.

**Kompozisyonu** : Duvar halısında ağırlıklı olarak bej rengi ve siyah renkler hakimdir. Bu renklerin yanı sıra koyu ve açık pembe, mavi ve beyaz renkleri kullanılmıştır. Halı zemini; bej rengi olup stilize gül, tomurcuk, dal ve yaprak motiflerinden oluşan serbest stildeki tek bir çiçek demeti merkezde yer almaktadır. Benzer çiçek motiflerinin halının zemininin dört köşesini bezediğı görülmektedir. Kenar suyu; bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş stilize çiçek motiflerinden oluşturulmuştur.

## 5. Örnek



Bereket motifi



Ejder motifi



Küpe motifi



Suyolu



Çiçek motifi



Çenge motifi

Fotoğraf 5: Taş Yastık/ Yastık Halı

**Kaynak kişi** : Sait Koca

**Ürünü dokuyan kişi** : Elvan Koca

**Ürünün dokunduğu tarih** : 1968

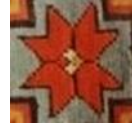
**Türü** : Taş Yastık / Halı Yastık

**Kullanılan iplik türleri** : Yün

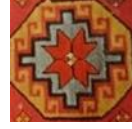
**Kullanılan motif isimleri** : Bereket motifi, çenge motifi, çiçek motifi, küpe motifi, ejder motifi, su yolu

**Kompozisyonu** : Halı yastıkta ağırlıklı olarak açık kırmızı, turuncu, sarı, gri ve yağ yeşili renkleri hakimdir. Bu renklerin yanı sıra beyaz, pembe ve kahverengi kullanılmıştır. Halı zemini; etrafı çenge motifleriyle çevrili, sekizgen formlu, iki adet bereket motifi ile süslenmiştir. Zemin motiflerinin etrafı çeşitli büyüklüklerde stilize çiçek, kerege gözü ve yörede ejder olarak bilinen motiflerle süslenmiştir. Kenar suyu; yörede küpe olarak bilinen motiflerin bir sıra dizilimiyle oluşturulmuştur. Küpe motiflerinin her iki kenarı suyolu olarak adlandırılan ince bir sıra motif ile çevrilerek bordür oluşturulmuştur. Bu bordürün iç kısmı ise eşkenar üçgen motifleriyle bezenmiştir.

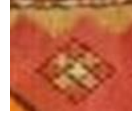
## 6.Örnek



Yıldız motifi



Bereket motifi



Baklava dilimi Motifi



Çenge motifi



Suyolu ve küpe motifi

Fotoğraf 6: Taş Yastık/ Halı Yastık

**Kaynak kişi** : Sait Koca

**Ürünü dokuyan kişi** : Elvan Koca/ Nermine Altundaş

**Ürünün dokunduğu tarih** : 1969

**Türü** : Taş Yastık / Halı Yastık

**Kullanılan iplik türleri** : Yün

**Kullanılan motif isimleri** : Yıldız motifi, bereket motifi, çenge, çiçek, küpe, baklava dilimi, suyolu.

**Kompozisyonu** : Halı yastıkta ağırlıklı olarak açık kırmızı ve sarı renkleri hakimdir. Bu renklerin yanı sıra mavi, beyaz ve kahverengi kullanılmıştır. Halı zemini; etrafı çengel motifleriyle çevrili, sekizgen formlu, iki adet bereket motifi ile süslenmiştir. Bu motiflerin ortasında ise yörede yıldız adı verilen motifler yer almaktadır. Zemin motiflerinin etrafı farklı boyutlarda baklava dilimi motifleriyle süslenmiştir. Kenar suyu; yörede küpe olarak bilinen motiflerin bir sıra dizilimiyle oluşturulmuştur. Küpe motiflerinin her iki kenarı suyolu olarak adlandırılan ince bir sıra motif ile çevrilerek bordür oluşturulmuştur. Bu bordürün iç kısmı ise eşkenar üçgen motifleriyle bezenmiştir.

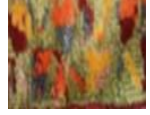
## 7. Örnek



Eli belinde  
motifi



Hayat ağacı  
motifi



Çiçek motifi



Su yolu motifi

Fotoğraf 7: Taş Yastık/ Yastık Halı

**Kaynak kişi** : Sait Koca

**Ürünü dokuyan kişi** : Elvan Koca

**Ürünün dokunduğu tarih** : 1966

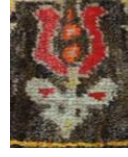
**Türü** : Taş Yastık / Halı Yastık

**Kullanılan iplik türleri** : Yün

**Kullanılan motif isimleri** : Eli belinde motifi, hayat ağacı, çiçek, su yolu.

**Kompozisyonu** : Halı yastıkta ağırlıklı olarak bordo ve yağ yeşili renkleri hakimdir. Bu renklerin yanı sıra mavi, sarı, turuncu, beyaz ve kahverengi kullanılmıştır. Halı zemini; alt kısımlarında eli belinde motifleri bulunan iki adet hayat ağacı motifi ile bezenmiştir. Kenar suyu; bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş stilize çiçek motiflerinden oluşturulmuş bordür şeklindedir. Kenar suyu motiflerinin dış ve iç kenarına bir sıra düz çizgi oluşturulmuştur.

## 8.Örnek



Lale motifi



Sormak çiçeği motifi



Çiçek motifi



Suyolu motifi

Fotoğraf 8: Taş Yastık/ Yastık Halı

**Kaynak kişi** : Sait Koca

**Ürünü dokuyan kişi** :Elvan Koca

**Ürünün dokunduğu tarih** :1966

**Türü** :Taş Yastık / Halı Yastık

**Kullanılan iplik türleri** :Yün

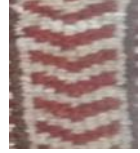
**Kullanılan motif isimleri** :Lale motifi, çiçek, suyolu, sormak çiçeği

**Kompozisyonu** : Halı yastıkta ağırlıklı olarak koyu gri renk hakimdir. Bu renklerin yanı sıra sarı, yağ yeşili, turuncu, kırmızı, beyaz, mavi ve siyah kullanılmıştır. Halı zemini; alt kısımlarında birer lale motifi bulunan ve yörede sormak çiçeği olarak bilinen üç adet bitkisel kaynaklı motifle bezenmiştir. Kenar suyu; düzgün sıralamalarla düzenlenmiş stilize çiçek motiflerinden oluşturulmuştur. Kenar suyu motiflerinin her iki kenarına suyolu olarak adlandırılan ince bir sıra motif ile çevrildikten sonra bordür şekli verilmiştir.

## 9. Örnek



Ejder motifi

Kazayağı  
motifi

Muska motifi



Çiçek motifi



Suyolu motifi

Fotoğraf 9: Sandalye Halısı

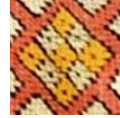
- Kaynak kişi** : Sait Koca  
**Ürünü dokuyan kişi** : Elvan Koca  
**Ürünün dokunduğu tarih** : 1966  
**Türü** : Sandalye Halısı  
**Kullanılan iplik türleri** : Yün  
**Kullanılan motif isimleri** : Ejder motifi, muska, çiçek, kazayağı, suyolu.

**Kompozisyonu** : Sandalye halısında ağırlıklı olarak kahverengi hakimdir. Bu rengin yanı sıra halıda beyaz, bordo, açık kırmızı, pembe, yağ yeşili ve siyah renk kullanılmıştır. Halı zemini; etrafı stilize çiçek motifleriyle süslenmiş bir adet ejder motifi ile süslenmiştir. Bu motifin ortasında ise yörede muska adı verilen motif yer almaktadır. Kenar suyu; yörede kazayağı olarak bilinen motiflerin bir sıra dizilimiyle oluşturulmuştur. Kazayağı motiflerinin her iki kenarı suyolu olarak adlandırılan ince bir sıra motif ile çevrilerek bordür şekli verilmiştir.

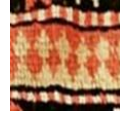
## 10.Örnek



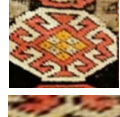
Sekiz kollu yıldız motifi



Kerege gözü motifi



Suyolu ve küpe motifi



Ejder motifi



Muska motifi

Fotoğraf 10: Taş Yastık / Yastık Halı

<b>Kaynak kişi</b>	: Sait Koca
<b>Ürünü dokuyan kişi</b>	: Elvan Koca
<b>Ürünün dokunduğu tarih</b>	: 1964
<b>Türü</b>	: Taş Yastık / Halı Yastık
<b>Kullanılan iplik türleri</b>	: Yün
<b>Kullanılan motif isimleri</b>	: Ejder motifi, kerege gözü, muska, sekiz kollu yıldız, küpe, suyolu.

**Kompozisyonu** : Halı yastıkta siyah, açık kırmızı, beyaz, sarı ve bej renkleri hakimdir. Halı zemini; yörede ejder olarak bilinen sekizgen formlu dört adet motif ile süslenmiştir. Bu motiflerin ortasına yörede kerege gözü ve muska adı verilen motiflerin atlamalı olarak yerleştirildiği görülmektedir. Halı yastığın kenar suyu üç sıradan oluşmaktadır. Yörede küpe olarak bilinen motiflerden oluşturulmuş birbirine paralel iki sıra su motifinin ortasında düzgün sıralamalarla düzenlenmiş sekiz kollu yıldız motiflerinin yer aldığı görülmektedir. Su motiflerinin her iki kenarı ise yörede suyolu olarak adlandırılan ince birer sıra motif ile çevrilidir.

## 4. Bulgular ve Yorum

## 4.1. Araştırma kapsamında incelenen halılarda kullanılan motifler

**Kilise Motifi:** Kilise motifi olarak adlandırılan motifin Kars bölgesi ve çevresinde dokunan bir halı türünün adı olduğu üzerine kaynaklarda çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Yörede kilise halısı veya Sevan halısı olarak bilindiği, Sevan'ın günümüzde Ermenistan topraklarında bir bölge olduğu ve Sevan'ın aslında Gökçeöl'ün Ermenice adı olduğu belirtilmektedir. Bu durumun eskiden Borçalı-Kazak boylarından Karapapaklar'ın yaşadığı bu bölgede ve Kars'ta aynı kavim yaşadığı için her iki tarafta da aynı ya da benzer motiflerin halılarda dokunması sonucunu olduğu düşünülmektedir (Görgünay, 1976; Akt. Baydemir ve Gündüz, 2022: 107). Ayrıca kilise motifli halıların birbir örneklerine özellikle Kars-Arpaçay bölgesinde rastlanıldığını ve tüm desen özelliklerinin korunduğu belirtilmektedir (Baydemir ve Gündüz, 2022: 107). Latif Kerimov'un Azerbaycan Halısı adlı yayının I. Cilt, sayfa 7-16 arasından Azerbaycan Kiril Alfabesinden



dilimize çeviren Yıldırım (1985: 317) aktardığına göre, “Kerimov bu grup halıları objektif görünüşü ile Borçalı Kazak grubu halısı olarak tanıtmıştır” şeklinde ifade etmiştir.

**Kerege gözü:** İncelenen örnekler arasında bir halı yastık üzerinde rastlanan geometrik kaynaklı bir motiftir. Kırgızca sözlükte kerege kelimesi “çadırın duvarını oluşturan ağaç kafes, ev veya başka yapıların duvarı” olarak açıklanmaktadır (URL-1). Orta Asya konar-göçer yaşamının bir parçası olan çadır kültürünün halı motiflerine geometri formu yansımaları olduğu düşünülmektedir. Bozkurt (2002: 4) XIII. yüzyıl Selçuklu halılarında geometrik motiflerin karakteristik bir özellik olarak yer aldığını ve bugün Anadolu’nun çeşitli yerlerinde dokunan halı ve kilimleri süsleyen geometrik motiflerin yüzyıllardır devam eden geleneğin bir devamı olduğuna işaret ettiğini belirtmektedir.

**Ejder:** Orta Asya Türk sanatına Uzak Doğu etkisiyle giren ejder motifi, yerin ve göğün sembolü olmuş, daima hükümdarlık ve kudreti simgelemiştir (Alp, 2009: 70). Öney (1969: 189) araştırmasında Selçuklu sanatında girift olarak üsluplaştırılmış ejder motifinin, çeşitli sembolik amaçlarla kullanıldığını belirtmektedir. Araştırma kapsamında incelenen halılarda ejder figürünün sembolik olarak geometrik formlarla işlendiği ve kompozisyonlarda genellikle madalyon tarzında düzenlenmiş kompozisyonlarda yer aldığı görülmüştür. Bu durumu destekler nitelikte Turan (2022: 262) Ardahan’la aynı yörede olan Kars halılarına yönelik yaptığı araştırmasında, yörede ejder desenli olarak bilinen sekizgen madalyonlu (göllü) halıların Kars’ın kültürel özelliğini yansıtan başlıca motif ve kompozisyonlardan olduğunu belirtmiştir. Ayrıca araştırma kapsamında en sık kullanılan motif olarak karşımıza çıkan su yolu motifinin alternatif bir biçimi olduğunu ve Kars bölgesinde bolluk sembolü olarak nitelendirildiği bilgisini aktarmaktadır (Yıldız,2020; Akt. Turan, 2022: 262). Ardahan İli Çıldır İlçesinde incelenen halı örneklerinde su yolu motiflerinin yan yana yatay sıralamalarla ya da S şeklinde çift başlı ve kıvrımlı olarak bordürlerde veya motif düzenlemelerinde kullanıldığı görülmüştür.

Araştırma yöresinde de tespit edilen madalyon tarzındaki ejderli göl ve çiçekli göl motiflerinin Türk halılarının genel bir özelliği olduğu Çoruhlu (2007: 130)’nun çalışmasında belirtilmektedir. Pazırık halısının orta alanında yer alan stilize edilmiş Hun gülü veya nilüfer çiçeğinin Türk kültüründe hakimiyet sembolü olduğunu ve Türk halılarının orta kısmında bulunan Türk tamgaları, lotus süslemeleri ve Türk halılarındaki göl motifleriyle karşılaştırmanın bu bakımdan mümkün olacağından söz etmektedir.

**Yıldız/Sekiz Kollu Yıldız:** Orta Asya inanışlarında Türklerin ilk dinleri olan gök tanrı ve doğa dinleri paralelinde gökyüzü, güneş, ay ve yıldızlar büyük önem taşımış ve gökyüzünün hareketleri yaşamlarında hep etkili olmuştur. Özellikle Türk-İslam felsefesi doğrultusunda gelişen Selçuklu sanatının yoğun sembolizmde Orta Asya inançları, mitleri ve geleneklerinin etkisi büyüktür (Alp, 2009: 41-42). Karamağaralı (1997: 32) araştırmasında yıldız motifinin Buda’nın ayak izi olarak Doğunun güçlü, enerji dolu kutsal tanrı simgeleri, Budizm ve Hinduizm mabetlerinin kutsal biçimleri arasında olduğunu belirtmekte, Türk halı sanatında sekiz kollu yıldız motifinin sıklıkla kullanılmasını Müslüman sanatkarların bu sembolü benimsediğinin bir göstergesi olarak nitelendirmektedir. Soysaldı ve Parabaş (2015: 78) Niğde halıları üzerine yaptıkları araştırmalarında, Orta ve Batı Anadolu Türk halılarında her biri dört dilimli ve dört yapraklı yıldız çiçekleri şeklindeki motiflerin yaygın olarak kullanıldığını belirtmiştir. Araştırma yöresine çok yakın olan Ağrı İli Doğubeyazıt İlçesinde, Yarmacı ve Başaran (2013: 203) yaptıkları araştırmalarında yöre halılarında yıldız motifinin en sık kullanılan nesneli bezemeler arasında olduğunu vurgulamıştır.

**Göz, Muska, Çengel motifi:** Anadolu halı ve kilimlerinde sıklıkla kullanılan göz motifi üçgen, kare, dikdörtgen, haç, yıldız şekillerinde dokunduğu görülmektedir. Anadolu’da göz motifi nazardan korunmayı simgeleyen genellikle dörde bölünmüş (Soysaldı ve Parabaş, 2015: 79) eşkenar dikdörtgen şeklindedir. Dört ayrı yönü işaret eden bu motiflerin kötü bakışları parçalara bölerek dağıttığına inanılmaktadır (Eldener, 2011: 52). Anadolu kültüründe muska, çengel gibi motifler soyut kavramların anlam yüklü yansımalarına verilecek en güzel örneklerden birisidir.

**Kuyrum/Guyrum:** Elver ve Soysaldı (2021: 79) Ardahan-Çıldır’da kazayağı veya kuyrum/guyrum olarak bilinen motiflerin, Kars-Arpaçay İlçesinde de aynı isimle bilindiğini ve üç kollu ok şeklindeki Oğuz boylarından Salgur (Salur) “n” damgasının benzeri olduğunu belirtmiştir.

**Koçboynuzu:** Koçboynuzu motifi Anadolu’da erkekle özdeşleştirilmiştir. Sembolik bezeme örnekleri arasında olan koçboynuzu kahramanlık, güç, kuvvet ve bereket ifade eden bir sembol olarak özdeşleşmiştir (Eldener, 2011: 38).

**Eli Belinde Motifi:** İncelediğimiz halılar üzerinde sıkça karşılaştığımız eli belinde motifinin yaygın olarak kadımla bağlantılı konular olan analığı ve doğurganlığı ifade ettiği belirtilmektedir. Bunun yanı sıra şans, bereket ve mutluluk gibi kavramları da sembolize ettiği düşünülmektedir. Yarmacı ve Başaran (2013: 203) Ağrı İli Doğubeyazıt İlçesinde yaptıkları araştırmalarında, yöre halılarında koçboynuzu, eli belinde motiflerinin en sık kullanılan sembolik bezeme örnekleri arasında olduğunu belirtmiştir.

**Hayat Ağacı:** Hayat ağacı Orta Asya Türk inanışlarında bereketin, yaşamın en önemli ögesi, yeryüzü ve gökyüzünü birleştiren yapısı ile merkezîyetçiliğin sembolü olmuştur (Alp, 2009: 34, 57). Ağaç bütün mitolojik sembollerin temelini oluşturmuş, insan hayatının safhaları ile ağacın tabiatla uyumu arasında ortak bir bağ kurulmuştur (Aslan, 2014: 64). Gökdağ (1989: 60) araştırmasında Türklerin en çok kullandıkları bitkisel motiflerden birisi olduğunu, benzer şekilde Bozkurt (2020: 721) çalışmasında hayat ağacının Anadolu’nun hemen hemen her yöresinde halı ve kilim dokumalarında gözlenebildiğini belirtmiştir. Hayat ağacı motifinin yeryüzü ile cennet arasındaki bağlantıyı sağladığına inanan Anadolu kadınının dokumalarında yaşam ve yaşam sonrasında isteklerini bu motifle dile getirdiğini anlatmaktadır. Balcı (2012: 44-45) hayat ağacının Osmanlı dönemi Türk kültüründe güç ve iktidar sembolü olarak kullanıldığı ve halk arasında soy kavramını, soyun devamlılığı ifade ettiğini belirtmiştir. Arık (2000: 174) ise Gönül Öney’in hayat ağacının ebedi cenneti simgelediğini ifade ettiğini belirtmiştir.

**Küpe Motifi:** Anadolu kadınının süslenme geleneğinin nesnel bezemeli konulara bir yansıması olarak dokumalarda küpe motifinin kullanımına rastlanmaktadır. Yeşildal (2019: 193) araştırmasında küpe motifinin Anadolu dışı Türk dünyasına ait dokumalarda da görüldüğünden söz etmekte ve evlilik isteğini dile getirme bağlamında dişil unsurlu bir motif olduğunu belirtmektedir. Yaşam kültüründe önemli bir yeri olan ve kadın cinselliğini sembolize eden küpe motifi, doğum ve çoğalma ile özdeşleşmiş motifler arasında yer almaktadır (Eldener, 2011: 42).

**Bitkisel kaynaklı diğer motifler:** Araştırma kapsamında yörede kadınların dokumalarda kullandıkları çeşitli türden çiçek motiflerine benzetmeler yoluyla isim verdikleri anlaşılmıştır. Küpe çiçeği, gül, lale, sormak çiçeği Ardahan İli Çıldır İlçesi halılarında rastlanan stilize edilmiş çiçek motifleridir.

**Çakmak:** Anadolu’nun farklı yörelerinde sıklıkla görülen ve göz, kedi izi, beştaş gibi isimlerle de bilinen çakmak motifinin, Kınık Aşiret damgası motifi olarak adlandırıldığı belirtilmektedir (Durul, 1987: 49; Elver ve Soysaldı, 2021: 82). Eroğlu (2020: 828) tarafından araştırma yöresine çok yakın olan Iğdır’da yine halı üzerine yapılmış olduğu çalışmada, çengel olarak da isimlendirilen çakmak motifinin nazarla ilgili olduğundan söz etmektedir.

#### 4.2. Araştırma kapsamında incelenen halı motiflerinin kullanım alanlarına göre dağılımı

Araştırma kapsamında incelenen halı örneklerinde kullanılan motiflerin yöresel isimleri kaynak kişilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda eser inceleme formlarına işlenmiştir. Tablo 1’de incelenen halıların kullanım alanlarına göre motif isimleri tasnif edilerek sunulmuştur.

Tablo 1. Araştırma kapsamında incelenen halı motiflerinin kullanım alanlarına göre dağılımı.

<b>Motif isimleri</b>	<b><i>Duvar halısı</i></b>	<b><i>Yastık halı</i></b>	<b><i>Sandalye halısı</i></b>	<b><i>Toplam</i></b>
Kuyrum (guyrum)/Kazayağı	3	-	1	4
Çiçek	3	3	1	7
Suyolu	3	5	1	9
Çiçekli Gl	1	-	-	1
Hayat Ağacı	1	1	-	2
Kilise Motifi	1	-	-	1
Koçboynuzu	1	-	-	1
Küpe Çiçeği	1	-	-	1
Ejder/Ejderli Gl	1	2	1	4
Çakmak	1	-	-	1
Gl Motifi	1	-	-	1
Bereket Motifi	-	2	-	2
Çenge/Çengel	-	2	-	2
Küpe	-	3	-	3
Muska/Baklava Dilimi	-	2	1	3
Eli Belinde	-	1	-	1
Lale	-	1	-	1
Sormak Çiçeği	-	1	-	1
Kerege Gz	-	1	-	1
Yıldız/Sekiz Kollu Yıldız	1	2	-	3

Tablo 1 incelendiğinde araştırma kapsamında ulaşılabilen ve incelenen halı örneklerinde, kaynak kişilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda yörede 20 farklı motif isminin bilindiği tespit edilmiştir. İncelenen halılarda en fazla suyolu motifinin kullanıldığı, bunu yakın değerlerle türü tespit edilemeyen stilize çiçek motiflerinin izlediği anlaşılmıştır. Araştırma yöresinde bu motifler dışında ejder/ejderli gl, kazayağı/kuyrum (guyrum), küpe, baklava dilimi/muska, yıldız/sekiz kollu yıldız, hayat ağacı, bereket motifi ve çenge tespit edilen diğer motiflerdir. İncelenen halı örneklerinde; çiçekli gl, kilise motifi, koçboynuzu, küpe çiçeği, çakmak, gl motifi, eli belinde, lale, kerege gözü ve sormak çiçeği tespit edilen diğer motifler arasındadır.

## 5. Sonuç ve neriler

Kültürel değerlerimiz açısından önemli bir bölge olan Ardahan yöresi hem tarihi hem de sahip olduğu

kültürel miras bakımından önem arz etmektedir. Araştırmaya konu olan Ardahan ili Çıldır ilçesi tarih boyunca halı dokumacılığının yapıldığı önemli bir yerdir. Yöredeki kadınlar tarafından evlerde tezgahlarda dokunan yün halılar yüzyıllar boyunca geleneksel olarak sürdürülmüş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Halıcılık yörede hem gelir-geçim kaynağı olmuş, hem de günlük kullanım eşyası olarak her zaman önemini korumuştur. Ancak günümüzde insanın daha pratik, daha az emekle ve kolay yoldan ulaşılan ürünlere yönelmesi sebebiyle yörede halıcılığın günden güne azalmasına sebep olmuştur.

Çalışma kapsamında incelemeye alınan halı örneklerinin 1955 ile 1978 yılları değişen zaman aralıklarında dokunmuş oldukları tespit edilmiştir. Kaynak kişilerden elde edilen bilgilere göre halıların tamamı geleneksel usullerle ve doğal boyalarla renklendirilmiş yün iplikler kullanılarak dokunmuştur. Halıların kullanım alanları incelendiğinde ise iki grupta yoğunlaştığı görülmüştür. Birinci grupta Ardahan'ın coğrafyası gereği soğuk iklime sahip olması nedeniyle evlerde duvardan gelen soğuğu engellemek amacıyla dokunmuş duvar halıları, ikinci grupta ise seki (sedir) üzerinde kullanılan ve yörede taş yastık adıyla bilinen halı yastıklardır. İncelenen örnekler arasında sadece bir adet sandalye halısı olarak kullanılan ufak ebatlı bir halı örneğine rastlanmıştır.

Kaynak kişilerden yörede evlerde halı dokumacılığının üç amaçla yapıldığı bilgisi edinilmiştir. Öncelikli olarak yöre halkı kendi ihtiyaçları doğrultusunda evlerinde kullanmak üzere halı dokumaktadır. İkincisi, ihtiyaçlarını karşılamak üzere yörede dokunan halıların satıldığı öğrenilmiştir. Bir diğeri ise çeyiz için dokunan halılardır. Günümüzde artık yörede halı dokumacılığının gittikçe azaldığı edinilen diğer bilgiler arasındadır. Eski dönemlerde dokunan halıların artık kıymetli bir eşya olarak görülmesi sebebiyle halılar hatıra olarak saklanmakta ya da şark köşelerinde dekorasyon amacıyla kullanılmaktadır.

Yörenin birçok kültüre ev sahipliği yapmış olması kültürel zenginliğin izlerinin simgesel olarak dokunan halılara yansımış olduğunu göstermektedir. Motiflerin yöre kadınının duygu ve düşüncelerinin dışa vuruş şekli olduğunu da söylemek mümkündür. İncelenen halılarda en fazla kullanılan motifler arasında, su yolu ve çeşitli türden stilize edilmiş çiçek motiflerinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Araştırma yöresinde bu motifler dışında ejder/ejderli göl, kazayağı/ kuyrum (guyrum), küpe, baklava dilimi/muska, yıldız/sekiz kollu yıldız, hayat ağacı, bereket motifi ve çenge tespit edilen diğer motiflerdir. İncelenen halı örneklerinde; çiçekli göl, kilise motifi, koçboynuzu, küpe çiçeği, çakmak, gül motifi, eli belinde, lale, kerege gözü ve sormak çiçeği tespit edilen diğer motifler arasındadır. Üsluplaştırılarak soyut anlamlar yüklenmiş sembolik ve nesnel kaynaklı motiflerin; hükümdarlık ve kudret, güç ve kuvvet, kahramanlık, inanç ve ahiret, şans, bolluk ve bereket, kısmet, mutluluk, nazardan korunma, doğum, çoğalma, evlilik gibi temalar içerdiği anlaşılmıştır. Ayrıca Anadolu'nun diğer yörelerinde dokunan halılarda olduğu gibi Orta Asya yaşantısına ait izlerin de motiflere yansıdığı anlaşılmıştır. Kırgızca'da, çadır duvarını oluşturan ağaç kafeslere verilen ad olduğu anlaşılan kerege kelimesi, halılarda kullanılan kerege gözü motifinin konargöçer yaşamın izlerinin yöreye ait maddi kültür ürünlerine yansımalarıdır.

Bugün makine halıların yaygınlaşması ile yörede el dokuması halılara verilen eski önem ve değer gün geçtikçe azalmıştır. Geçmişte halı dokumacılığı aile büyüğü kadınlar tarafından genç kızlara öğretilerek kuşaktan kuşağa aktarılan bir gelenek olarak sürdürülmüştür. Ancak günümüzde göç ya da genç kızların evlenerek şehirlere gelin gitmesi sonucunda geleneği devam ettirecek kişi sayısının azalması halıcılığın yörede olumsuz yönde etkilenmesinin başlıca sebepleri arasında gösterilmektedir. Ayrıca el dokuması halıların temizliğinin ve muhafaza edilmesinin zor olması ihtiyaç sahiplerinin zamanla makine halılarına yönelmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda yün halının rutubetten ve nemden çürümesi veya güve gibi tekstil zararlılarından etkilenmesi gibi sebeplerle gün geçtikçe tercihlerin değişmesinde önemli rol oynamıştır. Elde dokunan halıların yörede çoğunlukla duvar halısı olarak dokunması sebebiyle ebatlarının büyük olması ve bu yüzden temizleme sırasında zorluk yaratması da diğer etmenler arasında gösterilmektedir. Günümüzde Halk Eğitim Merkezi ve Ardahan Belediyesi'nin destekleriyle yörede kurslar aracılığı ile halıcılık yaşatılmaya çalışılmaktadır. Bu yolla bölgede hem halıcılığın yeniden canlanması hem de yöre insanına maddi bakımdan destek sağlanması hedeflenmektedir. Ancak halıcılığın yaşatılmasının yanı sıra yöreye ait motiflerin tescillenmesi, halı ustalarının tespit edilerek Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde kültürel miras taşıyıcısı envanterlerine kaydedilmesi gereklidir. Bu nedenle bölgesel üslup ve uygulamaların belgelenmesine yönelik bu tür saha araştırmalarının oldukça önemli olduğu

düşünülmektedir. El sanatlarının ve derin bir geçmişe sahip olan geleneksel motiflerin envanterlerinin oluşturulması, bu yolla maddi kültürün korunması, gelecek kuşaklara aktarılması ve günümüze uygun yeni tasarımlarda kullanılması için yerel yönetimler, il kültür müdürlükleri, Kültür Bakanlığı ve üniversiteler ile yapılacak ortak projeler oldukça değerlidir. Kültürel mirasın ve el sanatlarının canlandırılması, kadın istihdamının artırılması için özellikle kırsal bölgelerde yaşayan kadın ve genç kızların turizm yoluyla gelir etmeleri sağlanmalıdır.

### Kaynaklar

- AYTAÇ, Ç. (1982). *El Dokumacılığı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- AKPINARLI, H. F. ve BALKANAL, Z. (2012). 16-18. Yüzyıllarda İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, Balkan Özel Sayısı 1, 179-209.
- AKPINARLI, H. F. (1996). *Şanlıurfa Cülha Dokumacılığı*. Urfa: Şurkav Yayıncıları: 13.
- ARIK, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ASLAN, S. (2014). "Türklerde Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı". *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, C.1, S.1, 59-71.
- ALP, K. Ö. (2009). *Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- ASLANAPA, O. ve DURUL, Y. (1973). *Selçuklu Halıları*. İstanbul: Ak Yayınları, Türk Süsleme Sanatları Serisi: 2.
- BALCI, N. (2012). "Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler". *Arış Dergisi*, S.8, 38-51.
- BAYDEMİR, E. ve L. G. GÜNDÜZ. (2022). "Kars-Iğdır Yöresinde Bulunan Geometrik Motifli Halılar ile Azerbaycan Halılarının Karşılaştırılması Üzerine Bir İnceleme". *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, Özel Sayı, 85-113.
- BOZKURT, S. (2020). "Geleneksel Türk Halı Sanatında Kullanılan Motiflerin Anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir Halıları Üzerine Göstergibilimsel Bir Analiz". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, C.8, S.1, 697-731.
- ÇORUHLU, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DENİZ, B. (2005). "Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları". *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı XIV-1 Nisan, 79-103.
- DURUL, Y. (1987). *Anadolu Kilimlerinden Örnekler 2*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- ERGÜDER, A. A. (2009). *Kars Yöresi Düz Dokumaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum Atatürk Üniversitesi.
- ELDENER, T. K. (2011). *Yeni Dokunan Dekoratif Kilimler*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları: 38.
- ELVER, H. ve SOYSALDI, A. (2021). "Kars İli Arpaçay İlçesi Koç Köyü Halı Yastıkları". *Arış Dergisi*, 18, 73-97.
- EROĞLU, A. A. (2020). *Iğdır Halıları, Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. (Erişim: 20.11.2023)
- file:///C:/Users/HP/Downloads/%C4%B1%C4%9Fd%C4%B1r%20hal%C4%B1lar%C4%B1.pdf
- GÖKDAĞ, B. A. (1989). "Prof. Dr. Tuncer Gülensoy Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları". *Milli Folklor*, S.180, 59-61.
- GÜNDOĞDU, H. (2000). *Kaleler ve Kuleler Kenti*. Ardahan Valiliği Yayınları.
- GÜVENÇ, B. (2003). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KAPLANOĞLU, M. (2012). "Ardahan Yöresi Düz Dokumaları". *Arış Dergisi*, S.7, 26-41.
- KARAMAĞARALI, B. (1997). "Türk Halı sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine". *Arış Dergisi*, S.3, 28-39.

- KERİMOV, L. (1985). *Azerbaycan Halısı*. C. I. (Çeviren: Mustafa Yıldırım) Bakü.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/184555> (Erişim: 07.07.2023).,
- KIRZIOĞLU, M. F. (1953). *Kars Tarihi*. C. I, İstanbul: Işıl Matbaası.
- KOCA, S. K. (2010). “Genel Hatları ile Kültür ve Sembol İlişkisi”. *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi*, S.1, 87-94.
- KONUĞÇU, E. (1999). *Ardahan Tarihi*. Ardahan Valiliği Kültür Yayınları.
- MEB (2012). *El Sanatları Teknolojisi Kirkitli Dokumalarda Bakım Onarım*. Ankara.
- ÖNEY, G. (1969). “Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri”. *Belleten*, C.33, S.130, 171-192.
- ÖZBEL, K. (1976). *Türk Köylü Çorapları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZHAN, N. (1969). “Bergama’da Eski ve Yeni Halıcılık”. *Türk Etnografya Dergisi*, S. 62, 125-129.
- SOYSALDI, A. ve PARABAŞ, N. (2015). “Niğde Halı Pazarında Farklı Bir Melendiz Halısı”. *Arış Dergisi*, S.11, 73-80.
- TURAN, A. (2022). “Kars Halılarında Ejder Motifi”. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, C.7, S.13, 259-273.
- UĞURLU, A. (2020). “Türkiye’de Geleneksel El Dokumacılığı Eğitimi”. *Arış*, Aralık 17, 22-43.
- UĞURLU, S. S. (1999). “Yöresel El Halıları Üretiminde Çanakkale Örneğinde Modern Önerileri”, *2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri*, Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları.
- UYANIK, O. (2006). “Çıldır Adı Üzerine”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.19, 87-93.
- YARMACI, H. ve BAŞARAN, F. (2013). “Ağrı İli Doğubayazıt İlçesi El Dokuması Halıların Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri”. *Akdeniz Sanat*, C.6, S.12, 161-172.
- YEŞİLDAL, Ü. Y. (2019). “Küpe Motifinin Kültür Değişimi Kuramları Bağlamındaki Yolculuğu”, *Milli Folklor*, C.16, S.124, 189-201.

### İnternet Kaynakları

URL-1: Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi, Kırgızca-Türkçe Sözlük, (Erişim: 10.05.2023)  
<http://sozduk.manas.edu.kg/index.php>

### Kaynak Kişi Listesi

Kaynak Kişi Numarası	Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Doğum Yeri	Mesleği
K.K. 1	Ali KOCA	1955	Çıldır	Emekli
K.K. 2	Sait KOCA	1964	Çıldır	Emekli
K.K. 3	Nermine ALTUNDAŞ	1958	Çıldır	Ev hanımı

DOI: 10.55666/folklor.1318849

## NEVŞEHİR İLİ GÜLŞEHİR İLÇESİ ALEMLİ KÖYÜ SANCAĞININ KORUMA, ONARIMI VE TIPKI ÜRETİMİ

Aysen SOYSALDI\* & Gözde UZGİDİM\*\*

### Öz

Tarihi, kültürel ve sosyolojik anlamlara sahip olan etnografik tekstil nesnelere kültürel miras eserlerinden önemli bir alanı oluşturmaktadır. Türk kültür ve sanat tarihinin önemli belgelerinden etnografik tekstiller düz dokuma, kumaş, işleme eserleri yönünden oldukça zengin bir mirasa sahiptir. İşlemeli ve dokuma kumaş sanatının bir alt grubu olan yazılı kumaşlar ise tarihi öneme sahip eserlerin başında yer almaktadır. Nitekim sancaklar ve bayraklar bahsi geçen grupta manevi gücü simgeleyen değerli nesnelere sahiptir. Devletin ve milletin temel varlığının vazgeçilmez simgesidir. Günümüze ulaşabilen tarihi sancaklar üzerinde yapılan araştırmalar doğrultusunda malzemelerin doğal liflerden oluştuğu tespit edilmiştir. Doğal lifler ile dokunmuş organik kökenli etnografik tekstil nesnelere çevresel etkenlere (ısı, gaz, kirlilik, toz, ışık, mikroorganizma) maruz kalma ve uzun süre kullanılmalarından dolayı bozulma süreçleri hızlanmaktadır. Dolayısıyla eserlerde fiziksel ve kimyasal özelliklerine göre farklı bozulma türleri görülmektedir. Bu durum karşısında her bir esere özel restorasyon ve konservasyon temel ilkeleri doğrultusunda müdahale yöntemlerine karar verilmektedir. Çalışmanın örneklemini Nevşehir ili Gülşehir ilçesi Alemlı köyüne ait ağır hasarlı durumda bulunan bir sancak oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı; bu sancağın kimliğinin ve dönem özelliklerinin belirlenmesi, koruma, onarım çalışmaları ile müze eser statüsü kazandırılması ve tıpkı üretimi yapılarak köy muhtarlığında sergilenmesinin sağlanmasıdır. Öncelikle sancaktaki kitabeler okunarak dönem ve kimlik tespiti yapılmış ve 19. yüzyıla ait ordu sancağı olduğu anlaşılmıştır. Eserin teknik özelliklerinin belirlenmesine yönelik yapılan belgeleme raporunda malzeme, teknik ve fiziksel özellikleri ile bozulma türleri ve tespit edilen bozulmalara göre müdahale yöntemlerine ilişkin bilgiler verilmiştir. Eserde parça kaybı türünden bozulmaların fazla olduğu, toz ve kirlenmeye maruz kaldığı tespit edilmiştir. Eserde var olan bozulmalar doğrultusunda kullanılacak malzeme ve müdahale yöntemine karar verilmiştir. Sancağın işlevselliğinin yeniden kazandırılmasına yönelik restorasyon ve reproduksiyon tekniklerinden geçici astar kumaşa tümleme işlemi (rekonstrüksiyon), kuru ve ıslak temizlik, kurutma ve tekrar kalıcı kumaşa yerleştirilerek tümleme uygulamaları yapılmıştır. Çalışma sonucunda ise tarihi sancağa uygulanan bakım, koruma ve onarım yaklaşımları ile eser Nevşehir Müzesine kazandırılmıştır. Ayrıca tıpkı üretimi (reproduksiyon) yapılarak Alemlı Köyü Muhtarlığına teslim edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nevşehir, Alemlı, Sancak, Tekstil, Koruma, Onarım, Tıpkı Üretim.

\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara/Türkiye, asoyalster@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0477-3612

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Osmaniye/Türkiye, gozdeuzunca@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3872-0700

---

---

## CONSERVATION, RESTORATION AND REPRODUCTION OF THE ALEMLI VILLAGE BANNER AT NEVSEHIR PROVINCE GULSEHIR DISTRICT

### Abstract

Ethnographic textile artifacts, which have historical, cultural and sociological meanings, constitute an important area of cultural heritage artifacts. Ethnographic textile artifacts, which are important documents of Turkish culture and art history, have a rich heritage in terms of weaving, fabric and embroidery artifacts. Written fabrics, which are a subgroup of fabric art, are at the beginning of artifacts of historical importance. As a matter of fact, banners and flags are valuable objects symbolizing spiritual power in the mentioned group. It is an indispensable symbol of the basic existence of the state and the nation. According to the research conducted on the banners that have survived to the present day, it has been determined that the materials consist of natural fibers. The deterioration processes of ethnographic textile objects of organic origin woven with natural fibers are accelerated due to exposure to environmental factors (heat, gas, pollution, dust, light, microorganisms) and long-term use. Therefore, different types of deterioration are seen in the artifacts according to their physical and chemical properties. In this situation, intervention methods are decided in line with the basic principles of restoration and conservation specific to each artifact. The sample of the study consists of a heavily damaged banner belonging to the village of Alemlı in Gölşehir district of Nevşehir city. The aim of the study is to determine the identity and period characteristics of this banner, to give it the status of a museum artifact with conservation, restoration and to ensure that it is exhibited in the village by reproduction. First of all, the period and identity were determined by reading the inscriptions in the banner and it was understood that it was an army belonging to of the 19th century. Information about the material, technical and physical properties is given in the documentation report prepared for the determination of the technical characteristics of the artifact. It has been determined that the deterioration of the artifact due to the type of part loss is excessive, it is exposed to dust and contamination. It has been decided on the material and intervention method to be used in accordance with the deteriorations in the artifact. Among the restoration and reproduction techniques aimed at restoring the functionality of the banner, reconstitution to the temporary lining fabric, dry and wet cleaning, drying, straightening and reintegration into the permanent fabric were applied. As a result of the study, the artifact was brought to the Nevşehir Museum with the maintenance, protection and repair approaches applied to the banner. In addition, the same production (reproduction) was made and delivered to the Alemlı Village Headman's Office.

**Keywords:** Nevşehir, Alemlı, Banner, Textile, Conservation, Restoration, Reproduction.



## Giriş

Nevşehir iline bağlı Glşehir ilçesi, şehir merkezine 20 km uzaklıktadır (URL 1). İlçe tarih öncesi çağlardan itibaren çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve Anadolu'nun ilim merkezlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bölgeye gelen Hıristiyanlar tarafından "Zarapassos" adı ile anılmış, Malazgirt Savaşı'ndan sonra "Arapsun" olarak değişmiş, 1947 yılında ise Bakanlar Kurulu kararı ile "Glşehir" olarak tecil edilmiş ve 1954 yılında ilçe unvanı kazanmıştır (URL 2).

Nevşehir merkezine 33 km ve Glşehir ilçe merkezine 17 km mesafede olan Alemlı köyü 76 hane olup, nüfusu kışın azalsa da yazın köye dönmektedir. Yıllar önce yurt dışına göç etmiş ve gurbetçi olarak orada iş imkânı bulmuş olan oldukça fazla sayıda insan olduğundan da bahsetmek gerekir. Köyde kalan insanlar tarım ve hayvancılıkla uğraşır. Köyde buğday ve arpanın yanı sıra, şeker pancarı, bakla, nohut, çavdar, fasulye ve mercimek gibi ürünler yetiştiği bilinmektedir. Nevşehir'in pek çok yöresinde olduğu gibi, patates ve üzüm de Alemlı köyü ve çevresinde yetişen önemli ürünlerdendir (URL 3).



**Görsel 1.**Alemlı Köy Manzarası

Devletleri, Sancak/Vilayet ve Beylikleri temsil eden kumaş bayrak ve sancaklar vardır. Bu bayrak ve sancaklar İslamiyet öncesi ve sonrasında devletin sembolü olarak orduların önünde bayraktar veya sancaktarların elinde yer almış, resmi ve toplumsal törenlerde kullanılarak manevi anlamlar taşımıştır.

Arapça bir isim olan 'bayrak' kelimesinin dilimizde karşılığı 'alem' olmakla birlikte, yaygın kullanımı 'sancak' ifadesidir. Ancak Türk toplumlarında sancak kelimesi askeri alanlarda; bayrak kelimesi ise siyasi ve bazen dini alanlarda kullanılmıştır. Sancak, orduların temsil ettiği devletin alâmeti veya simgesi olarak kullanılan bayrağın adıdır. Sancak kelimesinin bayrak anlamında ifade edilmesi yeniçerilerin kullanmasıyla başlamıştır (Soysal, 2010:211; Soysaldı ve Çatalkaya Gök, 2016: 556).

Tarihsel değer ve öneme sahip sancaklar, Türk kumaş sanatından yazılı kumaşlar grubuna ait önemli eserlerdir. Günümüze kadar ulaşan eserler uzmanların bakım ve onarım müdahaleleri sonrası müzelerde korunmaktadır. Organik kökenli olan söz konusu eserlerin hammaddeleri yn, pamuk ve ipektir. Dönemin şartları düşünldği takdirde özellikle yönlü kumaşların yağmurlu havalarda su tutmama özelliğinden faydalanılmaktaydı. Ancak eserler fiziksel ve morfolojik özellikleri gereği kırılğan bir yapıdadır. Tekstil bilimi ve tekstil koruma bilimi uzmanları, organik kökenli tarihi tekstil eserlerinin doğal yaşlanma sürecinde olduklarını kabul edip, her eser özelinde müdahale yönteminin veya yaklaşımının geliştirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir.



**Görsel 2.** Sancağın Onarım Öncesi Hali (URL 4)

Çalışmanın konusu Nevşehir ili Gülşehir ilçesi Alemlî köyüne bağlı Alemlî sancağının kimlik/dönem bilgilerinin tespit edilmesi ve esere müze statüsü kazandırılmasıdır. Çalışma kapsamında ağır hasarlı sancağa ilişkin bilgiler, esere yönelik uygulanan tekstil koruma, onarım yaklaşım ve süreçleri ile görsel belgeleme çalışmaları ele alınmıştır. Eserde tespit edilen bozulmalar doğrultusunda kullanılacak malzeme ve müdahale yöntemine karar verilmiştir.

### **1. Alemlî Sancağına İlişkin Bilgiler ve Çalışma Yöntemi**

Sancak ya da bayrak Türk toplumlarında önemli bir yere sahip olup, devletin egemenliğini, hükümdarın gücünü, toplumun birliğini temsil eden en genel ifadesi ile devlet ve milletin temel varlığının vazgeçilmez simgesidir. Osmanlı Dönemi sancaklarında genellikle kırmızı, beyaz, yeşil ve sarı renkler tercih edilmiştir. Özellikle orduda kullanılan sancaklar, devlet ya da din uğruna savaşan askerler için manevi bir kuvvet olmuş ve kutsal bir anlam taşımıştır. Bu nedenle sancaklarda toplumu ifade eden ve onlara moral veren işaretler kullanılmış, Osmanlı sancaklarında ise kutsal ve dinî anlamı olan sembollere yer verilmiştir. Hilâl, yıldız, güneş, Zülfikar, mühr-i Süleyman ve Pençe-i Âl-i Abâ gibi semboller daha çok tercih edilmiş ve taşıdıkları anlam nedeniyle her yerden görülebilecek şekilde en yüksek noktalara asılarak ülkenin egemenliğini ifade etme aracı olarak kabul görmüştür (Soysal, 2010:214; Kılıçkaya, 2007:xii,3)

Osmanlı devletinin ilk dönemlerinden Sultan III. Selim (1789–1807) dönemine kadar sancaklar hilâl, Zülfikar ve yazılı bezemelerle süslü, çoğunlukla yıldız bulunmayan daha çok yeşil ve beyaz renklidir. III. Selim döneminde kırmızı renkte ve sekiz köşeli Zühre yıldızı sembolü kullanılmaya başlamıştır. 1844 yılında altın ve gümüş paralarda beş köşeli yıldızın kullanılması ile Sultan Abdülmecid’in son dönemlerinde bayraklardaki yıldızlar da beş kollu (şualı) yıldızla dönüşmüştür. Ayrıca Sultan II. Abdülhamid döneminde, sancak ve bayraklarda hilâl şeklindeki ay ile beş köşeli yıldızın bir arada kullanıldığı görülmektedir (Soysal, 2010: 224; Soysaldı ve Çatalkaya Gök, 2020: 120).

Alemlî sancağı ve Alemlî köyü ile ilgili çeşitli rivayetler söz konusudur. Kaynak kişiler tarafından iki farklı hikâye anlatılmıştır. Birincisi köyden askere giden ve sancaktar olan bir askere komutanı sizin köyün adı Alemlî olsun der ve köyün adı o şekilde anılmaya başlar. Edinilen bir başka bilgiye göre 1880’li yıllarda Yıldırım sülalesinden bir kişi Niğde Ulukışla’ya askere gider ve sancaktar olur. Terhis edileceği zaman sancağı kaçıırarak köye getirir. Teskeresi de arkasından gelir. Köydeki Asker uğurlama, gelin çıkarma gibi olaylarda sancak kullanılır ve ön safhada yer tutarmış (KK-1).

Bir başka rivayet ise “zamanında sancağı elinde bulunduran Mahmut Bey çok güvendiği Ürgüplü demirci ustasının oğlu Ali Bey’e, ‘Yavrum artık bizim dönemimiz bitmek üzere bu sancağı sana emanet

ediyorum, bunu canın gibi kuru' der. Ali Bey ise 'Esağfurullah efendim beyliğimiz daim olsun ebedi olsun' anlamına gelen bir cümle sarf eder. Ürgüplü demirci ustasının oğlu Ali Bey, Mahmut Bey'in kendisine teslim ettiği sancağı bağrına basarak memleketi olan Nevşehir'e getirir ve sancağın aleminden ismini alan Gülşehir'e bağlı Alemlü köyüne yerleşir. Alemlü köyünde uzun bir müddet sancak, düğünlerde, bayramlarda kullanılmıştır (URL 5). Sancak köye geldiği tarihten itibaren kullanılmış ve senelerdir köy camisinde saklanmıştır.

Çalışmaya konu olan Alemlü Sancağının<sup>1</sup> tamamen yıpranmış, kumaş doku kayıplı, dağılmış, tozlu, kirlenmiş, orijinal renginin bile algılanmadığı halde olması yapılacak işlemlerin belirlenmesini zorlaştırmıştır. Eserin bakım onarım işlemlerine yönelik çalışma yöntemi beş aşamadan oluşmaktadır:

1. Eserin kimlik, fiziksel ve hasar tespiti.
2. Eserin geçici astar kumaş üzerine yerleştirilip teyelle tutturularak sabitlenmesi, üzerindeki yazılı işlemeli bezemelerin ve kitabenin kopyalanması.
3. Kuru ve ıslak temizleme çalışmaları.
4. Asıl destek kumaşa aktarılması ve detaylı tutturma çalışması.
5. Tıpkı üretim/replikası (reprodüksiyon) çalışması.

Bakım ve onarımı yapılan eserin aslı/orijinal Nevşehir Müzesi'ne, yeniden-tıpkı üretimi/replikası (reprodüksiyonu) ise Ankara Alemlü Köyü/Mahallesi muhtarlığına teslim edilmiştir.

## 2. Alemlü Sancağı Belgeleme Çalışmaları

Her objenin kendine özgü durumu, kondisyonu, içinde bulunduğu koşulları ve bunların gerektirdiği müdahaleler söz konusudur. Kırılmış, parçalanmış, parça kaybına uğramış hasarlı objelerin özgün biçimlerinin anlaşılması, eski formuna dönebilmesi, nakledilmesi ve nihayetinde sergilenerek ziyaretçiye sunulması gibi nedenler doğrultusunda esere ne kadar müdahale edilebileceği belirlenmektedir. Şüphesiz ki bu müdahalelerin derecesi, boyutu ve niteliğini belirleyen çeşitli etkenler söz konusudur. Bu etkenler koleksiyonların niteliği, azlığı-çokluğu, objelerin sahip olduğu teknik, arkeolojik ve sanatsal özellikleri, ortaya koydukları korunmuşluk durumları ile ilgilidir. Ayrıca alanda çalışan uzmanın benimsediği kriter, yaklaşım ve ilkeler ile uluslararası geçerliliği olan birtakım prensipler objeye uygulanacak müdahalede önemli bir rol oynamaktadır (Eskici, 2018:136).

Restorasyon ve konservasyon işlemine başlamadan önce durum tespit raporu hazırlanması esnasında eser ile ilgili bilinmesi ve sorulması gereken birtakım sorular vardır.

Eserin yapım tekniği veya malzeme grubu nedir? (tekstil, ahşap, taş, seramik, cam, tablo)

Eser hangi bozulma türünde değerlendirilmektedir? (Etnografik veya arkeolojik a.)su altı b.)toprak altı)

Eserin ana malzemesi organik veya inorganik türden hangisine aittir?

Bahsi geçen sorular ve objenin hasar durumuna göre yapılacak işlemler belirlenmektedir. Nitekim tekstil eserlere uygulanacak koruma ve onarım müdahalelerinde, eserlerin kayıp oranları ve ait oldukları dönem bilgisi de oldukça önemlidir. Eserin durum değerlendirilmesi yapılırken hasar durumu göz önünde bulundurulmalıdır.

