ISSN: 1308-4445 • e-ISSN: 2822 5538 Yıl 2024: Cilt: 17: Sayı 46

MAD MOTİF AKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ

MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

MOTİF AKADEMİ

46

Halkbilimi
Antropoloji
Etnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemeleri
Edebiyat
Dil Bilimi

Bu Sayıda:

Nursel UYANIKER
Yılmaz IRMAK
Gönül REYHANOĞLU
Aliye MANSUROĞLU
İskender KELEŞ
Serkan BALCI
Muhammet ATASEVER
Betül DEMİRELMA
Metin İPEK
Rabia Gökcen KAYABAŞI
Ömer ÇİNİ
Gül Banu DUMAN
Ebru ŞENOCAK
Leyla YILDIZ ÇAĞIR
Neşe ERENOĞLU
Yasin ERKAN
Hayrettin ŞAHİN
Nazım KARTAL
Turan DEMİR
Ayşe YILMAZ
Fatih ÇELİK
Samet CANTÜRK
Recep ARAL
Talip YILDIRIM
Hamza HAVUZ
Serap ŞENGÜL
Sibel KARADENİZ YAĞMUR
Erdem DİRİMEŞE
Ecem SOYDAŞ
Ahmet Yusuf AKYÜZ
Asuman PEKYAMAN
Muhlise Ayça TAŞ
Ebru ÇATALKAYA GÖK
Nejla YILDIRIM
Elif Tuğçe TECİR
Yasemin KARATAŞ
Mehmet Sadık DOĞAN
Serdar ÖZBİLEN
Mehmet Can PELİKOĞLU
Ferhat ACAY
Bilge ÖZEL
Ali Maruf ALASKAN
Ahmet Ömer ÖZKAN
Recep ÖZDEMİR
Süleyman Çağrıhan ERKAN
İlknur BEKTAŞ
Nihal CÖMERT
Ali ÇETİNKAYA
Sena Sibel TOLU

MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308–4445
e-ISSN: 2822-5538

2024, Yıl/Year: 17, Cilt/Volume: 17, Sayı/Issue: 46

Sahibi/Owner
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
(The Motif Foundation of Folklore Education)
Editör/Editor
Prof. Dr. Mehmet AÇA *(Marmara Üniversitesi-Türkiye)*
Yardımcı Editörler/Co-Editors
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*
Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (*Giresun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi)
Doç. Dr. Ahmet KESKİN *(Samsun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi/Antroploloji)
Alan Editörleri / Field Editors
Prof. Dr. F. Nalan TÜRKMEN (*Marmara Üniversitesi-Türkiye* (Sanat Tarihi/El Sanatları)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN *(Ege Üniversitesi-Türkiye)* (Türk Dili)
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN *(Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)* (Modern Türk Edebiyatı)
Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. Mehmet AÇA *(Marmara Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Simon J. BRONNER *(University of Wisconsin-USA)*
Prof. Dr. Maria CHNARAKI *(Drexel University-USA)*
Prof. Dr. Joanna KULWICKA-KAMIŃSKA *(Nicolaus Copernicus University-Poland)*
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY *(Azerbaycan Milli Elmler Akademisi-Azerbaijan)*
Prof. Dr. Diliara USMANOVA *(Kazan Federal University-Tataristan/Russian Federation)*
Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA *(Nicolaus Copernicus University-Poland)*
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU *(Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ *(İstanbul Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Aynur KOÇAK *(Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ *(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ *(University of Prishtina-Kosova)*
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)*
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor
Dr. Seniha KRASNİQİ *(University of Prishtina -Kosova)*
Redaksiyon & Dizgi
Araş. Gör. İlkyaz YILDIZ – Ayşe SEZER

Baskı/Print
Tabloistanbul Fotokopi Promosyon Fatih/İstanbul

♦♦♦

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

♦

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

♦♦♦

Akademik Temsilciler/Academic Representatives

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

Yurt Dışı/Abroad
Azerbaycan: Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY
Belarus: Dr. Kristina LAVYSH
Kosova:Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ
Litvanya: Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine SIBGATULLİNA

♦♦♦

İletişim / Address:
http://dergipark.org.tr/mahder & motifakademidergisi@gmail.com
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul
0538-2157845 / 0507-2618446 / 0533 4329815
https://www.motifvakfi.com.tr

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

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

DOAJ (*Directory of Open Access Journals*)

EBSCOHost

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

CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)

MLA (*Modern Language Association*)

ASOS Index *(Akademia Sosyal Bilimler İndeksi)*

İdealonline

ACAR Index

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

İÇİNDEKİLER – CONTENTS

♦

Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

NURSEL UYANIKER.....465

Cumhuriyet Döneminde Sporun Kültürel Kimlik İnşasındaki Rolü: Muhit Dergisi (1928-1933)

The Role of Sports in Cultural Identity Construction during the Republican Period: Muhit Magazine (1928-1933)

YILMAZ IRMAK 486

Türk Kültüründe Tören Yemeklerine İşlevsel Bir Yaklaşım

A Functional Approach to Ceremonial Food in Turkish Culture

GÖNÜL REYHANOĞLU-ALİYE MANSUROĞLU.....516

Öğrenci Folklorunda Kan Kardeşi ve Kanka

Blood Brother and "Kanka" in Student Folklore

İSKENDER KELEŞ.....541

Doğu Karadeniz Bölgesi Tarım Kültüründe Tarım Ürünlerini Yabani Hayvanlardan Korumak İçin Yapılan Geleneksel Uygulamalarla İlgili Bir Değerlendirme

An Evulation of Traditional Practices to Protect Agricultural Products from Wild Animals in the Agricultural Culture of the Eastern Blacksea Region

SERKAN BALCI.....562

Ardahan ve Kars Kentlerinin Gastronomik Kimliğinin Oluşmasında Bal ve Kaşarın Konumu

The Position of Honey and Kashar Cheese in the Formation of the Gastronomic Identity of Ardahan and Kars Cities

MUHAMMET ATASEVER 579

Oğuz Kağan'da Derin Ekoloji Açısından "Hayvan ve İnsan"

"Animal and Human" in Terms of Deep Ecology in the Oghuz Kagan Epic

BETÜL DEMİRELMA.....600
Konya'da Unutulmayan Bir Gelenek "Fener Alayı ve Şivlilik" Üzerine
An Enduring Tradition in Konya: "Torchlight Procession and Şivlilik"

METİN İPEK.....612
Siyasal ve Kültürel Belleğin Güncel İz Düşümleri: Belediye Amblemlerinde Yer Alan Mitik/Kültsel Ögeler Üzerine Bir Analiz
Current Projections of Political and Cultural Memory: An Analysis on Mythical/Cultural Elements in Municipal Emblems

RABİA GÖKCEN KAYABAŞI-ÖMER ÇİNİ.....635
Hayvan Kültü Bağlamında Türk Mitolojisinde Kurbağa
Frog in Turkish Mythology in the Context of Animal Cult

GÜL BANU DUMAN.....655
İki Dünya Arasında: Ötebay Turmanjanov ve Folklor
Between Two Worlds: Otebay Turmanjanov and Folklore

YASİN ERKAN- HAYRETTİN ŞAHİN- NAZIM KARTAL.....672
Türk İdare Tarihinde Önemli Görülen İsim ve Kavramların Erzurum ve Yöresi Köy Çalışma Hayatındaki Görünümleri
The Appearance of Important Names and Concepts in the History of Turkish Administration in the Village Working Life of Erzurum and its Region

TURAN DEMİR.....689
Türk Kültüründe Boynuz Kültü
The Cult of the Horn in Turkish Culture

AYŞE YILMAZ.....704
Âşık Ömer Divanı'nda Açan Klasik Türk Şiiri Çiçekleri
The Blooming Flowers of Classical Turkish Poetry in the Aşık Ömer's Divan

FATİH ÇELİK 727
Tarançı Ağzında Yazılmış Sāʿat-Name Eserinin Ses Uyumları Yönünden İncelemesi

An Analysis of the Sound Harmonies of the Book "Sāʿat -Name" Written in Taranchi Dialect

SAMET CANTÜRK ……..... ……753

Gümüşhane ve Yöresi Ağızlarındaki Ünlü Uyumları Üzerine Bir İnceleme

An Analysis on Vowel Harmonies in the Dialects of Gümüşhane and Its Region

RECEP ARAL-TALİP YILDIRIM……771

Kazak Şair Şâdi Töre Jäñgirulı'nın Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri (1855-1933)

The Life, Literary Personality and Works of Kazakh Poet Şâdi Töre Jäñgırulı (1855-1933)

HAMZA HAVUZ ……796

Mental Fiiller Bağlamında Şiirsel İnşa: Orhan Veli Örneği

Poetic Construction in the Context of Mental Verbs: The Example of Orhan Veli

SERAP ŞENGÜL ……817

Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-İ Fünûn Dönemi Romanlarında Üçgen Arzu

Triangular Desire in Halit Ziya Uşaklıgil's Novels of Servet-i Fünûn Period

SİBEL KARADENİZ YAĞMUR……830

Women and Women Minstrels in the Republican Period of Türkiye

Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Kadın ve Kadın Âşıklar

ECEM SOYDAŞ-ERDEM DİRİMEŞE……853

The Position of Women in Rap Music in the Context of Gender

Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Rap Müziğinde Kadının Yeri

AHMET YUSUF AKYÜZ……877

Apocalyptic Scenes in Emma Donoghue's *The Pull of The Stars*

Emma Donoghue'nun The Pull of The Stars Romanında Kıyamet Sahneleri

ASUMAN PEKYAMAN-MUHLİSE AYÇA TAŞ.....893

Osmanlı Saray ve Halk Mutfağında Kullanılan Sunum Araç Gereçlerinin Günümüz Türk Mutfağı ile Karşılaştırılması

Comparison of Presentation Equipment Used in Ottoman Palace and Folk Cuisine with Today's Turkish Cuisine

EBRU ÇATALKAYA GÖK.....916

Türk Kumaş Sanatında Görülen Taç Motifi

Crown Motif Seen on Turkish Fabric Art

NEJLA YILDIRIM.....932

19.-20. Yüzyıl Kazak (Slav) Kültüründe Geleneksel Kadın Giyim Kuşamı

Traditional Women's Clothing in Cossack Culture in the 19th-20th Century

ELİF TUĞÇE TECİR 951

Çift Başlı Kartal Motifinin Sembolik Anlamları ve Tekstillerde Kullanımı

The Symbolic Meanings of the Chitf-Headed Eagle Motif and Its Use in Textiles

YASEMİN KARATAŞ-MEHMET SADIK DOĞAN 970

Profesyonel Kadın Bağlama İcracılarının Bağlama Türü Tercihlerinin Müzikal ve Kültürel Bağlamda İncelenmesi

An Examination of Professional Female Baglama Performers' Baglama Type Preferences in A Musical and Cultural Context

SERDAR ÖZBİLEN 995

Antik Yunan Müziği Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation on Ancient Greek Music

MEHMET CAN PELİKOĞLU-FERHAT ACAY.....1014

Iğdır Yöresi Müzik Kültüründeki 'Si Kararlı' Türkülerin Müzikal Özellikleri Üzerine Bir İnceleme

A Study on the Musical Characteristics of the 'Si Rest' Turkish Folk Songs in the Music Culture of Iğdır

BİLGE ÖZEL 1029

Çorum Yöresi Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Bir İnceleme

A Study on the Usability of Corum Regional Folk Songs in Violin Education

EBRU ŞENOCAK-LEYLA YILDIZ ÇAĞIR.....1042

Türk Halk Hikâyelerinde Dua Motifi

The Prayer Motif in the Turkish Folktales

NEŞE ERENOĞLU 1070

Uygur Türklerinde Uğurlama

Sendoff in Uyghur Turks

ALİ MARUF ALASKAN- AHMET ÖMER ÖZKAN-RECEP ÖZDEMİR-SÜLEYMAN ÇAĞRIHAN ERKAN 1086

Ud İcrasında Virtüözite Amaçlı Yeni Bir Model Önerisi: Targan Ud

A New Model Proposal for Virtuosity in Oud Performance: Targan Oud

İLKNUR BEKTAŞ 1098

Geleneksel Dansta Hareket Müzik İlişkisinin Türk Halk Oyunları Üzerinden Değerlendirilmesi

An Assessment of the Relationshıp between Moves and Music in Turkish Folk Dances

ALİ ÇETİNKAYA –NİHAL CÖMERT 1109

Zeybek Danslarında Kullanılan Alt Ekstiremite Temel Hareketlerinin Laban Dans Notasyon (Labanotation) Sistemi ile Kayıt Altına Alınması

Recording the Lower Extremity Basic Movements Used in Zeybek Dances with the Laban Dance Notation System

Kitap Kritiği/Tanıtımı

SİBEL SENA TOLU 1129

Nilgün Çıblak Coşkun, Alevi Cemlerinde Nefesler, Otorite Yayınları, İstanbul, 2014.

Nilgün Çıblak Coşkun, Breathing in Alevi Cems, Authority Publicatıons, Istanbul, 2014.

Yayın ve Etik İlkeleri.....1135

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 46. sayısıyla bir kez daha huzurlarınızdayız. Dergimize sosyal bilimlerin başta halkbilimi olmak üzere, çeşitli disiplinlerinden çok sayıda yazı gelmektedir. Editörlüğümüz ve Yayın Kurulumuz; editörlük, hakemlik ve Yayın Kurulu işlemleri tamamlanan yazıları, sıraya alarak her sayıda 31 makaleyi geçmeyecek şekilde siz değerli okurlarımızla buluşturmaya çalışmaktadır. Zaman zaman hakemlik süreçleri aylarca uzayabilmekte ve bu nedenle bazı yazıların yazarları uzun süre beklemek durumunda kalabilmektedirler. Hakemlerimiz, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde uzmanlaşmış akademisyenlerden oluşmaktadır. Özellikle de el sanatları, güzel sanatlar ve müzik alanlarındaki hakemlik taleplerimiz, iş yoğunluğu ya da sağlık sorunu gibi gerekçeleriyle geri çevrilebilmekte, bu da editörlüğümüze başka hakemler bulmaya sevk etmektedir. Bu durum, bazı makalelerin değerlendirme süreçlerinin uzamasına neden olabilmektedir. Hakemlerimiz, onca iş yoğunluklarına rağmen hakemliklerini gönüllü olarak özverili bir şekilde yapmaktadırlar. Kendilerine editörlüğümüz, Yayın Kurulumuz ve yazarlarımız adına bir kez daha şükranlarımızı sunuyoruz. Yazarlarımızın yazı yoğunluğu ve yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü ortaya çıkan gecikmeler karşısında anlayış göstereceklerini umut ediyoruz.

Dergimizde meydana gelen yığılma nedeniyle bu sayımızda yazı sayısını 31'in üzerine çıkarmak zorunda kaldık. Bu sayıda halkbilimi, edebiyat, dil, halk müziği, halk dansları, maddi kültür ve el sanatları alanlarında kaleme alınan 34 araştırma/inceleme makalesiyle 1 kitap incelemesi yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

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

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 46. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Eylül 2024'te yayımlanacak olan 47. sayımızda buluşmak dileğiyle…

Mehmet AÇA
Editör

Geliş Tarihi/Submission Date: 12.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1467686
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 465-485.

Araştırma Makalesi
Research Article

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SPORUN KÜLTÜREL KİMLİK İNŞASINDAKİ ROLÜ: MUHİT DERGİSİ (1928-1933)

♦

THE ROLE OF SPORTS IN CULTURAL IDENTITY CONSTRUCTION DURING THE REPUBLICAN PERIOD: MUHIT MAGAZINE (1928-1933)

Nursel UYANIKER*

ÖZ

Türk toplumunda Cumhuriyet'in ilanından sonra batılılaşma ve muasır medeniyetler seviyesine çıkma yolunda birtakım adımlar atılmıştır. Bu kapsamda Muhit Dergisi (Kasım 1928- Mayıs 1933) Türk milletinin yeni fikirlere, yaşam tarzına uyum sağlaması noktasında öncülük etmiş ve örnek Cumhuriyet insanını yetiştirmede; yazı dilinden yaşanılan hayata kadar inkılapların uygulanmasında önemli işlevlere sahip bir dergi olmuştur. Çalışmanın kapsamı, Ahmet Cevat Emre tarafından beş yıl içinde ellibeş sayı çıkarılan Muhit Dergisi'ndeki spor içerikli yazılar ve görsellerdir. "Resimli Aylık Aile Mecmuası" alt başlığıyla çıkartılan dergi özellikle aile kavramına odaklanmış ve toplumun en küçük biriminden başlayarak ahlâkî değerleri olan, sağlıklı ve fikren de güçlü yurttaşlar yetiştirmeyi amaçlamıştır. Çalışmanın amacı Muhit Dergisi'nin, Cumhuriyet Döneminde pragmatik amaçlarla oluşturulmaya çalışılan kültürel kimliği, spor örneklemi üzerinden ele alarak açıklamaya çalışmaktır. Çalışmada Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayınlanmış ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin önemli bir yayın organı olan Muhit Dergisi, içerik analizi metodu ile incelenmiş ve kültürel kimlik kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Böylelikle spora yüklenen kültürel anlamın da uluslaşma sürecindeki önemi ile devlet politikası olarak geliştirildiği belirtilmiştir. Sonuç olarak sporun fizyolojik yararlarının yanında kültürel işlevleri de vurgulanmış; Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında kurucu yapının, toplumun ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak dergicilik faaliyetleri çerçevesinde millî kimlik inşasına ağırlık verdiği ve bu kapsamda yeni insan modelini deneyimlediği değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi, kültürel kimlik, Cumhuriyet Dönemi, spor, Muhit Dergisi.

ABSTRACT

After the proclamation of the Republic, some steps were taken in Turkish society towards westernization and reaching the level of modern civilizations. In this context, Muhit magazine (November 1928-May 1933) pioneered the Turkish nation in adapting to new ideas and lifestyles and raised exemplary Republican people; It has become a magazine that has important functions in the implementation of reforms, from written language to life. The scope of the study is sports-related articles and visuals in Muhit Magazine, which was published fifty-five issues in five years by Ahmet Cevat Emre. The magazine, which was published with the subtitle of "Illustrated Monthly Family Magazine", focused especially on the concept of family and aimed to raise healthy and intellectually strong citizens with moral values, starting from the smallest unit of society. The aim of the study is to try to explain the cultural identity of Muhit Magazine,

* Doç. Dr.-Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul-nuyaniker@marmara.edu.tr (Orcid: 0000-0002-7204-7145)

This article was checked by Turnitin.

which was tried to be created for pragmatic purposes during the Republic period, by considering sports examples. In the study, Muhit Magazine, which was published in the first years of the Republic and is an important publication of the newly established Republic of Turkey, was examined with the content analysis method and evaluated within the framework of the concept of cultural identity. Thus, it was stated that the cultural meaning attributed to sports was developed as a state policy with its importance in the nationalization process. As a result, in addition to the physiological benefits of sports, its cultural functions were also emphasized; It has been evaluated that in the early periods of the Republican Era, the founding structure focused on the construction of national identity within the framework of magazine publishing activities, taking into account the needs of the society and experienced the new human model in this context.

Keywords: *Folklore, cultural identity, Republican Period, sports, Muhit Magazine.*

Giriş

1789 Fransız İhtilâli'nin sonucunda ortaya çıkan milliyetçilik akımı dolayısıyla ulusal birlikteliğin yansıtıldığı oyun ve spor müsabakaları da uluslararası söylemlerin ve temsillerin bir parçası olarak işlev görmüştür. Spor aracılığıyla ortaya konan millî kimlik, bir milleti diğerlerinden ayıran bileşenleri ihtiva eder. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni kurulan Türk devletinde de spor, millî bilincin oluşturulmasında ve ulusal yapı sürecine bağlanmada önemli bir misyon üstlenmiştir. Geleneksel-muhafazakâr milliyetçilik söylemi çerçevesinde oluşturulan millî kimlik bilinci; belirli ortak anlam, simge, sembol, kodlar, motif, mit ve ritüel teşekkül etmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda spor, ideolojik bir rol oynamıştır. Uluslararası spor müsabakalarında milletlere ait sportif başarılar, ulusal farkındalığı pekiştiren ve millî kimliği oluşturan önemli olaylardır. Sporcu millî erdemleri üzerinde toplayan bir kahraman modeli olarak topluma sunulmuştur. Bu bağlamda Kurtdereli Mehmet Pehlivan'ın: "Güreş sahnesine çıktığım zaman, arkamda Türk milletinin bulunduğunu ve millet şerefini düşünerek güreşirdim ve sanki bütün bir millet kuvvetinin arkamdan dayandığını hissederdim" (Kahraman, 1989: C.I, 385) sözü, Mustafa Kemal Atatürk'ün de iltifatına mazhar olan, milliyetçiliğin somutlaştığı bir tanımlamadır. Cumhuriyet Dönemi'nde spor politikaları oluşturulmaya çalışılmış ve özellikle 1922-1938 yılları arasında ulusal anlamda sporun yaygınlaştırılması, kurumsallaşmaya gitmek, halka spor sevgisini aşılamak, spor bayramları ve konferanslar düzenlemek, uluslararası düzeyde temsil edilmek, spor şubesine jimnastik gibi batılı formları yerleştirmek (Öztürkmen, 2006: 83) ve tanınmak işlevlerini üstlenmiştir. Burada amaç sadece sporcu yetiştirmek değil; ahlâkı, fikirleri ve gücü vücutları kadar sağlıklı olan vatandaşlar yetiştirmektir. Sporun gençlerle sınırlı kalmaması gerektiği de bu dönemde devlet ideolojisi olarak ayrıca vurgulanır.

Folklor üzerine yapılmış araştırmalar, ulus-devlet anlayışının temellendirilmesinde etkili olmuş ve milletlerin geçmişlerini arayıp bulma, kökenlerini öğrenme isteğini uyandırmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren milli devletin kurulmasında folklor çalışmalarına hız verilmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk, Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısı dolayısıyla dünyadaki milliyetçilik hareketlerinden olumsuz anlamda etkilendiğini biliyor ve milletin kendini unutmasının yok olmasındaki süreci başlatmadaki rolünü de anlıyordu. Atatürk, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde millî kimlik fikrini, kültürel hafızayı da kullanarak spor aracılığıyla teşekkül ettirmeye çalışmıştır. Atatürk bu amaçla sporla ilgili konuşmalarında millilik, kültür ve spor ilişkisinden sıklıkla bahsetmiştir: "Cihanda spor hayatı, spor âlemi çok mühimdir… Bu kadar mühim olan spor bizim için de mühimdir. Çünkü ırk meselesidir. Irkın ıslah ve küşayişi meselesidir. Istıfâsı meselesidir ve hatta biraz da medeniyet meselesidir" (1997: C.II, 261).

Dursun Yıldırım, Türk folklor araştırmalarının gelişme devrelerini beş dönemde ele almış ve açıklamıştır:

1. Örtülü devre:1839-1908
2. Türkçü devre: 1908-1920
3. Sentezci devre: 1920-1938
4. Dergici devre: 1939-1966
5. Bilimci devre: 1966'dan günümüze kadarki zaman (Yıldırım, 1998: 65)

Yıldırım'ın tasnifinden hareketle çalışmada ele alınan Muhit dergisinin, kültürel kimliğin canlandırılmasında önemli bir rol oynadığı ve "sentezci devrede" spor üzerinden "kültürel dergicilik" örneği gösterdiği tespit edilmiştir.

1. Cumhuriyet Dönemi'nde Kültürel Kimlik İnşasında Spor

Osmanlı Devleti, I. Dünya Savaşı ile başlayan işgaller döneminde topraklarını müdafaa edecek manevi güce, inanca sahipti ancak fikren kendisine güvenmiyordu. Tarcan'ın spor hakkındaki düşünceleri, aynı zamanda XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin durumunu da özetler nitelikteydi. Tarcan, "İsveç'e bazularımla gittim, kafamla geri döndüm" (Mutlu, 2020: 590) diyerek her işin bilinçli ve planlı bir şekilde yapılması gerektiğini anlatmak istemişti. Bu sebeple Cumhuriyet Dönemi sonrası sporun, devlet denetimi altında ve planlı bir şekilde yapılması gerekli görülmüştür.

Milletlerin millî karakterlerinde, geçmişten getirdiği tecrübelerin yanında coğrafya ve iklimin de şüphesiz ki çok büyük etkisi bulunmaktadır. Örneğin yağlı güreşte, özellikle oksijeni bol ormanlık bölgelerde yaşayanların çok başarılı oldukları ve bu bölgelerden daha fazla güreşçi yetiştiği bilinen bir gerçekliktir (Uyanıker, 2019: 98). Milletlerin kültürel hafızasının canlanmasında coğrafyanın yeri tartışılmaz derecede önemlidir. Bu nedenle vatan mefhumunun zihinlere yerleştirilmesinde ve yaşanılan coğrafyanın müdafaasında spor bir araçtır.

Milli Mücadelenin kazanılmasından sonra Cumhuriyet'in ilanı sürecinde çağdaş değerler üzerine modern ilkelerle donatılmış yeni bir

insan modeli yaratma hedefi de öne çıkarılmıştır. Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, bu idealler çerçevesinde oluşturulacak örnek insanı yaratmada resim, müzik, spor gibi sanat ve kültüre dair bütün enstrümanları bir devlet politikası güderek bilinçli bir şekilde kullandırmıştır.

Cumhuriyet Döneminde (29 Ekim 1923) sporla ilgili ilklerin tatbik edicisi, batılılaşma sürecini destekleyen ve Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat görevlendirdiği aydın kişiler ile çevreleriydi. Özellikle kadınlara ait sportif faaliyetler, çağdaş uygarlıklar seviyesine çıkabilmek adına devlet tarafından önayak olunan önemli gelişmeler arasındaydı.

Spor alanında yapılan bilimsel içerikli çalışmalar, dergicilik faaliyetleri çerçevesinde hem kamuoyu oluşturmak hem de halkın nabzını tutmak açısından önemli misyonlar üstlenmekteydi. Bu doğrultuda Muhit Dergisi, halkın okuyabileceği, Cumhuriyet değerlerinin aşılanabileceği yayıncılık faaliyetlerindeki yazılarıyla sürece destek olmuş ve katkıda bulunmuştur.

2. Kültürel Kimlik İnşasında Öncü Bir Dergi: Muhit

Muhit Dergisi, Cumhuriyet Dönemi'nde kültürel dergicilik kapsamında 1 Kasım 1928 tarihinden itibaren Ahmet Cevat Emre tarafından çıkarılmaya başlanan bir dergidir. Aylık çıkarılan dergide ilk sayı tümüyle eski harflerle (Arap alfabesi), ikinci sayı hem eski hem de yeni harflerle (Latin alfabesiyle), üçüncü sayı-Ocak sayısı 1929 yılından itibaren tamamıyla yeni harflerle çıkarılmıştır. "Resimli Aylık Aile Mecmuası" alt ibaresiyle çıkan derginin yayınlanma gerekçesi, Cumhuriyeti'in ilanından sonra çağdaşlaşma yoluna giren Türk toplumunu yeni değerlere hazırlamak olarak belirtilmiştir ("Muhit Niçin İntişar Ediyor?, *Muhit*, Kasım 1928, S. 1, No. 1, s.1). Muhit Dergisi, basın-yayın hayatındaki önemli bir boşluğu doldurmak amacıyla da hareket etmiş ve halkın okuyabileceği, anlayabileceği farklı konulardaki yazılara yer vermiştir (Ertan, 1997: 23-24).

Muhit Dergisi'nde spor ile oyun ve eğlence içerikli yazılar bulunmaktadır. Spor başlığı altında beş yılda çıkan toplam kırk altı yazı vardır. Bu yazılardan on dokuz tanesi Selim Sırrı (Tarcan)'a aittir. Dergide Selim Sırrı'nın beden sağlığı, spor pedagojisi, spor türleriyle ilgili çeşitli yazıları bulunmaktadır.

Cumhuriyet Döneminde sporun önemi, toplumsal işlevleri, sporcunun özellikleri gibi konular ele alınmış; yeni neslin fikri gibi ahlakı ve bedeni de mükemmel olsun düşüncesiyle hareket edilmiştir. Bu doğrultuda yayın yapan Muhit Dergisi, spora hevesli gençler yaratmak ve sporla ilgili teknik yazılar yayınlayarak sporla ilgilenenlere rehberlik vazifesi görmek amacıyla birtakım yazılar yazdırtmıştır. Bu amaçlarla Selim Sırrı, oyun ve spor kavramlarını örneklendirmiş, sporun doğasında yer alan rekabet duygusunun çalışma azmini arttırdığını belirtmiştir. Kendisine ait özellikleri olan spor, bir milletin gelişmişlik düzeyinde etkin bir rol oynar. Spor, beden sağlığı ile ilişkili olup bilinçli yapılmalıdır. Selim Sırrı, "Spor, iki yüzlü keskin bir silahtır. Kullanmasını bilmeyenlerin ellerini doğrar" demektedir. Futbol,

tenis, yüzme, boks, güleş, kürek çekme, binicilik, eskrim, atletizm gibi spor dalları, beden terbiyesi/eğitimi alanının uzmanlık bölümleridir. Gençler on sekiz yaşlarına kadar oyun ve jimnastikle vücutlarını hazırlamalı, bundan sonra kendisine uygun bir spor dalında uzmanlaşmalıdır. Bu yazıda, sporda başarılı olmak için türlü bahanelerin arkasına saklanmadan, anlayarak ve bilerek çalışmak gerektiği ifade edilmiştir ("Spor Nedir? Sporcu Nasıl Yetişir?", *Muhit*, Ekim-1929, S.1, No. 12, s. 902-903). Bu ifadelerden yeni kurulan Cumhuriyet Devleti'nin, uluslararası sahalarda tanınması yolunda sporu önemli bir vasıta olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Selim Sırrı'ya göre bedenle fikir, birbiriyle ilişkili ve birbirini tamamlayan uzuvlardır. Spordaki yanlış algılar sebebiyle yapılan idmanların da yanlışlığı üzerinde duran Selim Sırrı, yazıyı yazmaktaki amacının; yıllar süren eğitim ve tecrübelerini yeni nesille paylaşmak, kendilerinin düştüğü hatalara onların düşmemelerini temin etmek olduğunu belirtmiştir. Türk toplumunda spordaki yanlış anlaşılmalar üzerinde duran S. Sırrı'ya göre, bedenî hareketler konusunda yetenekli çocuklar en başından itibaren spora; zekâ ve çalışma konularında iyi olanlar ise masa başı işlerle uğraşmaları için öğretmenleri ve çevresi tarafından yönlendirilirler. Ona göre bu tek taraflı ve yanlış bir düşüncedir, çünkü fikrî gelişmeleri takip eden hareketsiz bireyler zamanla türlü hastalıklara yakalanırlarken; zorlu idmanlarla uğraşanlar da başta psikolojik açıdan olmak üzere yıpranmaktadırlar. Halbuki her ikisi de eşit derecede önemi hak etmektedir. Yalnız başına kas kuvvetinin hiçbir önemi olmadığı gibi kuvvet, eğer zekâ ile birleşirse makbul ve faydalı olur. Bu sebeple spor, sadece spor için değildir; spor, fikir ile bedenin gelişmesi için bir vasıtadır. Spor yaparak sağlıklı olmak ve uzun yaşamanın amacı, topluma yararlı işler yapabilmektir. Sırrı, yazısını şu özlü söz ile bitirmiştir: "Vücut bir mahfaza, zekâ onun içinde bir cevherdir" ("Nasıl Spor Yapıyorduk?", *Muhit*, Nisan-1930, S.2, No. 18, s. 1377-1378).

Spor, medenî toplumlar için hayatın bir parçası olarak düşünülmektedir. İnsan spor yapmaya neden kendisini mecbur hissettiğini anlamak zorundadır. Spor, insan vücudunun kuvvet ve çevikliğini devam ettiren, irade kudretini arttıran bilinçli bir iştir. Kazanmak hırsı, rakibi yenmek düşüncesi sporda tek amaç değildir. Spor, beden terbiyesiyle ilgilidir, beden terbiyesi ise sağlığın konusudur. Sporun bir ilim olduğunu ve uzmanlık istediğini her fırsatta dile getiren Selim Sırrı, halkın spor konusunda bilinçli olmasını isteyen Cumhuriyet Dönemi aydınıdır ("İyi Bir Sporcu Musunuz?", *Muhit*, Mart-1931, S.3, No. 29, s. 42-43).

Eşref Şefik'e ait, "Spor Ölüyor" başlıklı yazıda Avrupa'da sporun sadece bir gösteri olarak görülmesi eleştirilmiş ve sporcuların farklı disiplinlere yönelmesinin, sporun uygulanabilirliği açısından bir problem olduğu ifade edilmiştir. Şefik'e göre sporu sadece seyirci beğenisiyle ilişkilendirmek yanlıştır. Avrupa'da bu yönde gelişen düşünceyi aynen almamalı; sporu millî birlik ve beraberliği tesis etmekte kullanmalıyız. Aksi halde sporu ebediyen gömeriz diye düşünmektedir. Burada anlatılmak

istenen düşünce; spor konusunda Avrupa'daki gelişmeleri takip etmeli ancak kendi yapımıza uygun bir spor fikriyatı geliştirmeliyiz, olmuştur (*Muhit*, Mart 1929, S. 1, No. 5, s. 380-381).

Muhit Dergisi'nde, fizyolojik pedagoji alanında önemli yazılar da yayınlanmıştır. Eğitim ve spor ilişkisinin işlendiği yazıda, özellikle çocuk eğitiminde bedeni esas tutan pedagojik bir terbiye sisteminin takip edilmesinin gerekliliği üzerinde durulmuştur. "Terbiye Meseleleri" açıklamasıyla yayınlanan ve Nevzat Mahmut tarafından yazılan yazı; 1905 yılında Paris'te Pierre Lafitte tarafından çıkarılan Fransızca ve resimli aylık dergi *Je Sais Tout*'taki bir yazıdan istifade edilerek yazılmıştır. Mevcut eğitim sisteminin yeniden inşa edilmesi gerektiğinin ve bu doğrultuda kökten bir inkılaba ihtiyaç duyulduğunun anlatıldığı yazıda, çocuğun fizyolojisine ve psikolojisine uygun bir eğitim sistemi önerilir. Yazar Nevzat Mahmut, spor ve eğitim ilişkisini şu şekilde izah etmiştir: "Çocuk için iyi gıda, bol hava ve kanın tam devranı fizyolojik bir zarurettir. Çocuğun bedenini ihmal ederek sadece kafasını bilgi deposu haline sokmağa çalışmak, mezara girecek bir adamı süslemeğe benzer" ("Terbiye Meseleleri: Bedeni Esas tutan Bir Pedagoji Terbiye Sistemi", *Muhit*, Temmuz-1929, S.1, No. 9, 664-665).

Selim Sırrı tarafından yazılan ve Muhit'te yayınlanan bir yazıda Avrupa'da spor hayatının gelişimi, şövalyelik ruhu üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Burada sporun özellikle felsefe ve sosyoloji ilişkisi vurgulanmıştır. Yazıda; İngiltere, Fransa gibi Avrupa ülkelerinde hak ve adaletin savunucusu şövalyelik ruhunun yerini zamanla kişisel çıkarlar ve gösterişin aldığı ifade edilmiştir. Bu kapsamda şövalyeler, öncelikle eskrim ve mızrak kullanmaya yönelik sportif faaliyetlerde bulunmuşlardır. Şövalyelik ruhunda silah taşımak asalet ve mertlik göstergesi olarak algılandığından, Hıristiyan papazlar şövalyelerin taşıdığı silahları tek tek takdis etmişlerdir. Şövalyeler tarafından önceleri güçlü kalmak ve yeteneklerini kaybetmemek gibi amaçlarla yapılan spor hareketleri, sonraları turnuvalarda sadece hırs ve rekabet, gösteriş amacıyla yapılmaya başlandığında spor anlamını ve töresini yitirmiş, toplum açısından zararlı sonuçlar doğurmuştur. XV. yüzyılda bu konuda Avrupa'da imparatorlar tarafından düzenlemeler yapılıp iyileştirmeler sağlanmıştır. XIX. yüzyılda spor, gözden düşmüş ancak daha sonra yeniden beden hareketlerinin özellikleri ve yapısı gözden geçirilmiştir. "Beden Terbiyesi Üstadı" olarak nitelendirilen Selim Sırrı, yazısının sonunda bir sonraki yazısında Avrupa'da XIX. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlayan yeni spor hareketlerinin amacı ve içerikleri hakkında daha fazla bilgi vereceğini ifade etmiştir ("Kurunu Vustada Spor Hayatı", *Muhit*, Ocak-1930, S.2, No. 15, 1137-1138).

Selim Sırrı tarafından yazılan bu yazı dizisinin ilk içeriğini, Yunanistan'da Balkan oyunları oluşturmaktadır. Öncelikle Yunanistan'daki Olimpiyat oyunlarından kısaca bahseden Selim Sırrı, sporun uluslararası bir şekil aldığını belirtmiştir. Uluslararası Olimpiyat Komitesi, her sene düzenlediği sportif oyunlarının, gerçekleştirildiği coğrafyaya göre

adlandırılmasını uygun görmüştür. Bu karara göre, Afrika'da yapılacak müsabakalara Afrika Oyunları, Asya'dakilerine Asya Oyunları, Balkanlar'dakine Balkan Oyunları gibi isimler verilebilecektir. 1927 yılında Bulgaristan Spor Federasyonu, Balkan milletleri arasında atletizm müsabakaları tertip edince Yunanistan da 1928 yılının ocak ayında Türkiye, Romanya, Bulgaristan, Yogoslavya ve Arnavutluk spor federasyonlarına bir mektup göndererek aralarında müsabakalar tertipleme isteklerini belirtmiş, böylelikle daha mükemmel sporcular yetiştirebileceklerini vurgulamıştır ("Spor, Başka Memleketlerde Spor, Yunanistan'da Balkan Oyunları", *Muhit*, Haziran-1930, S.2, No. 20, 116-117). Devletlerin modern, tam donanımlı mükemmel insan tipi yetiştirme ideali, yaşanılan çağın genel anlayışını da göstermektedir.

Yunanistan tarafından teklif edilen Balkan oyunları, 1929 yılının sonbaharında Bulgarlar, Romenler, Yogoslavlar ve Yunanlılar'ın katılımlarıyla "Bir Mukaddime" adı altında gerçekleştirilmiştir. Bu oyunlara Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Yunanistan ile münasebetlerinin henüz düzelmemiş olması dolayısıyla katılmamıştır. 1930 yılında Balkan oyunlarına oniki atlet ve üç erkek tenisçiyle katılan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, farklı dereceler almış ancak tenis gibi medeni spor dalı olarak görülen bir branşta birinci olmuştur. Türk Atletizm Federasyonu Başkanı Burhanettin Bey (Burhan Felek) tarafından kaleme alınan yazıda, Balkan oyunlarına katılma sebepleri de izah edilmiştir. Birinci sebep, Türkiye'nin Avrupalı bir devlet olarak Balkan devletlerinin olduğu oyunlara katılmamasının olumsuz bir tavır olarak yorumlanacağı düşüncesidir. İkinci sebep ise millî atletlerin uluslararası yarışlarda tecrübe kazanmalarını temin etmek, rakiplerini tanıyarak kendi durumlarını kıyaslayabilmektir ("Birinci Balkan Oyunları, Bu Oyunlara İştirakımız ve Alınan Neticeler", *Muhit*, Kasım-1930, S.3, No. 25, 8-9).

Osmanlı Devleti'nde beden eğitiminin okullarda ders olarak okutulması, Sultan Abdülaziz (1830-1876) döneminde jimnastik dersleriyle başlatılmıştır. Batılı tarzda eğitim veren Mekteb-i Sultani'de (Galatasaray Lisesi), 1869 yılında Fransa'dan getirilen hocalar Mösyö Curel ile Mösyö Moiroux sayesinde modern sporun temelleri atılmıştır (Güven, 1996: 71). Osmanlı topraklarında kurulan ilk beden eğitimi okulu, Selim Sırrı (Tarcan) tarafından İstanbul Mercan yokuşunda kurulan, "Terbiye-i Bedeniye Mektebi"dir (Güven, 1996: 72). Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde eğitimdeki modernleşme çabaları daha sonra kurulacak yeni devletle, Cumhuriyet Dönemi'nde hızlı bir şekilde tamamlanacaktır. Mustafa Kemal Atatürk tarafından kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti döneminde, birtakım reform hareketlerine girişilmiş ve modernleşme politikaları çerçevesinde beden eğitimi ve spora yönelik çok yönlü ve teşkilatlandırıcı çalışmalar geliştirilmiştir. Bu bağlamda spor eğitmeni yetiştirmek amacıyla ilk kez 1932 yılında, Gazi Eğitim Enstitüsü Beden Eğitimi Bölümü açılmıştır. Selim Sırrı, sporun bir ilim dalı olarak görülmesi ve sporcu yetiştirilmesi

konusunda ilk fikirleri ortaya atan kişi olması bakımından önemlidir. O, Muhit dergisindeki yazısında, başta İngiltere, Almanya ve İsveç olmak üzere bu ülkelerde kurulan okulların eğitim süresi ile genel ders içerikleri hakkında bilgiler vermiştir. Yazısının sonunda bir kez daha ilim dalı olarak sporun öneminden ve öğretilmesinden bahsetmiş, sporcunun öğrenim görmüşü-görmemişi ve asker olanı vardır dedikten sonra genç sporcuların fikren-bedenen birbirini tamamlaması gerektiğini vurgulamıştır ("Spor, Başka Milletlerde Beden Terbiyesi", *Muhit*, Temmuz-1930, S.2, No. 21, 188-189).

Muhit Dergisi'nde yabancı ülkelerdeki spor haberlerine de yer verilmiştir. Amerika'da hükümetin onayıyla açılan nişancılık kurs ve maçları, bir festival havasında yapılmış, kadın-çocuk-erkek pek çok insanı, Erle gölündeki Perry Kampı'nda buluşturmuştur. Tabancadan en yeni donanımlı silahlara kadar kullanılan her türlü makinalı tüfeklerle menzil atıcılığı yapılmıştır ("Amerika'da Millî Nişancılık Maçları", *Muhit*, Ocak-1932, S.4, No. 39, 56).

Yabancı ülkelerdeki spor olayları hakkında bilgiler veren diğer bir yazı da uluslararası arenada buz hokeyi, kotra yarışları alanlarında tanınan sporcu Ella Millart'a aittir. Ahmet Kasdi tarafından tercüme edilen "Gençlik-Sporlar-Seyahatler" başlıklı yazıda, altı ay Rusya'da kalan sporcunun adeta bir seyyah gibi aldığı notlar kaydedilmiştir. Yazının en önemli tarafı spor ile turizmin önemine dikkat çekilen satırlardır. Burada Rusya'da spora verilen önem derecesi de aktarılmaktadır: "Spor, bedenî terbiye (fizik kültür) tesmiye edilen büyük içtimai organizasyonunun esasıdır. Memleket müessesatına, yeni hayat mücadelesine yardım eder. Aynı noktai nazarla idare edilen turizm de bu organizasyona tabidir" (*Muhit*, Temmuz-1932, S.4, No. 45, 33-37).

Spor ve beden terbiyesi açısından önemli sporcuların kısa hayat hikâyelerinin ele alındığı dergide, Budapeşte doğumlu Alfred Şafer'in futbola nasıl başlıdığı ve şöhret bulduğu anlatılmıştır. Avusturya takımının en önemli oyuncusu olduğu yazılı futbolcu, İngiltere, Almanya, İspanya gibi ülkelerin başarılı takımlarında oynamıştır. Yazı, sporla ilgilenen okuyucuların merakını çekmek amacıyla Çelebizade Sait Tevfik tarafından yazılmış popüler konulu bir spor yazısıdır (*Muhit*, Haziran-1929, S.1, No. 8, 626).

"Zayıflamak İstiyor Musunuz?" (*Muhit*, Şubat-1929, S.1, No. 4, 290-293) başlıklı yazısında Selim Sırrı, halk arasında zayıflamak uğruna başvurulan türlü çarelerin yanlışlığından bahsetmiş, nasıl zayıflamak lazım geldiğini, doğru metodun ne olduğunu ifade etmiştir. Burada en faydalı olan ayakta ve oturarak yapılan hareketlere dair program örneği vermiştir. Halk arasında bilinen "Bir dirhem et, bin ayıbı örter" atasözünü de açıklamış; burada "bir dirhem etle" kastedilenin sporla sıkılaşmış beden olduğunu, toplumda ayıp karşılanın yağ oranı olduğunu vurgulamıştır. Yazısının sonunda o, her şeyin aşırısının zararlı olduğunu belirtmiş, bir sonraki

yazısında da aşırı zayıfların sağlıklı bir şekilde nasıl kilo alacaklarına dair yine örnek bir program paylaşmıştır.

Selim Sırrı, "Zayıflar Nasıl Kuvvetlenir?" başlıklı yazısında da belli bir hastalığı olmayan ancak zayıf, güçsüz ve kansız olan insanların muhakkak jimnastik yapmaları gerektiğini vurgular. On maddeden oluşan jimnastik programını üç ay düzenli bir şekilde uygulayan kişinin kuvvetinin ve sağlığının yerine geleceğini, aksi olması halinde de muhakkak ciddi bir hastalığının olup olmadığından şüphelenilmesi gerektiğini belirtir ("Zayıflar Nasıl Kuvvetlenir?", *Muhit*, Mart-1929, S.1, No. 5, 358-360). Selim Sırrı'nın benzer başlıklı diğer bir yazısı da fazla yağlarını eritmeye çalışanların, halk arasındaki yanlış metotlara iltifat etmeyip bir doktora muayene olarak vücut kitle indekslerine göre bir rejim ve hareket tarzı belirlemelerini içerir ("Şişmanlar Nasıl idman Yapmalı?", *Muhit*, Ağustos-1930, S.2, No. 22, 260-261).

Selim Sırrı, doğru, iyi ve güzel kavramları üzerinde de durmuş ve Fransız filozof D. Diderot'un bu husustaki düşüncelerine yer verdikten sonra; üç kavramın birbiriyle ilişkili olduğunu ifade etmiştir. Bu kavramlar kişiden kişiye değişen ve bu sebepten genel-geçer bir tanımlama yapmanın zor olduğu kelimelerdir. Ancak bu kelimelerle aynı anlama gelecek veyahut da zıttıyla ifade edilecek toplumsal kabuller, başka kelimeler vardır. Buna göre tanımlanmaya çalışılırsa Selim Sırrı: "Ne olursa olsun umumî fikirlerin az çok birbirine yaklaştığı bir sembol vardır ki o da tenasüpten, ahenkten, zarafetten doğan bir güzellik, fenalığı reddeden bir iyilik, yalanın zıddı olan bir doğruluktur" şeklinde açıklamıştır ("Doğru-İyi-Güzel", *Muhit*, Kasım-1928, S.1, No. 1, 108-109).

İnsanın uzun ömürlü olması, her yaşın gerektirdiği şekilde yaşamasıyla mümkün olur. Bu konuyla ilgili Amerikalı Dr. William S. Sadler'in, insanın yaşına uygun beslenme ve hareket faaliyetleriyle ilgili yazısı dikkat çekmektedir. Dr. Sadler, insan ömrünü yedi döneme ayırır; çocukluk ve gençlik dönemlerinde kişiye eğer ailesinden sağlam bir bünye miras kaldıysa, çocukluğunda bol hava, iyi gıda aldıysa orta yaşlara ulaşır demektedir. Dr. W. S. Sadler, yazısında özellikle 35 yaşından başlayarak 40-50, 50-65 yaş aralığındaki insanların beslenme, hareket ve check up taramaları yaptırmasını tavsiye etmektedir ("Siz Yaşta Bir Kimse Sıhhatını Nasıl Muhafaza Etmeli?", *Muhit*, Eylül-1929, S.1, No. 11, 840-841). Dergide yer alan bu yazı, "Sağlam kafa, sağlam vücutta bulunur" atasözünü destekler niteliktedir. Benzer içerikte bir yazı Selim Sırrı tarafından yazılmıştır. Burada da insanın bedenî uzuvlarının olgunlaşmasının farklı yaşlarda gerçekleştiği anlatıldıktan sonra her yaşın gerektirdiği ölçüde spor hareketleri yapılmalıdır. İnsan yirmibeş yaşında yaptığı sporları kırkından sonra yapmamalıdır. Olgun yaşta olanlar golf, tenis, av, yürüyüş ve belirli ölçüde eskrim gibi spor dalarıyla uğraşabilir. İnsan, her yaşta belirli ölçülerde hareketli olmalı ve sağlığını gözetmelidir. Selim Sırrı bu düşüncesini şu satırlarla süslemiştir: "Spor eski şaraba benzer, fazla içilirse

baş döndürür. Ne kadar ve nasıl içileceğini bilmek lazımdır" ("Kırkından sonra Hangi Sporları Yapmalı?", *Muhit*, Aralık-1930, S.3, No. 26, 38-39).

Dergide beden sağlığı, bakımı, güzelliğiyle ilgili yazılar bulunmaktadır ve insanın evrimi konusunda antropoloji ile ilişkili bilgiler de yer almaktadır. Bu bilgiler arasında bir sayıdaki, "Müteferrik" yani diğer konulardaki yazıların yer aldığı bölümde, Washington Milli Müzesi antropoloji şubesi müdürü Dr. Ales Hardlika'nın verdiği konferanstan bahsedilmektedir. Dr. Hardlika, gelecekte insanın şeklen evrim geçireceğini anlatmış, bedenen uğradığı değişikliği aklî olarak da yaşayacağını iddia etmiştir. Örneğin gelecekteki insan türü çok yaşayacak ancak türlü hastalıklarla uğraşacaktır, zekâsı yüksek insanlar arasında doğumların sayısı düşecektir, insanın bedenen gözleri gömülecek, burnu daralıp ileri doğru çıkacak, kolları kısalıp bacakları uzayacak ve uzun boylu olacaktır. Alnı geniş ve zeki, güzellik açısından adeta Apollon heykeline benzeyen düzgün vücutlu insan tasavvuru, beden ve zeka arasında kurulan ilişki açısından önemlidir ("Arzın Müstakbel İnsanları", *Muhit*, Ağustos-1929, S.1, No. 10, 758).

Selim Sırrı, bedenî açıdan güzellik tanımı üzerinde durmuş ve güzel bir nesil yetiştirmek için sporun bir ilim olarak görülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre bedenin düzgün olması için ırsiyetin yanında itina ile spor hareketlerini çalışmak gerekmektedir. Böylece "Türk gibi güçlü" sözünün yanında "Türk gibi güzel" sözü de dünyada söylenebilir, güzel ve sağlıklı bir yeni nesil yetiştirilebilir ("Güzel ve Güzellik-Güzellik Nedir? Kime Güzel Denir?", *Muhit*, Mart-1930, S.2, No. 17, 1302-1303).

Güzel bir vücuda sahip olmak için otururken, ayakta dururken, yürürken ve yatarken vücuda nasıl bir şekil vermek gerektiği üzerinde de kafa yorulmuştur. Bedriye Mustafa tarafından yazılan yazıda, sağlıklı ve güzel vücut yapısı için duruşların ve hareketlerin son derece önemli olduğu ve bunu sağlamak için neler yapılması gerektiği belirtilmiştir ("Güzel Bir Vücuda Nasıl Sahip Olabiliriz?", *Muhit*, Nisan-1933, S.5, No. 54, 43).

Derginin "Çocuk Bakımı" başlıklı bölümünde, güzel ve sağlıklı bir nesil yetiştirmek için bebeklik çağından itibaren idman yaptırmaya başlamak gerektiği anlatılmaktadır. Anneleri tarafından gerçekleştirilen küçük bebeklerin idmanı, banyo öncesi minimum on dakika olacak şekilde, ılık bir odada yapılmalıdır. Çocuğa idman yaptırırken dikkatli olunmalı, hareketler 4 ile 6 defadan fazla tekrar edilmemelidir ("Çocuk Bakımı Küçük Bebeklerin İdmanı", *Muhit*, Nisan-1930, S.2, No. 18, 1428-1429). Bu yazı ile sağlıklı ve doğru yetişmiş, iyi nesillerin çocukluk çağından başlayarak sporla eğitmenin lüzumu üzerinde durulmuştur.

Gençlerin spora ilgi göstermeleri ve spor yapmaları, Cumhuriyet Dönemi'nde önemli bir devlet politikasıdır. Gençler hangi sporları tercih etmeliler ve nasıl uygulamalıdırlar sorusu önemli konular arasında görülmüştür. Bu amaçla Müfide Muzaffer tarafından kaleme alınan yazıda, gençler için faydalı ve zararlı sporlar bulunduğu ifade edilmiş ve beden

hareketlerinin işlevleri açıklanmıştır. Beden hareketlerinde şahsi tecrübelere dayanan hareketler, fasılalı sporlar ile eğlenceli sporların gençler için faydalı oldukları vurgulanmıştır. Spor dallarının hepsinin neticede insanın vücut yapısında birtakım değişikliklere sebep olduğu, kararında yapılan idmanın hiçbir zaman zararlı olmadığı belirtilmiştir. Müfide Muzaffer'e göre gençler için en yararlı spor dalları yüzme, voleybol, tenis, dans gibi sporlardır. Gençlere spor aktiviteleri önce sevdirilmeli ve çocuğun yapısına göre bir program belirlenerek beden hareketleri öğretilmelidir ("Gençler İçin Hangi Sporları Tercih Etmeliyiz?", *Muhit*, Ocak-1932, S.4, No. 39, 58-59).

Spor, sadece bir eğlence ya da moda aracı değildir. Genç nesillerin, özellikle genç kadınların spor yapmalarının öneminden bahseden Selim Sırrı, öncelikle insanların sağlıklı olmaları için yaptıkları sporun aynı zamanda bir terbiye aracı olduğu görüşündedir. Dünyada sporcu kadınların sayısının artmasıyla özellikle medenileşme yolunda önemli görülen spor faaliyetleri, Türk kadını tarafından da uygulanmalıdır. Ancak Selim Sırrı, bu konuda sporla ilgilenen kadınlara birtakım uyarılarda bulunmakta ve her yaşın sporla ilgisi ile bu doğrultuda yapılan hareketlerin farklılıklarından bahsetmektedir. Ona göre spor, başkalarını değil kişinin kendisini memnun etmek için yapılır ve sporun amacı iyi anlaşılmalıdır: "Spor bir edebiyattır, jimnastik ise onun lisanıdır. Lisanı iyi bilmeyenlerin edebiyata heves etmelerinden fayda yerine zarar hâsıl olur" ("Sporcu Hanımlar", *Muhit*, Eylül-1930, S.2, No. 23, 358-359).

Muhit dergisindeki sporla ilgili ele alınan konular yalnızca beden idmanlarını içermez, vücudun tüm uzuvlarını kapsayan bütün bir hareket sistemini anlatır. Bu kapsamda yüz kaslarının da tıpkı vücut kasları gibi idmana ihtiyacı olduğu yazılmıştır. Londra'da bir güzellik kuruluşunu müdiresi, tıp okumuş bir hanım, eskiden beri yüz güzelliğiyle ilgilendiğini, dinç vücutlu fakat yaşlı görünen yüzlerin sebebini araştırdığını anlatır. Neticede yüz güzelliğini temin etmek için yüz kaslarına her türlü hareketi yaptırarak çalıştırmak ve kanı yüze yaymak gerektiğini, yüz bakımını ihmal etmeyerek bunun yanı sıra yürümek, soğuk duş yapmak, meyva yemek ve uykusuz kalmamak gibi noktalara özen göstermeye dikkat çekmiştir ("Sıhhat ve Güzellik Yüz Sporları", *Muhit*, Haziran-1931, S.3, No. 32, 70).

Spor branşlarının temelini oluşturan jimnastik, vücuda esneklik ve denge kazandıran bir beden hareketidir. Yurttaşlarının sağlıklı, düzgün bir bedene sahip olmasını ve iyi nesiller yetişmesini arzulayan Cumhuriyet aydını, bu uğurda yurtdışındaki gelişmeleri takip etmiş ve anayurtta tatbik etmeye çalışmıştır. Muhit Dergisi'nde sporla ilgili kayda değer yazıları yazan Selim Sırrı'nın, özelikle kadın sporcular yetiştirmede bizzat kendi kızları aracılığıyla da örnek model oluşturma gayeti içerisinde olduğu görülür. S. Sırrı, kızları Selma ve Azade hanımları Almanya'ya jimnastik eğitimi için göndermiştir. Muhit Dergisi bu kapsamda, yurda dönen Selim Sırrı'nın kızlarıyla bir mülakat gerçekleştirmiş ve jimnastik eğitimi hakkında

onlardan aldığı bilgilere yer vermiştir. Bu bilgiler arasında özellikle Avrupa'da, jimnastik hareketleriyle vücudu işlek ve canlı hale getirerek şekil vermekten bahsedilmiştir. Avrupa'da iki sene bedii anatomi, fizyoloji, resim, musiki, spor gibi dersleri alan kızlar, tüm bu derslerin ortak amacının hareketi terbiye ve kontrol altına almak olduğunu belirtmişlerdir. İnsan, vücudunu tanımalı ve tabiatından ayrılmayarak onu uygun şekilde şekillendirmelidir. Bu kapsamda en büyük ideal, kabiliyetli Türk kadınlarının güzel yani işlek ve ahenktar bir vücut yapısına sahip olmalarını temin etmek ve bu sayıyı çoğaltmaktır ("Avropada Ne Yaptınız?", *Muhit*, Kasım-1929, S.2, No. 13, 982-983).

Sporun Avrupa'da bir sanat dalı kabul edilerek ilmin bir kolu olarak işlev görmesi, Türk aydınını da bu bakış açısına yöneltmiştir. Bu doğrultuda Selim Sırrı; sporun güç, yetenek ve denge karışımı olduğunu belirttikten sonra sporun tasnifi meselesi hakkında bir yazı yazmıştır. Uluslararası Olimpiyat Komitesi, XX. yüzyılın başlarında sporun teşkilatı konusunda bir kongre tertiplemiş ve dokuz ana başlık altında yaklaşık altmış spor dalını toplamıştır. Amaç, ilmî uzmanlık dalı olan sporun teorik, uygulama içeriklerini tespit, tanım, tasnif ve tahlilini yapmak, spor kütüphaneleri kurmak, sağlıklı nesiller yetiştirmek ve uluslararası yarışmalarda ülkeyi en iyi şekilde temsil etmek gibi idealleri gerçekleştirmektir. Avrupa, bu idealleri gerçekleştirmiştir ("Sporcu Nasıl Yetişir? III Sporda Teşkilat", *Muhit*, Aralık-1929, S.2, No. 14, 1057-1058). Selim Sırrı, sporun önemine dikkat çeken ve ilmî bilgi olarak ele alınmasını anlatan, akademik iştiyaklarla bir yazı kaleme almıştır. Burada halka spor sevgisini aşılamak, öğretmek amacı da bulunmaktadır.

Avrupa'da teşekkül eden modern spor dallarıyla ilgili bilgilerden önce, Türk yurdunda Orta Asya'dan itibaren var olan ve geleneksel sporlar adı altında toplanan ata sporlarından bahsetmek önemlidir. Selim Sırrı, Türklerde spor seyrini ele aldığı yazısında ateşli silahlar icat edilmeden önce savaşların, göğüs göğüse mücadele ve askerlerin savaş taktiklerini uygulamada gösterdikleri maharetler üzerinden yapıldığını belirtmiştir. Söz konusu yazıda, Türklerde okçuluk ve güreş sporlarının önemi ele alınmıştır. Türklerde spor, savaşla ilgili bir konu olarak ciddiye alınmış ve devlet yöneticileri tarafından bir çeşit askeri talim olarak işlev görmüştür. Okçuluk bir savaş aletini kullanma talimi, güreş ise güç göstergesi ve teke tek dövüş açısından önemli görülmüştür. Güreşte uluslararası sahalarda ülkeyi temsil eden pehlivanlar, bir komutan edasıyla kahramanlaştırılmışlardır. Yurt dışında güreşen Koca Yusuf, Filiz Nurullah, Kara Osman, Kara Ahmet gibi pehlivanlar, adları unutulmamak üzere kaydedilmiş profesyonel sporculardır ("Sporcu Nasıl Yetişir? Eski Türklerde İdman Oyunları ve Yeni Vücut İdmanları", *Muhit*, Şubat-1930, S.2, No. 16, 1217).

Selim Sırrı'nın Muhit Dergisi'nde spor dalları arasında yer alan kayak konusunda da yazıları bulunmaktadır. Selim Sırrı (Tarcan) "Kış ve Spor" başlıklı yazısında asıl amacının; sporun yaz-kış yapılması gerektiğini, fikrî

olduğu kadar fiziken de güçlü gençler yetiştirmenin önemini, başka milletlerin sporcularıyla uluslararası arenada yarışabilecek gençlerin lüzumu ile özellikle doğudaki gençlerin dikkatini kış sporlarına çekmek olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte sporu öğreten öğreticiye de dikkat çekmiş ve işin ehlinden öğrenmek gerektiğini ifade etmiştir. Yazının sonuna buz kızağı/pateni (günümüzde buz pateni) resmi konularak örneklendirilmiştir (*Muhit*, Ocak-1929, S.1, No. 3, 182-184). "Kış Sporları" başlığı altındaki yazıda ise, kayak spor aletleri arasında yer alan Luge, Skeleton, Topoggan, Bobsleigh tanıtılmıştır. Ona göre kayak sporunda başarılı olabilmek için vücudun çok çevik, sağlam ve dayanıklı olması gerekmektedir. Yaz sporları gibi kış sporları da bir milletin hayatında, sağlığında etkili vasıtalar arasındadır ("Kış Olimpiyatları", *Muhit*, Şubat-1931, S.3, No. 28, 30-32).

Muhit Dergisi'nde spor dalları arasında özellikle, her yönden donanımlı insan modeli oluşturmak açısından önemli görülen izcilik ile ilgili yazılar bulunmaktadır. Derginin ilk bölümünün altında arka arkaya üç yazı neşredilmiştir ("Gençliğe Dair", *Muhit*, Nisan-1929, S. 1, No. 6). Bu kapsamda yayınlanan, "Kızlarımızın İzcilik İstidadı" başlıklı yazıda, Kız Amelî Hayat Mektebi müdürü Muzaffer Bey ile jimnastik hocası Muhsin Bey, okulun izcilik faaliyetleri hakkında bir röportaj vermiştir. Kız Amelî Hayat Mektebi izcileri, ilk Türk kız izciler olmak bakımından önemlidir ve bu yazıda kız izcilerin hangi faaliyetlerde bulundukları yer alır. Okulun amacı, kızları becerikli olmaya alıştımak ve hayata hazırlamaktır. Okulda kız izcilere hastabakıcılık, yemek pişirmek, âcizlere yardım etmek, yürüyüşlere çıkmak gibi faaliyetler öğretilmektedir (*Muhit*, Nisan-1929, S. 1, No. 6, 404-405). Yazıda özellikle kız öğrencilerin sosyal hayat becerilerini kazanma noktasındaki çabaları, örnek Cumhuriyet kadın modeli olarak görülüp takdir edilmiştir.

"Türkiye'de İzcilik Faaliyeti" başlıklı yazı, İzci Ahmet tarafından yazılmış izcilik tarihinin özetlendiği bir yazıdır. Türkiye'de ilk defa 28 Şubat 1913 tarihinde Galatasaray Lisesi'nde kurulan izcilik oymağını, Darüşşafaka ve İstanbul Liseleri takip etmiştir. Ahmet ve Abdurrahman Robenson Beyler, izcilik teşkilatının kurulmasında önemli rol oynamışlardır. I. Dünya Savaşı sırasında izcilik faaliyetleri sekteye uğramış, savaş sonrasında yeniden canlandırılmak istenmiştir. Bu doğrultuda yine Galatasaray Lisesi'nde iki İngiliz hoca tarafından çalıştırılan Galatasaray Oymağı önemli rol oynamıştır. Selim Sırrı ve M. Sami Beyler tarafından "Türk İzciler Birliği" kurulmuştur. Tüm dünyada, medenî ülkelerde önemli görülen izcilik, ne yazık ki Türkiye'de uzun soluklu olamamıştır. Bu konuya dikkat çeken yazıda, Türk gençleri tarafından izciliğin öneminin anlaşılması ve gerekenin yapılması hususunda uyarılarda bulunulmaktadır (*Muhit*, Nisan-1929, S. 1, No. 6, 406-407).

Derginin aynı sayısında yer alan izcilik dalıyla ilgili üçüncü yazı, Selim Sırrı'ya aittir. Burada da izciliğin tanımı yapıldıktan sonra eğitimi hakkında

özet bilgiler yer alır. Selim Sırrı'ya göre izci; kendisine ve başkalarına yardımcı olmayı başarabilen, yetenekli, bilgi sahibi, disiplinli, insanları seven, karakter sahibi bir kişidir ("İzcilik", *Muhit*, Nisan-1929, S. 1, No. 6, 456-458). İzci; doğaya dair bilimsel bilgiyi kullanmakla birlikte uygulamalı olarak da gösterebilir: Pusulalı yahut pusulasız yön tayin edebilir, kroki çizebilir ve bir tapoğrafya haritasını zihninde anlamlandırarak hayatta kalmayı başarabilir. İlgili yazıda önemli bir spor dalı olarak altı çizilen izciliğe dair Avustralya, İngiliz, Danimarka, İsveç, Leh, Alman kız ve erkek izcilerin rengarenk kıyafetleriyle temsili resimleri bulunmaktadır.

Muhit Dergisi'nde, izciliğin anlatıldığı yazıları tamamlayacak şekilde kamp yapmanın önemini vurgulayan birtakım yazılar yayınlanmıştır. Yazan kişinin İlhami olarak belirtildiği yazıda, şehir hayatının beden ve ruh sağlığı açısından bazı zararlarının olduğu söylenmiş ve bunu telafi etmek için kamp yapmak gerektiği anlatılmıştır. Kamp yapmanın amacı sadece açık havada bulunmak, eğlenmek değil; toplumda birlik ve beraberlik ruhunu da güçlendirmektir. Yazıda; uygun kamp yeri nasıl tespit edilir, yabancı ülkelerde kamp hayatının önemi nedir, Türkiye'de-İstanbul'da kamp yerleri nerelerde bulunur gibi sorular hakkında özet bilgiler yer almaktadır. Yazının sonunda Galatasaray Lisesi'ne ait kamp görüntüleriyle "Kamp Ateşi" başlıklı bir de şiir bulunmaktadır ("Kamp Hayatı", *Muhit*, Haziran-1929, S. 1, No. 8, 579-581).

Dergide yüzme sporu ile ilgili yaşanan kaza olayları hakkındaki genel bilgilerden sonra, yüzme dersleri ve suni teneffüs gibi ilk yardım konularıyla ilgili bilgiler de verilmiştir. Yüzme ile ilgili halk arasında yapılan yanlışlıklar, halkı bilinçlendirmek amacıyla anlatılmıştır ("Denizde Gösteriş Olur mu?", *Muhit*, Ağustos-1929, S.1, No. 10, 780-782).

Muhit Dergisi'nde sportif faaliyetler çerçevesinde spor dallarından bahsedilmekle birlikte; sporun eğlence ve boş vakit geçirme aracı olarak kullanılabileceği de gösterilmiştir. Geleneksel Türk Sporları başlığı altında yer alan avcılık kapsamda, dergide balık avı ile ilgili eğlenceli yazılar da yer almaktadır. İlgili yazıda balık avının farklı şekillerde (ok, mızrak, kapan, kuşlar aracılığıyla) nasıl yapıldığı hakkında kısaca bilgi verilmiş ve Filipin Adaları, Amerika, Almanya, Hindistan ülkelerinde balık avına dair resimli ve kısa bilgili içerik hazırlanmıştır ("Balık Avı kaç Türlü Olur?", *Muhit*, Temmuz-1930, S.2, No. 21, 210-211). Dergide satranç ile ilgili yazıların yer alışı, sporun fikrî yönünü destekleyen amaçlara sahip bulunulduğunu göstermiştir. Satranç nasıl oynanır, kuralları nelerdir gibi soruların cevapları da açıklanmıştır ("Asrî Satranç Muallimi", *Muhit*, Ocak-1932, S.4, No. 39, 60-61).

Muhit Dergisi'nde futbol ile ilgili yazılar da yer almaktadır. İstanbul futbol spor kulüplerinden Fenerbahçe, Galatasaray, Beşiktaş, İstanbul Spor ve Beykoz Spor hakkında Mehmet Sami Bey ile Halim Şefik'in yazıları bulunmaktadır. Futbol, "tepük" adı altında Orta Asya'da Türkler arasında çok önceden beri biliniyor olmasına rağmen; Türkiye Cumhuriyeti Devleti

topraklarında Batılı anlamda futbol kurallarını ilk uygulayanlar Amerikalılar ile İngilizler olmuştur. Kadıköy-Moda'da yaşayan Ermeni ve Rum öğrenciler kendi aralarında kurdukları takımlarda maçlar tertip etmişlerdir. Yazıda ilk Türk futbolcusunun Fener Kulübünden Bahriye öğrencisi Fuat Bey, Fener kulübünün ilk kurucusunun da Enver Bey olduğu kaydedilmiştir. Fenerbahçe isminin ilk olarak nasıl ve kim tarafından verildiği net olarak bilinmemekle birlikte takımın adının, oyunların oynandığı Fenerbahçe çayırından aldığı rivayet edilmiştir. Renkleri başlangıçta sarı-beyaz olan Fenerbahçe, futbol kulübü olarak kurulmasına rağmen denizcilik, atletizm, tenis, jimnastik gibi spor dallarına da önem vermiştir. Spor kulüplerinin pek çoğunda olduğu gibi Fenerbahçe de I. Dünya Savaşı sırasında üyeleri arasından şehitler vermiştir ("Spor Klüplerimizin Tarihçesi I Fenerbahçe", *Muhit*, Haziran-1932, S.4, No. 44, 51-53).

M. Sami Bey, Galatasaray spor kulübü ile ilgili yazısında ise tüm gücünü okulundan alan ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) devri ortalarında, 1868 tarihinde Mekteb-i Sultanî adı altında kurulan lisenin Türk spor tarihi açısından önemine dikkat çekmiştir. Galatasaray, Sultan II. Abdülhamit (1876-1909) devrinin 1905 yılında kurulan ilk Türk futbol kulübüdür. Kurucuları, takımın renkleri hakkında bilgilerin yer aldığı yazıda; Kadıköy Moda'da kurulan Ermeni ve Rum Levantenlere ait Moda Kulübü'ne karşı millî hassasiyetlerle kurulan ilk Türk takımının Galatasaray olduğu belirtilmiştir. Galatasaray, İstanbul'a ziyarete gelen ilk yabancı takım olan Macarlara iade-i ziyarette bulunmuş ve maç yapmak üzere yurt dışına çıkan ilk Türk takımı olmuştur. Bu sebeple Türk takımlarını Avrupa'da temsil etmek ve yurt dışına tanıtmak Galatasaray'ın kuruluş felsefesi haline gelmiştir. Galatasaray kulübünün futbol yanında atletizm, jimnastik, patenli hokey, izcilik ve güreş gibi spor dallarına da önem verdikleri belirtilmiştir ("Galatasaray Klübünün Tarihçesi", *Muhit*, Temmuz-1932, S.4, No. 45, 62-64).

İstanbul'un üç büyük futbol takımlarından Beşiktaş hakkında da yazı kaleme alan M. Sami Bey, Beşiktaş kulübünün varlığını Harbiye mektebiyle ilişkilendirir. Kulübü kuranların pek çoğu subaylardır. Muallim süvari kaymakamı Mazhar Bey Efendi ile Beşiktaş kulübü başkanı Binbaşı Fuat Bey kulübün kurucularıdır. Galatasaray spor kulübü, Türkiye'de spor oyunlarını ilk oluşturan kulüp iken; Beşiktaş da atletik kulübünü ilk kuran kulüp olma şerefine erişmişlerdir. Beşiktaş öncelikle jimnastik ve güreş dalında başarılı olmuş, futbol oyununu daha sonra uygulamıştır. M. Sami'ye göre Beşiktaş kulübü, 1902 yılında Edirne'de kurulmuş atletik jimnastik spor alanındaki ilk kurucu takımdır. Bununla birlikte güreş, boks, gülle kaldırma gibi sporlar profesyonel anlamda ilk defa Beşiktaş kulübünde yapılmıştır ("Beşiktaş Klübünün Tarihçesi", *Muhit*, Ağustos-1932, S.4, No. 46, 46-48).

Türkiye'de spor kulüpleri hakkındaki yazılardan birisi de M. Sami Bey'in, "İstanbul Spor Kulübü"ni konu edindiği yazısıdır. Yazar, Cumhuriyet rejiminin gençliğin ruhunda kaynaştırdığı yüksek heyecan sebebiyle 1926

yılında kurulan İstanbul Spor Kulübü'nden bahsetmiştir. Galatasaray Lisesi gibi okul temelli kurulan İstanbul Lisesi'nden yetişen gençler böylelikle bir spor yurdu tesis etmişlerdir. İstanbul Spor Kulübü, futbolun yanında atletizm, voleybol, basketbol gibi spor dallarına da önem vermiş ve başarılar kaydetmiştir ("Spor Klüplerimizin Tarihçesi İstanbul Spor Klübü", *Muhit*, Eylül-1933, S.4, No. 47, 41-43).

Spor kulüplerinin tarihçesi içerikli yazı serisinin sonuncusu Beykoz Kulübü ile ilgilidir. Halim Şefik tarafından yazılan yazıda, Beykoz Şark İdman Cemiyet'inin kuruluşu Kelle İbrahim lakaplı sporcunun anılarıyla anlatılmış, Beykoz Spor Kulübü'nün kuruluşu ve başarıları aktarılmıştır ("Spor Klüplerimizin Tarihçesi Beykoz Klübü", *Muhit*, Aralık-1933, S.5, No. 50, 28-30).

Spor sahalarının olmayışı, millî ideallerle yetiştirilmek istenen iyi, doğru ve güzel sporcuların oluşturulabilmesi adına bir eksiklikti. Bu sebepten olsa gerek XX. yüzyılda spor sahaları sadece idman yapılan yerler değil; okullara denk olarak görülmüşlerdir. Bu politika gereği olarak Muhit Dergisi'nde spor mekânları ile ilgili düşünceler ele alınmıştır. Bu kapsamda özellikle "stadium" kelimesi üzerinde duran ve kısa bir tarihini veren Selim Sırrı, Latince bir kelime olduğunu, Yunanistan'da bir ibadet mekânı olarak kutsal sayıldığını ifade etmiştir. Avrupa'da büyük şehirlerin bir stadı olduğunu belirten Sırrı, Türkiye'de de büyük şehirlerde stadların yapılacağını söyledikten sonra, eski Yunan'da stadlarda yapılan sportif gösterilerin mahiyeti hakkında bilgiler vermiştir. Stadlar, Yunanistan'da mertlik meydanı olarak görülmüş, Hıristiyanlıktan önce kişinin vücuduna bakması, onu güzel ve güçlü göstermesi bir tür ibadet şekli olarak düşünülmüştür. Eski Yunanistan'da bir atletizm dini olduğunu, vücut idmanını sevenin aynı zamanda Tanrı'yı da sevdiğine inanıldığını anlatmıştır. Stadlarda olimpiyat gösterilerinin yapıldığı ilk dönemlerde Yunanlılar, bir araya gelerek bayram havası içinde birbirleriyle anlaşır ve fikirle beden faaliyetlerini genel bir imtihandan geçirme fırsatı bulurlarmış. Zamanla olimpiyatlar, temeldeki yapılış amacını ve ruhunu yitirmeye başlamış, burada kazanç temin etmek isteyenler bu amaçları neticesinde spora hile karıştırmışlardır. Selim Sırrı, böylelikle atletizm dininin kendi sadık müritlerini kaybederek yozlaştırıldığını kaydetmiştir ("Stadium", *Muhit*, Haziran-1931, S.3, No. 32, 26-28). Stadyum ve olimpiyatlar konusunda yazı yazmaya ileriki sayılarda da devam eden Selim Sırrı, Yunanistan'da dinî bir bayram havasında kutlanan olimpiyatların, önceleri dostane bir şekilde cereyan ettiğini, galip gelenin herkes tarafından alkışlandığını ve kazananın da defne dalından yapılmış bir taç ile ödüllendirildiğini hatırlattıktan sonra, konuyu ele alış amacının 1896 yılında Atina'da düzenlenen ilk olimpiyattan bahsetmek olduğunu belirtmiştir. Bu yazıda, Dünya Spor Atletizm Birliği Başkanı Baron de Coubertin'in tüm dünyada düzenlenen sportif faaliyetler sayesinde sporun uluslararası barışı, kardeşlik duygusunu pekiştirdiği fikrini yayma çabaları; bununla birlikte

olimpiyat ruhunun yerini kazanma hırsının aldığı ve sporun amacını yitirdiği anlatılmak istenmiştir ("Yeni Stadyumlar ve Olimpiyatlar", *Muhit*, Ekim-1931, S.3, No. 36, 30-31).

Burhan Felek tarafından, "Türk Atletizm Federasyonu Reisi Bürhanettin Bey" adıyla yazılan yazı; İstanbul'da yapılması düşünülen İstanbul Stadı'nın hangi mevkide, nasıl ve hangi parayla inşa edileceği konularını içerir. İstanbul Stadı'nın sahip olması gereken özellikleri on bir madde ile açıklayan Burhanettin bey, stadın yer olarak Pangaltı'daki Ermeni mezarlığında yapılabileceğini belirtmiştir. Türk Atletizm Federasyonu Başkanı'na göre inşa masrafları devlet tarafından karşılanmamalıdır. Çünkü devlet kuruluşlarında, örneğin belediyelerde bürokratik işler çok fazla olduğundan stadın yapımı gecikebilir. Bu sebeple şirketler gibi ticari kuruluşlar, yeni yapılacak stadın maliyetini karşılayarak pek çabuk bir şekilde hayata geçirebilirler ("İstanbul Stadı", *Muhit*, Eylül-1930, S.2, No. 23, 340-341).

Muhit Dergisi'nde devamlılığı olan bir başlık da kadın ve erkek spor kıyafetleridir. Spor dallarına göre farklı kumaş türlerinin tercih edildiği, rengarenk modelleri içeren kıyafetler, dergide resimli örnekleriyle yayınlanmıştır. Spor, Cumhuriyet Dönemi'nde halk arasında yaygınlaştırılmaya çalışılan düzenli, yerine ve zamanına göre giyinen, Batıya yüzü dönük, çağdaş bir insan modelini oluşturmada örneklik teşkil etmektedir. Dergide, tenis ve diğer sporlar için kadınlarda kolsuz, pileli, beyaz elbise modellerinin tercih edildiğini; erkekler için ise modanın değişmemekle birlikte daha çok beyaz pantolon, renkli çizgili gömlek, oyundan sonra giymek için hafif fakat sıcak tutan pamuklu bir ceket tercih edildiği belirtilmektedir ("Tenis İçin", *Muhit*, Temmuz-1929, S.1, No. 9, 712). "Deniz İçin" başlıklı bölümde ise denizde yüzmek isteyen kadınlar için kıyafetin süslü olmasının pek bir önemi olmamakla birlikte; deniz kıyısında yürümek için elbise arzularından vazgeçemedikleri yazılıdır. Erkekler için denizde moda değişmemiştir, onlar mavi pantolon, çizgili üstlük giymeyi tercih ederler. Bornozlar da deniz kıyafetinin rengine uygun olarak tasarlanmıştır (*Muhit*, Temmuz-1929, S.1, No. 9, 713).

Değerlendirme ve Sonuç

Türkler, ordu-millet olarak ifade edilen düşüncenin devamlılığı bağlamında barış zamanında sağlıklı olmak, özellikle gençlerin bedenlerine çeki-düzen vermek; savaş zamanlarında da paramiliter amaçlar doğrultusunda bireylerin bedensel farklılıklarını ortadan kaldırarak devletin devamlılığına yarar sağlamak gibi düşüncelerle özellikle Cumhuriyet Dönemi'nde devlet politikasını oluşturmuşlardır. Bu dönemde spor, toplumsal terbiye aracı olarak görülmüş; spor yapmak yegâne amaç değil örnek insan modeli oluşturmak adına bir araç işlevi üstlenmiştir. Bedenen güçlü, fikren ya da psikolojik olarak güçlü, ahlâken güçlü insan modeli, genç Cumhuriyetin örnek yurttaşlar yetiştirme idealine ait bir tasavvurdur.

Millî kimliğin oluşturulmasında Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yasaklanan geleneksel ata sporlarının yeniden canlandırılması, sömürgecilerin getirdikleri oyunların muhalif bir tarzda yeniden anlamlandırılması gibi amaçlar yapılandırmanın bir parçasıdır. Cumhuriyet Dönemi'nde spor özelinde oluşturulan millî kimlik bilinci, Mustafa Kemal Atatürk'ün temellendirdiği "Milliyetçilik" ilkesinin devamıdır. Atatürk milliyetçiliği, millî bilinci oluşturmada sporu bir araç olarak görmüş ve savaşlardan çıkmış bir milletin sağlıklı yaşamasını teşvik edecek, moralini arttıracak, onlara kültürel kodları hatırlatacak; yurtdışında da devletin tanınmasını ve kabul görmesini sağlayacak politikalar geliştirmiştir.

1 Kasım 1928 yılından itibaren Ahmet Cevat Emre tarafından çıkarılmaya başlanan Muhit Dergisi, modernleşme düşüncesindeki Türkiye'nin aile, sağlık, çocuk bakımı, sanat ile bilimsel haber ve bilgiler, oyun ve eğlence, sporda kadının eğitimi vb. gibi çeşitli konularda gelişimine katkı sağlamayı amaçlamış, aynı zamanda da Cumhuriyet'in spor örneklemi üzerinden kültürel kimlik oluşturmasında öncülük yapmış önemli bir yayın organıdır. Dergideki yazılar, alfabe olarak Arap alfabesinden Latin alfabesine geçiş (3 Kasım 1928) dönemini göstermesi bakımından da örneklendirilebilir. Latin alfabesinin kullanıldığı ilk yıllarda dergi başlıklarında ve yazı içeriklerinde bu sebeple imlâ hataları görülmektedir.

Muhit Dergisi'ndeki spor konulu yazılardan yola çıkarak bu yazıların yazılış amaçlarını, tespit edilen birkaç başlık altında toplamak mümkündür:

- Sporun önemi
- Başka memleketlerde spor ve beden terbiyesi
- Beden sağlığı ve bakımı
- Spor dalları
- Spor mekânları
- Spor kıyafetleri

Bu başlıklar çerçevesinde dergide sporla ilgili yazıları yer alan Cumhuriyet aydınlarının, M. Kemal Atatürk önderliğinde sporda Avrupa standartlarındaki gelişmeleri dikkate alarak hareket ettikleri, sporu hem sağlıklı Cumhuriyet insanı yetiştimek hem de fikrî açıdan teşkilatlandırmak bakımlarından hassas davrandıkları anlaşılmaktadır. Aydınların bilimsel bilgi açısından spor ile anotomi, antropoloji, felsefe, sosyoloji gibi dallar arasında da bağlantı kurarak disiplinlerarası karşılaştırmalar ve çalışmalar yaptıkları görülmektedir. Devlet politikasının bir gereği olarak Muhit Dergisi'nde yayınlanan spor, oyun ve eğlence içerikli yazılar, aşağıda tablolaştırılmıştır.

Yazının Başlığı	**Muharriri/Yazarı**
Doğru-İyi-Güzel	Selim Sırrı (Tarcan)
Kış ve Spor	Selim Sırrı (Tarcan)

Zayıflamak İstiyor Musunuz?	Selim Sırrı (Tarcan)
Zayıflar Nasıl Kuvvetlenir?	Selim Sırrı (Tarcan)
Spor Ölüyor	Eşref Şefik
Kızlarımızın İzcilik İstidadı	Muharriri/Yazanı yok
Türkiye'de İzcilik Faaliyeti	İzci Ahmet
İzcilik	Selim Sırrı (Tarcan)
Kamp Hayatı	İlhami
"Avusturya takımının en kıymetli oyuncusu Şafer	Çelebizade Sait Tevfik
Bedeni Esas Tutan Bir Pedagoji Terbiye Sistemi	Nevzat Mahmut
Kıyafetler: Tenis İçin-Deniz İçin	Muharriri/Yazanı yok
Arzın Müstakbel İnsanları	Muharriri/Yazanı yok
Denizde Gösteriş Olur mu?	Muharriri/Yazanı yok
Siz Yaşta Bir Kimse Sıhhatını Nasıl Muhafaza Etmeli?	Dr. W. S. Sadler
Spor Nedir? Sporcu Nasıl Yetişir?	Selim Sırrı (Tarcan)
Avropada Ne Yaptınız?	Muharriri/Yazanı yok
Sporcu Nasıl Yetişir? III	Selim Sırrı (Tarcan)
Spor Hayatı	Selim Sırrı (Tarcan)
Sporcu Nasıl Yetişir?	Selim Sırrı (Tarcan)
Güzel ve Güzellik	Selim Sırrı (Tarcan)
Nasıl Spor Yapıyorduk?	Selim Sırrı (Tarcan)
Küçük Bebeklerin İdmanı	Muharriri/Yazanı yok
Başka Memleketlerde Spor Yunanistan Balkan Oyunları	Selim Sırrı (Tarcan)
Başka Milletlerde Beden Terbiyesi	Selim Sırrı (Tarcan)
Balık Avı Kaç Türlü Olur?	Muharriri/Yazanı yok
Şişmanlar Nasıl İdman Yapmalı?	Selim Sırrı (Tarcan)
İstanbul Stadı	T.A.F. Reisi Burhanettin Bey
Sporcu Hanımlar	Selim Sırrı (Tarcan)
Birinci Balkan Oyunları Bu Oyunlara İştirakımız ve Alınan Neticeler	T.A.F. Reisi Burhanettin Bey
Kırkından Sonra Hangi Sporları Yapmalı?	Selim Sırrı (Tarcan)
Bir Skeleton	Muharriri/Yazanı yok
İyi Bir Sporcu Musunuz?	Selim Sırrı (Tarcan)
Stadium	Selim Sırrı (Tarcan)
Sıhhat ve Güzellik Yüz Sporları	Muharriri/Yazanı yok
Yeni Stadyumlar ve Olimpiyatlar	Selim Sırrı (Tarcan)
Amerika'da Millî Nişancılık	Muharriri/Yazanı yok

Maçları	
Gençler İçin Hangi Sporları Tercih Etmeliyiz?	Muharriri/Yazanı yok
Kış Manzaraları ve Kış Sporları	Muharriri/Yazanı yok
Spor Klüplerimizin Tarihçesi - Fenerbahçe	Muharriri/Yazanı yok
Gençlik- Sporlar- Seyahatler	Ella Maillart (Trc. Ahmet Kasdi)
Galatasaray Klubünün Tarihçesi	M. Sami
Beşiktaş Klübünün Tarihçesi	M. Sami
İstanbul Spor Klübü	M. Sami
Beykoz Klübü	Halim Şefik
Güzel Bir Vücuda Nasıl Sahip Olabiliriz?	Bedriye Mustafa

Tablo 1: Muhit Dergisi'nde spor içerikli yazılar

Yazının Başlığı	**Muharriri/Yazarı**
Kış Oyunları	Muharriri/Yazanı yok
İki Oyun	Muharriri/Yazanı yok
Çocuklarınıza Kendiniz Güzel Oyuncaklar Yapabilirsiniz	Muharriri/Yazanı yok
Çocuk Oyunları	Muharriri/Yazanı yok
Hokkabaz	Muharriri/Yazanı yok
Orta Oyunu ne idi?	Osman Cemal
Kış Oyunları	Muharriri/Yazanı yok
Eski Karagöz	Osman Cemal
Çocuk Bakımı Oyun, Oyun Odaları, Oyuncak	Şefika Müşfik
Halk Raksları ve Zeybek Oyunu	Selim Sırrı (Tarcan)
Deve Güleşi	Celalettin Ekrem
Fakirin Oyuncağı	Charles Baudelaire'den Yaşar Nabi
Otomatik Dans ve İdman Makinası	Muharriri/Yazanı yok
Asrî Çocuk Oyuncakları	Muharriri/Yazanı yok
Folklor Nedir?	Yusuf Akçura
Tiyatro: Güllü Agop Kimdir ve Ne Yapmıştır?	Refik Ahmet

Tablo 2: Muhit Dergisi'nde oyun ve eğlence içerikli yazılar

Muhit Dergisi'ndeki spor yazılarından yola çıkarak Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde millî sembol olarak güreş, atıcılık, binicilik, kılıç-kalkan, tepük gibi geleneksel spor dallarının yanında; jimnastik, yüzme, tenis, atletizm, voleybol, basketbol gibi modern spor dallarının ve satranç gibi zekâ oyunlarının millî idealler adına kullanıldığı tespit edilmiştir. Dergide yer alan spor konulu başlıkların içeriklerinde dikkat çekici birkaç nokta daha

vardır. Bunlar arasında özellikle kadının spor yapması ve bedenine bakması meselesi ciddi bir şekilde ve bilimsel bakış açılarıyla yazarları tarafından izah edilmiştir. Bu konuyla bağlantılı ikinci bir mesele de spor kıyafetleridir. XIX. yüzyıldan itibaren Batı'da artmaya başlayan beden fizyolojisi ve eğitimi hakkındaki konular, ne yazık ki Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasi ve sosyal şartlar nedeniyle yeterince üzerinde düşünülüp bilimsel açılardan ele alınamamıştı. Ancak Cumhuriyet Dönemi'nde özellikle kadın, ulus içinde Türk devrimlerinin yeşermesinde sorumluluklar almış, medeniyet temsilcisi olarak görülüp Batı'ya yakınlaşmak için örnek insan modeli olarak donatılmış ve çağdaş medeniyetlere ulaşmada rehberlik vazifesi üstlenmiştir.

KAYNAKÇA

(1928-1933). *Muhit Dergisi*. İmtiyaz sahibi ve yazı işleri müdürü: Ahmet Cevat Emre, İstanbul, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Süreli yayınlar bölümü, Demirbaş No. SY374140.

(1997). Türk sporcuları ile bir konuşma 30.09.1926. *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, C. II, (1906-1938), 5. Baskı, 259-263, Ankara: Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.

Ertan, T. F. (1997). Ahmet Cevat Emre ve Kemalizm'de öncü bir dergi: Muhit. *Kebikeç Dergisi*, 17-34.

Güven, Ö. (1996). Türkiye'de Cumhuriyet döneminde beden eğitimi ve spor öğretmeni yetiştiren okulların eğitimini hazırlayıcı çalışmalar. *Beden Eğitimi Spor Bilimleri Dergisi*, I (2), 70-82.

Kahraman, Â. (1989). *Cumhuriyete kadar Türk güreşi*. C. 1, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Mutlu, M. (2020). Beden terbiyesi ve spor hayatında Selim Sırrı Tarcan (1874-1957). *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 16(32), 583-615.

Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Uyanıker, N. (2019). *Türklerde güreş kültürü ve Kırkpınar güreşleri*. Ankara: Gece Akademi Yayınları.

Yıldırım, D. (1998). Türk folklor araştırmalarının problemleri. *Türk Bitiği*, 65-74, Ankara: Akçağ Yayınları.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Beyazıt Devlet Kütüphanesi yetkililerine destekleri için teşekkür ederim./ *I would like to thank the authorities of Beyazit State Library for their support.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Yazarın Notu:* Çalışmada kullanılan matbu derginin Arap harfleriyle basılmış ilk sayıları için Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nden verilen dijital görsellerden faydalanılmıştır./ *For the first issues of the printed magazine used in the study printed in Arabic letters, digital images taken from the Beyazıt State Library were used.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1468557
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 486-515.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK KÜLTÜRÜNDE TÖREN YEMEKLERİNE İŞLEVSEL BİR YAKLAŞIM

♦

A FUNCTIONAL APPROACH TO CEREMONIAL FOOD IN TURKISH CULTURE

Yılmaz IRMAK*

ÖZ: Türk mutfak kültürü iklim, coğrafya, doğa, savaş, göç, dinî inançlar, örf ve âdetlere bağlı olarak farklılık göstermektedir. Çeşitli uygarlıkların etkisiyle tarih boyunca zenginleşen Türk mutfağı, tüm dünyada tercih edilen lezzetleriyle ön plana çıkmıştır. Türk mutfağında belirli ritüeller ile anlam kazanan tören yemekleri, seremoniler eşliğinde ve toplum üyelerinin katılımı ile yenmektedir. Bu da yemeklerin önemini artırmakta ve yenilen yemeğin sadece açlığı giderme amaçlı olmadığını göstermektedir. Özel gün ve kutlamalarda, dinî ve toplumsal kökenli bayramlarda sunulan yiyecek ve içeceklerin törensel bir anlamı vardır. Tören yemeklerinin sevinç, kutlama, anma, kötü ruhlardan korunma, statü değişimi, şifa, hastalıklardan korunma, bereket, dua alma, nefis terbiyesi, psikolojik rahatlama, sosyalleşme, birlik ve beraberliği pekiştirme, kimlik kazanma, kültürü koruma ve aktarma gibi işlevlere sahip olduğu görülmektedir. İnsan hayatının önemli dönüm noktaları olarak kabul edilen ve "geçiş dönemleri" olarak adlandırılan doğum, sünnet, evlenme ve ölüm, tören yemeklerinin yapıldığı zaman olmakla birlikte dinî nitelikte olan Ramazan Bayramı, Kurban Bayramı, Kandil geceleri, Aşure, Yağmur Duası ve ayrıca mevsimlik bayramlar olan Nevruz, Hıdrellez, Koç katımı ve Çiğdem Günü etkinliklerinde çeşitli yiyecek ve içecekler hazırlanmaktadır. Alevi kültüründe cem töreni sırasında ikram edilen yemekler de dinî tören yemekleri grubuna dâhil edilebilir. Yine dergâh ve tekkelerde yenilen yemeklerin de bir anlamı vardır. Söz konusu bu yemeklerin hemen hepsi belirli zamanlarda ve özel günlerde yapılmakta ve yenmektedir. Bu makalede köklü ve zengin bir birikime sahip olan Anadolu sahası Türk mutfak kültürü içerisinde yer alan tören yemekleri ele alınacak ve işlevsel bir bakış açısıyla yemeklerin hazırlanma, yenme amacı, yenme yeri, zamanı ve anlamı üzerinde durulacaktır. Böylece yemek-ritüel ilişkisi çerçevesinde anlam kazanan bu yemeklerin tarihsel, toplumsal, kültürel, dinî, psikolojik ve mitolojik temellerine de inilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Kültürü, Türk Mutfağı, Tören Yemekleri, Ritüel, İşlev.

ABSTRACT: *Turkish cuisine culture varies depending on climate, geography, nature, war, migration, religious beliefs, customs, and traditions. Turkish cuisine, which has been enriched throughout history with the influence of various civilizations, has come to the fore with its flavors preferred all over the world. Ceremonial dishes, which gain meaning with certain rituals in Turkish cuisine, are eaten during ceremonies and with the participation of community members. This increases the importance of meals and shows that the food eaten is not just for satisfying hunger. Food and beverages served on special days and celebrations, religious and social festivals have a ceremonial meaning. It is understood that ceremonial meals have functions such as joy, celebration, commemoration, protection from evil spirits, status change,*

* Doç. Dr.-Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Kahramanmaraş- yilmazirmak46@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-1948-4132)

This article was checked by Turnitin.

healing, and protection from diseases, blessings, receiving prayers, psychological relief, socialization, reinforcing unity and solidarity, gaining identity, preserving, and transmitting culture. Birth, circumcision, marriage and death, which are considered to be important turning points in human life and are called "transitional periods" are the times when ceremonial meals are held, as well as the religious Ramadan Eid, Eid al-Adha, Kandil nights, Ashura, Rain Prayer as well as various food, beverages and beverages on the days of Nevruz, Hıdırellez, Mating of Sheep and Crocus Day which are seasonal ceremonies. In Alevi culture, the dishes served during the Cem ceremony can also be included in the ceremonial food group. The food eaten in lodges and dervish lodges has a meaning as well. Almost all of these dishes are made and eaten at certain times on special occasions. In this article, ceremonial dishes within the Anatolian Turkish cuisine culture, which has a deep-rooted and rich accumulation, will be discussed and the preparation, purposes of eating place and time and meaning of the meals will be emphasized from a functional perspective. Thus, we will try to focus on the historical, social, cultural, religious, psychological and mythological foundations of these dishes, which gain meaning within the framework of the food-ritual relationship.

Keywords: *Turkish Culture, Turkish Cuisine, Ritual Meals, Ritual, Function.*

Giriş

İnsanoğlunun en temel biyolojik ihtiyaçlarından biri olan beslenme, tarihî süreç içerisinde kültürel bir olgu hâlini almıştır. Beslenmenin kültürel bir olgu olarak ele alınmasında şüphesiz bir toplumun uzun yıllar içerisinde oluşturmuş olduğu alışkanlıkları, inanışları, âdetleri ve dinî ritüellerin önemli bir etkisi vardır. Ülkelerin mutfak kültürünü oluşturan faktörler; coğrafi konumu, tarım ürünleri, dinî inanışı, sosyo-kültürel yapıları ve ekonomik durumlarıdır. "Her ülkenin ve bölgenin kendine özgü bir mutfak kültürü olmasına rağmen, toplumlar arasında birtakım benzerlikler de bulunmaktadır. Bunun altında yatan sebepler ise savaş, göç ve toplumlar arasındaki ilişkiler" olarak gösterilmektedir (Ademoğlu ve Özkaya, 2021: 256). Bununla birlikte bir toplumun yemek kültürünün oluşmasında en belirleyici etkenin din olgusu olduğu söylenebilir. Antropologlar, ilkel topluluklarda bazı hayvanların ve bitkilerin yenilebilir olmasına rağmen yemek menülerine alınmamış olmasını tabu inancı ile açıklamaktadır. Hemen her toplumda yenilebilecek ve yenilemeyecek her şey dinî inanışın etkisiyle şekillenmiş, helal-haram anlayışı çerçevesinde dinler yemek kültürünün temel belirleyicisi olmuştur. "Din, besinleri kültürel bir şekilde kodlayarak kutsallık atfetmekte ve besinlere yüklediği bu anlamlar sayesinde bireylerin yemek kültürlerini biçimlendirerek kendi inanç sistemini kurmaktadır." (Gürhan, 2017: 1207-1208) Bu sistem, din-yemek ilişkisi bağlamında sembollerle devamlılığını pekiştirmekte ve belirlenen sınırlarla hâkimiyet alanı oluşturmaktadır. Yiyecek ve içecek malzemelerinin temin edilmesi, yemeğin hazırlığı, pişirilmesi, saklanması ve servisinin yanında tüm bu süreçlerde kullanılan araç-gereç ve pişirme tekniği de yemek kültürünün bileşenleri arasında yer almaktadır.

Geçmişten günümüze Türk toplumunda yemeğe çok önem verilmiş ve günlük yaşamda yemek, sosyo-kültürel yapının merkezinde yer almıştır. İnsan hayatının doğumdan ölüme kadar olan bütün aşamalarını ritüel

kimliğiyle ve sembolik anlamıyla yemekler şekillendirmiştir. Yusuf Has Hacib'in "Kutadgu Bilig" adlı eserinde, XI. yüzyılın ziyafet türleri olarak düğün yemeği (küdenke aş), sünnet yemeği (sünnet aşı), ad-san alma yemeği (at aşı), doğum yemeği (togum aşı), arkadaş yemeği (koldaş aşı) ve ölü yemeği (yoğ-yuğ aşı) olmak üzere altı çeşit yemekten bahsedilmektedir. Daha eski tarihlere göz atıldığında Orhun Abideleri'nde adı geçen ve ölü yemeği anlamına gelen "yuğ aşı", ilk toplu yemek olarak dikkat çekmektedir (Sürücüoğlu ve Özçelik, 2008: 1300-1301). Öyle ki ölüler için hazırlanan yuğ aşının Türklerin ilk ritüel yemeği olduğu söylenebilir.

Orta Asya'nın et ve mayalanmış süt ürünlerinin göç ile beraber Anadolu'ya taşınması, Mezopotamya'da gelişen tarıma bağlı tahıl ürünleri, Ege ve Akdeniz'in sebze ve meyve türleri, Bizans, Ortadoğu, Avrupa ve Güney Akdeniz mutfakları ve ayrıca Osmanlı'nın içerisinde barındırdığı çok uluslu yapı ile şekillenen Türk mutfağı bugün dünyanın en zengin mutfak kültürlerinden birisi olarak kabul edilmektedir (Irmak, 2019: 113). Türk yemek kültürünün bu zenginliğinin temelinde ise şüphesiz yemekli ritüellerin çok önemli bir payı vardır. Zira insanların özel günleri ile ilgili kutlamalarda, dinî veya toplumsal kökenli bayramlarda hazırlanan yiyecek ve içecekler, kendine özgü kurallara göre konuklara sunulmakta, tören ve bayram havası içerisinde hep birlikte yenilmektedir. Bu bakımdan "tören yemeği" olarak adlandırabileceğimiz özel gün ve kutlama yemeklerini yemek-ritüel ilişkisi bağlamında ele almak doğru olacaktır.

1. Tören, Ritüel ve Seremoni Kavramları

Tören; "bir toplulukta, üyelerin belli bir olayı, kişiyi veya değeri ayırt edip sembolleştirmek ve bunların anlamını güçlendirmek için düzenlenen hareket dizisi" anlamını taşırken merasim; "anma, kutlama, nişan, evlenme, ölüm gibi sebeplerle yapılan toplantı, seremoni" anlamlarına karşılık gelmektedir (URL-4). Ritüel ise hem tören hem de merasim anlamlarına gelmekle birlikte bu kavramlardan farklı olarak dinî bir özellik de taşımaktadır. Bu durumda "bir din veya inanç sistemine ait ibadet, ayin, merasim ve bu sırada uyulması gereken kurallar" ritüel olarak tanımlanırken (URL-4) seremoni; "resmî yerlerde ve işlerde ya da belirli görgü kurallarına göre hareket edilen yerlerde uyulması gereken kuralların, yol ve yöntemlerin bütünü" olarak adlandırılmaktadır (URL-2). Latince bir tür tören veya gelenek anlamına gelen "ritus" sözcüğünden türetilen ritüel; kalıplaşmış ve sürekli tekrar edilen bir sembolik davranış biçimidir ve daha çok dinî bir nitelik taşır. Buna rağmen sadece din alanına da sıkıştırılamaz. Ritüeller dinî olabileceği gibi seküler de olabilir. Bu ayrım, ritüel ve seremoni kavramlarının birbiriyle içe içe olmasından kaynaklanır. Zira ritüel daha çok dinî bir karakter taşırken seremoni, dünyevi bir özellik taşımaktadır.

Ritüeller, toplumsal hayatta statü ve rollerin temel belirleyicisi durumundadır. İnsan yaşamında doğum, evlenme ve ölüm gibi geçiş/aşama ritüelleri, bireyin bir statüden bir başka statüye geçişini simgelemekte, kişilerin rol ve statü dönüşümleri ise sosyal yapıda bazı değişiklikleri

zorunlu kılmaktadır. Söz konusu sosyal yapıda meydana gelen değişikliklerin mevcut yapıyla çatışmasının önüne ritüeller sayesinde geçilmektedir. Bu bakımdan sosyal yapıdaki çatışmaları engelleyerek ya da yaşanan dönüşümü meşrulaştırarak toplumsal hayata katkı sağlayan ritüellerin, istenilen durumları kolaylaştırmak veya istenilmeyen durumlardan kaçınmak gibi bir görevi de vardır. Ritüeller aracılığıyla kutsal zamana ve mekâna bir yolculuk yapılmakta, o an yeniden canlandırılmaya ve hatırlatılmaya çalışılmaktadır. Aynı zamanda bu ritler sayesinde dinî ve kültürel kodlar belirlenerek toplum hayatına yön verilmektedir. Bu kodlarla kolektif kimlik inşa edilerek toplumsal aidiyet duygusu pekiştirilmektedir. Kültürel, sembolik ve dinî anlamlarıyla ritüel, toplumsal ilişki ağlarını örerek bireylerin sosyalleşmesine katkı sunarken kültürel kodların ve davranışların genç kuşaklara aktarılmasını da sağlamaktadır. Bu makalede her ne kadar "ritüel yemek" ya da "yemekli ritüel" kavramları uygun düşse de daha geniş bir anlamı çağrıştırdığı için "tören yemeği" adlandırması kullanılacaktır.

2. Tören Yemekleri ve İşlevi

Mircea Eliade'ye göre beslenmek sadece fizyolojik eylem olmayıp aynı zamanda "dinsel" bir eylemdir. Doğaüstü varlıkların yarattığı şeyler tıpkı Dünya'nın başlangıcında mitsel atalar tarafından ilk olarak yenildikleri gibi yenmektedir (2001: 63). Eliade'nin bu görüşü dinsel bir eylem olan yeme ve içmenin mit ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Türk kültüründe yemekler, her zaman kültürel törenlerin ve dinî ritüellerin ayrılmaz bir parçasını oluşturmuştur. Bu da yemek-ritüel ilişkisinin ortaya çıkmasını sağlamış ve tören yemeklerine özel bir anlam yüklenmiştir. Yemek ve ritüel arasındaki bu ilişki günümüzde özel gün ve kutlamalar, aile bireylerinin bir araya geldiği anlar, yakın arkadaşlarla yapılan sohbetler, eğlenceler ve festivaller gibi sosyokültürel hayatın her alanında karşımıza çıkabilmektedir (Yıldız, 2016: 120). Köklü bir geçmişe sahip olan Türklerin doğum, sünnet, düğün, ölüm, hacı uğurlama-karşılama, asker uğurlama-karşılama, cem törenleri, dinî ve toplumsal bayramlar gibi birçok özel günde eğlence ve törenler tertip ettikleri, bu törenlerin de başlıca unsurunun topluca yenilen ritüel yemekler olduğu bilinmektedir (Çeribaş ve Ermeçli, 2021: 357), (Ersoy, 2002: 228). Osmanlı'da gerek özel günlerde gerekse diğer günlerde düzenli olarak toplu yemekler yenilmiş kışlalar, tekkeler, dergâhlar, loncalar, medreseler, kervansaraylar ve saraylar yemek için bir araya gelinen mekânlar olmuştur. Doğumlar, sünnet şölenleri, düğünler, bayramlar, kutlamalar, uğurlamalar ve ölüm her zaman o ana özgü yemekle bütünleşmiştir. Tarihin en eski dönemlerinden bu yana kutlamalar ve anmalar için hazırlanan yemekler, birlik içinde yenirken törensel yemekte bireylerin oturacakları yerler ve onlara ikram edilen yiyecekler de simgesel bir anlam taşımıştır.

Tören yemeklerini normal öğün yemeklerinden ayıran en önemli özellik, yemeklerin o güne özel ve özenli bir şekilde yapılmasıdır. Yöreden yöreye değişen tatları içeren mutfak kültürü, özel gün, kutlama ve yas

törenlerinde farklı bir anlama bürünmüştür. Bu bakımdan özel günler ve kutlamalarda, dinî veya toplumsal kökenli bayramlarda hazırlanan yiyecek ve içeceklerin hepsinin bir anlamı ve işlevi vardır denilebilir. Belirli zamanlarda yapılan yiyecek ve içecekler, yapıldığı günün amacına ve anlamına uygun olarak sunulmaktadır. Tören yiyecek ve içecekleri, sadece bir gıda ürünü değil aynı zamanda geleneksel değerleri de yansıtmaktadır. Doğum, ölüm, düğün, gelenek-görenek, dinî inanışlar gibi farklı duygularla anılabilecek günlerde hazırlanan tören yemekleri doğum yemeği, düğün yemeği ve ölü yemeği gibi adlarla sosyo-kültürel yapıda yerini almıştır. Bütün toplumlarda tören yemeklerinin sevinç, felaketten kurtulma, dilekte bulunma, insanları bir araya getirme, gelenekleri pekiştirme, sosyal bağları kuvvetlendirme, kültürel değerleri gelecek kuşaklara aktarma gibi çeşitli işlevleri vardır. Toplumsal bütünleşmeyi, dayanışmayı, birlik ve beraberliği vurgulamasının yanı sıra insanların birbirleriyle iletişim kurmasına imkân veren bu toplu yemekler, ait olduğu toplumun sosyo-kültürel yapısı, yaşam şekli, gelenek ve görenekleri hakkında bilgi sahibi olma imkânı da sağlamaktadır.

Tören yemeklerinin aynı zamanda bir statü simgesi, arkadaşlık, dostluk, paylaşım ve iletişim aracı olduğu söylenebilir. Hediyeleşmek suretiyle toplumsal yardımlaşma ve paylaşmanın oluşmasına katkı sağlayan bu yemekler, festivaller ve kutlamalarda eğlence aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Sağır, 2012: 2677). Kültürel kimliğin aktarılması, öğretilmesi, kabul edilmesi, açıklanması, sürdürülmesi ve pekiştirilmesi yemek sofralarının iletişimsel kodlar taşıdığını göstermektedir. Dolayısıyla tören yemeklerinin dil ve giysi gibi farklı bir iletişim biçimi olduğu söylenebilir (Özdemir, 2005: 177). "Yemek içerdiği kod ve mesajla sınırlara dâhil olma ve dışlamanın bir göstergesi haline gelerek sınırlar arasındaki hiyerarşinin belirli derecelerini barındırır." (Gürhan, 2017: 1206) Tören yemeklerinin iletişim kodları sayesinde bir kültür oluşmakta ve yemekli ritüellerin tekrarlanmasıyla geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü kurulması sağlanmaktadır (Üzülmez ve Onur, 2021: 1351). Aynı zamanda, yemek ve yemeğin etrafında biçimlenen gelenek, âdet ve ritüeller, toplumsal belleğin en canlı yaşadığı unsurlardan biridir. Tören yemekleri, nesiller arasında bağlantılar kuran, kişilerin toplumsal aidiyet duygusunu pekiştiren ve kişiler arası sosyal ilişkileri kuvvetlendiren özel bir paylaşım alanına da sahiptir (Gürçayır, 2010: 69). Ritüellerin bir parçası hâline gelen yemeklerin toplu bir biçimde yenilmesi, bu yemeklerin önemini ve kutsiyetini arttırmakta aynı zamanda mitik zamanı hatırlatmasıyla o anın yeniden yaşanmasına imkân vermektedir.

3. Tören Yemeklerinin Tasnifi

Tören yemeklerinde kullanılan malzemeler ve yemeğin yapılış biçimi kadar yapılma nedeni, zamanı ve mekânı da önemlidir. Ersoy, Türk kültürü içerisinde özel gün ve törenleri; "dini bayram ve özel günler (bayram, iftar, sahur, muharrem ayı, kandiller, adak, mevlit, yağmur duası, Zekeriya

sofrası), mevsimlik bayram ve özel günler (hıdrellez, nevruz, kiraz ve yoğurt bayramı, ilin ayın ahırı, koç katımı, çiğdem pilavı, bendem, saya, döl, yaz gün dönümü, kış yazısı, kardeller), aşama törenleri (doğum, sünnet, nişan, düğün, ölü), kutlama, uğurlama, karşılama törenleri (hacca uğurlama, askere uğurlama, hacı karşılama, arkadaş karşılama/kondu, arkadaş uğurlama/uçtu)" (Ersoy, 2002: 228) şeklinde kategorize ederken Üzülmez ve Onur (2021), Osmaniye mutfak kültüründe yer alan yemek ritüelleri üzerine yaptıkları araştırmalarında yemekli ritüelleri; geçiş döneminde yapılan yemekli ritüeller, dinî bayram ve özel günde yapılan yemekli ritüeller, uğurlama günlerinde yapılan yemekli ritüeller ve mevsimlik özel günlerde yapılan yemekli ritüeller olmak üzere dört ana başlık altında sınıflandırmışlardır. Sadık Can Gazelci (2021) çalışmasında insan hayatındaki önemli geçiş dönemlerini; ana geçiş ve ara geçiş dönemleri olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Doğum, evlenme ve ölümü ana geçiş dönemi olarak ele alırken dinî bayramları ara geçiş dönemi olarak incelemiştir. Üçüncü gruba ise tören başlığı altında sünnet, asker, Nevruz ve Hıdırellez gibi kültürel törenleri almıştır. Özlem Ünalan (2022a), Bayburt yemek kültürü üzerine yapmış olduğu çalışmasında törensel yiyecekleri geçiş törenleri; kutsal aylar, bayramlar ve günler; anma törenleri ve önemli günler; mevsimlik törenler; şenlik, kermes ve piknikler; kadın ve erkek toplantıları olarak altı kategoride ele almıştır. Sıddıka Dilek Yalçın Çelik (2010) ise Bolu Mengen özel gün yemekleri üzerine yapmış olduğu çalışmasında şu şekilde bir tasnif yapmıştır:

a) Dinî bayram ve özel gün yemekleri (bayram, iftar, sahur, kandil, mevlit yemekleri)

b) Aşama törenleri yemekleri (doğum, nişan, düğün, ölü yemekleri)

c) Kutlama, uğurlama, karşılama törenleri yemekleri

ç) Mevsimlik bayram ve özel gün yemekleri (yaylaya gidiş ve dönüş, hasat kaldırma törenleri yemekleri)

d) İş, yol yemekleri (azıkları)

Görüldüğü üzere Türk mutfak kültürü içerisinde tören yemekleri çeşitli yönleriyle ele alınmış ve tasnif edilmiştir. Bu çalışmamızda tören yemekleri; geçiş dönemi, dinî bayramlar ve kutlamalar, mevsimsel kutlamalar ve günler olmak üzere üç ana başlık altında ele alınıp incelenecektir.

4.1 Geçiş Dönemi

4.1.1 Doğum

Türk kültüründe doğum, evlenme ve ölüm gibi geçiş dönemlerinde çeşitli törensel uygulamalar yapılmaktadır. Bu törenlerin olmazsa olmazı ise o güne özgü hazırlanan yemeklerdir. Bir ritüel eşliğinde birlikte yenilen tören yemeklerinin en önemli işlevi o anı kutsamak, kötü ruhlardan korunma, sağlık, mutluluk, bereket ve şifadır. Anadolu'da doğum sonrasında hazırlanan yiyecek ve içeceklere genel olarak bakıldığında; Antalya'da

doğum yapan kadına süt yapması için terbiyeli tavuk çorbası, tarhana çorbası, lokum, bisküvi, tavuklu pilav, peynirli börek, zeytinyağlı yaprak sarması, diş dirgidi, yağlı-ballı, pirinç çorbası, perize, lohusa şerbeti, çay gibi yiyecek ve içecekler verilirken (Gazelci, 2021: 59) gelen misafirlere de bu lohusa şerbetinden ikram edilmektedir. Adana'da lohusa döneminde kadına yedirilen yiyecekler et, ciğer, bulgur pilavı, kuru soğan ve pekmezli lokumdur (Arslantaş, 2020: 64-65). Erzurum'da doğum yapan kadın için su böreği, baklava ve keteden yapılan "yoklama" adı verilen bir yemek hazırlanır (Denk, 2023: 75). Kırıkkale'de çocuk doğduktan sonra yedinci gün düzenlenen törende bebeğin kulağına ezan okunarak ismi konulduktan sonra "bebek mevlidi" okutulur. "Bebeğin kırkını uçurmak" adı verilen kırkıncı gününde ise akîka kurbanı kesilerek yine mevlit töreni icra edilir (Cevher, 2023: 591). Bingöl'de doğum yapan kadına sütünün bol olması için tereyağlı ve pekmezli yumurta yedirilir ve ardından şerbet içirilir. Yine annenin dirençli olması için bulgur pilavı, taze soğan, dalak ve ciğer gibi kan yapıcı yiyecekler tercih edilir. Yörede bir gelenek olarak yeni doğmuş erkek bebeğin yedinci gününde düzenlenen "haftok" adı verilen kutlamalarda yemekler, börekler, hedikler, mezeler ve meyveler hazırlanırken eve davet edilen genç kızlar gecenin geç saatlerine kadar oyunlar oynayarak eğlenmektedirler (Irmak, 2016: 118-119). Samsun'da lohusa kadına çorba, muhallebi, pişi, şerbet, hoşaf, komposto, meyve suyu gibi yiyecek ve içecekler sunulurken (Sönmez, 2019: 34) Mengen'de ziyarete gelenler, lohusa kadına enerji vermesi ve onun sütünün bol olması bakımından süt, sütlü çorba, lokum, yumurta ve şerbet gibi yiyecek ve içecekleri yanlarında hediye olarak getirmektedirler (Yalçın Çelik, 2010: 132). Bu durumda kadının doğumundan sonra hazırlanan yiyecek ve içeceklerin bol enerji veren ve süt yapıcı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Tokat'ta çocuk diş çıkardığında "diş hediği" yapılır. Bu hediğin içine ceviz, fındık, badem ve süslü küçük şekerler de katılarak konuklara ikram edilir (Sağır, 2012: 2688). Bölgelere göre diş buğdayı, buğday tuzlaması, diş dirgiti, hedik gibi adlarla anılan bu yiyecek, çocuğun dişini kolay çıkarması ve yeni duruma adapte olması içindir. Zira dişini çıkaran çocuk artık süt ve sıvı yiyeceklerden başka katı yiyeceklerle de beslenebilecektir. Sedat Veyis Örnek, çocuğun ilk dişini kutlamak maksadıyla yapılan diş hediği ritüelinin yiyeceği kutsama, bereketi çoğaltma, çocuğun rızkını artırma, dişlerinin sağlam ve sağlıklı olması inancı doğrultusunda yapıldığını belirtmektedir (2000: 162). Türk kültüründe buğday, hemen her yemekte kullanılmakta ve buğdayın kutsal ve sağlıklı bir besin olduğuna inanılmaktadır. Bu bakımdan da bebeğin ilk dişi çıktığında buğday ve tahıl ürünleriyle bir kutsama yapılmaktadır.

Eliade'ye göre yeni doğan bebek, ailesi tarafından düzenlenen kutsal törenle dünyanın ve kültürün kutsayıcı gerçekliğiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu işlem yapılırken bebeğin varlığının mitsel paradigmalara uygun olduğu açıkça ilan edilmektedir. Böylece çocuk, "başlangıç"a ve "köken"e götürülmek suretiyle var olmaktadır. Çocuk süt emmeye, su içmeye veya katı yiyecekler yemeye başlarken bu ritler vasıtasıyla "köken"e

yani olgunun, suyun ve tahılların ilk kez ortaya çıktığı zamana iletilmektedir (Eliade, 2001: 48-49). Bunula birlikte bu törenler etrafında hazırlanan yiyecek ve içeceklerin, anne ve bebek için bedenen ve ruhen bir anlamının olduğu da söylenebilir. Zira doğum sonrası hazırlanan yiyecek ve içecekler ile anne lohusa sürecini sağlıklı bir şekilde geçirmekte bebek ise sağlıklı beslenmek, kutsanmak ve kötü ruhlardan korunmak suretiyle hassas dönemi geride bırakmaktadır.

4.1.2 Sünnet

Erkekliğe ilk adımın simgesi olarak kabul edilen ve dinî inanışın bir gereği olarak sürdürülen sünnet geleneğinde yemekler genellikle kadınlar tarafından imece usulü hazırlanmaktadır. Denizli'de sünnet düğününde ikram edilmek üzere bir hafta öncesinden sünnet düğünü ekmeği ve yemeği hazırlıklarına başlanır, yardıma gelen kadınlara da düğün sahibi tarafından çeşitli hediyeler verilir. Keşkek, sarma, dolma, şehriye çorbası, nohut, fasulye, güveç, pilav, salata ve irmik helvası sünnet merasimi için hazırlanan bu yemekler arasındadır (Öztürk, 2018: 121). Afyonkarahisar'da Özbek pilavı, pilav üstü et, hoşaf, börek ve tatlının yanında mevsimine göre çeşitli meyveler ikram edilmektedir (Baytok vd., 2013: 20). Samsun Çarşamba'da genellikle evlilik törenlerinde hazırlanan keşkek, pide, pilav üstü et-tavuk, yahni, tatlı, ayran, şerbet gibi yiyecek ve içecekler sünnet düğünü menüsünde de yer almaktadır (Yıldırım, 2019: 128). Türk mutfak kültüründe yüksek kaliteli yarma (buğday) ve etin büyük kazanlarda ahşap küreklerle macun kıvamına gelinceye kadar kuvvetlice dövülmesiyle pişirilen keşkek, üzerine tereyağı yakılarak servis edilmektedir (Teyin, 2020: 315). Törensel bir anlam taşıyan keşkek, Türkiye'de sünnet törenlerinde en çok tercih edilen yemek olmakla birlikte bölgelere göre başka yemekler de hazırlanmaktadır. Bunlar düğün çorbası, patates yemeği, yoğurtlu mantı, höşmerim, etli pilav, hoşaf, börek ve çörek olarak sıralanabilir. Bu yemeklerin hepsinin ortak işlevi toplu yenilmesi, birlik, beraberlik ve dayanışmayı yansıtmasıdır. Ritüeller eşliğinde icra edilen sünnet geleneğinde çocuk artık "erkek" olarak hayata ilk adımını atmış olmakla birlikte cinsiyetinin de farkına varmaktadır. Doğumdan sonra hayatın önemli bir geçiş döneminde bu törensel uygulamanın yapılmasıyla, çocuğun kutsi bir ortamda sonraki aşamaya geçmesine imkân sağlanırken toplumun da bu duruma şahit olmasıyla yeni statüsü onaylanmaktadır.

4.1.3 Evlenme

Evlenme, bireyin bekârlıktan karı-koca statüsüne geçtiğini gösteren bir geçiş dönemi törenidir. Evlenmek suretiyle öncelikle ailenin, genel anlamda ise toplumun temeli oluşturulmaktadır. Evlenen çiftin dünyaya getirdiği çocuklar ile neslin devamı sağlanırken aynı zamanda kültürel değerler de genç kuşaklara aktarılmaktadır (Irmak, 2016: 122). Mircea Eliade "evlilik ayinlerinin de bir modeli vardır ve insanların kutsal evliliği, özellikle gök ve yer arasındaki birleşmeyi yeniden üretmektedir." (1994: 37) diyerek evlilik olgusunun mitsel kökenine dikkat çekmektedir. Ona göre

kutsal evliliğin her taklit edilişinde, yani her nikâh birleşmesinde "kozmik yaratılış" yeniden tekrar edilmektedir. Bu bakımdan günümüzde her evliliğin bu kutsal ve mitik temele dayandığı söylenebilir.

Türk kültüründe bölgelere göre düğün törenlerinde çeşitli yemekler hazırlanmaktadır. Adana'da düğün öncesinde imece usulü yapılan düğün ekmeğinden sonra yüksük çorbası, gelin tatarı çorbası, davul aşı, patates sulusu, lahmacun, keşkek ve dövme pilavı hazırlanır ve davetlilere ikram edilir (Arslantaş, 2020: 71). Diyarbakır'da "meftune" adı verilen patlıcan, kış kabağı, sarımsak, kenger ve salatalık gibi sebzelerle hazırlanan düğün yemeği konuklara sunulurken Siirt'teki düğünlerde sabah şirani, öğlen karaciğer, akşam ise et, pilav ve "ır'iyye" adı verilen yöresel bir yemek yapılmaktadır. Erzincan'da düğün yemeği olarak yarma çorbası, kuzu dolması, kaburga, bamya, pilav, börek, yaprak sarması, üzüm hoşafı, sarığıburma, baklava ve zerde hazırlanmaktadır. Balıkesir'de keşkek, düğün yemeklerinin vazgeçilmezi olmakla birlikte pilav, etli nohut, kuru fasulye, hoşaf, helva ve höşmerim tatlısı düğün için hazırlanan yiyeceklerdendir. Konya'da konuklara yoğurtlu çorba, etli pilav, irmik helvası, bamya yemeği, su böreği, yaprak sarması gibi çeşitli yemekler ile zerde ve vişne şurubu verilmektedir. Bolu'da düğün yemekleri komşuların bir araya gelmesi suretiyle yapılmakta ve düğünlerde davetlilere genellikle toygarlı çorba, yaprak sarması, et kavurma, hoşaf, börek, baklava, kedi batmazı, paşa pilavı, cevizli çörek, yoğurtlu bakla çorbası ve kabaklı gözleme gibi yiyecekler ve içecekler sunulmaktadır (Özer, 2020). Alanya'da düğün yemeğini şifa olarak gören Yörükler, bu yemekten yiyenlerin bir yıl hastalanmayacağına inanılmaktadırlar. Yörüklerin düğün menüsü yahni, keşkeş, pilav, döner ve taze fasulye gibi yemeklerden oluşmaktadır (Ünalan, 2022b: 126). Türk mutfak kültüründe genel olarak bakıldığında düğün törenlerinde hazırlanan ikramlar; yüksük veya düğün çorbası gibi çorbalarla başlamakta etli nohut, etli biber dolması, keşkek, tavuklu pirinç pilavı, nohutlu pilav ve cacık gibi yemeklerle devam etmekte ev baklavası, un ve irmik helvası gibi tatlılarla son bulmaktadır (Yalçın Çelik, 2010; Sağır, 2012). Mevlitli düğünlerde ise mevlit okutulmakta ve konuklara yemek ikramı yapılmaktadır. Bu ikram kişinin bütçesine ve yaşadığı yöreye göre değişiklik gösterebilmektedir. Evlenme geçiş döneminin tören yemeği olarak düğün yemeklerinin işlevinin birlik, dayanışma, bereket, huzur ve ayrıca kötü iyelerden korunma olduğu görülmektedir. Düğünlerde yemek, evlenme ritüelinin en önemli parçasını oluşturmakta ve hayatın en önemli eşiklerinden birini geçen gelin ve damadın evliliklerini kutsama amacı taşımaktadır.

4.1.4 Ölüm

Cenaze sonrası hazırlanan yemek ve ölüyü anma, Türk toplumunda yüzyıllardır sürdürülen bir gelenektir. Eski Türklerde defin töreni ve ölüler kültüne bağlı en eski törensel uygulamalardan biri olan "ölü aşı" törenleri, definin üçüncü, yedinci ve yirminci gününde yapılmaktaydı. Kırkıncı gün mezarlığa gidilir, yedinci günde icra edilen tören tekrarlanırdı. En büyük ölü

aşı töreni ise ölümün üzerinden bir yıl geçtikten sonra yapılırdı. İnan'a göre günümüzdeki anma törenlerinde devam eden cenaze yemeği geleneği, Eski Türklerdeki ölülere aş verme töreninin değişim göstererek günümüze ulaşmış şeklidir (2013: 185-190). Türk toplumunda ölen kişinin yedinci gününde mevlit okutulması ve ölünün hayrına helva-ekmek dağıtılması sıklıkla gerçekleştirilen ritüellerdendir. Diğer yandan ölen kişinin ruhu için kurban kesilmesi ve kesilen bu kurban etinin fakirlere dağıtılması da uygulanan âdetler arasındadır. Ölünün kırkı çıktıktan sonra hazırlanan kırk yemeğine akrabalar ve komşular davet edilmekte ayrıca ölü için hayır ve hasenatta bulunulmaktadır.

Anadolu'da ölü yemeği geleneğinin canlı bir şekilde devam ettirildiği görülmektedir. Adana'da ölü evine yedi gün boyunca yemek getirilmekte, en yaygın uygulama ise ölünün yedinci gününde ölü hayrına verilen yemektir (Artun, 2006: 249). Yörede ölü helvası, kırk yemeği ve elliikisi yemeği de devam eden geleneklerdendir. Bu günlerde yemek olarak genellikle kuru fasulye, nohut yahnisi ve keşkek ikram edilmektedir (Arslantaş, 2020: 75). Tokat'ta da benzer bir şekilde ölünün seneidevriyesinde helva ve lokum dağıtılmakta ve ölü için mevlit okutulmaktadır (Sağır, 2012: 2682). Samsun'da cenaze sonrası taziyeye gelenlere "canlık" adı verilen helva ve ekmek ikram edilmektedir. Yörede bu helvanın ölünün ruhuna şefaatçi olacağına inanılmaktadır (Şişman 1994: 75). Samsun Çarşamba'da yemekten ziyade kıymalı pide, ayran, üzüm, ekmek, helva gibi hazır ve kolay yiyecekler tercih edilmektedir. Yine aynı bölgede ölünün yedisinde ve kırkında "ölü aşı" verilmektedir (Yıldırım, 2019: 345-346). Alanya'da "ülü yemeği" olarak adlandırılan yemeğin ölünün ruhunu rahatlatacağına inanılmaktadır. Bu yüzden de ölünün ardından hamurdan yapılan "külük" adı verilen bir yiyecek, lahmacun, gülüklü çorba, salata, sebze yemeği ve pirinç pilavı hazırlanmaktadır (Ünalan, 2022c: 313). Anadolu'da ölü için en yaygın dinî uygulamaların başında mevlit gelmektedir. Camilerde icra edilen mevlitlerde gülsuyu, lokum, çikolata ve tatlı ikramı yapılırken evlerde icra edilen mevlit törenlerinde bölgelere bazı değişiklikler göstermekle birlikte irmik/un helvası, bisküvi, bişi, çörek, börek ve pilav yemek sofrasında yerini almaktadır. Çeribaş ve Ermeçli'ye göre göçebe bozkır medeniyetinin bir ürünü olan helvanın kokusu ölü ruhuna ulaşmakta ve bu şekilde ölen kişinin ruhu huzur bulmaktadır (2021: 360). Başta helva olmak üzere ölünün ardından hazırlanan tüm yemeklerin temel işlevi; ölünün ruhunun rahatlamasını ve huzur bulmasını sağlamaktır. Birlik ve beraberlik içerisinde hareket ederek üzerlerine düşen sorumluluğu yerine getiren ölü yakınları için bu yemeklerin manevi ve psikolojik bir rahatlama aracı da olduğu ifade edilebilir. Zira Türk kültüründe ölüye karşı bu ritüellerin yerine getirilmemesi durumunda ölünün ruhunun ölü yakınlarına musallat olacağı inancı, ölü anma törenlerinin yapılmasını dinî, toplumsal ve psikolojik açıdan zorunlu kılmaktadır.

4.1.5 Asker Uğurlama-Karşılama

Anadolu'da askere gidenler için asker eğlencesi düzenlenmekte ve konuklara bazı yiyecekler ikram edilmektedir. Yine askerlik sonrası sağ salim dönen gençler için dualar eşliğinde kurban kesilmektedir. Muğla'da askere gidecek genç için kesilen kurbanların etinden yapılan yemeklere "asker uğurlama yemeği" adı verilmektedir. Bu törene katılanlara keşkek, kuru fasulye, su böreği, etli pilav ve tatlı olarak da ev yapımı baklava ve zerde sunulmaktadır (Çiftçi, 2021: 25). Afyonkarahisar'da askere gidecek delikanlı için yakın akraba, arkadaş ve komşulara yemekli davet verilir. Bu davette "sıra yemeği" verildiği gibi haşhaşlı lokul ve pide de ikram edilebilmektedir (Baytok vd., 2013: 21). Kırıkkale'de asker uğurlanırken ve karşılanırken şükür maksadıyla mevlit okutulmaktadır (Cevher, 2023: 592). Samsun'da asker uğurlanırken keşkek, pilav üstü et, ayran ve tatlı verilmektedir (Yıldırım, 2019: 164). Adana'da askere giden genç, annesiyle vedalaşırken annesi oğluna simitten bir parça ısırtır ve bu simidin geri kalanını saklar. Onu geri getireceğine inanıldığı için bu simit, evde bir odaya asılmak suretiyle delikanlı askerden dönene kadar saklanır (Artun, 2000: 42). Burada simit, undan yapıldığı için aynı zamanda bereket ve bolluğu simgelemektedir. Elazığ'ın Baskil yöresinde görülen "simit ısırtma" geleneğinin yanı sıra askerin sağ salim dönmesi durumunda daha önceden gönderdiği mektuplar yakılmakta ve bunun ateşinde pişirilen yumurta askere yedirilmektedir. Bu yumurta bolluk, bereket, doğurganlık ve bütünleşmeyi simgelemektedir. Yine aynı yörede askere gidecek kişinin aç kalacağı zamanlarda yemesi için yanına azık olarak un ve pekmezden küçük tekerlek şeklinde helvalar yapılmakta ve bu helvalar bir yufkanın içerisine sarılarak askere gidecek kişinin çantasına bırakılmaktadır. Helva, doğumdan ölüme insan hayatının her aşamasında paylaşılarak yenilen bir tatlı çeşidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan ağız tadının yerine gelmesini de ifade eden helvanın, askerden sağ salim dönen gencin kutsanması için konuklara sunulduğu görülmektedir (Şenocak, 2020: 55-59). Askere uğurlama ve karşılama törenleri dinsel ve toplumsal bir özellik taşımaktadır. Bu törenlerde yemek yeme, ziyafet verme, adak, kurban vb. uygulamalar iç içe girmiş durumdadır. Günümüzde tüm bu ritüel ve uygulamalar çevresinde birçok inanç, âdet, töre, tören, dinsel ve büyüsel işlemler kümelenerek söz konusu geçişi mensup olunan kültürün beklentilerine ve kalıplarına uygun biçimde yönetmektedir.

4.1.6 Hacı Uğurlama-Karşılama

İslam inancında zengin olanlara farz kılınan ve kutsal bir ibadet olarak kabul edilen hac; Zilhicce ayı içerisinde, ihramlı olarak Mekke'de ve Arafat'ta vakfe, Kâbe'yi ziyaret ve tavaf şeklinde gerçekleştirilmektedir. Eliade'ye göre "merkez"i temsil eden Kâbe, kutsal olanın ve mutlak gerçekliğin bölgesidir. Merkeze giden bu yol zorlu bir yoldur. Bu bakımdan kutsal merkez Kâbe'ye ulaşmak, erginleşmeye hak kazanmak anlamını taşır. Böylelikle dünyalık ve yanıltıcı olanın yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı

ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır (1994: 31). Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra hac farizasını yerine getirmeye özen göstermişlerdir. Günümüzde Anadolu'da hacıların uğurlanması ve karşılanması sırasında birtakım uygulamalar devam etmektedir. Samsun Çarşamba'da hacca gidenler için mevlit okutulur. Bu sırada gelen davetlilerden helallik alınır. Ayrıca yolcu etmek üzere gelen konuklara yemek, çay ve kahve ikram edilir. Yine hac dönüşünde misafirler için keşkek, yahni, pilav üstü tavuk, ayran, tatlı ve hurma gibi yiyecek ve içecekler hazırlanır. Hacı karşılamaya gidenler heyecanla gelecek kişiyi beklerken, evde yemekler pişer ve sofralar kurulur. Öte yandan hacdan dönen kişi dinî anlamda geçiş evresini tamamlamış olduğundan artık ona toplumda "hacı" diye hitap edilir. Hacıları karşılayıp gelenlerle birlikte sofra başına oturulur. Bu sofraya "hacı indirme sofrası" denir. Hacılar hediye olarak getirdikleri zemzem suyu, hurma, takı vb. şeyleri bu misafirlere takdim ederler (Yıldırım, 2019). Malatya'da hacıların eve dönüşlerinin üçüncü günü bir kurban kesilip "Hacı Mevlidi" okutulur. Bu mevlide komşular ve akrabalar davet edilir. Kesilen hayvanın etinden yapılan bulgur pilavı, kavurma, patlıcan tava ve lahmacun gibi yemekler ikram edildikten sonra ayrılırken de konuklara hediye olarak zemzem suyu, hurma, seccade, tespih, esans, misvak ve hac yüzükleri verilir (Karaağaç, 2013: 210-211). Zemzem suyu normal su gibi içilmez, bu kutsal suyun içilmesi sırasında bazı kurallara riayet edilmesi gerekmektedir. Zemzem suyu, âdeta dinsel bir tören havasında ayağa kalkılarak ve kıbleye dönülerek besmele çekildikten sonra üç yudumda içilir (Gürhan, 2017: 1217). Türk toplumunda hacca ve umreye gidenler için yapılan hacı uğurlama ve karşılama merasimleri birlik, beraberlik ve kardeşliğin pekişmesini sağlamanın yanı sıra hac ve umre adaylarının manevi olarak motivasyonlarını artırırken aynı zamanda insanları hac ve umreye teşvik etmektedir. Mitsel anlamda Merkez'e yolculuk yapan Müslümanlar, "hacı olmak" suretiyle manevi anlamda günahlarından arınmakta ve kendilerini yenileyerek hayata yeni bir başlangıç yapmaktadırlar.

4.2 Dinî Bayramlar ve Kutlamalar

4.2.1 Ramazan ve Kurban Bayramı

Türk kültüründe Ramazan ve Kurban bayramları dinî bir nitelik taşımaktadır. Ramazan, Müslümanların İslam'ın beş temel şartından biri olan oruç farizalarını yerine getirdikleri aydır. Bir aylık oruç ibadeti sonunda hicri takvime göre Şevval ayının birinci günü bayram başlar. Üç gün süren bayram boyunca ziyaretler yapılır, yemekler yenilir ve dargın olanlar barıştırılır. Hicri takvime göre Zilhicce on ikinci günü ise Kurban Bayramı idrak edilir. Dört gün süren bu bayram süresince kurbanlar kesilir ve ihtiyaç sahiplerine dağıtılır. Ramazan Bayramı Arapçada "Îdü'l-Fıtr"; Kurban Bayramı ise "Îdü'l-Adha" olarak adlandırılmaktadır. Türkiye'de bayram süresince devam eden şeker ve tatlı ikramlarından dolayı Ramazan bayramına "Şeker Bayramı" adı da verilmektedir.

İslamiyet'te oruç; Ramazan ayında Müslümanların sabah ile akşam ezanı arasında hiçbir şey yiyip içmeden ve ayrıca cinsellikten uzak durarak gerçekleştirdikleri bir ibadettir. Gürhan'a göre "din, oruç ibadetiyle inananlarına beslenme şeklinin ve cinsel pratiklerinin değişmesi üzerinden dinî bir ritüel sunarak iktidarını inananlarının bedenleri ve beslenme biçimleri üzerinde tesis etmektedir." (2017: 1209) Ancak bu bir aylık sabır ve ibadetin sonunda hediye olarak bayram vardır. Kurban ibadeti Kuran-ı Kerim'de Kevser suresinde farz olarak bildirilmiştir. İslamiyet'te kutsal kabul edilen Kurban Bayramı'nın Hz. İbrahim ve Hz. İsmail'e dayandığı bilinmektedir. Oğlunu kurban etmek isteyen Hz. İbrahim'e bıçağın oğlunu kesmemesi üzerine Allah tarafından Cebrail aracılığıyla bir koç gönderilir. O da bu koçu keserek adağını yerine getirmiş olur. İşte bu kutsal olaydan sonra hayvanlar kurban olarak kesilmeye başlanmıştır. Eliade'ye göre her kurban, ilk kurbanı tekrarlar ve ona denk düşer. Bu taklitle insan arketiplerin ilk ortaya çıktığı mitsel çağa aktarılır. Kurban veren kişi, bu arketipik kurban verişi tekrarladığı sürece tam bir törensel eylem içinde ölümlülerin dindışı dünyasını terk ederek ölümsüzlerin ilahî dünyasına giriş yapar (1994: 48). Bu bakımdan kurban; adanmışlığı, Allah için her şeyini feda edebilmeyi, teslimiyeti ve şükür içinde olmayı ifade etmektedir.

Türk kültüründe hem Ramazan, hem de Kurban Bayramı'nda çeşitli hazırlıklar yapılmakta ve özenli sofralar kurulmaktadır. Bayramın ilk günü cemaatle birlikte kılınan bayram namazının ardından eş, dost ve akrabalar ile bayramlaşılmaktadır. Bayramlaşmak için eve gelenlere başta şeker ve çikolata olmak üzere çeşitli yiyecek ve içecekler ikram edilmektedir. Kastamonu iline bağlı köylerde bayram yemeklerinin sunulduğu uygulamaya "bayram çıkarma" adı verilmektedir. Zonguldak Devrek'te Ramazan ve Kurban Bayramı arifesinde mezarlık ziyaretleri yapılır. Bayram namazı kılındıktan sonra ise caminin önünde bayramlaşma töreni icra edilir. Bu törenlerde her yörede olduğu gibi küçükler büyüklerin ellerinden öper, büyükler ise küçüklerin gözlerinden öperek onlara para, şeker vb. hediyeler verir. Devrek'in mahalle ve köylerinde bayram için çeşitli hazırlıklar yapılır. Hazırlanan sofrada yere oturarak aynı tabaklardan hep birlikte yemekler yenir. Bayram sofralarında eskiden keşkek, kavurma, börek, yöreye özgü beyaz baklava ve baklaç gibi yemek ve tatlılar sunulurken günümüzde bu yemeklerin çocuklar tarafından pek sevilmemesinden dolayı daha çok "fastfood" tarzı hazır yiyeceklere yer verildiği görülmektedir (Kalıncılar, 2023). Türkiye'de Ramazan'ın bir başka özelliği ise, iftar sofralarında yöresel yemeklerin de yerini almasıdır. Her bölgenin kendine özgü yemekleri Ramazan'da mutlaka yapılır. Bu aynı zamanda yemek kültürünün devamı açısından da önemlidir. Ramazan'ı temsil eden iftar sofraları yöreye göre çeşitli yiyecek ve içeceklerle süslenmektedir. Afyonkarahisar'da Ramazan ayında yakın akraba, dost ve komşular iftara davet edilir. Bamyanın ve Afyon Kebabı'nın mutlaka yer aldığı bu davette genellikle sıra yemeği tercih edilmektedir (Çiftçi, 2019: 47). Kastamonu'da dinî bayramlarda "divan yemeği", "konak çıkarma", "bayram çıkarma" ve

“mektep yanı toplantısı” olarak adlandırılan geleneğe göre misafirlere çeşitli yemekler ikram edilmektedir (Yüksel, 2011. 23) Kurban Bayramı’nda et ağırlıklı yemeklerden başka sarma, börek çeşitleri, baklava, kalburabastı, kadayıf, kurabiye, lokum, şekerlemeler, şerbetler, ayran, çay ve kahve gibi ikramlar hazırlanmaktadır (Erol ve Alaşhan, 2020: 3528). İslam inancına göre dinî bayramlar, toplumsal dayanışma ve yardımlaşma, sosyal hayatı canlandırma, manevi duyguları besleme, birlik, beraberlik ve kardeşlik bağlarını kuvvetlendirme, dargınlık ve düşmanlığa son verme gibi çeşitli işlevlere sahiptir. Aynı zamanda büyüklere yapılan ziyaretler, insanlar arasındaki hediyeleşme ve toplu yenilen yemekler, bireylerin sosyalleşmesine katkıda bulunurken toplumsal ve dinî bütünleşme bakımından da önemli bir göstergedir.

4.2.2 Kutsal Geceler (Kandil Geceleri)

Hicrî takvimde yer alan sıralamaya göre Rebiülevvel ayının on ikinci günü Mevlid, Recep ayının ilk Cuma günü Regaip, Recep ayının yirmi yedinci gecesi Miraç, Şaban ayının on beşinci gecesi Berat, Ramazan ayının yirmi yedinci gecesi ise Kadir Gecesi’dir. Bunlar içerisinde Mevlid kandili, Hz. Peygamber’in doğduğu, Miraç kandili ise miraca yükseldiği günün anısına kutlanır. Müslümanlar tarafından kutlanan kutsal gecelerden en önemlisi ise Kadir Gecesi’dir. Kadir Gecesi diğer kutsal gecelerden farklı olarak bizzat Kuran’da işaret edilmiş ve bu gecenin bin aydan daha hayırlı olduğu bildirilmiştir.

İslami gelenekte Mevlid, Regaib, Miraç, Berat ve Kadir Gecesi kutsal kabul edilir ve bu geceler kandil geceleri olarak kutlanmaktadır. Söz konusu gecelerin kandil geceleri olarak anılması, Osmanlı padişahı II. Selim döneminde (1566-1574) yapılan kutlamalarda, camilerin kandillerle aydınlatılması geleneğine dayanmaktadır (Bozkurt, 2012: 300-301). Günümüzde kandil gecelerine özgü yapılan kandil simidi, Osmanlı döneminden kalma bir âdettir. Kandil gecelerinde dağıtılmak üzere yapılan kandil simitleri, 14. yüzyılda Osmanlı saraylarının mutfak kültüründe yer alan simitten yararlanılarak değişik tat ve şekillerde geliştirilmiştir. Türk mutfak kültüründe simit, yemek kültürünün önemli bir öğesi olmasının yanı sıra toplumsal ilişkiler üzerinde de önemli bir sembol işlevi görmektedir. Kandil simidinin asıl işlevi, aç ve açıkta olanlara yardımı ifade etmektedir (URL-3). Günümüzde Anadolu kültüründe kandil geceleri gerek camilerde gerek evlerde çeşitli şekillerde kutlanmaktadır. Camilerde mevlit okunarak dualar edilmektedir. Cami çıkışında ise cemaate kandil simidi, bisküvi, lokum, çeşitli tatlılar ve şekerler sunulmaktadır. Evlerde ise bu gecelere özgü başta kandil simitleri olmak üzere çeşitli yemek ve tatlılar hazırlanıp misafirlere ikram edilirken yine bireysel olarak yapılan ibadet ve dualarla gece geçirilmeye çalışılmaktadır.

Anadolu’da her yöre kendine has yemek ve tatlı çeşitleriyle bu kutsal geceleri idrak etmektedir. Muğla’da kandillerde lokma, helva, katmer gibi yiyeceklerin yanında kavrulmuş susamın dövülüp üzerine şeker ilave

edilmesiyle hazırlanmış bir lokma hazırlanırken (Çiftçi, 2021: 31). Konya Bozkır'da mübarek gün ve gecelerde hazırlanan böreklerin, lokmaların, helva ve tatlıların manevi anlamı büyüktür (Algül, 2008: 18). Bu kutsal gecelerde dinî bir atmosferde Müslümanlar, camilerde okunan mevlit merasimine katılmak suretiyle günlük ibadetlerini ve bireysel sorumluluklarını gözden geçirerek bir nefis muhasebesine yönelirken aynı zamanda iyilik yaparak ve kötülüklerden uzak durarak yaşamlarını devam ettirmek için bolca dua etmektedirler. Bu bakımdan Türk kültüründe kutsal geceler; paylaşmanın, manevi iklimde bir araya gelerek ibadet ve dua etmenin, günahlardan arınmanın, dinî aidiyetin ve toplumsal bütünleşmenin simgesi haline gelmiştir denilebilir.

4.2.3 Aşure Günü

Aşure günü, Muharrem Ayı'nın onuncu gününe denk gelen gündür. Aşure, Hz. Âdem'in tövbesinin kabul edildiği, Hz. Nuh'un gemisinin Cudi Dağı tepesine oturduğu ve Hz. Musa ile İsrailoğulları'nın Firavun'un zulmünden kurtulduğuna inanılan gün olması bakımından Müslümanlar bu güne ayrı bir önem vermektedirler. Türk kültüründe aşure geleneğinin kökeni, Hz. Muhammed'in torunlarından Hz. Hüseyin'in Kerbela'da Muharrem ayının onuncu günü şehit edilmesine dayanmaktadır. Bu acı olaydan dolayı Alevî-Bektaşî inancında aşure, şükrün yanında bir matem geleneği olmuştur. Diğer bir rivayet de; tufan bitip sular çekilince kurtulanların gemide kalan sınırlı erzakla "selamet çorbası" adı verilen bir yemek pişirdikleri ve bu olayın uzantısı olarak günümüzde her sene şükür amaçlı "aşure" adı verilen çorbanın yapılmasıdır (Akbulut, 2010: 270).

Türk kültüründe aşure günü, farklı inanç grupları tarafından hanelerde, saraylarda, tekke ve zaviyelerde toplumsal bütünlüğün bir simgesi olarak idrak edilmiş ve bu günde misafirlere içerisinde su, buğday, şeker, nohut, fasulye, üzüm, fıstık, incir, pirinç, ceviz, nar, tarçın gibi on iki çeşit malzemenin yer aldığı aşure çorbası dağıtılmıştır (Baş, 2004: 168). Aşurenin içerisinde yer alan buğday, tarih boyunca kutsallık, bolluk, bereket, canlılık ve yeniden doğumun simgesi olmuştur. Bu bakımdan hemen her kültürde yeni yıl yemeği olarak ortaya çıkan aşure, içine konulan buğday ve diğer malzemelerden dolayı bu inanışın bir parçası hâline gelmiştir (Akbulut, 2010: 276). Anadolu'da aşure günü geleneği günümüzde oldukça yaygın bir şekilde sürdürülmektedir. Tunceli'de Nuh zamanında pişirilen aşurenin içerisine on çeşit yiyecek katıldığı inancı, yöre halkının on sayısıyla ilgili birtakım inançlar edinmesini sağlamıştır. Bu yüzden; aşure günü on yetim çocuk sevindirilir, pişirilen aşure on eve dağıtılır, on kişiye selam verilir, on fakire sadaka verilir, akrabalardan on kişi ziyaret edilir ayrıca bolluk ve bereket getireceği inancıyla on yiyecek satın alınır (Yıldırım, 2011: 76). Muğla'da "huzur aşı" adı verilen aşure, kıtlıktan bolluğa ve berekete ermeyi simgelemesinin yanı sıra şükretmenin, şifanın, huzurun, paylaşımın, birlik ve kardeşliğin aşı olarak sembolleşmiştir (Turhan Tuna, 2021: 2581). Türk kültüründe aşure, her evde bereket ve şifa getirmesi amacıyla pişirilen

bir yiyecek olarak oldukça kabul görmektedir. Zira evlerde aşure piştikten sonra kazanın üzerine kapatılan tepside biriken buhar, uğurlu sayıldığından gözlere sürülmekte, pişen bu aşureden alınan ilk tabak ise bereket getireceğine inanıldığı için hanede tutulmaya devam edilmektedir (Şavkay, 2000: 42). Bu durum, aşure geleneğinin matem simgesi taşımacısının yanında şifa, bereket, bolluk, birlik ve paylaşmanın simgesi haline geldiğini ortaya koymaktadır.

4.2.4 Yağmur Duası

Geçiminin büyük bir kısmını tarım ve hayvancılıktan sağlayan toplumlar için bir yaşam kaynağı olan su, insanoğlunun avcılıktan toplayıcılığa geçmesi; toprağı işlemeyi, meyveleri yemeyi öğrenmesi, buğday tarımı yapmaya başlamasıyla birlikte en önemli gereksinim hâline gelmiştir. Anadolu coğrafyasında görülen en yaygın inanış ve uygulamalardan biri olan yağmur yağdırma ritüellerinin kökeni İslamiyet öncesi dönemlere kadar uzanır. Bu ritüeller, dinsel ve büyüsel olmak üzere iki ana başlıkta toplanmakla birlikte yetişkinlerin ve çocukların yaptıkları yağmur yağdırma ritüelleri olarak da farklılık göstermektedir. Anadolu'da yetişkin erkeklerin icra ettiği yağmur yağdırma ritüelleri dinsel törenlerdir ve daha çok dinî motifler barındırmaktadır. Çocukların ve kadınların gerçekleştirdiği yağmur yağdırma törenlerinde ise daha çok büyüsel uygulamalar yer aldığı için dinî uygulamalara pek rastlanmamaktadır (Aslıhak Uğurelli, 2023: 124). Yağmur duası ritüeli, bir imamın öncülüğünde topluca kılınan iki rekât yağmur duası namazı ile başlar ve namaz sonrası topluluğun ayakta yapacağı dua ile devam eder. Dua, cemaat ayakta olduğu hâlde avuç içleri aşağı çevrili ve parmaklar toprağı gösterecek biçimde icra edilir. Bu hâl, yağmurun (rahmetin) toprağa inişini sembolize etmektedir (Şişman, 2003: 88).

Türkiye'de yağmur törenlerindeki uygulamalardan biri de kurban kesmektir. Kurban kesilip kan akıtıldığı zaman Tanrı'nın yeryüzünü yağmurla mükâfatlandıracağına inanılmaktadır. Bu bakımdan Anadolu'da icra edilen yağmur duası törenlerinde mutlaka kurban kesilir ve bu kurbanın etinden yapılan yemekler hep birlikte yenir. Nevşehir'in Avanos ilçesinde yağmur duası tamamladıktan sonra kurban kesilir ve bu kurban etiyle bulgur pilavı pişirilir. Çorum'un Ortaköy ilçesinde her yıl nisan, mayıs aylarında yağmur duası için halk tarafından para toplanarak kurban etmek için bir boğa satın alınır ve kurban edilir. Kurban edilen bu hayvanın etinden pişirilen yemek katılımcılara ikram edilir. Adana'da Misis ve Yakapınar kasabalarında yılın kurak gittiği zamanlarda yağmur duasına çıkılır. Bu tören öncesinde bir boğa kurban olarak kesilir. Kesilen bu kurbanın etinin bir bölümü ile etli pilav pişirilir, bir kısmıyla da kebap pişirilerek topluca yenir. Türkiye'de yağmur törenlerindeki yemek yeme ritüeli farklı isimlerle adlandırılmıştır. Konya'nın Yunak ilçesinde "yemek yedirme" adı verilen bir gelenek vardır. Bu geleneğe göre hazırlanacak yemek için yardımlar toplanır. Bu yardımlar kuzu, para, bulgur, ekmek ve yağ olabilir. Yemek yenilecek yer için özellikle su kenarları ve çeşme başları tercih edilmektedir.

Benzer bir şekilde Konya'nın Mevlütlü Köyü'nde de "aş dökme" geleneği karşımıza çıkmaktadır. Yağmur töreni öncesinde dökülecek aş için yardımlar toplanır. Bunun için köyden üç beş kişi evleri sırayla dolaşarak buğday, arpa, koyun, yağ, bulgur vs. toplar. Toplanan bu ürünler satılır ve bunların parasıyla bisküvi, şeker ve fıstık alınarak helva yapılır (Kobya, 2014). Yine Samsun'da da halktan toplanan para ile kurban kesilmekte ve duadan sonra katılımcılara bu kurbanın etinden hazırlanan etli pilav ve yanında ayran ikram edilmektedir (Şişman, 2003: 87). Yağmur törenlerinde yemekli ritüellerin ön plana çıktığı Anadolu'da yemek ile bolluğu ve bereketi simgelemesi bakımından yağmur arasında bir ilişki vardır. Zira yağmur yağdığında kurak topraklar suya kavuşacak, bol ve bereketli ürünler verecektir. Yağmur törenlerinde kesilen kurban ile Tanrı'dan su (rahmet) istenmekte, tören için hazırlanan yemeklerle de bereket ve bolluk dilenmektedir. Bu durum tören yemeklerinde yemek-ritüel ilişkisinin en önemli göstergelerinden birisi sayılabilir.

4.2.5 Cem Töreni

Türkçe sözlükte; "toplanmak, bir araya getirmek, birleştirme, bir olma, topluluk ve kalabalık" gibi anlamlara gelen cem; tarla, bağ ve bahçe işleri bittiğinde veya kış aylarında yapılan dinî bir ritüel olarak tanımlanmaktadır (Doğan, 1998: 83). Alevilikte cemin kaynağının Hz. Peygamber'in miraçtan dönerken karşılaştığı "kırklar meclisi"ne dayandığı kabul edilmektedir. Bingöl'de cem töreni için kesilen kurban etlerinden yemek yapılır ve bu yemek ritüele katılanlara sunulur. Ceme gelen canlar gelirken yanlarında lokma getirirler. Bu lokma çay ve şeker olabileceği gibi un ve yörede "bıcık" adı verilen gıdalar da olabilmektedir. Lokmalar "evliya odası" adı verilen bir odada Cebrail Bakır'ın duası ile kabul edilir ve odanın bir kenarına dizilir. En son olarak getirilen lokmalardan "şah lokması" olarak adlandırılan bir yiyecek seçilir ve genelde bu yiyecek elma ya da portakal olabilir. Bu meyve herkesin bir arada bulunduğu bir ortamda okunan dua ile havaya atılır. Kim bu meyveyi havada kapar ise "şah lokması" onun olur (Irmak ve Hamarat, 2018: 225-226). Alevi-Bektaşi geleneğinde tam kapsayıcı olmasa da cem törenlerinin lokma geleneği ile özdeşlemesi, yemek-tören birlikteliği açısından kültürel dinamiklere de uygundur. Burada yemek, sadece beslenme aracı değil, aynı zamanda bireye farkındalık kazandıran bir simgedir. Alevi topluluklar için lokma geleneği, beslenmenin ötesinde çok katmanlı ve ritüel yönlü bir anlam oluşturmaktadır. Yemeğin bir beslenme unsuru olmaktan çıkarak dinî bir kimliğe dönüşümü kompleks bir yapı içerisinde gerçekleşir. Bunda başta dedenin rolü olmakla birlikte mekânın ve ceme katılan kişilerin belleklerindeki algının da etkisi göz ardı edilmemelidir. Burada lokmayı, kutsalın mekânlar ve kişiler üzerinde bir simgesi olarak nitelendirmek mümkündür (Özdemir, 2018: 249-254). Alevi geleneğe mensup ocaklarda yerine getirilen adap ve erkânın anlamı, büyük ölçüde kişinin ruhunu arındırmak ve yaşamını anlamlandırmak içindir. Bu durum Aleviliğin yemek kültürüne de yansımıştır. Öyle ki Alevi toplumunda inanç, kültür ve ritüel arasındaki derin ilişkinin gündelik hayatta en görünür

olduğu alanın "lokma geleneği" olduğu söylenebilir (Tapan, 2023: 458). Lokma geleneği ile kutsal bir atmosfere dönüşen cem töreni, yemek-ritüel ilişkisini bariz bir şekilde ortaya koyar. Cem töreninde kutsal bir özellik kazanan lokma, ritüelin önemli bir unsuru haline gelir ve inancı pratik anlamda görünür kılar.

4.2.6 Tekke/Dergâh Yemekleri

Tekkelerde hazırlanan yemekler esasen o zamanın ve yörenin yemek kültüründen pek farklı değildir. Ancak bunların belli günlerde, hususi bazı dualar ve merasimler eşliğinde hazırlanıp ikram edilmesi, tekkedeki ritüelin bir parçası olduğunu göstermektedir. Tekke'de ikram edilen yiyecek ve içecekler; çorbalar, yemekler, helvalar, tatlılar ve şerbetlerdir. Bu kültür halk dilinde "tekkeyi bekleyen çorbayı içer" şeklinde bir atasözünün ortaya çıkmasına bile neden olmuştur. Bursa'da Kâdiriyye tarikatının Eşrefiyye koluna mensup Nu'mâniyye dergâhında Ramazan ve Kurban bayramlarının ikinci gününde "çorbalı köfte" merasimi yapılır, çorba içildikten sonra zikirler eşliğinde "sofra gülbangi" okunurdu. Yine bu tekkelerde düğün çorbasının da ikram edildiği bilinmektedir. Yemek olarak özellikle Ramazan ayında iftarda hemen her çeşit yemek, helva, tatlı ve içecekler hazırlanırken diğer zamanlarda daha çok çorba tercih edilmiştir. Mevlevilerde de merasim ile yapılan ve belirli adap gerektiren ritüel, lokma pişirmektir. Pirinç, et, soğan, nohut, kişniş ve fıstık gibi malzemeler kullanılarak cuma ve bazen de pazartesi geceleri pişirilen bu yemeğe "lokma" adı verilmiştir (Tosun, 2004: 125-133).

O dönemde tekkelerde kurulan sofralarda yemeğe çorbayla başlanır ve yalnızca çorbayla karın doyurulurdu. Özellikle çile dönemlerinde yemek çeşidini azaltmak, sadece çorba ya da pilavla yetinmek tasavvuf felsefesinin bir gereğiydi. Ali Eşref Dede'nin risalesinde tekkelerde yapılan çorbalardan bahsedilmekte balık, tarhana, nohut ve ciğer çorbalarının tarifleri verilmektedir. Mevlevi sofralarının vazgeçilmezleri arasında yer alan bamya çorbası ve Anadolu'da yörelere göre değişik tariflerle yapılan tarhana, tutmaç ve sütlü-yoğurtlu çorbalar da tekke mutfağında hazırlanan çorba çeşitlerindendir. Kaynaklara göre Tophane'deki Kadiri dergâhına ait 1906 yılının Ramazan menüsünde işkembe, şehriye ve mercimek çorbaları görülür. Günümüzde Kütahya yöresinde sevilerek yenen; un, kıyma, domates, biber salçası, soğan, karabiber ve naneyle yapılan "tekke çorbası" da bu mutfağın bir ürünü olmalıdır (URL-1). Tekkelerde hazırlanan bu yemeklerin, orada bulunanların dinî atmosferi daha iyi teneffüs etmelerine yardımcı olduğu ifade edilebilir. Tekke ve dergâhlarda daha çok çorbaya yer verilmesi aynı zamanda nefis terbiyesinin bir gereğidir. Zira tasavvufta nefis terbiyesi gereği etli, yağlı ve ağır yemeklere pek yer verilmemekte bunun yerine daha çok çorba gibi hafif yemeklerin tercih edildiği bilinmektedir. Tekke ve dergâhlarda tasavvuf erbabı kişinin yemeğe fazla düşkünlük göstermesi, nefsine hâkim olamamasının bir işareti olarak görülmektedir. Bu nedenle tekkelerde dervişlere çıkarılan yemek çeşitlerinin sayısı hep

asgari düzeyde tutulmuştur (Gürhan, 2017: 1219). Biyolojik bir faaliyet olan yemek yeme eylemi tekkelerde aşkın anlamlarla kodlanarak bir çeşit ibadete dönüşmektedir. Mevlevi kültüründe, insanın yaşadığı maneviyat süreci ve yemeğin pişme aşamaları arasında benzerlikler kurularak yemeğin malzemesine ve pişirilme metoduna tasavvufî motifler ve sembolik anlamlar verilmektedir (Tosun, 2004: 123). Bu durumun en güzel örneği mutfağın, sadece yemek pişirilen bir mekân olmadığı aynı zamanda derviş adaylarının ilk tasavvuf eğitimini ve ilmini aldıkları, tasavvuf terbiyesi ile pişip olgunlaştıkları bir çilehane olarak görülmesidir (Ceylan ve Yaman, 2018: 2173). Öyle ki tekkelerde pişirilen yemekle, mürşidinden tasavvuf terbiyesi alan müridin nefis terbiyesi arasında sembolik bir ilişki olduğu söylenebilir. Çilehanede manevi anlamda pişen insanın nefsi kâmile mertebesine ulaşabilmesi ancak az yemek ve nefis terbiyesi ile mümkündür.

4.3 Mevsimsel Kutlamalar ve Günler

4.3.1 Nevruz Bayramı

Farsça nev (yeni), ruz (gün) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelen Nevruz; yeni yıl, yılbaşı ve yeni gün anlamlarına gelmektedir. 21 Mart'ta gece ve gündüzün eşit olduğu Nevruz, Kuzey Yarımküre'de kışın sonu baharın başlangıcı olarak kabul edilmekte ve başta Türk toplulukları olmak üzere Dünya'nın birçok bölgesinde "bahar bayramı" olarak kutlanmaktadır. Güneşin Koç Burcu'na girdiği bu gün Anadolu'da Sultan-ı Nevruz, Nevruz Sultan, Mart Dokuzu, Mart Bozumu, Mart Dutması, Yörük Bayramı ve Yumurta Bayramı gibi adlarla anılmaktadır (Şengül, 2008: 65). Mircea Eliade "Her Yeni Yıl zamanın baştan başlaması, yani kozmogoninin bir tekerrürüdür" (1994: 64) diyerek Nevruzu dünyanın yeniden başlangıcı olarak görür. Buna göre Nevruz ile doğanın yaratılışı yeniden tekrar edilmektedir.

Türk dünyasında yeni yılın başlangıcı, yenilik, coşku, canlanma, uyanma ve dirilme gibi anlamlarıyla Nevruz, UNESCO tarafından 2009 yılında "Türk Dünyası Ortak Kültür Mirası" olarak kabul edilmiş ve insanlığın somut olmayan kültürel miras temsili listesinde yerini almıştır. Türk dünyasında Nevruz, çeşitli şekillerde oldukça görkemli bir şekilde kutlanmaktadır. Kazakistan'da her evin sofrasında süt ve sütten yapılan yiyecekler, yeşillikler ve kırmızı et bulunur. Kuru peynir, buğday, pirinç, darı gibi yedi çeşit yiyecekten oluşan bir çorba hazırlanır. Kazaklar yıl boyunca tok tutması inancıyla bu çorbadan bol bol içerler. Kırgız Türkleri Nevruz günü kutsal kabul ettikleri "sümölök yemeği" hazırlamaktadır. Rivayete göre; Kırgız halkı çok eski bir zaman diliminde kıtlık yaşar. Birçok insan ölür. Halk toplanır, ellerinde ne varsa getirip bir yemek yapmaya karar verir. Herkes kendi imkânı ölçüsünde buğday, un, yağ, kavut, erik kurusu vb. neyi varsa getirip bir büyük kazana koyar. İçerisine su ilave edilen kazan ocağın üzerinde kaynamaya bırakılır. Bu sırada dul bir kadın dokuz çocuğuyla birlikte gelir ve ağlayarak kazana koyacak hiçbir şeyinin olmadığını söyler. Bu kadın çocuklarını avutmak için dokuz yuvarlak küçük taşı temizler ve

kazana atarak dua eder. Bir müddet sonra kazan kaynamaya başlar ve etrafa güzel bir yemek kokusu yayılmaya başlar. Kazanın içindekiler çok leziz bir yemek olmuştur. İşte bugün Kırgız halkının bu mucizevî yemekten yemek suretiyle kırılmaktan kurtulduğuna inanılır. O yıl bolluk içinde yaşayan halk, bu yemeği her yıl yapmaya başlar. Özbekler, Nevruz sofrası için "S" harfi ile başlayan yedi adet yiyecek hazırlamaktadır. Bu yiyeceklerden sebze (buğday taneleri) doğuşu; semen (buğday çimlerinden yapılan tatlı) bolluk ve bereketi; senced (iğde) aşkı; sir (sarımsak) ilacı; sib (elma) güzellik ve sıhhati; sumak güneşin doğuşu esnasındaki kızıl rengi; sirke ise ömür ve sabrı simgelemektedir. Doğu Türkistan'da da Uygurlar Nevruz'u büyük bir coşkuyla kutlarken bu kutlamalarda en önemli yiyeceğin büyük kazanlarda hazırlanmış "Nevruz Aşı" olduğu görülür (Aras, 2021).

Anadolu'da Nevruz çeşitli adlarla günümüzde yaşamaya devam etmektedir. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle dinî manaların da yüklendiği Nevruz gününde hazırlanan yiyecek ve içecekler de önemli bir kültürel anlam taşımaktadır. Tahtacı Türkmenlerinde "Sultan Nevruz" olarak adlandırılan bu gün, Tahtacı Türkmenlerinin yaylaya çıkışında; 22-23 Mart tarihlerinde kutlanmaktadır. Mezar ziyaretlerine giden Tahtacılar özellikle ölülerinin sevdiği yiyecekleri dağıtırlar. 22 Mart günü Nevruz hazırlıkları yapılır, çamaşırlar yıkanır ve yemekler hazırlanır. 23 Mart günü öğleden sonra kadınlar geniş bir tabağa konulan çerezleri "ölünün ruhuna değsin" dileğinde bulunarak dağıtırlar. Van Erciş bölgesinde kadınlar, ne kadar çok çeşit yemek yaparlarsa o yılın bereketli olacağına inanırlar. Benzer bir şekilde Giresun'da Nevruz günü "ısırgan" veya "poğaça" pişirilir. Pişirilen bu poğaçaların içine konan mavi boncuk kime denk gelirse yeni yılda o insanın bol rızıklı ve şanslı olacağına inanılır. Kars ve Iğdır çevresinde 19 Mart'ı 20 Mart'a bağlayan gece, yedi çeşit meyveden hazırlanan ikramın yapıldığı "Yeddi Levin Gecesi" törenleri de Nevruzla ilgili önemli etkinlikler arasındadır. Yine aynı yörede Nevruz'un asırlık geleneklerinin başında gelen ve rengârenk küçük kaplara ekilen buğday, mısır ve nohut gibi bitkilerden oluşan "semeni" komşulara dağıtılmaktadır (Şengül, 2008). Aynı gelenek Kars'ta da karşımıza çıkar. Burada hazırlanan semeni de sadece buğday kullanılır. Bunun sebebi ise buğdayın bereketin ve zenginliğin sembolü olduğuna inanılmasıdır. Yine aynı yörede bugünden bir gece önce yumurta haşlanır. Azerilerin soğan kabuğuyla yumurtayı suda haşlayarak elde ettikleri kırmızı yumurta yerine Kars halkı yumurtayı doğurganlığın ve yaşamın sembolü olarak gördüğü için boyamaz. Nevruz için "yedi alvin" adı verilen yedi çeşit kuru yemiş alınır. Fındık, fıstık, ceviz, kuru üzüm, kuru incir, leblebi ve kuru kayısıdan oluşan yedi alvin, misafirlere ve çocuklara ikram edilir (Coşan ve Öztürk, 2023: 301-302). Manisa'da Nevruz günü için mesir macunu yapılır. Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana kutlamalar için hazırlanan mesir macunu, Mesir Bayramında halka dağıtılan bir tür tatlı yiyecektir (Karaman, 1999: 43). Yörede cami kubbesinden insanların üzerine saçılan mesir macunlarının şifalı olduğuna ve bu macunu kaparak yiyenlerin bütün yıl boyunca yılan, çıyan, akrep gibi zararlı

hayvanların sokmalarına karşı aşılandıklarına dair halk arasında yaygın bir inanç da vardır (Çay, 1985: 115). Tüm bu uygulamalar, gerek Anadolu kültüründe gerek Türk Dünyası'nda halkın somut olmayan kültürel miras olarak Nevruz'u ne kadar coşkulu bir şekilde kutladığını gösterir. Aynı zamanda Nevruz'un bir bahar bayramı olmanın ötesinde Türk Dünyası'nda ortak bir kültürel unsur olarak birleştirici gücünü simgeler.

4.3.2 Hıdırellez

İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden bu yana ay, mevsim, yıl vb. değişiklikler törenlerle kutlanmaktadır. Avcı kültüründen tarım kültürüne geçildiğinde tarımda bolluk, bereket için çeşitli törenler yapılmaya başlanmıştır. İslamiyet öncesi Türk kültüründe kıştan sonra canlanan doğanın sevinçle karşılandığı bahar bayramı şenliklerle kutlanmıştır. Hayvancılıkla ve tarımla uğraşan topluluklar için kışın bitip baharın gelmesi, yapısal, işlevsel ve yeniden diriliş bakımından sembolleşmiştir. Anadolu'da Hızır-İlyas kültü ve bu inanca bağlı olarak gelişen ve bahar bayramı ile özdeşleştirilen Hıdrellez, bahar bayramı niteliğinde kutlanan bu mevsimlik bayramlardandır. Türk kültürü içinde canlılığını koruyan Hıdrellez, 6 Mayıs'ta kutlanmakta ve bugün yılbaşı olarak kabul edilmektedir. Rûz-ı Hızır (Hızır'ın günü) olarak adlandırılan Hıdrellez günü, Hızır ve İlyas sözcükleri birleşerek halk ağzında "Hıdrellez" şeklini almıştır. Türk kültüründe baharın habercisi Hıdrellez içerisindeki uygulamalar yemekli ritüellere örneklik teşkil etmektedir. Bu bağlamda ata mezarlarının ziyaretleri ile başlayan uygulamalar, yemeklerin yapılarak dağıtılması, toplu eğlencelerin düzenlenmesi ve ateş üstünden atlanılması gibi çeşitli pratiklerle sürdürülmektedir (Sağır, 2016: 11). Afyon'da Hıdırellez için bir gün öncesinde bir heyet oluşturulur, bu heyet Hıdırellez'den bir gün önce ev ev dolaşarak kuzu, yağ, bulgur, koyun, un, tavuk ve tuz toplar. Öğle namazının ardından dualar edildikten sonra toplanan malzemelerden yapılan ve "Hıdırellez Aşı" adı verilen bu yemek tüm halka dağıtılır (Santur, 1990: 132). Kars'ta "Haşıl Günü" olarak adlandırılan Hıdırellez gününde haşıl yemeği yapılmaktadır. Haşıl; buğdayın bulgur yapıldıktan sonra "kikre" denilen taş alette çekilmesi ile oluşan ve "yarma" adı verilen denilen baklagilin suyla kaynatıldıktan sonra yoğun bir kıvam almasıyla üzerine yoğurt ve tereyağı dökülmek suretiyle yenilen bir yemek türüdür. Bu yemekte kullanılan buğdayın, bereket getireceğine inanılmaktadır (Coşan ve Öztürk, 2023: 299). İstanbul'da Hıdırellez kutlamalarında kazanlar kurulur ve topluca yemekler yenir. Halk tarafından bu günde özellikle kuzulu pirinç pilavı, içi kuş üzümlü, çam fıstıklı, zeytinyağlı nefis yaprak dolması, döküntülü ırmik helvası ve peynirli pide hazırlanır (Arslan, 2012: 210). Denizli'de Hıdırellez gününde birçok köy, kasaba ve ilçede yöre halkının maddi desteğiyle Hıdırellez yemekleri verilir. Yöre halkı tarafından kesilen kurbanların etlerinden yapılan yemekler konuklara ikram edilir. Yörede hazırlanan bu yemeklerin, baharın gelişini kutlama, bereketi arttırma, Hıdırellez'in kutsallığına saygı duyma ve geleneksel ritüelleri devam ettirme gibi işlevleri vardır (Türktaş, 2021: 169). Kars'ın Çağlayan köyünde Hıdırellez gününden önceki gece

gavut/kavut pişirilir ve bir tabağa alınıp üzeri sıvazlanarak hiç kimsenin girmeyeceği temiz bir odaya (misafir odası) bırakıldıktan sonra bir dilek tutulur. Yemeğin misafir odasına alınmasının nedeni, ölümsüzlük suyundan içmiş olan Hızır ve İlyas'ın (Hıdır Nebi) bugünde geleceğine inanılmasıdır (Coşan ve Öztürk, 2023: 299). Safranbolu'da Hıdırellez'den bir gün önce mısır patlağı, kabak çekirdeği, dut kurusu ve şeker katılarak kavrulan ve daha sonra dövülüp un haline getirilen yöreye özgü gavut yemeği yapılmaktadır. Bu yemek küçük bez torbaların içine konulup 5 Mayıs gecesi gül dalına bağlanmakta ve sabah gün doğmadan oradan alınmaktadır. Yörede bir gece dışarıda bırakılan gavut, Hızır'ın yemeğe dokunduğu inancından dolayı şifa niyetiyle yenmektedir (Barlas, 1990: 28-29). Baharın gelmesiyle bolluk ve bereket için kutlanan Hıdırellez, Hızır ve İlyas kültlerinin de etkisiyle Türk kültüründe bir kutsiyet kazanmıştır. Bugüne özgü hazırlanan yiyecek ve içecekler kutlamanın en önemli parçasını oluştururken birlikte yapılan kutlama ve eğlence, kıştan bahara çıkan halkın psikolojik olarak deşarj olmasını da sağlamaktadır.

4.3.3 Koç Katımı

Hayvan yetiştiriciliğiyle uğraşan toplumların, kışın soğuk ve zorlu şartlarına dayanamayan yavruların korunması amacıyla gerçekleştirilen bir ritüel olan koç katımı, genellikle bahar aylarında icra edilen bir ritüeldir ve bir tür mevsimlik bayram niteliği taşımaktadır. Bu ritüelde, sürülerden ayrılan erkek hayvanlar, yavrulama mevsimi geldiğinde tekrar sürüye geri alınmaktadır. Sivas'ta koç katımı tarihi genellikle ekim veya kasım aylarının ortalarında yapılır. Bu aya, "koç ayı" adı verilmektedir. Koç katımının genel olarak sonbaharda yapılmasının nedeni, hayvanların yavrulama zamanlarını kış soğuklarından bahar başlangıcına ötelemek ve doğacak yavruların soğuktan ve açlıktan kırılmasını önlemeye yöneliktir. Anadolu'da koç katımından bir gün önce koyunlar sağılır ve sütünden "koç yoğurdu" yapılır. Koç katım günü koçlar yaylıma bırakılmaz, ağıldan alınıp köyün meydanına sürülür. Davar sahipleri tarafından birkaç gün öncesinde hazırlıklara başlanır. Bereket ve umudu simgeleyen çörekler, keteler ve kömbeler hazırlanır. Koç katımında köyün gençleri bayramlık kıyafetlerini giyer. Koyun sürüsü köyün meydanına çıkarılır. Bütün köy halkı bu meydanda toplanır. Köy imamı koç katım duasını okuduktan sonra silahlar sıkılır ve "koçlar hayırlı olsun" denilerek sürüye salınır. Hayvancılık yapanlar tarafından koç katımı, bir nevi tarih başlangıcı veya takvim olarak kabul edilir (Sinmez ve Yiğit, 2014). Malatya'da koç katımı 15-25 Ekim günleri arasında yapılmaktadır. Koçun sürüye katıldığı gün davar sahipleri tarafından kömbe yapılır ve katılımcılara ikram edilir (Şentürk, 1972: 6470). Benzer bir uygulama Mersin Silifke'de kadınlar tarafından imece usulü hazırlanan çeşitli yemekler koç katımı sonrasında bir araya gelinerek topluca yenir. Aynı zamanda ocakta pişirilen çörekler gelenlere dağıtılır (Alptekin, 2019: 306). Koç katımında icra edilen ritüeller, bahar mevsimi karşılama amaçlı olduğu gibi aynı zamanda kıştan bahara çıkan hayvanların soğuktan dolayı telef olmasının önüne geçmek içindir. Bu esnada sunulan

yemekler ise törende bir araya gelmenin, paylaşmanın ve geleneği yaşatmanın bir aracı olarak görülmelidir.

4.3.4 Tören Keşkeği

Keşkek törensel bir mahiyet taşıması, etrafında birçok sosyal, kültürel ve sanatsal oluşumun şekillenmesi ve dinî ritüeli barındırması nedeniyle Türk mutfak kültürü içerisinde önemli bir yemek türü olarak görülmektedir. Düğünlerde simgeleşmesi, törensel anlam içermesi ve yapılışında gelenekselliği içermesi bakımından 2011 yılında "Geleneksel Tören Keşkeği" adı ile UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) Temsili Listesi'nde yer verilen keşkek (Özer, 2020: 36869), Türkiye'de Batı Anadolu, Trakya, Doğu Anadolu, Karadeniz ve Orta Anadolu başta olmak üzere hemen hemen tüm Anadolu'da çeşitli vesilelerle pişirilmektedir. Bu bakımdan keşkek yemeği, pişirim ve sunum teknikleri yönüyle bölgelere göre çeşitlilik göstermektedir (Çekiç, 2015: 63).

İçeriğinden ziyade yapılışıyla bir geleneğe dönüşen keşkek, "yarma" adı verilen dövülmüş buğday ve yağlı koyun etinden yapılmaktadır. Büyük kazanlarda yarma ve yağlı koyun etinin bol suda haşlanmasıyla yapımına başlanan keşkek yemeğinde keşkeği karıştırmak için ahşap kürekler, dövmek için de ahşap tokmaklar kullanılmaktadır. Kaynatma aşamasında yemeğin belli bir ritimle karıştırılması gerektiğinden ve hazırlanışı zahmetli olduğundan bu yemek imece usulü hazırlanmaktadır. Büyük kazanlarda tokmaklarla yarmanın sakız gibi oluncaya ve etlerin liflerinden ayrılıncaya kadar dövülmesiyle hazırlanan keşkek, üzerine tereyağı yakıldıktan sonra servis edilmektedir (Teyin, 2020: 316). Tören keşkeği, doğum, sünnet, asker uğurlama, düğün, hacı uğurlama/karşılama ve ölüm zamanlarının en önemli yemeklerindendir. Anadolu'da ayrıca Ramazan ve Kurban bayramı, Mevlid, Nevruz, yağmur duası, Gadir Hum, Hıdırellez, Yortu zamanlarında da keşkek hazırlandığı bilinmektedir (Çekiç ve Özken, 2022: 426). Tüm bu uygulamalar, Türk mutfak kültüründe tören keşkeği geleneğinin icra ortamı, bağlamı ve işlevi yönünden ne kadar zengin olduğunu göstermektedir.

4.3.5 Çiğdem Günü

UNESCO kayıtlarına "Çiğdem Günü" adıyla giren bu geleneksel kutlama, Anadolu'da "çiğdem gezmesi", "çiğdem pilavı", "baca pilavı", "çiğdem aşı", "çiğdem şenliği", "çiğdem bayramı", "çiğdem eğlencesi", "çiğdem festivali" ve "çiğdem töreni" gibi adlarla da kutlanmaktadır. Çiğdem günü kutlaması, mevsimsel olarak kıştan bahara geçişin sembollerinden olan kardelen, çiğdem ve nevruz gibi kır çiçeklerinin topraktan çıkmasının takvimsel olarak yeni yıla giriş olarak görülmesinden dolayı genellikle yaşları 6-12 arası olan çocukların eliyle inanç ve kültür kodlarıyla biçimlenen önemli bir şenliktir. Bir bahar ve yeni yıl ritüeli olarak Orta Asya'dan Balkanlara kadar pek çok kültür ve mitolojide paraleli olan Çiğdem Günü'nün sözlü ve yazılı kaynaklara göre Türkiye'de Orta Anadolu'nun geçmişteki en canlı merkezlerinden biri olduğu söylense de Malatya'dan Tekirdağ'a, Samsun'dan Mersin'e kadar uzanan daha geniş bir coğrafyada

tanındığı ve kutlandığı görülmektedir. Son yıllarda kırsal ve kentsel alanda çocuklar tarafından unutulmaya yüz tutmuş bu gelenek, günümüzde çocukluk çağlarında bu uygulamaya katılanlar tarafından devam ettirilmeye ve canlandırılmaya çalışılmaktadır (Oğuz, 2014: 28-29). Eskiden bu günün kutlanmasıyla ilgili yazlı kaynaklarda bazı bilgilere ulaşılmaktadır. 1947 yılında M. Tahir Alangu'nun Ülkü dergisindeki "Yozgat'ta Çiğdem Pilavı" başlıklı yazısında belirttiğine göre Çiğdem Günü mevsim şartlarına göre Şubat sonu ve Mart başında karların erimesine ve çiğdemlerin çıkmasına göre yapılmaktaydı. Çiğdemlerin çıktığını gören çocuklar toplanarak pilavın içine eklenen sarıçiğdem, eflatun çiçekli "Ali öksüzü (Aligülü)" ve "beyaz çiğdem" adı verilen kardeleni toplamaya giderlerdi. Çeşitli oyunlar eşliğinde sökülen çiğdemler, "çaltı" denilen karaçalının veya iğde dalının dikenlerine yumru kısımlarından iliştirilmekte, çocuklardan biri çiğdem çalkısını taşımakta ve "abdal" adı verilen bir diğer çocuğun sırtında ise toplanacak yağ, bulgur, kıyma veya soğanların konacağı heybe bulunmaktaydı. Evler sırayla dolaşılmakta, her kapının önünde "abdal"; "Hanım Abla yağdan bulgurdan bir şeyler gönder" diye bağırılmakta ve bu sırada gruptakiler türkü formunda bir tekerleme söylerlerdi. Bütün bu eğlenceli diyalogların sonunda kızı olmasını isteyen bulgur, oğlu olmasını isteyen ise yağ verir, çocuklar da hediye veren kişilere bir demet çiğdem sunardı. Bu sırada onlar da çocuklara; "Çiğdeminiz kutlu, pilavınız tatlı olsun, Allah yağmurunuzu bol etsin" diye karşılık verirlerdi. Daha sonra çocuklar topladıkları yiyeceklerle mahallenin en yüksek damında veya açık bir alanda ateş yakarak ve içerisine sarı çiğdem katarak pişirdikleri pilavı hep birlikte yerlerdi (Alangu'dan Akt.; Oğuz, 2014: 29-30). Günümüzde Anadolu'da çok yaygın olmasa da Çiğdem Günü kutlamaları devam etmektedir. Malatya Hekimhan'da yapılan Çiğdem Şenliği'nde çiğdem gezmesi ritüeline yer verilmemekte sadece imece olarak hazırlanan etli pilav ve çiğdem sütlacı halka dağıtılmaktadır. Burada hazırlanan pilavın içine çiğdem çiçeği veya meyvesi konulmamaktadır (Sönmez, 2017: 591-592). Ankara'nın Çubuk ilçesinin bazı köylerinde çocuklar önce topluca kırlara giderek özel olarak hazırladıkları sopalarla çiğdemleri kökünden çıkarırlar. Daha sonra da bu çiğdem çiçeklerini kuru bir çalının dallarına bağlayıp köydeki tüm evleri bir tekerleme söyleyerek dolaşırlar. En sonunda da toplanan yağ, bulgur ve yumurtadan bir pilav pişirerek hep birlikte yenir (Alper, 2021: 57). Genel anlamda bir bahar bayramı niteliği taşıyan Çiğdem Günü, birlik ve beraberlik içerisinde geçmişte çocukların günümüzde ise resmî kurumlar tarafından devam ettirilmeye çalışılan bir geleneğin adı olmuştur. Bu geleneğin en temel işlevinin baharın gelişini kutlamak, uyanan ve yeniden canlanan doğadan toplanan çiğdemlerle hazırlanan pilavın hep birlikte bir tören havasında yenilmesi olduğu ifade edilebilir. Bu da Türklerin tarih boyunca doğa ile ne kadar içe içe yaşadığının bir kanıtı gibidir.

Değerlendirme ve Sonuç

Doğum, sünnet, evlenme, ölüm, askere uğurlama-karşılama ve hacı uğurlama-karşılama gibi başlıklar altında ele alınan geçiş dönemlerinde; doğum ve lohusalık sırasında sunulan şekerli ve enerji içeren yemeklerin doğum yapan kadının sütünün artması, hayatının normale dönmesi, çocuğun daha sağlıklı olması ve kötü ruhlardan korunması için hazırlandığı söylenebilir. Diş hediği ise bolluk, bereket, rızık, çocuğun dişlerini daha sağlam ve sağlıklı bir şekilde çıkarması içindir. Böylece yeni doğan çocuk mitsel paradigmalara uygun olarak kökene yani suyun ve tahılın ilk çıktığı zamana iletilerek buğday ile kutsanmaktadır. Sünnet töreni "erkek" olmak suretiyle önemli bir eşiği geçen çocuğa statü kazandırmaktadır. Ritüel sırasında kesilen kurbanlar ve sunulan yemekler de çocuğun kutsanmasını sağlamaktadır. Hayatın önemli dönüm noktalarından evlenme sırasında uygulanan ritüeller; mutluluk, bereket, kutlama ve kimlik kazanma işlevi görmektedir. Her evlilikle mitsel anlamda kutsal evlilik (yer ve gök birleşmesi) ve kozmik yaratılış tekrar edilmektedir. Doğum, sünnet ve evlilik gibi birçok önemli uygulamalar insanları bir araya getirme, sosyal bağları güçlendirme, ortak değerleri ve gelenekleri pekiştirme, töreleri canlı tutma gibi sosyal fonksiyonları gerçekleştirmektedir. Öldükten sonra hazırlanan cenaze yemeği (ölü aşı) ve helva; ölüyü anmak, ölü ruhunun huzur bulması, kötü ruhlardan korunmak ve atalar ruhuna saygı için sunulmaktadır. Türk kültüründe helva, ölümün simgesi olarak kabul edilirken helvanın kokusunun ölünün ruhuna ulaştığına ve öteki dünya ile bir iletişim aracı olduğuna inanılmaktadır. Cenaze törenlerinde genel olarak yemeğin; ölü ile geride kalanlar arasında bağlantı kurmak gibi bir işlevi de vardır. Geçiş, aşama ritlerinden hacı uğurlama-karşılama ve asker uğurlama-karşılama törenleri de insan hayatının önemli dönüm noktalarından kabul edilir. Hac sırasında kutsal merkez olan Kâbe'yi tavaf etmek, Müslümanlar için erginleşmek anlamını taşır. Bu yüzden hac farizasını yerine getiren kişi artık toplumda yeni bir statü kazanarak "hacı" olarak adlandırılır. Böylelikle dünyalık ve yanıltıcı olanın yerini manevi anlamda yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin bir yaşam almaktadır. Asker uğurlarken ve karşılarken icra edilen yemekli törenler de bireyin kutsanması ve yeni durumuna adapte olması için düzenlenmektedir. Dinî bayramlar ve kutlama törenleri başlığı altında bayram, kandil, aşure, yağmur duası, cem lokması, tekke/dergâh yemeğinin; bolluk, bereket, şifa, dilek, sevinç, kutlama, nefis terbiyesi, birlik ve beraberlik, inancı ve kültürü koruma, manevi rahatlama, iletişim kurma ve kültürü genç nesillere aktarma gibi işlevlerinin olduğu görülmektedir. Mevsimsel kutlamalar ve günler başlığı altında ise Nevruz, Hıdırellez, Koç Katımı ve Tören keşkeği ve Çiğdem Günü törenleri; baharın gelişi, yeni yıl, arınma, diriliş, paylaşma, toplumsal bütünlük, eğlenme ve hoşça vakit geçirme, psikolojik olarak deşarj olma ve kültürel aktarım gibi fonksiyonları yerine getirmektedir. Sonuç olarak yemek-ritüel ilişkisi bağlamında anlam kazanan tören yemeklerinin tarihsel, dinî, toplumsal, kültürel, psikolojik ve mitolojik işlevleriyle Türk kültüründe çok önemli bir yer edindiğini

söylemek mümkündür. Türkler insan hayatının her dönüm noktasında, kültürel, dinî ve mevsimsel kutlamalarda mutlaka yemekli ritüellerle bireyi, doğayı ve özel günü kutsamak için törenler düzenlemişler ve yeni duruma geçişi kolaylaştırmak için kutlama yapmışlardır. Günümüzde sosyo-kültürel hayatın her alanında etkin bir rol oynayan tören yemekleri, sembolik kodlarla ve kültürel dinamiklerle insan yaşamına yön vermeye devam etmektedir. Zira dinî, mitolojik ve kültürel kodlarla bütünleşen, milletleri millet yapan ve ayakta tutan millî değerler sistemi, Türk kültürünü unutulmaktan kurtaracak ve geleceğe taşıyacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ademoğlu, A. - Özkaya, F. D. (2021). Özel gün ve tören yemekleri: Ethnic Foods dergisi üzerine bir inceleme. *Journal of Gastronomy, Hospitality and Travel*, 4(2), 248-257.

Akbulut, D. (2010). Bektaşi kazanlarından saray aşureliklerine bir paylaşım geleneği olarak aşure. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 55(1), 269-280.

Akgül, H. (2008). *Mübarek gün ve geceler*. İstanbul: Işık Yayınları.

Alper, S. (2021). *Hitit bayram ritüellerinin Anadolu yemek kültürüne yansımaları; Çiğdem (An. Taḫ. Šumsar) bayramı örneği*. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Alptekin, M. (2019). Mersin-Silifke'de saya gezme ritüeli ve tomas oyunu üzerinde bir araştırma. *Toroslardan Tanrı Dağlarına Türk Halk Biliminin Ulu Çınarı /Prof. Dr. Ali Berat Alptekin Armağanı,* (ed.: Esma Şimşek vd.), 303 -316, Konya: Kömen Yayınları.

Aras, E. (2021). Türklerde nevruz bayramı. *Giresun Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, (7)2, 345-370.

Arslan, F. (2012). İstanbul'da Hıdrellez geleneğinin geçmişi, bugünü ve yarını: Ahırkapı örneği. *Folklor/Edebiyat*, 18(71), 201-235.

Arslantaş, F. (2020). *Adana yemek kültürü.* Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Artun, E. (2000). Adana'da asker uğurlama karşılama törenleri asker ağıtları, türküleri, şiirleri, manileri. *Milli Folklor*, (12)47, 41-48.

Artun, E. (2006). *Adana halk kültürü.* Adana: Ulusoy Yayınevi.

Aslıhak Uğurelli, T. (2023). Anadolu'da gerçekleştirilen yağmur yağdırma ritüelleri *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, (1)85, 123-135.

Barlas, U. (1990). Safranbolu ve Karabük yöresinde Hıdrellez geleneği. *Türk Halk Kültüründe Derlemeler Hıdırellez Özel Sayısı,* 25-41, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.

Baş, E. (2004). Aşure günü, tarihsel boyutu ve Osmanlı dini hayatındaki yeri üzerine düşünceler. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 45(1), 167-190.

Baytok, A., vd. (2013). Afyonkarahisar'ın tanınmış yerel ürünleri. *Afyonkarahisar Yemek Kültürü*, (ed.: M. Uyan - A. Baytok), 14-15, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayını.

Bozkurt, N. (2012), Kandil. *TDV İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C. 24, 300-301, İstanbul: TDV Yayınları.

Cevher, İ. (2023). Folklorik bir ritüel olarak Kırıkkale'deki mevlit törenleri. *Türk Kültüründe Mevlit Geleneği, Uluslararası Sempozyumu Bildiriler*, (ed.: Hakan Yekbaş), 589-594, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Ceylan, F. - Yaman, M. (2018). Ritüele dönüşen mutfak: Mevlevi mutfağı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 7(3): 2172-2179.

Coşan, A. - Öztürk, Y. (2023). Nevruz, koç katımı, Hıdırellez üzerine bir inceleme Çağlayan köyü örneği. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 12(34), 295-307.

Çay, M. A. (1985). *Türk Ergenekon bayramı (Nevrûz)*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Çekiç, İ. (2015). *Geçmişten günümüze törensel bir yemek: Keşkek.* Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çekiç, İ. - Özkan, A. (2022). Geleneksel tören keşkeğinin Türk gastronomisindeki yeri ve önemi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 11(1), 422-435.

Çeribaş, M. - Ermeçli, S. (2021). İnanç-sağlık ilişkisi bağlamında Türk kültüründe ritüel yemekler. *Halk Kültüründe Sağlık*. (ed:, Prof. Dr. Ömür Ceylan), 353-367, İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Çiftçi N. (2019). *Tören yemeklerinin bilinirliği üzerine kuşaklar arasındaki farklılıkların belirlenmesine yönelik bir araştırma: Afyonkarahisar ili örneği.* Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çiftçi, S. (2021). *Geçiş dönemleri perspektifinden Muğla mutfak kültürünün incelenmesi.* Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Denk, E. (2023). Erzurum mutfak kültürünün sahip olduğu zenginliğin mutfak turizmi açısından farkında olmak. *Uluslararası Turizm, Ekonomi ve İşletme Bilimleri Dergisi*, 7(2): 59 -79.

Doğan, G. (1998). *Alevilik'te ön bilgiler ve cem, zakirlik.* İstanbul: Can Yayınları.

Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin özellikleri*. (çev.: Sema Rifat), İstanbul: Om Yayınevi.

Eliade, Mircea (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. (çev.: Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi.

Erol, G, - Alaşhan, A. (2020). Özel günlerdeki geleneksel yemek anlayışının gastronomi açısından değerlendirilmesi: Ürgüp örneği. *Turkish Studies-Social*, 15(8), 3521-3538.

Ersoy, Y. (2002). Türk mutfak kültürü. *Türkler*, C. 4, 222- 229, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Gazelci, Sadık Can (2021). *Gastronomi turizmi kapsamında tören yiyecek içeceklerinin tespiti: Antalya Döşemealtı örneği,* Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gürçayır, S. (2010). Türk ve Makedon kültürlerinde geçiş ritüelleri ve yemekler. *Aynı Tadı Paylaşmak: Türkiye ve Makedonya Geleneksel Ortak Mutfağı Çalıştayı Bildiri Kitabı,* (ed.: M. Kalpaklı vd.), 66-73, Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Yayınları.

Gürhan, N. (2017). Yemek ve din: yemeğin dini simgesel anlamları üzerine bir inceleme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(2): 1204-1223.

Irmak, Y. (2016). Doğumdan ölüme Bingöl geçiş dönemleri inanç ve uygulamaları. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(11), 113-132.

Irmak, Y. - Hamarat, H. (2018). Bingöl Aleviliğinde dedelik musahiplik düşkünlük ve cem. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 211-232.

Irmak, Y. (2019). Bingöl mutfak kültürü ve gastronomi turizmi. *Bingöl Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 111-144.

İnan, A. (2013). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kalıncılar, A. N. (2023). *Devrek yöresinde sosyo-kültürel değişim bağlamında dinî bayramlar ve ritüeller.* Zonguldak: Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karaağaç, M. (2013). *Malatya'da geçiş dönemleri.* Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karaman, R. (1999). Türkiye'de nevruz kutlamaları. *Millî Folklor Dergisi*, 42, 39-52.

Kobya, E. Ş. (2014). *Türkiye'de yağmur törenleri ve yağmurla ilgili inanışlar.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Oğuz, M.Ö. (2014). Çağdaş kentte bir yeniden canlandırma örneği: Çiğdem Günü. *Milli Folklor Dergisi*, 13(101), 25-39.

Örnek, S. V. (2000). *Türk halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özdemir, C. (2018). Alevi-Bektaşi kültüründe "lokma" geleneği. *IV. Uluslararası Alevilik Ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı*, 247-264, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları ve Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Özdemir, N. (2005) Yiyecek ve içecekler. *Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özer, Ç. (2020). Sosyal bir seremoni: Anadolu'da düğün yemekleri ve ritüelleri. *Turkish Studies-Social*, 15(8), 3677-3690.

Öztürk, Y. (2018). *Geçmişten günümüze Denizli yöresi sünnet törenleri*. Denizli: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sağır, A. (2012). Bir yemek sosyolojisi denemesi örneği olarak Tokat mutfağı. *Turkish Studies*, 7(4), 2675-2695.

Sağır, A. (2016). Ölüm sosyolojisi bağlamında yemek, cenaze ve ölümün sofra pratikleri üzerine. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (20)1, 271-298.

Santur, A. (1990). Afyon'da Hıdırellez geleneği. *Türk Halk Kültüründe Derlemeler, Hıdırellez Özel Sayısı*, 131-135, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sinmez, Ç. Ç. - Yiğit, A. (2014). Sivas folklorunda davar yüzü (saya gezme) ve koç katımı töreni. *Lokman Hekim Journal*, 4(1), 19-25.

Sönmez, F. (2019). *Samsun ili Canik ilçesi geçiş dönemi âdetlerinde görülen kültürel değişimler*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sönmez, Y. B. (2017). Somut olmayan kültürel miras unsurlarından olan Çiğdem Şenliği'nin Malatya'da yeniden canlandırılması. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (4)15, 589-595.

Sürücüoğlu, M. S. - Özçelik, A. Ö. (2008). Türk mutfak ve beslenme kültürünün tarihsel gelişimi. *38. İcanas Kongresi*, 1289-1310, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Şavkay, T. (2000). *Osmanlı mutfağı*. İstanbul: Şekerbank Yayınevi.

Şengül, A. (2008). Türk kültüründe nevruz ve Anadolu'da nevruz kutlamaları. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (26)1, 61-73.

Şenocak, E. (2020). Kültürel bellekte askere yollama geleneği: Baskil (Elazığ) ve çevresi örneği. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (22)8, 49-61.

Şentürk A. (1972). Malatya'da koç koyurma (koç katımı). *Türk Folklor Araştırmaları*, 14(280), 6470.

Şişman, B. (1994). *Samsun yöresinde yaşayan halk inançları üzerine bir inceleme*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şişman, B. (2003). Samsun'da icra edilen bir yağmur duası ritüeli ve Türk kültür tarihi bağlamında düşündürdükleri. *Millî Folklor*, (8)58, 86-92.

Tapan, A. (2023). Balören köyü yöresi Alevi topluluğunun lokma anlayışı ve uygulamaları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı 1, 443-462.

Teyin, G. (2020). Kültürel bir miras; tören keşkeği geleneği. *Gastroia: Journal of Gastronomy and Travel Research*, 4(29), 313-321.

Tosun, N. (2004). Tasavvuf kültüründe tekke yemekleri. Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, 5(12), 123-135.

Turhan Tuna, S. (2021). Birliğin, beraberliğin, huzurun aşı aşure. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 7(51), 2581-2587.

Türktaş, M. M. (2021). Denizli yöresinde Hızır ve Hıdırellez ile ilgili inanış ve uygulamalar. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (9)25, 163-173.

Ünalan, Ö. (2022a), *Sazıyla ve sözüyle Bayburt mutfak kültürü*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Ünalan, Ö. (2022b). Alanya Yörüklerinde komşuluk ilişkileri ve aratma geleneği. Komşuluk, (ed.: Emine Gürsoy Naskali), 117-143, Çanakkale: Paradigma Yayınları.

Ünalan, Ö. (2022c). Alanya'da ölüme ve sonrasına dair halk inanışları. 3. *Uluslararası Geleneksel Türk Mezar Taşları Sempozyumu ve Prof. Dr. Halit Çal Armağan Kitabı*, (ed.: Celil Arslan, İbrahim Karaca), 293-328, Kayseri: Kimlik Yayınları.

Üzülmez, M. - Onur, M. (2021). Osmaniye mutfak kültüründe yer alan yemek ritüelleri üzerine bir araştırma. *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 1349-1368.

Yalçın Çelik, S. D. (2010), Mengen'de özel gün yemekleri. *Millî Folklor*, 22(86), 127-139.

Yıldırım, E. (2011). Tunceli yöresi Alevilerinde Muharrem Ayı'nın önemi ve aşure geleneği. *İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 16(1), 71-84.

Yıldırım, Z. (2019). *Dünden bugüne Samsun-Çarşamba ilçesinde geçiş dönemleri (doğum- evlenme- ölüm, sünnet-askerlik- hac)*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yıldız, T. (2016). Türk ve Macar ortak mutfağında içme kültürü: Şifa, ritüel, gelenek. *Tatların Benzer Dünyası: Türk-Macar Ortak Yemek Kültürü,* (ed.: M. Hoppal vd.), 119-124, Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Yayınları.

Yüksel, G. (2011). Kastamonu'da dini bayramları kutlama gelenekleri ve bu geleneklerin insan ilişkilerine etkisi. *Akademik Bakış Dergisi*, 26, 1-26.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:https://www.hurriyet.com.tr/tekke-mutfaginda-corba-8551844 (Erişim: 10.01.2024)

URL-2: lugatim.com (Erişim: 15.01.2024)

URL-3:https://www.sofra.com.tr/haberler/2019/04/02/bir-kandil-gelenegi-kandil-simidi (Erişim: 17.01.2024)

URL-4:sozluk.gov.tr (Erişim: 06.01.2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Yazarın Notu:* Bu makale Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi ve Motif Vakfı'nın 27-29 Ekim 2022 tarihlerinde Hatay'da ortaklaşa düzenledikleri Uluslararası Halk Gastronomisi Sempozyumu'nda sunulan "Türk Kültüründe Tören Yemeklerine İşlevsel Bir Yaklaşım" adlı sözlü bildirinin genişletilmesi ve geliştirilmesiyle hazırlanmıştır./ *This article was prepared by expanding and improving the oral presentation titled "A Functional Approach to Ceremonial Meals in Turkish Culture" presented at the International Folk Gastronomy Symposium organized jointly by Hatay Mustafa Kemal University and Motif Foundation in Hatay on October 27-29, 2022.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 29.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1460251
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 516-540.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÖĞRENCİ FOLKLORUNDA KAN KARDEŞİ VE KANKA

♦

BLOOD BROTHER AND "KANKA" IN STUDENT FOLKLORE

Gönül REYHANOĞLU*-Aliye MANSUROĞLU**

ÖZ: İnsanlar eski çağlardan günümüze soyunu devam ettirmek, yalnızlıktan kurtulmak, güvende ve güçlü hissetmek gibi nedenlerle evlilik yoluyla oluşan akrabalıklar kurmuşlardır. Bunlar da kan bağına dayalı akrabalıkları meydana getirmiştir. Evlilik veya kan bağıyla oluşan akrabalıkların ihtiyacı karşılayamadığı durumlarda, kan bağı olmayan sanal akrabalıklar kurulmuştur. Çağın gerekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkan sanal akrabalıklarla oluşan her yeni kurum, yeni adlandırmaları beraberinde getirmiş bu bağlamda sanal akrabalıklar çeşitli tanımlamalarla anılmıştır. Bu çalışma, lise öğrencileri arasında yaygın olarak kullanılan "kanka" sözcüğünden hareketle, kankalık kurumunun varlığı ve kankalığın bir sanal akrabalık olup olmadığı sorunsalı üzerine odaklanmıştır. Çalışmada verilerin toplanmasında nitel araştırma yöntemlerinden kısa cevaplı açık uçlu soru tekniği kullanılmıştır. "Google form" üzerinden 23 kısa cevaplı soru lise öğrencilerine dijital ortamda gönderilmiştir. Çalışma 2022 yılında Hatay'daki 5 lisede öğrenim gören 152 öğrencinin gönüllü katılımıyla yapılmıştır. Cevaplar içerik analizi çerçevesinde kod ve temalara dönüştürülmüştür. Çalışmada kan kardeşi ile kanka ilişkisi, kankalığın yapısı ve oluşumu ortaya koyulmuştur. Kanka kurumunun, kan kardeşliğinin yeni bir forma dönüşmüş şekliyle bir sanal akrabalık türü olduğu tespit edilmiştir. Lise öğrencilerinin bazı aile bireylerinde de kankalık mevcuttur. Kankalığın ihtiyaçlar sonucu ortaya çıktığı, özel bir iletişim şekli ve jargon oluşturduğu, öğrencilerin eğlenme, paylaşma, dayanışma, desteklenme, toplumsallaşma gibi ihtiyaçlarına cevap verdiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hatay, kanka, kan kardeşi, öğrenci folkloru, sanal akrabalık.

ABSTRACT: *Throughout history, people have established kinship through marriage for reasons such as perpetuating their lineage, alleviating loneliness, and feeling safe and empowered. These created kinships based on blood ties. When marriage or blood ties fail to fulfill kinship needs, they establish virtual kinships without blood ties. Virtual kinships, which emerged to meet the requirements and needs of the age, gave rise to new institutions, each with its own name and various definitions. This study focus on the existence of the "kanka" institution and the debate over its status as a virtual kinship, used the popular word "kanka" among high school students. The study employed the short-answer open-ended question technique, a qualitative research method, to gather data. 23 short-answer questions were sent digitally to high school students via a "Google Form." 152 students from five high schools in Hatay voluntarily participated in the study in 2022. Within the framework of content analysis, we transformed the responses into codes and themes. The study revealed the relationship between blood brotherhood and kanka,*

* Doç. Dr.-Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Hatay- gonulgokdemir@gmail.com (Orcid: 0000-0003-3473-3344)

** Bilim Uzmanı Öğretmen-Hatay/Antakya Narlıca Anadolu Lisesi/Hatay- aysun.edebiyat@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5318-4526)

This article was checked by Turnitin.

as well as the structure and formation of friendship. The institution of kanka, once a type of virtual kinship, has evolved into a new form of blood brotherhood. Some family members of high school students also have kanka. Researchers have found out that kanka emerges from needs, shapes a unique form of communication and jargon, and addresses students' needs for fun, sharing, solidarity, support, and socialization.

Key Words: *Hatay, brother, blood brother, student folklore, virtual kinship.*

Giriş

Sosyal bir varlık olarak insan; soyunu devam ettirme, korunma, bir gruba ait olma, sevme ve sevilme, dayanışma, sorunlarla başa çıkma gibi çeşitli nedenlerle başka insanlara ihtiyaç duymuş; bu durum akrabalık kurumlarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. İnsan ihtiyaçları, yaşanan çağ, yaşam koşulları, ekonomi vb. şartlar etrafında şekillenen, bu şartların değişmesiyle yeni ihtiyaçları da beraberinde getiren bir yapıya sahiptir. Bu ihtiyaçlar çerçevesinde oluşan kurumlarda, koşulların farklılaşmasıyla yapı ve işleyiş değişiklikleri gözlemlenir. Değişiklikler bir dönüşüm veya bir kurumun işlevini yitirmesiyle yeni bir kurumun meydana gelmesi şeklinde olabilir. Evlilik ve kan bağına dayalı akrabalıkların değişen ihtiyaçlar karşısında yetersiz kalmasıyla toplumlar, istekleri ve seçimleri doğrultusunda kan bağına dayalı olmayan akrabalıkları içeren sosyal kurumlar da oluşturmuşlardır.

Literatürde akrabalık terminolojisi üzerine çeşitli çalışmalar mevcuttur. Balaman (1982: 13) akrabalık terimlerini; soya dayalı akrabalık, evliliğe dayalı akrabalık ve sonradan kazanılan düzmece akrabalık şeklinde üç başlık altında sınıflar. Akrabalık düzenlerinin her toplumda farklı şekilde var olduğunu ifade eden Bates (2013: 277) doğum yoluyla akrabalık (kandaş akrabalık), hısımlık ve sanal akrabalık olmak üzere üç başlık altında akrabalıkları sınıflandırmıştır. Emiroğlu (2012: 1692) akrabalığı iki temel başlık altında toplar: "kan akrabalığı ve kayın akrabalığı." Akrabalık sistemlerini kan bağı, hısımlık ve kurgusal akrabalık şeklinde üç başlık altında toplayan Akıncı (2019: 250) ise Balaman'nın (1982) sanal akrabalığı "düzmece akrabalık" şeklinde tanımlamasına karşılık "kurgusal akrabalık" olarak tanımlar. Birbiri arasında bağ olmayan bireylerin ilişkilerini meşru akrabalık şekline dönüştürmesi sonucunda oluşan yeni durumda antropologlar bireyi kurgusal akraba olarak tanımlamaktadırlar (Akıncı, 2019: 256). Görüldüğü üzere akrabalık soy ve evlilik temelli olması yanında temelde kültürle şekillenen toplumsal ilişkiler sistemidir. Çalışmaya konu olan akrabalık (düzmece, kurgusal, sözde, tasavvuri, sanal vb.) pek çok kavramla karşılanan, kişinin seçimine dayanan toplumsal bir akrabalıktır. Son dönemlerde literatürde bu kavram için yaygın olarak sanal akrabalık kullanılmaktadır. Tezcan (1982) sanal akrabalıkları geniş bir tasnifle ele alır: kan kardeşliği, süt kardeşliği, ahret kardeşliği, yol kardeşliği (musahiplik), Kur'an kardeşliği, kirvelik, ebe anneliği, kına analığı, ad babalığı, asker arkadaşlığı, sınıf arkadaşlığı, tutma kardeşlik, sağdıçlık, yengelik, dünür başı.

Sınıflandırmada yer alan ahret kardeşliği, musahiplik, Kur'an kardeşliği, kirvelik dinî boyutta öne çıkan sanal akrabalıklarken; asker arkadaşlığı, kına analığı, sağdıçlık ise sosyal boyutta öne çıkan sanal akrabalık kurumlarıdır. Sanal akrabalıklar evlilik ve kan akrabalığı yoluyla oluşan akrabalıkların yapısından beslenir, ortak kültürel şartlar içinde onlarla benzer ilişki yapıları ve sorumluluklar içerir.

Kişileri belirli amaçlar etrafında birleştiren toplumsal kurumlar, onların temel kaygıları ve faaliyetlerini düzenlemekte, düzen, inanç ve üreme gibi biyolojik ve toplumsal ihtiyaçlarını karşılayan tüm yapısal bileşenleri oluşturmaktadır (Marshall, 1999: 438). Bireylerin seçimleri sonucunda ortaya çıkan ve kan bağına dayalı akrabalıklar gibi toplumu bir arada tutan, bireylerin ihtiyaçlarına cevap veren sanal akrabalıklar birer toplumsal kurumdur. Her kurumun kendine özgü yapısı, işleyişi ve kuralları vardır. Bates'e (2013: 277) göre sanal akrabalıklarda "*... insanlar, kandaş akrabalığı model alarak vaftiz annesi, vaftiz babası, peder, 'kan kardeşi' gibi ilişkiler kurarlar ya da çocuklar eski aile dostlarına 'hala/teyze' veya 'amca/dayı' diyebilirler. Bu ilişkilerin kandaş akrabalar arasındaki ilişkiler kadar yakın olabilmesine karşın, bu türden kişilere bazen sanal akraba denir."* Bates'in tanımında kan bağına dayalı akrabalıkların diğer akrabalık türlerine kural ve işleyiş olarak model oluşturması dikkat çekmektedir. Ayaz'ın (2014: 38) tanımı ise *"Tasavvuri akrabalıklar, sonradan kurulan, oluşumları bireylerin gönül rızalarına bırakılan ve yaptırımları ağır olan antlaşmalara dayanan ilişkilerdir"* şeklindedir. Bu tanımdaki yaptırımlar ve antlaşmalar dikkate değerdir. Sanal akrabalıklar, bireylerin tercihleri ve seçimleri doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan sanal akrabalık, "*Genel anlamıyla sözde akrabalık, saf bir şekilde biyolojik kategorilerde yer almayan, kültürel olarak tanımlanmış yakınlıklardır"* (Özarslan ve Karataş, 2015: 260). Kan bağına dayalı akrabalık model alınarak bir kardeşlik oluşturulan kan kardeşliği ve kankalık da genel olarak sanal akrabalık başlığı altında değerlendirilmiştir. Dinî boyutta herhangi bir yükümlülük taşımaması sebebiyle kankalık kurumu sosyal kurum olarak ele alınmıştır. Bu kurumun kendi içsel yapısı, belirli kuralları, antlaşmaları, dil ve dil ötesi iletişim şekilleri aynı zamanda gençler açısından çeşitli işlevleri vardır.

Araştırmanın Yöntemi, Sınırlılıkları ve Kavramsal Çerçevesi

Çalışma genç folkloru, alt bir grup olarak da "öğrenci folkloru" üzerine odaklanmıştır. Çalışmanın konusu lise öğrencileri arasında kullanılan "kanka, kanki" kelimelerinden hareketle "bir sanal akrabalık olarak kankalığın yapısı, işleyişi ve işlevleri"dir. Çalışma verileri 2022 yılında Hatay'ın Antakya ve Defne ilçelerindeki Millî Eğitim Bakanlığına bağlı beş okulun (Narlıca Anadolu, Hz. Ayşe Kız Anadolu İmam Hatip, Karlısu Sosyal Bilimler, Necmi Asfuroğlu, Nimet Fahri Öksüz Mesleki Teknik Anadolu Liseleri) öğrencilerinden elde edilmiştir. Okullar demografik dağılım dikkate

alınarak seçilmiştir. HMKÜ Etik Kurulundan[1] ve MEB[2]'den araştırma için izin, veli ve öğrencilerden dijital onaylı onam alınmıştır. Araştırmacılardan birinin, MEB'e bağlı bir lisede öğretmen olması, gözlem ve deneyimleriyle verileri yorumlama noktasında çalışmaya katkı sağlamıştır.

Çalışmanın amacı kankalık kurumunun öğrenci folklorundaki işlevlerini ve kan kardeşliği kurumunun devamı olup olmadığı tespit etmektir. Lise öğrencilerinin kaynak kişi olarak seçilme nedeni; kankalığın yaygın şekilde onlar arasında görülmesi, lise öğrencilerinin ortaokul öğrencilerine göre kendini daha iyi tanıyıp ifade edebilmesidir. Öğrencilerin dijital ortamda sıkça vakit geçirmeleri göz önünde bulundurularak öğrencilere doğru kanaldan ulaşabilmek amacıyla sorular "Google form" şeklinde hazırlanmış ve "dijital platformlar" aracılığıyla link şeklinde gönderilmiştir. 152 lise öğrencisinin katıldığı çalışmada, sorulara verilen cevaplar üzerinden kankalığın yapısı ve işleyişi, öğrencilerin hangi ihtiyaçlarına cevap verdiği işlevsel yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Literatüre göre, sanal akrabalıklar, her dönemde grupların ihtiyaçlarını karşılayan, kimi zaman da çağın dinamiğine uygun olarak değişime veya dönüşüme uğrayabilen kurumlardır. Emiroğlu (2012: 1706) günümüzde sanal akrabalığa yüklenen anlamın biyolojik yapıdan çok psikolojik olduğunu, gençlerin kan kardeşi veya kankalarıyla sırlarını paylaştıklarını, kan akrabaları yerine arkadaş ve akranlarını dost saydıklarını, belirtir.

Toplumda sanal akrabalıkların kurulması, gruplar ve bu grupların alt kültürlerini ortaya çıkartmaktadır. Her bir sanal akrabalık çoğu zaman bir alt grubu meydana getirir. Marshall (1999: 285) grubu, *"Resmi ya da gayri resmi üyelik ölçütleriyle tanımlanan, görece istikrarlı bir karşılıklı ilişkiler modeliyle birlik olma duygusunu paylaşan ya da kendilerini birbirlerine bağlı hisseden çok sayıdaki kişinin oluşturduğu bir küme"* şeklinde tanımlar. Kankalık ilişkisi bulunan lise öğrencileri birbirleriyle özel kuralları olan ilişkiler kurup bağ oluşturan, özgün bir kültürel yapıyı koruyan gruplar ve alt gruplar oluşturabilmektedir. Lise kurumu ve lise öğrencileri kent yaşamının bir getirisidir. Kentte ortaya çıkan yeni ihtiyaçların kan kardeşliğinden kankaya dönüşümü etkilemesi muhtemeldir. *"Çünkü kent, toplumsal yaşam açısından köyden farklı olduğu gibi, burada ortaya çıkan, dönüşen ya da yeniden üretilen kültürel sistem de aynı ölçüde kırsaldan farklı olacaktır. Zaten köy ve kent arasındaki bütün bu farklılıklar 'kent folkloru' gibi bir kavramın ortaya çıkmasını sağlamıştır*" (Aslan 2023:49). Kent folkloru içinde özellikle mesleğe dayalı pek çok grup ve alt kültür mevcuttur. Jenks (2005: 22) *"Bir toplum, her birinin kendine has düşünüş ve eylem tarzı olan birçok alt grubu kapsar. Kültürlerin içinde yer alan bu kültürler, alt kültür*

---

[1] Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Etik kurulundan 06.12.2021 tarihli, 09 sayılı E-21817443-050.99-112087 kararıyla araştırma oluru alınmıştır.

[2] İl Milli Eğitim Müdürlüğünün 22.02.2022 tarihli ve E-32889839-605-0144076518 sayılı kararlı ile de sahada veri toplanmaya çıkılmıştır.

olarak adlandırılır" şeklinde alt kültürü tanımlamıştır. Grupların kendine özgü kurallar ve davranışlar bütünüyle oluşturdukları alt kültürler, diğer alt kültürlerle uyum içerisindedirler. *"Alt kültürler denildiğinde mesleklerin, sosyal sınıfların hatta toplumsal cinsiyetin ya da belli yaş gruplarının kültürel yapılanmaları kastedilmektedir"* (Er, 1988: 29). Alt grupların kendine özgü kültürel yapısı ve dinamik bir kültür aktarımı söz konusudur. Kankalık kurumu toplumsal cinsiyet rollerini öğrenme ve toplumsal kabul sürecindeki lise öğrencilerinin oluşturduğu bir alt kültürdür. Eğitim amaçlı bir araya gelenlerin oluşturduğu "öğrenci folkloru" (Aslan, 2023:52) bağlamında İlhan'ın (2021: 20-21) yaklaşımı şu şekildedir:

"İnsan[lar]ın ilköğrenimden itibaren haneden veya iç dünyadan ayrılarak, okula veya dış dünyaya uyum sağlamaları söz konusudur. Dış dünyanın geniş zaman biriminin okul ve öğrencilikle geçtiği, gerçekleştiği kişilerin yani öğrencilerin, sözlü ve/veya yazılı olarak dışavurumları; yol, beceri ve yöntemleri; çalışmalarındaki ve mesailerindeki geleneklerin tamamına "öğrenci folkloru" denilebilir. Yaş grubu sınırlarına bağlı olarak belirlenen sınıf ve öğrenim düzeylerinde her birim bir grup olarak değerlendirilirse; (6-10 yaş ilköğrenim-ilkokul, 10-14 yaş ortaokul, 14-18 lise gibi); her bir grubun içinde yer alan temsilciler öğrenciliğin geleneksel yapısının dizgesini ve düzenini ortaya koyar."

Lise öğrencileri, İlhan'ın (2021) tasnifinde 14-18 yaş grubunu kapsamakla birlikte kankalık kurumunu incelemek lise öğrencilerinin folklorunu anlamak bağlamında dikkate değerdir. İlhan'ın çalışmasına benzer şekilde üniversite öğrencileri gibi lise öğrencileri arasında da bir alt kültür ve bu alt kültüre bağlı söylemleri içine alan jargon mevcuttur. Fransızca kökenli jargon sözcüğünü Burke ve Porter (2014: 118) İtalyancada dilencilerin ve hırsızların dilini tanımlamak için kullanılan "gergo" sözcüğünün, zaman içinde profesyonel meslek gruplarının kullandıkları teknik terimleri karşılamak üzere kullanılmaya başladığı şeklinde açıklar. Jargonun bir gruba aidiyeti ve özgünlüğü içeren yapısında argo, terim ve özel dili de içinde barındıran özellikler mevcuttur. Tanrıvere (2017: 98) jargonun, grup kimliğini koruyup güçlendirmek aynı zamanda jargonu anlamayan kimseleri dışlamak ve iletişim sürecinin dışında tutmak amacıyla kullanıldığını belirtir. TDK'nin (URL-1, 2022) sözlüğünde jargon *"Aynı meslek veya topluluktaki insanların ortak dilden ayrı olarak kullandıkları özel dil veya söz dağarcığı"* şeklinde tanımlanır. Kankalık kurumuna dâhil olan lise öğrencilerinin, seslenme şekilleri, beden dilleri, durumları tanımlamaları, olaylara tepkileri ve kankalıkla ilgili ifadelerinin yer aldığı jargonu mevcuttur. Bu, öğrenci folklorunun bir parçası olarak değerlendirilebilir. Kişiler toplumsal kurumlara ait bilgileri, dilin etkileşimsel veya aktarımsal işlevleri yoluyla geleneksel kültür içinde öğrenmektedir. Ancak son dönemlerde çeşitli sebeplerle aile, mahalle ve yaşanılan toplumla doğrudan ilişkilerdeki azalma birincil sözlü kültürde yüz yüze aktarımı da etkilemiştir. Günümüzde gençlerin öğrenme ve iletişim kanallarının büyük bir bölümünü sosyal medya oluşturmaktadır. Dolayısıyla

öğrenci jargonunda kullanılan sözcüklerin bir kısmı yazılı ve dijital medyadan öğrenilenlerdir.

Kan Kardeşi ve Kanka

Geleneksel kültürde yer alan kan kardeşliği *"İlkçağda ve ilkel diye tanınan kavimler arasında çok yaygın olan ve sözleşmenin arkaik bir şeklini teşkil eden ayindir"* (Ülken, 1969: 1629), günümüze daha çok uyan diğer bir tanımlamaya *"Her iki tarafa da gerçek kardeşler arasındaki hak ve görevlerin aynısını yükleyen dostluk bağıdır"* (Artun, 2014: 282). Kan kardeşliğinin çok fazla tanımı olmamakla birlikte literatürde, *"Kan yanlı akrabalık ilişkisi olmadığı halde, birbirini kardeş kabul eden ve bunun için bir tür törenle birbirine söz veren kişilerin birbirine karşı durumu"* (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 453) şeklinde de tanımlanmıştır. Söz konusu tanımlarda kardeşliğin ve kanın vurgulanması dikkat çekmektedir. Bu kardeşliğin nasıl yapıldığına dair tanım ise şu şekildedir: *"İki kişi veya grup arasında, açılan yaraların birbirine sürülmesi, emilmesi veya (başka maddeyle karıştırılarak veya saf biçimde) içilmesi yoluyla kan değişimi yapılarak kurulan anlaşma, güven ve iş birliği sistemi"* (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 453). Diğer bir ifadeyle *"Kan kardeşliği genellikle iki kişi arasında olur; bu iş için vücudun bir yeri çizilir, adayların kanı birbirine karıştırılır. Böylece her iki taraf birbirine kardeşmiş gibi davranır"* (Artun, 2014: 282). Tanımlardan da anlaşılacağı üzere kan kardeşliği kurumunun oluşabilmesi için kan bağına dayalı akrabalıklardan hareket edilmiş, "kan" sembolik unsur oluşturmuştur. Kanın aynı soydan gelme, birleştiricilik, güven, dayanışma, yardımlaşma gibi özellikleri kan bağının kurulması esasıyla oluşturulan kan kardeşliği sanal akrabalık kurumunun temelini oluşturmuş gibi görünmektedir.

Geleneklerin kuşaklar arası aktarımı ve öğrencilerin bilgiyi elde etme yolları çeşitli şekillerde gerçekleşmektedir. Ong (1993: 87) "Sözlü ve Yazılı Kültür" adlı çalışmasında "birincil" sözlü kültür kavramını kullanır. Sözlü kültürün insanlarını birleştirdiğini; yazı ve okumanınsa kişinin tek başına yaptığı ve kendi iç dünyasına döndüğü eylem olduğunu belirtir. Çobanoğlu (2000) kültür ortamlarını sözlü, yazılı ve elektronik kültür olmak üzere üçe ayırır. Günümüz gençlerinin bilgi kanalları bu üç ortamı da kapsamaktadır. Bilgi edinme kanaları farklılaştıkça, kültürel unsurların hızlıca değişip yeni formlara dönüşebildiği görülür. Lise öğrencilerinin jargonunda "kan kardeşi" sözcüğünün kullanımı zaman içinde azalırken "kanka, kanki, bro, sis, sister" gibi ifadelerin artması kent yaşamı ve teknolojik gelişmelerdeki dönüşümün neticesidir. Bununla beraber lise öğrencilerinin kanka kelimesini yaygın kullanmalarını Z kuşağı olarak teknolojiyle iç içe olmalarına bağlamak da mümkündür. Taş ve Kaçar (2019: 653) bu durumu *"Z kuşağının içinde bulunduğu döneme bakıldığında baş döndürücü teknolojik hız, bilgiye kolay erişebilme olanakları, refah seviyesinin önceki kuşaklara göre daha yüksek olması, sosyal medya ve akıllı telefonların yaşamda yer alması, küresel gelişmelerin kısa sürede ülkeye girmesi…"* şeklinde açıklamaktadır. Z kuşağı olarak adlandırılan liseli gençlerin, çağın ve teknolojinin hızı gereği, kısa, kısaltılmış, az söz ve hızlı eylemleri tercih

etmeleri, bize kan kardeşi sözcüğünde kanka veya kanki şeklinde bir kısaltmaya gittiklerini düşündürmektedir. Gelenekseldeki kan kardeşi kelimesinin kısaltılarak kanka şeklinde söylendiği yaygın görüştür.

Kanka sözcüğünün etimolojik kökeni incelendiğinde Roman dilinde "arkadaş, yoldaş" (URL-3, 2022) şeklinde ifade edilmekle birlikte ilgili sözlükte *"Kanka (eril) ve kanki (dişil) biçimleri Çingenece gramere uygundur. Sözcüğün Türkçe kan kardeşi deyiminden türediğine dair yaygın görüş kanıta muhtaçtır."* notu da düşülmüştür. Tietze (2016: 103) sözlüğünde argo bir kelime olduğunu belirttiği kanka kelimesi için Aktunç'dan (1990) aktarma yaparak yakın arkadaş, dost, kan kardeş açıklamasını yapar. Ancak kankanın kan kardeşi sözcüğünün kısaltması açıklaması için (?) ifadesini kullanarak bu bilginin tartışmaya, araştırmaya ve kanıta muhtaç olduğunu belirtmiş olur. Aktunç'un (2010:166) sözlüğüne baktığımızda ise kanka (çing. Konka'dan) sözcüğünü Çingenece'den gelen yakın arkadaş dost, kan kardeşi; kanki'yi ise çok yakın kız ya da yakın arkadaş şeklinde verir. TDK'nin (2019: 1299) Türkçe sözlüğünde kanka "Kardeş kadar yakın olan kimse", kankalık ise "kanka olma durumu" şeklinde tanımlanmıştır. "Türkçede Kelime Türetme Yollarına Genel Bir Bakış" başlıklı çalışmasında Paylan (2015:163) iki ya da daha fazla kelimenin tamamının değil bir bölümünün birleştirilmesi yoluyla "karma" olarak türetilmiş kelimelere örnek olarak Kanka / kanki <Kan kardeşi sözcüğünü örnekler. Ata çalışmasında (2011: 110) Eski Türkçede geçen bazı kelimelerin Türkiye Türkçesindeki karşılıklarının yanı sıra, çeşitli etmenlere bağlı olarak eski Türkçede kagadaş, Türkiye Türkçesinde arkadaş, günlük dildeki kullanımında ise Kanka, kanki, kanks, arki şekline dönüştüğünü aktarır. Görülen odur ki halk dilinde kökene bakılmaksızın ortak kullanım içerir. Bir internet sitesindeki tanım yukarıda bahsettiğimiz konuyu desteklemekle birlikte kanıta muhtaçtır: *"Kanka kelimesi "Kan kardeş" teriminden doğmuştur. Kan kelimesinin tamamı ve "Kardeş" kelimesinde "Ka" bölümünün birleşmesinden oluşmaktadır. Son zamanlarda "kanka" kelimesinin "kanki" şeklinde de kullanıldığı sıkça görülmektedir. Kanka demek kendisine bir arkadaştan daha yakın, tıpkı bir kardeş gibi olmak demektir. Yedikleri, içtikleri, eğlenceleri, üzüntüleri bir olan kişiler demektir"* (URL-2, 2022). İngilizcedeki blood brother ve brother sözcüklerinin güncel kullanımda "bro"; sister sözcüğünün ise "sis" şeklindeki kullanımı kelimenin kısaltma olduğu düşüncesini desteklemektedir. Dijital ortamda yabancı film ve dizileri izleyen, yabancı dilde müzik dinleyip kitap okuyan, ikinci veya üçüncü yabancı dili bilen bu kuşağın jargonunda kanka sözcüğünün yanı sıra "bro, sis, sister" sözcüklerinin de kanka yerine kullanıldığı gözlenir. Yine kanka sözcüğünün kan kardeşi teriminden türemeyip anlamı yakın başka bir sözcük olduğu, zaman içinde birbirleri yerine kullanıldıkları da tartışmaya ve araştırmaya açık bir konudur.

Yazılı kaynaklarda durum bu şekilde iken kanka kelimesi popüler dijital kaynaklar tarandığında en eski tarihli olarak Ekşi Sözlük'te kanka başlığı altında Booster adlı kullanıcının *"Kızların yanında artistik olsun diye en yakın arkadaş grubuna kankalar, bireylerine de kanka deme olayı 1997*

yılında moda olmuştu sanırım." (URL-4, 2022) yorumuyla 27.09.1999 yılında karşımıza çıkmaktadır. Kanka kelimesinin yaygınlaşması bağlamında televizyondaki film, dizi ve şarkıların etkisi dikkat çekicidir. 1995 yılında başlayıp 2002 yılına kadar yayınlanan "Bir Demet Tiyatro" adlı oyunda Yılmaz Erdoğan'ın canlandırdığı Mükremin Çıtır ile yakın arkadaşı Tirbüşon birbirine hitaplarında "kanka" ifadesi kullanılmıştır. Yine "Ruhsar" (1998) adlı dizide Mazhar karakterinin, yakın arkadaşı Müfit'e kanka şeklinde seslenmesi, 2004-2009 yılları arasında yayımlanan "Avrupa Yakası" adlı dizide Gaffur karakterinin "Ölümüne kankayız!" cümlesini kullanması, televizyonun kanka kelimesinin yaygınlaşmasında bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. "Ayna" müzik grubunun 1998 yılında çıkarttığı bir albümde "Hadi kanka kendini topla durmasana" sözlerini içeren "Kanka" adlı bir şarkı bulunmaktadır. Bu bağlamda elektronik kültürün kanka kelimesinin yaygınlaşması ve pekişmesi noktasındaki etkisi kayda değerdir. "Çok Güzel Hareketler 2" adlı televizyon programının 9. bölümünde "Baba Kanka" (URL-5, 2022) adlı skeçte kanka kelimesi kullanılmış ve skeçte lise öğrencisi olan bir çocuğun anne-babası, çocuklarıyla yakın arkadaş olmaya çalışarak çocuğun problemlerinin çözümüne yardımcı olmak istemişlerdir. Bu oyunda kankalık başlığı altında "yardımlaşma, dayanışma, yakın olma, problemi çözüme kavuşturma" ana temaları ön plana çıkarılmıştır.

Kültürel Aktarım

Çalışmada geleneksel kültürdeki kan kardeşliğinin ve günümüzdeki kankalık kurumunun anne/baba, abi/abla gibi yaşça daha büyük yakın akrabalar arasındaki varlığı belirlenerek bu kurumların kuşaklar arasında değişikliğe uğrayıp uğramadığı konusunda veriler elde edilmiştir. Geleneksel bilginin öğrenildiği kanalları sözlü, yazılı ve elektro-kültür (dijital) şeklinde üç gruba ayırabiliriz. Eski kuşaklarda yüz yüze ortamlarda öğrenme yaygınken günümüzde yazılı ve özellikle dijital kanallar gençlerin öğrenme kanallarını oluşturabilmektedir. Öğrencilere, "Kankalığı kimden öğrendiniz? Büyükleriniz size kankalık veya kan kardeşliğiyle ilgili bir hikâye anlattı mı?" şeklinde açıklı uçlu sorular sorulmuştur. 17 öğrenci yakın arkadaşından, 9'u aile bireylerinden, 18'i çevresinden, 23'ü kendi kendine kankalığı öğrendiğini belirtmiştir. 6 öğrenci sosyal medyadan öğrendiğini, 1'i Z kuşağında yaygın olduğunu, 1'i de Barney Stinson'un, "The Bro Code-Kankalık Kuralları" adlı eserinden kankalığı öğrendiğini belirtmiştir. Öğrenme kanallarına bakıldığında, gelenekselden beslenen kankalığın çağın değişen koşullarıyla değişen ve yaygınlaşan yeni bir forma dönüştüğü söylenebilmektedir. Akıncı (2019: 103) "Kültür her nesil tarafından sıfırdan yaratılan bir şey olmak yerine ait olduğumuz toplumların diğer üyelerinden öğrendiğimiz bir şeydir" ifadesini kullanır. Bu bağlamda 59 öğrencinin yaşadıkları toplumun içinde kankalığı öğrendiği belirlenmiştir.

Öğrencilerin sosyal medya aracılığıyla kankalığı öğrenmeleri Z kuşağı olmalarının bir sonucudur. Marshall'a (1999: 439) göre "Bir kuşak, bir toplumun yaklaşık olarak aynı zamanlarda doğan üyelerinden oluşan yaş gruplarının bir biçimidir." Yaklaşık olarak aynı yaş grubunu temsil eden

kuşaklar yaşadıkları çağın gereklerine uygun olarak bir yaşam tarzı oluştururlar. "Z kuşağı, 2000 ve sonrasında doğmuş kişileri tanımlamaktadır. Bilgiye ulaşma kapasiteleri, teknolojinin getirdiği fırsatlar sayesinde, çok daha yüksektir. …Sosyalleşme yollarının en belirgin olanı sosyal medyadır" (Onursoy, 2019: 356).

Öğrencilere aile bireylerinden kan kan kardeşliği veya kankalıkla ilgili hikâye dinleyip dinlemedikleri sorulmuştur. 3 öğrencinin büyüklerinden kan kardeşliğiyle ilgili hikâye dinlediği ancak kankalıkla ilgili hikâye dinlemediği belirlenmiştir. Bu öğrencilerden 2'si babalarının kan kardeşinin olduğunu ve ellerine kesik atmak suretiyle akan kanı birleştirerek kan kardeş olduklarını anlattıklarına dair bilgi vermiştir. 1 öğrenci ise benzer şekilde eniştesinin kan kardeşinin olduğunu ve yine ellerindeki kesikten kanlarını birleştirdiklerini anlatan hikâyeyi dinlediğini belirtmiştir. 149 öğrenci ise evlerinde kan kardeşliği veya kankalıkla ilgili herhangi bir hikâyenin anlatılmadığını belirtmişlerdir.

Aile bireyleri ve çevresinden kankalığı öğrendiğini ifade eden 27 öğrenci, kan kardeşliği ile ilgili hikâyeyi babası ve eniştesinden dinlediğini ifade eden 3 öğrenci olduğu belirlenmiştir. Dolayısıyla günümüzde sayıca az olmasına rağmen öğrencilerin aile büyüklerinde kan kardeşine rastlanması ve bunun yanında kankalığı aile bireylerinin herhangi birinden veya yakın çevresinden öğrenen öğrencilerin belirlenmesi kan kardeşliği kurumunun gelenekseldeki haliyle günümüz lise gençlerinin ihtiyaçlarına tam olarak cevap veremediğini düşündürmektedir. Ayrıca aile bireyleri ve yakın çevre tarafından kankalık kurumunun lise öğrencilerine aktarılması, öğretilmesi kankalık kurumunun yalnızca lise öğrencileri arasında değil aynı zamanda yaşça daha büyük bireylerde de kabul gördüğünü ortaya koyar.

Toplumsal değişim veya dönüşüme neden olan faktörler göz önünde bulundurulduğunda özellikle günümüzde lise öğrencilerinin teknolojiyle iç içe olmaları ve bilgi kanallarının sözlü kültürden dijital kültüre kayması toplumsal değişimi hızlandırmıştır. Nitekim sosyal medya aracılığıyla kankalığı öğrendiğini belirten 6 öğrenci saptanmıştır. *"Kültür değişkendir ve uyarlanır çünkü yaşantı şekli yıllar içerisinde değişiklik gösterir. Teknoloji, başka toplumlara olan iletişim ve yakınlaşma, iklimin ve coğrafi şartların değişimi ve daha pek çok benzeri unsur insan yaşantısının değişmesine sebep olur. Kimi kültürel deneyimler, örüntüler ve davranış kalıpları da değişime uğrar, yeni şartlara uyum gösterir"* (Akıncı, 2019: 107).

Öğrencilerin aile bireylerinde kanka veya kan kardeş olup olmadığı, farklı nesillerin sanal akrabalık kurumlarına yüklediği anlam ve bu kurumların değişimi veya dönüşümü konularında veriler elde etmek için öğrencilere "Aile büyükleriniz arasında kankası veya kan kardeşi olan var mı?" sorusu yöneltilmiştir. Öğrencilerden 57'si aile bireylerinde kanka veya kan kardeş olmadığını, 10'u ise bu duruma ilişkin herhangi bir bilgisi olmadığını belirtmiştir. 62 öğrenci aile bireylerinde kankalık veya kan kardeşliğin olduğuna dair cevap vermiş fakat özel olarak kanka veya kan

kardeş şeklinde belirtmemiştir. Öğrencilerden 6'sı abisinin kankası olduğunu, 4'ü ablasının kankası olduğunu, 3'ü ablası ve abisinin kankası olduğunu, 1'i babasının kankası olduğunu, 2'si ise evdeki her bireyin kankası olduğu cevabını vermiştir. Ayrıca 1 öğrenci ablası ve kardeşinin kankası, annesinin de kan kardeşi olduğunu bildirmiştir. Çalışmada yapılan çözümlemelerden hareketle günümüzde kankalığın kan kardeşliğine göre daha yaygın olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Aile bireylerinde kankalığın yanı sıra kan kardeşliğine de rastlanması, geleneksel kültürdeki kan kardeşliğinin modern kültürde yeni bir forma dönüşerek kankalık kurumu olarak karşımıza çıktığını düşündürmektedir. Bu dönüşüm kan kardeşliği kelimesine göre söyleyişte kolaylık sağlaması hem de ele kesik atmak suretiyle kanları birleştirme ritüelinin ortadan kalkması şeklinde kendini göstermektedir.

Kültürün unsurları rastgele ve bağlantısız değildir aksine örüntülü ve kapsayıcıdır. İçinde bulunduğu toplumun gelenek, inanç sistemi ve kurumları hem birbiriyle ilintili ve bütünleşik hem de iç içe şekillenir (Akıncı, 2019: 106). Kan kardeşliği ile kankalık arasında da bir evrilme veya yeni bir forma dönüşme olduğunu söylemek mümkündür. Öğrencilerin ailelerinde kan kardeşliğinin olması, öğrenciler arasında yaygın olarak kankalığın olması ve bununla birlikte bazı öğrencilerin kan kardeşinin olması, kan kardeşliği ile kankalık kurumlarının ilintili ve bütünleşik olduğuna işaret etmektedir. Aynı yaş grubunu temsil eden lise öğrencilerinin aile bireylerinde kankalık ve kan kardeşliği kurumunun var olduğunu ifade eden öğrencilerin sayısının 62 olması bunun yanı sıra öğrencilerin kardeşi, abisi, ablası, babası veya aile bireylerindeki herkesin kankası olduğunu belirtmesi kankalık kurumunun toplumsal açıdan kabul gördüğünü ve aile bireylerinde yaş sınırlaması olmaksızın her bireyin beklentisini karşılayan bir kurum olduğunu desteklemektedir.

Anlam, Ritüeller ve İletişim

Her toplumun iç dinamikleri özgündür, zaman ve şartlar içinde de değişime uğrayabilir. Akrabalığın da değişen toplumla birlikte hem bireyler hem de toplumsal anlamda değiştiği, dönüştüğü ve yenilendiği söylenebilir (Demez, 2012: 20). Kankalık kurumunda, zaman içinde kankaya yüklenen anlamlar, kurumun hangi ihtiyaçları karşıladığını ortaya koyar. Öğrencilere "Size göre kanka kime denir?" sorusu yöneltilmiştir. Öğrencilerin 30'u en iyi sır tutan kişiye, 10'u en kafa dengi olan kişiye kanka dediklerini belirtirken diğer 10 öğrenci de hem "en iyi sır tutan" hem de "en kafa dengi" olan kişilere kanka dedikleri ifade etmişlerdir. 20 öğrenci kanka dedikleri kişilerin her an yanında olması ve kendisini her şekilde kabul etmesi gerektiğini bildirirken bu ölçütlere ek olarak hataları düzelten ve doğru yolu gösteren kişilere kanka dediklerini ifade eden 3 öğrenci tespit edilmiştir. Zor zamanlarında yanında olan, mutluluğunu paylaşan, üzüldüğünde kendisini güldüren kişilere kanka diyen 10 öğrenci varken, en iyi vakit geçirdiği ve mutlu olduğu kişiye kanka diyen 6 öğrenci belirlenmiştir. Bu 6 öğrenciden 2'si en iyi vakit geçirmek sözleriyle "oyun oynamayı ve dizi izlemeyi" kastettiklerini

belirtmişlerdir. Aralarında kan bağı olmayıp kardeş yerine koyduğu kişilere kanka diyen 3 öğrenci, en güvendikleri kişilere kanka diyen 5 öğrenci, kavgada yanında olan kişilere kanka diyen 2 öğrenci, dost olarak gördüklerine kanka diyen 4 öğrenci, yakın düşünce ve hisleri paylaşan kişilere kanka diyen 2 öğrenci, aileden olmayıp en değerli hissettiği kişilere kanka diyen 2 öğrenci, kendisini anlayan ve kendisinin anlaştığı kişilere kanka diyen 4 öğrenci, kişiyi tamamlayan kişiye kanka diyen 1 öğrenci olduğu belirlenmiştir. Kanka kelimesi beklentiler bağlamında farklılaşsa da kankalık kurumunun beklentilere cevap vermesi, öğrencilerin özellikle duygusal ihtiyaçlarının karşılanması, desteklenme ve birliktelik duygularının karşılanması açısından düşünüldüğünde ortak bir çatı altında toplanmıştır.

Kent yaşamında şartlarla birlikte ihtiyaçların değişmesi özellikle teknoloji çağı, pandemi sürecinin birey üzerindeki etkisi, sosyalleşmenin dijital ortamda yaşanması bireyin ihtiyaçlarını etkilemiştir. Steinberg (2007: 193) "Bu hızlı değişmenin bir sonucu olarak ergenler, gittikçe artan bir biçimde tavsiye almak, rehberlik ve bilgi edinmek için kendi kuşaklarının üyelerine başvurma gereksinimi duymaktadırlar" ifadesiyle ergenlik dönemindeki lise öğrencilerinin akranlarıyla yakın ilişkiler kurmasının bir gereklilik olduğunu vurgular. Sanal akrabalıklarda bireylerin birbirlerine karşı bağlayıcı sorumlulukları ve bireyler için karşılıklı olma durumu söz konusudur. Erwin'e (2000: 55) göre "Ergenlik döneminde karşılıklılık daha çok ortak bir kimlik duygusuna yönlendirilir. Güven, sadakat, destek olma ve mahrem sırlarla problemleri paylaşma önemli hale gelir." Öğrenciler yakın ilişkiler geliştirdiği kankalarından beklentileri ve karşılıklılık ilkesiyle aynı zamanda ortak bir toplumsal kimliği de inşa etmektedirler.

Öğrencilerin büyük bir bölümünün kankalarını "iyi sır tutan, iyi bir sırdaş" şeklinde tanımlamaları sırdaşlığa vurgu yaparak kankalara özel bir anlam yüklemektedir. Köknel'e (1997: 269) göre "En yakın arkadaşlık derecesi sırdaşlıktır. Bu tür arkadaşlıkta iyi ve sağlıklı iletişim ve etkileşim söz konusudur." Kankasının kendisinin hatalarını düzelttiğini, doğru yolu gösterdiğini, zor zamanlarda yanında olduğunu ve kankasını her zaman yanında görmek istediğini belirten öğrenciler ise kendilerine dayanak noktası olarak kankalarının varlığını göstermektedirler. Özellikle çocukluktan yetişkinliğe geçiş dönemi olarak kabul edilen ergenlik dönemindeki lise öğrencileri, kendileriyle aynı paydada yer alan, kendisini anlayacak ve olduğu gibi kabul edebilecek, destek olabilecek birine ihtiyaç duymaktadır.

Sanal akrabalık olarak tanımlanan kurumların oluşması için bireylerin gerçekleştirmesi zorunlu bazı ritüeller söz konusudur. Geçmişten günümüze sanal akrabalıkların oluşumunda en önemli etken güven duygusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kan kardeşliği ritüelinin de önemli bir parçası olan ant içme, genellikle kişilerin veya grupların birbirlerine karşı olan görev ve sorumluluklarının sınırlarını çizen, kişiler veya grupların kurdukları yeni bağın sözleşmesi olarak nitelendirilebilir. Ant içme, bireylerin belli

konularda birbirine güven duymak istemesi gerekçesiyle gerçekleşmektedir. Gökdemir (2003: 62) çalışmasında *"Yaşam süreci, düzenli bir toplumsal hayatın gerekliliğini ve birilerine güvenme ihtiyacını doğurmaktadır"* ifadesiyle ant içmenin gerekçesine dikkat çekmiştir. Ant içmek veya ant vermek fiili bir şeyi yapmaya veya yapmamaya ant ile söz vermek, yemin etmek anlamına gelmektedir (Durmuş, 2011: 101). Dolayısıyla bireyler birbirlerine güven duymayı kutsiyet yükledikleri bazı eylemler üzerinden ant içerek veya yemin vererek gerçekleştirmişlerdir. Oldukça eski dönemlerden beri süre gelen varlığıyla *"Yaşadığı kültüre, içinde bulunduğu döneme ve o kültürün inancına göre, günümüze gelinceye kadar çeşitli ritüellerdeki bazı duruş ve hareketler, yemin formülleri, üzerine yemin verilen kutsiyetler ve objeler değişmiş ama yemin miti ilk devirlerden beri aynı şekliyle kendini korumuştur"* (Gökdemir, 2003: 72). Geleneksel Türk kültüründe kan kardeşliği sanal akrabalık kurumunda da ant unsuruyla birlikte bireyler parmaklarına çizik atmak suretiyle akan kanı kâseye akıtıp içmişlerdir veya kesik attıkları parmaklarını, bileklerini birleştirmişlerdir.

Çalışmada sanal akrabalık kurumlarından geleneksel Türk kültüründeki kan kardeşliği kurumu ritüellerinin devam edip etmediği, devam eden ritüeller varsa hangilerinin devam ettiğini belirlemek amacıyla öğrencilere "Siz kanka olmak için herhangi bir şey yaptınız mı" sorusu yöneltilmiştir. 110 öğrenci kanka olmak için herhangi bir şey yapmadıklarını, 31 öğrenci ise birbirlerine "söz" verdiklerini, birbirlerinden ayrılmayacaklarına dair "yemin" ettiklerini ifade etmişlerdir. Birbirlerine "söz" veren öğrencilerden 8'i ise birbirlerine "hediye" de aldıklarını belirtmişlerdir. Bu öğrenciler arasından 2 kişi kankalık simgesi olarak birbirlerine "kardeşlik bilekliği[3]" aldıklarını bildirmişlerdir. Toplumlar gelişip çağdaşlaştıkça, yemin formülleri ve inançlar azaldıkça veya değiştikçe kutsiyet ifade eden unsurlarda da değişmeler olmuştur (Gökdemir, 2003: 63). Bu bağlamda modern çağa damgasını vuran internetin, sosyal medyanın hediyeleşme geleneğine etkisi azımsanamaz. Özdemir (2008: 476) özellikle internet kullanımın hediyeleşme geleneği üzerindeki etkisini "Kitle iletişim araçları bileşkesi ve sanal ağlar ağı olan internet, dünyada olduğu gibi, Türkiye'deki yerleşik hediyeleşme geleneğini farklılaştırmaktadır" şeklinde ifade etmiştir. Kültür değişime uğrarken toplumu ayakta ve bir arada tutan gelenekler korunur. Nitekim geleneksel Türk kültüründe "hediye" alma ve özellikle "yemin" etme ritüellerinin günümüzde de karşımıza çıkması geleneğin korunduğuna işaret etmektedir.

Çalışmada lise öğrencilerine ayrıca "Kankanız veya kan kardeşiniz var mı? Ona kanka mı kan kardeşim mi diyorsunuz? Neden?" sorusu sorulmuş. 23 öğrenci kankası veya kan kardeşi olmadığını, 129 öğrenci ise kankası veya kan kardeşi olduğunu bildirmiştir. Öğrencilerin kankalarına farklı

[3] Piyasada ve internet satış sitelerinde aşk, arkadaşlık, şans, sağlık vb. özellikler taşıdığı satış panelinde yazan ipten yapılmış, ince, renkli bileklikler satılmaktadır. Gençler bunların biri veya birkaçını severek takmakta ya da arkadaşlarına hediye etmektedir.

söylemlerle hitap ettikleri belirlenmiştir. 129 öğrenci arasından 1'i kankasına "ağam", 1'i ise "dostum", 3'ü "kan kardeş" şeklinde hitap ettiğini belirtmiştir. Hem kan kardeş hem de kanka diyen 4, her iki hitap şeklini kullanmayan 5, kankasına adıyla veya kendi taktığı lakapla hitap eden 7, kankasına "kardeşim, kardeş" şeklinde hitap eden 23 öğrenci olduğu saptanmıştır. "Kanka" kelimesini hitap şekli olarak kullanan 85 öğrenci belirlenmiştir. Dolayısıyla günümüz lise öğrencileri arasında kurulan bağ kanka kelimesine yükledikleri anlamla özdeşleşmiş ve kurumun adının oluşmasına katkı sağlamıştır. Kanka ve kan kardeş hitaplarının ikisini de kullanan kişiler kankalarının her zaman yanlarında olduğu, onları kendilerine çok yakın gördükleri, arkadaştan öte kardeş gibi oldukları ve kankalarının çok değerli olduğu cevabını vermişlerdir. Bireylerin kendini rahat hissedebilmesi, kendini değerli hissetmesi, korunma ve anlaşılma noktasında her zaman yanında birine ihtiyaç duyması, kendini özel hissetmesi için aile bireyleri dışında birine ihtiyaç duymalarının bu kurumun oluşmasına zemin hazırladığı görülür. Ekici (2008), geleneğin zaman, mekân gibi ögelere bağlı olarak olumlu veya olumsuz olarak değişebileceğini, gelişebileceğini dolayısıyla teknolojik düzenin bir getirisi olarak kendini koşullara göre güncelleyebileceğini, ifade etmektedir. Sonuçlar dikkate alındığında, geleneksel yapının ihtiyaçlarına yönelik oluşturulan kan kardeşliği kurumu varlığını sürdürse de kankalığın modern yapının hızına uygun olarak ortaya çıkan, kişilerin psikolojik ve sosyolojik ihtiyaçları karşılayan bir kurum olduğu görülür.

Kişisel Özellik, Beklenti ve Cinsiyet Olgusu

Toplumsal örgütlenme biçimi olarak sanal akrabalık, günümüzde duygudaş olma, gruba ait olma, sevme-sevilme, zamanı ve sorumlulukları paylaşma gibi bireyin psikolojik ihtiyaçlarını gidermeye yönelik oluşmaktadır. Bu bağlamda lise öğrencilerinin kanka seçerken hangi özelliklere dikkat ettiklerine odaklanılarak kurumun oluşmasındaki faktörler belirlenmeye çalışılmıştır. Öğrencilere "Birini kanka seçmek için hangi özelliklere sahip olmasına dikkat edersiniz?" şeklinde soru sorulmuştur. 41 öğrenci "güvenilir", 32'si "kafa dengi", 26'sı "dürüst ve samimi", 20'si "her an yanında", 12'si "sır tutabilen", 12'si "birlikte eğlenebilen" ve "oyun oynayabilen", 11'i "saygılı", 8'i "yalan söylemeyen", 7'si "sadık", 5'i "kalbi ve karakteri temiz", 4'ü "benzer yönleri olup birbirleriyle uyumlu", 3'ü "küfretmeyen", 3'ü "iyi biri" olması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu bağlamda, etkili iletişimde ve toplumda "iyi veya ideal insan" tanımlamasında yer alan pek çok özelliğin kanka için sıralandığı söylenebilir.

Bireyin aileden bağımsızlaştığı, benlik algısını ve sosyal kimliğini oluşturmaya çalıştığı bu dönemde gençler; kendisini anlayan, dinleyen, destek olan, yön gösteren kişilerle yakın ilişki kurmaktadır. "Sosyal Kimlik Kuramı"nda "Sosyal Sınıflandırma" olarak tanımlanan bu durum, bireylerin olumlu bir benlik algısı geliştirmesinin yanı sıra toplumda kabul gören sosyal bir kimlik kazanması için gereklidir. Demirtaş'a (2003: 134) göre

“Sosyal Sınıflandırma, çevremizi yönetmemizi ve toplumda etkin bir şekilde işlevde bulunmamızı sağlayan yardımcı, önemli bir araçtır.” Lise öğrencileri kankalık kurumu aracılığıyla içinde bulundukları karmaşayı ortadan kaldırmaya, bir yandan kendini bulurken bir yandan da toplumun beklentilerine cevap vermeye çalışmaktadırlar.