Eserlerin hasar tespiti yapılırken dikkat edilmesi gereken birtakım hususlar bulunmaktadır. Az hasarlı/iyi durumdaki eserde eser bütünlüğü %100 olup fiziksel bozulma sözkonusudur. Bu eserlerde az tahribat olduğu için önleyici koruma işlemleri uygulanabilir. Orta hasarlı/orta durumdaki eserde fiziksel ve kimyasal bozulma ve %20 oranında parça kaybı mevcuttur. Bu eserlerde aktif ve koruma müdahaleleri uygulanabilir. Ağır hasarlı/çok kötü durumdaki eserde ise fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulma ile birlikte %20'den fazla parça kaybı olması gerekmektedir. Bu eserler tehlike altında kabul edilip, acil müdahale gerektiren gruptur.

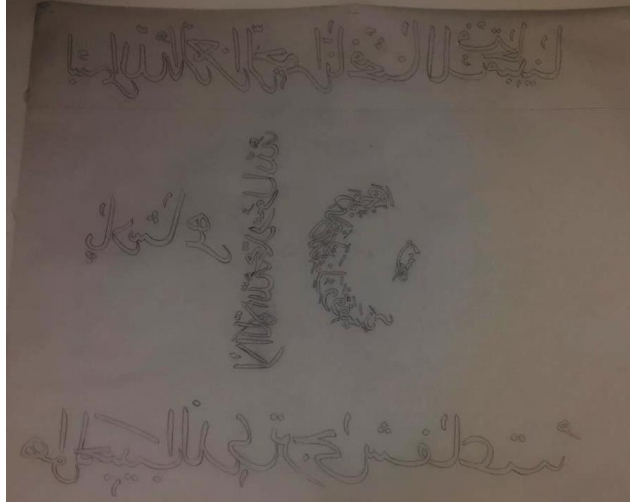
Aktif ve pasif konservasyon işlemlerinden önce objenin kondisyonuna yönelik görsel incelemeler ile belgeleme süreci başlamakta ve onarım işlemi bitene kadar devam etmektedir. Belgeleme uzun bir süreci kapsamaktadır. Nitekim objede kullanılan malzemelerin tespiti ve özellikleri, süsleme unsurları ve teknik bilgiler görsel analiz, mikroskopik analiz ve/veya arkeometrik yöntemler ile tespit edilmektedir. Ardından objede meydana gelen bozulmalar ve elde edilen veriler doğrultusunda müdahale yöntemleri planlanmaktadır.

### 2.1.Kimlik Tespiti

Belgeleme süreci sancağa ilişkin kimlik bilgilerin tespiti ile başlamıştır. Yazılı işlemler dağıldığından dolayı dağılan detayların yerine konulması ve okunması için geçici bir tülbent astara, yine geçici bir tutturma tekniği ile eserin elde kalan kısımları görünür hale getirildi. (Görsel 3). Bu aşamadan sonra eserdeki yazılı bezeme ve kitabenin en küçük detayına dikkat ederek yekpare bir şeffaf naylon üzerine tükenmez kalemle kopyası alındı. Bu kopya üzerinden, yine yekpare aydınlar üzerine, temiz çizimi yapıldı (Görsel 4).



Görsel 3.Sancağın tülbent astar üzerine, geçici teyel dikişle tutturularak tümelenmesi



Görsel 4.Sancak Üzerindeki Sağlam Kalmış Okunabilen Hat Yazılı Bezemelerin Çizimi (Okuyan ve Yazan: Hattat Kadir Sakoğlu).

Sancak sağ yeşil kanat, orta al/kırmızı bölüm ve sol yeşil kanat olmak üzere üç bölümden meydana gelmiştir.

Sağ Yeşil Kanat üzerinde Besmele-i Şerif “Bismillahirrahmanirrahim” ve Fetih Suresi’nin ilk ayeti “İnne Fetahna leke Fethan Mübina” yazmaktadır ki “Rahman ve Rahim Olan Allah’ın Adıyla”; “Muhakkak biz sana bir feth-i Mübîn açtık” anlamına gelmektedir.

Orta al/kırmızı bölümde üç ifade bulunmaktadır. Birincisi “Padişahım” hitabı yer almaktadır. Devamında “Çok Yaşa” ifadesinin olabileceği düşünülmektedir ancak sancağın uç kısmı tamamen yok olduğu için bu ifade bulunamamıştır. İkincisinde Kelime-i Tevhid; “La İlahe İllallah Muhammedün Resulullah” yazmaktadır. Üçüncüsü ise hilal (ay) ve yıldız içerisinde yer alan kitabedir. Hilal içinde; “Üç yüz efrad-ı ter-i dinin vakfidır” (anlamı “Dinin üçyüz genç ferdinin vakfidır”) ve Yıldız içinde; “Sene 301<sup>2</sup>” yazmakta olup hicri 1301, miladi 1883-1884 yılına tekabül etmektedir. Öyle ki sancak 2021 yılı itibariyle 131 yıllık bir eserdir. Sultan II. Abdülhamit Han’ın dönemine rastlamakta olup, askeri yenileşme çalışmaları kapsamında verildiği düşünülmektedir.

Sol Yeşil Kanat üzerinde Kaside-i Bürde 36. Beyt 2. Satır. “Hüvel Habibullezi türca şefaati-hu<sup>3</sup>” (anlamı “O öyle bir sevgili’dir ki insanın üzerine hücum eden sıkıntılardan her bir şiddet için şefaati umulmaktadır<sup>4</sup>” yazmaktadır.

**Şekil 1.** Alemlî Köyü Sancağı Bölümleri ve Üzerindeki Yazılı İşleme Metinleri.

Uçkur		
Besmele-i Şerif ve Fetih Suresi ilk ayeti; “ Bismillahirrahmanirrahim- İnef etahna leke Fehan Mübına”	“ Padişahım”	Kaside-i Bürde 36. Beyt 2. Satır; “ Hüvelhabibullezi türca şefaati hu” (O şeylerin cinnesi için ol Mahub-ı İlahi’ nin şefaati rica olunur.)
	Kelime-i Tevhid; “La İlahe İllallah MuhammedünResulullah”	
	Hilal içinde: “ Üç yüz efrad-ı ter-i dinin vakfidır” Yıldız içinde; “ Sene 301”	

Osmanlı sancaklarında tespit edilen Kur’ân-ı Kerim’den alınan ayetler; Fetih suresinin 1.-3. ayetleri; Saff suresinin 13. Ayeti; Âl-i İmrân suresinin 126. ve 181. ayetleri; Nisa suresinin 77., 94-95. ayetleri; Maide suresinin 27. ayeti; Bakara suresinin 246. ayeti; Muhammed suresinin 7. ayeti; Hud suresi 88. Ayeti ve İhlas suresi şeklindedir. Ayrıca sancaklarda, Kur’ân-ı Kerim’den alınan surelerin ayetlerin yanısıra Besmele, Kelime-i Tevhid, Maşaallah ve dört halifenin isimleri gibi bazı ibare, isim ve iyi temennilere de rastlanmaktadır (Kılıçkaya, 2007:54).

## 2.2. Fiziksel Özellikleri ve Malzeme Tespiti

Çalışma doğrultusunda görsel analiz sonucu Alemlî sancağına ilişkin teknik verilere ulaşılmıştır. Öncelikle eserin ölçüleri alınmış, kumaş, harç, işleme ve dikiş malzemesi tekniği tespit edilmiştir. Eserde bitkisel liflerden pamuk ve keten; hayvansal liflerden ipek ve yün lifleri ile işlemede metal bükümlü iplik kullanılmıştır. Kullanılan malzemelerden dolayı eser kompozit bir türdür.

Sancağın zemininde yeşil ve kırmızı atlas, Kelime-i Tevhid'in işlendiği bantta beyaz atlas ve Ay-Yıldızda eskiden humayun denilen, beyaz kalın patiska kullanılmıştır. Atlas kumaşlar çözümlü sateni de denilen, çözümlü yüzeyli kumaş olup, çözümlüsü ipek, atkısı pamuktur. Hümayun ise tamamen pamukludur. Eserin uçkuru yün, kenardaki çarpana kolan/ saçaklı şerit dokumada keten ipliği kullanılmıştır.

Eserin hammaddesinde kullanılan lifler doğal liflerdir, dolayısıyla organik kökenlidir. Müdahale yöntem veya yöntemlerine karar verme sürecinde liflerin özellikleri doğrultusunda işlem basamakları oluşturulur. Bitkisel lifler doğal lifler grubundan olup, yapılarında %60-96 (İlter, 2015:11) arası selüloz içermektedirler. Elyaf olarak kullanılan selüloz bitkinin tohumundan, gövdesinden, yaprağından veya meyvesinden elde edilir.

*Pamuk*, bitkinin tohumundan elde edilen bir tohum lifidir. Pamuk elyaf sağlam, sürtünmeye ve ısıya dayanıklı, nem çekme oranı yüksek, boyamaya elverişlidir. Derişik ve kuvvetli asitlerle sıcakta veya soğukta bozulmaya uğrar.

*Keten lifi*; bitkinin gövdesinden elde edilen liflerdendir. Keten liflerinden dokunan kumaşlar serin tutma, yıkanabilirlik, parlaklık, renk sağlamlığı, çekmeye dayanıklılık, mukavemet gibi özelliklere sahip olmasına rağmen, çabuk buruşması olumsuz bir özelliğidir. Ayrıca alkalilere karşı pamuktan daha dayanıklıdır (İlter, 2015:12; Koçak ve Bayraktar, 2011:13). Sürtünmeye karşı dayanımı oldukça iyi olmasına rağmen, keten ürünler katlandığı yerlerden aşınma eğilimi göstermektedir.

*İpek lifi*; hayvansal liflerden salgı kökenlidir ve ipek böceğinin kozasından elde edilmektedir. Bir kozadaki lif uzunluğu 3000 metreye kadar olan ipek, doğal lifler arasında tek filament halde elde edilen liftir. İpek ipliğinin kesiksiz yapısı onu pamuk, keten ve yünden daha güçlü ve kolay dokunabilir yapmıştır. Sahip olduğu fiziksel özellikleri nedeniyle 'Liflerin Kraliçesi' olarak adlandırılmaktadır. Doğal lifler arasında en mukavemetli olan liftir. İpek lifi yüksek parlaklık, yumuşak tutumluluk ve nem tutma özelliklerine sahiptir. Isı ve elektrik iletme yeteneği çok azdır ve alkalilere karşı hassastır (Atav ve Namırtı, 2011:113; Uzgidim, 2018:17).

*Yün lifi* hayvansal liflerden kıl kökenli grupta yer almaktadır. Protein kökenlidir ve koyundan elde edilir. Sürtünmeye karşı dayanımı orta derecede olup; ısı tutma, nem çekme, esneklik ve güç tutuşurluk özellikleri oldukça iyidir. Ayrıca elektriklenme, sertlik-yumuşaklık, yaylanma ve biçimlenme yeteneği, keçeleşme, kir iticilik, lekelenmeye karşı gösterdiği direnç ve nefes alabilirlik gibi fiziksel özelliklere de sahiptir. Yün lifleri alkalilere karşı oldukça hassastır; ancak asitlerin yüne etkisi sulu ve yoğun olmalarına göre farklılık göstermektedir (Bahtiyar, Akça, Duran, 2008:4,5; Harmancıoğlu, 1974: 83, Uzgidim, 2018:15). Yün güvellenme ile en çok kayba uğrayan bir elyaftır.

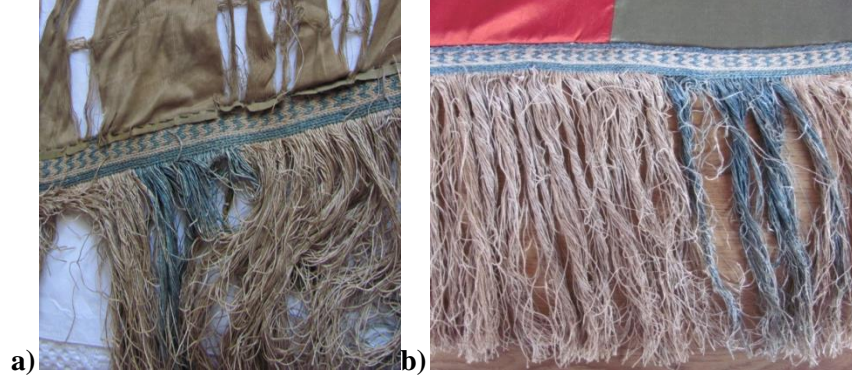
Sancağın eni 104 cm, boyu ise 110 cm'dir. Beyaz, krem, yeşil, kırmızı, mavi kumaş renkleri üzerine sarı altın sim kullanılmıştır. Eserin ana malzemesi Osmanlı kumaş dokumacılığında önemli bir yere sahip olan atlas kumaştır. Ay-yıldız bölümü beyaz hümayun/patiska kumaştır ve kenarları dikiş makinesi ile dikilmiştir. Dikiş makinesi endüstri devrimi sonrası icat edilmiş ve İstanbul'a 19.yüzyılda gelmiştir.

Atlas, Avrupa'nın 'saten' olarak adlandırdığı, ipek ipliği ile sık dokunmuş en eski dokuma tekniklerindedir. Dokuma tekniği ve kullanılan hammadde sebebiyle ipek lifinin parlaklığını en iyi gösteren kumaş türüdür ve bu özelliğinden dolayı özellikle 14.ve 15. yüzyılda ipek lifi ile dokuma yapan tüm ülkeler atlas dokumaya talep etmişlerdir. Çözümlü yüzümlü bir dokuma olması sebebiyle atkı iplikleri gizli kalmakta ve böylece yüzey parlak görünmektedir (Gürsu, 1988:27; Sezgin ve Önlü, 1994: 48,50). Patiska ise Fransızca Batiste isminden ileri gelmektedir. İnce ve düzgün beyaz bezdir (Koçu, 1969: 189).

Sancağın kenarı çarpana dokuma tekniğinde, atkı saçaklı kolan ile süslenmiştir. Çarpana ismini dokuma yapmak için kullanılan 'çarpana' adlı dokuma kartından almaktadır. Çarpanalar üçgen, kare, altıgen vb. formda olabilir. Anadolu'da genellikle kare şeklinde çarpana kartları ile dokuma yapılmıştır (Atlıhan, 2020: 192). Çarpana, ensiz, dar/şerit haldeki dokumaların yapımında kullanılan, 5x5 cm- 7x7 cm ebatlarında, dört köşesinde birer delik bulunan genellikle sert malzemeden, eski örnekleri ahşap ve deve derisi gibi malzemelerden hazırlanan levhalar veya kartlardır. Dokuma yapmak için kartın A,B,C,D köşelerindeki deliklerden tasarlanan desen şemasına göre belirlenmiş renkte çözümlü ipi geçirilir. Kartların her 90°

döndürülmesi ve açılan ağızlıktan atkı geçirilmesiyle ile desenli dokuma oluşur.

Eserdeki çarpana kolan 20 kart ile dokunmuştur. Malzemesi tamamen keten ipliğidir. Çözüde desene göre grup simetri dizgi sisteminde, mavi ve doğal beyaz, boyasız, çift katlı keten ipliği kullanılmıştır. Atkıda 12 iplik demeti  $21 \times 2 = 42$  cm. keten ipliği bir ağızlıktan geçirilip bir sonraki ağızlıktan geri döndürülerek tek kenarda saçak oluşturulmuştur. Dokuma boyunda 20 cm. boyasız, 6,5 cm. mavi atkı saçığı düzenli şekilde tekrar edilmiştir. Eserdeki çarpana dokumada kartlar tek yönde döndürülerek zikzak desen oluşturulmuştur. Bu dokumaya ilişkin desen şeması Şekil 2’de verilmiştir.



**Görsel 5.a)**Sancağın Kenarındaki Çarpana Dokuma, Saçaklı Kolanın Bakım ve Onarımdan Önceki Durumu **b)** Onarım Sonrası Durumu

**Şekil 2:** Çarpana Dokuma Kolanın Desen Şeması(Çizim: A. Soysaldı).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A	I	I	I	I	o	o	I	o	o	I	I	o	o	I	o	o	I	I	I	I
B	I	I	I	I	o	o	I	I	I	I	I	I	I	I	o	o	I	I	I	I
C	I	I	I	I	o	o	o	I	I	o	o	I	I	o	o	o	I	I	I	I
D	I	I	I	I	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	I	I	I	I
	\	/	\	/	\	/	\	\	/	/	\	\	/	/	\	/	\	/	\	/

**Simgeler;**A,B,C,D: kart köşe delikleri, **I:** mavi iplik, **o:**beyaz iplik,1-20: kart numaraları,\ /: çözgü dizgi yönü.

Sancakta tüm yazılı bezemeler sim (metal bükümlü iplik) ile sarma tekniğinde el işlemesi yapılmıştır. Türk işlemeciliğinde en çok kullanılan tekniklerden biri olan sarma, dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğneler grubundandır. Sim, klaptan veya kumaş ipliklerinin dokuma veya deri üzerine, desene göre bir yüzden batırılıp diğer yüzünden çıkarılarak işlenmesi veya sarılması sonucu elde edilen bir tekniktir. Dokumanın tersi ve yüzü aynı görüntüye sahiptir (Barışta, 1998: 127; Berker ve Durul, 1970: 29).

### 3. Alemlî Sancağı Bakım ve Onarım Çalışmaları

#### 3.1. Tespit Edilen Bozulmalar

Çalışmaya konu olan Alemlî sancağı, söz konusu hasar grubundan ağır hasarlı/çok kötü durumda kabul edilmektedir. Sancak önceden koruma ve onarım işlemi geçirmemiştir. Eserin zeminini oluşturan atlas kumaşta büyük oranda parça kayıpları, toz-kirlilik, fiziksel ve mekanik hasarlar tespit edilen başlıca problemlerdir (Görsel 6). Uygun saklama koşullarında korunmamasından kaynaklı bozulma süreci hızlanmıştır. İpek çözgü iplikleri erimiş, atkı ipliklerinin bir kısmı kalmıştır. Liflerde nem kaybı nedeniyle kırılmalar oluşmuş ve mukavemet kaybı söz konusudur. İpliklerin rengi solmuş ve metal iplikler kararmıştır.

Sancağın yazılı işlemelerinden Ay-yıldız içindeki kitabe ve Kelime-i Tevhid tam kalmış, diğerlerinden birçok harfi dağılmıştır. Ayrıca Ay-yıldız kumaşı ve atkı ipliklerinde lekeler oluşmuştur. Kenar süslemesi olarak tutturulan, çarpana dokumanın atkısı olan saçakların bir kısmı kesilerek yok edilmiştir. Kir katmanları nem ve ısınnın etkisiyle liflerin derinliklerine nüfuz etmiştir.



Görsel 6. Onarım Öncesi Alemlı Sancağı

### 3.2. Temizlik İşlemleri

Eserin toz ve kir durumuna göre önce mekanik sonra ıslak temizlik işlemleri uygulanmıştır. Islak temizlik bittikten sonra durulama ve düzleştirme uygulamaları yapılmıştır. Kuru temizlik işlemleri yetersiz kaldığından dolayı esere ıslak temizlik işlemi de gerekli görülmüştür.

Elyafların kimyası ve mevcut boyalar, deterjan veya çözücünün özellikleri, suyun kalitesi, temizleme işleminin pH'ı ve eserin tarihçesi gibi bilgiler temizlik işlemlerinde dikkate alınması gereken kriterlerdir (Quye, 2013:17).

**Mekanik temizlik uygulamaları;** kuru temizlik işlemleridir. Eser pamuklu bez (tülbent astar) üzerine serilmiş, kopmuş atkı iplikleri düz konuma getirilmiş ve geçici teyel dikişle tutturularak tümlenmiştir. İlk müdahale eserin tozlardan arındırılmasıdır. Yumuşak uçlu fırçalar ile eser üzerindeki tozlar giderilmeye çalışılmıştır. Fırçalar sık sık yıkanmış ve pamuklu bez üzerinde tozlar biriktikçe kirden arındırılmıştır. Eser kopmuş halde olduğu için vakumlama işlemi uygun görülmemiştir.



Görsel 7. Eserin Detay Görüntüleri ve Temizleme Öncesi Geçici Astar Tülbent Kumaşa Tuturulması





**Görsel 8.** Sancakın Tülbent Astar zerine Geçici Teyel DikiŖle Tutturularak Tmlenmesi ve Temizlik İŖlemlerine HazırlanmıŖ Hali

**Islak temizlik uygulamaları;** kuru temizlik iŖlemleri yeterli olmadığından dolayı hassas bir ıslak temizlik yapılmasının uygun olduğu dŖnlmŖtr. Naylondan bir yıkama teknesi kurulmuŖtur. Eser naylonun üzerine yerleŖtirilmiŖ ve eserin üzerini geçecek Ŗekilde 30°C saf su doldurulmuŖtur. Sancak çok kirli durumda olduğundan dolayı % 3 oranında noniyonik deterjan kullanımına gerek duyulmuŖtur. Eser banyoda 15 dakika bekletildi ve yumuŖak uçlu firalar ile derinliklerdeki kiri çıkartmak için hafifçe tampon yapılmıŖtır. İkinici ve üçüncü banyolarda sadece durulama iŖlemi yapılmıŖ deterjan kullanılmamıŖtır. Her banyoda eser 10 dakika bekletilmiŖtir. Islak temizlik iŖlemi ile eserin elastikiyet oranı arttırıldı, asit kusturuldu, kırılıklık giderilmeye alıŖıldı ve renkler parlaklaŖtırılmıŖtır.



**Görsel 9.** Islak Temizlik Süreci

**Kurutma uygulamaları;** Durulama iŖlemi bittikten sonra eserin kurutulması süreci baŖlamıŖtır. Kurutma sürecinde  yöntem kullanılmaktadır. Eserin üzerini pamuk havlu ile örtüp, havluyu belirli periyotlarda deđiŖtirmek gerekmektedir. İkinici yöntem eserin üzerini asitsiz karton/kâğıt (Japon kağıdı) ile kaplayıp kağıt ısladıka yenisi ile deđiŖtirmektir. Üçüncüsü ise söz konusu ilk iki yöntemden herhangi birinin ilk aŖamasını yapıp, eseri nem çekme cihazı ve havalandırmanın olduğu uygun ortam koŖullarında kurumaya bırakmaktır (Ahmed, 2014:28). Sancakın kurulanması sürecinde pamuk havlu ile esere hassas bir Ŗekilde tampon yapıp, eserde ki su havluya emdirilmiŖtir. Islak havlu deđiŖtirilerek iŖlem devam etmiŖtir. Havlu ile su emdirme iŖlemi yapılmasının ve havlunun ısladıka deđiŖtirilmesinin nedeni eserde uzun süreli ıslaklıktan kaynaklı oluŖabilecek küflenmenin önlenmesidir. Aynı zamanda ortamda havalandırma yapılmıŖ ve nem alma cihazı alıŖtırılmıŖtır. Eserin temizlik ve durulama iŖlemleri süresince kopma, kayıp, renk solması durumları ile karŖılaŖılmamıŖtır.



Görsel 10. Kurutma İşlemleri

### 3.3. Sağlamaştırma/Tümleme (Rekonsütrükiyon) İşlemleri

Müze eserlerinin büyük bir bölümü uygun olmayan saklama koşulları ve uzun yıllar geçmesi sebebiyle günümüze ağır hasarlı olarak ulaşmaktadır. Bu durumda olan objelerin ve özellikle organik kökenli tekstil eserlerinin restorasyon yöntemleriyle onarılması mümkün değildir. Nitekim ağır hasarlı tekstil eserine yapılacak müdahalede özel bir yaklaşıma ve yüksek hassasiyete ihtiyaç duyulmaktadır. Söz konusu eserlerin korunması için uzmanlar farklı dönemlerde farklı koruma yaklaşımları sergilemişlerdir. Günümüzde müze uzmanları ve restoratörler, parça kaybı yoğun olan ağır hasarlı tekstil eserlerde en çok rekonstrüksiyon yöntemiyle koruma ve onarım uygulamaları gerçekleştirmektedir. Rekonstrüksiyon yöntemi, parça kaybı olan eser ile ilgili elde edilen veriler doğrultusunda orijinaline uygun şekilde yeniden yapılmasıdır (Hasanova, 2022: 116).

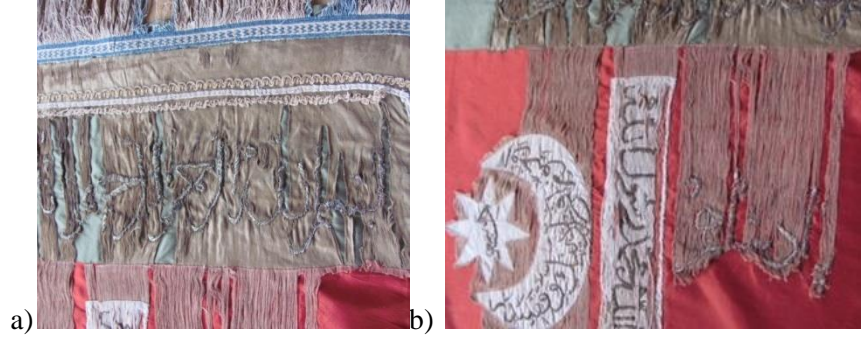
Mukavemeti zayıflamış, yırtılmış, atkı- çözgü kopmaları olan esere konservasyon amaçlı kumaş takviyesi yapılmıştır. Bu kumaş destek kumaş görevi görmektedir. Öncelikle sağlam kalan parçalar ve özellikle işlemeli bölümlerin atkı iplikleri düzeltilerek kalan yazıların harf bütünlükleri sağlanarak tülbent üzerine tutturulmuştur. Tülbent işleme olan alanları kuvvetlendirmiştir.

Sancağın ipek atlas kumaşına en yakın kumaş türü araştırılarak yerel dokuma İpek Canfes kumaşı destek kumaş olarak tercih edilmiştir. Eserin orijinal renk tonları net olarak belirlenemediğinden dolayı destek kumaş boyanmamış, tespit edilen orijinal al-kırmızı ve yeşil renkleri uygun görülmüştür.



Görsel 11. Geçici Astardan Kesilerek Alınan Yazılı İşlemelerin Kalıcı Destek Kumaşa Tutturulması

Destek kumaşlar ile eser,müdahale esnasında kayma olmaması adına süzülmelerin olduğu alanlar tercih edilerek iğneler ile birbirine tutturulmuş ve sağlamaştırma işlemi elde makine dikişi ile yapılmıştır. Ayrıca sancağın altına ilk sağlamaştırma işlemi için yerleştirilen tülbentin işlemsiz yerleri kesilerek destek kumaş üzerine tekrar sağlam bir şekilde, her harfin düzgünlüğü özenle korunarak tutturulmuştur.



**Görsel 12.**a) Kalıcı Destek Kumaşa Tutturulan Sancaktan Detay Görüntü b)Dağılış Haldeki İşlemelerin Sağlamlaştırılması

Rekonstrüksiyon işlemi tamamlanan sancak Vali huzurunda Nevşehir Müzesi'ne teslim edilmiştir.



**Görsel 13.** Rekonstrüksiyon işlemi tamamlanan ve Nevşehir Müzesi'nde sergilenen Alemlı Sancağı Tıpkı retim (reprodüksiyon) alışması da yapılarak Alemlı Köyü Muhtarlığına verilmiştir.



**Görsel 14.**Alemlı Köyü Muhtarlığına Teslim Edilen Reprodüksiyon alışması

### Sonuç

Tekstil eserleri hammadde ve süslemede kullanılan materyallerin çeşitliliği nedeniyle hızlı bozulma sürecindedir. Tekstil eserinde farklı fiziksel ve kimyasal özellikteki liflerin bir arada kullanılmasının yanında, çeşitli elementleri bünyesinde barındıran metal gibi inorganik kökenli materyalin de kullanılması müdahale yönteminin çok dikkatli seçilmesi gerektiğini göstermektedir.

19. yüzyıla tarihlendirilen sancak, doğal lifler ile dokunmuş ancak süslemesinde metal malzemenin kullanıldığı kompozit bir eserdir. Parça kaybı, nem kaybindan kaynaklı lif kırılması, lif mukavemetinde azalma, lekelenme ve kirlilik sancakta tespit edilen başlıca bozulmalardır. Ayrıca eser uzun süre kullanılmış ve sonrasında uygun olmayan şartlar altında günümüze kadar hızlı bir bozulma süreci yaşayarak ulaşmıştır. Eserin genel, özel ve tarihi durumu değerlendirilerek tümleme (rekonstrüksiyon) işlemi yapılmasına karar verilmiş ve bu doğrultuda işlem akışı oluşturulmuştur.

Öncelikli amaç eserin bozulmasını yavaşlatmak ve sağlamlaştırarak ömrünü uzatmak olmuştur. Süreç aktif koruma çerçevesinde geçici sağlamlaştırma yapılarak, kuru ve ıslak temizlik işlemleri ile başlamıştır. Uzmanlar ıslak temizlik uygulamalarına yönelik çeşitli görüşlere sahiptir. Ancak temizlik uygulamasında temel kriter onarımı yapılan eserin durumudur. Nem kaybindan dolayı eser kırılabilir durumda olduğu için ıslak temizlik işlemi ile liflerin derinliklerine nüfuz etmiş kir katmanları temizlenmiş ve liflere nem kazandırılmıştır. Temizlik işlemlerinden sonra eserin uygun şartlarda kurutulması gerçekleştirilmiştir. Lifler uzun süre neme maruz kalırsa şişme ve küflenme sorunları ile karşılaşmaktadır.

Atkı ve çözümlü ipliklerinin büyük bir kısmı kopmuş ve eser kumaş olma özelliğini kaybettiğinden dolayı, kalan kısımları kurtarmak adına ipek destek kumaş üzerine tümleme işlemi yapılmıştır. Böylece eser bütün bir forma getirilmiştir. Dolayısıyla söz konusu 19. yüzyıl Osmanlı Ordu (Alemlî) Sancağı orijinal form ve şekli ile sergilenen duruma getirilmiştir. Eser dönemin özelliğini yansıtarak günümüz ve gelecek nesillere bilgi akışı sağlaması için Nevşehir Müzesinde yerini almıştır.

## Sonnotlar

<sup>1</sup> Çalışmaya konu olan Sancak Alemlî Köyü yetkilileri tarafından onarımı yapılmak üzere Prof. Aysen Soysaldı'ya 2020 yılı baharında teslim edilmiştir. Eser ağır hasarlı durumda teslim alınmıştır. Sancağın tarihi belge niteliği taşıması dikkate alınarak, bakım ve onarımı hiçbir karşılık alınmaksızın bizzat kendi imkânlarıyla yapılmıştır. Çalışma pandemi dönemi olması dolayısıyla evde kurulan bir atölye ortamında gerçekleştirilmiştir. Esere ilişkin inceleme, belgeleme, analiz, onarım ve yeniden üretim (reprodüksiyon) çalışmaları 11.09.2021 tarihinde tamamlanmıştır.

<sup>2</sup> Okuyan: Prof. Dr. Hamiye Duran. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi.

<sup>3</sup> Okuyan: Hattat Kadir Sakoğlu

<sup>4</sup> Bünyamin Ayçiçeği (2015), Bûsirî'nin Kasîdetü'l-Bürde'sinin Tercümesi, (*Bûsirî (ö. 696/1297 ?) 'nin Kasîdetü'l-Bürde'sinin Diyarbakırlı Mehmed Said Paşa (ö. 1308/1892) Tarafından Yapılan Mensur ve Manzum Tercümesi*) Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 15, İstanbul 2015, 27-102, s: 61.

## Kaynaklar

AHMED, H.E. (2014). "A New Approach To The Conservation Of Metallic Embroidery Threads In Historic Textile Objects From Private Collections". *International Journal Of Conservation Science*, V.5, I.1, 21-34.

ATAV, R. ve NAMIRTI O. (2011). "İpek Liflerinin Dünü ve Bugünü". *Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi*, C.1, S. 3, 112-119.

ATLIHAN, Ş. (2020). "Çarpana Dokumaların Sanatsal Özellikleri". *Folklor Akademi Dergisi*, C. 3, S.4, 190-201.

BAHTİYAR, M. İ., AKÇA, C. ve DURAN, K. (2008). "Yün Lifinin Yeni Kullanım Olanakları". *Tekstil ve Konfeksiyon*, C. 18, S.1, 4-7.

BARIŞTA, Ö.H. (1998). *Türk El Sanatları* (İlaveli 2.Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BERKER, N. ve DURUL, Y. (1970). *Türk İşlemlerinden Örnekler*. İstanbul: Ak Yayınları.

ÇATALKAYA GÖK, E. ve SOYSALDI, A. (2016). "Yozgat İlinde Tespit Edilen Sancak Örnekleri", *Uluslararası Bozok Sempozyumu*, 556-571, Bozok Üniversitesi Yayınları.

- ESKİCİ, B. (2018). “Seramik Onarımlarında Bütünleme Yöntemleri Üzerine Bir Değerlendirme”.*Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 22, 135-153.
- GÜRSU, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- HASANOVA, R. (2022). “Tarihi Tekstillerde Rekonstrüksiyon”. *Milli Saraylar*, S.22, 114-129.
- İLTER, M. (2015).*Tekstil Üretimi ve Yardımcı Kimyasallar*. İzmir: TMMOB Kimya Mühendisleri Odası.
- HARMANCIOĞLU, M. (1974). *Lif Teknolojisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- KILIÇKAYA, M. (2007). *İstanbul Deniz Müzesi’ndeki Osmanlı Dönemi Sancakları*.Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOÇAK, N. ve BAYRAKTAR, N. (2011). “Türkiye’de Keten Tarımı”. *Ziraat Mühendisliği*, S. 357, 13-17.
- KOÇU, R.E. (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*.Sümerbank Kültür Yayınları.
- QUYE, A. (2013). ‘How to Look After Fragile Fabrics For Future Generations’. *Feature Textile Conservation*, 16-19.
- SEZGİN, Ş. ve ÖNLÜ, N. (1994). “Osmanlı Klasik Dönem İpekli Saray Kumaşları”.*Tekstil ve Mühendis*, C. 8, S.43-44, 48-51.
- SOYSAL, M. E. (2009) “Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız”.*Türkiye Araştırma Enstitüsü Dergisi*, C.17, S.42, 209-239.
- UZGİDİM, G. (2018). *Gazi Üniversitesi Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Metal İşlemeli Tekstil Ürünlerinde Oluşan Bozulmalar*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### İnternet Kaynakları

- URL 1: <http://www.nevsehir.gov.tr/gulsehir> (Erişim Tarihi: 10.12.2022).
- URL 2: <https://gulsehir.bel.tr/gulsehir/genel-bilgiler> (Erişim Tarihi: 10.12.2022).
- URL 3: <https://gulsehir.bel.tr/gulsehir/koylerimiz/alemler> (Erişim Tarihi: 10.12.2022).
- URL 4: <https://www.karamandan.com/foto/7815220/sancagin-sirri-cozuldu-karamanogullari-sancagi-mi> (Erişim Tarihi: 12.01.2023).
- URL 5: <https://www.cthaber.com/haber/12597749/alemler-sancagi-nevsehir-muzesinde-sergileniyor>(Erişim Tarihi: 12.01.2023).

#### Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Aslan Soysaldı, Harun Yüksel ve Seyfi Soysaldı. (Görüşme: 01.09.2020).

#### Teşekkür

Yazarlar, eserin kimlik tespiti aşamasında sancak üzerinde sağlam kalmış okunabilen hat yazılı bezemelerin çizimi ve okunmasında Hattat Kadir Sakoğlu’na; kitabenin okunmasında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Hamiye Duran’a teşekkürü bir borç bilirler.

#### Ek-1

Eser Belgeleme Formu		
Kimlik Bilgileri	Envanter numarası	
	Belgeleme tarihi	2020
	Ait olduğu yöre	NEVŞEHİR –GÜLŞEHİR-ALEMLİ
	Eşya türü	SANCAK

<b>Tarihlendirilmesi</b>	H: 1301 M: 1883-84
<b>Bulunduğu adres</b>	Nevşehir Müzesi
<b>Koleksiyondaki yeri</b>	Sergileme
<b>Ölçüleri</b>	En:104cm. Boy: 110cm. Yeşil kanat ge: 25.5 cm. Al kırmızı ge: 53 cm. Uçkur ge: 7.5
<b>Malzeme, Teknik, Renk Özellikleri</b>	Sancak Kumaşı: Yeşil ve al-kırmızı atlas, çözgü sateni, atkı: pamuk, çözgü: ipek, Kelime-i Tevhid Bandı: Beyaz atlas-çözgü sateni, atkı: pamuk, çözgü: ipek Ayyıldız Kumaşı: Beyaz pamuklu bez, (Humayun/Patiska), atkı ve çözgü; pamuk İşleme: Sarı altın sim (Metal bükümlü iplik), elde sim sarma, Kenar Saçağı: Mavi ve boyasız doğal renkli keten ipliği ile atkıdan saçaklı çarpana dokuma, Uçkur İpliği: Yeşil yün ipliği ile Örme kordon Harç Süsleme: boyasız, pamuklu iplik kaytan tutturma.
<p><b>Eser tanımlama:</b>Alemlı Köyü Sancağı şeması ve üzerindeki yazılı işlemler.</p> <p>Sancak üç Bölümden meydana gelmiştir.</p> <p><b>Orta Al/Kırmızı bölüm:</b>bu bölümdeüç ifade yer almaktadır.</p> <p><b>1. “Padişahım”</b> hitabı okunabilmiştir. Bu yazının devamı olan “Çok Yaşa” sancağın uç kısmı tamamen yok olduğu için bulunamadı.</p> <p><b>2. Kelime-i Tevhid;“La İlahe İllallah MuhammedünResulullah”</b></p> <p><b>3. Kitabe: Hilal içinde;“Üç yüz efrad-ı ter-i dinin vakfıdır” ve Yıldız içinde;“Sene 301”</b> . (Okuyan: Prof. Dr. Hamiye Duran. Gazi. Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi.)<b>Manası;“Dinin üçyüz genç ferdinin vakfıdır”</b>. Efrad; ferdin çoğulu, ter; 1. Genç, taze demektir. <b>Sene 301; hicri 1301 senesidir. Bu tarih miladi 1883-1884 yılına tekabül etmektedir.</b> Yani Sancak 2021 yılı itibariyle 131 yıllık bir eserdir. II. Abdülhamit Han’ın dönemine rastlamakta olup, askeri yenileşme çalışmaları kapsamında verildiği düşünülmektedir. Kelime-i Tevhid beyaz atlas ve ay-yıldız beyaz hümayun/patiska kumaştır ve kenarları dikiş makinesi ile dikilmiştir. Dikiş makinesi endüstri devrimi sonrası icat edilmiş ve İstanbul’a 19.yüzyılda gelmiştir.</p> <p><b>Sağ Yeşil Kanat:</b>Besmele-i Şerif ve Fetih Suresi ilk ayeti.</p> <p><b>“Bismillahirrahmanirrahim-İnneFetahna leke Fethan Mübina”.</b></p> <p><b>Manası;</b> Rahman ve Rahim Olan Allah’ın Adıyla; “Muhakkak biz sana bir feth-i Mübîn açtık”.</p> <p><b>Sol Yeşil Kanat:</b>Kaside-i Bürde 36. Beyt 2. Satır.“<b>HüvelHabibullezitürca şefaati-hu”</b>, (Okuyan: Hattat Kadir Sakoğlu) <b>Manası; “O şeylerin cümlesi için ol Mahbub-ı İlahi’nin şefaati rica olunur”</b> ya da “O öyle bir sevgili’dir ki insanın üzerine hücum eden, sıkıntılardan her bir şiddet için şefâati umulmaktadır”. (Bünyamin Ayçiçeği (2015), Bûsiri’ninKasîdetü’l-Bürde’sinin Tercümesi, (Bûsîri (ö. 696/1297 ?)’ninKasîdetü’l-Bürde’sinin Diyarbakırlı Mehmed Said Paşa (ö. 1308/1892) Tarafından Yapılan Mensur ve Manzum Tercümesi) Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 15, İstanbul 2015, 27-102, s: 61)</p>	

<p><b>Hasar Durumu</b></p>	<p><b>Fiziksel hasarlar:</b> Sancak atlas kumaşları tamamen parçalanmış, ipek çözümler erimiş, atkılarının bir kısmı kalmış durumda ve rengi solmuştur. Sancağın yazılı işlemlerinden Ay yıldız içindeki kitabe ve Kelime-i Tevhit tam kalmış, diğerlerinden birçok harfi dağılmıştır. Kenar süslemesi olarak tutturulan, çapana dokuma kolanın atkısı olan saçakların bir kısmı kesilerek yok edilmiş.</p> <p>Sancağın hayli toz ve kir içinde olduğu gözlenmiştir.</p>
<p><b>Yapılan Müdahaleler</b></p>	<p><b>Yüzeyleme temizleme</b> Yumuşak uçlu fırça ile tozlardan temizlenmiştir.</p> <p><b>Kuru temizleme:</b> Yumuşak uçlu fırça ile yüzeyde bulunan birikintiler giderilmiştir.</p> <p><b>Bölgesel temizleme:</b> -</p> <p><b>Islak temizleme:</b> Eser oldukça kirli olduğundan hassas bir ıslak temizlik yapılmasının uygun olduğu düşünülmüştür. İpeklili atlas kumaşın hassasiyetine özen gösterilerek temiz ve pürüzsüz bir ıslak zemin üzerine yekpare kalın şeffaf naylon serilmiştir. Bu naylon üzerine katlanmadan yayılan sancak ılık su içine eritilerek ilave edilen noniyonik deterjanlı su yavaşça ilave edilerek birkaç dakika içinde yumuşak uçlu fırça ile nazikçe fırçalanmış ve yine ılık su ile durulanmıştır. 2. Defa aynı işlem tekrar edilmiştir. 3. ve son durulama işleminde saf su kullanılmıştır.</p> <p><b>Kurutma:</b> Pamuk havlu ile esere hassas bir şekilde tampon yapıp, eserde ki su havluya emdirilmiş ve ortamda nem alma cihazı çalıştırılmıştır</p> <p><b>1. Sağlama:</b> Sağlam kalan parçalar ve özellikle işlemeli bölümlerin atkı iplikleri düzeltilerek tutturulmuş, çapraz teyelleme ile kalan yazıların harf bütünlükleri sağlanarak tülbent üzerine tutturulmuştur. Böylece eser bütünlüğü sağlanmış ve temizlik sırasındaki muhtemel kayıplar önlenmiştir.</p> <p><b>2. Sağlama:</b> Islak Temizlik sonrası sancağın ipek atlas kumaşına en yakın kumaş araştırılarak yerel dokuma İpek Canfes bulunarak sancağın orijinal al-kırmızı ve yeşil renkleri tercih edilmiştir. Bu kumaş orijinal sancak ölçülerinden 3er cm. daha geniş olacak şekilde makine dikişi ile hazırlanmıştır. Sancağın altına ilk sağlama için yerleştirilen tülbentin işlemesiz yerleri kesilerek bu has ipek kumaş üzerine tekrar sağlam bir şekilde, her harfin düzgünlüğü özenle korunarak tutturulmuştur.</p> <p>• <b>Sergileme koşullarının oluşturulması:</b> Sancağın sergilenmesi temiz ve yumuşak bir zemine serilerek yapılmalıdır. Metal tutturma malzemesi kullanılmamalıdır.</p> <p>• <b>Saklama koşullarının oluşturulması:</b> Sancak tam boyutta asitsiz bir karton rulo üzerine sarılmış halde katlanmadan ışık almayan, ortalama 15-18° lik ısı ve 50-60 bağıl nem koşullarında saklanmalıdır.</p>
<p><b>Alemli sancığı</b></p>	<p>• Köyden Askere giden ve sancaktar olan bir askere komutanı sizin köyün adı Alemli olsun der.</p> <p>• Başka bir hikâyede ise yıldırım sülalesinden biri Niğde Ulukışla'ya askere gider ve sancaktar olur. Terhis edileceği zaman sancığı kaçırmak köye getirir. Teskeresi de arkasından gelir. Bu olay 1880'lerde olmuş. Köydeki Asker uğurlama, gelin çıkarma gibi olaylarda sancak önde giderdi. Sancak senelerdir köy camisinde dururdu'. şeklinde Aslan Soysaldı, Harun Yüksel ve Seyfi Soysaldı tarafından anlatılmıştır.</p>

DOI: 10.55666/folklor.1364595

## ESKİ KÖYE YENİ ADET: LİDERLİK GELİŞİMİNDE SANAT TEMELLİ YÖNTEMLER

Elif BİLGİNOĞLU\*

*“Güzel sanatlarda muvaffakiyet; bütün inkılapların muvaffak olduğunun en kat’i delilidir. Bunda muvaffak olamayan milletlere ne yazık ki. Onlar, bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatı ile tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır.”*

Mustafa Kemal Atatürk

### Öz

Günümüzde örgütler, liderlerde tutarlı ve proaktif bir iş birliğine öncülük etmek için gereken iletişimsel, yorumlayıcı, duygusal ve algısal becerileri aramaktalar. Ancak kullanılmakta olan çoğu yönetici eğitim programı, strateji geliştirme ve finansal analiz gibi disiplin temelli beceri setlerine odaklanmakta ve önemli ilişkisel, iletişimsel ve duygusal becerileri ciddi şekilde göz ardı etmektedirler. Liderlik eğitimi üzerine olan eski yöntemler ve programların günümüzde yöneticileri karşılaştıkları ve karşılaştıkları zorluklara yeterince hazırlamıyor ve dolayısıyla günümüz dünyasında yetersiz kalıyor olmaları, geleneksel olmayan yaratıcı yöntemlerin 21. yüzyılda yeniden keşfedilmesi ve yönetim ve liderlik gelişimine, çağdaş örgütsel bağlamların karmaşık, dinamik, kaotik ve son derece öznel, etkileşimli ortamlarını kucaklayan yollarla yaklaşma konusunda artan çağrı sebebiyle, yönetim ve liderlik eğitimcileri ve uygulayıcıları, geleneksel (rasyonel, araçsal, ekonomik olarak baskın, gerçekçi yönelimli ve ‘nesnel olarak’ analitik) gelişim ve uygulama araçlarından giderek daha fazla uzaklaşmaktadırlar. Tüm bunlarla birlikte toplumda, ekonomide ve teknolojiye meydana gelen çarpıcı değişiklikler de göz önüne alındığında, 21. yüzyıl örgütlerinin yeni eğitim programları yanı sıra yeni, daha spontane ve daha yenilikçi yönetim biçimlerine başvurmaları yani bir anlamda “*eski köye yeni adet getirme*”leri<sup>1</sup> gerekmektedir. Son yıllarda bu gibi sorunların farkına varan birtakım örgütler, liderlik eğitiminde sanat ve işyerlerini birbirine bağlamayı amaçlamışlar ve buradan yola çıkarak yönetim ve liderlik eğitimi için sanat temelli yöntemleri kullanmaya başlamışlardır. Bu çalışma, sanat eğitiminin lider davranışını ve liderlik gelişimini etkilemedeki rolünün daha iyi anlaşılabilmesi konusunda yapılan literatür analizi ile müfredatlarında sanat ve sanatsal yöntemleri uygulayan liderlik gelişim programlarına dair kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada ilk olarak sanat eğitimi, sanat temelli öğrenme, sanat temelli öğrenme ve yönetim eğitimi alanları detaylı bir şekilde açıklanmakta; ardından üniversitelerde sanat temelli öğrenme ele alınmaktadır. Daha sonra sanat temelli liderlik üzerine daha önce yapılmış olan araştırmaların sonuçlarına dair bir özet sunulmaktadır. Bu çalışmanın temel önerisi, günümüz örgütlerinde sanat temelli liderliğin liderlik gelişiminde kullanılmak üzere kavramsallaştırılmasıdır. Sanat temelli girişimler, liderlere liderlik gelişimi sırasında unutulmaz deneyimler yaratmada rehberlik etmektedirler. Çalışmada örgütlerdeki sanatsal girişimler konusunda liderlerin yönetsel deneyimleriyle ilgili önemli potansiyeller vurgulanmakta ve bu girişimlerin örgütlerde bir liderlik gelişimi aracı olarak uygulanmasının çeşitli liderlik gelişim hedeflerini destekleyebileceği ileri sürülmektedir. Buradan yola çıkılarak sanat temelli liderlik üzerine daha fazla araştırma yapılmasının gerekliliğinin altı çizilmekte ve bu çalışmanın sanat temelli uygulamalar konusunda çalışmalar yapmak üzere araştırmacıları teşvik edeceği ümit edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** sanat, liderlik, sanat temelli liderlik, sanat temelli girişimler, sanat temelli liderlik eğitimi.

\* Doç. Dr.; Araştırmacı, İstanbul, Türkiye; elifb@ada.net.tr; ORCID: 0000-0003-1481-0170



---

---

## NEW WINE IN OLD BOTTLES: ARTS-BASED METHODS IN LEADERSHIP DEVELOPMENT

### Abstract

Organizations today seek leaders with the communicative, interpretive, emotional, and perceptual skills needed to lead coherent and proactive collaboration. However, most current executive education programs focus on discipline-based skill sets such as strategy development and financial analysis, neglecting important relational, communicative, and emotional skills. The fact that old methods and programs on leadership training are not adequately preparing managers for the challenges they face and will face today, and therefore are not working as well as they once did, calls for the rediscovery of creative non-traditional methods in the 21st century and the need to rediscover creative, non-traditional methods in the 21st century. century and the growing call to approach management and leadership development in ways that embrace the complex, dynamic, chaotic and highly subjective, interactive environments of contemporary organizational contexts, management and leadership educators and practitioners are increasingly moving away from traditional (rational, instrumental, economically dominant, realistically oriented and 'objectively' analytical) means of development and practice. Considering all these and the striking changes in society, economy, and technology, 21<sup>st</sup> century organizations need to resort to new, more spontaneous, and more innovative management styles as well as new educational programs, in other words, pour "*new wine in old bottles*"<sup>2</sup>. In recent years, a number of organizations have become aware of such problems and have started to use arts-based methods for management and leadership training, aiming to connect the arts and the workplace in leadership training. This study provides a conceptual framework for leadership development programs that incorporate arts and artistic methods in their curricula through a literature analysis to better understand the role of arts education in influencing leader behavior and leadership development. In this context, the study first explains the fields of arts education, arts-based learning, arts-based learning and management education in detail, and then discusses arts-based learning in universities. Then, a summary of the results of previous research on arts-based leadership is presented. The main recommendation of this study is to conceptualize arts-based leadership for use in leadership development in today's organizations. Arts-based initiatives guide leaders in creating memorable experiences during leadership development. The study highlights the significant potential for artistic initiatives in organizations in relation to the managerial experience of leaders and suggests that implementing these initiatives as a leadership development tool in organizations can support a variety of leadership development goals. Hence, the need for further research on arts-based leadership is emphasized and it is hoped that this study will encourage researchers to research arts-based practices.

**Keywords:** art, leadership, arts-based leadership, arts-based initiatives, arts-based leadership development.

## Giriş

Liderlik, bir örgütün kaynaklarının daha yüksek verimlilik ve hedeflere ulaşılabilirlik konusunda yönlendirilmesine yardımcı olan önemli bir yönetim işlevidir (Indeed Editorial Team, 2022). Liderlere ve liderliğe duyulan ihtiyaç, başlangıcı Eski Ahit'e, antik Çin'e ve 16. yüzyıl İtalya'sına kadar uzanan çok eski bir konudur (Safferstone, 2005: 959). Liderliğin daha en az 2025 yılına kadar en önemli insan kaynakları meselesi olmaya devam edeceği tahmin edilmektedir (Society for Human Resource Management, 2015). Liderliğin ne denli karmaşık ve zor bir zanaat olduğu (Taylor, 2012: 25) ve günümüzde örgütlerde liderliğin ne denli önemli olduğu göz önüne alındığında, liderlik gelişiminin çoğu örgütün eğitim ve gelişim bütçelerinin en büyük yüzdesini oluşturması ve insan kaynakları geliştirme uygulamaları yanı sıra akademik araştırmaların da en popüler alanları arasında yer alması hiç de şaşırtıcı değildir (Ardichvili ve Manderscheid, 2008: 620). Ancak yapılan araştırmalar yönetim eğitiminin, uygulayıcıların tam tanımlanmamış, benzersiz, duygulu ve karmaşık sorunlarla uğraştığını dikkate almayan ve bununla birlikte nesnel, bağlamından arındırılmış teori ve teknikleri uygulamaya dayalı normatif öğretme ve öğrenme araçlarını kullanmaya devam etmekte olduğunu ileri sürmektedirler (Cunliffe, 2002: 35).