Özellikle bireyin ailesinden beklentileri yeteri kadar karşılanmadığında birey yeni ilişkiler kurarak bu beklentileri doyuma ulaştırabilmektedir. Yeni ilişkilerin temelinde aslında beklentiler yani ihtiyaçlar söz konusudur. Çalışmada kankalık kurumunun yapısını ve günümüz lise gençlerinin ihtiyaçlarını tespit etmek amacıyla öğrencilere “Kankanızdan ne beklersiniz, size nasıl davranmasını istersiniz?” sorulmuştur. Öğrencilerin 15’i “kendilerine karşı dürüst olunması”, 15’i “kendilerine iyi davranılması”, 18’i “samimi davranması”, 12’i “güvenilir olunması”, 11’i “iyi-kötü her zaman yanında olunması”, 7’si “anlayışlı olunması”, 6’sı “yalan söylenilmemesi”, 6’sı “sır paylaşabilmesi”, 5’i ise “kendilerine doğal ve içten davranması”, 4’ü “kardeş gibi davranması gerektiği”, 3’ü “kendisini dinleyen, anlayan, yol gösteren ve destek olan biri olması” beklentisinde oldukları belirlenmiştir. Ayrıca “kendisiyle eğlenmesi gerektiğini” belirten 4, “kankasına davrandığı gibi kendisine davranılmasını isteyen” 3, “kankasının başkalarıyla kendisi kadar samimi olmaması gerektiğini” belirten 1 öğrenci belirlenmiştir.

Öğrencilerin cevapları analiz edildiğinde genellikle toplumsal kabule zemin hazırlayan olumlu özelliklerin beklentileri içinde oldukları belirlenmiştir. Steinberg’e (2007: 400) göre “Yakınlık ve sosyal destek ergenlerin iyilik durumunu sağlıyor görünürken, psikolojik açıdan sağlıklı ergenlerin başkalarıyla yakın ilişkiler oluşturma ve sürdürmeleri de olası görünmektedir.” Toplumsal kabulün bir gereği olarak öğrenciler kankaları aracılığıyla kendilerini yetişkinliğe ve yetişkinliğin gerektirdiği toplumsal normlara hazırlamaktadırlar. Grup folkloru bağlamında da öğrencilerin kankalarından beklentileri, öğrencilerin psikolojik ve sosyolojik anlamda ihtiyaç duydukları desteği karşılayan yapıya sahiptir.

Birey; sanal akrabalık kurduğu kişi veya kişileri seçerken; cinsiyeti, yaşı, fizyolojik özellikleri gibi konularda kendi seçimleri doğrultusunda hareket etmektedir. Bireyin seçimleri ihtiyaçlarını gidermeye yöneliktir. Çalışmada öğrencilere “Siz daha çok kız arkadaşınızı mı erkek arkadaşınızı mı kanka olarak tercih edersiniz ve neden?” sorusu yöneltilmiştir. Cevaplarda kanka seçiminde öğrencilerin 59’u kız arkadaşını, 57’i ise erkek arkadaşını tercih ederken 39 öğrenci ise kanka seçiminde herhangi bir cinsiyet ayrımı gözetmediğini belirtmiştir. Kız arkadaşını kanka olarak tercih eden kız öğrenciler; sorunlarının aynı olduğunu dolayısıyla birbirlerini daha iyi anladıklarını, kızlarla özel konuların daha ayrıntılı ve rahat paylaşılabileceğini belirtmişlerdir. Erkek arkadaşını kanka olarak tercih eden erkek öğrenciler; kankalarının kavgada yanında durabilecek, daha güvenilir, daha dürüst ve her zaman her koşulda arkasında duracağını düşündükleri kişiler olduklarını belirtmişlerdir. Verilerde kanka seçiminde

cinsiyet ayrımı yapan 116 öğrencinin olması öğrencilerin ergenlik döneminde olmalarıyla açıklanabilir. Erwin'e (2000: 89) göre "Ergenlerin sosyal ilişkilerinde lise yılları boyunca hala ciddi ayrımlar vardır ve bu bölünmenin gücü ancak ergenliğin son döneminde azalacaktır." Çalışmanın lise öğrencilerini kapsaması ve cinsiyet rollerini öğrenerek topluma uyum sağlama aşamasında oldukları göz önünde bulundurulduğunda öğrencilerin hemcinslerini yakın arkadaş olarak görmeleri doğal bir sonuçtur. Nitekim Steinberg (2007:368) "Ergenlik" adlı yapıtında Sullivan'ın ergenlik döneminin gereksinimlerini; ergenlik öncesinde yakınlık gereksinimi, ilk ergenlikte cinsel temas ve karşı cinsiyetteki bir akranla yakınlık gereksinimi, ileri ergenlikte yetişkin dünyasıyla bütünleşme gereksinimi şeklinde üç evrede ele aldığını belirtmiştir. Çalışmaya katılan lise öğrencilerinin içinde bulundukları ergenlik dönemine uygun cevaplar verdiği saptanmıştır. Ergenlik dönemindeki bireyler gelişimsel özelliklerinden hareketle akrabalık ilişkilerine, topluma uyum sağladıkları ve karşı cinsten akranıyla geliştirdiği yakın ilişkiyle erişkinlikteki evlilik kurumuna geçiş aşamasında olduğu söylenebilir.

İnsanlar temelde kendini koruma güdüsüyle yaşamları boyunca koşulsuz güven duydukları, kendilerine destek olabilecek, yalnızlığını paylaşabilecek, herhangi bir olumsuz durum veya kavgada yanında durabileceğini düşündükleri bireylerle yakın ilişkiler geliştirmiştir. Fakat cinsiyete göre bireylerin kendini koruma güdülerine cevap veren ihtiyaçları farklılaşmaktadır. Steinberg (2007: 380) "Oğlanların ve kızların farklı türde arkadaşlıkları vardır ve yakınlığı farklı yolla ifade ederler" şeklindeki ifadesiyle farklı cinsiyete sahip bireylerin yakın arkadaşlıklarının da farklı olabileceğini vurgular. Ergenlik dönemindeki kızların duygusal ve mahrem ilişki kurabildikleri kız arkadaşları için Erwin (2000: 90) "Yakın arkadaşlarının mahrem bilgilerini daha sık ve daha fazla paylaşır ve bu bilgilere sahip olarak güvene ve sırdaşlığa büyük önem verirler" ifadesini kullanmıştır. Kanka olarak kızları tercih eden kız öğrenciler daha duygusal bir bağı önemsemektedirler. Kendini açma ve anlaşılma, yaşadıkları durumlarda yalnız olmadığını düşünme ihtiyacı etrafında şekillenen yakın ilişkide kızların hemcinslerinin de benzer ihtiyaçları olduğu varsayımından hareketle kız öğrencilerin kızları kanka olarak seçmek istemesi beklenen bir sonuçtur. Ancak kanka seçiminde cinsiyet olarak erkek olmasını tercih eden öğrenciler; daha çok kendini savunma, yalnızlıktan kurtulma, güçlü görünme ihtiyaçları temelinde ilişkilerini geliştirmektedirler. Bu bağlamda Ergenlik dönemindeki erkekler için Erwin (2000: 92) "Ergen erkekler iç dünyalarını arkadaşlarına açarken mahremiyete de yönelmekle birlikte, ilişkileri büyük ölçüde ortak ilgiler ve faaliyetlere, hoş arkadaşlıklara ve tutum benzerliklerine dayanacaktır" ifadesiyle erkek kanka tercihinin nedenlerini vurgular.

Öğrencilerin yaş aralıklarının birbirine yakın olması hem sorunlarının hem de ihtiyaçlarının birbirine benzer olmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde bireyler, toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenir, yetişkinlik

döneminin bir görevi olarak evliliğe geçiş aşamasında duygusal bağ geliştirmeye çalışırlar. Steinberg'in (2007: 393) *"Başlangıçta aynı cinsiyetten arkadaşlıklarla gelişen yakınlık kapasitesi en sonunda pek çok ergen için karşı cinsiyetin üyeleriyle olan romantik ilişkilere dönüşür"* ifadesinden de anlaşılacağı üzere, bu durum ergenlik dönemindeki lise öğrencileri için olağandır. Öğrencilerin içinde bulundukları gelişim dönemi olan ergenlikte, bireyler önce hemcinsleriyle ergenliğin ilerleyen dönemlerinde ise karşı cinsle yakın ilişkiler geliştirmektedirler.

İletişim Şekilleri ve Görüşme Sıklığı

Birbirlerine yaklaşan, karşılıklı olarak kişisel alanları içine giren iki kişi arasında tanışıklık varsa ya da başlayacaksa, bunun simgesi göz göze, yüz yüze gelmeden önce, selam almak ya da selam vermektir (Köknel, 1997: 60). Selamlaşma, günlük hayatta insanların arkadaşları, akrabaları, yeni tanıştıkları ve sanal akrabaları olan kişilerle karşılaştığında nezaket kuralları gereği gerçekleştirdiği bir eylemdir. Keskin'e (2017: 128) göre "Her toplum ve kültür, kendi iç dinamiklerine ve ihtiyaçlarına göre belirlediği selamlaşma davranışlarını bir sisteme bağlamış ve bunu dil aracılığıyla sözcüklere dökerek kendilerine özgü selamlaşma biçimlerini oluşturmuştur." Selamlaşma bir davranış kalıbı ve sözcükler toplamıdır.

Çalışmada öğrencilerin selamlaşma şeklini belirlemek amacıyla "Kankanızla herhangi bir yerde karşılaştığınızda ilk ne yaparsınız ve ne dersiniz? Selamlaşma şekliniz nasıldır? sorulmuştur. Öğrencilerin 53'ü kankasıyla sarıldığını, 10'u el sıkıştığını, 4'ü el sıkışarak şakalaştığını, 4'ü brom veya kanka diyerek el tokuşturduklarını, 4'ü şaşırır gibi yapıp sarıldıklarını, 4'ü gülümsediklerini, 3'ü kafa tokuşturduklarını, 3'ü selamlaşmadan konuya geçtiklerini, 3'ü kardeşim diyerek el sıkışıp sarıldıklarını, 3'ü "selam kanka" şeklinde birbirleriyle selamlaştıklarını, 3'ü hep yan yana oldukları için selamlaşmaya ihtiyaçları olmadığını, 3'ü ise özel bir selamlaşma şekilleri olduğunu belirtmişlerdir. Öğrencilerden 2'si birbirlerine "ne haber kanka" dediklerini, 2'si birbirlerinin üstüne atlayarak sarıldıklarını, 2'si ise her yere beraber gittikleri için karşılaşmadıklarını dolayısıyla selamlaşmadıklarını ifade etmiştir. 1 öğrenci, ayak selamı [4] yaptıklarını, 1'i "brom[5]" şeklinde birbirlerine hitap ederek selamlaştıklarını, 1'i "kral ne haber" dediğini, 1'i birbirlerini görünce çığlık attıklarını, 1'i "var mı önemli bir haber" dediklerini, 1'i ise birbirlerini öperek selamlaştıklarını belirtmiştir. Öğrencilerin kankalarıyla sarılması, el sıkışması ve gülümsemesi kültürde benzerleriyle varlığını sürdüren selamlaşma şekillerindendir.

"Türk kültür tarihinde selamlaşma işleviyle kullanılan, beden dili ve davranış biçimleri arasındaki başlıca selamlaşma yöntemlerini ise el sıkışmak,

---

[4] Öğrencilerin birbirlerinin ayak içlerini tokuşturmak suretiyle oluşturdukları selamlaşma şeklidir.

[5] İngilizcedeki "brother" kelimesinin kısaltılmış hali olarak kullanılan, erkek öğrencilerin birbirileri için kullandıkları hitap şeklidir.

başın öne doğru eğilmesiyle saygı gösterisinde bulunmak, el sallamak, elin baş tarafına götürülmesi, sağ eli göğsün üzerine götürmek, sarılmak, el sıkışarak veya omuzları birleştirerek sarılmak, gülümsemek/göz kırpmak, başı hafifçe öne doğru eğmek ve el öpmek şeklinde sıralamak mümkündür" (Keskin, 2017: 128).

Bu selamlaşma şekillerinin yanı sıra çığlık atmaları, ayak selamı, özel selamlaşma şekilleri olduğunu ifade etmeleri, şaşırır gibi yapmaları, şakalaşmaları alt gruba özgü selamlaşma şekilleridir. Bu bağlamda belli bir alt kültür içerisinde yer alan bu grubun, dille iletişim kurmalarının yanı sıra dil ötesi iletişimde bulundukları ve özgün bir jargona sahip olduklarını söyleyebiliriz. Bu durum, Z kuşağına bağlı olarak gelişen öğrenci folkloru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bireyin kendini bulma yolculuğu olarak adlandırılabilecek ergenlik dönemi lise çağındaki öğrencilerin içinde bulunduğu süreci kapsamaktadır. Bu dönemde kendine yönelen dolayısıyla kendi kimliğini ve toplumdaki yerinin ne olduğunu bulmaya çalışan bireyler kendilerini anlayacaklarını düşündükleri kişilerle özellikle de akranlarıyla yakınlaşırlar. Onur (1987: 101), "Ergenlik Psikolojisi" adlı kitabında "Yaşıtlarla birlikte olmak üzere ev ve aileden ayrı geçirilen zaman, ergenlikte yaşamın diğer dönemlerine görece daha fazladır" ifadesiyle ergenlik dönemindeki gençlerin akranlarına, yakın arkadaşlarına, dostlarına ayırdığı zamana vurgu yapmıştır. Aynı dönemi yaşayan gençler; başkaları tarafından anlaşılmak, kabul görmek, desteklenmek, kaygılarını azaltmak, toplumun beklentilerine cevap verebilmek gibi ihtiyaçlarını kendine yakın hissettiği bireylerle gidermeye çalışır. Çalışmada öğrencilerin kanka kabul ettiği kişi veya kişilerle görüşme sıklığı analiz edilmiştir. Öğrencilere "Kankanızla hangi sıklıkla ve nasıl görüşürsünüz? sorulmuştur. Verilerden hareketle kankasıyla her gün görüştüğünü belirten 60 öğrenci, haftada beş gün görüştüğünü belirtmiş, 37'si haftada iki gün, 6'sı haftada bir, 5'i haftada üç veya dört, 3'ü müsait oldukları zaman, net sayılarla belirtemeyen 3, haftada altı gün diyen 2, ayda en az iki diyen 2, yılda bir yüz yüze fakat telefonla her gün görüştüğünü belirten 1 öğrenci olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin 62'si kankalarıyla görüşmelerini yüz yüze yaptığını ifade ederken; 51'i ise telefon aracılığıyla görüştüğünü belirtmiştir. Evlerinin yakınlığı sebebiyle 7/24 görüştüklerini belirten 3 öğrenci, oyun lobilerinde görüştüklerini belirten 1 ve özellikle ortaokul kankalarıyla sinemada görüştüğünü belirten 1 öğrenci olduğu belirlenmiştir. Kankalarıyla her gün görüşenler sınav zamanları dışında görüştüklerini vurgulamışlardır. Öğrencilerin büyük bir bölümü okul zamanları yüz yüze görüştüklerini, okul zamanı dışındaki ise telefonla görüşmeye devam ettiklerini belirtmişlerdir. Erwin'e (2000:80) göre "Ergenlikte, anne-babalar ve akranlarla birlikte geçirilen zaman süresinde de sürekli bir değişim gözlenmektedir. Akranlarla birlikte olmak giderek daha fazla önem taşımaya başlar ve güncel olaylar ve faaliyetlerle ilgili birtakım kararlar verip değerlendirmeler yapmak gerektiğinde başlıca referans grubu akranlar olur." Genç bireyler olarak lise öğrencilerinin güven

duyduğu, birlikte vakit geçirmekten keyif aldıkları, fikirlerini önemsediği, önemsendiğini hissettiği, sırlarını paylaştığı kankalarına ayırdıkları zaman dikkat çekmektedir.

Bedensel, psikolojik değişimlerini kabullenme ve uyum sağlamaya çalışmanın yanı sıra toplumsal rolünü oturtmaya çalışan lise öğrencileri bu hızlı değişimlere uyum sağlamak zorundadır. Atak (2011: 169), lise öğrencilerinin de içinde bulunduğu ergenlik döneminde ergenlerin maruz kaldığı toplumsal beklentileri, ergen bireyin kimlik bulma süreciyle birlikte ele alarak şu ifadelerle aktarır:

"Ergenlik döneminde bireyler bilişsel, bedensel ve psikolojik değişimler sonucunda toplumun beklentileri ile karşı karşıya kalırlar. Bir yandan çocukluk özdeşimlerinin ve kendilik algılamalarının sürdürülmesi ve var olan dengeyi sürdürme çabaları, öte yandan toplumsal beklentiler, ergendeki değişimi zorunlu kılmaktadır. Bu durumda ergen kendi kimliğini yeniden tanımlayarak toplum içinde yer edinmek zorunda kalır."

Dolayısıyla çalışma kapsamındaki lise öğrencilerinin içinde bulunduğu ergenlik dönemi kimlik kazanma, toplumsal kabul görme, bedensel değişiklikleri kabul etme, karşı cinsle olan ilişkiyi kontrol etme, duygularla başa çıkmaya çalışma, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirme gibi birçok problemi çözüme kavuşturma sürecidir.

Tartışma, Küsme, Kankalığın Sonlandırılması

İnsanlar beklentileri karşılanmadığında, maddi veya manevi boyutta herhangi bir şeyi paylaşamadıklarında, kendilerine yalan söylenmesi veya kırıcı davranışlarda bulunulduğunda, güven yitirdiklerinde, paylaşamadıklarında, önemsenmediklerini düşündüklerinde birtakım tepkiler verirler. Bu tepkiler problemin çözülememesi durumunda ilişkiye ara verme veya ilişkiyi sonlandırma esasına dayanan birbirine küsmedir. Steinberg'e (2007: 378) göre *"Her ne kadar ergenler ve yakın arkadaşları arasındaki çatışmalar, ergenler ve diğer akranları ile olanlardan daha az sıklıkta olsa da yakın arkadaşlarla olan tartışmalar daha duygusaldır."* Özellikle yakın ilişki olarak kabul gören dostluklar ve sanal akrabalıklarda bireyler arası yaşanan çatışmalar, daha az fakat diğer çatışmaların sebeplerine göre daha duygusaldır.

Çalışmada öğrencilere "Kankanızla tartışır mısınız ve küser misiniz? Tartışma ve küsme sebebiniz nedir?" sorusu sorulmuştur. Öğrencilerden 25'i ara sıra, 3'ü ise evet cevabını vererek kankasıyla tartışma ve küsme durumlarının gerçekleştiğini ifade etmiştir. Kankasıyla tartışan veya küsen öğrencilerden 36'sı "tartışırız, trip atarız ama küsmeyiz.", 13'ü "herhangi bir konuda anlaşamadığımızda.", 5'i "farkında olmadan birbirimizi incittiğimizde.", 3'ü "eksikliklerimi yüzüme vurduğunda.", 2'si "bana soğuk davrandığında." şeklinde tartışma veya küsme nedenlerini belirtmişlerdir. Öğrencilerden 2'si sinir anında, 2'si sorumsuz davranıldığında, 2'si kıskançlık durumunda, 2'si başkalarıyla yakın olunduğunda, 1'i söz verip tutulmadığında, 1'i ilgi gösterilmediğinde, 1'i erkek konusunda, 1'i kural

tanımazlık durumunda, 1'i küfredildiğinde, 1'i güvensizlik durumunda kankasıyla tartıştığını veya küstüğünü belirtmiştir. 1 öğrenci "kardeşler kavga eder ama küsmez" şeklinde cevap vererek kankasını kardeş olarak gördüğünü dolayısıyla kankasıyla küsemeyeceğini ifade etmiştir. Cevaplar analiz edildiğinde öğrencilerin 53'nün kankasıyla tartışma veya küsme durumunun olmadığı, 56 öğrencinin ise kankalarıyla tartışma veya küsme durumunun olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin kankalarıyla tartışma veya küsme durumları kıskançlık, soğuk davranma, ilgi göstermeme, eksikleri yüzüne vurma, fikir ayrılıkları, güvensizlik, başkalarıyla yakın ilişki geliştirme gibi daha çok bireysel dolayısıyla duygusal konular olduğu aşikârdır. Nitekim öğrenciler kendileri için özel kabul ettikleri, yakın gördükleri, kardeş statüsünde değerlendirdikleri kankalarıyla küsmeyi uygun görmemekte ve bir öğrenci bu durumu "kardeşler kavga eder ama küsmez" cevabıyla pekiştirmektedir.

Bilindiği üzere kan bağına dayalı olarak ortaya çıkan akrabalıklarda birey akrabasını seçemez ve reddedemez. Dolayısıyla bazı sanal akrabalıklarda tartışma veya küsme sonucu sanal akrabalık ilişkisi yine bireylerin seçimiyle ortadan kaldırılabilir. Öğrencilerin 53'ünün tartışma veya küsme durumu olmadığını ifade etmeleri ve 36 öğrencinin tartışabileceğini fakat küsemeyeceğini belirtmeleri kankalıkta, kan bağı yoluyla oluşturulan akrabalıklarda yaşanan olumsuzluklara karşın, akrabalığın bitmesini istemeyen bir yönelimin varlığı gözlenmektedir.

Akrabalıklarda insanın doğumu ile ölümü gibi başlangıç ve bitiş aşamaları söz konusudur. Genellikle doğum ile başlayan akrabalıkların ölüm olgusuyla birlikte biteceği kabul görmektedir. Fakat insan ilişkilerinde karşımıza çıkan kıskançlık, güveni yitirme, ihanet etme, beklentileri karşılayamama, yeni ihtiyaçların yeni ilişkileri doğurması ve dolayısıyla var olan ilişkinin önemini yitirmesi gibi bazı durumlar arkadaşlıkların veya akrabalıkların bitirilmesine neden olmaktadır. Balaman (1982: 79) "Zaman içinde verilen kan kardeşliği sözleri yerine getirilmediğinde ya da beklenmeyen bir nedenle bu iki kişi araları iyi gitmediğinde kan kardeşliği bozulur." ifadesinde bir sanal akrabalık kurumu olarak kan kardeşliğinin bitme nedenlerini ifade etmiştir.

Çalışmada öğrencilere "Kankalığınız ancak ne olursa biter?" sorusu yöneltilmiş, öğrencilerin 1'i sonsuzluk emojisi kullanarak kankalık durumunun bitmeyeceğini vurgulamış, 7'si ölüm olması hâlinde, 5'i kankalığın nasıl biteceğini bilmediklerini, 18'i ise kankalık ilişkilerinin bitmeyeceğini ifade etmiştir. Elde edilen verilerde 34'i ihanet edilmesi durumunda, 27'si yalan söylenmesi, 16'sı arkasından iş çevrilmesi durumunda, 12'i sırların başkasıyla paylaşılması durumunda, 8'i güvenin yitirilmesi, 7'si arkadan kötü konuşulması, 6'sı samimiyetin bitmesi durumlarında kankalığın biteceğini belirtmiştir. 4 öğrenci kankası saygısız davrandığında, 2'si kankası önemli bir şeyi gizlediğinde, 2'si değersiz hissettirildiğinde,1'i kankası iftira attığında, 1'i kankası bencillik yaptığında, 1'i kankası tarafından yargılandığında, 1'i kankasının sadakati bittiğinde,1'i

aralarına başka biri girdiğinde, 1'i kankası şehir dışına gittiğinde, 1'i farklı okullara gittiklerinde, 1'i kankası ailesine küfür ettiğinde, 1'i asla yapılmasını istemediği bir şey yapıldığında, 1'i kankasının hassas olduğu konularda ona zarar vermesi durumunda kankalık durumunun biteceğini belirtmiştir.

Çalışmada öğrenciler ihtiyaçlarının karşılanmaması, beklentilerine uygun davranılmaması, ilişkinin sağlamlığını pekiştiren ölçütlerin ortadan kalkması durumlarında ilişkilerini bitirebileceklerini ifade etmişlerdir. Bireyin ihtiyaçları ve seçimleri sonucu ortaya çıkan sanal akrabalıklar yine bireylerin ihtiyaçlarının karşılanmaması durumunda ilişkinin bitmesine neden olabilmektedir. Ayrıca öğrenciler toplumun hoş karşılamadığı durumları da dikkate almışlardır. Öğrencilerin bu tutumu; yeni neslin kendinden önceki kuşakla, geleneklerle, toplumsal normlarla çatışmaması, toplumsal kabullerini kolaylaştırması ve toplumsal birliğin parçalanmaması amacıyla toplumsal kabul koşullarını koruduklarına dikkat çekmektedir. Akrabalık, dostluk gibi toplumsal ilişki ağlarında da önemli görülen bu tutumlar öğrencilerin sonradan kurdukları kankalık ilişkisinde de karşılık bulmaktadır. Kent yaşamı içinde yer alan, bir alt kültür veya öğrenci folkloru olarak lise öğrencilerinin kankalığı bitirme durumları toplumsal kabul süreçlerini sekteye uğratmayan, kolaylaştıran bir davranış örüntüsü ortaya koyar. Bu noktada aileden bağımsızlaşma sürecinde olan öğrenciler, kendileriyle aynı durumları ve duyguları paylaştıkları kankaları aracılığıyla bu süreci tamamlamak istemekte dolayısıyla kankalık kurumunu bir sanal akrabalık kurumu olarak inşa etmektedirler.

Sonuç

152 öğrencinin katılımıyla gerçekleşen çalışmada öğrencilerin kısa cevaplı sorulara verdikleri cevaplardan hareketle, geleneksel Türk kültürdeki kan kardeşliği kurumunun işlevselliğinin azalarak yeni bir forma dönüşüp yerini kankalık kurumuna bıraktığına dair sonuçlar elde edilmiştir. Çalışmada kankalık kurumunun evlilik ve kan bağına dayalı akrabalıklarla neredeyse eş değer şekilde gelişen, geleneksel kültürün akrabalık ilişkileriyle beslenip şekillenen, kültürel yapı içinde kişinin seçimine bağlı olarak oluşan bir akrabalık çeşidi olduğu tespit edilmiştir. Literatürde düzmece, kurgusal, sözde, tasavvuri, sanal kurmaca, kurgusal, sanal şeklinde adlandırmaları olan bu kurumun "tercihe dayalı bir akrabalık" olduğu söylenebilir.

Çalışmaya katılan lise öğrencilerinin aile bireylerinin kan kardeşinin olması, öğrencilerin aile bireylerinden kan kardeşliği ile ilgili hikâye dinlemeleri, öğrencilerin kan kardeşlerinin olması, kanka kelimesini kan kardeş kelimesinin kısaltması olarak düşünen öğrencilerin olması, kan kardeşliği ritüellerinden biri olan ellerine kesik atıp kanlarını birleştiren öğrencilerin olması geleneksel Türk kültüründeki kan kardeşliği kurumunun bir sanal akrabalık olarak nesilden nesile aktarıldığını göstermektedir. Ancak kanka kelimesinin kan kardeşliğinin kısaltılmış hâli

olduğunu ifade eden öğrencilerin yakın arkadaşlarına kanka şeklinde hitap etmesi, genel olarak kan kardeşliğindeki kanları birleştirme ritüelinin kankalıkta görülmemesi, kan kardeşliği ile ilgili anlatılan hikâyelerin sayıca az olması ve öğrencilerin aile bireylerinde kankalık durumunun sayıca kan kardeşliğinden fazla olması kan kardeşliği sanal akrabalık kurumunun günümüzde işlevselliğinin azaldığını ve çağın şartlarına göre şekillenerek yerini kankalık kurumuna bıraktığı görüşümüzü desteklemektedir. Kan kardeşliği kurumunun varlığını sürdürmesi buna karşılık aynı çağda yaşayan farklı nesiller olarak anne, baba, ağabey, abla ve çalışmaya katılan öğrencilerin kankalarının bulunması kankalık kurumunun toplumu oluşturan en küçük birim olarak ailede kabul gördüğünü göstermektedir. Ayrıca kan kardeşliğindeki hediyeleşme ve ant içme ritüellerinin az da olsa kankalıkta da devam etmesi kankalık kurumunun kan kardeşliği kurumunun uzantısı olabileceğini desteklemektedir.

Kültürel ve dilbilimsel aktarımda sözlü kültür kadar yazılı ve elektronik kültürün etkisi azımsanamaz. Öğrencilerin kankalık kurumunu; yakın arkadaş, çevre, aile, sosyal medya ve kitaplar aracılığıyla öğrendikleri göz önünde bulundurulduğunda kankalık kurumunun benimsenmesinde farklı öğrenme kanallarının kullanıldığı, kankalığın kültürün içerisinde yer aldığını görmek mümkündür. Sosyal bir varlık olarak her insanın paylaşımda bulunabileceği bireylere ihtiyacı vardır. Ergenlik döneminde bulunan öğrencilerin ihtiyaçları, içinde bulundukları dönemin ve çağın koşulları sebebiyle çeşitlenmektedir. Öğrencilerin aileden bağımsızlaşarak kendilerini yetişkin olarak topluma kabul ettirmek istedikleri bu dönemde bir yandan bedensel değişikliklerine diğer yandan duygusal açlığına çözüm aradıkları belirlenmiştir. Dolayısıyla bu dönemde onlarla aynı duyguları paylaşan, aynı sorunları yaşayan akranlarıyla yakın ilişkiler kurmaktadırlar. Çoğu zaman bu ilişkilerin kurulmasında cinsiyet tercihinde de bulunarak toplumun kabul ettiği normlara uygun davranıp kendilerini toplumsal ilişki ağına dâhil etmeye çalışmaktadırlar. Bununla birlikte öğrenciler bu süreçte akrabalık ilişkilerini öğrenerek kendilerini yetişkinliğe hazırlamaktadırlar. Çevrelerindeki diğer bireylerden daha özel bir yere sahip olan kankalar; öğrenciler için güç, destek, yardımlaşma, birliktelik, güvende olma, ait olma, sevme ve sevilme, paylaşımda bulunma gibi birçok ihtiyaca cevap veren kişilerdir.

İhtiyaçlar doğrultusunda öğrencilerin kanka seçimleri söz konusudur ve bu seçimler karşılıklı olduğu için kankalar birbirlerine karşı sorumludur. Beklentilere uygun davranılmadığı durumlarda kankalık ilişkisinde tartışmalar ve küsmelerin gerçekleştiği fakat genel olarak öğrencilerin kankaların tartışmalarının olağan olduğu küsme durumlarının olmaması gerektiği belirlenmiştir. Bu durum kankalığın sıradan bir arkadaşlık ilişkisi olmadığı ve tartışmaların, küsmelerin ilişkiyi sonlandırmak için yeterli olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla öğrenciler kankalığın süresini sınırlandırmamış, kankalar hayatta olduğu sürece kankalığın sürmesini temenni etmiş ve kankanın ihtiyaca cevap vermemesi veya beklentileri

karşılamamasıyla kankalığın bitirilebileceğini belirtmişlerdir. Seçimlerin doğurduğu ilişkiler, ilişkiyi başlatan tarafların duygusal çıkarlarıyla sınırlandırılmıştır. Aynı şekilde kanka sayısında da herhangi bir sayı belirtilmemiş, ihtiyaca cevap verdiği sürece kanka sayısının sınırlanmaması gerektiği vurgulanmıştır. Kanka sayısı sınırlandırılmamasına rağmen öğrenciler bir kankalarının diğerlerine göre kendileri için çok farklı, değerli ve özel olduğunu ifade etmiştir. Bu durum kankanın diğer toplumsal ilişkiler ağı içerisinde farklı bir yeri olduğunu belirleme noktasında önemlidir.

Sınırlamanın olmadığı bir diğer konu kanka olan öğrencilerin birbirleriyle görüşme sıklığıdır. Öğrenciler yüz yüze geçirdikleri zaman dilimlerinin yanı sıra geriye kalan zamanın çoğunu birbirleriyle telefon aracılığıyla görüşerek geçirmektedirler. Bu durum öğrencilerin kankalarının desteğine her an ihtiyaç duyduklarını, kendilerini en iyi anladıklarını düşündükleri kişilerle vakit geçirmek istediklerini, duygusal anlamda kendilerini rahat ve huzurlu hissettiklerini ve kankalarına her durumda ihtiyaç duyduklarını ifade etmektedir. Süre olarak öğrencilerin kankalarıyla görüşme sıklığı aileleriyle geçirdikleri zamana oranla daha fazladır.

Gençler açısından birçok işlevi yerine getiren kankalık; ihtiyaçlar etrafında şekillenen, öğrencilere tercih hakkı sunan, kültürün her kolunda yer alan, farklı nesillerde benzer ihtiyaçlar etrafında idame edilen, gençlerin özellikle psikolojik ve toplumsal açıdan karşılaştığı problemlerin çözümüne destek mekanizması olan bir yapı içermektedir. Çalışmada elde edilen veriler; bir sanal akrabalık olarak kankalık kurumunun başlaması, sürdürülmesi, bitirilmesi, yapısı, işlevleri bağlamında toplumun bütünlüğünü ve devamlılığını sağlayan öğrenci folkloru olarak adlandırabileceğimiz bir alt kültür olarak değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akıncı, E. (2019). *Bizi şekillendiren kültür sosyal ve kültürel antropolojiye giriş*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Aktunç, H. (2010). *Büyük argo sözlüğü (tanıklarıyla).* İstanbul: YKY.

Artun, E. (2014). *Ansiklopedik halkbilimi/ halk edebiyatı sözlüğü (terimler-motifler-kavramlar)*. Adana: Karahan Kitabevi.

Aslan, E (2023). Kent folkloru nedir? *Kuramsal Yaklaşımlar Işığında Kent Folkloru,* (ed.: E. Aslan), 49-54, İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Ata, H. (2011) *Kutaggu Bilig'deki Til Erdem'in günümüz Türkçesine yansıması. III. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu,* (ed.: İ. Yazar), 110-115), 16-18, İzmir.

Atak, H. (2011). Kimlik gelişimi ve kimlik biçimlenmesi: kuramsal bir değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(1), 163-213.

Ayaz, B. (2014). Türkiye'deki tasavvurî akrabalık ilişkileri konulu çalışmaları üzerine bir değerlendirme. *I. Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri,* 38-44, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları.

Balaman, A. R. (1982*). Sosyal antropolojik yaklaşımla akrabalık evlilik ve türleri.* İzmir: Karınca Matbaacılık.

Bates, D. G. (2013). *21. yüzyılda kültürel antropoloji.* (çev.: S. Aydın), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayıncılık.

Burke, P. ve Roy, P. (2014). 'Jargon' kavramı hakkında. (çev.: K. Demirci), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2,* (ed.: M. Ö. Oğuz - S. Gülçayır Teke), 116-118, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Demez, G. (2012). Toplumsal etkileşim ve dayanışma biçimi olarak akrabalık ve yakın ilişkiler. *Değişen Toplumda Değişen Aile,* (ed.: N. Adak), C. II, 93-114, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Demirtaş, H. A. (2003). Sosyal kimlik kuramı, temel kavram ve varsayımlar. *İletişim Araştırmaları*, 1(1), 123-144.

Durmuş, İ. (2011). Türklerde kan kardeşliği ve antla ilgili unsurlar. *Millî Folklor,* 23(89), 100-108.

Ekici, M. (2008). Geleneksel kültürü güncellemek üzerine bir değerlendirme. *Millî Folklor*, 20(80), 33-38.

Emiroğlu, K. - Aydın, S. (2009). *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Emiroğlu, S. (2012). Türkçe sözlükteki akrabalık adlarının tasnifi. *Electronic Turkish Studies*, 7(4), 1691-1710.

Er, İ. (1988). Alt kültür. *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi,* C. 1, 28-29, İstanbul: Risale Yayınları.

Erwin, P. (2000). *Çocuklukta ve ergenlikte arkadaşlık.* (çev.: O. Akınhay), İstanbul: Alfa Kitabevi.

Gökdemir, G. (2003). Türk mitolojisinde 'yemin-ant' müessesesi. *Milli Folklor,* 59, 60-72.

İlhan, M. E. (2021). *Öğrenci folkloru Antalya'da eğlence ve argo üzerinden bir tahrir*. İstanbul: Vadi Yayıncılık.

Jenks, C. (2005). *Altkültür: Toplumsalın parçalanışı.* (çev.: N. Demirkol), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Karataş, A. - Yıldırım, A. (2014). Rüya kardeşliği. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 20(77), 35-56.

Keskin, A. (2017). Türk kültüründe "selamlaşma" ve "vedalaşma" hakkında genel bir değerlendirme. *Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi*, 43, 125-146.

Köknel, Ö. (1997). *İnsanı anlamak*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü.* (çev.: O. Akınhay - D. Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Onur, B. (der.) (1987). *Ergenlik psikolojisi*. Ankara: Hacettepe Taş Kitapçılık.

Onursoy, S. (2019). Mobil iletişim çağında kuşaklararası koordinasyon biçimleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 355-372.

Özarslan, M. - Karataş, H. (2015). Anadolu Türk kültüründe kadınlar tarafından tesis edilen tasavvurî akrabalıklar. *Hacettepe Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 23, 255-270.

Özdemir, N. (2008). Türk hediyeleşme geleneği ve medya. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(4), 467-480.

Mansuroğlu, A. (2003). *Bir sanal akrabalık olarak kankalık ve işlevleri*. Hatay: Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Paylan, K. (2015). *Türkçede kelime türetme yollarına genel bir bakış*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Steinberg, L. (2007). *Ergenlik.* (çev.: F. Çok). Ankara: İmge Kitabevi.

Tanrıvere, U. (2017). Türkçe ve Almancadaki ortak LSD jargonunun semasiyolojik analizi. *Hacettepe Üniversitesi Yabancı Dil Olarak Türkçe Araştırmaları Dergisi*, 3, 97-106.

Taş, H. Y. - Kaçar, S. (2019). X, Y ve Z kuşağı çalışanlarının yönetim tarzları ve bir işletme örneği. *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 11(18), 643-675.

TDK (2019). *Türkçe sözlük 1.* (hzl.: H. Akalın), Ankara: TDK Yayınları.

Tezcan, M. (1982). Tasavvurî akrabalık ve ülkemizdeki uygulama. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 15(1), 117-130.

Tietze, A. (2016). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati. Dördüncü Cilt; K-L; S,* (ed. S. Tezcan), Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.

Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ong, W. J. (1993). *Sözlü ve yazılı kültür.* (çev.: S. Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Jargon. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 12.12.2022)

URL-2: Kanka nedir? https://www.nedir.com/kanka (Erişim: 05.09.2022)

URL-3: Kanka kelimesinin etimolojik kökeni. https://www.nedir.com/kanka (Erişim: 05.09.2022)

URL-4: Kanka kelimesinin dijital kaynaklarda kullanımı. https://eksisozluk.com/kanka--32107 (Erişim: 05.09.2022)

URL-5: Baba Kanka. https://www.youtube.com/watch?v=jZW2lrqbVDE (Erişim: 05.09.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Etik Kurulundan 06.12.2021 tarihli 09 sayılı E-21817443-050.99-112087 kararla araştırma oluru alınmıştır. Hayat İl Milli Eğitim Müdürlüğünün 22.02.2022 tarihli ve E-32889839-605-0144076518 kararıyla da sahada veri toplanmaya başlanmıştır./ *Research approval was obtained from Hatay Mustafa Kemal University Ethics Committee with the decision dated 06.12.2021 and numbered 09 E-21817443-050.99-112087. With the decision of Hayat Provincial Directorate of National Education dated 22.02.2022 and numbered E-32889839-605-0144076518, data collection started in the field.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu çalışma, 2023 yılında Hatay Mustafa Kemal Üniversitesinde Aliye Mansuroğlu tarafından savunulmuş olan "Bir Sanal Akrabalık Olarak Kankalık ve İşlevleri" adlı yüksek tezinden üretilmiştir./ *This study was produced from the master's thesis titled "Blood brotherhood as a Virtual Kinship and Its Functions" defended by Aliye Mansuroğlu at Hatay Mustafa Kemal University in 2023.*
Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Makale tezden üretilmiştir. Birinci yazar danışman, ikinci yazar tezi hazırlayan öğrencidir./ *The article is based on the thesis. The first author is the advisor and the second author is the student who prepared the thesis.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 18.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1470659
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 541-561.

İnceleme Makalesi
Review Article

DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ TARIM KÜLTÜRÜNDE TARIM ÜRÜNLERİNİ YABANİ HAYVANLARDAN KORUMAK İÇİN YAPILAN GELENEKSEL UYGULAMALARLA İLGİLİ BİR DEĞERLENDİRME

♦

AN EVULATION OF TRADITIONAL PRACTICES TO PROTECT AGRICULTURAL PRODUCTS FROM WILD ANIMALS IN THE AGRICULTURAL CULTURE OF THE EASTERN BLACKSEA REGION

İskender KELEŞ*

ÖZ: Tarım kültürü halk biliminin çalışma konularından biri olup tohumun toprağa atılmasından tarım ürününün satılmasına kadar geçen tüm geleneksel süreçleri inceler. Doğu Karadeniz Bölgesi, topoğrafya özelliklerinin etkisinden dolayı ekilebilir alanların sınırlı olmasına rağmen zengin bir tarım kültürüne sahiptir. Bölgede yaşayan insanların temel geçim kaynaklarının önemli bir kısmını tarımdan elde edilen gelirler oluşturur. İnsanlar ektikleri tarım ürünleriyle yıllık yiyecek ihtiyacının bir bölümünü karşılar. İnsanlar tarım ürünlerinden oluşan bahçelerini ekin zamanından hasat vaktine kadar takip eder. Doğu Karadeniz yaban hayatı açısından zengin bir alandır. Bölgede; ayı, çakal, domuz, köstebek, porsuk, sincap, fare, ceylan, geyik, karaca gibi yabani hayvanlar bahçelere girerek tarım ürünlerini talan eder. Ayrıca böcek ve kuş türleri de bahçedeki ürünlere, meyvelere dadanarak ürün kaybına yol açar. Bundan dolayı bölgede tarımla uğraşan kişiler yabani hayvanların ürünlere zarar vermemesi için birtakım yöntemler geliştirirler. Yabani hayvanların bahçelere girmemesi için bahçelerin kenarlarına halkın kendi bilgi ve tecrübelerine dayanarak oluşturdukları halk teknolojisi ürünleri düzenekler ve tuzaklar yaparlar. Bu çalışmada konuyla ilgili bilgiler Doğu Karadeniz'in Giresun, Trabzon, Rize, Artvin illeriyle ilgili yayımlanmış yazılı kaynaklar içerisinden taranmıştır. Çalışmada bölgede tarım alanlarını yabani hayvanlardan korumak için gerçekleştirilen yöntemler ve oluşturulan düzenekler ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğu Karadeniz, Tarım Kültürü, Yabani Hayvanlar, Düzenek, Kelif.

ABSTRACT: *Agricultural culture is one of the study subjects of folklore and examines all the traditional processes from planting the seed into the ground to selling the agricultural product. The Eastern Black Sea Region has a rich agricultural culture, although arable areas are limited due to the influence of topographic features. Income from agriculture constitutes a significant part of the basic livelihood of people living in the region. People meet part of their annual food needs with the agricultural products they plant. People monitor their gardens of agricultural products from planting time to harvest time. Eastern Black Sea is an area rich in wildlife. In the region; Wild animals such as bears, jackals, pigs, moles, badgers, squirrels, mice, gazelles, deer and roe deer enter the gardens and plunder agricultural products. Insects and bird species also haunt the crops and fruits in the garden, causing crop loss. For this reason, people engaged in*

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı/Trabzon- iskenderkeles61@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6067-044X)

This article was checked by Turnitin.

agriculture in the region develop some methods to prevent wild animals from damaging the crops. In order to prevent wild animals from entering the gardens, they make devices and traps on the edges of the gardens, products of folk technology that the people have created based on their own knowledge and experience. In this study, information on the subject was scanned from written sources published about the Eastern Black Sea provinces of Giresun, Trabzon, Rize and Artvin. In the study, the methods and mechanisms used to protect agricultural areas from wild animals in the region were discussed.

Keywords: *East Blacksea, Agricultural Culture, Wild Animals, Mechanism, Kelif.*

Giriş

Tarım kültürü, halk biliminin çalışma kadrolarından bir tanesidir (Örnek, 1977: 17; Çobanoğlu, 2005: 51). Tohumun toprağa atılmasından ürünün satılmasına kadar geçen tüm geleneksel süreçleri tarım kültürü inceler. Ekim- dikim, aşılama, gübreleme, budama, sulama, seyreltme, ürünü yabani hayvanlardan koruma, toplama, harman, hasat, kurutma, satma, saklama, tohum çıkarma teknikleri, tarım araç ve gereçleri, meyve ve sebze çeşitleri, beslenme ve mutfak bilgisi, tarım etrafında oluşan sözlü edebiyat (tarım ürünleriyle ilgili atasözü, deyim, alkış, kargış, mani, ninni, tekerleme, bilmece, efsane, masal, memorat, türkü, hikâye, fıkra, destan, ağıt, kalıp sözler), tarımla ilgili inanışlar, takvim bilgisi, halk meteorolojisi, halk hekimliği, tarım kültürüyle ilgili halk hukuku, halk ekonomisi (tarım ürünlerinin üretimi, tüketimi ve pazarlanması), halk mimarisi (tarım ürünlerini koymak, saklamak, kurutmak, öğütmek, pişirmek için yapılan mimari yapılar, ev eklentileri), halk botaniği, halk matematiği (tarım ürünleriyle ilgili geleneksel ölçü- tartı birimleri, yöntemleri, kavramları, hesaplama şekilleri), tarımla ilgili halk teknolojisi, aydınlanma-ısınma yöntemleri, temizlik kültürü, tarım ürünleriyle oynanan oyunlar, tarım ürünlerinden yapılan oyuncaklar, tarım ürünlerinin imecesi sırasında oynanılan köy seyirlik oyunları, tarım ürünleriyle ilgili onomastik bilgi (ad bilimi), tarım çeşitleri, yerleşim türlerindeki tarım faaliyetleri (şehir, köy, yayla yerleşimlerinde tarım), tarımın yapıldığı toprak çeşitleri, tarım ürünlerinin taşınma teknikleri, tarım ürünlerinden oluşturulan el sanatları, tarımsal faaliyetlerle ilgili geleneksel meslekler, tarımsal ürünlerden yapılan giyim-kuşam ürünleri, geçiş dönemleri içerisinde tarım, ekim ve hasat zamanlarında icra edilen halk müziği ve halk dansları, törenler ve daha çeşitlendirilebilecek konular tarım kültürü içerisinde yer alır. Türk halk bilimi çalışma kadrosu (Örnek, 1977: 17-20; Çobanoğlu, 2005: 50-53) içerisinde yer alan konuların çoğu tarım kültürü açısından incelenebilir. Bu yönüyle tarım kültürü halk bilimi disipliniyle ilgilenen araştırmacılar tarafından çalışılması gereken zengin bir alandır.

Bu çalışma tarım kültürü konuları içerisinde yer alan tarım alanları ve ürünlerini yabani hayvanlardan koruma yöntemleriyle ilgilidir. Çalışma ile ilgili bilgiler Doğu Karadeniz Bölgesi illerinden Giresun, Trabzon, Rize, Artvin ile ilgili yapılmış araştırmalar içerisinden derlenmiştir. Bu kapsamda

bu illerle ilgili tez, makale, kitap, kitap bölümü, sözlük, bildiri, internet kaynakları gibi çalışmalar incelenmiştir. Çalışmalar içerisinden tarım alanlarını yabani hayvanlardan koruma yöntemleriyle ilgili bilgiler derlenmiştir. Derlenen bilgiler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde temel geçim kaynakları tarım ve hayvancılıktır. Topoğrafik yapısından ötürü ekilebilir alanların sınırlılığına karşılık bölgede zengin bir tarım kültürü oluşmuştur. Bölgede çay ve fındık gibi konvansiyonel nitelik taşıyan tarım ürünleri yetiştirilmektedir. Ayrıca sebzecilik ve meyvecilik tarımı açısından da çok sayıda meyve ve sebzenin üretimi yapılmaktadır. Yörede tarımla uğraşan insanlar yetiştirdikleri tarım ürünleriyle kendi geçimlik ekonomilerini desteklemektedir. Bölgedeki tarımsal faaliyetler, fındık, çay, sebzecilik, meyvecilik ve kısmen hububat istisna olmak üzere çoğunlukla ailelerin kendi gereksinimlerini karşılayabilecekleri ölçektedir. Dolayısıyla tüm tarımsal ürünlerin muhafazası ayrıca önem taşımaktadır. Topoğrafik özellikleri, doğal yaşam kaynaklarının çokluğu ve bitki örtüsünün zenginliği ile yabani hayvan türleri için oldukça elverişli bir bölge olan Doğu Karadeniz'in tarımsal üretim süreçlerinde karşılaşılan en önemli güçlüklerden birini ürünlerin yabani hayvanlardan korunması oluşturmaktadır.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yetişen çok sayıda tarım ürününe yabani hayvanlar zarar vermektedir. Yaban domuzu, fare, çakal, sincap, karga (Peker, 1950: 46) ayı, porsuk, köstebek, kurt, kirpi, gelincik, ceylan, geyik, karaca gibi hayvanlar sorun oluşturmaktadır. Hayvanların oluşturduğu zararlar yabani hayvan türlerinden örnekler verilerek açıklanabilir.

Yabani hayvanlardan biri olan ayılar bölgede geniş bir popülasyona sahiptir. Doğu Karadeniz illerinin yüksek kesimlerinde yer alan ilçelerin köylerinde ve yayla yerleşimlerinde ayılar tarım ürünlerine dadanarak tarımla uğraşan çiftçilerin ürettikleri ürünleri tüketmektedir. Ayılar elma, armut, ceviz, fındık, kiraz ve daha çok sayıda meyve ağaçlarına çıkarak meyveleri tüketmekte bununla kalmayıp ağaçların dallarını kırmaktadır (Kuyumcu, 2006: 254-354). Ayılar, gece vakti ay ışığında fındıklıklara girerek fındığın dallarını eğerek yeşil kabuklu fındıkları dişleriyle kırıp tüketir (Duman, 2008: 95). Böylece yüksek kesimlerde fındık üreticilerinin ürün kaybı yaşamasına neden olur. Bahçelerde yetiştirilen fasulye (Günay, 1978: 277), kabak (Kuyumcu, 2006: 354), mısır kısacası ekilen her türlü sebzeye ayılar bahçeye girerek zarar verir. Ayıların tarım ürünlerine verdiği zararlarla ve yöre insanın ayılarla mücadelesiyle ilgili Rize, Artvin illerinde eski dönemlerden beri hikâyeler anlatılmaktadır (Günay, 1978: 277).

Doğu Karadeniz illerinde tarım ürünlerinin olduğu bahçelere zarar veren hayvanlardan olan domuzlar mısır tarlalarına girerek mısır fidelerini yere yatırıp mısırları, başakları yerler. Büyükbaş hayvanlar için besin kaynağı olan mısır saplarını çiğneyerek kırarlar. Tarla içinde yuvarlanarak zarar oluştururlar (Tunçok, 1935: 27). Mısır bahçelerine domuzların zarar vermesi bölgeyi ziyaret eden yabancı seyyahların da dikkatini çekmiştir.

1830'lu yıllarda Trabzon'da kısa süre konsolosluk yapan Victor Fontanier, mısır tarlalarına zarar veren domuzların bölgedeki sayılarının hayli fazla olduğunu belirtmiştir (Fontanier, 2015: 139). Domuzlar sadece mısır bitkisine zarar vermekle kalmayıp üreticilerin ektikleri hububat, bakliyat, patates, pancar, yer elması, kabak, domates gibi sebzelere fındık, ceviz, kestane, kızılcık, üvez, dut gibi meyvelere zarar oluştururlar. Girdikleri ekinlerde yatıp yuvarlanarak sebzeleri çiğneyip ekinleri talan ederler. Domuzlar ormanlarda ve bahçelerde bulunan genç meyve fidanlarına hasar verirler. Toprağa ekilmiş patates gibi bitkileri kazıyıp meydana çıkarırlar (Tunçok, 1935: 26-38). Bölgede domuzlarla mücadele temel geçim kaynağının sadece tarım olduğu eski günlerde daha da yaygındı. Bölge insanı domuzlarla mücadele etmek için domuzları avlıyordu. Domuzların ürünlere zararın fazla olduğu için hükümet tarafından 1933 yılında domuz avına izin verilmiş Karadeniz sahilinde yer alan vilayetlerde domuz avı yapılmıştır (Tunçok, 1935: 39). Domuzlarla mücadele basına da yansımıştır. 30 Ocak 1936 tarihinde Akgün Gazetesi içerisinde yer alan M. Karaman'ın bir yazısında domuzlarla verilen mücadele haber edilmiştir. Haberde hükümetin Giresun ilinde ekinlere ciddi zarar veren domuzlarla mücadele edilmesi için tüfek, cephane verdiği bilgisi yer almaktadır. Domuz avlama işini yönetmek için memur görevlendiği bildirilmektedir. Haberde 28 Ocak 1936 tarihinde Giresun vilayetinin pek çok yerinde domuz avı yapıldığı belirtilmektedir (Kaya, 2019: 87- 88).

Doğu Karadeniz'in yüksek kesimlerinde kalan yerleşimlerinde yabani hayvanların tarla ürünlerine verdiği zarar daha büyüktür. Örneğin Rize'nin Çamlıhemşin ilçesinde ekilen ürünün neredeyse yarısını ayı ve domuzların yediğini belirten çiftçiler vardır (Sarıahmet, 2018: 210). Tarım ürünlerine zarar veren hayvanlardan biri de çakallardır. Çakallar mısırların boy atmaya başladığı zamanlarda tarlalara girmekte ve gizlenme fırsatı bulmaktadır (Yılmaz, 1978: 8300; Selimoğlu, 1950: 204). Doğu Karadeniz Bölgesi'nde çakallar geniş bir popülasyona sahiptir. Trabzon- Vakfıkebir ilçesinden derlenen "çakalsız orman olmaz" sözü bölgedeki çakal varlığını yansıtan bir sözdür (Aksoy, 1973: 52). Çakallar mısır ve sebze ekili bahçelere girerek ürünleri yemektedir. Çakallar genelde sürü halinde dolaşmaktadır. Bahçelere giren çakal sürüsü mısır bahçelerini talan etmektedir. Çakal sürülerinin bahçelerde yere yatıp eğlenmeleri de ürünlere zarar verir. Çakallar sebzeler üzerinde oynayarak sebzelikleri karıştırır ve kırar (Kaya, 2019: 199- 200). Trabzon-Sürmene'de çakalların bağırmasının uğursuzluk getireceğine inanılır. Bu inanışın oluşmasında çakalların ekinlere verdiği zararlar etkilidir (Baştürk, 2002: 37).

Doğu Karadeniz'de tarım ürünlerine zarar oluşturan hayvanlardan biri ceylanlardır. Ceylanlar bezelye, fasulye, mısır, marul, maydanoz, domates, salatalık ve diğer sebzeleri yiyerek çiftçinin ürününü tüketmektedir. Armut, elma ağaçlarından yere düşen meyveleri yerler. Sebzelikleri girerek sebzeleri karıştırırlar. Aşılanan fidanlara zarar verirler. Çiftçilerin yetiştirdikleri meyveleri yiyen bir diğer hayvan sincaplardır. Sincaplar fındık, ceviz, dut,

üzüm, hurma, kiraz gibi meyveleri tüketmektedir. Fındıkların olgunlaştığı ağustos ayında fındıklıklarda çok sayıda sincap görülmektedir. Sincaplar fındıkları tüketmesiyle üretici ürün kaybına uğramaktadır. Sincapların çok tükettiği meyvelerden biri de cevizlerdir. Sincaplar ceviz ağaçlarında gezerek ceviz meyvelerinden yemektedir.

Tarlaya ekilen ürünlere, meyvelere etki eden bir diğer canlı farelerdir. Fareler tarlaya atılan mısır, kabak, bezelye, patates, buğday, arpa, çavdar tohumlarını toplayarak yerler. Sebzeler olgunlaştığında sebzeleri yemeye başlarlar. Meyve ağaçlarından yere dökülen fındık, ceviz, elma, armut gibi çok sayıda meyveyi tüketirler. Kemirgen hayvan türlerinden biri olan farelere geçimini tarım sayesinde karşılayan tarım toplumlarında her dönem düşman olarak bakılmıştır. Fareler sadece ekinlere değil gıda ürünlerinin saklandığı serander, ambar, kiler, depo, baraka ve evlere girerek oradaki gıdaları da tüketmektedir (Özdemir, 2022: 316-317).

Ekinlere zarar veren hayvanlardan biri porsuklardır. Porsuklar toprağı kazarak eştikleri kuyular içinde barınırlar. Porsuklar tarlaya ekilen tohumları çıkararak ekini talan eder. Bezelye, mısır, buğday, arpa, çavdar, yulaf gibi tarım ürünlerini yerler (Giritlioğlu, 1952: 512-513).

Tarım ürünlerine zarar oluşturan diğer hayvanlar kuş türleridir. Alakarga, arı kuşu, karga, sarı sandal, karatavuk, güvercin, yaban güvercini, doğan, serçe, sığırcık, kırlangıç ve daha çok sayıda kuş türü yeni olmaya başlayan meyveleri ve sebzeleri tüketir. Kiraz, vişne, kızılcık, kocayemiş, incir, üzüm, dut ve diğer ağaçların meyveleri olgunlaşmaya başladığı dönemde kuş türleri meyveleri yer. Sebzelerin ekimi yapılırken toprağa atılan tohumların bir kısmını kuşlar bahçeye süzülerek alır. Sebzeler olgunlaştığında kuşlar bahçelere dadanır.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde de ekinleri yabani hayvanlardan korumak amacıyla geleneksel yöntemler uygulanır. Bu yöntemler: Kelif yapma, haylama-kışlama yoluyla kovma, tenekeyle ses çıkararak uzaklaştırma, tarım alanlarına CD- kaset bandı asma, tarım bahçelerinin etrafını çevirme (sargı, çit yapma), bahçede ateş yakarak uzaklaştırma, tarım alanlarını ışık yoluyla koruma, bahçelere hayvan korkuluğu yapma, tarım alanlarına renkli eşya asma, insan eşyası kullanarak uzaklaştırma, zil-çan takma ve çalma, tarım alanlarına radyo- teyp koyma, bahçelerin etrafında köpek bulundurma bölgede uygulanan geleneksel yöntemlerdir. Bölgede yabani hayvanları uzaklaştırmak amacıyla Doğu Karadeniz insanının pratik zekasına dayanan halk teknolojisi ürünü "tüp düzeneği", "taktakica", "borbali", "ayı kaçırıcı", "çekobal" adlarıyla bilinen düzenekler oluşturulur. Yabani hayvanların bahçelere zarar vermesini engellemek için ayı, çakal, domuz tuzakları, fare tuzakları ve kapanlarından yararlanılır. Kuşları tarım alanlarından uzaklaştırmak için "dagildirik", "takatuka-çakırdak", "kuş kovucu", "kalbur-elek tuzağı" adı verilen düzenekler kurulur.

1. Tarım Alanlarına Yabani Hayvanların Girmesini Engellemek Amacıyla Uygulanan Geleneksel Yöntemler

1.1. Kelif Yapma

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde fındık, mısır tarlalarını, meyve bağlarını, sebzelikleri ve ekinleri yabani hayvanlardan ve hırsızlardan korumak amacıyla "kelif" adı verilen kulübeye benzeyen ahşap yapılar oluşturulur. Tarladaki ürünlerin olgunlaşma dönemlerde keliflerde beklenilir. Bu yapılarda geceleri kalınarak bahçeye domuz, geyik, ayı, ceylan, çakal gibi hayvanların girmesi engellenmeye çalışılır (Yılmaz, 2014: 34). Kelif yapısına Trabzon Maçka'da, Giresun Piraziz'de "kelif" (Yılmaz, 2014: 34; Saylık, 2022: 271), Rize'de "kalef", "avgâh" (Günay, 1978: 322) "kalif" (Küçükyıldız Gözelce, 2021: 608), Artvin Murgul'da "koh" (Çelikarslan, 2018: 280), Artvin Arhavi'de "kaliv" (Özkazanç Okumuş, 2022: 88) gibi isimler verilir.

Kelif yapıları yere dikilen dört direğin üzerine- yükseğe yapılmaktadır. Kelifin yükseğe yapılmasıyla birlikte tarım alanının çevresi görülmektedir. Bu sayede bahçeye giren yabani hayvanlar kolayca fark edilmektedir (Duman, 2008: 95-96). Keliflerin alt kısmı boş bırakılır. Altında ateş yakılarak geceleri oturulur. Ayrıca ateş yakılmasının bir diğer nedeni hayvanların gelmesini engellemektir.

Kelif içerisinde kalarak tarım ürünlerinin olduğu bahçeleri koruyan kişilere "kelifçi- kalifçi" bekleme işine de "kalifçilik" adı verilmektedir (Kuyumcu, 2006: 869; Küçükyıldız Gözelce, 2021: 608). Bu kişiler geceleri kelifte kalır. Tüfekle birlikte domuzları bahçeden kaçırmaya uğraşır. Geceleri keliften çıkıp bahçede gezerek, ses çıkartıp gürültü yaparak, teneke çalarak yabani hayvanları kaçırır. Kalifçilik yapan kişi bahçenin korunmasının sorumluluğu kendi üzerinde olduğu için sabah oluncaya kadar uyumaz. Kelifte kalıp bahçeyi kollamanın zor olması, hayvanlarla verilen mücadele, uykusuzluk ve korku gibi nedenlerden dolayı Rize ilinde "ne yerum ne kalife giderum" diye bir söz oluşmuştur (Küçükyıldız Gözelce, 2021: 608).

Keliften tarlaya bir ip veya tel çekilir. İpin ortasına çan, zil bağlanır. Kelifin içerisinden ip çekildiğinde zil sallanarak ses meydana getirir. Ayrıca ipin ortasında bulunan zil ve çanların yanına demir, çinko, sac, teneke bağlanır. Kalifçi ipi kendine doğru çektiğinde ziller demir, teneke gibi maddelere vurarak gürültü oluşturur. Kelif içerisinde kalan kişi belli aralıklarla ipi çekerek ses çıkartır. Sesi duyan hayvanlar çevreden uzaklaşır. Kelifin altında ve tarlanın çeşitli yerlerinde ateş yakılarak hayvanların kaçması sağlanır. Keliflerde sadece erkekler kalmaz erkeklerin gurbette çalışmasından dolayı kadınlar da bu görevi yapar (URL-6). Kadınlar kelifte bekçilik yaparken bahçeye giren domuzları gördüklerinde erkeklere haber veriyordu (Kuyumcu, 2006: 354).

Keliflerde yabani hayvanları kovmak için beklenirken sosyal bir ortam oluşuyordu. Kelifin çevresinde toplanan insanlar kemençe, kaval ve yöreye ait diğer enstrümanlar eşliğinde türküler icra ediliyordu. Kelif etrafında yapılan sohbetlerde bahçeden mısır çıkarılıp yakılan ateşin közünde mısır

pişiriliyordu. Taze patatesler ateşte pişirilip yeniyordu. Keliflerin çevresinde sabahlara kadar sohbetler yapılıyordu (Duman, 2008: 95-96).

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde günümüzde mısır tarımının geçmişe göre oldukça azalmasından dolayı kelif yapma kültürü artık neredeyse ortadan kalkmıştır.

1.2. Haylama/ Kışlama Yoluyla Kovalama

Tarım alanlarına giren yabani hayvanları kaçırmak amacıyla bahçenin çevresinde insanların bağırmasına "haylamak" adı verilir (Çelikarslan, 2018: 280). Doğu Karadeniz'de bahçesini koruyan insanlar geceleri tarım ürünlerinin ekili olduğu yerlerin kenarında bağırarak ses çıkartır. "Hay- hoy", "hey oğlum" (Duman, 2008: 96), "ula" gibi seslenme ifadeleri söylenir. Bu sesleri duyan yabani hayvanlar bahçelere yanaşmaktan vazgeçer. Rize Hemşin'den derlenen bir metinde domuz gibi yaban hayvanlarına haylama işinin keliflerde yapıldığı belirtilir (Kuyumcu, 2006: 339).

Kuş türleri kışlama yoluyla ürkütülür. Çiftçiler ekinlere kuşların geldiğini görünce "kış, kış" diye bağırarak kuşları kovalar. Yaban hayvanlarını ve kuşları bağırarak kovalamak kökleri çok eskilere dayanan kadim bir yöntem olduğu söylenebilir.

1.3. Teneke Çalarak Ses Çıkarma

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ekinlere yabani hayvanların zarar vermemesi amacıyla bahçelerin çevresinde teneke çalınır. Geceleri bahçeye giden tarla sahipleri ellerine tenekeleri alıp tenekelere bir odun yardımıyla sert şekilde vurarak ses çıkartmaya çalışır. Sesi duyan ayı, domuz, porsuk, ceylan, geyik, karaca, tavşan, köstebek gibi hayvanlar bahçeden uzaklaşır (URL-1). Bahçelerin evlere yakın olduğu yerlerde de evde tenekelere vurularak hayvanlar kaçırılmaya çalışılır. Ayrıca aile büyükleri tarafından gündüzleri çocukların eline teneke verilerek tarlaların çevresinde çalmaları istenir.

Teneke çalma bölgede eski dönemlerden beri gerçekleştirilen bir uygulamadır. Mirza Gökgöl, 1935 yılında Doğu Karadeniz Bölgesi'ne yaptıkları gezi sırasında kestane karasının olduğu 29 Eylül gecesinde çiftçilerin tarlalarına giren domuzları ürküterek kaçırdıklarını ve ellerinde boş gaz tenekesi çaldıklarını belirtir (Gökgöl, 1937: 10). Teneke kolay temin edilen bir eşya olduğu için tenekeyle yabani hayvan kovalama tekniği günümüzde aktif şekilde sürdürülmektedir.

1.4. Tarım Alanlarına CD ve Kaset Bandı Asma

Yabani hayvanları bahçelerden uzak tutmak amacıyla bahçelere kaset bandı ve CD asılır. Eski, kullanılmayan ve tahrip olmuş kasetlerin bantları alınıp sebzeliklerin çevresindeki çalılara, sırıklara ya da sebzelere sarılır. Kullanılmayan eski CD'ler çubuklara bir iple bağlanır. Eğer çok sayıda CD varsa tarım alanlarına büyük bir tel çekilip CD'ler tellere asılır. Bu materyaller rüzgârın etkisiyle sallanıp parlayarak hayvanlara bahçede biri varmış gibi hissettirir. Ayrıca geceleri sallanan CD'ler insan gözü gibi görülür.

Bu durum hayvanların bahçeye girmesini engeller. Ancak bu düzeneğe zaman içerisinde yabani hayvanlar alışmaktadır. Belli bir süre sonra da bu materyaller yağmurlardan etkilenerek etkisini yitirmektedir (URL-1).

Fotoğraf 1: Bahçelere CD Asma

1.5. Tarım Alanlarının Etrafını Çevirme

1.5.1. Bahçelere Sargı Yapma

Bahçelere ekim yapıldıktan sonra ürünlere yabani hayvanların bulaşmaması amacıyla bahçelerin etrafı çeşitli yöntemlerle kapatılır. Balıkçılığın yoğun olduğu Doğu Karadeniz Bölgesi'nde balıkçılardan ağ alınarak bahçelerin etrafı balık ağıyla çevrilir. Bunun dışında branda, tente, file, tel örgü, güvenlik bandı gibi örtülerle kapatılır.

Yeni oluşturulan fındık, çay gibi tarım ürünlerinin dikildiği bahçelerin etrafı yabani hayvanların girmemesi için çevrilir (Aktan, 1946: 110).

Fotoğraf 2: Bahçelerin Etrafına Sargı Yapma

1.5.2. Çit Yapma/ Frakti- Frahti

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ekilen ürünlerin olduğu bahçeyi korumak, yabani hayvanların girmesini engellemek amacıyla bahçenin çevresine çit yapılmaktadır. Çit aracına "çit", "frakti", "frahti" (Emiroğlu, 1989: 96; Günaydın, 2018: 67), "firahti" (Kukul, 2001: 383), "fırakdı", "fıraklı" (Coşar, 2019: 428), "bad", "frakdu" (Temiz, 2019: 466), frahdi (Tuncer, 2019: 298) gibi isimler verilmektedir. Çit yapmak için kumar, fındık gibi ağaç türleri kullanılır (Emiroğlu, 1989: 96). Çit yapılarak tarım alanın çevresi çubuklarla sarılır. Çitlere "çaplama" adı verilen tahtalar çakılır (Yanıkoğlu, 1943: 264). Frakti için dikilen fındık çubuğu veya odunların aralarına kablo, alüminyum tel, demir tel, örgü teli gibi araçlar sarılarak çit daha sağlam duruma getirilir. Çitlerin dikenli tellerle de çevrildiği olur (Eyüboğlu ve Alşan, 2018: 109). 10 cm genişlikte 3 cm kalınlıkta kesilerek kazıklara çakılıp üretilen çitler "merdek" adıyla bilinir (Tuncer, 2019: 326). Tarla, bağ ve bostanların çitlerle çevrilmesiyle birlikte yabani hayvanların tarım alanlarına girmesinin önü

kesilmeye çalışır. Doğu Karadeniz köylerinde ve yaylalarında çit yapma kültürü oldukça yaygındır.

Fotoğraf 3: Çit yapma

Ayı popülasyonunun oldukça fazla olduğu Doğu Karadeniz Bölgesi'nin yüksek yerleşimlerinde ayılar bahçelere, ağaçlara, meyvelere ciddi zararlar vermektedir. Yöre insanı ayı ile mücadele etmek amacıyla tarım alanlarının çevresine frakti yapar. Fraktiler elektrikli tellerle sarılır. Ayılar fraktiye yanaştığında tellerdeki elektrik sonucu alandan uzaklaşır (URL-1, URL-5).

1.6. Yabani Hayvanları Bahçelerde Ateş Yakma Yoluyla Uzaklaştırma

Tarım ürünlerinin olduğu bahçelere yabani hayvanların gelip ürünü yememesi için bahçelerin ortasında araba lastiği, çalı çırpı, odun ve çeşitli araçlar kullanılarak ateş yakılır. Yakılan ateşe duman çıkaran bitkiler ve eşyalar atılır. Böylece yabani hayvanlar ateşi ve dumanı görerek ateşte yanan bitkilerin kokusundan etkilenerek bahçeye yanaşmaz. Ateşten çıkan duman hayvanların kaçmasını sağlamaktadır.

Mustafa Duman, eskiden Trabzon Maçka'da fındık bahçelerini ayı gibi yabani hayvanlardan korumak düşüncesiyle ateş yakıldığını ifade etmektedir (Duman, 2008: 95). Bahçelerinden çevresinde hayvanları kaçırmak amacıyla ateş yakıldığında ateş sönünceye kadar başında beklenilir.

1.7. Tarım Alanlarını Işık Yoluyla Koruma

Fındık ve mısır tarımının yoğun olarak yapıldığı Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ayı, çakal, domuz, ceylan, karaca gibi yabani hayvanlar bahçelere girerek tarım ürünlerine zarar verirler. Fındık ağacının fidanlarını kırarlar. Yere dökülen fındık meyvelerini tüketirler. Bahçelerin etrafına ayı, domuz gibi hayvanların girmesini engellemek amacıyla ışık oluşturacak malzemeler koyulur (URL-2).

Fındık bahçelerinin içerisine gece boyunca yanabilen fenerler bırakılır (Duman, 2008: 95). Son yıllarda yabani hayvanların bahçelere verdikleri zararlara karşı bölgede yaşayan insanlar bahçelerinde güneş enerjili, pilli, çakarlı lambalar kullanmaya başlamıştır. Üreticiler tarımla ilgili satış yapan yerlerden ve dijital platformlardan lambaları satın alarak bahçelerinin çeşitli yerlerine yerleştirmektedir. Özellikle sebzeliklerin çevresine yerleştirilen lambalar karanlık çökünce yanmaya başlar gece boyunca yanıp sönerek yabani hayvanların bahçeye gelmesini engeller (URL-8).

Fotoğraf 4: Işık Yakma

1.8. Korkuluk Yapma

Tarım ürünlerinin olduğu bahçelere yabani hayvanların ve kuşların girmemesi amacıyla korkuluklar üretilir. Genellikle mısır bahçeleri ve sebzeliklerin içerisinde oluşturulur. Korkuluk yapmak için bahçenin ortasına kazıklar çakılır. Kazıklara insan kıyafeti giydirilir. Üst kısmına evlerde bulunan eski gömlek, kazak, mont, hırka, tişört, ceket gibi giysiler alt kısmına ise pantolon giydirilerek korkuluk oluşturulur. Baş kısmına bere, şapka, kasket, poşet, çuval, maske gibi eşyalar takılarak insan kafasına benzetilir. Korkuluğun kollarına ses çıkarması amacıyla teneke kutular, zil, çan, demir gibi eşyalar takılır. Rüzgâr estiğinde ses çıkartır. Korkuluğu gören yaban hayvanları bahçede biri olduğunu sanarak bahçeye girmez. Korkuluklar rüzgârın olduğu havalarda sürekli hareket eder. Korkuluklara açık renklerde görünür elbiseler giydirilir. Balıkçılık kültürünün hâkim olduğu yörede korkuluklara balıkçı kıyafetlerinin giydirilmesi bu elbiselere örnektir. Bazen korkuluklardaki kollara orak, balta, nacak gibi tarım aletleri takılarak bahçede çalışan bir insan olduğu görüntüsü verilir. Buğday, arpa, çavdar, mısır, fasulye, bezelye tarlalarına korkuluk yapılır. Yöre insanın pratik zekasına dayanarak çok farklı şekillerde korkuluklar oluşturulur (URL-4). Korkuluklar yöre insanları tarafından ustalıkla yapılmasından dolayı geceleri korkulukları insan zanneden kişiler bulunmaktadır. Ayrıca son yıllarda hayalet korkuluklar yapılmaktadır. Hayalet elbisesi ve maskesi satın alınarak korkuluk oluşturulur.

Fotoğraf 5: Bahçelere dadanan ceylanlar

1.9. Bahçelere Renkli Bir Eşya Asma

Tarlalara, sebzeliklere, meyve ağaçlarına yabani hayvanların ve kuşların girip ürünleri yememesi için beyaz, sarı, kırmızı, mavi gibi görünür

renklerde poşet, naylon, örtü, elbise, çul çuval asılır. Bu eşyaların renkli olmaları ve rüzgâr estiğinde sallanmaları kuşların ve yabani hayvanların bahçeden uzaklaşmasında etkili olmaktadır.

Fotoğraf 6: Bahçelere renkli eşya asma

1.10. İnsan Eşyaları Kullanarak Uzaklaştırma

İnsan eşyaları yabani hayvanların bahçelerden uzaklaştırılmasında kullanılmaktadır. İnsan saçı mısır bahçelerine koyularak domuzların kaçması sağlanır. Domuzlar insan saçının kokmasından dolayı bahçede insan olduğunu hissederek bahçeden kaçar. Berberlerden saç alıp mısır bahçesinin çevresine bırakan kişiler domuzların saç kokusundan dolayı bahçeden uzaklaştıklarını belirtmektedir (URL-3).

1.11.Zil- Çan Takma ve Çalma

Mısır, bezelye, buğday, arpa, çavdar tarlalarına, sebzeliklere, meyve bağlarına yabani hayvanların girmesini engellemek amacıyla zil ve çan gibi ses çıkaran aletlerden yararlanılır. Doğu Karadeniz'de bahçelerin önemli bir kısmı evlerin aşağısındaki arazilerde bulunmaktadır. Evlerden ekinlerin olduğu bahçelere bir ip veya tel hattı çekilerek iplerin tarla içinde kalan kısımlarına birkaç adet zil ve çan takılır. Evdeki kişiler gündüz ve geceleri ipi yarım saatte bir hızlı bir şekilde sallar. Böylece ipe bağlı bulunan zil ve çan sallanarak büyük bir gürültü oluşturur. Çıkan sesle birlikte yabani hayvanlar sesi algılayarak bahçeden uzaklaşırlar. Günümüzde mısır tarımının azalmasından dolayı bu yöntem eski kadar uygulanmamaktadır.

Fotoğraf 7: Bahçelere Zil- Çan Takma

1.12. Tarım Alanlarında Radyo/ Teyp Çalma

Tarım ürünlerinin ekili olduğu bahçelere yabani hayvanların girmemesi amacıyla bahçelerde teyp/radyo çalınır. Pilli teyp ve radyolar bahçelerin çeşitli yerlerine koyulur. Teyp sesini duyan hayvanlar bahçelere girmez. Bu uygulama günümüzde sürdürülmeye devam edilmektedir.

Fotoğraf 8: Tarım alanlarında radyo/teyp çalma

1.13. Yabani Hayvanları Uzaklaştırmak Amacıyla Bahçelerin Etrafında Köpek Bulundurma

Tarım ürünlerinin olduğu bahçelere domuz, ceylan, ayı, tavşan, kirpi, çakal, tilki gibi hayvanların girmemesi amacıyla bahçelerin etrafına köpek bağlanır. Köpeğin havlamasıyla yabani hayvanlar bahçeye giremez. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yerel köpek ırkları bahçeleri kollaması amacıyla bahçelerin etrafına bağlanır. Ayrıca köpekler tarım ürünlerinin ekili olduğu bahçelerde gezdirilir. Köpeğin kokusundan dolayı yabani hayvanların bahçeye gelemeyeceği düşünülür.

1.14. Ağaçları Sarma

Ayılar elma, armut, kiraz, ceviz gibi meyve ağaçlarına çıkarak ürünlere zarar vermektedir. Ayıların ağaçlara çıkamaması için ağaçların gövdesi çinko saclarla sarılır. Böylece ayılar sacla sarılı ağaçlara tırmanamaz (URL-1).

2. Yaban Hayvanlarını Uzaklaştırmak Amacıyla Hazırlanan Düzenekler

2.1. Tüp Düzeneği

Bahçelere yabani hayvanların girmesini engellemek için bir piknik tüpü alınıp bahçeye koyulur. Piknik tüpüne "domuz- ayı kovucu" adı verilen düzenek takılıp belirli aralıklarla atış yapacak şekilde ayarlanır. Düzenek atış yaptığında büyük ses çıkartır. Yabani hayvanlar çıkan sesten korkarak bahçeye girmeden uzaklaşır (URL-1).

Tüp düzeneklerinin dijital ortamda satışı yapılmaktadır. "Domuz kaçırıcı", "domuz kovucu", "kuş bombası", "ayı savar" adlarıyla bilinmektedir. Tarımla ilgili satış yapan dijital platformlarda yüksek fiyatlara satılmaktadır (URL-7).

2.2. Taktakica

Mısır, patates, buğday, arpa, çavdar, bezelye bahçelerine ayı, köstebek gibi hayvanların gelmemesi amacıyla oluşturulan bir düzenektir. Genellikle çevresinde akarsuyun bulunduğu yerlerde yaygın olarak kullanılır. Taktakica aleti, suyun çark kısmını döndürmesiyle çalışır. Suyun aktığı kapların dolup boşalması esnasında bu kollara bağlı olan sopalar suyun önünde bulunan tenekelere vurarak ses çıkartır. Eski dönemlerde ekinlere dadanan ayı, domuz, çakal, karga, porsuk gibi hayvanları kaçırmak için kullanılıyordu (Karpuz ve Sümerkan, 2013: 133).

2.3. Borbali

Borbali, yabani hayvanların bahçeye girmesini engellemek amacıyla oluşturulan bir düzenektir. Türbinli su değirmenine benzerlik gösteren bir çalışma sistemine sahiptir. Düşey şekilde bir ağaç milin dip kısmına yerleştirilmiş olan çarka küçük bir oluk aracılığıyla su gönderir. Düzenek içerisinde dönen çarkta üst kısmında bulunan mafsallı bir kolla boş olan tenekeye vurdurularak "tak tak" diye ses çıkartılır. Ses çıkartma suyun akış kuvvetine göre belli aralıklarla olur (Karpuz ve Sümerkan, 2013: 133).

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Giresun, Trabzon, Rize, Artvin illerinde, "taktakica", "borbali" adlı düzeneğe benzer şekilde yapılan düzeneklere "çak çak", "tak tak" gibi isimler verilmektedir. Bu isimler suyla çalışan düzeneğin tenekeye vurduğu sırada çıkardığı seslerden dolayı verilmiştir.

2.4. Ayı Kaçırıcı/ Çari Mangena

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ayı popülasyonunun fazla olduğu yüksek kesimlerde ayıları kaçırmak amacıyla halkın bilgi ve tecrübelerine dayanarak halk teknolojisi ürünleri oluşturulmuştur. Bahçelerin alt kısmında yer alan dere yataklarının üzerindeki noktalara ayı kaçırıcı adı verilen sistemler kurulur. Düzeneği oluşturmak için uzun bir odun parçası veya bir kalas bulunur. Odunun bir tarafı oyulur. Oyulan taraf bir tekne şeklinde de oluşturulur. Düzeneğin kurulduğu yerin yanına odunun vurmasıyla ses çıkartacak bir teneke asılır. Dereden veya bir akarsudan gelen sular bir hortumla kurulan düzeneğin tekne kısmına akıtılır. Odunun uç kısmında bulunan tekne su dolduğunda ağırlıktan dolayı boşalınca odun yere doğru düşer. O sırada odunun diğer tarafı tenekeye sert şekilde vurarak ses çıkartır. Ayı ve diğer yabani hayvanları uzaklaştırmak amacıyla oluşturulan bu düzenekler suyun akış kuvvetine göre ayarlanarak belli aralıklarla ses çıkartır (URL-5). Zaman içerisinde ayılar bu sisteme alışırlar. Doğu Karadeniz'de Rize ve Artvin illerinde benzer sisteme sahip çok sayıda ayı kaçırıcı bulunmaktadır (URL-9).

2.5. Çekobal

Rize ili Hemşin ilçesinde suyun dolup boşalmasına dayalı olarak çalışan ve bu sırada ses çıkartarak yaban hayvanlarını korkutup kaçıran düzenektir. "Çegop", "çekobal" adlarıyla bilinir. Domuz gibi yaban hayvanların uzaklaştırılmasında etkili olmaktadır (Kuyumcu, 2006: 860-862).

2.6. Yabani Hayvan Tuzakları

Yabani hayvanlar tarım ürünlerine ve alanlarına zarar vermektedir. Bundan dolayı tarımla uğraşan insanlar ürünlerine hayvanların zarar vermesini engellemek ve hayvanları yakalamak amacıyla kapanlar oluşturulmuştur. Demirci ustalarına kapanlar yaptırılmıştır.

Geçmiş dönemlerde ayı, kurt, domuz, çakal, karaca, geyik gibi yabani hayvanların tahrip ve zararlarını önlemek amacıyla kapanlar kuruluyordu. Bu sayede tahribatın önüne geçilmeye çalışılıyordu (Yiğit, 1983: 10).

Günümüzde hayvan tuzaklarının kullanılması hayvanlara zarar vermesi ve ekolojik sisteme sorun oluşturması gibi çeşitli nedenlerden dolayı yasaktır.

2.6.1. Ayı Tuzakları

Eski dönemlerde fındık bahçelerine zarar veren ayıları yakalamak amacıyla hazırlanan tuzaklardır. Fındıklıklara ayıların zarar vermemesi için toprağa demirden ayı tuzakları kurulduğu bilinmektedir (Duman, 2008: 95). Günümüzde hayvanlara zarar vermesi ve cezası olmasından dolayı ayı tuzakları artık bölgede bulunmamaktadır.

2.6.2. Çakal-Domuz Tuzakları

Çakal ve domuzların mısır tarlalarına, ekinlere, meyve bağlarına dadanmasını önlemek düşüncesiyle demirci ustalarına yaptırılan demirden üretilmiş basit düzenekli tuzaklardır. Bahçelerin dışına koyularak yabani hayvanların bahçeye girmeden önce tuzağa vurması hedeflenir. Geçmişte bölgede çakal tuzağının kullanıldığı araştırmalarda da görülür. Çakalları tuzakla yakalamak için çakal tuzağının koyulduğu yerin yanına leş koyulur. Çakallar leşe geldiğinde kapana takılarak yakalanır. Bu tuzaklar kümeslerin önüne koyulup kümes hayvanlarına musallat olan çakal ve sansarları yakalamak amacıyla da kullanılıyordu (Giritlioğlu, 1952: 512). Günümüzde çakal-domuz tuzakları artık kullanılmamaktadır. Çakal tuzaklarının kullanılması sözlü edebiyat ürünlerine de yansımıştır. Giresun yöresinden derlenen bir fıkrada çakal tuzağından bahsedilir (Melikoğlu Akın, 2018: 41).

Fotoğraf 9: Çakal Tuzakları

2.6.3. Fare Tuzakları

Tarım ürünlerine zarar veren fareleri yakalamak için kapanlardan yararlanılır. Doğu Karadeniz'de tahta ve kütük kapanı yapan ustalar vardır. Kapan yapımında yörede bolca yetişen kızılağaç kullanılır (Öksüz, 2005: 44-45). Ancak tahtadan yapılan kapanların üretimi oldukça azalmıştır. Günümüzde artık metal kapanlar üretilmektedir.

Fareleri yakalamak için kullanılan kapanlardan biri kütük kapanlardır. Halk teknolojisi ürünü olarak üretilen bu kapanlar daha çok köylerde ve yaylalarda kullanılmaktadır. Kütük kapanların yapımında kapanı oluşturacak ağaç malzemesi, tahta, bir ip, çividen yararlanılmaktadır. Kütük kapanın alt kısmında içi boş olan kutuya benzeyen bir yer bulunur. Onun kenarlarına iki gövde tahtası koyulur. Üst kısmından bir tahtayla birlikte birleştirilir. Üst tahtanın ortası oyulur. Oraya kapanı çalıştıran ağaç kütük koyulur. Kütük kapanın altındaki içi boş kutuya benzeyen yere ağaç kütük

inip çıkar. Kapanı kurmak için ortada bulunan kütük, üzerinde bulunan ip yardımıyla yukarı çekilir. Kutuya benzeyen yerin içinde bulunan ipin ucundaki çentikli düzeneğe farelerin yemesi için mısır, fındık, kabak çekirdeği vb. yemler bağlanır. Fare düzenekte gördüğü yemi almak için çabaladığı sırada ipi oynatmasıyla düzenek yerinden oynar ve kapanın ortasındaki kütük düşerek fareyi yakalar (Özdemir, 2022: 323-324).

Günümüzde kütük ve tahta kapanların yerine metal kapanlar kullanılmaktadır. Metal kapanlar alınıp farelerin geçtiği yerlere koyulur. Metal kapanın içerisinde bir kurulum yayı, dil ve onu tutan ince metal bir tel yer alır. Dil bölümünün üstünde fare yemlerinin takıldığı bir iğne vardır. Kapanı kurmak için fındık, kabak çekirdeği, kuru üzüm, ekmek, mısır vb. yemler dil içerisindeki iğneye yerleştirilir. Ayrıca dilin kenarlarında yer alan iki küçük deliğe de ip yardımıyla yemler takılıp bağlanabilir. Sonra kurulum yayına bağlı şekilde bulunan tel önden arka tarafa doğru çekilerek gergin hale getirilir. Ardından yayı arkada tutmayı sağlayacak tel dil kısmındaki deliğe sokularak kapan kurulur. Sonra farelerin geçtiği düşünülen yerlere kapan koyulur. Fare dildeki veya iğnedeki yemi almaya çalıştığı sırada dilin aşağı düşmesiyle kapan fareyi yakalar (Özdemir, 2022: 323-324).

Fotoğraf 10: Tahta Kapan

Fotoğraf 11: Metal Kapan

Metal kapanlarla fare yakalandıktan sonra kapanın fare kokması nedeniyle yeniden kapan kurulduğunda fareler kapana gelmez. Bundan dolayı fare yakalama işi gerçekleştikten sonra fare kapanları sıcak suyla iyice yıkanıp tekrar kurulur.

3. Tarım Ürünlerine Zarar Veren Kuşları Uzaklaştırmak Amacıyla Oluşturan Düzenekler

Kuş türleri mısır, bezelye, fasulye, kabak, bakla, arpa, çavdar, yulaf, buğday, fiğ vb. tarım ürünlerinin ekilme zamanlarında bahçeye girerek ekin için toprağa atılan tohumların tanelerini toplamaktadır. Ayrıca ürünler olgunlaşmaya başladığında bezelye, mısır gibi bitkilerin tanelerini yemektedir. Kuşlar alıç, armut, ardıç, dut, elma, kiraz, erik, hurma, incir, kızılcık, kocayemiş, üvez, vişne, çitlembik, şeftali, muşmula, üzüm, yenidünya vb. ağaçların meyveleri olduğunda kuşlar ağaçlara gelerek meyveleri tüketmektedir. Çiftçiler kuşların bahçeye girmemesi amacıyla çeşitli düzenekler oluşturmaktadır.

3.1. Kuşları Uzaklaştırmak Amacıyla Oluşturulan Düzenekler

3.1.1. Dagildirik

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde kiraz, dut, erik, vişne, üzüm, kocayemiş, incir, kızılcık, armut, elma, hurma gibi meyvelere kuşlar konarak meyvelerini tüketmektedir. Üreticiler meyvelerine kuşların dadanmasını engellemek amacıyla düzenekler oluşturur. "Dagildirik" adı verilen düzenek bu ağaçların üzerine kurularak kuşların meyveleri tüketmesi engellenmeye çalışılır. Böylece kuşların ağaçtaki meyveleri yemesine bir önlem alınmış olur. Dagildirik, hartama adı verilen 6-8 mm. kalınlığında bir tahta kullanılarak yapılan bir pervanenin milinin arkasına mafsallı bir düzenek bağlanır. Pervane, rüzgârın etkisiyle birlikte döner. Dönerken saniyede 2-10 kez çarparak ses çıkartır. Bundan dolayı sesi duyan kuşlar meyve ağaçlarına yanaşmaz (Karpuz ve Sümerkan, 2013: 134).

3. 1.2. Takatuka /Çakırdak

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde kuşların meyve ağaçlarına ve sebzeliklere ulaşmasını engellemek amacıyla yapılan bir alettir. "Çakırdak" (Yanıkoğlu, 1943: 265), "çakıldak" (Akbaş, 2023: 109), "takatuka" (Yılmaz, 2019: 174), "şakırdak" (Eyüboğlu ve Alşan, 2018: 89) adlarıyla bilinmektedir. Rüzgârın etkisiyle çalışır. Çakırdak, meyve ağaçlarının üzerine koyulur. Rüzgârın etkisiyle birlikte dönen çakırdak ses çıkartarak kuşların uzaklaşmasına yol açar (Yanıkoğlu, 1943: 265; Kukul, 2001: 379).

Çakırdak tahtadan yapılmaktadır. Bu aletin "tak tak" (Yılmaz, 2019: 174), "şak şak" (Eyüboğlu ve Alşan, 2018: 89) diye ses çıkarması bağ ve bahçelere giren yaban hayvanlarının ve kuşların uzaklaşmasına yol açar. Aletin ön kısmında kanatlara benzeyen rüzgâr estiğinde dönmeye başlayan ince tahtalar bulunur. Aletin arka kısmında ön kanatlara bağlı olan yuvarlak iki küçük tahta yer almaktadır. Küçük tahta parçalarının alt kısmında kanatlara bağlı bulunan uzun bir tahta yerleştirilir. Küçük olan tahta parçaları büyük olan tahta parçalarına vurduğunda ses ortaya çıkmaktadır. Arkada bulunan tahta parçalarının dönmesine neden olan ön kanat kısımlarıdır. Kanatlar rüzgârın etkisiyle dönmeye başlamasıyla tahtalar ses oluşturur. Bu sesleri duyan domuz, porsuk, ayı ve kuş çeşitleri bahçeye girmeden uzaklaşır (Yılmaz, 2019: 174). Doğu Karadeniz illerinde çakırdak/takatuka aletinin kullanımı geçmişe göre yaygın olmasa da devam etmektedir. Takatuka ayrıca çocuklar için bir oyuncaktır (Akbaş, 2023: 109).

3.1.3. Kuş Kovucu

Sebze ve meyveliklerin olduğu bahçelere kurulan bir düzenektir. Bu düzeneği yapmak için pet şişeler kullanılır. Kullanılan pet şişelerin boyutları değişebilir. Öncelikle bir pet şişenin içine eşit şekilde aynı hizada dört tane delik açılır. Açılan deliklerden şişenin içerisine ipler geçirilir. İplere tek tek çakıl taşları bağlanıp şişenin içerisinden dışarıya bırakılır. Sonra bir çubuğa veya demire oluşturulan pet şişe geçirilir. Şişenin geçirildiği çubuğun karşısına bir çubuk daha dikilir. O çubuğun başına salça tenekesi, zeytin tenekesi, çinko, demir, zil, çan gibi eşyalar koyulur. Rüzgâr estiği havalarda

şişe döner. Şişeye bağlı çakıl taşları tenekeye vurarak ses çıkartır. Kuşları ve köstebekleri kovmak amacıyla oluşturulmuş basit bir düzenektir. Rüzgârlı havalarda çok ses çıkarmasından dolayı kuş türleri ve yaban hayvanları korkar ve bahçeye girmez. Bahçelerin çevresine çok sayıda kuş kovucu yerleştirilerek bahçeler korunmaya çalışılır (URL-10).

3.1.4. Kalbur- Elek Tuzağı

Kalbur ve elekle kuş avlama tekniği genellikle avcılık amacıyla yapılsa da bazen kuşların zarar vermesinden ötürü de yapılır. Tarım ürünlerinin olduğu alana bu tuzak kurulur. Yere bir sopa koyulur. Kalbur veya elek sopaya tutturulur. Sopanın altına ince bir ip bağlanır. İpi avcı kendisini gizlediği bir alana kadar çeker. Tuzağın kurulduğu yere yem koyulur. Kuşlar yemi yemeye başladığında avcı ipi çekerek kuşları yakalar (Batur, 1957: 1447).

Kış aylarında kar yağışının olduğu günlerde kuş avlayan kişiler belli yerlerde kar küreyerek kuşların gelmesi için toprakta bir alan açar. Buna Trabzon yöresinde "limas açmak" adı verilir. Açılan alana kuşlar için yem bırakılır. Yemin üzerine bir iple bağlanmış olan süzgeç veya kalbur bırakılır. İp istenilen noktaya kadar uzatılır. Kuşlar yemi yemeye geldiklerinde ip çekilir ve kalburun kuşların üzerine düşmesiyle kuşlar yakalanır (Topal, 2020: 507).

4. Tarım Ürünlerini Zararlı Hayvanlardan Korumak İçin Yapılan Dua ve Büyü Uygulamaları

Tarımla uğraşan insanlar ürünlerini yabani hayvanlardan korumak için yaptıkları düzenekler ve halk teknolojisi ürünlerinden çare bulamayınca büyüsel yollara başvurmaktadır. Anadolu'da ekinlere zarar veren böcek, fare, köstebek, kurtçukların ağızlarını bağlama kültürü vardır. Bunun için tarım ürünlerinin koyulduğu ambar gibi gıda saklama yerlerine muska asma geleneği yaygındır (Eyuboğlu, 1998: 285).

Ekinlere zarar veren yırtıcı kuşları uzaklaştırmak amacıyla da bağlama büyüleri yapılmaktadır. Ekinlerin olduğu yere yapılan bağlama büyüsünün olduğu yere giren yırtıcıların ağzının bağlandığı inanışı vardır (Eyuboğlu, 1998: 296).

Sonuç

Tarım, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yaşayan nüfusun en önemli geçim kaynağıdır. Tarımdan elde edilen gelirlerle bölge insanı geçimlik ekonomisini sağlamaktadır. Bundan dolayı tarımını yaptıkları ürünlerle ilgilenmekte ve ekimden- hasada gelen sürece kadar ürünlerinin gelişimini takip etmektedir.

Eski dönemlerden bu yana tarıma dayalı bir ekonomiyle geçinen bölge insanları ürettikleri tarım ürünlerini yabani hayvanların verdiği tahribata karşı korumaya çalışmıştır. Ayı, domuz, çakal, kurt, ceylan, geyik, karaca, porsuk, köstebek, fare, tilki, kirpi gibi hayvanların ve kuş türlerinin verdikleri zararlara karşı geleneksel bilgi ve tecrübelerine dayanarak düzenekler ve tuzaklar oluşturmuştur. Yabani hayvanların verdikleri zararlar çeşitli geleneksel yöntemlerle önlenmek istenmiştir.

Tarımla uğraşan insanlar yabani hayvanların ürünlerine verdikleri zararları önlemek için çareler aramıştır. Yaşadıkları coğrafyanın şartlarına ve doğasına uygun olarak halk teknolojisi ürünleri üretmiştir. Yapılan düzeneklerin ham maddesi doğadan temin edilmiştir. Bölgenin iklim olarak her mevsim yağış olan bir yer olmasından dolayı su kaynakları fazladır. Hayvanları kovmak ve uzaklaştırmak amacıyla yapılan düzeneklerden "taktakica", "borbali", "çekobal" gibi düzenekler suyun akış kuvvetinden yararlanılarak kurulmuştur. "Dagildirik", "taka tuka" düzenekleri bölgede doğadan temin edilen ahşaptan yapılmıştır. Hayvanlar için oluşturulan tuzaklar demirci ustalarına yaptırılan domuz, çakal tuzakları ve kapan ustalarına yaptırılan kapanlardır. Eski dönemlerde yapılan kapanlar ahşaptan üretilmiştir. Kısacası yabani hayvanlardan bahçeleri korumak için yapılan halk teknolojisi ürünü düzeneklerin önemli bir kısmı coğrafyanın sunduğu ham maddelerden yararlanılarak oluşturulmuştur.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yabani hayvanların bahçelere girmemesi amacıyla doğal yöntemlere başvurulmasına rağmen verdikleri zararlar engellenememektedir. Yaban hayvanları insanların kurdukları düzeneklere zaman içerisinde alışarak bahçelere girmektedir. Bölgede tarımsal faaliyetlerin geçmişe göre azalış göstermesiyle birlikte tarım ürünlerinin olduğu bahçeleri koruma yöntemleri de bu durumdan etkilenerek azalmıştır. Geçmişte tarlaları geceleri korumak amacıyla yapılan kelifler ve kelifler etrafında yapılan sohbetler günümüzde ortadan kalkmıştır.

Tarım ürünlerini tahrip eden ayı, domuz, çakallara yönelik yapılan demir tuzaklar günümüzde yasakların olması nedeniyle kullanılmamaktadır. Bu türden bir olayla karşılaşıldığında cezalar verilmektedir. Tuzaklardan fare kapanları kullanılmaya devam etmektedir. Özellikle ayı, domuz ve diğer yaban hayvanlarını kaçırmak amacıyla kullanılan suyun akmasıyla çalıştırılan düzeneklerin kullanımı günümüzde de sürdürülmektedir.

Tarım ürünlerine olan tahribat üreticiyi sıkıntıya sokmaktadır. Yabani hayvanların tarım ürünlerine zarar vermesi üreticinin ürün kaybına yol açmaktadır. Tarım alanlarının yabani hayvanlardan korunmasında teknolojinin getirdiği yeniliklerden faydalanılmalıdır. Yabani hayvanların uzak tutulması amacıyla geliştirilen yöntemler ve araçlar, özelde Doğu Karadeniz, genelde ise Türk halk kültürünün etnografik mirası ve temsilleri içinde oldukça önemlidir. Günlük hayatta ihtiyaç duyduğu aletleri pratik ve işlevsel biçimde geliştiren Doğu Karadeniz insanı, sınırlı ve bölgenin sosyo-ekonomik yapısı açısından oldukça önemli olan tarım ürünlerinin yetiştirilmesi süreçlerinde materyal kültürün bölgesel nitelikli müstesna örneklerini ortaya çıkarmışlardır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akbaş, F. (2023). *Trabzon'daki geleneksel oyuncakların halkbilimi açısından incelenmesi.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aksoy, H. (1973). *Vakfıkebir ilçesi ve çevresi.* Trabzon: Hakimiyet Matbaası.

Aktan, R. (1946). *Rize'de çay*. Ankara: Çankaya Matbaası.

Baştürk, M. (2002). Trabzon ve yöresi âdet ve inançları. *Trabzon ve Çevresi Uluslararası Tarih- Dil- Edebiyat Sempozyumu Bildirileri 3-5 Mayıs 2001*. (hzl. Mithat Kerim Arslan, A. Mevhibe Coşar, Kemal Üçüncü). 27-40. Trabzon: T.C. Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Batur, M. (1957). Gölpazarı'nda avcılık. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 4(91), 1447-1448.

Coşar, A. M. (2018). Söz varlığı bakımından Çepni dili çalışmalarına bir yaklaşım. *Şalpazarı- Tarih- Kültür- İnsan,* (ed.: Veysel Usta), 401-466, Trabzon: Serander Yayınevi.

Çelikarslan, A. (2018). *Artvin ili Murgul ilçesi folkloru.* Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çobanoğlu, Ö. (2005). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Duman, M. (2008), *Fındık kitabı*. İstanbul: Kitabevi.

Emiroğlu, K. (1989). *Trabzon-Maçka etimoloji sözlüğü*. Ankara: Gülen Ofset.

Eyuboğlu, İ. Z. (1998). *Anadolu ilaçları.* İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Eyüboğlu M. ve Alşan M.H. (2018). Akçaabat Lügatı. *Akçaabat Lügatı Anonim Söz Varlığı ve Kelimeler- Şiirler.* (hzl.: M. Hakan Alşan. Murat Eyüboğlu. Erkan Ergül. Zehra Topal). 59-229. Akçaabat Belediyesi Kültür Yayınları.

Fontanier, V. (2015). *Doğuya seyahat (Bir Fransız konsolosun gözüyle 1830'ların Trabzon'undan siyaset ve toplum)*. (çev.: Özgür Yılmaz), İstanbul: Heyamola Yayınları.

Giritlioğlu, N. (1952). Avcılık ve av aletleri-III. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 2 (32), 511-512.

Gökgöl, M. (1937). *Doğu Karadeniz bölgesinde bir araştırma gezisi.* İstanbul: Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası.

Günay, T. (1978). *Rize ili ağızları (inceleme-metinler-sözlük)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Günaydın, M. (2018). *Trabzon/Tonya ağzı örneğinde işlevsel bir ağız sözlüğü oluşturma denemesi.* Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karpuz, H. - Sümerkan, M. R. (2013). Trabzon ve çevresinde halk teknolojisi. *Trabzon Yöresi Halk Kültürünün ve Etnografyasının Derlenmesi ve Müzelenmesi Çalıştayı (23 Mart 2012)*. (hzl.: Kemal Üçüncü), 128-157, Trabzon: KTÜ Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Kaya, M. (2019). *Giresun yöresi tarih ve kültür notları*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Kukul, H.(2001), Beşikdüzü halk ağzı. *Erdem*. 38, 373-398.

Kuyumcu, O. (2006). *Türkçenin Hemşin ağzı.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Küçükyıldız Gözelce, D. (2021). *Türk sofra kültürü ve Rize örneği*. Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Melikoğlu Akın, A. (2018), *Giresun ili halkbilim monografisi*, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Öksüz, S. (2005). Çifteköprü'de kapancılar. *Tekne Kültür Sanat Dergisi*. 7, 44-45.

Örnek, S. V. (1977), *Türk halkbilimi,* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özdemir, M. (2022), Sembolik-ritüel açıdan halk bilgisi ve uygulamalarında fare-sıçanlar. *Türk Kültür Ekolojisinde Hayvanlar*, (ed.: Serhat Sabri Yılmaz), 315-344, Çanakkale: Hars Akademi.

Özkazanç Okumuş, G. (2022), *Arhavi ilçesinin kültür coğrafyası*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Peker, K. (1950). *Fındık bilgisi*. İstanbul: Ege Matbaası.

Sarıahmet, E. (2018). *Rize Çamlıhemşin ağzı*. Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Saylık, N. (2022). *Piraziz ve yöresi ağızları* (inceleme- metinler- sözlük). Giresun: Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Selimoğlu, Z. (1950). Rize'nin Köylerinden, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1 (13), 203-204.

Temiz, M. (2019), Doğu Karadeniz Çepnilerinin yaylacılıkta kullandıkları bazı araç gereçler ve bunların etrafında şekillenen halk bilgisi. *Uluslararası Yaylacılık ve Yayla Kültürü Sempozyumu 26- 28 Eylül 2019 Tam Metin Bildiri Kitabı*, (ed.: Mustafa Cin - Nazım Kuruca), 461- 466, Giresun: Giresun Üniversitesi Yayınları.

Topal, Z. (2020). *Akçaabat'ın kadim yerleşkesi Kordyle*. Trabzon: Serander Yayınları.

Tuncer, İ. (2019). *Çaykara kültürü*, İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık.

Tunçok, Ş. (1935). *Yaban domuzları ve avcılık*, İstanbul: Ülkü Matbaası

Yanıkoğlu, B. A. (1943). *Trabzon ve havalisinden toplanmış folklor malzemesi.* İstanbul: Kenan Matbaası.

Yılmaz, B. (2014). *Trabzon ili Maçka ilçesi sözlü ve maddi kültür kadrolarının derlenmesi, tasnifi ve halkbilimsel açıdan incelenmesi.* Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yılmaz, B. (2019). *Trabzon ili geleneksel halk bilgisi ve etnografyası*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Yılmaz, S. (1978), Akçaabat'ın Akçaköy'ünde İnanmalar, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, 18 (345), 8296-8300.

Yiğit, A. (1983). *Çaykara ve folkloru*. Ankara: Kent Matbaası.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.youtube.com/watch?v=-mgdNdIcBgM (Erişim: 01.02.2024).

URL-2: https://www.youtube.com/watch?v=-FOuv66_V5E (Erişim: 01.02.2024).

URL-3:https://www.milliyet.com.tr/gundem/buldugu-yontemle-domuz-surusunu-kacirdi-2246826, (Erişim: 01.01.2024).

URL-4: https://www.youtube.com/watch?v=zBMZCbXl3DQ, (Erişim: 01.09. 2023).

URL-5: https://www.youtube.com/watch?v=-3GgGLnbCmc, (Erişim: 01.06. 2024).

URL-6: https://www.youtube.com/watch?v=qATgjxVCS6U, (Erişim: 12.12.2023).

URL-7:https://www.hepsiburada.com/domuz-kacirici-domuz-kovucu-kus-bombasi-ayi-savar-kus-kacirici-pm-HBC000000DOKR, (Erişim: 01.02.2024).

URL-8: https://www.akakce.com/arama/?q=domuz+savar, (Erişim: 03.03. 2024).

URL-9: https://www.facebook.com/trtarsiv/videos/412219657481246 (Erişim: 02.01.2024).

URL-10: https://www.youtube.com/shorts/lqWRfyVmtH0 (Erişim: 01.01. 2024).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* *Makale Etik Kurul Komitesi onayı gerektirmemektedir./Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 06.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 10.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1479041
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 562-578.

Araştırma Makalesi
Research Article

ARDAHAN VE KARS KENTLERİNİN GASTRONOMİK KİMLİĞİNİN OLUŞMASINDA BAL VE KAŞARIN KONUMU

♦

THE POSITION OF HONEY AND KASHAR CHEESE IN THE FORMATION OF THE GASTRONOMIC IDENTITY OF ARDAHAN AND KARS CITIES

Serkan BALCI*

ÖZ: Fiziksel ve biyolojik bir ihtiyaç olan beslenme, toplumların özellikleri ve kültürel kodlarını yansıtan "gastronomi" adı verilen yeni bir bilim ve sanata dönüşmüştür. Bu dönüşüm zamanla "çevre (konum, iklim)" ve "kültür (geleneksel ekolojik bilgi)" gibi birtakım faktörler yardımıyla kentlerin "gastronomik kimlik"lerini oluşturmuştur. Ayrıca, bu faktörler kimlikleri oluşturmanın yanında kimliği oluşturan ürünlerin korunmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlamıştır. Konum ve iklim itibariyle Ardahan ve Kars, büyükbaş hayvancılık ve bal üretimde önemli bir merkez konumundadır. Bunun yanında, gelecek nesillere aktarılan uygulamalar ile kaşar ve bal bu kentler için "gastronomik kimlik" unsuru olmuştur. Bu gerçeklerden hareketle çalışmamızda ilk olarak bu oluşum sürecinin temel bileşenleri olan "çevre (konum, iklim)" ve "kültür (geleneksel ekolojik bilgi)" faktörleri ve bunlar arasındaki ilişkisi tespit edilmiştir. Ardından kaşar ve bal özelinde bu faktörlerin Kars ve Ardahan'ın gastronomik kimliğinin oluşumundaki etkisi açıklanmıştır. Son bölümde ise Ardahan ve Kars'ın gastronomik kimliğini oluşturan bal ve kaşar "kültür ekonomisi (festivaller, müzeler, coğrafî işaret tescili)" boyutuyla incelenmiştir ve şu sonuçlara ulaşılmıştır: 1. Bal ve kaşar, Kars ve Ardahan'ın gastronomik kimliğini oluşturmada başat ürünlerdir. Bu ürünlerin başat ürün olmasında "çevre (konum, iklim)" ve "kültür (geleneksel ekolojik bilgi)" birincil derecede etkili olmuştur. 2. Bu faktörler kaşar ve bal üretiminde kentlere özgün bir nitelik kazandırmıştır. Kentlerin coğrafî ve iklimsel özelliklerine uyumlu "Kafkas arı ırkı"na sahip olması kentlerde üretilen balı özgünleştiren bir diğer faktördür. 3. Düzenlenen festivaller, kurulan müzeler ve coğrafî işaret tescili; ürünlerin tanıtılmasına katkı sağlayarak turist sayısını arttırmaktadır. Ayrıca, kentlerin "imge" oluşturmasına katkıda bulunmaktadır. 4. Yapılan bu çalışmalar, ürünlerin markalaşarak ekonomik değere dönüşmesinin yanında kentlerin gastronomik kimliklerinin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ardahan, Kars, gastronomi, gastronomik kimlik, kültür ekonomisi.

ABSTRACT: *The evolution of nutrition from a basic physiological necessity to a sophisticated domain known as "gastronomy" signifies a profound intersection of science and art, encapsulating the unique attributes and cultural nuances of societies. This transition has engendered the delineation of "gastronomic identities" for various locales, shaped by multifaceted influences including environmental parameters such as geographic location and climate, as well as cultural elements encompassing traditional ecological knowledge. Beyond mere identity formation, these factors serve as instrumental agents in safeguarding and*

* Dr. Öğr. Üyesi-Ardahan Üniversitesi Ardahan İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Ardahan-serkanbalci@ardahan.edu.tr (0000-0002-6765-4530)

This article was checked by Turnitin.

transmitting the quintessential products underpinning such identities to successive generations, thus perpetuating culinary heritage and legacy. Given their geographical location and climatic conditions, Ardahan and Kars emerge as pivotal hubs for both livestock husbandry and apiculture, notably contributing to the production of kashar cheese and honey. These gastronomic elements have ingrained themselves as integral components of the regional "gastronomic identity," perpetuated through intergenerational transmission practices. In our research, we initially delineate the foundational components of this identity formation process, namely the environmental attributes such as geographic location and climate, alongside cultural elements encompassing traditional ecological knowledge. Subsequently, we delve into the intricate interplay between these factors and their influence on the gastronomic identity formation specific to Kars and Ardahan, particularly focusing on the emblematic products of kashar cheese and honey. In the final segment of our study, we conduct a nuanced analysis of honey and kashar cheese, elucidating their significance within the cultural economy paradigm. This analysis encompasses various dimensions such as the role of festivals, museums, and geographical indication registrations in bolstering the cultural and economic valorisation of these gastronomic products. Through this comprehensive examination, we arrive at insightful conclusions regarding the multifaceted impact of honey and kashar cheese on the gastronomic identity and socio-economic landscape of Ardahan and Kars. 1. Honey and kashar cheese play a central role in shaping the gastronomic identity of Kars and Ardahan. Factors such as the environmental conditions (location and climate) and cultural heritage (traditional ecological knowledge) have significantly contributed to the prominence of these products within the regional culinary landscape. 2. The unique characteristics of kashar cheese and honey production in these cities are attributed to several factors. One notable factor is the presence of the "Caucasian bee breed," which is well-suited to the geographical and climatic conditions of the region, thereby contributing to the distinctiveness of the honey produced. 3. The organization of festivals, the establishment of museums, and the registration of geographical indications play a significant role in promoting these products and attracting tourists. Additionally, these initiatives contribute to the development of a distinct "image" for the cities. 4. These efforts not only ensure the preservation and transmission of the cities' gastronomic heritage to future generations but also facilitate the transformation of these products into economic assets through effective branding strategies.

Keywords: *Ardahan, Kars, gastronomy, gastronomic identity, cultural economy.*

Giriş

İnsanoğlunun fiziksel ve biyolojik yapısı/doğası gereği hayatta kalabilmesi için beslenmeye ihtiyacı vardır. Beslenme, insanın karnını doyurup hayatta kalması için gerekli biyolojik bir ihtiyaç olmasının yanında toplumların karakteristik özelliklerini ve kültürel kodlarını yansıtan "gastronomi" adı verilen yeni bir bilim ve sanatın nüvesi hâline gelmiştir.

"Yunanca 'gastros' (mide) ve 'nomos' (yasa, kural) sözcüklerinden oluşan 'gastronomi' sözcüğü sağlığa uygun, iyi düzenlenmiş, hoş ve lezzetli yemek düzeni ve sistemi, kısaca yeme-içme ve sofra kurma bilim ve sanatı anlamına gelmektedir" (Tez, 2021: 9). Gastronomi her ne kadar güzel ve nitelikli yemek yeme sanatı anlamında kullanılmış olsa da genel manasıyla gıdaların "ne kadar, nasıl, nerede, ne zaman, ne şekilde ve hangi kombinasyonlarda yeneceğinin tavsiye veya rehberliğidir" (Santich, 2004: 16). Ancak, gastronomi "tek başına tüketim faaliyeti olmaktan ziyade sohbet amaçlı bir faaliyet olduğu için gastronominin sosyal ve iletişimsel" (Santich, 2004: 17) boyutu da vardır.

Toplumların "kültür yaratma eyleminin kökeninde daima psikolojik ve sosyolojik etkenler" ile birlikte "kültürel iletişim yaratma ve aktarma eylemleri büyük ölçüde söz/dil ile" (Keskin, 2019: 934) gerçekleştirilir. Gastronomi ise bu "kültürel iletişim yaratma ve eylemlerinin" bir başka boyutunu teşkil etmektedir.

Gastronominin bilim ve sanat şekline dönüşmesinde, "mutfak" kavramı da birtakım işlevler üstlenmiştir. Mutfak, "beslenme ihtiyacının giderilmesinde bir geçiş alanı olarak", ateşin kontrol edilmesi ve ısınma ihtiyacı sağlanmasının (Nahya, 2012: 9) yanında, "beslenme kurallarının, düzeninin, yaşam biçiminin hatta sosyal ilişkileri" (Nahya, 2012: 11) düzenleyici işlevleri sayesinde sembolik anlamlar kazanmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde beslenme ve mutfak kavramları, kazandıkları sembolik anlamlar neticesinde evrensel bir niteliğe ulaşmıştır. Ancak, "çevre (coğrafya ve iklim) ve kültür (tarih ve etnik etkiler)" gibi bölgesel farklılıklar, bölgelere has gastronomik kimliklerin oluşmasını (Harrington, 2005: 150) sağlamıştır. Ancak, "bölgelerin gastronomik kimliklerinin oluşması için, bölgenin kültürel ve çevresel değerleri ile pişirme teknikleri ve malzemeler arasında bir dengenin var olması" (Harrington, 2005: 151) gereklidir.

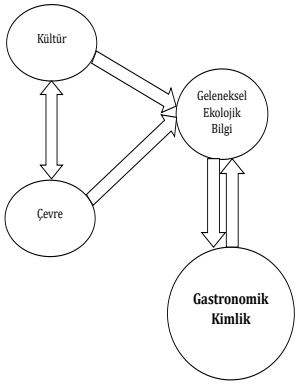
Gastronomik kimlikler, bölgelerin kendine has özelliklerinin ve farklılıklarının ne olduğunu ifade eden bir dildir (Carlos ve Ezequiel, 2022: 2). Yukarıda bahsettiğimiz üzere, gastronomik kimliğin ve gastronomik dilin oluşması ve varlığını sürdürebilmesi için iki önemli etken vardır: Kültür ve çevre. En basit tanımıyla kültür;

> "İnsanların 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 (nature) eklenmiş yaratmalar, donatmalar bütününün adıdır" (Çobanoğlu, 2019: 20).

Kültür, kentlerin gastronomik kimliklerinin oluşmasında ve varlığını sürdürmesinde kritik bir öneme sahiptir. Gastronomik kimlikler dinamik ve gelişen bir şekilde, bölgelerde sürekli inşa edilir (Carlos ve Ezequiel, 2022: 2). Bu inşa sürecinin kaynağını, bölgelerin gastronomik kültürel kodları oluşturur. Bu kodların oluşumunda insanoğlunun semboller yardımıyla doğayı anlamlandırma çabası yatmaktadır. Semboller yiyeceklere birtakım anlamlar yükleyerek gastronomik kimliğin oluşum sürecini dinamikleştirmektedir.

Gastronomik kimliğin oluşum sürecinde çevre (coğrafya ve iklim) de kültür kadar önemli bir yere sahiptir. Bir bölgenin coğrafî konumu ve iklim koşulları orada yaşayan insanların beslenmesini doğrudan etkileyip şekillendirmektedir. Bununla beraber, kültürel ve çevresel faktörler yiyeceklere sembolik anlamlar yüklemenin yanında bölgelerin "geleneksel ekolojik bilgi"sini oluşturur. Mehmet Ali Yolcu ve Mehmet Aça (2019: 863), geleneksel ekolojik bilgiyi (GEB) "insanların kültür-çevre ile ilişkisiyle

bağlantılı, kuşaktan kuşağa aktarılan kümülatif bilgi, inanç ve uygulamalar olarak" tanımlamakta, ayrıca geleneksel ekolojik bilginin "gerek bölgesel düzeyde gerek ulusal düzeyde topluluk üyelerine kişisel aidiyet ve anlamlar" yüklediğini belirtmektedir. Bölgelerin "geleneksel ekolojik bilgi"leri gastronomik kimliklerin temel bileşenlerini oluşturmakta ve sürekliliğini sağlamaktadır. Aşağıdaki şekil "kültür/çevre", "kültür, çevre/geleneksel ekolojik bilgi" ve "geleneksel ekolojik bilgi/gastronomik kimlik" arasındaki bağlantıyı göstermektedir:



Şekil 1: Gastronomik kimliğin oluşum şeması[1]

Yukarıda şematize ettiğimiz bu ilişki, gastronomik kimlik bağlamında kent "imge"lerinin oluşum sürecine de doğrudan etki etmiştir. İmge, "insan zihninin tabiattan veya hayattan aldığı malzemeyle özgün bir şekilde meydana getirdiği, insanın duygularına hitap eden bir mana ve tertiptir" (Çoşkun, 2007: 342). Zihinsel bir algı olan "imge" farklı alanlarda (şiir, resim, müzik vb.) insanın duygu ve düşüncelerini somutlaştırarak dile getirmesi için bir araç olarak kullanılmaktadır. İmge ekseriyetle yazılı ve görsel sanatlar için kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmasına rağmen insan zihninin algıladığı her durum/olay/yer imgeleştirilmeye müsait bir konumdadır. İnsanların yaşadığı kentlere yüklemiş olduğu anlamlar/değerler "kent imge"lerinin oluşmasına kaynaklık etmektedir. "Doğal, tarihi ve kültürel kent belleğinden beslenilerek tasarlanan yeni somut ya da soyut yaratmalar/görüntüler" (Özdemir, 2011: 47) olarak tanımlanan "kent imge"leri, kentlere farkındalık kazandırması bakımından önemli bir işleve sahiptir.

Bu çalışmada, yukarıda bahsettiğimiz ilişkilerden hareketle ilk önce bal ve kaşarın Ardahan ve Kars kentlerinin gastronomik kimliğinin unsuru olarak şekillenmesinde "çevre" ve "kültür"ün rolü tespit edilecek; ardından bu ürünler "kültür ekonomisi"nin temel bileşenleri olan "festivaller",

[1] Şekil, Harrington'un (2005) "Defining Gastronomic Identity: The Impact of Environment and Culture on Prevailing Components" adlı makalesinin 133. sayfasındaki "Gastronomic Identity Model" adlı şeklin yeniden düzenlemesiyle oluşturulmuştur.

"müzeler" ve "coğrafî işaret tescili" boyutlarıyla incelenecektir. Çalışmada, bu iki kentin birlikte alınmasının sebeplerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Kars ve Ardahan'ın gastronomik kimliklerinin oluşumunda bal ve kaşar önemli bir konumdadır.
2. Her iki kent gerek çevresel (konum, ilkim) gerekse kültürel (geleneksel ekolojik bilgi) faktörler bakımından benzerlik göstermektedir.
3. Bahsi geçen kentlerde, bu ürünlerin markalaşması ve ekonomik bir değere dönüşmesi ile ilgili yapılan çalışmalar (düzenlenen festivaller, coğrafî işaret tescili) paralellik göstermektedir.

Bal ve Kaşarın Gastronomik Kimlik Unsuru Olmasındaki Çevresel ve Kültürel Faktörler

Bal ve kaşarın gastronomik kimlik unsuru olma sürecinde "çevresel (konum, iklim)" ve "kültürel (geleneksel ekolojik bilgi)" faktörler ile faktörlerin birbirleriyle bütünleşmesi önemli bir yere sahiptir. Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi'nin kentlerinden olan Ardahan ve Kars coğrafî konum bakımından yüksek bir rakıma sahiptir. Bölgede, "kış ayları çok soğuk ve uzun, yaz ayları kısa, serin ve kısmen yağışlı sert karasal iklim karakteri" (Demir, 2014: 213) hâkimdir. Bu iklim karakteri, "bitkisel tarım faaliyetlerini kısıtlı" hale getirmiş "beşerî ekonomik faaliyetler mayıs ayı ile beraber yeşeren ve ağustos ayına kadar yeşil kalan Alpin çayırların varlığına bağlı olarak" (Demir, 2016: 39) gelişen hayvancılığı ön plana çıkartmıştır. Hayvancılığa dayalı bir yapının olması ekonomik, toplumsal ve sosyokültürel ilişkileri şekillendirmiş, söz konusu iki kentin kendine has imge, sembol ve kimlik yaratmasını etkilemiştir.

Konum özellikleriyle beraber bölge, "jeolojik, morfolojik ve klimatolojik farklılıklar" (Demir, 2014: 217) göstermektedir. Bu farklılıklar, "arıcılık faaliyetleri için temel kaynağı oluşturan bitki varlığı"nı (Demir, 2014: 217) doğrudan etkilemiştir. Bölgenin, "ender rastlanan çeşitli çiçek ve bitki türünü" barındırması, bölgeyi "arıcılık ve ürünlerinin üretimi için uygun" (Demir, 2014: 212) hale getirmiştir.

Yukarıda bahsedilen özelliklerin yanı sıra bölgede üretilen balın kendine özgü bir yapıda olmasını etkileyen diğer faktörlerden biri de bölgenin "Kafkas arı ırkına" sahip olmasıdır:

> "Kafkas arısı ırkı en uzun dile (6,7-7,2 mm) sahip bal arısıdır. Bu özelliği ile Ardahan'ın geneline hâkim olan derin tüplü çiçeklerin nektar kaynaklarını (ağırlıklı olarak Boraginaceae ve Fabaceae familyaları) en iyi şekilde değerlendirmekte ve Ardahan'da yaygın, derin tüplü bir bitki olan üçgül çiçeğinden çok iyi yararlanmaktadır. Düşük sıcaklıkta ve elverişsiz iklim koşullarında çalışabilir. Düzensiz-köprü petek yapma eğilimi vardır. Petek gözlerini sırlarken bal ve sır arasında hava boşluğu bırakmadığı için petekli balı koyu ve nemli bir görünüme sahiptir" (URL-1).

Bölgenin coğrafî konumu ve iklimsel yapısı ile ilgili yukarıdaki ifadeler, bal ve kaşarın Ardahan ve Kars kentlerinin gastronomik kimlik

inşasında ve bu kimliklerin varlığını sürdürmesinde çevresel faktörlerin ne denli belirleyici olduğunu göstermektedir. Kimliğin inşasında çevresel faktörlerin yanında belirleyici bir başka başat unsur da Ardahan ile Kars balının ve kaşarının üretim aşamasındaki geleneksel ekolojik bilgidir.

Bal ve kaşar "bilgi ve deneyim kalıplarıyla geçmişten bugüne, ilgili kalıpların eleştirel yaratıcı yaklaşımlarla güncellenmesi ve dönüştürülmesiyle de geleceğe" (Özdemir, 2018: 8) aktarılan ürünler olarak karşımıza çıkmaktadır. "Kars kaşar peyniri Mayıs-Ağustos (mera döneminde) ayları arasında belirtilen coğrafî alanda bulunan mera bitkilerini tüketen hayvanların köy ve yaylalardan toplanan sütü ile" (URL-2) yapılmaktadır. Kaşarın mera döneminde elde edilen sütlerle yapılması hem çevresel (konum, iklim) hem de üretim aşaması (geleneksel bilgi) hakkında bilgi vermesi bakımından önem arz etmektedir.

Kaşarın üretim aşamalarından olan "sütlerin mayalanması, suyunun aktarılması, pıhtının süzülmesi ve baskıya alınması, telemenin olgunlaştırılması, kalıpların hazırlanması, telemenin haşlanması ve göbek bağlama"da geleneksel yöntemlerden sıkça yararlanıldığı görülmektedir. Sütlerin mayalanmasında "ustaların sütün mayalandığını anlamak için 'parmak basma'sı, 'bıçak atma'sı; 'pıhtının kontrol edilmesi', 'pıhtının süzülmesi ve baskıya alınması'nda, baskı tahtasının kullanılması, baskı tahtasının üzerine de ağırlık koyarak peynirin baskıya alınması ve böylece kalan suyun tamamen çıkmasının sağlanması" (URL-2) gibi uygulamalar kaşar üretiminde geleneksel ekolojik bilginin varlığına örnektir. Bal üretiminde de geleneksel ekolojik bilgi önemli bir yere sahiptir. "Kovanda azalan balın yarattığı stresi gidermek ve ana arının yumurta atmasını teşvik amacıyla koyu şurupla azar azar besleme" yapılması ve "bu beslemeye her gün bir defa olmak üzere on beş gün boyunca devam edilmesi" (URL-1) vb. uygulamalar örnek gösterilebilir[2].