21. yüzyılın öğrencileri; soru sormalarını, problem çözmelerini ve eleştirel düşüncelerini, araştırma yapmalarını ve bulgularını çok algılı mercekler aracılığıyla paylaşmalarının yanı sıra uygulamalarını da gerektiren bir işgücüne katılmaya hazırlanıyorlar. Günümüz işlerinin çoğu, çalışanların bir yandan geniş bir perspektiften bakmalarını ve karşılaştıkları sorunları farklı açılardan çözmelerini, bir yandan da her zaman yeni bir düşünme tarzı oluşturmaya ve savunmaya hazır olmalarını gerektirmektedir (Fine ve Desmond, 2015: 2). Toplumda, ekonomide ve teknolojiye meydana gelen çarpıcı değişiklikler göz önüne alındığında, 21. yüzyıl örgütlerinin yeni eğitim programlarının (Trilling ve Fadel, 2009) yanı sıra yeni, daha spontane ve daha yenilikçi yönetim biçimlerine başvurmaları (Adler, 2006: 486) yani bir anlamda "*eski köye yeni adet getirme*"leri gerekmektedir.

Günümüzde örgütler, liderlerde tutarlı ve proaktif bir iş birliğine öncülük etmek için gereken iletişimsel, yorumlayıcı, duygusal ve algısal becerileri aramaktalar. Ancak kullanılmakta olan çoğu yönetici eğitim programı, strateji geliştirme ve finansal analiz gibi disiplin temelli beceri setlerine odaklanmakta ve önemli ilişkisel, iletişimsel ve duygusal becerileri ciddi şekilde göz ardı etmektedirler (Moldoveanu ve Narayandas, 2019). Liderlik eğitimi üzerine olan eski yöntemler ve programlar günümüzde yöneticileri karşılaştıkları ve karşılaşacakları zorluklara yeterince hazırlanamakta ve dolayısıyla eskiden olduğu gibi yetersiz kalmaktadırlar (Adler, 2006: 490; Moldoveanu ve Narayandas, 2019). Bunun yanı sıra 21. yüzyılda geleneksel olmayan yaratıcı yöntemler yeniden keşfedilmiş (Adhiatma vd., 2019) ve yönetim ve liderlik gelişimine, çağdaş örgütsel bağlamların karmaşık, dinamik, kaotik ve son derece öznel, etkileşimli ortamlarını kucaklayan yollarla yaklaşmaya dair çağrılar artmıştır. Bu yüzde, yönetim ve liderlik eğitimcileri ve uygulayıcıları, geleneksel (rasyonel, araçsal, ekonomik olarak baskın, gerçekçi yönelimli ve 'nesnel olarak' analitik) gelişim ve uygulama araçlarından giderek daha fazla uzaklaşmaktadırlar (Sutherland, 2013: 24-25). Son yıllarda bu gibi sorunların farkına varan birtakım örgütler, liderlik eğitiminde sanat ve işyerlerini birbirine bağlamayı amaçlamışlar (Adler, 2006: 490; Ferreira, 2018) ve buradan yola çıkarak yönetim ve liderlik eğitimi için sanat temelli yöntemleri kullanmaya başlamışlardır (Schiuma, 2011; Sutherland, 2013: 25).

Davis ve McIntosh'un (2005: xii) "*dünyayı aynı anda hem sanat hem de ekonomi bilimi gözüyle gördüğümüzde, işe dair algınızda çok daha büyük bir derinliğe sahip olursunuz*" sözlerinde vurguladıkları gibi, her ne kadar yaygın görüş sanatın manevi dünyayı, iş dünyasının ise maddi dünyayı temsil ettiği yönünde olsa da aslında sanat, liderlerin karşı karşıya olduğu artan zorlukları anlamlandırmanın bir yolunun yanı sıra liderleri geliştirmek için kullanılabilir bir güçlü bir dizi uygulama ve araç sunmaktadır ve aslında pek çok sektörde sürekli değişim ve kargaşanın yaşandığı günümüzde, iş dünyasındaki liderler sanatçılardan çok şey öğrenebilirler (Lavy, 2015; Tawadros, 2015: 339).

Sanat temelli liderlik gelişimi programları katılımcıların farklı başarı anlayışlarını destekleyen, geleneksel ve sayısal yaklaşımlardan ayrılan bir dil geliştirmelerini hedeflemektedirler. Bu programlar, ilişkisel duyarlılıkları, dinleme ve fark etme becerilerini artırmak, analiz ve eleştiriye desteklemek için planlı

fark etme ve yansıtma faaliyetleriyle yeni fikirlere açıklığa ve önceden belirlenmiş çözümlere meydan okumaya yönelik bir liderlik gelişim rotası sağlamaktadırlar. Ayrıca, öğrenme sürecini güçlendirmek, güç ağları ve etkileri konusunda derin bir anlayış geliştirmek, liderlik gelişiminin imkânlarını ve engellerini ortaya çıkarmak, özgün değerleri vurgulamak ve liderlik tiplerine meydan okuyan öz değerlendirme faaliyetlerini tasarlamak gibi alternatif ve zorlayıcı öğrenme biçimlerini teşvik ederek liderlik gelişimini destekleme kapasitesine de sahiptirler (Woods vd., 2020).

Bu çalışma günümüz örgütlerinde liderlik gelişimi için sanatın ve sanat eğitiminin rolünü tanımlamayı amaçlamaktadır. Buradan hareketle, sanat eğitiminin günümüzde lider davranışı ve liderlik gelişimi için neden önemli olduğunu ve liderlik gelişimini nasıl yönlendirebileceğini ele almakta ve sanatın, liderlik gelişimi amacıyla örgütler tarafından nasıl benimsenebileceğini açıklayan kavramsal arka planı tanımlamaktadır. Çalışmada, aynı zamanda sanat temelli liderlik üzerine daha önce yapılmış olan araştırmaların sonuçları hakkında bir özet sunulmakta ve bu çalışmaların bulgularından yola çıkılarak sanat temelli liderliğin günümüz örgütlerinde liderlik gelişiminde kullanılmak üzere kavramsallaştırılması önerilmektedir.

## Kavramsal Çerçeve

### 1. Sanat Eğitimi

Sanat eğitimi; genel anlamda, sanatın tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi kapsamakta ve yetişkin eğitiminden çok, yetişmekte olanların genel eğitim süreci içinde ele alınmaktadır (San, 2010: 17). *“Ruhsal ve bedensel bütünlük içinde estetik duygusunun geliştirilip, yaratıcılık gücünün olgunlaştırılması çabası”* olarak da tanımlanan sanat eğitimi, daha geniş bir çerçeveden bakıldığında *“kişinin duygu, düşünce, izlenimlerini anlatabilme aşamasında, yaratıcılık gücünün estetik duygusuyla beraber belli bir düzeye ulaştırılması için yapılan bütün eğitim faaliyetlerinde harcanan çaba”* (Kırıçoğlu, 2002) olarak betimlenmektedir.

Sanatla uğraşmak, insan deneyimi için çok önemlidir (Kisida ve Bowen, 2019). Çünkü sanat, kişilerin sosyal ilişkilerini düzenlemelerini, iş birliği ve yardımlaşmayı, doğruyu seçme ve ifade edebilmeyi, bir işe başlayıp bitirme sevinci tatmayı, üretken olmayı sağlamaktadır. Sanat eğitimi, katılımcılarda gözlem yapma, orijinalite, buluş ve kişisel yaklaşımları desteklemekte, pratik düşüncüyü ve el becerilerini geliştirmekte ve sentez yapmaya yardımcı olmaktadır (Yolcu, 2009: 93-94). Yapılan araştırmalar, sanatın bireyleri psikolojik, fizyolojik ve yaratıcı olarak etkilediğini ortaya koymaktadırlar. Sanatı gözlemlemenin ve sanata katılmanın psikolojik etkileri, artan mutluluk ve yaşam tatmini yanı sıra daha fazla özsaygı ve kişinin kendi yaşamı üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmasıdır. Fizyolojik etkiler, sanat yoluyla kurulan sosyal bağların, fiziksel sağlığı etkilemekte olan depresyon ve stresi azaltmasıdır. Tüm bunların yanı sıra sanat, özellikle katılan kişilerde yaratıcılığı ve beceri düzeyini artırmakta ve gözlemleyenlere, kültürel sermaye kazandırmaktadır (Mortensen, 2018).

Sadece soyut anlamda salt bir duygu eğitimi ya da estetik eğitimi olmayıp, zihinsel düşünce süreçlerinin zenginleştirilmesini de içeren sanat eğitimi (Gençaydın, 1990: 45), olay ve olguların, çok yönlülüklerin ve çok boyutlulukların görülüp yorumlanabilmesi ve kavranabilmesini mümkün kılmaktadır. Sanat eğitimi alan bireyler, hem yeniliklere, çağdaş her türlü gelişmeye, her tür yeni biçim ve biçimlendirmeye açık hale gelmekte, hem de bilim ve teknolojide, toplumsal değişme süreçlerindeki yeni gelişmeleri anlamaya yatkın, insancıl ve hoşgörülü hale gelmektedirler (San, 1987: 11). Sanat eğitimi fiziksel, entelektüel ve yaratıcı becerileri bütünleştiren, eğitim, kültür ve sanat alanları arasında dinamik ve etkin ilişkiler kurulmasını mümkün kılan bir eğitim modeline katkı sunmakta (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2014: 14), doğru görebilen, varlığı doğru algılayabilen, analitik düşünebilen, sorgulayabilen, geleneksel olanın dar kalıplarından kurtularak gelişmeye dönük davranışlar ve yeni biçimler üretebilen, toplumların gelişmesine önemli katkılar veren bireylerin yetişmesine imkân tanımaktadır (Ünver, 2016: 865).

Sanatın insan yaşamıyla bütünleşmesi, kişileri daha duyarlı hale getirmekte, geniş boyutlu düşünmeye imkân tanımakta, yaratıcı kişiliğe yatkın ve güzeli algılama yetilerini geliştirmektedir (Çakır İlhan, 1995: 70). Hangi mesleğe yönelirse yönelsin, amacına uygun sanat eğitimi ile yetişmiş, estetik beğenisi gelişmiş

bireylerin kendilerine ve toplumlarına katkıları daha fazla olacaktır (Buyurgan ve Buyurgan, 2012: 5). Bu yüzden de eğitimin her türünde ve her sürecinde sanatın bazen amaç, bazen de araç olarak ama daima ve mutlaka sürece dahil edilmesi önerilmektedir (Erinç, 1985: 45). Ancak sanatın eğitim değerini gösteren ampirik kanıtların eksikliği, sanat eğitimi için ciddi bir sorun oluşturmaktadır (Kisida ve Bowen, 2019).

## 2. Sanat Temelli Öğrenme

Sanat dünyası ve bilim dünyası ve dolayısıyla yönetim bilimi, genellikle birbirine karşıt alanlar olarak görülmüşlerdir. Bilim, ontolojisi, metodolojileri ve uygulamaları, “bilimsel” yollarla elde edilen katı, soğuk verilere dayalı olarak genellikle nesnel akıl dünyasına ait olarak kabul edilirken, sanatların öznel, duygular ve estetik alanında sağlam bir şekilde kök saldığı düşünülmektedir. Ancak, incelendiğinde bu ayrımın o kadar da keskin hatlı olmadığı görülmektedir (Boltanski ve Thévenot, 2006: 158-161; Tran vd., 2018: 504).

Günümüz iş dünyasında her geçen gün yeni ve giderek daha karmaşık hale gelen sorunlarla karşı karşıya kalan örgütlerde başarılı olmak için tüm öğrenicilerin iletişim, iş birliği, eleştirel düşünme ve yaratıcılık gibi temel becerilerde ustalaşmaları gerekmektedir. Sanat, yöneticilere örgütlerini farklı bir şekilde görmeleri ve yenilikçi yönetim sistemleri tanımlamaları için ilham verecek yeni bir alan sağlamaktayken (Goodson, 2020; Schiuma, 2011: 1-2; Thornhill-Miller vd., 2023), yaratıcılık ve sanat merkezli bir eğitim de öğrenen liderlerin eğitimine ve gelişimine bir öğrenme perspektifi getirme konusunda büyük umut vaat etmektedir (Adler, 2015; Nathan, 2019: 285).

Son yıllarda, “sabit bir dizi özellik ve niteliklere sahip somut mallar” gibi değerlerden, duygusal bağlara ve “yüksek bilgi içeriğine sahip maddi olmayan hizmetler ve deneyimler” deneyimine doğru radikal bir dönüşüm görülmektedir (Romero ve Molina, 2011: 452-453). Eisner (2004) günümüzde ölçmekten çok değer vermeye, kontrolden çok şaşırtmaya, standarttan çok ayrımlara ve olgusal/gerçekten çok hayali/metaforik olana daha fazla odaklanan yeni bir eğitim anlayışına ihtiyaç olduğunu vurgulamakta ve eğitim pratiğini geliştirmede bir kaynak olarak sanat deneyiminden bahsetmektedir. Davis ve McIntosh (2005: xii) ise hem şirket yöneticileri ve sanatçıların hem de izleyiciler ve tüketicilerin dünyayı hem estetik bir duyarlılık hem de stratejik bir eğilimle görmekten fayda sağlayacaklarını belirtmektedirler. Araştırmacılar, iş dünyasının sanatına vurgu yapmakta ve sanat ve iş dünyasını bütünleştirmeyi, bireysel estetikle yapılan işi bir araya getirmeyi, iş dünyasının ekonomik ve sanatsal akışlarını yönetmeyi önermektedirler. İşletmelerin, sunduklarını farklılaştırmanın tek yolunun onları güzel ve duygusal olarak çekici kılmak olduğunun farkına varmış olmaları, günümüzde bir sanat diplomasının yönetimde neden bu denli rağbet gören bir yeterlilik sertifikası olduğunu açıklamaktadır (Pink, 2004). Medya, reklamcılık, iletişim, tasarım, üretim, perakende satış, mimari, moda ve görsel kalite karşılaştırmalarına davet eden hemen hemen tüm diğer insani girişim alanlarındaki dönüşümlerin kalbinde yer alan sanatçıların çalışmalarını incelemek, örgütlere alanlarında diğerlerinden bir adım önde olma yeteneklerini geliştirme fırsatı sunmaktadır (Anderson, 2005: 30). Uygulamalı, algısal ya da bilişsel, her bir sanatsal sürecin arkasında yatan işlevlerin kapsamına yakından bakarak, bir iş ortamının özel ihtiyaçlarına bağlı olarak hangi sanat türünün en fazla katkıyı sağlayabileceğini belirlemek mümkündür. Burada, çözümün mutlaka en belirgin şekilde görünen olmayabileceği göz önünde tutulmalıdır (Spencer, 2005: 67).

## 3. Sanat Temelli Öğrenme ve Yönetim Eğitimi

Sanat temelli araştırma “Sanatın araştırma yönteminin adımlarından herhangi birinde ya da tümünde birincil rol oynadığı bir araştırma yöntemi” olarak tanımlanmaktadır. Şiir, müzik, görsel sanat, drama ve dans gibi sanat biçimleri araştırma sürecinin kendisi için esastır ve araştırma sorusunun formüle edilmesinde, veri üretilmesinde, verilerin analiz edilmesinde ve araştırma sonuçlarının sunulmasında merkezi öneme sahiptir (Austin ve Forinash, 2005: 460-461). Sanat temelli uygulamalar sanatçı, araştırmacı ve eğitimcilerin çalışmalarında bir araya gelerek ve birbirleri üzerinde yankılanarak, bu iki alanın birbiriyle kesişerek iç içe geçtiği ve birbirini bilgilendirdiği yollarda var olan olasılıklar ve potansiyeller konusunda araştırmacılara önemli bir öngörü sunmaktadırlar (Walsh vd., 2015: 1).

“Örgütlerdeki sanatsal girişimler” olarak da adlandırılan sanat temelli girişimler; sanat temelli olmayan örgütlere, öğrenmeye zemin hazırlamak için sanat dünyasından kişiler, ürünler ya da uygulamaları

deneyimletmekteyken (Berthoin Antal vd., 2019: 442), sanat temelli eğitim güven geliştirmek, paylaşılan değerleri bulmak, algıları değiştirmek, çığır açan fikir ve öngörü için kapasiteyi artırmak için sağ beyin hayal gücünü sol beyin mantığı ve analiziyle birleştirmek, çalışanlara liderlik ve iletişim becerileri ve yüksek performanslı ekip çalışması öğretmek için çeşitli sanat disiplinleri aracılığıyla verilen çalışan ya da personel geliştirme eğitimi olarak tanımlanabilir (The Partnership Movement, 2021).

Springborg'un (2010: 254) "*Çoğu lider resim, müzik ya da şiir gibi daha klasik ortamlarda çalışmak için gerekli becerilere sahip değildir. Bununla birlikte bu araçlar sanat dışı örgütlerdeki iletişime hala yabancıdırlar. Liderlerin liderlik sanatıyla uğraşmak için bu ortamlarda çalışmalarına gerek yoktur. Liderlerin çalışabileceği en belirgin ortam, kavramsal sanatçıların çalıştığı ortamla aynıdır; yani sanat eserinin fikrini aktaran mevcut olan herhangi bir şey*" sözlerinde de vurguladığı gibi, 20. yüzyılın sonunda sanatsal çalışmanın değişen niteliğiyle, bazı sanatçılar bir kez daha liderliğin sanatsal çalışmanın ilgili bir yönü olduğu söylenebilecek yeni tür organizasyonlar geliştirmişlerdir. Böylece liderlik yönleri sanat alanında daha yaygın hale gelmiştir (Lindqvist, 2016: 138).

Sanat temelli öğrenme, yönetim eğitimcilerinin ve liderlik/örgüt geliştirme uygulayıcılarının, bireysel örgüt yöneticilerinin ve liderlerinin öğrenimine ve gelişimine katkıda bulunmak için sanatı pedagojik bir araç niteliğinde bir yardımcı olarak kullandıkları çok çeşitli yaklaşımları tanımlamakta, aynı zamanda da örgütsel öğrenme ve gelişmeye katkıda bulunmaktadır (Nissley, 2010: 13). Kaynaklarda yaygın olarak gösterilen en eski örnek, 1970 yılında örgütü, çalışmalarını ve insanlarını sanatın odak noktası haline getirecek ihtisas projelerine katılmaya istekli örgütler aramaya başlayan Birleşik Krallık'taki Artist Placement Group olmakla birlikte (Cacciatore ve Panozzo, 2021: 171; Duval, 2019: 49; Tung, 2013), sanat temelli öğrenme ve yönetim eğitimi son yıllarda, çok sayıda sektörde ve örgütte liderleri geliştirmek ve eğitmek için uluslararası düzeyde yaygın olarak kabul gören bir yaklaşım haline gelmiştir (Tawadros, 2015: 339; The Partnership Movement, 2021).

Örgütlerde sanatın kullanımı, marjinal bir olgudan, çok uygulanan bir yaklaşıma dönüşen 21. yüzyılın bir trendi olarak tanımlanmaktadır (Seifter ve Buswick, 2010). Çalışmanın estetik olarak deneyimlenebileceğine dair görüş, çalışmanın sanatla karşılaştırmalı olarak incelenmesinin öğretici olabileceğini düşündürmektedir. Çalışma, aslında sanatla benzer özelliklere sahip olabilir ve bu özellikler estetik deneyimi teşvik etmek için benzer şekilde işlev görebilirler (Sandelands ve Buckner, 1989: 120). Sanat dünyasının örgütlerin dünyasına bu şekilde bir giriş yapması, bazen kolayca anlaşılabilirken bazen de çok şaşırtıcı görünebilir (Berthoin Antal, 2014). Sanat, benliği ortaya çıkaran bilinçdışı zihni kıskırtabilmektedir. Kişinin kendini tanıması, liderliğin temelini oluşturmaktadır (Lindsey, 2011: 56). Bununla birlikte bir yöneticinin işinin önemli bir parçası, örgüt çalışanlarının yeteneklerini ve liderlik becerilerini tam olarak geliştirdiklerinden emin olmaktır ve sanat, çalışanların kişisel ve profesyonel gelişimleri için harika bir fırsat sunmaktadır (Seifter, 2005: 6).

Sanatın eğitimde ve örgütlerde sanat dışı bağlamlarda uygulanması, disiplinler arası araştırmalar ile ilerici, demokratik ve genellikle hibrit olan eğitim ve kültür içerikli paradigmalara ilişkili olarak ele alınmaktadır (Cahnmann-Taylor, 2008). Sanat öğrenimi sadece "*duygusal*" bir disiplin değil, derin düşünme ve entelektüel titizlik gerektiren bir disiplindir (Nathan, 2019: 286). Sanatsal bir deneyime katılmak, öğrencilerin fizyolojik (dokunma, hissetme, duyma, koklama vb. algı ve dikkatle ilgili duyular) ve bilişsel (duygular ve anlayışlar) tepkileriyle sonuçlanmaktadır (Katz-Buonincontro, 2011: 3). Bu eğitim programları öğrencilere iş birliği, iletişim, yaratıcılık, problem çözme, kararlılık, azim ve sorumluluk gibi önemli liderlik becerileri kazandırmaktadır (Harmon, 2017). Dönüşümsel öğrenme üzerinde çalışmalar yürüten birçok akademisyen ve uygulayıcı sanattan faydalanmaktadır. Çünkü sanat temelli yöntemler, yeni görme, olma, yapma ve bilme yolları sağlaması yanı sıra somutlaştırılmış, duygusal deneyimleri de teşvik etmekte (Bishop ve Etmanski, 2021: 1) ve bu şekilde bütünsel öğrenme deneyimlerine katkıda bulunmak için bir arada var olan çok boyutlu fırsatlar ve perspektifler sağlamaktadırlar (Wallrauch, 2022: 10).

Dünya çapında 1500'den fazla CEO'nun katıldığı bir IBM Araştırması olan "*Karmaşıklıkla Yararlanma*" (*Capitalizing on Complexity*) giderek daha da karmaşıklaşan bir dünyada başarılı bir şekilde yön belirlemek için titizlik, yönetim disiplini, bütünlük ve hatta vizyondan daha fazlasının gerektiğini ortaya

koymakta ve bu noktada yaratıcılığın önemini vurgulamaktadır (IBM Global Business Services, 2010). Yaratıcılık inovasyonun kalbinde yer aldığı ve inovasyon büyümenin itici gücü olup işin olmazsa olmaz bir parçası olduğu için, sanata dayalı öğrenme, çeşitli kilit liderlik girişimlerinde bir eğitim aracı olarak kullanılmaktadır (Seifert, 2005: 6).

#### 4. Sanat Olarak Liderlik

Ganjoo'nun (2019) “*Tüm üst düzey yöneticiler iyi birer lider değildir, kişiyi iyi bir lider yapan şey iyi liderlik becerilerine sahip olmasıdır. Liderlik, kişileri kendilerine verilen görevleri istekli, verimli ve yetkin bir şekilde yerine getirmeleri için etkileme sanatı ya da sürecidir.*” sözlerinde de olduğu gibi, liderlik ve sanat, daha önce pek çok çalışmada birbirleriyle ilişkilendirilmişlerdir (Caulfield vd., 2021; De Pree, 2004; Götz, 2006; Palus, 2007; Taormina, 2010: 41). Bu analogilerin bazen zorlama olabildiğini belirten ve liderliğin sadece bir metafor olarak değil, gerçek anlamda bir sanat olduğunu vurgulayan O'Malley (2012) liderlerin sanatını değerlendirmek için şu kriterlerin kullanılmasını önermektedir: Niyet (belirli fevkalade sonuçlara ulaşmak için açık bir taahhütte bulunuyorlar mı?), odaklanma (önemliyi önemsizden ayırmak için iş ortamının belirli özelliklerini diğerlerinden daha fazla öne çıkarıyorlar mı?), beceri (işin kritik yönlerinde hüner ya da ustalık sergiliyorlar mı; İnsanları, örgütleri ve işin gerçekleştirilme şeklini anlamak için bir temele sahipler mi?), biçim (iletişimlerini, yapılarını, politikalarını vb. birleşik, tutarlı bir bütün halinde birleştiriyorlar mı?), temsil (amaçları, basit direktifler vermek ve gerçeğin doğrudan beyanlarını yapmak yerine, açık olmayan ve büyüleyici şekillerde mi aktarıyorlar?), hayal gücü (sıradanlıktan yeni bir farkındalık ya da anlayış duygusu yaratmak üzere, şaşırtıcı ve alışılmamış şekilde ayrılıyorlar mı?), otantiklik (bireyselliklerinin ve kişisel inançlarının dürüst bir ifadesi olan stilistik bir ayırt edicilik sunuyorlar mı?), angaje olma (entelektüel çabayı ve yaratıcı düşüncüyü teşvik eden karmaşık ve zorlu bilgiler sunuyorlar mı?), zevk (bir grubun üyeleri arasında paylaşılan, daha güçlü bağları teşvik eden ve kişisel tatmini teşvik eden duygusal olarak ödüllendirici deneyimler sağlıyorlar mı?), insan önemi (bir kişinin kim olduğu, neyin en önemli olduğu, kültürel olarak neyin değerli olduğu ve neyin mümkün olduğu hakkında kişisel düşünmeye olanak tanıyorlar mı?), bağlam (kurumsal uygulamalar, gelenekler, talepler ve normlarla orantılı eylemlerde bulunuyorlar ve anlaşılır ve uygun bir tarzda iletişim kuruyorlar mı?), eleştiri (ne kadar iyi performans gösterdikleri ve ne kadar takdir edilmeleri gerektiği konusunda başkalarından gelen konuşmaları ve değerlendirmeleri memnuniyetle karşılıyorlar mı?).

21. yüzyılda işin yapılış tarzı, alışlagelmiş olandan çok farklılık göstermektedir. 20. yüzyılda işe yarayan seçenekler ve yaklaşımlar, günümüzde artık çok fazla işe yaramamaktadır. Daha önceleri hayal bile edilemeyen stratejiler, kişinin çalıştığı kurumda değilse bile, dünyanın diğer ucundaki rakiplerinde günlük olarak uygulanmaktadır. Bu yüzden de günümüzde örgütler, yalnızca geçmişte başarılı olmuş yaklaşımlar arasından bir seçim yapmakla yetinmeyip, uygulamaya değer stratejiler de tasarlamalıdır (Adler, 2006: 486). Araştırmacılar da alışılmadık araştırma bağlamlarını ve örgüt bilimindeki örnekleri geliştirmek için araştırmaların yeniden uyumlanmasına dair ihtiyaca işaret etmektedirler (Bamberger ve Pratt, 2010: 665).

Tarih boyunca sanatçılar, yerleşik ilkelere duygusal bir gerçeklik kazandırmak için önde gelen kurumlar tarafından istihdam edilmişlerdir. Yine de yeni küresel toplumumuzda hiçbir kurum, insanların çoğunluğu için değerler ve yön yaratma konusunda geniş bir kabul görmemiştir. Sanat, yeni bir çığır açabilir, insan bilincinin bu ürün ve sermaye akışlarıyla bağlantı kurmasına neden olabilir, kişilerarası bağlantılarımıza enerji verebilir ve icat ile uygulama için yeni kapılar açabilir (Zander ve Zander, 2002).

Sanat, iyi bir liderliğin sürdürülmesinde önemli bir rol oynayabilir. Büyük sanatçılar ve eserleri vizyoner değişimlere ilham verir. Bu arada sanatla ilgilenmek liderlere, özellikle de sonuçların geliştirilmesine çok önem veren liderlere yeni dünyalar açabilir. Sanat, aynı zamanda, mükemmeliyetçiliğin etkileri üzerinde tampon görevi gören öz-şefkatin geliştirilmesine yardımcı olabilir (Pullein, 2020).

Springborg (2010) yaptığı çalışmada, sanatı “*Dünyanın bir bölümünü duyularımız aracılığıyla daha doğrudan ve dünyanın bu bölümüne ilişkin kavram ve fikirlerimiz aracılığıyla daha az algılamamızı sağlamaya yönelik koşulların düzenlenmesi*” olarak tanımlamakta ve “*Liderler her gün kurumda yapılan işlere zemin hazırlayan seçimler yaparlar. ... Tüm bu seçimler, bazı kurumsal söylemlerle ilgili bir fikir/anlamlandırma biçimi için bir araç oluşturan kompozisyonel seçimler olarak anlaşılabilir. Dahası, tüm*

*bunlar bir araya geldiğinde, dünyanın bir bölümünü duyularımız aracılığıyla daha doğrudan ve dünyanın bu bölümüne ilişkin kavram ve fikirlerimiz aracılığıyla daha az algulamamızı sağlamaya yönelik bir koşullar düzenlemesi oluşturabilir. Böyle bir düzenleme, bu makalede kullanılan sanat tanımına göre bir sanat eseri olarak adlandırılabilir.”* sözleriyle liderliğin bir sanat olduğunu vurgulamaktadır.

Barry'nin (2008: 31-32) *“Liderler, stratejistler, yöneticilerden vb. sanatçı olarak bahsettiğimizde, bazı standartları yeni zirvelere taşıdıkları için, genellikle onların çok yetkin, incelikli, zarif ve belki de estetik olarak sofistike olduklarını söylüyoruz. İşlevsel olarak güzel kompozisyonlar ve performanslar yaratıyorlar.”* diyerek belirttiği gibi, Bolman ve Deal de (2008: 46) *“Modern örgütler kalite, bağlanma ve yaratıcılığı ararken ve çoğu zaman mühendislik bilgisine dayanırken, sanat yönüne çok az önem verir. İşin sanat yönü mühendisliğin yerini almak için değildir, onu güçlendirmek için gereklidir. Sanat yönü olan liderler ve yöneticiler bireylerin kullanılmayan enerjilerini bırakmak ve kolektif performansını geliştirmeye dönük yeni formlarla bugünün gerçeğinin ötesine bakmamızı sağlar. Sanatsal lider hayal gücü kadar kısa notlara, şiir kadar politikaya, yansıtma kadar emretmeye, yeniden çerçeveleme kadar reforma ihtiyaç duyar”* sözleriyle, liderlikte sanat yönünün üzerinde durmuşlardır.

Peters da (2001) kaleme aldığı bir makalede *“İş dünyası bedensiz, kansız bir girişim değildir. Kâr iyidir- müşterinin yaptığımız işin değerini takdir ettiğinin bir işaretidir. Ancak “girişim” yürekle ilgilidir. Güzellikle ilgilidir. Sanatla ilgilidir. İnsanların kendilerini ortaya koymasıyla ilgilidir. Tutku ve bir idealin özveriyle peşinden koşmakla ilgilidir.”* sözleriyle benzer bir argüman ortaya koymaktadır.

VanGundy ve Naiman (2007) *“İşyerinde İşbirliğini Düzenlemek: Ekip Çalışmasını Geliştirmek için Müzik, Doğaçlama, Hikâye Anlatımı ve Diğer Sanatları Kullanmak” (Orchestrating Collaboration at Work: Using Music, Improv, Storytelling and Other Arts to Improve Teamwork)* isimli eserlerinde *“Örgütler yaratıcı ürünler üretmek için tıpkı sanatçıların işlerinin araçlarına ihtiyaç duymaları gibi, ekiplere ihtiyaç duyarlar. Ekiplerde iş birliğini düzenlemenin bir bilimi olabilir ama aynı zamanda bir sanatı da vardır. Sanatçılar, tıpkı yöneticilerin ekip mücadelelerinin sonuçlarını tahmin edebilecekleri gibi, yaratıcı çabalarının sonuçlarını çoğu zaman tahmin edemezler. Yönetim “bilimi” gereklidir ve ekiplerin birlikte daha iyi çalışması için pratik teorilere katkıda bulunur. Ancak daha dengeli bir yaklaşım, bilimi sanatla harmanlayabilir ve ekip etkinliğini artırabilir. Ekip üyelerinin birlikte çalışma çabalarını düzenlemek başlı başına bir sanat biçimini temsil eder. Ekip liderleri, bireylerin her görev için en uygun “kompozisyon”u üretmelerini kolaylaştırması gereken “orquestra şefleri” olarak görülebilirler.”* sözleriyle yönetim biliminin sanatla harmanlanmasının önemini vurgulamaktadırlar.

Yapılan araştırmalarda sanatsal uygulama doğrusal olmayan düşünme tarzlarıyla bağlantılı olarak, iş dünyası ise doğrusal düşünme modelleriyle ilişkili olarak ele alınmaktadır (Bratianu ve Vasilache, 2010; Emery, 1989; Ryder vd., 2002). Szostak ve Sułkowski (2021: 372) yöneticilik ve sanatçılığın birbirinden tamamen ayrı meslekler olduklarına dair yaygın bir inanç olduğunu, ancak bu mesleğin kimliklerinin kesişebildiğini ve iyi bir sanatçının tıpkı iyi bir yönetici gibi çalışabildiğini belirtmektedirler. Araştırmacılar, kişilik özelliklerini kişinin sahip olduğu rol/mesleğin değil, kişinin sanatsal ya da yönetsel görevlerde kullandığı kişiliğinin belirlediğini eklemektedirler. Yams ve Helldorff (2017: 219-220) yaptıkları araştırmada, kişilerin hayatta oynadıkları farklı rollere ya da olağan alışkanlıklarına bağlı olarak kendilerinden beklenen belirli düşünce kalıplarına hapsedikleri için, mevcut kalıplarının daha fazla farkına varmalarını, onları gerçek ihtiyaçlarına daha iyi uyacak şekilde nasıl değiştirebileceklerini keşfetmelerini ve farklı kapasitelerini harekete geçirerek düşünme kalıplarını yeniden gözden geçirmelerini önermektedirler.

## 5. Üniversitelerde Sanat Temelli Öğrenme

Günümüzde liderlik eğitimi giderek daha da ciddiye alınmaya başlanmış ve kurumlar çalışanlarının becerilerini artırmak, onları elde tutmak ve gelecek vaat eden yöneticileri yetiştirmek için gelişim programlarına önemli miktarda zaman ve para ayırmaya başlamışlardır (Klimoski ve Amos, 2012: 685; Lake, 2023). Ancak birçok kurum ve bazı üniversitelerin işletme yüksek lisans programlarının yürütmekte oldukları liderlik gelişim programları incelendiğinde, müfredatlarının genellikle birbirine çok benzediği görülmektedir (Dakduk vd., 2016; Paine, 2017; Segev vd. 1999). Yapılan araştırmaların sonuçları; geleneksel yöntemleri benimsemiş olan liderlik gelişim programlarının ne yazık ki ne günümüzün ne de

geleceğin taleplerini karşılayamadıklarını ortaya koymaktadır (Faix vd., 2020: 59).

Sanat, kişilerin hayal güçlerini gelecekteki yeniliklere açmak konusunda yaratıcılığa öncülük etmektedir. Sürekli yönetim eğitiminde sanat temelli öğrenimin amacı, sanatı iş sürecinin ayrılmaz bir parçası haline getirerek iş kültürünün tam merkezine yerleştirmektir (Jagiello, 2015: 16).

Sanat, birçok üniversitede diğer disiplinlerden ayrılmıştır. Sanat alanındaki profesyonel eğitim, diğer alanlarda eğitim almakta olan öğrencilerin çoğunun yalnızca zaman zaman seçmeli dersler aracılığıyla ziyaret ettiği güzel sanatlar fakültelerinde gerçekleşmektedir (Levine, 2017: 177). Ancak günümüzde giderek daha fazla üniversite, geleceğin iş liderlerini de yaratıcılığı teşvik etmek için sanatı işletme yüksek lisans programlarına dahil etmektedir (World Economic Forum, 2020). Son yıllarda işletme fakültesi programlarına sanatsal girişimlerin dahil edilmesi eğilimi ve bu deneyimler hakkında artan sayıda yayın sebebiyle (ör. Taylor ve Ladkin, 2009; The Economist, 2011; Walsh ve Powell, 2020) bilim ve sanat arasındaki bu radikal ayrımı gözetmeyen (Levine, 2017: 177) çok sayıda işletme okulu stüdyo temelli araştırma ile deneyler yapmaya başlamış ve genellikle sanat ve tasarım okullarında kullanılan profesyonel stüdyolardan ve problem çözme ve yenilik için kullanılan işletme ve devlet stüdyolarından ilham almıştır. İşletme okulu stüdyoları, temel amacı yöneticileri iş sorunlarına zanaat, sanat ve tasarım temelli yaklaşımlar konusunda eğitmek olan geçici birdenbire açılan stüdyolardan tam zamanlı personele sahip özel tesislere kadar biçim bakımından önemli ölçüde farklılık göstermektedirler (Barry ve Meisiek, 2015: 153).

İşletme yüksek lisans programlarının tasarımcıları bir süredir, sanatı uzun zamandır faydalı bir öğretim aracı olarak görmekte ve örneğin, yöneticilerin iletişim becerilerini geliştirmek için performans derslerini kullanmaktadırlar. Bazı okullarda ise sanat ve işletme öğrencileri bir araya getirilmeye çalışılmaktadır. Örneğin Londra’da, Imperial College İşletme Okulu’nun Girişimcilik Yolculuğu programı, finans ve ürün geliştirme becerilerine sahip start-up ekipleri oluşturmak için işletme yüksek lisans öğrencilerini Kraliyet Sanat Koleji’nden tasarım öğrencileriyle bir araya getirmektedir (Moules, 2021). The University of Texas at Dallas’da (2023) yürütülmekte olan “*İş Dünyası için Sanat Temelli Öğrenme*” isimli araştırma projesi kapsamında ise eğitmenler bir dizi çevrimiçi video modülü aracılığıyla, sanata dayalı öğrenmeyi müfredatlarına dahil etmektedirler. Sanat temelli müfredatın, tüm akademik alanlarda yenilikçiliği ve yaratıcılığı geliştirdiği görülmüştür. IEDC-Bled School of Management gibi akademik kurumların bünyesindeki programlar, sanatı işletme yüksek lisans ve profesyonel gelişim programlarının tamamlayıcısı olarak değil, aynı zamanda temel bileşenleri olarak görmeye başlamış ve katılımcılara sayısız yaratıcı, estetik deneyimler sunmuşlardır. Katılımcıların bu programlar sırasındaki sanat deneyimleri, iş yaşamlarında liderlik stilleri ve uygulamaları için metaforlar oluşturmakta ve katılımcılar, bu deneyimlerin gelişimleri üzerinde silinmez izler bıraktığını ifade etmektedirler (Purg ve Sutherland, 2010: 3). The University of the Arts London günümüzün karmaşık küresel sorunlarına yeni çözümler bulmak için strateji, inovasyon ve pazarlamayı sadece sorun çözme değil, fırsat yaratma olarak da inceleyerek kurumsal yaratıcılık ve inovasyona odaklanacak ve bir sanat ve tasarım okulunun yaratıcı kültürünü işletme eğitiminin analitik ve operasyonel güçleriyle birleştirecek yeni bir işletme yüksek lisans programı başlatmayı planlamaktadır (Jagiello, 2015: 22). Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde verilen “*Sanatla Yaratıcı Liderlik İletişimi*” eğitimleri (Boğaziçi Üniversitesi Yaşamboyu Eğitim Merkezi, 2022), Gaziantep Üniversitesi’nde görev yapan daire başkanlarına ve şube müdürlerine klasik liderlik eğitimlerinin ötesinde sıra dışı bir eğitim tasarlamak ve uygulamak amacıyla verilmiş olan “*Sanat Temelli Liderlik Becerileri*” eğitimi (Gaziantep Üniversitesi Haber Merkezi, 2019) ve Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi Öğrenme Programları kapsamında verilen “*Keşfedenler: Sanat ile Uygulamalı Öğrenme Pratikleri*” seminerinde, değişken ortamda yeniliklere açık şekilde çalışma ve deneyim yoluyla bilgi ya da becerilerin kazanılmasının sanatla öğrenme kapsamında incelenmesi (Pera Müzesi, 2019) ise ülkemizde uygulanan sanat temelli öğrenme programlarına örnek teşkil etmektedirler.

The Economist’te (2019) yayımlanan “*İşletmeler Sanattan Ne Öğrenebilir: Yaratıcı Düşünen Firmaların ve MBA Programlarının Faziletleri*” (*What Businesses can Learn from the Arts: The Merits of Firms and MBA Programmes that Think Creatively*) başlıklı makalede iş dünyasının sanattan öğreneceği çok şey olduğu belirtilmekte ve sanat eğitiminin çalışanlara daha etkili iletişim kurmaları, şirketlere ise umut vaat eden kişileri nasıl yöneteceklerini öğrenmeleri konusunda yardımcı olabileceğine işaret edilmektedir.



Makalede aynı zamanda, şirketlerin yeni fikirler ve yaratıcılık arayışlarında sanat dünyasını incelemelerinin önemine de dikkat çekilmektedir.

Sanat kişilerin içinde, derinlerde yer alan ve sahip olduklarından haberdar olmadıkları güçlü duyguları harekete geçirir, düşünceyi kıskırtır, ilham verir ve yükselen bir neşe yaratır. Liderlik ve sanat arasında doğrudan paralellikler vardır (Laker, 2022). Liderlik sadece yargılama sanatını içermemekte, aynı zamanda değişkenlik, belirsizlik, karmaşıklık ve muğlaklık koşullarıyla yüzleşmek için bir öğrenme yönelimi yoluyla onu rafine etmektedir. Liderlik sadece örgütlerle ve iş uygulamalarıyla ilgili olmayıp, aslında tüm sosyal ilişkilerin merkezi bir yönüdür ve liderler aracılığıyla ortak iyiye hizmet eden toplumlar inşa etmenin ayrılmaz bir parçasıdır (Antonacopoulou ve Bento, 2018). Bu yüzden de son zamanlardaki liderlik modelleri, başarı için uyarlanabilir, stratejik ve sosyo-duygusal yeteneklerin önemini vurgulamaktadırlar. Buna bağlı olarak liderlik gelişimi programları eskisi gibi “liderlik” kavramının öğrenilmesini değil, kimliğe ve problem çözmeye odaklanan bir yaklaşım olan liderliğin deneyimsel olarak öğrenilmesini hedeflemektedirler (Tawadros, 2015: 337).

Sanat temelli yöntemler, belirsizlikle başa çıkmaya yönelik içgörü ve süreçler geliştirmeye yardımcı olabilirler (Holtham ve Biagioli, 2021: 759). Çeşitli sanat eserlerinin belirli düşünme biçimlerine göre analiz edilmesi, öğrencileri konfor alanlarından çıkmaya ve mevcut sorunla yüzleşmeye zorlayacak ve bu şekilde bakma, gözlemlenme, yansıtma ve anlamlandırma becerilerini geliştirmelerine yol açacaktır (Mitra vd., 2010: 78). Bu yüzden Walsh ve Powell (2020: 160) yaptıkları çalışmada, sanat temelli bir işletme yüksek lisans programının, profesyonel işletme eğitiminde geleneksel modellere göre daha etkili ve duyarlı bir model sunduğunu savunmaktadırlar.

İş dünyası ve sanat arasındaki ilişkiye dair yerleşik kanı, bunun büyük ölçüde tek yönlü bir ilişki olduğu yani örgütler sanatı destekleyebilir, finanse edebilir ya da tanıtabilirlerken, sanatın örgütler perspektifinden sunabileceği hiçbir şey olmadığı yönündedir (Schiuma, 2011). Kurumsal sanat satın alma geleneği uzun bir geçmişe sahiptir ve kurumsal sanat koleksiyonları yaygındır (Jacobson, 1993). Ancak ne yazık ki pek çok örgütün sanat koleksiyonları hala “*kişisel itibar, kurumsal prestij ve uzun vadeli yatırım ve çalışma ortamının dekorasyonu*” ile ilgilidir. Bununla birlikte bazı koleksiyoncular, sanat koleksiyonlarını örgütte farklı görmeyi ve düşünmeyi öğrenmek için olası bir kaynak olarak görmektedirler (Barry ve Meisiek, 2010: 1511; İçci Saltık ve Yılmaz, 2019: 517). Benzer şekilde, son yıllarda, sanat ve bilim arasındaki ilişkiye yönelik ilgide önemli bir artış olmuş (Braund ve Reiss, 2019) ve buna bağlı olarak giderek daha fazla sayıda araştırmacı, danışman ve sanatçı tarafından örgütlere sanat dünyasından fikir ve uygulamaların getirilmesi önerilmiştir (ör. Adler, 2006; Anderson vd., 2011; Berthoin Antal vd., 2011; Biehl-Missal, 2011; Herles, 2006; Schiuma, 2009; Seifter ve Buswick, 2005). Böylece yönetim uygulamaları, sanatsal uygulamalar içinde yer almıştır. Sanat yönetimi 1960’lardan bu yana bir ders olarak okutulmaktadır ve artık dünyanın dört bir yanındaki sanat yöneticileri insan kaynakları yönetimi, rekabet stratejisi, operasyon yönetimi ve örgüt yapısı kavramlarına aşina hale gelmiştir (Barry, 2008: 32). Sanat dünyası ile örgütler arasında aktif olarak köprüler kurmaya çalışan aracı kuruluşların büyümesi ise, sanatsal girişimlerin kullanımını artıran bir diğer faktördür (Berthoin Antal, 2014).

Yaratıcı süreçler, yaratıcı ve inovatif sonuçlara ulaşılabilmesini mümkün kılacakları ve genel performansın artmasına neden olabilecekleri için önemli addedilmektedirler (Gilson ve Shalley, 2004). Yeni bilgi, farklı bilgi yapıları ve türlerinin birleşiminden ya da aralarındaki uyumsuzluktan ortaya çıkabilir. Çok farklı oldukları varsayılan kültürler arasındaki uyumsuzluklar, örgüt kültüründe yer alan varsayımları ve rutinleri ortaya çıkarabilir ve bunlara meydan okuyabilir ve böylece çift döngülü öğrenmeyi tetikleyebilir (Berthoin Antal, 2014). Darsø’nun da (2004: 155) “*Sanatsal ve sanatlı süreçlerin uygulanması, iş dünyasını birbirine bağlı iki şekilde daha iyi iş yapmak için ileriye taşıyabilir: Biri inovasyon ve kâr, diğeri daha insancıl ve enerjik örgütler için.*” sözlerinde vurguladığı gibi, örgütlerin yaratıcılığın faydalarına yönelik farkındalıkları arttıkça, işyerlerinde birçok sanat programı, inovasyona sebep olmak için yeni bir yaklaşım olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanatsal girişimlerin örgütlerdeki etkileri üzerine yapılmış olan bir araştırmanın sonuçları, sanatsal girişimlerin en yaygın etkisinin, katılımcıların “*daha fazla ve farklı görme*” deneyimi yaşamaları olduğunu; bunun, katılımcıların sanatsal girişimin, derinlemesine düşünme yoluyla etraflarındaki şeylerin daha fazla farkına varmalarına ve sorgulamalarına yardımcı olarak yeni bakış açıları

edinmelerini ya da mevcut bakış açılarını genişletmelerini sağladığı anlamına geldiğini ortaya koymaktadır (Berthoin Antal ve Strauß, 2013). Bununla birlikte, sanatsal girişimlerin örgütlerde kullanımıyla ilgili literatür, yeni ve neredeyse tamamen anekdot niteliğindedir ve sadece birkaç çalışma, sanatın önemini anlamının yaratıcılık üzerindeki etkilerini teorik olarak araştırmaya ve altta yatan psikolojik süreçleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır (An ve Youn, 2018: 468). Literatürde bu konuyu ele alan çalışmalar, yöneticilerin niyetlerini ve akademisyenlerin umutlarını belgeler niteliktedir (Berthoin Antal, 2014).

## 6. Sanat Temelli Liderlik Üzerine Yapılmış Olan Çalışmalar

Sanat temelli yöntemlerin, iş dünyası ve sanat arasındaki daha geniş çaplı karşılıklı faydalı görüş alışverişinin bir parçası olarak kullanılması, genellikle bireysel ve kurumsal gelişim ve değişim alanını ilgilendirmektedir (Carlucci ve Schiuma, 2018: 338). Sanat temelli girişimlerin örgütlerde eğitimde kullanımı, kurslara ve atölye çalışmalarına dayanmakta ve hem profesyonel hem de kişisel gelişim amaçları için sanat temelli beceri ve tutumları geliştirmek ya da kullanmak için estetik deneyimsel öğrenme fırsatları sunmayı amaçlamaktadır (Schiuma, 2011: 51).

Sanat temelli yöntemlerin bireyler yanı sıra, örgütsel gelişim ve değişime yardımcı olmak için kullanımının artmasıyla birlikte, araştırmacılar bu yöntemlerin nasıl ve neden etkili olduklarını araştırmaya başlamışlardır (ör. Darsø, 2004; Nissley, 2004; Taylor, 2008). Ancak bu tür yaklaşımlara ilişkin literatür, henüz yeni oluşmaya başlamıştır ve neredeyse tamamen anekdot niteliğindedir. Sadece birkaç çalışma, sanatın yaratıcılık üzerindeki etkilerini teorik olarak araştırmaya ve altta yatan psikolojik süreçleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır (An ve Youn, 2018: 467; Goldman vd., 2016: 12).

Davis ve McIntosh (2005: x) iş dünyasının sanatsal bir akışa sahip olduğunu ortaya koymayı hedefledikleri çalışmalarında, akışın birey ve örgütünün içindeki hayal gücü, duygu, zekâ ve deneyim gibi yararlanılabilecek sanatsal girdilerle başladığını, yaratma, üretme ve bağlantı kurma gibi sanatsal süreçlerin sanatsal çıktılarının, örgütün müşterilerinin güzellik, heyecan, keyif ve anlam arzularını tatmin ettiğini belirtmektedirler.

Sandelands ve Buckner (1989: 120) yaptıkları çalışmanın sonucunda estetik deneyimin sanatla sınırlı olmadığını, iş hayatının da ayrılmaz bir parçası olabileceğini ve işin estetik deneyimlerini teşvik etmenin yüksek yönetim kademelerine veya belirli iş türlerine ya da herhangi bir örgüte özgü münferit bir olgu gibi görünmediğini belirtmektedirler.

Woodward ve Funk (2010) yaptıkları çalışmada günümüzde liderlerin, artan bir belirsizlik ve karmaşıklık dünyasında liderlik etmek, anlam yaratmak ve etkili adımlar atmak konusunda zorluklarla karşı karşıya olduklarını, örgüt araştırmalarının estetik konusunda artan ilgisinin kısmen bu tür benzeri görülmemiş koşullara yanıt olarak geliştiğini belirtmektedirler. Araştırmacılar bu bakış açısıyla liderlerin, estetik yargıdan, algısal bir duruştan ve dünyaya dair mantıklı anlatılar yaratma becerisinden oluşan yeni bir yeterliğe ihtiyaç duyduklarını ve bu estetik yeterliğin icrasının sanatçı-lider tarafından gösterilen sanatta görüldüğünü eklemekte ve liderlik gelişimine yönelik mevcut hakim olan yaklaşım liderlerde bu yeterliğin geliştirilebilmesi konusunda sınırlı kaldığı için ağırlıklı olarak estetik bilgi temelli bir yorumbilimden yararlanılması gerektiğini önermektedirler.

Thomson (2010) yaptığı çalışmada kişilerin içinde yaşadıkları dünyaya bir iz bırakma arzularına sanatsal bir bakış açısı getirmenin bir örgütün daha iyi performans göstermesi konusunda önemli bir potansiyeli ortaya çıkardığını ve çok önemli bir fark yarattığını ortaya koymaktadır.

Dervişoğlu'nun (2008) yaptığı çalışmanın sonuçları örgütlerin kültür ve sanat faaliyetlerini desteklemenin farklı stratejik boyutlara sahip nedenleri olduğunu, kültür ve sanat faaliyetlerinin desteklenerek uzun süreli bakış açılarının geliştirilmesinin işletmenin diğer alanlardaki stratejilerine destek vereceğini ortaya koymaktadır. Araştırma sonuçları stratejik bakış açısına sahip örgütlerde kültür ve sanata verilen desteklerin finansal ve kaliteli algılanma amacı, pazarlamaya yönelik marka, imaj, itibar gibi sebepler ya da örgüt içine dönük kültür ve eğitim gibi unsurlardan kaynaklandığı ortaya koyulmaktadır.

Carpenter'ın (2014) yaptığı çalışmanın sonuçları, sosyal içerikli sanat temelli uygulamaların yeni bir tür liderlik rolünü teşvik edecek şekilde konumlandırılmaları durumunda, yalnızca bir lider yetiştirme aracı olarak değil, liderliğin ortaya çıktığı, küresel ve yerel topluluklarda birbirlerinin ihtiyaçlarına cevap vermek için başkalarına ilham verdiği bir uygulama olarak da yapılmaları gerektiğini ortaya koymaktadır.

Taylor ve Ladkin (2009) yaptıkları çalışmada, daha önce yapılmış olan araştırmalarda örgütlerde sanat temelli yöntemlere dair açık kuramlaştırmalar ve sanat temelli yöntemlerin diğer tanımlarındaki örtük kuramlaştırmaların çok çeşitli olduğunu, ancak çalışmalarda çok çeşitli farklı hedeflere ve sonuçlara yol açabilecek çok çeşitli yaklaşımlar kullanıldığı için, sanat temelli yöntemler üzerine birbiriyle uyumlu sonuçlardan bahsetmenin şimdilik çok zor olduğunu vurgulamaktadırlar. Çalışmada, aynı zamanda sanat temelli yöntemlerin en kötü ihtimalle, yönetim geliştirme faaliyetlerine yeni bir şey ekleyerek ilgi çekici bir "ayın çeşnisi" olarak değerlendirilebilecekken, en iyi ihtimalle de yetenekli uygulayıcıların, iyi tanımlanmış hedeflere ulaşılmasına yardımcı olmak için sanat temelli yöntemleri kullanacakları belirtilmektedir.

Kökalan'ın (2010) drama eğitiminin yöneticilerin beşerî ilişkiler yetenekleri ve kavramsal ilişkileri üzerindeki etkisini incelediği araştırmanın sonuçları, drama eğitiminin katılımcıların beşerî ilişkiler yeteneklerini arttırdığı, bununla birlikte drama eğitimi alan kişilerin daha yaratıcı oldukları ve olaylara daha bütünsel bakabilme yeteneği kazandıklarını ortaya koymaktadır.

Winther'in (2018) yenilikçi eğitim süreçleri yoluyla somatik farkındalık, yaratıcılık ve somut liderliğin nasıl geliştirebileceğine ve pratiğe yakın, sanatsal ortaya çıkarma yöntemlerinin bu süreci hem araştırmaya hem de tasvir etmeye ne kadar katkıda bulunabileceğine dair yaptığı araştırmanın bulguları, somutlaştırılmış liderliğin, neşeli, savunmasız ve öznel olarak deneyimlenen risk dolu durumların ortak bir yaratıcı eğitim yolculuğunun parçası haline geldiği gerçek dünya öğrenme süreçleri yoluyla geliştirilebileceğini ortaya koymaktadır. Araştırmacı, öğretme yöntemlerin yanı sıra somutlaştırma ve liderlik temalarının daha geniş eğitim alanlarında uygulanabileceğini vurgulamaktadır.

Whitelaw (2012: 240-241) yaptığı çalışmada, sanatın değişime açıklık, yenilikçilik, aracılık, sorgulama, sosyal hayal gücü ve farklılıklar arasında diyalog gibi pek çok kişinin 21. yüzyıl için zorunlu olduğunu düşündüğü özellikleri teşvik etmek konusundaki benzersiz gücünü incelemektedir. Araştırmacı, bunların öğrenilebilir ve aktarılabilir beceriler değil, özenle tasarlanmış pedagoji ile beslenebilir yeterlikler olduğunu belirttiği bu çalışma ile 21. yüzyılda öğrenimde çok disiplinli yaklaşımların ele alınmasına dair bir çağrıda bulunmakta ve sanatın 21. yüzyılda eğitimde etkin bir rol oynayabileceğini vurgulamaktadır.

Düsterbeck (2006) yaptığı çalışmada yöneticilerin sahneleyecekleri teatral bir oyunun, bir yandan yöneticilerde yaratıcı potansiyeli uyandıran, diğer yandan da yöneticilerin kendilerine ve şirketlerine yeni bir gözle bakabilecekleri bir gözlem yolu oluşturan bir girişim türü olduğunu belirtmektedir.

Jepsen ve Reckhenrich (2006) yaptıkları çalışmada örgütsel gelişime yönelik sanatsal girişimlerin, örgütte mevcut olan yaratıcı potansiyeli keşfetmeye ve onu örgütsel hedefler anlamında kullanmaya nasıl yardımcı olabileceğini açıklamaktadırlar.

Gayá Wicks ve Rippin (2010) sanatın deneyime dayandığı ve nihai ürünün sanatsal değeri kadar katılım süreciyle de ilgili olduğu görüşünden yola çıktıkları araştırmalarında, liderliğin tıpkı sanat gibi, benlik ve örgütsel yaşamın karmaşıklığı içinde anlaşılmaz, son derece kötü ve öteki olana dair deneyimlerimizi bastırmak yerine tutabildiğinde insanlık durumuyla en yapıcı şekilde ilişki kurabileceği sonucuna ulaşmışlardır.

Bathurst vd. (2010) yaptıkları çalışmada estetik bir şekilde liderlik etmeyi, liderlerin rasyonel, nesnel iletişimin ötesine geçen duyu algılarını kullanarak ilham verebileceği ve motive edebileceği süreçler olarak tanımlamakta ve estetik farkındalığa sahip olarak çalışmanın liderlere saf araçsallığı tamamlayan bir dizi entelektüel ve duygusal araç sağlayabileceğini ileri sürmektedirler.

Peña ve Grant'ın (2019) yaptıkları çalışmanın bulguları sanat temelli deneyimin, katılımcıların yaratıcılıklarını ortaya çıkarmak, öz yeterliliklerini ve öz farkındalıklarını artırmak için liderlik gelişimine duydukları ihtiyacı vurguladığını ve katılımcılar arasında zihin yapısını dönüştürme sürecinde deneyimin yararını ortaya koymaktadır.

Goldman vd.'nin (2016) yaptıkları araştırmanın sonuçları sanat temelli inovasyon eğitimi sonucunda katılımcıların duygusal zekâ davranışı, karşılıklı saygı, aktif takip, çözüme doğru ilerlemede güven ve iletişimde şeffaflık konularında kontrol gruplarına göre önemli ölçüde daha güçlü performans gösterdiklerini ortaya koymaktadır.

Birch'in (2014) bireylerin işyerindeki zor konuşmalarıyla başa çıkmalarına yardımcı olan kurumsal bir tiyatro yöntemini kullanarak yaptığı çalışmanın sonuçları, katılımcılarda güven, farkındalık ve başkalarıyla ilişkilerde eylemlilik konusunda iyileşmeler olduğunu, bunun yanı sıra örgütsel tiyatroyun katılımcıların öğrenme deneyimlerini somutlaştırmalarını sağlayan güçlü bir öğrenme yöntemi olduğunu ve katılımcılarda kişisel dönüşüme yol açtığı ortaya koymaktadır.

Springborg ve Ladkin (2018) sanat temelli girişimlerin örgütler için değerli öğrenme çıktıklarına sahip olduğunu ortaya koymayı amaçladıkları çalışmalarında, sanat ve eğitim felsefesini, nörobilimdeki "bedenlenmiş biliş" olarak bilinen gelişmeler ışığında yeniden ele almışlar ve davranış değişikliğinde simülasyonların oynadığı rolü ve sanat temelli girişimlerin simülasyonların yaratılmasını nasıl teşvik edebileceğini incelemişlerdir.

Herles'in (2006: 215-216) yaptığı çalışmanın sonuçları, sanat ve sanat tarihinin, temel liderlik nitelikleri için ideal-tipik bir okul olduğunu kanıtlamaktadır. Sanat tarihinin mesajını anlamak ve içselleştirmek, liderlerde tarih ve sorumluluk bilincine, karmaşık ve alışılmadık düşünmeye, değer standartlarının koşulluluğuna ilişkin içgörüyü, hoşgörü ve çoğulculuğun kabulüne ve kavramsal düşüncenin sınırlarına dair içgörüyü dair eğitim unsurlarına yol açmaktadır.

Meisiek ve Barry (2018) çalışmalarında, kurumsal kaygıları ele alarak çeşitli araçlarla sanatsal olarak çalışmanın, çalışanların alışlagelmiş görme, bilme ve hareket etme biçimlerini sorgulamalarına yardımcı olup olamayacağını araştırmışlardır. Araştırmanın sonuçlarına göre bazı durumlarda ilişkiler başarıyla sonuçlanırken, bazı durumlarda çalışanlar kendilerini kaybolmuş hissetmişlerdir. Araştırmacılar, çalışma sonuçlarına dayanarak, paydaşların sanatsal çalışma ile iş kaygıları arasında anlamlı ve dinamik bir denge kurabilecekleri "tath noktalar" kavramını ortaya atmışlardır.

Holtham ve Biagioli'nin (2021) sanat/tasarım ve işletme/yönetim gibi birbirinden oldukça farklı iki disiplinden akademisyenler arasında uzun yıllar süren bir işbirliği yolculuğunun ana hatlarını çizdikleri çalışmalarının sonuçları, hem ticari hem de sosyal örgütlerin artan karmaşıklık ve belirsizlikle karşı karşıya kaldıkça, daha istikrarlı zamanlarda planlama ve karar verme için geliştirilen rasyonel yönelimli araçları, belirsizliği ve bilmemeyi varsayan ve hatta hoş karşılayan araçlarla desteklemeleri gerektiğini ortaya koymaktadır.

Lindsey'in (2011) yaptığı çalışmanın sonuçları, katılımcıların liderlik metaforunu ifade etmelerine yardımcı olmak için sanatın kullanılmasının, örtük bilginin ifade edilmesine yol açtığını ve katılımcıların liderliğin nasıl ortaya çıktığına ve liderlerin çoklu rollerine ilişkin bilinçli farkındalıkları ile birleştirildiğini ortaya koymaktadır.

Kaimal vd.'nin (2016) yaptıkları araştırmanın sonuçları, görsel sanatlarla rehber eşliğinde etkileşimin katılımcılarda kendileri hakkında içgörü (içsel öğrenme), başkalarının ne şekilde öğrendikleri hakkında anlayış (kişilerarası öğrenme) ve yaratıcı kendini ifade etme ve uygulamadaki değişiklikler yoluyla bir eylemlilik duygusunun geliştirilmesine yol açtığını ortaya koymaktadır.

Latham (2014) yaptığı çalışmada geleneksel pozitivist liderlik araştırma metodolojilerinin sanat formlarıyla birleştirilmesini, nitel uygulamaya dayanan ve ifade kısıtlamalarıyla sınırlanmayan yaratıcı bir bilgi üretme sürecine alan açmanın bir yolu olarak önermektedir.

Reckhenrich (2006) yaptığı çalışmada "Liderlik özgün bir sanat teması mıdır?", "Sanat ve iş dünyası birbirlerinden ne öğrenebilir ve birbirlerine karşılıklı olarak nasıl fayda sağlayabilirler?", "Sanatla iç içe olmalarının şirketler ve yönetim kurulu üyeleri üzerindeki etkileri nelerdir?" sorularına bir örgüt danışmanı olarak da çalışan bir sanatçının bakış açısından cevap aramaktadır.

Steed'in (2005) yaptığı araştırmanın sonuçları etkileşimli tiyatro temelli eğitimin katılımcıların zihinlerini ve kalplerini daha eksiksiz bir anlayışa açarak, bireylerin bu sürece dahil edilmesi için olağanüstü güçlü bir yol sağladığını ve tiyatro temelli eğitimin özünde katılımcıları içeren ve anlama yolunu açan zorlayıcı bir yöntem olduğunu ortaya koymaktadır.

Romanowska vd.'nin (2013: 1017) yaptıkları çalışmanın sonuçları sanat temelli yaklaşımın liderlerin davranışlarında uzun vadeli faydalı değişiklikleri teşvik etmede geleneksel eğitime göre daha etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Sorsa vd.'nin (2018: 373) yaptıkları araştırmanın sonuçları müziğin gelişmekte olan sanat temelli girişimler alanında, kişilerin ve enstrümanların ara yüzünü keşfetmek ve bu enstrümanların ekip üyelerinin ekiplerinin işleyişi hakkında anlaşılması güç bilgileri detaylandırıp ifade ettikleri koordinasyon nesnelere nasıl hizmet edebileceğini anlamak için zengin ancak yeterince çalışılmamış bir fırsat sunmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Müzikal performansın doğasında bulunan senkronizasyon ve toplu katılım süreçleri, katılımcıların kendileri ve meslektaşları hakkında yeni anlayışlar yaratabilecekleri ve kelimelerle ifade edemeyecekleri zorluklara rağmen çalışabilecekleri birer yapı iskelesi görevi görmektedirler. Estetik, maddi ortam ve kişiler arası dinamiğin bir birleşimi olarak müzik, grupların kolektif ritimlerini bulabilecekleri ve çabalarını senkronize etmek için yeni yollar keşfedebilecekleri kolektif bir mekanizma sağlamaktadır.

Urgan'ın (2020) yaptığı araştırmanın sonuçları sanatsal etkinliklere katılan farklı mesleklere sahip bireylerin kendi kimliklerinden sıyrılarak, müziğin birleştirici gücü ile bir araya gelmekte olduklarını ve sanatsal etkinliklere katılan çalışanların, lider sanatçılardan güçlü bir destek alarak, aldıkları bu gücü kendi örgütsel yaşamlarında bir sinerjiyle kullandıklarını ortaya koymaktadır. Çalışmada aynı zamanda örgütsel alana yansıyan bu sinerjinin örgütler için olumlu sonuçları olduğu ortaya koyulmakta ve örgütlerin çalışanlarının sanatsal faaliyetlere katılımını desteklemelerinin önem arz ettiği vurgulanmaktadır.

Wright'ın (2021) yaptığı çalışmanın sonuçları, beceri setlerinin, tüm sanat türleri dahil olmak üzere çeşitli ortamlardan öğrenilebileceğini ya da edinilebileceğini, bir sanat türünü öğrenmenin, kişiyi liderlik rollerine uygun şekilde hazırlayabileceğini ortaya koymaktadır.

Yongwen'in (2015) yaptığı çalışmanın sonuçları sanatçıların sanat temelli öğrenmeyi iş hayatında uygularken genellikle sorunu girişimcilere açıklamak ve olası çözümler sunmak ve kısa ve uzun vadeli etkiler ile duyarlılık ve rasyonelite arasındaki dengeyi korumak konusunda zorlukla karşılaştıklarını, bu yüzden de sanatçıların girişimcilerin sorunlarını ve ihtiyaçlarını anlamak için girişimci topluluklarına dahil edilmeleri gerektiğini, bu şekilde uzun vadeli etkileri güçlendirmek, gerçek yaşam problemlerini çözmek ve pratik sonuçlar üretmek için rasyonel düşünce ve pratik araçlar geliştirmek için ilgili alanlarda araştırma ve uygulama yapmalarını gerektiğini ortaya koymaktadır.

Sutherland ve Jelinek'in (2015: 301) yaptığı çalışmanın sonuçları, sanat temelli yöntemlerin liderlik ve örgütsel yaşam hakkında yeni anlayışlar geliştirmeye yardımcı olduğunu ortaya koymaktadır. Sanata dayalı öğrenmede estetik ön plana çıkmakta ve sanat ve sanat yoluyla öğrenme, estetik bir bilme biçimi oluşturmaktadır.

## Sonuç

Liderlik ve sanat, temelde yeni bir vizyonu hayata geçirmeyi hedeflemektedir (Laker, 2022). Liderler yenilik ya da değişimi başlatan bireylerdir. İster iş dünyasında, ister toplumda, ister devlet yönetiminde ya da kâr amacı gütmeyen örgütlerde olsun büyük liderler de aynı büyük sanatçılar gibi yeni bir şey yaratmakta ve bunu dünyaya sunmaktadırlar (Halpern ve Lubar, 2003: xiii; Scharmer, 2009: 22). Dünyada daha iyi toplumlar, örgütler ve liderliğe dair büyük bir özlem duyuluyor olmakla birlikte, öncelikle ekonomi, siyaset ve askeriye dayalı olan geleneksel liderlik yaklaşımlarının istenen sonuçları üretmekte başarısız olduğu inkâr edilemez bir gerçektir (Ippolito ve Adler, 2018: 358). Tekrarlanan bu tür başarısızlıklar, geleneksel yaklaşımların yanı sıra sanatsal girişimlerin denenmesine yol açmıştır (Adler, 2006; 2015; Berthoin Antal vd., 2016; Berthoin Antal vd., 2019; Zambrell, 2016). Liderlik ve sanat, sanat temelli uygulamalar aracılığıyla sanatçı, araştırmacı ve eğitimcilerin çalışmalarında bir araya gelmiş ve birbirleriyle etkileşim

içine girmişlerdir. Bu iki alanın birbiriyle kesişerek iç içe geçtiği ve birbirini bilgilendirdiği yollarda var olan olasılıklar ve potansiyeller araştırmacılara önemli bir öngörü sunmaktadırlar (Walsh vd., 2015: 1). Ancak ne yazık ki sanatsal yetkinlikler liderlik gelişimi programlarına nadiren dahil edilmektedirler. Bunun sebeplerinden biri, sanatsal yetkinliklerin çoğunlukla liderlik davranışından ayrı tutularak sadece müzik, resim, dans, heykel ve mimari gibi özel sanatsal ortamlara indirgenmesidir. Bu yüzden lider adaylarının sanatsal yönleri diğer yönlerine kıyasla daha az beslenmekte, dolayısıyla yaratıcı potansiyelleri azalmaktadır (Cowan, 2007: 157).

Yönetimde sanat, hem örgütsel öğrenme dinamiklerini harekete geçirmek ve desteklemek için bir öğrenme platformu hem de bir örgütün estetik boyutlarını yönetmek konusunda bir yöntem işlevi görebilir. Sanatın yönetsel kullanımı, günümüzün yönetim anlayışını zenginleştirmenin ve 21. yüzyılın iş ortamının zorluklarıyla yüzleşmeye daha uygun yeni yönetim modelleri ve sistemleri geliştirmenin çok önemli bir yolu olarak kabul edilebilir (Schiuma, 2011: 44). Strauß (2018: 545) örgütlerde sanatsal girişimlerin öğrenme ve değişimi başlatma potansiyeline işaret etmekte ve araştırmacıları ve uygulayıcıları örgütlerdeki sanatsal girişimler alanında ortak değer yaratmaya davet etmekte, odağı değerlerden değer yaratma süreçlerine kaydırmayı önermektedir. Cowan ise (2007: 176-178) liderlik gelişiminde sanatsal yetkinliklerin daha belirgin bir şekilde ön plana çıkarılması ve sanatsal boyutların liderlik gelişiminin gerçek bir parçası olabilmesinin önemini vurgulamakta ve lider gelişim programlarının içeriğinde vizyon oluşturma, doğaçlama, yansıtma ve kapsayıcılığın sanatsal boyutlarının dikkatli bir şekilde kullanılmasının gerekliliğinin altını çizmektedir.

Adler ve Delbecq'in (2018: 133) "*Çağdaş dünyamızın ve onun kültürünü bu denli güçlü bir şekilde etkileyen örgütlerin, bilinçleri güzellik ve bilgelikle şekillenen liderlere hiçbir dönemde olmadığı kadar ihtiyacı vardır.*" sözlerinde de üzerinde durdukları gibi, bu çalışmada örgütlerin liderlik gelişim programlarında sanat temelli yöntemlerin kullanılması önerilmektedir. Ancak Al-Hattami vd.'nin (2013: 44) bazı atölye çalışmaları ve derslerin verilmesinin eğitimcilerin öğretme biçimlerini bir gecede değiştirmesine dair bir beklenti oluşturmaması gerektiği ve bunun üstlenmeleri gereken sürekli bir taahhüt olduğu önerisini de göz önüne alarak, liderlik gelişiminde sanat temelli girişimlerin kullanılmasının, eğitim programlarını tasarlayanlar ve düzenleyenler için bu yaklaşıma bir giriş olabileceği söylenebilir. Bu yolda önce denemek, daha sonra deneyimlemek ve ardından benimsemek üzere adım adım ilerlenmesi daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Çalışma bulguları, aşılması gereken bazı engeller olsa da liderlik gelişim programlarına sanat temelli yöntemlerin daha fazla dahil edilmesine dair taahhüdün umut verici olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, sanat eğitiminin lider davranışını ve liderlik gelişimini etkilemedeki rolünün daha iyi anlaşılabilmesi konusunda yapılan literatür analizi ile müfredatlarında sanat ve sanatsal yöntemleri uygulayan liderlik gelişim programlarına dair kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Çalışmada, sanat temelli liderlik üzerine daha önce yapılmış olan araştırmaların sonuçları hakkında bir özet sunulmakta, bununla birlikte sanat temelli liderliğin günümüz örgütlerinde liderlik gelişiminde kullanılmak üzere kavramsallaştırılması önerilmektedir. Örgütlerdeki sanatsal girişimler liderlerin yönetsel deneyimlerine dair önemli potansiyellere sahiptir. Bu yaklaşım liderlere, liderlik gelişimi sırasında unutulmaz deneyimler yaşatarak rehberlik etmekte ve çeşitli liderlik gelişim hedeflerini desteklemektedir. Buradan yola çıkılarak sanat temelli liderlik üzerine daha fazla araştırma yapılmasının gerekliliğinin altı çizilmekte ve bu araştırmanın Leavy (2009: 2-3) tarafından "*...veri üretimi, analizi, yorumlanması ve temsili de dahil olmak üzere sosyal araştırmanın tüm aşamalarında farklı disiplinlerden araştırmacılar tarafından kullanılan bir dizi metodolojik araç. Ortaya çıkan bu araçlar, sosyal araştırma sorularını teori ve pratiğin iç içe geçtiği bütüncül ve angaje yollarla ele almak için yaratıcı sanatların ilkelerini benimsemektedir*" olarak tanımlanan sanat temelli uygulamalar konusunda çalışmalar yapmak üzere araştırmacıları teşvik edeceği ümit edilmektedir.

Birçok çalışmada olduğu gibi, bu çalışmanın da kısıtları bulunmaktadır. Araştırma sürecinin titizlikle ve sistematik bir şekilde yürütülmesine özen gösterilmesine rağmen (Rowe 2014: 243), literatür taraması tek bir araştırmacı tarafından yapılmıştır. Literatür taramaları, her tür araştırma için bir temel oluşturmaktadırlar. Bilgi gelişimi için bir temel oluşturabildikleri gibi, politika ve uygulama için kılavuzlar da oluşturabilirler. Aynı zamanda bir etkinin kanıtını sağlayabilir ve iyi yürütüldükleri takdirde belirli bir alan için yeni fikirler

ve yönler belirmesine çıkmasına yol açabilirler. Böylece gelecekteki araştırma ve teori için zemin oluşturmaktadırlar (Snyder, 2019). Sanat temelli liderlik üzerine daha önce yapılmış olan çalışmalar, sanatın geleneksel rasyonel, bilimsel, verimli bir liderliğe odaklı müfredatı tamamlayabileceği iddialarını doğrulamaktadırlar. Sanat yardımıyla yönetim, liderlik, örgütsel gelişim ve iş geliştirme için insanlı unsurlarını ön plana çıkarmak ve bunları desteklemek mümkündür (Sutherland ve Jelinek, 2015: 303). Esslinger (2009: xi), sanatçıların ve iş liderlerinin daha sürdürülebilir, estetik açıdan hoş ve doğrudan ya da dolaylı olarak daha karlı bir gelecek sunacak stratejiler oluşturmak için güçlerini birleştirmelerini önermektedir. Akademisyenlerin ve yöneticilerin bu çağrıya yanıt vermelerinin yanı sıra liderlik gelişiminde çok yönlü bir eğitim üzerinde yeniden düşünmenin ve sanatın değerini daha fazla fark etmenin zamanı gelmiştir.

### Sonnotlar

1. *Eski köye yeni âdet getirmek*: Alışılmamış, yadırganan bir yeniliği yapmaya kalkışmak (Türk Dil Kurumu, 2023).
2. *New wine in old bottles*: Something new added to or imposed upon an old or established order (Collins Dictionary, 2023).

### Kaynaklar

- ADHIATMA, A., Rahayu, T., Fachrunnisa, O. (2019). *Gamified Training: A New Concept to Improve Individual Soft Skills*, Jurnal Siasat Bisnis, C. 23, S. 2, 127-141.
- ADLER, N.J. (2006). *The Arts & Leadership: Now That We Can Do Anything, What Will We Do?* Academy of Management Learning & Education, C. 5, S. 4, 486-499.
- ADLER, N.J. (2015). *Finding Beauty in a Fractured World: Art Inspires Leaders – Leaders Change the World*, Academy of Management Review, C. 40, S. 3, 480-494.
- ADLER, N.J., Delbecq, A.L. (2018). *Twenty-First Century Leadership: A Return to Beauty*. Journal of Management Inquiry, C. 27, S. 2, 119-137.
- AL-HATTAMİ, A.A., Muammar vd. (2013). *The Need for Professional Training Programmes to Improve Faculty Members Teaching Skills*. European Journal of Research on Education, C. 1, S. 2, 39-45.
- AN, D.ve YOUN, N. (2018). *The Inspirational Power of Arts on Creativity*, Journal of Business Research, C. 85, 467-475.
- ANDERSON, M. (2005). *The Quality Instinct: How an Eye for Art can Save Your Business*, Journal of Business Strategy, C. 26, S. 5, 29-32.
- ANDERSON, J., Reckhenrich vd. (2011). *The Fine Art of Success: How Learning Great Art can Create Great Business*. New York, NY: John Wiley & Sons.
- ANTONACOPOULOU, E. ve BENTO, R.F. (2018). *From Laurels to Learners: Leadership with Virtue*, Journal of Management Development, C. 37, S. 8, 624-633.
- ARDICHVILI, A. ve MANDERSCHIED, S.V. (2008). *Emerging Practices in Leadership Development: An Introduction*, Advances in Developing Human Resources, C. 10, S. 5, 619-631.
- AUSTIN, D. ve FORINASH, M. (2005). Arts-based Inquiry. B. Wheeler (Ed.), *Music Therapy Research* (2<sup>nd</sup> Ed.) içinde (458-471). Gilsum, NH: Barcelona.
- BAMBERGER, P.A.ve PRATT, M.G. (2010). *From the Editors: Moving Forward by Looking Back: Reclaiming Unconventional Research Contexts and Samples in Organizational Scholarship*, Academy of Management Journal, C. 53, S. 4, 665-671.
- BARRY, D. (2008). The Art of... D Barry & H. Hansen (Ed.), *The Sage Handbook of New Approaches to Organization Studies* içinde (31-41). London: Sage Publications.
- BARRY, D. ve MEISIEK, S. (2010). *Sensemaking, Mindfulness and the Workarts: Seeing More and Seeing Differently*, Organization Studies, C. 31, 1505-1530.

- BARRY, D. ve MEISIEK, S. (2015). *Discovering the Business Studio*, Journal of Management Education, C. 39, S. 1, 153-175.
- BATHURST, R., Jackson vd. (2010). *Leading Aesthetically in Uncertain Times*, Leadership, C. 6, S. 3, 311–330.
- BERTHOIN ANTAL, A. (2014). When Arts Enter Organizational Spaces: Implications for Organizational Learning, Berthoin Antal, Ariane Meusbürger Peter Suarsana, Laura (Ed.), *Learning Organizations: Extending the Field* içinde (177-201). Dordrecht: Springer Verlag,
- BERTHOIN ANTAL, A., Debucquet vd. (2019). *When Top Management Leadership Matters: Insights From Artistic Interventions*. Journal of Management Inquiry, C. 28, S. 4, 441-457.
- BERTHOIN ANTAL, A., Gómez de la Iglesia vd. (2011). *Managing Artistic Interventions in Organisations. A Comparative Study of Programmes in Europe* (2<sup>nd</sup> Updated and Expanded Edition). Gothenburg, Sweden: TILLT Europe.
- BERTHOIN ANTAL, A. ve STRAUß, A. (2013). *Artistic Interventions in Organisations: Finding Evidence of Values-Added. Creative Clash Report*. Berlin: WZB.
- BERTHOIN ANTAL, A., Woodilla vd. (2016). Artistic Interventions in Organizations: Introduction. U. Johansson Sköldbörg, J. Woodilla & A. Berthoin Antal (Ed.), *Artistic Interventions in Organizations: Research, Theory and Practice* içinde (3-17) New York, NY: Routledge.
- BIEHL-MISSAL, B. (2011). *Wirtschaftsästhetik. Wie Unternehmen Kunst als Instrument und Inspiration nutzen*. Wiesbaden: Gabler.
- BIRCH, P. (2014). *Forum Conversations: An Organizational Theatre Method for Improving Managers' Interpersonal Communication*. Manchester Business School, Unpublished Doctoral Dissertation.
- BISHOP, K. ve ETMANSKI, C. (2021). *Down the Rabbit Hole: Creating a Transformative Learning Environment*, Studies in the Education of Adults, C. 52, S. 2, 133-145.
- BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ YAŞAMBOYU EĞİTİM MERKEZİ (2022). Boğaziçi Üniversitesi Yaşamboyu Eğitim Merkezi web sayfasından erişildi: *Sanatla Yaratıcı Liderlik İletişimi*. <https://buyem.boun.edu.tr/egitim/sanatla-yaratıcı-liderlik-iletisimi.html> (Erişim: 28.02.2022)
- BOLMAN, L.G. ve DEAL, T.E. (2008). *Organizasyonları Yeniden Yapılandırmak: Yetenek, Tercih ve Liderlik*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- BOLTANSKI, L. ve THÉVENOT, L. (2006). *On Justification. Economies of Worth*. Princeton: Princeton University Press.
- BRATIANU, C. ve VASILACHE, S. (2010). *A Factorial Analysis of the Managerial Linear Thinking Model*, International Journal of Innovation and Learning, C. 8, S. 4, 393–407.
- BRAUND, M. ve REISS, M.J. (2019). *The 'Great Divide': How the Arts Contribute to Science and Science Education*. Canadian Journal of Science, Mathematics and Technology Education, 19, 219–236 (2019).
- BUYURGAN, S. ve BUYURGAN, U. (2012). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- CACCIATORE, S. ve PANOZZO, F. (2021). *Models for Art & Business Cooperation*, Journal of Cultural Management and Cultural Policy, 7(2), 169-198.
- CAHNMANN-TAYLOR, M. (2008). Arts-based Research: Histories and New Directions. M. Cahnmann-Taylor & R. Siegesmund (Ed.), *Arts-based Research in Education: Foundations for Practice* içinde (3–15). London: Routledge.
- CARLUCCI, D. ve SCHIUMA, G. (2018). *An Introduction to the Special Issue "The Arts as Sources of Value Creation for T business: Theory, Research, and Practice"*, Journal of Business Research, 85, 337–341.
- CARPENTER, B.S. (2014). *Leading through Giving and Collaborating: Considerations for Socially Engaged Arts-based Practice and Collaborative Leadership*, Visual Inquiry: Learning & Teaching Art, 3(3), 307-320.



- CAULFIELD, J.L., Lee vd. (2021). *Leadership as an Art: An Enduring Concept Framed within Contemporary Leadership*, Leadership & Organization Development Journal, C. 42, S. 5, 735-747.
- COWAN, D.A. (2007). *Artistic Undertones of Humanistic Leadership Education*, Journal of Management Education, 31(2), 156–180.
- CUNLIFFE A.L. (2002). *Reflexive Dialogical Practice in Management Learning*, Management Learning, C. 33, S. 1, 35-61.
- ÇAKIR İLHAN, A. (1995). *Üniversitelerde Sanat Eğitiminin Gerekliliği*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, A.Ü. Basımevi, 1, 174-183. Ankara.
- DAKDUK, S., Malavé vd. (2016). *Admission Criteria for MBA Programs: A Review*, SAGE Open, C. 6, S. 4.
- DARSØ, L. (2004). *Artful Creation: Learning-Tales of Arts in Business*. Frederiksberg, Denmark: Samfundslitteratur.
- DAVIS, S. ve MCINTOSH, D. (2005). *The Art of Business: Making All Your Work a Work of Art*. San Francisco: Berrett-Koehler.
- DE PREE, M. (2004). *Leadership is an Art*. New York: Doubleday.
- DERVİŞOĞLU, H.G. (2008). *İşletmelerde Sanatın Rolü ve Yönetimin Bir Stratejik İletişim Aracı Olarak Sanata Bakışı*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- DUVAL, S. (2019). Identity, Rhetoric, and Method in the Collaborations of Experiments in Art and Technology, the Artist Placement Group, and the Art and Technology Program at the Los Angeles County Museum of Art. D. Cateforis, S. Duval, S. Steiner (Ed.), *Hybrid Practices: Art in Collaboration with Science and Technology in the Long 1960s* içinde (45-59). Oakland, California: The University of California Press.
- DÜSTERBECK, L. (2006). Vorhang auf! Bühne frei! Das Zusammenspiel von Beratung, Führung und Theater. K. Götz (Ed.), *Führung und Kunst* içinde (155-173). München: Rainer Hampp Verlag.
- EISNER, E.W. (2004). *What can Education Learn from the Arts about the Practice of Education?* International Journal of Education & the Arts, C. 5, S. 4, 1–12.
- EMERY, L. (1989). *Believing in Artistic Making and Thinking*, Studies in Art Education, C. 30, S. 4, 237–248.
- ERİNÇ, M.S. (1985). *Yaşamı Güdüleyici Bir Etken. Estetik Kaygı, Sanat Yazıları I*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 45-50.
- ESSLINGER, H. (2009). *A Fine Line: How Design Strategies are Shaping the Future of Business*. San Francisco, CA: John Wiley & Sons.
- FAIX, W.G., Windisch vd. (2020). *A New Model for State-Of-The-Art Leadership Education with Performance as a Driving Factor for Future Viability*, Leadership, Education, Personality: An Interdisciplinary Journal, C. 2, 59–74.
- FERREIRA, F.A.F. (2018). *Mapping the Field of Arts-based Management: Bibliographic Coupling and Co-Citation Analyses*, Journal of Business Research, C. 85, 348-357.
- FINE, M. ve DESMOND, L. (2015). *Inquiry-based Learning: Preparing Young Learners for the Demands of the 21st Century*, Educator's Voice, C. 7, 2-11.
- GANJOO, C. (2019, April 01). *Leadership Decoded, Leaders Pave the Way to Excellence*. Entrepreneur India web sayfasından erişildi: <https://www.entrepreneur.com/en-in/growth-strategies/heres-why-leadership-is-an-art-of-influencing-people-to/331577> (Erişim: 15.01.2023)
- GAYÁ WICKS, P. ve RIPPIN, A. (2010). *Art as Experience: An Inquiry into Art and Leadership using Dolls and Doll-making*, Leadership, C. 6, S. 3, 259–278.

- GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ HABER MERKEZİ (2019, 9 Ocak). *GAÜN’de Bir İlk Daha “Sanat Temelli Liderlik Eğitimi”*. Gaziantep Üniversitesi Haber Merkezi web sayfasından erişildi. <http://habermerkezi.gantep.edu.tr/?p=50878> (Erişim: 28.02.2022)
- GENÇAYDIN, Z. (1990). *Sanat Eğitiminin Düşünsel Temelleri Ortaöğretim Kurumlarında Resim-İş Öğretimi ve Sorunları*. Ankara: Şafak Matbaacılık.
- GILSON, L.L. ve SHALLEY, E.C. (2004). *A Little Creativity Goes A Long Way: An Examination of Teams’ Engagement in Creative Processes*, Journal of Management, C. 30, S. 4, 453-470.
- GOLDMAN, K.H., Yalowitz vd. (2016, August 3). *The Impact of Arts-based Innovation Training on the Creative Thinking Skills, Collaborative Behaviors and Innovation Outcomes of Adolescents and Adults*. The Art of Science Learning web sayfasından erişildi: <https://www.artofsciencelearning.org/wp-content/uploads/2016/08/AoSL-Research-Report-The-Impact-of-Arts-Based-Innovation-Training-release-copy.pdf> (Erişim: 14.04.2023)
- GOODSON, S. (2020, September 25). *Movement Thinking: New Leadership Inspired by Art Movements: How Businesses can Borrow from Cultural Movements to Grow and Transform Companies*. Inc. web sayfasından erişildi: <https://www.inc.com/scott-goodson/movement-thinking-new-leadership-inspired-by-art-movements.html> (Erişim: 15.01.2023)
- GÖTZ, K. (2006). *Führung und Kunst (Managementkonzepte, 33)*. München: Hampp. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-322140>
- HALPERN, B.L. ve LUBAR, K. (2003). *Leadership Presence: Dramatic Techniques to Reach Out, Motivate, and Inspire*. New York: Penguin Group.
- HARMON, W. (2017, July 20). *How Art Teachers are Helping Build the Next Generation of Leaders*. The Art of Education University web sayfasından erişildi: <https://theartofeducation.edu/2017/07/july-fostering-leadership-students-art/> (Erişim: 14.04.2023)
- HERLES, D. (2006). Die Kunst als Schule für Führungspersönlichkeiten – Fünf Anmerkungen zum Bildungswert der Bildenden Kunst. K. Götz (Ed.), *Führung und Kunst* içinde (215-227). München: Rainer Hampp Verlag.
- HOLTHAM, C. ve BIAGIOLI, M. (2021). *Innovating through Hybridisation: Art-based Pedagogy in Leadership Development*, International Journal of Art & Design Education, C. 40, S. 4, 748-760.
- IBM GLOBAL BUSINESS SERVICES (2010). *Capitalizing on Complexity Insights from the Global Chief Executive Officer Study*. IBM web sayfasından erişildi: <https://www.ibm.com/downloads/cas/1VZV5X8J> (Erişim: 15.01.2022)
- INDEED EDITORIAL TEAM (2022, August 08). *What Is the Importance of Leadership?* Indeed web sayfasından erişildi: <https://www.indeed.com/career-advice/career-development/importance-of-leadership> (Erişim: 19.11.2022)
- İĞCİ SALTİK, B. ve YILMAZ, M. (2019). *Şirketlerin Sanata Etkileri*, İdil, C. 56, 515-524.
- IPPOLITO, L.M. ve ADLER, N.J. (2018). *Shifting Metaphors, Shifting Mindsets: Using Music to Change the Key of Conflict*, Journal of Business Research, C. 85, 358-364.
- İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI (2014). *Türkiye’de Sanat Eğitimi (Yeniden) Düşünmek*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı web sayfasından erişildi: [https://www.iksv.org/i/content/230\\_1\\_SanatEgitimi\\_2014.pdf](https://www.iksv.org/i/content/230_1_SanatEgitimi_2014.pdf) (Erişim: 19.11.2021)
- JACOBSON, M. (1993). *Art for Work: The New Renaissance in Corporate Collecting*. Boston, MA: Harvard Business School Press.
- JAGIELLO, J. (2015). *A Case Study: Art-based Interventions into Management Education*. 4th Participatory Innovation Conference, 18-20 May 2015, The Hague University of Applied Sciences.
- JEPSEN, S. ve RECKHENRICH, J. (2006). Kreativität als Kapital: Künstlerische Interventionen in der Organisationsentwicklung. Zwei Beispiele aus der Praxis. K. Götz (Ed.), *Führung und Kunst* içinde (175-187). München: Rainer Hampp Verlag.

- KAIMAL, G., Drescher vd. (2016). *Learning about Leadership from a Visit to the Art Museum*, International Journal of Education & the Arts, C. 17, S. 6.
- KATZ-BUONINCONTRO, J. (2011). *How Might Aesthetic Knowing Relate to Leadership? A Review of the Literature*, International Journal of Education & the Arts, C. 12, S. SI 1.3.
- KIRIŞOĞLU, O.T. (2002). *Beşikten Mezara Sanat ve Kültür Eğitimi*, Çoluk Çocuk Dergisi. Ankara: Kök 10 (31).
- KISIDA, B. ve BOWEN, D.H. (2019, February 12). *New Evidence of the Benefits of Arts Education*. Brookings web sayfasından erişildi: <https://www.brookings.edu/blog/brown-center-chalkboard/2019/02/12/new-evidence-of-the-benefits-of-arts-education/> (Erişim: 06.03.2022)
- KLIMOSKI, R. ve AMOS, B. (2012). *Practicing Evidence-based Education in Leadership Development*, Academy of Management Learning & Education, C. 11, S. 4, 685-702.
- KÖKALAN, Ö. (2010). *Drama Eğitiminin Yönetici Adaylarının Beşerî İlişkiler Yeteneği ve Kavramsal Yeteneği Üzerine Etkisi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- LAKE, S. (2023, February 09). *Why This Top Part-Time MBA Program is Focusing on Leadership Training*. Fortune web sayfasından erişildi: <https://fortune.com/education/articles/why-this-top-part-time-mba-program-is-focusing-on-leadership-training/> (Erişim: 01.04.2023)
- LAKER, B. (2022, March 09). *Is Leadership An Art Or Science?* Forbes web sayfasından erişildi: <https://www.forbes.com/sites/benjaminlaker/2022/03/09/is-leadership-an-art-or-science/?sh=4215f8bf699b> (Erişim: 06.03.2022)
- LATHAM, S.D. (2014). *Leadership Research: An Arts-Informed Perspective*, Journal of Management Inquiry, C. 23, S. 2, 123-132.
- LAVY, I. (2015, July 10). *Art & Leadership: From Henri Matisse to Erwin Wurm, Seeing the Similarities between Leaders and Artists*. U.S. News: A World Report web sayfasından erişildi: <https://www.usnews.com/opinion/articles/2015/07/10/the-relationship-between-art-leadership-and-innovation#:~:text=Like%20the%20artist%2C%20the%20leader,%2Dthe%2Dbox%2Dthinking>. (Erişim: 15.01.2022)
- LEAVY, P. (2009). *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*. New York: Guilford Press.
- LEVINE, S.K. (2017). *Aesthetic Education: Learning through the Arts*. E.G. Levine & S.K. Levine (Ed.), *New Developments in Expressive Arts Therapy: The Play of Poiesis* içinde (177-180). London: Jessica Kingsley Publishers.
- LINDQVIST, K. (2016). *Leadership in Art and Business*. E. Raviola & P. Zackariasson (Ed.), *Arts and Business: Building a Common Ground for Understanding Society* içinde (135-147). New York: Routledge.
- LINDSEY, J.L. (2011). *FineArt Metaphors Reveal Leader Archetypes*, Journal of Leadership & Organizational Studies, C. 18, S. 1, 56-63.
- MEISIEK, S. ve BARRY, D. (2018). *Finding the Sweet Spot between Art and Business in Analogically Mediated Inquiry*, Journal of Business Research, C. 85, 476-483.
- MITRA, A., Hsieh vd. (2010). *Learning How to Look: Developing Leadership through Intentional Observation*, Journal of Business Strategy, C. 31, S. 4, 77-84.
- MOLDOVEANU, M. ve NARAYANDAS, D. (2019, March-April). *The Future of Leadership Development*. Harvard Business Review web sayfasından erişildi: <https://hbr.org/2019/03/the-future-of-leadership-development> (Erişim: 15.01.2022)
- MORTENSEN, R. (2018, October 22). *The Impact of Art on a Community*. Brooks Resources Corporation web sayfasından erişildi: <https://brooksresources.com/2018/10/the-impact-of-art-on-a-community/> (Erişim: 15.01.2022)

- MOULES, J. (2021, December 01). *Learning to Take Leadership Roles in the Arts*. Financial Times web sayfasından erişildi: <https://www.ft.com/content/5a230dcf-c844-422e-9499-62bc832ff0e1> (Erişim: 15.01.2022)
- NATHAN, L.F. (2019). Creativity, the Arts, and the Future of Work. J.W. Cook (Ed.), *Sustainability, Human Well-Being, and the Future of Education* içinde (283-310). Palgrave Macmillan, Cham.
- NISSLEY, N. (2004). The ‘Artful Creation’ of Positive Anticipatory Imagery in Appreciative Inquiry: Understanding the ‘Art of’ Appreciative Inquiry as Aesthetic Discourse. D. L. Cooperrider, M. Avital (Ed.), *Constructive Discourse and Human Organization: Advances in Appreciative Inquiry (Vol. 1)* içinde (283– 307). New York: Elsevier.
- NISSLEY, N. (2010). *Arts-based Learning at Work: Economic Downturns, Innovation Upturns, and the Eminent Practicality of Arts in Business*, Journal of Business Strategy, C. 31, S. 4, 8-20.
- O’MALLEY, M. (2012, August 24). *Every Leader Is an Artist*. <https://hbr.org/2012/08/every-leader-is-an-artist> (Erişim: 15.01.2022)
- PAINE, N. (2017). *Building Leadership Development Programmes: Zero-Cost to High-Investment Programmes that Work*. London, UK: Kogan Page.
- PALUS, C.J. (2007). *The Art and Science of Leadership*, Leadership in Action, C. 19, S. 1, 12-13.
- PEÑA, D. ve GRANT, K. (2019). *The Impact of an Art-based Experience on Leadership Development*, Work Based Learning e-Journal International, C. 8, S. 2, 59-83.
- PERA MÜZESİ (2019). *Keşfedener: Sanat ile Uygulamalı Öğrenme Pratikleri*. Pera Müzesi web sayfasından erişildi: <https://www.peramuzesi.org.tr/Images/pdf/seminer-pdf.pdf> (Erişim: 01.04.2023)
- PETERS, T. (2001, November 30). *Tom Peters’s True Confessions*. Fast Company web sayfasından erişildi: <https://www.fastcompany.com/44077/tom-peterss-true-confessions> (Erişim: 06.03.2022)
- PINK, D.H. (2004, February). *Breakthrough Ideas for 2004*, Harvard Business Review, 21–22.
- PULLEIN, C. (2020, May 27). *How Art Can Improve Your Leadership*. Medium web sayfasından erişildi: <https://medium.com/carl-pullein/how-can-art-improve-your-leadership-a577111d7fd0> (Erişim: 06.03.2023)
- PURG, D. ve SUTHERLAND, I. (2010). *Arts-based Leadership Development at the IEDC-Bled School of Management*, Business Leadership Review, C. 7, S. 4, 1-7.
- RECKHENRICH, J. (2006). Was können die Bilder? „Stills“, ein Kunstprojekt über wertorientierte Führung. K. Götz (Ed.), *Führung und Kunst* içinde (201-213). München: Rainer Hampp Verlag.
- ROMANOWSKA, J., Larsson vd. (2013). *Effects on Leaders of an Art-based Leadership Intervention*, Journal of Management Development, C. 32, S. 9, 1004-1022.
- ROMERO, D. ve MOLINA, A. (2011). *Collaborative Networked Organisations and Customer Communities: Value Co-Creation and Co-Innovation in the Networking Era*, Journal of Production Planning & Control, C. 22, S. 5–6, 447–472.
- ROWE, F. (2014.) *What Literature Review is not: Diversity, Boundaries and Recommendations*, European Journal of Information Systems, C. 23, S. 3, 241- 255.
- RYDER, N., Pring vd. (2002). *Lack of Coherence and Divergent Thinking: Two Sides of the Same Coin in Artistic Talent?* Current Psychology, C. 21, S. 2, 168–175.
- SAFFERSTONE, M.J. (2005). *Organizational Leadership: Classic Works and Contemporary Perspectives*, CHOICE: Current Reviews for Academic Libraries, C. 42, 959-975.
- SAN, İ. (1987). *Çocuğun ve Gencin Sanat Eğitimi*, Milliyet Sanat Dergisi, C. 162, 9-11 ve 63.
- SAN, İ. (2010). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- SANDELANDS, L.E., BUCKNER, G.C. (1989). Of Art and Work: Aesthetic Experience and the Psychology of Work Feelings. L.L. Cummings & B.M. Staw (Ed.) *Research in Organizational Behavior (Vol. 11)* içinde (105-132). Greenwich, CT: JAI.

- SCHARMER, C.O. (2009). *Theory U – Leading from the Future as it Emerges*. San Francisco, CA: Berrett-Koehler.
- SCHIUMA, G. (2009). *The Value of Arts-based Initiatives: Mapping Arts-based Initiatives*. London: Arts & Business.
- SCHIUMA, G. (2011). *The Value of Arts for Business*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- SEGEV, E., Raveh vd. (1999) *Conceptual Maps of the Leading MBA Programs in the United States: Core Courses, Concentration Areas, and the Ranking of the School*, *Strategic Management Journal*, C. 20, S. 6, 549–565.
- SEIFTER, H. (2005). *Surfacing Creativity: An Interview with Terry McGraw*, *Journal of Business Strategy*, C. 26, S. 5, 6.
- SEIFTER, H. ve BUSWICK, T. (2005). *Arts-based Learning for Business [Special Issue]*, *Journal of Business Strategy*, C. 26, S. 5.
- SEIFTER H. ve BUSWICK, T. (2010). *Editors Note: Special Issue on Creatively Intelligent Companies and Leaders: Arts-based Learning for Business*, *Journal of Business Strategy*, C. 31, S. 4, 1-6.
- SNYDER, H. (2019). *Literature Review as a Research Methodology: An Overview and Guidelines*, *Journal of Business Research*, C. 104, 333-339.
- SOCIETY FOR HUMAN RESOURCE MANAGEMENT (2015). *SHRM Research Overview: Leadership Development*. Society for Human Resource Management web sayfasından erişildi: <https://www.shrm.org/hr-today/trends-and-forecasting/special-reports-and-expert-views/Documents/17-0396%20Research%20Overview%20Leadership%20Development%20FNL.pdf> (Erişim: 15.01.2022)
- SORSA, V., Merkkiniemi vd. (2018). *Little Less Conversation, Little More Action: Musical Intervention as Aesthetic Material Communication*, *Journal of Business Research*, C. 85, 365-374.
- SPENCER, M. (2005). *It Takes Two to Tango*, *Journal of Business Strategy*, C. 26, S. 5, 62-68.
- SPRINGBORG, C. (2010). *Leadership as Art - Leaders Coming to their Senses*, *Leadership*, C. 6, S. 3, 243–258.
- SPRINGBORG, C. ve LADKIN, D. (2018). *Realising the Potential of Art-based Interventions in Managerial Learning: Embodied Cognition as an Explanatory Theory*, *Journal of Business Research*, C. 85, 532-539.
- STEED, R. (2005). *The Play's the Thing: Using Interactive Drama in Leadership Development*, *Journal of Business Strategy*, C. 26, S. 5, 48-52.
- STRAUB, A. (2018). *Value-Creation Processes in Artistic Interventions and Beyond: Engaging Conflicting Orders of Worth*, *Journal of Business Research*, C. 85, 540-545.
- SUTHERLAND, I. (2013). *Arts-based Methods in Leadership Development: Affording Aesthetic Workspaces, Reflexivity and Memories with Momentum*, *Management Learning*, C. 44, S. 1, 25-43.
- SUTHERLAND, I. ve JELINEK, J. (2015). *From Experiential Learning to Aesthetic Knowing: The Arts in Leadership Development*, *Advances in Developing Human Resources*, C. 17, S. 3, 289–306.
- SZOSTAK, M. ve SUŁKOWSKI, L. (2021). *The Identity and Self-Perception of Artists- Managers, Problems and Perspectives in Management*, C. 19, S. 1, 372–386.
- TAORMINA, R.J. (2010). *The Art of Leadership: An Evolutionary Perspective*, *International Journal of Arts Management*, C. 13, S. 1, 41-55.
- TAWADROS, T. (2015). *Developing the Theater of Leadership: An Exploration of Practice and the Need for Research*, *Advances in Developing Human Resources*, C. 17, S. 3, 337–347
- TAYLOR S.S. (2008). *Theatrical Performance as Unfreezing: Ties that Bind at the Academy of Management*, *Journal of Management Inquiry*, C. 17, S. 4, 398–406.
- TAYLOR, S.S. (2012). *Leadership Craft, Leadership Art*. New York: Palgrave Macmillan.