Gastronomik Kimlik ve Kültür Ekonomisi Boyutuyla Bal ve Kaşar

Algısal bağlamda dünya sıkışmakta, küçülmekte, ulusal olan her şey anlamını yitirmekte ve "tek bir mekân olarak" (Tutar, 2000: 17-18) algılanmaktadır; yani dünya "küresel bir köy hâline" (Robertson, 1998: 22) gelmektedir. Küreselleşme, "uzak ile yakın mekânlar arasındaki mesafe gözardı edilerek" (Kıvılcım, 2013: 219) dünya çapında "sosyal hayatın büyük bir bölümünün küresel süreçler tarafından" şekillendirilmesi yoluyla, "ulusal kimliklerin, ekonomilerin ve sınırların" yok edilerek "dünya toplumlarının birbirlerine benzemesi" (Aydemir ve Kaya, 2007: 261) şeklinde tanımlanabilir.

Küreselleşen dünya düzenine karşın, "kültür" ve "ekonomi" kavramlarıyla oluşan kültür ekonomisi, "kültürel yayılmacılığın ve

[2] Bal ve kaşar üretim aşamalarındaki "geleneksel ekolojik bilgi" hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (URL-1; URL-2).

tektürleştirmenin, diğer taraftan da yerelin, ulusalın, yöresel ve ulusal zenginliğin, özgünlüğün, hazinenin, belleğin küresel taşınmasını da olanaklı hâle" (Özdemir, 2009: 84) getirmektedir. Kültürel belleğin tektürleşmeden küresel düzleme taşınmasını sağlayan temel kavram; "kültürü bilim, teknoloji ve ekonomiyle bir araya getiren 'yaratıcılık'"tan (Özdemir, 2009: 78) kaynaklanır. Yaratıcılık, gastronominin bilim ve sanat formuna dönüşmesinde birincil derecede etkilidir. Gastronomik kimliklerin inşasının arka planında bölgelerin kültürel ve çevresel yapıları kadar üretim ve sunum ile ilgili "yaratıcılık" da bir rol oynamaktadır.

Kültür ekonomisi kentlerin gastronomik kimliğinin inşasında ve korunmasında, geleneksel bilgi ile üretilen ürünlerin metalaşarak markalaşmasını sağlar. Markalaşan bu ürünler ekonomik katkı sağlamanın yanında kentlere farkındalık kazandırır ve "kent imgeleri"nin oluşmasını sağlar. "Küreselleşme ve kapitalizm karşısında gelenek kökenli kent imgeleri, kültürel direnç noktalarından birisini teşkil etmektedir" (Avcı, 2021: 272). Örneğin, Ardahan kent merkezinde bulunan ve üzeri arı figürüyle süslenmiş olan görseldeki tabela Ardahan'daki arıcılığa vurgu yapması, kentin gastronomik kimliği hakkında bilgi vermesi bakımdan dikkate değer bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır:

Görsel 1: Ardahan kent merkezindeki tabela (Fotoğraf kişisel arşivimizdedir).

"Biçimsel belirginlik ve uyumluluk sayesinde güçlü bir biçimde algılanacak görünüş gereksinimini karşılayacak" (Lynch, 2022: 10) kentsel imgeler inşa etmekle ürünleri sadece metalaştırarak markalaştırmaya çalışmak eksik kalacaktır. Markayı oluşturmak, markanın tanınırlığını arttırmak ve bu yolla kentsel kalkınmayı sağlamak için kentlere gelen turist sayısını arttırmak gerekir. "Turistin tatil deneyiminde kültürel ve yerel tatları, kokuları ve dokuları tanıma ve yaşama olanağı sunarak onlara benzersiz bir yiyecek ve içecek deneyimi" (Çalışkan, 2013: 41) sağlamak, "yemeğin üretim aşamalarını görmek, yöresel veya kırsal alanları, yiyecek üreticilerini, restoranlarını" ziyaret etmek gastronomi turizminin ana motivasyon kaynağını oluşturur (Yüncü, 2010: 29). Bunun yanında bölgeye gelen turistlerin bölgeye ilgisini arttıran başka motivasyon kaynakları da bulunmaktadır: Festivaller, müzeler, coğrafî işaretli ürünler. Bu kaynaklar yönüyle Ardahan ve Kars'taki bal ve kaşar ile ilgili düzenlenen festivaller,

kurulan müzeler ve ürünlerin coğrafî işaret ile tescil edilmiş olması Ardahan ve Kars'a gelen turist sayısına doğrudan etki etmektedir.

1. Festivaller

Latince kökenli bir kelime olan "festival", gösteri; şenlik anlamına gelmektedir (URL-3). Dünyada ve ülkemizde kültür, müzik, spor, gastronomi vb. olmak üzere birçok temada festivaller düzenlenmektedir. Gerek dünyada gerekse ülkemizde düzenlenen festivaller içerisinde gastronomi temalı festivallerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Gastronomi festivalleri yiyeceklere anlam, önem ve değer kazandırmanın yanında insanların/toplulukların birbirleriyle sosyal bağ kurmalarını ve bölgesel ekonomiyi canlandırmalarını sağlamaktadır (Hu, 2010: 20; Chang, 2006: 1224). "Festivaller yörenin özel günlerine ya da kültürel unsurlarına odaklanılarak gerçekleştirilebildiği gibi sadece tek bir ürün" (Şengül ve Genç, 2016: 80) üzerinden de yapılabilmektedir. Bu bağlamda karşımıza çıkan ilk örnek 12-13 Ağustos 2023 tarihleri arasında Ardahan Kalesi'nde düzenlenen "20. Ardahan Ulusal Kültür ve Bal Festivali"dir. Festival, Ardahan'ın sosyokültürel unsurlarının ve balının tanıtılmasını amaçlamaktadır. Bal ve arı üretiminde (süzme bal, petek bal ve ana arı) dereceye giren üreticilere verilen ödüllerle üreticileri teşvik etmesi bakımından da kritik bir işleve sahiptir. Ayrıca, festivalin ikinci gününde "yerel sanatçılar (âşıklar) ve Türk Halk Müziği sanatçısı Musa Eroğlu"nun vermiş olduğu konserler bölgedeki köklü âşıklık geleneğini yansıtması ve yaşatması bakımından dikkate değerdir.

Görsel 2: 20. Ardahan ulusal kültür ve bal festivali davetiyesi genel ağ görüntüsü (URL-4)

Festivallerle ilgili karşımıza çıkan bir başka örnek ise 23-24 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "Kars Peynir Festivali"dir. T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı, Kars Valiliği, Serhat Kalkınma Ajansı (SERKA) ve Ticaret ve Sanayi Odası iş birliğiyle düzenlenen festivalde medya vasıtasıyla "Kars Peynir Müzesi"nin tanıtılması amaçlanmıştır. Festivalin açılışının "Kars Peynir Müzesi"nde yapılmış olması, bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Bu noktada altı çizilmesi gereken husus, medyanın şehirlerin gastronomik kimliklerinin oluşumunda ve tanıtımındaki katkısıdır. "Medya, kendi alanı içinde doğrudan artık değer üreten ve bunun gerçekleşmesine aracı olan

endüstriyel bir örgütlenmedir. Medyanın kapsadığı alanın genişlemesiyle de bu işlevi genel toplumsal yapı içinde gitgide daha fazla ağırlık kazanmaktadır" (Çakmur, 1998: 121). Bununla beraber, festivalin ikinci gününde peynir atölyeleri kurulmuş, çocuklar ve büyükler için birtakım etkinlikler düzenlenmiştir. Festival, Yudum konseri ile sona ermiştir. Gastronomi temalı bir festival olmasına rağmen düzenlenen etkinlikler ve konserlerle zenginleştirilmesi festivale katılanlar arasında bir bağ (iletişim) kurulmaya çalışıldığının göstergesidir. Katılımcılar hem eğlenirken hem de peynir yapım süreçlerindeki "geleneksel ekolojik bilgi" hakkında fikir edinmişlerdir. Düzenlenen "kaşar yuvarlama yarışması" (Görsel 4) katılımcılar arası kurulmaya çalışılan bağı (iletişimi) göstermesi bakımından dikkati değer bir örnektir.

Görsel 3: "Kars peynir festivali afişi" (URL-5)

Görsel 4: Kaşar yuvarlama yarışması (URL-6)

2. Müzeler

Genellikle "kentlerin özgünlük ve çekicilik kaynağı değerlerinin geliştirilerek korunduğu yaşayan kültür mekânları olarak hizmet veren" müzeler, "yerel sürdürülebilir kalkınmaya katkı sağlayan temel kurumlardan biri olarak" (Özdemir, 2018: 17) karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda, "mutfak kültürünü tanıtmak, turizmi canlandırmak, yörenin gastronomik kimlik kazanmasını sağlamak, destinasyon pazarlamasında

yöreyi ön plana çıkartmak" (Sandıkcı vd., 2019: 1212) için kurulan gastronomi müzeleri ayrıca "ürünlerin geçmişten bugüne değişimini, yiyecek üretiminde kullanılan eski ve yeni ekipmanları, ürünlerin insanlığa etkilerini ve ürünlere dair diğer tüm özellikleri ziyaretçilerine" (Çakıcı vd., 2021: 304) aktarmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, karşımıza ilk olarak Kars'ın Boğatepe köyünde 2011 yılında kurulan peynir müzesi çıkmaktadır. 2007 yılında faaliyete başlayan "Boğatepe Çevre ve Yaşam Derneği"[3] katkılarıyla kurulan müze "ekomüze"[4] (URL-8) hüviyetine sahiptir.

Görsel 5: Boğatepe Peynir Müzesi'nin dıştan ve içten görüntüsü (URL-8).

> "Birleşmiş Milletler 100 yıl kalkınma hedefleri fonu ile mandıra binasının müzeye dönüştürülmesiyle restore edilmiştir. Üç bölüme ayrılan müzenin ilk bölümünde, Kars'ın peynir tarihini anlatan resimler ve yazılar bulunmakta ve ikinci bölüm peynirin yapılışı anlatılmaktadır. Üçüncü bölüm ise "Kadın Bakkal" ismi ile anılmakta olup, üretilen peynirlerin sunum ve tadımlarının yapıldığı, eski peynir, maya kalıpları ve tartı ağırlıklarının bulunduğu bir yer olarak tasarlanmıştır" (Mankan, 2017: 648).

Peynir ile ilgili bir başka müze ise "Kars Peynir Müzesi"dir. 2022 yılında Süvari Tabyası'nda kurulan müze, fiziksel yapı itibariyle 1100 metrekare dolaşılabilir alana sahiptir (URL-9). Peynir üretim aşamalarını ve üretim araç-gereçlerini görseller, maketler ve bal mumu heykeller yardımıyla sergileyen müze ayrıca Kars'ın bitki örtüsü (hayvanların tükettiği endemik bitkiler ve çiçekler) ve büyükbaş hayvanları (Doğu Anadolu Kırmızısı, Zavot ve Simental) hakkında bilgi vermektedir. Hayvanların tükettiği Kars'a özgü endemik bitkiler ve çiçeklerin tanıtılması bölgenin "çevresel" (konum ve iklim) özelliklerine vurgu yapılması bakımından önemlidir. Peynir yapım süreçlerinin anlatıldığı bölüm, kentin geleneksel ekolojik bilgisi hakkında bilgi vermektedir. Bununla beraber müze, sadece kentin peynir üretim geçmişini anlatmamaktadır. Maketleri yapılmış "Kars Garı", "Ankara Gazi Garı" ve "Kars Evleri"nin sergilenmesi müzeye zenginlik kazandırmıştır.

---

[3] Derneğin Kars peynirinin tanıtılması ile ilgili farklı kurumlarla birlikte yaptığı çalışmalar için bk. (URL-7).

[4] Ekomüze hakkında bilgi için bk. (Tuna ve Erdoğan, 2013).

Geçen iki senelik süreçte 125 bin ziyaretçisiyle müze, önemli bir turistlik merkez olma yolundadır (URL-9). Müze, Kars'ın peynir ile ilgili geleneksel ekolojik bilgisinin korunması ve bu bilginin gelecek kuşaklara aktarılması bakımından önemli bir işleve sahiptir. Ayrıca, Kars kaşarının markalaşıp ekonomik değere dönüşmesine katkı sağlamaktadır. Müzede ve kentin çeşitli yerlerinde bulunan kaşar satış noktaları, Kars kaşarının ekonomik değere dönüşmesine örnek olarak gösterilebilir.

Görsel 6: Kars Peynir Müzesi'nin dıştan ve içten görüntüsü (Fotoğraflar kişisel arşivimizdedir).

Görsel 7: Peynir yapım sürecini anlatan heykeller (Fotoğraflar kişisel arşivimizdedir).

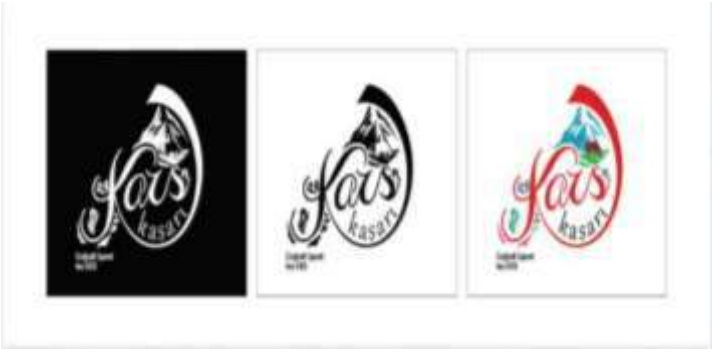
3. Coğrafî İşaret

Kentlerin "kimliğinin ve markasının oluşturulması çalışmalarında gelenek kültürü, önemli bir yere sahiptir. Öncelikle geleneksel bilginin, dolayısıyla gelenek kültürünün ürünleri tescil ettirilerek kent markaları oluşturulmaya çalışılmaktadır" (Özdemir, 2018: 17). Bunun yanında, kentlerdeki coğrafî işaretlerin varlığı gastronomik kimlik ve gastronomi turizmi ile doğrudan ilişkilidir. Coğrafî işaretler, gastronomik kimlik ve

gastronomi turizmi ile desteklenirse, "tüketici ile üretici arasında bir iletişim" (Durusoy, 2017: 93) kurulur. Bu iletişim, ürünün markalaşmasını da kolaylaştırır. Ürünlerin coğrafî işaret yoluyla markalaşması, "üreticiler için ürünlerin korumasını" ve "ürünleri pazarlamada kolaylık" sağlamakta ve "sağladığı ekonomik fayda ile kırsal bölgelerde kalkınmayı" (Durusoy, 2017: 74) desteklemektedir. Bu doğrultuda, Kars Kafkas Üniversitesi'nin başvurusuyla 2015 yılında coğrafî işaretli ürün olarak tescil edilen Kars kaşarı ilk örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 8: Kars kaşarı coğrafî işaret tescil belgesinin genel ağ sayfa görüntüsü (URL-10).

Kars kaşarının coğrafî işaret tescili almasıyla birlikte ürünün markalaşma süreci hızlanmıştır. Bu doğrultuda, ilk olarak Kars kaşarıyla ilgili bir logo hazırlanmıştır. Bu logo gerek ürünün markalaşma sürecini gerekse ürünler yoluyla kent imgesi yaratmada coğrafî işaretli ürünün önemini göstermesi bakımından dikkati değer bir örnektir.



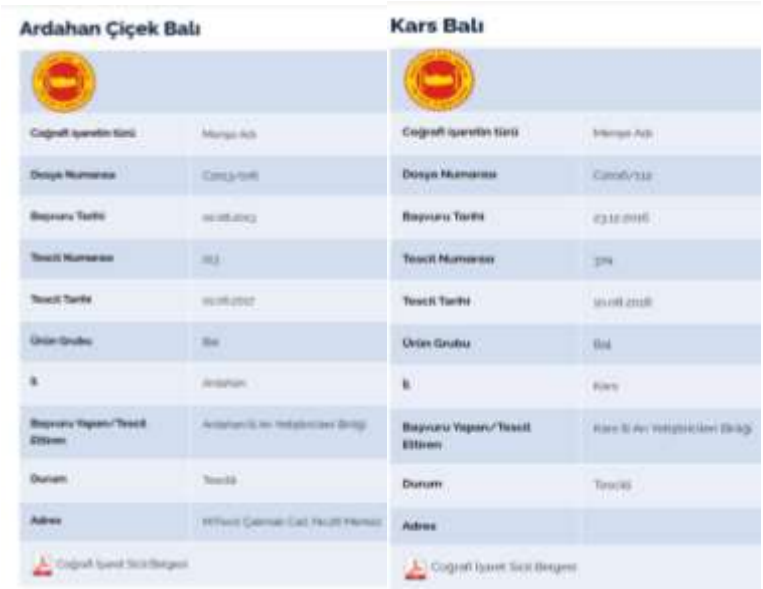
Görsel 9: Kars kaşarı logosu (URL-11).

Coğrafî işaret tescili ve buna bağlı olarak hazırlanan logo, sadece kaşarın markalaşmasında ve kent imgesinin yaratılmasında bir araç olarak kullanılmamıştır. Bu durum, ürünün ekonomik bir değere dönüşmesine ve pazarlama sürecine de doğrudan etki etmesine katkı sunmuştur. Bir satış sitesinden alınan aşağıdaki görsel bu düşüncemizi destekler niteliktedir:

Görsel 10: Satış sitesindeki genel ağ sayfasının ekran görüntüsü (URL-12).

Ürünün "logo" ve "coğrafî işaretli" olduğunu gösteren ibarelerle satılması Kars kaşarının yerel sınırları aştığının bir göstergesidir. Bu yolla ürün daha çok kişiye ulaşmakta ve ürün üzerinden daha çok kazanç sağlanmaktadır. Burada altı çizilmesi gereken husus hem kaşar paketi üzerindeki logo hem de ürün açıklamasındaki "coğrafî işaret" etiketinin ürünün markalaşmasına sunduğu katkıdır. Bu vurgu, ürünü alacak olan kişilere ürünün özgünlüğü ile ilgili güven vermeyi amaçlamaktadır. Çünkü, coğrafî işaret tescili almış bir ürün "üretim, pazarlama ve satış dahil olmak üzere sürecin tüm evrelerinde denetleme komisyonunun kararıyla belli periyotlarda" (URL-2) denetlenmektedir.

Kaşarla birlikte gastronomik kimliğin markalaşması ve bu yolla ekonomik değere dönüşmesinde coğrafî işaret tescili almış diğer ürünler "Ardahan çiçek balı" ve "Kars balı"dır. Ardahan çiçek balı, 2017 yılında "Ardahan İli Arı Yetiştiricileri Birliği", "Kars balı" ise 2018 yılında "Kars İli Arı Yetiştiricileri Birliği"nin başvurularıyla tescil edilmiştir.



Görsel 11: Ardahan çiçek balı ve Kars balının coğrafî işaret tescil belgesinin genel ağ sayfa görüntüsü (URL-13; URL-14).

Sonuç

Beslenmenin, mutfak gibi kavramlarla bilim ve sanat formuna dönüşmesi uzun bir zaman diliminde gerçekleşmiştir. Çevresel (konum, iklim) ve kültürel (geleneksel ekolojik bilgi) faktörler bu sürece doğrudan katkı sağlamış ve süreci dinamikleştirmiştir. Bir süre sonra bu unsurların katkısıyla yeme ve içmede birtakım farklılıklar meydana gelmesiyle bölgelerin/kentlerin "gastronomik kimlik"leri oluşmaktadır. Gastronomik kimlikler, çevresel ve kültürel farklılıklar üzerine temellenmektedir. Bu doğrultuda, Ardahan ve Kars kentlerinin gastronomik kimliklerinin oluşumuna bahsi geçen farklılıklar doğrudan etki etmektedir. Ardahan ve Kars'ın gastronomik kimliğinin inşasında bal ve kaşarın konumunun tespit edilmeye çalışıldığı bu makalede şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Ardahan ve Kars'ın gastronomik kimliklerinin inşasında çevresel ve kültürel unsurlar birincil derecede etkili faktörlerdir. Kentler, yüksek bir rakıma sahip olmaları ve iklim özellikleri sebebiyle endemik bitki ile çiçek varlığı bakımından zengindir. Bu durum, kentleri büyükbaş hayvan üretim merkezine dönüştürmüştür. Ayrıca, bu faktörler süt ve süt ürünleri bakımından kentlere özgün bir nitelik kazandırmıştır.

2. Yukarıda bahsi geçen faktörler, süt ve süt ürünlerinde olduğu gibi kentlerdeki bal üretimine de doğrudan etki ederek üretilen bala özgünlük kazandırmıştır. Ayrıca, kentlerin "Kafkas arı ırkı" gibi "zorlu iklim koşullarına uyum sağlayan ve endemik bitki ve çiçekleri en iyi şekilde değerlendiren bir ırka sahip olması", Ardahan ve Kars balını başka kentlerde üretilen ballardan olumlu yönde ayırmaktadır.

3. Küreselleşen dünyada yukarıda bahsi geçen faktörler ile birlikte kentlerde düzenlenen festivaller, kurulan müzeler ve coğrafî işaret tescili;

a. Bal ve kaşarın özgün bir yapı kazanmasına, ayrıca bu ürünlerin tanıtılarak yerli ve yabancı turist sayısının artmasına olumlu yönde etki etmektedir. Örneğin, "Kars Peynir Müzesi"nin açıldığı iki senelik süreçte 125 bin kişinin müzeyi ziyaret etmesi, bu olumlu yöndeki etkiyi göstermektedir.

b. Kentlerin "imge" oluşturmasına katkıda bulunmaktadır.

c. Kentlerin gastronomik kimliğinin somutlaştırılarak tanıtılmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır.

d. Ürünlerin ekonomik değere dönüşerek markalaşmasında etkin bir rol üstlenmektedir. (URL-12)'deki görsel bu düşüncemizi destekler niteliktedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Avcı, C. (2021). Kaşar: ekolojik bir kent imgesi örneği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 9, 259-276.

Aydemir, C.-Kaya, M. (2007). Küreselleşme kavramı ve ekonomik yönü. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(20), 260-282.

Carlos D. P. A.-Ezequiel M. Z. (2022) How to define gastronomic identity from cultural studies: The Peruvian case. *International Journal of Gastronomy and Food Science*, 27, 1-8.

Chang, J. (2006). Segmenting tourists to aboriginal cultural festivals: An example in the rukai tribal area, Taiwan. *Tourism Management*, 27(6), 1224-1234.

Çakıcı, S.-Sırtlı, A.-Korkmaz, M. (2021). Gökçeada'ya ait gastronomik değerlerin sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik bir araştırma: gastronomi müzesi önerisi. *Gastroia: Journal of Gastronomy And Travel Research*, 5(2), 302-335.

Çakmur, B. (1998). Kültürel üretimin ekonomi politiği: kültürün metalaşmasında genel eğilimler. *Kültür ve İletişim*, 1(2), 111–148.

Çalışkan, O. (2013). Destinasyon rekabetçiliği ve seyahat motivasyonu bakımından gastronomik kimlik. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 1(2), 39-51.

Çobanoğlu, Ö. (2019). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ.

Çoşkun, M. (2007). Sözün büyüsü edebi sanatlar, İstanbul: Dergâh.

Demir, M. (2014). Kars ilinin arıcılık potansiyeli ve değerlendirme durumu. *Doğu Coğrafya Dergisi*, 19(32), 209-230.

Demir, M. (2016). Kars ilinde büyük ve küçükbaş hayvancılık. *Doğu Coğrafya Dergisi*, 21(35), 39-62.

Durusoy, Y, Y. (2017). *Coğrafi işaretli gastronomik ürünlerin bölge halkı tarafından algılanması üzerine analitik bir araştırma: Kars kaşarı örneği*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Harrington, R. J. (2005). Defining gastronomic identity: the impact of environment and culture on prevailing components, texture and flavors in wine and food. *Journal of Culinary Science & Technology*, 4 (2-3), 129-152.

Hu, Y. (2010). *An exploration of the relationships between festival expenditures, motivations, and food involvement among food festival visitors*. Canada: University of Waterloo, Recreation and Leisure Studies Yayımlanmış Doktora Tezi.

Keskin, A. (2019). Halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarasılık: Neden, ne zaman, nerede ve nasıl? *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 925-944.

Kıvılcım, F. (2013). Küreselleşme kavramı ve küreselleşme sürecinin gelişmekte olan ülke Türkiye açısından değerlendirilmesi. *İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 219-230.

Lynch, K. (2022). *Kent imgesi*. (çev.: İrem Başaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Mankan, E. (2017). Destinasyon pazarlamasında çekici bir faktör olarak Türkiye'deki gastronomi müzeleri örneği. *Turkish Studies*, 12 (4), 641-654.

Nahya, Z. N. (2012). Gaziantep'te bir kültürel mekân olarak mutfak. *Folklor/Edebiyat*, 18 (69), 9-24.

Özdemir, N. (2009). Kültür ekonomisi ve endüstri ile kültür mirası yönetimi ilişkisi. *Milli Folklor Dergisi*, 21 (84), 73-86.

Özdemir, N. (2011). Kentlerin gezgin imgeleri veya kent imgeleri giydirilen otobüsler. *Milli Folklor Dergisi*, 23 (89), 41-53.

Özdemir, N. (2018). Geleneksel bilgi ve kültür ekonomisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18(1), 1-28.

Robertson, R. (1998). *Küreselleşme: Toplum kuramı ve küresel kültür*. (çev.: Ümit Hüsrev Yolsal), Ankara: Bilim ve Sanat.

Sandıkcı, M.-Mutlu, A.S.-Mutlu, H. (2019). Türkiye'deki gastronomi müzelerinin turistik sunum farklılıkları açısından araştırılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(68), 1210-1231.

Santich, B. (2004). The study of gastronomy and its relevance to hospitality education and training. *International Journal of Hospitality Management*, 23, 15-24.

Şengül, S.-Genç, K. (2016). Festival turizmi kapsamında yöresel mutfak kültürünün destekleyici ürün olarak kullanılması: Mudurnu İpekyolu kültür sanat ve turizm festivali örneği. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23, 79-89.

Tez, Z. (2021). *Lezzetin tarihi*. İstanbul: Hayykitap.

Tuna, A.-Erdoğan, E. (2013). Ekolojik kültürel turizm aracı eko müzelerin kültürel peyzaj açısından irdelenmesi. *Düzce Üniversitesi Orman Fakültesi Ormancılık Dergisi,* 9(2), 23-37.

Tutar, H. (2000). *Küreselleşme sürecine işletme yönetimi*. İstanbul: Hayat.

Yolcu, M. A.-Açа, M. (2019). Geleneksel ekolojik bilgi ve folklor. *Folklor/Edebiyat*, 25(100), 861-871.

Yüncü, H. R. (2010). Sürdürülebilir turizm açışından gastronomi turizmi ve perşembe yaylası. *10. Aybastı-Kabataş Kurultayı Yerel Değerler ve Yayla Turizmi*. (hzl.: S. Şengel), 27-34, Ankara: Detay Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://ci.turkpatent.gov.tr/Files/GeographicalSigns/502d86bf-320d-43dd-9395-608613a1bab0.pdf (Erişim: 27.04.2024)

URL-2: https://ci.turkpatent.gov.tr/Files/GeographicalSigns/190.pdf (Erişim: 24.04.2024)

URL-3: "Festival". https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 03.04.2024)

URL-4: https://www.ardahanhaber.com.tr/baskan-demir-den-bal-festivaline-davet/23208/ (Erişim: 03.04.2024)

URL-5: https://www.serka.gov.tr/haber/haberler-turkiye-nin-onlarca-peyniri-kars-peynir-festivali-nde-sergilenecek/2328 (Erişim: 03.04.2024)

URL-6: https://www.dha.com.tr/foto-galeri/karsta-peynir-festivali-kasar-yuvarlarken-dustuler-yagmurda-halay-cektiler-2136145/2 (Erişim: 03.04.2024)

URL-7: https://www.sivilsayfalar.org/2019/07/17/bogatepe-cevre-ve-yasam-dernegi-anadolu-peynirleri-kars-bulusmasini-duzenledi/ (Erişim: 29.04.2024)

URL-8: https://kars.ktb.gov.tr/TR-291137/bogatepe-koyu-peynir-muzesi.html (Erişim: 29.04.2024)

URL-9: https://www.ntv.com.tr/turkiye/turkiyenin-ilk-tematikpeynirmuzesi-iki-yilda-125-bin-ziyaretci-agirladi,tSlcTqEtKEyPsZPgPEG7fw (Erişim: 29.04.2024)

URL-10: https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/detay/38112 (Erişim: 22.04.2024)

URL-11: https://ci.turkpatent.gov.tr/sayfa/ba%C5%9Far%C4%B1-hikayeleri (Erişim: 22.04.2024)

URL-12: https://www.ciceksepeti.com/cografi-isaretli-kars-kasari-1-kg.-kcm7273290 (Erişim: 22.04.2024)

URL-13: https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/detay/38103 (Erişim: 22.04.2024)

URL-14: https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/detay/38240 (Erişim: 24.04.2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu çalışma "Halk Gastronomisi 21. Uluslararası Halkbilimi Sempozyumu"nda (27-29 Ekim 2022) yazarın "Ardahan ve Kars'ın Gastronomik Kimliğinin Oluşumunda Bal, Kaşar ve Kaz Etinin Konumu" başlıklı sözlü olarak sunduğu ancak tam metni yayımlanmayan bildirisinin gözden geçirilerek genişletilmesi suretiyle hazırlanmıştır./ *This study was prepared by revising and expanding the oral presentation of the author titled 'The Position of Honey, Kashar and Goose Meat in the Formation of the Gastronomic Identity of Ardahan and Kars" at the 'Folk Gastronomy' 21st International Folklore Symposium" (October 27-29, 2022), but the full text was not published.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 29.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1453501
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 579-599.

Araştırma Makalesi
Research Article

OĞUZ KAĞAN'DA DERİN EKOLOJİ AÇISINDAN "HAYVAN VE İNSAN"

♦

"ANIMAL AND HUMAN" IN TERMS OF DEEP ECOLOGY IN THE OGHUZ KAGAN EPIC

Muhammet ATASEVER*

Öz: Kendisini kusursuz, hak sahibi bir özne olarak gören insanın doğa üzerinde yaptığı tahribat, kuşkusuz herkesçe kabul edilen bir gerçekliktir. İnsan, biricik ve tek olma hayali ile sair canlı ve cansızlar üzerinde tahakküm etme arzusunu perçinlemiş, evrende var olan düzeni istediği gibi yönetme hakkını kendisinde görmüş, söz konusu çarpık zihniyet; insan merkezci, ötekileştiren ve yok eden bir canavar doğurmuştur. İnsanın bu bencilce eylemi, hiçbir dahli olmadığı halde sadece gelecek yeni nesillerin değil, onunla bir ekosistemi paylaşan diğer varlıkların yaşam haklarını da elinden almıştır. Günümüzde felsefesi yapılmaya başlanan ve insanoğlunun da bir parçası olduğu değişen bu ekosistem, çağımız tefekkürünün odak noktasına oturan hassas bir mesele olarak önemini koruyor. Öyle ki hemen her gün dünyanın her yerinde paneller, sempozyumlar, açık oturumlar ve sair bilimsel toplantılara; makale, kitap, bildiri ve diğer bilimsel çalışmalar ekleniyor, haricinde çeşitli inisiyatifler tarafından düzenlenen çevreci eylemlere türlü bilim-sanat dallarından, alıcıları pasif konumdan kurtarmayı amaç edinen, performanslar eşlik ediyor. İnsanın tüm varlıklara rağmen kurduğu hiyerarşiye ve bu kast sisteminin evrene verdiği tahribata bir başkaldırı olan çevreci eleştiriyse, tüm varlıkların en az insan kadar değerli ve lüzumlu olduğunu kabul eden, türlü kanallar yardımı ile de bu bilinci yaymaya çalışan özünde bir çevre hareketidir. Derin ekoloji, bahsi geçen çevreci eylemin edebiyata bakan yüzü ile edebî mahsullerin salt evreni yansıtması ile ilgilenmez; aynı zamanda edebî olanın evrendeki her nesneye yüklediği farklı anlamlarla, bu nesnelerin değeri-değersizliği ile de ilgilenir. "Çevreci bilinç ile işe koşulan edebî ürünler dışında; mitler, destanlar, efsaneler, masallar hülasa Türk halkının yaratmaları bu bağlamda kullanılabilir mi?" sorusuna cevap aranan bu çalışma özelinde Türkün kültür kodlarının en kadim örneklerinden olan Oğuz Kağan Destanı, ekoeleştirel bakış açısı ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oğuz Kağan Destanı, Ekoeleştiri, Derin Ekoloji, hayvan, insan.

ABSTRACT: *The reality of mankind's destruction of nature, driven by a perception of dominance and entitlement, is universally acknowledged. Driven by the aspiration for uniqueness and supremacy, humanity has bolstered its desire to exert dominion over both living and non-living entities, asserting the right to dictate the existing order in the universe according to its whims. This distorted mindset has birthed an anthropocentric, alienating, and destructive force. This self-centered behavior of humanity has not only deprived future generations of their right to life but has also infringed upon the rights of other beings within the shared ecosystem, despite their lack of involvement in these actions. The evolving ecosystem, increasingly subjected to philosophical scrutiny today, encompasses humanity as an integral part and remains a sensitive*

* Dr. Öğr. Gör.-Kilis 7 Aralık Üniversitesi Türk Dili Bölümü/Kilis-atasevermuhammet@gmail.com (Orcid: 0000-0002-9633-8297)

This article was checked by Turnitin.

issue central to contemporary reflection. Consequently, articles, books, papers, and other scientific works are continually being produced, while panels, symposiums, open sessions, and other scientific gatherings worldwide serve as platforms for discussion. Environmentalist initiatives organize actions accompanied by performances from diverse branches of science and art, aiming to liberate audiences from their passive roles in addressing environmental concerns. Environmental criticism, serving as a rebellion against the hierarchical structure imposed by humanity upon all beings and the resultant harm inflicted upon the universe, fundamentally embodies an environmental movement that acknowledges the equal value and necessity of all beings. Through various channels, it endeavors to propagate this awareness, advocating for the intrinsic worth of all life forms.Deep ecology transcends mere concern with the literary aspect of environmentalist action and the depiction of the universe in literary works. It delves into the various meanings ascribed to every object in the universe by literature, as well as the value and worthlessness attributed to these objects. In this study, which seeks to explore the question of whether Turkish people creations, including myths, epics, legends, and fairy tales, can be utilized within an environmental context, the Oghuz Khan Epic is examined from an ecocritical perspective.

Keywords: *Oghuz Khan, Ecocriticism, Deep Ecology, animal, human.*

Giriş

Tarih sahnesine çıktığı daha ilk çağlarda, yaptığı aleti; avcılık, tarım ve gündelik işlerde kullanmaya başlayan insanoğlu, elindeki bu "basit" icadı ile evrendeki canlı ve cansızları, kendi hâkimiyeti altına alarak yönetmeye, istediği gibi yönlendirmeye başlar. Sıradan (!) bir alet, onu özne[1], diğer her varlığı nesne konumuna getirmeye yeter. İnsanın içerisinde bitip tükenmek bilmeyen biricik olma ideali, kendi türünden zayıf olanları da yönetme arzusu ile zamanla büyür. Önce başka kabileleri, sonra milletini ve kendisiyle akrabalık bağı bulunanları; nihayetinde kadını yani eşini dahi nesne konumuna indirgeyen insan, öznesiyle benliğini tek-bir ve eşsiz kabul ettiği bir tirana dönüştürür.

Bir tarafta "Tuhaf bir ekoloji" (Wallace, 2018: 181-198) terimini evrenden aldıkları ve kâinata attıkları ile yaratan egoist insan ile diğer tarafta varlığın ötesinde/varlığa rağmen yaşam yerine varlıkla birlikte yaşamı savunan mütevazı insan çatışıyor. Yeni ekolojik düzen/düzensizlik birçok düşünüre göre topyekûn ciddi tedbirler hemen alınmaz ise yerkürelilerin -kısır terim tartışmaları bir yana, onları ister nesne isterseniz özne kabul edin- ortak yaşam alanı görece yakın bir zamanda yok olacak, arzularını önceleyen insan yüzünden yeryüzü, yaşamsallığını yitirecek, hülasa tüm evren, onun eyleminin ekolojik sonuçlarını yaşamaya devam edecek.[2]

---

[1] "Özne" kavramına Jacques Lacan'ın farklı bir perspektiften bakışı için bk. Hitchcock, 2015: 249-260.

[2] Konu ile ilgili farklı fikir, bakış ve tartışmalar için bk. Oppermann, 2012; Garrard, 2017; Asimov, 2018: 37-41; Yolcu, Açа, 2019: 861-871; Çelik, 2019: 54-68; Çelik, Ortakçı, 2019; Nelson, 2019: 85-111; Toadvine, 2019: 113-127; Malçok, 2018: 143-166; Kalaycı, 2018: 81-96; Peksoy, 2018: 97-106.

Bahsi geçen tehditlerin bir yansıması, evreni bir bütün olarak kavrayabilen (!) insanın vurdumduymazlığına tepki olarak ortaya çıkan ekoeleştiriye göre; çevreye kendi ihtiyaçlarını sağladığı, kendisine fayda sağladığı için yahut saf öz-değere sahip olduğu için değer veren (Dobson, 2017: 41)- vermesi gereken, özne-nesne ikileminde kalan insan, kendi dışındaki her varlığa üzerinde hâkimiyet kurulması gereken bir nesne olarak bakmayı bırakmalı; ya kendisi nesneleşmeli yahut evrende var olan her varlığı kendisi gibi özne[3] konumuna yükseltmelidir. Böylece insan, tekil özne olmaktan sıyrılacak, sair varlıklar da insanla birlikte aslî özneler olacaklardır.

Çevre merkezli bir evren görüşü adına ortaya çıkan Derin Ekolojinin kurucusu Norveçli Filozof Arne Naess'e göre insan, insanın doğada sahip olduğu ayrıcalıklı görüntüyü değiştirmeli, eşitlik ilkesini kabul etmeli, ortak yaşam ve çeşitliliği savunmalı, sınıf sistemine karşıt olmalı, kirlilik ve kaynakların tükenmesine karşı mücadele etmeli, karmaşayı değil çeşitliliği temel almalıdır (Kurt, 2020: 26). Naess ve Sessions, Derin Ekolojinin ilkelerini sekiz madde halinde şu şekilde sıralar: 1. Yeryüzündeki insan ve insan dışı yaşamın iyi durumda olması ve gelişmesi kendi başına değerlidir. 2. Yaşam formlarının zenginliği ve çeşitliliği bu değerin oluşmasına katkıda bulunur ve bunlar kendi başlarına da değerlidir. 3. Yaşamsal ihtiyaçlar dışında, insanların bu zenginliği ve çeşitliliği azaltmaya hakkı yoktur. 4. İnsan yaşamının ve kültürlerin serpilip gelişmesi, insan nüfusunun ciddi ölçüde azalmasıyla mümkündür. İnsan dışı yaşamın gelişmesi için de daha az bir insan nüfusu gereklidir. 5. İnsanın insan olmayan dünyaya müdahalesi aşırıdır ve durum hızla kötüleşmektedir. 6. Bu yüzden politikalar değişmelidir. Değişen politikalar, temel ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapıları etkileyecektir. Bu değişikliklerin getireceği sonuç, mevcut durumdan derin bir biçimde farklı olacaktır. 7. İdeolojik değişiklik, gittikçe yükselen bir hayat standardını hedeflemekten ziyade, esas olarak hayatın niteliğini değerli kılma yönünde olacaktır. Büyüklük/irilik (bigness) yerine yücelik (greatness) arasındaki farka ilişkin engin bir bilinç oluşacaktır. 8. Yukarıda anlatılan noktalara katılanlar, gerekli olan değişiklikleri gerçekleştirmeye doğrudan veya dolaylı olarak yükümlüdürler (Şakacı, Günesen, 2023: 75-76).

Doğanın sömürüsüne bir başkaldırı olan çevreci eleştirinin yazın dünyasına eğilen yönü Derin Ekoloji, bir taraftan doğrudan edebî anlatımlara ilham verip diğer taraftan da bu anlatıları değerlendirme üzerine kurulu bir eleştiri ekolüne kaynaklık ederken (Yalçın, 2019:191); ekolojik duyarlılıkla kaleme alınan edebî eserlerin okurun his ve düşünce dünyası üzerinde öğretici metinler ve salt bilimsel çalışmalardan daha etkili olabileceği (Ergeç, 2020: 177) savı yeni yaratılan modern eserler için kısmen

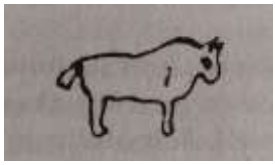
[3] Kendisini "özne" kabul eden insanın; benliğinin, kendisinin, türlerin, kuramların ötesinde yaşam tasavvuru ve posthümanizm tartışmaları için bk. Braidotti, 2018; Peksoy, 2022: 1382-1395.

doğrulanabilir nitelikte olsa da; milletlerin kadim eserleri; mitolojiler, destanlar[4], hikayeler, abideler[5] ve sair halk anlatıları için de aynı savı ispatlayabilmek yahut onlarda da çevreci bir bilincin varlığını delillendirebilmek, daha da önemlisi bu yaratmaları eğitim süreçleri ile bütünleştirmek olası mıdır?

Zikredilen sorunun cevabının arandığı bu çalışmada, Türklerin ilk yazılı olmayan kanunnamesi Oğuz[6] töresinin (Ülken, 2007: 42) ve eski Türk destanlarından elimizde bulunan en mühim parçası (Çobanoğlu, 2011: 123), Türk kültürü bakımından kıymete haiz[7] Oğuz Kağan Destanı'nın, Türklerin yaşam tarzına dahi adını veren "atlı-göçebe"[8] medeniyetinin, evrenle birlikte hareket eden, canlı ve cansız her nesneye ruh[9] veren Türkün hayvanata bakışı aktarılmaya çalışılmıştır.

Hayvan ve İnsan

Oğuz Kağan Destanı'nın henüz girişinde, "öküz" bir simge, resim yahut damga olarak verilir: "… Olsun dediler. / Onun resmi işte budur:" (Ögel, 2014a: 131).



(Bang ve Rahmeti, 1970: 17)

Metnin bu kısmı eksik kaldığından, resimdeki hayvanın neyi yahut kimi simgelediğini tam olarak bilinemiyor.[10] Paul Pelliot'a göre bu öküz resmi, Oğuz Kağan'ı simgeliyordu (1995: 8). Metnin devamında Oğuz'un ayaklarının öküze benzetilmesi Pelliot'un bu savını destekler mahiyettedir. Bu kısımda vücudunun her yeri kıllarla ve tüylerle dolu olan Oğuz'un ayağı, bileği, omzu ve göğsünün; öküz, kurt, samur ve ayıya benzetilerek verilmesi (Ögel, 2014a: 131) Türk destan kahramanının seçilmişliğini ve tanrısallığı yansıtır (Açа, 2008: 55).

---

[4] Dede Korkut Boylarına ekoeleştirel bakış için bk. Kaya, 2021: 31-43; Bütüner, 2021: 433-448.

[5] Orhun Abidelerindeki Türk Biyoetiği için bk. Çelepi, 2020: 5-18; Türk Halk Edebiyatında ekoleştirel denemeler için bk. Elçin, 1993; Kabak, 2018: 36-47; Somuncu, 2023: 187-207.

[6] Oğuz ve Oğuz Boy adlarının etimolojisi için bk. Bayat, 2013: 118-131; Ercilasun, 2019: 589-596,597-613,633-638.

[7] Oğuz Kağan Destanı'nın ve Oğuznâmelerin Türk Kültürü bağlamında değeri, tahlili ve kronolojisi için bk. Kaplan, 1979; Köprülü, 1980: 48-54; Tanyu, 1980: 35-40; Gökalp, 2007: 147-152; Koca, 2011: 455-487; Ögel, 2014a: 129-418; Ercilasun, 2007: 550-563; Ercilasun, 2019: 36-45,645-655.

[8] Türk destanlarında göç olgusu için bk. Arvas, 2012: 215-226.

[9] Türklerde ruh fikriyatı ve animizm için bk. Roux, 2011: 165-177; Chidester, 2021: 427-433.

[10] Boynuzlugilin yorumu için bk. Roux, 2011: 189-194; Orhon Yazıtlarındaki boğa için bk. Alyılmaz, 2021: 72-86.

Bayat, mitolojik bir varlık olarak sunduğu boğanın -Oğuz-öküz paralelliğinde- öküz totemi[11] ile bağlantılı olduğunu düşünür. Oğuz'un boynuzlu tasviri de bununla ilgilidir (2013: 57). Roux'ya göre, bu destanın ilk versiyonunda bir boynuzlugil anlatıya hâkimdi (2011: 211); lâkin bu oldukça eski varyant günümüze ulaşmamış, kurt simgesel olarak baskın hale gelmiştir.

Destanda hayvanlar hayatın; hatta tarihin akışını değiştirebilir. Bilhassa kurt/bozkurt; gelişi, konuşması, Oğuz'a yol göstermesi hulasa yapıp ettikleri ile anlatıya hâkimiyet kurar. Destanın başlarında Oğuz Kağan, Türklerin "Büyük Kağanı" olma ülküsünü gerçekleştirme adına toplattığı büyük toyda, düşmanla vuruşacak alplerini uluyan bozkurda benzetir (Ögel, 2014a: 135).

Oğuz Kağan kendisine asi olan Urum Kağan'ın üzerine ordusu ile yürür. Tan ağarırken çadırına bir ışık dalar. Işıkta soluyan, gök yeleli, gök tüylü, uluyan bir erkek kurttur. Oğuz ile bir insan gibi söyleşen kurt, Oğuz'un Urum illerinde savaşma niyetini bildiğini, askerini kendisinin yönlendireceğini, ordunun önünde gök tüyü ve gök yelesi ile tıpkı yol veren, baş çeken bir izci gibi gideceğini söyler. Kurdun peşinden giden Oğuz ve ordusu, kurt İdil-Müren nehrinin kenarında durunca dururlar ve büyük bir savaş olur. İdil Nehrini geçen Oğuz ve askerleri ne yöne gideceklerini bilemezler. Kurt önlerinde peyda olup onlara yol gösterir. Kurt kaybolduğunda ise Oğuz, bulundukları yere otağını dikmesi gerektiğini anlar. Böylece Oğuz, kurdun öncülüğünde Hint (Sındu), Tangut illerini ve Suriye'yi (Şağam) de yönetimi altına alır (Ögel, 2014a: 136-142).

Kurttan türeme-menşe efsanelerinin varlığı (Roux, 2011: 198; Ögel, 2014a: 15-63; Ögel, 2014b: 137-157), kut sahibi[12] kurdun bir kültür olması[13], göçer evli Türklerin iç mücadelelerinden galip çıkıp diğer çadırları kendi iktidarı altında toplayan boyun ongunu yahut toteminin[14] diğerlerine, tıpkı insanlar gibi üstün olduğunun kabul edilmesi ile olur. Hülasa kurt, Türk obaları arasındaki çekişmelerde diğer hayvanata galebe çalmıştır. Kurdun diğerlerine karşı aldığı bu zafer ile kutsallaşması, Çubukçu'nun Türklerin yılda bir defa ataları saydıkları kurt ve semanın ruhu adına ibadet yaptıkları bilinmektedir (1987: 10) fikrini ve Gök Tanrı-bozkurt-hakan münasebetini doğrular.

---

[11] Bayat, bu kavramı verse de devamında yaptığı ilmi tahlilde Türklerde totem inancının olmadığını buradaki öküz simgesinin, Oğuz'un boynuzlu tasvir edilmesinin ancak başka bir mitolojik durumun neticesi, kozmogonik mitin bir kalıntısı olduğunu öne sürer (2013: 57,67). Yıldırım ve Güngör'e göre de KökTürk çağında ve sonraki eski devirlerde Tanrı tekti (1998: 112-123; 2013: 361-364).

[12] Tanrıyla ilintisi bulunan mistik güçlerde de kut olabileceğine dair bk. Çeribaş, 2021: 1185-1206.

[13] Türklüğün sembolü sayılan bozkurt ve kurttan türeme mit/efsaneleri için bk. Ünal, 1977; İnan, 1998: 69-75; Roux, 2011: 198-205; Bayat, 2013: 68-79; Bayat, 2023: 121-156.

[14] Totem ve ongon meselesi için bk. Kafesoğlu, 2011: 285-287.

Kutu olduğu için kağan olan Mete Han (Günay, Güngör, 2009: 62) gibi Oğuz Kağan da bu yetkiyi Gök Tanrı'dan[15] alırken, ona rehberlik eden bir nevi elçilik görevi üstlenen kurttur. Bayat'a göre, Oğuz'un önünde peyda olan bu kurt, Tanrı'ya eş bir konumdadır (2013: 79). Gökten bir ışık ile inmesi, gök renkli olması, ay ile arasında bir bağ kurulması, kurdun aslında Oğuz'a Tanrı tarafından gönderilen bir elçi olduğunun alametidir. Oğuz'un kutu, bu vesile ile pekiştirilir.

Gök-Tanrı başta olmak üzere, Tanrı'ya yakın veya onunla ilişkili kişi ve varlıklara verilmiş mistik güç kut (Çeribaş, 2021: 1203) sahibi olmak, Oğuz'u diğer insanlardan ayrı bir konuma getirir. Uruz Kağan'ın oğlunun da ifade ettiği gibi ona, dünyayı bir bayrak altında toplama görevi Tanrı tarafından verilmiştir (Ögel, 2014a: 138). Oğuz Kağan'ın bütün yaptıkları aslında onun Tanrı'ya olan borcudur (2014a: 145). Üstelik halkın nezdinde sadece Yüce Tanrı tarafından seçilen hanlar tahta layıktır ve onlar asla hata yapmazlar (Togan, 1972: 61).

Oğuz Kağan'da, kurtta olduğu gibi, hayvanlar bazı meziyetleri ile insanlardan daha üstün vasıflara sahipken, hayvanların aşağılanması, ötekileştirilmesi,[16] insanın kendisini sair hayvanlardan ayrıştırarak yaşam sürmesi söz konusu dahi değildir. Türklerin fikri ve fiziki manada canlılarla bu denli bir olma meselesini Roux "hayatın bütünlüğü" (2011: 215-226) kavramı ile karşılar. Oğuz Kağan'da, yalnızca canlılar ile değil cansızlarla, özetle evren ile bir olma, hayatın bütünlüğü vasfının da ötesinde, Derin Ekoloji görüşü ile birebir uyuşur.

Oğuz'da, öküz ve kurt ile birlikte defaatle türlü vesilelerle zikredilen ve eylemleri ile hayati öneme sahip bir diğer hayvan attır. Annesinin sütünü bir kez emen akabinde çiğ et dileyen, ansızın dile gelip konuşan Oğuz'un (Ögel, 2014a: 131)[17] Türk kültüründe bebeklikte bir eşik sayılan kırk günü aşmanın akabinde ilk iş olarak ata binmesi, atın niteliği ve mahiyeti hakkında ipuçları verir. Ata binme ile yetişkinliğe-bahadırlığa adım atma arasında bir bağ olduğu ise kesindir. Oğuz'un çiğ et istemesi, fiziki özelliklerinin

---

[15] Geleneksel/Eski Türk Dini için bk. Küçük, Tümer, Küçük, 2009: 109-136; Moldabay, Azmuhanova, 2019: 894-901.

[16] "Öteki (başkalık, autrui)" kavramına Emmanuel Levinas ve Gayatri Chakravorty Spivak'ın bakışı için bk. Hitchcock, 2015: 269-277; 309-316.

[17] İslamî varyantlarda Oğuz'un doğumu ve devamında olanlar şu şekilde cereyan eder: Oğuz doğar; ama annesinin sütünü üç gün üç gece emmez. Hayatından ümit keserler. Oğuz üç gece peş peşe annesinin rüyasına girer ve bir olan Tanrı'ya iman etmedikçe sütünü emmeyeceğini söyler. Kadın gizlice Tanrı'ya iman edip elini göğe kaldırıp dua eder: "Ey Tanrım, bâri ben bîçârenin sütünü bu çocukcağızın zevkine uydurup tatlı kıl" dediği anda Oğuz, anasının göğsüne yapışıp emmeye başlar (Togan, 1972: 17). Oğuz bir yılda olgunluk belirtileri göstermeye başlar, bir yıl sonra İsa Peygamberinki gibi dili açılır, konuşmaya başlar: "Ben bir otağda doğduğum için adımı Oğur koymak gerekir!" diyerek kendi adını kendisi koyar (1972: 17-18). Oğuz henüz bir yaşındayken Allah Allah deyip dolaşır; ama kimse Arapça bilmediği için onun ne dediği bilmez. Allah Oğuz'u anadan doğma veli yaratmıştır, onun için diline ve gönlüne kendi adını getiriyordu: "İşbu bir yaşında oğlan orda revan / Gelip dile dedi biliniz ayan / Adımdır Oğuz, namlı padişah / Biliniz iyice bütün hüner ehli" (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 25-26).

hayvanata teşbih ile verilmesi Pelliot'a göre, Uğuz Han'ın, henüz belirginleşmemiş bir karakterde rastlanabilecek hayvansal bağlara sahip olduğunu (1995: 17) gösterir.

Ata binmek, türlü işlevlere sahip ava çıkmak için de bir gerekliliktir. At ile avlanma, at ile doğayla ilk münasebeti kurma, at ile mekân, at ile sosyal statü kazanma arasında bir ilinti olduğu muhakkaktır. Bu sebepten Oğuz, kırkından sonra atları tutup biner, at sürüleri güder, ava çıkar olur (Ögel, 2014a: 131).

Kurtta olduğu gibi, at özelinde de hayatın akışında köklü değişiklikleri de beraberinde getiren yine bir hayvandır. Destanda at, sefer zamanını tayin ettiği gibi kut sahibinin değişmesine de sebebiyet verir: Oğuz, Gürcistan seferine ilkbahar olup atlar semirince çıkar (Togan, 1972: 31); Kün Han'ın oğlu Dîb Yavquy Han, sefer dönüşünde at sürçünce yere düşer, uyluk kemiği kırılır ve ölür (1972: 54).

Hayvanlar değerleriyle, biat ve bağlılık ifadesidir.[18] Burada özellikle at ön plâna çıkar. Zira göçebe yaşam süren Türk boylarının hareket kabiliyeti ve tarih boyunca Türklerin hususi olarak yetiştirdikleri atlar, onların cihan hâkimiyeti ülküsündeki en büyük yardımcıları ve en yakın dostları olmuşlardır. Reşideddin Oğuznâmesi'nde, Derbend vilayeti, Oğuz'a tabi olduklarını hediye olarak getirdikleri dokuz tane kır at ile gösterir; Oğuz'dan onlara bir zarar gelmesini önlemek için, Oğuz'un kaybolan Iraq-qula ve Süt-aq adında iki uğurlu tayını bulup getirirler. Yine, Şirvan ve Şamahı vilayetleri Oğuz'a bağlılık ve kulluklarını dokuz kır at göndererek bildirirler. Oğuz'a biat ettiklerinin bir belirtisi olarak Dimeşqliler de birkaç meşhur arap atı gönderirler (Togan, 1972: 28-29,40).

Oğuz, at ile çok yol gitmeyi önemser, kurultayda yaptığı konuşmada hayvan ile yol almak bir övgü ifadesi olurken -"Ne çok atla yürüdüm!" (Ögel, 2014a: 145)- Oğuz'un 24 kolunu teşkil edecek beylerin ikisinin adının at ile bağlantılı olması -Alayutlu: Atları daima iyi ve çok olan; Yiva: Atları yüksek ve aynı zamanda hünerli olan (Togan, 1972: 50-52)- at ile aynileşen Türkü işaret eder. Tarihi süreç içerisinde Oğuz yabgularının adları da atından ayrılmadan verilir: Ala Atlı Kiş (samur) Donlu Qayı İnal Han (1972: 55). Hayvan ile insanın bu denli birbirine bağlı olması; Türk destanlarında at ile kahramanın birlikte doğması, birlikte büyümeleri, birlikte cenk edip birlikte yaralanıp hatta birlikte ölmeleri, hayvan ile insan arasında bir kader bağı tesis edilmesi, Türk tefekküründe hayvanın bir nesne gibi algılanmadığını aksine en az insan kadar hayatın içinde, olay ve olgulara müdahale eden, evrende onunla yol alan bir özne sayıldığını gösterir. Bu bağlamda hayvanların gücünden, etinden, sütünden, derisinden ve sair insana sağladığı olanaklardan faydalanmak Derin Ekoloji bakış açısıyla çelişmez; zira söz konusu kuram, bir varlığın başka bir varlığın üzerinde kurmaya çalıştığı hegemonyaya ve sömürüsüne bir başkaldırıdır.

---

[18] Dede Korkut'ta hayvan unsuru için bk. Kaplan, 2006: 51-63; Özkartal, 2012: 58-71.

Binek hayvanlarının yanı sıra av hayvanlarının çokluğu mekâna da değer katar, Tanrıdan ava çıkmak için atın yanında, av yeri ve av hayvanları dilenir. Oğuz, toyda yaptığı konuşmasında, av yerlerinin vahşi at ve kulan ile dolmasını temenni ederken; Oğuz yurdu, içerisinde nehir ve ırmakların olduğu büyük orman, barındırdığı av hayvanları ve kuşların çokluğu ile anılır (Ögel, 2014a: 132). Bu uğurda türlü savaşlara girişilir. Oğuz Kağan, kurdun kaybolduğu, tarlasız, çorak yere otağını diktikten sonra Çürçed Hanın çok sığırı ve atlarını ele geçirmek için savaşır; av kuşları ve vahşi hayvanların sayısız olduğu Barkan ilini de almak ister; Masar Kağan'ı yener ve sayısız atların da sahibi olur (2014a: 140-142). Fakir düşen Kara İsliler Arsarı halkından büyük ve küçük Ebulhan dağının kuşlarını isterler (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 96). Oğuz'un bu istekleri ve destan boyunca ortaya koyduğu bakış, dünyevî ihtiraslarla sair milletlere saldıran, doğanın ve tabiatın dengesini bozan tarihi şahsiyetlerin fiilleri ile karıştırılmamalıdır. Oğuz'un eylemlerindeki genel ülkü, Tanrı'dan aldığı kut ile evrende kaybolmuş düzeni -ortaya çıkan kaosu- yeniden tesis etmeye yöneliktir.

Ava çıkan Oğuz'un ise, avda sıradan hayvanları avlaması beklenemez. Destan kahramanı olmasının yanı sıra bir milletin ülküsünü gerçekleştirecek bir bireyin avı da olağanüstü özelliklere haiz olmalıdır ki av vasıtasıyla kendi erkini ve bilhassa Tanrıdan aldığı kutunu ispatlayabilsin. Bu sebepten anlatı, insanların başına türlü dertler açan canavar yani problem bir durumla başlar; Oğuz'un yurdunda, ormanda insan ve hayvanları yiyen büyük bir gergedan yaşarmış. Bu canavar, at sürülerini basar, atları yer, insanlara zarar verir, canlarını alırmış. Oğuz Kağan, ilk iş olarak insanları bu zahmetten kurtarmak için onu avlamaya karar verir: "Kargı, kılıç aldı, kalkan ile ok ile, / Dedi, gergedan artık, kendisini yok bile!" (Ögel, 2014a: 132). Bu kısımda Oğuz'un gergedanı avlaması, Derin Ekoloji ile çelişmez; aksine bir türün başka bir tür (!) üzerinde kurmaya çalıştığı baskı ve hükmetme arzusuna karşı bir duruştur. Bu duruş, Türk tefekkürü açısından önemlidir; zira ekolojik bakışa göre insan tahakküm etme arzusunda iken, burada bir başka canlının kendini özne olarak görmeye alışmış insanı nesneleştirmeye çalıştığı görülür.

Gergedan[19] (Bang ve Rahmeti, 1970: 19).

Oğuz ormanda önce bir geyik avlar, onu ağaca bağlayıp gider, sabah geldiğinde canavarın onu yediğini anlar, bu defa bir ayı avlar yine ağaca asar,

[19] Bu hayvan aslında boynuzlu bir at olabilir, et yeme vasfı insanlar tarafından destan kahramanını ve onun avladığı hayvanı daha güçlü gösterme maksatlı yakıştırılmıştır (Kaya, 2011: 77-80).

canavar gece onu da yutar. Oğuz, sonunda ağacın altına kendisi durur. Gergedan ile mücadele eder, kargıyla başını vurur, kılıcı ile kafasını keser. Başka bir gün ölen gergedanın bağırsağını yiyen sunguru da oku ile öldürür. İşte Oğuz Kağan'ın ilk kahramanlığı, insanları ve hayvanları yiyen, at sürülerini basıp atları yutan büyük canavar gergedanı öldürmesidir (Ögel, 2014a: 132-133).

Ala doğan/sungur[20] (Bang ve Rahmeti, 1970: 18).

Evlenme ile kuvvetli olma arasındaki bağı (Kaplan, 2007: 13) tesis eden en önemli ve çoklukla ilk öge, bu ilk avdır. Oğuz Kağan'ın canavarı avladıktan sonra ilk eşini -Göğün Kızı (Ögel, 2014a: 133)- bulması, akabinde ikinci eşiyle de -Yerin Kızı (2014a: 134)- ormanda avdayken karşılaşması bu konuda manidardır. Reşideddin Oğuznâmesi ve Ebulgazi Oğuznamesi'nde de benzer biçimde Oğuz, üçüncü eşi Orhan'ın kızını av dönüşünde, su kenarında gezip seyrederken görür (Togan, 1972: 18; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 27-28). Salur Kazan'ın ejderha avında olduğu gibi av, aynı zamanda kendini ispatlama, rakiplerine ve düşmanlarına göz dağı verme, maharet gösterme aracıdır (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 84). Kahramanlığını avda marifeti ile doğrulayan erler, türlü ödüller de kazanırlar. Keraküçi Hoca'nın oğlu Toqsurmış İçi (Elçi?)'nin oğulları avda marifetli oldukları için Oğuz Beyleri onlara av beyliğini(kuşçılığı) verir (Togan, 1972: 73).

İlk av beraberinde toy da getirir. Oğuz'un babası, oğlunun avı münasebetiyle toy tertipletir (Togan, 1972: 18; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 28). Evladının özellikle ilk avı şerefine geniş katılımlı bu tarzda eğlenceler düzenleyip aş vermek, Türk destanlarında sıklıkla karşılaşılan bir olgudur.

Av, Oğuz'un geleceğini de tayin eder. Oğuz'un yurdunu ve kutunu oğullarına devretmesi, akabinde 24 Oğuz boyunun temeli av sonrasında atılır. Görülüyor ki av ve avlanma, Türk tarihine geçmişten günümüze kadar yön veren bir eylem-olgu olarak karşımıza çıkar. Oğuz Kağan'ın torunları- Oğuz'un 24 kolunu teşkil edecek beylerden birinin adının -Avşar- "avcılığa düşkün" olması; "Qal aç" Khalaç isminin de dolaylı olsa da av özelinde çıktığı düşünülmelidir (Togan, 1972: 50-52,45-46; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 36). Avın tarihin akışına müdahalesi her zaman olumlu seyretmez. Dip Bakuy Han av avlarken düşer ve ölür (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 54).

Oğuz Kağan'ın ilerleyen yaşına rağmen av tutkusu içindedir, gönlünden avlanmak geçer; ama geçkin yaşı buna müsaade etmez. Üç oğlunu -Gün, Ay, Yıldız- avlanmaları için gün doğusuna, üç oğlunu da -Gök, Dağ,

[20] Şongqar'ın mahiyeti için bk. Pelliot, 1995: 28.

Deniz- gün batısına yollar. Oğulları çokça av avlayıp kuş kuşlar. Avlanmak[21] için doğuya giden Oğuz'un üç oğlu som altından bir yay bulur ve babalarına takdim ederler, babaları yayı üçe bölüp oğulları arasında üleştirir (Ögel, 2014a: 144). Batıya giden üç oğlu ise üç gümüş ok bulup babalarına verirler, Oğuz okları oğullarına pay eder (Bang, Rahmeti, 1970: 13). Reşideddin Oğuznamesi'nde Oğuz'un altı oğlu, altın bir yay ve üç altın oku tesadüfen avdayken bulurlar (Togan, 1972: 48). Ebulgazi Oğuznamesi'nde Oğuz Kağan, gömdürdüğü altın yay ve üç oku bulup bulamayacakları sınamak için oğullarını ava gönderir, oğulları birçok av eti, yay ve okları da alıp gelirler (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 39-40).

Oğuz yaşlanınca kutunu, avlanma eylemi vasıtasıyla oğullarına kutsal bir alamet ile devreder. Böylesi bir iktidar devri, doğaya ve hayvana duyulan derin saygının izleridir. Avlanmanın paralel bir işlevini Leopold da zikreder. Ona göre av, insanın doğayla olan temasının bir kanıtı olarak somut bir nesneye, bir hatıraya sahip olmayı da sağlar (Özer, 2017: 151).

Türk tarihinde av, bazı keşiflerin de önünü açar. Tuzun keşfi bunlardan birisidir. Hz. Nuh (as)'un oğlu Yafes'in torunu Tütek ava çıkıp bir geyik vurur, etten kebap yapıp yediği sırada elinden bir doğram et yere düşer, eti alıp yiyince ağzına hoş bir tat gelir. Tadın sebebi ise o yerin tuzla olmasıdır, bu olaydan sonra yemeğe tuz koyma ilk defa adet haline gelmiştir (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 24).

Avın önemli işlevlerinden birisi de can sıkıntısını geçirmektir. Ava çıkan birey aslında kendi benliğini doğadaki diğer varlıklarla bir yapar, doğa ile hemhâl olarak özüne döner. Qarı-Tekin, babası Buğra Han'ın canının çok sıkıldığını görünce onu yanında ava çıkarır. Qarı-Tekin burada bir dağ geyiği avlar (Togan, 1972: 64). Kuzı Tekin de babasının gönlü açılsın diye ava çıkarır (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 68).

Evrende av -zaruret halinde- diğer varlıklarla insanın rekabeti haline dönüşebilir. Destanda başka bir hayvanın avını, zorda kaldığı için elinden alan bir kişi vardır. Oğuz'un, Irak-ı Acem tarafına yaptığı seferde yeni doğum yapan bir kadın, yiyecek bir şey bulamadığından bebeğini emzirmeye muktedir olamaz. Kadının kocası henüz bir sülün yakalamış çakalı görür, çakalın peşine düşer, çakala sopa ile vurur ve ağzından düşen sülünü alıp pişirip karısına yedirir. Bu sebepten Oğuz, onlara: "Qal aç" (ey kadın aç ve geri kal) der, Khalaç kavmi bu kadın ve adamın soyundan gelmiştir (Togan, 1972: 45-46; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 36).

Türk destanlarında tuzak kurup düşmanları yok etmek için de faal olarak kullanılan av merasimleri Oğuz Kağan'da da vardır. Kara Han, Müslüman olduğunu öğrendiği oğlu Oğuz Kağan'ı, av tertipleyip avdayken öldürme plânı yapar (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 28). Qara Arslan Han, kötü niyetli kırk hacibi, kurduğu tuzağa düşürmek için ava yollar (Togan, 1972: 69; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 72-73).

[21] Türk boylarında avlanma törenleri ve mahiyeti ile ilgili bk. Roux, 2011: 226-231.

Türklerde av hayvanları ve avlanma ile ilgili resimler, heykeller ve türlü eşyaların üzerindeki hayvan figürlerinin varlığı (Çubukçu, 1987: 11-12) bir milletin kültüründe avın ne denli önem arz ettiğine delalet ederken; Oğuz'da tespit edilen ve bahsi geçen bağlamlarda av, tarihi seyri değiştirme, maharetleri diri tutma, imtihan, beceri sınama, tuzak kurma, eş bulma, ödül kazanma, keşiflerde bulunma, can sıkıntısını geçirme, boş zamanları değerlendirme gibi işlevleri ile de ön plâna çıkmaktadır.

Ava çıkarken, av esnasında ve av sonrasında; avlanan ormana, dağa kurban sunmak-dağı, ormanı hususen evreni sundukları karşılığında tazim etmek, doğadan eksilen karşısında ona bir hürmet göstergesidir ve sonsuz bir saygıya delalet eder. Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* adlı eserinde "Yasaklar" başlığı altında; "Hayvan türlerinin yitirilmesi kaygısı, yani doğaya saygı, çevreyi koruma, ihtiyaç fazlasını tüketmeme veya Şaman dininde hâkim sahipleri incitmeme endişesi, oldukça iyi bilinen töre ve geleneğin kaynağını oluşturur" (2011: 231) notunu düşer.

Türklerde, varlığı incitmeme adına yapılan bu eylem, Bataille'ın kuramsal çerçevesinden bakılırsa genel düzenden yakınlık düzenine geçmek için yapılan bir fiil (Hitchcock, 2015: 119-120) sayılabilir. Genel düzen, insanın alet kullanmaya başladığı çağda artık kendisini özne konumuna yükseltip elindeki materyal ile birlikte tüm doğayı ayrıştırıp nesne saydığı düzen iken; yakınlık düzeni, kast sisteminin olmadığı hayvanlar âlemidir.

Avlanma eyleminin kendisi bir türü yok etme amacı yahut baskılama, düzeni bozma gibi amaçlara hizmet etmiyor ise Derin Ekoloji bakış açısına göre reddedilemez. Evrende var olan ekolojik denge, hayvanların kendi arasında dahi avlanmayı lüzumlu ve gerekli kılar. Çünkü canlılığın ve ekolojik düzenin devamlılığı adına türlerin tamamı birbirine muhtaçtır. Türk töresinde var olan çevreyi korumanın ötesinde ihtiyacından fazlasını tüketmeme, ekosistemden eksilttiğini yerine koyma yahut buna mukabil kurban sunma zikredilen kuramın görüşü ile örtüşür.

Türk töresinde kutsal av ile toy ekseriyetle birbirinden ayrılmaz. Av neticesinde ele geçirilen hayvanlar, bu toylarda ziyafete eşlik eder yahut av sebebi ile toy tertip edilir. Toylar sefer dönüşü, önemli geçiş noktaları, doğum, ölüm, tahta geçme gibi türlü nedenlerden ötürü de verilir. Toy esasen kâinatın topyekûn yeni bir döneme girdiğine-gireceğine delalet eder. Tahmini elli yıl süren seferden öz yurduna dönen Oğuz, yurda varması şerefine doksan bin koç, dokuz yüz kısrak kesilmesini emreder ve büyük bir toy yapar (Togan, 1972: 47). Oğuz yurdu üleştirdiği toyda benzer biçimde dokuz bin koyun ve dokuz yüz sığır (veya at) kestirir. Derisinden doksan dokuz havuz yaptırır. Dokuzuna rakı ve doksanına kımız doldurtur (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 41). Kün Han da babası Oğuz gibi Oğuz boylarının belirlendiği toyda aynı sayıda hayvan kestirir, havuzları içki ile doldurur (1974: 44). Duylı Kayı'nın oğlu olduğunda herkes kendi gücü yettiği kadarıyla kurban getirir. Dört yüz sığır ve dört bin koyun kesilir. Derisinden üç havuz yapılır; birisi rakı, birisi kımız, birisi ise yoğurt ile doldurulur

(1974: 59). Qayı İnal Han'ın vefatı ile tertip edilen toyda iki göl ayran ve qımızla doldurulur, at, sığır ve koyun etinden birkaç dağ olacak kadar et yığılır. Bu işe öncülük eden Erki'nin adı da Köl Erki olur (Togan, 1972: 55; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 60). Tuman Han başa geçince yedi gün yedi gece toy yapılır ve her gün doksan koyun, dokuz kısrak kesilir (Togan, 1972: 58).

Destanda hayvanların güçlerinden faydalanılır. Hayvanlar bir taşıma aracı olurlar. Çürçed Han'dan ele geçirilen sayısız ganimeti taşımak için Oğuz'un at, öküz ve katırları az gelir (Ögel, 2014a: 140). Gürk ve Başgurd seferine giderken yükler develere yüklenir. Ele geçirilen hazine ve zahireler kağnılara yükletilip ana yurda gönderilir (Togan, 1972: 22-23,27).

Hayvanlar taşıdıkları yükler, belli bir zamanda kat ettikleri mesafeler ve boyutları ile bir ölçü birimi olarak kullanılır. Oğuz'a biat ettiklerinin bir göstergesi olarak Dimeşqliler on eşek yükü sonrasında yüz eşek yükü yay gönderirler (Togan, 1972: 40). Yolunda bir atlı yürür; yalnız iki atlı yanaşıp yürüyemez Lektuni ile Tibet arası, atlı bir insanın bir gece yatıp varacağı mesafedir (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 37).

İnsanlara karşılaşılan güçlüklerin üstesinden gelmek için de yardımcı hayvanlardır. Burada hayvanların insanlardan daha üstün meziyetleri öne çıkar. Gürk ve Başgurd seferinde, birkaç inek birbirine bağlanıp koşturulur, çok susayan inekler tırnakları ile suyun bulunduğu yerleri kazmaya başlar, böylece susuz kalan ordu suya kavuşur. Karanlık Ülkesine yapılan seferde, karanlık dolayısıyla ilerlemek mümkün olmaz. Karanlık Ülkesine girebilmek için dört tane taylı kısrak, dokuz tane sıpalı eşek seçilir, taylar ve sıpalar yurdun girişine bağlanır, kısraklara ve eşeklere binen askerler ise Karanlık Ülkesine girerler, geri dönüşleri ise hayvanların yavrularına olan sevgilerinden ötürü -karanlıkta dahi olsa- dönüş yolunu bulmaları ile olur. Oğuz, İnal Han ile yaptığı savaşta develeri ve katırları birbirine bağlatarak askerin önünde koruyucu bir saf yapar (Togan, 1972: 23,26-27,22).

Hayvanlar türlü inanmaların teşekkülüne de vesile olurlar. Qayı İnal Han, oğlu olursa oğlunun hayvanların dilinden anlamasını sağlamak için tüm hayvanları avlar, dillerini kesip bir kutuda saklar. Tuman Han bu dilleri vasiyete uygun biçimde yer ve tüm hayvanların dilinden anlar (Togan, 1972: 56). İnsanların hayvanlar ile iletişime geçme, onlarla iletişim kurma isteği ekoeleştirel yönden önemlidir. Zira bu kâinatta var olan her nesne ile insanın kendisini bir ve eş tuttuğuna işaret eder.

Hayvanların toplum ve kültür tarafından yasaklanan eylemler için kullanıldığı olur. Buğra Han'ın ikinci eşi yani Qarı-Tekin'in üvey annesi Qarı-Tekin'in başındaki bitleri -çirkin arzularını gerçekleştirmek, ona yakınlaşmak için- ayıklamak ister (Togan, 1972: 64-65). Hayvanlar; Türk destan, hikâye ve masal anlatılarında olduğu gibi kesin bir şekilde yasaklanan eylemde bulunan insanları cezalandırma aracı da olurlar. Qarı-Tekin'in iftiracı üvey annesi; baş, kol ve bacaklarının beş tane tayın kuyruğuna bağlanıp koşturulması, vücudunun param parça edilmesi suretiyle cezalandırılır (Togan, 1972: 67; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 71).

Hayvanların eti, sütü ve derisiyle geçindikleri için otlaklar arayan (Atsız, 1997: 29) konar göçer Türk boyları; kıyafetleri ve bazı gündelik eşyaları, onların postundan yahut onların yününden elde edilen ipliklerden yaparlar. Oğuz Kağan'ın zaferde payı olan beylere, seferlerde türlü yararlılıklar gösteren Kara-sülük'e hil'at[22] giydirmesi; Qayı İnal Han'ın ala atlı ve kiş (samur) donlu olarak vasıflandırılması (Togan, 1972: 39, 48, 55); Ögürcük'ün döşeğinin hayvan postu olması (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 86) buna örnek gösterilebilir.

Hayvanlar, pahaları ile atta olduğu gibi kimi kapıların açılmasını sağlarlar. Arsarı Bay, dinî bir eseri -Muînü'l-Mürîd- Türkçeye çevirmesi için Şeyh Şeref Hoca'ya kırk deve sunup ricacı bulunur (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 91-92). Hayvanların değerleri onları hayır işleri için de aracı yapar. Gördüğü hayırlı ve muştulu rüyadan ötürü fakir olmasına rağmen Toqsurmış birkaç koyun alıp sadaka olarak verir (Togan, 1972: 73).

Zengin bir benzetme dünyası olan Oğuz Kağan'da, adalet ve zorbalık kavramları hayvanlara teşbih ile verilir. Kanlı Yavlı Han zamanında, kurt koyuna, pars geyiğe, bürgüt tavşana, kartal kekliğe zorbalık yapamaz (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 64-65). Anlatının başka bir kısmında ise Tuğrul'un askerlerinin çokluğu, karınca ve çekirge sürüsüne benzetilerek (Togan, 1972: 73) kesretten kinaye hayvanat üzerinden verilir.

12 Hayvanlı Türk Takviminin izine de rastlanan -Tarih 1071, sıçan yılıdır (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 33)- destanda, sair hayvanların -develeri çok fazla olan bir grup devecinin adı "Tiveciler" (1974: 95)- ve onlardan elde edilen süt ve yoğurt dahi dolaylı yoldan ad almada yardımcıdır: Oğuz Kağan kendisine tabi olan Kara Han'ın küçük kardeşlerine Uygur[23] adını verdi (1974: 29).

Destanın İslamî varyantlarında karşımıza mitolojik bir hayvan olan ejderha da çıkar. Ebulgazi Oğuznamesi'nde; Kazan Han'ın gökten inen, insanları yutan ejderha misali bir yılanı başını keserek öldürdüğü anlatılırken (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 84); Reşideddin Oğuznamesi'nde ise ejderha doğruların çıkmasına aracılık eder. Qarı-Tekin'in suçlu olup olmadığını öğrenmek için Div Qayası'na götürürler. Burada bulunan ejderha eğer kişi suçlu ise onu yer, değilse onu iyileştirirmiş. Bahsedilen yere vardıklarında ejderha onlarla konuşur ve gözlerine mil çekilmiş Qarı-Tekin'i

---

[22] Türkçesi kaftan olan bu özel kıyafet, devlette çeşitli yararlılıklar gösteren kişilere giydirilen kıymetli hayvanların kürklerinden yahut çok kıymetli kumaşlardan imal edilirdi (MEB, 1946: 833-834). Destanın teşekkül dönemi ve hayvancılıkla uğraştıkları düşünüldüğünde, yarı göçebe Oğuz Türklerinin hil'atı hayvan postundan elde ettiği kuvvetle muhtemeldir; zira destanda bir yerde hanın samur kürk giydiği başka bir yerde döşeklerinin dahi kürk olduğu görülür.

[23] Bu kelime yapışmak manasına gelir ki "süt uydu" yani süt iken ayrı olan yoğurt olunca birbirine yapıştı, "imama uydum" da böyledir, o kalksa kalkılır, o yatsa yatılır. Onlar da Oğuz'un eteği ve kollarına muhkem yapışınca bu adı aldılar (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 29).

dili ile iyileştirir (Togan, 1972: 66-67). Oğuz boylarından Kızık'ın kelime karşılığı da ejderha olarak verilir (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 50).

Oğuz Kağan'da tüm hayvanlar olumlu çağrışımlar uyandırmaz. Özellikle köpek, kötü durum, olay ve kimseler için bir isim ve sıfattır. Köpeğin derisi ise işe yaramaz. Oğuz'un yenilgiye uğrattığı Qıl-Barak kavminin erkeklerinin çirkinlikleri "köpek gibi" ifadesi ile verilir (Togan, 1972: 24-25). Oğuz, kendine asi olan akrabalarını çöl ve vadilere sürüp; "Köpek derisi giyin" diye beddua eder (1972: 20). Aynı fikrin bir yansıması olabilecek şekilde; Becene'nin, Kazan'ın annesi Çaçaklı'dan zorla yaptığı çocuğun adı İrek koyulur; çünkü Türkler itin adını "İrek, Sirek" koyarlarmış. Salur halkı ile Becene halkının arası kötü olduğundan Salur halkı onlara "İt Becene" dermiş (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 88,57).

Dede Korkut'ta geçen it benzetmeleri, düşmanı küçük düşürmek için söylenen ve bir kısmı günümüzde deyimleşmiş "it ardına bırağup horlamak", "it kibi güv güv itmek", "it ile bir yalakda yundum içmek" (Ergin, 2014: 113, 238, 98) kalıp ifadeleri ile düşmanlara bir sesleniş ifadesi olan "itüm kâfir" (2014: 98,222) Oğuz Kağan'dan Dede Korkut boylarına hülasa çağımıza kalan bir mirastır.

Köpek, kesin bir dille mutlak kötü kabul edilmez. Tuman Han döneminde, kurt ve köpeğin rolleri değişir. Tuman Han, veraset alacağı toyda, yakınlarda sürüye saldıracak olan üç genç kurdun kendi aralarında geçen plânlarını duyar, sürüyü koruyan Kara-barak adlı köpeğin ise: "Padişah bana sıcak yağlı bir kuyruk verirse hiçbirinizi sürüye yaklaştırmam!" dediğini işitir, köpeğe yağlı bir kuyruk atar ve sürüyü kurtarır (Togan, 1972: 57-58).

Ömrünün nihayete ereceğine anlayan Oğuz Kağan, yurdunu üleştirmek için kırk gün kırk gece kurultay yapar. Toyda da hayvan unsuru baskındır. Oğuz, büyük otağının sağ ve sol yanına kırkar kulaç birer direk diktirir. Sağ taraftaki direğin üzerine bir altın tavuk, sol taraftakinin üzerine bir gümüş tavuk koydurur; sağ taraftaki direğin altına bir ak koyun, soldakinin altına ise bir kara koyun bağlatır (Ögel, 2014a: 145). Ebulgazi Oğuznamesi'nde ise toy, Kün Han zamanında yapılır, altın ve gümüş tavuğu at üstünde okla vuranlara çeşitli hediyeler verilir (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 43-44). Altın ve gümüş tavukların neyi simgelediği henüz açıklığa kavuşmamış önemli bir mevzu olarak durmaktayken; Ebulgazi Oğuznamesi'nde bu hayvanlara at sırtında ok ile nişan alınması, toy ve avın münasebetini gösterir. Maharet aynı zamanda -daha önce de bahsedildiği gibi- ödülü getirir.

Oğuz'un kengeşine bağlı olarak, Oğuz Kağan'ın elimizde bulunan en eski nüshasında boyların detaylı bir biçimde isimleri anılmaz. Yalnızca Oğuz'un sağ yanında rütbece daha yüksek olan Bozoklar, sol yanında ise onlara tabi olması beklenen Üçoklar (Ögel, 2014a: 145) yer alır. Reşideddin

Oğuznamesi'nde ise bin yıl ömür sürdükten sonra vefat eden[24] Oğuz'dan sonra oğlu Kün Han'ın padişahlığı döneminde, akıllı vezir Irqıl Hoca'nın, Oğuz'un altı oğlundan olan -her birinin dört oğlu olmuştur- yirmi dört beye rütbe, meslek, ad ve lakap kararlaştırılıp her birinin bir nişanı ve tamgası[25] olsun, fikri kabul görür. Böylece hem ileride aralarında yaşanması muhtemel çekişmelerin önüne geçilecek hem de devletin ve uruğun devamlılığı sağlanacaktır (Togan, 1972: 49).

Türklerin kabile teşkilatlarında mühim rol oynayan meselelerden birisi de -Oğuz Kağan'da teşekkül eden- bu orun ve ülüş[26] meselesidir. İnan, *orun* kelimesine "işgal edilecek yer, mevki" karşılığını verirken; *ülüş* için ise "ziyafet için kesilecek hayvanın etinden alacak pay" manasını verir (1998: 241).

Kün Han'ın toyunda, her bir boyun tamgası ve ülüşü kararlaştırılır. Toylarda iki at kesilecek, her bir at 12 parçaya bölünecek; boyuna yakın olan bir arqa kemiği, arqaya yakın olan sırt omurgası, bir sağ kol padişaha sunulurken diğer parçalar ise aşağıdaki gibi Oğuz boylarına tahsis edilecektir (Togan, 1972: 52):

Bozoklar: *Kün Han'ın Oğulları* (Kayı: şâhin-şunqar / sağ qarı yağrın-sağ aşıklı ilik; Bayat: şâhin-ükî / sağ qarı yağrın- sağ aşıklı ilik; Alkavlu Avul: şâhin-köykenek-köpeknek (?) / sağ qarı yağrın- sağ qar ilik; Kara Avul: şâhin-köbek / sağ qarı yağrın- sağ qar ilik); *Ay Han'ın Oğulları* (Yazır: kartal-kurumtay / aşuklu umaca-sağ yanbaş; Döger: kartal-köçkün-çaylak / aşuklu umaca-sağ yanbaş; Durdurga: kartal-kızıl qarçagay-ala doğan / aşuqlu umaca-sağ umaca; Yapurlı: kartal-qargu / aşuqlu umaca-sağ umaca); *Yulduz Han'ın Oğulları* (Avşar: tavşancıl-erkek lâçin / sağ umaca-adlu-sağ uyluk; Kızıq: tavşancıl / sağ umaca-adlu-sağ uyluk; Beğdili: tavşancıl-behrî-kuzgun / sağ umaca-adlu-sağ yağrın; Karqın: tavşancıl-sübürktey / sağ umaca-adlu-sağ yağrın) (Togan, 1972: 50-52; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 44-52).

Üçoklar: *Kök Han'ın Oğulları* (Bayandur: sunkur-lâçin / sol qarı yağrın-sol uyluk kemiği; Becene: sunkur-ala doğan / sol qarı yağrın-sol uyluk kemiği; Çavuldur: sunkur-buğdaynıq / sol qarı yağrın-sol yanbaş; Çepni: sunkur-hümay / sol qarı yağrın-sol yanbaş); *Taq Han'ın Oğulları* (Salur: üçkuş-burket / ucayla adlu-sol aşıklı ilik; Eymür: üçkuş-ancarî / ucayla adlu-sol aşıklı ilik; Alayutlu: üçkuş-yağılbay / ucayla adlu-sol omca; Ürügür: üçkuş-bayqu / ucayla adlu-sol omca); *Tengiz Han'ın Oğulları* (Yigdir: çakır-qarçıgay-çakır (?) / aşıklu ve kıç-sol qarı ilik; Bügdüz: çakır-idelgu / aşıklu ve kıç-sol qarı ilik; Yiva: çakır-tuygun / aşıklu ve kıç-sol yarın; Kınıq: çakır-çarçıgay / aşıklu ve kıç-sol yarın) (Togan, 1972: 50-52; Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 44-52).

---

[24] Türklerde ölüm telakkisi ve sonrası için bk. Roux, 2011: 259-295.

[25] Geçmişten günümüze Türklerde "damga, im ve enler" için bk. Gülensoy, 1989; damgaların rolü için bk. Alyılmaz, 2010: 81-87.

[26] Orun ve Ülüş için bk. İnan, 1998: 241-254; Birkan Akhan, 2019: 564-579.

Her bir Oğuz boyu görülüyor ki tabiatta var olan bir canlıyı temsil ediyor. Ülken'e göre bu naturisme ait bir ögedir ve mitolojik safhanın izleridir (2007: 38). Roux'un ata hayvanlar[27] kavramını tercih ettiği bu canlılar, köken mitlerinde[28] kendisine oldukça geniş bir yer bulurken; Gülensoy, boğa, geyik, dağ keçisi, koç-koyun, kurt ve atın yanında kuşları da Türk damgalarında en çok kullanılan hayvan motifleri (1989: 20-44) arasında sayar.

Bu kuşların tümü[29], serçe türünden gelen ve böcek yiyen saksağan dışında, yırtıcı hayvanlardır (Roux, 2011: 211). Boyların ongunları etleri yenmeyen kuşlardır. Göçebe Türk kültüründe hayvan sembolleri ile sosyal hayatın her sahasında karşılaşılabileceğini belirten Kaplan'a göre, bunun ve her boya, hayvanın ayrı bir kısmının verilmesi eski/dinî inançlarla ilgili olduğu muhakkaktır (2007: 23). Kuşların ongun olması, gök ile olan münasebetinden[30] de kaynaklanır. Kuşlar bir nevi gök ile yer arasında iletişim kurarken bir taraftan da yeryüzünün üstten bakan Gök Tanrı'nın gözünü ve bilhassa alıcı kuşlar açılan kanatları ile cihan hâkimiyeti simgelemektedir. Kuşun egemenlik sembolü olarak Türk devletlerinde geçmişten günümüze değin bir motif olarak kullanılması buna delalet eder. Bazı hayvanların ongun olarak seçilmesi diğerlerinin ayrıştırıldığı manasına gelmez, insanoğlu kendisi ile kimi canlı yahut cansızları aynileştirip onları türlü anlamlara gelecek semboller olarak kullanması ekoeleştiri perspektifi ile çelişmez.

Taksimatta göze çarpan bir diğer husus ise aşık kemiğidir. Oğuz'un taksiminde, paya düşen etin aşıklı olması[31] payı elde eden boya bir üstünlük sağlar. Aşık kemiği ve aşık oyununun tarihini M.Ö. 7000'li yıllara dayandıran Elçin, bu kemiği hayvanın ayağını meydana getiren yedi kemiğin en mühim parçalarından biri sayar (1997: 487). Aşık[32] kemiği alıp vermenin bir ant içme biçimi olması, fal bakmada kullanılması; hayvan bağırsakları ile geleceği tahmin etmek; kürekkemiğiyle kehanette bulunmak, fal bakmak (Roux, 2011: 90-98); aşık kemiğinin şans getirdiğine inanmak, doğurganlık ile bir ilintisi olduğunu kabul etmek, nazardan koruduğuna, kardeşlik hukuku tesis ettiğine inanmak, evlatlık almada kullanmak, ahirette sırattan geçen kişiye yardımcı olacağına inanmak (Elçin, 1997: 490-494) hülasa hayvanların parçalarının dahi falda, kumarda ve rüya tabirinde, çeşitli amaçlar için türlü ritüellerde[33] kullanılması, kadim bir milletin Derin Ekoloji bakış açısıyla, hayvanları[34] bir nesne gibi değil, en az kendi kadar bu evrende

---

[27] Ata hayvanlar için bk. Roux, 2011: 186-197.
[28] Doğa mitleri ile ilgili bk. Vries, 2010: 173-180.
[29] Oğuz Boylarının "Ongun Kuşları" ve Türk mitolojisinde kuşlar için bk. Ögel, 2014a: 385-401; Ögel, 2014b: 691-708.
[30] Gök ile Yeryüzü Arasındaki İletişim için bk. Roux, 2011: 148-154.
[31] Boyların "Et Payları" hakkında bk. Ögel, 2014a: 401-403.
[32] Aşık oyunu ve bu oyuna bağlı âdet ve ananeler için bk. Elçin, 1997: 487-494.
[33] Ritüel için bk. Rappaport, 2006: 299-308.
[34] Oğuz Kağan'da hayvan unsuru için bk. Güven, 2003: 82-91.

etki ve söz sahibi bir özne olarak gördüğünü gösterir. Modernite öncesi Türk tefekkürünün bu denli geniş bir açıdan kâinata bakış tarzı, çağımız modern insanının -bilimsel manada- başkalaşan ekosistemi, yeniden özüne döndürebilmek için ekolojik perspektiften ulaşmaya çalıştığı nihai noktalardan birisidir.

Sonuç

Modern yahut post modern dünyada öteki -insan dışı olan- kavramı, insanın kendisini özne kabul etmesi ile başlar. Özneleşen insanın yarattığı kaos, sonu tahmin edilemeyen bir uçuruma tüm kâinatı sürüklerken; çevresel birtakım kaygılar ile ortaya çıkan ekoeleştiri, ilkel ve modern insanın doğa algısını analiz ederek varlık evreninin her şeyi ile feci bir sona sürüklenmesini engellemeyi amaçlamaktadır. Edebiyat özelindeki karşılığı doğa yazımı ise var olan yahut çevreci bir bilinç ile yaratılacak edebî metinlerin zikredilen amaç doğrultusunda işe koşularak evren-insan ilişkisini etik bir düzene koymayı hedefler.

Evren ile insan münasebetinin ilk halkası sayılabilecek hayvan ve insan arasındaki bağın kıymetli örneklerinin yer aldığı Oğuz Kağan Destanı'nda hayvanlar, sahip oldukları meziyetler ile insan ile birlikte; hatta ondan daha önde ve kutsal bir yaşam sürer.

Türklerin soy anlatılarında bir milletin kaderini belirleyen, Türk'ün yeniden tarih sahnesine çıkmasına vesile olan gök tüylü, gök yeleli kurt; bu defa kurt soylu bir kağana, Tanrı'dan gelen kutlu bir elçi edası ile yol açar. Öküz ve Oğuz'un benzerlikleri onu hayvan ile hemhâl ederken; bozkurdu ata kabul etmek, kurt neslinden gelmek, bir kez daha Oğuzları, bir başka kutlu canlı bozkurt ile yine ve yeniden aynileştirir. At, bahadırlık alameti sayılan, tarih açıp tarih kapatan, göç istikameti ve zamanını belirleyen bir varlık olur. Av hayvanlarının çok olması da insan yaşamına şekil verir.

Oğuz boylarının temsiliyeti esasında, tamgaları biçimlendiren ongun kuşlar ve ülüş olgusu, Oğuzların kendi içlerinde oluşturdukları bir hiyerarşiyi gösterir ve Oğuz boylarının teşekkül etmesini sağlar. Bu statü farkı, boyların birbirlerine tabiiyet hususu, Türkün dünya düzenini ve cihanşümul büyük devletler kurmasında etkili olur. Özetle hayvan, bir milletin geleceğini etkileyen, savaşa yahut barışa karar verdiren, problem durumların çözümünü sağlayan, kut sahibini tayin eden-değiştiren bir varlık iken; Tanrı'dan aldığı kut ile insanın yüce bir makama getirilmesinde dikkate şayan bir rol oynar.

Bir ruha malik ongunlar, simge, sembol yahut nişan, tamga olarak kullanılan hayvandan kendisini ayıramayan Türkler, kendilerini var olan tüm nesnelerin bir parçası saymıştır. Bu hudutsuzluk çevrelerinde var olan tüm nesneleri ruh sahibi sayarak eşyaya dahi kutsallık atfetmelerinden kaynaklanıyordu. Bu sebepten Oğuznâmede görüldüğü veçhile Türk fikriyatında hayvanlar, insana rağmen değil, insanla birlikte evrende onunla beraber hayat süren varlıklardır; hatta onun hayatına istikamet verebilecek kudrete malik öznelerdir. Hayvanlar âlemi onların itikatlarında tapınma

nesnesi değildi belki ama kutsanan varlıklar olarak yaşamlarının merkezinde duruyordu.

Sonuç olarak ekolojik problemlerin çözümü yalnızca ilgili bilim alanlarında aranmamalı, doğa yazımı perspektifinde, insan merkezli bakış açısını kabul etmeyen, canlı ve cansız tüm varlıkları bir kabul edip ötekileştirmeyen atlı göçebe-göçer evli Oğuz boylarının hayat tarzı; Oğuz Kağan Destanı özelinde -anlatı ilkokul, ortaokul ve lise eğitim kademelerinde yer alsa da- milletlerin kadim eserlerindeki çevreci bilinç, hususen ekolojik farkındalık oluşturma adına; disiplinlerarası bilimsel bir süzgeçten geçirildikten sonra, okulöncesi seviyelerden başlamak kaydıyla, aktif bir biçimde eğitim süreçlerine dahil edilerek eğitim kurumlarında amaca yönelik işe koşulmalıdır.

KAYNAKÇA

Aça, M. (2008). Mitten destana beden. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 1(2), 39-58.

Alyılmaz, C. (2010). Türk kültürünün oluşumunda damgaların rolü. *Türk Dünyası Mimarlık ve Şehircilik Kurultayı Bildirileri*, 81-87, Ankara: Türkiye Belediyeler Birliği.

Alyılmaz, C. (2021). Bilge Tonyukuk Yazıtları'ndaki boğalar üzerine. *Prof. Dr. Sadettin Özçelik Armağanı* (ed.: Erdoğan Boz ve Fevzi Karademir), 72-86, Ankara: Gazi Kitabevi.

Arvas, A. (2012). *Türk destanlarına yansıyan "göç olgusu"na genel bir bakış*. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, Balkan Özel Sayısı-I*, 215-226.

Asimov, I. (2018). Yeryüzü ölüyor. (çev.: Ahmet Cemal), *Cogito*, 2, 37-41.

Atsız, H. N. (1997). *Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: İrfan Yayımcılık.

Bang, W. - Rahmeti, G. R. (1970). *Oğuz Kağan destanı*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Bayat, F. (2013). *Oğuz destan dünyası Oğuznamelerin tarihî, mitolojik kökenleri ve teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2023). *Kadim Türklerin mitolojik hikâyeleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Birkan Akhan, E. (2019). Oğuznâmelerde orun ve ülüş paylaşımı. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 12(27), 564-579.

Braidotti, R. (2018). *İnsan sonrası*. (çev.: Öznur Karakaş), İstanbul: Kolektif Kitap.

Bütüner, Ş. (2021). Çevre bilinci oluşturmada Türk mitolojisinin rolü: Dede Korkut hikâyelerine ekoeleştirel bir yaklaşım. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 129(255), 433-448.

Chidester, D. (2021). Animizm. (çev.: Tuğba Aydoğan), *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 14(33), 427-433.

Çelepi, M. S. (2020). Doğaya uyarlanma stratejisi olarak Orhun abidelerindeki Türk biyoetiği. *Milli Folklor*, 16(128), 5-18.

Çelik, E. E. (2019). Yerkürelilerin ortak yaşamı mevcut ortaklıklar, yeni yaşamlar. *Cogito*, 93, 54-68.

Çelik A. - Ortakçı A. (2019). *Ekoeleştiri folklor ve edebiyat incelemeleri*. Ankara: Kömen Yayınları.

Çeribaş, M. (2021). Türk kültüründe kut inancı ve kut aktarma yolları. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 14(36), 1185-1206.

Çobanoğlu, Ö. (2011). *Türk dünyası epik destan geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çubukçu, İ. A. (1987). *Türk-İslâm kültürü üzerine araştırmalar ve görüşler*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Dobson, A. (2017). *Ekolojizm*. (çev.: Cengiz Yücel), İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Ebulgazi Bahadır Han. (1974). *Şecere-i Terâkime (Türklerin soy kütüğü)*. (hzl.: Muharrem Ergin), İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

Elçin, Ş. (1993). *Türk edebiyatında tabiat*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Ercilasun, A. B. (2007). *Makaleler dil-destan-tarih-edebiyat*. (hzl.: Ekrem Arıkoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.

Ercilasun, A. B. (2019). *Nehir destan Oğuzname (Oguz bitig)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ergeç, Z. (2020). Oya Baydar'ın Köpekli Çocuklar Gecesi adlı romanı üzerine ekoeleştirel bir okuma. *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(1), 176-189.

Ergin, M. (2014). *Dede Korkut kitabı - 1*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Garrard, G. (2017). *Ekoeleştiri: ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar*. (çev.: Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.

Gökalp, Z. (2007). *Türk töresi*. (hzl.: Yusuf Çotuksöken). Bütün eserleri - bir Ziya Gökalp kitaplar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 89-164.

Gülensoy, T. (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk tamgaları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Günay, Ü.; Güngör, H. (2009). *Başlangıçlarından günümüze Türklerin dinî tarihi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

Güngör, H. (2013). Türk inanışlarında Tanrı ve Tanrıcılık. *Bengü Bitig Dursun Yıldırım Armağanı.* (ed.: Bülent Gül vd.), 361-364, Ankara: Öncü Kitap.

Güven, M. (2003). Oğuz Kağan Destanı'nda hayvanlar. *Milli Folklor*, 15 (57), 82-91.

Hitchcock, L. A. (2015). *Kuramlar ve kuramcılar çağdaş düşüncede antik edebiyat*. (çev.: Seda Pekşen), İstanbul: İletişim Yayınları.

İnan, A. (1998). *Makaleler ve incelemeler I*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kabak, T. (2018). Dadaloğlu'nun şiirlerine ekoeleştirel bir yaklaşım. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 11(21), 36-47.

Kafesoğlu, İ. (2011). *Türk millî kültürü*. Ankara: Ötüken Neşriyat.

Kalaycı, N. (2018). Hayvan: Tür mü birey mi?. *Doğu Batı*, 20 (82), 81-96.

Kaplan, M. (1979). *Oğuz Kağan destanı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2006). *Türk edebiyatı üzerine araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2007). *Türk Edebiyatı üzerine araştırmalar 3 - Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaya, C. (2011). Oğuz Kağan'ın öldürdüğü hayvan hakkında. *Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları Uluslararası Sempozyumu*, (ed.: Yılmaz Yeşil), 77-80, Ankara: TÜRKSOY.

Kaya, H. (2021). An ecocritical approach to the Book Of Dede Korkut and Beowulf. *Milli Folklor*, 17(130), 31-43.

Koca, S. (2011). Oğuz Kağan destanının Türk kültür tarihi bakımından değeri. *Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları Uluslararası Sempozyumu*, (ed.: Yılmaz Yeşil), 455-487, Ankara: TÜRKSOY.

Köprülü, M. F. (1980). *Türk edebiyatı tarihi*. (hzl.: Orhan F. Köprülü-Nermin Pekin), İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Kurt, M. (2020). *Ekolojik bir toplumun imkânı üzerine düşünmek: derin ekoloji ve toplumsal ekoloji*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Küçük, A. - Tümer, G. - Küçük, M. A. (2009). *Dinler tarihi*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Malçok, E. (2018). Geçmişten günümüze ekolojik kriz ve çözüm önerileri. *Doğu Batı*, 21(83), 143-166.

MEB (1946). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Moldabay, T. - Azmuhanova, A. (2019). Eski Türklerin dini. (çev.: Hasan Kızıldağ), *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 12(27), 894-901.

Nelson, E. S. (2019). *Levinas ve Adorno: Bir doğa etiği olabilir mi?*. (çev.: Ertürk Demirel), *Cogito*, 93, 85-111.

Oppermann, S. (2012). *Ekoeleştiri çevre ve edebiyat*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Ögel, B. (2014a). *Türk mitolojisi I*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (2014b). *Türk mitolojisi II*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özer, M. (2017). *Doğa etiği*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özkartal, M. (2012). Türk destanlarında hayvan sembolizmine genel bir bakış (Dede Korkut kitabı'ndan örnekler). *Milli Folklor*, 24 (94), 58-71.

Peksoy, E. (2018). İnsan, hayvan, taş: Nesne, nesne, nesne hayvan haklarına yeni bir bakış: Nesne yönelimli ontoloji. *Doğu Batı*, 20(82), 97-106.

Peksoy, E. (2022). İnsan-sonrasından insan-dışına nesneler ve insanlar. *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 30, 1382-1395.

Pelliot, P. (1995). *Uygur yazısıyla yazılmış Uğuz Han Destanı üzerine*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Rappaport, A. (2006). *Ritüel*. (çev. Kürşat Korkmaz). *Halk Bilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, (hzl.: Öcal Oğuz vd.), 299-308, Ankara: Geleneksel Yayınları.

Roux, J. P. (2011). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Somuncu, A. Ş. (2023). Çevreci bir âşık: Develili Ali Çatak'ın şiirlerine ekoeleştirel bir yaklaşım. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(37), 187-207.

Şakacı, B. K.; Günesen, M. (2023). Derin ekoloji ve derin ekolojinin düşündürdükleri. *Akademik Düşünce Dergisi*, 8, 67-85.

Tanyu, H. (1980). *İslâmlıktan önce Türklerde tek tanrı inancı*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları - Ankara Üniversitesi Basımevi.

Toadvine, T. (2019). Arzunun önceliği ve ekolojik sonuçları. (çev.: Elif Çağatay), *Cogito*, 93, 113-127.

Togan. Z. V. (1972). *Oğuz Destanı, Reşideddin Oğuznâmesi-tercüme ve tahlili*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası.

Ülken, H. Z. (2007). *Türk tefekkür tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünal, T. (1977). *Türklüğün sembolü bozkurt*. Konya: Millî Ülkü Yayınları.

Vries, J. D. (2010). "Doğa mitolojileri" hakkında teoriler. (çev.: Gülten Küçükbasmacı), *Halk Bilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2,* (hzl.: Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır), 173-180. Ankara: Geleneksel Yayınları.

Wallace, M. (2018). "Tuhaf bir ekoloji": Doğasını bozduğumuz bir doğanın doğası. (çev.: Senem Demiralp), *Doğu Batı*, 21 (83), 181-198.

Yalçın, F. (2019). Ekoeleştirel yaklaşımlar ve Buket Uzuner'in toprak romanında psiko-mitolojik bir yolculuk. *Çağdaş Edebiyatın Kuramsal Seyri,* (ed.: Aytaç Ören, Mümin Hakkıoğlu), 163-192, Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği araştırma/inceleme yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yolcu, M. A. - Aça, M. (2019). Geleneksel ekolojik bilgi ve folklor. *Folklor/Edebiyat*, 25(100), 861-871.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 29.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1411086
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 600-611.

Araştırma Makalesi
Research Article

KONYA'DA UNUTULMAYAN BİR GELENEK "FENER ALAYI VE ŞİVLİLİK" ÜZERİNE

♦

AN ENDURING TRADITION IN KONYA: "TORCHLIGHT PROCESSION AND ŞİVLİLİK"

Betül DEMİRELMA*

ÖZ: Hemen her toplumda görülen, toplumların temelini teşkil eden, toplumsal dayanışma ve bireyler arasında bağ kurarak birlikteliği sağlayan millî kimliğin oluşmasında büyük rol oynayan bayramların, törenlerin ve şenliklerin toplum hayatında önemli bir yeri vardır. İçerisinde çeşitli ritüelleri barındıran Nevruz'dan Hıdırellez'e, Ramazan Bayramı'ndan Kurban Bayramı'na, koç katımından ekin yolmaya, Aşure ve Şivlilik'e kadar belirli aylar içinde yer alan bu bayramlar, şenlikler büyük bir coşku ile kutlanarak pek çoğu gelenek hâline dönüştürülmüş, geçmişten günümüze çeşitli değişikliklere uğramış olsa bile Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu araştırmada içinde doğmuş olduğu toplumun değer yargılarının ve dinî değerlerinin bir arada görüldüğü Fener Alayı ve Şivlilik geleneği incelenmiştir. Konya'da sürdürülen Fener Alayı ve Şivlilik kutlamaları birlik ve beraberlik duygusunun pekiştirici gücünün hissedildiği geleneklerden biridir. Halkın kendi eğlencesini kendisinin oluşturduğu, özellikle çocukların bayram havası içinde kutladıkları ve kültürünün bir parçası hâline getirdiği görülmektedir. Bu çalışmayla Fener Alayı ve Şivlilik geleneğinin Türk kültürü ve kültür aktarımı açısından önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Fener Alayı ve Şivlilik'in her nesile hem değerler eğitiminin uygulamalı olarak verilmesi hem de kültürel mirasın diğer nesillere aktarımı açısından önemli bir gelenek olduğu ortaya konulmuştur. Çalışmada konuyla ilgili olarak Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi'ndeki derleme çalışmalarından faydalanılmış ve metin içinde alıntı yapılan kısımların sonunda arşiv belgesi olduğunu belirtmek amacıyla (A)harfi ile başlayıp numara verilmiştir. Ayrıca günümüzdeki Şivlilik ve uygulama biçimlerini ortaya koymak amacıyla mülakat yöntemiyle derleme yapılmış ve kaynak şahıslar (KK) harfi ile gösterilerek numaralandırılmıştır. Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci kısımda Fener Alayı ele alınmış, diğer kısımda ise Şivlilik konusuna değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Konya, Fener Alayı, Şivlilik geleneği, kültür, şenlik.

ABSTRACT: *Holidays, ceremonies, and festivities, which exist in almost every society, play a major role in the formation of national identity, and form the basis of societies and provide social solidarity and unity by establishing bonds between individuals, have an important place in social life. These holidays and festivities, which take place in certain months and include various rituals, from Nowruz to Hıdırellez, from Eid al-Fitr to Eid al-Adha, from the mating of sheep to plucking crops to Ashura and Şivlilik, are celebrated with great enthusiasm and many of them have become traditions, and even though they have undergone various changes from the past to the present, these have become an inseparable part of Turkish culture. This research studies the Torchlight Procession and Şivlilik tradition, which examines how the moral and religious ideals*

* Öğr. Gör. Dr.-Selçuk Üniversitesi Türk Dili Bölümü/Konya-bdemirelma@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0003-1320-577X)

This article was checked by Turnitin.

of the culture in which it originated coexist. One of the customs in Konya where the strength of the feeling of unity and togetherness is felt is the Torchlight Procession and Şivlilik festivities. People are seen to produce their own entertainment, and kids in particular take pride in celebrating it in a festive manner and incorporating it into their culture. Our goal in conducting this study is to highlight the significance of the Şivlilik tradition and the Torchlight Procession for Turkish culture and its cultural tranmission. It has been discovered that Şivlilik and Torchlight Procession are significant traditions in terms of passing down the cultural legacy to future generations and educating future generations about practical principles. The Selçuk University Turkish Folk Culture Application and Research Center has been used as reference in order to utilize compilation studies for the study, and to identify archival documents, numbers beginning with the letter (A) have been appended to the end of the parts which are quoted in the text. Furthermore, to unveil contemporary Şivlilik and its manifestations, an interview-based compilation has been conducted, and these subjects who have answered face-to-face interview questions have been denoted by the letter (KK) and numbered. The study consists of two parts. In the first part, Torchlight Procession was discussed, in the other part, the issue of Şivlilik was mentioned.

Keywords: *Konya, Torchlight Procession, Şivlilik tradition, culture, festivity.*

Giriş

Toplumların meydana geliş süreçlerinde toplumsal yapının oluşumuna katkısıyla birlikte onları diğerlerinden ayrıt edici özellikleri olan ve aynı zamanda insanları bir arada tutan değerler oldukça önemlidir. Sosyal bir varlık olan insan bir toplumun veya topluluğun içerisinde diğer insanlarla birlikte bir uyum içinde yaşamak ister. İşbirliğinin de bu uyumun içinde yer alan insanların güven duydukları bir ortamda hem o toplumun bir parçası olarak temel ihtiyaçlarını ve beklentilerini karşılayabilmesi hem de değer kazanabilmesi için gerekli unsurların başında geldiği görülmektedir. Bireyler arasındaki bu uyumluluk, kurallara uymayla birlikte, verilen rolü başarıyla canlandırmayı ve yükümlülükleri yerine getirmeyi gerektirmektedir. Toplum tarafından oluşturulan geleneklere, değer yargılarına, alışkanlıklara ve inanca bağlı olarak oluşturulan kurallar o toplumu oluşturan kişilerin ortak bir kültüre, düşünüş ve davranış biçimine sahip olmalarını sağlamaktadır (Aça, 2021: 7). Toplumların kendilerine has olan aynı zamanda millî kimliklerinin ve karakterlerinin göstergesi olan değerlerin başında kültür gelmektedir. Millet, kültürünün varlığını onu oluşturan maddî ve manevî değerleri ile göstermektedir ve onlarla da var olmaya devam edecektir. Milletlerin kültürel yapısını soyut ve somut yönleriyle din, bilim, tarih, etnografya vb. oluştururken bir taraftan da yeni bir medeniyetin temelini meydana getirmektedir. Medeniyet kavramının yapısını oluşturan unsurların en başında da özgün kültür gelmektedir (Gönen, 2019: 575). Kültür, toplumu meydana getiren insanların yaşayış tarzlarında ve düşünce biçimlerinde, olaylar karşısındaki duygu ve heyecanlarında, eğlence yapılarında, dinde ve edebiyatta kendini göstermektedir (Özakpınar, 1999: 185). Kültürün günümüzde insanın bütün yapıp ettiklerinin yani her şeyin beslenme kültürü, barınma kültürü, eğlence kültürü vb. kültür kavramıyla ilişkilendirilebileceğini ifade eden

Mehmet Açа ayrıca temelde kültürün "maddî kültür" (somut kültür) ve "manevî kültür" (somut olmayan kültür) şeklinde ikiye ayrıldığını, sosyal hiyerarşilere bağlı olarak "ulusal kültür", "halk kültürü", "üst kültür", "grup kültürü", "alt kültür", "popüler kültür" ve "kitle kültürü" gibi çeşitlere ayrıldığını belirtmektedir (2021: 2).

Haviland ve arkadaşlarına göre kültür, bireylerin hâl, tutum ve hareketleriyle ilgili bilgi vermekte aynı zamanda bu tutumlarda karşılığını bulan fikirler ve değer yargılarından oluşmaktadır. Ayrıca kültür o toplumu meydana getiren bireyler tarafından paylaşılmakta ve o toplumun bireylerince de anlaşılabilen hâl ve hareketler, tutumlar üretilmektedir (2008: 102). Haviland ve arkadaşlarının belirttiği gibi kültür paylaşılmaktadır ve kültür o toplumun üyelerinin ortaya koyduğu düşüncelerin, değer yargılarının ve davranışlarının kıstasıdır, aynı zamanda kişilerin davranış ve hareketlerini toplumun diğer üyeleri tarafından anlaşılmasını sağlayan ortak değerdir. Bireyler müşterek bir kültürü paylaştığı için belli durumlarda toplumun diğer bireylerinin nasıl davranabileceklerini ve bu davranışlara verebilecekleri cevapları, karşılıkları tahmin edebilirler (2008: 104).

Kültürün içgüdüsel ve kalıtımsal olmadığını ifade eden Güvenç, bireylerin doğdukları andan itibaren yaşantıları boyunca kazandıkları alışkanlıklar olduğunu belirtmektedir (1999: 101). Haviland ve arkadaşları da, Ralph Linton'un biyolojik bakımdan kalıtım yoluyla kültürün aktarılmayacağını ifade ettiğini, öğrenilir dediğini ve insanların "toplumsal kalıtımı" diye adlandırdığını belirtmekte, insanın kültürünü kendi kültürü bünyesinde büyürken öğrendiğini, aktardığını ifade etmektedirler (2008: 113). Bu da kalıplaşmış davranışlar olarak tanımlanan ritüellerin sahip olduğu önemi aklımıza getirmektedir. Ritüellerin en büyük etkilerden biri de toplumda canlandırıcı olmasıdır. Bununla birlikte geleneklerin devamının sağlanmasına, inançların, değer yargılarının, törelerin köklenmesine ve bir anlamda tazelenmesine yardım ederek toplumun tüm canlılığıyla ayakta kalmasını sağlama gibi bir işlevi de bulunmaktadır. Bayramlar toplum içindeki bütün fertlerin katılmasıyla kutlanması gereken bir değerdir. Çobanoğlu, bu sebepten bayramların düzen bağını kurmak, bir arada olmak amacıyla fertlerin aynı değer yargıları etrafında eğitilmesini sağladığını, bu geleneksel ve kültürel değer yargılarının kuşaklar boyunca aktarılmasında önemli bir unsur olduğunu ifade etmektedir (2000: 51-59). Toplumun değer verdiği ve anlam yüklediği bayramların, özel günlerin, şenliklerin, törenlerin hep birlikte olunduğu müddetçe kuşaktan kuşağa aktarımı da sağlanacaktır.

Topluluk veya toplumlar tarafından oluşturulan ve ortak davranışları belirleyen normlar âdetlerden, törelerden, geleneklerden, göreneklerden, modadan ve teamüllerden oluşmaktadır (Açа, 2021: 8). Sweterlitsch, gelenekle ilgili olarak beklenen bir davranış ya da imzalanmış bir anlaşma ve kendi düzeni olan bir etkinlik gibi olduğunu ifade etmekte, tutumların ve hareketlerin geleneksel ve beklendiği şekliyle uygulanmasıdır, demektedir. Yazılı olmayan kanun olarak görevi olduğu yönünde kabul gören

geleneklerin örf ve âdet olarak isimlendirildiği ve bazı örf ve âdetlerin, geleneklerin yazılı hukuk sisteminin parçası hâline de gelebildiği görülmektedir (2016: 121). Ayrıca Sweterlitsch geleneğin geniş bir içerikle insanların hâl, tutum ve davranış biçimlerini kapsadığını söylemekte ayrıca yine gelenekle ilgili olarak etnologların, geleneksel davranış biçimlerini insanların günlük alışılagelmiş düzenleri içinde yaşantılarından bir parça olarak değerlendirdiğini ifade etmektedir. Ayrıca halk bilimcilerin ise geleneğin halk inanışı veya âdetlerin birer unsuru olarak ele alınması gerektiği yönünde düşündükleri görülmektedir derken bununla birlikte güncel halkbilim araştırmalarının, ulusal veya yaygın olarak uygulanmakta olan etnik gelenekleri ele almadığını, bu araştırmaların halkın bazı belli grupları tarafından sürdürülmekte olan gelenekleri toplayıp analiz etmek ile sınırlı olduğunu belirtmektedir (2016: 121).

Sweterlitsch, halkbilimcilerin gelenekleri takvim gelenekleri, geçiş törenleri gelenekleri, kayda değer toplumsal olaylar ile ilgili gelenekler ve halk inanışı ile ilgili gelenekler olmak üzere dört ana kategoriye ayırdıklarını ifade etmektedir (2016: 121).

Zaman içinde teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte gelenek, görenek ve âdetlere bazı yenilikler eklense bile önemli olan o toplumun bireylerinin bu temel unsurların özünü değiştirmeden baki kalmasını sağlamasıdır. Günümüz Türk dünyasına bir kültür mirası olarak kalan bayramlar, şenlikler, törenler dinî ve millî inanıştan, o milletin ortak değerlerinden, onları ilgilendiren duygulardan, geleneklerden ve tabiattan doğmaktadır. Türk topluluklarında değişik adlarla anılan kutlamalardaki gelenekler, âdetler, inanışlar küçük farklılıklar arz etse de bayramlar ortak bir bütünlük göstermektedir. Bayramların temelini oluşturan bu gelenekler toplumları oluşturan insanları ortak bir noktada bir araya getirmekte ve birleştirmektedir. Bu çalışmada Konya'da hâlâ düzenli olarak kutlanan ve içinde pek çok ritüeli barındıran Fener Alayı ve Şivlilik Geleneği ele alınmıştır.

Konya'da öze bağlı kalmak suretiyle bugün hâlâ uygulanmaya devam eden pek çok gelenek bulunmaktadır. Konya'ya mahsus olan Fener Alayı ve Şivlilik bu geleneklerden bazılarıdır. Hicri takvime göre üç aylar olarak nitelendirilen Recep, Şaban ve Ramazan aylarının Müslüman Türklerin hayatında önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bunlardan ilk ikisi "İlk Namaz" ve "Orta Namaz" diye adlandırılmaktadır. Recep ayının ilk perşembesi Regaib Kandili'nde Konya'da Şivlilik yani İlk Namaz büyük bir coşkuyla kutlanmaktadır. Art arda iki gün gerçekleştirilmekte olan Fener Alayı ve Şivlilik bir bütün olarak kabul görmekte ve birbirini tamamlamaktadır. Hem Fener Alayı hem de Şivlilik için gerek çocuklar gerekse yetişkinler ciddi ve özenli bir hazırlık içine girmektedir.

1. Fener Alayı

Üç ayların başlangıcı olan ve Konya halkı için önemli bir yer teşkil eden Recep (İlk Namaz) ayına çocuklar ve gençler Fener Alayı için günler önce

hazırlanmaya başlamaktadır. Geceleri rengârenk fenerlerle çalınan trampetler eşliğinde eğlenceler tertip edilmektedir. Daha önceleri mahallenin gençleri tarafından renkli boyalarla çeşitli şekiller ve resimlerle süslenerek yapılan fenerler günümüzde hazır olarak alınmaktadır. Fenerlerde kullanılmakta olan mumlar önceleri dipleri yeşile veya kırmızıya boyanmak suretiyle iç yağından yapılırken daha sonraları ispermeçet mumu kullanılmaya başlanmıştır (Çakır, 2005: 355-382).

Eskiden herkesin kendi imkânlarıyla kâğıttan fenerler yaptığı ve içine mum dikip bir uçtan bir uca fenerler astığı belirtilmektedir. Teneke yakılmakta, değneklerin ucuna bir şeyler sarılıp gaz dökülerek yakılmaktadır. Başka mahallelerden baskına gelinmektedir. Baskında çocukların fenerleri ya da değnekleri yakılmaya çalışılmakta ama çocuklar da yaktırmamak için uğraşmaktadırlar. Bu fener ışıklarının ahrette ışık olacağına inanılmaktadır (A-1). Bir başka anlatımda ise dar sokaklarda evlerden evlere iplerin gerildiği ve bu iplere gençlerin fenerlerini astığı ifade edilmektedir. Başka mahalleden gelen gençlerin de baskın yaparak o fenerleri kapmaya çalıştıkları, kendi fenerlerini kaptırmamak için gençlerin mahalleyi korudukları belirtilirken bu uygulamanın bugün yapılmadığı da ifade edilmektedir (KK-1)

Günümüzde Fener Alayı için akşam ezanından sonra çocuklar, gençler ve büyükler hep birlikte sokağa çıkmakta, çocuklar satın aldıkları ellerindeki çeşitli renk ve şekillerde fenerleri ile yürümektedirler (KK-3). Gençler ve büyükler Nevruz'da olduğu gibi mahallelerdeki, sokaklardaki boş ve geniş alanlarda araba lastiklerini kullanarak büyük bir ateş yakmaktadırlar. Ateşin üzerinden atlarlarken yapmış olduğumuz derleme çalışmalarında ve bizzat izlediğimiz Fener Alayı şenliklerinde tespit ettiğimiz üzere günümüzde pek söylenmemekle birlikte (KK-1):

Fener Alayı

Kızlar yaksın alayı

Oğlanlar çeksin halayı

Fener Alayı

Kızlar sarayı

Erkekleri sorarsan maymun suretli (Görgülü, 2018: 71-72)

gibi maniler söylemektedirler.

Bugün çocuklar ellerindeki fenerlerle mani söylemeden yürürler. Kimi zaman fenerlerini sokaklara veya evlerinin, oturdukları site bahçelerinin muhtelif yerlerine de asmaktadırlar (KK-3). Fener Alayı Konya halkı için tam bir şenlik, bir bayram havası içinde geçen ve beklenen günlerden biridir. Bazı gençler yanan lastiklerin üzerinden atlarken bazıları da oyunlar oynamakta, çalan müziklerin eşliğinde eğlenmektedirler.

2. Şivlilik

Şivlilik, Recep ayının müjdecisi olan ve ilk namaz olarak da adlandırılan Regaip Kandili'nin sabahında başlayan ve akşama kadar süren bir gelenektir. Şivlilik kelimesinin anlamıyla ilgili olarak kesin bilgi olmamakla birlikte Vedat Çakır "Konya'nın Geleneksel Eğlence Kültürü" adlı çalışmasında bu kelimeyi; *"Konya'da çocuklar yırtıcı, göçmen bir kuş olan ve yerel ağızda cüllülük adıyla bilinen kuşa çıkardığı ses dolayısıyla şivlilik derlerdi."* (2005: 375) şeklinde açıklamaktadır. Bununla ilgili olarak Peygamber Efendimiz *"Hazreti Muhammed'in ana karnına düştüğü sayılan günde çocuklara dağıtılan çerez."* (Derleme Sözlüğü, 1993: 3789) anlamına gelmekte olan Şivlilik günü için yapılan hazırlıkların önemli bir bölümünü de çocuklara dağıtılacak olan çerez, şeker, çikolata vb. ürünlerin büyükler tarafından alınması ve hazırlanması oluşturmaktadır. Dilan Görgülü, "Konya'da Aşure, Şivlilik ve Fener Alayı Geleneği" adlı çalışmasında Konyalı şair İsmail Detseli'nin "Şivlilik-Pişinin Tarihçesi" yazısında konu ile ilgili anlattıklarına yer vermektedir: 1070'li yıllarda bir bey, eşinden hamurlu bir yemek yapmasını istediğini, eşinin de yağda kızartılan bir hamur işini yani pişiyi yaptığını ifade etmektedir. Hamurların kızarırken şiv şiv civir civir diye sesler çıkardığını, güzel kokusunun etrafa yayıldığını, fazlaca, bol bir yemek olduğunu belirtmektedir. Hamur kızartılırken çıkan sesten dolayı Şivlilik adının buradan geldiği ifade edilmektedir (2018: 73). Kadının pişiyi yaparken söylediği maniye de şu şekilde yer verilmektedir:

"Ufak tavada yapsam azalır

Dığan tavasında yaparsam çoğalır,

Gongşularım yedikçe bereket olur,

Buyurung buyurung çoluk çocuk herkesler

Bolca yeyin yağlı bişi bişii" (Görgülü, 2018: 73)

Ayrıca pişileri, güzel elbiseler giyip kapı kapı dolaşan çocuklara nazar değmemesi için nazardan koruduğuna inanılan iğde ağacının dalına taktıkları ve gezerken de şu maniyi söyledikleri belirtilmektedir:

"Pişi pişi yağlı pişi

Bunun gezen iki kişi

Biri erkek biri dişi

Haydiii pişiii" (Görgülü, 2018: 73)

Bir başka mani ise şu şekildedir:

"Şivlili şivlili şişirmiş

Erkenden ablam pişirmiş

Kokuyu duyan çocuklar

Pişileri tavadan aşırmış

Haydiii Şivlilikkk

Şivli şivli şişirmiş

Erken kalkan pişirmiş

İki çörek bir börek

Bize namazlık gerek

Şivlilik…" (Görgülü, 2018: 73)

Eskiden daha çok erkek çocukların mani söylediğini, günümüzde ise paketli ürünlerin verilmeye başlandığından beri mani söylemenin de bittiğini ifade eden Fatma Yavuz, aşağıda tarifini vermiş olduğu pişinin artık dağıtılmadığını ama bazı komşuların helva, pide, hamur kızartması ve revani gibi yiyecekler dağıttığını söylemektedir.

" Daha önce hazırlanan ve sacda pişen şebit (kuru yufka) suyla ıslatılır ve yumuşatılır. Mayasız hamurdan hazırlanan ve yağda kızartılan hamurlar yumuşayan şebite sarılır. Üste konulan pişiler büyük kazanlara yerleştirilir, bir gece bekletilir. Şivlilik sabahı ya da bir gün önce ikindi vakti komşulara dağıtılırdı. Şivlilik günü çocuklar erken saatlerde gelmeye başlardı. Daha çok erkek çocukları mani söylerdi. Kapıya gelen çocuğa pişi de verilirdi. Dağıtılanlar üzüm, leblebi, şak leblebi (şekerli leblebi), iğde ve meneviş (menengiç) olurdu." (KK-2)

Günümüzde kapı kapı dolaşıp komşulara ikram dağıtmak yerine apartman veya site sakinleri adına lokma döküldüğü veya pişi kızartıp ikram edildiği görülmektedir (KK-3).

Şivlilik'in leylek ve kartal gibi göçmen kuşların dönüşleriyle kutlandığını söyleyen bu yönüyle de Şivlilik'i bir anlamda Nevruz olarak yorumlayan Kafalı'nın aksine yapılan araştırmalar bu geleneksel eğlencenin sadece Konya'da yaşadığını, Nevruz'dan daha çok İslam inanç ve gelenekleriyle şekillendiğini göstermektedir. Kafalı, kuşların dönüşlerinin çocuklar için başlı başına bir sevinç kaynağı olduğunu ve o günlerde çocukların hep bir ağızdan, koro hâlinde;

"Şevkli şevkli deşirmiş

Erken alan pişirmiş

İki çörek bir börek

Bize namazlık gerek

Şivlilik Şivlilik" şeklinde mani tarzında tekerlemeler söyleyerek grup hâlinde ev ev dolaşarak kendilerine ikram edilen şeyleri aldıklarını belirtmektedir. İkram edilenlerin ise önceden hazırladıkları kuruyemişler, pestil, ceviz, leblebili şeker türünden olduğu ifade edilmektedir. O gün için pişi yapıldığı ve çocuklar aracılığıyla bütün tanıdıklara, fakirlere, hiç kimseyi unutmamaya özen göstererek sıcak sıcak ve bolca dağıtıldığı yine belirtilenler arasındadır. Küs olma durumu varsa bile atlanmamakta pişinin gönderilmesi barışma vesilesi olarak kabul edilmektedir (Karaman, 1999: 39-51). Şivlilik günü sabahtan hamur yoğurularak pişi yapılmaktadır. Pişiler komşulara, akrabalara, fakirlere, öksüz ve yetimlere dağıtılmaktadır (A-3). Pişi kızartılırken yaygın olmayan zeytinyağı yerine şırlan/şırlağan denilen

susam yağı kullanılmaktadır. Pişinin gecikmeden yapılmasına ve yine gecikmeden dağıtılmasına özen gösterilmektedir. Konya'da geç kalınmaması gerektiğinin önemini gösterircesine zamanında yapılmayıp geciktirilen işler için de *"Namaz geçtikten sonra şırlağan yağını başına dök."* şeklinde atasözü kullanılmaktadır (Çakır, 2005: 355-382).

Kültürümüze has pek çok âdetin terk edilmeye yüz tuttuğu bu dönemde İlk Namaz veya Namaz olarak da anılan her yıl gerek Fener Alayı gerekse Regaip Kandili'nin kutlandığı gün için yapılan hazırlıklarına tanıklık ettiğimiz Şivlilik tüm canlılığıyla yaşamaktadır. Şivlilik günü Konya sokaklarında çocuklar kapı kapı dolaşmakta, Şivlilik diye bağırmak suretiyle hem kandili kutlamakta hem de Şivliliklerini toplamaktadırlar. Çocuklar kadar gençlerin ve yetişkinlerin de iştirak ettiği bu özel günde, Regaip Kandili'nde hayat bulan geleneği Mustafa Ataman şöyle anlatmaktadır:

"Şivlilik toplamaya çıkan ellerinde birer torba bulunan 3-5 çocuğu görünce 35-40 sene evvelini hatırladım. Çocukluk çağımıza tesadüf eden o senelerde Regaib Kandilleri hiç de böyle sönük geçmezdi.

Kültürlü kimseler müstesna, Regaib Kandiline umumiyetle yaşlılar "Namaz" ve çocuklar "Şivlilik" derlerdi. Neden "Namaz" denirdi, bilmeyiz. Şimdiki attarlar sokağındaki bütün dükkânlar, rengârenk, irili ufaklı "karpuz, davul, sünme, kuyruklu" isimleri verilen kâğıt fenerlerle tepeden tırnağa kadar doldurulur ve harıl harıl satış yapardı. Mumlar şimdiki gibi uydurma soyundan olmayıp hâlis ispermeçet cinstendi. Babaların çocuklarına mutlaka birer fener ve kâfi miktar mum almaları âdetti.

Diğer taraftan baba veya annesinden birkaç kuruş koparan 12-18 yaş arasındaki erkek çocuklar da soluğu attarlarda alır ve beğendiği bir kavala sahip olurdu. Bir yandan kavalın iyi ses verip vermediği tecrübe edildiği, öte yanda satıcıların mallarını beğendirmek için çeşitli makamlarda çalınan kaval sesleriyle o civar cünbüş havasına bürünürdü.

Kandile bir hafta kala, akşam yemeğinden sonra fenerini alan çocuk sokağa çıkar, yol ortasına gerilen ipe, diğer çocuklar gibi o da asardı. Böylece sokağın ortası fenerle dolarken davul ve kavallar çalmağa başlardı.

Hiçbir şey düşünmeyen mes'ut çocuklar, gülüp oynarken, bazen yakınlarda uğultu ve nâra hâlinde bir ses, bazen de yalnız ayak sesleri onların derhal toparlanmasına sebep olur ve ortalığı bir sukûnet havası kaplardı. Anlaşılırdı ki diğer mahallelerden baskın var. Gelenler ipi koparıp fenerlerin yanmalarına bakacak mümkün olursa bir davul veya kaval kapıp kaçacaklardır. Fakat bu öyle kolay olmazdı. Çünkü mahallenin delikanlıları çocukları beklemeyi ihmal etmezlerdi. Bu hal Regaib Gecesi'ne kadar böylece devam ederdi.

Regaib Gecesi'nin sabahı olan Perşembe günü, güneşle beraber, ellerine birer torba alan kafileler hâlindeki çocuklar kapıları çalmadan içeriye girer ve:

Şivli şivli şişirmiş

Ergen oğlu pişirmiş

İki çörek bir börek

Bize namazlık gerek

Şivliiliiik!

Diye bağırışırlardı. Evin hanımı veya genç kızı, evvelce hazırlanan çerezlerden çocuklara birer avuç dağıtırdı. Kafilenin birisi gitmeden diğeri gelir, bu hal öğleden sonralara kadar devam ederdi. Dağıtılanlar ekseriya kuru üzüm, leblebi, incir, iğde olup arada şeker verenler de bulunurdu.

Aynı gün hemen her evde yufkadan çok kalın, aşağı yukarı 15 cm. kutrunda ve "Bişi" denilen bir nevi börek yapılır, daha evvelden hazırlanmış olan yufkaların arasına konurdu. Pekmezle yapılmış un helvası ilave edildiği de vakidir. Bu "Bişi"ler komşulara, tercihan fakir olanlara dağıtılır, kapıya gelenler de boş çevrilmezdi. Halk zeytinyağına pek alışık olmadığından, bu börekler daha ziyade susam yağı ile pişirilirdi.

Yine o gün bütün erkekler işlerini erken bırakır, bakkal uğrayarak, hâline göre bir miktar mum alır, mahallenin cami veya mescidine getirirdi. Çünkü o zamanlarda elektrik yoktu, camilerde mum yakılırdı." (1960: 2089).

Namaz gelmeden önce çocuklar gelip de boş dönmesin diye leblebi, şeker, üzüm, lokum alınmakta ve kapıya gelen çocuklara verilmektedir. Bununla Cenab-ı Allah'ın eve bereket yağdırdığına inanılmaktadır (A-1).

Günümüzde kapı kapı dolaşıp birbirinden farklı ve pek çok çeşide sahip Şivliliklerini toplayan çocuklar ellerindeki poşetleri doldurmanın hazzını yaşarken bir taraftan da sürekli kapılarının çalınmasından memnun olmayan kişilerin Şivlilikleri apartman veya site görevlilerince girişte dağıtmalarını istemeleri sebebiyle pek çok daireden oluşan apartman veya siteden tek bir şeker veya gofretle dönmenin hayal kırıklığını da yaşamaktadırlar (KK-3).

Yörede Kandilden önce oruç tutulmaktadır. Yakın akrabaların evleri ziyaret edilmekte, kandilden önce de evin büyüğü şeker, leblebi, üzüm, lokum ve fıstık alarak eve getirmektedir. Kandil günü sabah mahalledeki üç ile on beş yaşındaki çocuklar sokak başlarında toplanıp ilk evin kapısını çalmaktadırlar. Bu esnada ev sahibi kapıyı açmakta geç kalırsa hep birlikte tempo tutularak şu mani söylenmektedir:

Şivli şivli şişirmiş

Erken kalkan pişirmiş

İki çörek, bir börek

Bize namazlık gerek

Çocukların söylediği maniyi duyan ev sahibi elinde tepsiyle kapıyı açmakta ve hazırladığı yemişlerden birer avuç çocukların ceplerine ya da ellerindeki poşetlere koymaktadır. Şivliliklerini alan çocuklar başka kapıya gitmekte, öğleye kadar tüm mahalleyi dolaşmaktadırlar. Ayrıca evlerde daha önce hazırlanan pişiler sinilerde ev ev dolaşılarak komşulara

dağıtılmaktadır (A-2). *"Çok ilginç, çok zevkli bir hadise."* (A-2) olarak değerlendirilen Şivlilik toplamayla ilgili özellikle çocukların sabahları kapı kapı dolaşmalarının, bu şekilde seslenmelerinin hayat kaynağı ve neşesi olduğu, kendilerinde yaşama sevinci uyandırdığı ifade edilmektedir.

Eskiden evlere gelen çocukların:

Şivlişivli şişirmiş

Ergen oğlan pişirmiş

İki çörek bir börek

Bana namazlık gerek

şeklinde mani söyledikleri (A-1) fakat günümüzde çocukların bu tarz manileri söylemeden evleri dolaştıkları görülmektedir (KK-2). Ayrıca Şivlilik günümüzde sadece evlerden değil hemen hemen her yerden esnaflardan, işyerlerinden, çeşitli kurum ve kuruluşlardan da toplanmaktadır. Bu günde herkes gördüğüne Şivlilik vermek için birkaç tane de olsa Şivliliğini yanında taşımaktadır (KK-3). Şivlilik günü hısım, akraba ziyaret edilmekte *"Namazın mübarek olsun."* denilmektedir. Ziyaret edilenler de *"Allah bu hayırlı günlere, aylara yeniden kavuştursun."* demektedirler (A-1). Şivlilik için çocuklara yeni elbiseler giydirilmekte, ellerine kına yakılmaktadır (A-3). Şivlilik günü oruç tutulmakta, Kur'an-ı Kerim okunmakta, ibadet edilmekte ve kabir ziyaretleri yapılmaktadır (KK-3).

Sonuç

Fener Alayı ve Şivlilik somut olmayan kültürel mirasın en önemli unsurlarındandır. İçine doğduğu ve geliştiği toplumun değerleriyle dini değerleri bir araya getiren, birlik ve beraberlik duygusunu artıran, halkın eğlence dünyasına farklı bir boyut kazandıran geleneklerdendir. Şivlilik ile birlikte çocuklar Türk kültürünü öğrenmekte, geleneğin bir parçası olması sebebiyle bu mirasa sahip çıkmakta ve bu mirası gelecek nesillere aktarmakta önemli bir görev üstlenmiş olmaktadırlar.

Dinî ve kültürel değerlerle şekillenmiş olan Şivlilik geleneği sayesinde sosyalleşmenin arttığı görülmektedir. Fener Alayı için hazırlanmak, çocuklara dağıtmak için Şivlilik almak, bayram havası içinde kapıyı açıp kandili kutlayan çocuklara Şivliliklerini vermek, pişi yapıp komşulara dağıtmak, ziyaretlerde bulunmak, küslerin barışması, ibadet etmek, kına yakmak bu geleneğin, psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve dinî açıdan işlevlerini ortaya koymaktadır. Bayramlar, şenlikler, törenler yalnızca ülkeyi, belli bir bölgeyi, belli bir yöreyi değil tüm insanları birleştirici güce sahiptir. Özdemir, farklı amaçlarla kullanımının doğal olmadığını bununla birlikte yapı, anlam ve işlev bozulmasını da beraberinde getirdiğini ifade etmektedir (2006: 20).

Fener Alayı ve Şivlilik ile özellikle çocukların kültürlerini, toplumun değer yargılarını, geleneklerini, geleneksel ritüellerini yaşayarak öğrenmeleri sağlanırken aynı zamanda gelecek nesillere kültürel miras olarak korunup aktarılmasına olanak sağlamaktadır. İletişimin oldukça

zayıfladığı, kentsel yaşamın beraberinde getirdiği yalnızlık duygusunun hâkim olduğu günümüz dünyasında Şivlilik geçmişin canlı tutulmasını, herkesin birbirini hatırlamasını, yardımlaşmanın, saygı ve sevginin esas olduğunu göstermesi, sosyalleşmeyi artırması, dini değerlerin aktarılmasını sağlaması ve komşuluğu öğretmesi açısından önemlidir. Şivlilik, *"Çok ilginç, çok zevkli bir hadise. Özellikle çocukların bu şekilde sabahları kapı kapı dolaşması, bu şekilde seslenmesi insanlarda hakikatten hayatın bir neşesi, kaynağı olarak bir yaşama sevinci uyandırıyor."* (A-2) şeklinde ifade edilmekte ve yenilenmenin kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Büyükler Kandil sebebiyle birbirlerini görmenin, seslerini duymanın, geçmiş yâd etmenin keyfini yaşarken; teknolojiye teslim olan ve bu sebepten evden çıkmayan çocukların sosyalleşmelerine olanak tanımaktadır. Çocuklar kendi yaşıtlarıyla çok küçük olanlar da büyüklerinin eşliğinde Şivlilik toplarken dini bir değeri, özel bir günü kutlamayı, iletişim kurmayı, herhangi bir sebepten dolayı Şivlilik toplamaya çıkamayan kardeşi için Şivlilik istemeyi yani paylaşmayı ve cömertliği öğrenmektedirler.

Kent yaşamının getirdiği pek çok yeniliklerle beraber geleneklerde de doğal olarak göze çarpan değişimlere dikkat çeken Nesrin Arslan konuyla ilgili çalışmasında birçok değerlerin edinilmesinde önemli rolü olan bu geleneğin sağlıklı olmayan gıda tüketimi ve güvenliğin sağlanıp sağlanamaması gibi olumsuz yönlerine de dikkat çekmekte ve bunların üzerinde de ayrıca durulması gerektiğini belirtmektedir (2021: 86). Bu durum da bizi çocuklara ikram edilecek Şivliliklerin onların sağlığına katkıda bulunulacak tarzda, eskiden olduğu gibi evlerde el emeği ile hazırlanmış olanlara yönlendirmelidir. Çocukların Şivlilik topladıkları süre boyunca da güvenli alanların sağlanması, çocukların korunması konusunda da hep birlikte hassasiyetle üzerinde durmamız gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açа, M. (2021). Toplumlaşma ve toplumsallaşma eşiğinde kültür. *Halk Bilimi El Kitabı*, (ed. Mustafa Açа), 2-9, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık,

Arslan, N. (2021). *Konya'da sürdürülen şivlilik geleneğinin sosyal bilgiler dersi kültür aktarımı açısından değerlendirilmesi.* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ataman, M. (1960). Şivlilik. *Türk Folklor Araştırmaları*, 6 (127), 2089.

Çakır, V. (2005). Konya'nın geleneksel eğlence kültürü. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 17, 355-382.

Çobanoğlu, Ö. (2000). Yapısal ve işlevsel bakımdan geleneksel bayramlar bağlamında nevruz ve hıdırellez. *Türkbilig: Türkoloji Araştırmaları*, 1, 51- 59.

Derleme sözlüğü X (1993). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gönen, S. (2019). Dinî değerlerin kültürel sürekliliği ve medeniyet oluşumundaki rolü. *Toroslardan Tanrı Dağlarına Türk Halk Biliminin Ulu Çınarı Prof. Dr. Ali Berat Alptekin Armağanı,* 575-586, Konya: Kömen Yayınları.

Görgülü, D. (2018). Konya'da aşure, şivlilik ve fener alayı geleneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5 (12), 66-82.

Güvenç, B. (1999). *İnsan ve kültür.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Karaman, R. (1999). Türkiye'de nevruz kutlamaları. *Milli Folklor,* 11(42), 39-51.

Özakpınar, Y. (1999). Turhan'da kültür ve medeniyet kavramı. *Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi,* 181-202, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özdemir, N. (2006). Yeni/lenmek ve nevruz. *Millî Folklor*, 18 (69), 15-27.

Sweterlitsch, P. (2016). Gelenek. (çev.: Aslı Büyükokutan Töret), *Millî Folklor*, 28 (110), 121-124.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Kâmil Yavuz, 1957 Konya doğumlu. Lise mezunu, esnaf. Konya'da yaşamaktadır. 12.02.2024

KK-2: Fatma Yavuz, 1963 Konya doğumlu. İlkokul mezunu, ev hanımı. Konya'da yaşamaktadır. 05.02.2024

KK-3: Yasemin Dinç, 1985 Konya doğumlu. Üniversite mezunu, öğretim görevlisi. Konya'da yaşamaktadır. 10.02.2024.

Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi Arşiv Kayıtları

A-1: Derleyici: Feride Oğuz, SÜ, Fen-Edeb. Fak., TDEB, SÜ, Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi Arşivi, Dosya Numarası: 126 / B Kaynak Kişi: Fatma Gederet.

A-2: Derleyici: Mediha Sinop, SÜ, Fen-Edeb. Fak. TDEB, SÜ, Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi Arşivi, Dosya Numarası: 2471 / A Kaynak Kişi: Yusuf Koç.

A-3: Derleyici: Hülya Canbolat, Konya/Ereğli 1971, SÜ, Fen-Edeb. Fak. TDEB, SÜ, Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi Arşivi, Dosya Numarası: 3591 / B Kaynak Kişi: Elif Boduk.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilimsel Etik Değerlendirme Kurulu'nun 14.03.2024 tarihli ve 2024/044 sayılı onayı./ *Approval of Selçuk University Faculty of Letters Scientific Ethics Evaluation Board dated 14.03.2024 and numbered 2024/044.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Bu çalışmada değerli zamanlarını ve yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Prof. Dr. Sinan GÖNEN'e teşekkürü bir borç bilirim./ *I would like to thank my advisor Prof. Dr. Sinan GÖNEN for his valuable time and help in this study.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Yazarın Notu:* Bu çalışma "Geleneksel Türk Halk Bayramları Üzerine Bir Araştırma" aldı doktora tezinden üretilmiştir./ *This study was produced from the doctoral dissertation titled "A Research on Traditional Turkish Folk Festivals"*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 08.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1468907
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 612-634.

Araştırma Makalesi
Research Article

SİYASAL VE KÜLTÜREL BELLEĞİN GÜNCEL İZ DÜŞÜMLERİ: BELEDİYE AMBLEMLERİNDE YER ALAN MİTİK/KÜLTSEL ÖGELER ÜZERİNE BİR ANALİZ

♦

CURRENT PROJECTIONS OF POLITICAL AND CULTURAL MEMORY: AN ANALYSIS ON MYTHICAL/CULTURAL ELEMENTS IN MUNICIPAL EMBLEMS

Metin İPEK*

ÖZ: Kurumsal bir amblem tasarlanırken, dikkat edilecek temel noktalardan biri amblemin sunulacağı kitlenin kolektif belleğini temsil edebilme kapasitesidir. Amblemin söz konusu kitle tarafından benimsenmesi ve kabul görmesi, o kitlenin toplumsal hafızasındaki çeşitli kültürel unsurlarla yakından ilişkilidir. Bu kültürel unsurlar, kültürel belleğin ortaya çıktığı ilksel zamanlarda oluşmuş ve zamanla şekil değiştirmiş olsa da toplumun hafızasında kuşaktan kuşağa süregelmiş benzer imgesel ve alegorik anlatılar olan mitik ögeler içerebilmektedir. Bu ögeler, bir toplumdaki bireylerin kim olduğu, ne yapmak istediklerini, yaptıkları şeyleri kısaca hayat felsefelerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda belediye amblemlerinin, kimlik ve aidiyet açısından bir toplumda yaşayan bireylerin genelini yansıttığı düşünüldüğünde; Türkiye Cumhuriyeti'nin 'büyükşehir belediyesi' statüsü taşıyan belediyelerinin amblemleri ele alınarak; söz konusu amblemlerdeki mitik ve kültsel arka plan tespit edilip yorumlanmaya çalışılmasının yerinde olacağı düşünülmüş ve çalışmanın genel motivasyonu da bu eksende şekillenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Amblem, siyasal kültür, logo, belediye, kült, mitoloji.

ABSTRACT: *When designing a corporate emblem, one of the main points to consider is the collective influence of the audience to whom the emblem will be presented. It is the capacity to represent memory. The adoption and acceptance of the emblem by the audience in question, It is closely related to various cultural elements in the social memory of the mass. These cultural elements Although it was formed in the primordial times when memory emerged and changed shape over time, it remains in the memory of the society. It may contain mythical elements, which are similar imaginary and allegorical narratives that have been passed down from generation to generation. These items It reveals who the individuals in a society are, what they want to do, what they do, in short, their philosophy of life puts it. In this context, municipal emblems represent the general public of individuals living in a society in terms of identity and belonging. Considering that it reflects; By considering the emblems of the municipalities that have 'metropolitan municipality' status of the Republic of Turkey; It was thought that it would be appropriate to identify and try to interpret the mythical and cultic background in the emblems in question, and the general motivation of the study was shaped on this axis.*

Keywords: *Emblem, political culture, logo, municipality, cult, mythology.*

* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Öğrencisi/Ankara-metinipek.thb@gmail.com (Orcid: 0000-0003-0347-1660)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Mitler bir milletin kültürünün temeli ve milli bilincinin özünü oluşturur. Toplumdaki bireylerin toplumsal hafızasını oluşturan en önemli etmenlerin başında mitik anlatıların gelmesi, onun, kadim insanların düşünce tarzını yansıtması, gizli bilgi kaynaklarını oluşturması ve söz konusu kaynakların kendini, yaşadığı toplumun içine adapte edebilmesinden ileri gelmektedir.

Fromm (2014: 212), mit ve mitik unsurlar hakkında mitin, ilkel toplumların fantastik ürünü olmadığını, geçmişten günümüze kadar gelen insana dair değerli ürünleri yansıtan önemli bir veri kaynağı olduğundan bahsetmektedir. Mit ve dini ritüellerde görülmektedir ki insan; doğa, bitkiler ve hayvanlarla kendini özdeşleştirerek kökeniyle bağlantı kurmaktadır (Karacoşkun, 2006: 92). Bu bağlamda dünya mitolojisi içinde Türk mitolojisi kendine has özellikleriyle ayrı bir yerde konumlanmıştır. Zira Ural-Altay kavimlerinin Sümer kavmi ve medeniyeti ile olan ilişkileri göz önüne alındığında Türk mitolojisinin, yedi bin yıllık bir tarihi süreci bulunmaktadır (Balkan, 1990). Türkler tarihi süreç içerisinde kökleri çok eskilere dayanan ve uzun bir gelişim evresi geçiren mitler ve inançlar oluşturmuştur. Sözlü ve yazılı kültürde varlığını sürdüren bu mit ve inançlar günümüz toplumsal yaşamında farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca çeşitli folklorik ürünlerin yanında toplumlar tarafından uygulaması sürdürülen ritüellerde de mitsel izler görülmektedir. Fakat bu mitik unsur ve inançlar zaman içinde anlamsal olarak "içi boşaltılmış" şekilde veya şekil değiştirmiş halde karşımıza çıkmaktadır. Bunların bir kısmı köklü değişimlere uğrasa da yeni durumlara uyum göstererek varlıklarını devam ettirenler de bulunmaktadır. Nitekim ağaç, atalar, dağ, güneş, hayvan ve su kültleri günümüz dünyasında kısmen "içi boşaltılmış" ve dönüşüme uğramış şekilde varlıklarını sürdüren mitik inanmalardandır.

Ağaç, atalar, dağ, güneş, hayvan ve su kültlerinin törensel yaşamın şekillenmesinde olduğu kadar günlük hayatta kullanılan çeşitli objelerin yapısını oluşturmasında da etkili olduğu bilinmektedir. Günümüzde kullanılan çeşitli kurum ve kuruluş amblemlerinde bu durumu görmek mümkündür. Bunlardan biri de belediyelerin kendi markaları bünyesinde kullandıkları amblemlerdir. Belediyeler için tüzel kimliğin sembolü ve akılda kalıcılığı sağlayan en etkili araçlardan biri olan amblemlerin işitsel ve sesli hafızadan daha etkili olduğu bilinmektedir (Çakır, 2013: 54). Bu bağlamda yerelde markalaşmanın ilk adımı olan belediye amblemlerinden çalışma sınırları kapsamında Türkiye'de bulunan otuz büyükşehir belediyesinin amblemi Türk mitik anlatı ve inanç geleneğinin yaşayan kalıntıları bağlamında incelenmiş ve yorumlanmıştır. Söz konusu belediye amblemlerinin anlamlarıyla ilgili bilgilerin birçoğu belediyelerin kurumsal internet sitelerinden elde edilirken internet sitelerinde yer almayan gerekli bilgiler ise belediyelerle doğrudan iletişime geçilerek elde edilmiştir.

Kadim Türklerin dünyanın kuruluşu, yönleri, bölümleri vs. hakkında kendilerine göre inanışları ve bilgileri bulunmaktaydı. Kendi kurdukları devletleri ve teşkilat yapılarını da kendi dünyalarının içine yerleştiriyorlardı. Bu sebeple dünya düzeni ile devlet teşkilatı arasında da bir benzerlik ve uygunluk meydana geliyordu. Güneşin doğuşu, batışı, gece-gündüz, yer ve gök, büyük dağlar, kutsal ormanlar devlet teşkilatında ve idaresinde birer sembol mahiyetinde de olsa, çok önemli roller oynamaktaydı. Böylece devlet düşüncesi, kendi yankılarını bol olarak mitolojide de gösteriyordu (Ögel, 2014: 274).

Ögel'in de yukarıda verilen ifadesiyle mitoloji, devlet düşüncesini de kendi içinde yansıtmaktadır. Devlet yönetiminin en önemli erk ve siyasi temsillerinden olan belediyeler ve özelinde belediye amblemleri de dolayısıyla mitik unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Bu noktada "amblem" kavramından neyin kastedildiğini açmak yerinde olacaktır. *Amblem,* "soyut bir şeyin, bir kavramın sembolü olan varlık veya eşya; belirtke" anlamına gelirken, *logo* kelime anlamı olarak "(imlek), bir kurum veya kuruluşun kendine seçtiği, bazı ticaret eşyası üzerine konulan, o eşyayı üreten veya satanı tanıtan resim, harf vb. özel işaret" olarak tanımlanmaktadır (URL-1). Bu tanımlardan hareketle belediyelere ait kurumsal grafikleri hem amblem hem de logo olarak ifade etmek yanlış değildir. Ancak çalışma konusu gereği soyut ve mitik bakış açısıyla ilgili kurumsal "semboller" ele alınacağından amblem ifadesi yerinde olacaktır. Nitekim amblem yalnızca sembolden oluşurken logo, görsel ve kurum ismi gibi kısa yazıları da bünyesinde barındırmaktadır.

Belediye amblemleri şehirlerin vitrin yüzü olma özelliği taşımaktadır. Amblemlerde bulunan coğrafi ve kültürel unsurlar temsil ettikleri şehrin özelliklerini görsel olarak ifade eden semboller bulundurur. Sembol (simge) sözcüğü; bir kavramı temsil eden somut bir şekil, bir nesne, bir işaret, bir söz ya da bir hareket tanımıyla açıklanabilir. Dolayısıyla sembol belirli bir nesnel olay ya da olgunun, düşünsel kaynaklı bir kavram veya kendi kavramlarının açılımları ve çağrışımlarıyla karşılaştırılmasından doğar (Bilirdönmez vd. 2019: 38). Olgunun aktarımı sembolik bir tür olan mitle mümkündür. Belediye amblemlerindeki çeşitli mitik ifadeler de insanlığın yüzyıllardır oluşturmaya devam ettiği sembolleri içerebilmektedir. Bu ifadeler toplumsal bellek sayesinde günümüze kadar kısmen geçerliliğini korumuştur. Konuyla ilgili Cassirer (2011), kültür dünyasının anlaşılabilmesi için insanın sembolleştirmeye ihtiyacının olduğunu ve insanın sembolik bir dünyada yaşadığından bahseder. Tüzel kuruluşların zihinlerde ifade edilebilirliği bu sembolik bakış açısıyla değerlendirilebilir. İnsan, sembol üreterek kendisine kültürel bir alan açar, düşündüğünü iletişim etkinliğinin nesnesine dönüştürebilir ve böylece kendisini anlaşılabilir kılar. Çünkü insan sadece fiziksel bir evrende değil, sembolik evrende de yaşamaktadır (Cassirer, 2011). Sembolün okunmasıyla sembolün altında yatan mitik imge de ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda belediye amblemlerinin nasıl bir mitik imgenin ürünü olduğunun tespit

edilip yorumlanmasının Türk kolektif bilincinin deşifre edilmesi noktasında önemli olduğu düşünülmektedir. Çalışma bünyesinde incelenen büyükşehir belediyeleri için tasarlanan amblemlerde genel olarak kentin tarihi ve kültürel imgelerinin yanında coğrafi işaretli ürünlerine de yer verildiği fark edilmiştir. Tasarımcıların bilinçli olarak mitik imgeleri kullandıkları söylenemez. Fakat bu imgeler incelendiğinde birçoğunun mitik altyapısının bulunduğu rahatlıkla söylenebilir.

Türkiye'de kurumsal amblemler üzerine yapılan çok sayıda akademik çalışma bulunmaktadır. Ancak bir makalenin sınırlıkları ve boyutu düşünüldüğünde söz konusu akademik çalışmaların tamamından bahsetmek olası gözükmediği için, bu makaleler içerisinde çalışma konusuyla en yakından ilgili olanlardan bahsetmek daha yerinde olacaktır. Örneğin çalışma konusuyla paralel olarak daha önce amblemlere Türk mitolojisi perspektifinden yaklaşan Nebi Özdemir, "*Türkiye'de Siyasal Parti Kültürü*" adlı makalesinde siyasal parti amblemlerini incelemiştir. Özdemir, çalışmasında siyasi parti amblemlerinde çeşitli mitik sembollere işaret etmektedir. Örneğin; at, kurt, yunus, güvercin, kartal gibi motiflerin mit, destan, hikâye gibi anlatılar sayesinde mitik öneminin anlaşılabileceğinden bahsedilmektedir (2002: 62). Bu bağlamda tekrara düşülmemesi adına çalışma kapsamı olarak siyasal partilerin amblemlerinden ayrı olarak, siyasal katılımın ve siyasal kültürün bir icra sahası kabul edilebilecek belediyeler tercih edilmiştir. Konuyla ilgili bir diğer çalışma ise Emine Çakır tarafından kaleme alınan, "*Akademik Dünyanın Kentsel İmgelerinden Mitolojik Simgelerine Üniversite Logoları*" adlı makaledir. Çakır makalesinde Türkiye'deki üniversite logolarını/amblemlerini mitolojik bakış açısından ele almış ve Türk mitolojisinde yer alan çeşitli kültlerin üniversite logolarında/amblemlerinde sembol olarak yer aldığına vurgu yapmıştır (2013: 68-69).

Çalışma sınırları kapsamında Türkiye'de bulunan otuz büyükşehir belediyesi amblemi ele alınmış ve belediye amblemlerinde çok sayıda mitolojik imge tespit edilmiştir. Bu imgeler sınıflandırılarak sırasıyla aktarılacaktır. Sınıflandırmalardan ilki *atalar kültü* ile ilgili olanlardır:

1. Atalar Kültünü Yansıtan Amblemler

Atalar kültü, ölmüş ataları tazim ve onlar için kurbanlar sunma amaçlı inanç ve adetlerdir. Ölen ataların ve özellikle babaların ruhlarının geride kalanlara iyilik ya da kötülüklerinin dokunabileceği inancı, onlara karşı duyulan minnet duygusu, atalar kültünün temelini oluşturmaktadır (URL-3: 10). Türk toplulukları arasında atalar kültünün en köklü ve en eski inançlardan biri olduğu ifade edilebilir. Hemen hemen bütün Kuzey ve Orta Asya kavimlerinde bulunduğu görülen atalar kültü, tarihi iyi bilinen en eski Türk topluluklarından Hunlar zamanında tespit edilmektedir (Ocak, 1983: 26). Eski çağlarda Orta Asya Türklerinde de bu kültün hayli yayıldığına dair kanıtlar bulunmaktadır (Roux, 1962, akt.: Ocak, 1983: 85). Ayrıca *Orhun Yazıtlarını*da da atalar kültünün izlerine rastlanmaktadır.

Türkler kaybettikleri atalarını anmak ve onları yaşamlarında sürekli olarak hatırlamak için çeşitli ritüeller yapmaktadırlar. Bu ritüellerin yanı sıra kültürel belleğin ortak mirası olarak günümüzde de atalar kültü çeşitli alanlarda kullanılmaya devam edilmektedir. Bu bağlamda belediye amblemleri de atalar kültünün kullanıldığı alanlardan biridir.

Millî Mücadele Dönemi'nde etkin rol oynayan efeler Aydın Büyükşehir Belediyesinin amblemimde yer alırken Bursa Büyükşehir Belediyesinin ambleminde bulunan kılıç kalkan figürü ve Samsun Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan at üstünde Atatürk silüeti, atalar kültünün birer uzantısıdır.

Belediye amblemlerinde yer alan diğer bir mitik imge ise Hitit güneşi sembolüdür. Hitit- Eti uygarlığı Anadolu topraklarındaki en eski uygarlıklardan biri olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu uygarlığa ait bulunan unsurlar amblem tasarımlarında yer almaktadır. Ankara Büyükşehir Belediyesinin ambleminde daha önce Hitit güneşi yer almıştır.

Güneş kursu olarak da ifade edilen Hitit güneşi, Hitit'te uygarlığın ve sanatının simgesi sayılan bir nesnedir. Güneşi simgeleyen dairesel biçimin etrafına yerleştirilmiş ögelerden oluşur. Bazılarının üstünde ses çıkarması için sallanan parçalar, kimisinin üstünde barışı simgeleyen geyik imgesi, kimisinde ise üremeyi simgelemek üzere kuş, ağaç figürleri vardır. Esasen Hatti uygarlığına ait olduğu bilinen eserin, ahşap asaların ucuna takılarak dini törenlerde veya at koşum takımlarının arasında kullanıldığı sanılmaktadır (URL-4).

Belediye amblemlerinde kullanılan başka bir imge de ay-yıldız sembolüdür. Ay yıldız sembolü Ankara Büyükşehir Belediyesi ambleminde yer alırken Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesinin ambleminde ise İstiklal madalyası bulunmaktadır.

Ay ve yıldız eski zamanlardan beri Sümer ve Elâmlılarda, Partlarda, Perslerde, Antiyuhlarda, Etilerde, İsviçre'de göl sakinleri arasında, Alacahöyük'te, Bizans şehrinde, Asanîlerde, Hiyungnularda, Şehnamede, Uygurlarda, Mâverâünnehir'de Türk İslâm Hükûmetlerinde, Selçuklularda ve Şark Hunlarında çeşitli formlarda kullanılmıştır (Kurtoğlu 1992: 23-49). Ay ve yıldız Türk mitolojisinde ayrı ayrı kutsallıkları olan imgelerdir. Hunlarda ve Altay destanlarında hilâle saygı gösterildiği görülmektedir. Hilâl, "gece güneşinin batıdan doğuya taşınmasını ve onun yeni bir güneş gibi doğmasını" (Mollaoğlu, 1995:543-545) ifade ederken İslami yorumlamaya göre ise; "Allah inancını, yıldız da peygambere bağlılığı" dile getirir (Ersoy, 2007: 66). Türk mitolojisinde Batı'da Venüs, Ön Asya ve Yakutlarda Zühre adı verilen Tan-Çoban-Çolpan veya erte-sabahyıldızı Türklerde de güzellik sembolüdür. Kırgızlarda "Zühre Ayın kızı", Anadolu'da "Ak yıldız" denmesinin sebebi bu yıldızın doğuşunun aydınlığın habercisi olmasına bağlanmaktadır (Ögel, 1995: 187-204).

Belediye ambleminde yer alan Ay-yıldız ve diğer milli imgelerin şekillenmesi üzerine toplumsal hafızada yer alan bir anlatı ise şu şekildedir: Vatanın kurtuluşu için mücadele eden Türk askerinin kanı adeta göl olmuştur. Gökteki ay ve yıldızın bu kanın üzerine yansımasıyla Türk bayrağı şekillenmiştir. Ayrıca bayraktaki kırmızı renk de bu açıdan mitik bir anlam taşımaktadır (Çakır, 2013: 65).

Günümüzde atalar kültünü çağrıştıran semboller hayatın her alanında bireylerin, onları içkinleştirebileceği yakınlıktadır. Nitekim belediye amblemlerinde görülen atalar kültü öğeleri de bu durumu kanıtlar niteliktedir.

2. Ağaç Kültünü Yansıtan Amblemler

Belediye amblemlerinde mitolojik imge olarak kullanılan bir başka kült ise ağaç ve diğer toprak mahsulleridir. Amblemlerde başlıca fındık, zeytin ağaçlarının yanı sıra başak, tütün, yonca yaprağı imgeleri yer almaktadır. Özellikle zeytinin ve zeytin dalının Türk kültüründe yer alması şehir amblemlerine de yansımıştır. Balıkesir ve Hatay Büyükşehir Belediyesi ambleminde zeytin dalı yer almaktadır.

Türkler, zeytinle coğrafya gereği sonradan özellikle de 1071 Malazgirt Zaferi ile Anadolu'da tanışmıştır. Öncesinde zeytinyağı ile yapılan yemeklerden bahsedilse de bu bilgiye dair sağlam kanıtlar bulunmamaktadır. Ancak zeytin, Türk kültürünün önemli bir parçası olmuş, adeta dünyaya yayılmasına vesile olmuştur (Erdal, vd., 2020: 168). Zeytin dalı ise öncelikle barış sonra da bereket ve gücün, dinsel inanışlarda ise günahlardan arınmış olmanın sembolüdür (Çakır, 2013: 63). Zeytin, Türk halk kültüründe de bolca yer bulmuştur. Anadolu ezgilerinde, manilerinde, çocuk oyunlarında, halılarında, mimarisinde ve mezar taşlarında zeytin görülmektedir. İslam dininin kutsal meyvesi olması zeytini daha da önemli hale getirmiştir. Zeytin Anadolu'da, Türkiye'de, kültürde ve dinde sadece bir meyve değil, kültürel bir araç olmuştur (Erdal, vd., 2020: 168).

Anadolu topraklarında asırlardır yetiştirilen zeytin için Erdal (1999: 369), zeytinin Türk kültüründe hayat ağacının sembolü olduğunu ifade etmektedir. Hayat ağacı bilgeliğin, sonsuzluğun ve ölümsüzlüğün sembolüdür. Dünya mitolojilerinde en yaygın motiflerden biri olan hayat ağacı, yer ile göğü birleştiren kozmik ağaçtır. Yakut ve Altay Türklerinde yurtların önüne dikilen, uzun bir sırık şeklindeki bu ağacın tepesinde çift başlı bir kartal bulunur. Bu ağaç, tanrı katına kadar uzanan bir kozmik ağaç olarak tasavvur edilir ve tanrı katında, onun habercisi, kuvvet ve kudretin sembolü kartal, tanrıya en yakın noktada yer alır ve burada ruhlar kuş biçiminde uçarlar (Ergun, 2004).

Müslümanların kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim' de de adı geçen zeytin ve zeytin ağaçlarına verilen önem, İslam dünyasına aynı şekilde yansımış, bu ağaçlara kutsal gözüyle bakılmıştır (Nur suresi 35. Ayet; Tin suresi 1-3. ayet). Ayetlerde incir ve zeytin sembol olarak geçmektedir. Burada incir ağacı, Museviliğin; zeytin ise İslamiyet'in sembolü olarak kullanılmıştır (Ergun, 2004: 82). Günümüzde de Anadolu'da zeytin, zeytin dalı ve zeytin ağacı halk tarafından kutsal kabul edilmektedir.

Belediye amblemlerine yansımış bir diğer imge ise fındıktır. Fındığı ve yaprağı Ordu Büyükşehir Belediyesinin ambleminde görmek mümkündür:

Antik Çağ tarihçisi Herodotos (M.Ö. 490-425) fındıktan söz etmektedir. Kitabının İskitleri anlattığı bölümünün sonunda Kafkasları

ötesinde Hazar Denizi'nin kuzeyinde yaşayan bir halkı anlatırken bu halkın fındık toplayıp yağını sıktığını aktarır (Heredotos'tan akt.: Duman, 2004: 305). Fındığın çok eski tarihlerde de kullanım şekillerinin günümüzdekine yakın olduğu anlaşılmaktadır. Eski Çin kaynaklarında da fındığın Tanrı'nın insanlara ihsan eylediği beş kutsal meyveden birisi olduğundan bahsedilmektedir (Duman, 2004: 304). Fındığın kutsallığıyla ilgili başka bir kaynak ise Uygur Destanı'dır. Destanda, "Tuğla ve Selenga Irmaklarının birleştiği yerde bir kayın ve fındık ağacının arasında bulunan dağın kabararak yarıldığı" (2004: 305) ifade edilmiştir. Bu ifadelerden fındık ağacının Uygurlar tarafından bilindiği ve hatta kutsal sayıldığı anlaşılmaktadır.

Türk mitolojisinde ağaçlar dışında kutsal sayılan çeşitli bitkiler de bulunmaktadır. Bunlardan ilki tütündür. Tütün bitkisi dünyada ilk kez Amerikan yerlileri tarafından kullanılmıştır (Özkan, 2012: 73). Tarih boyunca dünyada tütün yaprağı çeşitli amblemlerde "barış sembolizmi" olarak kendine yer bulmuştur. Türkiye'de ise tütün sembolünün, Samsun Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer aldığı görülmektedir.

Eski Türkçe ve Orta Türkçede ise tütün kelimesi 'duman' (Gülensoy, 2007: 950) anlamında kullanılmıştır. Tütünle ilgili bir köken miti ise şöyledir:

> "Bir efsaneye göre, binlerce yıl önce, Samsun ve çevresinde, Amazon adı verilen tel tel sırma, altın saçlı savaşçı kızlar türemiş, bu bölgeye hâkim olmuşlar. Bunlar ülkelerinde hiçbir erkeğe yer vermezler, başka ülkelerden kaçırdıkları kız çocuklarını kendileri gibi savaşçı olarak yetiştirirlermiş. Karadeniz'den inen denizci kavimler, Amazonlarla savaşarak, onları kıyıdan ötelere sürmüşler. Kızlar tanınmamaları ve öldürülmemeleri için sırma altın saçların keserek toprağa gömmüşler. Bir süre sonra, bu saçlar tütün yaprakları olarak filiz vermiş, tütün bitkisi olarak yerden fışkırmış. Eskiden tel tel kıyılarak iplere asılan ve saçak saçak satılan bu tütünleri içenler, dumanlarından sırma saçlı güzel Amazonları hayal eder, o günleri yaşarlarmış." (Önder, 1995: 321).

Samsun'da günümüzde de tütün yetiştiriciliği devam etmektedir. Efsaneye göre tütünün ilk olarak Amazon kadınlarının saçından yetiştiği anlatılmaktadır. Tütünün kadın saçıyla özdeşleştirildiği yukarıdaki örnek dışında Samsun ve bölgesinde benzer efsaneler yer almaktadır. Samsun dışında Ankara yöresinde yaygın bir inanışa göre ise tütün bitkisi şeytanın toprak üstünde bıraktığı pislikten türemiştir. Bu düşünce aslında her zararlı,

günah varlığın 'şeytan icadı' olduğu inancına dayanmaktadır (Boratav, 1994: 54).

Belediye amblemlerinde yer alan bir diğer sembol olan buğday başağıdır. Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi ambleminde yer alan buğday başağı sembolizmi, bereket ile yakından ilgilidir.

Eski Türklerde buğday bereket ritüeli olarak gelinin ardından saçı olarak kullanılmıştır. Kansız kurban olarak da nitelendirilebilen "saçı saçma" törenlerinde buğdaylar tanrılara ve ruhlara sunulmak üzere havaya saçılırdı (URL-4). Bunun dışında buğday bazı basit hastalıklarda doğaya "saçığ" (sunu) verilir. Anadolu'da uçuk ve siğil tedavisinde toprağa okunmuş buğday gömülmesi bu geleneğin bir devamıdır (Uslu, 2017: 326). Buğdayla bağlantılı olarak Türk mitolojisinde yer alan Ekin iyesi ise ekinin (buğday, başak vb.) koruyucu ruhu anlamına gelmektedir.

3. Dağ kültünü Yansıtan Amblemler

Belediye amblemlerinde tespit edilen başka bir kült ise dağ kültüdür. Eski Türklerde kutsal kabul edilen dağ, 6. yüzyıla ait Çin kaynaklarında "yer tanrısı" (ruhu) olarak adlandırılmıştır. Türk mitolojisinde dağ ana rolünü üstlenip birçok kahramanın sakral ebeveyni durumundadır. Bu durum dağın ulu ecdat olarak kültleşmesine ve çevresinde inançlar örgüsünün oluşmasına sebep olmuştur (Uslu, 2017: 12). Evrenin bütün parametrelerini kendinde toplayan dağ, dünyanın tam merkezinde yükselen, kutsal güç kaynağı olarak görülmüştür. Ulu başlangıç, kök, soyun temeli ve anayurdun sembolü gibi algılanmıştır. Bu anlamda dağlara tapınma, Türk kozmogonik görüşler sisteminde de önemli bir yer tutmuştur (Beydili, 2005:145).

Dağ kültünü amblemlerine taşımış olan Bursa Büyükşehir Belediyesi ambleminde Uludağ; Kayseri Büyükşehir Belediyesinin ambleminde ise Erciyes Dağı yer almaktadır.

Etnogenetik metinlerde (ırkların genetik yapısını inceleyen bilim dalı) vurgulanan başka bir fikir de ilk ecdadın gök kökenli olması ve bu yüzden de dağla olan bağlantısıydı. Mitolojik işlevine göre dağ, eski düşüncede, doğum yeri, mağara ve beşik gibi sözcüklerle birlikte bir anlam grubu yaratırdı. Dede Korkut Kitabı'nda da Oğuzlar, dağlarla konuşur, dağlara dua edip ant

içerler ve selam verirler; Nevruz Bayramları dağlarda kutlanır; dağlara kutsiyet atfedilip adak kurbanlar adanır (Beydili, 2005:145). Bozkır coğrafyasında dağ önemli bir obje olarak görülmüştür. İnan'ın da benzer şekilde bahsettiği gibi; Türklerde dağ kültü Gök Tanrı kültüyle ilgilidir. Orta Asya'da eski Türk kavimleri Gök Tanrı'ya kurbanlarını âyin eşliğinde, yüksek dağların tepelerinde sunarlardı. Bu âyine, "tengere tayıg" (tanrı-gök kurbanı) derlerdi. Eski Türkler, dağların tanrı makamı olduğuna inanırlardı. Orta Asya dağlarının çoğu Türkçe veya Moğolca mübârek, mukaddes, büyük ata, büyük hakan anlamlarına gelir: Han Tanrı, Bayan-ula, Buztağ-ata, Kayrakan, Erdene Ula vb. (1995: 48-49).

Dağ ile ilgili ifade edilen bir efsaneye göre dağların ortaya çıkışı şu şekildedir: Altaylılara göre dünyanın yaratılışından sonra ilk insan, ağzındaki toprağı tükürünce bundan dağlar meydana gelmiştir. Başka bir efsaneye göre ise Kara Han, yarattığı toprak üzerine bir kuş gönderir; O kuş bu toprakları gagalar ve çıkıntılar birer dağ oluşturur. Gökte bulunan tanrılara ulaşabilmek için, onlara doğru uçmak isteyenler olurdu ki, bunlar derin bir inanış ve heyecanla dağların yüksek tepelerindeki uçurumlardan göklere doğru uçmak üzere kendilerini bırakırlardı (Uraz, 1992: 172-173).

Türk halklarının hemen hemen hepsinde görülen dağ kültü, mitolojide taş ve oba kültüyle sentez halinde bir durum sergilemektedir. Dağ ve onunla eşleştirilen dağ iyesi yalnız bir doğa kültünün terkip kısmı olmakla kalmaz, aynı zamanda türeyiş mitinin de özelliklerini yansıtır. Nitekim boyların, soyların ve kabilelerin birer kutsal dağlarının olması, soyun kendi ecdadını dağ ruhuyla birleştirmesi, bu iki mitolojik kategorinin ortak bir külte bağlanmış olduğunu gösterir. Belediye amblemlerine yansıyan her ildeki farklı bir dağ sembolizmi her ilde yaşayan halkın geçmişteki gibi kutsal bir dağının olduğunu göstermektedir. Amblemlerdeki dağ sembolizmi bu bağlamda değerlendirilebilir. Diğer taraftan dünya modelinde dağın, yerin ekseni olması inancı dünya dağlarının veya demir dağların varlığına inancı doğurmuştur ki, bu da genel anlamda dağ kültünün bir başka boyutudur (Bayat, 2006: 47). Bu bağlamda amblemlerde yer alan semboller kolektif kültürel belleğin birer ürünüdür.

4. Güneş Kültünü Yansıtan Amblemler

Belediye amblemlerinde sıklıkla kullanılan bir diğer imge ise güneştir. Adana Büyükşehir Belediyesinin ambleminde sarı ve turuncu renklerle pamuk ve portakal ifade edilmişse de amblemin bütününde güneş sembolizmi görülmektedir. Antalya Büyükşehir Belediyesinin ambleminde "a" şekli içinde güneş sembolizmi vardır. Mersin Büyükşehir Belediyesi, Muğla Büyükşehir Belediyesi, Samsun Büyükşehir Belediyesi, Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi, Van Büyükşehir Belediyesi amblemlerinde de benzer şekilde güneş sembolizmi görülmektedir.

Eski Türklerde güneş doğunun sembolüydü. Onlara göre güneşin doğduğu yön çok önemliydi. “Gün batısı”, “gün doğusu” deyimleri de bu sebepten güneşle ilgilidir. Türklerde genel olarak, "Güneş-Ana" deyimi de yer almaktadır. Bu sebeple bütün masal ve efsanelerde, güneş “dişi” olarak ifade edilmiştir (Uslu, 2017: 67). Güneş şamanlar içinde kutsal bir imgedir. İnan (1995: 29)’ın aktardığına göre Altaylı şamanistler güneşle ant içerlerdi. Onlara göre, güneş ana, ay atadır. Bu olgu, Anadolu’nun bazı masallarında da mevcuttur. Güneşi yeryüzünde ateş temsil eder. Yakut masallarında, büyük kahramanlar güneş ve ayın himâyesindedir. Şamanistlerin inanışlarına göre, kötü ruhlar, güneş ve ay ile mücadele ederler; bazen onları karanlığa sürükler. Güneş ve ayın tutulmasının sebebi budur. Bundan dolayı, güneş ve ay tutulduğu zaman, şamanistler bunları kötü ruhların elinden kurtarmak için davul çalarlar, bağırıp çağırırlardı.

Türk ve Altay mitolojisinde Güneş Kağanı olarak bilinen Kün (Kön) Han, yeryüzünün yaşam kaynağı olan ışıkları sebebiyle güneşe duyulan hayranlığın mitolojik dışavurumudur. Türk mitolojisinde altın, güneşin mecazi bir sembolüdür. Hamile kadın rüyasında güneş görürse kızı olur. Günbatımını izlemek pek iyi karşılanmaz. Kötü varlıklar güneşi boğmaya çalışır, batarken kızıla boyanmasının nedeni budur. "Gün ışığı görmeyesin!" gibi beddualar halk inancında önemli bir yere sahiptir (URL-4: 358).

Türk mitolojik düşüncesinde güneş, ay ile birlikte dünyanın merkezi olarak tasarlanan Altın Dağ'ın etrafında dönen gök cisimleri içinde hakkında en çok mitler bulunanıdır. Ay merkezli inanç sisteminden sonra, özellikle yerleşik hayata geçmekle güneş mitleri çoğalmaya başlamıştır. Güneş kodunun üzerine yüklenen dini anlam hiç kuşkusuz Türklerin konar-göçer yaşamları ile bağlantılı olup zamanla kabul ettikleri dinlerin de etkisi sonucunda biçimlenmiştir. Kozmik bilgide güneş, bilgeliğin, bütünlüğün, gizemliliğin simgesidir (Bayat, 2007: 297).

Türk şaman dualarında, yiğitlerin güneş ve ayın desteğinden yararlandıkları söylenir. Türk destan geleneğine göre yiğitler yemin ederken, güneşin kendilerini koruduğundan bahsetmektedir: "*Körügme kün tengri, Siz bizni küzeding*" (Gören Güneş tanrısı, siz bizi koruyun) (Arat, 1991: 8). Ayrıca Moğolistan'ın Airag-Nur (Songine, Zavkhan) olarak adlandırılan yerinde bulunan güneş biçiminde bir diskte alçak kabartma yer almaktadır (Esin, 2004: 279). Güneşin sembol olarak kullanımı açısından bu örnek de oldukça önem arz etmektedir.

Türk düşünce sisteminde hükümdarlar çoğunlukla güneşe benzetilmiştir: Halkı doyurmak, giydirmek ve korumak gibi olgular hükümdarın görevi olduğundan onlar kendi halkları tarafından "güneş" olarak tasavvur edilmiştir. Söz gelimi Türk düşünce tarzının bedii yansımalarından biri olan *Kutadgu Bilig*'de de doğan güneş hükümdarın, dolunay da vezirin simgesidir (Bayat, 2007:300). Bu bağlamda günümüzde çoğu belediye ambleminde karşımıza çıkan güneş sembolizmi, geçmişten günümüze uzanan sosyal devlet anlayışının bir yansıması olarak düşünülebilir. Zira tıpkı arkaik dönemlerde hükümdarların halkının beslenme, barınma ve korunma vb. gibi ihtiyaçlarını karşılaması vazifesini günümüzde üstlenen kurumlardan biri de belediyelerdir. Belediyeler her ne kadar tüzel kişiliğe sahip olsalar da yerel halk zihninde hükümranlığın ve yönetimin somut temsilcisidir. Bu sebepten belediyelerin amblem tasarımlarında güneş sembolünü kullanması tesadüfi ya da bilinçsiz bir eylemden çok kültürel belleğin işletilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

5. Hayvan Kültünü Yansıtan Amblemler

Belediye amblemlerinde karşılaşılan başka bir mitolojik imge de hayvan sembolizmleridir. Örneğin belediye amblemlerinde yer alan kartal ve çift başlı kartal sembolizmi de Anadolu'da asırlardır kullanılmaktadır.

Kadim Türk geleneklerinden de bilindiği üzere Türkler, yaşadıkları coğrafyada doğada bulunan veya kendileri için hayati önem arz eden nesneleri günlük hayatlarına ve ritüellerine sembol olarak entegre etmeyi oldukça başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda kartal, yalnızca bir hayvan değil aynı zamanda kültürel - kutsal doğa algısının ve gücün, zaferin bir sembolü olarak söz konusu belediyelerin amblemlerinde yer edinmiştir.

Diyarbakır Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan çift başlı kartal aynı zamanda Selçuklu Devleti'nin de simgesidir. Konya Büyükşehir Belediyesinin ambleminde de çift başlı kartal yer almaktadır. Çift başlı kartal ilk kez Büyük Selçuklu Devleti döneminde kullanılmıştır. Konya'nın

başkentlik döneminde kale kapısı üzerinde taş oyma kabartma olarak işlenmiştir. Bu tasvir 1000 yıla yakın Konya ilinin sembolü olarak kullanılmıştır. 1000 yılında yapılan bu amblemin kimin tarafından yapıldığı bilinmemekte olup günümüze kadar bozulmadan ulaşmıştır. Orijinal eser İnce Minare Taş Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir (Karaalan, 1998: 118).

Eski Türklerde kartal önemli bir yere sahiptir ve Türklerin milli simgelerinden birisi olmuştur. Şamanist uygulamalarda çok yaygın olarak rastlanan kartal hâkimiyeti, gücü ve kudreti ifade etmiştir. Hayvan-ata ya da yardımcı ruhlardan birini temsilen zaman zaman şaman elbisesi üzerinde yer alan kartal, önemli bir türeme simgesi de olmuştur. Ayrıca kartal Gök Tanrı'nın timsali olarak ya da şaman ruhunu ifade etmek amacıyla Dünya Ağacının tepesinde tasavvur edilmiştir (Çoruhlu, 2002: 133). Kartalın köken miti ile ilgili Buryatların bir anlatısı şöyledir:

> "Başlangıçta sadece batıda tanrılar ve doğuda kötü ruhlar varmış. Tanrılar insanı yaratmışlar ve insan, kötü ruhlar yeryüzüne hastalık ve ölüm saçıncaya dek mutlu yaşamış. Tanrılar hastalık ve ölümle savaşmak üzere insanlara bir şaman armağan etmeye karar vermişler ve kartalı göndermişler. Ama insanlar onun dilini anlamamışlar, zaten alt tarafı bir kuş diye güvenememişlerde. Kartal geri dönüp tanrılardan kendisine konuşma yetisi vermelerini ya da insanlara bir Buryat şaman göndermelerini istemiş. Tanrılarsa kartalı, yeryüzünde rastlayacağı ilk kişiye şamanlık yetisi vermesini buyurarak, tekrar dünyaya göndermişler. Kartal yere inince bir ağaç dibinde uyuyan bir kadın görüp onunla çiftleşmiş. Bir süre sonra kadın bir oğlan doğurmuş ve bu çocuk ilk şaman olmuş." (Eliade, 1999: 95).

Çift başlı kartal ise Türkler için çok önemli bir mitolojik simge olmuştur. Ayrıca birçok devlet ve milletin simgesi olan çift başlı kartal, günümüzde de birçok kurum ve kuruluşun ambleminde görülmektedir. Belediye amblemleri de bunlardan biridir. Kartalın çift başlı olarak tasvirinin iki nedeni vardır. Bunlardan ilki kartalın çift başı ile gücünü arttıracağı düşüncesi, diğeri ise simetriye dikkat edilmesidir (Durmuş, 1994: 41).

Kartal Türklerde çok eski bilinen bir hayvandır. M.Ö. 3 binde Kurot mezarlarında bir kartal pençesi bulunduğu tespit edilmiştir (Ögel, 2014: 17). Türkler kartal imgesini üzerlerinde taşıdıkları eşyalarda da kullanmıştır. Sarı Nehri'nin kıvrımlarında çift başlı kartal biçiminde göçerlere ait muskalar bulunduğundan bahsedilmektedir (Roux, 2012: 143).

Kartalın hükümdarlık, güç, kuvvetle ilgili simgesel anlamları İslamiyet'ten sonra da devam etmiş, hatta zaman zaman kartal amblem olarak da kullanılmıştır. Söz konusu yırtıcı kuş ya da kuşlar bu anlamları ifade eder biçimde gerek küçük sanatlarda gerekse mimari eserler üzerinde kabartma olarak yaygın bir biçimde kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002: 134).

Belediye amblemlerindeki kartal sembolizmi de bu geleneğin devamı niteliğinde görülebilir.

Kartal dışında belediye amblemlerinde yer alan bir diğer hayvan attır. Samsun Büyükşehir Belediyesinin ambleminde de Gazi Mustafa Kemal Atatürk, atı ile sembolize edilmiştir.

At ile gök arasında bir bağlantı olduğu kesin olmakla birlikte bu inancın Türklerde var olması muhtemeldir. At eski Türk dünyasında insanın ayrılmaz dostu konumundadır (Roux, 2012: 35) ve savaştaki yararı sayesinde de kuvvet ve kudret sembolü olmuştur.

Yakutların bir efsanesinde anlatılana göre at, Tanrı tarafından kahramanlara hizmet için gönderilmiştir (Bakırcı, 2014: 41). At, her dönem insanoğluna yardımcı rol üstlenmiştir. Atlar sayesinde kıtalar aşılmış yeni keşiflerin önü açılmıştır. Atın taşıyıcı hizmetkâr rolü sadece bu âlemde değil diğer âlemlerde de söz konusudur. Buryat efsanelerinde de ölen şamanları yeni yurtlara taşıyan atlardan söz edilmiştir. Şamanlarda at, ölüm hayvanı ruh taşıyıcı roldedir (Eliade, 1999: 511). Atlar her dönem Türkler için önemini koruyan bir hayvan olmuştur. Ayrıca at, uzun ömür, mutluluk, refah, doğruluk, şöhret, iyilik ve soyun devamlılığının sembolüdür (Çatalbaş, 2011: 51).

Belediye amblemlerinde yer alan bir başka hayvan sembolü ise balıktır. Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesinin ambleminde şehirde kutsal kabul edilen balıkların sembolize edildiği görülmektedir.

Balık, Türk kozmolojisinde gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli sembolüdür. Özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk simgesi olarak görülmüş, evlilikte de mutluluk ve üremenin simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2002:141). Balığın insanlara yardımcı rol oynadığı çeşitli efsanelerde geçmektedir. Bu efsanelerden biri de şu şekildedir:

> "Fu-yü kralı, ırmak hâkiminin kızı ile evlenir. Bu evlilikten ırmak hâkimin kızı gebe kalır ve bir yumurta doğurur. Yumurtayı atarlar ve bunu kuşlar himaye eder. Bu yumurtadan bir oğlan çıkar. Oğlan iyi at yetiştirir ve mecburi bu işi yapmak

zorunda kalır. Bir gün kaçmaya karar verir. Güneş ve ırmak hâkimlerinin oğlu olduğu için balıklar bu oğlan için sırtından köprü kurarlar. İşte Fu-yü'lerin büyük atalarının bu soydan geldiği söylenir." (Eberhard, 2013: 20).

Bir başka örnek olarak Mantık'ut-Tayr'da balığın dünyanın yaratılışındaki rolü ve dünyanın simgelerinden biri olduğuna dair kısım şöyledir:

> "Kimsenin işi gücü yok ama herkes de bir işte... İşsiz güçsüz kimse de yok. Dağı, önce yeryüzüne mıh yaptı da sonra yerin yüzünü deniz sularıyla yıkadı. Yeryüzü öküzün üstüne yerleşti Öküz balığın, balık da havanın üstünde. Hava ne üstünde? Ancak bir hiç üstünde. Şu hâlde her şey hiçten ibaret… Bu kıvranmalar bu didinmeler ancak bir hiç." (Ferideddin-i Attar, 2001:7).

Balıklıgöl efsanesinde ateşte yanan odunların balığa dönüşmesinin sembolizmi olarak mitik unsurların şehir amblemlerine sirayet ettiği bir kez daha görülmektedir. Şanlıurfa Balıklıgöl'deki balıkların kutsal sayılıp balıklara zarar verilmemesi de bu efsaneden kaynaklıdır. Kadim Türk kültüründe balıkların kutsallığı ve toplum tarafından zarar verilmesinin yasak olması Uygur metinlerinde de yer almaktadır. Uygurlarda balık öldürmek ve balıkçılıkla uğraşmak günah kabul edilmiştir (Tokyürek, 2013: 268).

Denizli Büyükşehir Belediyesinin ambleminde şehir ile özdeşleşen horoz figürü yer almaktadır. Horoz da Türk mitolojisinde yeri olan bir hayvandır. Tarih sahnesinde horoza farklı şekillerde anlamlar yüklenmiştir.

Proto-Türk ya da Hun devrine ait Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler arasında, deriden kesilmiş ya da lahitler üzerine oyulmuş ya da elbiselerde yer almış bir şekilde karşımıza çıkan horoz figürü günün aydınlığını haber vermesi sebebiyle büyük olasılıkla kötü ruhları kovan, koruyucu bir simgedir. Horozun cesaret, savaşçılık, dürüstlük, nezaket, Şeytan'ı defetme gibi vasıfları, onun bu kavramların simgesi gibi algılanmasına yol açmıştır. Sahih olmayan bir hadiste, Allah'ın arşın altına, kanatları zümrüt ve inciyle donatılmış horoz biçimli bir melek koyduğu ve bu horozun gece bittiği vakit, diğer horozların ötmesi için kanatlarını açtığı anlatılmaktadır (Çoruhlu, 2002:148-149).

Horoz Şamanlar içinde de önem arz etmektedir. Şaman törenlerinde Şaman, ölünün kırkıncı günü evi temizlemek adına Yayık Han'ı eve davet eder. O zaman ölen adamın döşeğine ölümü temsil eden horoz bağlarlar. Tören zamanı Şaman, ölümü simgeleyen horozu evden kovmakla ölümü uzaklaştırmış olur (Bayat, 2007: 314). Horozun, ölümü simgeleyen yönüyle

ilgili başka bir örnek ise Alevili-Bektaşî inancındadır. Anadolu Alevilerinin yaz aylarında Hz. Hüseyin adına horoz kurban edip semahlar yapmaları, yazın ölümünü simgelemesi açısından önemlidir (Bayat, 2007: 104).

6. Su Kültünü Yansıtan Amblemler

Belediye amblemlerinde kullanılan diğer bir mitik imge su kültüdür. İnsanların düşünce ve inançlarında suyun başlangıçtan beri çok önemli bir yeri olduğu şüphesizdir. Kendi deney ve gözlemleriyle insanlar, suyun hayatın devam edebilmesi için zorunlu olduğunun şuuruna varınca, bunu inanç ve düşüncelerinde de canlandırmaya, efsaneler halinde ifade etmeye başlamıştır (Akpınar, 1999: 59). Bu ifade şekli yalnızca edebî metinlerde değil görsel sanatlarda da kendini göstermiştir. Bu bağlamda belediye amblemlerinde yer alan su sembolizmi geçmişten günümüze var olan kültürel belleğin bir dışavurumudur.

Adana Büyükşehir Belediyesinin ambleminde Seyhan Nehri; Antalya Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan mavi renkle Akdeniz sembolize edilmiştir.

Balıkesir Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan mavi renkli alanla Ege ve Marmara Denizleri ve şehirde bulunan göller; Denizli Büyükşehir Belediyesi ambleminde ise Pamukkale Travertenleri yer almaktadır. Şifalı yönüyle bilinen travertenlerin, görsel zenginliğin yanı sıra kalp rahatsızlıkları, romatizma, sindirim, solunum, dolaşım ve deri rahatsızlıklarına iyi geldiği ifade edilmektedir (URL-2). Son olarak Kocaeli Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan İzmit Körfezi ve ambleminin bulunduğu mavi renk ise denizi temsil etmektedir.

Mersin Büyükşehir Belediyesinin ambleminde Akdeniz; Ordu Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan mavi renkli alan, Samsun Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan mavi renkli, beyaz çizgili alan ile Trabzon Büyükşehir Belediyesinde yer alan mavi ve beyaz dalgalar Karadeniz'i ifade etmektedir.

Van Büyükşehir Belediyesinin ambleminde şehrin simgesi haline gelen Van Gölü yer alırken Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesinin ambleminde yer alan yeşil alan ilçe halkınca kutsal sayılan Balıklıgöl'ü temsil etmektedir. Tekirdağ Büyükşehir Belediyesinin amblemindeki mavi renkli alan denizi temsil etmektedir.

Çay, deniz, dere, ırmak, pınar vb. doğadaki su türleri ile ilgili çeşitli mitik öğretiler kolektif hafızada her dönem yer almıştır. Türk kültüründe su kültünün izleri destan, masal ve efsane metinlerinde daha açıklayıcı biçimlerde görebilir. Örneğin, Dede Korkut Kitabı'nda destan kahramanı, Salur Kazan, yurduna dönerken su ile haberleşir: "*Ordumun haberin bilür misin digil mana/ Kara başım kurban olsun suyum sana*" (Ergin, 1994). Tabiattaki her şeyin bir ruhu olduğuna inanan eski Türklerden bugüne gelen su kültüyle ilgili pek çok sembol gösterilebilir. Belediye amblemleri de bu sembollerin yer aldığı yerlerden biridir.

Türk mitolojisinde sularda yaşayan su ruhundan da bahsedilmektedir. Şamanistler doğadaki her şey gibi suyun da bir ruhu olduğuna inanıp ayinlerinde ırmak adlarını anmadan geçmemişlerdir. Deniz ya da pınarlarda oturan su ruhu, insanlarla ilgili pek çok şeyi düzenler. Hayvanların çoğalması, sağlık ve kötülüklerden korunma onların sayesinde olur (Çoruhlu, 2002: 35).

Su yaratılışın temel noktası olduğundan mitolojik şuurda önemli bir konum üstlenmiş durumdadır. Su ana rahmidir yani dişi ve doğurgandır, gizli güçlerin toplamıdır. Aynı zamanda büyüsel işleve sahiptir, her derdin

devası suyun ilk örneği "hayat suyu" olarak ifade edilir (Eliade 2003: 200). Suyun ana rahmine benzetilmesi ile ilgili başka bir ifade ise şöyledir:

> "Mitolojik birikimdeki "önce su vardı söylemi" biraz da ana rahminin suyla dolu oluşuna gönderme yapar. Bilindiği gibi bebek ana rahminde su içinde gelişip hayat bulur. Buradan yola çıkarak eski Türk töresinde hayatın suda başladığına inanılır ve bu yüzden kısır kadınlar çocukları olsun diye tılsımlı sulardan (mağaraların tavanındaki damlalardan, nisan damlalarından vb) içerek hamile kalmaya çalışırlar." (Pala, 2010: 73).

Eski Türklerde halk ve hayvanlar, belirli sınırlarla çevrilmiş, yurdun sularından içebilirlerdi. Bu sular örf ve hukuk bakımından, "yurdun ve halkın içiti" anlamına gelmekteydi. Bütün Türklerde, içilen su, mukaddes olup, suyu bulunmayanlara su verme, bir sebil ve bir hayrattı. Her il ve her yurt, bir ırmağa veya çaya dayanmaktaydı (Ögel, 2014: 319). Günümüzde de Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi ambleminden bir örnek verilecek olursa belediyenin amblemine Balıklıgöl'ü koyması dini ritüellerin yanında toplumsal bellekte suyun kutsallığıyla açıklanabilirken her ilin sınırları içerisinde bir su kaynağının olması eski Türklerdeki gibi halk ve hayvanların belirli sınırlarla çevrilmiş yurdun sularından içmesi örneğiyle de yakından ilgilidir. Bunun yanında birçok ilde yaşayanlar tarafından su kaynakları kutsal sayılır. Genellikle suyun çıktığı göz başında halk toplanıp kurban kesmektedir (Kalafat, 1995: 113). Toplumsal hafızanın öğretileri bireylerin farkındalığına bakılmaksızın yaşamaya devam etmektedir.

Bir toplumsal ritüel olarak Türkler kutsal saydıkları nesnelere and içerlerdi. Su da bu nesnelerden biridir. Akarsuya and içme geleneği Anadolu'da hâlâ görülmektedir. Anadolu'nun çoğu yerinde Hıdrellez gününde kadın ve kızların Tanrı'ya dileklerini yazıp yazdıkları kâğıdı suya atma âdetleri tespit edilmiştir. Ayrıca büyü yapılan biri denizi geçerse büyünün bozulacağına; büyük ırmakları geçmiş olan kimsede sihrî bir kuvvetin bulunduğuna inanılmıştır (İnan, 1998: 492, 493). Örneğin Ayvalık'ta şifa için yapılan "Ağ Büyüsü"nün suyu ilgiliye içirilir. Kara Büyü için yapılan muska ise denize atılır (Ulutürk, 2010: 474).

Suyun kutsallığıyla ilgili olarak örneklere devam edilecek olursa; havuz, göl ve kuyu gibi sulara dileklerinin kabulü için para veya yiyecek saçıları yapılmaktadır. Bunlara Urfa Balıklı göl, Antalya Kurşunlu Şelalesinin aktığı yer örnek gösterilebilir (Oymak, 2010: 46). Sibirya Türkleri arasındaki bir inanca göre, özellikle pınar başlarında yüksek sesle konuşmak, küfretmek, çevreyi ve suyu kirletmek yasaktır (Pirverdioğlu, 2002: 48). Su üzerinden geçeni büyü tutmayacağı, yeni bir eve taşınırken su götürmenin uğur sayılacağı, doğumunu kolaylaştırmak için, daha önce kolay doğum yapmış birinin avucundan su içirilmesinin şifalı olacağı, gece ateşe su dökenin başına bir felaket geleceği, güvey evine girerken gelinin başına su serpmenin uğur getireceği, kirlendiği varsayılan kişi ve eşyaların "kırklama"

denen kırk tas su dökülerek temizleneceği gibi toplumsal bellekte yaşamaya devam eden su ile ilgili inanç ve ritüeller vardır (Şeker, 2010: 120).

Su kültü, günümüzde Türk kültüründe önemini yitirmeksizin, değişik şekillerde varlığını hissettirmektedir. Şehir sembollerinde de bu durum görülmektedir. Şehri temsil eden çoğu belediye ambleminde su sembolizmi yer almaktadır. Türk tarihinde, Korkut Ata "*suya ölüm gelmez*" ifadesini kullanmıştır. Türk mitolojisi suyu ölümsüz kabul etmekle kalmaz, onu yaratıcı erkin başat aktörü de sayar (Pala, 2010: 72). Bu tespit devlet yönetiminin sonsuzluğunu da anlatmaktadır. Şehir amblemlerindeki su sembolizmi, arkaik sebeplerinin yanında bu bağlamda da önemlidir.

Sonuç

Çalışmayla Türkiye'deki otuz büyükşehir belediyesinin amblemleri incelendiğinde tamamına yakınının Türk mitolojisinde yer alan; ağaç, atalar, hayvan, ışık, su gibi çeşitli kültleri içinde barındırdığı görülürken kolektif kültürel bellekte bulunmayan imgelerin ise belediye amblemlerinde yer almadığı tespit edilmiştir. Örneğin, yurt dışındaki çeşitli belediyelerin amblemlerinde kullanılan ayı sembolizmi Türkiye'deki belediyelerin amblemlerinde bulunmamaktadır. Bu durumun nedeni toplumların kültürel belleğiyle yakından ilişkilidir. Bunun yanında amblemlerde hangi sembolün yer alacağını etkileyen unsur sadece kültürel bellek değildir. Coğrafi işaretli ürünler, tarihi mimari yapılar ve ülkedeki konjonktürel ortam amblemlere yansıyan sembolleri etkileyen diğer etkenlerdir.

Şehir amblemlerinde ağaç, güneş, su gibi tabiatın temel nesnelerinin yer alması da tesadüfi değildir. Bu amblemler esasen basit görünen derinlikler içermektedir. Arkaik dönemlerde öğrenilen ve kültürel belleğin sürekliliğiyle günümüz toplumunun bilinçaltında da varlığını koruyan eski medeniyetlerin kutsiyet atfettikleri nesnelerin, birer sembol olarak amblemlerde ortaya çıkması kültürün işlevselliğiyle de yakın ilişkilidir. Bu bağlamda kuşaklar boyunca devam etmiş olan kültürel belleğin aktarımı sürdürülmeye devam etmektedir. Günümüzde halen Anadolu'da nehirlere, akarsulara and içilmekte, büyük sular geçmiş insanların zorluklar karşısında başarılı olacağına inanılmaktadır. İslamiyet sonrası da buna benzer inançlar devam etmiş; denizi ilk kez gören insanların dua etmesi, şifa için suya okunması vb. ritüeller canlılığını korumuştur. Benzer şekilde güneşin kutsallığı ile ilgili deyimler gündelik dilde kullanılagelmiştir.

Mitoloji toplumların gündelik yaşamında çoğu alanda kendine yer edinmiştir. Bu yer edinmelik durum kimi zaman anlam ve şekilde değişime uğrayan mitik unsurların halen varlığını sürdürmesiyle gerçekleşmektedir. Kutsallığı yüzyıllardır süregelen zeytin ağacı; atalarını içinde yaşadıkları toplumda yaşatmaya devam eden halkların şehir amblemlerine yansıyan lider örnekleri; kadim medeniyetlerin mirasının eseri olan çift başlı kartal, doğan, kartal, balık vb. hayvan kültleri; Balıklıgöl kozmogonisi; Hitit Güneşi gibi kültürel değerlerin varlığı; güneşin ve suyun kutsallığının gündelik yaşamdaki önemi; dağların Türk toplumu üzerindeki etkisi ve bunun devlet

yönetimine yansımaları gibi sayısız mitsel imgeyi belediye amblemlerinde tespit etmek mümkündür.

Türklerin, Orta Asya'dan Anadolu topraklarındaki varlığına kadar yaşadıkları deneyimlerle katmanlaşan kültürel belleği, İslamiyet ile de harmanlanarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bahsi geçen tarihi süreç sırasında şüphesiz Anadolu topraklarında yaşayan farklı milletlerin de bu kolektifliğe katkısı olmuştur. Şehirdeki halk tarafından sahiplenilmeyen sembollerin uzun ömürlü olmadığı ve şehir amblemlerinde yer alan sembollerin şehrin coğrafyasında yetişen ürünlerden yaşayan hayvanlara kadar farklılık gösterdiği; bunun yanında kadim Türk yaşantısından da derin izler taşıdığı tespit edilmiştir. Mitik derinliği olan sembollerin bir kısmı unutulmuş olsa da yaşayan unsurlar bulunmakla birlikte bu durum mitlerin yüzyıllar sonra bile kaybolmadığının adeta bir ispatı anlamına gelmektedir.

Çalışma temelinde Türkiye'deki büyükşehir belediyelerinin amblemlerindeki mitik hikâyeleri ortaya çıkarmanın yanında; örneğin, basit bir deniz, güneş sembolizminin altındaki derinlik ve diğer semboller yerine bu ve benzeri sembollerin amblemlerde kullanıldığının nedenleri irdelenmiştir. Çalışma neticesinde Türk mitolojisinde kutsal kabul edilen çeşitli kültlerin azımsanmayacak bir oranda günümüzde de amblemlerde kullanıldığına ve bu kullanımın genel anlamda bilinçli yapılmadığına fakat bilinçaltındaki kültürel belleğin izlerinin neticesinde oluştuğuna değinilmiştir.

Belediyelerin amblemlerinde yer alan mitik imgeler sayesinde asırlardır destan, masal, efsane vb. edebi ürünlerle sağlanmaya çalışılmış olan ve kuşaklar boyunca süregelen milli bilinç ve kolektif hafızanın devamlılığı sağlanmaktadır. Belediye amblemleri sadece kurumsal olarak tüzelliği ifade etmemekte aynı zamanda kültürün sürdürülebilirliğini de olumlu yönde etkilemektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akpınar, T. (1999). *Türkler'in din ve hukuk tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Arat R. R. (1991). *Eski Türk şiiri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Bakırcı, N. (2014). Eflâtun Cem Güney'in "masallar" adlı kitabında yer alan metinlerde mitolojik unsurlar. *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi,* 1(4), 37-52.

Balkan, K. (1990). Eski Önasya'da Kut (Gut) halkının dili ile eski Türkçe arasındaki benzerlik. *Erdem,* IV(36), 1-65.

Bayat, F. (2006). Türk mitolojisinde dağ kültü. *Folklor/Edebiyat*, 12(46), 47-60.

Bayat, F. (2007). *Türk mitolojik sistemi.* C. 1, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Beydili, C. (2005). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Ankara: Yurt Kitap Yayıncılık.

Bilirdönmez, T.-Şahin, C. (2019). Doğu Karadeniz bölgesi şehirlerinin belediye logolarındaki tanıtıcı sembollerin analizi. *Maarif Mektepleri Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2 (2), 38-47.

Boratav, P. N. (1994). *100 soruda Türk folkloru*. İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.

Cassirer, E. (2011). *Sembol kavramının doğası.* (çev.: Milay Köktürk), Ankara: Hece Yayınları.

Çakır, E. (2013). Akademik dünyanın kentsel imgelerinden mitolojik simgelerine üniversite logoları. *Milli Folklor*, 25(97), 53-69.

Çatalbaş, R. (2011). Türklerde hayvan sembolizmi ve din ilişkisi. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi,* 3(12), 49-60.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Duman, M. (2004). Bazı eski kaynaklarda fındık. *Kebikeç*, 18, 303-316.

Durmuş, İ. (1994). Türklerin kullandığı armalar. *Milli Folklor,* 21, 40-44.

Eberhard, W. (2013). *Çin'in şimal komşuları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dinler tarihine giriş.* (çev.: Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erdal, G. (1998). *Sultan II. Bayezıd Cami haziresindeki mezar taşlarının sanatsal incelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Erdal, G. vd. (2020). Anadolu ve Türk kültüründe zeytin. *Social Sciences Research Journal*, 9 (3), 164-169.

Ergin, M. (1994). *Dede Korkut kitabı I giriş-metin-faksimile*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Ersoy, N. (2007). *Semboller ve yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınları.

Esin E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ferideddin-i Attar, (2001). *Mantıku't-tayr.* (çev. Abdülbaki Gölpınarlı), C.1, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Fromm, E. (2014). *Rüyalar, masallar, mitler-sembol dilinin çözümlenmesi.* (çev.: Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten), İstanbul: Say Yayınları.

Gülensoy, T. (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözlüklerin köken bilgisi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnan, A. (1952). Müslüman Türklerde Şamanizm kalıntıları. *Belleten,* 1 (4), 19-30.

İnan, A. (1995). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İnan, A. (1998). *Türklerde su kültü ile ilgili gelenekler*. *Makaleler ve İncelemeler*, C. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Karaalan, S.Ö.K. (1998). *Türkiye iller amblemi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kalafat, Y. (1995). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Karacoşkun, M. D. (2006). *Ateist bir mistik Erich Fromm.* İstanbul: Etüt Yayınları.

Kurtoğlu, F. (1992). *Türk bayrağı ve ay yıldız.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Mollaoğlu, M. (1995). Gün-ay kültü ve Türk bayrağında ay ile yıldız. *Türk Kültürü*, 389, 537–545.

Ocak, A. Y. (1983). *Bektaşî menakıblarında İslâm öncesi inanç motifleri*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Oymak, İ. (2010). Anadolu'da su kültünün izleri. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (1), 35-55.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi kaynakları ve açıklamaları ile destanlar*. C. 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi I.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Önder, M. (1995), *Anadolu efsaneleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Özdemir, N. (2002). Türkiye'de siyasal parti kültürü. *Millî Folklor*, 56, 53-74.

Pala, İ. (2010). *Dört güzeller toprak, su, hava, ateş*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Pirverdioğlu, A. (2002). Türklerde yılbaşı ve bahar geleneği. *Türkler*, C. 3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Şeker, M. (2010). Türk kültür ve destanlarında su. *Su Medeniyeti Sempozyumu*, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi.

Tokyürek, H. (2013). Eski Uygurcada hayvan adları ve bunların kullanım alanları. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi,* 33, 221-281.

Ulutürk, M. (2010). Dinlerde su tasavvurları. *Su Medeniyeti Sempozyumu*, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi.

Uraz, M. (1992). *Türk mitolojisi.* İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Uslu, B. (2017). *Türk mitolojisi.* İstanbul: Kamer Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Logo. www.tdk.gov.tr (Erişim: 25.12.2020)

URL-2: Pamukkale. https://tr.wikipedia.org/wiki/Pamukkale (Erişim: 25.12.2020)

URL-3: Artun, E. (2007). Türklerde İslamiyet öncesi inanç sistemleri-öğretiler-dinler. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri.pdf. (Erişim: 26.12.2020)

URL-4: Güneş Kursu. https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCne%C5%9F_kursu (Erişim: 24.05.2024)

URL-5: İpek, M. (2018). Darısı Başına Deyimi Nereden Geliyor? https://bilimdili.com/toplum/darisi-basina-deyimi-nereden-geliyor/ (Erişim: 24.05.2024)

URL-6: Karakurt, D. (2011). *Türk Söylence Sözlüğü,* e-kitap,https://tr.wikisource.org/wiki/Dizin:TurkSoylenceSozlugu.pdf (Erişim 27.12.2020)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Desteklerinden dolayı danışmanın Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN'a teşekkürlerimi sunarım./ *I would like to thank my advisor Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN for his support.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 06.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 10.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1479295
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 635-654.

Araştırma Makalesi
Research Article

HAYVAN KÜLTÜ BAĞLAMINDA TÜRK MİTOLOJİSİNDE KURBAĞA

♦

FROG IN TURKISH MYTHOLOGY IN THE CONTEXT OF ANIMAL CULT

Rabia Gökcen KAYABAŞI*-Ömer ÇİNİ**

ÖZ: İnançlar, bir toplumun gelenekleri ve göreneklerinden meydana gelmiş uygulamalardır. Bu inanışlar hastalıkları sağaltmada, yağmur yağdırmada, bir iş için yolculuğa çıkma vb. çeşitli alanlarda görülmektedir. İnsan, doğası gereği toprak ve tabiat ile iç içe olmuştur. Bolluk ve bereket için yağmur duaları düzenlenmiştir. Aksaray/Yenikent yöresindeki yağmur törenleri ise bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bu törenlerde bazı hayvanlar çeşitli özellikleri ile uygulamalarda yerini almıştır. Kurbağada bu hayvanlardan birisidir. Kurbağa, halk hekimliğinde kullanılmıştır. Kurbağalara, ateş ve suyla ilgili olan birçok törende de rastlamak mümkündür. Bu bakımdan ateşin ve ayın temsilcisi olduğuna inanılan kurbağaların kutsal bir ruh taşıdığına inanılmıştır. Yağmur yağdırma törenlerinde de "yada taşı" olarak görülmektedir. Türklerin atlı-göçebe hayat tarzı, ekonomik ve sosyal hayatlarında hayvanların etkili bir unsur olmasına zemin hazırlamıştır. Bu nedenle hayvan kültü Türk toplumunda büyük bir yer edinmiş olup günümüzde de etkilerini sürdürmektedir. Hayvan kültleri içerisinde kurbağaya yeterince yer verilmemiştir. Bu çalışmada kurbağa; yağmur duaları, hastalıkları sağaltma, taşıdığı kutsal ruh, "yada taşı", ay, güneş ve ateşle ilişkisi gibi konular açısından kült merkezli bir bakışla mitolojik köken bağlamında incelenmiştir. Aksaray/Yenikent yöresi özelinde çalışmada ortaya çıkan "kumur taşı" kurbağanın "yada taşı" ile bağlantısını ortaya koymuştur. Genel anlamda kurbağalar yağmurun yağmasında bereket unsuru olarak görülmüş ve yağmur yağdırma törenlerinde yerini almıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurbağa, halk hekimliği, yağmur duaları, hayvan kültü, hastalıkları sağaltma.

ABSTRACT: *Beliefs are practices formed from the traditions and customs of a society. These beliefs are used in curing diseases, making it rain, going on a journey for work, etc. seen in various areas. Human beings are inherently intertwined with land and nature. Rain prayers have been arranged for abundance and abundance. Rain ceremonies in the Aksaray/Yenikent region are an example of this situation. In these ceremonies, some animals took their place in the practices with their various characteristics. Frog is one of these animals. The frog has been used in folk medicine. It is also possible to encounter frogs in many ceremonies related to fire and water. In this regard, frogs, which are believed to be representatives of fire and the moon, are believed to carry a sacred spirit. It is also seen as a "yada stone" in rainmaking ceremonies. The equestrian-nomadic lifestyle of the Turks paved the way for animals to become an effective element in their economic and social lives. For this reason, animal cult has gained a large place in Turkish society and continues its effects today. The frog has not been included enough in animal cults. In this study, frog; It has been examined in the context of mythological origin with*

* Doç. Dr.-Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Türkçe Eğitimi/Aksaray-rabiagokcen@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-6147-7916)
** Öğretmen- Şehit Ömer Halisdemir Anadolu Lisesi/Diyadin-Ağrı- omerates6868@gmail.com (Orcid: 0000-0003-2602- 2446)

This article was checked by Turnitin.

a cult-centered perspective in terms of subjects such as rain prayers, healing of diseases, the holy spirit it carries, "yada stone", its relationship with the moon, sun and fire. The "sandstone" unearthed in the study specifically in the Aksaray/Yenikent region revealed the connection between the frog and the "yada stone". In general, frogs were seen as an element of fertility in rain and took their place in rainmaking ceremonies.

***Keywords**: Frog, folk medicine, rain prayers, animal cult, curing diseases.*

Giriş

Türk kültür coğrafyası ekseninde Türklerin ve bu alanlarda yaşayan halkların ortak bir inanç birlikteliği vardır. İnanç, "*kişice, ya da toplumca, bir düşüncenin, bir olgunun, bir nesnenin, bir varlığın gerçek olduğunun kabul edilmesi demektir* (Boratav, 1984: 7)." İnsanlar varoluşundan bugüne kadar bir şeye inanma ihtiyacı içerisinde olmuştur. İnanç kelimesi çoğu zaman bâtıl inanç, hurafe, boş inanç şeklinde yorumlanmaktadır. *Etnoloji Sözlüğü*'nde bâtıl inanç şöyle tanımlanmıştır:

> "Bâtıl inanç [Alm. Aberglaube, Fr. Superstition, İng. Superstition]: Korku, çaresizlik, çağrışım gibi psikolojik nedenlerle beliren; geleceği bilmek isteğiyle bazı rastlantı benzerlikleri iyilik ya da kötülüğün ön belirtileri olarak değerlendiren; bilimin ve geçerli bir dinin reddettiği birtakım doğaüstü kuvvetlerin varlığını kabul eden, kuşaktan kuşağa geçen yanlış ve boş inanmalar." (Örnek, 1971: 42).

Tanımdan da anlaşıldığı üzere aslında bu inanışlar doğru olduğu için kabul edilmemiştir. İnançlar, insanların karşılaştıkları ilginç bir olayı açıklamalarına yardımcı olduğu için ortaya çıkmış ve nesilden nesile aktarılarak gelmiştir.

İnanç terimini bâtıl inanç, hurafe ya da bağnazlık olarak tanımlamanın doğru bir değerlendirme olmadığını vurgulayan Eyüpoğlu, Anadolu'daki inançlar incelenirken bu şekilde bir sınıflandırma yapmanın birçok yanılgıya sebebiyet verdiğini, Anadolu'daki halk inanışları ve uygulamalarının zaman içerisinde değiştiğini belirtir. Eyüpoğlu, Türklerin en eski dönemlerden getirmiş olduğu birçok geleneğin, bulunduğu dönemin şartlarına uyum sağlayarak değişime uğradığını ve bir dinin etkisinde katı bir şekilde kalmadığını, esnekliğinin yanında değişebilir olan halk kültürü ve uygulamalarının her zaman tarihte yerini aldığını söyler. Ona göre; Türklerdeki halk inanışlarının ve uygulamalarının bu özellikte olmasının temel nedeni ise tabiat kaynaklı olmasıdır. (1987: 29-33).

Türkler yaşam tarzları gereği muhtelif birçok dinî inanca bağlanmıştır. Farklı zaman dilimlerinde oluşan bu inançlar yazıya aktarılmadığı için kesin bir yargıya ulaşılamamıştır. Ancak eski dönemlerden günümüze ulaşabilmiş bilgilerle yorumlanabilmektedir. Türklerin yaşadığı bu merhaleler, bir inanç ağı şeklinde tasavvur edilebilir. Tarihin bilinmeyen dönemlerinden itibaren Orta Asya'daki Türklerin yani Türk ceddinin, oluşturmuş olduğu bu inanç ağı

çok güçlüdür. Nitekim birçok semavî dinin etkisine girmesine rağmen varlığını korumuştur (Kalafat, 2010: 70-71).

Türk toplumunda yer alan inançlardan birisi de hayvan kültüdür. Türk toplumunda hayvanlar büyük öneme sahiptir. Konar-göçer Türklerin temel geçim kaynağı hayvancılıktır. Türkler ekonomik hayatlarında önemli bir yer tutan avcılık ve toplayıcılık kültüründen dolayı hayvanlarla iç içe olmuşlardır. Bu iç içe olma durumu hayvanlardan yarar sağlamanın yanında büyük zararlara da neden olmuştur. Bu gibi inanışların yanı sıra açıklayamadıkları birçok olayı da ruhlara bağlamışlardır. Bu ruhların ise birçoğunun hayvanlarda olduğu inancı hakîmdir. Toplumlarda yer alan bu inanışlar mitolojide kült (hayvan kültü, ağaç kültü vb.) kavramıyla açıklanmaktadır.

Kült kelime anlamı olarak şöyledir: "[Alm. Kult, Fr. Culte, îng. Cult] Yüce ve kutsal olarak bilinen varlıklara karşı gösterilen saygı, onlara tapınış. Bu saygı ve tapınış duayı, kurbanı, belli ritleri gerektirmektedir (Örnek, 1971: 147)." Bu tanımlamada olduğu gibi hayvanlara insanlar tarafından belirli özellikler yüklenmiştir. Yüklenen özellikler insanlar tarafından yüce ve kutsal kabul edilmiştir. Hayvan kültüne, avcılıkla ilgilenen ve geçim kaynaklarının büyük bir kısmını hayvanlardan sağlayan toplumlarda daha çok rastlanmaktadır. Bu nedenle Türk mitolojisinde hayvanlara daha çok yer verilmiştir. Çünkü Türkler yaşam şartlarının birçoğunu hayvanların ihtiyaçlarına göre düzenlemişlerdir. Yazın yaylaklara göçerken kışın ise hayvanlarını muhafaza edebilmek için kışlak dedikleri bölgeleri tercih etmişlerdir. Türklerin yaşamlarını evcil hayvanların yanı sıra yabani hayvanlar da etkilemiştir. Birçok hayvana olumlu anlamlar yüklenirken bazılarına ise olumsuz anlamlar yüklenmiştir. Olumlu anlamlar yüklenen hayvanlardan birisi de kurbağalardır. Kurbağalar halk hekimliği, ocaklık geleneği, yağmur duaları, bereket, doğurganlık ve taşıdığı ruhun kutsallığı gibi birçok anlam taşımaktadır. Taşımış olduğu bu anlamlara halk tarafından da inanılmaktadır. Türklerin hayvanlara yüklediği özelliklerin güzel bir örneği *Dede Korkut Kitabı'*nda görülmektedir.

"Gitdükte yirün otlakların geyik bilür.
Gögez yirler çemenlerin kulan bilür.
Ayru ayru yollar izin deve bilür.
Yidi dere kohuların dilkü bilür.
Dün-ile karvan köçdügin turgay bilür.
Oğul kimden olduğun ana bilür.
Erün ağırın yiynisin at bilür.
Ağır yükler zahmetin katır bilür. (Ergin, 2016: 75)."

Yukarıda *Dede Korkut Kitabı*'ndan alınan hayvan özelliklerinin insanlar tarafından keşfedilmesi kolay olmamıştır. Altay insanları yaşam içerisinde sürekli olarak zayıflıkları nedeniyle doğaya karşı yenik düşmektedir. İnsanlar, bu zayıflıklarından dolayı kendisinden daha güçlü ve

kudretli bir varlığa inanma ihtiyacı duymuşlardır. İnsanlar, uzun gözlemler sonucu kendi doğasının evrendeki diğer varlıklarla aynı olduğunu anlar. Lakin yetersizliklerinin insan olmaktan kaynaklandığının farkına varır. Buna bağlı olarak da doğa ile nasıl mücadele edeceğini bilmemektedir. İnsanlar bütün hayati fonksiyonlarını doğaya borçludur. Lakin doğa olaylarının işleyişini ve evrendeki düzeni çözememiştir. Karşılaştıkları güçlükleri ise bitkileri ve hayvanları taklit ederek ya da dinle, büyüyle çözmeye çalışmışlardır. Bu olayları anlayabilmek adına hayvan ve bitkilerle insanlar özdeşleşmişlerdir. Doğanın bitmek tükenmek bilmeyen bereketi karşısında şaşkınlığa düşen insanlar içeceğini, yiyeceğini, giyeceğini borçlu olduğu, hata yapmayan ve geleceği öngörebilen hayvanlara birçok özellik yüklemiştir (Roux, 2005: 91).

Türklerin genellikle geniş otlakları ve su kaynaklarını takip etmesi ise yine hayvancılıkla ilgilenmeleriyle alakalıdır. Ekonomik hayatlarının temelini de hayvancılık üzerine oluşturmuşlardır. Yine on iki hayvanlı takvimi oluşturmaları da hayvana verdikleri önemi ve anlamı gösterir. Türklerin sosyal hayatında büyük öneme sahip olan hayvanlar; atasözü, deyim, masal, destan, efsane, türkü, ağıt, ninni vb. halk edebiyatı ürünlerinin yanı sıra ölüm ritüelleri, halk hekimliği, doğum- evlenme, el sanatları vb. uygulamalarda da yerini almıştır. Bu uygulama ve inanışların birçoğunda hayvanın kendisi bir güç olarak görülmemiştir. Hayvanlarda var olduğuna inanılan ruhun gücüne istinaden özellikler yüklenmiştir.

Halk hekimliği, bütün dünya toplumlarında görülen bir uygulamadır. Lakin toplumdan topluma, milletten millete değişmeler görülmektedir. Halk hekimliği kavramının tanımı ise şöyledir:

> "Halkın, olanakları bulunmadığı için, ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarını tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemlerin tümüne halk hekimliği diyoruz (Boratav, 1984: 122)."

Halk hekimliği, Türk kültür tarihinde çok geniş bir yelpazeye sahiptir. Halk hekimliği içerisinde hastalıkları sağaltma konusunda hayvanlar yadsınamayacak bir yere sahiptir. Bu nedenle halk hekimliği, hayvan kültüyle iç içedir.

Halk hekimliği bünyesinde ocaklık geleneği yaygındır. Buradaki hastalıkları sağaltma uygulaması genellikle ocaklı kişiler tarafından yapılmaktadır. Ocak, tıpta karşılığı bulunmayan bir veya birden fazla hastalığı tedavi edebilen kimseler için kullanılan bir tabirdir. Örneğin sarılık ocağı, kurbağacık ocağı, fıtık ocağı vb. çeşitleri vardır. Ocaklık geleneğinde hastalıkları sağaltma işleminin büyücülük ile benzerlik taşıdığına dikkat çeken Boratav, büyücülükten farklı olarak çeşitli bitkilerden ilaç yapma, çeşitli sargılar sarma, bazı nesneleri yedirmek-içirmek gibi uygulamalarının olduğunu ve ocak olan kişilerin genellikle kendindeki gücü tescillemek için yakında bulunan bir yatırın köyünden olduğunu söyler. Boratav, erkek ocaklı kişiler olduğu gibi kadın ocaklı kişiler de olabileceğini; genellikle

kadın hastalara, kadın ocaklı kimseler bakarken erkek hastalara, erkek ocaklı kişilerin baktığını vurgular. Ona göre; ocaklık atadan oğula ya da anadan kıza geçer. Ancak bu kuralda kesin değildir. Yani ocaklı kişiler kendi soyundan olmayan bir kişiye "el vermek"[1] yoluyla kendisindeki gücü aktarabilir. Bazen ocaklı bir kişi birden çok hastalığı da iyi edebilir. (1984: 113-115) El vermede farklı anlayışlar ile karşılaşmak da mümkündür. Ocaklı bir kadının erkeğe, erkeğin de kadına el verdiği; farklı cinslerin birbirinden el aldığı görülebilmektedir (Saltık Özkan, 2012: 126-127).

Geleneksel kültürde, insanlar bir hastalığa ya da bir ağrıya yakalandıklarında akla ilk gelen çözümlerden biri halk hekimliğindeki ocaklardır. Bitkilerden, köklerden, yapraklardan ve çeşitli hayvanlardan elde edilen ilaçlar kullanılmaktadır. Bu ilaçların yanı sıra manevî olarak ise yatırlar ve türbeler ziyaret edilmektedir. Bu inanışlara bazı kişiler batıl bir inanç olarak bakmaktadırlar (Duvarcı, 1990: 34). Lakin sülük gibi hayvanların alternatif tıpta kullanıldığı da bir gerçektir.

Ocak kültü daha çok ateş kültü ve atalar kültü ile bağlantılıdır. Çünkü ateş Türk kültüründe kutsal sayılır. Ateşin hastalıkları iyileştirdiği gibi arındırma özelliği de vardır. Ocak olan aile kültü ile ateş kültü ayırt edilemez çünkü o ateş atalar tarafından yakılmıştır. Bu nedenle kutsaldır ve sadece o aileye aittir. Ocak aileye[2] atalarından kalmıştır. Atalar kültü, ocaklık geleneğinin nesilden nesile aktarılmasında payı büyüktür çünkü ocaklık, atalarının insanlara "el verme" usulüyle bıraktığı bir armağandır.

Kutlu ağaçlara, türbelere, yatırlara paçavra bağlanmış ya da bebekken/çocukken ölmemeleri arzusuyla Dursun, Satı, Durmuş, Yaşar gibi isimler verilmiştir. Bu isimler genellikle doğum öncesi ya da doğumdan hemen sonra birkaç bebek kaybetmiş aileler tarafından bu ölümlerin ardından doğan çocuklara verilmektedir. Hakas ailesinde çocuk ölürse, sonradan doğan çocukları kötü ruhlardan korumak amacıyla onlara kötü isimler veri lirdi: Paga (kurbağa), Usturuh (taban), Koçik (arka) vs. Başka çocuk istemediklerinde artık fazla ismi verilirdi. Ailedeki çocukların isimlerinin uyumlu olmasına çalışılırdı. (Yeşil, 2014:121) Abdülkadir İnan'a göre bu tür uygulamaların altında yatan en temel unsur Türklerin Orta Asya'daki yaşamı ve inandıkları Şamanizm'dir. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya gelmeleri ile birlikte bu inançları da taşımışlardır. Bu inançlar, İslam dinin içerisinde varlığını korumaktadır (1986: 204-207).

Hayvan kültü, daha çok avcılık ile geçinen topluluklarda görülmüştür. Sosyal hayatın şartları insanlar ile hayvanlar arasında dinsel ve büyüsel bir bağ oluşturmuştur. Bu bağ hayvanların konumunu daha değerli kılmıştır. Hatta bu değer, kutsal bir nitelik kazanmıştır (Örnek, 1988: 96). Türk mitolojisinde birçok kutsal hayvan bulunmaktadır. Bunlar arasında geyik, kartal, kurt, ayı vb. hayvanların temsil ettikleri değerler mevcuttur.

---

[1] Bu konuda bk. (Kumartaşlıoğlu,2016: 180-194).
[2] Bu konuda bk. (Üçer, 1973).

Bu hayvanlar arasında yabani bir hayvan olarak değerlendirilebilecek kurbağa da vardır. Kurbağa, genel olarak bereket sembolü olarak yağmur dualarında yerini almıştır. Halk hekimliği açısından da önemi büyüktür. Halk hekimliğinin merkezinde yer alan ocak kültüründe hastalıkları sağaltma ritüellerinde kurbağa kullanılmıştır. Kurbağanın ocaklık geleneğinde 'kurbağacık ocağı' adı ile bir ocağı da vardır. İri baş ya da koca baş olarak nitelendirilmesi "yada taşı" hakkında çıkarımlarda bulunmamıza olanak sağlamaktadır. "Yada taşı" ile ilişkisi sadece bu durumla sınırlı değildir. Yağmur, bolluk ve bereket unsuru olarak değerlendirilmesi kurbağanın "yada taşı" ile ilişkisini kuvvetlendirmektedir.

Hayvan kültleri içerisinde kurbağaya yeterince yer verilmemesinden dolayı bu çalışma yapılmıştır. Çalışmada kurbağa özelinde çocuklarda hastalık sağaltma uygulaması ile karşılaşılmıştır. Bu nedenle kurbağa, halk hekimliği ve ocaklık geleneği açısından önem taşımaktadır. Bereket sembolü olarak görülen kurbağa yağmur yağdırma törenlerinde de kullanılmıştır. Bu özelliği sebebiyle bir başka bereket sembolü olan "yada taşı" ile ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Aksaray/Yenikent yöresinde yapılan bu çalışmada ortaya çıkan "kumur taşı" kurbağanın "yada taşı" ile bağlantısını ortaya koymuştur. Bu çalışmada Türk mitolojisinde hayvan kültü ve yukarıda sayılan özellikler açısından kurbağa değerlendirilecektir.

Türk Mitolojisinde Kurbağa

Mitolojide kurbağa genellikle tufan ve yaradılışla ilişkili olarak yer almaktadır. Bazı noktalarda cezalandırıcı bir unsur olurken bazı noktalarda koruyucu olmaktadır. Ana kültü ile ilişkisi ay ve dünya döngüsü üzerinden anlatılır. Bu kültten, ata kültüne geçişle birlikte kötü bir ruh olarak yer altına hapsedilmiştir (Nazlı, 2023: 39). Türk mitolojisindeki kurbağa, kült merkezli olarak incelendiğinde ise Yakutlarda kurbağa "*bağa"* olarak geçer. Yakut Şamanları, Ölü Deniz'deki kurbağaların yumurta bıraktığı dört köşeli taşlardan doğarlar. Şamanlar, ana hayvanın taşları dokuz gün ısıtmasından sonra dünyaya gelirler. Başkurtlarda "*baka"* şeklinde geçen kurbağa kutsal bir hayvan olarak kabul görmüştür. Bu nedenle kurbağalara zarar verilmez. Eğer ayaklarından bağlanıp asılırsa yağmur yağacağına inanılır. Verem hastalığının tedavisinde de kullanılmıştır. Karakalpaklarda da *"baka"* şeklinde geçen kurbağa mucizevî bir hayvan olarak görülmüştür. Yağmuru ve şimşekleri çektiğine dair inançlar hâkimdir. Kurbağa öldürmek yasaktır. Ölen kurbağa yere gömülmek zorundadır. Sıtma ve gözle ilgili hastalıkların tedavisinde kullanılmaktadır. İltihaplı yaralara ölü kurbağa sarılmaktadır. Hakaslarda *"kibre han"* (kurbağa han) olarak geçen kurbağa sarı renkli ızıh koyunlarının başıdır. Kurbağalar koyunların koruyucusu olduğu için şaman davullarına çizilmiştir. Kurban olarak ise sarı donlu bir koyun sunulur. Kirli töslerden sayılır. Gagavuzlarda su kurbağalarını öldürmek günahtır. Çünkü Tanrı kurbağayı suları acılıktan ve zehirden temizlemek için göndermiştir. Yağmur sonrası ortaya çıkan kurbağalar gökten Tanrı tarafından düşürülmüştür (Dilek, 2021: 151-153-508-553).

Kurbağalar Yakutlarda üreme ve çoğalma unsuru olarak kutsal görülmüştür. Doğu mitolojisinde kurbağaların toprağa ekilip insanların da çıkan bitkilerden yiyerek üremelerine benzer bir durumdur. Sibirya Masalları incelemelerinde de kurbağa, insanlarla evlenerek üremeye katkı sağlamaktadır (Dilek, 2007: 217). Kurbağalar, Başkurtlarda hem halk hekimliğinde kullanımı hem de yağmur dualarında kullanımı açısından kutsanmıştır. Kurbağa Karakalpaklarda da halk hekimliği açısından kutsanmıştır. Ölen kurbağanın toprağa gömülmesi ise kurbağada bulunan bereketin toprağa tekrar verilmesidir. Kurbağa Hakaslarda ise bir han olarak tasavvur edilmiştir. Şaman, koyunlarla ilgili bir törende bu kurbağa figürü ile ruhlar âlemine yolculuk yapacaktır. Kirli töslerden olması sebebiyle şaman davullarında yer alır çünkü kötü ruhların bulunduğu yer altı âlemine yine bu figür yardımıyla yolculuk yapacaktır. Türkiye Türklerinden derlenmiş bir masalda kurbağa sayesinde ölüler diyarına yolculuk yapma vardır. Bu yolculukla birlikte dünyadaki işlenen günahların cezası bu yolculukta görülmektedir. Sahip olduğu ruh sayesinde kurbağalar yer altı ve yer üstü arasında iletişim sağlamaktadır (Aça, 2017 19). Kurbağalar Gagavuzlarda ise göksel bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Kurbağalar ateşin bir parçası olduğu için temizleyici bir ruha sahiptir. Bu nedenle suyu temizleme görevi kurbağalara Tanrı tarafından verilmiştir (Dilek, 2021: 151, 153, 508, 553, 792).

Ocaklık Geleneğinde Kurbağa

Pertev Naili Boratav'ın, halkın çeşitli sebeplerle doktora gidemediği ya da gitmek istemediği durumlarda hastalıkları tanıma veya tedavi olmak amacıyla başvurduğu yöntem ve işlemler (1984, 122-123) olarak tanımladığı halk hekimliği, halkın doktora gidecek maddi güce sahip olmasına rağmen gitmemeyi tercih ederek de başvurduğu bir yöntemdir. Kapsam olarak bakıldığında insanlar hastalıklarına önlem almak için bir tavsiye üzerine ya da kendi bilgisiyle başvurduğu ocak, yatır, türbe, kaplıca, aktar, bitkisel ilaçlar, hayvansal ilaçlar ve yapılan içecek tarzı ilaçların vb. bütünü halk hekimliği kapsamında değerlendirilir. Ocak ve ocaklı gibi ifadeler "bir veya birkaç hastalığı iyi edebilme gücüne sahip olduklarını söyleyen", ilgili hastalığın ya da hastalıkların sağaltma usullerini bilen kişiler (Duvarcı, 1990: 34) olarak tanımlanmaktadır.

Kurbağaların, ocaklık geleneğinde yeri büyüktür. Ayrıca kötü ruhların çıkması ve hastalıkları sağaltmada da önemlidir. Bu çerçevede çocukların hastalıklarını sağaltmada kurbağalar üzerinden bir ocaklık geleneğini oluşmuştur. Aksaray/Yenikent yöresinde kurbağa ile gerçekleştirilen halk hekimliği uygulamaları şöyledir: Kurbağacık ocağı; çocuklarda görülen uykusuzluk, huzursuzluk, ağızda yosun kokusu, damakta çubuk şeklinde şişlik, dilaltında kabarıklık ve çok su içme vb. rahatsızlık belirtileriyle başvurulan, şifalı ele sahip kimselerin bulunduğu yerlerdir. Burada üç tür uygulama vardır. İlk olarak rahatsız olan çocuğun fontanel (bıngıldak) üzerine ocakta el sahibi kişi tarafından parmakla dokununca kurbağa sıçraması şeklindeki bir belirti ile teşhis konur. Daha sonra bıngıldak

üzerindeki saçlar yavaşça kazınır. Ardından jiletle 7-8 defa hafifçe çizilir ve bu çizilen yerin üzerine soğan, karabiber, kuyruk yağı, yumurta ve üzüm vb. çeşitli maddeler bir bez yardımıyla sarılır. Eğer el sahibi kişinin eli hafif ise bu hastalık çabuk geçmektedir. İkinci olarak ise yine aynı hastalık belirtileriyle el sahibi kişiye başvurulur. Ocakta bulunan el sahibi kişi tarafından işaret parmağı yardımıyla damaktaki ve dilaltındaki şişlik kontrol edilerek teşhis işlemi tamamlanır. Daha sonra ocak eli tarafından şeker ve kahve karışımı yapılır. Diliyle ıslattığı işaret parmağını karışıma batırır. Çocuğun damağını ve dilaltını hafifçe kanatıncaya kadar eliyle basar (sürter) ve sağaltma işlemini tamamlar. Bu işlem takip eden günlerde toplamda üç defa yapılmasıyla son bulur. Üçüncü olarak ise yine aynı hastalık belirtilere sahip hastalarda el sahibi kişi tarafından uygun görülürse kurbağa ile sağaltmaya başvurulur. Bu seviyedeki kurbağacık rahatsızlığı ileri seviyededir. Damaktaki şişliğin çocuğun boğazına akması durumunda ölümle sonuçlanabilir. Öncelikle bu uygulama için konulan teşhisle birlikte bir yavru kurbağa gereklidir. Kurbağa, çocuk yatmadan önce sırt üstü çevrilmiş şekilde çocuğun fontanel (bıngıldak) üzerine bir bez yardımı ile sarılır. Bıngıldak üzerinde yavru kurbağanın ayak tırnakları ile orayı tırmalayarak can vermesi beklenir. Bu aşamadan sonra çocuklardaki hastalık belirtilerinin yok olduğuna inanılır. Bu her üç uygulamadan sonra perhiz olarak soğan, dane (bulgur), acı, ekşi, tatlı, yumurta, süt gibi yiyecekler iki hafta süreyle tüketilmez. Eğer çocuk küçük ise anne tarafından tüketilmez, çocuk büyük ise kendisi tüketmez.

Bu uygulamalara halk tarafından çok sık başvurulmaktadır. Bu nedenle halk arasında işlevini kaybetmemiştir. Türk tarihinde insanların kurbağaya yükledikleri anlamın işlevsel olması nedeniyle kaybolmadan günümüze kadar ulaşabilmiştir. Yukarıdaki sağaltma uygulamaları incelendiğinde birbirine benzer durumlar vardır. İlk uygulamada jiletle çizme ikinci uygulamada damak ve dilaltını hafif kanatıncaya kadar basmak aslında bu uygulamaların ilk şekli olan kurbağa sarıldığında ayağıyla tırmalamasıyla ilgilidir. İlk iki uygulamada yapılanlar aslında kurbağanın yaptığının suni yollarla yapılmasıdır. Dikkat edilmesi gereken bir başka unsur ise kanatmak ve kurbağanın ölmesidir. Burada kan ve kurbağanın ruhu arındırıcılık özellikleriyle yer almaktadır. Çocuktaki rahatsızlık kan ve ruhla çocuğun bedenini terk etmiştir.

Kurbağa, çocuklardaki bu hastalığı ocaklar aracılığı ile gidermenin yanında başka hastalıkları da tedavi etmektedir. Lakin bazı hastalıklara da sebep olmaktadır. Buryatlarda bacağı şişen bir insanın yanına şaman çağırırlar. Şaman, canlı bir gelincik balığı bulmalarını söyler. Balık bulununca şaman tarafından suların cinlerine kımız sunulur. Ardından balığı kurban edip suya bırakır. Kadının apsesi yarılır ve içerisinden bir kurbağa çıkarak suya atlar. Hasta bunun üzerine iyi olmuştur. Turnabalığı, günahın sembolü diye düşünülebilir. Kurbağa ise hastalık cinlerinin tecellisidir. Yine Yakutlar tüberküloz hastalığı için canlı olarak küçük bir kurbağa yutarlardı (Roux, 2005: 165-66). Burada kurbağa, kötü ruhları bünyesine toplayarak

arındırmıştır. Apseden çıkan kurbağa bütün kötülüklerin anasıdır. Apseden kurbağa çıkması kötü ruhun vücudu terk ettiğinin işaretidir. Suya atlaması ise suyun arındırma özelliğiyle ilgilidir.

Kurbağa ile ilgili bir başka inanış ise Şorlarda vardır. Şorlarda çiçek hastalığının sebebi olarak anlatılan mit şöyledir: Adamın biri köyün birinde çok içip sarhoş olunca verilecek cezadan korktuğu için kaçmıştır. Köylüler ise peşine düşmüştür. Adam kaçarken bir dağın içerisine giden nehir görmüştür. Kaçacak yeri olmayan adam nehir içine girip dağın altına ulaşmıştır. Burada mavi bir dünyaya ile karşılaşmıştır. Burada karşısına çıkan bir eve gizlice girmiştir. Bu evde üç tane örtü görmüştür. Bunlardan birisini altına alarak uyumuştur. Çok zaman geçmeden eve üç tane kız gelmiştir. Kızlardan birisinde bir baş ağrısı başlamıştır. Adam örtüyü ne kadar buruştururs a kızın başının ağrısı o kadar şiddetlenmiştir. Kız buna dayanamayıp yatağa düşmüştür. İlk olarak üç tefli bir şaman gelmiş ancak kötü ruhla baş edememiştir. İkinci olarak altı tefli bir şaman getirmişler fakat bu şaman da kötü ruhla baş edememiştir. Son olarak dokuz tefli bir şaman getirmişler. Bu şaman, kızın kardeşlerine bağırmış ve kızın aydınlık dünyaya gidip insanlara çiçek hastalığı bulaştırdığını söylemiştir. Daha sonra ise kaçağın altındaki örtüyü çekip almıştır. Tahta bir sedyeye yüklemiş ve köylerinin yakınındaki bir bataklığa bırakmıştır. Köyüne gelen kaçak görmüş ki herkes çiçek hastalığı olmuştur. Akşam bu hastalığa yakalanan birinin kapısına saklanmıştır. Dağ içindeki üç kızın erkek kardeşleri kurbağa donuna girip bütün köyü hastalık yapmışlardır. Kaçak saklanırken çıkıp gelen kurbağaya elindeki baltayla vurmuştur. Bunun üzerine kurbağa bir daha köye gelmeyeceğine yemin edince köy hastalıktan kurtulmuştur (Dilek, 2021: 540). Buradaki insanların kurbağa şekline girip hastalık bulaştırması kurbağadaki kötü ruhun yanında onun deri değiştirmesiyle de ilgilidir. Çünkü burada insanlar don değiştirerek kurbağa kılığına girmeyi onun deri değiştirme ve su hayvanıyken kara hayvanına dönüşmesiyle ilişkilendirmişlerdir. Burada da kötülüklerin anası olma özelliğini devam ettirmiştir.

Kurbağa, Uygur halk hekimliğinde de yerini almıştır. Kurutulmuş kurbağa yemek, kanser hastalığına iyi gelmektedir. Sihir ve büyü uygulamalarında da kurbağalar kullanılmıştır. Kötülük geleceğini bildiğimiz kişinin ismi söylenerek kurbağa üzerine üflenir. Bu kurbağa daha sonra bir ocağın altına gömülerek yavaş yavaş ölmesi beklenir. Böylece kişiden gelecek kötülükler önlenmiş olur (Dilek, 2021: 667). Ocağa gömülen kurbağa kötü insanlardan aldığı kötülüklerle birlikte ateşte arınmıştır. Türk mitolojisinde ocakta evin koruyucu iyeleri bulunmaktadır. Kurbağa üzerinden koruyucu iyeye kötü insan tanıtılmıştır. Ateş ise bu kötülükleri arındırmıştır. Bu uygulamanın bir başka sebebi ise Yakutlarda kötü şaman ateşe atılınca oradan bir kara kurbağa çıkmıştır. Bu kara kurbağa, kötülüklerin sembolüdür. Bu nedenle ocağa gömülmesi onun geldiği yere iadesidir (Eliade, 2006: 94).

Yağmur Dualarında Kurbağa

Kurbağalar karşımıza Türk mitolojisinde bereket unsuru olarak da çıkmaktadır. Bu nedenle yağmur dualarında kullanılmıştır. Kurbağa, yumurtadan çıktıktan sonra büyük bir dönüşüm ve değişim içerisindedir. İlk olarak bir su hayvanı olan kurbağa bir zaman sonra kara hayvanına dönüşmektedir. Bu nedenle su ve kara arasında bir bağ oluşturmuştur. Pertev Naili Boratav'ın dile getirmiş olduğu görüş bu duruma başka bir boyut kazandırmıştır.

> "Kimi hayvanlar, örneğin: kurbağa, kaplumbağa, kirpi, midye, istiridye, v.b. üzerine dinlik bir yargı olmadığı halde halkın göreneklerinde, zaman zaman din adamlarının da bu konularda yürüttükleri hükümlerin etkisiyle, yenilmesi hoş görülmeyen nesneler sayılmıştır. Ama bunlardan birçoğunun kimi hallerde, örneğin hastalıkları sağaltma, tılsım, büyü gibi işlemlerde kullanıldığı da görülür." (1984: 56).

Boratav'ın görüşlerinden hareketle kurbağalar, dini olarak caiz görülmeyen hayvan sınıfındadır. Bu durum ise kurbağalarla ilgili inançların eski Türk geleneklerinden beslendiğinin göstergesidir. Kurbağaya yüklenen özellikler ise uzun gözlemler ve deneyimler sonucunda oluşmuştur. Lakin zaman içerisinde İslam dinine uygun şekilde yağmur dualarında yerini almıştır. Kurbağaların yağmur ritüellerinde kullanılmasının bir diğer nedeni ise çok sayıda yumurtlamasıdır. Bu özelliğinden dolayı bereket ve doğurganlığı simgelemektedir. "Su, yağmur gibi tabiat nimetleri ile bağlı olarak mukaddesleştirilen efsanevî kurbağa tipi yavaş yavaş verimlilik ve bereket sembolüne dönüşmüştür (Corayev'den akt. Demirci, 2015: 50)." şeklinde yapılmış olan bu tespit, dönüşümü en güzel şekilde açıklamaktadır.

Kurbağalar hakkında yapılan bazı araştırmalar neticesinde bu hayvanların yumurtlama, bağırma ve çiftleşme zamanlarının birbirleriyle bağlantılı olduğu görülmüştür. Ayrıca bu zamanlamanın yağmurlu havalarla bir ilişkisi de vardır. Tarihin belli dönemlerinde tarım ile uğraşmış Çin ve Hindistan topluluklarında kurbağaya yağmur Tanrısı gibi özellikler yüklenmiştir. Çin toplumu gerçek kurbağalara ya da tapınaktaki simgelerine tapmaktadırlar (Başgöz, 1986: 18-19). Yağmur ritüellerinde kullanılmış olan kurbağalar arkaik dönemlerde bir totem hayvanı olarak yerini almıştır (Demirci, 2015: 50). Yağmur ile kurbağa ilişkisi incelendiğinde kurbağaların çiftleşme dönemlerinde topluluk halinde bulunmaları ve çok sayıda yumurta bırakmaları bolluk ve bereketle ilişkilendirilebilir. Daha realist bir yaklaşımla bakılırsa kurbağalar çiftleşme ve yumurtlama evrelerini yağmurlu günlerde gerçekleştirmeyi tercih etmiş olabilirler. Belirli dönemlerde yağan yağmurlarda kurbağaların ses çıkarması, çiftleşmesi ve yumurtlaması insanları kurbağa ve yağmur yağma zamanını eşleştirmeye itmiştir. Bu eşleştirmenin olabilmesi için çok uzun yıllar geçmesi ve bu olayın tekrar etmesi gereklidir.

Kurbağanın yağmurla ilişkisi yukarıda bahsedildiği şekildedir. Yağmur yağdırma ritüellerinde ise kurbağa farklı uygulamalar içerisinde yer almıştır. Kurbağayı ıslatma, çamurdan kurbağa heykeli yapma, sepet ve bakraç içinde kurbağa gezdirme vb. birçok uygulama söz konusudur. Farklı bölgelerde yağmur yağdırma ritüellerinde sepet içerisinde kurbağa dolaştırma uygulamaları yapılmaktadır (Uğurelli, 2020: 27). Buradaki sepet bir rahimdir. Kurbağa ise bir cenindir. Daha sonra bu sepet içindeki kurbağalar sularla ıslatılmaktadır. "Canlıların yeniden üremelerini sağlayan güçler suda (sıvıda) yuvalanmıştır… Tamul kadınlarına göre de dölleyici güç 'mana'nın kaynağı sularda bulunur (Ateş, 2002: 184)." Ateş'in belirttiği bu görüşler ışığında buradaki kurbağaların ıslatılması aslında bir can vermedir. Bu uygulamanın yağmur duasında yapılması ise bir tesadüf değildir. İnsanlar, yağmur suyunun da doğaya can vermesini bu şekilde simgeleştirmişlerdir.

Bir diğer uygulama ise çamurdan kurbağa heykeli yapıp dolaştırmadır. Burada heykelin çamurdan yapılması ve üzerine su serpilmesi Ülgen'in Kişi Oğlunu (Erlik) yaratmasına benzerdir. Çünkü Erlik'te çamurdan ve sudan yapılmıştır. İnsanlar burada Tanrı'nın yaratma özelliğine özenmişlerdir. Bu özeniş aslında bir bereket getirme bir bolluk getirme amacıyla olmuştur. Burada yapılan kurbağa heykeli aslında üremeyi temsil etmektedir. Suyla birlikte döllenen kurbağa bereket sembolü olarak görülmüştür. Kurbağanın dişi olma özelliği biraz daha öne çıkarılmak istenmiştir. Bu dişil özellikle birlikte kurbağaların çok sayıda yumurta bırakması onun bereket unsuru olarak görülmesine sebep olmuştur.

Çıldır'dan derlenmiş bilgilere baktığımızda yağmur ritüellerinde yine kurbağalar ıslatılmaktadır. Lakin çok fazla yağmur yağdığı zamanlarda ise bir kurbağa yakalanarak bacağından ocağın üstüne asılmaktadır. Ocakta kurbağa kuruyunca yağmurun azalacağına dair inançlar vardır (Irmak, 2019: 160). Bu durumda kurbağanın kendi bedeninin kurumasından ziyade içerisindeki suyun kuruması ritüelin önemli noktasıdır. Bir başka önemli nokta ise kurbağanın ocakta kurutulmasıdır. Ocak, Türk kültüründe büyük öneme sahiptir. Çünkü evin koruyucu iyesi orada bulunur. Ocağı değerli kılan bir diğer husus ise ateştir. Ateşin Türk mitolojisinde arındırıcılık özelliği de vardır. "Altaylılar ateşe karşı söyledikleri dualarda ateşe 'güneş ve aydan ayrılmışsın' derler. Ateşin gökten Ülgen-tanrı tarafından gönderildiğine inanırlar (İnan, 1986: 67)." İnan'ın aktardığı bu görüşten hareketle ateş bir göksel unsur olarak değerlendirilir. Bu nedenle Ülgen'in göndermiş olduğu ateşle doğrudan bir temasla gerçekleştirilen kurbağa kurutma aslında Tanrı'ya yakınlaşma ve istekte bulunmadır. Bitkiler gibi hayvanların da bir bereket unsuru olarak ortaya çıkabilmeleri için aya ihtiyaçları vardır. Ay, sulara hükmeder. Bazı hayvanlar birçok özelliği ile ayı çağrıştırmıştır. Suda bir görünüp bir kaybolan kurbağalar ise ayı temsil eden bu hayvanlardan biridir (Eliade, 2000: 67). Bu nedenlerle kurbağa ocakta yani ateşte kurutulmuştur. Çünkü ateş ayın bir parçasıdır. Eliade'nin de belirttiği gibi ay, su ve kurbağa arasında güçlü bir ilişki kurulmuştur.

Türk topluluklarında çok eski zamanlarda Tanrı, Türklerin ilk ceddine gök olaylarını yönetebileceği bir taş olan yada taşını vermiştir. “Bu yağmur taşı muhtelif Türk lehçelerinde, Yakutçada sata, Altaycada cada, Kıpçak grubuna dâhil lehçelerde cay söylenir (İnan, 1986: 161).” Bu isimlendirmeler bölgelere göre değişiklik gösterse de uygulamalardaki işlevi aynıdır. Aksaray/Yenikent yöresinde yağmur dualarında “yada taşı” İslam dinine uyum sağlamıştır. Yörede yağmur duasına çıkıldığında “kumur taşı” denilen taştan kırk adet bulunup üzerine dua okunmaktadır. Bu taşlar resmi 1’deki gibidir.

Resim 1: Kumur Taşı (URL-1)

Resim 1’deki taşlar Aksaray/Yenikent yöresinde sadece üzerine okunurken başka yörelerde ise okunduktan sonra suya atılmaktadır. “Kumur taşları” şekil olarak bakıldığında “yada taşı”nın şekline benzemektedir. “Yada taşı”nda da göze benzer delikler ve şekiller vardır. Bu taşların şekline bakıldığında kurbağaların kurutulmuş şeklini andırmaktadır. Kurbağaların derisindeki desenlerle de benzerlik göstermektedir. Resim 1 ve 2’deki benzerlikler aşağıdaki resim yardımıyla görülebilir.

Resim 2: Kurbağa (URL-2)

Resim 1 ve 2 incelendiğinde kurbağanın üzerindeki siyah benekler taşlar üzerindeki delikler ile benzemektedir. Bu taşlar esas olarak kurutulmuş kurbağayı simgelemektedir. Bu nedenle olmalı ki okunan taşlar tekrar suya atılmaktadır. Amaç kurumuş olan kurbağayı tekrar cana getirmek ve doğayı bereketlendirmektir. Yağmur yağdırmak için yapılan çamurdan kurbağa heykelleriyle varılan evlerden su serpilmesi kurbağayı özüne döndürmek için yapılmaktadır.