- TAYLOR, S.S., LADKIN, D. (2009). *Understanding Arts-based Methods in Managerial Development*, Academy of Management Learning and Education, C. 8, 55–69.
- THE ECONOMIST (2011, February 17). *Schumpeter: The Art of Management—Business has Much to Learn from the Arts*. Economist web sayfasından erişildi: <https://www.economist.com/business/2011/02/17/the-art-of-management> (Erişim: 15.01.2022)
- THE ECONOMIST (2019, December 12). *What Businesses can Learn from the Arts: The Merits of Firms and MBA Programmes that Think Creatively*. Economist web sayfasından erişildi: [https://www.economist.com/business/2019/12/12/what-businesses-can-learn-from-the-arts?utm\\_medium=cpc.adword.pd&utm\\_source=google&ppccampaignID=18151738051&ppcadID=&utm\\_campaign=a.22brand\\_pmax&utm\\_content=conversion.direct-response.anonymous&gclid=Cj0KCQjwiZqhBhCJARIsACHHEH-wXDV3wyV8hY35cwg0WUNUqyUoQJmHU1V7RUh8AAGaOGx0cAQRn-0aAjTNEALw\\_wcB&gclsrc=aw.ds](https://www.economist.com/business/2019/12/12/what-businesses-can-learn-from-the-arts?utm_medium=cpc.adword.pd&utm_source=google&ppccampaignID=18151738051&ppcadID=&utm_campaign=a.22brand_pmax&utm_content=conversion.direct-response.anonymous&gclid=Cj0KCQjwiZqhBhCJARIsACHHEH-wXDV3wyV8hY35cwg0WUNUqyUoQJmHU1V7RUh8AAGaOGx0cAQRn-0aAjTNEALw_wcB&gclsrc=aw.ds) (Erişim: 06.03.2023)
- THE PARTNERSHIP MOVEMENT (2021). *Building Partnerships with Business: Arts-based Training Programs*. The Partnership Movement web sayfasından erişildi: <http://cachecreate.org/wp-content/uploads/2021/03/Building-Partnerships-With-Businesses-%E2%80%94Arts-Based-Training-Programs.pdf> (Erişim: 24.03.2022)
- THE UNIVERSITY OF TEXAS AT DALLAS (2023). *Arts-based Learning for Business*. The University of Texas at Dallas Institute for Innovation and Entrepreneurship web sayfasından erişildi: <https://innovation.utdallas.edu/art-based-learning-for-business> (Erişim: 06.03.2022)
- THOMSON, G. (2010). *The Art and Science of Experiential Leadership: Culture at the Core of Process Change Success*, Journal of Business Strategy, C. 31, S. 4, 85–89.
- THORNHILL-MILLER, B., Camarda vd. (2023). *Creativity, Critical Thinking, Communication, and Collaboration: Assessment, Certification, and Promotion of 21st Century Skills for the Future of Work and Education*, Journal of Intelligence, C. 11, S. 54.
- TRAN, M.K., Goulding vd. (2018). *The Orchestra of Ideas: Using Music to Enhance the ‘Fuzzy Front End’ Phase of Product Innovation*, Journal of Business Research, C. 85, 504–513.
- TRILLING, B. ve FADEL, C. (2009). *21st Century Skills: Learning for Life in Our Times*. San Francisco: John Wiley & Sons, Inc.
- TUNG, W.H. (2013). *Art for Social Change and Cultural Awakening: An Anthropology of Residence in Taiwan*. Lanham: Lexington Books.
- TÜRK DİL KURUMU (2023). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu web sayfasından erişildi: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 06.03.2023)
- URGAN, S. (2020). *Örgütsel Davranışta Sanat Etkisi ve Musikide Hizmetkar Liderler: Cavit Ersoy ve Hüseyin Erbay Örneği*, Social Science Development Journal, C. 5, S. 22, 51-65.
- ÜNVER, E. (2016). *Neden ve Nasıl Sanat Eğitimi*, İdil, C. 5, S. 23, 865-878.
- VANGUNDY, A.B. ve NAIMAN, L. (2007). *Orchestrating Collaboration at Work: Using Music, Improv, Storytelling and Other Arts to Improve Teamwork*. USA: BookSurge Publishing.
- WALLRAUCH, T.E. (2022). *A Phenomenological Exploration of the Lived Experiences of Nursing Faculty on the Role of Arts-Based Experiential Learning in Their Leadership Development and Practice*. Johnson University: Unpublished Doctoral Dissertation.
- WALSH, A. ve POWELL, P. (2020). *Re-Imagining the MBA: An Arts-based Approach*, Higher Education Pedagogies, C. 5, S. 1, 148-164.
- WALSH, S., Bickel vd. (2015). Introduction. S. Walsh, B. Bickel, C. Leggo (Ed.) *Arts-based and Contemplative Practices in Research and Teaching* içinde (1-19). New York, NY: Routledge.
- WHITELAW, J. (2012). *Cultivating Aesthetic Practice for 21st Century Learning: Arts-based Literacy as Critical Inquiry*. University of Pennsylvania: Unpublished Doctoral Dissertation.

- WINTHER, H. (2018). *Dancing Days With Young People: An Art-based Coproduced Research Film on Embodied Leadership, Creativity, and Innovative Education*, International Journal of Qualitative Methods, C. 17, 1–10.
- WOODS, P.A., Culshaw vd. (2020). *Arts-based and Embodied Methods of Leadership Development: Report of a Literature Review*. Hatfield, Hertfordshire, UK: Centre for Educational Leadership, School of Education, University of Hertfordshire.
- WOODWARD, J.B. ve FUNK, C. (2010). *Developing the Artist-Leader*, Leadership, C. 6, S. 3, 295-309.
- WORLD ECONOMIC FORUM (2020, January 09). *When An Artist Becomes A Leader*. Forbes web sayfasından erişildi: <https://www.forbes.com/sites/worldeconomicforum/2020/01/09/when-an-artist-becomes-a-leader/?sh=38f379c893e4> (Erişim: 19.11.2021)
- WRIGHT, C.G. (2021). *The Impact of a Creative Arts Skill Set on Leadership*. The Faculty of the College of Graduate Studies Lamar University: Unpublished Doctoral Dissertation.
- YAMS, N.B. ve HELLDORFF, E. (2017). The Rag Rug: Weaving Together Artistic and Business Patterns of Thinking. E. Raviola, P. Zackariasson (Ed.) *Arts and Business: Building a Common Ground for Understanding Society* içinde (217-230). New York: Routledge.
- YOLCU, E. (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- YONGWEN, P. (2015). *Art-based Learning in Business in Mainland China*, Creative Arts in Education and Therapy (CAET), C. 1, S. 1, 41-52.
- ZAMBRELL, K. (2016). Managers in Artistic Interventions and Their Leadership Approach. U. Johansson Sköldberg, J. Woodilla & A. Berthoin Antal (Ed.), *Artistic Interventions in Organizations: Research, Theory and Practice* içinde (185-203) New York, NY: Routledge.
- ZANDER, R.S. ve ZANDER, B. (2002). *The Art of Possibility*. Middlesex: Penguin Books.

DOI: 10.55666/folklor.1287746

## DIRİLİŞ ERTUĞRUL DİZİSİNİN SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASTAKİ YERİ VE ÖNEMİ\*

Ebru ŞENOCAK\*\* & Rumeysa TAĞ\*\*\*

### Öz

Kültür, toplumların tarihleri boyunca biriktirdikleri bütün oluşumları kapsayan bir kavram olarak bilinmiştir. Kültürün bünyesinde ele alınan her konu, insanla gelişen psikolojik ve sosyolojik unsurları içinde barındırmaktadır. Bilinçaltına etki edip davranışlara yansıyan olaylar araştırılarak insanın yaşam dünyası anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Toplum bünyesinde başlayan, devam eden ve son bulan birçok unsur bulunmaktadır. Bunların içinde geniş bir yelpazeye sahip olan ve incelenmesi insana bağlı olarak devam eden halk kültürüne ait değerler yer almıştır. Halk kültürü; toplumların dil, din, yaşam olgularını içerisinde barındırıp aktaran bir bilim olmuştur. Halk kültür değerlerinin bilinip tanınmasına ve aktarımına yardımcı olan çalışmalar yapılmıştır. Zamanla medya sektörü, halk kültürünün tanınmasını sağlayan yapımlar ortaya çıkarmışlardır. Medyanın iki büyük kuvveti sinema ve televizyon, Batı dünyasından örnekle Türk yaşam kültürüne alınan, evrenselde ve özde ses ve görüntüyle ilerleyecek olan bir sürecin başlangıcı olmuştur. Önce Batı televizyonlarından alınıp Türk televizyonlarına sunulan yapımlardan sonra, zamanla gelişen Türk sinema ve televizyon sektörü, Türk toplum yaşamı doğrultusunda diziler, filmler, programlar hazırlamıştır. Özellikle millî sinemanın oluşmasıyla; inanç, tarih ve kültür gibi temel konulara ekranlarda yer vermeye başlanmıştır. Böylelikle Batı'nın bu sektör üzerinden değiştirmeye uğraştığı öz kültür değerlerinin, öğrenme duyularının en yükseği olan görsellik ve işitsellik üzerinden korunmaya alındığı görülür. Bu bağlamda tarih ve Türk halk kültürü unsurlarından yararlanılarak senaryoya dökülen konular aracılığıyla izleyicilere millî değerleri yaşatmak, kimlik bilinci kazandırmak, ata kültürüne bağlılığın önemini hatırlatmak amaçlanmıştır. Sinema ve televizyonun, tarih ve halk kültürünü harmanlayarak kurguladığı pek çok örnek bulunmakta, bunlardan birisi de Diriliş Ertuğrul dizisidir. Söz konusu dizinin, yayına başladığı günden, final yaptığı zamana kadar inceleme ve araştırma konusu özelliklerine sahip olduğu görülmüştür. Senaryonun içinde yer alan kültürel oluşumlar sinema, televizyon ve tarih ilişkisine göre dizinin ekrana, Türk insanı ve kültürüne bağlı olarak sunduğu konulardır. Kültürün içinde yer alan halk edebiyatı, dönem insanlarının anlattığı destanlar, hikâyeler; söylediği atasözü ve deyim gibi özlü sözler, ağıtlar, ninniler, söyleşmeler; verdiği öğütler, ettiği dualar vb. konular sosyo-psikolojinin değerlendirmesine uygundur. Diriliş Ertuğrul dizisi aracılığıyla geçmişten gelen kültür değerlerinin popüler kültüre yansımaları başlıklı çalışmada dizinin adının sosyal hayattaki etkileri, dizide kullanılan müzikler, moda ve aksesuarlar, kırtasiye malzemeleri, sanal oyunlar, çocuk oyuncakları, dizinin popülerliği örnek alınarak açılan restoranlar, çeşitli el sanatlarının ve geleneksel oyunların gelişim göstermesi gibi oluşumlar incelenmiş ve bu tarz yapımların halk kültürüne etkilerinin anlaşılması sağlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** “Diriliş Ertuğrul”, sinema-televizyon, halk kültürü, halk edebiyatı, popüler kültür.

\* Bu çalışma 2022 yılında tamamlanan Diriliş Ertuğrul Dizisinde Türk Halk Kültürü Unsurları adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

\*\* Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, e-posta: esenocakebru@gmail.com, ORCID NO: 0000-0001-5443-3504.

\*\*\* Türk Halkbilimi Uzmanı, e-posta: rumeysatag23@gmail.com, ORCID NO: 0000-0001-7824-5890.



---

---

## THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF THE SERIES OF DİRİLİŞ ERTUĞRUL PLACE AND IMPORTANCE

### Abstract

Culture has been known as a concept that covers all the formations that societies have accumulated throughout their history. Every subject covered in culture contains psychological and sociological elements that develop with people. It has been tried to make sense of the life world of people by investigating the events that affect the subconscious and reflect on the behaviors. There are many elements that start, continue and end within the society. Among them, there are values belonging to folk culture, which has a wide range and continues to be studied depending on people. folk culture; It has become a science that contains and transfers the language, religion and life phenomena of societies. Studies have been carried out to help the recognition and transfer of folk cultural values. Over time, the media sector has produced productions that provide recognition of folk culture. The two great powers of the media, cinema and television, have been the beginning of a process that will be taken into Turkish life culture with an example from the Western world and that will progress with sound and image in the universal and in particular. After the productions that were first taken from Western televisions and presented to Turkish televisions, the Turkish cinema and television industry, which developed over time, prepared series, films and programs in line with Turkish society life. Especially with the formation of national cinema; Basic subjects such as faith, history and culture began to be featured on the screens. Thus, it is seen that the core cultural values that the West is trying to change through this sector are protected through visual and auditory, which are the highest senses of learning. In this context, it is aimed to make the audience live national values, to raise identity awareness, and to remind the importance of loyalty to the ancestor cult, through the subjects poured into the script by making use of the elements of history and Turkish folk culture. There are many examples that cinema and television have created by blending history and folk culture, one of them is the "Diriliş Ertuğrul" series. It has been seen that the series in question has the characteristics of the subject of examination and research from the day it started broadcasting until the time it made its finale. The cultural formations in the script are the subjects that the series presents to the screen, depending on the Turkish people and culture, according to the relationship between cinema, television and history. Folk literature included in the culture, epics and stories told by the people of the period; sayings such as proverbs and idioms, laments, lullabies, conversations; advice, prayers, etc. The topics are suitable for the evaluation of socio-psychology. In the study titled "Reflections of cultural values from the past to popular culture through the series Diriliş Ertuğrul", the effects of the name of the series on social life, the music used in the series, fashion and accessories, stationery materials, virtual games, children's toys, restaurants based on the popularity of the series, various handicrafts and traditional The formations such as the development of the plays were examined and the effects of such productions on folk culture were understood.

**Keywords:** "Diriliş Ertuğrul", cinema-television, folk culture, folk literature, popular culture.

## Giriş

Tarih ve kültürün birleştiği yapımların artması Türk milletinin tanınması ve tanıtılması açısından büyük önem taşımaya devam etmiştir. Sinema-televizyonun genel konuları arasında yer alan tarih kavramı, dizilerin ve filmlerin çıkışından beri devamlılığını sürdürmüştür. Yapımcılar, senaristler ve yönetmenler kameralara, repliklere, toplumun davranış şekillerini az da olsa yansıtmışlar ancak konunun tamamen kültürel değerlerden oluştuğu yapımlar mevcuttur ki Türk yaşam şekli unutulmadan kayıt altına alınarak nesiller arası aktarılmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasının ve televizyonunun köklü bir geçmişe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Televizyon, TRT'nin yayınlarıyla zamanla izlenme oranını artırmış ve güçlü bir iletişim aracı hâline gelmiştir. Sinema ise giderek güçlü yapımlar ortaya koymaya devam etmiştir. Özellikle 'Yeşilçam' ismi altında çekilen filmler halk tarafından büyük ilgi görmüştür. TRT yapımlarının günümüzde aynı özene sahip olmaları sinemanın yapım kalitesini artırarak ilerlemesini sağlamıştır. Her amacın topluma hizmetinin olduğu gibi sinema ve televizyonun da topluma yönelik amaçları vardır.

Sinema ve televizyon bünyesinde gelenek-göreneklerin, Türk yaşam kültürünün, gençlerin hem özel dünyasında hem aile içinde nasıl davranması gerektiğini, toplumsal ahlakı, iyiliği, yardımlaşmayı, eşlerin birbirlerine olan sadakatlerini yansıtan, Türk tarihini ve kültürünü ekrana taşıyan yapımlar mevcuttur. Yönetmen Yücel Çakmaklı ilk filminden itibaren şu mesajı verir: *“Nesiller arasına giren Batı kültürü ve yaşama biçimi çok ciddi bir problemdir! Gençlerimiz kendi millî kültürlerinden uzaklaşıyorlar. Oysa bizim muhteşem bir tarihimiz, muhteşem bir medeniyet ve kültürümüz, onu yapan dinimiz ve milliyetimiz var. Neden batının gardırop taraflarını, çöplük taraflarını alalım? Kendi millî kimliğimiz içinde yaşamalıyız! Ahlakımızı, millî değerlerimizi, dinî yaşantımızı terk etmemeliyiz.”* (Şen, 2010: 93) Türklerin şanlı tarihinin, zengin kültürel mirasının ekranlara taşınması, Türk sinema ve televizyon sektörünün ilerlemesini sağlayacağı gibi millî bir yayın tarzının oluşmasına vesile olacaktır.

Kültür kendi içinde bir disiplin olarak görülse bile aslında halkın sembolüdür. Halk, kültürden bağımsız hareket edemez. Kitlesel olarak çözümler yaşansa bile tarihten gelen kalıplaşmış yaşantılara sahip gerçekler vardır. Bir toplum, kültüründen vazgeçtiği zaman yerini kaybeder, rotasız hareket etmesi ilerlemesini engeller. Toplumlar öz kültürlerini yaşam şekillerine aktarmadıkları takdirde başka ülkeleri taklit etmeye başlarlar. Bu yüzden geçmişin birikimlerini gelecek nesillere çeşitli yollarla aktarmak millî zenginliklerin unutulmamasını sağlar. Sinema televizyonun bu bağlamda gelişim göstermesi bahsedilen değerlerin korunması ve geleceğe görselleştirilmesinden önemlidir. *“Sinemamız giderek gelişmekte, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır. Son yıllarda yapılan filmlerde fazla folklor izleri görmemek oldukça üzücü. Bu giderek kendi kültür mirasımızdan uzaklaştığımızı, daha doğrusu sinema sektöründe bu değerlere fazla rağbet verilmediğini göstermektedir.”* (Yangın Aslanoğlu, 2018: 23) *“Unutmayalım ki bir millete ait kültürel değerler ancak o milletin sanat ürünlerinde keşfedilebilir...”* (Şen, 2010: 68) Türk kültürünü yerli-yabancı çevreye tanıtmada diziler ve filmler önemli bir role sahiptir. Bunu başarmanın yolu sanat alanında gelişimlere açık olmaktan geçer.

Tarih ve kültürün bir diğer önemli noktası ise sinema-televizyonla somut olmayan kültürel miras değerlerinin aktarımıdır. TV-sinema yapımları somut olmayan kültürel miras değerlerini görsele ve işitile taşıyarak kalıcılığını sağlamada başarılı olmuştur. Böylelikle somut olmayan kültürel miras, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi görmüştür. Bahsedilen girişimlerle, kültür sözleşmesi amacına bağlı kalınarak, küreselleşen dünyanın tarihe ve kültüre olan ilgisinin azalmasıyla geçmiş yaşantıların unutulmasını dert edinip bunlara engel olmak adına projeler geliştirilmiştir. Erman Artun, *Türk Halk Bilimi* eserinde, somut olmayan kültürel miras kavramını şöyle tanımlar: *“Somut olmayan kültürel miras, her düzeydeki bireylerin ve insan topluluklarının değerler ve ahlak standartları aracılığı ile dünyayı kavrayış şekillerini ifade etmelerine olanak veren bir dizi yaşayan ve sürekli olarak yeniden yaratılan yol ve yöntemlerden, bilgiden ve ifade yollarından oluşur.”* (Artun, 2014: 451) Bu amaçlardan yola çıkarak, somut olmayan kültürel miras, toplumun kimlik bilincini ortaya çıkarmak, köklere bağlılık ile geleceğe sağlam adımlar atılabileceğini göstermek ve bütün dünyaya millî değerleri tescilleyerek tanıtmak adına her türlü sanatsal faaliyetlerle desteklenmelidir. *“Bugün folklorlardan anlaşılması gereken UNESCO çalışmalarının*



gibi popülerliğe bağlı olarak sanal ve sosyal hayatta çeşitli oluşumlar ortaya çıkmıştır. Bu başlık altında haber kanallarına ve sitelerine konu olan insanların, diziden nasıl etkilendikleri belirtilmiş ardından dizi müziklerinin toplum üzerindeki yansımaları açıklanmıştır.

Diriliş Ertuğrul dizisine bağlı olarak millî çevrede gelişen haberlerin derlemesi şu şekildedir:

Diriliş Ertuğrul dizisinin etkisiyle Söğüt'te bulunan Ertuğrul Gazi türbesine 2017'den bu yana daha fazla ziyaretçinin uğradığı belirtilmiş, askeri kurumların aldıkları resmi bir kararla dizideki gibi alp kıyafetleri giyinen ve türbenin kapısında saygı nöbeti tutan iki askerin ise ilgi odağı olduğu söylenmiştir (www.hudayivakfi.org). Diziden hareketle Kayı boyunun göç yolu, Kütahya'da ekoturizme açılmıştır. Göç yolu üzerinde ayrılan bir alanda geleneksel kıyafetleriyle yöresel yemekler pişiren kadınlar olduğu görülmüştür (www.haber7.com). Kahramanmaraş'ta bir esnaf diziden etkilenecek, kılıç, hançer, balta gibi çeşitli savaş aletleri yapmaya başlamıştır (www.ntv.com.tr). Erzurumlu çocuklar diziden etkilenecek kostümler giyip bazı bölüm sahnelerini kendi aralarında canlandırıp diziyi uygun olsun diye Erzurum'da tarihî bir mekânda kameraya çekmişlerdir (www.trthaber.com). Söğüt'te düzenlenen Ertuğrul Gazi'yi anma ve Yörük şenliklerinin Diriliş Ertuğrul dizisi sayesinde daha gösterişli ve coşkuyla geçtiği belirtilmiştir (www.trthaber.com). Geleneksel spor dalları federasyon başkanı, Diriliş Ertuğrul dizisi izlendikten sonra geleneksel sporlara ilginin arttığını belirtmiştir (www.trtspor.com.tr). Diziyi izledikten sonra 62 yaşında olan bir Türk vatandaşının, Ertuğrul Gazi'nin kıyafetlerini giyerek il il gezip cami ve türbelerde dualar ettiği söylenmiştir (www.yenisafak.com). Pasta dekoru alanında yarışmaya giren kadınlar, yaptıkları Yörük Çadırı pastasını Diriliş Ertuğrul dan etkilenecek oluşturduklarını belirtmişlerdir (www.yenisafak.com). Diriliş Ertuğrul dizisiyle beraber Bitlis Ahlat'ta Selçuklu motifleriyle yapılan el sanatlarına ilginin arttığı belirtilmiştir (www.yenisafak.com).

Diriliş Ertuğrul dizisine bağlı olarak yabancı çevrede gelişen haberlerin derlemesi şu şekildedir:

Almanya'da düzenlenen bir kitap fuarında Kayı otağı kurulmuştur (www.aa.com.tr). Güney Afrika'da bir düğünde alp kıyafetleri giyinen ve ellerinde Kayı bayrakları olan gençler önden salona girmişler, artlarından iki tane çocuk ise Ertuğrul Gazi'nin atı gibi beyaz bir atın üzerinde yine alp kıyafetleri giyinmiş bir şekilde ellerinde Kayı bayraklarıyla düğün salonunun alanından geçmişlerdir (www.dailymotion.com). Fransa'da Türk seçmenler Diriliş Ertuğrul dizisinden etkilenip geleneksel Türk kıyafetleri giyerek oy kullanmışlardır (www.karar.com). Diziden etkilenip Türk kültürünü ve dilini merak eden Pakistanlı bir doktorun Türkçe öğrenmek için Türkiye'ye geldiği belirtilmiştir (www.tr.sputniknews.com). Pakistan'da amatör bir şekilde Diriliş Ertuğrul dizisini çeken gençler olmuştur. Dizi karakterlerinden Abdurrahman Alp (Celal Al) Pakistan'a gençleri ziyarete gittiğinde, onu alp kostümleriyle karşılamışlardır (www.aa.com.tr). Pakistanlı gençler köylerinde kurdukları sette diziyi canlandırmışlardır (www.star.com.tr). Pakistan'da diziyi izledikten sonra çok etkilendiklerini söyleyen üç kişi özel olarak Söğüt'te bulunan Ertuğrul Gazi türbesini görmek için Türkiye'ye gelmiştir (www.haberler.com). Hindistan Haydarabad'da, kıyafet dükkânları olan bazı esnaf diziden etkilendiklerini belirterek Türk kıyafetleri satmaya başlamışlar, bu kıyafetlere özellikle genç kadınların çok ilgi gösterdiklerini söylemişlerdir (www.timeturk.com). Suriye İdlib'te yaşayan Şamlı bir aile çocuklarıyla beraber izledikleri Diriliş Ertuğrul dizisinden etkilenecek Türk kültürü geleneklerine göre yaşamaya başladıklarını belirtmiştir (www.trthaber.com). Amerika'da Wisconsin eyaletinde yaşayan bir kadın Diriliş Ertuğrul dizisini izledikten sonra İslam dinine olan merakı artmış ve İslam dinini araştırarak Müslüman olmaya karar vermiştir. Müslüman olmasının nedenlerini ise yayınladığı bir YouTube videosunda açıklamıştır (www.trthaber.com). Venezuela devlet başkanı Maduro'nun börk takıp Kayı bayrağı açtığı fotoğrafları yayımlandıktan sonra Diriliş Ertuğrul dizisinin büyük hayranı olduğu dünyaca anlaşılmıştır. Maduro Türkiye'ye geldiğinde ise dizinin set alanını ziyaret etmiştir (www.aa.com.tr). "*Petty ve Cacioppo'nun (1986), Ayrıntılandırma olasılığı Modeli'nde insanların ikna süreci esnasında iki farklı rota kullanabilecekleri öne sürülür: merkezi ve çevresel rotalar.*" (Arkonaç 2005: 188) Psiko-sosyal anlamda diziyi izleyen bireylerin neden, nasıl, niçin sorgulamaları sonucu etkilenecek hayatlarında farklı değişimler yaptığı görülmüştür.

Diriliş Ertuğrul'un işitsel yönünü destekleyen, aksiyon, heyecan, sevinç, üzüntü anlarının daha anlamlı olmasını sağlayan sahnelerde ve dizi karakterlerine özel olarak bestelenmiş müzikler bulunur. Bu müziklerin diziyi izleyen toplumlarda geniş yankı bulduğu görülmüştür.

Diriliş Ertuğrul dizisine özel olarak bestelenen müziklerin derlemesi şu şekildedir; Acı Su, Acı, Adalet, Alplar Mutluluk, Alplar, Altın Yay Üç Gümüş Ok, Emir El Aziz- Halep, Aykız, Aytolun Hatun, Azizim, Ceylan, Ceza, Endülüs, Entrika, Ertuğrul oğlu Osman, Gök, Hanlı Pazar, İbnü'l Arabi, Kahraman, Kök, Kurdoğlu, Moğollar, Mücadele, Noyan, Obaya Dönüş, Otağ Dodurga, Otağ Kayı Obası, Oyun Ural Bey, Ölüm, Plan, Sadettin Köpek, Savaşçı, Selcan Hatun, Semaat, Sultan Alâeddin, Süleyman Şah oğlu Ertuğrul, Süleyman Şah, Şafak, Taşlama, Tomurcuk, Toy, Uyusam, Yılan, Yürek, Zafer, Zindan (www.youtube.com).

Dizi müziklerinden en çok jenerik (tanıtım) müziği ön plana çıkmıştır. Türkiye’de çeşitli etkinliklerde bu müzik kullanılmış, yerli ve yabancı çevrede YouTube vb. sosyal platformlar üzerinden tanıtım müziğine aranjman müzikler çıkarıldığı görülmüştür. Konuya şu örnekler verilebilir:

Fırat Kalkanı harekâtında Türk askerleri El Bab’a Diriliş Ertuğrul jenerik müziğiyle girmişlerdir (www.sabah.com.tr). Mersin Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesi ve Sivas Muzaffer Sarıözen Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri Sivas Kongresi’nin 100. yıl programı kapsamında Diriliş Ertuğrul jenerik müziğini orkestra şeklinde icra etmişlerdir (www.youtube.com). Filistinli bir sanatçı Diriliş Ertuğrul jenerik müziğini Kudüs için hazırladığı ezgiye uyarlamıştır. Müziğin klibinde Ertuğrul Gazi’nin giyiminden ve atı Aktolgalı’dan örnek aldığı görülmüştür (www.aa.com.tr). Lübnan’da yaşayan Filistinli gençlerin oluşturduğu ‘Emced’ isimli müzik grubu dizinin jenerik müziğine söz yazarak yorumlamışlardır (www.trtmuzik.net.tr). Meksikalı kemancı Lubella Gauna, Meksika’da dizinin jenerik müziğini kemanyla yorumlamış, Türkiye’ye geldiğinde Diriliş Ertuğrul setini ziyaret etmiş, dizinin setinde jenerik müziği yorumuna TRT tarafından video çekilmiştir (www.youtube.com).

Derlemelerden anlaşılacağı üzere Diriliş Ertuğrul dizisinde yer alan kültürel değerler ve müziklerin yerli ve yabancı çevrede sosyal hayatta kullanılmasının önemi anlaşılmıştır. Türk geleneklerine yerli çevrede ilginin artmasıyla bu geleneklerin yabancı çevreye aktarımı kolaylaşmıştır. Yurt dışında yaşayan Türklerin yabancılara dizinin tanıtımını yapmaları, Türk tarihine ve kültürüne karşı ilgi uyandırmıştır. Dizide geçen müzikler ise, çeşitli bestelerin ve kliplerin konusunu oluşturmuştur. Türkiye dışındaki ülkelerde müzisyenlerin ilgisini çekmeyi başaran dizi müzikleri, Türk sinema-TV sektörünün yanında Türk müzik camiasının da tanınmasını sağlamıştır. Dizinin millî konular üzerine kurulmuş olması, millî duygu ve düşünceleri taşıyan insanların ilgisini çekmiş ve çeşitli faaliyetlerde bulunmaları ise dizinin daha geniş bir kitlede tanınmasına olanak sağlamıştır.

## 2. Diriliş Ertuğrul Dizisinin Sosyo-Kültürel Hayattaki İzleri

Diriliş Ertuğrul dizisi yayınlandığı günden final yaptığı zamana kadar ve devamında birçok sosyo-kültürel çevreyi etkilemiştir. Dizi, Türk yaşam kültürünün dünyaca tanınmasına vesile olduğu için çeşitli ülkelerde Türklerin zengin kültüründen haberdar olmuşlardır. Dizideki karakter isimlerinin yeni doğan bebeklere verilmesi, dizide kullanılan aksesuarların modern topluma yansımaları, dizinin sanal oyunlarda yer alması, yerli ve yabancı çevrede açılan restoranların tasarımlarına örnek olması, diziye bağlı olarak çeşitli kültür faaliyetlerinin gelişim göstermesi vb. gibi etkiler dizinin ulaştığı alanının büyüklüğünü göstermektedir. Somut olmayan kültürel miras kapsamında hareketle bahsedilen etkiler, detaylı olarak başlık altında incelenmiştir.

Dizinin ilham kaynağı olan ve isimlendirilmesinde kullanılan ‘diriliş’ kelimesi, Türk milletinin geçmişten bugüne ne zorluklarla geldiğini ve her defasında küllerinden yeniden doğup daha büyük zaferlere imza attığının ifadesidir. Türk milleti nice savaşlar vermiş, nice yıkımlar ardından yeniden ayağa kalkmasını bilmiştir. Bu şanlı millet, tarihin her sayfasında, “*Biz bir ölür bin diriliriz.*” yaşam felsefesiyle tüm cihanı karşısına alıp gücünü ispat etmiştir. Manevi inancın bir göstergesi olan diriliş, kelime anlamı olarak Türkçe Sözlük’te “*1. Dirilme işi veya biçimi, dirilme, canlanma. 2. mec. Yeni bir atılımla güç kazanma. 3. din b. Dinî inanışlara göre ölümden sonra dirilme, basübadelmevt.*” (TDK, 2009: 537) şeklinde açıklanmıştır. Diriliş kelimesinin bu üç anlamına bakıldığında yeniden doğuş ve belirli bir mücadele sonunda güç kazanma anlamları, Türklerin zaferlerine yansımış, destanlar, efsaneler ve masallarda ‘ölüp dirilme’ motifli gibi konular ele alınmıştır. Diriliş kelimesinin Türklerle en çok bağdaştırıldığı anlatı, Ergenekon Destanı’dır. Büyük yağmalara uğrayan Türkler, Ergenekon adını verdikleri dağın/yüce ananın korunaklı

mekânında yeniden çoğalmış, güçlenmiş ve demir dağı eriterek cihanın dört bir yanına yayılmıştır. Böylelikle Türk nesli yeniden dirilişi yaşamıştır. Özellikle bahar aylarında Nevruz zamanlarının bu destana bağlı olarak kutlanması, günün önemini gösteren; dirilmenin canlanmanın, arınmanın örneği olmuştur. ‘Diriliş’ bu bağlamda, halka ait olan bir kavram olarak özel amaçların ve günlük yaşamda sıklıkla rastlanan bir kelime haline gelmiştir.

Diriliş kelimesinin günlük yaşamda restoran, market, kafe gibi yerlerin isimlendirilmesinde kullanıldığı görülmüştür. Konya, Ankara, Denizli, İstanbul vb. gibi illerde marketlerin “Diriliş Market” ismiyle adlandırılması, Bursa/Cumalıkızık’ta bulunan restorana “Diriliş Konağı” denilmesi, Kırşehir/Mucur’da “Diriliş Ertuğrul Yufka”, Erzurum/Palandöken’de “Diriliş Döner” Kırıkkale/Etiler “Diriliş Pide ve Kebab Konağı” Trabzon’da “Diriliş Gıda Pazarlama”, Elazığ ve Kayseri Develi’de “Diriliş Kasabı”, Antalya/Kumluca’da “Diriliş Tost ve Kumru Diyarı”, Yozgat’ta “Diriliş Sofrası”, Trabzon/Arsin ve Antalya/Kaş’ta “Diriliş Cafe” veya “Cafe Diriliş”, Adıyaman’da “Kâhta Diriliş Kitap Kafe” adlarıyla anılan mekânların açılması örnek verilebilir. Restoranların dışında dergi ve gazetelere; “Diriliş Postası”, “Diriliş Gazetesi”, “Diriliş Dergisi”, “Genç Diriliş Dergisi”, “Eğitimle Diriliş Dergisi” “Diriliş Saati Dergisi” gibi isimler verilmiştir. Ayrıca çeşitli satış ürünleri ve mekânlara “Diriliş Sandalye”, “Diriliş Mikrofiber Lüks Paspas” “Diriliş Kanepeler”, “Diriliş Zigon Sehpa”, “Diriliş Koltuk”, “Diriliş Oto Yıkama”, “Diriliş Banarya Pansiyon”, “Diriliş Ecza Deposu”, “Villa Diriliş”, “Diriliş Aksesuar” gibi adların verildiği görülmektedir.

Bu mekânların yanı sıra Diriliş Ertuğrul dizisinin popülerliğine bağlı olarak diziden alınan geleneksel izlerle günümüz dünyasında işletme sahipleri tarafından restoranlar açılmıştır. Söz konusu örnekler, Türkiye’de ve yabancı ülkelerde dizinin izlenme ve buna bağlı etkilenme oranının oldukça fazla olduğunu göstermektedir. Diriliş Ertuğrul dizisinden izler taşıyan bu mekânlar halkın ilgisini çekmiştir.

Türkiye’de Malatya’nın Battal Gazi ilçesinde bulunan ‘Battal Gazi Otağı’ diziden izler taşıyan mekânlara ilk örnek olarak gösterilebilir. “Malatya Battal Gazi Otağı” Malatya’nın Battalgazi ilçesinde Ali Karakaş tarafından kurulmuştur. Diriliş Ertuğrul dizisinden ilham alınarak oluşturulan bir restorandır. Restoran’ın ilk girişinde bir otağa yer verilmiştir. Kayı otağı olarak geçen bu çadırın içerisinde Türk otağ kültürüne uygun eşyalar koyulmuştur. Bu eşyalar arasında Kayı tamgası, beylik postu, yerlere serili ve duvarlara asılı çeşitli postlar, yün minderler, kılıçlar, hançerler, kalkanlar, baltalar, gürzler, sandıklar, püskül detayı olan çeşitli süs eşyaları, restorana gelip otağı gezen insanlar için döneme uygun erkek, kadın ve çocuklara özel geleneksel Türk kıyafetleri bulunur. Otağın dışında dizinin görselliğine uygun olarak sandıklara, küplere, kumaşlara, tahta eşyalara yer verilmiştir. Dizideki obaların içerisinde çömlek yapan esnaflardan örnek alınarak otağın dış tarafında çömlek standı olduğu görülmüştür. Otağın yan tarafında ise restoran alanı bulunmaktadır. Bu bölüm geleneksele uygun olarak tasarlanmıştır. Restoranın dış ve iç taraflarında tahtadan yapılmış çeşitli yöresel eşyalar bulunmaktadır.

Diriliş Ertuğrul dizisi, Türkiye dışında dünyada da yoğun olarak izlenip beğenilen bir dizi olmuştur. Dizinin etkisiyle insanların çeşitli etkinlikler ve faaliyetlerde buldukları belirtilmiştir. Bunun yanı sıra dış ülkelerde dizinin popülerliğine bağlı olarak İngiltere Birmingham’da açılan “Bey’s Diner-Ertugrul Cafe” isimli restoran-kafe, adının dışında, iç tasarımında Diriliş Ertuğrul dizisinin izlerine yer verildiği görülür. Kayı bayrağı, geleneksel Türk kıyafetleri giydirilmiş cansız manken, Kayı boyu tamgalı balta, tahta kaşıkların üzerine basılmış Kayı tamgası vb. detaylar mevcuttur. Servislerde kürdanların üst kısımlarına dikkat oluşturması açısından küçük Kayı bayraklarının yerleştirildiği görülür. Bilgilerin derlendiği YouTube tanıtım videosu ve haber sayfasından yola çıkılarak şu bilgiler verilebilir: İşletme kurucusunun ismi Sazzadur Rahman’dır. Sazzadur Rahman Diriliş Ertuğrul ve Türk kültürünü İngiltere’de tanıtmak amacıyla ve diziyi bilenlerin severek geleceği bir yer olmasını hayal ederek böyle bir işletme yeri açtığını belirtmiştir. Haberin içinde yer alan restoranın menüsü; “*Geleneksel İngiliz ve Güney Asya atıştırmalıkları ve öğünlerinin yanı sıra, menüde Doğan Alp, Bamsı ve Turgut Bey; Türk ekmeği, zeytin, peynir, salatalık, Menemen (tek tavada yumurta ve biber), sosis ve humus yer alacak. Kafede müşterilere ayrıca, ızgarada somon ve yeşil çayın yanı sıra Türk kahvesi ile çayı da ikram edilecek. Kahvaltı menüsünde yer alan isimlerin arasında ise; ‘Alp’, ‘Bey’ ve ‘Sultan’ başlıkları da mevcut. İçecek cephesinde, Bey’s Diner’da düzenli çay ve kahvenin yanında Türk lezzetleri ve Türk lokumu da servis ediliyor. Bey’s Diner Diriliş Ertuğrul ve Türkiye’den esinlenerek kahvaltı ve öğle yemeği menüsünde Türk lezzetlerini sunuyor.*” (www.dirilispostasi.com) şeklinde

belirtilmiştir. Böylece dünya mutfağının yanı sıra Türk mutfağı Diriliş Ertuğrul dizisinin popülerliğinden yola çıkılarak tanıtılmıştır.

Diriliş Ertuğrul dizisinden etkilenecek açılan bir diğer mekân ise Pakistan “Kardeslerhq The Kasmir Cafe”dir. Diziyi severek, yoğun bir ilgiyle takip eden Pakistanlıların Türk mutfağının lezzetlerini tatmaları amacıyla işletmenin sahibi Shadab böyle bir yer açtığını belirtir. Kafenin Instagram sayfasında paylaşılan görsellerde Diriliş Ertuğrul dizisinde kullanılan eşyalardan ilham alınarak mekânın içi tasarlandığı görülür. Deri kumaş üzerine basılı Kayı boyu tamgası duvara asılmış, tamganın alt tarafına post minderler konulmuştur. Kılıç, balta, börk vb. aksesuarları gelen müşteriler tarafından ortamın havasına uygun olarak kullandıkları hatta doğum günü pastalarının kılıçla kesildiği görseller dikkat çekmiştir. Haber kanalı; “Restoran, Keşmir'deki Srinagar şehir merkezinin kalbinde yer almaktadır. Kardeşler'in iç mekânı, drama dizisinde gösterilen çeşitli eserler ve tasarımlara ev sahipliği yapan Diriliş: Ertuğrul'un etrafında şekilleniyor. Tamamen Ertuğrul drama dizisi üzerine kurulu dünyanın ilk restoranlarından biri olan Kardeşler, diğerleri arasında Ortadoğu, Türk, Hint mutfağı sunuyor.” (www.freepresskashmir.news) şeklinde işletmenin tanıtımını yapmıştır. Diriliş Ertuğrul dizisinden etkilenecek Hindistan’da Javid Khan isimli bir işletmeci ‘Ertugrul Mandi’ adıyla bir restoran açmıştır. Bilgi alınan haber sayfası ve restoranın fotoğraflarından hareketle, dizi karakter resimlerine restoranın dışında ve yemek yenilen iç mekânda yer verildiği görülmektedir (www.gzt.com).

Dizi adının bu denli yaygın olarak kullanılması ve açılan restoranların adlarının dışında içeriklerinin de diziden alınan Türk yaşam kültürü öğeleriyle tasarlanması, televizyonlardan topluma aktarılan konuların Türkiye’de ve dünyanın çeşitli yerlerinde olan etkilerini göstermektedir.

### 2.1. Dizin Ad Verme Geleneğine Etkisi

Diriliş Ertuğrul dizisinde yer alan Türk isimlerine ad verme/ad alma motifi üzerinden değinilmiştir. Bu motife bağlı olarak dizinin yayınlandığı tarihten itibaren popüler kültüre bağlı olarak ailelerin diziden etkilenecek koydukları isimler, TÜİK adrese dayalı nüfus kayıt sisteminden hareketle yıllara göre en çok kullanımda olan kadın-erkek isimleri ve ilk 100 isim içerisindeki sıralamaya bakılmıştır.

Jacoby ve arkadaşlarının görüşüne göre “Bir ismin sürekli tekrarı ismi meşhurlaştırabilmekte bu da ondan hoşlanmayı artırabilmektedir.” (Arkonaç 2005: 186). Dizide özellikle “Ertuğrul” ismi 1996’dan 2015’e kadar 90. sıralardayken dizinin yayınlandığı 2014-2019 arası ve devamındaki yıllarda ilk yirmi içerisinde yer almıştır. 2017’de Ertuğrul isminin 16. sırada en çok verilen isim olması dizinin popüler etkisi açısından önemli olduğunu düşündürmektedir. Gökçe ismi ise 1950-2015 arasında çok tercih edilen bir isim değilken dizinin yayında olduğu tarihlerde ilk 100 arasında yer almıştır. 2016’da 72. sıraya, 2017’de 75, 2018’de 69, 2019’da 59 ve 2020’de 43. sıraya kadar yükselmiştir. Gökçe isminin, yıllar içerisinde halkın dikkatini çekip beğenilerek tercih edilme oranının gittikçe artması dizinin başarısıdır. Bu durum dizinin popülerliğine bağlı olarak çocuklara verilen isimlerdeki etkinin büyüklüğünü göstermektedir. Popülerliği yüksek olan yapımların yeni doğan çocukların isimlendirilmesinde büyük rol oynadığı veriler ışığında tespit edilmiştir. Özellikle Türk-İslam kültürünü benimseyen ailelerin Diriliş Ertuğrul dizisini izledikten sonra karakterlerin kişilik özellikleri, sergiledikleri kahramanlık örnekleri ya da kadın karakterlerin dış güzellikleri ve kişilik özellikleri hayranlık uyandırarak “onun gibi olma” isteğiyle isim olarak tercih edilmiştir. Ailelerin, dönemin popülerliğine uyarak bu tarz isimleri tercih ettikleri de ön görülebilir.

### 2.2. Diziden Etkilenerek Oluşan Moda ve Kullanılan Aksesuarlar

Diriliş Ertuğrul dizisinden etkilenecek oluşan moda ve kullanılan aksesuarlar, dizinin popülerliğine bağlı olarak yaşam kültüründe ilgi görmüştür. Diziden başta gençler etkilenecek olup erkeklerin Ertuğrul Gazi modeli saç-sakal bıraktıkları ve kadınların ise Halime Sultan’ı örnek alarak uzun kirpik ve kalın kaş şeklini yaptıkları görülmüştür. Çeşitli giyim sitelerinde (www.tisho.com) Kayı tamgası baskılı tişörtler satışa sunulmuştur. Pandemiyle beraber hayatlarımıza giren maskelerin özel tasarımlarında Kayı tamga baskısı ve Ertuğrul Gazi’nin atını şaha kaldırdığı görselin olduğu maskeler üretildiği dikkat çekmiştir. Kayı ve Selçuklu tamgalarının olduğu zihgir, yüzük, künye, kolye, bileklik gibi takılar erkek ve kadınlar tarafından yoğunlukla kullanılmaya başlanmıştır. Bunlara ek olarak dizide takılan börtükleri erkekler başta olmak üzere kadınların

da kullandığına rastlanmıştır. Geleneksel kadın başlıkları daha çok özel günlerde, börkler ise kış mevsimine uygun bir yapıya sahip oldukları için soğuktan başı korumak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle Kayı ve Selçuklu tamgalı börkler ilgi görmüştür. Dizide kullanılan savaş aletleri (tahta, çelik, demirden vb.) küçük ve büyük boyutlar şeklinde yapılmış hediyelik eşya, biblo, duvar süsü olarak aksesuarların içinde yer almıştır. Ayrıca Diriliş Ertuğrul aksesuarlarına yönelik satış yapan çeşitli internet sitelerinin kurulduğu tespit edilmiştir.

### 2.3. Ata Sporları

Diriliş Ertuğrul dizisinin sosyo-kültürel alandaki etkileri arasında ata sporları da bulunmaktadır. Aktif olarak devam eden ancak eskiden yaygın olarak bilinmeyen ata sporlarının (okçuluk, binicilik, atlı okçuluk) tarihi diziler aracılığıyla yetişkinler başta olmak üzere daha küçük yaş gruplarında da merak uyandırmasını sağlamıştır.

Türk kültürünün geleneksel sporları olan binicilik, okçuluk, atlı okçuluğun dışında “*Güreş, avcılık, atıcılık, kılıç, yaya koşuları, atlama, sıklet kaldırma ve lobut atma, gürz ve topuz kullanmak, cirit, çöreğen (polo), gökbörü, tepük (futbol), tomak, kayak, matrak.*” (Güven, 1992: 2-3) gibi sporlar da yer almaktadır. Türkler atı evcilleştiren ilk toplum olarak bilinir. Türklerin atlarla olan bağlarının bu denli köklü bir geçmişe sahip olması, atı sadece bir binek hayvanı olarak görmediklerinden kaynaklanır. Türkler atı kutsal saymış, yoldaş, dost, koruyucu olarak görmüş, eski Türk inancında Tanrı’ya kurban olarak sunmuştur. Atın spor amaçlı olarak özellikle geleneksel Türk ata sporlarının başında yer alan binicilikte de kullanıldığı görülür. Biniciliğin her spor gibi kendine has kuralları vardır. At üzerinde geleneksel ve olimpik diye iki şekilde olan biniciliğin geleneksel olanı atlı-göçebe kültüründen hareketle oluşturulmuştur.

Türklerin geçim kaynakları arasında avcılık yer alır. İlk önce avlanıp av hayvanlarının derilerini satan topluluklar, ardından bunu bir spor hâline dönüştürmüşlerdir. Gerek şöenlerde gerek etkinliklerde oynanan bu sporla Türkler, ava odaklanma ve ok atmadaki maharetlerini sergilemişler, becerilerine göre hediyeler kazanmışlardır. Geçmişten günümüze okçuluk sporunu yaşatmak adına çeşitli faaliyetler yapıldığı görülmüş, “*Ok Meydanları ve Okçuluk Tekkeleri, hem okçuluğun kurumsallaşmasında ve gelişiminde hem de dini yansıma noktasında en önemli örneklerden olmuştur. Ancak tarihî süreç içerisinde okçuluk hem önemini hem de dinî yansımalarını kaybetmeye başlamıştır. Böylece İstanbul Fetih Cemiyeti’ne bağlı olarak okçuluğu bir spor ve kültür faaliyeti olarak yeniden canlandırma amacıyla ‘Tarihî Okçuluk Enstitüsü’ kurulmuştur. Enstitü çerçevesinde okçuluk, bir vakfa bağlı, örgütlü ve disiplinli bir spor haline getirilmiştir. Günümüzde de bu anlayış yaşatılmaya çalışılmaktadır.*” (Buyar vd., 2019: 352) şeklinde açıklanan ifade bu yerlerden bahsedilmiştir. Türk kültüründe okçuluk sporunun gelişmesi ve yaşatılması devlet bünyesinde önemini korumaktadır.

Binicilik ve okçuluk sporlarının birleşiminden oluşan atlı okçuluk, Türklerin iki ayrı alanda sergiledikleri kabiliyetlerinin bir merkezde toplanmasından doğmuştur. Türk insanı, zekâsı, çevikliği, atıklığı, gücü ve mücadeleciliğiyle tarihimizden bu yana bilinmeye devam etmiştir. Atlı okçuluk bir spor olmadan önce Türklerin savaşlarda atın ve okun gücünden faydalanarak kullandıkları bir savaş taktiğidir. “*Oku bir savaş aracı olarak geliştiren Türkler onu çağdaşlarından çok ayrı bir taktik ile kullanmışlardır. Savaşların kızıştığı ve kritik bir hal aldığı sıralarda Türkler düşmanlarını atlatmak için savaş alanını terk eder gibi atlarıyla kaçmaya başlarlar; bu arada dörtlüde koşan atlarının üzerinde doğrulup geriye doğru atıkları oklarla kendilerini kovalayan düşmanı şaşkına çevirirlerdi. Onların kovalamaktan vazgeçtiği bir anda, bütün hızlarıyla tekrar geriye dönen Türkler düşmanlarını bozguna uğrattırlardı.*” (www.gsdf.gov.tr). Atlı okçuluğun yüksek beceri gerektirmesi o dönemdeki düşmanların da dikkatini çekmiş, böylelikle Türk insanı bir kez daha becerisi ve zekâsıyla herkesi kendine hayran bırakmıştır. Savaşlardan örnekle Türkler, bu taktiği geleneksel Türk sporu hâline getirmiştir. Geçmişte av şöenlerinde gücüne ve nişanına güvenen erkekler ve kadınlar arasında ilkel olarak hazırlanan bir parkurda belirli bir yüksekliğe yerleştirilen genellikle demir veya tahtadan yapılmış okun değmesiyle açılan bir kabak hedefi olduğu görülmüştür. Hedefin içerisine çeşitli ödüller konmuş, atının üzerinde bu hedefi okuyla vuran kişi ise kabağın içindeki ödülün sahibi olmuştur. Günümüzde ise daha çok kabak hedef adında belirli yüksekliğe sahip direğin ucuna oval şekilli bir metal parçası yerleştirilir. Atlı okçuluğun zaman ilerledikçe kuralları yerine oturmuş ve bu çerçevede devlet nezdinde yarışmalara yer verilmektedir.



Geleneksel Türk sporlarının tarihî gelişim sürecinin yanında bu tarz sporları gelecek nesillere aktarmada yardımcı olacak unsurların neler olduğu önem kazanmıştır. Geleneksel Türk sporlarını desteklemek adına yapılanlar arasında resmîyette devlet bünyesinde bu tarz sporlarla ilgilenen kurum ve kuruluşların açılması başta gelmektedir. Devlet bütçesinin belirli bir kısmının sporculara ayrılması, gençleri özendirerek ve onlara örnek olacak reklamlar, kısa filmler, tarihî kısa filmler, dizi ve sinema filmlerinin hazırlanması, gençlerin bu yapımların hazırlanışını sahada uygulamalı görmelerinin sağlanması ve eğitim kurumlarında sporcularla söyleşilere yer verilmesi yapılacaklar başlığı altında sıralanabilir.

Özellikle günümüzde Türk tarihî ve kültürüne ait dizilere yer verilmesi izleyicinin ata kültürüne ait değerlerini hatırlatarak bellekte yerleşmesini sağlarken bu değerlere olan özlem duygusunu uyandırır. Türk yaşamına bağlı olarak savaş sahnelerinde, Nevruz günlerinde, şölenlerde vb. geleneksel binicilik, okçuluk ve atlı okçuluk yansımalarının olduğu görülür. Türk sinemasında özellikle Cüneyt Arkın'ın rol aldığı tarihî filmlerde geleneksel Türk sporlarına yoğun olarak yer verilmiştir. Bu filmlerden sonra Diriliş Ertuğrul gibi yapımların günümüz dünyasında geleneksel sporlara olan merakı artırması yadsınamaz bir gerçektir. Sinema ve TV'nin sporlara etkisi söz konusu olduğunda *“Sinematografik açıdan spor bir anlatım aracıdır. Oldukça yeni olan bu alanla ilgili literatüre bakıldığında özellikle ulusal bilinç oluşturulması sürecinde spor, sinematografik anlatıda iş görmektedir. Ülke sinemaları bağlamında öne çıkan güreş, beyzbol, futbol, dövüş sporları ve atlı sporlar ulus vurgusunda bulunmak noktasında etkili araçlar olmuştur. Sporun, sinematografik anlatıdaki birleştirici vurgusunun yanı sıra daha çok üstünlük söylemine yatkın farklılıklar yaratmak yoluyla ayrıştırıcı bir etkisi de söz konusudur.”* (Buyar, Türkmen, Useev, 2019: 316) Görsel unsurların insanların öğrenmesini artıran, merakını tetikleyen ve araştırmasına vesile olan yönleri bulunur. Bu hâliyle unutulmaya yüz tutmuş tarih ve yaşam kültürü, teknolojiyle beraber ekranlara taşınıp toplumların bu tarz unsurları hatırlamaları sağlanmıştır.