Yapılan yağmur dualarında suya taş atma aslında ölmüş olan "yada taşı" tekrar bereket unsuru olarak canlandırılmaktır. Çakıl taşları toplanır, okunur ve ardından suya atılır. Aksaray/Yenikent yöresinde de zamanla kumur taşlarının yerini dere çakılları almıştır. Eliade'nin ay suya hükmeder görüşünün günümüzdeki kanıtı ise ayın hareketine göre gerçekleşen gelgit olaylarıdır. Kurbağa üzerindeki desenlere ve ay üzerindeki çukurlara bakıldığında birbirine benzemektedir. Kurbağalar, Suda görünüp kaybolması ile ayı temsil etmektedir. Yöredeki "kumur taşları" ayın yüzeyine benzemektedir. Bu benzerliklerden hareketle "yada taşı" kurbağadır. Bunların kaynağı ise aydır. Yani göksel bir unsurdur. "Kumur taşı" nın okunması ve başka bölgelerde suya atılması da bu mitik kökene dayanmaktadır. Aşağıdaki resim 3'teki ay resminde de kumur taşı, kurbağa ve ay benzerliği görülebilir.

Resim 3: Ay (URL-3)

Tufanla ilgili bir anlatıda Dak isimli canavar bir kurbağanın dünyadaki bütün suları yutarak susuzluğa neden olduğu anlatılmaktadır. Daha sonra bu kurbağa güldürülerek suları boşaltması sağlanır. Aslında tufan bir sonu gösterse de yeni bir başlangıcın göstergesidir (Uğurcan ve Koçak, 2021: 1735). Kurbağa dışında başkan hayvanlarda tufanla ilişkilendirilmiştir. Tufan olacağını kestiren demir boynuzlu teke yedi gün dünya etrafında dolanır. Bu dolanma süresi boyunca depremler olur. Ülgen ve altı kardeşi bir gemi yaparak insanların ve hayvanların neslini kurtarır (Kayabaşı, 2016: 175). Suyla ilgili bir başka efsane ise şöyledir: Potanin tarafından Uryanhalar arasında tespit edilen tufan efsanesinde kurbağa yeri üzerinde taşımaktadır. Eğer kurbağa biraz kımıldasa tufan olurmuş. Eski zamanlarda bu kurbağa bir kere kımıldamış ve yeryüzünün büyük denizi (Ulu Talay) kaynamış ve tufan olmuştur. Bu tufanın olabileceğini önceden kestiren bir ihtiyar, demir çivili sal (temir kadalu sal) yapmıştır. Bununla insan ve hayvan neslini kurtarmıştır (Sakaoğlu ve Duymaz, 2020: 179). Kurbağaya insanlar tarafından dünyayı üzerinde taşıma gibi bir sorumluluğun verilmesinin nedeni suda bir görünüp bir kaybolması özelliği ile ayı temsil etmesine bağlıdır. Ay ise dünyadaki sulara ve yağmura hükmetmektedir. Gagavuzların inancındaki kurbağalarsa bu efsaneyi destekler niteliktedir. Çünkü Gagavuzların inancında da Tanrı kurbağayı suyu temizlemek için göndermiştir. Bu öncüller düşünüldüğünde dünyayı dengede tutmak için de bir kurbağa gönderilmiştir. Bu inançlardan hareketle artık kurbağanın suya

hükmettiği gerçeği ortaya çıkmıştır. Yukarıda resimlerle de ortaya konulan benzerlikler, efsanede kurbağaya yüklenen yeri üzerinde taşıma gibi büyük bir sorumluluğun verilmesine neden olmuştur. Çünkü kurbağa, ayı temsilen suya hükmetmektedir (Dilek, 2021: 553).

Bir başka uygulama ise "Sinop ve Taşova'da çocuklar ellerinde bir bakraç taşıyarak dolaşırlar törende; bakracın içinde su ve kurbağalar vardır. Törende bakracı sallayarak kurbağaları bağırtırlar (Başgöz, 1986: 14)." şeklinde yapılmaktadır. Burada kurbağaların bağırtılması tanrıya bir yakarış olarak görülebilir. Tokat'taki bir başka uygulama ise "Tokat'ın kuzey köylerinde, kuraklık afet noktasına gelince, bir kalbur (gözer)un üzerine kurbağa koyulur ve ev ev dolaştırılır. Evlerden kurbağanın üstüne su serperler (Kalafat, 2010: 354)." şeklindedir. Tokat'taki bu uygulama ise kurbağayı bereket sembolü olan suyla kutsamak olarak görülebilir.

Anadolu'nun birçok bölgesinde yağmur yağdırmak için kepçe gelin (çömçe gelin) uygulaması yapılmaktadır. Bu uygulamanın kökeni Başgöz tarafından kurbağaya bağlanmaktadır. Bu ilişkiyi de '*kepçe*' sözcüğü üzerinden oluşturmaktadır. *Dîvânu Lügâti't Türk'te* yer alan anlamına göre *kepçe* sözcüğünün Oğuzca karşılığı olan kelime *kamaçtır*. Bu isim bir küçültme eki alarak *kamıçak* şekline dönüşür. *Kamıçak* sözcüğünün anlamı ise kurbağa yavrusudur. Başgöz, Ardahan'da kullanılan '*dodu*' kelimesinin İran'da kurbağa anlamındaki kullanımından da bahsetmektedir (Başgöz, 1986: 15-16). Bu bilgiler ışığında bakıldığında yağmur yağdırma ritüellerinde kurbağanın kullanılması bir tesadüf değildir. Uzun gözlemler sonucunda kurbağalara bu özellik yüklenmiştir.

Doğu mitolojisinde yaratılış ile ilgili olarak bir kurbağanın gövdesinin kesilip toprağa gömüldüğü ve burada oluşan bitkiler ve meyveler bu kurbağanın organlarıyla üremiştir. Bu meyve ve bitkilerden yiyenlerinde üreme organları oluşmuştur (Campbell, 2003: 12). Campbell'in vermiş olduğu bu bilgiler ile yukarıda yağmur yağdırma ritüellerindeki bereket ve üreme unsuru olan kurbağanın özellikleri örtüşmektedir. Vücudundaki sular ile taşıdığı kutsal ruh önce bitkilere daha sonra da insanlara üreme olanağı sağlamıştır.

Kurbağaların Taşıdığı Ruh

Bereket unsuru olarak karşımıza çıkan kurbağa genel hatlarıyla yukarıda incelenmiştir. Kurbağaların kült merkezinde başka bir boyutu ise taşıdığı ruhlardır. Bu ruhlar, kötü olabileceği gibi iyi ruhlar da olabilir. Yukarıdaki incelemelerde görüldüğü üzere bazen hastalıkları sağalttığı bazen de hastalıklara sebep olduğu görülmektedir. Bu ruh inanışı motiflere de yansımıştır. Karakalpaklarda *baka-nakışı*nı (kurbağa nakış) XX. yüzyılda kadınların kıyafetlerinde görülmektedir. *Kızıl kimeşek'in* ön tarafı ve etek kısmında kurbağa nakışı vardır. En çok kadın takılarında görülen kurbağa motifi gümüş takılarda düğme şeklindedir. Kurbağa çocuk kıyafetlerinde de yerini almıştır. Çocuk kıyafetlerindeki kurbağalar koruyucu bir özellik taşımaktadır. Harezm kenti kazılarında bulunan damgada bir kurbağa figürü

vardır. Ön ayakları yukarıda arka ayakları ise dik olan kurbağanın ayaklarında takılar vardır. Başında üç tane boynuz vardır bu boynuzlar bol neslin sembolüdür (Dilek, 2021: 153). Bu motiflere kurbağa figürünün işlenmesi onun koruyuculuğuna işaret etmektedir. Kurbağa figürünün değerli eşyalara işlenmesi onun koruyuculuğunu gösterirken aynı zamanda değerli bir hayvan olduğuna da işaret etmektedir.

Uygurlarda *Paka* olarak isimlendirilen kurbağa, çocukların koruyucusu olarak kabul görür. Çocukların bir yerleri ağrıdığında ya da çok ağladıklarında çocukların beşiğine ve koynuna koyularak çocukları kötü ruhlardan ve cinlerden korur (2021: 667). Burada ise Uygurlar tarafından kurbağaların taşıdıkları ruh motifleşmemiştir. Motif uygulaması Karakalpaklarda daha eski ve özgündür. Uygurlar ve Karakalpaklarda yapılan uygulamalar kurbağacık ocağının ve kurbağacık hastalığının sağaltılmasının arkaik dönemdeki kaynağıdır.

Hakasların *paga* adını verdiği kurbağa Şaman teflerinin üzerinde yerini almıştır. Teflerin üzerine iki adet kurbağa tasviri çizilmiştir. İnsanların ayakları ve elleri ağrıdığında şamanlara başvurmuşlardır (2021: 667). Kurbağa figürlerinin tefin üzerine çizilmesi manidardır. Çünkü şamanlar yerin altında ve gökte bulunan ruhlar âlemine tef aracığıyla gidebilmektedir. Tefin üzerine kurbağa figürünün çizilmesi kurbağadaki ruhun kutsallığına bağlıdır. Kurbağa, insanların hastalıklarını taşıdığı ruhun iletişim gücü sayesinde iyileştirmiştir.

Kötü ruhları uzaklaştırması ile ilgili olarak bir başka uygulama ise Başkurtlarda *Telmeryen* olarak isimlendirilen kurbağalar ile ilgilidir. Bir kötülükten ya da birinin kötülüklerinden korunmak için kurbağa dört parçaya ayrılır. Birinci kısmı toprağa gömülür, ikinci kısmı mezarın üzerine gömülür, üçüncü kısmı suya atılır, dördüncü kısmı ise kötülük gelecek kişinin önüne atılır (2021: 792). Kötülük unsuru olarak toprağa gömülmesi yerin altındaki kötü ruhlara kötülüğün geri teslim edilmesidir. Bir parçasının suya bırakılması ise suyun arındırıcılık özelliğinden faydalanarak kötülüklerin uzaklaşması için yapılmıştır. Kötülük yapan insanın önüne atılan parça ise yapılan eylemin tekrar o kişiye iadesini temsil etmektedir. Bu durumların hepsi kurbağaların ayın ve güneşin bir parçası olan ateşle ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Ateş ise Türk inanışında ay ve güneşten kopup gelmiştir. Bu nedenle su ve ateşteki arındırıcılık özelliği ise kurbağaya geçmiştir. Burada mezar üzerine gömülen parça ise atalar ve ölüler kültüyle ilgilidir. Bu uygulama yapılarak diğer tarafa gönderilen kötü ruhlar atalara da tanıtılmakla birlikte ölmüş olan atalardan bu konuyla ilgili destek alınmaktadır. Ölülerden yardım beklemek bir tapınma değil onlara karşı duyulan bir saygıdır (İnan, 1986: 43).

Yakut inanışlarına göre ilk şaman çok büyük güçlere sahipmiş. Bu güç sebebiyle gurura ve kibre kapılarak Yakutların en büyük Tanrısının varlığını tanımamıştır. Bu şamanın vücudu bir yumak halinde yılanlardan oluşmuştur. Bu şamanı yakmak için Tanrı ateşi göndermiştir. Şaman ateşe

atıldıktan sonra bir kara kurbağa ateşten çıkmıştır. 'Kötü cinler' bu kurbağadan türemiştir. Yakutların en becerikli erkek ve kadın şamanlarını bu kurbağa doğurmuştur (Eliade, 2006: 94). Bu inanış çerçevesinde bakıldığında kurbağaların neden kötü ruha sahip olduğu açıklanmıştır. Kurbağa, ateşe atılan şamanın kötülüklerini alarak ateşten çıkmıştır. Yağmur dualarında kurbağaların ocağa asılması, kötülükleri kurbağaya yükledikten sonra ocağa gömülmesinin sebebi kötülük sembolü olarak ateşten çıkmasına bağlıdır. Bu uygulamalar ile kötülükler çıktığı yere yani ateşe gönderilmektedir. Şamanların teflerinde kurbağaların resmedilmesi ise onlardaki kutsal ruh ve şamanların atası olması nedeniyle yapılmıştır.

Bir Altay yaratılış destanında Ülgen erkeğin etini topraktan kemiklerini de taştan yaratmıştır. Kadını ise onun kaburga kemiğinden yaratmıştır. Bu insanlara ruh bulmak için oradan ayrılır. Başlarına da bir tüysüz köpek bırakır. Bunu gören Erlik, insanlara yaklaşmaya çalışır lakin köpek buna izin vermez. Daha sonra köpeğe yaklaşarak insanları kendisine vermesi karşılığında ona tüy vereceğini söyler. Buna inanan köpek havlamayı bırakır. Erlik, köpeğe pisliğinden atarak onun tüylenmesini sağlar. İnsanlara da arkalarından bir kamış sokarak ruh verir. Ülgen'in geldiğini gören Erlik hemen oradan uzaklaşır. Ülgen gördükleri karşısında şaşkınlık içerisinde kalmıştır. Yeniden insan vücudu yaratmak konusunda kararsız kalmıştır. Böyle düşünceler içerisindeyken Ülgen'in yanına bir kurbağa gelir. "Onları yok etmen neye? Bırak. Yaşayanı yaşat, öleni de öldür." dedi. Ülgen'de onları kendi haline bırakıp gitti (Ögel, 2003: 465). Burada kurbağanın özel olmasından ziyade taşıdığı ruh Ülgen'e emir vermiştir. Yukarıdaki uygulamalarda olduğu gibi kurbağanın dişi bir özellik taşıması açısından Ak-ene ile benzer bir ruha sahiptir. Ancak hiçbir hayvanın Türk mitolojisinde Tanrı özelliği görülmemiştir. Büyük bir ihtimal ile Çin mitolojisinde olduğu gibi hayvanları Tanrı olarak nitelendiren başka toplumların etkisi altında oluşmuş bir destan olabilir. Ancak yağmur dualarında ve halk hekimliğinde kullanım alanına bakıldığında kurbağanın kutsal bir ruh barındırdığı görülmektedir.

Hayatlarının belli dönemlerinde kelebek, arı, sinek, kurbağa vb. canlılar yaratılışları gereği çevresel şartlara uyum sağlamak adına şekil değiştirirler. (Yeşil, 2015: 53) Şekil değiştirme, don değiştirme olarak da ifade edilmektedir. Türk halk kültüründeki inanışa göre Şeytan'ın; yılan, kurbağa donuna büründüğü anlayışı hakîmdir (Çobanoğlu, 2009: 279). Uygurlarda kurbağaların don değiştirmesi ve zarar verilmemesiyle ilgili efsane şöyledir: Bir padişahın üç oğlu vardır. Oğullarına ok atmalarını söyler ve okun düştüğü yerdeki kızlarla evlenmelerini ister. İlk iki oğlanın oku birer eve düşer ve buradaki kızlarla evlenirler. Üçüncü oğlanın oku ise bir göle düşer. Buradaki bir gök kurbağa ile evlenir. Kurbağa, düğün akşamı derisini çıkararak bir genç kıza dönüşür. Gündüzleri kurbağa donuna girerken geceleri genç kız donuna girer. Oğlan bunu engellemek için kurbağanın derisini yakar ve kurbağa peri ölür (Dilek, 2021: 667). Bu efsanede dikkat edilmesi gereken nokta kurbağalara zarar verilmemesidir. Ayrıca güzel bir

genç kıza dönüşmesi ise kurbağadaki ruhun yüceliğini ortaya koymaktadır. Atasözlerinde de yer alan "Attığın taş ürküttüğün kurbağaya değecek." Yani burada yapılan iş o kadar büyük olmalı ki kurbağaları ürkütmene değsin anlamına gelir. Bu nedenle kurbağalara zarar verilmemelidir. Çünkü kurbağalar göksel bir unsurdur. Tanrı tarafından yeryüzüne suyu temizlesin diye gönderilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Hayvan kültü olan kurbağa, mitolojik köken açısından incelendiğinde şu sonuçlar ortaya çıkmıştır:

Hayvan kültüne, geçimini hayvancılıkla sağlayan toplumlarda daha çok rastlanmaktadır. İnsanların hayvanlarla iç içe olması nedeniyle birçok özellik hayvanlara yüklenmiştir. Bu özelliklerin hayvanlara yüklenmesinin en temel sebebi ise eski dönemlerde insanların doğaya karşı yabancı olmasıdır. Kendisinden üstün gördüğü hayvanları, bitkileri ve diğer varlıkları doğayla mücadelede kullanmıştır. Eski dönemlerde yapılan bu tespitler uzun gözlemler sonucunda oluşmuştur. Çalışmada ayrıntılarıyla değerlendirilen kurbağa ise bu hayvanlar arasındadır. Halk hekimliğinde kurbağalar; hastalıkları sağaltma, hastalıklara sebebiyet verme ve ocaklık geleneği açısından önem arz etmektedir.

Kurbağalar bereket unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Yağmur dualarında da bu sebeple yerini almıştır. Kurbağaların yumurtlama, bağırma ve çiftleşme zamanları ile yağmurlu havaların arasında kuvvetli bir bağ vardır. Bu ilişkilendirme çok sayıdaki tekrarlar ve uzun gözlemler sonucunda oluşmuştur. Kurbağanın yağmurla ilişkisinin yanında yağmur yağdırma törenlerinde kullanımı vardır. Kurbağayı ıslatma, çamurdan kurbağa yapma, sepet ve bakraç içinde kurbağayı gezdirme, bacaklarından ağaca asma, ocak üzerine asarak orada kurumasını sağlama vb. uygulamalar mevcuttur.

Ocakta yapılan kurbağa kurutma ritüeli; ocaktaki ateşin, güneş ve aydan bir parça olarak Tanrı Ülgen tarafından gönderilmesi nedeniyle yapılmaktadır. Çünkü ay, suya hükmetmektedir. Kurbağaların ayın bir parçası olduğu suda bir görünüp bir kaybolması nedeniyle ilişkilendirilir. Ayrıca resim 2 ve 3'te birbirlerine benzerlikleri yukarıda ortaya konmuştur. Yakutların yukarıda yer verdiğimiz efsanesinde ilk ve çok güçlü şaman, ateşe atılınca bir kara kurbağası çıkmıştır. Bu kurbağa bütün kötülüklerin anası olarak görülmüştür. Bu sebeple her kötülüğün çıktığı ocakta bu tür uygulamalar yapılmaktadır. Yine yukarıda verilen bir efsanede kötülük gelecek kişiden kurtulmak için ocak altına kurbağa gömülür. Yani ateşten çıkan kötülükler yine onun aracılığı ile arındırılmış oluyor.

Yağmur ritüellerinde ayın bir parçası olan kurbağa kullanılmıştır. Bugün bilimle açıklanmış olan denizlerdeki gelgit olayı ayın konumuyla ilgilidir. Yakın tarihte bilimle getirilen bu açıklama Türk ecdadı tarafından yıllar önce keşfedilmiştir. Bu durum ise bize mitolojinin incelenmesi ve idrak edilmesinin gerekliliğini ortaya koyar.

Bir diğer inanış ise tufan efsanesiyle ilgilidir. Tufanı, dünyayı üzerinde tutarak kurbağa engellemiştir. Bu büyük sorumluluğu ise aydan ve gökten aldığı yüce ruh ile yapmıştır.

Türklerin ceddine verilen "yada taşı" ise kurbağaların kurumuş şekli olduğu Aksaray/Yenikent yöresinde yağmur dualarında kullanılan "kumur taşı" sayesinde anlaşılmıştır. "Yada taşı", ocak, ateş, ay, su, ve kurbağa; bereket, hastalık sağaltma ve kötü ruh vb. açısından derin bir ilişki içerisindedir. Kurbağa aslında yağmurun yağmasına vesile olarak doğayı yağmurla mayalayarak bir üreme sembolü hâline gelmiştir.

Kurbağalara ruh açısından bakıldığında kötülük cinlerinin ve şamanların doğuş noktasıdır. İyi ruhlara sahip olması ise başka bir özelliğidir. Çocukları ve değerli eşyaları koruma gibi bir ruha da sahiptir. Kurbağaların ateşle ilişkisi düşünüldüğünde arındırıcılık gibi bir özelliği de vardır.

Hastalıklara sebep olan ruhlara da sahiptir. Kirli töslerden sayılmaktadır. Lakin suları temizlemek için Tanrı tarafından gönderilmesi onun göksel bir unsur olduğunu gösterir.

Kurbağaların şaman davullarında yerini alması ise onun taşıdığı ruhların büyüklüğünü gösterir. Çünkü ruhlar âlemine yapılan yolculuklar bu davullarla yapılmaktadır. Eğer kurbağalar ruhlar âlemine hâkim bir unsur olmasaydı bu davullarda kullanılmazdı. Kurbağaların şaman davullarında kullanılmasının bir diğer sebebi ise bütün şamanların atası olmasındandır. Yakutlarda bir efsanede üstün yetenekli bütün şamanların kurbağadan doğduğu inancı hâkimdir. Bu inanç nedeniyle kurbağalar şamanların atası sayılmaktadır.

Buradaki sonuçlar belirli Türk topluluklarındaki uygulamalar neticesinde oluşturulmuştur. Diğer Türk topluluklarındaki kurbağa ile ilgili herhangi bir tespit buradaki sonuçları değiştirebilir. Bu nedenle geniş bir çerçevede incelenebilecek bir konudur. Bu çalışmadaki tespitler ise yapılacak olan diğer çalışmalara ışık tutacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açа, M. (2017). Sibirya halk anlatılarında "ölüler ülkesi'nin" insanları ile islamî anlatılarda cehennem azabı çeken insanları arasında bir karşılaştırma. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 41, 11-24.

Ateş, M. (2002). *Mitolojiler ve semboller ana tanrıça ve doğurganlık sembolleri*. İstanbul: Milenyum Yayınları.

Başgöz, İ. (1986). Çömçe gelin bir Anadolu yağmur töreninin kökeni ve dağılımı üzerinde bir araştırma. *Folklor Yazıları*, 13-23, İstanbul: Adam Yayınları.

Boratav, P. N. (1984). *100 soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Campbell, J. (2003). *Doğu mitolojisi tanrının maskeleri.* (çev.: K. Emiroğlu), Ankara: İmge Kitabevi.

Çobanoğlu, Ö. (2009). Türk halk kültüründe şeytan telakkisi üzerine tespitler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2(2-3), 269-282.

Demirci, E. Ş. (2015). Türkiye'deki yağmur törenlerinde suya saçı sunma ile ilgili uygulamalar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (40), 48-52.

Dilek, İ. (2021). *Türk mitoloji sözlüğü*. Ankara: TDK.

Dilek, İ. (2007). Sibirya Türk masallarında hayvanla evlenme. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 22, 207-218.

Duvarcı, A. (1990). Halk hekimliğinde ocaklar. *Milli Folklor*, 7, 34-38.

Eliade, M. (2000). *Dinler tarihine giriş.* (çev.: E. Kocabıyık - L. Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2006). *Şamanizm ilkel esrime teknikleri*. (çev.: İ. Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

Ergin, M. (2016). *Dede Korkut kitabı 1-2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Eyuboğlu, İ. Z. (1987). *Anadolu inançları Anadolu mitologisi inanç söylence bağlantısı*. İstanbul: Geçit Kitabevi.

Irmak, C. (2019). Ardahan yöresi yamğmur törenlerinde hayvanlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 156-165.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kalafat, Y. (2010). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Kayabaşı, O. A. (2016). Türk mitolojisinde eskatoloji mitleri. *Folklor/Edebiyat*, 22(86), 167-180.

Kumartaşlıoğlu, S. (2016). *Türk kültüründe ateş ve ocak kültü*. Konya: Kömen Yayınları.

Nazlı, A. (2023). Sabahattin Ali'de kurbağa sembolizmi. *Frankofoni*, 2(43), 33-46.

Ögel, B. (2003). *Türk mitolojisi (kanakları ve açıklamaları ile destanlar)*. C. I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Örnek, S. V. (1988). *100 soruda ilkellerde din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji sözlüğü*. Ankara: Ankara Ünv. Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*. (çev.: A. Kazancıgil - L. Arslan) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sakaoğlu, S. - Duymaz, A. (2020). *İslamiyet öncesi Türk destanları (incelemeler-metinler)*. İstanbul: Ötüken.

Saltık Özkan, T. (2012). Geleneksel tıpta iyileşmenin inanç boyutu üzerine kuramsal yaklaşımlar: psikosomatik tıp, plasebo etkisi ve kuantum iyileşme. *Millî Folklor,* 95, 304-317.

Uğurelli, T. A. (2020). *Bereket gösterimi olarak Anadolu'da yağmur yağdırma ritüelleri*. Ankara: Ürün Yayınları E-Kültür.

Uğurcan F. Z. - Koçak A. (2021). Anlatılar ve ritüeller ekseninde yaratılış ve yaşam enerjisi olarak gülme. *Turkish Studies*, 16(3), 1731-1743.

Üçer, M. (1973). Ocaklar. *Sivas Folkloru*, 8, 3-5.

Yeşil, Y. (2014). *Türk dünyasında geçiş dönemi ritüelleri (doğum-evlenme-ölüm Gelenekleri*. Ankara: Eskişehir Valiliği.

Yeşil, Y. (2015). *Türk sözlü anlatılarında şekil değiştirme*. Ankara: KalemKitap Yayınları

Elektronik Kaynaklar

URL-1:https://www.akvaryum.com/forum/delikli tas ve bakteri kulturuk 905638.asp (Erişim: 10.07.2023).

URL-2:https://www.kulturdenizi.com/kurbaga-ozellikleri/ (Erişim: 10.07.2023).

URL-3:https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/ayin-yuzeyindeki-bazi-bolgelerin-daha-karanlik-gorunmesinin-sebebi-nedir (Erişim: 10.07.2023).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Her iki yazarın da katkısı eşittir./*Both authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 13.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 17.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1483583
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 655-671.

Araştırma Makalesi
Research Article

İKİ DÜNYA ARASINDA: ÖTEBAY TURMANJANOV VE FOLKLOR

♦

BETWEEN TWO WORLDS: OTEBAY TURMANJANOV AND FOLKLORE

Gül Banu DUMAN*

ÖZ: 19. yüzyılın ortalarından itibaren yazılı edebiyatı gelişmeye başlayan Kazak edebiyatı, zengin bir sözlü edebiyat geleneğini miras almıştır. Yirminci yüzyıl Kazak edebiyatının ilk yazar ve şairlerinde sözlü kültürün izleri görülür. Sovyet Kazak Edebiyatının kurucuları arasında ismi anılan Ötebay Turmanjanov, Kazak kültürünün ve anonim edebiyatının canlı olduğu bir Kazak köyünde dünyaya gelmiştir. İlk edebi zevkini bu köyde alan şairin şiirlerinde halk kültürü ve edebiyatının etkileri vardır. Onun şiirlerinde Sovyet folklor anlayışının etkileri görülmesine rağmen kuru kuruya bir propaganda yoktur. Halkın anlayabileceği sade bir üslupla, halk söyleyişini benimseyen şairin şiirlerinde zamanın şairlerinde az rastlanan lirizm vardır. "Milliyetçilik, Mağcancılık, Abaycılık" ile suçlanan şair 1938 yılında 20 yıl sürecek sürgün cezasına gönderilir. Sürgünden döndükten sonra daha çok çocuk edebiyatı alanında eserler veren şair, eski eserleri dikkate alınmadığından ismini ancak çocuk edebiyatı içerisinde duyurabilmiştir. Şair şiirlerinde folklorik unsurlar kullanmayı bir üslup olarak benimsemiştir. Bu çalışmada şairin şiirlerindeki folklorik unsurlar incelenerek şiirlerindeki folklor etkisi örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kazak folkloru, Ötebay Turmanjanov, folklorik unsurlar, halkbilimi, halk edebiyatı.

ABSTRACT: *Kazakh literature which started to develop as a written literature since the mid-19th century at the same time has inherited a rich oral literature tradition. In Kazakh literature traces of oral culture can be seen in the works of first writers and poets of twentieth century. Otebay Turmanzhanov, whose name is mentioned among the founders of Soviet Kazakh literature, was born in a Kazakh village where Kazakh culture and anonymous literature were alive. The poet who made his first steps towards literature in this village had influences of folk culture and literature in his poems. Although the effects of the Soviet folklore understanding are seen in his poems, there is no pure Soviet propaganda. The poet's poems, which adopt a simple style that can be understood by the public and the folk style, have a lyricism that is rare in the works of poets of that time. The poet, who was accused of "Nationalism, Magzhanism and Abayism", was sent to exile for 20 years in 1938. The poet, who mostly wrote works in the field of children's literature after returning from exile, could only make his name known in children's literature because his previuous works were not taken into account. The poet has adopted the use of folkloric elements as a style in his poems. In this study, the folkloric elements in the poet's poems were examined and the folklore effect in his poems was tried to be explained with examples.*

Keywords: *Kazakh folklore, Otebay Turmanjanov, folkloric elements, folklore, folk literature*

* Doç. Dr.- Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Zonguldak-gulbanuduman@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6593-3587)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Güçlü bir sözlü edebiyat geleneğine sahip olan Kazak edebiyatı, 19. yüzyılın ortalarından başlayarak edebi dil olma yolunda ilerlemeye başlamış, 1917'de Çarlık Rusya'nın yıkılıp yeni düzene geçilmesinin ardından da hızla gelişimini sürdürmüştür. Bolşevik İhtilali'nin ardından gelen totaliter düzende edebiyatın siyasetin hizmetinde kullanılabileceği görüşü benimsenmiş, bu sebeple edebiyat yeni düzenin halka benimsetilmesinde bir araç olarak işlev görmeye başlamıştır.

Sovyet sistemi, kendi dünya görüşünü benimseyen ve o doğrultuda eserler veren yazar ve şairleri desteklemiş, kendi çıkarları doğrultusunda kullanamayacağını düşündüklerini ise ölüm veya sürgün gibi cezalarla ortadan kardırıp susturma yoluna gitmiştir. "Paul Connerton'a göre Totaliter rejimler kendi yönetimleri altındaki toplumların kafalarını tutsaklaştırmaya onları belleklerinden ederek başlar (Connerton, 1999: 26-27). Bunun yöntemi ise zamanın önemli yazar ve tarihçilerinin susturulup sindirilmesidir. Buna en çarpıcı örnek olarak ise Stalin döneminde uygulanan *repressiya* verilebilir. Repressiya'da birçok tarihçi ve yazar sürgün ya da idam ile cezalandırılmıştır" (Temur, 2010: 220). 1917'de kurulan totaliter rejim, çağdaş Kazak edebiyatını etkilemiş; edebiyat, devletin politikaları doğrultusunda şekillenmiştir.

Repressiya döneminin 20 yıllık sürgün cezasına çarptırılarak susturulan şairlerinden birisi Sovyet Kazak edebiyatının ilk dönem şairlerinden olan Ötebay Turmanjanov'dur. Halk edebiyatı geleneği içerisinde yetişen Turmanjanov'un şiirlerinde halk kültürünün izlerini görmek mümkündür. Bu çalışmada şairin şiirlerine yansıyan folklorik unsurlar incelenmiştir.

1. Sovyetler Birliği Döneminde Folklor Anlayışı

Oğuz (2010: 44), folklorun 20. yüzyıl toplumunun karşı karşıya olduğu *sanayileşme* ve *küreselleşme* süreçlerinde *millî* ve *yerli* kimliklerin *kendi olma* eğilimlerini desteklediğini böylece folklorun zaman içinde inşa edilmiş kimlikler olarak kültürel ve sanatsal alanlarda esin kaynağı hâline geldiğine dikkat çeker. "Almanya'da Hitler, Sovyetler Birliği'nde Lenin ve Stalin, İtalya'da Musolini, İspanya'da Franco 20. yüzyılda, folkloru yaratmak istedikleri yeni toplum modelinde bir araç olarak kullanmışlar ve bu liderler folklor ürünlerinde âdeta kutsanmışlardır." (Temur, 2010: 221)

"1917 Ekim Sosyalist Devrimi her alanda olduğu gibi folklor çalışmaları alanında da büyük değişimlere sebep olmuştur" diyen Özer (2022: 39) folklorun devrimden sonraki ilk on yılda devrimden önceki yaklaşımla varlığını sürdürdüğünden bahseder. Sonrasında ise "Devrim öncesine ait olan 'eskimiş ve çürümüşün yok edilmesi' yaklaşımı Devrim sonrası folklor araştırmalarına yeni yön vermiştir" (Özer, 2022: 39). Böylece "Sovyet Folkloru" diye bir kavram ortaya çıkmış ve folklor ürünlerinin yeni

Sovyet ideolojisine göre yeniden yapılandırılarak şekil olarak millî, içerik olarak sosyalist olması sağlanmıştır.

Folklor, millî değerleri içerisinde taşıdığından millî kimliğin korunmasında önemli bir rol oynar. Bu sebeple Sovyet döneminde folklor ürünleri millî değerlerden arındırılarak Sovyet ideolojisine göre yeniden şekillendirme yoluna gidilmiştir. Yeni folklor anlayışın şekillenmesinde Sovyet Yazarlar Birliği'nin folklor bölüm başkanı olan Sokolov öncü bir isimdir. Yeni Komünist toplumun yapılandırılmasında folkloru değerli bir araç olarak gören Sokolov, bizzat kendisi folklor ürünlerini icra edenlere yol göstermiş, onlardan kendi çağlarının ihtişamını tasvir etmelerini, eski hayat ile yeni hayat arasındaki büyük uçurumu dile getirmelerini ve Sovyetler Birliği'nde yaşamanın büyük mutluluk olduğunu göstermelerini istemiştir (Miller, 1990; Temur, 2010). Yeni Sovyet edebiyatı anlayışıyla eski hayatı kötüleyen, yeni hayatı öven birçok şiir kaleme alan Ötebay Turmanjanov, bu şiirlerinde his, mânâ ve tasvir bakımından halkın beğenisine uygun bir anlatım şekli benimsemiş, ayrıca folklorik unsurlardan da yararlanmıştır. Şairin "Qısqı Dala, Sol Oktyabr' Küni Eken, Sayrañdar Sovet Bulbulı, Munday ma Edi Awlım, Keşe men Bügin, Awlım Osı Aq Qala, Arıs Tuwralı Jır, Kim Körgen Jer Jastığın" gibi şiirleri içerik olarak Sokolov'un çizdiği edebiyat anlayışına uygun, yeni düzeni öven, folklordan beslenen şiirlerdir.

2. Ötebay Turmanjanov ve Folklor

1904 yılında Çimkent Bölgesinde Bögen nehri kıyısında Kazak kültürünün canlı olarak yaşadığı Jalğızağaş köyünde dünyaya gelen şairin edebi kişiliğinin oluşmasında yetiştiği ortam etkili olmuştur. "Turmanjanov'un doğduğu ilk çocukluk yıllarını geçirdiği Jalğızağaş köyü, Kazak sözlü kültürünün canlı olarak yaşandığı bir yerleşim yeridir. Şairin edebi zevkinin temelleri bu köyde atılacaktır. Şairin yetişmesinde, edebiyata ilgi duymasında, söz söyleme yönünün güçlenmesinde Jalğızağaş köyündeki kültür ortamı adeta şaire bir okul görevi görmüştür" (Duman, 2023: 5). Anılarını anlatırken bir günü türküsüz, şiirsiz, melodisiz geçmeyen bu Kazak köyündeki yaşamla ilgili Ötebay "Kabında yemek olduğu ve azıcık malı için ot toplayabildiği yıl çiftçi halkın keyfi yerinde olurdu. Güdecek hayvanı ve yapacak işi az olduğu için kış aylarında çoğunlukla eli boşta olurdu. Geniş ve aydınlık evlerde toplanıp, kabiliyetli gençlere türkü söyletip dombıra çaldırıp şiir okutup kendilerince eğlenirlerdi. Çoğunlukla destan okuyanlara destan okutup destan dinleyerek vakit geçirirlerdi" (Ergöbekov, 1992: 16) demektedir. Şair Ötebay, *Özim Tuwralı Ängime* adıyla kaleme aldığı el yazması karalamalarında köydeki bu kültür sanat ortamının onun edebi kişiliğinin gelişmesine etki ettiğini kendisi de dile getirmektedir: "Çoğunlukla kışın köy türkücülerinin söylediği türkü, ozanların okuduğu şiirler, Kasen'in melodiyle okuduğu 'Kız Jibek'i', bütün çocuklar toplanıp sırayla anlattığımız harika masallar, bilmeceler, tekerlemeler bana çocukluk dönemimde söz söylemeyi öğretti. Çocuklarla 'Han alşı', 'Şekem taş' oynasam da bir kulağım büyüklerin sözünde olurdu. Sonradan benim yazar olmama yol açan böyle söze hevesli olmam olabilir" (Ergöbekov, 1992: 18;

Turmanjanova vd., 2005: 9). En yakın arkadaşı Kasen'in de Ötebay'ın edebi yönünün gelişmesinde etkisi vardır. Anılarında anlaşıldığı üzere henüz okuma yazma bilmeyen Ötebay, arkadaşı Kasen'den 'Kız Jibek' destanını dinleyerek başından sonuna kadar ezberlemiştir.

"Edebi eserler, içinden çıktıkları toplumdan, onun gelenek ve göreneklerinden etkilenebilirler. Bu etkilenme yazardan yazara değişiklik gösterdiği gibi folklor ürünlerinin ne şekilde ve ne oranda kullanılacağı yine yazarın tercihine bağlıdır" (Atnur 2009: 1). Çocukluğunun bir kısmı Kazak köyünde geçen Ötebay, Kazak halk kültürüne yabancı değildir ve halk yaşantısını, kültürünü yakından bilen şair, ilerleyen yıllarda kaleme aldığı şiirlerinde bu kültürü şiirlerine yansıtacaktır.

Azap (2023), "Kazaklar Nasıl Ruslaştırılmaya Çalışıldı?" adlı makalesinde yetim ve sahipsiz çocukların yetimhanelere yerleştirilerek Sovyet tipi insan olarak yetiştirildiğinden bahseder. Küçük yaşlardan beri halk kültürünün içinde yetişmiş olan Ötebay da yetimhaneye yerleştirilen çocuklardan biridir. Burada Sovyet sistemine uygun eğitim alan şair, ilk şiir denemelerine de yine yetimhanede başlamıştır. 1922 yılında Moskova'daki Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesine eğitim almak için yetimhaneden seçilen birkaç çocuktan biri olan Ötebay, 1925 yılında bu okuldan mezun olarak Taşkent'teki Komünist Üniversitesinde edebiyat öğretmeni olarak çalışmaya başlar. Yeni düzenin eğitim sisteminden geçmiş olan şairin şiirlerinde Sovyet folklor anlayışının etkileri vardır.

"Ötebay Turmanjanov'un kaleme aldığı eserlere bakıldığında devrin, siyasi atmosferine uyan, Sovyet propagandası içeren birçok eser kaleme aldığı görülmektedir. Buna rağmen 1937 yılından itibaren hedef gösterilmeye başlanmış, 1938 martında sürgün cezasına çarptırılmaktan kurtulamamıştır." (Duman, 2023: 15). Ötebay'ın şiirlerinde Sovyet ideolojisi yer alsa bile şair millî kimliği olan bir şairdir ve onun şiirlerinde kuru kuruya bir propaganda yer almaz. "Turmanjanov her ne kadar yeni düzenin getirdiği yenilikleri ve Sovyet ideolojisini şiirlerine yansıtan bir şair olsa bile aslında bir yandan da Abay, Mağcan gibi şairlerin yolunda giden, millî duruşu olan bir şairdir. Dolayısıyla da millî duruşa savaş açmış Stalin'in iktidarı döneminde Ötebay Turmanjanov da 'milliyetçi-faşist' suçlaması ile cezalandırılmıştır" (Duman, 2023: 18). Şairin şiirlerinde ideolojinin yanında devrin şairlerinde çok bulunmayan *lirizm* dikkat çeker. Ötebay'ın sürgün cezasına çarptırılmasında şiirlerinin yeterince ideolojik olmaması, şiirlerinde lirizmin ön planda olması, Abay ve Mağcan gibi Kazak aydınlarının izinden gitmesi, hatta folklora olan merakı, rol oynamıştır. 1935'te Kazak atasözlerini derleyerek sözlü kültüre hizmet etmesi bile sürgün cezası almasında etkili olmuştur.

Abay ve Mağcan gibi şairleri örnek almak ve lirik şiirler kaleme almakla suçlanan şairin sürgün cezasına çarptırılması ile ilgili Ergöbekov (1992: 55) "Öteken büyük kavramların kendisini millî idrak vasıtasıyla millî renge sokup şiirlerine katabilmektedir. Düşündüğünü böyle kafiyeli,

duyduğunu böyle ezgili seslendirmesi – birilerinin hoşuna gitmemiştir. Özellikle, zamanın yöneticilerinin hoşuna gitmemiştir. Ancak, halkın hoşuna gitti, okuyucunun gönlüne ezgili nameleri ulaştı. Konuyu bu kadar basit, yüreğe dokunarak şiirleştirmek de mümkünmüş diye düşünüyor okurlar." demektedir. Demek ki şairin halk söyleyişini ezgisini içinde barındıran, halkın yüreğine dokunabilen millî renge sahip şiirler yazması ceza almasının asıl sebebidir. Ötebay Turmanjanov'un şiirlerindeki millî renk, halk söyleyişi, onun folklorik unsurları şiirlerinde kullanmasından ileri gelmektedir. Şairin

"Qara kök tünniñ körigi	Lacivert gecenin güzelliği-
Jıltırağan juldızı.	Parlayan yıldızı.
Qara jerdiñ körigi	Kara toprağın güzelliği-
Qızğaldağı qırmızı;	Laledeki kırmızı;
Ata-ananıñ körigi	Ana-babanın güzelliği-

Ay men küni — ul-qızı. Ay ve güneşi- oğlu-kızı..." şiiri için Ergöbekov (1992: 61) "Güçlü tekrarlama modeliyle yazılan şiir – betimsel bir şiirdir. Millî kavram, folklor imgelerini şiire katmak – bir çeşit arayıştır." diyerek şairin devrinin şairlerinden ayrılan lirik tarzdaki şiirindeki millî kavramlara ve folklor imgelerine dikkat çeker.

Çağdaş Kazak edebiyatı yirminci yüzyıl başlarında, yüzyıllık halk edebiyatı mirasından beslenerek gelişmiştir. Kazak edebiyatının kendi doğasıyla, bütün bünyesiyle yüzyıllık folklorun mirasçısı olduğunu, bütün türlerin sözlü edebiyatla bağlantılı olarak geliştiğini ve ilk yıllarda hangi yazar olursa olsun sözlü edebiyatın asil örneklerini okuyarak geliştiğini söyleyen Kenjebayev, Ötebay için de "Ötebay Turmanjanov'un edebi mirası, çocuk edebiyatındaki folklor ile Sovyet dönemi arasında altın bir köprüye benzetilir. Ötebay – halkımızın yüzyıllar boyu oluşturduğu müthiş kıymetli hazinesini – sözlü edebiyat örneklerinden öğrendiyse, M. Älimbayev, Ä. Düysembiyev, Q. Mırzaliyev, Q. Bayanbayev, Q. Jumağaliyev gibi şairlerimiz de Ötebay'ın eserlerinden ders aldılar. Turmanjanov bu sırada Sovyet Kazak çocuk edebiyatında birçok şair ve yazarına örnek olmuş bir üstattır. Folklor konularından, temelinden, içeriğinden faydalanmak, folkloru etkili kullanmak – Ö. Turmanjanov'un edebi mirasının ana özelliğidir" (Kenjebayev, 2005: 28). Kenjebayev'in bu ifadelerinden Turmanjanov'un şiirlerinde folklor unsurlarını kullanmakla kalmadığı başka şairlere de folklor unsurlarını kullanma konusunda örnek olduğu anlaşılmaktadır.

Ötebay Turmanjanov'un şiirlerindeki folklorik unsurları genel itibariyle şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

2.1. Köy ve Şehir Hayatı

Ötebay'ın şiirlerine halkın köy-şehir-bozkır yaşantısı ve kültürü yansımıştır. Sovyet sisteminin yüceltilmesi için şair ve yazarlardan eserlerinde eski yaşantı ile yeni yaşantı arasındaki farkları dile getirmeleri istenir. Bu sebeple Ötebay, birçok şiirinde eski ve yeni hayat şartlarını

kıyaslamakta, halk yaşantısında meydana gelen değişikliklere şiirinde yer vermektedir. Şair seçme şiirlerden oluşan kitabına aldığı ilk şiirinde

"Jazıñnıñ jarşı bulbulı Yazının haberci bülbülü

Jırımın jaña zamannıñ. *Şiiriyim yeni zamanın*." (Bögen, Men Seniñ Balañmın) (Turmanjanov, 1958) demekte böylece kendisini yeni zamanın, yaz döneminin haberci bülbülü olarak nitelemektedir. Şair şiirlerinde eski yaşantıyı kışa, yeni yaşantıyı ise yaza benzetir. *Qısqı Dala* (Kış Bozkırı) şiiri halkın eski ve yeni yaşantısının karşılaştırıldığı bir başka şiirdir. Şiirde eski yöneticilerin ve halkın kanını emen zenginlerin ortadan kalktığı, her yere okulların açıldığı, Rus nüfusun geldiği, köylerde Kazak Rus kardeşçe yaşadığı anlatılmakta, bütün bunlar halkın refahını ve mutluluğunu arttıran unsurlar olarak okurlara sunulmaktadır. Aslında bütün bu gelişmeler, Sovyet hükümetinin yerli halkı Ruslaştırma politikasının uygulamalarıdır. Bu politikaların halkın faydasına olduğu propagandasını yapmak ve halka benimsetme görevi de edebi eserleri ile şair ve yazarlara düşmüştür. *Sayrañdar Sovet Bulbulı* (Ötsün Sovyet Bülbülü) şiirinde öterek yeni dönemin şarkılarını söyleyen "Sovyet bülbülü" şairin kendisidir. Şair bu şiirinde kendisine "Sovyet ozanı/ sovet jırşısı" demektedir.

Ötsün, Sovyet bülbülü,

Ötsün, Sovyet güzelliği için!

Söylesin, *Sovyet ozanı*,

Söylesin, mutluluk iradesi için (Sayrañdar Sovet Bulbulı)

2.2. Halk Mimarisi

Kazak toprakları geniş bozkırlarla doludur. SSCB döneminde yeni kara ve demir yolları yapılarak bozkırın birçok yerine ulaşım sağlanmış, yeni şehirler kurulmuştur. Jumısker Jol Saladı (İşçi Yol Yapıyor) şiirinde altyapıdaki gelişmeler ve bu gelişmelerin halka yansımalarını gözlemlemek mümkündür. Şiirde yeni kara yolları ve Türksib adı verilen Türkistan-Sibirya demir yolu hattının açılması ile hem halk ekonomisinde hem yaşantısında hem de mimarisinde meydana gelen değişmeler yer alır. Ekonomik gelişmelerle birlikte yeni evler yapılmış yeni şehirler kurulmuş ve halk yaşamı da hızla değişmiştir. Bozkır hayatı ve mimarisinin yerini, şehir hayatı ve mimarisi almaya başlamıştır.

Ayqın dala, ay dala,	Açık bozkır, ay bozkır,
Aydalada – köp qala!	Issız bozkırda – çok şehir!
Töselipti jol – sara.	Döşenmiş yol – düzgün.
Jañarıptı aynala.	Yenilenmiş etraf.
Tastı tilip, taw tesip,	Taşı delip, dağ deşip,
Töteley jol tartıptı.	Kestirme yol çekmiş.
Eñbek etip, el ösip	Emek verip, halk gelişip
Quwanışı artıptı.	Sevinçleri artmıştı.
Är jerge jaña üy ornap,	Her yere yeni ev yapıp,

Qatarların tüzepti. Sıralarını düzeltmiş. (Jumısker Jol Saladı). Şiirde yeni değişmelerle birlikte halkın yaşantısının da geliştiği ve sevinçlerinin arttığı dile getirilmektedir.

Awlım Osı Aq Qala (Köyüm Bu Ak Şehir) şiirinde de ıssız, susuz bozkırın yerini bereketli şehir hayatının aldığı, eski kerpiç evlerin yerine altı sıra beyaz renkli mavi çatılı yeni evlerin yapıldığı, üstelik köylere okul, yol, elektrik gibi alt yapı hizmetlerinin de ulaştığı anlatılmaktadır.

2.3. Halk Ekonomisi

Mimari yapıdaki ve halkın yaşantısındaki değişmeler, kentleşme aslında bütün bunlar ekonomi ile bağlantılı çıktılardır. Halkın yaşantısında bozkır kültürünün ayrı bir yeri vardır. SSCB'nin kurulması ile birlikte imar çalışmaları ve hızlı bir kentleşme başlamış, bozkır yaşantısı da hızla değişmiştir. *Jumısker Jol Saladı* şiirinde imar çalışmaları ile halkın yaşantısındaki değişikliklere yer verilmektedir. Alt yapının gelişmesi sayesinde bozkırın zenginleştiği, ayrıca hayvancılık sebebiyle konar göçer bir hayat süren halkın, yeni yapılan yollar ile artık daha rahat göç ettiği, yolunu şaşırmadığı şiirde anlatılmıştır:

Adaspaydı bizdiñ köş Yolunu şaşırmıyor bizim göç
Osı jolmen baradı. Bu yolla gidiyor. (Jumısker Jol Saladı)

Maden yatakları bakımından dünyanın sayılı devletlerinden birisi olan "Kazakistan, 'Mendel Tablosu' tabir edilen tablodaki bütün madenlere sahip bir cumhuriyettir. Kazakistan daha ziyade Sovyetler Birliği'nin tahıl ürünleri ve yeraltı zenginlikleri, yani ham maddesini temin eden bir ülke görünümündedir." (Uludağ ve Serin, 1990: 252). Bütün imar çalışmaları, Slav nüfusun bu bölgelere yerleştirilmesi, fabrikaların açılması, endüstrileşme faaliyetlerinin artması, hızlı kentleşme bu bölgenin yer altı ve yer üstü zenginliklerinin sömürülmesi çalışmalarının bir parçasıdır.

SSCB döneminde Rus nüfusun en fazla artış gösterdiği yer Kazakistan olmuştur (Ölçekçi, 1996). SSCB döneminde maden bakımından zengin bölgelerdeki hızlı nüfus artışı ve kentleşme özellikle dikkat çeker. "Kazakistan'ın birçok yöresinde madencilik ve sanayi gibi ekonomik faaliyetlerin yoğunlaşması arasında büyük bir paralellik vardır. Karaganda, Astana (Akmola), Temirtau ve Cambul yöreleri bunlara örnektir" (Atasoy, 2001: 238). "Ekim Devrimi'nden sonra yeni hükümet hızlı bir şekilde bayındırlık ve iskân çalışmalarına başlamış, yer altı ve yer üstü kaynakları bakımından zengin olan yerlerde yeni yerleşim yerleri kurulmaya, buralara özellikle batıdan getirdikleri nüfusları yerleştirmeye başlamıştır. O dönemin bütün edebi eserlerinde yeni hayatla birlikte başlayan bu bayındırlık hareketlerinden övgüyle söz edilir. Geniş Kazakistan coğrafyasında sürdürülen bayındırlık-iskân faaliyetlerini Turmanjanov'un şiirlerinden de takip etmek mümkündür. *Kim Körgen Jer Jastığın* (Kim Görmüş Dünya Gençliğini) şiirinde Arqa bölgesindeki bayındırlık-iskân faaliyetleri ile ilgili gelişmeler yer alır" (Duman, 2023: 81).

Ötebay, Karaganda, Akmola, Kostanay, Arqa gibi o dönemin ekonomik yönden parlayan şehirleri üzerine şiirler kaleme almıştır.

Nedegen molşılıq ed, **Arqa**m meniñ!	Ne kadar da verimli idi, Arka'm benim!
Nedegen berekeli ed, darqan elim!	Ne kadar bereketliydi, cömert yurdum!
Bir özi **Qostanay**dıñ qonaq eter	Tek başına Kostanay misafir eder
Qalasa Otan elin, düniye elin.	İsterse vatan halkını, dünya halkını.

(Kim Körgen Jer Jastığın). Bu şiirde Arqa'nın ne kadar verimli bir bölge olduğu anlatılmakta, Kostanay'ın tek başına tüm vatanı hatta dünya halkını doyuracak ekonomik zenginlikte olduğu anlatılmaktadır. *Tıñdağı Şıñdar* (Bakir Topraktaki Zirve) şiiri de Kostanay'ın ekonomik gelişmesini konu almakta ve şehrin ekonomik zenginliği başka şehirlerle mukayese edilmektedir.

Qara Jer (Kara Toprak) şiirinde de toprağa seslenen şair, toprağın madenler yönünden ne denli zengin olduğunu, bunların artık çıkarılıp işlenmeye başlandığını anlatır.

Aç koynunu,
Kara toprak!
Altınını alayım,
Sayısız hazine ziynet-altın… (Qara Jer)

Munday ma Edi Awlım (Böyle miydi Köyüm?) şiiri de yeni dönemle birlikte ekonominin geliştiğine, yeni kurulan kolhoz sistemiyle beraber tarımda, hayvancılıkta bereketin arttığına, köylerin zenginleştiğine vurgu yapılmaktadır:

Qatarlı üyi qaladay,	Sıralı evi şehir gibi,
Qaraşı, mınaw qay awıl?!	Baksana, bu hangi köy?!
Egini bitik, malğa jay	Ekini gür, hayvana uygun
Bul bügin bizdiñ bay awıl!	Bu bizim zengin köy bugün!
Töbesi kün, töri gül,	Tepesi güneş, köşesi çiçek,
Töskeyi malğa tola awıl	Dağın yamacı hayvanla dolu köy.
Eli kolhoz, jeri nur –	Yurdu kolhoz, toprağı nur-
Baqıt qonğan bul awıl.	Talih konan bu köy. (Munday ma Edi Awlım)

Osı – Bizdiñ Oñtüstik (Bu – Bizim Güney Bölgemiz) şiiri de bölgenin tarımsal zenginliklerini gözler önüne sermekte bölgede yetişen tarım ürünleri şiirde övülmektedir:

Qawaşağın qaq jarğan,	Kozasını tam ikiye yaran,
Aqmaqtası-aqmarjan.	Ak pamuğu-ak mercan.
Alması appaq aqıqtay,	Elması apak akik gibi,
Jüzimi bar jaquttay.	Üzümü var yakut gibi.
Tüni salqın, küni ıstıq,	Gecesi soğuk, gündüzü sıcak,

Osı – bizdiñ Oñtüstik. Bu-bizim Güney Bölgemiz… denilmekte, şiirin devamında da bölgede yetişen diğer tarım ürünlerine (karpuz, kavun, balkabağı, soğan) yer verilmektedir.

"Kazak Sovyet edebiyatı tarihinde ilk kez pamuk tarımı üzerine girift bir eser yazan edebiyatçı – Ö. Turmanjanov'dur. 'Aq Altın' (Beyaz Altın) şiiri, cumhuriyetimizin pamuk çiftçilerinin hayatını anlatan ilk şiirdir. Ayrıca 'Şırşıq Sırı' (Şırşık'ın Sırrı) şiiri, Kazak Sovyet edebiyat tarihinde sulama konusunda yazılan ilk eserdir." (Ahmetov, 1976: 98). Döneminin ekonomik-sosyal reformları üzerine birçok şiir kaleme alan şairin sadece reformlar konusundaki şiirleri bile ayrı bir makale konusu olacak kadar çoktur.

2.4. Halk Mutfağı-Beslenme

Şairin şiirlerinden halkın tarım ve hayvancılıkla uğraştığı anlaşılmakta başta "ekin, buğday" olmak üzere ülkede yetişen tarım ürünleri hakkında şiirlerde bilgi verilmektedir. Tarım ve hayvancılıkla geçimini sağlayan halkın mutfağını bölgede yetişen bitkisel ve hayvansal ürünler zenginleştirmektedir. Özellikle daha ılıman bir iklime sahip olan güney bölgelerinde her türlü sebze meyvenin bolca yetiştiği şiirlerde anlatılmaktadır. *Keşe men Bügin* (Dün ve Bugün) şiirinde adı geçen evcil hayvanlar aynı zamanda Kazak mutfağının hayvansal ana besin maddeleridir:

Awıl üsti: *qoy, qozı, sıyır, eşki*	Köyün üstü: koyun, kuzu, inek, keçi
Jılqı, tüye – tört tülik tügel östi.	Yılkı, deve- dört tülik hepsi yetişti.
"Baqıttı ömir bul qiylı körmedik» dep	"Mutlu ömür bu- zorluk görmedik" diyip
Döñ basında käriler äñgime esti.	Tepenin başında ihtiyarlar konuştu.

Tıñdağı Şıñdar şiirinde Kostanay şehri, "tahıl-deryası Kostanay" (dändariya Qostanay" şeklinde nitelendirilmekte "Jurtıma dastarqanın jomart jayğan. Yurduma sofrasını cömertçe yayan." denilerek Kostanay'ın Kazakistan mutfağının buğday ihtiyacını karşladığı anlatılmaktadır.

Şiirlerde yer yer Kazak mutfağına has besinlere de rastlanmaktadır. "Jarım mağan jiberipti may men *qurt*. Yarim bana göndermiş yağ ve *kurt*." (İt Köylek). Anadolu'da keş peyniri olarak adlandırılan "qurt (kurıt/kurut)" adlı süt ürününün Kazak mutfağına has katı ve yumuşak birçok varyantı bulunmaktadır.

2.5. Halk Sanatları ve Zanaatları

SSCB döneminde hızla gelişen sanayileşme ile birlikte yeni fabrikalar açılmış, el sanatları, zanaatlar, geleneksel birtakım meslekler ölmeye başlamıştır. Sovyet sisteminde bireyselliğe yer yoktur ve kollektif faaliyetler özendirilmektedir. *Tağaşı* (Nalbant) şiirinde de Ötebay, geleneksel üretim şeklini benimsemiş nalbanda dükkanını bırakarak sisteme ayak uydurmasını ve fabrikada çalışmaya başlamasını öğütlemektedir. Bu şiir Sovyetlerin küçük zanaatkara bakış açısını ortaya koyması açısından önemlidir. Şair:

Ey, tağaşı, tağaşı!	Ey, nalbant, nalbant!
Eñbektiñ, şeber ağası.	Emeğin, usta ağası.

Tar qapastı tastaşı! Dar hücreyi bıraksana!
Jañadan ömir bastaşı! Yeniden hayata başlasana!
Basıñdı qos jiyınğa Katılsana kalabalığa
Müşe bolıp uyımğa. Üye olup kuruma… demekte nalbandı küçük atölyesini kapatarak yeni üretim sistemine dâhil olmaya çağırmaktadır.

2.6. Halk Bilgisi

Her türlü alanda halkın yaşantısını düzenleyen, halk tecrübesinden ortaya çıkmış bilgiler, halk bilgisi içerisine girer. Halk yaşantısını şiirlerine yansıtan şair Ötebay'ın şiirlerinde de halk bilgisi unsurları yer alır. Onlardan birisi temir qazıq (demir kazık) adı ile anılan kutup yıldızının hep kuzeyi gösterdiğinden yön bulmada kullanılabileceği bilgisidir.

Qaq jarıp qara tündi nurmen sonda Ortadan yarıp kara geceyi ışıkla o an
Sen ediñ jön siltegen temir qazıq. Sen idin yön gösteren kutup yıldızı. (Leninge)

2.7. Halk Hekimliği

"Emek" teması Sovyet dönemi edebiyatının baş tacı konularındandır. Bu sebeple edebi eserlerde emek her zaman yüceltilmiş, onun karşıtı olan tembellik ise yerilmiştir. Şairin *Ärdayım Adam Eñbek Sağınadı* (Her Zaman İnsan Emeği Özlüyor) şiirinde mental bir hastalık olarak nitelendirilebilecek olan tembellik hastalığına yakalanan insanlara iyileşmeleri için "çalışmak, emek" bir panzehir, ilaç olarak sunulmaktadır.

Körse eger, öz boyınan qazınasın, Görürse eğer, kendi vücudunun hazinesini,
Sol sätte jalqaw awru jazılatın. İşte o an tembellik hastalığı iyileşecek…
Osınday jalqawlardıñ bärine de Böyle tembellerin hepsine de
Jaqsı eñbek – janğa şiypa däri der ek. İyi emek – cana şifa ilaçtır diyebiliriz.

2.8. Halk Giyimi

İtköylek şiirinde bahsedilen "itköylek" – bebeğe kırkı doluncaya kadar giydirilen, batmaması için dikişleri dışarıda olan bebek kıyafetinin adıdır. Şiirde "Mınaw sağan balañ şeşken «it köylek!»" (Bu sana evladının çıkardığı «it köylek!») şeklinde geçmektedir.

2.9. Halk İnançları

"Totaliter bir devlet olan Sovyetler Birliği insanların dini inançlarından uzaklaştırılıp pozitivist-materyalist bir dünya görüşü doğrultusunda eğitilmeleri ve o doğrultuda yetiştirilmeleri için bütün gücüyle uğraş verir" (Saraç, 2019: 74). Şu iki mısra Sovyetlerin din politikasının özetidir:

"Keşegi meşit ornı mektep bolğan, Dünkü cami yeri mektep olmuş,
Bu dağı bir baqıt qoy elge qonğan. Bu da bir talihtir ki halka konan" (Qısqı Dala). "Camilerin yerlerine okulların açılmasının halk için bir talih olduğu fikri", Sovyetlerin din politikasının şiire yansımasıdır. Benzer bir bakış açısı da *Tilşilerge* (Gazetecilere) şiirinde vardır. Bu şiirde mollalar, büyü yapmak bahanesiyle halkı sömüren dolandırıcılar olarak gösterilmektedir:

Mol jegen momındardı molda da bar	Uysalları çok yiyen molla da var
Olar da el üstinen olja tabar.	Onlar da halk üzerinden kazanç sağlar.
Birin «üp», birin «süp» dep jılanşa arbap büyü yapıp	Birine "üf", birine "püf" diyip yılan gibi
Köziñdi buldıratıp aldap alar. (Tilşilerge)	Gözünü boyayıp kandırarak alır.

İktidarın din politikası "her türlü dini inancı yok etmek" olsa bile Ötebay'ın şiirlerinde halk inanışlarına ait birçok unsur yer alır. Ateşin kiri temizleyeceği inancından hareketle şair, şiirini ruhu temizleyen ateşe benzetmektedir:

Janıññıñ kirin tazalap	Ruhunun kirini temizleyip
Jalınmen juwar jaqsı jır.	Alevle yıkar güzel şiir. (Sayrañdar Sovet Bulbulı)

İyi niyetli olunca yolumuzun aydınlanacağı, işimizin rast gideceği inancı "Bolğan soñ jarıq nurlı jolıñ aydın. (Işıklı nurlu olduktan sonra yolun aydın.)" (Leninge) dizelerine yansımıştır.

Lirik bir üsluba sahip şair, iki farklı şiirinde sevgilinin sözünü *muska* gibi boynunda taşıdığından bahseder. Bu şiirler "muska" inancını göstermektedir:

Söylediğin «seviyorum!» sözünü / Muska yapıp takıp yaşayacağım. (Jandırma, suluw, janımdı)

Bu sözün boynuma taktığın muska, (Umıtqam Joq)

Tıñdağı Şıñdar şiirinde Hızır inancı dikkat çeker:

Aldımnan arılar ma aq dastarqan!	Önümden eksilir mi beyaz sofra!
Arqama qıdır qonıp, baqıt şökse.	Arkama Hızır konup, mutluluk çökse.
Nemene qıdır emey tıññıñ däni?!	Toprağın tahılı Hızır değil de ne?!

Ekmek, Türk inanışlarında kutsal bir nimettir. "Ekmeğin kutsal sayılması, üstünden atlanmaması gerektiği, ekmeği hürmetlemeyen, kırıntılarını rastgele atıp üzerine basanların evlerinden bereketin gideceği ve ekmeğe muhtaç kalınacağı" inancı *Nan Qiyqımın Şaşpañdar* (Ekmek Kırıntısını Saçmayın) şiirinde dile getirilmektedir:

"Nan – ardaqtı adal as	Ekmek – aziz helal aş
Käri, jas odan attamas.	Yaşlı, genç ondan atlamaz" mısraları ile başlayan

şiirde ekmekle ilgili inanışlar uzun uzun sıralanmakta ve şiir "Ekmek kırıntısını saçmayın, /Toplayıverip, hürmet edip / Serçelere atın" tavsiyesi ile bitmektedir.

Sürgünde olan Ötebay'a bir yakını "itköylek" adlı bebek kıyafetini yollar. Bir inanışa göre itköylek göze sürülürse uğur getirmektedir: "-Depti ırım ğıp täbirek et, köziñ sürt!" (-Demiş uğur getirir hediye et, gözüne sür!)

Ekpindi men Jalqaw şiirinde "amel defteri" inancı göze çarpar: "Boğazımı doyurup boşa geçirdim yazımı. /Yattığım günler kitapçığa yazıldı". Tembelliğin günah kabul edildiği de bu mısralardan anlaşılmaktadır.

Gül men Qız (Çiçek ile Kız) şiirinde de kızın güzel kokusu cennet kokusuna benzetilmektedir. Bu mısralar cennet inancını göstermektedir: Kız(ın) bedeninden dökülerek hoş bir koku / Hissedilir gibi oluyor cennet esintisi.

2.10. Geçiş Dönemleri

Ötebay'ın şiirlerinde doğum, düğün, askerlik, ölüm gibi hayatın geçiş dönemleri ile ilgili folklorik unsurlar ve bunlara ait ritüeller, âdet, gelenek, görenekler yer almaktadır.

Kral ve kraliçe arının kızlarına uygun damat adayı bulmak için bir şölen organize etmelerini konu alan *Qumırsqalar, Aralar-Qiyıspas Dos, Qudalar* fablında aşağıdaki dizeler eski destan ve hikâyelerde geçen bir Kazak geleneğine hatırlatma yapmaktadır. Destanlarda, eski kültürde kızı almak için kahramanların konan gümüşü ("aq jambın"ı) vurmaya çalışmaları geleneğine atıf vardır:

Masa sadaq asıptı, Sivrisinek yayını asmıştı,
Aq jambını atıptı. Ak gümüşü vurmuştu.

Sayrañdar Sovet Bulbulı adlı şiirde

"Zor mereke toy eken, Büyük bayram düğünmüş,
Jarısqa tüsken san düldül, Yarışa gelmiş sayısız düldül," mısraları bayram ve düğün kutlamalarında at yarışlarının yapılması geleneğini anlatmaktadır.

Jumısker Jol Saladı şiirinde de "Kır canlanıp sevinip, / Kırda davul çalıyor. / At binip, bayrak alıp /Yurdum düğüne koşuyor" mısralarında bayrak kaldırıp davul çalıp ata binen çoşkulu bir kalabalığın düğün eğlencesine yer verilmektedir.

Kim Körgen Jer Jastığın adlı şiirde "Göründü geniş zenginliğiyle güzelliğin bozkır. /Düğününe altın atıp, mercan saçan" denilerek düğünde altın mercan saçma âdetine gönderme yapılmaktadır. Günümüzde de Anadolu'da düğünlerde oynayanlara para saçılması şeklinde bu gelenek yaşamaktadır.

Batırğa Esik Aşalıq (Kahramana Kapı Açalım) şiirinde Mirlan adlı evladının doğumu üzerine yazdığı" dipnotu yer alır. Bu şiirde eve bir bebeğin gelmesinin evde yarattığı sevinç anlatılmaktadır. Hastaneden eve gelen anne oğulun yollarına çiçek saçalım denilerek doğum sevinci kutlanmaktadır.

Şiirlerinde kişileştirme sanatını sıklıkla kullanan şairin *Qarlığaş* (Kırlangıç) adlı şiirinde anne kırlangıcın yavrularını ak beşiğe yatırıp, ak yorgana sarıp, onları sallayarak uyuttuğu tasvir edilir.

Ötebay *Jas Äsker* (Genç Asker), *Jas Qayrat* (Körpe Güç) gibi birçok şiirinde gençlere seslenmekte, vatanın genç askerleri olduklarını hatırlatmaktadır. *Güläyım* adlı şiirde ise vatanı savunmak için kocası askere giden bir kadının duygularına yer veren şair, kadına "Düşmanını yenip dönmüş yârine, /Yurt olarak birlikte hürmet eder. /Tertemiz senin namusunu / Yârine söyleyip halk över." demekte halkın askere duyduğu hürmeti anlatmaktadır.

Ötebay; Lenin'in, Gorki'nin, arkadaşı Kasım'ın ve Kazak halk bestecisi Kurmangazı'nın ölümleri üzerine kaleme aldığı şiirlerinde hayatın son geçiş evresi olan ölümden bahseder. "Bugün ise ebedi uykuya gözünü yumdun, / Razı değil kader sinsisinin yaptığına. /Vedalaşıp seninle kaygılanan / Gözyaşı derya oldu milyon binin," (Leninge) ölümün ebedi uykuya benzetildiği şiirde kader inancı yer alır.

2.11. Kalıp ifadeler

Şairin şiirlerinde halkın günlük yaşantısına ait dua, beddua, vedalaşma… vb durumlara ait kalıp ifadeler yer alır. İngiliz siyaset adamı Chamberlain 23 Şubat 1927 tarihinde SSCB'ye verdiği nota sebebiyle Sovyetlerde "Çemberlen'e Cevabımız" sloganıyla bir propaganda kampanyasına sebep olmuştur. Ötebay da bu propagandaya *Çemberlenge Jawabım* adlı şiirle katılmıştır. Bu şiirde küfür, beddua türünde kalıp ifadeler dikkat çekicidir:

Qaraysıñ kimge *sen mundar*?!	Kime bakıyorsun sen şerefsiz?!
Batarsıñ jerge badalıp	Batarsın yere mahvolup
Sumıray, azğın, jın – sumdar.	Alçak, hain, şeytanlar……
İşiñ küysin qu jılan!	İçin yansın sinsi yılan!
Al, Çemberlen, jawabım!	Al, Çemberlen, cevabım!

Bala men Aralar (Çocuk ve Arılar) şiirinde de "Urlıqpen körgen *kün kursın*!" Hırsızlıkla geçen gün yok olsun!) şeklinde beddua yer alır.

Yemin ifade eden "Wädemdi al, bas uram! / Yeminimi al, baş koyacağım! (Leninizm – Mäñgi Şam) mısrası da bir kalıp ifadedir. *Leninge* adlı şiirde "Qoş, *qoş bol*!/ Közim nurı ulu kösem!" (Hoşça, hoşça kal! Gözümün nuru ulu önder!) ifadesinde de sevilen bir kişiye "gözümün nuru" şeklinde sesleniş ve vedalaşma kalıp ifadesi olan "qoş bol" ifadesi vardır.

"*Jolıñ bolsın* dalağa şığa ğoy!" / Yolun açık olsun dışarıya çıkıver (Balapan) mısrasında da "Jolıñ bolsın" ifadesi "yolun açık olsun, güle güle git" anlamlarına gelen bir kalıp ifadedir.

2.12. Halk Edebiyatı

Anonim halk edebiyatının canlı olarak yaşatıldığı bir Kazak köyünde dünyaya gelen Ötebay'ın eserlerinde halk edebiyatından faydalanmaması düşünülemez. Şair, eserlerinde masal, türkü, kıssa, ağıt, destan, atasözü gibi halk edebiyatı ürünlerinden faydalanmaktadır.

2.12.1. Masallar

Sürgünden döndükten sonra Kazak halk masallarını *Baqıt Qusı* (Mutluluk Kuşu) adlı kitapta toplayan Ötebay'ın kendi kaleme aldığı çok sayıda manzum masalı da vardır.

"Kazak edebiyatının, Sovyet dönemi yazarları, özellikle Stalin'in baskı döneminde şu iki konuyu çok sık kullanmışlardır: Bunlardan ilki, etnik baskılar yüzünden millî değerlerden uzaklaştırma politikalarına ve uygulamalarına tepki olarak hayvanları ve tabiat olaylarını sembol olarak

kullanma, ikinci olarak da millî değerleri, yani folklorik değerleri kullanarak millî kimliği koruma" (Sametova, 2019: 95). Ötebay'ın manzum masallarında da hayvanlar sembolik kahramanlardır. Ayrıca hedef kitlesi çocuklar olan şair, çocukların dikkatini çekmek için de hayvan karakterleri tercih eder. Ötebay halk edebiyatı ürünleri içerisinde en çok masal türünden faydalanmıştır.

" 'Qumırsqalar, Aralar – Qıyıspas Dos Qudalar' (Karıncalar, Arılar – Candan Dost Dünürler), 'Altın Balta' (Altın Balta), 'Tört Ögiz Tuwralı Ertegi' (Dört Öküz Hakkında Masal), 'Han Qızınıñ Mısığı Boldı' (Han Kızının Kedisi Oldu), 'Ğajayıp Bağbannıñ Altın Alması men Asan Bala Tuwralı Ertegi' (Harika Bahçıvanın Altın Elması ve Çocuk Asan Hakkında Masal), 'Bödene men Tülki' (Bıldırcın ile Tilki), 'Qarlığaş, Dävit, Jılan' (Kırlangıç, Peygamberdevesi, yılan), 'Jolbarıs' (Kaplan), 'Jeke-day' , 'Orman ertegisi' (Orman Masalı), 'Añğal Buğı, Aldamış Tülki, Añ Patşası – Awru Arıstan Tuwralı Ertegi' (Saf Geyik, Hilekâr Tilki, Hayvanların Padişahı – Hasta Aslan Hakkında Masal)" (Qaratayev, 2005: 37) Ötebay'ın ünlü manzum masallarıdır.

Ötebay, eserleri üzerinden çocuklara terbiye, güzel ahlâk vermeye çalışan didaktik tarzda masallar kaleme almıştır; bunlardan en ünlüsü *Qumırsqalar, Aralar – Qıyıspas Dos Qudalar* adlı manzum masalıdır. Bu masalda asıl değerli olanın çalışkanlık-emeğe saygı olduğu ve halkına faydalı olmayan hünerin bir kıymetinin bulunmadığı mesajı okurlara verilmektedir. Ötebay'ın *Qarlığaş* ve *Tört Ögiz Tuwralı Ertegi* adlı masalları da "birlikten kuvvet doğar" mesajı üzerine inşa edilmiş masallardır. Şair, kuru bir didaktik üslup yerine yazdığı masallarla, olay örgüsü içinde vermek istediği mesajı çocuklara iletme yolunu benimsemiştir.

2.12.2. Halk Türküleri

Halk şarkıları, müziği deyince akla ilk türküler gelir. "Halk şarkısı, türküsü, melodisi anlamlarına gelen än, Anadolu Türk halk müziğindeki 'türkü'nün karşılığıdır. Än, Kazak halk şiirinin, müziğinin en yaygın türlerinden biridir." (Yakıcı, 2007: 355). Şairin şiirlerinde "än" (türkü, halk şarkısı), "jır" (türkü, şiir, destan) ve "jırla-" (türkü söylemek) ifadeleri sıkça geçer.

Jurtıñnıñ jüreginen orın aldı	Halkının yüreğinde yer aldı
Köksegen keleşekti küy men *än*in. (Qurmanğazı)	Geleceği arzu eden ezgin ve türkün.

Şair, Kırım için yazdığı şiirinde Kırım'ı bir masala ve asrın türküsüne benzetir.

Ey, Qırım, tula boyıñ tolğan *ertek*,	Ey, Kırım, tüm vücudunu kaplayan masal,
Ğasırdıñ ertedegi *jır*ın şerted.	Asrın evvelki türküsünü çalar. (Qırım)

2.12.3. Halk Kıssaları-Halk Hikâyeleri

Qısqı Dala (Kış Bozkırı) adlı şiirde geçen "Qarınbay" Kur'an-ı Kerim'de geçen "Kârûn"dur. Kazak halk hikâyelerinde Kârûn, Qarınbay adıyla anılan

zenginliği ve cimriliği ile öne çıkmış bir karaktere dönüşmüştür (URL 1 http://taglym.kz/қарун байдың қиссасы). Sözlükte "çok cimri hasis, pinti insan" (Koç vd.: 321) şeklinde açıklanan Qarınbay, zamanla halkı sömüren, zenginler için kullanılan bir tabir olmuştur.

Quwanğan eki ezuwi qulağında Ağzı kulaklarında sevinen

Qurıptı *Qarınbay*lar eldi şaqqan. Kurumuş Karınbaylar halkı dişleyen. (Qısqı Dala)

2.12.4. Ağıtlar

Şair, Lenin'in ve Gorki'nin ölümlerinin ardında duygu ve düşüncelerini dile getiren şiirler kaleme almıştır. Ötebay'ın meslektaşı arkadaşı şair Kasım Amanjanov'un ölümü üzerine yazdığı *Qasımım* (Kasım'ım) adlı şiir lirik ifadeleri ile tam bir ağıttır. Turmanjanov,

"«Qasımıñ qaytıs» degende, "Kasım'ın ölmüş" denildiğinde,

Awzıma tüspey aytarım. Ağzıma söyleyeceklerim düşmedi.

Tilimdi tistep tüksiyip, Dilimi ısırıp kaşlarımı çatıp,

Tek basımdı- şayqadım. Tek başımı- salladım." dizeleriyle arkadaşının ölüm haberinin ardından duyduğu üzüntüyü ve dilinin tutulup söyleyecek söz bulamadığını anlatmaktadır.

2.12.5. Atasözleri

"Deyim ve atasözü, bir toplumun millî ve manevi değerlerinin geçmişten günümüze yoğrularak gelen kültürel zenginliklerinin yansımasıdır. Bu özelliklerinden dolayı şairler şiirlerinde deyim ve atasözlerine müracaat etmektedirler." (Aydoğmuş, 2021: 123). Hayatını Kazak atasözlerini derlemeye adamış Ötebay'ın şiirlerinde atasözlerinin ayrı bir yeri vardır. Atasözlerini kullanma şekli onun üslubunun bir parçası olmuştur.

"Onun bütün eserlerinde düşünce söyleme biçiminde atasözlerinin etkisini görebiliyoruz." diyen Kenjebayev (2005: 31), Turmanjanov'un şiirlerinde atasözlerinin kullanımının 4 şekilde olduğunu belirtir: İlk olarak bazı şiirlerinde doğrudan söz hazinesi olarak atasözlerinden faydalandığını; ikinci olarak atasözündeki ana düşünceyi alıp, felsefisini genişletip şiir yazdığını; üçüncü olarak kendi başına bağımsız bir şiir yazıp, bu şiirdeki ana düşünceyi şiirin sonunda atasözüyle özetlediğini; bazen de bir şiirin bir kıtasını atasözü tarzında düzenlediğini söylemektedir. Şairin atasözü kullanımı ile ilgili bazı önekler şu şekildedir.

Eñbek – adamnıñ ırısı eken! Emek – insanın rızkı imiş!

'*Eñbek – en baylıq'* degen durıs eken. 'Emek – en büyük zenginliktir' dedikleri doğru imiş. (Esik Aldına Bir Tüp Alma Egip...)

"*Köşerimdi jel bilsin*, "Göçeceğimi yel bilsin,

Qonarımdı say bilsin". Konacağımı vadi bilsin"

Dedi de, jöneldi döñgeley. Dedi de, gitti yuvarlanarak. (Qañbaq)

"*Bereke – köp jürgen jer*", - deydi halıq, ("Bolluk – çok yürüdüğüm yerdir", - diyor halk,) (Köp Tükirse Köl)

Balqaştıñ ädemi emes, jeri taqır,	Balkaş'ın toprağı güzel değil, çorak,
Ädemilik tısta emes, işte jatır.	Güzellik dışta değil, içtedir. (Balqaştıñ Qaznası)

Sonuç

Ötebay Turmanjanov yirminci yüzyıl çağdaş Kazak edebiyatının oluşumuna katkı sunan önemli isimlerden biridir. Küçük yaşlarından itibaren sözlü edebiyat geleneği ile yetişen şair, yatılı okula yerleştirilmesi ile birlikte Sovyet dönemi eğitim sistemi içerisinde çağdaş edebiyat anlayışıyla da tanışmıştır. Şairin doğduğu dönem iki dünyanın kesiştiği, Çarlık Rusya'nın yıkıldığı, Sovyetler Birliği'nin kurulduğu sancılı bir dönemdir. Sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel gelişmelerin hızlı yaşandığı bir dönemde edebi yolculuğuna başlayan Ötebay'ın edebi eserlerinde bu iki dünyanın izlerini ve folklor anlayışını görmek mümkündür.

Kazak sözlü kültürünün canlı olduğu bir ortamda yetişen şair, halk söyleyişine ve folklor unsurlarına aşinadır. Eserlerinde folklorik unsurlara sıkça yer veren şair hatta başka şairlere de bu konuda ilham kaynağı olmuştur. 1938'de sürgüne gönderilmeden önce Kazak dili ve edebiyatı akademisyeni olan Ötebay, akademisyenlik, şairlik, edebiyat eleştirmenliği, tercümanlık, redaktörlük kimliklerine ek olarak anonim halk edebiyatına büyük katkılar sunan folklorcu kimliği ile de öne çıkar. Kazak atasözlerinin ve masallarının derlenmesi alanındaki çalışmalarıyla Kazak halk edebiyatına büyük hizmet etmiştir.

Halk söyleyişine hâkim olan şairin sade, içten lirik bir üslupla söylediği şiirleri halkın beğenisini kazanmıştır. Halk kültürünü, folklorik unsurları şiirinde başarıyla kullanan şair özellikle kaleme aldığı manzum masalları ile tanınır. Şairin şiirlerinde Sovyet folklor anlayışının etkileri vardır. Öte yandan Kazak halk kültürünü, edebiyatını yakından bilen şairin şiirleri, folklorik unsurlar bakımından zengindir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ahmetov, Ş. (1976). *Qazaq Sovet balalar ädebiyeti*. Almatı: Mektep.

Atasoy, E. (2001). Kazakistan'ın nüfus yapısı ve demografik özellikleri. *Türk Coğrafya Dergisi,* 36, 215-244.

Atnur, G. (2009). Abdullah Tukay'ın şiirlerinde efsane ve masal unsurları. *Bilig,* 51, 1-12

Aydoğmuş, E. (2021). *Gönüldeki koca âlem Karakalpak şairi İbrayım Yusupov dil ve üslup incelemesi*. Ankara: Bengü.

Azap, S. (2023). *Türk dünyası ve edebiyat*. İstanbul: Kesit.

Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar? (*çev.: Alâeddin Şenel,), İstanbul: Ayrıntı.

Duman, G. B. (2023). *Kazak şairi Ötebay Turmanjanov'un eserleri üzerine dil ve üslup incelemesi*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Ergöbekov, Q. (1992). *Ötebay Turmanjanov*. Almatı: Rawan.

Kenjebayev, B. (2005). Zamandas tuwralı sır. *Ötebay Turmanjanov tuwralı yestelikter* (hzl.: Turmanjanova vd.), Almatı: Bilim.

Koç, K. vd. (2019). *Kazak Türkçesi-Türkiye Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Miller, D. Y. (1990). *Folklore for Stalin: Russian folklore and pseudo folklore of the Stalin Era*. London Armonk: M. E Sharpe.

Oğuz, M. Ö. (2010). Türkiye'de mit ve masal çalışmaları veya bir olumsuzlama ve tek-tipleştirme öyküsü. *Millî Folklor,* 85, 36-45

Ölçekçi, H. (1996). Tarihi süreç içerisinde Kazakistan'da Rus varlığı. *Bilig,* 2, 54-74.

Özer, Y. (2022). Folklor ve folkloristik kavramları çerçevesinde Sovyet folklorunun oluşumu. *Millî Folklor,* 136, 37-47.

Qaratayev, M. (2005). Mutlu çocuklar yazarı. *Ötebay Turmanjanov tuwralı yestelikter* (hzl.: Turmanjanova vd.), Almatı: Bilim.

Sametova, Zh. (2019). Bazı modern Kazak yazarlarınca sembollerin ve folklorik unsurların kullanılması. *Millî Folklor,* 12, 95-101.

Saraç, H. (2019). Kutsalı topyekûn dönüştürme çabası: Lenin ve Stalin döneminde Sovyetler Birliği'nin din politikası. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 23, 73-96

Temur, N. (2010). Folklor-ideoloji bağlamında Sovyetler Birliği dönemi folklor politikaları ve bu politikaların Kırgız folkloruna etkileri. *Bilig,* 53, 219-232.

Turmanjanov, Ö. (1958). *Tañdamalı öleñder men poemalar*. Almatı: Kazaktıñ Memlekettik Baspası,

Turmanjanova, D. vd. (2005). *Ötebay Turmanjanov tuwralı yestelikter*. Almatı: Bilim.

Uludağ, İ. - Serin, V. (1990). *S.S.C.B.'deki Türk cumhuriyetlerinin sosyo - ekonomik analizleri ve Türkiye ile ilişkileri*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

Yakıcı, A. (2007). *Halk şiirinde türkü-tanım-tasnif-inceleme-metin*. Ankara: Akçağ.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: қарун байдың қиссасы. http://taglym.kz/қарун байдың қиссасы, (Erişim: 19.02.2023).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 08.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1417147
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 672-688.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK İDARE TARİHİNDE ÖNEMLİ GÖRÜLEN İSİM VE KAVRAMLARIN ERZURUM VE YÖRESİ KÖY ÇALIŞMA HAYATINDAKİ GÖRÜNÜMLERİ

♦

THE APPEARANCE OF IMPORTANT NAMES AND CONCEPTS IN THE HISTORY OF TURKISH ADMINISTRATION IN THE VILLAGE WORKING LIFE OF ERZURUM AND ITS REGION

Yasin ERKAN*-Hayrettin ŞAHİN-Nazım KARTAL*****

ÖZ: İnsanların geliştirdiği güçlü bir fenomen olan dil, toplumlar üzerinde oldukça etkilidir. İdare tarihi bağlamında kullanılan kavramların kökenini tespit etmek toplumların yönetim felsefesi açısından da fikir verici olabilecektir. Bu nedenle geleneksel dönemde kritik role sahip köyler önem arz etmektedir. Araştırmanın amacı, Türk tarihinde inşa edilen idari dilin köydeki kullanım alanlarını bulmaya yöneliktir. Literatür incelendiğinde Türk idare tarihindeki isim ve kavramlar, sözlükler içerisinde yer alsa da Türk köy çalışma hayatında nasıl kullanıldığı ile ilgili yeterli bilgi bulunmamaktadır. Bu eksikliği gidermeye yönelik Mayıs 2018 - Eylül 2023 tarihleri arasında saha çalışması yapılmıştır. Araştırmanın evrenini Erzurum ilinin Tortum, Uzundere, Oltu, Narman ve Olur ilçelerinin köyleri oluşturmaktadır. Evrenin her noktasına ulaşmanın zorluğundan örnekleme gidilmiştir. Söz konusu ilçelerin birer köyüne ulaşılarak örneklem oluşturulmuştur. Araştırma, etnografyanın veri toplama tekniklerinden katılımcı gözlem tekniği kullanılarak hazırlanmıştır. Araştırmanın neticesinde; Hun, kağan, kurgan, Oğuz, sancak, ocak, tımar, boyunduruk ve sikke isim ve kavramlarının geleneksel Türk köyünde ifade ettiği anlamların Türk idare tarihi açısından önemli sayılabilecek sonuçları ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Hun, Kağan, Sancak, Tımar, Sikke.

***ABSTRACT**: Language, a powerful phenomenon developed by humans, is highly influential on societies. Identifying the origin of the concepts used in the context of the history of administration can also provide insight into the administrative philosophy of societies. For this reason, villages, which have a critical role in the traditional period, are important. The aim of the research is to find the usage areas of the administrative language constructed in Turkish history in the village. When the literature is examined, although the names and concepts in the history of Turkish administration are included in dictionaries, there is not enough information about how they are used in Turkish village working life. In order to overcome this deficiency, a field study was conducted between May 2018 and September 2023. The population of the research consists of the villages of Tortum, Uzundere, Oltu, Narman and Olur districts of Erzurum province. Sampling was used due to the difficulty of reaching every point of the*

* Arş. Gör.-Sinop Üniversitesi Boyabat İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü/Sinop-yasinerkan@sinop.edu.tr (Orcid: 0000-0003-0505-887X)
** Doç. Dr.-Sinop Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü/Sinop- sahinhayrettin@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0457-2319)
*** Prof. Dr.- Sinop Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü/Sinop- nazimkartal@sinop.edu.tr (Orcid: 0000-0002-6907-8442)

This article was checked by Turnitin.

universe. The sample was formed by reaching one village in each of these districts. The research was prepared using participant observation technique, one of the data collection techniques of ethnography. As a result of the research; the meanings of the names and concepts of Hun, kagan, kurgan, Oguz, banner, hearth, fief, yoke and coin in the traditional Turkish village have revealed the results that can be considered important in terms of Turkish administrative history.

Keywords: *Hun, Kağan, Sancak, Tımar, Coin.*

Giriş

Türk köylüsünün yaşamı, Türk kültürü ve tarihi bakımında önemli zenginlikler barındırmaktadır. Türk tarihinin Türk köyünden ayrı olmadığını ve köy çalışma hayatındaki her bir terimin tarihle bağının olduğunu belgelemek önemli görülmektedir.

Türk tarihini okuyanlar önemli isimleri ve kavramları görmektedir. İsimler ve kavramların bilinmesine karşın yaşayan kültür içerisinde bunların karşılığının ne şekilde oluştuğu ve kullanıldığı araştırmalarda nadir rastlanan durumdur. Gerek isimlerin gerekse kavramların derinlikleri sınırlı kalmaktadır. Çünkü çoğu isim ve kavram genellikle belgeye dayandırılmakta ve yüzeysel olarak anlamlandırılmaktadır. Toplumun birçok kesimi ile ilişkisi anlamlandırılmamaktadır. Bu araştırma, isim ve kavramların olabildiğince derinliğine inerek bunların köylerde ne şekilde kullandıklarını tespit etmeye yönelmektedir.

Araştırmacılar tarafından araştırma yöresinde birçok çalışma yapılmış ve eserler yayımlanmıştır. Bu araştırmalar sırasında köylülerin *hun* kelimesini çok sık kullandığı tespit edilmiştir. *Buna* karşın bu kelimenin sözlüklerde ve araştırmalarda yeterince yer etmemiş olması, böyle bir çalışmanın yapılması kararında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Araştırma neticesinde, Türk idare tarihinde kullanılan bazı önemli kavram ve isimlerin köy hayatında da kullanıldığı tespit edilmiştir.

Araştırmanın nesnesini teşkil eden isim ve kavramlar birçok sözlükte yer almaktadır. Özellikle Gümüşhane, Bayburt, Erzurum, Kars bölgelerinin ağızlarını konu edinen sözlüklerde bunları görmek mümkündür.

Çalışmanın evrenini Tortum, Uzundere, Oltu, Narman ve Olur ilçelerinin köyleri oluşturmaktadır. Her köye ulaşmanın zorluğundan dolayı çalışmanın evreninde örneklem seçilmiştir. Çalışmanın örneklemini; Tortum ilçesinden Çardaklı, Uzundere ilçesinden Sapaca, Oltu ilçesinden İnanmış, Narman ilçesinden Samikale ve Olur ilçesinden ise Ilıkaynak köyleri oluşturmaktadır.

Literatür incelendiğinde Hun ve Kurgan sözcüklerinin etimolojik kökenine ilişkin çalışmalar görülmektedir (Özkan, 2010; Gedikli 2019). Bu kavramların derinlemesine incelenmemesi ve diğer kavramların da müstakil olarak ele alınmamış olması çalışmanın özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Araştırmada etnografya yöntemi[1] benimsenmiş ve veri toplama aracı olarak da katılımcı gözlem kullanılmıştır. Araştırmacılardan Şahin'in araştırma yapılan yörede doğup büyümesi yapılan işlerin ve konuşulan dilin arasındaki ilişkiyi tespit etmesinde önemli kolaylıklar sağlamaktadır. Yine Şahin'in araştırma yapılan yörenin kültürüne aşina olması, olayları yaşayanların bakımından yorumlamasında da büyük fayda sağlamıştır. Bu araştırmanın yapılmasına 2018 yılının Mayıs ayında başlanmış ve 2023 yılı Eylül ayına kadar devam etmiştir. Hun kelimesi ile başlayan süreç kağan, kurgan, Oğuz, sancak, ocak, tımar, boyunduruk ve sikke kelimelerinin araştırılması ile tamamlanmıştır.

1. Geleneksel Köy Çalışma Hayatı ve Türk İdare Tarihi İlişkisi

Tarih genelde yukarıdan aşağıya doğru inşa edilmektedir (Sepetçioğlu, 2017). Tarihçiler, genelde önemli savaşlar, olaylar ve olgular üzerinden tarihi yazarlar. Başka bir ifadeyle tarih, genelde iktidarın veya idarenin tarihidir. Bu realite halk içerisinde yaşanan ve önemli olan birçok şeyin gözden kaçmasına ve kayıt altına alınamamasına neden olmaktadır. Oysa iktidar ve idare içerisinde yer alan birçok isim, kelime ve kavramın doğduğu yer halkın kendisidir.

Dil, bir halkın kültürünün bir simgesi olmaktan öte anlamlar taşır. Geniş ölçüde grubun kimliğini -tikel düşünme ve davranış tarzlarını- güçlendiren (Bates, 2013: 77) dil, insanların geliştirdiği en esnek ve en güçlü entelektüel araçtır.

Türk köylüsünün geleneği genelde sözlü bir şekilde oluşmaktadır. Sözlü gelenek yazılı gelenekten ve bu yüzyılda önem kazanan rakamlaştırmadan oldukça farklılık arz etmektedir. Sözlü gelenek bir tarafıyla çeşitlilik, diğer tarafıyla özgürlük sağlamaktadır. Bu durum köylünün özgür ve çeşitli yaşamına[2]olanak tanımaktadır.

En az iki bin yıllık Türk idare tarihinde her dönemin kendine has isim ve kavramları öne çıkmıştır. Bu isim ve kavramların hepsine yer vermek sözlükler bakımından bile içinden çıkılmaz bir uğraştır. Her bir kelimenin ardına düşmek ileri bir aşamada belki mümkün olabilir ancak bu kısa çalışmada belirli bazı kelimelerin köy çalışma hayatındaki yeri ortaya konulabilmiştir.

---

[1] Etnografya, alan araştırması vasıtasıyla kültürleri ve toplumları inceleme ve tanımlamayı ifade eder. Belirli bir kültürün alan çalışmasına bağlı olarak ayrıntılı biçimde betimlenmesidir. Etnograflar, yerel sistemlere inip bunlara iyi uyum sağlayarak ve katılımcı gözlem ve açık görüşmeler gibi niteliksel yöntemleri kullanarak ampirik çalışmalar yapmaktadırlar (Sepetçioğlu, 2017: 36).

[2] Yeme, barınma, giyinme vb. ihtiyaçlarının her birisinin üretiminde yer alması köylünün hayatını çeşitlendirmektedir.

Araştırmanın yapıldığı yörede çalışma hayatı çok çeşitlilik arz etmektedir. Kendi kendine yeterlilik ön planda olduğu için aileler ihtiyaçlarının neredeyse tamamını kendileri üretmektedirler. Araştırma yöresindeki köylülerin temel ihtiyaçlarını gidermek için öne çıkan işler şu şekilde sayılabilir:

a-tahıl üretimi,

b-hayvan üretimi ve bakımı,

c-tarım alet ve araçlarının üretimi,

d-inşaat yapımı,

e-ısınma ve pişirme yakıtı sağlama,

f-dokuma, g-yemek hazırlama,

h-çocuk bakımı,

i-çocuk eğitimi vb.

Geleneksel köy hayatında, günlük yaşam güneşe göre ayarlanmaktadır (Delaney, 2014: 336). Güneşin hareketlerinin yanı sıra günlük okunan beş vakit ezan da köy yaşamının planlanmasında önemlidir. Çalışma hayatı bu hareketlere göre şekillenir. Yörede gece çalışmak pek hoş karşılanmaz, bu nedenle zorunlu durumlar dışında geçe çalışmasına[3] rastlanmaz.

Geleneksel köy çalışma hayatında işlerin öncelikle "ev içi" ve "ev dışı" olarak sınıflandırıldığı göze çarpmaktadır. Ev içi işler genelde kadınlara hasredilmişken ev dışı işlerinden erkekler sorumlu tutulmaktadır. Ancak bu durumun istisnaları da oldukça fazladır. Yörede neredeyse kurumsallaşmış ve kabullenilmiş bir iş bölümü göze çarpar. Örneğin hayvanların bakımı genelde erkekler tarafından yapılırken, hayvanların sağımından kadınlar sorumludur. Odun tedarik işi erkeğindir ancak ev içinde sürekli yanan ocağın diğer işleri kadına bakar. Erkek, ocağın sönmemesi için ormandan sürekli olarak odun getirmeli ve kırarak yakıma hazırlamalıdır. Buna mukabil kadında her öğün yemeği hazır etmekle görevlidir. Yine ev işleri için gereken suyun taşınmasından kadın, inşaat ve hayvanlar için gerekli olan suyun taşınmasından ise erkek sorumludur.

Türk idaresinde kullanılan kavramlardan geleneksel köy yaşamında izleri aranan Hun, kağan, kurgan, Oğuz, sancak, ocak, tımar, boyunduruk ve sikke sözcükleri ayrıntılı olarak incelenecektir.

---

[3] Geceleri genelde gelenek dışı, kanun dışı işler de yapılır. Aynı zamanda işlerin yoğun olduğu dönemlerde yani yaz aylarında sulama, harman, değirmende un öğütme, ormandan odun getirme vb. işlerin gece yapıldığı bilinmektedir.

1.1. Hun

Hun kelimesinin anlamı bazı sözlüklerde yer almıştır. Bu sözlüklerde farklılıklar olsa da anlam bakımından benzerliklerden bahsedilebilir. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde *hun* kelimesinin *kan* anlamına geldiği ve Farsça kökenli olduğu yazmaktadır. Tietze eserinde *hun* kelimesine 'kan' anlamı, *hon* kelimesine 'han ve ekin biçerken sıralanan işçi takımı ve bölüğü' anlamı vermektedir (2009: 324-334). Gemalmaz kitabında, *hon* kelimesinin anlamına 'tırpanın bir vuruşta biçtiği ekin' olarak yer vermiştir (1995: 174). San'ın kitabında *han* kelimesine 'ekin biçilirken bölümlere ayrılması' anlamı verilmiştir (1990: 520). Araştırma yöresinde ise özellikle ekim, dikim, biçim, çapa vb. işlerde çalışma esnasında iş bölmek ve işleri tamamlamak anlamlarında kullanıldığı görülmektedir.

Araştırmanın yapıldığı yörede*, hun* kelimesinin anlamına yakın başka deyimler bulunur. Köy çalışma hayatındaki çeşitli işlerde *hun* kelimesine benzer olan *kol gitme, evlek alma*[4]*, baş gitme* vb. deyimler sık sık kullanılmaktadır. Sözlüklerdeki *hun* kelimesinin anlamı daha çok bu deyimlere uygun düşmektedir.

Hun kelimesi, araştırma yapılan yörede iki biçimde kullanılmaktadır. Bunlar; *hun kesme (hun açma)* ve *hun çıkma (hunu tamamlama)* dır. *Hun kesme*yi, kısaca, yapılacak işin sınırının belirlenmesi şeklinde tanımlayabiliriz. *Hun çıkmak* ise, belirlenen işin bitirilmiş olduğu anlamına gelmektedir. Hun kesme tek kişi için yapılabileceği gibi bir ekip için de yapılabilir. Tarlada çalışanlar çok kişi ise, en güçlüsü ya da en yaşlısı, *hun keserek* çalışma sınırlarını belirler. Çizilen çalışma alanı tamamlanınca *hun çıktım* denilir. Tek kişi çalışıyor ise, genelde bir-iki saatte çalışıp bitireceği kadar yeri, iş yapma aleti ile çevirir. Çevirdiği yeri bitirince yani *hununu çıkınca* ikinci bir *hun keserek* çalışmasına devam eder.

Hun kesme terimi, genelde iki işte göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi, tırpan ve orakla[5] ot, ekin vb. bitkileri biçilirken, diğeri ise patates, fasulye, mısır vb. bitkilerin çapalanması yapılırken görülmektedir.

---

[4] Evlek, düzenli bir ekim, sulama, çapalama ve hasat için tarlanın belirli aralıklarla ve paralel olarak saban veya cılga ile bölümlere ayrılması anlamında kullanılmaktadır. dikey bölmeye ise dönek denilmektedir. İş yaparken kişiler arasında iş bölümü dönek ve evlek bazlı da yapılabilir.

[5] Orak ve horag(k) kelimeleri arasında ilişkiden bahsedilebilir. Horag kelimesinin Aramice olduğu eserlerde görülmektedir (Altungök, 2007: 81). Aynı zamanda Arapçaya bu dilden haraç olarak geçtiğinden söz edilmektedir. Sasaniler döneminde tarladan alınan vergilere horag dendiği sonrasında haraç olduğu bilinmektedir. Haraç vergisinin genelde tahıllardan alınması ve bazı yörelerde orak yerine horag(k) (Gülsevin, 2005: 210-212) kelimesinin kullanılması aralarındaki ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir.

Tarlada belirli bir alan çapa aleti ile dar şekilde çapa yapılarak etrafı çevrilir, yani sınırı çizilir. Sonra sınır içerisinde kalan kısmın hepsi çapalanıp tamamlanır. Bu alan tamamlanınca tekrar başka bir sınır çizilir (*hun kesilir*). Bu durum tarlanın çapalaması tamamlanıncaya kadar devam eder. Tırpan veya orakla ot biçerken; kişi gözüne kestirdiği kadar yeri bir sıra biçerek bir sınır çizer. Bu sınır içerisinde bulunan yerleri biçip tamamlar. Kısacası, *hun* sınır çizmek, çizilen sınırdaki işleri yapmak anlamındadır. *Benim hunum* denildiği zaman bu sınır içerisindeki işler o kişiye aittir.

Bu deyimlerden yola çıkarak, *hun* kelimesinden kastedilen anlam ile kısa vadeli iş planlarının programlara bölünmesini benzetebiliriz. Bu deyimler bize, işlerin parçalara bölünerek yapılmasını anlatmaktadır.

Hun kesmenin fetih yapma, *hun çıkmanın* ise tahrir ile benzerliği söz konusudur. Bir yeri alıp, sınırları çizip, kontrolü ele aldıktan sonra tekrar yeni yer alma süreci için *hun* kelimesi çok uygun görülmektedir.

1.2. Kağan

Türk Dil Kurumu Sözlüğü kağanı, hanların bağlı olduğu devlet başkanı, hakan, imparator olarak tanımlamaktadır (Gülensoy, 2007: 451). Diğer yandan başka eserde ise, şöyle bir hiyerarşik tanıma rastlanmaktadır: Göçebe Türk devletlerinin başında *kağan* bulunurdu. Kağan da akrabalarını han rütbesiyle kendisine bağlı oymakların başına yönetici olarak tayin ederdi. Meselâ önceleri bir kabile reisi olan Timuçin, Moğol İmparatorluğu'nu kurup başına geçtiği zaman han unvanını almış ve o tarihten sonra Cengiz Han adıyla şöhret bulmuştur (Taneri, 1997: 517). Tanımlamalar birbiri ile çelişkili olması bazı dönemlerde ya da yörelerde farklılıklarını olduğu anlamına gelmektedir.

Kağan kelimesinin Erzurum'un farklı yörelerinde iki anlamı bulunmaktadır. Bunlar; a) hozanlarda biçilen otlar (Aras ve Sönmez, 2009: 85) ve b) bostanlarda yapılan çapalama işleridir (Gemalmaz, 1995). Patates başta olmak üzere soğan, mısır ve fasulyenin çapalama işlemlerinin tümü için *kağan* kelimesi kullanılmaktadır. Ancak patatesi çapalama aletine çapa, soğan, mısır ve fasulyenin çapalama aletine megel denilmektedir. *Kağan* kelimesine yakın olan bir çapalama aleti söz konusu değildir.

Köyde kullanılan *kağan* kelimesinin idare tarihinde görülen *kağan* kelimesi ile bağlantısı söz konusu olabilir. Çünkü yöneticilerin birçok işi köylüler tarafından yapılmaktadır. Birçok Türk Boyunda, halk daha çok hayvancılıkla meşgul olurken aynı zamanda kağanın tarım işlerinde de çalışmaktadır. Tahıl, ot, bostan, bağ işleri kağan tarafından halka yaptırılmaktadır (Gül, 2004). Halkın kendi yaptıklarından farklı bir işi yerine getirmeleri o işin işi yaptıranla adlandırılmasına sebebiyet vermiş olabilir. Aynı kelimenin yakın yerde farklı anlamlarının bulunması, kağan için yapılan işlerin kağan olarak adlandırıldığı-fikrini desteklemektedir.

Her ne kadar araştırmanın yapılığı yörede, *kağnı* kelimesi yerine öküz arabası kullanılsa da *kağnı* kelimesinin de *kağan* kelimesi ile alakası düşünülmelidir. Tarımın yaygınlaşmasında *kağanın* etkisinin olması ya da *kağanın* soyu tarafından bu tekniklerin geliştirilmesi *kağnıda* bu ismin devamını sağlamış olabilir.

Kağnının önemli parçalarından olan ön ve arka tahtalarının isimlerinin *kop* olarak adlandırılması Türkçe ile yakın temasının göstergelerindendir. Kağnının en arka tahtasına *arka kop* denilirken ön taraftakine de *ön kop* denilmektedir. Bu iki tahta, kağnın en önemli tahtalarını oluşturmaktadır. Diğer parçaları olan kulak, maran[6], boyunduruk, kayış, tar, kol Türkçede çok kullanılan kelimelerdir. Bu isimler hesaba katıldığında *kağnının* başka kültürlerden bağımsız geliştiği söylenebilir. Diğer yandan Hunların birçok yerde hububat ambarı yaptıkları kaynaklarda geçmektedir (Gül, 2004: 65). Bu bilgi Türklerin ağaç işlemeyi bildiğini göstermektedir.

Kağanlar tarafından halka tarım yaptırıldığına dair önemli kanıtlar ortaya konulmaktadır. Kağanlardan tarım ürünlerinin alınması ve garnizonların köylüler tarafından ihtiyaçlarının karşılanması (Gül, 2004: 49-63) vb. bilgiler; *kağnı ve kağan* kelimeleri ile tarihteki *kağan* kelimeleri arasında bir ilişki olabileceğini göstermektedir.

1.3. Kurgan

Türk Dil Kurumu Sözlüğü *kurganı* İlk Çağ'da mezar üzerine toprak yığılarak yapılan küçük tepe ve tepe biçiminde mezar olarak açıklamaktadır (Gülensoy, 2007: 572). Gedikli (2019), kurgan kelimesini etraflıca araştırmış, mezarlık ve kale anlamlarının yanı sıra müstahkem mevki ve ordugâh anlamında kullanıldığını da tespit etmiştir.

Araştırmanın yapıldığı yörede kullanılan *gor* kelimesi mezarlık anlamına gelmektedir. Deyim olarak da sıkça kullanılmaktadır Örneğin parasını biriktirenlere; *"goruna (mezarına) mı götüreceksin"* eleştirisi yapılır. Birisinin iyiliği karşılığında; *goruna* (mezardaki akrabalarına) rahmet, birisine beddua niteliğinde; *Goruna* it neyde (mezarına it işesin) gibi deyimler bulunmaktadır. Diğer yandan *gorlama* yörede örtme anlamında kullanılmaktadır. Özellikle bir şeyin üzerini toprakla örtmek yerine kullanıldığı görülmüştür. Bir şeyin üzerini bezle örterken de kullanılır. *Kor*[7]

---

[6] Araştırmanın yapılığı bölgede, *maran*, kağnının tekerindeki kalın tahtalara denmektedir. Bu kalın tahtalar büyük fırınlarda kızartılıp sonra tekerin demir halkasına geçirilmektedir. Tekerlek yapım sürecinde *maranın* közdeki işlemi uzun zaman, uğraş ve tecrübe gerektirmektedir. Marangoz kelimesinin de *maran+köz* kelimesinin birleşmesi ile oluştuğu tahmin edilmektedir.

[7] *Kor* kelimesinden türetilmiş *koru,* yasak anlamında kullanılmaktadır. Bu aynı zamanda ekili tarlaların etrafında hayvan otlatmanın yasak oluğu anlamına gelir. Sulu olmayan tarlalar bir yıl nadasa bırakılıp ertesi yıl ekilir. Nadasa bırakıldığı yıl hayvanların orada otlatılması

ateş deyince, alevi olmayan ateş anlaşılır. Gözü kör derken de *kor* kullanılır. Gözü örtülü anlamındadır.

Gan'ın (*ğan, khan*) han anlamında kullanıldığı birçok araştırmacı tarafından ortaya konulmuştur. Bununla ilgili bilgi, *kağan* başlığı altında bulunmaktadır. Sonuçta mezar anlamındaki *gor* ile *han* anlamındaki *ğan* kelimesi {*kur (gor) + gan (ğan)}* birleştirilerek *kurgan* olmuştur. Han mezarı anlamına gelmektedir.

1.4. Oğuz

Oğuz kelimesi araştırmacılar tarafından detaylı şekilde araştırılmış ve en çok üç kelimeye benzerliği öne çıkmıştır. Bunlar *okuz*, *öküz*[8] ve *ağuzdur*[9] (Kafesoğlu, 1997: 150; Özkan Nalbant, 2010). Araştırma yöresinde, *ok* kelimesinin kullanıldığı ancak çoğaltma eki (*uz*) kullanılmadığı tespit edilmiştir. *Öküz* kelimesi sıklıkla kullanılmakta ancak anlamı olumlu görülmemektedir. *Öküz* kelimesinin lakap olarak takıldığı kişiler, çok çalışkan ancak aynı derecede saftır. Uyanıklığı, gücü ve yönetme kabiliyeti iyi görülmez. *Öküz* kelimesi genelde hakaret için kullanılır.

Araştırma yöresinde, ağuz kelimesi çok yaygın kullanılan kelimelerden birisidir. İnek, koyun, keçi doğum yaptıktan sonra sütü genelde yavrularına içirilir, ancak bir kısmı da *ağuz* yapılmak üzere ayrılır. İlk sağılan[10] sütten yapılan yiyeceğe *ağuz* denir (Gülensoy, 2007: 55). *Ağuz*, ilk, baş, kaynağın başı anlamlarına gelir. *Ağuzun* ilk, baş ve kaynak anlamları, *oğuz*[11] kelimesi ile ilişkili olduğunu akla getirmektedir.

---

serbesttir. Ekildiği yıl ise yasak olur. Buraya *koru* denir. Bu durumu kontrol eden kişiye de *korukçu* denilmektedir.

8 Öküzlerin en güçlüsü, en görkemlisi anlamında, *toraman* kelimesi kullanılmaktadır. *Toraman*[8] kelimesine, Türk tarihinde en yakın ismin *Teoman* olabileceği düşünülmektedir. Diğer önemli bir deyim ise mete ile ilgilidir. *Mete* kelimesine sadece bir deyimde rastlanmıştır. *Mete zoruyla iş yapmak* deyimi köylerde yaşlılar tarafından kullanılmaktadır. İş yapmayı sevmeyenler, başkasının teşviki ya da zorlaması ile iş yapanlar için kullanılan bir deyimdir.

9 *Oğuz* kelimesinin kökeni birçok araştırmacı tarafından incelenmiştir. Bu araştırmacılar, oğuz kelimesinin kökeni hakkında oldukça geniş bilgiler vermektedir. Hatta bu bilgileri toparlayan araştırmacılar da bulunmaktadır (Özkan Nalbant, 2010; Kafesoğlu, 1997: 150).

10 İnek, koyun, keçi vb. hayvanların insanlar tarafından sütünün çıkarılmasına sağmak denir. Sütünün tükenmesine yani sağılma durumunun sona ermesine soğulma denmektedir. Bununla bağlantılı sağ-solmuş (ölü) ile sağ-sol kelime kökeni benzerlik göstermektedir (Türk, 2004; Özezen, 2002) Sağma ve soğma beraber kullanılınca başlama ve bitirme anlamlarına gelmektedir.

11 *Oğuz* kelimesinin, araştırmanın yapıldığı yörede sıkça kullanılan *dadaş* kelimesi ile anlam benzerliği olabilir. Dadaş, aile içerisinde reisin yerini alacak ilk erkek çocuğun hiyerarşideki makamıdır. Aile reisinin yardımcısıdır. Bu kişiden olgun davranışlar beklenir. Küçük halinde bile büyük muamelesi görmektedir. Aile reisinin ölmesi, hastalanması vb. durumlarda sorumluluk ona verilmektedir.

1.5. Sancak

Türkçe sançmak fiilinden türediği belirtilen sancak kelimesi, bayrak ve tuğ gibi özellikle toprağa dikilen, bir anıtın veya geminin üstünde devamlı dalgalanan ve bir sembol bildiren flama, denizcilikte geminin sağ tarafı, Osmanlı Devleti'nde bir bölge veya gelir getiren has gibi anlamlara gelir (Şahin, 2009: 97). Araştırmanın yapıldığı yörede, *sançma* bir ot ya da sap yığınına dirgenin batırılması anlamında kullanılır. Otların bağlanması ile oluşan horum, bağ, balya vb. nesnelere sivri aletleri batırmak için de *sançma* fiili kullanılır. Dirgenin ota batırılması iki önemli sonucu doğurmaktadır. Sancılan nesne yer değiştirmek durumunda kalır. Yani ot yerinden alınıp başka yere götürülebilir ya da arabaya yüklenebilir. Böylece, *sançma* koparmayı da beraberinde getirmektedir. Bütünden ayırmaktadır. Diğeri ise, dirgenin *sancılan* nesne ile beraber kalması söz konusudur. Dirgenin sançıldığı yerde, sancılı şekilde bulunması dirgen sahibi ile ot, ekin vb. malların sahibinin var olduğu anlamında kullanılır.

Tarlalarda sulama yapılırken kullanılan sançma ifadesi, bayrak anlamındaki sancak kelimesine daha yakın bir anlamda kullanılır. Köylüler sulama yaparken, yemek, ibadet, tuvalet ihtiyacı, vb. durumlarda sulama suyunu başkası almaması için, küreğini görünür yere *sançar* ve mümkünse üzerine elbisesinden birini (ceket, kazak, kırka, yelek vb.) asar. Böyle yaparak, suyun sahibi olduğunu ve yakın zamanda işinin başına döneceğini su sırası için gelen kişiye mesaj olarak aktarır. Çünkü su sırası bekleyen başka bir köylünün suyu kesip, kendi tarlasına akıtması söz konusudur.

1.6. Ocak

Türkçede ısınma ve yemek pişirme gibi amaçlarla ateş yakmak için düzenlenmiş yer anlamındaki ocak kelimesi mecazi olarak soy, boy, kök; dirlik düzenlik manalarında da kullanılır. İnsanoğlu, kendisi için bu kadar değerli olan ateşin sönmemesi ve kontrollü biçimde yakılabilmesi için ilk ocakları meydana getirmiş, zamanla ocak, ev ve mekânla özdeşleşerek evin vazgeçilmez birimi haline gelmiş, ocağın yanması bir anlamda evin, ailenin devam etmesi şeklinde algılanmış ve aile bir ocak olarak görülmüştür. En eski uygarlıklardan bu yana aile ocağının ve ailenin kutsiyetine inanılmıştır (Şahin, 2007: 316).

Ocağın ateşle anlam ilişkisi oldukça yoğundur. Hatta anlam ilişkisi güneşe kadar götürülebilir. Ateş ve ocak güneşin yeryüzündeki temsili olarak kutsalın tezahürü durumundadır (Kumartaşlıoğlu, 2011: 221). Ocak her toplumda önemli görülür. Özellikle ısınma ve yiyecekle olan ilişkisi diğer yandan yaşayan ailenin ruhu olarak simgesel anlamlar taşıması onu çok önemli kılmaktadır.

Ocak kavramı Türk tarihinde çok belirgin olarak görülür. Bununla ilgili oldukça fazla yayın bulunmaktadır. Araştırma yöresinde, *ocağın* genelde

bilinen anlamları kullanılmaktadır. En fazla ailenin, iş yerinin ve eğitimin temsili olarak kullanılır.

Ocak daha çok duvar içerisinde oyuk (niş) şeklinde oluşturulur. Evin tabanı ile *ocağın* tabanı aynı düzeydedir. Yemekler yapılır, ısınma sağlanır. *Ocağın* başında oturulur, sohbetler yapılır ve birçok kişinin *ocakla* ilgisi bulunur.

Her ne kadar *baba ocağı* (iş yeri anlamında kullanılır) deyimi meşhur olsa da görünürde *ocakla* işi olan daha çok annedir. Günlük ısınma, yemek, ekmek (Aliyeva, 2021: 231) ve temizlik işleri genelde *ocağa* bağımlı olarak anne tarafından yapılır. Çocuğun eğitimi genelde anne tarafından verilir (Küçük, 2020: 27). Babanın görevi de, *ocağın* sürekli tüttürülebilmesi için aileyi tehlikelere karşı koruması ve *ocağa* devamlı yakacak temin etmesidir.

1.7. Tımar

Türkçede dirlik (dirilik) ile eş anlamlı kullanılan *timâr*[12] *(tımar)* sözlükte bakım, ilgi anlamına gelir. Terim olarak, Osmanlı merkez vilâyetlerinde bir süvari birliğini ve askerî-idarî hiyerarşiyi desteklemek amacıyla yapılan ve tevarüs yoluyla geçmeyen tahsisatı ifade eder. Timar sistemi, imparatorluğun sadece askerî-idarî teşkilâtlanmasının temel direği olmakla kalmamış, aynı zamanda mîrî arazi sisteminin işleyişinde, köylü-çiftçilerin statüleri ve ödeyecekleri verginin belirlenmesinde ve imparatorluğun klasik çağında (1300-1600) tarımsal ekonominin yönetiminde esas belirleyici faktör olmuştur (İnalcık, 2012: 168).

Araştırmanın yapıldığı yörede de, genelde olduğu gibi, *Tımar (tumar)* hayvan bakımı anlamında kullanılır. Özellikle atların bakımında çok kullanılan kelimedir. *Tımar* yani bakım yaparak, atın dışarıya karşı güzel ve bakımlı görünmesini sağlamak öncelikli amaç olurken, diğer önemli amaç ise atla duygusal ilişki kurmaktır. *Tımar,* atın huyunu tanıma ve ata kendini tanıtmanın yoludur. Çünkü zor zamanlarda at ile sahibi arasında bir uyumun ve duygusal bir bağın varlığı gerekmektedir.

Atı, güzel ve bakımlı göstermek sahibine itibar kazandırmaktadır. Bugün yöneticilerin iyi marka otomobil binmeleri, bakımlı şekilde bineklerinin hazır bulundurmaları, o dönemlerde atla gerçekleştiğinden, atın sürekli bakımlı tutulması ile karşılaştırılabilir. *Tımarlı* deyimini bugün makam araçlı kişi anlamında kullanabiliriz.

Yönetici olmayan kişilerin birçoğu eşek ve katır kullanmaktadır. Halk arasında at kullananların atları bakımsızdır ve bakımda önemli görülen temizliğe, besililiğe ve terbiye edilmiş gezişe sahip değildir.

Atın temizliğinde kuyruk, yele ve kalçalarının temizliği öne çıkmaktadır. Kuyruk temizliği; kuyruğun yıkanması, gerekli görüldüğünde kısaltılması, bazen topuz yapılmasıdır. Yele temizliği; yıkanır, kısaltılır, taranır ve örülür. Sonunda atın bütünü kaşağı ile kaşınır. Tozlardan arındırılır. Özellikle kalçalarının kenarları sık sık temizlenir. Bu işlemler için demir kaşağı, odun kaşağı ve fırça kullanılır. Atın vücut temizliğinin yanı sıra atın yattığı ve beslendiği yeri de temizlenir. En sonunda beslenmesi için genelde ot, saman ve arpa verilir. Böylece atın bakımı tamamlanmış olur. Atlara genç yaşta yürüme de öğretilmektedir. Atın üzerindeki kişinin rahat etmesi için atın yürüyüşü çok önemli görülmektedir.

Araştırma yapılan yörede *tımarın* iki anlamda daha kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlardan birisi *emek*, diğeri de *tüm*dür. Yörede örneğin *tumarı gitmek* değimi kullanılır ki bu, kazandıklarının tümünün heba olduğu anlamına gelmektedir. Ekini sel bastığında ya da buğday yıkarken su buğdayın çoğunu götürdüğünde de *tumarı gitti* denilir. Bu bir yanıyla *emeğin* ya da *kazancın heba olması* anlamına gelirken diğer yandan *tümü gitti* anlamına da gelmektedir. Bu yönüyle tümen ile tımar kelimeleri arasında ses ve anlam bağının olma ihtimali yüksektir. Çünkü tümen kelimesinin TDK sözlüğündeki anlamı: a) büyük küme, yığın, b) on bin, c) on bin akçe değerinde İran para birimi, d) on bin erden oluşan asker kuvvetidir.

1.8. Boyunduruk

Türk Dil Kurumu sözlüğünde boyunduruk kelimesine beş ayrı anlam verilmiştir. Bunlar; a-Çift süren veya arabaya koşulan hayvanların birlikte yürümelerini sağlamak için boyunlarına geçirilen bir tür ağaç çember, b-Kapı veya pencere vb. açıklıkların üzerine konulan ağaç, taş veya beton kiriş, lento, c-Mengenenin üst yanındaki kemer biçimli bölüm, d-Zulüm ve zorbalık baskısı, esaret, e-Güreşte hasmın başını koltuk altına alıp boynuna kol dolama oyunu.

Bazı kaynaklarda *boyun* sözcüğü ile *duruk* son ekinin birleşmesi sonucunda boyunduruk kelimesinin türediği belirtilse de (Atmaca, 2018:14). Araştırma neticesinde edinilen bilgiler kelimenin, *boyun* ile *doruk* kelimelerinin birleşmesinden oluşma ihtimalini öne çıkartmaktadır. *Boyun* kelimesi zaten günümüzde kullanılan kelimedir. *Doruk* kelimesi ise araştırmanın yapıldığı yörede genç ağaçlar ve ağaçların uç kısımları için kullanılmaktadır. Gerek genç ağaçlar, gerekse de ağaçların uç kısmı *boyunduruk* yapmaya en uygun yerdir. Çünkü ince ağaçlar, yaklaşık iki metre boyunda kesilip, iki başına ikişer delik açılarak ya da iz yapılarak kolayca *boyunduruk* yapılabilmektedir. Eğer kalın ağaçtan boyunduruk yapılmak istenirse onu yontarak ince hale getirilmesi fazla zaman almaktadır.

Araştırma sırasında, birçok *boyunduruk* çeşidi olduğu tespit edilmiştir. Kağnıda kullanılan *boyundurukların* kıvrımlı, saban da kullanılan *boyundurukların* düz, cılga için kullanılan *boyundurukların* ise insanların

üzerinde oturabileceği şekilde dizayn edildiği görülmüştür. Bunlara ek olarak; inek, boğa ve öküzlerin nallanmasında ayakların bağlanması için kullanılan başka bir *boyunduruk* çeşidi daha vardır.

1.9. Sikke

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde sikke kelimesinin çeşitli anlamlarının olduğu görülmektedir. Bunlar; a-Madeni para, b-Madeni paralara vurulan damga c-Mevlevi dervişlerinin giydikleri yüksek ve tepesi düz keçe külah d-Hayvanları bağlamak için yere çakılan demir veya ağaç kazık. Kelime Arapçadan Türkçeye geçmiştir (Tekin, 2009: 179).

Sikkenin Mevlevi dervişlerinde anlamı ise şudur; Allah'ın birliğine, Allah'ın her şeyi ihata ettiğine, şeriata, Hz. Peygamber'in mukaddim-i alem ve muhlt-i kevnü mekan olduğuna ve ferdaniyetine işaret eder (Muslu, 2008). Mevlevilik ve Bektaşiliğin simgeleri sikke ve taçlar statü belirlemede önemli bir sembol olarak kullanılmıştır. Bu sembol giysilerin üretimi Selçuklulardan beri Türklerde görülmektedir. Aynı zamanda sikke, mezar taşına benzetilmiştir (Belgiç, 2014: 222).

Yerleşim yerlerinde camilerin bahçesinde türbelerin bulunması bilinçli bir davranışın göstergesidir. Özellikle bir yerin kılıç hakkı olarak elde tutulmasının şahidi olarak türbeler her yerde görülür. Bir nevi toplumu oraya bağlayan ve orda kalmasını sağlayan türbeler, yatırlar, şehitliklerdir. Bu durum kurganlar için de söylenebilir.

Sikke; at, eşek, katır gibi hayvanların insanların yakınlarında ve ekili araziler arasında otlamaları için uzunca bir urgan ya da zincirin ucuna takılan yaklaşık 30-35 santimetre uzunluğunda ucu sivri demire denilmektedir. Yere çakılan bu demir hayvanın otlayacağı alanı sahiplenmesine olanak tanır. Sikke bir tarafıyla da sahibinin hayvan üzerindeki otoritesini göstermektedir. Kişi sikke ile hem hayvanın sahipliğini hem de hayvanı bağladığı yerin sahipliğini elinde tutmaktadır.

Sikke, hayvana otlak bulurken yer sahiplenme görevi de yapmaktadır. Otlak elde etme hakkı sağlamak bakımından bulunan yerde sahibinin otoritesini temsil etmesi, genel *sikke* tanımı ile benzerlik oluşturmaktadır. Diğer yandan kelimenin erkeklik organına benzetilerek türetilmiş olma ihtimali de yüksektir. Tohum-toprak eserinde (Delaney, 2014) belirtilen erkek kadın arasındaki sahip olma ilişkisi ile *sikkenin* çakılması sonucu o yerin o hayvana tayin edilmesi arasında bağ kurulabilir.

Sonuç

Türk İdare Tarihinde sık sık karşılaştığımız isim ve kavramların çoğunun geleneksel Türk köyünde kullanıldığı bilinmektedir. Bu kavramlar günlük çalışma hayatının her yerinde görülebilmektedir. Aynı zamanda bu kavramlar, kültürün inşasının temel taşları olarak yorumlanabilir.

Türk köylüsünün çalışma hayatı içerisinde *hun*; tarlada iş yaparken, genelde evin büyüğü ya da kuvvetlisi tarafından diğer çalışanlara iş bölüştürmesini anlatmak için kullanılır. Aynı zamanda kişi kendisi için de hedef koyarak *hun yapıp* (sınır belirleyip) işini tamamlayabilir.

Kağanın yönetici anlamında kullanımı, araştırma yöresinde tespit edilememiştir. Yönetici anlamında daha çok *han* kelimesi bilinmektedir. *Kağan* kelimesi, *kağana gitmek, kağan yapmak* gibi söz kalıplarının içinde çok kullanılmaktadır. Bostanı çapalamaya gitmek ve çapalama yapmak anlamına gelir. Diğer yandan kağnı kelimesinin de kağan kelimesi ile irtibatlı olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın yapıldığı yörede, *kurgan* kelimesinin *han mezarı* anlamında kullanıldığı tespit edilememiştir. Ama mezar için *kor* (*gor)* çok kullanılır. Diğer yandan *gan* kelimesi ise büyük ihtimalle *han* kelimesinin farklı versiyonudur. *Kor+han* kelimeleri birleşerek kurgan kelimesini oluşturmaktadır.