Medya, kültürü yaymada kullanılabilecek araçların başında gelmektedir. Diriliş Ertuğrul gibi dönem yapımları Türk kültürünün içinde gizli kalmış değerlerini yeniden ortaya çıkarmada ve bu değerleri günümüz dünyasına yansıtarak onların modern çağ içerisinde devamlılığını sağlamasında etkili olmuştur. Olimpik sporların yanı sıra ülkelerin kendilerine has belli bir beceri, yetenek, çalışma istikrarı isteyen geleneksel sporlara sahip çıkması gerektiğini hatırlatmıştır.

#### 2.4. Oyunlar ve Oyuncaklar

Diriliş Ertuğrul dizisinin sosyo-kültürel hayattaki izlerinden bir diğeri sanal-klasik oyunlar ve üretilen oyuncaklardır. Dizinin popüler kültüre yansımalarının en baş göstergeleri arasında olan oyunlar ve oyuncaklar teknoloji dünyasının bir dönem yapımından ne derece etkilendiğini kanıtlar niteliktedir. Günümüz dünyasında sanal oyunların her yaş grubu arasında tercih edilmesi iki popüler oluşumun birleşmesiyle daha ilgi çekici bir hâl almayı başarmıştır. Sanal oyunların yanı sıra klasik masa üstü oyunlar ve çocukların da büyük bir hayranlıkla izledikleri karakterlerin figürleri, karakterlerin kullandıkları savaş aletlerinin oyuncaklarının üretilmesi geçmiş ve günümüz dünyasının birleşmesinin güzel bir örneği olmuştur. Sanal oyunlar, klasik masa üstü oyunlar ve üretilen oyuncaklar örneklerle açıklanmıştır.

Dünyanın en büyük uygulama oyunları platformlarından olan PUBG Mobile'ın Pakistan kolu, ülkelerinde Diriliş Ertuğrul dizisi büyük bir ilgi ve sevgiyle izlendiği için özel olarak dizinin başkarakteri Ertuğrul Gazi'ye tasarlanan “PUBG Mobile “Ertuğrul Gazi” adıyla oyun uygulaması çıkarmıştır. Uygulamanın Türkçe ve İngilizce dillerini dizinin başrol oyuncusu Engin Altan Düzyatan seslendirmiştir. PUBG Mobile ‘Ertuğrul Gazi’nin YouTube platformu üzerinden yayınlanan fragmanında oyuna giriş yapmadan Ertuğrul Gazi karakterinin oyunu *“Tarihimiz büyük savaşlara sahne oldu. Verdiğimiz bu zorlu ve yıpratıcı mücadelelerde asla vazgeçmedik ve her seferinde inancımızı güçlendirdik. Küllerimizden doğup korkmadan ateşe yürüdük ve kazandık. Ben yine mücadeleye hazırım. Sen hazır mısın?”* (www.youtube.com) diyerek kişilere tanıttığı görülür. Diriliş Ertuğrul dizisinden etkilenecek oluşturulan “Venent Games “Ertuğrul Gazi” ve UMURO “Ertuğrul Gazi 2” uygulama oyunlarının içeriklerinde özellikle Ertuğrul Gazi'nin yaşadığı dönemden izlere yer verildiği görülür. Venent Games oyun uygulamasını *“Bu bir Kayı Boyu oyunudur! Bu bir milletin diriliş destanıdır! Ertuğrul Gazi oyunumuz 56 bölümden oluşmaktadır. Her bir bölümde ayrı görevler bulunmaktadır. Amacımız her bir görevi başarıyla yerine getirmek ve karşımıza*

çıkan hainleri yok etmektir. Oyunumuz Türk tarihinde önemli bir yer tutmuş olan Ertuğrul Gazi üzerinden anlatılmaktadır. Kayıların, Haçlılar ve Moğollar ile yaptığı mücadeleleri konu alan oyunumuz bir Kayı Beyi olan ve Osmanlı Devleti'nin kurulmasına öncülük eden Ertuğrul Bey üzerinden işlenmektedir. İyi oyunlar dileriz.” (www.play.google.com) şeklinde tanıtmıştır. Oyunun içeriğinde ‘Otağını Koru’, ‘Kaleyi Bas’ ‘Moğolları Öldür’ ‘Alpını Kurtar’ gibi bölümler dizisinin konusuna bağlı olarak verilmiştir. Oyunun içinde Türk çadırları, Kayı tamgası vb. diziyile alakalı oluşumlar yer almıştır. Umuro “Ertuğrul Gazi 2” uygulaması Venent Games “Ertuğrul Gazi” uygulamasının bir üst sürümü olarak çıkarılmıştır. Oyunun içeriğinin biraz daha geliştirildiği görülmüştür. Özellikle Ertuğrul Gazi'nin oyun karakteri ve atı diziyile uyumlu hâle getirilmiştir.

Diriliş Ertuğrul dizisinden hareketle çocuk, genç, yetişkinlerin bir arada oynayacakları “Diriliş Osmanlı İmparatorluğu” masa üstü oyunu çıkarılmıştır. Oyunun çıkarıldığı yayın evi, “Moğollar bir yandan, diğer beylikler bir yandan, Selçuklu Devleti’ni yorgun düşürmüştü. Herkes Büyük Selçuklu Devleti’nin yıkılıp, tarihten “Türk” isminin silineceğini sanıyordu. Ancak Ertuğrul Gazi’nin oğlu Osman Bey, bu düzeni bozacak ve Türk milletini sonsuza dek tarihe kazıyacaktı. Bu oyun, Osman Bey’den, Kanuni Sultan Süleyman’a kadar olan dönemi işler. Senin görevin Osman Bey ve sırasıyla diğer padişahların en büyük yardımcısı olup onlarla fetihlere katılmak, onlarla karar vermek, Türk’ün adını tarihten silmek isteyenlere karşı savaş vermek. Tarihi gerçeklere dayanarak hazırlanmış bu oyunda hem eğlenecek hem Osmanlı tarihini öğrenecek hem de yakın tarihe ışık tutacaksınız! Yeniçeriler, atlı askerler, okçular, büyük fetihler, özel görevler ve bitmek bilmeyen maceralar seni bekliyor!” (www.panamayayincilik.com) şeklinde masa üstü oyununu tanıtmıştır. Diriliş Ertuğrul dizisinden hareketle çıkarılan çocuk, genç, yetişkin yaş guruplarına hitap eden bir diğer masa üstü oyun “Diriliş Tamga Strateji”dir. Satışı yapılan sitede oyunun içeriğine ve eşyalarına yer verilmiştir. Oyun “Tamga Oyunu Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşundan, yükseliş dönemi sonuna kadar devam eden zengin tarihsel dönemde geçer.” (www.oyuncakdenizi.com) şeklinde tanıtılmıştır. Diriliş Ertuğrul dizisine bağlı olarak İnternet’teki oyun ve satış sitelerinde sanal ve canlı olmak üzere “Diriliş Ertuğrul’ Puzzle Oyunları” başlığı altında oyunlar hazırlandığı görülmüştür. (www.yapbozoyunlar.net) (www.puzzleoyna.net) gibi internet sitelerindeki puzzle oyunların içerisinde dizideki belirli sahnelerin resimleri verilerek oynayacak kişilerden karmaşık hale getirilen puzzle parçalarını birleştirip sahnenin resmini oluşturmaları istenmektedir. Renk Vagonu (www.hepsiburada.com) Çiçek Sepeti (www.ciceksepeti.com) Jigsaw Puzzles (www.redbubble.com) gibi belirli satış sitelerinde ise 30-1500 parçalık Ertuğrul Gazi’nin ve dizi sahnelerinin resimlerinin olduğu puzzle oyunların satışa sunulması dikkat çekmiştir.

TRT bünyesinde oluşturulan “TRT Market” adlı satış sitesinde kanal çerçevesinde yayınlanan dizi, program, çizgi film vb. yapımların içeriklerine uygun ürünler çıkarılmış ve satışa sunulmuştur. Diriliş Ertuğrul dizisinin TRT’de yayınlanmasından sonra ise “Diriliş Ertuğrul Karakterleri Figür Oyuncak” içeriğiyle bu sitede oyuncaklar satılmaya başlanmıştır. Ertuğrul Gazi, Turgut Alp ve Bamsı Alp gibi karakterlerin figür oyuncaklarının tasarlandığı görülmüştür (ww.trtmarket.com). Diriliş Ertuğrul dizisini izleyen çocuklara yönelik plastik savaş oyuncakları üretilmiştir. Genellikle set halinde satılan oyuncakların içinde kılıç, balta, kalkan, yay ve ok gibi savaş aletlerine yer verildiği görülür. (www.needion.com) Plastik savaş oyuncakları setinin satışının yapıldığı sitede oyuncaklara yönelik “Enhoş Oyuncak 3 Parça Diriliş Seti- Kılıç Kalkan Balta 3 lü Set Diriliş Osmanlı Kılıç Kalkan Seti Oyuncakçı Çocuklarınıza zarar verecek herhangi bir materyal içermemektedir CE Belgelidir.” (www.trendyol.com) şeklinde tanıtım açıklamasına yer vermişlerdir. Diriliş Ertuğrul dizisine bağlı olarak tahta oyuncakların üretiminin yapıldığı görülmüştür. Özellikle dizide alp olarak yetiştirilen çocukların tahta kılıçlarla talim yapması diziyi izleyen çocukların daha çok ilgisini çekmiştir. Bunun üzerine Kayı boyu tamgalı, tahtadan hançer, kılıç, balta şeklinde savaş oyuncakları üretilmiştir. Üretilen oyuncakların dizideki tahta kılıçlara nazaran kırmızı, yeşil, siyah gibi renklerle süslenmesi çocukların ilgisini çekebilmek içindir. Böylelikle dizinin, Türk savaş kültürü unsurlarını yansıtması çocukların temelden bu kültürle tanışmalarını sağlamıştır.

Görüldüğü üzere yerli ve yabancı çevrede izlenme oranının yüksek olması ve Türk yaşam kültürüne dair büyük bir ilgi çekmesi, Diriliş Ertuğrul dizisinin teknoloji dünyasının da ilgisini çeken bir yapım olmasını sağlamıştır.

## 2.5. Anket ve Röportajlar

Diriliş Ertuğrul dizisinin popüler kültürdeki yerini, izleyici kitlesinin genel yorumlarını, diziyi izlemeyenlerin ise neden izlemediklerini objektif olarak anlamak adına çalışmaya katkısı olacağı düşünülen anket çalışması yapılmıştır. Bu anket çalışması Google Formlar üzerinden çoktan seçmeli ve açık uçlu 22 soru sorularak hazırlanmış, ankete katılan 130 kişiden tam yanıt alınmıştır. Bu bölümde anketteki sorulara verilen yanıtlar üzerinden dizi değerlendirilmiştir. Öncelikle çoktan seçmeli sorulardan hareketle seçilen şıkların yüzdelik değerleri, ardından uzun yanıt sorularına verilen cevaplar açıklanmıştır.

Anket katılımcıları 18-40 yaş aralığındadır. Ankete katılanların %40,3'ü lisansüstü, %48,5'i lisans, %7,5'i lise, %3,7'si ilkökul ve ortaokul öğrenimine sahiptir. Ankete katılanlardan %72,4'ünü izleyici kitle oluştururken %27,6'sı ise diziyi izlememiştir. Dizinin ülkeye tanıtımının faydalı olduğunu düşünenler %78,4 iken %21,6'lık kesim faydalı bulmadığını belirtmiştir. Dizi sahneleri, kostümler ve eşyaların tarihî geçerliliği yansıtmasına dair yöneltilen soruda %73,9'u "eksiklikler olsa da gerçeğe yakındır", %26,1'i sadece kurgudan ibaretti cevaplarını işaretlemişlerdir. Diziyi izleyen kesime, at binmek, ok atmak, kilim dokumak gibi tarihî yaşantılara ilgilerinin oluşup oluşmadığına dair yöneltilen soruda %56,7'si evet cevabını verirken %43,3'ü hayır demiştir. Dizinin yapımcısı, oyuncularını, dizi özelinde açılmış sosyal medya hesaplarını takip edenler %27,7 paya sahipken, %72,3'ünün takip etmediği saptanmıştır. Dizinin Türk kültürünü tanıtmada, anket katılımcılarının %67,9'u başarılı olduğunu düşünürken, %32,1'i başarısız bulmuştur. Yabancı çevreye dizinin tanıtımının yapılmasını yorumlayan anket katılımcılarının %54,5'i yeterli, %28,4'ü çok iyi, %11,2'si abartılı, %6'sı yetersiz ve kötü bulmuştur. Katılımcılara, dizinin yayınlandığını nasıl öğrendiklerine yönelik yöneltilen soruda %67,9'u televizyondan, %19,4'ü internetten, %10,4'ü herhangi birinin tavsiyesiyle, %2,3'ü haberlerden öğrendiklerini belirtmişlerdir. Günlük hayatta dizi müziklerine denk gelme sıklığını yanıtlayan katılımcıların %69,4'ü telefon zil sesi yapanlar var, %17,2'si etkinliklerde duyduklarını, %9'u, hiç duymadıklarını, %4,4'ü arabalarında dinleyenlere denk geldiklerini belirtmişlerdir. Günlük hayatta dizide yer alan simgelerin olduğu eşyalara rastlayan katılımcılar % 85,8 orana sahipken, rastlamayanlar %14,2 orana sahiptir. Diziden önce eski Türk inancı hakkında bilgisi olanlar %86,6 iken duymayanlar ise %13,4 oranındadır.

Belirtilen verilerden anlaşılacağına göre yüzdelik payları büyük olan seçeneklerin geneli dizinin toplumsal açıdan popülerliğinin yüksek olduğuna işaret etmiş, diğer yanıtlar ise izlemeyen kişilerin veya izleyip dizinin kurgu ve amaç yönünü olumsuz eleştirenlerin cevap oranları olmuştur. Bu cevaplara bağlı olarak dizinin anket genelinde izleyici kitlesinin, izlemeyenlerden fazla olduğu görülmüş, Türk tarihini ve kültürünü somut olmayan kültürel mirasa uygun olarak yaşama ve yaşatma adına katkısının büyük olduğu gözlemlenmiştir. Dizideki sahneler, kostümler, eşyaların -birebir aynı olmasa da- tarihî gerçekliğe uygun tasarlanması izleyicilere somut bir örnek oluşturmuştur. Dizinin somut olmayan kültürel miras kapsamında insanlara ata binmek, ok atmak gibi sporları aşılmasında çok başarılı olduğu görülmemiş ancak geleneksel sporlara ilgi çekerek yönlendirme oranını artırmıştır. Diziyi alakalı olan sosyal medya hesaplarının takibe alınmama yüzdeliği ise dikkat çekmiştir. Yerli ve yabancı çevrede dizinin tanıtımlarının yeterli düzeyde olduğu, anket katılımcıları tarafından yüksek bir değerle belirtilmiştir. Dizinin yayınlanma haberini ise daha çok televizyon aracılığıyla öğrendikleri görülmüştür. Özellikle jenerik müziği başta olmak üzere, dizi müziklerinin ülkede ve dünyada yankı bulması anket cevaplarıyla kanıtlanmış, dizi müziklerini telefon zil sesi olarak duyanların ise çoğunlukta olduğu tespit edilmiştir. Dizi yayınlanmadan önce eski Türk inancı hakkında bilgiye sahip olan kişilerin ise büyük paya sahip olduğu anlaşılmıştır.

Ankette uzun yanıt sorularına verilen cevaplar incelendiğinde, diziyi izleyenlerin çoğunluğu tarihe ve Türk kültürüne ilgi duyanlardır. Diziyi izlemeyen kesim ise, senaryosunun gerçek tarihi yansıtmadığını, TV kültürlerinin olmadıklarını ve dizi izlemeye vakit bulamadıklarını belirtmişlerdir. Bu tarz yapımların ülkenin tanıtımında katkılarının olup olmadığı sorusuna ise daha çok olumlu yanıtlar alınmış ve ülke tanıtımında tarihî dizilerin öneminden bahsetmişlerdir. Anket genelinde izleyicilerin en sevdiği karakterler, iyi-kötü ayrımı gütmeyen oyunculuk yeteneği yüksek olan kişiler arasından seçtikleri anlaşılmıştır. Kültüre bağlı olarak ata binmek, ok atmak gibi sporları diziden önce ve dizi sonrasında deneyimleyen kişilere rastlanmıştır. Genel olarak bu tarz etkinlikleri yapanların eski dönemlerde yaşıyormuş gibi güçlü, özgür hissettikleri verilen cevaplarda görülmüştür. Ülkede dönem dizilerinin yayınlanmasını çoğu kesim faydalı bulurken, bazı

kesimler ise konuya objektif olarak yaklaşmış ve tarihe yanlış aksettirmelerinden dolayı faydalı bulmadıklarını söylemişlerdir. Ankette yer alan video cevabından yola çıkarak ise anlatılan destanın millî bilinci yeniden uyandıracak görselliklere ve anlatıma sahip olduğunu, vurgulanmak istenen vatan sevgisinin ise televizyonlardan izleyicilere başarılı bir şekilde yansıtıldığını belirtmişlerdir. Dizinin olumlu etkileri genellikle kültür ve tarihle alakalı olurken, olumsuz etkileri ise reyting kaygısıyla tarih, kurgu ve senaryonun akıcılığını bozan durumlara anket cevaplarında değindikleri görülmüştür. Ankette yer alan “ekranlarda yayınlanan bir diziden neler öğrenilebilir” kilit sorusunda; katılımcıların geneli, dizide yansıtılan bazı kültürel değerlerden habersiz olduklarını, Türk tarihini dizi aracılığıyla merak edip araştırdıklarını, ataların zorlu zamanlardan büyük bir cesaret ve iman gücüyle geçtiklerini bilmediklerini açıklamışlardır. Anketin son sorusunda katılımcıların eski-yeni yaşantılar üzerine yönelik fikirlerini öğrenmek amaçlanmıştır. Çoğu kişi çağın getirdiği sıradanlıklar, samimiyetsizlikler ve karmaşıklıklardan dolayı tarihî dönemlerde yaşamayı tercih ederken bazıları da realist cevaplar verip teknolojinin rahatlığından, eski zamanlarda can güvenliğinin olmayışını belirterek şimdiki dönemde yaşamayı tercih ettiklerini açıklamışlardır. Anketin analizinden anlaşılacağına göre Diriliş Ertuğrul dizisinin olumlu ve olumsuz tarafları, eğitici ve geliştirici yönleri vb. konular üzerinden somut olmayan kültürel mirasa örnek oluşturması, insanlar üzerindeki etkileri somut örneklerle görülmüştür.

Diriliş Ertuğrul dizisinin etkilerinin daha iyi anlaşılması açısından çalışmada yer verilen dizideki oyuncuların İrfan Gürdal (Ozan karakteri), Hakan Serim’in (Günkut Alp karakteri) yanı sıra gelenekselliği yaşayan ve yaşatmaya çalışan ülkenin farklı yörelerinde bulunan Ali Karakaş, Berna Türkcan, Orhan Kocaoğlu, Kenan Aytac, Erdem Özdemir, Bican Aydın, Veysel Batuhan Bay ile bu tarz dizilerin somut olmayan kültürel mirasa katkısı konuşulmuş, kurdukları işletmeler ve başlarında oldukları geleneksel faaliyetlerin değerlendirildiği röportajlar gerçekleştirilmiştir. Sanatçı İrfan Gürdal dizinin Türk kültürüne katkısını *“Diziyi bir yandan olumlu görüyorum o da şu ki işte biraz tarihi bakışımızı sorgulattıran bir dizi oldu, genel olarak halk en azından dizideki yanlışlar üzerinden doğruları araştırma merakına sahip oldular, bu güzel ama sonuçta ticari bir iş. Bu diziler ve reyting kaygısıyla yapıyor, kılık kıyafette gerek hikâyenin, aslında çok da sadık kalmadıklarını hepimiz biliyoruz, o yönüyle belki bazen yanıltıcı oluyor ama genel olarak halka bir tarih bilinci verme gibi bir faydası olduğunu düşünüyorum.”*<sup>1</sup> diyerek ifade etmiştir. Oyuncu Hakan Serim ise dizideki Günkut Alp karakterinin ona kattıklarından *“Hakan Günkut oldu, Günkut Hakan oldu. Birlikte bir birleşim oldu. Şunu iyi anladım, atalarımız gerçekten çok zor günler geçirmiş. Ve bu ülkeyi bize almak için çok savaşlar yaptıklarını zaten biliyoruz. Bunun da değerini bilmeliyiz diye düşünüyorum.”*<sup>2</sup> diyerek bir dönem karakterinin insanın düşüncelerini ve yaşamını nasıl etkilediğini belirtmiştir.

Malatya/Battalgazi’de diziden esinlenerek Battalgazi Otağı diye isimlendirdiği bir restoran açan Ali Karakaş, hem kurduğu otağ ve içinde bulunan geleneksel eşyalarla hem de el yapımı yöresel ürünlerle kurduğu mutfakla Türk yaşam geleneğini devam ettirmeye çalışmaktadır. Ali Karakaş işletmesini kurma amacını *“Yeni nesil tamamen gelenek ve göreneklerden, örften, adetten, töreden, kültüre yönelik her şeyden koptu. Hem ticaret hem töre ve örfü nasıl canlandırabiliriz diye düşünüp böyle bir fikirle bu işe başladık. Bura eski Malatya, buranın tarihi bir dokusu var. İnsanlar buraya tarihî bir doku için geliyorlar. Tarihle beraber tabii ‘Diriliş Ertuğrul’un, medyanın yerel ve ulusal gücünün rolü var.”*<sup>3</sup> diyerek açıklamıştır. Bursa/Söğüt’te yöresel kadın kıyafeti tasarımı ile uğraşan Berna Türkcan yöresel kıyafetler hakkında verdiği bilgilerin yanı sıra Ertuğrul Gazi Türbesi’nin olduğu bölgede kaldığını ve diziden sonraki gözlemlerini; *“Dizi sayesinde birçok yer açıldı bu ile gelen ziyaretçi sayısının haddi hesabı yok. Dünyadan tahmin edemediğiniz yerlerden gelenler var, hep de sordukları şey bu kıyafetleri nereden temin edebiliriz. Türbenin çevresindeki biri olarak, ablam oranın türbedarı, çocukluğum orda geçti o kadar uğranmaz bir yerdi ki türbe dediğiniz yer gelen gideni pek olmaz ziyaretçisi çok azdı şimdi gelenler olduğu için seviniyorum.”*<sup>4</sup> şeklinde dile getirmiştir. Bursa/Söğüt’te özellikle deri kumaşla geleneksel Türk kıyafetleri tasarlayan Orhan Kocaoğlu

<sup>1</sup> Röportaj, Ankara’da bulunan İrfan GÜRDAL ile 18.11.2021 tarihinde telefonla gerçekleştirilmiştir.

<sup>2</sup> Röportaj, Hakan SERİM ile 16.03.2021 tarihinde Elazığ’da yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

<sup>3</sup> Röportaj, Ali KARAKAŞ ile 07.09.2021 tarihinde Malatya Battal Gazi Otağı’nda yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

<sup>4</sup> Röportaj, Söğüt’te bulunan Berna TÜRKCAN ile 15.07.2021 tarihinde telefonla gerçekleştirilmiştir.

ise tarihî dizilerin sektöre etkilerini “*Biliyorsunuz, Ertuğrul Gazi'nin türbesi Söğüt'tedir. Aynı zamanda kendisi Söğüt'e Uç Beyi olarak atanmıştır ve Osmanlı'nın da kurucusudur. Bir mahcubiyetimiz vardı kısacası atamıza karşı. Biz kendimize Ertuğrul Gazi'nin torunları deriz hem sevdiğimiz bir işi yapalım hem de misyonumuzu tamamlayalım, vizyonumuzu Türk tarihine adayalım, Türk tarihinin ve Türk töresinin yeniden anlatımıyla ilgili uğraş verenlerden biri olalım. Türk kültürünü insanların seveceği bir hale getirelim. Ürün imalatı, şu an dizi film sektörüne dönemsel deri zırhlar olsun, dönemsel deri işler olsun, gece kostümü anlamında olsun ürünler yapmak ürünler tasarlamak. Bazı dizilerde gördüğünüz deri şeyler bize ait. Bu anlamda da Türkiye'nin ve dünyanın birçok yapımcısıyla çalışıyoruz. Tabii bu Diriliş Ertuğrul ile başlayan bir süreç oldu. Ertuğrul Gazi'yi kimse Söğütte bilmezken, Söğüt'ü kimse bilmezken birden popülerliği olan bir yer oldu.*”<sup>5</sup> şeklinde ifade ederek tarihî yapımların ata kültürünü yeniden hatırlatmasının yanı sıra geleneksel giyime olan katkılarından bahsetmiştir. Van/Muradiye’de bulunan “Atayurt” Türk yaşam kültürünün birebir yansıtılmaya çalışıldığı bir projedir. Proje başı Kenan Aytaç, işletmesine olan rağbetin tarihî dizilerden etkilenecek gelen ziyaretçilerin olduğunu “*İnsanlar dizilerden izliyorlar, oradan heves ediyorlar. Bu diziler, insanların öz kültürüne ne kadar tarihi doğru lanse etmeseler de en azından insanlara böyle bir kıvılcım yakmasına vesile oluyor. O bakımdan tabii ki çok etkili oluyor bizim için.*”<sup>6</sup> diyerek ifade etmiştir.

Çeşitli el sanatları ve işletme sahiplerinin yanı sıra ata sporlarını önemseyip devam ettirenlerden de tarihî diziler hakkında görüşler alınmıştır. Geleneksel okçuluk eğitmeni olan Erdem Özdemir tarihî dizilerin bu tarz sporların gelişmesindeki önemini “*Son dönemdeki tarihi filmler çok etkili oldu. Bunlar arasında Ertuğrul dizisi, Tozkoparan İskender söylenebilir. Tarihe geri dönüşe insanlar rağbet gösterdi. Diriliş Ertuğrul ya da Tozkoparan izleyip öyle öğrenmeye geldik diyenler var. Çocuklarımız veya büyüklerimiz tarihi merak etmeye başladılar. Tarihi merak ettikçe de bu işe gönül verdiler. Böyle bir sporun olduğu veya nasıl bir yaşam tarzı olduğunu, insanlar geçmişini merak eder. Bir öncesinde neler yaşamış? Atalarımız neler yapmış? Nasıl bir ortamda çalışmışlar? Nasıl bir coğrafyada yaşamışlar? Onu merak ettikçe de bu olaylar yaygınlaştı. Bu da dizilerin etkisiyle oldu.*”<sup>7</sup> diyerek açıklamıştır. Binicilik eğitmeni olan Bican Aydın ise özellikle ata binmek ya da atla fotoğraf çekmek için kişilerin tarihî dizilerden etkilenecek geldiklerini “*Mesela televizyonun etkisiyse şöyle bir şey var ki, sıfır altı yaş grubundaki çocuklar geldiklerinde bu atın adı Doru olsun dedikleri zamanlar oluyor. Etkisi o anlamda çok büyük. Daha yetişkinler ve gençlerde hep şey duyuyorum; Ertuğrul'un atı Aktolgalı'ya bindiği gibi binmek istiyorum diye söyleyip ondan sonra ata binenler oldu. Ata binmek için karar aşamasında olan insanlara dizilerin etkileri gerçekten çok yüksek.*”<sup>8</sup> sözleriyle ifade etmiştir. Atlı okçuluk eğitmeni aynı zamanda bu alanda ülke çapında dereceler almış olan Veysel Batuhan Bay ise “*Diriliş Ertuğrul dizisini izledim, çok severek izledim. Türkiye'nin gelmiş geçmiş en iyi tarihî dönem dizilerinden bence. Bu tarz geleneksel sporların gelişmesinde ciddi faydası oldu. Zaten Türkiye'de ciddi bir getirisi de oldu. Dünyada da çok fazla izlendi bildiğim kadarıyla.*”<sup>9</sup> diyerek Diriliş Ertuğrul dizisinin önemini vurgulamıştır.

Anket çalışması ve röportajların geneline bakıldığında dizinin, tarihî gerçekliğinden ziyade Türk yaşam kültürünün ekran aracılığıyla topluma yansıtılarak geçmişin öz değerlerinin yeniden hatırlanmasını sağladığı, bu tarz değerlere toplumsal olarak sahip çıkmanın gelecek nesilleri nasıl etki altına alacağı araştırma alanı geniş bir kaynak niteliği taşıdığı tespit edilmiştir. Dizinin izleyici kitlenin ata kültüne ait değerlerini öğrenme merakını kamçılama ve kimlik bilincini edinmesi açısından önemli kazanımlar sağladığı görülmüştür. Ayrıca ‘Diriliş Ertuğrul’un tarihî ve kültürel değerleri yansıtarak somut olmayan kültürel mirasa örnek olması, dizinin başarısıyla Türk yaşam tarzının yerli ve yabancı çevrede yeniden canlanması, dizinin finali sonrasında yayınlanan ve yayınlanacak olan tarihî yapımların temelini oluşturmasıyla beraber medya, tarih, kültür, sosyal yaşam gibi alanlara katkısının büyük olduğu anlaşılmıştır.

<sup>5</sup> Röportaj, Söğüt’te bulunan Orhan KOCAOĞLU ile 12.11.2021 tarihinde telefonla gerçekleştirilmiştir.

<sup>6</sup> Röportaj, Söğüt’te bulunan Berna TÜRKCAN ile 15.07.2021 tarihinde telefonla gerçekleştirilmiştir.

<sup>7</sup> Röportaj, Erdem ÖZDEMİR ile 01.01.2022 tarihinde Elazığ Alplık Okulu’nda yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

<sup>8</sup> Röportaj, Bican AYDIN ile 02.01.2022 tarihinde Elazığ Tulpar At Çiftliği’nde yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

<sup>9</sup> Röportaj, Balıkesir’de bulunan Veysel Batuhan BAY ile 03.01.2022 tarihinde telefonla gerçekleştirilmiştir.

## Sonuç

Çalışmanın bütününden hareketle somut olmayan kültürel mirasa örnek oluşturan ‘Diriliş Ertuğrul’un konuya uygun olarak incelenmesi yapılmıştır. Teknolojinin etkisiyle beğeniye sunulan yapımların popüler kültüre bağlı olarak ne derece gelişim kat ettiği, insanları hangi yönlerde etkilediği belirtilmiştir. Somut olmayan kültürel miras kapsamında dizinin bu kültüre olan faydalarının neler olduğu derlenmiş, özellikle kaynak şahıslarla yapılan röportajlar diziyi değerlendirmedeki objektifliği artırmıştır. Yerli ve yabancı çevre genelinde izlenme oranı yüksek olan böyle yapımlar sayesinde Türk kültürünü dünyaya tanıtmak ve ülkeye, tarihe olan merakı canlı tutmanın amaçlandığı anlaşılmıştır. Ayrıca maddiyat gütmeye, reyting ve kurgu dünyasının yapımlarda sinema-TV genelinde tarihî olaylar üzerinden aktarılması değerlendirilmiştir. Diziyeye bağlı gelişim gösteren çevreden alınan bilgiler doğrultusunda bu tarz yapımlar doğru bir şekilde insanlarla buluşturulduğu takdirde hem Türk sinema-TV sektörünün gelişeceği hem de Türk kültürüne olan ilginin artacağı düşünülebilir.

Diriliş Ertuğrul dizisi, geçmişte kurulan millî sinema anlayışının Türk televizyonlarına dizi şeklinde sunulan bir örneğidir. Türk tarihini ve kültürünü seyirciye aktararak bu değerlerin çoğu kitlede yeniden canlanmasını sağlamıştır. Dizide oluşturulmak istenen gerçeklik algısı tarihî belgeler doğrultusunda kurgulanmış, epik destan kültürünün gelenek, töre, ülkü, inanç vb. oluşumlar bünyesinde izleyiciye bütün rengiyle yansıtılmıştır. Dizi bölümlerinde yer alan konular ve bunlara bağlı olarak tasarlanan set alanı, kostümler, Türk yaşam kültürünün izlerinden yansımalar taşımış, kitaplarla veya resimlerle zihin dünyasında canlandırılan oluşumlar, canlı görsellikle gerçeklik algısına yakın bir şekilde seyirciye sunulmuştur. Bu durum, izleyici kitlenin aşına olduğu tarihî yaşamı ve karakterleri daha iyi anlamasına ve dönemin zorluklarını objektif değerlendirmesine olanak tanımıştır. Dizinin yerli çevreye hatırlattığı, bilmeyenleri ise araştırmaya sürüklediği; yabancı çevreye tanıttığı Türk-İslam tarihinin ve kültürünün zenginliklerinin bu sayede bilinmiş olması, televizyon yapımlarının insanlar üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunun göstergesidir. Diriliş Ertuğrul dizisinden etkilenerek ülke genelinde kültür etkinliklerinin fazlaşması, geleneksel sporlara ilginin artması, tarih merakını uyandırmasına bağlı olarak içinde olunan modern yaşantıdan oba yaşantısına dönemsel bir yolculuk mümkün olmuştur. Dizide anlatılan destanlar, hikâyeler, verilen öğütler büyükten küçüğe Türk halkının aslen nasıl düşünmesi ve davranması gerektiğini öğrenmesi, üzerinde yaşadığı toprakların hangi zorluklarla vatan edildiğini anlaması, kimlik bilinci kazanması, ata kültürüne bağlı değerlerin hayatımızdaki yeri ve önemini kavraması açısından dikkat çekicidir. Diriliş Ertuğrul dizisinin popüler kültürde rastlanan çeşitli örnekleri ve izlenme rekorları topluma/izleyiciye kendi kültürünü hatırlatarak kültürel bellekte kalıcı izler bırakan örnek bir başarıya sahip olduğunu göstermektedir.

## Kaynaklar

### Yazılı Kaynaklar

- ARKONAÇ, Sibel A. (2005), *Sosyal Psikoloji*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- ASSMANN, Jan (2001), *Kültürel Bellek / Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (Çev. Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BUYAR, C. Vd., (2019), *Türk Halklarının Geleneksel Spor Oyunları VIII*, Kahramanmaraş: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi ve Kahramanmaraş Belediyesi Yayını.
- GÜVEN, Ö. (1992), *Türkler’de Spor Kültürü*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- OĞUZ, M. Öcal (2009), *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ŞEN, A. (2010), *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü.
- Türkçe Sözlük* (2009), Ankara: TDK Yayınları.
- YANGIN ASLANOĞLU, B. (2018), *Geçmişten Günümüze 41 Türk Sinemasında Folklor İzleri*, Konya: Palet Yayınları.

### İnternet Kaynakları

- <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/almanyada-kayi-boyu-obasi-kuruldu/1021793> 06.01.2022
- <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/filistinli-sanatci-dirilis-ertugrul-dizi-muzigini-kudus-icin-hazirladigi-ezgiye-uyarladi/2096824> 06.01.2022
- <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dirilis-ertugrul-sevgisini-sete-tasiyan-pakistanli-gencler-oyuncu-celal-al-ile-bulustu/2192627> 06.01.2022
- <https://www.aa.com.tr/pg/foto-galeri/madurodan-dirilis-ertugrul-setine-ziyaret> 06.01.2022
- <https://www.anitoptan.com/dirilis-dizisi-aksesuarlari?ps=4> 06.01.2022
- <https://www.aniyuzuk.com/dirilis-ertugrul-aksesuarlari.html> 06.01.2022
- <https://www.bilecikhaber.com.tr/iyi-seklindeki-kayi-boyu-damgasi-ne-anlama-geliyor-327860h.htm> 22.02.2021
- <https://www.biyografya.com/biyografi/19911>, 11.01.2021
- <https://www.ciceksepeti.com/1000-parca-dirilis-ertugrul-puzzle-kc6930017> 10.02.2022
- <https://www.dailymotion.com/video/x7bnftf> 06.01.2022
- <https://www.derisitesi.com/bayan-deri-sapka> 06.01.2022
- <https://www.dirilispotasi.com/haber/6250001/ingilterede-dirilis-ertugrul-ruzgari-ertugrul-bey-temali-kafe-aciliyor> 02.01.2022
- <https://docplayer.biz.tr/14045580-Gecmisten-gunumuze-ozanlik-gelenegi-ve-bu-surecte-iletisim-araclarinin-rolu.html> 17.01.2022
- <https://freepresskashmir.news/2021/07/01/turkish-tv-series-ertugrul-inspired-cafe-comes-up-in-kashmir/> 02.01.2022
- <https://forms.gle/v5jh7gn6rBnX316Z7> 02.01.2022 (Anket Formu)
- <https://www.gsdf.gov.tr/tr/spor/atli-okculuk> 02.01.2022
- <https://www.gzt.com/mecra/hindistanda-dirilis-ertugrul-dizisini-seven-girisimci-ertugrul-isimli-restoran-acti-3566139> 02.01.2022
- <https://www.haber7.com/seyahat/haber/3112351-kayilarin-goc-yolu-ekoturizme-acildi> 06.01.2022
- <https://www.haberler.com/dirilis-ertugrul-dizisinden-etkilenen-3-pakistanli-13812213-haberi/> 06.01.2022
- <https://www.hepsiburada.com/renk-vagonu-1000-parca-dirilis-ertugrul-puzzle-ozel-yapim-pm-HBC000006FW35> 10.02.2022
- <https://www.hudayivakfi.org/guney-afrikadan-ertugrul-gazi-turbesine-ziyaret.html> 06.01.2022
- <https://www.ihvan.com.tr/ertugrul-sapkasi-bork> 06.01.2022
- <https://instagram.com/atayurtmuradiye> 02.01.2022
- [https://instagram.com/hansanat\\_](https://instagram.com/hansanat_) 02.01.2022
- [https://instagram.com/turkmen\\_otagi](https://instagram.com/turkmen_otagi) 02.01.2022
- <https://www.karar.com/turk-secmenler-fransada-dirilis-kostumuyle-oy-kullandi-443074> 06.01.2022
- <https://www.kimnereli.net/semistan-elizamanli.html> 03.11.2021
- <https://www.kimpsikoloji.com/algi-kanali-duyarak-gorerek-hissederek-ogrenmek-duydunuz-mu-gordunuz-mu-hissettiniz-mi-anlayamadim/> 08.01.2022
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/kulturatlasi/kilic-kalkan> 06.01.2022
- <https://www.mangala.com.tr/mangala-nasil-oylanir> 24.12.2021

- <https://www.needion.com/ilanlar/erkek-oyun-setleri/dirilis-ertugrul-kilic-kalkan-ok-kostumu-po19138992> 02.01.2022
- <https://www.ntv.com.tr/C01tNCLMFEOoXiswq3kyOg> 06.01.2022
- <https://www.oyuncakdenizi.com/tamga-strateji-oyunu.html> 02.01.2022
- <https://www.panamayayincilik.com/dirilis-osmanli-imparatorlugu-serhat-filiz> 02.01.2022
- <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.umuro.ertugrul&hl=tr&gl=US> 02.01.2022
- <http://www.puzzleoyna.net/alt/dirilis-ertugrul> 10.02.2022
- <https://www.redbubble.com/shop/dirilis+ertugrul+jigsaw-puzzles> 10.02.2022
- <https://www.sabah.com.tr/video/turkiye/turk-askeri-el-baba-dirilis-ertugrulun-muzigi-ile-girdi-1488805083> 06.01.2022
- <https://www.star.com.tr/foto-galeri/koylerinde-set-kurdular-dirilis-ertugrul-bizi-cok-etkiledi-galeri-718386/> 06.01.2022
- <https://www.timeturk.com/haydarabad-da-dirilis-ertugrul-modasi/haber-1670598> 06.01.2022
- <https://www.trendyol.com/enhostoys/3-parca-dirilis-seti-kilic-kalkan-balta-p-39339868> 02.01.2022
- <https://www.trthaber.com/foto-galeri/dirilis-ertugrulu-izleyen-samli-aile-osmanli-kulturunden-etkilendi/33513/sayfa-1.html> 06.01.2022
- <https://www.trthaber.com/haber/yasam/dirilis-ertugrul-dizisinden-esinlenen-cocuklar-kamera-karsisinda-523801.html> 06.01.2022
- <https://www.trthaber.com/videolar/sogutteki-senliklerde-dirilis-ertugrul-etkisi-40734.html> 06.01.2022
- <https://www.trtmarket.com/dirilis-dizisi-aksesuarlari> 06.01.2022
- <https://www.trtmarket.com/dirilis-ertugrul-ertugrul-gazi-aksiyon-figuru> 02.01.2022
- [https://www.trtmuzik.net.tr/haber/dirilis-ertugrulun-muzigine-arapca-gufte-yazdilar\\_147](https://www.trtmuzik.net.tr/haber/dirilis-ertugrulun-muzigine-arapca-gufte-yazdilar_147) 06.01.2022
- <https://tr.sputniknews.com/20211114/dirilis-ertugrul-hayrani-pakistanli-doktor-turkce-ogrenmek-icin-coruma-geldi-1050781395.html> 06.01.2022
- <http://www.yapbozoyunlar.net/dirilis-ertugrul-86-bolum-yapbozu.html> 10.02.2022
- <https://www.yenisafak.com/foto-galeri/hayat/dirilis-ertugrul-etkisi-hayat-felsefeleri-degisti-satislari-patladi-2032823?page=1> 06.01.2022
- <https://www.yenisafak.com/foto-galeri/hayat/dirilis-ertugrul-etkisi-hayat-felsefeleri-degisti-satislari-patladi-2032823?page=5> 06.01.2022
- [https://www.youtube.com/watch?v=5L\\_S1h\\_8LMk&ab\\_channel=BeysDiner](https://www.youtube.com/watch?v=5L_S1h_8LMk&ab_channel=BeysDiner) 02.01.2022
- [https://www.youtube.com/watch?v=YY6tpDmFh2Y&ab\\_channel=Takvim](https://www.youtube.com/watch?v=YY6tpDmFh2Y&ab_channel=Takvim) 06.01.2022 (Diriliş Ertuğrul dizisini izleyen kadının neden Müslüman olduğunu açıkladığı video)
- <https://yesna.store/urun-kategori/dizi-aksesuarlari/dirilis-dizisi-aksesuarlari> 06.01.2022
- <https://youtu.be/Ds3MIOCYW9o> 06.01.2022 (Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencileri Diriliş Ertuğrul Jenerik Müziği)
- [https://youtu.be/iqhvji6U\\_bM](https://youtu.be/iqhvji6U_bM) 06.01.2022 (Diriliş Ertuğrul Müzikleri)
- <https://youtu.be/KxjrG7Y0UM> (Diriliş Ertuğrul Jenerik Müziği Aranjman 3)
- <https://youtu.be/Mfvxb5-JH7s> 06.01.2022 (Diriliş Ertuğrul Jenerik Müziği Aranjman 1-Etnik Çalgılar)
- <https://youtu.be/NFmRg0op4Q> 02.01.2022 (PUBG Mobile “Ertuğrul Gazi”)
- <https://youtu.be/r12TFYquTwM> 06.01.2022 (Meksikalı kadın kemancı ve Diriliş Ertuğrul jenerik müziği)
- <https://youtu.be/s1QtmxAEqYY> 03.01.2022 (Anketin içinde yer verilen video)



DOI: 10.55666/folklor.1228385

## MARTIN HEIDEGGER VE VARLIĞIN ANLAMINA DAİR SORU

Haluk DOĞAN\*

### Öz

Martin Heidegger 1889—1976 yılları arasında yaşamış bulunan bir Alman Filozoftur. Filozofun temel eseri *Varlık ve Zaman (Sein und Zeit)*'dir. Heidegger'in temel eseri olan bu çalışma, 1927 yılında yayımlanmıştır. *Varlık ve Zaman*, yayımlandığı yıldan itibaren sarsıcı etkisiyle varlık felsefesi tartışmalarının odağını ve merkezini oluşturmuştur. Alman düşünürün diğer çalışmaları, *Varlık ve Zaman*'in doğal açılımları gibidir. Zira onun yegâne meselesi *varlığın anlamı meselesidir*: Tek tek varolanlar anlamında varlıkların değil genel olarak 'Varlığın' anlamı meselesi. Heidegger'in unutulmuş tarihi olarak nitelediği batı felsefe geleneğini aşmak, ancak ve ancak varlığın anlamı sorusunu sormakla mümkündür. Martin Heidegger'e göre Varlık, Platon'la başlayan Eski Yunan düşüncesinde bir 'öz' (*substance*) niteliğiyle zamandan bağımsızlaştırılarak, yüceleştirilmiş, tanrılaştırılmış ve transandantalleştirilmiştir. Önce Aristoteles, daha sonra Hristiyan felsefesi, farklı kavram ve dolaylımlarla da olsa, tözleştirme geleneğini devam ettirmiştir. Martin Heidegger, bu geleneği "Batı metafiziği" olarak tanımlar. Heidegger, varlığın anlamı meselesini düşünürken Platon'la başlayan ve Batı metafiziği adını verdiği geleneğini eleştirir. Çünkü bu gelenek, varlığı parçalara bölmüş, kompartımanlara ayırmış ve atomize hale getirmiştir. Descartes'le birlikte başlayan kartezyen düalizm, varlığı özne ve nesne ikiliği içinde anlamaya çalışmıştır. Bu haliyle Batı metafiziğinin en somut biçimini oluşturmuştur. Alman düşünür, kendisini bu gelenekten de, bu geleneğin sonucu olan düşünme tarzlarından da; 'ideler-gölgeler' yahut 'fenomenler-numenler' benzeri düalizmlerden de sakındırmak ister. Varlığı ezililik-ebedilik formunda değil; tam aksine, özü *zamansallık (temporality)* olacak şekilde ve mezkûr düalizmlerden farklı tarzda kavramanın doğrultusunda yol almak ister. Varlığa dair yeni bir soru, varlığa ilişkin bakışımızı da değiştirecektir. Bu sorgulama varlığın anlamını, kendisine ait olan ve kendisinin kullanımında felsefeyle özdeşleştirilen bir *hermenötik fundamental fenomenolojik ontoloji* yönteminin var kıldığı tarzdadır. Bu makalede, Martin Heidegger'in varlığın anlamına dair temel soruları ele alınacaktır. Varlığa dair yeni bir yöntem olan hermenötik fundamental fenomenolojik ontoloji yöntem açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, düşünürün Batı metafiziğine dair eleştirileri gözler önüne serilecektir. Heidegger'in batı metafiziğinin son formu olan özne-nesne düalizmini aşmak için ortaya koyduğu *dasein* analizi incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Martin Heidegger, Varlık, Batı, Metafizik, Ontoloji.

## MARTIN HEIDEGGER AND THE QUESTION OF THE MAENING OF BEING

### Abstract

Martin Heidegger was a German philosopher who lived between 1889 and 1976. The main work of the philosopher is *Being and Time (Sein und Zeit)*. This work, which is Heidegger's fundamental work, was published in 1927. Since its publication, *Being and Time* has been at the centre of the discussions on the philosophy of being with its shocking effect. The German philosopher's other works are like natural expansions of *Being and Time*. Because his only issue is the meaning of existence: Not the meaning of beings in the sense of individual existents, but the meaning of 'Being' in general. Overcoming the western philosophical tradition, which Heidegger characterised as the *history of forgetfulness*, is only possible by asking the question of the meaning of being. According to Martin Heidegger, Being was sublimated, deified and transcendentalised in Ancient Greek thought, beginning with Plato, as a 'substance', independent of time. First Aristotle and then Christian philosophy continued the tradition of substantialisation, albeit with different concepts and mediations. Martin Heidegger defines this tradition as "Western metaphysics". While thinking about the meaning of being, Heidegger criticises the tradition that he calls Western metaphysics, which began with Plato. Because this tradition has divided existence into parts, compartmentalised and atomised it. Cartesian

\* Arş. Gör., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, haluk.dogan@cbu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2021-6987.

---

---

dualism, which began with Descartes, tried to understand existence in the duality of subject and object. As such, it constituted the most concrete form of Western metaphysics. The German philosopher wants to avoid this tradition and the ways of thinking that are the result of this tradition, as well as dualisms such as 'ideas-shadows' or 'phenomena-numena'. It wants to move in the direction of comprehending existence not in the form of eternity, but on the contrary, in a way whose essence is temporality and in a manner different from the aforementioned dualisms. A new question about existence will also change our view of existence. This questioning is such that the meaning of being is made available by a *method of hermeneutics*, namely, *fundamental phenomenological ontology* that belongs to Heidegger which, and Heidegger usage, is identified with philosophy in its use. In this article, fundamental questions about the meaning of being as posed by Martin Heidegger will be addressed. An elucidation of the hermeneutics, namely, fundamental phenomenological ontology method, a new method regarding being, will be attempted. In this context, the philosopher's critiques of Western metaphysics will be brought to light. Heidegger's analysis of Dasein, which he presented to transcend the subject-object dualism, the final form of Western metaphysics, will be examined.

**Keywords:** Martin Heidegger, Being, West, Metaphysics, Ontology.

## Giriş: Bir Mesele Olarak Varlığın Anlamı

Martin Heidegger, ‘magnum opus’u ‘Varlık ve Zaman’ adlı eserinin girişinde, Platon’un mühim bir ifadesin yer verir. Platon, “Açıkça anlaşılıyor ki, ‘varolan’ ifadesini kullanırken, tam olarak ne demek istediğinizi uzunca zamandan beri biliyorsunuz ve hatta ona aşinasınız; bir zamanlar biz de biliyorduk, ama artık tereddüde düşmüş durumdayız.” demektedir. Heidegger, Platon ve Aristoteles’ten sonra varlık sorusunun gerçek bir araştırmanın temel sorusu olmak manasında sessizliğe hapsedildiğini düşünmektedir. Bu düşüncesinin şekillendirdiği ifadeleri, “peki acaba günümüzde, ‘varolan’ kelimesiyle esasen ne demek istediğimize ilişkin soruya bir cevap bulabildik mi? Hiç de değil. Bu yüzden, varlığın anlamına ilişkin soruyu yeniden sormamız gerek” şeklindedir (Heidegger, 2008: 1). Heidegger’in temel felsefesi de esasta işte bu varlık sorusuna yönelik olan bir felsefedir. Tüm eserlerinin, bilhassa Varlık ve Zaman’ın esas sorusu da varlığa ilişkindir.

“Varlığa dair sorunun, temel meselenin ta kendisi olduğu Heidegger’de, birbirinden bağımsız olarak varlık, bilgi/bilim, din, hukuk, sanat, siyaset, teknik/teknoloji... felsefeleri yoktur” (Heidegger, 2008: 4). Düşünür; bilgi/bilim, sanat, teknik/teknoloji... gibi çeşitli konular üzerinde de durmuştur ama bu duruş; münferit sahalarda söz söylemek için değildir, gerçekte hep aynı varlığın anlamına geri dönüş içindir. Nitekim ona göre, “Her düşünür sadece tek bir düşünceyi düşünür. Düşünceyi bilimlerden esaslı biçimde ayırt eden hususlardan biri de budur.” (Heidegger, 2009: 33). Heidegger’deki mezkûr “dönüş”, hem varlığın anlamına geri dönüş hem de varlığı ayrı ayrı varolanlar düzleminde değil, her zaman birlikte—varolanlar düzleminde tasarımılamaya da bir dönüştür. O, “Başka varlık imkânlarının yanı sıra soru sorma varlık imkânına da sahip olup, hep bizzat bizler olan bu varolana, terminolojik olarak Dasein diyoruz.” ve “Dasein... varlık anlayışının yuvasıdır.” der (Steiner, 2003: 18-19). Heidegger için, “Dasein (being-there), insan varlığıdır (human being). İnsan varlığı olarak varoluşu (existence) ikame eden Dasein da, böyle, dünya—da—varlıktır (being-in-the-world) ve diğerleriyle—birlikte—varlık (being—with—others) sathında varlıktır” (Dogan, 2017: 35). Bu tür bir ontoloji Batı geleneğindeki mutata ontolojilerden, temelli kopuşlarla kökensel olarak ayrılan farklı bir ontolojidir. Batı geleneğindeki mutata ontolojiler derken kastedilen şudur: Varlık, Sokrates—sonrası aşamada Platon’la başlayan Eski Yunan düşüncesinde bir ‘töz’ (substance) niteliğiyle zamandan bağımsızlaştırılarak, yüceleştirilmiş, tanrısallaştırılmış ve transandantleştirilmiştir. Önce, Aristoteles, akabinde de Hristiyan felsefesi, farklı kavram ve dolayısıyla da olsa, sonuç itibarıyla tözleştirme ameliyesine çıkan aynı güzergâhı takip edince ontoloji, teoloji’ye dönüşmüş, ortaya bir “onto-teoloji” çıkmıştır (Özlem, 1998: 11). Heidegger kendisini, işte bu mutata ontolojiden de, karşısına müteselsilen çıkan ondan mülhem düşünme tarzlarından da, buradaki ‘idler-gölgeler’ yahut ‘fenomenler-numenler’ benzeri düalizmlerden de sakındırmak, varlığı; değil zaman üstü; ezililik-ebedilik formunda, tam aksine, özü zamansallık (temporality) olacak şekilde ve mezkûr düalizmlerden bağlaşıklık tarzda kavramanın doğrultusunda yol almak ister.