Oğuz kelimesi üzerine birçok eser yazılmış ve önemli bilgiler sunulmuştur. Araştırmanın yapıldığı yörede ilk sütten yapılmış yiyeceğin adı olan *ağuz* kelimesi ile *oğuz* kelimesi arasında anlam ilişkisi olabileceği tahmin edilmektedir.

Sancak kelimesi *sançma* fiilinden türetilmiştir. Otların bir yerden alınıp başka yere taşınmasında çok kullanılır. Aynı zamanda tarla sulama esnasında suyun sahibi olduğunu göstermek için küreğin yere *sançılması* ve üzerine elbisenin konulması *sancak* terimi ile büyük benzerlik göstermektedir.

Ocak ailenin bir arada olmasını temsil ederken aynı zamanda canlı, hayat belirtisinin var olduğu anlamına da gelmektedir. *Ocağın* canlı tutulması (tütmesi) bir tarafıyla erkeğe önemli bir iş yükü getirirken, pişirilen yemeğin insanlara hayat vermesinde ise kadının emeği görülmektedir.

Tımar, genel anlamda *hayvan bakımı*na denilmektedir. Özelde ise *atın bakımı* anlamındadır. Diğer yandan iki önemli anlamı daha bulunmaktadır. Bunlar; tüm ve emek anlamlarıdır. Tüm ile tümen arasında bir ilişki görülürken aynı zamanda thema ile tümen arasında da ilişkiden bahsedilmektedir. Böylece tımar ile thema arasında bir ilişki kurulabilmektedir.

Boyunduruk kelimesinde iki ayrı kelime bir araya getirilerek yeni kelime türetilmiştir. Bunlar *boyun* ve *doruk* kelimeleridir. Doruk genç ağaçlara ve ağaçların uç kısmına denilmektedir.

At, eşek ya da katır gibi hayvanların otlaması için yere çakılan demir kazığa *sikke* denir. *Sikkenin çakılması*, hayvanın otladığı yeri sahiplendiği

anlamını taşır. Aynı zamanda sahibinin hayvan üzerindeki hükümranlığını sağlaması da söz konusudur.

- **Hun**, çapa yapma, ot ve sap biçme sırasında yapılan iş planının küçük parçası şeklinde kavramsallaştırılmaktadır. İş yapmak için sınır çizmek ve çizilen sınırdan sorumlu olmak anlamına gelmektedir.
- **Kağan** kelimesi çapa yapmayı ve çapalamaya gitmeyi anlatırken kullanılır. Araştırma yöresinden başka yerde kağan kelimesi hozanlarda[13] biçilen otları tanımlamaktadır. Diğer yandan kağnı kelimesinin de bu kökten gelme ihtimali söz konusudur. Araştırma yöresinde kurgan (gor+ğan) kelimesi bu biçimi ile kullanılmamaktadır. Ancak gor kelimesi günlük dilde sık görülen kelimelerin başında gelmektedir. Gor kelimesinin özellikle toprakla örtmek anlamında yaygın kullanımı söz konusudur.
- **Mete** ismi sadece bir deyimde geçmekte ve yönetici anlamında kullanılmaktadır. Teoman kelimesine telaffuz bakımından yakın toraman kelimesine rastlanmaktadır. Toraman, boğa veya öküzün en kuvvetlisi anlamına gelmektedir.
- **Oğuz** kelimesinin sütün ilk sağılması sonrasında yapılan ağuz yiyeceğinin adından türeme ihtimali söz konusudur. Araştırma yöresinde Oğuz ismine en uygun ağuz kelimesi karşılık gelmektedir.
- **Sancak** kelimesine ot toplama, ot yükleme ve tarla sulama durumunda karşılaşılır. Tarla sulama sırasında görülen küreğin yere sançılıp üzerine elbise asılması sancak kelimesinin tarihteki anlamı ile oldukça benzerlik göstermektedir.
- **Ocak** kavramı belirli sistemi anlatır. Bu sistemin içerisinde işyeri, insan kaynağı üretme ve eğitim yer almaktadır.
- **Tımar** kelimesi hayvanların genel bakımını, özelde atın bakımı için kullanılır. Tımar kelimesinin tüm ve emek anlamları da bulunmaktadır.
- **Boyunduruk** kelimesinin hayvanın çalıştırılabilmesi ve zapt edilmesi için kullanılan araç olduğu görülür. Boyunduruk kelimesi, sözlük çalışmalarında belirtilen duruk ekiyle değil iki ayrı kelimenin birleşmesi (boyun+doruk) sonucunda türediğinden bahsedilebilir.
- **Sikke** kelimesi, at, eşek ve katır gibi hayvanların yakın ve dar alanda otlaması için bağlı olduğu ipin ucuna takılan demir kazık anlamında kullanılmaktadır. Hayvanın ve onu sahibinin geçici olarak otlama sahasına sahip olması sikke teriminde önemli görülen sahiplenme ve yönetme kavramları ile benzerlik arz etmektedir.

---

[13] Hozan: Sürülmeden nadasa bırakılmış tarla; uzun zaman ekilmemiş tarla (Gemalmaz, 1995: 175).

Türk köyünde, *ocak* daha çok ev içindeki işler ile bağdaştırılabilir. Diğer yanıyla aile yapısının temel felsefesini oluşturmaktadır. Ailenin temelinin dayanağını mezarlar oluşturur ki köy toplumu bakımından ikinci halkayı mezarlar yani *kurganlar* oluşturmaktadır. *Kağan* köyleri ya da kabileleri bir arada bulunduran üçüncü halkayı, *oğuz* ise soyunun ilk kaynağını bulmaya yönelmeyi temsil etmektedir. *Hun*, toplumun yeni fetihler neticesinde genişlemesini ve genişleme sonucunda iş bölüşümünü ve tahriri anlatmaktadır. *Sancak*, fethedilen yerin sahiplenilmesini göstermeyi ifade etmektedir. *Sikke*, sancakta yer üstünde görülen sahiplenme göstergesinin yer altındaki tezahürü olarak yorumlanabilir. *Tımar,* Türk köylüsünün hayvan bakımı ve hayvanla olan iletişimini, ata olan bağlılığını, hiyerarşik yapıda bir makamı ortaya koymaktadır. *Boyunduruk* ise terbiye etme, kendi dışındakine zorla iş yaptırma, onun üzerinde tahakküm kurma anlamlarına gelmektedir.

Literatürde özellikle eksikliği göze çarpan *Hun* kelimesinin tanımı ve kavramın çıkış noktası bu çalışmayla ortaya konulmuştur. Çalışma belirli bir bölge ile sınırlı olması dolayısıyla araştırılan kavram ve isimlerin değişik yörelerdeki ve diğer Türk Devletlerindeki anlamlarına ve kullanımlarına ilişkili benzer çalışmalar yapılabilir. Ayrıca Türk idare tarihinde kullanılan başka kavramlar da inceleme konusu yapılarak literatüre zenginlik kazandırılabilir.

KAYNAKÇA

Aliyeva, N. (2021). Nahcivan bölgesinin ekmek pişirme kültürü ve terminolojisi. *Milli Folklor*, 17(129), 229-238.

Altungök, A. (2007). *(IV. ve VIII. yüzyıllar arası) Sasaniler dönemi Türk-Fars ilişkileri*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aras, M. S. - Sönmez, A. Y. (2009). *Erzurum'da ziraat kültürü mahalli ziraat terimleri.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Atmaca, E. (2018). Antalya'nın Elmalı ilçesinin köylerinde kullanılan tarım alet isimleri. *4th Language, Culture & Literature Symposium,* 161-186, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Bates, D. G. (2013). *21. yüzyılda kültürel antropoloji: İnsanın doğadaki yeri.* (çev.: Suavi Aydın), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Belgiç, H. N. (2014). *Gelenekteki değişim ve keçecilik sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Delaney, C. (2014). *Tohum ve toprak.* (çev.: Selda Somuncuoğlu –Aksu Bora), İstanbul: İletişim.

Duranti , A. (2019). *Dibilimsel antropoloji.* (çev.: Mehmet Gürlek), İstanbul: Kesit.

Gedikli, Y. (2019). Hun Türkçesi üzerine araştırma ve incelemeler 25: Hunsulara ait Gorgân yer adı, Göktürklere ait korgan, kurgan, Göktürk ve Uygurlara Ait

koorg ve kordan sözlerinin köken ve anlamları. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 121(239), 251-282.

Gemalmaz, E. (1995). *Erzurum ili ağızları: İnceleme, metinler, sözlük ve dizinler III. Cilt.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gül, B. (2004). *Eski Türk tarım terimleri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü: etimolojik sözlük denemesi*, I. Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Güllüdağ, N. (2019). Tarihsel gelişim sürecinde -man / + man eki. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(16), 557-590.

Gülsevin, G. (2005). Ağız araştırmalarımızda yaygınlaşmış yanlışlıklar 3. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 5(2), 207-213.

İnalcık, H. (2012). Tımar. *İslam Ansiklopedisi*, 41, 168-173, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kafesoğlu, İ. (1997). *Türk milli kültürü.* 16. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Kumartaşlıoğlu, S. (2011). Tahtacılar'da bir göç töreni: Ocak ayırma. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 14(14), 211-224.

Küçük, M. (2020). İşlevsellik bağlamında Türk mitlerinde annelik olgusu. *Millî Folklor*, 16(126), 27-39.

Muslu, R. (2008). Türk tasavvuf kültüründe tarikat kıyafetleri ve sembolik anlamları. *EKEV Akademi Dergisi*, 36, 43-66.

Özezen, M. (2002). Sağ ve sol kavramlarına ilişkin bir araştırma denemesi. *Dil Dergisi*, 117, 5-24.

Özkan Nalbant, B. (2010). Oğuz sözcüğünün kökeni üzerine yeni düşünceler. *Türkbilig*, 20, 47- 59.

San, S. Ö. (1990). *Gümüşhane kültür araştırmaları ve yöre ağızları.* Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Sepetçioğlu, T. E. (2017). *Etno tarih: Üç köy.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Şahin, H. (2007). Ocak. *İslam Ansiklopedisi,* C. 33, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Şahin, İ. (2009). Sancak, *İslam Ansiklopedisi,* C. 36, 97-99, İstanbul:Türkiye Diyanet Vakfı.

Şahin, İ. (2015). Türk dilinde renk adı +mAn sistemi ve {mAn} ekinin kökenine dair. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4(1), 45-68.

Taneri, A. (1997). Han. *İslam Ansiklopedisi,* C. 15, 517-518, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Tekin, O. (2009). Sikke. *İslam Ansiklopedisi,* C. 37, 179-184, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Tietze, A. (2009). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati II. Cilt.,* Viyana: OAW.

Türk, V. (2004). Sağ, on, sol sözleri ve kavram alanları. *Türkbilig*, 5(7),125-126.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Her üç yazarın da katkısı eşittir./ *All three authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 05.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1453582
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 689-703.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK KÜLTÜRÜNDE BOYNUZ KÜLTÜ

♦

THE CULT OF THE HORN IN TURKISH CULTURE

Turan DEMİR*

ÖZ: İnsanoğlu çevresini ve kendini anlamlandırarak kültürel değerlerini yaratmış ve yarattığı bu kültürel değerleri simgeleştirmiştir. Kültürel simgeleştirmede inanç dünyamızla ilgili cevabı bilinmeyen sorulara karşı üretilen mitlerde soyut olgular doğadaki unsurlarla somutlanmıştır. Böylece inançları ifade etmek için somutlanan unsurlar mitik söylemde kültleşmiştir. Bu kültler, simgesel yaşamda kozmosun da önemli bir yapı taşını oluşturmuştur. İnanç dünyamızla doğrudan bağlantılı olan kültler, yaşamı anlamlı kılmada önemli bir yere sahiptir. Bu kültlerden biri olan boynuz, Türk kültüründe hükümdarlık, bereket, üreme, korunma ve koruyuculuk işlevinde anlatılara ve inanışlara yansımıştır. Bu çalışmada boynuz kültünün Türklerin mitik dönemindeki işlevi ve önemi araştırılmıştır. Türk kültüründe boğa, dağ keçisi, koç ve geyik gibi hayvan sembolizmine bağlı oluşan kültlerde boynuz kültünün işlevi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Daha sonra boynuz kültünün Türk destanları ve halk inanışlarındaki işlevleri tespit edilmiştir. Bu çalışmayla maddi ve manevi kültürel değerlerimizde önemli bir unsur olan boynuzun Türk kültür coğrafyasında barındırdığı zengin anlamının kültürel belleğimizdeki yeri ve önemi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mit, kült, destan, halk inanışları, boynuz.

ABSTRACT: *Human beings have created cultural values by making sense of their environment and themselves and have symbolized these cultural values. In cultural symbolization, abstract phenomena are materialized with elements in nature in myths produced against unknown questions about our world of belief. Thus, the elements materialized to express beliefs have become cult in mythical discourse. These cults formed an important building block of the cosmos in symbolic life. Cults, which are directly linked to our world of belief, have an important place in making life meaningful. Horn, one of these cults, is reflected in narratives and beliefs in Turkish culture with the functions of sovereignty, fertility, reproduction, protection and protection. In this study, the function and importance of the horn cult in the mythical period of the Turks was investigated. The function of the horn cult in cults based on animal symbolism such as bull, mountain goat, ram and deer in Turkish culture has been tried to be revealed. Later, the functions of the horn cult in Turkish epics and folk beliefs were determined. With this study, we will try to reveal the place and importance of the rich meaning of the horn, which is an important element in our material and spiritual cultural values, in the Turkish cultural geography, in our cultural memory.*

Keywords*: Myth, culture, epic, folk beliefs, horn.*

* Dr.-T. C. Milli Eğitim Bakanlığı/Samsun-demirturan46@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0068-7442)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Sosyolojiden dini ve mitolojik alanlara kadar kullanıldığı disiplin içerisinde anlam kazanan kült kavramı, mitolojik bağlamda kültürün oluşmasında ve zamanla yeniden yaratılmasında önemli bir olgudur. Türkçe Sözlük'e göre kült kelimesi, Fransızca *culte* kelimesinden gelir, din ve yerel özellik taşıyan dini tören anlamındadır (URL-1). Bu anlama göre kült, dini mitolojik bağlamda ritüel ve inançlarla özdeş tutulmuştur. Kültler, ritüellerle kutsanmışlığını korusa da ritüellerin belli bir takvime göre yapılması, kültlerin ritüelle birebir özdeşleştiği anlamına ters düşer. İnanç bağlamında kültler, bir takvime ve mekâna bağlı kalmaksızın insanın manevi ihtiyacını gidermede ön plandadır. Sedat Veyis Örnek tarafından hazırlanan *Etnoloji Sözlüğü'*nde kült, genel olarak yüce ve kutsal olarak bilinen varlıklara karşı gösterilen saygı şeklinde tanımlanmıştır. Bu bağlamda ritlerin icra edildiği kutsal yerler (tepeler, mağaralar, yol kavşakları gibi) kült yeri olarak kullanılır. Kült için bayram gibi belirli zaman, kültü ritüele dönüştüren çeşitli kült araçlarının yanı sıra kültü yaşamak amacıyla toplanmış bir topluluk ve o topluluğu yöneten bir lider gereklidir (1971: 147,148).

Kült ve inanç; birbiri ile örtüşen, toplumun ortak değeri olan ve sıkı sıkıya kutsala bağlanan örüntülerdir. İnsanoğlu, var oluştan beri korunma ve saygı duyma bağlamında doğa güçlerini kutsamıştır. Gücünden ve özelliklerinden dolayı doğa olaylarından hareketle kutsanan tabiat unsurlarının yanı sıra sosyal yaşam içerisinde insanın maddi anlamda ihtiyaçlarını karşılayan aletler, yiyecekler ve bunların üretim süreçleri de kutsanmıştır. Kutsamaların temelinde korunma ve hayatı idame ettirme iç güdüsü yatmaktadır. İnanç bağlamında da kült, insanın inandığı kutsalı somutlayarak koruması ve ilahi olana yakınlaşma isteği için kullandığı manevi bir araçtır. Kübra Yıldız Altın'a göre kült içinde saygı duyma, kutsama, kendini bir şeye adama, ululama ve yüceltme bulunur. İster arkaik ister modern örneklerden yola çıkılsın kültte bağlılık duyma ve bağlılık duyulanlar için kendini diğerleri içinde ayırt etme görülür (2018: 88).

Kültler maddi ve manevi ihtiyaçlar ile ilgili olarak inanç dünyamızda yaygın olarak kullanılır. Her ne kadar kültler, maddi ve manevi alan ile ilgili kendi içinde ayrılsa da manevi alan ile ilgili inançlar somutlanarak maddileştirilir. Bu somutlama manevi bir unsuru maddi bir işlevde kullanma anlamında olmayıp kutsalın yeryüzüne indirgenerek sembollerle donatılmasıdır. Boynuz da hükümdarlık, bereket ve korunma anlamında sembolleşen arkaik bir kültür.

Türk kültüründe önemli bir kült olan boynuz, hayvana özgü bir uzuvdur ve ait olduğu hayvana güç vererek onu da kültleştirmiştir. Türk mitolojisinde boğa, geyik, dağ keçisi, koç gibi boynuzlu hayvanların kültleşmesinde boynuzların etkisi büyüktür. Bu hayvanlar içinde erkek olanlar heybetini boynuzlarından elde eder. Mitolojide tabiatı gereği boynuzu olmayan ancak kültleşen hayvanlar arasında özellikle ata, tek boynuz eklenerek diğer atlardan daha özel bir kült hayvanı yaratılmıştır.

Boynuz, bu bağlamda kült değerini ait olduğu hayvandan almaz. Boynuzun kendisi hayvanlara kült bir değer katar.

Boynuz, sadece Türk mitolojisinde değil dünya mitolojilerinde de var olan evrensel bir külttür. Boynuz, tüm kültürlerde hükümdarlık, bereket, koruma ve korunma işlevine sahiptir. Michelangelo'nun Boynuzlu Musa Heykeli, Vikinglerin boynuzlu kaskları, Kur'an-ı Kerim' de geçen Zülkarneyn kıssası boynuzun evrensel bir kült olduğunun açık göstergesidirler.

1. Mitlerde Boynuz

Kültür, mitlerin üzerine inşa edilip hayatın her alanına etki eden örüntülerdir. Mit, ait olduğu toplumun doğaya ve doğaüstüne bakış açısının temelini oluşturur. Mircea Eliade'ye göre mitler kutsalın hikâyesidir. Bu öykü ve eylemler bireyleri ve toplulukları anlamlı bütünlükler içinde tutan çerçevelerdir. Bu çerçevelerin ve eksenin temel özelliği kutsal oluşudur. Kutsal, kutsal olmayan gerçekle özdeşleşmek, yani tüm yaradılışı aşmak ve kutsamak ister (2003: 430). Böylece mit, kutsallık bağlamında kozmik düzeni de oluşturur.

İnsanlar ilkel dönemlerden bu zamana kadar hayvanlarla içli dışlı yaşamıştır. Temel ihtiyaç hiyerarşisinde hayvanların etinden, sütünden vb. yararlanılması ile insanlar için hayvanlar doğal yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. İnanç dünyasında hayvanların üstün özellikleri ve sezgileri, insanoğlunun dikkatini çekmiş ve totemlerinde ata olarak bu hayvanlar kabul edilmiştir. Jean Paul Roux'a göre Türklerin eski dönemlerinde hayvanların uzuvları, kâhinlik ve büyücülük için kullanılmıştır. Ayrıca yününü, sütünü, etini vermeyi kabul etmesi için hayvanlarla büyüsel ittifaklar kurulmuştur. Hayvanların Gök'e, tanrılara ve atalara kurban edilmesinin uygun olduğu düşünülür. Hayvanlar, kavimlerin ve zamanın en üstün sınıflandırıcısı ve simgesidir (2005: 389,390). Buna göre hayvanların mitlerde kutsallaştırılması kaçınılmazdır. Bu kutsallaşacak hayvanlar da işlevsel olarak en çok insanın işine yarayanlar ile dış görüşünü dikkat çekici olanlardır. Özellikle dış görünüşte boynuzlu havyanlar algıda kozmik düzenin oluşturulmasında ön plana çıkmıştır. Boynuz, fiziki olarak ucu sivri ve kıvrımlıdır. Erkek geyiklerin boynuzu çok dallı bir şekilde göğe uzanır. Gök-boynuz ilişkisinden dolayı insan algısında boynuza mistik bir anlam yüklenmiş ve boynuz kutsal bir koruyucu unsur olarak görülmüştür.

Fuzuli Bayat'a göre boğa ve boynuz hükümranlık ve egemenlik simgesidir. Kozmogonik mitte dünyanın öküz boynuzunda taşınması önemli bir husustur (2017: 67). Bahaeddin Ögel'e göre Güney Sibirya'da dünyanın altında 40 boynuzlu bir öküz ile Kiro-Balak adlı büyük bir balık olduğuna inanılır. Bunlar zaman zaman yeryüzünde yaşayan insanlardan kurban olarak çocuk isterler (1993: 440). Yeryüzünün öküzün boynuzları üzerinde durması ve doğanın dengesinin öküze göre değişmesi inanışı boynuz kültü ile ilgilidir. Boynuz göksel bir simgedir ve ucunda dünya emanet durmaktadır. Mircea Eliade'ye göre yaratılış ve evrendeki ikilik mitsel ve simgesel olarak hilal biçimdeki boynuzlara yansımıştır. Boynuzlar hilal

benzerliğinde ikili kıvrım işareti ile birbirinin üzerinden geçerek karşıt yönlere uzanan iki hilal biçiminde Ay'ı yani değişimi ve üretkenliği simgelemektedir (2003: 191).

Yaratılış mitlerinde insanı yaratan veya yardımcı ruhlara yaratma emrini veren Tanrı'dır. Vasili İvanoviç Verbitsky tarafından derlenen yaratılış mitinde Tanrı Ülgen'e yaratma ilhamını veren Ak Ene'dir. Ak Ene, kaosu simgeleyen suyun içinden birden çıkarak Tanrı Ülgen'e yaratma aklını verir. Karaların ve dünya üzerinde yaşayanların yaratılması ile kaos ortamı son bulur ve kozmosa geçilir. Ak Ene ya da Ak Ana Türkler arasında ana tanrıça paradigması ile ilgili bir durumdur. Deniz Karakurt'a göre Ak Ene, ışıktan bir bedene sahip olup başında gücü simgeleyen ve taca benzeyen zarif boynuzları bulunur (URL-2: 44). Tanrı Ülgen'e yaratma ilhamı veren Ak Ene'nin boynuzlu taçla betimlenmesi onu kutsal bir alana taşımaktadır. Boynuz göksel bir simgedir ve ana tanrıça motifi içerisinde tanrıçalığın simgesi de boynuzlu taçtır.

Ana tanrıça motifine bağlı olarak Umay, Türkler arasında bereketin sembolüdür. Anne ve çocuğun koruyucu ruhu olan Umay, üremenin ve yeniden doğuşun simgesidir. Mehmet Ateş'e göre Umay da tıpkı ana tanrıça gibi doğurganlığı ve bereketi simgelemektedir. Umay'ın kelime anlamlarından biri "son" dur. Son, anne ile çocuğu bağlayan eşe verilen isimdir. Türkler arasında Umay'a inanan kızlar genç kızlığa ulaştıklarını başlarına boynuz takarak gösterir (2001: 151,152). Türk mitolojisinde Umay, üç boynuzlu olarak tasvir edilir (Kasımova, 2016: 82). Tanrı'ya yaratma ilhamı veren Ak Ene'nin boynuzlu tacı, ana tanrıça motifi içerisinde Umay'a aktarılmıştır. Üç boynuzlu Umay da çocuk veren ve onu koruyan ruh olarak üremenin yani yeniden yaratılışın tanrıçasıdır.

Mitolojilerde boynuz ve Yeni Ay arasında bir bağ kurulur. Ay'ın döngüleri dünyayı ve insanı etkiler. Mircea Eliade'ye göre ritmik değişim ve bereket ölçüsü olarak Ay, kültürlerde bereketi, üremeyi ve gücü simgeler. Bitkiler ve hayvanlar, bereket için Ay'a gereksinim duyarlar; büyük bereket tanrılarını simgeleyen öküz boynuzları, tanrısal Magna Mater'in amblemidir. Neolitik çağda ister ikonlarda ister öküz biçimli putlarda olsun göründükleri her yerde büyük bereket tanrıçasını işaret etmiştir. Boynuz, Yeni Ay'ın simgesinden başka bir şey değildir. Ayrıca belli dönemlerde Ay, yerle özdeşleştirilmiş ve tüm canlıların rahmi olarak kabul edilmiştir (2003: 167-193).

Boğa kültü, Ay'ın hilal biçime benzetilen boynuzlarından ve güçlü yapısından değer kazanır. Paleolitik çağda mağara resimlerinde boynuzlu boğa figürleri önemli bir simgedir. Avcı-toplayıcı dönemde büyüsel bağlamda mağara duvarlarına çizilen boğa resimleri Fitnat Şimşek'e göre Kalkolitik döneme gelindiğinde stilize bir hale bürünmüş ve yalnızca boynuz şeklinde çizilmeye başlanmıştır. Sümerlerde özellikle güçlü yapısında dolayı boğa fırtına tanrısının kutsal hayvanı aynı zamanda kozmik düzenin sembolüdür. Ay'ın hilal şeklindeki görünüşü ile boğanın boynuzları birbirine benzediği

için Sümerler, bu hayvan ve Ay arasında bağlantı kurmuşlardır. Sümerlerde boğa, Ay tanrısı Sin'in simgesidir. Sümerlerde boynuz, tanrısallığın alameti olarak kullanılmıştır. Boynuz simgesi Tanrı katından gelmiş bir hükümdarlık alametidir. Mezopotamya kültüründe, Akadlarda da boynuzlu başlık tanrısallığın simgesi olarak görülmüştür (2017: 596,597). Boynuz hemen hemen bütün kültürlerde tanrısallığın simgesidir ve kralların tacında bulunan yukarı yönlü çıkıntılar boynuzu simgeler. Krallar, sembolik bağlamda boynuzlu taçla Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisidirler. Fuzuli Bayat'a göre Hun kağanlarının (tanyularının) dört boynuzlu taç giymeleri dört yöne hükmetmek anlamına gelmektedir. Hunlarda iki boynuz unvanı ise devletin doğu ve batı yönlerini yöneten hükümdarın yöneticilik sembolüdür (2017: 33,34).

Türk mitolojisinde Ay, doğurganlıkla ilgili bir simgedir. Boğa kültünde boynuzlar hilale benzetilir ve Ay kültü ile birlikte doğurganlığı simgeler. Mehmet Ateş'e göre şamanlar doğurganlık ayinleri sırasında boynuzlu hayvan kostümleri giymektedir. Şamanın üremeye önem verdiği ve boynuzlu hayvanlarla üremeyi yani doğurganlığı sembolleştirdiği görülmektedir. Alnında beyaz bir leke bulunan boynuzlu bir inek doğurganlığı yani Umay'ı simgelemektedir. Doğurganlık dışında bir şeyden türemek fikri Türklerde de yaygındır. Mesela Kırgızlar inek atadan türediklerine inanmaktadırlar (2001: 124,125)

Aynur Gazanfargizi'ye göre eski Türk inanışlarında boynuzlu hayvanlar her zaman mistik ve gizli bir gücün taşıyıcısı olarak bilinirler. Boynuzlu hayvan gücü temsil eder ve boynuzları da Tanrı'ya uzanan hayat ağacının simgesidir. Türk kültüründe hayat ağacı dünyanın direğidir ve yer altından Tanrı katına kadar uzanır. Günümüzde boynuzlu hayvan kutsallığın simgesidir ve Tanrı'ya kurban olarak sunulur (2001: 72).

Türk mitolojisinde geyik önemli bir külttür. Geyiğe kutsal alanda bu önemi katan da çok dallı büyük boynuzlarıdır. Deniz Karakurt'a göre geyiklerin (sığın) boynuzları kamların en önemli simgelerindendir (URL-1: 59). Şamanlar elbiselerinde büyüsel olarak özdeşleşmek istediği hayvandan parçalar taşır. Boynuz göksel bir sembol olduğu için şaman, gökyüzüne sembolik seyahatini göksel bir simge ile yapmaktadır. Yasemin Oğuz Güner ve Naile Rengin Oyman'a göre şaman başlığı, şaman giysisinin önemli bir unsurudur. Şaman başlığından dışarıya çıkan boynuzlar, kozmik güçlerle ilişkiyi sembolize etmektedir. Altay şamanlarının boğa boynuzlu şapkaları da bulunmaktadır (2017: 365-377). Hayvanlar için boynuz, kendini korumaya yarayan bir uzuvdur. Bu bağlamda mitik düşüncede boynuzun tanrısallık simgeselliği algısı ile boynuz, insanoğlu için manevi bir koruma ve korunma aracıdır. Maddi ve manevi koruyuculuk unsuru olarak boynuz, büyüsel bir korunma aracıdır. Şamanların boynuzlu başlık takmalarının yanı sıra şamanla özdeşleşen boynuzlu davul da şamanın önemli bir parçasıdır. Fuzuli Bayat'a göre boynuzlu davullar şaman davulu kadar eski bir çalgıdır. Pazırık kurganında bulunan boynuzlu şaman davulu bunun en önemli göstergesidir.

Şaman dua alkışlarının önemli bir çalgısı boynuzlu şaman davuludur (2006: 171).

Türklerde boynuzlu teke, göksel bir sembol olup kutsal olarak kabul edilir. Orhun yazıtlarının üzerinde bulunan teke figürü, bu hayvanın göksel bir sembol olduğunu göstermektedir. Figürde beden ve boynuz aynı hatta çizilmiş ve boynuz, beden gibi ön plana çıkarılmıştır. Fuzuli Bayat'a göre Altay Türklerinde üzerinde yaşadığımız yer bugün ikinci devresini yaşamaktadır. Bu ikinci devre Altaylılara göre tufandan sonra başlamıştır ve tufan olacağını ilk olarak demir boynuzlu, gök bir teke haber vermiştir (2017: 125). Gelecek sadece Tanrı tarafından bilinir ve göksel teke de tufanı haber vererek göksel bir sembol olduğunu bu mitte açıkça göstermiştir.

Türk mitolojisinde Erlik (Şeytan), boynuzlu olarak tasvir edilmiştir. Fuzuli Bayat'a göre Türk mitolojisinde yeraltı dünyasının hâkimi Erlik'in ve onun Yakutlarda karşılığı olan Arsaan Duolay'ın boynuzlu tasvir edilmesi boynuzun güç ve hakimiyet sembolü ile ilişkilidir. Sibirya ve Altay'da bulunan mezar taşlarında boynuzlu insan resimlerinin bulunması, boynuz kültünün Sümerlerde olduğu kadar Türklerde de yaygın olduğunu göstermektedir (2017: 189). Tanrı ve Erlik düalist yapının inanç dünyasındaki şeklidir. Yaratılışta ilk onlar vardır ve ikisi de birbirini yaratmamıştır. Tanrı iyiliği, Erlik kötülüğü simgelemektedir. Boynuz, Tanrı karşısında ezilen Erlik'in güç simgesidir.

Türk mitolojisinde Erlik ile özdeşleşen yılan, Erlik gibi boynuzlu olarak tasavvur edilir. Mircea Eliade'ye göre Ay kültü ile ilişkili olarak yılan bir görünen, bir kaybolan; Ay'ın göründüğü günler kadar halkası olan ya da tüm kadınların eşi olan, kabuk değiştiren (ölümsüz) yılan, Ay ve onun gizemi ile ilgili bir sembol hayvandır. Yılan; yeniden doğuş, bereket, bilgi ve ölümsüzlük dağıtır. Ancak tüm bu güçlerin kaynağı özde Ay'dır. Yılan, Ay'dan geldiği, yani "sonsuz" olduğu, yeraltında yaşadığı, ölülerin ruhlarını canlandırdığı için tüm sırları bilir ve o, bilgeliğin kaynağıdır (2003: 175-179). Mitik düşüncede ölümsüzlüğü ve zamanın temsili olan yılan, boynuzlu olarak tasavvur edilmiştir. Birsen Çağlar Abiha'ya göre Şahmaran motiflerinde, tacının iki yanında gördüğümüz koç boynuzları ana tanrıça sembollerinden biridir (2016: 107). Yılan motiflerindeki boynuz bereket, koruyuculuk ve sonsuzluğu sembolize eder. Âdem ile Havva'yı kandırıp yasak meyveyi yediren ve sonucunda onların Cennet'ten kovulmasına neden olan varlık yılandır. Sembolik olarak bu yılan, Şeytandır. İnanışa göre yılan bazen tek boynuzlu olarak betimlenir. Celal Beydili'ye göre çift boynuz evrensel düzeni (zıtların birliğini) simgeliyorsa tek boynuz da zıtlığın ortadan kalkarak düzensizliği ve eksikliği simgeler (2004: 107). Buna göre inanç sistemlerinde Şeytan çift boynuzlu olarak tasavvur edilirken yardımcısı yılan, düzeni bozan olarak tek boynuzla tasvir edilir.

Türk kültüründe boynuzlu hayvanlar gökseldir ve Türk ölüm inanışına göre ruhu Tanrı katına göksel bir hayvan çıkarır. Mehmet Fatih Yiğit'e göre erken dönem Türk mezar ve kurganları ile taş betiklerde ve çizimlerde yoğun

olarak geyik sembolünün kullanılmasının bir nedeni de boynuzlu hayvan inanışıdır. Bu inanış daha sonraları taşıyıcı hayvan motifinde geyiğin yerini Pazırık İskit kurganında olduğu gibi geyik boynuzu süsü verilmiş at figürü almıştır. Attan sonra bu durum boynuzlu dağ keçisi olarak mezarlarda ve çizimlerde görülebilir. Dağ keçisi özellikle Göktürkler döneminde tamga olarak sıklıkla kullanılmıştır. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra ruhu Tanrı katına taşıyan boynuzlu bir koç olmuştur. Anadolu'da ve Orta Asya'daki koç başlı mezar taşları bu inanışı ifade etmektedir. Ayrıca bazı mezar taşlarına konulan boynuzlu koç kafatası da bu inanışın devamıdır. Hala Anadolu'da Kurban Bayramı'nda kesilen kurban hayvanının ölen kişiyi sırtında taşıyacağı, sırat köprüsünü uçarak ve geçerek ölen kişiyi Cennete götüreceğine yönelik inanç bu kültürün devamıdır (URL-3: 3).

Mitik anlatılar, doğadaki varlıkları imgelerle anlamlandırır. Var oluş sorunsalı karşısında ilk anlamlandırmalar aracılığı ile nesnelere kutsallık yüklenir ve bu kutsallık değer olarak kabul edilen her şeye uygulanır. İlk ata, yardımcı ruhlar, demonik varlıklar kozmik düzen içerisinde zihinsel bir şekilde betimlenerek toplumun sanatına ve anlatılarına yansır. Türklerin mitsel döneminde yaratılışı ve üremeyi anlamlandırmasında yardımcı ruhların boynuzlu olarak betimlenmesi, boynuzlu hayvanlara yüklenen anlamlar onun göksel bir simge olarak kabul edilmesi ile ilgili bir durumdur.

2. Türk Destanlarında Boynuz

Sözlü kültür döneminin taşıyıcıları içinde mitler ve destanlar önemli bir yere sahiptir. Destanlarda kahramanın mücadeleleri ve özellikleri mitsel dönemden izler taşır. Göksel bir simge olarak boynuzun Türk kültüründe kutsal bir alana bağlanması koruyuculuk, bereket ve hükümdarlık simgelerinden hareketle kahramanın ülkesi ve halkı için mücadele ettiği destanlara yansımıştır. Boynuz kültünün özellikle hükümdarlık işlevi Oğuz Kağan Destanı'nda açıkça görülebilir.

Uygur harfleri ile yazılan Oğuz Kağan nüshası "olsun dediler. Onun resmi budur: Bundan sonra sevindiler" ifadesi ile başlar ve "onun resmi budur" diyerek metne bir öküz resmi konulmuştur. Boynuz kültü ile ilgili olarak bedeni ile gücü, boynuzları ile yüceliği simgeleyen bir hayvan destan kahramanına benzetilmiştir. Fuzuli Bayat'a göre Oğuz Kağan Destanı'nın Uygur harfleriyle yazılmış nüshasında çizilmiş gök renkli öküz, Oğuz'un dünya modelindeki yerini simgeler. Eski Türk inanışında yer, gök öküzün boynuzları üzerinde durur (2017: 41). Oğuz Kağan'ın dünya modelinde gök kubbeyi çadırı olarak görmesi kendi benliğinde yükselen mekân tasarımı ile ilgilidir. O, gök öküz gibi boynuzlarında dünyayı tutmaktadır ve Tanrı'nın temsilcisidir. Ay ve boğa kültüne bağlı olarak Oğuz, Ay Kağan'dan doğmuştur. Fuzuli Bayat'a göre eski Türk inanışında boynuz, güç ve hâkimiyet sembolüdür. Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Kağan'ın annesi Ay Kağan, Ay Tanrı inancının bir yansımasıdır. Destanda Oğuz Kağan'ın ayağının boğa ayağına benzetilmesiyle de boynuz Ay ilişkisi ortaya konulmaktadır (2004: 75).

Fuzuli Bayat'a göre Oğuz, Ay Kağan'ın oğludur ve gök renkli öküz şekli ile Ay'ın yerdeki tezahürüdür (1997: 110). Uygur harfli destanda Oğuz'un *"işte resmi budur"* diyerek boynuzlu öküz resmi ile tasvir edilmesi, Hun hükümdarlarının dört yönü simgeleyen dört boynuzlu taç takması, dünya modeli hakimiyetini oluşturan Oğuz Kağan'ın boynuzlu bir hayvana benzetilmesi de bu inanışın bir göstergesidir.

Oğuz Kağan'da tanrısallığın simgesi çift boynuz, zıtlıkların bütününde kozmosu simgelemektedir. Oğuz Han, tek boynuzlu kıyandkatı (gergedan) öldürmesi sembolik bağlamda çift boynuzun tek boynuza hakimiyetidir. Fuzuli Bayat'a göre Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un, kaotik gücü sembolize eden mitolojik tek boynuzu öldürmesi ve ülkesini bu beladan kurtarması sadece kendini ispat değil, aynı zamanda kozmosa geçişin ritüelidir (2017: 189). Celal Beydili'ye göre İdil-Ural'da yaşayan halkların geleneksel dünya görüşlerinde tek gözlü ve tek boynuzlu olduğuna inanılan demonik ruhlar bulunmaktadır (2004: 67). Kozmos mücadele ile gelir, düzende bir değişiklik olması halinde kaos ortamı oluşur. Çift boynuzun kozmosu temsilen kaosa yani tek boynuza galip gelmesi ya da kaos ortamını temsil eden demonik varlıkların tek boynuzlu tasvir edilmesi kozmik düzen algısından kaynaklanmaktadır.

Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinde geçen Zülkarneyn kıssasındaki Zülkarneyn'in kimliği belirsizdir. Zülkarneyn kıssasındaki çift boynuzlunun Büyük İskender olduğu yönündeki görüşlerin yanı sıra bu çift boynuzlunun Oğuz Kağan olduğu da iddia edilmektedir. Celal Beydili'ye göre "*İki Boynuzlu Ata*" hükümdar motifi Türk mitolojisinde vardır. Tarihçi Rüstem Paşa, Zülkarneyn'in Makedonyalı Büyük İskender olduğuna dair görüşlere itiraz ederek Kehf suresinde geçen iki boynuzlunun Oğuz Han olduğunu ileri sürer. Oğuz, mitolojik dönemin boynuzlu atası olup Tanrıoğlu ve aynı zamanda ilk Şaman'dır (2004: 106). Oğuz'un ilk şaman olarak tasavvur edilmesi şaman başlıklarına da yansımıştır. Fuzuli Bayat'a göre ayin sırasında şamanlar, boğa gibi sesler çıkarırlar ve hastalık getiren ruhlarla boğaya dönüşerek mücadele ederler. Ayrıca Yakut Şamanlarının kamlık sırasında boğa gibi böğürdüğü ve başına boğa boynuzu taktığı da bilinmektedir (2006: 188). Çift boynuzlu Tanrıoğlu sıfatına bağlı olarak Tanrı'nın temsilini yeryüzünde gerçekleştiren şamanların aksesuarlarında da çift boynuzun görülmesi tesadüf değildir. Bu da boynuzun tanrısal bir sembol olduğunun açık göstergesidir.

Tuva destan kahramanı Erelzey- Mergen'in kayınbabası Kapşılday-Mergen'in karısı çok hastadır ve iyileşmesi için iki boynuzlu gök boğanın ciğerini yemesi gerekmektedir. Erelzey-Mergen gök boğayı öldürerek ciğerini alır. Ayrıca Tuva destan kahramanı Han-Buuday, kayınbabası Uzun-Sarık bahadırın istediği gök boğa Kara-Bula'nın boynuzunu getirmeye giderken yolda Kara-Bula ile karşılaşır. Niyetini söyleyen Han-Buday, Kara Bula'nın boynuzunun birini söker alır ve Kara-Bula tek boynuzlu kalır (Metin, 2018: 58). Tuva destanında gök boğanın iki boynuzlu olduğunun belirtilmesi dikkat çekicidir. Tabiatı gereği boğa çift boynuzludur. Çift

boynuz gök ve yer ikiliği bağlamında boğa kültü ile ilgili bir durumdur. Saule Egimbaeva tarafından hazırlanan Kırgızların Asakazan Batır Destanı'nda yaylaya çıkan herkesi öldüren tek boynuzlu bir boğadan bahsedilir (2012: 41). Tek boynuzlu bir boğanın yaylaya çıkan herkesi öldürmesi kaos ortamı ile ilgilidir ve kahraman bu tek boynuzu ortadan kaldırarak kozmos ortamını sağlamıştır.

Han-Buday ve çift boynuzlu gök boğa Kara-Bula arasındaki mücadelede Han-Buday, Kara-Bula'nın boynuzunun birini kırarak alır ve boğayı tek boynuzlu bırakır. Daha sonra Kara-Bula, Han-Buday ile anlaşarak onun emrine girer. Bereket ile ilişkili olarak Han-Buday'ın göksel boğanın boynuzunun sıcak olanını aşağı indirmesi üreme ve şifa ile ilgili bir durumdur. Berna Özpınar'a göre Han Buday, Kara-Bula ile mücadelesinde Kara-Bula'yı iki boynuzundan tutarak alt dünyaya iter. Bu sırada Han-Buday'ın kendi bedeni de parçalanmıştır. Han-Buday, beden parçalarını toplar ve şifalı otlarla kendini iyileştirir. Kara-Bula bu durumu görünce onun üstün birisi olduğunu anlar ve anlaşarak boynuzunun birini ona vermeye razı olur. Han-Buday boynuzları alt dünyadan çıkarırken sıcak olan boynuz yere düşer ve orada kalır. Kara-Bula soğuk olan tek boynuzuna kavuşur ve tek boynuzlu olur. Han-Buday sıcak boynuzu getirip kayınpederine verir. Sıcak boynuzun kayınpeder Uzun-Sarıg Han'ın eşiğinin tedavisi için bırakılması orta dünyada yaşayan Uzun-Sarığ Han için önemlidir çünkü boynuz bolluk-bereket simgesi olmakla birlikte eril bir simge olarak neslin devamına da işaret eder. Neslin devamı demek Han-Buday'ın çocuğu olacağı anlamına gelir. Kara-Bula'nın boynuzlarından biri erili, diğeri dişili sembolize eder. Sıcak olan erildir, soğuk olan ise dişildir (2023: 179,180). Boynuz sembolizminden hareketle üreme dişi ve eril olmak üzere zıtlıkların birliğinde ortaya çıkar. Sıcak boynuz, yer unsuru; soğuk boynuz, gök unsuru olarak mitolojik ana kompleksine bağlı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Tuvalara ait Boktu-Kiriş ve Bora-Şeeley destanında boynuz sembolizmi üzerinden düalist sistemin mücadelesini görebiliriz. Metin Ergun ve Mehmet Açа tarafından hazırlanan bu destanlar "Boğanın boynuzu kırılıp düşüp, dağ keçisinin boynuzu göğe takılıp" ifadesi ile başlar (2004: 289) ve boynuzu kırılan göksel boğa yer unsuru olur ve onun yerine göksel teke geçer. Yer-gök dikotomisinde insanın yer ile gökten sonra yaratılmasına atıf yapılarak göksel boğanın boynuzunun kırılması ile gök yere düşmüş ve yer-gök birleşmiştir. "Boğanın boynuzu kırılıp düşüp, dağ keçisinin boynuzu göğe takılıp" ifadesinin devamı da şu şekildedir:

Aydınlık çağın içinde
Karanlık çağın başında,
Tepeciğin başında
Dört renkli çiçek çıkıp,
Kabak ineğin başında
Boynuz çıktığı devirde imiş (Ergun ve Açа, 2004: 289).

Berna Özpınar'a göre dört renkli çiçek açması ve ineğin boynuzunun çıkması üreme ile ilgilidir (2023: 109). İnek kültü ve boynuz kültü üreme ve çoğalma işlevindedir. Fuzuli Bayat'a göre boynuzlu bir hayvan olarak boğanın menşe mitlerinde önemi büyüktür. Kırgızların boğa atası bir mağarada bir inekle yaşamış ve bundan da Kırgızların atası dünyaya gelmiştir (2017: 126) Kırgızların boynuzlu bir inekten türediği mitine göre inek üremenin simgesidir. Tuva destanında ineğin boynuzunun çıkması üreme ve bereket ile ilgilidir.

Başkurtların Ural Batır Destanı'nda Ural Batır, Zerküm adlı yılanla karşılaşır. Zerküm, on iki çatal boynuzlu geyiği yemeye çalışır ancak boynuzlarının büyüklüğünden geyiği ağzına alamaz ve bunu başaramaz. Zerkum, eğer geyiği yerse korku bilmeyen çok güzel bir erkeğe dönüşeceğini Ural Batır'a söyler ve geyiği yemek için Ural Batır'dan yardım ister. Ural Batır, geyiğin boynuzlarını kırar ve Zerküm'un geyiği yemesine yardımcı olur (Suleymanov vd., 2014: 80). Bu olay yer ve gök dikotomisinin mücadelesidir. Yılan, yer altı ve yeryüzünü simgelerken boynuzlu geyik göksel simgedir. Ural Batır'ın geyiğin boynuzunu kırarak Zerküm adlı yılanın geyiği yemesi ve güç elde etmesi sembolik bağlamda kırılan boynuzla göğün gücü yer unsuruna geçmektedir.

Kazakların Mırkı Batur Destanı'nda Mırkı Batur, yiğitleri etrafına toplamak için haber salar ve haber saldığı yiğitlerden birinin adı *Ötegen'*dir (Jumadilova vd., 2015: 227). Ötegen destanda "Boynuzlu Ötegen" olarak bilinir. Destandaki Ötegen karakterinin boynuzlu olarak tasvir edilmesi Oğuz kültü ile ilgili olup güç ve kahramanlık bağlamında boynuz Ötegen'in simgesi olmuştur.

Türk destanlarında hayvan sembolizmi bağlamında boynuzlu hayvanlar tasvir edilirken genelde altın, gümüş, uzun, kılıç vb. sıfatlarla boynuzları tasvir edilir. Altın boynuzlu teke, Gümüş boynuzlu boğa gibi ifadelerle bu hayvanlar inanç dünyasında kendi değerini boynuzlarından almaktadır. Boynuzun göksel bir sembol olması ona olumlu ve değerli sıfatların gelmesini sağlamıştır. Kılıç gibi ürkütücü sıfatlar ise genelde tek boynuzlu kaosu simgeleyen hayvanlara getirilmiştir.

3. Türk Halk İnanç ve Uygulamalarında Boynuz

Mitik kökte boynuz, hükümdarlık, bereket, üreme, koruma ve korunmayı simgelemektedir. Halk inançlarının önemli bir kaynağı da mitik dönemdir. Mitik dönemde olgunlaşan ve akıl süzgecinden geçerek inanç dünyasına yerleşen boynuz, kültleşmiş ve etrafında çeşitli uygulamalar gerçekleşmiştir.

Göksel bir simge olan boynuz, halk hekimliğinde sağaltıcı bir güç olarak kullanılmıştır. İsmet Zeki Eyuboğlu'na göre eskiden ilaç yapımında hayvan kemikleri, boynuzlar, bitki kökleri, bal, değişik sakızlar ve ziftler kullanılmıştır. Eskiler, ilaç yapımında kullanılan malzemelerde birtakım gizli güçlerin varlığına inanmıştır. Sağaltıcı güç yalnız ilaç yapımında kullanılan nesnenin özünde değil, inanç dünyamıza bağlı olarak büyüsel güçten de gelir

(1998: 51). Bazen hayvan uzuvları sağaltma işleminde ilaçtan ziyade büyüsel işlem için araç olarak kullanılır. Küpra Tutar'ın tespitine göre eskiden Anadolu'da hacamat işlemi için çizikler, ucu keskinleştirilmiş boynuz ile yapılmaktadır (2011: 50). Hatay'da varisler için yapılan hacamat işleminde koyun boynuzuyla kötü ve pis kan akıtılır (Ünal, 2019: 64). Anadolu dışında Türk kültür coğrafyasında da hacamat işlemi boynuz ile yapılmaktadır. Arzu Kiyat'ın aktardığına göre Kırgızistan'da hacamat yapan kişiye "kançı" denilmektedir. Kançılar hastalıkları neşter veya inek boynuzundan yapılan "kortık" ile sağaltırlar (2023: 53). Kazakistan'da *"emme"* olarak adlandırılan hacamat, genellikle vücudun iki omuz arasından, sırttan ve başın arka tarafından çizilerek yapılır. Bu hacamat işleminde çıkan kan boynuzla alınır (Ashırkhanova, 2019: 120). Sağaltma işlemleri bilimsel yolla yapılsa bile inanç kaynaklı bazen içinde mistik bir güç olduğuna inanılan aletler, yardımcı güç olarak işlemlerde kullanılmaktadır. Hacamat işleminde kesme işinin boynuz ile yapılması, boynuzun içinde mistik bir güç olduğuna inanılmasından kaynaklanmaktadır.

Boynuz, üreme ve bereket işlevinde Türk kültür coğrafyasında halk inanç ve uygulamalarında kullanılmaktadır. Nerin Köse'nin tespitine göre Kırgızistan'da düğünlerde damatlar, gerdek gecesinden hemen önce cinsel gücü artırmak maksadıyla koç boynuzunu havanda dövüp içine bal ve türlü baharatları karıştırarak tüketirler (2004: 539). Bu uygulamada eril bir simge büyüsel yolla insana aktarılarak cinsel güç artırılmaya çalışılmıştır.

Anadolu'da evliya türbelerinde genellikle geyik boynuzları duvarlarda ya da giriş kapılarının üzerinde asılı durur. Alparslan Salt'a göre mitolojide boynuz, genel olarak kudretin sembolüdür. Ancak geyiklerin boynuzu hayat ağacının simgesidir. Ayrıca geyiğin sürekli boynuz değiştirmesi de ölüp dirilmeyi yani yeniden doğuşu simgelemektedir (2010: 73). Koç başlı mezar taşları ve evliya türbelerine asılan geyik boynuzları Metin And'a göre Orta Asya kültüründen gelmektedir. *Tös* ve o*ngon* geleneğinin totemizm izleri Anadolu'da sadece kuklalarda değil ilkel hayvan heykellerinde de görülür. Türklerin İslam'ı kabulünden sonra çoğunlukla koyun, koç heykellerinde üç boyutlu tasvir yasağına rağmen bu geleneğin yaşaması, kültürel değerlerimiz için önemlidir. Bu konuyla ilk ilgilenen Hristiyan din adamı ve Merzifon'da Amerikan Koleji yöneticisi G. E. White, Merzifon'un Arapoğlu Köyü'nde köye adını veren Arapoğlu'nun türbesinde boynuzlu geyik başı görmüştür. Efsaneye göre Arapoğlu'nun yanına kurban bayramlarında bir geyik, kurban olmak için gelmiş. Bunun için türbesine bir geyik başı konmuş. Hasta olanlar bu boynuzlara mavi boncuk bağlarlarmış. Ayrıca su değirmenlerinin üzerinde de tahtadan yapılmış hayvan boynuzları varmış (2012: 97).

Evliya türbelerindeki boynuzlar büyüsel sağaltma yöntemlerinde sıkça kullanılmaktadır. Sümeyra Tozlu'nun tespitine göre Çorum'da Koyun Baba Türbesi'ne çocuk sahibi olmak isteyenler ziyarete gelir. Uygulama esnasında türbede bulunan geyik boynuzlarına çocuk sahibi olmak isteyenler vücutlarını sürerler (2017: 93). Kütahya'da bulunan Avdan Çoban Baba

Türbesi'nde semah esnasında türbe etrafında dönülür. Köydeki ocaklı kadınlar çocuk sahibi olmak isteyen kişinin boynuna bağladığı tülbentle şifa isteyeni üç kez türbe etrafında dolaştırır ve daha sonra türbede bulunan geyik boynuzuyla sırtını sıvazlar (Aday, 2013: 231). Boynuz güç, hükümdarlık bağlamında eril bir simgedir. Boynuz, Ay kültü ile ilişkilendirilir. Kadının döllenmemiş yumurtalarının dökülmesi ile kadınların biyolojik yapısındaki değişimler Ay'ın hareketlerine bağlanmıştır. Bu bereket ve üreme ile ilgilidir. Osman Yılmaz'a göre Ay ile kadın arasında kurulan ilişki düalist bir kozmolojidir. Ay'ın doğması, büyümesi ve tekrar doğmak için belli bir süre beklemesi, anne gibi yaşamın doğmasına ve sürekliliğine benzeşmektedir (2010: 50). Ay'ın yeryüzündeki simgeseli boynuzdur ve boynuz dölleyici bir unsur olarak uygulamalarda karşımıza çıkmaktadır. Karakalpaklar arasında boynuz, Ay kültü ile ilişkili olarak koruyuculuk ve üreme işlevinde kullanılır. Svetlana Madiyarova'ya göre Karakalpaklarda hilale "Ayşik" denir ve yarım ay şeklinde olan ayşik imgeleri öküz boynuzu ya da koç boynuzu şeklinde mezarlıkların girişine ya da evlerin girişine asılır. Ayrıca Karakalpak kızları da ay şeklinde küpe taktıklarında evlenmeye ve doğurmaya hazır olduklarını göstermiş olurlar. "Ayşik gilt salgış" adı verilen bu takı, öküz boynuzu şeklindedir (2017: 29).

Boynuz, Ay kültü ile düşünüldüğünde şeklinden dolayı eril bir simgedir. Ancak boynuza tersten bakıldığında içi oyuktur ve bu oyukluk rahim gibi üremeyi simgelemektedir. Boynuz kendi bünyesinde ikili bir sisteme sahiptir. Eril bir görünüşe tersten bakıldığında oyuk iç ile dişil bir özellik taşır. Büyüsel sağaltmalarda çocuk isteyen kadınlar bu boynuzlara sürtünerek hamile kalmak ister. Bu uygulamanın örtük işlevi eril bir simgeye sürtünerek hamile kalmaktır. Bilinçdışında ise boynuz düalist yapısından dolayı bereket ve üreme ile ilgili bir objedir.

Anadolu'da Şahmaran efsanesine bağlı olarak evlerin duvarlarına boynuzlu Şahmaran işlemeleri asılır. Yılan ve boynuz kültü bağlamında yer altını simgeleyen yılan ile göksel bir simge olan boynuz birleşerek düalist bir yapı oluşturur ve bu fantastik bir varlıkta birleşir. Yarı insan, yarı yılan olan bu fantastik varlık, bünyesinde yılan ile boynuzun üreme ve cinsellik işlevini birleştirmiştir. Mehmet Açа'ya göre Âdem ile Havva, üreme organlarının farkındadır ama bu organların cinsellik işlevini bilmemektedir. Yasak meyveyi yeme yasağının ihlaliyle ortaya çıkan çıplaklık, cinsellik içgüdüsünü tetiklemiştir ve bütün bunlara da yılan sebep olmuştur. Bu yüzden yılan, üremenin simgesidir (2009: 371). Yılan, eril bir simgedir ve yılana boynuz eklenerek eril simge güçlendirilmiştir.

Boynuz, koruyuculuk işlevi ile halk inanç ve uygulamalarında sıkça kullanılır. Özellikle evlerin ve ahırların girişlerine ve bahçelere kötü ruhlardan korumak için koç, geyik ve teke boynuzları asılır. Bu uygulamanın işlevi haneyi korumak ve bereketi artırmaktır. Abdulkadir Engin'in tespitine göre Ordu yöresinde toprak mahsulüne nazar değmemesi için bahçenin görünecek bir yerine koç boynuzu asılır. Ayrıca eve bereket getirdiğine inanıldığı için evin önünde kesilen koçun boynuzları evin kapısına asılır

(2019: 60-70). Kütahya Simav'da yeni yapılan evlerin çatılarına nazar değmemesi için koç kafatası veya boynuzu asılır (Başhan, 2010: 33).

Boynuzun bereket ve nazardan koruma için evlerin görünür yerine asılması Türk kültür coğrafyasının neredeyse tamamında görülen bir uygulamadır. Yaşar Kalafat'a göre Doğu Türklüğündeki Şamanist inanışta nazardan korunma ve kurtulmak için "Üç-Dokuz" denilen ve tahtadan yapılan boynuzun altından geçilir (2012: 186).

Sonuç

İnsanlıkla birlikte pek çok düşünce ve inanış çeşitli sembollerle ve kodlarla ifade edilmiştir. Ulusal/inançsal semboller ve kodlar mitlerle doğar, gelenek ve ritlerle sürekliliğini sağlar. İlksel düşüncede kozmogonik olarak sistemsel bir ayırt etmeye tabi tutulan varlıklar, kutsallık bağlamında ihtiyaç hiyerarşisine göre tanrısal alana bağlanmıştır. Tanrısal alana manevi yolculukta da bu göksel simgeler insanlar için birer araç olmuştur. Boynuz, Türk kültüründe göksel bir külttür ve tanrısallığın yeryüzüne indirgenmiş halidir. Tanrısal simgeler de yeryüzünde yöneticiliğin göstergesidir. Tanrısal güç; bereketi, yeniden yaratmayı (üreme) ve koruyup kollamayı ihtiva eder.

Boynuz; evrensel olan boğa, geyik, dağ keçisi, koç gibi hayvansal kültlerin hepsine tek başına değer veren ve onları kendi özünde kültleştiren bir simgedir. Böyle önemli bir kültün Türk kültüründeki etkisi de tartışılmaz bir gerçektir. Boynuz, tanrısallığın sembolleştirilmesi bağlamında Türk mitolojisinde gücün, hükümdarlığın, bereketin, üremenin ve koruyuculuğun yeryüzündeki somutlanmış simgesidir. Mitik kökten gelen bu işlevler Türk kültür coğrafyasında günümüz halk inanış ve uygulamalarında da varlığını korumaktadır.

KAYNAKÇA

Çağlar Abiha, B. (2016). Geleneksel halk sanatında Şahmaran motifleri ve bu motiflerin dili. *Folklor/Akademi Dergisi*, 22(88), 99-116.

Aça, M. (2009). Ergenlik: Cennete ikinci bir veda mı?. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2 (3-4), 367-381.

Aday, E. (2013). *Kütahya ili türbe ve yatırları etrafında oluşan inanç ve uygulamalar.* Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Altın Yıldız, K. (2019). Kült ve kültür arasında: Yeni bir kült tanımlamasına doğru. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1052-1068.

And, M. (2012). *Oyun ve bügü.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ashırkhanova, K. (2019). *Kazakistan'da halk hekimliği*. Niğde: Ömer Halis Demir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve semboller*. İstanbul: Milenyum Yayınları.

Başhan, G. (2010). *Kütahya-Simav ilçesindeki manevî halk inançlarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bayat, F. (2004). Uz-Guz-Oğuz kavim adının etimolojisi. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 3, 71-77.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2017). *Türk mitolojik sistemi*. C. 1, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlüğü*. (çev.: Eren Ercan), İstanbul: Yurt Kitap Yayınları.

Egimbaeva, S. (2012). *Kırgız destanları X.* (akt.: Zekeriya Karadavut), Ankara: TDK Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dinler tarihine giriş*. (çev.: Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Engin, A. (2019). *Ordu yöresine ait halk inançlarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi.* Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ergun, M.- Aça, A. (2004). *Tıva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Eyüboğlu, İ. Z. (1998). *Anadolu ilaçları*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Jumadilova, M.- Alpısbayeva, K. vd. (2015). *Kazak destanları* X. (akt.: Ekrem Ayan), Ankara: TDK Yayınları

Kalafat, Y. (2012). *Altaylardan Anadolu'ya inanç göçü*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Kasımova, F. (2016). Türk mitoloji metinlerinde, ilk inançlarda kadın (şaman, ecdad, demiurg gibi). *Geçmişten Günümüze Şehir ve Kadın I*, (ed.: Osman Köse), 80-87, Samsun: Canik Belediyesi Kültür Yayınları.

Kiyat, A. (2023). *Kırgız halk hekimliği(Oş bölgesi)*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Köse, N. (2004). Kırgızların halk hekimliği ile ilgili bazı pratikler hakkında. *Prof. Dr. Abdurrahman Güzel'e Armağan*, (ed.: Celal Demir- Hayrettin Parlak Yıldız), 535-542, Ankara: Akçağ Yayınları.

Madiyarova, S. (2017). *Karakalpak Türkleri halk kültürü tarihi*. Ankara: Yıldırım Bayezit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Metin, G. (2018). *Tuva-Türk destanlarında şekil değiştirmeler.* Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Oğuz Güner, Y. - Oyman, N. R. (2017). Şaman giysi unsurları üzerlerinde kullanılan semboller. *Electronic Turkish Studies*, 12(13), 357-396.

Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi.* C. 1, Ankara: TTK Yayınları.

Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji sözlüğü*. Ankara: DTCF Yayınları.

Özpınar, B. (2023). *Güney Sibirya Türk destanlarında mekân ve zaman sembolizmi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*. (çev.: Aykut Kazancıgil - Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Salt, A. (2010). *Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Suleymanov, A. vd. (2014). *Başkurt destanları 1*. Ankara: TDK Yayınları

Şimşek, F. (2017). Eskiçağ toplumlarında boğa algısı ve inancı. *Journal of International Social Research*, 10(52): 592-599.

Tozlu, S. (2017). *Çorum ili halk inançları ve halk hekimliği.* Artvin: Çoruh Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tutar, K. (2021). *Çivril ilçesinde halk hekimliği*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ünal, Ö. (2019). *Hatay'ın Dörtyol ilçesinde halk hekimliği.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yılmaz, O. (2010). Sanatın arketipi olarak anne imgesi. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 47-59.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Karakurt, D. *Türk söylence sözlüğü*. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf. (Erişim: 28.12.2023

URL-2: *TDK Türkçe sözlük*. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 24.01.2024).

URL-3: Yiğit, M. F. Suyun öte yakasına geçen ala geyiğin türküsü (Türk kültür ve sanatında geyik, dağ keçisi, at ve koç sembolizmi ve Türklerin göçü). http://www.thegreatwildlife.com/suyun-ote-yakasina-gecen-ala-geyik-turkusu/. (Erişim: 10.01.2024).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 14.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1484318
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 704-726.

İnceleme Makalesi
Review Article

ÂŞIK ÖMER DİVANI'NDA AÇAN KLASİK TÜRK ŞİİRİ ÇİÇEKLERİ

♦

THE BLOOMING FLOWERS OF CLASSICAL TURKISH POETRY IN THE AŞIK ÖMER'S DIVAN

Ayşe YILMAZ*

ÖZ: Bu makalede sanatın en derin ve değerli sembollerinden çiçeklerin halk edebiyatı şairi Âşık Ömer şiirlerine tesiri, klasik Türk şiiri malzemesi açısından ele alınmıştır. Eserde on iki çiçek tespit edilmiş ve seçilen örnek mısralarla benzerlikler ortaya konmaya çalışılmıştır. En geniş bahis alanı "gül" için açılmıştır. "Sevgili ile İlişkilendirilmesi" başlığı "Yüzü/Yanağı", "Dudakları", "Ayakları, "Hayaldeki Hâli" maddeleriyle izah edilmiştir. "Gül ile Bülbül Mazmunu" ve "Diken" alt başlıklarında gülün âşık üzerindeki tesiri ele alınmıştır. Diğer çiçeklerden "lale", sevgilinin yanağı ve âşığın yanan bağrına dair benzetmelerde ön plana çıkar. "Nergis" sarhoşluk, uykululuk ile ilgili manalar kurarken "sümbül" renk ve koku hasebiyle sevgilinin saçlarıyla ilişkilendirilir. "Reyhan", "karanfil", "şebboy", "yasemin" rayihalarıyla, "menekşe" başının toprağa mail oluşuyla, "erguvan" şarapla, "zambak" Hz. Muhammed'in kokusuyla, "susen" ise sevgilinin yan bakış hançeriyle anılır. *Âşık Ömer Divanı*'ndaki bu renk ve koku cümbüşü, şairin şiirlerine klasik Türk şiiri hayalleri kazandırmış, türlü ifadeleri besleyen, çiçeklendiren üslup arayışlarına fırsat sunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Âşık Ömer, Klasik Türk Edebiyatı, Çiçekler, Estetik, Mazmun.

ABSTRACT: *This article discusses the influence of flowers, which represent the most profound and valuable themes in art, on the poetry of the folk literature poet Aşık Ömer, drawn from classical Turkish poetry. Twelve flowers were identified within his works, and efforts were made to demonstrate similarities using selected verses. The most extensive discussion is devoted to the "rose", elaborated under several sub-sections including "Association with the Beloved" with items like "Face/Cheek", "Lips", "Feet", and "Imaginary State". Additionally, the rose is examined under themes such as "The Nightingale and the Rose" and the influence of the "Thorn" on both the rose and the lover. Other flowers like the tulip emerge prominently in comparisons related to the beloved's cheek and the lover's burning heart. The narcissus is associated with drunkenness and sleepiness, while the hyacinth relates to color and scent akin to the lover's hair. Other flowers like basil, carnation, stock, and jasmine are noted for their scents; violets for the earthward tilt of their stems; corn poppy with wine; lily with the scent of Prophet Muhammad; and iris with the dagger of the lover's sidelong glance. This rich tapestry of colors and scents in Aşık Ömer's Divan provides an array of imaginative possibilities that, despite the poet's lack of skilled discourse in classical Turkish poetry, enrich his work.*

Keywords*: Aşık Ömer, Classical Turkish Literature, Flowers, Aesthetics, Themes.*

* Dr. Öğr. Üyesi-Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Karabük- ayseyilmaz@karabuk.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9832-2416)

Giriş

Çiçekler sanatın vazgeçilemeyen renkli, zarif ve estetik güç kaynaklarıdır. Her biri farklı manalar yüklenen çiçeklerin dallarında, köklerinde, taç yapraklarında şifalar da aranmıştır. Sadece renkleri, kokuları ile değil, düşündürdükleri ile de insanı meşgul etmiş, yüzyıllardır vazgeçilemeyen bir ilham kaynağına dönüşmüştür. Bu ilhamlar bir zaman sonra toplum hafızasında ortak çağrışımlar sağlamaya, sözün derinliklerinde çeşitlenerek şekillenmeye, estetik tanımlama ve benzetmelerde başat roller üstlenmeye başlar. Görsel bir dil kuran çiçeklerin, organik ritim içerisinde hem teolojik anlamlarla hem de türlü öğretilerle örtüştürüldüğü de olmuştur. Bu nedenle Türk edebiyatının her döneminde çiçeklere sıklıkla rastlamak mümkündür.

17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda sanatın zirvelerini işaret eder. Hem klasik şiir hem halk şiiri için bu bereketli süreç; şairlerin zengin ifadelerle incelikli, zekice ve derin mısralar yaratmasına imkân tanımıştır. "Kemiyet ve keyfiyet itibâriyle saz şiiri en büyük şairlerini bu asırda yetiştirmiştir. Şöhreti çok yaygın ikinci Karacaoğlan gibi üç-beş âşık müstesnâ, divan şiirinin dil, zevk ve estetiğinden bir hayli unsurlar almışlardır." (Elçin, 2004: 10). Böylece bu iki edebi saha birbirine daha ziyade yaklaşmış, örülen anlam katmanlarıyla birlikte şekil ve muhteviyatta değişiklikler kaydedilmiştir. Cemal Kurnaz bu durumu şöyle izah eder: "Özellikle büyük şehirlerde yoğunluk kazanan sanat faaliyetleri, suya atılan taşın dalgaları gibi halka halka genişleyerek kasabalara ve köylere intikal ediyordu. Öyle ki, belli bir asırdan sonra kazanılan kültür birikimi, halkın büyük bir kısmını sanat ve edebiyatın içine çekmiştir." (1997: 65).

Bu çalışmada mezkûr yüzyılın en bilindik halk şairlerinden Âşık Ömer'in klasik şiire meyline örnek teşkil eden üslup özellikleri, çiçek sembolü etrafında ele alınacaktır. Divanda geçen çiçekler gül/gonca, lale, nergis, sümbül, reyhan, menekşe, yasemin, erguvan, şebboy, susen, karanfil, zambak olarak belirlenmiş ve bu çiçekler, alt başlıklar açılarak örnek mısralar ışığında tek tek incelenmiştir.

1. Âşık Ömer ve Şiir Anlayışı

Yeniçeri âşıklarından olduğu serdengeçtiler ve sakalar için yazdığı şiirleriyle sabit Âşık Ömer; seferler dolayısıyla farklı yerler görmüş, çeşitli savaşlara katılmıştır. Doğum tarihi net bilinmemekle beraber, Mohaç Muharebesi'ne ait manzumesi 1526'da yetişkinlik çağında olduğuna delildir: "Nev-bahâr eyyâmı erdi her taraf buldu revâc / Asker-i İslâm'a arsa sahn-ı sahrâ-yı Mohac" (1936: 397[1]). Doğum yeri hususunda Sadettin Nüzhet Ergün şunları kaydeder: "Âşık Ömer'in hem 'Aydın'lı hem 'Gözeleve'li olduğunu söylemek lâzım geliyor. Biz bu tezadı şu yolda tevil edebildik: Şair, Gözelevelidir ve uzun müddet Aydın elinde 'tavattun' etmiştir." (1936: 6).

[1] Şiir örnekleri üç eserden seçilmiştir (Ergün, 1936; Karasoy ve Yavuz, 2010; Çavdar, 2023) .
*Şiir alıntıları, eserlerin yayımlandığı tarih esas alınarak künyelenmiştir (1936-…), (2010-…), (2023-…).

Fuat Köprülü şairin Aydın'da doğup Gözleve'ye yerleştiği, Gözleve'de de doğmuş olabileceği kanaatindedir (1962: 254). Fakat daha sonraki araştırmalarda, Konya'nın aynı adlı köyü dikkati çeker. Nihat Sami Banarlı'nın düşüncesi şöyledir: "Onun Aydınlı bir aileye mensup olduğu bilinmektedir. Bu aile, sonradan Konya Gözlevi'ye gitmiş ve kuvvetli bir ihtimale göre şair Gözlevi'de doğmuştur." (2004: 719). Konuyla ilgili şu tespitler mühimdir: "O, Aydınlı değildir. Yöreye mahsus olan 'aydına gitmek' deyimi göz önüne alındığında, Âşık Ömer'in [Vatan-ı aslîmiz aydın elidir] dizelerindeki 'aydın eli'nden olduğu şeklindeki ifadesi gurbete çıkma manasında algılanmalıdır. (…) Konya'nın Hadim ilçesinin Gözlevi>Gezlevi (Korualan) köyündendir." (Karasoy ve Yavuz, 2010: 77).

"Başlangıçta divan şairlerini taklide özenerek 'Adlî mahlasını kullanmış, Ömer mahlasını daha sonra benimsemiştir." (Karahan, 1991: 1). Âşık Ömer ve Vehbî mahlaslarını da kullanan şairin belli bir tahsile eriştiğini üslubundan, adını zikrettiği eserlerden, müelliflerden ve şairlerden anlamak mümkündür. Gönlü daima şiirden yanadır, şairlerle kurduğu bağ ondaki his cereyanını izah edebilir. Aşağıdaki dörtlüğün peşi sıra, okuduğu ve sanat istidadını takdir ettiği şairleri tek tek yad eder:

"Geldi dil bülbülü medh-i lisâne / Kasdı şuarâyı çekmek beyâne / Gör ne âşıklar var gelmiş cihâne / Dilde yâd edelim hep şâirâni" (1936: 431)

Hece vezni ve yarım kafiyeyle yazdığı şiirleri ardından klasik Türk şiirine ilgi duymaya başlaması şairin sanat algısına yansır: "Onu, lüzumsuz birtakım Arapça, Acemce kelimeler kullanmağa sevk etmiştir. Oldukça sade bir dille yazdıklarını da bu noktadandır ki genç yaşında iken vücuda getirdiğini tahmin ediyorum. Hece vezniyle yazılmış şiirlerinin azlığı da bunu gösteriyor. Âşık Ömer, bir saz şairi olmakla beraber daha çok divan edebiyatı tesiri altında kalmıştır." (Ergün, 1936: 67). Koşmalarındaki başarı aruzla yazdığı şiirlerde aynı düzeyi koruyamamıştır: "[H]emen kendi asrından başlayarak, bugün hâlâ Türk saz şairlerinin üstâdı kabul edilmektedir. Halk arasında onun şiirlerine asırlarca nazîreler söylenmiş; şöhreti ve ehemmiyeti yüksek zümre şairleri tarafından da duyulmuş ve idrak edilmiştir. Onun bu iki taraflı şöhreti üzerinde yalnız âşık tarzıyle değil, divan tarzında şiir söyleyişinin de tesiri vardır. (…) Âşık Ömer'in divan tarzı şiirleri [yani gazelleri, murabbâ, muhammes ve müseddesleriyle] gerek teknik gerek kültür ve sanat bakımından ancak orta hâlli söyleyişlerdir." (Banarlı, 2004: 719-720). Aynı fikri savunan Karahan meseleyi biraz daha ileri taşır: "Daha sağlığında üstat kabul edildiği için kendisinden sonraki şairler arasında onun gibi yazmak bir moda hâline gelmiş, bu da halk şiirinin kendi içinde tabii bir şekilde gelişmesini engellemiştir. Onun açmış olduğu divan şiirini taklit cereyanı yüzünden saz şiirinin eski saflığı ve dili fark edilir şekilde bozulmuştur. Geriye bırakmış olduğu 2000'den fazla şiirle Türk edebiyatının en çok yazan şairlerinden biri olarak tanınan Âşık Ömer hece vezniyle söylediği şiirlerde daha başarılıdır." (Karahan, 1991: 1)

1.1. Klasik Şiir Şairlerine Dair Beğenileri

Şiirin sonsuz vadisinde kendini arayan şair; sanat anlayışını, estetik algısını, şiir zevkini bazı ifadelerle gözler önüne serer. Aşağıdaki örnekte Âşık Ömer, ozan dinlemeyi cahillik addederken şiiri, ariflerin bilebileceği bir düzeyde görür.

"Çuhacıya arşın bakkala mîzan / Ârife şiir cahile ozan" (1936: 46)

Zikrettiği 'arif'ler sınıfına dair Âşık Ömer'in *Şairnâme*'de belirlediği bir ölçüt, şair Hayâtî'nin nazmıdır:

"Arifler Hayâtî nazmın beğendi / Sultan Selim Hân'a kılup pesendi" (1936: 431)

'Ozan' bahsine sıra geldiğindeyse işaret edilenin, önceden nazireler söylediği Karacaoğlan olduğu görülür:

"Karac'oğlan ise eski meseldir / Ezgisi çığrılur keyfe keseldir / Biz şâir saymayız öyle ozanı" (1936: 433)

Âşık Ömer'in *Şairnâme*'sinde sazı ve sözü ile halk hafızasına mührünü vurmuş halk şairlerinden Beğzade, Dağlı Mustafa, Deli Balta, Köroğlu, Kuloğlu, Öksüz Âşık, Yazıcı vd. de zikredilmektedir. Eserde ismi anılan klasik Türk şiiri şairlerinden bazıları ise şunlardır: Nesîmî, Fuzûlî, Usûlî, Zâtî, Necâtî, Bâkî, Nef'î, Nev'î, Figânî, Bahâyî, Atâyî, Behiştî, Naîmî, Sabrî, Ubeydî, Mesîhî, Emrî, Sürûrî, Hayretî, Hâletî vd.

"Sultan Nesîmî'dir cümleye serdar / Esrar-ı aşkı ol eyledi izhar" (1936: 431)

"Hâfız-ı Şîrâzî, Rûmî, Fuzûlî / Anları geçince yeğdir Usûlî" (1936: 431)

"Zâtî'nin kor muyam san'atın meğer / Beyânî'nin fazlı cihânı değer / Koca Necâtî'yi sorarsan eğer / Oldur şuarânın pîr-i irfâni" (1936: 431)

"Lûtfî sözlerile duttu İshak'ı / Yahşî Firkatnâme söyler Firâkî / İşretle geçürdi vaktini Bâkî / Sultan Süleymân'ın devr-i zamâni" (1936: 431)

"Semend-i tab'ile Yahyâ Efendi / Niçe dem cüstücû kıldı meydânı" (1936: 431)

"Alî'de derc oldu aşkın künûzu / Nef'î ile Nev'î kopardı tozu / Molla Garîbî'nin garâib sözü / Eksik olmaz Figânî'nin figâni" (1936: 432)

"Fazlî üstâdıdır tarz-ı îcâdın / Bahâyî dâmenin komaz inâdın" (1936: 432)

"Atâyî, Hatâyî kâmil hünerdir / Sâderû sözlere Hüsnî iberdir / Mecdî dîvânı gerçi muhtasardır / Âgehî'ye sordum beğendi Ani" (1936: 432)

"Behiştî, Naîmî, Feyzî, Dühûrî / Sabrî hakikatin hem dahi Nûrî / Ubeydî, Mesîhî, Emrî, Sürûrî / Emîrî, Rindâ hem Şühûdî, Kânî" (1936: 432)

"Hayretî meydânın geçerdi merdi / İmamlar medhini başa çıkardı / Hâletî çok dürlü sırlara vardı / Gülşenî'den dutub desti dâmânı" (1936: 432)

Âşık Ömer ayrıca şu eserlerden de dem vurur: *Bostan* ve *Gülistan* (Ergün, 1936: 22), *Mesnevî* (Ergün, 1936: 421) ve *Hüsn ü Dil* (Ergün, 1936: 432)'dir.

1.2. Üslubundaki Klasik Şiir Tesirleri

1.2.1. Hayal ve Mazmunlar

Eserin imarında, fikrin inşasında kelimeleri, binlerce yıllık hikâyelerini bilip, bir araya getirerek maharetle sağlam ve sanatlı söz duvarları örme hüneri kalem ehline aittir. Bu noktada mazmun; sesten söze, sözden okura akseden sihirli bir tesire sahiptir. *Kâmûs-ı Osmânî*'de kelime şöyle izaha kavuşur: "me'âl, mefhûm, ma'nâ, anlaşılan şey § nükteli, cinâslı, san'atlı söz" (Salâhî, 2023: 763). Mine Mengi'nin mazmun tarifiyse şu şekildedir: "[M]azmun, kendi döneminde de divan edebiyatının söz varlığı içerisinde kullanılagelmiş; bu kullanım 16. yüzyıldan itibaren artmış; özellikle 17. yüzyılda Nef'î'yle yoğunluk kazanmıştır. (...) Mazmun, kalıp benzetme, klişe mecazdır. Mazmun, divan edebiyatının kendi dünyası içindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımıdır." (Mengi, 2000). Âşık Ömer'in yaşadığı döneme işaret eden bu yüzyıl tespiti sanatkâr için mazmunun tartışılmaz kıymetini haizdir.

Âşık Ömer klasik Türk şiirinin mazmunlarını tanır ve şiirinde kullanmakta beis görmez. Dahası bu hamle sanatında farklı renklere dönüşür zira edebiyat, zevk müşterekliğidir. "Kendisinden önce gelen saz şairlerinden farklı olarak klasik Türk edebiyatından büyük ölçüde etkilenen Âşık Ömer, bilhassa aruz vezniyle yazdığı divanlarda divan şiirinin kalıplaşmış mazmun ve hayal dünyasına büyük ölçüde yer vermiştir." (Karahan, 1991: 1). Bu etkileşimin olağan olduğunu anlamak için sanatın dalga dalga yayılan güçlü hareket alanını tanımak elzemdir. "Aynı toplum içinde cereyan eden kültür ve sanat faaliyetlerinin birbirinden etkilenmesi, karşılıklı alışverişte bulunmasından daha tabiî ne olabilir? (...) Karşılıklı etkileşmenin son asırlara doğru daha çok hissedilmesi sebepsiz değildir." (Kurnaz, 1997: 312).

En sık karşılaşılan mazmunlardan biri gül ile bülbüldür. Şairin yüreğine egemen hissi anlatmak üzere kullandığı bu mazmunda; aşkı için yalvarmaktan ve ölmekten başka çıkar yol bulamayan bülbül, âşıklığın maddeden kurtulmuş his âlemine dair güçlü bir delildir. Gonca/gül ise bülbülün sunduğu bu aşkı dikkate almaz, cazip bulmaz. Aşk ile bigâneliğin çatışmasında, acı çeken, kanlar içinde kalan ve ölen bülbül olacaktır.

Aşağıdaki mısralarda bülbül; gonca yapraklarını okuyan, gözyaşı döken, derde ve gama gark olmuş aşka düşmüş halde ifade edilir:

"Hakîkat râhında gönül bülbülü / Gonca evrâkını râyegân okur" (1936: 22)

"Bu Ömer bîçâre cânâ tâlib-i dîdâr iken / Sen gül-i nevreste için andelîb-i zâr iken" (1936: 147)

"Gülün kulağına girmez sadâsı / Yok yere gözyaşın döker andelîb" (1936: 28)

"Serde sevdâ var iken gitmez gönülden derd ü gam / Bülbül-i şûrîde hâl eden beni bir gonca fem" (1936: 170)

"Her bahârın gonca gülü çevre yanı hâr olur / Onun içün andelîbin işi gücü zâr olur"[2] (2010: 519)

Mum-pervane şairin zikrettiği mazmunlardandır. "Gece kelebeği de denilen kanatlı böcek ki kendini yakıncaya kadar şem' ile uğraşır durur. Bu hayvanın gözleri çok küçüktür. Gündüzleri karanlık yerlerde bulunur. Ortalık kararınca gördüğü ziyaya doğru koşar. Gözleri kamaştığı için ayrılamaz ve kendini fener, lamba şişesi, mum ve ampul gibi şeylere çarpar." (Onay, 2007: 314). Bu yinelenen mustarip olay şiirde, sevgilinin ateşiyle kavrulsa da son nefese dek onu sevmekten vazgeçmeyen âşık hayalinin doğuşuna sebeptir. Âşık Ömer de sevgilinin ateşine düşmenin, kanat yakmanın güzelliğinden şöylece dem vurur:

"Dildâre eğer âşık isen çünki Ömer sen / Pervâne-sıfat şem'ine düş yan uğur olsun" (1936: 50)

"Sanma kim sevdâ-yi zülfünden usandı bu gönül / Gül cemâlin şem'ine per yakmada hâlâ güzel" (1936: 209)

"Ben cemâli şem'inin pervânesiyim bîhilâf / Olmamıştır bildiğim ahdi bütünlerde güzâf" (1936: 298)

Burada ise iki mazmunun tesiri bir araya getirilmiş; şair iniltilerini bülbülden, yanmayı ise pervaneden aldığını belirtmiştir:

"Uzlet ettim ey Ömer nev gûşe-i kâşâneden / Nâleyi bülbülden aldım yanmağı pervaneden" (2010: 91)

Sevgilinin güzelliğini tasvire sıra geldiğinde Âşık Ömer de klasik şiir şairleri gibi boyunu servi, dudağını hokka, dişini inci, kirpiğini hançer mazmunu ile karşılar. Böylece zihinde kurulan türlü alaka ve çağrışımlarla sözün tesiri arttırılırken sanat gücü de aynı nispette tatlanarak katlanır:

"Eylemezsem ol perî servimle sahrâ sohbetin / Gözlerim yaşıyla gel seyr eyle deryâ sohbetin" (1936: 288)

"Bahre salsun hâceler dürr ü güher sanduğunu / Var iken şol hokka-i lâ'lindeki incuların" (1936: 296)

Şu dörtlükteyse "dâğ-ı hicrân" ve "zaîf" ifadelerinde gizlenmiş bir gelincik mazmunu dikkat çeker. Gelinciğin zayıf ve hassas yaprakları rüzgâra zerrece mukavemet gösteremeyerek uçuşur. Dahası kırmızı çiçeğin içindeki karalık da taze dağlanmış bir yarayı andırır.

"Âkıbet etti beni pür derd-i yârân ayrılık / Yaktı sînemde benim bir dâğ-ı hicrân ayrılık / Rûz ü şeb efkâr ile oldum meded gayet zaîf / Zerre denlü komadı cismimde dermân ayrılık" (1936: 195)

---

[2] Bu mazmuna dair geniş bilgi ve örnekler "Gül ile Bülbül" başlığı altında bulunmaktadır.

Mazmunlarla kurduğu zarif anlatımlar Âşık Ömer'in hünerini gözler önüne seren; eserini daha estetik bir düzeye taşımaya, okurun ruh âleminde yeni kapılar aralamaya, şiirin kıvamını tamama erdirmeye yönelik gayretlerdir.

1.2.2. Üslup Özellikleri

Dil, şairin sanat icrasında en mühim malzemesidir. İnce hayalleri, başarılı estetik ifadeleri, yaşam felsefesini, yetiştiği topluma dair değerleri daima bu malzemenin hassas dengelerinde arar, bulur ve kurar. Klasik Türk edebiyatı şairleri aruz veznini tercih etmelerinin de tesiriyle Arapça-Farsça kelimeleri şiirde fazlaca kullanmışlardır. Bu mecburiyetten doğmuştur: "Aruzu kullanmaya başlayan Türk şairleri büyük bir güçlükle karşılaştılar. Çünkü Türkçenin yapısı Arapça ve Farsçaya benzemiyordu. Türkçede uzun ünlü bulunmaması Türkçe sözcüklerdeki kimi ünlülerin uzatılması sonucunu doğuruyordu." (Dilçin, 2000: 5). Âşık Ömer'in şiirlerinde de sıklıkla Arapça-Farsça kelimelere tesadüf edilir.

"Sünbülün sahn-ı lâtifinden tutar dâmânı gül / Nev-bahâr-ı gülşen içre verdi elhak şânı gül" (1936: 213)

"Sarf nahiv mantık maânî vü beyân oldu kelâm / Âyeti fürs ile hem tefsir eder Âşık Ömer" (1936: 319)

"Mihr-i lutfun kılmayan Ye'cûc-i lağviyyâta sed / Ol kimesne mürdedir âlemde hâyy olmaz ebed" (2010: 150)

Şairin kelime seçimi yanında dikkat çeken bir diğer husus, klasik şiire has karakterlere yaptığı telmihlerdir. Onun beğenileri ile örtüşen bu durum, şiirine derinlik katma gayreti olarak da değerIendirilebilir:

"Bu hikmet ilmin behimmet-i dânâ / Eyler İskender'e fasl-ı müntehâ / Süleyman nüshasın açar bir daha / Kıssa-i Rüstem'dir Kahramân okur" (1936: 24)

"Âkiller akl ile çeker yâbâne / Sülük etmeyenler bulur bahâne / Hâce derler bildim Nuşirevân'e / Olup olacağın bîgümân okur" (1936: 24)

"Dilberâ bakî midir zevk u safâdân ibret al / Şîrîn'e Leylâ'ya bak mihr ü vefâdan ibret al / Hâlet-i İskender'i gör sen Darâ'dan ibret al / Kasr-i hüsnün eşk-i çeşmimden sakın tûfân olur" (1936: 342)

1.2.3. Aruz, Tür, Biçim Bilgisi

Arap şairlerin Arapça hece dizgisine göre tasarladıkları nazım ölçüsü aruz, klasik Türk şiirinin teşekkülünde mühim yer tutar. Âşık Ömer de hece vezninden ziyade aruzu tercih eder. Bunun nedeni üst dili kavrama gayreti, devrin iltifat gören sanat zeminine ayak uydurma çabası diye düşünülebilir. Aruzla yazdığı şiirlerinde beklenen başarıyı yakalayamayan Âşık Ömer halk edebiyatı şairi olarak kabul görür. Her ne kadar tezkirelerde yer alsalar da aruzu tercih eden halk edebiyatı şairleri için durum bunun dışına çıkmamış görünmektedir: "Tezkireciler tezkirelerinde divan şairlerine yer vermişlerdir. Buna karşılık âşıkların şiirlerinden çok sınırlı olarak bahsederler." (Erkal, 2016: 94). Cem Dilçin'in literatüre kazandırdığı "aruz

ölçüsüyle yazılan halk şiiri nazım biçimleri" ifadesi de bunu kanıtlar mahiyettedir.

Âşık Ömer gazel, murabba, tahmis, muhammes, müseddes, satranç, müstezat gibi nazım biçimlerinde örnekler vermiştir. Ahmed Paşa ve Fuzûlî gibi sanat dehasını kanıtlamış şairlere, klasik şiir geleneğine uyarak nazireler söylemiştir. Dahası musikiye de merak salmıştır: "Bize göre Âşık Ömer, yalnız halk musikisi ile değil, klasik Türk musikisi ile de uğraşmıştır." (Ergün, 1936: 12).

Bütün bu çabaları; hatırı sayılır bir eğitimi olmadığı, edebiyat mahfillerinde bulunmadığı, mesleği gibi nedenlerle dilediği noktaya ulaşamamıştır: "Çoğu ozanın aruz vezniyle söylemiş olduğu şiirler divan şiiri tarzında yaptıkları denemelerden başka bir şey değildir. Bu yüzden âşıklar, divan edebiyatının şekilleriyle verdikleri eserlerini sağlam zeminlere oturtamamışlardır." (Poyraz, 2014: 250). Bu genel başarısızlığın aruz bilmemekle ve irticalen söylemekle ilgisi açıktır, netice ise kaçınılmazdır: "Divan şiirinden etkilenen kalem şuarasının aruzla yazdıkları bile, çoğu zaman, kusurlarla doludur." (Aça, 2006: 283)

1.2.4. Şiir Takdimi

Âşık Ömer'in devrin padişahı II. Ahmed'den lütuf beklemesi, aşağıdaki alıntılarla örneklendirilebilir. Bu beklentinin temelinde, klasik şiir şairlerinin kasidelerini, devrin padişahlarına yahut ileri gelen siyasi figürlerine sunmaları yatar.

"Sultan Ahmed Hân'a kıl hayrı duâ / Hâsılı bir yerde mal bulmak ister" (1936: 11)

"Pâdişâh-ı âleme kaldı duâ / Muammer ola feyziyle ulemâ / Cümle erbâb-ı devlet hep vüzerâ / Sultan Ahmed gibi bir hânımız var" (1936: 22)

2. Âşık Ömer Divanı'nda Çiçekler

Tabiatın rengine bahar demiyle katılan çiçek; estetik, nezaket, sevgi ve güzellik temsilidir. Her birinin kokusu, biçimi, rengi farklıdır. Sanatçının ruhunda türlü terennümlere neden olan çiçekler, Âşık Ömer için de hem ilham içerir hem ahenk, renk, koku tezahürleriyle şiirde çeşitli karşılıklara kavuşur. Çiçeklerin açması baharın müjdecisidir, bahtın ve umudun tazelenmesi manası taşır:

"Mergzârın hây ü hûyundan tutuldu gûşlar / Her şükûfe fehmedüp bildi bahâr eyyamıdır" (1936: 329)

Çiçekler doğanın karşılıksız bir ikramıdır, renklerin isimleri dahi çiçeklerin göz alıcı tonlarıyla tamamlanır:

"Nâr çiçeği rengi nâzik çukadan çağşur ola / Câmedân mest ile pâbûcu kesim meşhûr ola" (2010: 475)

Çiçeklerle oluşturulan türlü manzara resimleri şiirin renkli âlemine eklenir. Bilhassa baharın gelişini anlatan mısralar buna örnektir:

"Nev-bahâr oldu yine düştü zemîne jâleler / Serviler saf bağladı açıldı güller lâleler / Andelîbler şakıdı ayyûka çıktı nâleler / Goncalar yâ n'eylesin çâk-ı girîbân olmasın" (2010: 451)

"Nev-bahâr oldu yine çıktı güzeller çemene / Sebze gördü gelişin müjde dedi yâsemene" (2010: 467)

"Gül ü lâle karanfil sâde katmer tâze ter sünbül / Bahâristâna dem bahş oldu anber bûy-ı reyhânı" (2010: 546)

"Ünü hayret almış yasemen keç-rev külâh olmuş / Görüp nesrîni fi'l-hâl erguvânın kaynadı kanı" (2010: 546)

Aşağıdaki örnekteyse içinde sevgili ömür sürdüğü için güzel olan köyün çiçeklenen gülşeninden dem vurulur. Sümbül, lale, şebboy, şakayık, karanfil ve gülün birlikte anılmasıyla hissettirilen ahenk sayesinde sevgilinin güzelliği kıvamına erişmiş olur:

"Sad-hezâran gülşen-i kûyinde bülbüller de var / Bâğ-ı hüsnünde açılmış tâze sünbüller de var / Lâleler şebbuy şekayıklar karanfüller de var / Hiç karâr olmaz temaşâya gül-i hoşbûların" (1936: 296)

Sevilen diyarın şevk ve zevkini kaybedişi şair için; baharın bitişi, ömrün kışa erişi anlamı taşır. Hasretin hüzün perdesi aralandığında yine çiçekler anılır:

"Ötmez oldu bu yerin bu şûrîde bülbülleri / Bitmez oldu lâle vü nergis (ü) zîbâ gülleri / Çünkü gitti bu diyârın şevk ü zevki ey perî / Gidelim gel râh-ı gurbetten yana şimden girü" (2010: 462)

Aşağıdaki dörtlükte de çiçeklerin hareketlendirdiği güçlü bir tablo yaratılmıştır. "Ergavân", "nerkis", "gonce", "güller" ve nihayetindeyse bülbül ile bahardan bahsolunur. Şair böylece açan çiçekleri estetik anlamlarla çerçevelemeyi başarır:

"Bir iki zerrin kadeh kondurdu şâh-ı ergavân / Süzdü nerkis gözlerin mest oldu ehl-i gülsitân / Gonceye dembeste kaldı güller engüşt ber dehân / Andelibler nâleler kıldı bahâr eyyamıdır" (1936: 330)

Âşık Ömer Divanı'nın genelinde çiçek ve sevgili arasında kurulan anlam bağları mevcuttur. Sevgilinin sadece güzelliği, hoş kokusu, gençliği değil nazlı ve narin oluşu da bu benzetmelerin vücuda gelmesine imkân tanır. Sevgili bütün çiçeklerden üstün bir letafete sahip olarak anılır, üstelik onun güzelliğini gören çiçekler solmaya mahkûmdur:

"Hüsnünü kangı çiçek gördü bahârı solmadı / Kangı âşık derdine düş oldu dermân bulmadı" (1936: 249)

Şair, sevgiliyi daha ziyade yüceltmeye teşebbüs etse çare yine çiçeklerdedir. Sıradaki örnekte dört nesne diye öne sürülen çiçeklerin "gül", "sünbül", "nerkis" ve "reyhân" olması tesadüf değildir. Zira gül sevgilinin yanağına, sümbül o yanak üzerine serpilerek dökülen zülfe, nergis göreni sarhoş edecek gözlere, reyhan ise ayva tüyleri ve kaküle işaret eder:

"Bu dört nesneye benzettim senin âlî cemâlini / Biri güldür biri sünbül biri nerkis biri reyhân" (1936: 53)

Halk edebiyatının lirik, sade, içten ifadeleriyle gelişmiş farklı ve derin bir üslup arayışında olan Âşık Ömer'in şiirlerinde çiçekler -teşbih, istiare, teşhis ve intak gibi edebi sanatlar vasıtasıyla- renkli hayallere can verir. Örneğin "Kangımız a'lâ çiçektir" sualiyle güçlendirilen münazaranın şekillendirdiği şiir dörtlükleri "Her biri a'lâ çiçektir" diye tamamlanır. Çiçeklerin sözleri şöyledir:

"Lâle eder ben lâleyim / Cümlenizden ben a'lâyım / Hem senayım hem safayım"

"Karanfil beni ekerler / Beğlere pişgeh çekerler / Alur saksıya dikerler"

"Menevşe eder hey Tanrı / Âşıklar söylerler doğru / Niçün benim boynum eğri"

"Sünbül der ki kanım aktır / İçimizde hiç kem yoktur / Cümlemiz yaradan Hak'tır"

"Ömer tuttu sünbül sözün / Getürsün çiçeğin yüzün / Gonca îkaz etse gözüm" (1936: 419)

Sevgili çiçek gibi olduğundan esen yelden dahi etkilenecektir. Bad-ı sabanın şiddetle anılması ve bad-ı sarsara yönelik dua, sevgilinin nezaketini ön planda tutmaya yarar:

"Gonca güller üstüne şebnem müheyyâ damladı / Şiddet-i bâd-ı sabâdan derilip mâ damladı" (2023: 44)

"Ey perî-peyker hatâdan saklasın Mevlâ seni / Bâd-ı sarsardan nihân etsin gül-i hamrâ seni" (2023: 54)

"Eskiden serviye sarmaşık veya yediveren gülü aşılanır ve bu güller serviyi görünmeyecek şekilde sarardı. Buna 'peyvend', böyle güllere de 'serv-i gül-endâm, serv-i gül-fürûş, serv-i semen' adları verilirdi." (Kurnaz, 1996: 220). Klasik şiirde yer bulan bu gül ayrıntıları, *Âşık Ömer Divanı*'nda da sevgiliye dair hayallerde kullanılır:

"Gönül ol sevdâyı serv-i semenden / Çeker el can meğer el çeke tenden" (1936: 29)

"Derd-i hasretinle ey serv-i semen / İhtiyâr eyledim gurbet elin ben" (1936: 47)

"Lebleri yâkut-ı ahmer kendi gevher kânıdır / Kameti serv-i semen ince miyâna mâlikim" (1936: 231)

Âşık Ömer Divanı'ndaki sevgili tasavvurunda, klasik şiir unsurlarından çiçeklere sıkça rastlanır. Gül ve diğer çiçekler, *Divan* boyunca farklı meziyetleri hasebiyle tekrar eden güzellik ögelerine dönüşür. Bayram Yavuz'un tespitleri doğrultusunda klasik Türk şiirinde geçtiği belirtilen 28 çiçekten 12'si *Divan*'da yer almıştır (2007: 217).

2.1. Gül/Gonca

Sanatın içte tamamlanan duyularla ve duygularla örülü dünyasında gonca ve goncanın açılmış hâli gül, hususi bir yere sahiptir. Efsanelere konu olan çiçek; rengi, katmerli yaprakları, uzun süre yitmeyen rayihası ile muhtelif anlatımlara kapı aralar. Klasik şiirde gülün gonca hâli sevgilinin açılıp da âşığa tek kelam etmeyen güzel dudaklarını simgeler. Oysa aralansa hem kıymetli birkaç kelamı işitilir hem de nefesinin hoş kokusu alınır. "Gül, zaman zaman lâle ve karanfil gibi zorlu rakiplerle mücadele etmek zorunda kalmışsa da saltanatını her zaman korumuş, bütün çiçekleri, hatta tabiatı özetleyen bir çiçektir; vazgeçilmezliği belki de bundan." (Ayvazoğlu, 2021: 12). Çiçekler arasında başköşeye kurulan gülün sesi gürdür. Bunda çiçeğin her coğrafyaya uyum sağlayabilen güçlü yapısı da etkilidir.

"Gül, çeşitli vasıflarıyla daha çok sevgilinin sembolü olarak kabul edildiğinden şairlerin ilham kaynağı, çiçeklerin de sultanıdır." (Kurnaz, 1996: 219). Gülün tomurcuk hâli gonca; klasik şiirde esrarı, inadı, letafeti simgeler. Âşık nice ağlasa açılmaz, güzelliğini perdeleyen taç yapraklarını sıyırmaz. Divan şiirinde sevgilinin dudaklarıyla bağdaştırılması da bu nedenledir. Esasen Tanrı'nın verdiği o muhteşem sesiyle yalvarıp yakaran bülbülün derdi, goncanın gül olduğunu bir kez olsun görebilmektir.

2.1.1. Sevgili ile İlişkilendirilmesi

Klasik Türk şiirinde sevgilinin temel hususiyeti ulaşılmazlığı ve otorite sahibi oluşudur. Bu cebir daima aynı sonuca işaret eder ki o, nazlıdır, umursamazdır, acıdan kıvranarak ölecek hâle gelen âşığa dönüp bakmaya tenezzül etmez. Âşık Ömer'in şu dizelerinde rastlanan sevgili formu meselenin anlaşılmasına hizmet eder: "Dilberâ hüsnün gören âşıkta tâkat kalmadı / Başımıza gelmedik aslâ felaket kalmadı" (2010: 501). Bu çizge âşığa gam değildir zira böylece içine düştüğü elim his, saf aşka evrilerek âşığın manevi mertebesini yüceltir. Âşık Ömer, sevgilisini güle benzetir ki gülün o emsalsiz yaprakları altında sivrilen dikenleri vardır.

"Boyu selvi dala benzer / Gonca açmış güle benzer" (1936: 418)

a. Yüzü / Yanağı

Sevgilinin yüzü; mis kokusu, yumuşaklığı, kusursuzluğu, kırmızılığı-pembeliği hasebiyle gülle ilişkilendirilir. Bu esasen onun sağlıklı ve genç olduğuna da delalettir.

"Ey yüzü gül gonca fem sen bir yana ben bir yana / Ey gül-i bâğ-ı irem sen bir yana ben bir yana" (1936: 150)

"Bâğ-ı cennette hirâmın nahl-i tûbâ der gören / Ruhlerin tâze açılmış verd-i hamrâ der gören" (1936: 231)

"Ruhlerin bir verd-i ra'nâ meh cemâlin nur gibi / Leblerin kand-i nebattır gerdenin kâfur gibi" (1936: 275)

"Kaşları tuğrâya benzer oldu gül ruhsârımın / Hem cemâli aya benzer ol meh-i tâbânımın" (1936: 340)

“Ey lebleri mül ruhları gül şûh-ı dilârâ / Ey kameti bâlâ / Aşkın beni kıldı yine Mecnûn gibi şeydâ / Ey turrâsı Leylâ” (2010: 112)

“Lâle-i numân mıdır yâ ruhların gül mü dedim / Gül gibi edip tebessüm dedi bu güldür gül aç” (2010: 137)

“Rûy-ı pâkin görmeğe müştâk idim gördüm seher / Ey yanağı verd-i handânım sabâhın hayr ola” (2010: 472)

b. Dudakları

Sevgilinin dudaklarına tazeliği ve bir söz lütfetmemesi hasebiyle gonca teşbihi yapılır. Âşığın uzaktan seyrettiği o gonca dudakların açılıp da rengini göstermesi, bir tatlı söz etmesi hayali doğrultusunda söylem güzellikleri kurulur. Üstelik dudakların kıvrımları goncanın açılmaya niyetlendikçe yapraklarının kıvrılmasını da düşündürür:

“Letâfet gülşeninde gonca güldür leplerin cânâ / Acep dârü’ş-şifâ-yi cân ü dildir leplerin cânâ” (1936: 87)

“Leblerin gonca dehânın bir sadef mânendidir / Dişlerin lü‘lü güzel billâhi kim sevmez seni” (1936: 186)

“Bî-tekellüf gâhice da‘vet edüp gam-hâneye / Hoş tekellüm etmeğe gonca dehân ister gönül” (1936: 215)

“Bâri gel insâfa fikr edüp düşün ey gonce fem / Gör bana ettiklerin kalur mu yâ cevr ü sitem” (1936: 224)

“Hasretin te’sîr ede bu cânıma ey gonca leb / Tîr-veş lutf eyle ey kaşı kemanım gel yetiş” (1936: 254)

“Arzumânım kaldı ol gül-i femde / Rûh-ı nâzenîni gördüğüm demde” (2010: 494)

c. Ayakları

Sevgilinin ayaklarının güle benzetildiği şiir örneğinde “ayağına yüz sürmek” deyimi sevgiliye karşı koşulsuz itaati, sonsuz sevgi ve saygıyı ifade eder. Böylece yere kapanan âşık sevgiliye yaklaşmış, sevgilinin ayağına yüz sürmüş ve gül kokusuna bulanmış olur:

“Reftâra gel ey serv-i sehî gel göreyim gel / Güller gibi gül pâyine yüzler süreyim gel” (1936: 265)

d. Hayaldeki Hâli

Hayal etmek, insanın ruhi arayışlarını sakinleştiren bir merkez kuvveti inşa eder. Böylece insan yarına dair istek ve güç kazanır. Âşık için hayalin güzel yanı, sevgiliyle ilgili oluşudur. Bundandır ki sevgilinin yanaklarını hayal etmeyi, hoş kokan yüz güle değişmeyecektir:

“Fikr-i ruhini sad gül-i hoş-bûya değişmem / Yâd-ı lebini bâde-i hamrâya değişmem” (1936: 103)

2.1.2. Gül ile Bülbül

“Bülbül-i şeydâ imişsin bildim ey Âşık Ömer” (1936: 84). Şair âşık rolünü üstlendiğinde, kendine model olarak bir usta tayin edip insanlara

farkında oldukları, bildikleri bir hikâyenin serinliğiyle meramını sunabilir. Bülbül ki kanatlarına bahşedilen uçma kudretine rağmen gül dalını terk etmeyecek, oracıkta sabırla goncanın gül oluşunu izlemeyi dileyecektir. Keder dolu bu bekleyişi kuşatan feryatlara dair mısralar şöyledir:

"Bu âşıklık bir yoldürür derince / Bülbül feryâd eder gülü görünce" (1936: 31)

"Âşıkın sermest ü hayrân olduğun mülden bilür / Bülbülün hengâme-i giryânını gülden bilür" (1936: 178)

"Bülbülün çünki gül ile çağrışur her dem öter / Aşkın âteşi sinemde dembedem yanup düter" (1936: 185)

"Kangı gülzârın gülüsün verd-i handânım güzel / Bülbül-i nâlânınım artmakta efgânım güzel" (1936: 211)

"Bülbül-i nâlânınım efgâna varmak niyyetim / Bir ziyâretçün gül-i handâna varmak niyyetim" (1936: 240)

"Eylerim âh ü figanı bir gül-i ra'nâ içün / Ândelîb-i hoş nevâyım âşiyânım bundadır" (1936: 327)

"Ağladıp bülbül gibi ben âşık-ı nâlânını / Gül gibi her kâra teslim eyleme ünvânını" (1936: 343)

"Gülşen-i hüsnün içinde goncelenmiş güllerin / Gördüğünce zâre başlar âşık-ı bülbüllerin" (1936: 344)

"Sahn-ı gülşende niçe yıllar edeydim âşiyân / Gâh olur güller güler bülbüller eylerler figân" (1936: 363)

"Gonca-i nev-restedir ol âfet-i devrân / Ter güle benzer / Bülbülüyüm ruhları gül bir küçücükten / Zâr etmede şeydâ" (2010: 105)

"Nedendir bülbülün zârı gül-i handânı söyletsen / Sorup mevtin acısını ki Süleymân'ı söyletsen" (2023: 145)

"Va'degâhı beklerim ey gül'izâr akşâma dek / Bülbül-âsâ eyledim âh ile zâr akşâma dek" (2023: 60)

Bülbülün arzusu goncanın açılıp güle döndüğünü görebilmektir, âşığın arzusu da bigâne sevgiliye yönelmek, ondan gelecek herhangi bir iyiliğe bel bağlayıp sabırla ve inançla vuslat anını beklemektir:

"Gönül murgu arzu çeker gülüne / Nakd-i rûh-ı revân ettim yoluna" (1936: 38)

Sevdiceğinin hükmü karşısında hayali, isteği, azmi kalmayan âşık; artık dilediği mertebeye çıkabilir. O mertebe sevgiliye kulluktur. Bu zor bir durum gibi düşünülse de âşığın dilediği kemal noktasıdır. Hayranlık makamından âlemi seyredebilen âşık için abdallık kapısı nihayet açılır:

"Gülistandan gûnâgûn âvaz gelür / Bülbül güle kul olduğu zamandır" (1936: 427)

"Ben duzağ-ı aşka düştüm bülbülüyüm bir gülün / Sevdiğimin başı açık abdalıyım ayak yalın" (2023: 36)

“Yine gönlüm bülbül oldu gülüne sultânımın / Nice hayrân olmayayım diline sultânımın” (2023: 96)

Âşığın bülbül ilan edilip de sevgiliden gelecek bir alaka kırıntısını sakince beklemesi de bu mazmunu tamamlayan bir başka husustur. Gece ve gündüzün beraber kullanımı hem vaktin âşık için tekdüze hâle dönüp anlamını yitirdiğini hem de dinlenmenin olmadığı dert sürekliğini vurgulamaktadır. Dahası âşığın gözyaşları böylece goncayı sulamaya ve hayatta kalmasını temin etmeye yarar:

“Ağlarım her gece gündüz gülşen-i kûyinde ben / Andelîbim bir gülün gonca dehânın beklerim” (1936: 236)

Bülbülün gülünden vazgeçmeyeceğinin anlatıldığı bir başka örnekte uzleti seçen baykuşun da adı geçmektedir. Böylece aşkın perişanlıkla ilişkisi düşündürülerek bülbülün koyu ısrarı hayal perdesini katmanlandırır, hissi kuvvetlendirir:

“Bülbül bu fenâda geçmez gülünden / Baykuş uzlet etmiş halkın elinden” (1936: 6)

2.1.3. Diken

Dikenler, dikkat çekici bir güzellikte yaratılan gülün tabiatındaki tamamlayıcıdır. Klasik Türk edebiyatı şairleri dikene aşk penceresinden bakmış ve bu sayede ya güle teşbih edilen sevgilinin zalim yanı yahut rakip gibi dış tesirler tasavvur edilmiştir. Dikenin kuru hâli daha beter ve yaralayıcıdır. Bundandır ki gül solduğunda dahi dikenleri hâlâ kanatır. “Bülbül” ve “gül” tekririyle zenginleştirilen örnekte güle karışan kederli âşık bülbül, bahsi geçen dikene maruz kalır çünkü sevgili dikene karışmıştır:

“Gülşende figan eyler iken bülbül-i şeydâ / Gül bülbüle bülbül güle gül hâre dolaştı” (1936: 97)

Âşığın ayakları kana banmış, yara yüreğine dek işlemiştir. Hâl böyle olunca can havliyle feryat etmek, şikâyetini sevgiliye duyurmak için son bir gayrete güç bulabilir. Diken bahçesine düşen bülbülün bir avuç canı bu acıya nasıl dayanacaktır:

“Bahar oldu düştük dile / Sen de figan eyle bülbül / Hâr elinden gonce güle / Şikâyetin söyle bülbül” (1936: 40)

“Korkarım gurbette derd ile ölem / Bir mahal bulamam açılam gülem / Hâristâna düşmüş garib bülbülem / Bâğ-ı cenânımdan ayırdın felek” (1936: 44)

Bülbül, gül henüz açılmadan diken ile tanışmış, canının acısına rağmen goncanın güle dönüşünü seyreylemek için tahammül göstermiştir. Bilir ki nerede güzellik varsa yanı başında bir müşkül sivrilir:

“Bir gül içün n’ola ceng eyler isem ağyâr ile / Bülbül eyler hâr içün gavgâyı dilber sevmeden” (1936: 260)

“Ey Ömer hûblar içinde böyle yoktur zât-i pâk / Kande bir gül açılırsa anda hâr olmaktadır” (2023: 134)

"Garib bülbül kılur zârı / Varup gülşâne yaslanmış / Temâşâ eyledim hârı / Gül-i handâne yaslanmış" (1936: 43)

Gül nice güzelse rakip onca güçlüdür, gül nice masumsa rakip onca zalimdir. Âşık bu denklemde şaşkın, gamlı ve hüsran içinde görünür. Öyle ki diken, gülün bir parçasıyken kendisi, garip bülbül misali oracıktan kovulacağı zamanı bekler hâldedir. Bu durumda bağbana bir sual eyler. Gülün yanında dikenin ne işi vardır, yârin ağyara yar olması neyin nesidir:

"Ey bâğıban senden bir suâlim var / Güllerin yanında harın aslı ne / Onların çektiği derd ü belâyı / Ağyârâ yâr olur bunun aslı ne" (1936: 33)

Bülbül-gül ve mum-pervane mazmunlarının bir arada kullanılmasıyla inşa olunan şu mısralarda âşığın dik duruşu ve ne dikene ne de ateşe dair bir ürkeklik, sinmişlik taşımadığı ilan edilir:

"Bülbül oldum gül yanında hâra minnet etmezem / Şem'ine pervâneyim ben nâra minnet etmezem" (1936: 218)

2.2. Lale

Lale, tek dalda yükselip açan narin bir soğanlı çiçektir. Farklı renkleri olsa da kırmızı lale akla ilk gelendir. "Lâleyi Anadolu'ya Türkler getirmiş olmalıdır. XIII. yüzyıldan başlayarak Selçuklu abidelerinde, yazma kitap ve kaplarında yer alan bu çiçeği mevcut bilgilere göre şiirde ilk kullanan kişi, 'Lâlenin yanakları yalım yalım, nergisin gözünden kaçıp gizlenmede' sözüyle Mevlânâ'dır. Divan şiirinde ise ilk defa XIV. yüzyılda Ahmedî *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevisinde, 'Niçin gülgûn sürer yüzüne lâle' mısraıyla lâleyi yüzüne allık süren bir güzel şeklinde tasvir etmiştir." (Baytop ve Kurnaz, 2003: 80).

Baharın müjdecisi çiçek; kışın kara, çetin soğuğa bulanan toprağın bereketlendiği, yeşerdiği, çiçeklendiği demleri salık verir:

"Gitti eyyam-ı şitâ hoş geldi şâhım nev-bahâr / Açılur lâle vü sünbülden olur bâğ-ı kenâr" (1936: 180)

Lale çiçeğinin göbek kısmında doğup serpilen siyahlık; divan şairleri için mümtaz hayallerin yaratılmasına imkân tanımıştır. En temel tasavvur ise âşığın acı çeken bağrındaki dağlanmış yaraya benzetilmesiyle ortaya çıkar. Eski bir tedavi yöntemi olan dağlamak, ardında kalıcı bir kara leke bırakır. Bu leke âşık için aynı zamanda aşka dair bir mühür manası kazanır. Kan dolu olduğu vurgulanan bağır da kırmızı renginden dolayı lale hayaliyle canlandırılır:

"Bu fenâ gülzârı içre var mıdır hiç k'anda yok / Serv-veş başında gavga lâle-veş bağrında dâğ" (1936: 96)

"Nâr-ı hecrin yaktı şebnem üzre bir dâğ-ı derûn / Rûz ü şeb kan ağlamaktan oldu bağrım lâle hûn" (1936: 126)

"Aşkıle yandım yakıldım gel terahhum kıl deyu /Lâle-veş şîrîn lebi güftâre nettim ey sabâ" (1936: 193)

"Şiddet-i cevrinle ey dilber bahârın solmada / Firkatinle lâle-veş hûn ile bağrım dolmada" (1936: 327)

"Dağımızdan gül açıldı her çemende lâleler / Sîne-i sad çâkimi gülzâr edindim kendime" (2010: 492)

Âşık Ömer'in hayattan zevk almadığına delil, gözünün lale ve gülleri göremez hâle gelişidir. Bir bezginlik alameti olan durumda, dikkati kırmızıya çekilen okurdan, şairin savruluşunun vahametini anlaması beklenir:

"Gözüme görünmez lâleler güller / Mecnûn'um mekânım sahrâlâr çöller" (1936: 44)

Nitekim kırmızı renkli lalelerin dikkat çekiciliği bir başka yerde daha söz konusu edilmiştir:

"Nergisin kalmadı uyhu gözünde / Uyanıp bir ferah buldu özünde / Çemen mevc urdukça sahrâ yüzünde / Görünür câbecâ lâle-i hamrâ" (1936: 24)

Lale ayrıca sevgilinin yanaklarına teşbih edilmiştir. Görenleri aşka sevk eden iç yakıcı güzellikteki narin yanaklar, o yüzde lale misali açılmıştır:

"Arzeder gülşende ol meh lâle haddin güllere / Dahi bir nevreste güldür nâz eder bülbüllere" (1936: 271)

"Hâlime rahmeyleyüp lütfunla ey gonca dehen / Servi kaddim lâle haddim gül'izârım gel yetiş" (1936: 354)

"Gülşen-i hüsnü müzeyyen hûb cemâli âfitân / Rengi al olmuş yanağı lâle-i ahmer mi bu" (2010: 463)

Lalenin güzel, kırmızı yaprakları sevgiliyi düşündürürken içinin kara mührü âşığın bağrına kan akıtan gamı niteler:

"Lâle ruhsârın gamından hûn ile bağrım dolup / Cûy-veş oldu revâne dîdelerden yol bulup" (1936: 167)

Lale oval biçiminden dolayı kadehe de benzetilir. Üstelik kırmızı rengi, o kadeh içindeki sarhoşluk verici şarabı temsil eder:

"Lâleler doldurup zerrin kadehler / Sundular birbirine peymâne dostum" (1936: 59)

2.3. Nergis

Kendisi sarı, göbeği daha koyu renkli, küçük bir çiçektir. Şiirdeki vazgeçilmezliğini Narkissos efsanesine borçludur. Bahsi geçen efsanede Narkissos adında yakışıklılığı akla durgunluk veren bir gencin, kendine âşık olanları reddederken suda gördüğü yansımasına hayran kalışı anlatılır. Bu öyle bir hayranlıktır ki ölüme uzanan aşka dönüşür. "Onu sevip de derdinden perişan olan kızlar bu genci tanrılara şikâyet etmişler. Tanrıların verdiği ceza sonucu Narsis bir gün derede kendi aksini görüp âşık olur. Kendini seyrederken suya atlar ve boğulur. Vücudu çürüyüp yerinde göze benzer bir çiçek biter ve bütün güzellere hayran hayran, baygın şekilde bakar." (Pala, 2000: 314). Bundandır ki nergis; gözle, sarhoşlukla ve karşılıksız aşkla anılagelir:

"Nergisin kalmadı uyhu gözünde / Uyanıp bir ferah buldu özünde" (1936: 354)

"Kaçan kim nerkis-i mestinde cânâ hâb olur peydâ / Yanağında iki ahmer gülü sîrâb olur peydâ" (1936: 85)

"Kim nazar kılmış cemâli nerkis-i şehlâsına / Kahraman-vârî dayanmış hançer-i hemtâsına" (1936: 183)

"Hasretlik ile lâle gibi oldu ciğer hûn / Kan ağladığım nerkis-i mestânıma söyle" (1936: 95)

2.4. Sümbül

Sümbül dağınık şekli, siyaha mail rengi, enfes kokusu dolayısıyla klasik Türk şiirinde en sık karşılaşılan çiçeklerdendir. Bilhassa sevgilinin saçlarıyla alakalı mana derinlikleri kurarken anılır. Sümbül redifli şiirin yanında (1936: 68), nakaratı "Dili bülbül saçı sünbül şîvekârım elvedâ" (1936: 125) şiirinden de anlaşılacağı üzere mezkûr çiçeğin epeyi ön planda olduğu, *Âşık Ömer Divanı*'nda rastlanan diğer örneklerden de bellidir:

"Bir nazar kıldım ol şâha / Saçı sünbül yüzü mâha" (1936: 43)

"Sünbül özünü zülfüne benzetti nigârın / Dağlarda biter yüzü kara başı aşağa" (1936: 51)

"Arakçînin çıkar dağıt sünbülün / Hûplar keşf-i râzı senden öğrensin" (1936: 66)

"Murg-ı canım kondu gerdânındaki fülfüllere / Mâil olursam aceb mi ol saçı sünbüllere" (1936: 266)

"Gülşen-i firkatte nâlân oldu bu can bülbülü / Zülfü sünbül gül'izârım gelmedi yâ Rap niçün" (1936: 112)

"Çeşmi âhû saçı sünbül kaşları kavs-i kazâ / Vaslına yol bulmağa bir şara geldim görmedim" (1936: 223)

"Mâh yüzüne dağıdır kâkülünü sünbül gibi / Bağ-ı cennet içre bitmiş yanağı bir gül gibi" (1936: 231)

"Sîm-i pâkinde efendim benlerin fülfül gibi / Kokusu anber midir giysûların sünbül gibi" (1936: 277)

"Çok şükür olsun Hudâ'ya yine şâdîdir gönül / Saçı sünbül nev-bahârım küstü derler küsmemiş" (1936: 353)

"Hâl-i fülfül hâk-i anber bâra benzer benzemez / Şekl-i sünbül turra-i tarrâra benzer benzemez" (1936: 361)

"Saçı sünbül ruhları gül nev-civânım gelmedi / Dişleri dür kâmeti serv-i revânım gelmedi" (2010: 500)

"Açılmaz efgende sîne gül-i handânım benim / Ol saçı sünbül gülzârımız sormaz bizi" (2010: 508)

"Sünbül-i ham gîsûlarının bendesi olmuş / Efgendesi olmuş / La'l-i lebin âşüftesidir gonca-i zîbâ / Hem lâle-i hamrâ" (2010: 105)

“Ne durursun karşımızda kaşları olmuş hilâl / Dişleri dürr saçı sünbül yanakları leb zülâl” (2023: 98)

“Nedir bu zülf-i sünbüller nedir bu anber-i müller / Nedir bu habbetü’s-sevdâ nedir bu hâl-i hindûlar” (2023: 142)

Sümbül çiçeği aynı zamanda baharın temsilcilerinden kabul edilir. Aşağıdaki mısralarda sevgiliye seslenişi serzeniş içeren âşık, onsuz sümbüllerin açıldığı yürek ferahlatan baharı istemediğini belirtir:

“N’eylerim bağ-ı bostânı târumâr olsun yerim / Dehr içinde bana sensiz sünbül bahâr olmasın” (2023: 97)

Klasik şiirde gül ve sümbülün yan yana kullanıldığı örnekler mevcuttur. “Bunun nedeni sümbül saçların, gül yanaklar üzerine dökülmesidir.” (Pala, 2000: 362). Bu renkli tabloda bülbül de sahneye çıkabilir:

“Bâğ-ı hüsnünden nasîb olmadı kokmak sünbülün / Hep hebâ imiş işi bildim nevâkeş bülbülün” (1936: 211)

“Gülşenin açmış küşâde bülbül-i şeydâsına / Saçı sünbül rûhları bir gül-teri sevsem gerek” (2023: 63)

“Geçti çağın murg-ı dil bülbülü gibi zâr ile / Kâkülü sünbül cemâli gülsitânım var yürü” (2010: 542)

Sevgilinin saçları siyahlığı ve dağınıklığı nedeniyle sümbüle teşbih edilmesinin yanı sıra aşağıdaki örnekte âşık perişan hâlini sevgilinin sümbül saçlarına benzeterek başkaca etkiler yaratır:

“Lâle gibi pare pare yüreğime dâğ urup / Sünbülün gibi perîşân eyleyen sensin beni (2010: 325)

2.5. Reyhan

Kuvvetli kokusunun tesiriyle şiirlerde yerini alan bu çiçek, fesleğendir. Dolayısıyla rayihası ile dikkati çeken nesnelerle alakalandırılır. Bu nesnelerin başındaysa sevgilinin saçları gelir:

“Düştü gönlüm bir saçı reyhâne bilmem n’eyleyim / Ol sebebden olmuşum dîvâne bilmem n’eyleyim” (1936: 252)

“Anber mi zülfün müselsil nâl ü efgânın mı var / Hüsnün bağında açılmış tâze reyhânın mı var” (2023: 122)

Sevgilinin saçı gibi yüzündeki ayva tüyleri de hoşa giden kokusundan ötürü reyhan ile ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla bu yoğun koku sevgilinin yüzünü kaplayacak, âşığın gönlüne ve zihnine aşkın farklı vesikalarını sunacaktır:

“Bağ-ı cennet olsa sînen eylesem anda karâr / Kâmet-i tûbâ yüzü reyhânı gönlüm arzular” (2023: 87)

Yine benzer sebeplerdendir ki reyhan çiçeği, sümbülle beraber anılmış, sevgilinin sümbül saçlarına eklenen koku, böylece kuvvetlendirilmiştir:

“Ey gonca varup sünbül-i reyhâne öpülme / Çek turraların zülf-i perîşâne öpülme” (1936: 95)

“Zülf-i siyahın sünbül-i reyhâna mukâbil / La‘l-i lebin kandi-yi musaffâya değişmem” (2023: 71)

2.6. Menekşe

Güzelliği yanında insan yüzünü andıran şekliyle dikkat çeken çiçek, koyu renkli oluşu ve bir yana eğdiği başıyla dikkat çeker. Rengi sayesinde sevgilinin saçıyla, ayva tüyleriyle; boynunu büküşüyle de tevazu ve hüzünlü hâllerle alakalandırılır.