### 1. Varlığın Anlamı ve Fundamental Fenomonolojik Ontoloji

Heidegger, hep varlığın anlamının peşindedir. Örneğin sanat eserlerine ya da ahlaka olduğu gibi teknolojiye de bu varlığın anlamı bahsinde yer açar. Heidegger’in ontolojisinde varlığa, doğrudan kendisinin değil de, hermenötik zeminde anlamının sorgulanması üzerinden erişilmeye çalışılmaktadır, zira insan varlığı varlığın ne olduğunu unutmuş durumda olduğu gibi, haddizatında varlığın ne olduğunu unuttuğunu da unutmuş durumdadır. ‘Varlığın unutulmuşluğu’ (‘oblivion of being’) hâlden ötürü, varlığa doğrudan biçimde değil anlamının sorgulanışı üzerinden odaklanılabilir. Yani, unutulmuşluğun da unutulmuşluğundan ötürü ilk başta anlaşılması gereken bu sorunun kendisinin anlamı, tekraren, varlığın anlamı olmaktadır. Varlığa ancak, varlığın anlamı sorusu anlaşıldığında dönülebilmektedir. “Varlığın anlamı, asla varolanla veya varolanın taşıyıcı “zemini” olarak varlıkla bir karşıtlık içinde bulunamaz. Çünkü “zemin” sadece anlam olarak erişilebilen olan bir şeydir, bir manasızlığın dipsizlik zemini olsa bile” (Heidegger, 2008: 161). Ve ondaki işte bu varlığın anlamının sorgulanmasının biricik mümkün yöntemi de ‘fundamental fenomenolojik ontoloji’dir. Heidegger’in kendi sözleriyle, “Felsefe, Dasein’in hermenötiğinden hareket eden evrensel fenomenolojik ontolojidir” (Heidegger, 2008: 461). Başka şekilde ifade edilirse, o, varlığın anlamını sorgular. Bu sorgulama, “varlığın anlamını, kendisine ait olan ve kendisinin kullanımında felsefeyle

özdeşleştirilen bir hermenötik fundamental fenomenolojik ontoloji yönteminin var kıldığı” tarzdadır. (Doğan, 2017: 40).

Martin Heidegger’in kullanımında fundamental ve fenomenolojik kavramlarının vuzuha kavuşturulması gerekmektedir. Buna göre, düşünür, fundamental derken; başlangıca, zamansallığa, tarihe, kısaca söylenecek olursa, bir temel arayışına dikkat çekmektedir. Heidegger’in fenomenolojik ifadesini kullanmaktaki maksadı ise, varlığı olduğu gibi kavramaya yöneliktir. Varlığı olduğu gibi, her nasılsa öyle kavramak; fenomen-numen ayrımından hareket eden düşüncenin hilafına hareket etmek demektir. Fenomenolojik yöntem, özne-nesne düalizminden farklı olarak, varlığı her ne ise o şekilde anlama yönelimselliğini açığa çıkarma yöntemidir. Hermenötik ise, varlığı anlamaya ve yorumlamaya yöneliktir. Bu bakımdan fenomenolojik olan, hermenötik olandır da. Heidegger yönteminin (hermenötik fundamental fenomenolojik ontoloji yöntemi) bir diğer cüzü olan ontoloji ise, varlığın bilimidir. Meselenin varlık boyutunu ihtiva eder. Alman düşünür için varolanların soruşturulması fenomenoloji adını alır (Doğan, 2017: 35). Fenomenoloji, bizi fundamental varlık sorularına götürmelidir. Ancak fundamental varlık sorularına, bir başka deyişle ontolojiye götüren bir fenomenoloji, varlığa dair anlama ve yorumlama ufku oluşturabilir. Bu bakımdan fenomenoloji, dünyadan kopuk ve bağımsız bir epistemoloji değildir. Aksine, dünyayla olabildiğince bütünleşmiş, dünyaya son derece açık olan bir ontolojidir. Çünkü insan, dünya-içinde-varlıktır. Dünyadan kopuk olma, varlığı özne-nesne ikilemi içinde tasvir etme, unutulmuşluğu da beraberinde getirir.

Platon, Aristoteles ve mezkûr filozofların takipçilerinin fenomeniden anladığı, zamana ve mekâna dirençli, ezeli ve ebedi formlar, ideler ya da tözlerdir. Heidegger’in anlayışı ise bu kavrayışın tam tersi istikamettedir. Heidegger bu tarzda tözselleştirmeyi, Batı Metafiziği olarak ifade eder. Bu metafiziğin eleştirisi ve reddi, Heidegger felsefesinin en önemli parçasını oluşturur (Doğan, 2017: 33). Heidegger’in fundamental fenomenolojik yöntemi, batı metafiziğinin tüm iddialarına mesafe koyan, onu aşan, derinlikli ve kapsayıcı yöntemdir. Bu yöntem, varlığa dair sahici soruyu unutturan mevcut kartezyen tasarımı eleştirerek sahil bir felsefe yapma imkanını aramaktadır. Sahih felsefe, Descartes’in belirlediği metodolojik, kartezyen epistemoloji sınırları dahilinde yapılamaz. Descartesçi özne tasarımı, varlığa ilişkin sahici soruları unutturan; insanı dünyaya egemen kılmayı amaçlayan bir yöntemi içerir. Bu yöntem dahilinde sahici sorular unutulduğu gibi hakikat de ortadan kaybolur. Fenomenolojik yöntem, hakikatin gizini açan, bir açıklık sağlayan yöntemdir. Heidegger, batı modernitesini parçalara ayırarak, kısım kısım eleştirmez. Ona göre eleştiri temelden, başka deyişle fundamental olarak yapılmalıdır. “Batı modernitesinin özne merkezli epistemolojisi, bu epistemolojinin süreği olan hümanist iddialar ve sonuç olarak her şeyi kuşatan teknolojik araçlar bir bütün olarak kabul edilmeli, o şekilde eleştirilmelidir. Tüm bunların dışına taşan, tüm bunları aşan bir yöntem rehber olmalıdır. İşte Heidegger için bu yöntem, bir hermenötik fundamental fenomenolojik ontoloji yöntemidir.” (Doğan, 2017: 34).

## 2. Varlığın Anlamına İlişkin Kökensel Mesele: Batı Metafiziği

Metafizik kelimesi, etimolojik olarak Yunanca’dan gelmektedir. “Fizik (physics)’ten sonra (meta) gelen anlamındadır. Yunanca öteye geçmek, fizikî/cismanî olanın üstünden öteye anlamına gelmektedir” (Inwood, 1999: 126). Heidegger’in kullanımındaki Batı metafiziğinin ne olduğu anlamak için, onun fenomenolojisini dikkate almak elzemdir. Fenomenoloji, Heidegger’in kullandığı tarzda, “hem geleneksel fenomen—numen ayrımının, hem de bu ayrımla sarmalanan yine geleneksel epistemoloji—ontoloji farklılaştırılmasının; kutuplardan herhangi birine yerleşme suretiyle içinden değil, üzerinden geçilmesini sağlayan bir yol niteliğiyle işlemselleşmektedir” (Doğan, 2017: 43). Burada artık fenomenin dışında bir numen aranmaz. Varlık, zamansal-olmayan bir töz, değişmeyen bir belirleme, fenomenin ardındaki sabit bir öz de değildir. Heidegger’in ısrarla kaçındığı şey, Batı metafiziğinin ‘esasta olmak’ı ‘üretmiş olmak’a tahvil eden, uzay ve zaman üstü bir tözselleştirmeye sahip, prodüksiyonist ve üretimi tarzıdır. Heidegger için, “Batı metafiziği bir çerçeveleme tarzıdır ve Platon’un İdelerinden, Aristo’nun Hareket Etmeyen Hareket Ettirici’sine, Orta çağ Hıristiyan Batı’nın Tanrı’sından, Hegel’in Geist’ine değin, çağlardan çağlara devrede devrede gelmektedir” (Heidegger, 1998: 66).

Bütün bir Batı felsefe ve bilimi, Batı metafiziği tarafından şekillenmeye devam etmektedir. Çünkü zamanlar ve uzaylar üstü olan; değişmeyen ve kendisinin dışında kalan her şeye bir sıra düzeni veren bir

‘daimî şey’ olarak varlığı geçmişten günümüze süregelmektedir. Batı metafiziğinin şekillendirdiği, “varolanların tamamının, kendisi üzerinden anlaşıldığı ve açıklandığı bir kaynak, bir ilk neden, bir değişmez temel aranması ameliyesi, teknik ve bilimin güzergâhında hâlâ sürmektedir” (Doğan, 2017: 47). Bu değişmez temel, kendisini “bilimsel kesinlik” olarak sunmaktadır. Bu bağlamda bilimin hedefinde bilmek değil, hükmetmek yer almaktadır. Heidegger’e göre, “Batı metafiziğinin özsel niteliği işte bu prodüksiyonist ve saplantılı arayıştır” (Doğan, 2017: 45). İlaveten, ‘özsel’ derken, özsellikten, misalen ‘devletin özünden’ söz edildiğinde, bir cinsin genelliği kastedilmemektedir. Kastedilen daha çok, devletlerin hüküm verme, kendilerini yönetme, gelişme ve çökme tarzları, onların ‘oldukları şey’ değil ‘olagelme’ tarzlarıdır (Thomson, 2012: 89). Heidegger için asıl kökensel sorun da ‘özsellik’ minvaline yerleşmektedir. Hâsılı, varlığın unutulmasının bir diğer ifadesi olan bu ‘metafiziksel’ sorun, bir yönüyle modern Batı’yı da tahakkümü altında tuttuğu gibi, diğer yönüyle aynı yapı ve işlerliğin, eleştirilmesinin de esas gerekçelerinden biri ve kendisi de yayılcı; Batı—dışı dünyayı tahakküm altına alıcı bir karakter taşıyan onun, geride bırakılması gereken bir olumsuzluğu olmaktadır.

### 3. Varlık ve Dasein

Düşünürün sık sık kullandığı ve bu sebeple hemen onu çağrıştıran esas kavramlardan biri, yukarıda kısmen değinilen Almanca orijinaliyle ‘Dasein’dir. “Almancada, ‘Da’, temel olarak, ‘orada’ (The there), ‘sein’ ise yine temel olarak ‘varlık’ (being) anlamına geldiğinden, Dasein da, kelime anlamı itibarıyla ‘orada—varlık’ (being—there) demektir. Varlık ile orada—varlık’ın farkı; orada—varlık olarak Dasein’in, soyut; tecrit edilmiş, yalıtık; salt kendine münhasır spesifik bir satıhta değil, muayyen bir uzaysallık (spatiality) ve zamansallık (temporality) yanında varolmasıdır. Dasein, her zaman bir ‘lokasyona’ sahiptir; konumlanmıştır ve ‘dünyada—varlık’tır. Heidegger’in kullanımındaki özgünlük sebebiyle Dasein, nihayetinde, diğer dillere genelde çevrilmemekte ve olduğunca aktarılmaktadır” (Ökten, 2008: 4). İnsan noktai nazarından bakıldığında, Dasein, genel manada varlığın anlamı üzerinde kendi varoluşunu dâhil ederek durur. Yani burada aslanan tek tek varolanlar değil, genel manada varlığın anlamıdır. Bu sebeple Dasein, ancak “kendi varoluşunu bir varlık biçiminde sorunsallaştırdığı takdirde mahiyet kazanabilen bir insan varoluşudur” (Doğan, 2017: 40).

“Dasein da dâhil olmak üzere hiçbir varolan”, diğer varolanlardan tecrit edilmiş bir satıh ve ufukta varolmamaktadır. Fenomenler/Şeyler yalıtık değildirler, ‘diğer şeylersiz şey’ olmaz. Daha bile, varolmaya açılmada, Heidegger’in tasviriyle “‘Şeyler, ‘şeylerler’” (Aydoğan, 2008: 32). Bu ‘şeylerin şeylemesinin’ ve yekdiğerine bağlanmalarının nihai ufku, Dasein için de geçerli olmak üzere dünyadır. “Varlık ve Dasein bağlantısına, varlığın noktai nazarından bakıldığında, Dasein, varlığın bizatihi-kendisinin, kendisini tezahür ettirme modudur. Varlık ve Dasein’in dünyası hem nihai hem de bütünleşik (integrated) bir ufuktur” (Doğan, 2017: 47). Varlık, bu anlamda, Dasein olmadan da olabilmekte ama açığa çıkma, ‘dil’e gelme imkânını hiç bulamamaktadır. ‘Dil varlığın evidir’ (Heidegger, 2013: 5). Bu, varlığın tarihî yazgısıdır. Heidegger, Kartezyen anlayışın tamamen dışında bir bakış açısı geliştirmeye çalışır. Bu bakımdan kendini Kartezyen düşüncenin karşıt kutbuna yerleştirmeyi; bilakis onu bütünüyle üzerinden geçerek aşmaya bakar. ‘Zihin-beden’ düalizmiyle berraklaşan felsefi düşünme biçimini Descartes’e karşıt amaçlar için bile ‘kullanmadığı’ için, o, insan varlığına değgin açıklığa Dasein’i üzerinden varmak ister. Ve bu Dasein, dünya—içinde—varlık’tır. Onu anlamak, ancak ve ancak dünyayla—bağlantısı içinde mümkündür.

Varoluş, Dasein’in varlık imkânlarından biridir ama insan ‘olgusal’ (facticity) olarak ‘düşme/düşmüşlük’ (falling) düzleminde de idamei hayat eyleyebilir. Bir gerçeklik olarak düşmüşlüğün sorumluları müteselsilen teknik ve bilimdir. Lakin teknik ve bilim denildikte, düşmüşlük, yeni bir durummuş gibi düşünülmemelidir. Filozof için onun başlangıcı Sokrates—sonrası Eski Yunan dünyasına kadar geri gitmekte ve kendisinin kullanımındaki Batı metafiziğiyle sarmalanmaktadır. Neden böyle, çünkü Yunan düşünürleri bir yandan “her şeyi açıklayabilecek bir şey” arayışlarından ötürü, diğer yandan da ‘şeyleri’, hinterlandlarından kopuk prodüksiyonist formlar niteliğiyle tasarlamalarından ötürü, yukarıda değinildiğince, bir metafizik oluşturmuşlar ve bu metafiziğin zemininde giderek böyle bir düşmüşlüğe sebebiyet vermişlerdir.

Heidegger düşüncesinde varlık ile Dasein'in bağlantısı mühim bir hususu teşkil etmektedir. Heidegger'in felsefesinde merkezi öneme sahip olan ne "zihin", ne "özne" ne de "teorik akıl"dır. Hatta biyolojik ve antropolojik manada "insan" da onun felsefesine yabancıdır. Heidegger'in Dasein'inin merkezinde insanın hep ölüme doğru oluşu vardır. Dasein, dünyaya fırlatılmıştır. Fırlatıldığı yabancı dünyaya ilişkin endişe ve ihtimam içindedir. Dasein, kaygılı bir varlıktır. Gerek bizatihi kendi varlığına dair gerekse de kendi varlığının dâhil olduğu varlığa dair sorular soran kaygı içindeki bir varlıktır. O, zaman-mekân üstü bir ideal değil, zamansal bir varlıktır. Bu zamansallıkla birlikte, Dasein, insanın merkezde olduğu bir varlık minvali değildir. Aksine, varlığın sahipliğinde olan bir insan minvalidir (Doğan, 2017: 43). Öte taraftan yabancılık söz konusu olduğunda, filozof için, yabancılaşma, fırlatılmışlıkla, (thrownness) insana ilişkin olgusalığın mahiyetiyle doğrudan bağlantılıdır. İnsanın dünyaya fırlatılmışlığı aşikâr bir olgudur (Doğan, 2017: 44). İnsanın olgusalığı fırlatılmışlığıdır; kendini yapısal anlamda sınırlı bir dünya içinde, yapabilirliklerinin ufku anlamında hep—ölüme—doğru sınırlı olarak buluşudur. Bu sebeple, yaşadığımız dünyada insan, esasta evindeymiş gibi değil yabancıymış gibidir. Hatta evsizmiş, öksüzmüş gibi bir unutulmuşluk ve terk edilmişlik içindedir. Fakat, 'herkes' veya 'onlar' tarafından koşullandırılan hergünlük (everydayness) Dasein'i, yanıltıcı olarak evindeymiş gibi hissettirir (Mahlmann, 2003: 234). "Düşünür, bu 'herkes' yahut 'onlar'ı da 'kişisizleştiricilik' paralelinde sorgulamayı ihmal etmez. Bu konjonktürde sadece insan Dasein'dir ki, onun hem sorgulamaları hem de yorumları/anlamaları, seçmeleri, imkânları, alternatifleri... vardır" (Doğan, 2017: 46). Bu manada insan hem sorgulayan hem de sorgulanandır. Doğan'ın ifade ettiği gibi, "Bir yandan sadece insanın kendisi varlık sorusuyla sorgulanabilir, bir yandan da sadece insanın kendisi varlık sorusuyla sorgulayabilir. Heideggeryen fenomenolojinin, bu tablo karşısında Hegelyen bir "zihnin fenomenolojisi" olamayacağı nasıl açıksa, Husserlyen bir varolanlar fenomenolojisi yahut bir epistemolojik fenomenoloji olamayacağı da öyle açıktır. Onunki, bu çerçevede bir varlığın hermenötik fundamental ontolojik fenomenolojisidir" (Doğan, 2017: 47).

#### 4. Sonuç Yerine: Varlığın Unutulmuşluğu

İnsani-toplumsal dünyayı kuşatan Batı metafiziği, Varlığın anlamı meselesinden uzaklaşmış; daha başka ifadeyle, varlığın—unutulmasına sebebiyet vermiş; içinde yaşamakta olduğumuz küresel teknolojik medeniyetin mevcut tüm sorunlarına kapı aralayan başlıca faktör olmuştur. Açıkçası, insan varlığı otantik—olmayan bir anlayışa savrulmuş, böylelikle varlığı unutmuştur. İnsan varlığı söz konusu olduğunda, 'insan doğası' ve radikal derecede özerk epistemolojik bilinçli özne varsayımı Batı metafiziğinden çıkmıştır. Mevcut dünyayı pençesi içine alan teknolojik "çerçeveleme", yine bu unutuşun, yani Batı metafiziğinin sonucudur. Modern çağın şafağında Descartes ile tahkim edilen, fakat kökleri Antik Yunan düşüncesinde olan teknolojinin çerçeveleyici, diğer deyişle, baskılayıcı ve boyun eğdirici özelliği yeryüzünde inkâr edilemez bir hegemonya kurmuştur. Bu hegemonyadan ne doğa ne hayvanlar ne de insanlık kurtulabilmiştir. Bu küresel ve teknolojik hegemonya evvela Batı dünyasında çıkmış, Batı zihni ve pratikleriyle şekillenmiştir. Daha sonra, yine merkezi Batı olmak üzere, tüm dünyaya yayılmıştır. Düşünmenin başkaca yollarına fırsat vermeyen bu baskıcı iktidar, dünyanın her yerinde kendisini 'tek hakikat' olarak sunmuştur.

Zimmerman, 'Heidegger'in siyasal yönelimi, özellikle de Aydınlanmanın değerlerini aşağılaması, Batı tarihini yorumunu derinden etkilemiştir' demektedir (Zimmerman, 2011: 86). Zimmerman'a göre, Heidegger'in 'çerçeveleme' olarak ifade ettiği anlayış; Batı düşüncesinin şeylere boyun eğdirme, onu ele geçirme, hükmetme arzusunun en somut ifadesidir. Bu anlayış, şeylerin 'her ne iseler o' olmalarına izin vermeyen despotik karakterdedir. Heidegger'in varlığa ilişkin soruda itiraz ettiği husus da tam olarak bu anlayıştır. Heidegger'e göre asıl mesele, 'şeylerin' her ne iseler o olmalarına müdahale etmemektir. Şeyleri, olmaya bırakmaktır. Onları, hakikate uygun şekilde bilmek, ancak bu şekilde olabilir. Varolan olarak insanın kendi varoluşu da hakikatine uygun tarzda olmaya izin verme meselesinden farklı olarak düşünülemez. Teknolojik zihnin boyun eğdirici vasfından kurtulmak, başka tarzda düşünmeyi gerektirir. Varlığa ilişkin soru, 'çerçeveleyici' düşünmeye tevessül etmeden başka yolların imkanını aramaktadır. Zira her soru, yeni bir yolun imkanını teşkil etmektedir.

**Kaynaklar**

- AYDOĞAN, A. (2008). *Heidegger*. İstanbul: Say Yayınları.
- BEISTEGUI, Miguel De (2002). *Heidegger and the Political*. London: Routledge Press.
- DOĞAN, H. (2017). Martin Heidegger'in Siyaset Felsefesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FRIED, Gregory (2000). *Heidegger's Polemos From Being to Politics*. London: Yale University Press.
- HEIDEGGER, Martin (2003)., *Metafizik Nedir?* (çev. M. Ş. İpşiroğlu-S. K. Yetkin). İstanbul: Kaknüs Yayıncılık.
- HEIDEGGER, Martin (2008). *Varlık ve Zaman*, (çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Agora Kitap.
- HEIDEGGER, Martin (2009). *Düşünmek Ne Demektir?* (çev. Rıdvan Şentürk). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- HEIDEGGER, Martin (2013). *Hümanizm Üzerine* (çev. Yusuf Örnek). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu .
- HEIDEGGER, Martin (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma* (çev. Doğan Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- HEIDEGGER, Martin (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*, (trans. William Lovitt). New York: Garland Press.
- HEIDEGGER, Martin (2001). *Being And Time*, (Trans. John Macquarrie and Edward Robinson). Oxford: Blackwell Press.
- HUHNERFELD, Paul (1994). *Heidegger Bir Filozof Bir Alman* (Çev.: Doğan Özlem). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- INWOOD, Micheal (1999). *Heidegger Dictionary*,. Oxford: Blackwell Press.
- KRELL, David Farrell (1993). *Martin Heidegger, Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. San Francisco: Harper Press.
- MATTHIAS, Mahlmann (2003). "Heidegger's Political Philosophy And The Theory Of The Liberal State", Law and Critique, Sayı 14.
- ÖKTEN, Kaan H. (2004). *Heidegger Kitabı*. İstanbul: Agora Kitap.
- ÖZLEM, Doğan (1998). "Giriş: Heidegger ve Teknik", İstanbul: Paradigma Yayınları.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2008). *Bir Alman Üstat Heidegger* (Çev.: Ali Nalbant). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- STASSEN, Manfred (2003). *Heidegger, Philosophical and Political Writings*. New York: The Continuum Int. Press.
- STEINER, George (2003). *Heidegger* (Çev.: Süleyman Sahra). Ankara: Hece Yayınları.
- THOMSON, Ian D. (2012). *Heidegger Ontoteoloji Teknoloji ve Eğitim Politikaları* (çev.: Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- VİLLA, Dana R. (1996). *Arendt and Heidegger*. New Jersey: Princeton University Press.
- ZIMMERMAN, Michael E. (2011). *Heidegger Moderniteyle Hesaplaşma Teknoloji, Politika, Sanat* (çev.: Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Akdöl, S., (2023). Kitap Tanıtımı – Yeni Bir ‘‘Aşk’la:Hüsn ü Aşk Notları.  
Yaz: Doğan, M., N., *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:6, Sayı:3, 1492 – 1495.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 24.06.2023

Kabul / Accepted: 05.10.2023

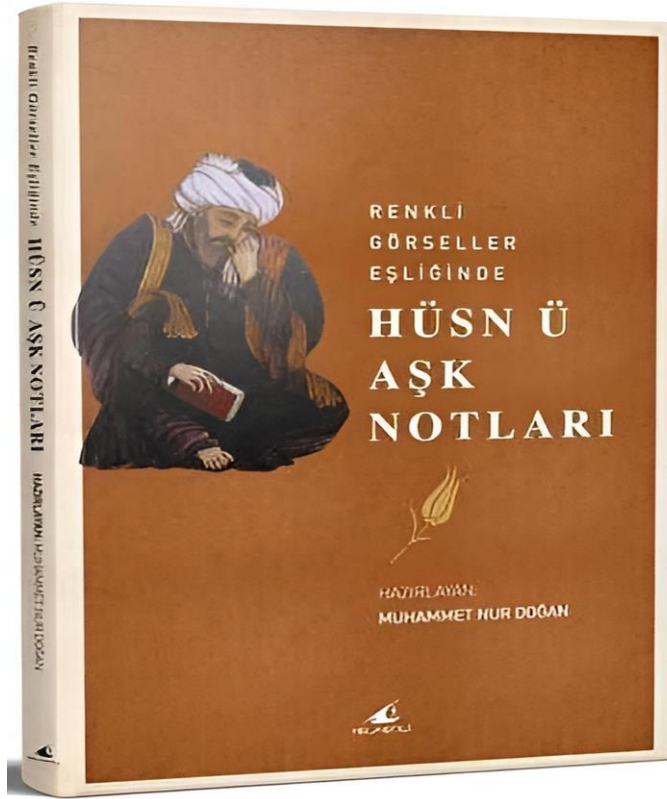
**Kitap İnceleme / Book Review**



**YENİ BİR AŞK’LA: HÜSN Ü AŞK NOTLARI**

Seyfeddin AKDÖL\*

DOĞAN, M. N. (2022). *Renkli Görseller Eşliğinde Hüsn ü Aşk Notları*. İstanbul: Yelkenli Kitabevi, 227 sayfa.



\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana/Türkiye.  
seyfeddinakdol@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6295-6994



XVIII. yüzyılda yaşayan Şeyh Galip<sup>1</sup> klasik Türk edebiyatının son dönemindeki önemli bir edebî şahsiyettir. Babası Mustafa Reşîd gibi Mevlevî olan şair, ilk eğitimini babasının yanında aldıktan sonra Hoca Neş'et'ten Farsça öğrenir. Döneminin Nâbî ve Nedîm tarzına yönelen şairlerinden ayrılarak kendi şiir anlayışına daha uygun bulduğu Sebki Hindî'yi benimser. Şevket-i Buharî'nin Farsça şiirlerinden etkilenir ve Osmanlı tezkire yazarlarınca kendisine 'Şevket-i Rûm' unvanı verilir. Gençlik çağında *Divan* tertip edip ardından 26 yaşında kendine haklı bir şöhret sağlayan *Hüsn ü Aşk* mesnevisini kaleme alır. Otuzlu yaşlarında Galata Mevlevihanesi şeyhliğine getirilen Şeyh Galip kırk iki yaşında vefat eder. Bilinen dört eseri içerisinde *Divan*'ı ve *Hüsn ü Aşk*'ı yoğun ilgi görür. *Divan*'ında aşk ve tasavvuf unsurlarını içeren beyitlerle beraber tarihî manzumeler de bulunur. Ancak bazı araştırmacılara göre edebiyat tarihinde ona asıl ününü kazandıran eser *Divan*'ı değil *Hüsn ü Aşk* mesnevisidir.<sup>2</sup>

Hicri 1197 (1782-1783) yılında sadece altı ay gibi kısa bir sürede yazılan *Hüsn ü Aşk* mesnevisi 2041 beyitten oluşur ve 'Hüsn ile Aşk' isimli karakterlerin aşk yolculuğunu anlatır. Şairin eserin telif sebebini anlattığı bölüme göre, bir sohbet meclisinde Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ı kendi edebî değerinden daha fazla övgü alır. Bunun üzerine Şeyh Galip tenkitte bulunur ve sonrasında *Hüsn ü Aşk*'ı yazmaya karar verir. Eser, klasik bir mesnevide bulunan mukaddime, hikâye ve hâtime bölümlerini içerir. Tahmîd, na't, mi'râciyye, Mevlânâ ve babası hakkında methiyye, sebeb-i te'lif, asıl hikâye, fahriyye, hatime ve farklı bölümlerdeki dört tardıyyeden oluşur. Çeşitli Türk ve Fars şairlerince yazılan mesnevilerle ortak yönleri olsa da edebî açıdan özgün ve estetik hüviyete sahip bir yapıttır. Şairin de "Esrârını *Mesnevî*'den aldım" mısrasıyla vurguladığı gibi, sadece Mevlânâ ve onun *Mesnevî*'si ayrıca önemli sayılabilir.

Bir yolculuk temelinde inşa edilen kurgunun beşerî aşktan ilahî aşka ve seyr ü sülûktan fantastik bir masalla poetik bir romana kadar geniş bir çağrışım alanı ve benzetme dünyası vardır. Eserin içeriği yanında dilinin girift, katmanlı ve sanatsal yönü ayrıca önemlidir. Sebki Hindî'nin anlamı yoğunlaştırıp dar bir kelime kadrosu ile ifade etme özelliği metin boyunca sürdürülür. Bütün bu yönleriyle edebî açıdan incelik ve zarafet yüklü bir eserdir.<sup>3</sup>

*Hüsn ü Aşk* mesnevisinin birçok yazma nüshası olup eser üç defa matbu olarak basılmıştır. Yeni Türk harfleriyle tam ve seçki hâlinde farklı kişilerce hazırlanmış yayımları mevcuttur. Bunların içerisindeki özellikle üç yayım klasik Türk edebiyatı araştırmacılarının sıklıkla kullandığı çalışmalardır. Birincisi Abdülbaki Gölpınarlı'nın (2020) ilk kez 1968 yılında yayımladığı eserdir. Diğerleri Orhan Okay ile Hüseyin Ayan'ın (2017) hazırladığı metindir. Mesnevinin son neşirini Muhammet Nur Doğan (2020) yapar. Ayrıca Ozan Yılmaz kısa dipnotlar ekleyip minyatürlerle süsleyerek neşreder (2018).<sup>4</sup> Bütün bu neşirlerde bulunan dil içi çeviriye ek olarak Gölpınarlı ve Doğan eserlerine detaylı notlar eklemektedir.

Klasik Türk edebiyatı metinlerinin neşrinde günümüz okuyucusunun şairlerin hayal dünyasına girip metinle bağ kurabilmesi için "notlandırma" yapılması yararlıdır.<sup>5</sup> Bu durumun gerekçesi için pek çok sebep olmakla birlikte temelinde "metni anlama güçlüğü" meselesi gelir. İlgili metinler Türk dilinde yazılmakla beraber yüzyılları aşan ve geniş bir coğrafyada yazılan bir edebiyat geleneğinin ürünüdür. Bu geleneğin yansımaları anlamak için belirli bilgi ve birikimine sahip olunmalıdır. Bu bilgi alanının çeşitliliği göz önüne alındığında uzman kişilerin hazırlayıp notlandığı çalışmaların önemi ortaya çıkacaktır. Her metni farklı bir şekilde notlandırma gerekliliği olabilir. Bununla beraber özellikle klasik Türk edebiyatının benzetme dünyası, edebî sanatları, terim ifadeleri ve dinî ibarelerin notlarla açıklanması okuyucuya yardımcı olacaktır.

*Hüsn ü Aşk* neşirlerinde ilk notlandırma Gölpınarlı'nın iki farklı eserinde "açılama" ve "notlar" başlıkları altında uygulanır. Açılama başlıklı ek bölüm 47 sayfalık bir hacimdedir (2020: 323-370); *Divan*'ın da notlandırıldığı diğer bölümde ise 132 nota yer verilir ve 21 sayfadır (1971: 219-240). Not ekleyen diğer bir araştırmacı olan M. Nur Doğan, eserin yeni baskılarında notlarının sayısını artırır. Örneğin 2006 yılındaki ilk baskıda 460 dipnot bulunurken 2020 yılındaki 8. baskıda 597 dipnot vardır. Böylece çalışma yeni notlarla zenginleştirilir ve metnin daha ayrıntılı şekilde açıklanması sağlanır.

Geleneksel metin şerhinin önemli temsilcilerinden Doğan<sup>6</sup>, üniversitelerde verdiği metin şerhi derslerinin yanı sıra *Fatih Divanı ve Şerhi* ile *Şiiristan (İzahlı ve Şerhli Divan Şiiri Antolojisi)* adlı eserlerin yazarıdır. Bu yazıya konu olan eseri ise *Hüsn ü Aşk* neşirlerinde dipnot olarak verilen açıklamaların tekrar gözden geçirilip bir kitap şeklinde yayımlanmış hâlidir. Eser incelendiğinde Doğan'ın hazırladığı *Hüsn ü*

*Aşk*'ın 2020 basımındaki dipnotlarla *Hüsn ü Aşk Notları* eseri arasında değişiklikler görülmektedir. *Hüsn ü Aşk*'ın dipnotlarındaki bazı bilgiler yenilenirken bazı dipnotlara yeni eserde yer verilmez. Sözgelimi 108 dipnota yeni bilgiler ile örnek beyitler eklenir ve 106 dipnot çıkarılır. Ayrıca mesnevideki 52 ve 1491. beyitlere ilk defa not eklenir. İlâveten dipnotlarda dil içi çevirisi verilmeyen beyitlerin çevirisi yapılır.

Doğan'ın hazırladığı “*Hüsn ü Aşk Notları*” isimli eser ön söz (9-12), görsellerle zenginleştirilmiş *Hüsn ü Aşk* notları (15-221) ve kaynakça (222-227) bölümlerinden oluşur. Ön söz bölümünde mesnevinin Sebki Hindî ile ilişkisi üzerinde durulup beyitlerin neden açıklanmaya ihtiyacı olduğu sorusuna cevap verilir. Araştırmacının alan bilgisi yanında beyitleri bir şair gözüyle de incelediği vurgulanır. Yirmi yıllık emek mahsulü neşirdeki dipnotların bağımsız olarak ayrıca basıldığı ve bu dipnotların bir ‘şerh’ niteliği taşıdığı aktarılır. Eserde 215 farklı görselin kullanıldığı ifade edilir.

Eserin ana bölümü olan notlar kısmında 483 beytin açıklaması mevcuttur. Bu beyitler sıklıkla tek tek ele alınır, bununla beraber iki, üç ve dört beyte birlikte yer verildiği örnekler de vardır. Her beyitten sonra okuyucunun anlamasını kolaylaştırmak için sözcüğü sözcüğüne bir çeviriden ziyade anlamı genişletilmiş bir dil içi çeviri verilir. Ardından genellikle bir veya iki paragrafla sınırlı olan ancak 442. beytin açıklaması gibi üç sayfaya kadar da ulaşabilen açıklamalara yer verilir.

Beyit açıklamalarında metin şerhlerinde üzerinde durulan temel hususlardan edebî sanatlar ihmal edilmez. Telmih ve teşbihe sıkça atıf yapılması hem şair hem de araştırmacının bu sanatlara ayrıca önem verdiğini ortaya koyar. Bu iki sanat dışında hüsn-i ta’lil, iham, iktibas, leff ü neşr, mübalağa, teşhis, tezat ve tevirye sanatlarına da yer verilir. Ancak okuyucu kitlesinin alanla ilgisi düşünülerek ve bilgili olduğu farz edilerek bütün edebî sanatlar doğrudan gösterilmez.

Geçmişte hazırlanmış dil içi çevirilerdeki yanlışlar ispatlarıyla çalışmada ortaya konulur. Ek olarak bazı yerlerde anlam bütünlüğünü sağlamak için açıklaması yapılmayan beyitlere kısaca değinilir. Farklı şairlerinden beyit örnekleri verilmesi açıklama yapılırken izlenen bir diğer yöntemdir. Verilen örneklerle mesnevideki hayalin daha kolay anlaşılması sağlanır. Ayrıca sadece divanlardan değil Evliyâ Çelebi'nin eserinden de alıntılar yapılarak “Telli kurşun” ve “İşidir revanî” gibi ifadelerin anlamı üzerinde daha açıklayıcı bilgiler sunulur. Eseri zenginleştiren ve benzer çalışmalarda bir model olmasını sağlayacak ana unsur ise renkli görsellerin kullanımınıdır.

Kitap, öncelikle Sebki Hindî'nin kapalı dünyasına görsel unsurlar yardımıyla girmek ve *Hüsn ü Aşk*'ı anlamak için bir giriş eseri olarak değerlendirilebilir. Eserde şerh niteliğindeki bir kitaba görsellerin eklenmesinin önemli olduğu ortaya konulur. İlgili görsellerin seçimi, sayfadaki konumu ve metinle ilişkisine nasıl dikkat edilmesi gerektiği uygulamalı olarak gösterilir. Örneğin 238. beyitte kullanılan Hint kumaş ve Halep bezi görselleri ile altına eklenen açıklama okuyucu için faydalıdır. 1025. beyitteki ok ve yay görselinin altına eklenen “ağız: yay; ağızdan çıkan sözler: ok” ifadesi bir ağız görseli yerine benzetilenini ekleyip yazılı şekilde ifade etme yönünden oldukça isabetlidir. Son olarak kaynakça bölümüne bakıldığında eserin yeni çalışmalarıyla desteklendiği görülmektedir.

*Hüsn ü Aşk* üzerine uzun seneler mesai harcayan ve zaman içinde çalışmalarını olgunlaştıran Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan'ın bu eseri; ilgili eserin anlaşılması ve Sebki Hindî hususunda sadece Türk dili ve edebiyatı bölümü öğrencileri ve akademisyenleri için değil, klasik Türk edebiyatına ilgi duyan herkes için önemli bir kaynaktır. Görsellerle zenginleştirilen anlatımıyla üzerinde önemle durulan bir konu olan metin şerhi meselesine de yönetsel bir katkı sağlamaktadır.

## Sonnotlar

<sup>1</sup> Şeyh Galip ve eserleri üzerine yapılan çalışmaların genel bir değerlendirme ve künyeleri için bk.: Doğan, 2007: 389-400; Sinan, 2007: 565-586 ve Koncu vd., 2016: 457-489.

<sup>2</sup> Hayatı, eserleri ve edebî kişiliği hakkında ayrıntılı bilgi için bk.: Gölpmarlı, 1971: I-VI; Gölpmarlı, 2020: VII-XXXVI; Horata, 2019: 88-93; Kalkışım, 2010: 54-57; Usluer, TEİS (Şeyh Gâlib, Mehmed) maddesi.

<sup>3</sup> Eserin özeti ve ayrıntılı bilgi için bk.: Gölpmarlı, 1971: 103-116;

Gölpınarlı, 2020: XXXVII-LVIII; Horata, 2019: 187-190; Okçu, 1999: 29-31; Mum, TEES (Hüsn ü Aşk (Şeyh Gâlib) mad.

<sup>4</sup> *Hüsn ü Aşk*'ın yayımlarına yönelik detaylı bir araştırma için bk.: Gözیتok, 2020a: 263-288. Eserin müsvedde nüshasından yola çıkılarak *Hüsn ü Aşk*'ın yazım serüvenine ve Ş. Galip'in poetikasına dair ufuk açıcı bir çalışma için bk.: Gözیتok, 2020b: 531-562.

<sup>5</sup> Notlandırma işleminin neden ve nasıl yapılacağı hakkında ayrıntılı bilgi için bk.: Tekin, 2018: 95-125; Kaçar, 2022:121-151.

<sup>6</sup> M. Nur Doğan'ın hayatı ve çalışmaları için bk.: Şentürk, 2019: 1-46.

## Kaynaklar

DOĞAN, A. (2007). "Eski Türk Edebiyatı'nda Hüsrev ü Şirin ve Hüsn ü Aşk". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.5, S.9, 389-400.

DOĞAN, M. N. (2006). *Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Yelkenli Kitabevi.

DOĞAN, M. N. (2020). *Hüsn ü Aşk* (8. Baskı). İstanbul: Yelkenli Kitabevi.

GÖLPINARLI, A. (1971). *Şeyh Galib Divanı'ndan Seçmeler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

GÖLPINARLI, A. (2020). *Hüsn ü Aşk* (11. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GÖZİTOK, M. A. (2020a). "Yazımdan Yayıma Hüsn ü Aşk'ın Serencâmı– I". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.60, S.1, 263-288.

GÖZİTOK, M. A. (2020b). "Yazımdan Yayıma Hüsn ü Aşk'ın Serencâmı– II". *Türkiyat Mecmuası*, C.30, S.2, 531-562.

HORATA, O. (2019). *Has Bahçede Hazan Vakti XVIII. Yüzyıl Son Klasik Dönem Türk Edebiyatı* (3. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

KAÇAR, M. (2022). "Diliçi Çeviride "Notlandırma" Üzerine". *Teoriden Pratiğe Türk Edebiyatında Diliçi Çeviri*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.

KALKIŞIM, M. M. (2010). "Şeyh Galib". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.39, 54-57.

KONCU, H. vd. (Haz.) (2016). *Eser-i Aşk Şeyh Gâlib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

MUM, C. "Hüsn ü Aşk (Şeyh Gâlib)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/husn-u-ask-seyh-galib> (Erişim: 23.05.2023).

OKAY, O. ve AYAN, H. (2017). *Hüsn ü Aşk* (10. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

OKÇU, N. (1999). "Hüsn ü Aşk". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.19, 29-31.

SİNAN, B. (2007). "Necâtî Bey ve Şeyh Gâlib Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.5, S.10, 565-586.

ŞENTÜRK, A. A. (2019). "Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan'ın Hayatı ve Eserleri". *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C.2, S.1, 1-46.

TEKİN, G. A. (2018). "Eski Türk Edebiyatı Metinlerinin Bugünkü Türkçeye Açılmalarıyla Çevrilmesinin Gerekliliği Üzerine [Ali Şir Nevâî'nin Beyitleriyle]". *Leylâ ve Mecnûn Makaleler*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

USLUER, F. "Şeyh Gâlib, Mehmed". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyh-galib-mehmed> (Erişim: 23.05.2023).

YILMAZ, O. (2018). *Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Yılmaz, S., (2023). Kitap Tanıtımı – Bir Osmanlı Anlatısı: Mesnevi (Roman ve Mesnevi Türlerine Mukayeseli Bir Bakış) Yaz.: Günaydın, A., *Folklor Akademî Dergisi*. Cilt:6, Sayı:3, 1496 – 1501.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 23.06.2023

Kabul / Accepted: 18.10.2023

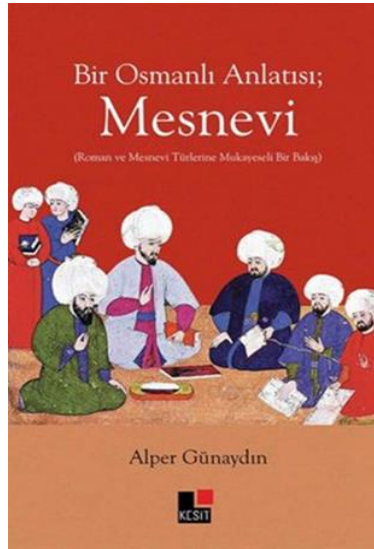
**Kitap İnceleme / Book Review**



**BİR OSMANLI ANLATISI: MESNEVİ (ROMAN VE MESNEVİ  
TÜRLERİNE MUKAYESELİ BİR BAKIŞ)**

Sueda YILMAZ\*

Günaydın, Alper. (2022). *Bir Osmanlı Anlatısı; Mesnevi (Roman ve Mesnevi Türlerine Mukayeseli Bir Bakış)*. İstanbul: 1. Baskı Kesit Yayınları, 152 sayfa.



\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Anabilim Dalı. Adana/Türkiye. suedayilmaz66@gmail.com ORCID: 0009-0000-0886-9948.

İnsanlığın tarihi ile başlayan ve insan yaratıcılığının bir yüzü olan anlatı; masal, efsane, destan, mesnevi, hikâye ve roman gibi toplumun ortak değerlerini oluşturan birçok türle günümüze kadar gelmiştir. Bu türlerin ortak özelliklerine bakıldığında, hepsinde bir “vaka” anlatımı olduğu görülür. Vaka, kurmaca eserlerin temelidir ve insanlığın varoluşuyla birlikte her dönem kendine bir tür bulmuştur. Bu türlerden biri geçmişte toplumun roman ihtiyacını karşılayan mesnevilerdir.

Mesnevi türü ile ilgili geçmişten günümüze çok sayıda eser yazılmıştır. Mesneviyi konu alan temel çalışmalar şunlardır: Genel olarak mesnevinin tanımı, oluşumu, gelişimi ve tasnifinde ilk çalışma İsmail Ünver’in “*Mesnevi*” adlı makalesidir. Ahmet Kartal ise Türkçe yazılan mesnevilerle ilgili ve bu türün tertip özelliğini anlattığı “*Türkçe Mesnevîlerin Tertip Özellikleri*” adlı bir makale yayımlamıştır. Ayrıca Ahmet Kartal’ın “*Doğu’nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevi*”1 adlı kitabı mesneviyi geniş kapsamlı olarak anlatmıştır. Numan Külekçi’nin Türk edebiyatında kaleme alınan ilk mesnevi olan *Kutadgu Bilig*’den başlayarak yazdığı “*XI.-XX. Yüzyıllar El Yazması Metinler ve Özetleriyle Mesnevi Edebiyatı Antolojisi*” adlı bir mesnevi antolojisi vardır. Belli bir dönemi kapsayan mesneviler hakkında “*Türk Edebiyatı’nda Mesnevi*” adlı çalışmayı Amil Çelebioğlu yapmıştır. Mesnevilerin tahkiyevî özelliklerine ilk defa Şerif Aktaş “*Roman Olarak Hüsn ü Aşk*” adlı makalesinde dikkat çekmiştir. Mesnevi ile ilgili yapılan çalışmalara birçok eser daha eklenebilir.2

Alper Günaydın’ın inceleyeceğimiz *Bir Osmanlı Anlatısı; Mesnevi Roman ve Mesnevi Türlerine Mukayeseli Bir Bakış* adlı kitabında tarihi süreç içerisinde toplumsal hayatın tanınması ve şekillenmesi açısından mesnevinin, romanın gelişmiş metotları ile incelenip romanla karşılaştırılması kaleme alınmıştır.

Eserin ilk baskısı Kesit Yayınevi tarafından Ekim 2022’de 152 sayfa olarak yayımlanmıştır. Kitapta *Editörün Takdimi* (s.7), *Sonuç Yerine Önsöz* (s.11) bölümlerinden sonra kitabın *Roman’dan Mesnevi’ye Kurmacanın Serüveni* (15-67) ve *Mesnevilerde Kullanılan Bazı Anlatım Teknikleri* (75-144) bölümleri ile son bulur. Yararlanılan kaynaklar eserin içinde dipnotlarla gösterildiği için ayrıca “Kaynaklar” bölümü bulunmamaktadır. Dipnotlara ek olarak “Kaynaklar” bölümünün yer alması okuyucunun yararlanmasını kolaylaştıracaktır.

Çalışmanın “*Roman’dan Mesnevi’ye Kurmacanın Serüveni*” adlı birinci bölümü yedi alt başlıktan oluşmakta olup anlatı türünün gelişimi ile ilgili süreci ele almaktadır. Dokuz bölümden oluşan “*Mesnevilerde Kullanılan Bazı Anlatım Teknikleri*” adlı ikinci bölümde ise mesnevi ve romanlarda ortak olarak kullanılan anlatım teknikleri birbirleriyle karşılaştırılarak verilmiştir. Bu bölümde konu anlatılırken okuyucuların daha iyi anlayabilmesi için mesnevilerden doğrudan alıntılar yapılmış ve örnekler verilerek romanlarda da kullanılan bazı anlatım tekniklerinin nasıl uygulandığı gösterilmiştir.

Kitabın başlığının iki kısımdan oluşması, çalışmanın iki farklı bakış açısıyla yazıldığını göstermektedir. Yazar, bu başlıkların “*Bir Osmanlı Anlatısı; Mesnevi*” adlı birinci kısmında Osmanlı mesnevi edebiyatı konusuna vurgu yaptığını; “*Roman ve Mesnevi Türlerine Mukayeseli Bir Bakış*” adlı ikinci kısmında ise mesneviyi roman ile mukayese ederek ele aldığını ifade etmektedir.

Kitabın bölümleri ve alt başlıkları aşağıda verilmiştir:

Kitabın, birinci bölümü sırasıyla; “*Bir Anlatı Olarak Mesnevi*”, “*Mesnevi ‘Dinleyici’ sinden Roman ‘Okuyucu’ suna*”, “*Birbirine Çok Benzeyen İki Uzak Edebi Tür; Mesnevi ve Roman*”, “*Mesnevilerde Fikir, İdeoloji ve Felsefe*”, “*Mesnevi ve Hayat; Mesnevinin Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Yönü*”, “*‘Old Story With A New Twist’ Yahut ‘Eski Bostanı Taze Kılmak’*” ve “*Mesneviler, Romanlar ve Sultanlar*” başlıklarından oluşmaktadır.

Birincisinde yazar, bir anlatı olarak mesneviyi çeşitli yönlerden incelemiştir. İlki, mesnevinin “uzun anlatı” oluşu ile ilgilidir. Yazar divan edebiyatında mesnevinin uzunluğu hakkında belirli bir kural olmadığını ifade ettikten sonra Şeyhî’nin *Harnâmesi*’nin 126 beyit ve Âşık Paşa’nın *Garîbnâmesi*’nin 12.000 beyit olduğunu söyleyerek ve divan şairlerinin mesnevinin uzun olması gerektiği algısına sahip olduğunu söylemiş ve örneklendirmiştir.

Sevdâsı dırâz ü bahrı kûtâh

Mazmûmî figân ü nâle vü âh (Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn)

**Aktarma:** “Mesnevi’nin yazısı (metni) uzun, vezni kısadır. Muhtevası ise feryat, figan ve ahtır.”(Günaydın, 2021:19)

*Mesnevi “Dinleyici”sinden Roman “Okuyucu”suna* adlı alt bölümde, destan dönemindeki dolaylı anlatmanın yerini mesnevilerde yüksek sesle okumanın aldığını ve romanlarda ise bu durumun bireysel okuyucuya geçtiğini vurgulanmıştır. Ayrıca yazar, mesnevi edebiyatının yazılı ve sözlü kültürü birleştirdiğini bu yüzden de dinleyiciye hitap ettiğini söylemiştir. Bu durumu Mevlana’nın *Mesnevi*’sinin ilk kelimesi olan bişnev, “dinle” ile örneklendirmiştir.

Üçüncü alt bölümde yazar, mesnevinin romana benzerliğinin Tanzimat’la birlikte başladığını söylemiştir. Ayrıca roman ve mesnevinin benzer ve farklı yanlarını mesnevi ile ilgili çalışmalar yapan araştırmacıların fikirlerine değinerek ve mesnevi nazım şekliyle yazılmış örnek eserlere yer vererek karşılaştırmıştır.

*Mesnevilerde Fikir, İdeoloji ve Felsefe* adlı alt bölümde, mesnevi ve romanın toplumsal hayatla birlikte gelişen fikir ve ideoloji gibi unsurları taşıyıcı görevde olduğuna vurgu yapılmıştır. Yazar, mesnevilerin hikâye anlatma amacı dışında yol göstericilik, öğüt verme, toplumun hayatta kalma mücadelesini yansıtmaya aracı olarak da kullanıldığını ve aynı zamanda ilk roman tercümelerinde de öğüt, ahlak ve yol gösterme gibi benzer bir durum olduğunu ifade etmiştir. Mesnevilerde mitolojik yaratıkların ve olağanüstü olayların bulunduğu birçok motif yer almaktadır. Bu motiflere roman türünde de rastlanır. Yazar, mesnevi ile romanın arasında ortak olan fantastik motiflere şu örneği vermiştir:

“Abdî Mûsa’nın *Camasbnâme*’si (1430) İsrailiyat, masal ve İslam tarihi gibi unsurların bir araya getiren tarihî-fantastik bir mesnevidir. Hikâyenin başkarakteri Câmâsb mağarada akrebin çıktığı deliği, bıçağı ile genişleterek bulduğu dehlizden büyümlü yeraltı dünyasına girer. Benzer bir giriş motifi, Charles Lutwidge Dodgson’un *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) adlı romanında da vardır.” (Günaydın, 2022: 50-51)

*Mesnevi ve hayat; Mesnevinin Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Yönü* adlı alt bölüm kültür ürünü oluşu ve döneminin sosyolojik yapısını yansıtmaya bakımından ele alınmıştır. Bir mesnevinin okuyucuya veya dinleyiciye ulaşması için müzehhip, mücellit ve sahaf gibi farklı meslek erbabının elinden geçmesi gerekir. Bu aşamalar mesnevinin sadece edebi yönü olmadığını aynı zamanda ticari olarak da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar.

Altıncı alt bölümde eski bir hikâyeyi farklı bir bakış açısıyla yeniden anlatmak anlamına gelen “old story with a new twist” ifadesinden de anlaşılacağı gibi burada eskiyi yeniden söyleme geleneği mesnevilerden ve Batı’dan verilen örnekler çerçevesinde ele alınmıştır. Yazar, Divan edebiyatında bu geleneği Fuzûlî’nin şu beyitleri ile örneklendirmiştir:

Leylî Mecnûn Acem’de çohdur

Etrâkte ol fesâne yohdur

Takrîre getir bu dastânı

Kıl taze bu eski bostânı (Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn)

**Aktarma:** Leylâ ve Mecnûn hikâyesi Acem’de çoktur [ama] Türklerde o efsane anlatılamaz. Bu destanı yaz! Bu eski bostanı tazele.” (Günaydın, 2021:60)

*Mesneviler, Romanlar ve Sultanlar* adlı alt bölümde, sözlü kültürün yaşandığı dönemlerde hakan ve ozan arasındaki ilişkinin, İslam’la şekillenen klasik dönemde sultan ve şair ilişkisine dönüşümü mesnevi türü çerçevesinde anlatılmıştır. Mesnevilerin çoğu, *Şehnâme*’nin Gazneli Mahmud’a sunulması gibi bir devlet büyüğüne takdim edilmiştir. Bu durum mesnevi şairinin desteklenmesini ve sanatını icra etmesini sağlamış ve mesnevinin sunulduğu devlet büyüğünün de adını ebedi kılmıştır. Zamanla sultanların mesneviyi

destekleme geleneği; romanları desteklemeye dönüşmüştür. Buna örnek olarak da II. Abdülhamid'in kurdurduğu tercüme heyetinde romanları Fransızcadan Türkçeye tercüme ettirmesi verilmiştir.

Kitabın ikinci bölümü ise; “*Ara Şiir*”, “*Mektup*”, “*Diyalog*”, “*Monolog*”, “*Münazara*”, “*Ara Nesir*”, “*Metalepsis*”, “*Bölümlendirme*” ve “*Leitmotiv*” alt bölümlerinden meydana gelmiştir.

*Ara Şiir* bölümünde, mesnevilerde hikâyelerin arasına çeşitli manzumeler yerleştirme geleneğinin ilk romanlarda da kullanıldığını anlatmıştır. Yazar, bu bölüme örnek olarak Türk edebiyatındaki ilk mesnevi olarak kabul edilen *Kutadgu Bilig*'in sonunda asıl metinden vezin, kafiye, konu bakımından farklı bazı manzum parçaların olduğunu ve Namık Kemal'in *İntibah* (1876) romanında, divan şairlerine ait bazı beyitlerin epigraf olarak kullanılmasını vermiştir.

*Mektup* bölümünde roman ve mesnevilerde mektubun kullanım örnekler etrafında ele alınmıştır. Ele alınan örnekler bakıldığında mektup çağının özelliklerini yansıtmıştır ve farklı anlatı türlerinin içinde yer almıştır.

*Diyalog* yani anlatımda tekdüzeliği kırmak anlamına gelen bölüm divan edebiyatı ve halk edebiyatın da kullanılan sordum-eyitti ve dedim-dedi şeklindeki ifadelerin kullanıldığı şiir ve diyalogları içermektedir. Yazar, Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* aslı mesnevisinden şu örneği vermiştir:

Her yan nigerân gezerdi ol mâh  
Bir şahs-ı hazîne görindi nâ-gâh

Sormağa alâme-i menâzil  
Ol şahs-ı hazîne mâil

Lutf ile tekellüm etti âgâz  
Kimsen deyüben yetürdi âvâz  
Baş kaldırıp ol esîr-i mahzûn  
Dönderdi cevab ana ki Mecnûn

Leylî dedi ey özine mağrur  
Hâşâ deye ejdehâ sözün mûr (...)

**Aktarma:** O ay yüzlü -Leyla- her yana bakarak gezerken, birden hüznü bir kişi göründü! Yol sormak için o hüznü kişiye yöneldi! Nazikçe seslenerek “Kimsin” dedi! Hüzne esir olmuş o kişi başını kaldırıp “Mecnun” diye cevap verdi Leyla “Ey kendi kendine gururlanan, olacak iş mi bir karınca ejderhayım desin? (...)” (Günaydın, 2021: 96)

*Monolog* bölümünde hikâyedeki bir karakterin okuyucu ile doğrudan muhatap olarak kendi kendine konuştuğunu gösteren örneklere yer verilmiştir. Bu teknik mesnevilerde de sıkça kullanılmıştır. Yazar örnek olarak Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisini seçmiştir.

Hasb-i Hâl  
Ey Hâlık u Kird-gâr tâ key  
Bu mihnet ü hâr hâr tâ key (...)

**Aktarma:** Hasbihal

Ey yaratan ve var olan Allah

Bu mihnet ve sıkıntı ne kadar daha sürecek? (...).” (Günaydın, 2021:108)

Münazara tekniğiyle kurgulanmış eserlerde iki veya daha fazla unsur tartışılır ve sonucunda da bir taraf haklı çıkar. Edebi bir eserde bu tekniğin kullanılması karakterin daha iyi tanınmasını sağlar çünkü karakter kendini savunur ve bunu yaparken de duygu ve düşüncelerini okuyucuya gösterir. Münazara, mesnevilerde de kullanılan bir tekniktir. Yazar buna örnek olarak Ahmedî'nin *Sazlar Münâzarası* olarak adlandırılan ve *ud, tanbûre, çeng, kopuz, yatuğan, rebâb, gıçek* ve *kingire* adlı sazların tartışmasını içeren mesnevisini genel hatlarıyla açıklayarak vermiştir.

*Ara Nesir* bölümünde her ne kadar mesnevilerde çoğunlukla nazımdan yararlanılsa da nesrin de kullanıldığı örneklerle açıklanmıştır. Ara nesrin, hikâyenin olay örgüsü hakkında yönlendirme yapma ve bölümün zamanını ortaya koyma gibi işlevleri vardır.

Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* adlı mesnevisinde de ara sıra nesirler kullanılmıştır:

“Bu, Mecnûn'ı atası sahrâda bulduğudur ve nasihatle ıslahından âciz olduğudur.” (Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnûn*)

**Aktarma:** Bu [bölüm] babasının Mecnun'u çölde bulması ve nasihat ederek onu yola getirmekte başarısız olması [hakkındadır].”(Günaydın, 2021:124)

*Metalepsis* yani yazarın anlatıya müdahale etmesi olarak açıklanan bu bölümde post modern romanla iç içe geçen metalepsisin, mesnevilerin hikâye kısımlarında da bulunduğu, belli bir konu çevresinde sınıflandırılmış başlıklar ardından verilen örneklerle anlatılmaktadır.

Gelibolulu Mustafa Âli, *Mihr ü Mâh* adlı mesnevisine hikâyenin başkarakteri olan Mihr ve Mâh'ın ağzından söylenmiş bazı gazeller eklemiştir:

Eyleyüp derd-i hâlini iş'âr

Okur idi bunuñ gibi eş'âr (Gelibolulu Mustafa Âli, *Mihr ü Mâh*)

**Aktarma:** Derdini yazarak şöyle bildirdi, bunun gibi şiirler okurdu...” (Günaydın, 2021:133)

*Bölümlendirmede* uzun anlatıların tekdüzeliğinin kırılması ve okuyucunun sıkılmaması amaçlanmaktadır. Tiyatrolarda, ayinlerde ve senfonilerde bu yöntem kullanıldığı gibi mesnevilerde de vardır. Mesnevilerde “bölümlendirme” başlıklarla ya da numara verilerek yapılabilir. Mesnevilerin planı genellikle; *dîbâce, besmele, tevhîd, münâcât, nâ't, mi'râciye, mu'cizât, medh-i çihâr-yâr, padişah medhiyesi, hâmîmedhiyesi, sebeb-i te'lîf, âgâz-ı dâstân ve hâtîme* şeklindedir. Ancak bu bölümlerin bazılarında yer verilmeyen mesneviler de vardır (Gökalp, 2012: 220-231). Yazar mesnevilerde bölümlendirmeye örnek olarak Yunus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye*'sinin “*Dâstân*” adı verilen altı bölümünü vermiştir: “*Dâstân-ı Rûh u 'Akl*”, “*Dâstân-ı Kibr*”, “*Dâstân-ı Buşu Ya'ni Gazâb*”, “*Dâstân-ı Sabr*”, “*Dâstân-ı Buhl u Hased*”, “*Dâstân-ı Gaybet ü Bühtân*” (Günaydın, 2021):

Leitmotiv, edebiyata müzikolojiden geçmiş bir kavramdır. Bir müzik parçasındaki nakarat bölümleridir. Edebî eserlerde ise tekrarlanan motiflere denilmektedir. Edebiyatta, özellikle romanda kullanılan teknik bir unsurdur. Romanın değişik bölümlerinde, farklı sebeplere bağlı olarak kullanılabilir. Bu bölümde mesnevilerin içinde tekrar eden leitmotivler çeşitli konular etrafında şekillendirilmiş başlıklar altında örneklendirilerek incelenmiştir.

**Cansız nesnelere konuşma:** Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnûn*'unda başkarakterlerin çeşitli hayvan ve nesnelere konuşması, tekrar eden bir motif örneğidir.

“Bu Leylînün çerağ ile macerâsıdır ve andan çâre-sâzî-i dil temennâsıdır.”

**Aktarma:** Bu bölüm Leyla'nın çerağ ile macerası ve ondan gönül dertlerine bir çare istemesi hakkındadır.” (Günaydın, 2021:145)



Eserde Klasik Türk edebiyatı çalışmalarında yaygın olarak kullanılan alana özgü terim ve kavramların dışına çıkmıştır. Örnek olarak mesnevinin takdim edildiği devlet büyüklerinin “sanat patronu” olarak ifade edilmesi verilebilir. Ayrıca, bu farklı terminoloji yaklaşımı, okuyucuların ilgisini çekecek şekilde özenle kullanılmıştır. Eserde, geleneksel kavramların sınırlarını zorlama ve yeni bir bakış açısı sunma çabası, okuyucuların Klasik Türk edebiyatı ve mesnevi türüne daha derin bir anlayış geliştirmelerini sağlayacaktır. Bu sayede, okuyucular sadece geleneksel bilgilerle sınırlı kalmayıp aynı zamanda bu edebî türün daha geniş bir bağlama nasıl uyumlu bir şekilde dahil olduğunu da keşfetme fırsatına sahip olacaklardır.

Kitabın “*Mesnevilerde Kullanılan Bazı Anlatım Teknikleri*” adlı bölümünde bir olayı anlatırken kullanılan yöntemler mesnevi üzerinden incelenmiştir. Ancak “bölümlendirme” alt başlığının anlatım tekniği olarak değerlendirilmesi uygun olmamıştır. Çünkü anlatım teknikleri anlatılan konunun nasıl oluşturulduğunu ve hangi üslupların benimsendiğini belirtir “bölümlendirme” ise edebî türlerin tanımlanması ve gruplandırılmasını sağlar.

Eserde, mesnevilerin orijinal metinlerinden alıntı örnekler verilmesi okuyucunun anlatılanları zihninde somutlaştırabilmesi açısından önemlidir. Bu örneklerin çevirileri “aktarma” ismiyle yapılmıştır. “Aktarma” divan edebiyatı şerh çalışmalarında sıkça kullanılan “diliçi çeviri” ve “günümüz Türkçesine aktarma” gibi terimlerden farklıdır. Ayrıca orijinal metinlerin “aktarma”sı yapılırken bütün olarak verilmiştir. Okuyucunun daha iyi anlaması açısından aktarmanın karşılığı beyit şeklinde verilebilirdi.

Mesnevi ve roman türünün birbiriyle mukayese edildiği çalışmada kullanılan terimlerin parantez içlerinde İngilizce karşılıkları verilmiştir. Buna “saray edebiyatı/*court literature*” örnek olarak gösterilebilir.

Eser, özellikle eski Türk edebiyatı alanında eğitim almış öğrenciler ve akademisyenler için önemli bir referans kaynağı olmanın ötesinde, Türk dili ve edebiyatına ilgi duyan geniş bir okuyucu kitlesi için de değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu çalışma, mesnevi türünün özgün özelliklerini ve estetik öğelerini anlamak isteyenler için bir başvuru kaynağı durumundadır.

## Sonnotlar

- 1 Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevî*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2018.
- 2 Geniş bilgi için bk. Ahmet Kartal, *Eski Türk Edebiyatında Mesnevî*, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, S.10, 2007, s.353-432.

## Kaynaklar

- ALAN, M. A.-S. (2012). *Hüsn ü Aşk Mesnevisini Roman Olarak Okumak*. Prof.Dr.Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu, (s. 52-59). Adana.
- ÇIKLA, S. (2002). *Romanda Kurmaca Ve Gerçeklik*. Hece, 111-129.
- ECE, S. (2002). *Modern Öyküleme Teorileri Açısından Mesnevi*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi , 99-105.
- KARTAL, A. (2007). *Eski Türk Edebiyatında Mesnevî*. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 353-432.
- KARTAL, A. (2018). *Doğu'nun Uzun Hikayesi Türk Edebiyatında Mesnevi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- KEKEÇ, İ. (2017). *Türk Edebiyatında Mesnevi Ve Roman İlişkisine Dair Görüşler Üzerine Bir Değerlendirme*. Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, 186-194.
- GÖKALP, H., (2012). *Eski Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri*. M. A.-H.-İ. Kocakaplan içinde, *Başlangıçtan Günümüze Tür ve Şekil Bilgisi* (s.220-230). İstanbul: Kesit.
- ÜNVER, İ. (tarih yok). *Mesnevi*. TDK, 431-563.

Kaya, Karaduman, B., (2023). Kitap Tanıtımı – George Orwell’in Hayvan Çiftliği Yaz.: Orwell, G., *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:6, Sayı:3, 1502 – 1506.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 02.09.2023

Kabul / Accepted: 26.10.2023

**Kitap İnceleme / Book Review**



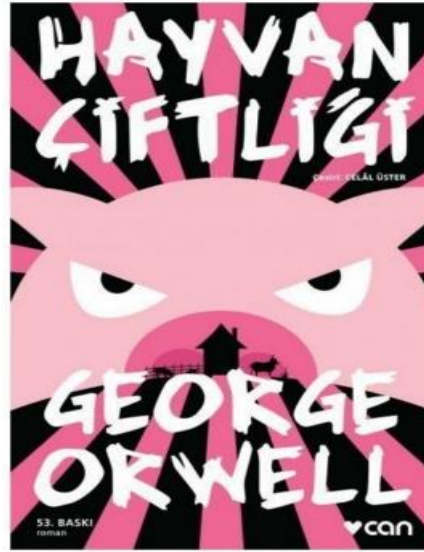
## GEORGE ORWELL'IN HAYVAN ÇİFTLİĞİ

Burcu KAYA KARADUMAN\*

Orwell, G. (2020). *Hayvan Çiftliği*. (Çev: C. Üster), İstanbul: Can Yayıncılık.

“Bütün Hayvanlar Eşittir.”

(Orwell, 2001: 10)



\* Uzman Araştırmacı (Sanat), Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Mezunu. Sivas, burcukaraduman76@gmail.com, ORCID ID 0000-0003-3662-7078

Ünlü yazar George Orwell tarafından, İkinci Dünya Savaşı'nın gölgesinde kaleme alınan "*Hayvan Çiftliği*," Sovyet Devrimi ve sonrasını metaforlar ve alegorilerle anlatan distopik, politik bir edebi eserdir. George Orwell, bu romanında totalitarizmin eleştirisi yapmaktadır. Totalitarizm terimi, Hitler dönemi Almanya, Mussolini dönemi İtalya ve Stalin dönemi Rusya gibi siyasi rejimlerin ortak özelliklerini açıklamak için kullanılır. Yazar, yaşadığı bu dönem nedeniyle romanlarında edebiyat ve sosyolojinin bu ortak noktalarından hareketle, gündelik hayatın her yönünü saran totalitarizmi eleştirmektedir (Müftüoğlu, 2015: 182). Orwell, eserinde eleştiri yaparken aynı zamanda romanın karakterlerini özellikle savaş dönemlerinde etkin olan siyasi figürlerle özdeşleştirmiştir. Eserde siyasal figür olarak, Snowball karakteri Troçki'yi, Napoleon karakteri ise Stalin'i temsil etmektedir (Özkan, 2018: 1435). Başka bir deyişle, kendi dönemindeki liderleri ve onların kararları nedeniyle mağdur olan halkın deneyimlerini, umutlarını ve umutsuzluklarını, çiftlikte yaşayan hayvanlar aracılığıyla anlatmıştır (Altıparmak, Durakoğlu, 2021: 1914). Orwell, 1945 yılında bu eseri yazarak, daha adil ve eşitlikçi bir toplum hayalini taşıyan hayvanların, zaman içinde kendi yaratmış oldukları sistemin diktatöryel bir yönetim şeklini nasıl benimsediğini anlatmıştır. Eserde, hayvanların eşitlik ve adalet arayışları, onları mevcut sömürü düzenine karşı bir tepki olarak başkaldırır. (Altıparmak, Durakoğlu, 2021: 1). Hayvanlar, insanların hükmettiği insanlar arası bir hiyerarşinin yerine, kendi türleri arasında eşit bir düzenin kurulmasını hayal ederler. Ancak zamanla, başlangıçtaki nihai hedeflerinden uzaklaşırlar ve gücü elinde bulunduran bir grup domuzun yönetiminde totaliter bir rejime dönüşen bir sistemi benimserler. İçeriği itibarıyla 1917 Rus İhtilali ve Çarlık Rejimin çökmesi ve Sovyetler Birliği'nin kurulmasıyla sonuçlanan olaylar zinciri üzerine bir hiciv olarak değerlendirilebilir (Tuna, 2016: 88). Orwell, "*Hayvan Çiftliği*" ile insan doğasındaki güç arzusu ve manipülasyonun evrensel ve zaman üstü bir gerçek olduğunu öne çıkarır. Bu kitap, sadece Sovyet Devrimi'ne yönelik bir eleştiri değil, aynı zamanda otoriter rejimlerin yarattığı tehlikeleri vurgulayarak, totalitarizmin herhangi bir toplumda ortaya çıkabileceğine dikkat çekmektedir (Çiftçi, 2013: 15; Tuna, 2016: 88). Orwell, eserini sosyalist bir bakış açısıyla ele alarak, sömürü sisteminden kurtulmanın bir yolu olarak görmüş ve bunu bir siyasi hiciv olarak kullanmıştır. Bu bağlamda ele alındığında sosyalizm değil, *Hayvan Çiftliği*'nde Stalin ve Stalin'in uygulamalarının eleştirildiği söylenebilir. Türkçeye ilk defa Halide Edip Adıvar tarafından çevrilen ve 1954 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından "*Dünya Edebiyatından Çeviriler*" serisi kapsamında yayınlanan bu eser, birçok ülkede sinema ve tiyatro uyarlamaları ile büyük ilgi görmüştür (Şahin, 2017: 219). Halide Edib, çeviriye yazdığı önsözde kitabın son sahnesini vurgulayarak Orwell'in tarafsız yaklaşımını vurgular: George Orwell, kasıtlı veya kasıtsız olarak, bir idarenin düzen ve yasa dışına çıktığında nasıl bir felakete sürüklenebileceğini tasvir etmiştir. Özellikle, çiftlik görevlilerinin hayvanların yem saatini unuttukları günün, devrimin patlak verdiği an olarak öne çıkması, derinlemesine düşünülmeğe değer bir noktadır. Ayrıca, Orwell, komünist rejimin güçlü bir karikatürünü çizerken diğer taraftan bunu, komünist olmayan rejimlerin propagandasına dönüştürmemeyi başarmıştır. Kitabın son sahnesi ise en etkileyici bölümlerindendir. Orwell, iki tarafın liderlerinin de benzer felaketlere, zayıflıklara ve utanç verici durumlara maruz kaldığını açıkça resmetmektedir. Öyle ki, bu liderleri çiftlik avlusundan izleyen hayvan sürüsü, hangi liderin hangi rejimi temsil ettiğini ayırt etmekte zorlanır hale gelmiştir. Bu durum Adıvar'ın anlatımıyla; iki taraf da iktidarlarını, kendi çıkarları ve güçleri yerine, ellerinde tutmak veya ele geçirmek istedikleri gelecek nesillere borçludur. Ancak genç nesiller, kendi potansiyellerinin farkında değildirler (Adıvar, 1954: 0).

Hayvan sahiplerinden Bay Jones, çiftliğin yetenekli ve bilgili sahibi olmasına rağmen, sorunlar nedeniyle çiftlik işlerini bırakır ve bu durum hayvanların açlıkla mücadele etmek zorunda kalmasına sebep olur (Orwell, 2020: 22-25). Bu açlık dönemi, hayvanların bir dönüm noktası olacaktır. Açlıktan ölen hayvanlar bir isyan başlatırlar. Beylik Çiftlik'teki bu ayaklanma, büyük Şef'in hayvanlara hitap etmesinin ardından gerçekleşir. Hayvanlar, açlıktan ölümlere neden olan çiftlik sahibi Bay Jones'u kovarlar ve çiftlikte kendi otoritelerini kurarlar. Hayvan Çiftliği'nde, Napoleon, iktidarını ve otoritesini güçlendirmek ve sürdürmek amacıyla hayvanlara şiddet uygulayarak, ceza ve ödül sistemleriyle otoritesini pekiştirir ve gücünü gösterir (Ulutaş, Aydın 2018: 6). "Güç, iktidarı açığa çıkarır; iktidar, dinamik bir biçimde ve anında güç kullanır. Ne kadar çok güç kullanılırsa, iktidarın varlığı o kadar yoğun bir şekilde hissedilir" (Karaismailoğlu, 2006: 17). Bu noktada otorite kurma görevi, Napolyon ve Snowball liderliğindeki domuzlardan oluşan bir komite tarafından üstlenilir. Bu komite, "Bütün hayvanlar eşittir." prensibini

benimsemiştir. Çiftliğin adı da *Hayvan Çiftliği* olarak değiştirilir. Hayvanlar, yeni düzenlemelere göre yaşamaya başlarlar:

İki ayak üzerinde yürüyen herkes düşman olarak kabul edilir.

Dört ayak üzerinde yürüyen ya da kanatları olan herkes dost olarak kabul edilir.

Hiçbir hayvan giysi giymemelidir.

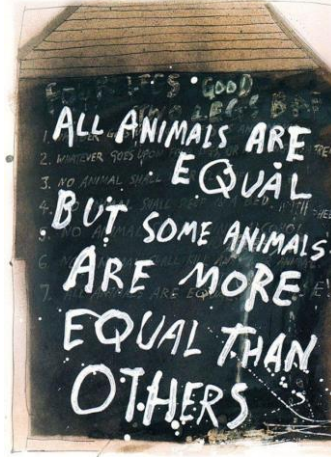
Hiçbir hayvan yataklarda yatmamalıdır.

Hiçbir hayvan içki tüketmemelidir.

Hiçbir hayvan başka bir hayvanı öldürmemelidir.

Bütün hayvanlar eşittir (Ulutaş, Aydın 2018: 6).

Ancak hikâyenin sonuna gelindiğinde, bu ilkelerin çiğnendiği ve bazı hayvanların diğerlerinden daha eşit olduğu bir durumun ortaya çıktığı görülür. Öykünün sonunda duvarda sadece bir emir vardır: "Bazı hayvanlar eşittir, ama bazı hayvanlar öbürlerinden daha eşittir." (Resim 1) Bu durum, öykünün ironik bir yorumu olarak öne çıkar. Bu cümle, *Hayvan Çiftliği*'nde başlangıçta savunulan eşitlik ve adalet ilkesinin zamanla bozulduğunu ve bazı hayvanların diğerlerinden daha ayrıcalıklı hale geldiğini göstermektedir.



Resim 1. George Orwell "*Hayvan Çiftliği*" Kitaptan Detay (URL-1).

Bu fabl, hayvanların emeğinin insanlar tarafından sömürülmesini ve hayvanların buna karşı çıkmasını ele almaktadır. Eşitlik, özgürlük ve adalet gibi kavramlar, sömürülen sınıfın ve ardından devrimci bir değişimin başlamasının bir sonucu olarak proletarya ve kapitalist sınıf arasındaki mücadeleyi yansıtmaktadır. Gerçekten de, Orwell'in eserinde politik sistem eleştirisi ve lider eleştirisi gibi unsurlar bulunmaktadır. Bu yönleriyle, eser edebiyatın önemli bir parçasıdır.

### Hayvanlar ve Sembolizm

Eserdeki hayvanlar, farklı türleri ve özellikleri temsil ederek sembolik bir anlam taşırlar. Görselde (Resim 2) bulunan her karakter, gerçek hayattan bir kesiti temsil etmektedir. Romandaki karakterler ve bu karakterlerle ortaya çıkan bazı öğeler dönemin Rus toplumu ve komünizminin unsurlarının sembolü olarak kullanılmıştır. Büyük Şef, Kartopu, Napolyon (Domuz), devrimden sonra iktidara gelen Napolyon gücü temsil eder. Jones çiftlik sahibiyken, Frederick ve Pilkington insandır. Musa (kuzgun): Din adamlarını sembolize eden karakter, Bay Jones'un evcil kuzgunudur. İnsanları koyunlarla temsil eden bir başka karakter, devrim gerçekleştiğinde kaçır ancak daha sonra geri döner. Bu figür, eylemsiz bir tavır sergileyerek hayvanlara gökyüzünde bir hayvan cenneti (Balmond Land) sözü verir. Bununla birlikte domuzlar liderliği ve entelektüel gücü simgelerken, atlar emek ve sadakati temsil ederler. Her hayvan karakter, toplumdaki belirli bir kesimi veya ideolojiyi yansıtmaktadır



Resim 2. George Orwell "Hayvan Çiftliği" Kitaptan Detay (URL-1).

### Toplumsal Eleştiriler

"Hayvan Çiftliği", aslında Sovyetler Birliği'nin totaliter rejimini eleştiren bir alegori olarak ortaya çıkmıştır. Eserdeki hayvanların insanlaşan ve sonunda zalimleşen karakterleri, toplumun güç açlığı ve iktidar manipülasyonunu anlatır. Koyunlar, sürü psikolojisi ve kör biati; domuzlar, entelektüel elitizmi ve iktidar hırsını; atlar, işçi sınıfının sömürsünü sembolize eder. Bu karakterler aracılığıyla, insan toplumunun karanlık yönleri sorgulanır.

### Evrensel İnsan Değerleri

Masalların ve fabl anlatılarının gücü, evrensel insan değerlerini ve davranışlarını ele almasından gelir. Eserde insan doğasının çeşitli yönlerini vurgulayarak okuyucuya ahlaki bir ders sunar. Karakterlerin yükselişi ve düşüşü, güç, ihanet, adalet, özveri gibi temel insani değerleri irdeleyerek toplumsal dersler verir.

### Sonuç

George Orwell'ın "Hayvan Çiftliği" adlı eseri, evrensel bir perspektifle insanlık tarihindeki ideal bir düzen arayışını ele almaktadır. Farklı toplumlar, tarihsel olarak farklı sistemler kurma çabaları içinde olmuşlardır, ancak bu ideal düzen arayışı sıklıkla hayal kırıklığına yol açmış ve sistemlerin çıkarlarla çatışmasına neden olmuştur. Bireyler, bu sistemlerle kendi kişisel çıkarları arasında sıkışıp kalmışlardır. Bu kapsamda masallar ve fabllar, insanların düşüncelerini ve değerlerini aktarmak için etkili bir araç olmuştur. George Orwell'ın "Hayvan Çiftliği" adlı eseri, bu geleneği derin bir anlamla sürdürerek, hayvanlar aracılığıyla insan toplumunun yansımalarını ele almaktadır. Hayvanlar, toplumun farklı katmanlarını temsil ederken, çiftlik ise bir mikrokozmos olarak insan toplumunun karmaşıklığını yansıtmaktadır. Eser, totaliter rejimlerin yükselişini ele alarak, insanların sistemlerin kurbanı olma gerçeğini vurgulamaktadır. "Hayvan Çiftliği" bu nitelikleriyle edebi literatürün önemli bir unsurudur.

### Kaynaklar

- ADIVAR, H. E. (1954). *George Orwell*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- ALTIPARMAK, İ.B ve DURAKOĞLU, A. (2021). Hayvan Çiftliği, Adlı Eseri Bağlamında George Orwell'ın Tarihi ve Sosyolojik Tespitlerini Değerlendirmek. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(3), 1910-1922.
- ÇİFTÇİ, G. (2013). Kitap incelemesi: Animall Farm (Hayvan çiftliği). *Journal Of International Management, Educational And Economics Perspectives*, 1(2), 15-16.
- MÜFTÜOĞLU, M. C. (2015). "Gündelik Hayatta Totalitarizm: George Orwell'in '1984' Adlı Distopya Romanında İdeal Toplum Tasavvurları". April. Sayı:44.
- ORWELL, G. (2020). *Hayvan Çiftliği*. (Çev: C. Üster), İstanbul: Can Yayıncılık.
- ORWELL, G. (2001). *Hayvan Çiftliği*. Çev: Celâl Üster, İstanbul: Can Yayınları.
- ÖZKAYA, K. F. (2006). *Sosyal Teoride İktidar Tartışmaları; Marx, Nietzsche, Weber Foucault*. (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Bursa.

- ÖZKAN, S. (2018). Politik iktidar bağlamında hayvan çiftliği romanı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 1434-1437.
- ŞAHİN, A. (2017). George Orwell’in hayvan çiftliği isimli romanının iki Türkçe çevirisinin karşılaştırılması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 56, 213-226
- ULUTAŞ, N., AYDIN, İ. (2018). George Orwell’in Eserlerinde Gözetim Toplumu ve İktidar Eleştirisi. *International Journal of Language Academy Volume* DOI Number: <http://dx.doi.org/10.18033/ijla.3939> 6/3 September 2018 p. 1/ 11
- TUNA, D. (2016). Bir Yazınsal Yapıt ve Çevirileri Üzerinden Propaganda, İkna ve Rıza Söylemlerini Okumak. *Rumeli’de Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7, 87-106.
- URL-1:<https://onedio.com/haber/modern-edebiyatin-hiciv-ustasindan-hayvan-ciftligi-konusu-nedir-hayvan-ciftligi-yazari-kimdir-1114976> Erişim Tarihi: 19.08.2023.

---

Yılmaz, Ç., (2023). Kitap Tanıtımı – Simidimde Susamsın  
Gastromilliyetçilik, Yumuşak Güç, Bellek, Ankara Simidi Yaz.: Çakır, E., *Folklor  
Akademi Dergisi*. Cilt:6, Sayı:3, 1507 – 1510.

**Makale Bilgisi / Article Info**

Geliş / Received: 04.09.2023

Kabul / Accepted: 10.11.2023

**Kitap İnceleme / Book Review**



**SİMİDİMDE SUSAMSIN GASTROMİLLİYETÇİLİK, YUMUŞAK  
GÜÇ, BELLEK, ANKARA SİMİDİ**

Çağla YILMAZ\*

Emine ÇAKIR, *Simidimde Susamsın Gastromilliyetçilik, Yumuşak Güç, Bellek, Ankara Simidi*.  
Ankara: Grafiker Yayınları, 2023, 361 sayfa.

---

\* Dr, cyilmaz061@gmail.com , ORCID: 0000-0002-1525-1000

Emine Çakır'ın kaleme aldığı *Simidimde Susamsın Gastromilliyetçilik, Yumuşak Güç, Bellek, Ankara Simidi* adlı çalışma folklor disiplini kapsamında yeni bir konuya eğiliyor ve halk için klasik olsa da halk bilimciler için göz ardı edilmiş bir öge olan “simit” ve “simitçilik”i güncel ve popüler bir bakış açısı olan gastromilliyetçilik ile harmanlayıp okuyucuya sunuyor. Lisans eğitimini edebiyat alanında tamamladıktan sonra lisansüstü çalışmalarını Türk halk bilimi alanında sürdüren yazar çalışmalarını Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü Toplumsal Uygulamalar Anabilim dalında sürdürmektedir. Söz konusu çalışma beş yıllık bir alan araştırması ve literatür taramasının ardından kitap haline getirilmiştir. Doç. Emine Çakır'ın 2018 yılından beri üzerinde çalıştığı konu, 2023 yılında kitaplaşmış ve okuyucu ile buluşmuştur.

Grafiker Yayınları tarafından 2023 yılının mart ayında yayınlanan eser, 361 sayfadır. Ön söz ve giriş haricinde üç farklı bölümden oluşan kitap sonuç ve öneriler bölümü ile bitirilmiştir. İçinde pek çok görsele yer verilen kitabın sonunda kaynakça bulunmaktadır. Kitapta simit ve simitçilik, meslek folkloru ve gastromilliyetçilik bağlamında incelenmiştir. Simidin uluslararası ilişkiler ve siyaset noktasında yumuşak güç olup olamayacağı, alan araştırması ve medya verilerinden hareketle tartışılmıştır. Yazarın da belirttiği gibi kitap, simidi salt bir gastronomi ürünü olarak ele almamış ve kitapta konu mutfak ekseninde değerlendirilmemiştir. Kitabın amacı simidin tarihsel kökenine ulaşmak ya da en iyi simidin hangisi olduğunun tartışılması da değildir. Yazar, ön sözde çalışmada Türk sokak lezzeti ve atıştırmalığı olan simidin, halk bilimi ve uluslararası ilişkiler disiplinlerinin kavramlarından hareketle disiplinler arası bir yaklaşımla incelendiğini belirtmektedir.

Yumuşak güç bir toplumun kültürünü, sembolizmini ve ideolojisini başka bir toplumun kültüründen, sembolizminden vb. çıkarılan bir mesele yoluyla çalışır. Yemek ve mutfak kültürü de bu şekilde tarih boyunca toplumlar arası etkileşimin önemli bir aracıdır. Gastronomik değerler, sosyolojik ve ulusal kimlik sınırlarının daha belirgin olduğu dönemlerden günümüze kadar ülkeler, toplumlar, milletler arası iletişim ve etkileşimde savaşlardan sonraki en etkin araçlardandır (Kul, 2019: 75). Çakır değerlendirdiğimiz çalışmada simiti bu bakış açısının merkezine koymuş ve değerlendirmelerini bu çerçevede yapmıştır.

Yazar, kitabın giriş bölümünde ülkelerin bugünkü hakimiyet kurma algısının, yeni topraklar fethetmek değil diğer toplumları ve ülkeleri kendine bağımlı kılmak olduğunu belirtir. Ülkeler bugün siyasi arenada toprak büyüklükleri ile değil tüketici gücü elinde bulundurmaları ile söz sahibi olmaktadır. Çakır, “er meydanında bükemediği bileği, yemek masasında” bükme (2023: 11) yarışında olan ülkelerin bu sebeple mutfaklarına tutunduklarını ve dünya çapında mutfakları ile bilinir olma çabasına girdiklerini örneklemektedir. Yazar ayrıca gastronomi çalışmaları için âdeta klasikleşen “Bana ne yediğini söyle sana kim olduğunu söyleyeyim” ifadesinden hareketle kimlik ve aidiyet ilişkisine dikkat çekmektedir. Çakır, “Yemeğin ulusal kimliğin bir parçası olarak küresele pazarlanarak görünür kılınması, özellikle coğrafi, tarihî ve kültürel temasları olan farklı toplumlar arasında gastromilliyetçilik tartışmalarını gündeme getirir” (2023: 12) der ve konuyu Boudan'dan örnekleyerek detaylandırır. Yazarın belirttiğine göre kitap, meslek folkloru ve mutfak kültürü bağlamında geleneksel Ankara simit ve simitçiliğini, kültürel bellekteki simit imgesini ve simidin yerelden küresele pazarlanma sürecindeki tartışmaları konu almaktadır (Çakır, 2023: 13).

Kitabın ilk bölümü *Ulusal Kimlik, Bellek, Gastromilliyetçilik, Yumuşak Güç* adını taşımaktadır. Bölüm Yemek, Bellek ve Ulusal Kimlik, Gastrodiplomasi, Gastromilliyetçilik ve Yumuşak Güç ve Türkiye’de Simit ve Simitçilikle İlgili Araştırmalar alt başlıklarından oluşmaktadır. Yemek, Bellek ve Ulusal Kimlik başlığında Çakır küreselleşmeyi modern çağdaki örneklerinden hareketle okuyucuyla paylaşır. Özellikle Amerikanlaşma ve Mcdonaldslaşma kavramları üzerinde duran yazar bu kavramlardan hareketle fast food kültürüne ulaşır ve uluslararası konjektürde “ayaküstü hızlıca tüketilen” gıda kavramını Türkiye’de daha ziyade “sokak atıştırmalığı” ifadesinin karşıladığını (Çakır, 2023: 22) belirtir. Bu noktadan sonra yazar simit özeline iner. Yazarın aktardığına göre 2019 yılında simit sözcüğünün İngiltere’de Oxford sözlüğüne girmesi Türk basınında âdeta bir zafer havası estirmiş (Çakır, 2023: 23) ve bu tarih simit çalışmalarında bir kırılma noktası olmuştur. Bu kavramın uluslararası literatüre girmesi simidin küresel pazarda artık Türk simidi olarak anılmasına sebep olmuş ve bu da beraberinde “simit savaşları”nı getirmiştir. Yazar burada ayrıca “Simit Sarayı” markasına dikkat çekmiş, firmanın simidin küreselleşmesine katkı sunduğunu belirtmiştir. Markanın bu amacını kendi internet sitelerinden de örnekleyen yazar, yadsınamaz katkısını belirtmekle



birlikte küreselleşmenin fabrikasyonlaşmayı beraberinde getirmesi eleştirisini de okurun dikkatine sunar. Bu fabrikalaşma ve şubeleşme karşısında sokak simitçilerinin ve bağımsız fırınların da bir şeyler yapmak için harekete geçmesinin rekabeti beraberinde getirdiğinin ve dolayısıyla işin kalitesinin artmasına sebep olduğunun altını çizer. Bu başlık altında ayrıca “Yemek ve Kültür”, “Ulusal Kimlik ve Yemek” ve “Bellek: Tat, Koku, Doku, Ses ve Haz” yan başlıkları altında yemeğin ilişkili olduğu kavramları incelemiştir. İlk bölümün bir diğer alt başlığı olan Gastrodiplomasi, Gastromilliyetçilik ve Yumuşak Güç başlığında söz konusu kavramları tanımlamış ve gastronomi çalışmaları ile siyaset çalışmalarının ne noktada kesiştiğini simit örneği üzerinden incelemiştir. Bu tartışmalardan hareketle şu çıkarıma varılmıştır: “Ankara sokak simidi, İstanbul sokak simidine karşı; İstanbul ve Ankara sokak simidi, kafe/ pastane simidine karşı; Kafe/ pastane simidi, İstanbul ve Ankara sokak simidi, Yunanistan simidine karşı” (Çakır, 2023: 47). Yazar, siyasi arenadaki “gastro tartışmalar”ı “gastrodiplomasi”, “gastromilliyetçilik” ve “yumuşak güç” yan başlıkları altında, bu kavramları açıklayarak okuyucuya aktarır. Yazar bu başlıkta “mutfağın, haritada tanınan bir ülke olabilmek için nasıl etkili bir yol olabileceğini” gastrodiplomasi çalışanlardan alıntılıyarak değerlendirir. Bölümün son alt başlığında yazar, Türkiye’de simit ve simitçilikle ilgili araştırmaları sıralar. Yazarın belirttiğine göre Türkiye’de konu özelindeki çalışmalar 2010 yılından sonra artış göstermiştir. Ayrıca Çakır, simidin Türkler için sadece karın doyurmak için tüketilen bir gıda olmadığı, etrafında önemli bir kültürel birikimin olduğunu belirtir.

Çalışmanın ikinci bölümü *Ankara Simidinin Sacayağı: Yapanlar, Satanlar, Tadanlar* adını taşımaktadır. Yazarın aktardığına göre Ankara’da simit kültürünün varlığını ortaya koyabileceğimiz ve tespit edebileceğimiz en eski kaynak 16. yüzyıla aittir. Yazar, Ankara simidiyle ilgili literatür çalışmalarının azlığına dikkat çekerek, Ankara simidini yapanlar, satanlar ve tadanlar üçgeninde geçmişten günümüze bütünlükçü olarak değerlendirir. “Yapanlar” alt başlığında usta çırak ilişkisinin geçmişi ve bugünü, meslek folkloru bağlamında Ankara’da simitçilik, Ankara simidinin yapılışı ve Beypazarı simidi hakkında derlemeler aktarılmış, başlıklar fotoğraflarla desteklenmiştir. Bu bölümde kaynak kişilerin aktardıkları sayesinde birçok farklı söylem ve uygulamanın olduğu görülmektedir. Bu sayede simitçilik özelinde meslek folkloru değerlendirilmiş ve bir simitçinin yetişmesi için ne gibi aşamalardan geçmesi gerektiği bizzat yaşayanların ağzından okuyucuyla paylaşılmıştır. Ayrıca yazar bu bölümde esnaf odasının çalışmalarına, köyden kente göçte simitçiliğin nerede durduğuna ve ne gibi etkileri olduğuna, hangi illerden ağırlıklı olarak Ankara’ya simit ustası olmak için gelindiğine değinmiştir. Yazar bu bölümde iki farklı simit tarifine de yer vermiştir. Simitçilerin ürettiği sözlü kültür ürünleri, çırakların usta olma yolunda geçtiği eşikler de bu bölümde aktarılmıştır. Yazar bu bölümde açtığı “Satanlar” alt başlığında önce çocukluk döneminde Ankara sokaklarında simit satanların anılarına yer vermiştir. Ardından Ankara sokaklarında bugün simit satıcılarının durumunu okuyucuya aktarılmıştır. İnsanların simit satmaya başlamadaki motivasyonlarını ve hâlâ simit satmanın nasıl sürdüğünü, bunu sürdürmek için resmî kurumların ne gibi destekleri olduğunu ve tüketici ile üretici arasındaki köprü işlevlerini ne şekilde sürdürdüklerini insanların anılarından ve fikirlerinden hareketle aktarılmıştır. Ayrıca bu başlıkta camekân ve tabla satıcılarının yaşantılarına ayrı ayrı değinilmiş ve artılar ile eksiler kişilerin deneyimlerinden hareketle karşılaştırılmıştır. Bu başlıkta son olarak Simitçi Murat Amca’ya çekilen dikkate değinmek gerekmektedir. Murat Haydar Selimoğlu yıllarca Ankara Üniversitesi Cebeci Kampüsü önünde tablasında simit satan ve oradan geçen herkesin hafızasında yer etmiş bir isimdir. Kendisi için özel günler düzenlenmiş ve bir belgesel çekilmiştir. Çakır, Simitçi Murat Amca’nın özelinde Ankara ve sokak simitçileri ilişkisini değerlendirmiştir. Bu başlıkta simidin mekânının dönüşümüne de değinilmiş ve tabladan camekâna oradan da fast food tarzı lokantalaşmaya evrilen simitçilerin yeni mekânı olan simitçilere ayrı bir başlık açılmıştır. “Simidin Devriâlemi: Saraydan Sokağa Sokaktan da Saraya Simit” adını taşıyan bu bölümde simit “sarayları” ile seyyar simitçilerin arasındaki var olan rekabete ve simitçilik algılarındaki farklılıklara değinilmiştir. Bölümde yeni nesil simit dükkanlarının farklı adları fotoğraflarla örneklendirmiştir. Son alt başlığını “Tadanlar” adını taşımaktadır. Yazar bu bölümde hem sözlü kültür ortamı verilerine hem de ikincil sözlü kültür ortamında elde ettiği bilgilere yer vermiştir.

*Kültürel Bellekte “Simidin İmgesi İmgenin Simidi”* başlıklı üçüncü bölümde simit imgesi tescil, somut olmayan kültürel miras, uygulamalı halk bilimi, inanç ve ritüellerdeki yeri, yabancılara Türkçe öğretiminde kullanımı ve yumuşak güç bağlamında incelenmiştir. Yazar bu bölümün ilk alt başlığında coğrafi tescil listesine girmiş altı farklı simit türünü okuyucu ile paylaşmıştır. Ardından sanatta, sinemada ve edebiyatta

simit imgesinin kullanımı örneklerden hareketle incelemiştir. İnanç ve ritüellerde simidin kullanımı eşik dönemleri, bayramlar, halk hekimliği vb. noktalarda ele alınmış ve farklı uygulamalara örnekler vermiştir. Ayrıca çocuk oyunlarında simidin yerine de değinilmiştir. “Yabancılara Türkçe Öğretiminde Türkiye’nin Yemek İmgesi Olarak Simit” alt başlığında Türkçe öğretiminde kullanılan kitaplarda simidin kullanımı ve yapılan kültür günlerinde simidin yeri örneklerden hareketle değerlendirilmiştir. Yazara göre gerek yabancılara Türkçe öğretimi kitabındaki simide dair dikkat gerekse Diller Bayramındaki farkındalık kültür aktarımı açısından çok önemli uygulamalardır. Fakat “gerçek Türk simidi” nin yurtdışına tıpkı Türk kebabi ya da Türk döneri gibi pazarlanabilmiş midir? (Çakır, 2023: 301) sorusu cevaplanmaya muhtaç olarak orada durmaktadır. Çakır bu bölümün son başlığında “Medyada Simit ve Yumuşak Güç Savaşları: Simit Türklerin mi Yunanların mı?” adı altında medyadaki simit algısına yer vermiş ve haberlerden ve röportajlardan hareketle simit ve gastromilliyetçilik tartışması yürütmüştür. Bu bölüm özellikle disiplinler arası çalışmalar yürütecekler için oldukça ilgi çekicidir. Çakır salt alan araştırmasına ya da edebi olarak kullanılan simit imgesine odaklanmamış, sinema filmlerine, hikâye kitaplarına, kültürel animasyon ürünlerine de değinmiştir. Bununla belleklerde simidin yeri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu sebeple bu bölümde bolca kapak resmi, afiş, fotoğraf, haber metni ve benzeri görsel malzeme kullanılmıştır.

Kitabın sonuç bölümünde yazar, bütün bölümlerden elde ettiği tespitleri kısaca yorumlayarak kitabı bitirmiştir. Yazar kitapta mutfak kelimesinin yalnızca bir mekân olmaktan çok daha öte anlamlar taşıdığına dikkat çekmiş, yerelde bir kültür üretim mekânı olduğu gibi uluslararası arenada da söz söylenen bir alan hâline dönüşümünü simit üzerinden yorumlamıştır. Çalışma “yemek kültürü özelinde Türkiye’nin sokak lezzeti olan simidin; “saraydan sokağa, sokaktan saraya ve nihayetinde saraydan küresel pazara” yolculuğu (Çakır, 2023: 323) üzerinde durmaktadır. Yazar Ankara ili örneğinde geleneksel simit ve simitçilik konusunu; üretimden tüketime bir başka ifadeyle “yapanlar, tadanlar, satanlar” olarak, meslek folkloru ve bellek kavramlarından hareketle incelemiştir.

Çakır, söz konusu çalışmasında sözlü kaynak, literatür taraması, görsel ve işitsel basın, dijital kaynaklar gibi birçok farklı alanda tarama ve derleme gerçekleştirmiş, ele aldığı konuyu bütün bu kaynaklardan hareketle değerlendirmiş ve yorumlamıştır. Halk bilimi disiplininin halk mutfağı çalışmalarının bir konusu olabilecek simitçiliği meslek folkloru kavramıyla incelemiş ve bu alana katkı sağlamıştır.

Yazar son dönemde simit konusunun; işletme, ekonomi, iletişim, turizm, gastronomi, diyetetik, gıda mühendisliği, sosyoloji ve halk bilimi gibi birçok farklı disiplin kapsamında incelendiğini belirtmektedir. Çakır’a göre simit günümüzde “sınıf üstü” bir lezzet olarak karşımıza çıkmaktadır (2023: 326). Çakır bu çalışma için Ankara merkez ve Ankara’nın Beypazarı ilçesinde olmak üzere toplam 53 kişiyle görüşmüştür. Bunların 13’ü simit ustasıdır. Kaynak kişilerin aktardıklarından hareketle belleklerdeki Ankara simidi algısının dünü ve bugününün değerlendirildiği bu çalışma aynı zamanda bir meslek folklor araştırmasıdır. Kitap okuyucuya simidin dış mekânlardan iç mekânlara yolculuğunu da sunmaktadır. Yazar sonuç bölümünü simitle ilgili geliştirilecek projelere örnekler vererek, önerilerle bitirmiştir.

Kitap yalnızca halk bilimi disiplinini değil, gastronomi, uluslararası ilişkiler ya da meslek folkloru özelinde çalışma yürütecekler için kaynak niteliğindedir. Ayrıca kitabın popüler okuyucuya da hitap edeceği açıktır. Simit gibi gündelik bir konunun herkes tarafından ilgi görmesi olasıdır. Ayrıca çalışma başka şehirlerin simitleri özelinde çalışma yürütecekler için de temel kaynak olacağı muhtemeldir. Kitap sosyal bilimlerde meraklı tüm araştırmacılara yeni bakış açıları sağlayacak ve farkındalık oluşturacaktır.

## Kaynaklar

ÇAKIR, E. (2023). *Simidimde Susamsın Gastromilliyetçilik, Yumuşak Güç, Bellek, Ankara Simidi*. Ankara: Grafiker Yayınları.

KUL, N. (2019). *Mutfak, Kimlik, Diplomasi Türkiye’de Gastro Diplomasi*. Ankara: Tün Kitap.

---

## FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

### GENEL İLKELER

1. *Folklor Akademi Dergisi*, hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. *Folklor Akademi Dergisi*'nde, halk bilimi, Türk dili ve edebiyatı, halk edebiyatı, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazımın *Folklor Akademi Dergisi*'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. *Folklor Akademi Dergisi*'nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. *Folklor Akademi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında 300-500 kelime aralığında **Türkçe ve İngilizce özet** (10 punto ve İngilizce Özet), 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce **anahtar kelimeler** bulunmalı; **Türkçe ve İngilizce** başlığa yer verilmelidir.
8. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
9. Yazının **başlığının altında yazar adı, dipnotla unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir**. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, kör hakemlik ilkesi açısından önemlidir.
10. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/folklor> adresindeki *Makale Gönder* düğmesi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. **Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir**. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.
11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.
12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde **turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir**. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayınlanamayacaktır.

---

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

14. Yazarlar, makale dosyası ile birlikte sisteme [Telif Hakkı Devri Formu](#)'nu imzalı bir şekilde yüklemelidir.

### **SAYFA DÜZENİ**

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

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm	Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	2 cm	
Alt Kenar Boşluk	2 cm	
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm	
Sağ Kenar Boşluk	2 cm	
Yazı Tipi	Times New Roman	
Yazı Tipi Stili	Normal	
Boyutu (normal metin)	11 (Times New Roman)	
Boyutu (sonnot metni)	10 (Times New Roman)	
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk	
Satır Aralığı	Tek (1)	
Paragraf Girintisi	1 cm	

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

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

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

### **KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ**

#### ***Metin içinde kaynak gösterme***

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi kesinlikle kullanılmamalıdır. Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak sonnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Sonnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalı, 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

*Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)*

---

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler **Belge-1** veya **Arşiv-1** şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

### **KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ**

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

#### ***Kitap:***

KÖPRÜLÜ, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

#### ***Çeviri Kitap:***

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

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

#### ***İki Yazarlı Kitap:***

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

---

**İkiden Fazla Yazarlı Kitap:**

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

**Makale:**

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

**Yayımlanmamış Tez:**

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

**Bildiri:**

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

**İnternet Kaynakları:**

\* URL-1: "Social Groups". (Erişim: 10.06.2014)

\* Hufford, M. (1991). "American Folklife: A Commonwealth of Cultures", (Erişim: 17.06.2014)

**Arşiv Kaynakları:**

Belge-1/Arşiv-1: BOA-*Başbakanlık Osmanlı Arşivi* (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: *Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi* (BCA, 1927)

**Sözlü Kaynaklar:**

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunlu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

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