“Benefşe(menevşe, menekşe) divan şairleri kadar halk şairlerinin de çok sevdiği bir çiçekti. Rengi, şekli ve kokusuyla divan şiirinin çiçekler hiyerarşisinde ilk sırada yer al[dı]. (…) Genellikle zülüf, hat, ben, gece, attâr, mecnûn, âşık, kalender, abdâl, mürid, kadeh, çanak, gibi unsurlarla birlikte anılan benefşe ilk açan bahar çiçeklerinden olması, her yerde yetişmesi, taşlık yerlerde ve duvar diplerinde görülmesi, incecik sapı, boyunun kısalığı dolayışla yere yakın oluşu, başının eğikliği, gök rengi, pazarlarda deste deste satılması, zaman zaman kölelere ad olarak verilmesi ve benzeri özellikleri dolayısıyla çok çeşitli benzetmelere ve söz oyunlarına konu olmuştur. Gül nasıl güzelliği ile sevgiliye benziyorsa, menekşe de boynunun eğikliği dolayısıyla dertli âşığa benzetilmiştir.” (Ayvazoğlu, 2021: 167). Aşkıyla nam salmış Mecnun’un öncesinde anılması da biraz bundandır:

“Coşkun sular çağlar akar / Mor menevşe hoşça kokar / Leylâm gelir deyü bakar / Mecnûn bir dağa yaslanmış” (2023: 151)

Aşağıdaki mısralarda menekşenin boyun bükmesi, sevgilinin bahçeye salınarak gelişi sonrası duyduğu mahcubiyeti simgeler. Zira çiçekler bu güzelliğe karşı selama durmuş, gül de hayâsından kızarmıştır:

“Salındı bahçeye girdi / Çiçekler selâma durdu / Mor menevşe boynun eğdi / Gül kızardı hayâsından” (1936: 416)

Bir başka örnekte de sevgili ile birlikte anılır. Onun güzellik bahçesinin tamamlayıcısı olarak menekşe nergisle beraber açmış; tazeliği, baharı ve güzelliği gözler önüne sermiştir:

“Âşık Ömer eydür bir şirin sözlü / Mestâne bakışlı bir ela gözlü / Bakçası var menekşeli nergizli / Yetişmiş meyvası kirazdan gelir” (2023: 143)

2.7. Yasemin

Tırmanıcı bir bitkinin sarı-beyaz açan çiçeği yasemin; kokusu ve hassas dokusu hasebiyle sevgilinin beyaz yüzüyle, akça pakça teniyle bağdaştırılır. Aşağıdaki örnekte yasemin, gümüş renkli beyaz kolu kıskanır hâldedir:

“Sâid-i sîmînine reşk etti kıldı yâsemen / Güldüğünce lebleri teprenmeyüp aslâ dehen” (1936: 362)

Yaseminin kokusu da muhtelif hayallere yol açar, bilhassa sevgilinin saçları ile anılması bitkinin aynı zamanda tırmanıcı incecik dallarına da gönderme içerir:

"Cânâ yüzüne zülf-i semensâ sürünür nûr / Hey bûy-i semensâ" (1936: 52)

"Nice görünce seni kâfir Müselmân olmasun / Ey semen gül-bû güzel billâhi kim sevmez seni" (1936: 186)

"Birisinin kaddi tûbâ birinin serv-i semen / Birisinin saçı anber birisinin yâsemin" (2010: 506)

"Cân safâ kesb eyledi seyr-i ser-i kûyun görüp / Su gibi aktı gönül serv (ü) semen-bûyun görüp" (2010: 526)

2.8. Erguvan

Eflatuna çalan tonlardaki hoş rengi dolayısıyla çiçek, şairlere çeşitli ilhamlar sunmuştur. "Rengi dolayısıyla şarap ve dudak ile birlikte anılır." (Pala, 2000: 129). Aşağıdaki şiir alıntılarında da bu doğrultudaki tasavvurlar dikkat çeker:

"Şarâb-ı ergavânı gül gibi elden bırakmazdım / Anın vakt-i humârından eren renc-i kesâfet güç" (1936: 92)

"Ergavân tuttu sürâhî doldururdu câm-ı mül / Sâkıyâ gel sen de çal yâ eyyühel-müstağfirûn" (1936: 113)

"Bilmezem Âşık Ömer sermest ü sergerdanlığım / Lebleri câm-ı şerâb-ı ergavânımdan mıdır" (1936: 330)

"Sâki-i gül-çehrenin elde şarâb-ı erguvân / La'l-i sükker-rîzedir dilber dudağıdır kadeh" (2010: 140)

2.9. Şebboy

Klasik Türk şiirinde az rastlanan çiçek güzel kokusu, soğuğa dayanaklılığı ve geceleri açması ile bilinir. "Güzel kokulu ma'rûf çiçek. Türlü renkli ve katmersiz, katmerli olur." (Salâhî, 2023: 1082).

Divan'da geçtiği bir yerde şebboy, âşıkla birlikte anılmıştır. Onun sabaha dek döktüğü gözyaşları, havada buğu durumundayken gecenin serinliğiyle bitkilerde toplanan su damlacıklarını -çiy- düşündürür. Ve âşık böylece tabiatın bir parçasına dönüşmüş olur:

"Pây-i yâra bağda hep yüz sürdüğünü bildiler / Eşk-i çeşmim sebze-i şebbûlar üzre damlamış" (1936: 352)

2.10. Susen

Çizgili hoş rengi ve çanak yaprakları ile ilham kaynağına dönüşen sığ köklü bir çiçektir. "[S]ivri, uzun ve keskin görünümlü yeşil çanak yaprakları vesilesiyle dikkat çekmiştir. Bu yönüyle divan şairleri, sûsenle daha çok kılıç, tîğ, hançer ve şemşîr gibi keskin eşya ile ayrıca dil (zebân) ve asker gibi ögeler arasında ilgi kurmuşlardır." (Bayram, 2007: 215).

Aşağıdaki örnekte sevgilinin yan bakışı ile bağdaştırılan çiçek keskinliği sayesinde, hançer çekmiş ve kan dökmüş birinin zengin çağrışımlı tablosuna dönüşür:

"Sûsen gamzeleri hançerin çekip / Lâle gibi bağrım pür-hûn oluptur" (2023: 147)

2.11. Karanfil

Farklı renkleri olsa da kırmızının bordoya yakın tonunda açılanı makbuldür ve bütün çiçekler içinde çok özel bir yere sahiptir. Karanfilin şiirde kazandığı anlam derinliklerine dair bir tespit şöyledir: "Yara (zahm) ve ben (hâl) ile yüz, yanak, boy, göz, çene (zenahdân), zülf, güzel, gelin ('arûs), sevgili, âşık, âbdâl, âbid, kuş ve yıldızlar (encüm) gibi öğeler oluşturmaktadır." (Bayram, 2007: 216).

Karanfil, aşağıdaki mısralarda gül ile birlikte anılmış ve sevgilideki güzelliğin hakkıyla tasavvur edilmesine imkân sunmuştur. Servi boylu sevgilinin saçı ile ilişkilendirilmiştir. Bunca hoş koku ve ferah esinti arasında sevgili, tepeden tırnağa çiçek kokan düzgün bir servi hayaline ulaşır:

"Servi kaddin ey perî sevdadadır tûbâlara / Gonca hüsnün hoş temâşâdır gül-i hamrâlara / Îş-i nutkundan hayât erdi dil-i şeydâlara / Anberin sünbül karanfilidir o bağı perçemin" (1936: 274)

2.12. Zambak

Güzel kokulu bu çiçek, çeşitli renkleri ve taşı yerinden kıpırdatabilecek güçteki derinlere dalan kök yapısıyla bilinir. Zarif oluşu da çeşitli teşbihlere meydan verir. *Âşık Ömer Divanı*'nda sadece bir yerde kullanılan zambak, Hz. Peygamberin tasvirinde başka çiçeklerle yan yanadır. Terinin kokusu münasebetiyle kurulan bu bağda zambak, lale, sümbül ve gül birlikte anılır. Bu koku çeşitlemesi, üst ve alt notalarda değişen rayihaları düşündürür:

"Hâsıl olmuştur terinden Hazret-i Peygamberin / Kani zanbak kani lâle kani sünbül kani gül" (1936: 214)

Sonuç

Bu çalışmada ilkin Âşık Ömer'in sanat anlayışı, üslup özellikleri gibi hususiyetler klasik Türk şiirine uygunluk açısından değerlendirilmiştir. Çok emek vermiş olsa da şairin zaman zaman taklitten öteye geçemediği düşünülmüştür. İkinci bölümdeyse Âşık Ömer'in, *Divan*'ı ele alınarak, eserdeki klasik Türk edebiyatı unsurları çiçekler özelinde incelenmiştir.

Çiçekler klasik şiirin temel estetik malzemelerindendir. Türlü şifalar taşıyan çiçekler, tabiatın en güzel parçalarından biridir. Bu vesileyle insan; mezkûr güzellikleri gözlemiş, yetiştirmiş, damar damar genişleyen merak unsurunu hayal ile besleyerek ortaya sanatsal söylemler çıkarabilmiştir. Klasik şiirde sıklıkla bahsi geçen çiçeklerin *Âşık Ömer Divanı*'nda da yoğun şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bilhassa güle eser içinde hayli alan açılmıştır. Bu çalışmadaki "Sevgili ile İlişkilendirilmesi" başlığı; sevgilinin "yüzü/yanağı", dudakları, ayakları, hayaldeki hâli" maddeleri üzerinden incelenmiştir. Gül ile ilgili açılan diğer başlıklarda "Gül ile Bülbül" mazmunu

irdelenmiş ve "Diken"in gül ile âşık üzerindeki tesiri ele alınmıştır. Gül; aşkla, baharla, tazelikle anıldığı mısralarda güzelliği temsil ederken renkli ve kuvvetli tablolar çizilmesine vesiledir.

"Lale" eserde; bahar, sevgilinin yanağı, âşığın yanan bağrı ile türlü hayal perdeleri aralar. "Nergis" sarhoşluk, uykululuk hâli ile alakalı manalar kurarken "Sümbül" sevgilinin saçlarını renk ve koku bakımından yansıtır. "Reyhan" sevgilinin ayva tüylerinin hoş kokusu bahsinde sözü güçlendirirken "Menekşe" boynunun eğikliği ile tevazuyu, mahcubiyeti sergiler. "Karanfil" kokusu ile sevgiliye yaklaştırılır, "Yasemin" ise hem koku hem beyazlık ile sevgiliyle aynileşir. "Erguvan" şarapla beraber anılır, "Şebboy" sevgilinin hoş kokusunu tamamlayıcıdır. "Susen" sivri taç yapraklarından ötürü sevgilinin yan bakış hançerindeki tesiri temsil eder. "Zambak" ise Hz. Muhammed'in ter kokusunu lale, sümbül ve gül ile bir araya gelerek hissettirir.

Görüldüğü üzere çiçeklerle oluşturulan tasavvurlarda şair, Klasik Türk şiiri çizgisini yakalamaya çalışmış, bu vesileyle sevginin ve sevgilinin yüceltilmesini amaçlamıştır. Çiçeklerin genellikle koku ve renk hususiyeti ile öne çıkarıldığı *Divan*'da, Âşık Ömer'in sıklıkla tekrara düşüp orijinal hayaller bulamamış olmasına rağmen güçlü, samimi ve iç ahengini muhafaza etmeyi başarmış bir dil dengesi ile çiçekleri okuruna sunduğu ortadadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aça, M. (2006). Halk şiirinde tür ve şekil. *Türk Halk Edebiyatı El Kitab*ı, 263-314, Ankara: Grafiker Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2021). *Güller kitabı*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Banarlı, N. S. (2004). *Resimli Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

BAYRAM, Y. (2007). Klasik Türk şiirinde duyguların dili: Çiçekler. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2(4), 209-10.

Baytop, T. – Kurnaz, C. (2003). "Lâle". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 27, 79-81, İstanbul: TDV Yayınları.

Çavdar, Y. (2023). *Âşık Ömer'in divanında olmayan şiirler*. Konya: Çizgi Yayınevi.

Dilçin, C. (2000). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elçin, Ş. (2004). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ergün, S. N. (1936). *Âşık Ömer hayatı ve şiirleri*. İstanbul: Semih Lütfi Matbaası ve Kitap Evi.

Erkal, A. (2016). Âşıklık geleneğinde divan şiiri izleri. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, ÖS-III, 93-100.

Karahan, A. (1991). Âşık Ömer. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 4, 1, İstanbul: TDV Yayınları.

Karasoy, Y. – Yavuz, O. (2010). *Âşık Ömer divanı*. Konya: İnci Ofset.

Köprülü, F. (1962). *Türk saz şairleri*. İstanbul: Milli Kültür Yayınları.

Kurnaz, C. (1997). *Türküden gazele halk ve divan şiirinin müşterekleri üzerine bir deneme.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Kurnaz, C. (1996). Gül. *Türkiye Diyanet Vakfı* İslam Ansiklopedisi, C. 14, İstanbul: TDV Yayınları.

Mehmed Salâhî (2023). *Kâmûs-ı Osmânî*. (hzl.: K. A. Yılmaz), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mengi, M. (2000). Mazmun üzerine düşünceler. *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Onay, A. T. (1992). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (hzl.: C. Kurnaz), Ankara: Akçağ Yayınları.

Pala, İ. (2000). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Poyraz, Y. (2014). Âşık tarzı Türk şiirinde divan şiiri hayal ve mazmunlarının kullanılması. *Folklor/Edebiyat*, 20 (80), 245-273.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 07.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 21.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1433220
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 727-752.

Araştırma Makalesi
Research Article

TARANÇI AĞZINDA YAZILMIŞ SĀʿAT-NAME ESERİNİN SES UYUMLARI YÖNÜNDEN İNCELEMESİ

♦

AN ANALYSIS OF THE SOUND HARMONIES OF THE BOOK "SĀʿAT -NAME" WRITTEN IN TARANCHI DIALECT

Fatih ÇELİK*

ÖZ: Uygurların bir kolu olan Tarançı Türkleri İli havzasına yerleşmişler, burada Çinliler ile girdikleri mücadeleyi kazanmışlar ve 1864 yılında Tarançı Beyliğini kurmuşlardır. Fakat bölgede mücadele devam etmiş kısa bir süre sonra Rusların işgaliyle karşılaşmışlar. Rusların bölgede kısa süren işgalinin ardından bu bölgeyi tekrar Çinliler işgal etmiştir. Döneminde uygarlık alanında ileri olan Uygur Türkleri o dönemde de Tarançı ağzında yazılmış birçok eser bırakmıştır. Bunlardan biri de incelediğimiz Sāʿat-name isimli bu eserdir. Kurban Niyaz tarafından Uygur Türkçesinin Tarançı ağzı ile yazılmış olan saat-name isimli eser N. Katanov tarafından ilk kez Rusça olarak 9 Nisan 1897 tarihinde Rusça tercümesi yayımlanmıştır. Katanov bu çalışmasında, eserin herhangi bir dil incelemesi ve transkripsiyonunu yapmamıştır. Bu çalışmada Sāʿat-name isimli eserin transkripsiyonu ve çevirisi yapılmış ardından eserde geçen ses uyumları üzerinde durulmuştur. Çalışmada metin üzerinden yola çıkılarak ilk olarak kalınlık-incelik uyumu, ikinci olarak düzlük-yuvarlaklık uyumu ve son olarak da ünsüz uyumlarının Tarançı ağzındaki durumu tespit edilmiştir. Çalışmanın devamında orijinal metnin, transkripsiyonun ve çevirisinin bir kısmı verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Uygur Türkleri, Tarançı ağzı, Ses Uyumları, Lehçeler.

ABSTRACT: *The Uyghur Turks, the majority of whom live in East Turkestan, have been in constant struggle with the Chinese in this region since ancient times. They have fought for independence against the Chinese, establishing principalities and khanates at certain periods. However, the oppression and pressure from China continue to this day. The Taranji Turks, a branch of the Uyghurs, settled in the Ili Valley, won the struggle against the Chinese, and established the Taranji Principality in 1864. However, they faced a brief period of Russian occupation in the region. After a short-lived Russian occupation, the Chinese reoccupied the region. The Uyghur Turks, who were highly advanced in national and cultural development, left many works in the Taranji dialect during that period. One of these works is the Sa'at-name, which we have examined. The work named Saat-name, written in the Taranji dialect of Uyghur Turkish by Kurban Niyaz, was discovered by N. Katanov and its Russian translation was published on April 9, 1897. In Katanov's work, no language analysis or transcription of the work was performed. In this study, the transcription and translation of the work named Sa'at-name were carried out, and then the vowel harmony in the work was examined. Starting from the text, the study first determined the front-back vowel harmony, then the rounded-unrounded vowel harmony, and finally the consonant harmony in the Taranji dialect. The original text, transcription, and translation of a part of the work are provided in the continuation of the study.*

Keywords: *Uyghur Turks, Taranji dialect, Vowel Harmony, Dialects*

* Dr. Öğr. Üyesi-Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Kayseri-fatihcelik007@gmail.com (Orcid: 0000-0002-8945-4986)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

'Sā'atnameler, zamanın nasıl tayin edileceğini ve bu belirlenen zamanın, bir ucu astrolojiye (ilm-i nücum) de dayanan özelliklerini ve hikmetlerini yedi yıldız 12 burca (Hamel-Koç Sevr-Boğa Cezva-İkizler, Seretan-Yengeç, Esed-Arslan, Sünbüle-Başak, Mizan-Terazi, Akrep-Akrep, Kavs-Yay, Cedy-Oğlak, Delv-Kova, Hut-Balık) dayalı olarak anlatan eserlerdir. Bu eserlerde, haftanın yedi günü, Şems-Güneş, Zühre-Venüs, Utarid-Merkür, Kamer-Ay, Zühal-Satürn, Müşteri-Jüpiter ve Merrih-Mars gibi yedi yıldız tarafından temsil edilmektedir. Haftanın yedi günü yedi vakte bölünmüş ve her bir vakitte bu yedi yıldızdan birinin etkili olduğu kabul edilmiştir' (Buran, 2004: 226).

Kurban Niyaz tarafından Uygur Türkçesinin Tarançı ağzı ile yazılan Saat-name isimli eser N. Katanov tarafından bulunarak 9 Nisan 1897 tarihinde Rusça olarak yayımlanmıştır. Katanov'un bu çalışmasında, herhangi bir dil incelemesi ve transkripsiyon çalışması yapılmamıştır. Katanov, çevirinin girişinde el yazması eserin keten bezle ciltlenmiş olduğunu söylemektedir. Ayrıca eserin otuz sayfadan ve her sayfanın dokuz satırdan oluştuğunu belirtmektedir. El yazması eserin ebadı hakkında da uzunluğunun 18 cm, genişliğinin ise 9 cm olduğunu ve kullanılan kâğıdın Rus Yates firmasına ait olduğunu yazmaktadır. Ayrıca eserin kırmızı mürekkep ile kaleme alındığını da belirtmektedir. Bu eser hakkında Türkiye Türkçesinde yapılmış herhangi bir çalışma tespit edilememiştir.

Eserin yazarı hakkında bir bilgiye ulaşılamamış fakat eserin başında geçen "Ḳurbān Niyāz boluṣning Saat-namesi dib koyġan idiler." Cümlesinde yer alan *bolus* kelimesinin Rusça *volost* anlamında kullanıldığı bunun da SSCB zamanında *nahiye* anlamına gelen bölge adlandırılması olduğu ayrıca Kurban Niyaz'ın da bu nahiyenin başı olduğu hem metinden hem de Katanov'un çevirisinden anlaşılmaktadır. Eserde *volost* teriminin geçmesi, bu eserin yazım yılının Rus istilasından sonra 1800'lü yıllar olduğuna işaret etmektedir.

Eser Uygur Türkçesinin Tarançı ağzı ile yazılmıştır. Uygur Türkçesinin ağızları genel olarak üç grupta toplanmaktadır. Bunlar; 'Kâşgar, Yarkend, Hoten bölgelerinde kullanılan Güney grubu ağızları; İli, Kuça-Turfan ve Tarançı ağzının dâhil edildiği Kuzey grubu ağızları ve Lobnor nahiyesinde kullanılan olmak üzere üç grupta toplanmıştır' (Çınar, 2017: 61)

1762'de Doğu Türkistan, Çin idaresi tarafından ayrı bir eyalet halinde teşkilatlandırılınca, Kulca şehri, İli Havzasının idare merkezi olmuş ve 1765 yılında, altı şehir (Kaşgar, Yarkend, Hoten, Turfan, Aksu ve Uş) bölgesinden İli Havzası'na 6000 Türk ailesi getirilerek yerleştirilmiştir (Sarıkaya, 1992: 8). Bu bölgede Çin'in baskılarına karşı 1862'de isyan eden Müslüman Türkler başarılı olmuş ve 1864 yılında Tarançı Beyliğini kurmuşlardır. Ancak arkasından Dunganlarla Tarançılar arasında anlaşmazlık başlayınca ve Tarançılar'ın lideri Sultan Ali Han yönetimi ele geçirmiştir. Dunganların 5000 kadarı Rus topraklarına sığınmak zorunda kaldı (İslam Anksilopedisi,

2002: 354). Ardından bölgedeki çatışmalar durulmak bilmedi, çıkan bazı isyanların neticesinde bölgede meydana gelen karışıklıklardan yararlanan Ruslar 1871 tarihinde, kendi hudutlarını müdafaa bahanesi ile Tarançılara karşı harekete geçip, merkezi Kulca ile birlikte, İli Havzasını istila ettiler. Fakat Ruslar, İngilizlerin baskısı ile burada on seneden fazla kalıp, 1881 anlaşması ile geri çekilmişlerdir (Sarıkaya, 1992: 9). Uygurlar, Çin ve diğer emperyalist güçlerin baskılarına karşı dönem dönem ayaklanmalar yapmış fakat neticesinde Çin yönetiminden kendini kurtaramamış ve çok sayıda Müslüman Türk bu olaylarda nüfus katledilmiştir. İli bölgesindeki Kulca şehrinde bulunan Tarançıları dolaşan Radloff, Tarançıların fakirlik içerisinde yaşadıklarını belirtmektedir. Bölge halkının Müslüman olduğunu ve bu din bağı ile birbirine çok bağlı olduğunu, Çin'e karşı da birlikte direndiklerini söylemektedir. Radloff eserinin devamında Tarançı dili hakkında şunları belirtmektedir. 'Tarançı dili hüküm süren şartlar altında tabiî olduğu gibi, birçok yabancı unsurlarla karışmıştır. Din, onun vasıtasıyla tesirini gösteren kitap dili ve Buhara'nın yakınlığı, birçok Arapça ve Farsça yabancı sözlerin girmesine sebep olmuş, bir de Kalmık, Daur ve Çinliler de onların dil malzemesini zenginleştirmiştir.' (Radloff, 1957: 361).

Eserin dili olan Tarançı ağzı hakkında bu güne kadar yapılmış az da olsa çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan bazıları Sertkaya'nın (2003) hazırlamış olduğu *Tarançi Tapişmaklari*. Sarıkaya (1992) tarafından *Kulça-Tarançı Ağzı* isimli yüksek lisans tezi bulunmaktadır. G. Gins (1911) *Tarançi i Dungane* (Tarançı ve Dungan), Nihat Özbek (2019) *Tarançi Halk Edebiyatından Örnekler* isimli yüksek lisan tezi, Pontusov, *Voyna musul'man protiv kitaytsev. Tekst naracıya tarançi* (I. baskı Kazan, 1880; II. baskı Kazan, 1881), *Tarançinskaya poema* (I. baskı, 1880, II. baskı, 1881) ve Katanov (1906) *Obraztsı tarançinskoy narodnoy literaturı, Pis'ma N. F. Katanova iz Sibiri i Vostoçnogo Turkestana (1893)* (Kononov, 1982: 278-279) vb. çalışmalar yapılmıştır.

Sāʿat-name isimli bu eserin yazıldığı dönem 18. yy. başlarıdır. Bu dönem Türklerin yazı dili olarak kullandığı Çağataycanın son yüz yılına denk gelmektedir. "Çağatay dili" tabiriyle XI. asırdan XIX. asrın sonuna kadar devam eden Orta Asya İslam-Türk yazı dilinin gelişmesindeki üçüncü safha kastedilmektedir. Çağataycanın itibarı asırlar boyunca büyüktü: Devlet, yazı, hatta diplomasi dili olarak yalnız Orta Asya Türk devletlerinde değil, Avrupa Rusya'sında yaşayan ve Oğuz grubu dışında kalan Müslüman Türklerin de yazı dili olarak asrımızın başına kadar yazı dili olarak kullanılmıştır (Eckmann, 2017: 133).

Bu çalışmada Sāʿat-name isimli eserin transkripsiyonu ve çevirisi yapılacak ardından da eserde geçen ses uyumları üzerinde durulacaktır. Çalışmada metin üzerinden yola çıkılarak ilk olarak kalınlık-incelik uyumu, ikinci olarak düzlük-yuvarlaklık uyumu ve son olarak da ünsüz uyumlarının Tarançı ağzındaki durumu tespit edilecektir. Çalışmanın devamında orijinal metnin, transkripsiyonun ve çevirinin bir kısmı verilmiştir.

Çalışmanın Önemi

İncelenen bu metin daha önce Türkiye Türkçesinde hiç ele alınmamıştır. Türkoloji alanında sadece Katanov'un yaptığı Rusçaya çeviri çalışması bulunmaktadır. Bu bağlamda eser başlı başına bir önem arz etmektedir. Ayrıca eserin Çağatayca son döneminde yazılmış olması da o dönem dil yapısını görmek adına da çok önemlidir. Eserin tamamı üzerinde yapılacak bir inceleme hem kapsam hem de ebat bakımından çok fazla alacağı için çalışmandaki ses uyumları ile sınırlandırılması uygun görülmüştür.

Ses Uyumları

Kalınlık-İncelik Uyumu

Kalınlık-incelik uyumu Türk lehçelerinin aslî özelliklerinden biridir. Türkçe ünlü yapısının araştırılmasında ünlülerin uyumu önemli bir yere sahiptir. Ön Türkçede ünlülerin uyumunun varlığı hakkında birçok delil vardır. İlk hece dışındaki bütün ünlülerin niteliği ilk hece ünlüsünün niteliği ile belirlenir (Serebrennikov ve Gadieva, 2018: 36). Kökteki ilk ünlü kalın ise daha sonra devam eden ünlüler de kalın, kökteki ilk ünlü ince ise daha sonra gelen ünlülerin de ince ünlü olması kuralıdır. Orhon Türkçesinden beri Türk lehçelerinde var olan kalınlık-incelik uyumu uygulanmaktadır (Yürümez, 2022: 32). Fakat bazı lehçelerde uyumu bozan durumlar görülmektedir. Örneğin Çuvaşçada ek heceleri çoğu zaman ünlü uyumuna bağlı değildir. Çuvaşça çokluk bildiren *–sém* eki hem arka sıra hem ön sıra ünlülü köklerle aynı şekilde birleşir: *ıvílízém* 'oğullarım', *lajazém* 'atlar vb. (Serebrennikov ve Gadieva, 2018: 36). Karluk grubu içinde yer alan Özbek Türkçesinde kalınlık-incelik uyumu görülmez. Türkçe kökenli ve alıntı kelimelerin tabanlarında kalınlık-incelik uyumu mevcut değildir: *çözıq, ündåş, tilmåç, birår, şirintåy vb.* Uyumsuzluk genellikle ekler ve kökler arasında daha çok görülmektedir (Çoşkun, 2017: 45). Aynı grupta yer alan yeni Uygur Türkçesinde tam bir kalınlık-incelik uyumundan bahsedilemez. Kalınlık-incelik uyumuna sahip kelimeler mevcut olmakla beraber, kalınlık-incelik uyumuna uymayan birçok da kelime mevcuttur. Bu uyumsuzluk, genellikle ekler ve kökler arasında daha çok görülmektedir. Yeni Uygur Türkçesinde kalınlık-incelik uyumsuzluğuna örnekler: *yahşi, assiğ / kim-du, sal-di, qo/-i, buz-di*. Kalınlık incelik uyumuna örnekler: *qaçan, kayak / kör-giin-diik, bir-si, hiimmi-si* (Çoşkun, 1998: 796). Eski Uygur Türkçesi ünlü uyumu bakımından yeni Uygur Türkçesi ile farklılık gösterir. Gabain, eski Uygurcada kuvvetli bir ses uyumu olduğunu söylemektedir (Gabain, 2007: 41).

İncelenen bu yazma eserin yazıldığı dönem ve ses olayları bakımdan Çağatayca özellikleri yansıttığı görülmektedir. Bu bakımdan Tarançı ağzına ait olan bu metinde kalınlık-incelik uyumuna Türkçe kökenli kelimelerin genellikle uyduğu ve yabancı kökenli kelimelerde uyumun daha çok bozulduğu tespit edilmiştir. Sāʿat-name geçiş dönemi eseri olması bakımdan Çağatayca dil özellikleri dikkate alınarak ele almak doğru olacaktır.

Çağatayca öz sözlerindeki kalınlık-incelik uyumu tamamen korunmuştur; kalın ünlülü kökler, kalın ünlülü ekler alırlar ve ince ünlülü kökler, ince ünlülü ekler alırlar. Örneğin *yol-ġa* 'yola', *artuġ-rak* 'daha çok', *tapmak* 'bulmak', *bol-gay* 'olacak', *az-ġına* 'azıcık', *sat-ġuçı* 'satıcı', *Tengri-ge* 'Allah'a' vb. Arapça ve Farsçadan alınmış sözlerde, kalın ünlülü veya ince ünlülü eklerin kullanışı, Çağataycanın öz sözlerinden farklıdır. Örneğin: *ādem-ġa* 'insana', *'adem-ġa* 'yokluğa', *bende-lıġ* 'kölelik', *kerem-ıġa* 'keremine', *şeher-ġa* 'şehre' vb. (Eckmann, 2017:32). İncelen bu eser dil özellikleri bakımından Çağatayca özellikleri de yansıttığı görülmektedir. Eckmann'ın eserinde Çağatay Türkçesinde kalınlık-incelik uyumuna uymayan kelimelerin yapısına bakıldığı zaman Tarançı ağzı ile benzer olduğu görülecektir. Özellikle *ġa* ekinin yabancı kökenli kelimelerde uyuma girmediği görülmektedir.

Kalınlık İncelik Uyumuna Uyan Kelimelere Örnekler:

Sāʿatġa 'saate'	köçmek 'göçmek'
uluġlarġa 'büyüklere'	tutsa 'tutsa'
kişige 'kişiye'	alsa 'alsa'
işke 'işe'	kelse 'gelse'
seferge 'sefere'	uçurasa 'uğrasa'
üyge 'eve'	bolur 'olur'
künde 'günde'	naḥsdur 'kötüdür'
üydin 'evden'	turġan 'duran'
behiştdin 'Cennet'ten'	yigirmi 'yirmi'
ananı 'anayı'	yigirme 'yirmi'
ferzendeni 'çocuğu'	
barça 'bütün'	
ḳılmaḳ 'kılmak'	

Kalınlık İncelik Uyumuna Uymayan Kelimelere Örnekler:

Sāʿatke 'saate'	ayning 'ayın'
işlerġa 'işlere'	Sāʿatni 'saati'
belaġa 'belaya'	saadetmend
vücūdiġa 'vücuda'	diraḫt 'ağaç'
vücūdġa 'vücuda'	mülāḳat 'konuşma, sohbet'
mektebġa 'mektebe'	beyān 'beyan'
ḳabilni 'Kabil'i'	mübārekdür 'mübarektir'
dihḳançılık 'çiftçilik'	

Kalınlık-incelik uyumunun genel itibariyle Tarançı ağzında uygulandığı görülmektedir. Eldeki eser geçiş dönemine ait bir eser olması sebebiyle, metin içerisinde aynı kelimeye gelen ekin farklı fonetik şekillerinin kullanıldığı örnekler tespit edilmiştir. Özellikle yönelme hal

ekinde, kalınlık incelik uyumuna uyan yapıların yanında uymayan örnekler de görülmektedir. Örnek: *vücūdġa, işlerġa, belaġa, mektebġa, Sāʿatke; kişige, işke, Sāʿatġa, uluġlarġa* vb. Örneklerde görüldüğü gibi *Sāʿat* kelimesine hem *ke* hem de *ga* yönelme eki eklenmiştir. *İş* vb. kelimelerde de aynı durum görülmektedir.

Belirtme hal ekinin kullanımında kurala uyan ve uymayan örneklerin olduğu görülmektedir: *ḳabilni, Sāʿatni; ananı, ferzendeni vb.*

Kalınlık-incelik uyumunun özellikle Türkçe kelimelerde uygulandığı görülürken, yabancı kelimelere gelen eklerde kuralın uygulanması daha zayıftır. Çağatay Türkçesinde Arapça ve Farsça kelimelere ekseriyetle kalın vokalli ekler eklenir: *ʻālam-ġa* 'âleme', 'işrat-ġa 'işrete', mast-lıq 'mestlik' vb. (Eckman, 2017: 113). Metinde, Çağatay Türkçesinde bulunan örneklere benzer yapılar bulunmaktadır: *işlerġa* 'işlere', *belaġa* 'belaya', *vücūdiġa* 'vücuda', *dihḳançılık* 'çiftçilik' vb.

Düzlük-Yuvarlaklık Uyumu

Düzlük-yuvarlaklık uyumu, düz ünlülerden sonra düz; yuvarlak ünlülerden sonra dar yuvarlak ya da düz geniş ünlülerin gelmesi şeklinde olur. Türk lehçelerinde bu uyumun, kalınlık-incelik uyumu kadar çok katı bir şekilde uygulanmadığı görülmektedir.

Düzlük-yuvarlaklık uyumu 16. ile 18. yüzyıllardan sonra gelişmiş bir ses uyumudur. Çağatay Türkçesi zamanında bu uyuma rastlanmıyor. Bu dönemde kelime kökünün ilk hecesi düz ünlü, ikinci hecesi yuvarlak veya ilk hecesi yuvarlak ünlü, ikinci hecesi düz ünlü olabilir (Yürümez, 2022: 33). Çağatayca düzlük-yuvarlaklık kuralına uyan eklerden bazıları şunlardır: *-ım / -um, -ıng / -ung, -ımız / -umuz, -dım / -dum, -dıng / -dung, -lıġ / -luġ, -ıp / -up, -ımtul / -umtul.* Örnekler: *aġ-ımtul* 'beyazımtrak', *biş-inçi* 'beşinci', *söz-lüg* 'sözlü', *sat-ıġ* 'satış' vb. Yuvarlaklık kuralına uymayan kelimelere örnekler: *yol-ı* 'yolu', *küzgü-si* 'aynası', *köz-in* 'gözünü', *ot-tın* 'ateşten', *öt-ti* 'geçti', *ur-ġıl* 'vur', *qoy-çı* 'çoban', *burun-ġı* vb. Çağatay Türkçesinde yalnız yuvarlak şekli olanlara örnekler: *al-duq 'aldık', işit-tük* 'işittik', *çap-tuq* 'at takımı' vb. (Ectmann, 2017: 114)

Bu uyum Özbek ve Uygur Türkçesinde çok zayıftır. Yeni Uygur Türkçesinde tam olarak bir düzlük-yuvarlaklık uyumundan bahsedilemez. Düzlük-yuvarlaklık uyumuna uyan kelimeler olduğu gibi, uyuma uymayan pek çok da kelime mevcuttur. Düzlük-yuvarlaklık uyumuna uymayan kelimelere örnekler: *sözlimük, susirimaq, körümsiz*. Kelimelerle çekim ekleri arasındaki düzlük-yuvarlaklık uyumsuzluğuna örnekler: *buz-di, yüz-i*. Düzlük-yuvarlaklık uyumuna uyan kelimelere örnekler: *sepil, sunmak, yiik, pastlik*. Kelimelerle çekim ekleri arasındaki düzlük-yuvarlaklık uyumuna örnekler*: kör-düm, avaz-ım* (Çoşkun, 1998: 797). İncelediğimiz bu eserde uyumun özellikle Türkçe kökenli kelimeler olmak üzere alıntı kelimelere gelen bazı eklerde de uygulandığı görülmektedir. Elbette düzlük yuvarlaklık uyumuna uymayan kelimeler de bulunmaktadır.

Düzlük- Yuvarlaklık Uyumuna Uyan Kelimelere Örnekler:

kelgen ‘gelen’

yaratḳan ‘yaratan, yarattığı’

öltürgen ‘öldüren, öldürmüş’

ḳoyġan ‘koyan, koymuş’

idiler ‘idiler’

aydılar ‘söylediler’

mihmāndārlıḳ ‘mihmandarlık’

kimek ‘kemik’

yigirmi ‘yirmi’

yigirme ‘yirmi’

ḳaraḳçı ‘hırsız’

tökküçi ‘dökücü’

yetinçi ‘yedinci’

kündür ‘gündür’

Düzlük-Yuvarlaklık Uyumuna Uymayan Kelimelere Örnekler:

Bildirme ekinde bir uyumsuzluk bulunur. Bu durum genellikle Farsça veya Arapça kökenli kelimelerde görülürken, aynı zamanda Türkçe kökenli *yaman* ‘kötü’ kelimesine getiren bildirme ekinin uyumu bozduğu görülmektedir: *yamandur* ‘kötüdür’, *aytıbdurlar* ‘söylemişlerdir’. Aynı ekin Arapça ve Farsça kelimelere eklendiğinde de uyumu girmediği görülmektedir: *ḫatardur* ‘tehlikelidir’, *mübārekdür* ‘mübarektir’, *naḥsdur* ‘kötüdür’ vb.

Belirtme hal ekinin düzlük-yuvarlaklık uyumuna girmediği görülmektedir: *törti* ‘dördü’, *tokuzı* ‘dokuzu’, *küni* ‘günü’, *ömri* ‘ömrü’, ḳabilni ‘Kabil’i’ vb.

Metinde ayrılma hal eki olarak Çağatayca bir yapı olan *din* kullanılır. Bu ek düzlük-yuvarlaklık uyumuna eklendiği kelimenin köküne göre farklılık gösterir. Bazı örneklerde uyduğu görülürken bazılarında kurala uymaz. Örnekler: *behiştdin* ‘Cennet’ten’, *üydin* ‘evden’ vb.

+ÇI yapım ekinde uyuma girmeyen örnekler tespit edilmiştir. Ayrılma hal ekinde olduğu gibi kelimenin köküne göre bazı örneklerde ise uyumun gerçekleştiği görülmektedir. Örnekler: *tökküçi* ‘dökücü’, *yetinçi* ‘yedinci’ vb.

Yardımcı fiile gelen kip eklerinde ve fiil çekim eklerinde de uyum bozukluğu görülmektedir: *kılur* ‘kılar’, *bolġay* ‘olur’ vb.

Yabancı kelimeler de uyuma girmez: *ḫunḫār* ‘kan dökücü’, *dāru* ‘ilaç’ vb.

Ünsüz Uyumları

Ünsüz uyumu kelime gövde ya da kökteki son ünsüz sese göre, eklerin sert ünsüz ya da yumuşak ünsüz harfle başlamasıdır. Uygur ve Özbek Türkçelerinde ünsüz uyumu tam olarak uygulanmamaktadır. Uygurcada yapım ve çekim ekleri uyuma bağlı olarak kullanıldığı gibi uyum dışında da kullanılır (Eraslan, 2021: 77). Bu durum karşımıza Özbek Türkçesinde de çıkar. Türkiye Türkçesinde çekim eklerinin başındaki ünsüzlerin hem tonlu hem de tonsuz şekillerinin olması, ünsüz uyumunun tam olarak gerçekleşmesini sağlamaktadır. Ancak; Özbek Türkçesinde yazıda çekim eklerinin başındaki ünsüzler tek şekilli; yani ya tonlu ya da tonsuzdur. Bu sebeple, Özbek Türkçesinde yazıda Türkçe kökenli ve alıntı kelime

tabanlarıyla çekim ekleri arasında ünsüz uyumu yoktur ve bu durum, telaffuzsa da yansımıştır: *yiğit+däy, köp+dä, iç-gän* vb. (Çoşkun, 2017: 47). Çağatay Türkçesinin bir uzantısı olan Uygurcanın Tarançı ağzında ünsüz uyumuna girmeyen kelimeler oldukça fazladır.

Ünsüz Uyumuna Giren Kelimelere Örnekler:

Elçi 'elçi'

ḳaraḳçı 'hırsız'

Ünsüz Uyumuna Girmeyen Kelimelere Örnekler:

behiştdin 'Cennet'ten'

naḥsdur 'kötüdür'

yetinçi 'yedinci'

vücūdġa 'vücuda'

dihḳançılık 'çiftçilik'

Eserin Transkripsiyon Metni

Ḳurbān Niyāz Aḳsaḳalning sāʿat-namesi

Ḳurbān Niyāz boluṣning[1] sāʿat-namesi dib ḳoyġan idiler digen idiler ocu-bik altınçı ayning on beşi baş ḳılıp turġan[2]

Eṯnāda nücum-i sāʿatni beyān ḳılur

Her kişige sāʿat-i nücûmni lazım tutsa bu sāʿatke ḳaramaḳ Sāʿat-i naḥslarnı beyān ḳılur.

Ayning biri mübārekdür Ḫudāy ʿAzze ve Celle Âdem peyġamberni yaratḳan kün turur ḥaçet tilemek pādişāhlarġa mülaḳat bolmaḳ sefer ḳılmaḳ, nikāḥ ḳılmaḳ ʿimarat ḳılmaḳ, ḥaṭne ḳılmaḳ barça türlük işlerġa saʿddur bu künde ferzende vücūdġa devletmend bolġay.

Ayning ikisi mübārekdür Ḫudāy ʿAzze ve Celle Ḫavva ananı yaratḳan kündür nikāḥ ḳılmaḳ ʿimarat üydin üyge köçmek sefer barmaḳ dāru içmek, uluġlarġa mülāḳat bolmaḳ barça işlerġa saʿāddur bu künde ferzende vücūdiġa kelse saʿādetmend bolġay.

Ayning üçü ḳātıġ naḥsdur Ḫudāy Tālā Ādem ʿAleyhisselam bile Ḫavva ananı behiştdin çıḳarġan kün turur bu künde ferzende vücūdiġa kelse ḥaram zade bolur ḥaram ḫor bolur.

Ayning törti mübārekdür barça işlerġa ḳan alsa miyānedür bu künde ferzende vücūdġa kelse devletmend ve hürmetlik bolġay.

Ayning beşi ḳātıġ naḥsdur bu künde Ḥābil Ḳābilni[3] öltürgen küni tururlar barça işlerġa naḥsdur bu künde ferẕend vücūdġa kelse nāḥaḳ ḳan tökküçi ve ẓālim bolġay.

Ayning altısı mübārekdür sefer ḳılmaḳ şikār ḳılmaḳ mihmāndārlıḳ ḳılmaḳ uluġlarġa uçuramaḳ barça işlerġa mübārekdür āmmā bu künde ferzende vücūdiġa kelse ẓālim bolur.

---

[1] Volost SSCB zamanında nahiye şeklindeki bölge adlandırılmasıdır. Tarançı ağzına Kırgızca *boluş* sözünden geçmiştir.

[2] Çin sayı sistemine göre belirtiliyor.

[3] Kabil, Habil'i öldürmüştür, yazar tersini yazmıştır.

Ayninġ yetesi mübārekdür barça işlerġa igin kesmek kimek satmaḳ almaḳ elçi ibermek ʿimarat bina ḳılmaḳ diraḫt tikmek hemme işler saʿddur bu künde ferzende vücūdġa kelse ʿizzet-i ḥürmetlik bolġay.

Ayning sekizi mübārekdür hemme işlerġa āmmā üç işġa naḥsdur ḳan alsa ḥacāmat ḳılsa, uluġlarġa uçurasa āmmā ferzende vücūdġa kelse nik baht devletmend bolur.

Ayning tokuzı naḥsdur barça işlerġa āmmā ḳalsa ḥacāmat ḳoysa saʿddur.

Ayning onı yaḫşıdur ol küni Nūḥ ʻaleyhi'ʼs-selām vücūdġa kelgen kün turur seferge barmaḳ nikāḥ ḳılmaḳ meyve köçürmek ḫatne ḳılmaḳ barça işlerġa saʿddur ḳan alsa yamandur.

Ayning on biri mübārekdür ferzendeni mektebġa bermek ʿilm ürgenmek kitābet ḳılmaḳ at aḫtalamaḳ ḫatne ḳılmaḳ sefer barmaḳ diraḫt tikmek hemme işlerġa mübārekdür bu künde ferzende vücūdġa kelse saadetmend bolur.

Ayning on ikisi mübārekdür hāçet tilemek pādişāhlarġa obru bolmaḳ sefer ḳılmaḳ daʿvā ḳılmaḳ almaḳ satmaḳ barça işlerġa mübārekdür āmmā ḳan alsa yamandur ferzende vücūdġa kelse dānişmend bolur.

Ayning on üçü naḥsdur iş ibtidā ḳılsa żarār kılur ferzende vücūdġa kelse uġrı ve ḳaraḳçı bolur.

Ayning on törti saʿddur sefer ḳılmaḳ sodā ḳılmaḳ hüner ḳılmaḳ hemme işlerġa mübārekdür āmmā ḳan alsa żarār körer ferzende vücūdġa kelse ḫoş ḫuy ḫoş ruy bolġay.

Ayning on beşi miyānedür hemme işke ḳan alsa ḫatardur ferzende vücūdġa ṣahib cemāl bolur.

Ayning on altısı naḥsdur seferge barsa belaġa giriftar bolur aġruġ bolsa sıḥḥat tabmas bu künde ferzend vücūdġa kelse ömri kütah bolur.

Ayning on yetesi saʿddur ulemālar aytıbdurlar ki on yetinçi kiçesi ferzende vücūdġa kelse ol ferzende divane bolġay dip durlar özge işlerġa saʿddur ḳan alsa yahşı bolur.

Ayning on sekizi saʿddur zirāʿt ḳılmaḳ ʿimarat ḳılmaḳ sefer barmaḳ dāru içmek sodā ḳılmaḳ ḥācet tilemek nikāḥ ḳılmaḳ ḫatne ḳılmaḳ barça işlerġa saʿddur.

Ayning on tokuzı naḥsdur barça işlerġa āmmā ḳan alsa sodā ḳılsa ʿilm tāleb ḳılsa saʿddur.

Ayning yigirmesi saʿddur ḥācet tilemek uruġ saçmaḳ ʿimarat ḳılmaḳ ḳan almaḳ bimar görmek ṣadaka bermek barça işlerġa yaḫşıdur bu künde ferzende vücūdġa kelse fitne-engiẕ bolur.

Ayning yigirme biri naḥsdur hemme işlerġa perhiz ḳılmaḳ ferzende bu künde vücūdġa ẓālim ve ḫunḫār bolur.

Ayning yigirme ikisi saʿddur; sefer ḳılmaḳ elçi ibermek sodā ḳılmaḳ ʿimarat ḳılmaḳ nikāḥ ḳılmaḳ barça işlerġa yaḫşıdur ḳan aldursa tendürüst bolur ferzende bolsa çong bolur.

Ayning yigirme üçi miyānedür hemme işlerġa ḳan alsa fayda bolur.

Ayning yigirme törti miyānedür barça işlerġa anıng üçün kim Nemrud ʻaleyhillane tuġulġan kündür ḳan alsa devadur.

Ayning yigirme beşi ḳātıġ nehesdür hemme işlerġa ḥezer ḳılmaḳ kerek.

Ayning yigirmi altısı saʿddur mübārekdür hemme işlerġa at ḳılmaḳ dāru içmek ḳan almaḳ hemme işlerġa mübārekdür.

Ayning yigirme yetesi mübārekdür sefer ḳılmaḳ dāru içmek ḳan aldırsa żarār kılur.

Ayning yigirme sekizi mübārekdür dihḳançılık ḳılmaḳ ʿilm örgenmek ʿimarat ḳılmaḳ üydin üyge köçmek barça işlerġa saʿddur bu künde ferzende vücūdġa kelse nik baht bolġay.

Ayning yigirme tokuzı bagzı işlerġa naḥsdur bagzı işlerġa saʿddur.

Ayning otuzı mübārekdür seferge barmaḳ hüner örgenmek dāru içmek ʿimarat bina ḳılmaḳ diraḫt salmaḳ ḳan almaḳ barça işlerġa saʿddur.

vallahu aʿlem bi'ṣ-ṣavāb

Naḥs-ı ekber naḥs-ı ʿazim naḥs-ı aṣgarining beyān andaġ rivayet ḳılıp

dürler kim Musa ṣalavatullāhi ʿaleyhi's-selām aydılar her yılda yigirme tört kün naḥs-ı ekberdür bu künlerde her iş ibtidā ḳılsa yamandur iḥtiyāt ḳılmaḳlık lāẕım her ferzende bu künde vücūdġa kelse turmaġay.

Eger tursa uġrı ḳaraḳçı ḳumārbāẕ ve ḥarāmẕāde bolur, eger aġrısa ṣıḥḥat tabmas ḫatır-i ʿaẓimdür ṣadaḳa bermek kerek.

Vallahu ʿalemu bissavab

Muḥarrem ayning biri törti naḥsdur sefer ayning on biri on ikisi rebiulaḫir ayning biri on biri naḥsdur cemādiyelevvel ayning onı on biri naḥsdur cemādiyaḫirning ikisi törti naḥsdur receb ayning on biri, on üçi naḥsdur şabannıng törti altısı naḥsdur ramażān ayning üçi, sekizi naḥsdur şevalning altısı sekizi naḥsdur ẕulḳade ayning ikisi üçi naḥsdur zülḥicce ayning altısı yigirmesi naḥsdur.

āmmā naḥs azim her ayda bir kündür ḥażreti peyġamber ṣallallāhü ʿaleyhi vesellemġa ḥażreti Cebrā'il ʿaleyhisselam vahy keltürdi perverdigār şehrde hezār ʿālem bar alkadı kim berip dostum Muḥammedke andaġ beyān kılġıl kim her vakt ʿalini cenkġa iberseler saʿad naḥsnı mülaḥaza ḳılıb ibersünler dib ferman yetkürdü çünance saʿad naḥsnı men yarattım iḥtiyāt lāẕımdur.

Naḥs-ı ʿazim bu tururlar muḥarremning yigirme ikisi saferning onı naḥs dururlar rebiülevvel ayning törti rebiülāḥirning yigirmesi cemādiyelevvelning yigirme sekizi cemādilahirning yigirme tokozu recebning on üçi şabānnıng yigirme üçi ramāzannıng yigirme törti şevvalning yigirme üçi zülkadenin yigirme yetisi zülḥiccening sekizi naḥsdur.

Āmmā naḥs-ı esġar bu tururlar her ayda yete kün naḥsdur eyā müʿmin hazırgıl özini belādan emin üçi on üçi on altısı birle beş yigirme biri yigirme törti yigirme beşi.

Recalu'l-ġaybnıng beyāni āmmā biliklikim Ḥak Teʿālanıng ḥikmet-i kāmilesi bile ʿālemni ḳutbul āktābnıng taḥt-ı tasarrufunda yaratġan imiş üç yüz altmış ġayb irenlerini özleri hizmetige musaḥḥar kılmış kaçan sabaḥ bolsa namāz bāmdādnı mekkede ḳutbul aktābning iktida kılur andın kiyin ḥażret ḳutbul aktāb ruḫsatları bile ʿālemge teferruġa bolur ve ehli ʿālem ḫalkıga naẓar ḳılırlar hażret Muhiddin bin ʿArābî andaġ beyān ḳılurlar kim ʿarifler ve ehli temizler her künide bir burcıda tāfıb durlar sekiz burcnı seyir kılurlar ʿālem bu ṭārik birle turur neçün kim ricāül ġaybni tafāy dise bu ḥuruflarda mālum budur.

ŞİİR

Ayning yettesi on tört yigirme ikisi yigirme tokkuzı meşriḳde bolur ayning altısı yigirme biri yigirme sekizi isende bolur ayning üçi on beşi yigirme üçi otuzı şimālde bolur ayning beşi on üçi yigirmesi rüknde bolur ayning törti on ikisi on tokuzı yigirme yetesi maġribde bolur ayning ikisi onı yetisi yigirme beşi yesribde bolur ayning sekizi on biri on sekizi yirgirme altısı cenubda bolur ayning biri tokuzı on altısı yigirme törti yekünde bolur.

Eyyam-ı ḥaftanıng beyānı da ḥaftnıng evveli yekşenbe küni ʿimarat bina ḳılmaḳ işler başlamak uluġlarġa ve pādişāhlar uçuraşmak yerge uruġ salmaḳ saç tüşürmek naḥsdur ḳulaḳ kıçgırsa pādişāh emirlerdin korkunç bolġay eger geçesi ḳulaḳ ḳıçḳırsa kedḫuda bolsa maẓluma siykā ḫatardur eger tırnak alsa şeytān vesvese kılur eger ġusul ḳılsa renç yatar ömrü kütah bolur eger yengi igin kiyse rahat ve nimet bolur kesse hergiz ġamdan āzad bolmas eger kiri bolsa ir ḥatun arasıda perişānlık bolur eger üydin üyge köçse żarār yeter ḥaẕer ḳılmaḳ kerek.

Düşenbi küni ḳamer sāʿatide zirāʿat cābdu ġaynı ḳılmaḳ ʿimarat ḳılmaḳ uluġlarnı körmek ḫubdur saç tüşürmeklik saʿddur eger ḳulaḳ ḳıçḳırsa ḫaber kelürine bir nesḫāda sefer ḳılmak piş kelür eger keçesi ḳulaḳ ḳıçḳırsa ḫoş ḫaber birle peyġam kelür eger tırnak alsa devletmend bolġay eger ġusul ḳılsa rıẕġı keng mālı bisyar bolġay eger yengi igin kesse bi ġam ve şād bolur ve eger kişige mātem bolġay eger kiri bolsa mālıġa ẕiyān bolġay.

Eger üydin üyge göçse mālı tola bolġay seşenbe küni merriḫ saʿtide ḳasd-ı cenk ḳılmaḳ harbe altı yaraġı ḳılmaḳ ḫubdur saç tüşürmek naḥsdur ġamga ḳalur ḳulaḳ ḳıçḳırsa ẕiyān yeter eger keçesi ḳulaḳ ḳıçḳırsa ferzende berür eger tırnak alsa beġayat naḥsdur eger ġusul ḳılsa bimar bolur eger yengi igin kesse ve kiyse otga küyer eger kiri bolsa bî-sebeb

ḥāceti reva bolur eger üydin üyge köçse dünyādār bolur çehārşenbe küni ʿütared saʿtide peyġām ibermeklikde uluġlarnı ve ehl-i ḳalemlerni körmeklik iş ibtidā ḳılmaḳlık tedbir maslıḥat ḳılmaḳlık ḫubdur saç

tüşürmeklik biġāyet saʿddur ġam ve gussedin halās bolur eger ḳulaḳ ḳıçḳırsa uġrılardın fayda yeter eger keçesi ḳulaḳ ḳıçḳırsa mehriban devletidin ya rüzgardın cüda bolur eger tırnak alsa celli ḥāsıl bolġay eger ġusul ḳılsa niġmetke ġerġāb bolġay eger yengi igin kesse tüvāngir bolur eger kiyse igin üstige igin kiyer eger kiri bolsa menfat körgey.

Eger küçse murādı ḥāsıl bolġay pençşenbi küni müşteri saʿtıda nikāḥ ḳılmaḳ ve ʿibadet münācāt ḳılmaḳ ve sultānlarnı körmek ḫubdur saç tüşürmek saʿddur eğer ḳulaḳ ḳıçḳırsa yaḳın mehribāni kelgey eger keçesi ḳulaḳ ḳıçḳırsa tüvāngir yolur eger tırnak alsa kari barıġa pestlik yatar eger ġusul ḳılsa ḳalış bolur, eger yengi igin kesse ʿilm ḥāsıl ḳılur eger kiyse zinet körenür eger kiri bolsa bimār bolur eger üydin

üyge köçse mālıġa ẕiyān yeter cuma küni zühre saʿtide nikāḥ ḳılmaḳ maʿrikeġa barmaḳ ḫubdur eger saç tüşürse saʿddur eger ḳulaḳ ḳıçḳırsa ġamgin bolur eger keçesi ḳulaḳ ḳıçḳırsa işleri güşāt togar eger tırnak alsa izzet ikrām togar eger ġusul ḳılsa pest işleri küşade togar eger biżarār ġusul ḳılsa her katre tamgan sunıng birbirince sevab tafgay (tabgay) eger yengi igin kesse ve kiyse devletmend bolġay eger üydin üyge köçse

uruġ tugan arasıga kine tüşer şenbe küni zuḥal saʿtide zirāʿt

diraḫt ḳılmaḳlık arıḳ köl kazmaklık ḫubdur saç tüşürmek naḥsdur ḳulaḳ ḳıçḳırsa yıraḳdın söz işitkey eger keçesi ḳulaḳ ḳıçḳırsa ḫātun ġayri kişi bile ülfet ḳılur eger tırnak alsa bimār bolur eger ġusul ḳılsa ömrü uzun bolur tüvāngir bolur eger yengi igin kesse ve kiyse renc ḫalās bolmas eger kiri bolsa ġamgā kalur eger üydin üyge köçse mihmān kelgey.

vallahu aʿlem bi'ṣ-ṣavāb

Köz tartagannıng beyānı eger düşenbe küni köz tartsa ḫoş ḫaber kelür. Eger yekşenbe köz tartsa mihman kelgey. Seşenbe köz tartsa cemg-i karlarıdın hazer kılgay eger çeharşenbe köz tartsa sefer kılgay eger pençşenbe küni köz tartsa gayib hazır bolur eger cuma küni köz tartsa hemme mühümmat begayet bolur.

vallahu aʿlem bi'ṣ-ṣavāb

Eserin Türkiye Türkçesine Çeviri Metni

Kurban Niyāz Aksakalının Saat-namesi

Nahiye başı Kurban Niyaz'ın Saat-namesi diye söylediler. (Kurban Niyaz bu eseri yazmaya) Ocu-bek on beşin altıncı ay gününde başladı.

Astroloji ilmi hakkında beyandır.

Herkese yıldız ilmi gereklidir. Bu saate bakmalı, bu saat kötülükleri anlatmaktadır.

Ayın biri mübarektir Allah Azze ve Celle Âdem Peygamberi yarattığı gündür. (Bu günde) istekte bulunmak, yöneticilerle görüşmek, sefere çıkmak, nikâh kıymak, inşaat yapmak, sünnet etmek bütün çeşitli işleri yapmak için (uygun) saattir. Bu günde çocuk vücuda gelse devletli, zengin olur.

Ayın ikisi mübarektir Allah Azze ve Celle Havva anayı yarattığı gündür. Nikâh kıymak, inşaat (yapmak), evden eve göçmek, sefere çıkmak, ilaç içmek, büyüklerle görüşmek, bütün işler için (uygun) saattir. Bu günde çocuk vücuda gelse saadetli olur.

Ayın üçü çok kötüdür Allah-ı Teâlâ Âdem 'aleyhi's-selâm ile Havva anayı cennetten çıkardığı gündür. Bu günde çocuk vücuda gelse hilekâr, kurnaz olur, hırsız, haram ehli olur.

Ayın dördü bütün işler için mübarektir. Kan alsa kötüdür, bu günde çocuk vücuda gelse zengin ve saygı değer birisi olur.

Ayın beşi çok kötüdür. Bu gün Habil, Kabil'i öldürdüğü gündür (Aslında Kabil, Habil'i öldürmüştür). Bütün işler için kötüdür. Bu günde çocuk vücuda gelse haksız yere kan dökücü ve zalim olur.

Ayın altısı mübarektir. Sefere çıkmak, avlanmak, misafir ağırlamak, büyükleri ziyaret etmek bütün işler için mübarektir ama bu günde çocuk vücuda gelse zalim olur.

Ayın yedisi bütün işler için mübarektir. Kumaş kesmek, kemik satmak, elçi göndermek, inşaat yapmak, ağaç dikmek. Bütün işler için uygun saattir. Bu gün çocuk vücuda gelse izzet hürmetli olur.

Ayın sekizi bütün işler için mübarektir. Fakat üç iş için kötüdür. Kan alsa, hacamat yaptırsa, büyükleri ziyaret etse kötüdür. Ama çocuk vücuda gelse iyi bahtlı, devletli olur.

Ayın dokuzu bütün işler için kötüdür. Ama dua etse ve hacamat yapsa uygundur.

Ayın onu iyidir. Bu günde Nûh 'aleyhi's-selâm dünyaya gelmiştir. Sefere çıkmak, nikâh kıymak, meyve toplamak, sünnet etmek gibi bütün işler için uygun saattir. Kan alsa kötüdür.

Ayın on biri mübarektir. Çocuğu mektebe vermek, ilim öğrenmek, kitap okumak (kitābet kılmak), at binmek, sünnet etmek, sefere çıkmak, ağaç dikmek ve bütün işleri yapmak için mübarektir. Bu günde çocuk vücuda gelse saadetli olur.

Ayın on ikisi mübarektir. İstekte bulunmak, yöneticilerin karşısına çıkmak, sefere çıkmak, dava açmak, almak satmak gibi bütün işler için mübarektir. Ama kan almak kötüdür. Çocuk vücuda gelse dānişmend (bilgin) olur.

Ayın on üçü kötüdür. Bir işe başlasa zarar eder, çocuk vücuda gelse hırsız ve haydut olur.

Ayın on dördü uygun saattir: Sefere çıkmak, ticaret yapmak, ustalık yapmak ve bütün işler için mübarektir. Ama kan alsa zarar görür, çocuk vücuda gelse güzel huylu, güzel yüzlü olur.

Ayın on beşi her işi için vasattır. Bu günde kan aldırmak tehlikelidir. Çocuk doğsa güzel yüzlü olur.

Ayın on altısı kötüdür. Sefere çıksa başı belaya girer, hasta olsa sıhhat bulamaz, bu gün çocuk doğsa ömrü kısa olur.

Ayın on yedisi mübarektir. Âlimler ayın on yedinci gecesi çocuk doğsa meczup olur derler. Başka işleri yapmak için uygundur, kan almak olur.

Ayın on sekizi ziraat yapmak, inşaat yapmak, kal almak, hasta görmek, sadaka vermek gibi bütün işler için iyidir. Bu gün çocuk doğsa fitneci olur.

Ayın on dokuzu bütün işler için kötüdür. Ama kal alsa, ticaret yapsa, ilim öğrense iyidir.

Ayın yirmisi uygun saattir, bu günde ihtiyaçlarını istemek, tohum ekmek, inşaat yapmak, kan almak, hasta görmek, sadaka vermek gibi bütün işler için iyidir. Bu gün çocuk doğsa fitneci olur.

Ayın yirmi biri bütün işler için kötüdür. (Bu günde onlardan) uzak durmak (gerekir). Bu günde doğan çocuk zalim ve kan dökücü olur.

Ayın yirmi ikisi iyidir; sefere çıkmak, elçi göndermek, ticaret yapmak, inşaat yapmak, nikâh kıymak (gibi) bütün işler için iyidir. Kan aldırsa sağlam olur, çocuk doğsa büyük olur.

Ayın yirmi üçü bütün işler için vasattır. Kan alsa faydalı olur.

Ayın yirmi dördü bütün işler için vasattır. Onun için Nemrud aleyhillane doğduğu gündür, kan alsa devadır.

Ayın yirmi beşi bütün işler için çok kötüdür, uzak durmak gerekir.

Ayın yirmi altısı bütün işler için mübarek bir zamandır. Aygır iğdiş etmek, ilaç içmek, kan almak (gibi) bütün işler için mübarektir.

Ayın yirmi yedisi mübarektir. Sefere çıkmak, ilaç içmek (iyidir), kan aldırsa zarar olur.

Ayın yirmi sekizi mübarektir. Çiftçilik yapmak, ilim öğrenmek, inşaat yapmak, evden eve göçmek bütün işler için (uygun) saattır. Bu gün çocuk doğsa iyi bahtlı olur.

Ayın yirmi dokuzu bazı işler (için) kötüdür, bazı işler (için) saattir.

Ayın otuzu mübarektir; sefere çıkmak, hüner (zanaat) öğrenmek, ilaç içmek, inşaat yapmak, ağaç dikmek, kan almak (gibi) bütün işler (için) saattir.

Allah doğruyu bilir.

Muharrem ayının biri, dördü kötüdür. Sefer ayının on biri, on ikisi, Rebiyülahir ayının biri, on biri kötüdür. Cemaziyülevvel ayının onu, on biri kötüdür. Cemaziyülahırın ikisi, dördü kötüdür. Recep ayının on biri, on üçü kötüdür. Şabanın dördü, altısı kötüdür. Ramazan ayının üçü, sekizi kötüdür, Şevvalin altısı, sekizi kötüdür. Zilkade ayının ikisi, üçü kötüdür. Zilhicce ayının altısı, yirmisi kötüdür.

Ama her ayda bir gün çok kötüdür. Allah (cc), Peygamber Sallallahü Aleyhi veselleme, Hazreti Cebrail Aleyhisselam ile vahiy gönderdi. Şehirde bin âlim var dua etti ki dostum Muhammet'e böyle söyle ki ne vakit Ali'yi savaşa gönderseler 'iyi ve kötü günleri' hesap edip göndersinler diye emir gönderdi çünkü 'saʿād naḥsi' ben (Allah) yarattım dikkat etmek lazım (dedi).

Genellikle çok kötü günler şunlardır; muharremin yirmi ikisi, seferin onu kötüdür. Rebiyülevvel ayının dördü, rebiyülahirin yirmisi, cemaziyülevvelin yirmi sekizi, cemaziyülahırın yirmi dokuzu, recebin on üçü, şabanın yirmi üçü, ramazanın yirmi dördü, şevvalin yirmi üçü, zilkadenin yirmi yedisi, zilhiccenin sekizi kötüdür.

Çok kötü olmayan günler şunlardır; her ay da yedi gün naḥs esgardır (küçük naḥs). Ey mümin özünü beladan emin kılmak için hazır ol üçü, on üçü, on altısı, birle, beş, yirmi biri, yirmi dördü, yirmi beşi.

Görünmeyen kişinin beyanı, ama bildiğim Hak Teâlâ büyük hikmetiyle âlemi kutupların kutbunun taht tasarrufunda yaratmış. Üç yüz altmış gayb erenlerini kendisi hizmete musahhar kılmış. Ne zaman sabah olsa; sabah namazını Mekke'de Kutbul aktaba uyarak kılar daha sonra Kutbul aktab hazretlerinin izniyle âleme dağılır ve ehli âlem halkına nazar kılarlar. Muhiddin bin Arabi hazretleri şöyle beyan kılar ki; âlimler ve ehli temizler dünyayı dolaşırlar her gün yıldızlarda sekiz burcu seyrederler âlem bu tarik ile durur. Kim kaybolan kişileri bulmak istese bu işaretlerde malum olur.

ŞİİR

Ayın yedisi, on dördü, yirmi ikisi, yirmi dokuzu doğuda olur. Ayın altısı, yirmi biri, yirmi sekizi kuzey doğuda, ayın üçü, on beşi, yirmi üçü, otuzu kuzeyde olur. Ayın beşi, on üçü, yirmisi kuzey batıda olur. Ayın dördü, on ikisi, on dokuzu, yirmi yedisi batıda olur. Ayın ikisi, onu, yedisi, yirmi beşi güney batıda olur. Ayın sekizi, on biri, on sekizi ve yirmi altısı güneyde olur. Ayın biri, dokuzu, on altısı, yirmi dördü güney doğuda olur.

Haftanın günlerinin beyanı;

Haftanın birinci günü pazar, bu günde inşaat yapmak, iş başlamak, büyüklerle ve yöneticilerle görüşmek, yere tohum saçmak, saç kesmek kötüdür. Kulak çınlasa yöneticinin korkunç emirleri olur; eğer gecesi yöneticinin kulağı çınlasa mazlum için tehlikelidir. Eğer tırnak kesse şeytan vesvese verir; eğer gusül alsa zorluğa düşer ve ömrü kısa olur; eğer yeni kıyafet giyse rahatlık ve nimet olur; (yeni kıyafeti) kesse

hiçbir zaman gamdan kurtulmaz; eğer kiri olsa kara koca arasında huzursuzluk olur; eğer evden eve göçse zarar görür uzak durmak gerekir.

Pazartesi günü, ay saatinde ziraat aletleri ile ziraat yapmak, inşaat yapmak, büyükleri görmek iyidir. Saç kesmek için uygun zamandır, eğer kulak çınlasa haber gelir, bu esnada sefere çıksa öne çıkar. Eğer gecesi kulak çınlasa hoş bir haber gelir, eğer tırnak keserse şanslı olur, eğer gusül alsa rızkı geniş, malı çok olur, eğer yeni kıyafet dikse gamsız ve sevinçli olur ve eğer kiri olsa kişi matemli olur ve malı ziyan olur.

Eğer evden eve göçse malı çok olur. Salı günü Mars saatinde savaşa niyetlenmek, silahı, mermiyi hazırlamak iyidir. Saç kesmek kötüdür gama düşer, kulak çınlasa kötülük gelir. Eğer gecesi kulak çınlasa (Allah) çocuk verir. Eğer tırnak kesse bayağı kötüdür, eğer gusül alsa hasta olur, eğer yeni giysi kesse ve giyse ateşe düşer, eğer kiri olsa isteği uygun olur. Eğer evden eve göçse zengin olur. Çarşamba günü Merkür saatinde haber göndermek, büyükleri ve yazarları görmek, yeni işe ve yeni plana başlamak iyidir. Saç kestirmek çok iyidir gam ve kederden kurtulur. Eğer kulak çınlasa hırsızlıklar artar, eğer gecesi kulak çınlasa ya sevdiği dostundan ya da talihinden ayrı kalır. Eğer tırnak kesse şan bulur, eğer gusül alsa nimete boğulur, eğer yeni giysi kesse güçlü olur, eğer üstüne giysiyi giyse fayda sağlar, kiri olsa menfaat elde eder. Eğer göçse muradı gerçekleşir. Perşembe günü Jüpiter saatinde nikâh kıymak ve ibadet etmek ve sultanları (yöneticileri) görmek iyidir. Saç kesmek için uygundur, eğer kulağı çınlasa sevdiği bir yakını gelir, eğer gecesi kulak çınlasa güçlü olur. Eğer tırnak kesse işleri kötü olur, eğer gusül alsa dolandırıcı olur, eğer yeni giysi kesse ilim elde etmiş olur, eğer giyse güzelleşir (hayatı), eğer kiri olsa hasta olur. Eğer evden eve göçse malı ziyan olur. Cuma günü Zühre yıldızı saatinde nikâh kıymak ve savaşa gitmek iyidir. Eğer saç kesse uydun saattir. Kulak çınlasa kederli olur, eğer gecesi kulak çınlasa işleri kolaylaşır. Eğer tırnak kesse izzet ve ikram sahibi olur, eğer gusül alsa kötü işleri feraha ulaşır. Eğer iyi bir şekilde gusül kılsa her damla su sayısınca sevap kazanır. Eğer yeni giysi kesse ve giyse şanslı olur, eğer evden eve göçse akrabalar arasına düşmanlık düşer. Cumartesi günü Satürn saatinde ağaç dikmek, arık kazmak iyidir, saç kesmek kötüdür. Kulak çınlasa uzaktan söz işitir, eğer gecesi kulak çınlasa karısı yabancı bir kişi ile dostluk kurar, eğer tırnak kesse hasta olur. Eğer gusül alsa ömrü uzun olur, güçlü olur. Eğer yeni giysi kesse ve giyse sıkıntıdan kurtulmaz. Eğer kiri olsa gama düşer, eğer evden eve göçse misafir gelir.

Allah doğruyu bilir.

Göz seğirmesinin beyanı, eğer pazartesi günü göz seğirse güzel haber gelir. Eğer pazar günü seğirse misafir gelir. Salı günü göz seğirse bütün işlerden uzak durmak (korkmak gerekir). Eğer çarşamba günü göz seğirse yolculuğa çıkar. Eğer perşembe günü göz seğirse kaybolan şeyler bulunur. Eğer cuma günü göz seğirse bütün önemli işler olur.

Allah doğruyu bilir.

Eserin Tıpkı Basım Metni

قربان نیاز آقساقال‌نینك ساعت نامه‌سی

قربان نیاز بولوص‌نینك ساعت نامه‌سی دیب قوبغان ایدبلار دیکان
ایدبلار اوجوبیك آلتیچی آی‌نینك اون‌بشی باش قیلیب تورغان

اثناده نجوم ساعت‌نی بیان قیلور

هر کشی‌که ساعت نجومنی لازم[1] توتسا بو ساعت‌کا قراماق ساعت نحس‌لارنی بیان قیلور.

آی‌نینك بری مبارك‌دور خدای عزّ وجلّ آدم پیغمبرنی یراتقان کون ترور حاجت تیلاماك پادشاه‌لارغه ملاقت بولماق سفر قیلماق نکاح قیلماق عمارت قیلماق خطنه قیلماق بارچه تورلوك ایشلارغه سعددور بو کونده فرزنده[2] وجودیغه دولتمند بولغای.

آی‌نینك ایکی‌سی مبارك‌دور خدای عزّ وجلّ حوّا آنانی یراتقان کوندر نکاح‌قیلماق عمارت اویدین‌اویکا کوچمك سفربارماق دارو ایچمك اولوغلارغه ملاقت بولماق بارچه ایشلارغه سعددور بو کونده فرزنده وجودیغه کلسه سعادتمند بولغای.

آی‌نینك اوچی قاتیغ نحس‌دور خدای تعالی آدم علیه السّلام بیله حوّا آنانی بهشت‌دین چقارغان کون ترور بو کونده فرزنده وجودیغه کلسه حرام زاده[3] بولور حرام خور بولور.

آی‌نینك تورتی مبارك‌دور بارچه ایشلارغه قان آلسه میانه‌دور بو کونده فرزنده وجودغه کلسه دولتمند وحرمتلیك بولغای.

آی‌نینك بشی قاتیغ نحس‌دور بو کونده هابیل قابیلنی[1] اولتورکان کونی ترورلار بارچه ایشلارغه نحس‌دور بو کونده فرزند وجودغه کلسه ناحق قان توکوچی وظالم[2] بولغای.

آی‌نینك آلته‌سی مبارك‌دور سفرقیلماق شکارقیلماق مهمان‌دارلیق قیلماق اولوغلارغه اوچراماق بارچه ایشلارغه مبارك‌دور امّا بو کونده فرزنده وجودیغه کلسه ظالم[2] بولور.

آی‌نینك یته‌سی مبارك‌دور بارچه ایشلارغه ایکین کسمك کیمك ساتماق آلماق الچی ایرمك عمارت بنا قیلماق درخت تیکماك همّه ایشلار سعددور[3] بو کونده فرزنده وجودغه کلسه عزّت حرمت‌لیك[4] بولغای.

آی‌نینك سکزی مبارك‌دور همّه ایشلارغه امّا اوچ ایشغه نحس‌دور قان آلسا حجامت قیلسه اولوغ‌لارغه اوچراسه. امّا فرزنده وجودغه کلسه نیك بخت دولتمند[5] بولور.

آی‌نینك توقوزی نحس‌دور بارچه ایشلارغه امّا قالسه حجامت قویسه سعد‌دور.

آی‌نینك اونی یخشی‌دور اول کونی نوح علیه السّلام وجودغه کلکان

کون ترور سفرکا بارماق نکاح قیلماق میوه کوچورمك خطنه قیلماق بارچه ایشلارغه سعد‌دور قان آلسه یمان‌دور.

آی‌نینك اون بری مبارك‌دور فرزنده‌نی مکتب‌غه برمك علم اورکانمك کتابت قیلماق آط آختەلاماق خطنه قیلماق سفر بارماق درخت تیکماك همّه ایشلارغه مبارك‌دور بو کونده فرزنده وجودغه کلسه سعادتمند[1] بولور.

آی‌نینك اون ایکی‌سی مبارك‌دور حاجت تیلاماك پادشاه‌لارغه اوبرو[2] بولماق سفر قیلماق دعوا قیلماق آلماق ساتماق بارچه ایشلارغه مبارك‌دور امّا قان آلسه یماندر فرزنده وجودغه کلسه دانشمند[3] بولور.

آی‌نینك اون اوچی نحس‌دور ایش ابتدا[4] قیلسه ضرار قیلور فرزنده وجودغه کلسه اوغری وقراقچی[5] بولور.

آی‌نینك اون تورتی سعد‌دور سفر قیلماق سودا قیلماق هنر قیلماق همّه ایشلارغه مبارك‌دور امّا قان آلسه ضرار کورار فرزنده وجودغه کلسه خوش خوی خوش روی بولغای.

آی‌نینك اون بشی میانه‌دور همّه ایشغه قان آلسه خطردور فرزنده وجودغه صاحب جمال بولور.

آی‌نینك اون آلته‌سی نحس‌هور سفرکا بارسه بلاغه کرفتار بولور آغریق بولسه صحّت تابماس بو کونده فرزنده وجودغه کلسه عمری کوتاه[6] بولور.

آی‌نینك اون بنه‌سی سعددور علمالار ایتیب‌دورلارکه اون بنجی کچه‌سی فرزنده وجودغه کلسه اول فرزنده دیوانه بولغای دیب دورلار اوزکه ایش‌لارغه سعددور قان آلسه یخشی بولور.

آی‌نینك اون سکزی سعددور زراعت قیلماق عمارت قیلماق سفر بارماق دارو ایچمك سودا قیلماق حاجت تیلامك نکاح قیلماق خطنه قیلماق بارچه ایشلارغه سعددور.

آی‌نینك اون توقوزی نحس‌دور بارچه ایشلارغه امّا قان آلسه سودا قیلسه علم طلب قیلسه سعددور.

آی‌نینك یکرمه‌سی سعددور حاجت تیلامك اوروغ ساچماق عمارت قیلماق قان آلماق بیمار کورماك صدقه برمك بارچه ایشلارغه یخشی‌دور بوکونده فرزنده وجودغه کلسه فتنه[1] انکیز بولور.

آی‌نینك یکرمه بری نحس‌دور همّه ایشلارغه پرهیز قیلماق فرزنده بوکونده وجودغه ظالم وخونخار[2] بولور.

آی‌نینك یکرمه ایکی‌سی سعددور سفر قیلماق الچی[3] ایرمك سودا قیلماق عمارت قیلماق نکاح قیلماق بارچه ایشلارغه یخشی‌دور قان آلدورسه تندرست[4] بولور فرزنده بولسه چونك بولور.

آی‌نینك یکرمه‌اوچی میانه‌دور همّه‌ایشلارغه قان آلسه فایده بولور.

آی‌نینك یکرمه تورتی میانه‌دور بارچه ایشلارغه انینك اوچونکم نمرود علیه اللعنه [5] توغولغان کوندور قان آلسه دوادور

آی‌نینك یکرمه بشی قاتیغ نحس‌دور همّه ایشلارغه حذر قیلماق کرك.

آی‌نینك یکرمی آلته‌سی سعددور مبارك‌در همّه ایشلارغه آط آخته قیلماق دارو[1] ایچمك قان آلماق همّه ایشلارغه مبارك‌دور.

آی‌نینك یکرمه یته‌سی مبارك‌دور سفر قیلماق دارو ایچمك قان آلدرسه ضرار قیلور.

آی‌نینك یکرمه سکزی مبارك‌دور دهقانچیلیق[2] قیلماق علم اورکانماك عمارت قیلماق اویدین اویکا کوچمك بارچه ایشلارغه سعددور بوکونده فرزنده وجودغه کلسه نیك بخت بولغای.

آی‌نینك یکرمه توقوزی بعضی ایشلارغه نحس‌دور بعضی ایشلارغه سعدودور .

آی‌نینك اوتوزی مبارك‌دور سفرکا بارماق هنر اورکانماك دارو ایچمك عمارت بنا قیلماق درخت سالماق قان آلماق بارچه ایشلارغه سعدودور .

والله اعلم بالصّواب

نحس اکبر نحس عظیم نحس اصغرنینك بیان آنداغ روایت قیلیب دورلارکیم موسی صلوات الله علیه والسّلام ایدیلار هریلدا یکرمه تورت کون نحس اکبردور بو کون‌لارده هر ایش ابتدا[3] قیلسه یمان‌دور احتیاط[4] قیلماقلیق لازم[5] هر فرزنده بو کونده وجودغه کلسه تورمغای

اکرتورسا اوغری قراقچی قمارباز وحرام‌زاده[1] بولور اکر آغریسه صحّت نابماس خطر عظیم‌دور صدقه برمك کرك .

والله اعلم بالصّواب

محرم آی نینك بری تورتی نحس‌دور صفر آی نینك اون بری اون ایکی‌سی ربیع‌الاخر آی‌نینك بری اون بری نحس‌دور جمادی‌الاوّل آی‌نینك اونی اون بری نحس‌دور جمادی الاخرنینك ایکی‌سی تورتی نحس‌دور رجب آی‌نینك اون بری اون اوچی نحس‌دور شعبان‌نینك تورتی آلته‌سی نحس‌دور رمضان آی‌نینك اوچی سکزی نحس‌دور شوال‌نینك آلته‌سی سکزی نحس‌دور ذوالقعده آی‌نینك ایکی‌سی اوچی نحس‌دور ذوالحجه آی‌نینك آلته‌سی یکرمه‌سی نحس‌دور •

امّا نحس عظیم هر آیدا بر کوندور حضرت پیغمبر صلّی الله علیه وسلّمغه حضرت جبرائیل علیه السّلام وحی کلتوردی پروردکار(2 شهرده هزار عالم بار القادیکم بریب(3 دوستوم محمدکا آنداغ بیان قیلغل کیم هروقت علی‌نی جنك‌غه ایبارسلار سعد نحس‌نی ملاحظه(4 قیلیب ایبارسونلار دیب فرمان بنکوردی چنانچه سعد نحس‌نی من برانتیم احتیاط لازم(5 دور

نحس عظیم بوترورلار محرم‌نینك یکرمه‌ایکی‌سی صفرنینك اونی نحس‌دورلار ربیع‌الاوّل آی‌نینك تورتی ربیع الاخرنینك یکرمه‌سی جمادی الاوّل‌نینك یکرمه سکزی جمادی الاخرنینك یکرمه توقوزی رجب‌نینك اون اوچی شعبان‌نینك یکرمه اوچی رمضان‌نینك یکرمه تورتی شوال‌نینك یکرمه‌اوچی ذوالقعده‌نینك یکرمه یته‌سی ذوالحجه‌نینك سکزی نحس‌دور •

امّا نحس اصغر بو ترورلار هر آیدا یته کون نحس‌دور ایا مؤمن حذر([1] قیل اوزنی بلادین امین اوچی اون اوچی‌اون آلته‌سی برله بشی یکرمه بری یکرمه تورتی یکرمه بشی رجال‌الغیب‌نینك بیانی امّا بیلکلکیم حق تعالی‌نینك حکمت کامله‌سی بیله عالمنی قطب الاقطاب‌نینك تحت تصرّفیدا([2] بارتقان ایمیش اوچ یوز آلتمیش غایب ابرنلارنی اوزلاری([3] خدمتیکا مسخّر قیلمیش قچان صبح بولسه نماز بامدادنی مکّه‌دا قطب الاقطاب‌قه اقتدا([4] قیلور آندین کین حضرت قطب‌الاقطاب رخصت‌لاری بیله عالم‌غه تفرّقه بولور واهل عالم خلقیغه نظر قیلورلار حضرت محی‌الدّین (بن) اعرابی آنداغ بیان قیلورلارکیم عارف‌لار واهل تمیزلار هرکونی‌ده بر برجی‌ده تافیب([5] دورلار سکز بورجنی سیر قیلورلار عالم بوطریق برله ترور نچوکلکیم رجال‌الغیب‌نی تفاتی([6] دیسه بوحروف‌لارده معلوم بودور •

زید کب کط بشرقستان * دکا کح جانب ایسان
ج یِ کج لشمال انسدن * هیج ك رکن بایدان
دیب یط کز سوی مغرب * ب یزکه تو یسرب‌دان
ح یا کو جنوب بین * اط یوکد تو یکن دان([1]

آی‌نینك یته‌سی اون تورت یکرمه ایکی‌سی یکرمه توقوزی مشرق([2] دا بولور آی‌نینك آلته‌سی یکرمه بری یکرمه سکزی ایسان‌دا بولور آی‌نینك اوچی اون بشی یکرمه اوچی اوتوزی شمال‌دا بولور آی‌نینك بشی اون اوچی یکرمه‌سی رکن‌دا بولور آی‌نینك تورتی اون ایکی‌سی اون توقوزی یکرمه یته‌سی مغرب([3] دا بولور آی‌نینك ایکی‌سی اونی یته‌سی یکرمه بشی یسرب‌دا بولور آی‌نینك سکزی اون بری اون سکزی یکرمه آلته‌سی جنوب‌دا بولور آی‌نینك بری توقوزی اون آلته‌سی یکرمه تورتی یکن‌دا بولور •

ایّام هفت‌نینك بیانی‌دا هفت(4 نینك اوّلی یکشنبه کونی عمارت بنا
قیلماق ایشلار باشلاماق اولوغ‌لارغه وپادشاه‌لار اوچراشماق یرکا اوروغ
سالماق ساچ‌توشورماك نحس‌دور قولاق قچقرسا پادشاه امریلاریدین قورقونچ
بولغای اکر کچه‌سی قولاق قچقرسه کد خدا بولسه مظلومه سیکا خطر دور

اکر تیرناق آلسه شیطان وسوس قیلور اکر غسل قیلسا رنج(1 بنار عمری
کوتاه(2 بولور اکر ینکی ایکین کیسه راحت ونعمت بولور کسّه هر کیز
غم‌دین آزاد(3 بولماس اکر کیری بولسا ایرخاتون(4 آراسیدا پریشانلیق
بولور اکر اویدین اویکا کوچسه ضرار بنار حذر(5 قیلماق کرك

دوشنبه کونی قمر ساعتیدا زراعت جابدوغینی قیلماق عمارت قیلماق
اولوغ‌لارنی کورمك خوبدور ساچ توشورماکلیك سعددور اکر قولاق
قچقرسا خبر کلورینه برنسنه‌دا سفر قیلماق پیش کلور اکر کچه‌سی قولاق
قچقرسا خوش خبر برله پیغام کلور اکر تیرناق آلسه دولتمند بولغای اکر
غسل قیلسا رزق کنك مالی بسیار بولغای اکر ینکی ایکین کسّه بی غم
وشاد بولور واکر کشی‌کا ماتم بولغای اکر کیری بولسا مالیغه زیان بولغای

اکر اویدین اویکا کوچسه مالی تولا بولغای سه‌شنبه کونی مریخ ساعتیدا
قصد جنك قیلماق حربه(6 آلتی یراغی قیلماق خوبدور ساچ توشورمك
نحس‌دور غمکا قالور قولاق قچقرسا زیان بنار اکر کچه‌سی قولاق قچقرسا
فرزنده برور اکر تیرناق آلسا بغایت نحس‌دور اکر غسل قیلسا بیمار
بولور اکر ینکی ایکین کسّه وکیسه اوتقه کویر اکر کیری بولسه بی‌سبب

حاجتی روا بولور اکر اویدین اویکا کوچسه دنیادار بولور چهارشنبه کونی
عطارد ساعتیدا پیغام ایبارماکلیك‌دا اولوغ‌لارنی واهل قلم‌لارنی کورماك‌لیك
ایش ابتدا(7 قیلماق‌لیق تدبیر مصلحت قیلماق‌لیق خوبدور ساچ

نوشورماکلیك بغایت سعددور غم وغصّه‌دین[1] خلاص بولور اکر قولاق
نچفرسا اوغریلاردین فایده[2] بنار اکر کچه‌سی قولاق نچفرسا مهربان
دولتیدین یا روزکاریدین جدا بولور اکر تیرناق آلسا جلّی حاصل بولغای
اکر غسل قیلسا نعمتکا غرقاب بولغای اکر ینکی ایکین کسّه توانکیر بولور
اکر کیسه ایکین اوستیکا ایکین کیار اکر کیری بولسا منفعت کورکای
اکر کوچسه مرادی حاصل بولور پنجشنبه کونی مشتری ساعتیدا نکاح
قیلماق وعبادت مناجات قیلماق وسلطانلارنی کورماك خوبدور ساچ
توشورماك سعددور اکر قولاق نچفرسا یقین مهربانی کلکای اکر کچه‌سی
قولاق نچفرسا توانکیر بولور اکر تیرناق آلسه کاری باربغه پست‌لیك بنار
اکر غسل قیلسه قلاش[3] بولور اکر ینکی ایکین کسّه علم حاصل قیلور
اکر کیسه زینت[4] کورانور اکر کیری بولسا بیمار بولور اکر اویدین
اویکا کوچسه مالیغه زیان بنار جمعه کونی زهره ساعتیدا نکاح قیلماق
معرکه‌غه بارماق خوبدور اکر ساچ توشورسه سعددور اکر قولاق نچفرسا
غمکین بولور اکر کچه‌سی قولاق نچفرسا ایشلاری کشاد تفار اکر تیرناق
آلسه عزّت اکرام تفار اکر غسل قیلسه پست ایشلاری کشاده تفار اکر
بی‌ضرار غسل قیلسه هرقطره تامغان سونینك بربرنچه صواب تافقای اکر
ینکی ایکین کسّه وکیسه دولتمند بولغای اکر اویدین اویکا کوچسه
اوروغ توقفان آراسیغه کینه توشار شنبه کونی زحل[5] ساعتیدا زراعت

درخت قیلماقلیق اریـق کول قازماقلیق خوبـدور ساچ توشورماك
نحس‌دور قولاق قچقرسا یراقدین سوز ایشتکای اکر کچه‌سی قولاق قچقرسا
خاتون غیرکشی بیله الفت قیلور اکر تیرناق آلسه بیماربولور اکر غسل
قیلسه عمر اوزون بولور توانکیر بولور اکر ینکی ایکین کسّه وکیسه
رنج خلاص بولماس اکر کیری بولسا غمکا قالور(1 اکر اویدین اویکا
کوچسه مهمان کلکای.

والله اعلم بالصّواب

کوز تارتقان‌نینك بیانی اکر دوشنبه کونی کوز تارتسا خوش(2 خبر
کلور اکر یکشنبه کوز تارتسه مهمان کلکای سه‌شنبه کوز تارتسه جمع
کارلاریدین حذر(3 قیلغای اکر چهارشنبه کوز تارتسه سفر قیلغای اکر
پنچشنبه کونی کوز تارتسه غایب حاضربولور اکر جمعه کونی کوزتارتسه
همّه مهمات بغایت بولور.

والله اعلم اعلم بالصّواب

Sonuç

On dokuzuncu yüzyılın son bulması ile birlikte Çağatayca dönemi de Türkistan bölgesinde kapanmıştır. Ardından bölgeyi işgal eden Rusların Türkistan'da yaşayan Türk halkı için ayrı ayrı alfabeler oluşturmaları farklı yazı dillerinin oluşmasına neden olmuştur. Tarançı ağzı Uygur Türkçesinin bir ağzıdır. Bu eserin yazıldığı dönem dikkate alındığında bu ağızın eski Uygurca, Çağatayca özellikler yansıttığı görülmektedir.

Bu çalışmada Tarançı ağzında yazılmış olan Sāʿat-name isimli eserin transkripsiyon metni ve Türkiye Türkçesine aktarımı yapılıp, ardından ses uyumları üzerinde durulmuştur. El yazması olarak yazılan bu eser Rus Türkolog Katanov tarafından 1897 tarihinde orijinal metni ve Rusça çevirisi basılmıştır. Eserin orijinal metnine bakıldığı zaman dil yapısı bakımdan Çağataycadan, Yeni Uygurcaya geçiş dönemi olduğu görülmektedir. Örneğin Çağatayca bir yapı olan *+ġa* yönelme hal eki, *+din* ayrılma hal eki gibi eklerin bu eserde de yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Ses uyumları bakımdan eser Çağatay Türkçesine daha yakındır. Kalınlık-incelik uyumu yeni Uygur Türkçesinde çok uygulanmazken Sāʿat-name isimli bu eserde yoğun bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Farsça ve Arapça kelimelerde uyumun bozulduğu görülebilmektedir ki bu durum günümüz Türk lehçelerinin birçoğu için de geçerlidir. Düzlük-yuvarlaklık uyumunun Türkçede sonradan gelişmiş bir özelliği olması ve de çok yaygın olmaması nedeniyle olsa gerek Tarançı ağzında da bu uyumun çok uygulanmadığı görülmüştür. Aynı şekilde ünsüz uyumunun da günümüzde birçok lehçeden uygulan şekli kadar uygulanmadığı görülmüştür. Bu uyuma uyan ve uymayan örnek kelimeler tespit edilmiştir. Çalışmanın gramer özellikleri bakımdan tamamen ele alınması, bir makale kapsamında mümkün olmadığı için, bu eser başka bir çalışmada daha kapsamlı ele alınacaktır. Bu çalışmadan amaç, eserin transkripsiyon ve Türkiye Türkçesine aktarımını yapmak ve bazı ses olaylarını ortaya koyarak eserin ilim dünyasında tanınmasını sağlamaktır.

KAYNAKÇA

Buran, Ahmet (2004). Türkçe sá'atnámeler ve Hìbetu'lláh İbni İbráhim'in sá'atnámesi. *Jurnal of Turkic Civilization Studies, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi,* 1, 263-281.

Coşkun, V. (1998). Yeni Uygur Türkçesinde ses uyumu ve ses olayları. *Türk Dünyası Dil Ve Edebiyat Dergisi*, 6, 796-807.

Çınar, M. A. (2017). Uygur asıllı dilbilimci Mirsultan Osmanov ve Lobnor ağzı. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 10, 55-66.

Çoşkun, M. V. (2017). *Özbek Türkçesi grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Eckmann J. (2017). *Çağatayca el kitabı*. (çev.: Günay Karaağaç). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Eckmann J. (2017). *Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi üzerine araştırmalar*. (hzl. Osman Fikri Sertkaya), Ankara: Türk Dil Kurumu.

Gins, G. (1911). Tarançi i Dungane (oçerki iz pozdki po Semireç'yu). *İstoriko Literaturnıy Jurnal,* 8, 672-708.

Kolektif (2002). *Kulca.* TDV İslam Ansiklopedisi, C. 26, 354-355, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kononov, A. N. (1982). *İstoriya izuçeniya turkskih yazıkov v rossii*. Leningrad: Nauka.

Özbek, N. (2019). *Tarançi halk edebiyatından örnekler.* Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Radloff, W. (1957). *Sibirya'dan*. (çev.: Ahmet Temir), İstanbul: Maarif Basımevi

Sarıkaya, M. (1992). *İli vilayeti Kulca-Tarancı ağzı*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Serebrennikov, B. A. - Gadieva, N. Z. (2018). *Türk dillerinin karşılaştırmalı tarihî grameri*. (çev. Tevfik Hacıyev -Mustafa Öner), Ankara: Türk Dil Kurumu.

Sertkaya, A. G. (2003). Tarançi tapişmaklari. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 47, 239-278.

Von Gabain A. (2007). *Eski Türkçenin grameri*. (çev.: Mehmet Akalın), 5. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 05.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1465761
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 753-770.

Araştırma Makalesi
Research Article

GÜMÜŞHANE VE YÖRESİ AĞIZLARINDAKİ ÜNLÜ UYUMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

AN ANALYSIS ON VOWEL HARMONIES IN THE DIALECTS OF GÜMÜŞHANE AND ITS REGION

Samet CANTÜRK*

ÖZ: Ağızlar, içinde taşıdığı ses özellikleri, şekil yapısı, cümle yapısı ve söz varlıkları ile büyük önem arz etmektedirler. Ağızlarda; standart dilde bulunmayan arkaik yapılar ile standart dilin o günkü söz varlığının ağızlar içindeki varyantlarını bulmak mümkündür. Ağız özellikleri, bünyelerinde barındırdıkları arkaik ve özel yapılar sayesinde Türk dilinin belli bir sebebe bağlanamayan hususlarının aydınlatılması için son derece önemlidir. Bu bakış açısı ile Türkiye Türkçesi ağızları üzerine olan çalışmalar Türk dili üzerine yapılacak birçok çalışmaya yardımcı olmaktadır. Ağızlara ait verilerinin incelenmesi, yazı dilinin sürekli canlı ve dinamik kalmasını sağlayacak bir malzeme olarak da düşünülebilir. Bir dilin dilbilgisel özelliklerini tam olarak ortaya çıkarmak sadece yazı diliyle sınırlı kalmayıp o dilin alt katmanları durumundaki ağızların da özelliklerini ortaya koymakla mümkün olabilmektedir. Dillerin sürekli kendini geliştirip yenilediği göz önünde tutulduğunda, inceleme yapılan ağız bölgeleri içinde yer alan ve kaybolması muhtemel ya da küçük bir bölge hariç kullanımdan kalkmış olan bazı ses-şekil özelliklerinin kayıt altında tutulması büyük bir önem arz etmektedir. Bu çalışmada, Türkiye Türkçesi ağızları içinde önemli bir noktada bulunan Gümüşhane ve yöresi ağızları ele alınmıştır. Çalışmamızda, Gümüşhane yöresi ağızlarının ünlü uyumları bağlamında özelliklerinin tespit edilmesi ve derlemelerden hareketle elde ettiğimiz malzeme ile bu ünlü uyumlarında günümüz yazı diline göre gelişen farklılıkların ortaya konması amaçlanmıştır. Bu bağlamda; Merkez, Kürtün, Torul, Köse, Şiran ve Kelkit ilçelerinden derlemeler yapılarak Gümüşhane yöresinde yer alan bu bölgelerin ağızlarında bulunan ünlü uyumları-uyumsuzlukları ve bunlara sebep olan ses değişimleri bir bütün halinde tespit edilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ses Bilgisi, Ünlü Uyumları, Türkiye Türkçesi Ağızları, Gümüşhane ve Yöresi Ağızları

ABSTRACT: *Dialects are of great importance with their phonetic features, morphology, sentence structure and vocabulary. In dialects; it is possible to find archaic structures that are not found in the standard language and the variants of the standard language's vocabulary of that day within the dialects. Dialect features are extremely important for the elucidation of the issues of Turkish language that cannot be attributed to a certain reason thanks to the archaic and special structures they contain. From this point of view, studies on Turkish dialects help many studies on Turkish language. Analyzing the data of dialects can also be considered as a material that will keep the written language alive and dynamic. It is possible to fully reveal the grammatical features of a language not only by being limited to the written language but also by revealing the features of the dialects, which are the lower layers of that language. Considering the fact that languages are constantly developing and renewing themselves, it is of great importance to record some of the sound-shape features in the dialect regions that are likely to be lost or have*

* Öğr. Gör.-Giresun Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü/Giresun-sametcanturk28@gmail.com (Orcid: 0000-0002-3321-3438)

This article was checked by Turnitin.

fallen out of use except for a small region. In this study, the dialects of Gümüşhane and its region, which are at an important point within the dialects of Turkish dialects of Turkey, are discussed. In our study, it is aimed to determine the features of the dialects of Gümüşhane region in the context of vowel harmonies and to analyze the vowel harmonies in today's written language with the material we obtained from the compilations. In this context; It was aimed to determine the vowel harmonies-incompatibilities in the dialects of these regions in Gümüşhane region and the sound changes that cause them as a whole by making compilations from the center, Kürtün, Torul, Köse, Şiran and Kelkit districts.

***Keywords**: Phonetics, Vowel Harmony, Turkish Dialects, Gümüşhane and its Region Dialects*

Giriş

Geniş bir coğrafyaya ve büyük bir konuşur nüfusuna sahip olan Türk dilinin en temel parçalarından biri de ağızlardır. Ağızlar, bir dilin tarihî gelişimini yansıtan ve dildeki evrelerin izlerini taşıyan önemli yapı taşlarıdır. Dilbilimciler için ağızlar, bir dilin geçmişine ışık tutarak dilin tarihî dönemlerini anlama konusunda önemli bir kaynak oluştururlar.

Ağızlar, içinde taşıdığı ses özellikleri, şekil yapıları, cümle yapıları ve söz varlıkları ile büyük önem arz etmektedirler. Ağızlarda; standart dilde bulunmayan arkaik yapılar ile standart dilin o günkü söz varlığının ağızlar içindeki varyantlarını bulmak mümkündür. Bu bakış açısı ile Türkiye Türkçesi ağızları üzerine olan çalışmalar Türk dili üzerine yapılacak birçok çalışmaya yardımcı olacaktır. Ağızlara ait verilerinin incelenmesi, yazı dilinin sürekli canlı ve dinamik kalmasını sağlayacak bir malzeme olarak da düşünülebilir. Bir dilin dil bilgisel özelliklerini tam olarak anlamak için ağızlara ait verilerin incelenmesi ve sadece yazı diliyle sınırlı kalmayıp ağız özelliklerinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu nedenle, ağızlar; dilbilim açısından önemli bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkar.

Çalışma alanı olarak seçtiğimiz Gümüşhane ili, Doğu Karadeniz Bölgesi için Doğu Anadolu'ya bağlantı olarak en önemli geçitlerden biri ve Anadolu'daki birçok sahaya göre Türk yerleşiminin çok erken olduğu bir yöre olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın temel amacı Gümüşhane ve yöresi ağızlarında bulunan ses-şekil özelliklerinin derlemeler vasıtasıyla mevcut zaman diliminde kayıt altına alınarak bu özelliklerin detaylıca incelenmesidir. Bu bağlamdan yola çıkılarak, çalışmada Gümüşhane ve yöresi ağızlarındaki ünlü uyumlarının genel durumu incelenmiştir. İncelemeye geçmeden önce Gümüşhane ili ve tarihi hakkında kısa bilgiler verilerek devamında Gümüşhane ve yöresi ağızları üzerine yapılmış olan çalışmalardan bahsedilecektir.

1. Gümüşhane İli

Gümüşhane bir bölümü Doğu Karadeniz bir bölümü ise Doğu Anadolu'da yer alan bir ildir. 38°45' ve 40°12' doğu boylamları ile 39°45' ve 40°50' kuzey enlemleri arasında yer alan Gümüşhane, doğuda Bayburt, kuzeyde Trabzon, kuzeybatı ve batıda Giresun, güneyde ise Erzincan illeri ile çevrilidir (URL-1).

Gümüşhane ili Doğu Karadeniz ile Doğu Anadolu'yu birbirine bağlayan önemli bir geçit olarak görülmektedir. Gümüşhane ve yöresini coğrafi yapı ve iklim özellikleri bakımından, Gümüşhane merkez, Yağmurdere vadisi, Torul - Kürtün ve Köse - Kelkit - Şiran olmak üzere dört ayrı yöreye ayırmak mümkündür. Gümüşhane ili yeryüzü şekilleri bakımından incelendiğinde mevcut arazinin yaklaşık %60'ının dağlarla kaplı olduğu görülmektedir ve bu dağlar genellikle doğu-batı doğrultusunda uzanmaktadır (URL-2).

Tarihi veriler ve yapılan bilimsel çalışmalar, bugünkü Gümüşhane ili ve Kürtün ilçesi merkez olmak üzere Harşit vadisi çevresinin Çepni iskânının yoğunlaştığı bölgelerden biri olduğunu ortaya koymaktadır (Ünlü, 2016: 27). Ortaya çıkan ağız özellikleri ile Gümüşhane ve yöresinde sadece Çepni boyunun olduğunu söylemek ya da farklı etnik-boysal etkileri kesinlik ifade ederek ortaya koymak çok zordur. Genel olarak doğu grubu ağızları ile ilişkilendirilen Gümüşhane ve yöresi ağızlarının özellikle ünlü uyumlarındaki ses olaylarında Kuzey-Doğu ağızları ile daha benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. İnceleme kısmında bu bahsedilen ortaklıklara detaylıca değinilecektir.

2. Gümüşhane Ağızlarının Türkiye Türkçesi Ağızlarındaki Yeri ve Yöre Ağızları Üzerine Yapılmış Çalışmalar

1996 yılında Leyla Karahan "Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması" adlı çalışmasında Anadolu ağızlarını üç ana ağız grubuna ayırıp ses bilgisi, şekil bilgisi ve söz dizimine ait toplam yirmi üç ölçüt kullanırken, her ana ağız grubunu da yine aynı ölçütlerle kendi içinde alt gruplara ayırmıştır. Bu tasnif ölçütleri pek çok bölge ağzının belirli ölçütlere göre değerlendirilip sınıflandırılmasında kullanılmıştır (Özden, 2019: 187). Anadolu ağızları üzerine yapılan birçok tasnif çalışmasından daha sonra ve daha çok kaynağa başvurularak yapılmış olan bu çalışmanın, ağız sınıflandırmaları alanındaki en kapsamlı eserlerden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Gümüşhane ve yöresi ağızları; Leyla Karahan'ın "Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması" isimli çalışmasına göre Türkiye Türkçesi ağızları içinde, "Doğu Grubu Ağızları" içerisinde yer almaktadır. Gümüşhane ili ve yöresi ağızları, kendi içinde dört alt gruba ayrılan Doğu Grubu Ağızları içerisinde "Kars (Ardahan, Posof hariç), Erzurum merkez, Aşkale, Pasinler, Horasan, Hınıs, Tekman, Karayazı, Erzincan merkez, Tercan, Çayırlı, Kemah, Refahiye" ağızları ile birlikte II. grupta yer almaktadır. Sınıflandırmaya göre Doğu Grubu Ağızları içinde yer alan Gümüşhane ili ve yöresi ağızları, şehrin coğrafi konumu hasebiyle Kuzeydoğu Grubu ağız özelliklerini de gösteren bir geçiş bölgesi görünümündedir. Gümüşhane ve Torul, grubun diğer merkezleri "Ardahan, Olur, Oltu, Tortum ve İspir" ile beraber Doğu Grubu Ağızları ile Kuzeydoğu Grubu ağızlarını birbirine komşu etmektedirler. Bu sebeple Gümüşhane'nin zaman zaman iki ağız grubunun özelliklerini de gösteren bir köprü görevi gördüğü söylenebilir. Karahan, 2. alt grubu değerlendirirken Torul (Gümüşhane) ağzının birçok bakımdan grubun genel özelliklerinden ayrıldığına işaret etmektedir (Karahan, 2017: 78-88).

Karahan'ın, Gümüşhane ağızlarını da içinde gösterdiği 2. derece alt grupların belirleyici özellikleri şu şekildedir:

"Arka damak ünsüzleri yanında meydana gelen kalınlık-incelik uyumsuzluğu (gelmezuḳ < gelmeyiz)", "ünlü yuvarlaklaşmasının sebep olduğu düzlük-yuvarlaklık uyumsuzluğu (alur < alır)", "hece ve sözcük sonunda k > ḫ değişmesi (getdiḫ < gittik)", "zamir kökenli teklik 1. ve 2. şahıs ekleri ile bildirme eklerindeki ses değişmeleri (bağıriysen < bağırıyorsun)" ve "şimdiki zaman ekinde meydana gelen ses değişmeleri (vermeyer < vermiyor)" (Karahan, 2017: 78-88).

Çalışmamızda bütünüyle Gümüşhane ili idari sınırları içinde yer alan bölgeler incelenmiştir. Çalışmamız ilin tüm idari sınırları da ele alınarak yapıldığından dolayı genel bir yoruma varmak da mümkün olmaktadır. Bölge ağızlarında çok sayıda ortak özellik bulunmakla birlikte mahalli olarak ayırt edici bazı özelliklerin de ortaya çıktığı görülmektedir. Tasniflerde bölgenin genelinden ayrı olarak verilen Torul ağzının özellikle Gümüşhane merkez olmak üzere diğer ilçe ağızları ile bazı yönleriyle ortaklık gösterdiği birçok ses-şekil bilgisi unsuruna rastlanmaktadır. Ünlü uyumları konusunda da Torul ilçesi ağızlarının Gümüşhane yöresindeki genel görünüme ayak uydurduğu söylenebilir.

Gümüşhane ili ve yöresi ağızlarının Türkiye Türkçesi ağızları içindeki durumunu gösteren bir diğer sınıflandırma, Gümüşhane'nin eski milletvekillerinden olan eğitimci, araştırmacı-yazar Sabri Özcan San tarafından oluşturulmuştur. Çalışmacı, yöre ağızlarını ilin idari sınırları içindeki bölgelere göre bir sınıflandırmaya tabi tutmuştur. Sabri Özcan San'ın ilçe ağızlarını esas alan tasnifi şu şekildedir (San, 1990): 1- Merkez İlçesi Ağzı, 2- Bayburt İlçesi Ağzı[1], 3- Kelkit İlçesi Ağzı, 4- Şiran İlçesi Ağzı, 5- Torul İlçesi Ağzı.

Yapılan sınıflandırma çalışmalarıyla Türkiye Türkçesi ağızları içindeki konumu netleştirilmeye çalışılan yöre ağzıyla ilgili yapılan bazı ağız çalışmaları mevcuttur. Gümüşhane ili ve yöresi ağızları, Serdar Bulut'un konuyla ilgili bir çalışmasına göre ağız çalışması yapılan yerler kategorisinde yer almaktadır (Bulut, 2013: 1129-1149). Gülensoy ve Alkaya'nın "Türkiye Türkçesi Ağızları Bibliyografyası (2003)" adlı eserindeki kaynaklar ve bu eser sonrasında ortaya çıkan yeni çalışmalara baktığımızda, yöre ağızlarıyla ilgili aşağıdaki çalışmalar bulunmaktadır:

Kitaplar:

- San, Sabri Özcan, *Gümüşhane Kültür Araştırmaları ve Yöre Ağızları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

- Ülker, Talat-Yılmaz, Necati-Kazancı, Şahin-Doğru, Engin, *Gümüşhane Halk Kültürü-6*, Gündüz Ofset Matbaacılık ve Yayıncılık, Trabzon 2011.

[1] Eserin yazılmaya başlandığı dönemde bugünkü Bayburt İli Gümüşhane'ye bağlı bir ilçeydi. Bayburt İlçesi 21.06.1989 tarihinde Gümüşhane'den ayrılarak il olmuştur.

- Bulut, Serdar, *Gümüşhane İli ve Yöresi Ağızları Söz Varlığı*, Gazi Kitabevi, Ankara 2018.

Tez Çalışmaları:

- Göçer, Özcan, *Gümüşhane Ağzı*, A.Ü. DTCF Türk Dili Lisans Mezuniyet Tezi, Ankara 1972.

- Acar, Turgut, *Gümüşhane ve Yöresi Halk Ağızları*, Yayımlanmamış Doçentlik Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 1982.

- Akçam, Murat, *Torul ve Kelkit Yöresi Ağızları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Türk Dili Ana Bilim Dalı, Ankara 1999.

- Ünlü, Eren, *Gümüşhane İli Şiran ve Köse İlçeleri Ağızları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman 2015.

- Gök, Çizel, *Gümüşhane İli Kale Köyü ve Civarı Köylerinin Ağız İncelemesi*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa 2019.

- Cantürk, Samet, *Gümüşhane ve Yöresi Ağızları (İnceleme-Metinler-Sözlük)*, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Giresun 2023.

Makaleler:

- Coşar, A. Mevhibe, Gümüşhane Ağzından Derlenmiş Deyimler Üzerine, *Mavi Atlas*, Sayı 6, 2016, s.1-17.

- Bulut, Serdar, Gümüşhane ve Yöresi Ağızlarından Derleme Sözlüğüne Katkılar, *Karadeniz Araştırmaları (KARAM)*, Cilt XV, Sayı 57, 2018, 171-190.

- Bulduk, Türker Barış, Gümüşhane İli ve Yöresi Ağızları Söz Varlığında Eski Türkçe Kelimeler*, Mavi Atlas*, Cilt 7, Sayı 1, 2019, 52-67.

- Bulut, Serdar, Gümüşhane İli Ve Yöresi Ağızlarında Hayvan Adlarıyla İlgili Söz Varlığı, *Turkish Studies*, Cilt 14, Sayı 4, 2019, s. 1805-1826.

- Bulut, Serdar, Gümüşhane İli ve Yöresinde Yerel Ağız Sözcükleriyle Adlandırılan Geleneksel Çocuk Oyunları, *Kesit Akademi Dergisi*, Cilt 8, Sayı 33, 2022, 361-404.

- Bulduk, Türker Barış, Gümüşhane İli ve Yöresi Ağızları Söz Varlığında Hayvan Adlandırmaları*, Asya Studies*, Cilt 7, Sayı 26, 2023, 115-124.

Bildiriler:

- Bulut, Serdar, Gümüşhane İli ve Yöresi Ağızlarında Akrabalıklarla İlgili Adlandırmalar, *4. Uluslararası Filoloji Sempozyumu (Asos Congress 2018)*, Alanya 2018.

- Bulut, Serdar, Gümüşhane İli ve Yöresi Ağızlarında Bitki Adları, *2. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu*, Nevşehir 2018.

- Bulut, Serdar, Gümüşhane İli ve Yöresi Ağızlarında İkilemeler ve Yinelemeler, *XI. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*, Samsun 2019.

Bu çalışmalar arasındaki "Gümüşhane ve Yöresi Halk Ağızları (Acar, 1982)" adlı doçentlik tezi çalışması bu güne kadarki en detaylı Gümüşhane yöresi ağız çalışması olarak görülmektedir. Sabri Özcan San'ın "Gümüşhane Kültür Araştırmaları ve Yöre Ağızları" adlı eseri ise Turgut Acar'ın eserinden sonra yazılmış, bölgeyi iyi tanıyan ve gözlemleyen bir çalışmacının eseri olarak çok değerli görülmektedir. Sabri Özcan San'ın eserinde ağız incelemesi yanında; yöreye ait masallar, hikâyeler, kalıp sözler, alkış-kargışlar gibi birçok halk bilgisi unsuru da yöre ağızlarındaki şekli ile verilmiştir. Gümüşhane'nin, Torul - Kelkit ve Şiran - Köse ilçeleri üzerine yapılan yüksek lisans tezleri de yine bu bağlamda önemli kaynaklar olarak görülmektedir.

Çalışmamızdaki inceleme kısmına geçmeden önce değinmek istediğimiz önemli başlıklardan biri de arkaik özellik olayıdır. Arkaik özellikler, dildeki eski yapıların korunması veya değişime uğraması sürecini ifade eder. Arkaik unsurlar meselesinde unutulmaması gereken en önemli nokta; eski şekli devam ettirmenin-korumanın başka bir şey, arkaik (eskicil) özellik olarak yaşamanın başka bir şey olduğudur. Yazı dilleri genellikle eski yapıları büyük ölçüde sürdürürken, ağızlar ve lehçelerde bu eski özellikler daha belirgin olabilir. Eski şeklin devam etmesi nasıl doğal bir süreçse, belirli şartlarda eski şeklin değişmesi de aynı derecede normaldir. Arkaik unsurlardan bahsedilmesi için muhakkak bir mukayese yapılması gerekir. Bu mukayese ya eş zamanlı olarak o dönemdeki bir başka yazı dili veya ağız ile ya da art zamanlı olarak söz konusu yazı dili ve ağzın eski dönemi ile yapılabilir (Gülsevin, 2017: 27-28). Türkiye Türkçesi ağızlarındaki ünlü uyumlarını genellikle Eski Anadolu Türkçesi dönemiyle kıyaslayan çalışmalar olduğu ve ağızlardaki bu uyum özelliklerinin genel olarak Eski Anadolu Türkçesi dönemine bağlandığı görülmektedir. Ağızlarda; standart dilde bulunmayan arkaik yapılar ile standart dilin o günkü söz varlığının ağızlar içindeki varyantlarını bulmak mümkündür. Ancak, bu bağlamda yöre ağızlarında tespit edilen tüm tarihi ses-şekil özelliklerine "arkaik" unsur demek doğru olmayacaktır. Bu konuya inceleme kısmındaki başlıklar altında yaptığımız yorumlarda özellikle dikkat edilmiştir.

İncelememizdeki örnekler kısmı, yöredeki altı ilçeden yapılan derlemeler üzerinden ortaya çıkan örnekler bağlamında oluşturulmuştur. İnceleme kısmındaki örneklerin hangi ilçe-yöre sınırlarına ait olduğunu daha rahat tespit edebilmek için örneklerin alındığı yerler I-II-III-IV-V-VI şeklinde numaralandırılarak verilmiştir. Bu kısımdaki numaralandırma sırası Merkez İlçe (I), Kelkit İlçesi (II), Köse İlçesi (III), Şiran İlçesi (IV), Torul İlçesi (V), Kürtün İlçesi (VI) şeklindedir.

3. Gümüşhane ve Yöresi Ağızlarında Ünlü Uyumları

Seslerin nitelikleri dilden dile az fark göstermekle birlikte ses çeşitleri farklılık gösterebilirler ve bir dilin sesleri bu çeşitlilik sayesinde ortaya çıkarlar. Sesler, hece ya da sözcük içinde yan yana gelip birleşirken değişirler ve konuşma aygıtının işleme şartlarına uyarlar. Bu açıdan bakıldığında, dilde

en az emek kanununun hüküm sürdüğü görülür. Bu sistemli değişmeler de yapılarına göre dilden dile fark etmektedir. Türkçe eklemeli dillerden olup sözcük çekimi yalnız son ekler ve ses kurallarına bağlı eklemeler yoluyla yapıldığı için dilimizde sözcükler büyük ölçüde ses değişimlerine uğramaktadırlar (Banguoğlu, 1986: 23). Bahsedilen bu ses değişimlerinin de Türk dilinin lehçelerine ve ağızlarına çok geniş ölçüde yansıdığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışmamızın inceleme kısmında bahsedilen ses değişimlerinin Gümüşhane ve yöresi ağızlarındaki ünlü uyumlarına yansımaları görülecektir.

Ünlü uyumu, bir sözcükteki ünlülerin kalınlık-incelik ve düzlük-yuvarlaklık bakımından uyumlu olmalarıdır. Türkçe sözcüklerdeki ünlüler, kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık bakımından birbirine uyumludur. Türkçe kökenli sözcükleri alıntı sözcüklerden ayırt eden en belirgin özellik ünlü uyumudur. Çalışmamızda inceleme kısmında sadece Türkçe kökenli sözcüklerde ortaya çıkan uyum ya da uyumsuzluklar ele alınacaktır.

Türkçe, Altay dil ailesindeki diğer dillerle birlikte uyum ve benzeşmelerin etkin olduğu dillerden biridir. Türkçe sözlerin ünlüleri, hem çıkış yerleri hem de çıkış biçimleri bakımlarından büyük bir uyum içindedirler. Türkçede bu çıkış yerlerine ve çıkış biçimlerine göre oluşan başlıca iki ünlü uyumu vardır. Bu uyumlar; ünlülerin çıkış yerlerini ölçü alan kalınlık-incelik (ön-arka) uyumu ve ünlülerin çıkış biçimlerini ölçü alan düzlük-yuvarlaklık uyumu olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Türkçenin bu özelliği, diğer dillerden bünyesine kattığı alıntı sözcükleri bile büyük ölçüde etkileyecek kadar güçlüdür (Karaağaç, 2013: 834).

Dilimizdeki ses hadiselerinde benzeştirmelerin çok büyük payının olduğu görülmektedir. Bu bağlamda; ünlü uyumları da esasen benzeştirmelerin sonucu ortaya çıkan bir ses hadisesi olarak ele alınmalıdır (Ercilasun, 1983: 65). Yöre ağızlarında genel olarak ünlü uyumlarının durumuna baktığımızda ortaya çıkan örneklerin birçoğunun ilerleyici ya da gerileyici benzeşme yoluyla meydana geldiği anlaşılmaktadır.

Bir Türkçe kelimedeki ünlüler arasında en az bir ortak özellik bulunduğu gereğince ses uyumu bir dayanışma ve ünlüler arası benzeşme olayıdır. Genel bağlamda sonraki ünlü, öndeki ünlüye benzeşir. Ses uyumunun genel durumu şu şekilde de açıklanabilir: Türkçedeki bütün kelimeler, bütün ekler veya ek grupları ses uyumuna boyun eğmişlerdir. İlerleyici ses uyumu, her ünlünün, bir önceki hecenin ünlüsü ile benzeşmesine dayanır. Hâkim ünlü, Türkçe kelimelerde ilk ünlü, yabancı kelimelerde ise son ünlü olarak karşımıza çıkar (Deny, 2021: 49). Türkçede bir ekin, köken bakımından aslını, durumunu araştırmak, incelemek, açıklamak için, tarihsel kaynakların ışığında, eski yeni bütün Türk lehçelerini inceleme ihtiyacı vardır. Bununla birlikte Türkiye Türkçesinin tarihi gelişimi, Anadolu'ya göç eden boyların dil zenginliği, bugünkü Türkçede kullanılan şekil bilgisi unsurlarıyla ilgili pek çok sorunu da aydınlatacak güçtedir (Hatiboğlu, 1981: 6). Bu bağlamda, çalışmamızda ortaya

koyduğumuz ünlü uyumu unsurlarının da Türk dili için değerli birer kaynak olmaları amaçlanmıştır.

Gümüşhane ve yöresi ağızlarında ünlü uyumunu; "Kalınlık - İncelik Uyumu" ve "Düzlük - Yuvarlaklık Uyumu" başlıkları altında, yazı dilimize göre uyumun bozulduğu veya yazı diline göre uyumda olmayan ancak yöre ağızlarında uyum içinde görülen örnekler üzerinden inceleyeceğiz. Örneklerde kullanılan sözcüklerin yazımında ses özelliklerinin net olarak anlaşılması için ağız araştırmalarında kullanılan genel transkripsiyon işaretlerinden yararlanılmıştır. Bu işaretler çalışmanın son kısmında gösterilmiştir. Örneklerde bulunan "<" işareti; sözcüklerde yaşanan ses değişmeleri bağlamında, standart dilde kullanılan sözcüklerin Gümüşhane ve yöresi ağızlarında uğradığı değişimi göstermektedir.

3.1. Kalınlık-İncelik Uyumu

Gümüşhane ve yöresi ağızlarında çok sayıda örneği olan kalın ünlülerin incelmesi biçimindeki ses olaylarının, kalın-incelik uyumuna da büyük ölçüde etki ederek birçok örnekte uyumu bozduğu görülmektedir.

Yöre ağızlarında kalınlık-incelik uyumunu bozduğu görülen bazı düzenli ses olayları mevcuttur. Yazı dilinde çok heceli sözcük gövdeleri ile bazı eklerin sonunda bulunan /ı/, /u/, /ü/ ünlüleri, Doğu Grubu ve Kuzeydoğu Grubu ağızlarında /i/ ünlüsü ile karşılanmaktadır. Bu ünlü değişimi, her iki ağız grubunu diğer Anadolu ağızlarından ayırmaktadır. Bahsedilen ses değişiminin bu ağız gruplarında; 3. teklik şahıs iyelik eki, belirtme hal eki, soru eki, görülen geçmiş zaman ekinin 3. teklik şahıs çekimi ve bazı yapım eklerinde daha sık olduğu görülür. Kuzeydoğu Grubu ağızlarının sözcük sonu ve içindeki /i/ ünlüsü değişimi bakımından Doğu Grubuna göre daha istikrarlı olduğu da söylenebilir (Karahan, 2017: 12). Bahsedilen özellik kapsamındaki i < ı ve i < u değişimleri, Gümüşhane yöresi ağızlarında da karakteristik olarak ortaya çıkmaktadır. Belirtilen ağız gruplarında sistematik olarak değişim yaşadığı bahsedilen ekler dışındaki bazı eklerin de Gümüşhane yöresi ağızlarında ince ünlülü olarak /i/ ünlüsü ile karşılandığı görülebilmektedir.

Doğu grubu ağızlarının bazı yörelerinde ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkan sözcük sonlarındaki /ı/, /u/, /ü/ ünlülerinin /i/ ünlüsü ile karşılanması olayı, kalın sıradan sözcüklerde kalınlık-incelik uyumsuzluğu olarak ortaya çıkar. Söz konusu olay Doğu Grubu ağızlarındaki bazı yörelerde çok sık şekilde görülür (Özçelik ve Boz, 2001: 38). Gümüşhane ve yöresi ağızlarında sözcük sonundan ziyade sözcüklerde tüm kısımlarda görülebilen bu ses olayının, kalın-incelik uyumuna da büyük ölçüde etki ederek birçok örnekte uyumu bozduğu görülmektedir.

Bu yönüyle ağız sınıflandırma ölçütlerine göre yöre ağızları Doğu Grubu ağızlarından ziyade Kuzeydoğu Grubu Ağızları ile ortak bir nokta teşkil etmektedir. Doğu ve Batı grubu ağızlarında sözcük sonu dışında net olarak görülemeyen bu incelme eğiliminin yöre ağızlarını Kuzeydoğu Grubuyla ortak tutan bir özellik olduğu söylenebilir (Karahan, 2017: 3).

3.1.1. Yazı Dilinde Uyum Dışında Bulunan Sözcüklerin Kalınlık-İncelik Uyumuna Girmesi

Çalışmamızda yazı dilinde uyum dışında olan birkaç örneğin Gümüşhane ve yöresi ağızlarında uyuma girdiği görülmüştür. Aslında buradaki örneklerin tarihi Türk lehçelerindeki şekilleri ile kullanıldığı ve yazı dilinde uyum dışındayken Gümüşhane yöresinde uyuma giren şekilleri ile mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Bu kısımdaki verilen örneklerde sözcüklerin asli şekillerini devam ettirdiklerini söylemek mümkündür.

ḳardaş < kardeş (II), almalıḫ < elmalık (IV), hanı < hani (I)

3.1.2. Yazı Dilinde Uyum Dışında Bulunan Eklerin Kalınlık-İncelik Uyumuna Girmesi

Yazı dilinde ince ünlülü sözcük köklerinden sonra gelerek uyumu bozan -(I)yor şimdiki zaman eki ve sonrasında gelen bazı eklerin, Gümüşhane ve yöresi ağızlarında benzeşme yoluyla birçok örnekte uyuma girdiği görülmektedir. Uyumun düzeldiği bazı örnekler şunlardır:

deyirüK < diyoruz (II), deẏile? < diyorlar (I), istēẏidüK < istiyorduk (I), üşịmiş < üşüyormuş (II), tikilịdüḫ < dikiliyorduk (II), biçịdiḫ < biçiyorduk (II), yukarkı < yukarıdaki (III), veriyölár < veriyorlar (III), verịseler < veriyorsalar (IV), düzenlēẏrüK < düzenliyoruz (IV), bişürịsin < pişiriyorsun (IV), dịsin < diyorsun (IV), beḫliyüḫ < bekliyoruz (IV), gerịdịz < geriyordunuz (IV), geydürịdiler < giydiriyordular (IV), dēikene < diyorken (IV), edemịler < edemiyorlar (V), birázi < birazı (V), bişirüydüK < pişiriyorduk (VI), dịimiş < diyormuş (I)

3.1.3. Sözcük Kökünde Kalınlık-İncelik Uyumunun Bozulması

Uyumun bozulmuş olarak görüldüğü bazı örnekler şu şekildedir.

islatıP < ıslatıp (I), biçaḳ < bıçak (I), kapi < kapı (V), mantiẏi < mantıyı (II), ġāni < kağnı (II), sirtımdan < sırtımdan (III), ısinma < ısınma (IV), mıntikasını < mıntıkasını (IV), koniyu < konuyu (III), toḫliyu < tokluyu (III), isiracaḫlar < ısıracaklar (III), ġāni < kağnı (IV), ġıyiyá < kıyıya (I), tariyolar < tarıyorlar (IV), çaliştürduK < çalıştırdık (III), dāgidiyduK < dağıtıyorduk (IV), āliyo?dú < ağlıyordu (III)

3.1.4. Eklerde Kalınlık-İncelik Uyumunun Bozulması

Yöre ağızlarındaki bazı eklerde kalın ünlülerin incelmesinin uyumu bozduğu birçok örneğe rastlanmaktadır.

Kuzeydoğu Grubu ağızlarında dar ve geniş bütün kök, ek ünlülerini içine alan bu incelme olayında, bu ağız bölgesinin incelme yönündeki eğilimin etkili olduğu ve diş-diş eti ünsüzlerinin de bu eğilimi hızlandırdığı görülür (Karahan, 2017: 11). Yöre ağızlarında bolca örneği görülen i < ı değişimi ile yine aynı oranda olmasa da birçok örneğine rastlanan e < a değişmesi; kalın ünlülerin Kuzeydoğu Grubu ağızlarında olduğu gibi Gümüşhane yöresi ağızlarında da sistematik bir incelmeye maruz kaldığını göstermektedir.

Gümüşhane ve yöresindeki bazı ünlü seslerde karakteristik değişimler yaşandığı gözlemlenmektedir. Yazı dilinde çok heceli sözcük gövdeleri ile bazı eklerin sonunda bulunan /ı/, /u/, /ü/ ünlülerinin, Doğu Grubu ve Kuzeydoğu Grubu ağızlarında /i/ ünlüsü ile karşılandığı görülür. Kuzeydoğu Grubu ağızlarının sözcük sonunda /i/ ünlüsü tercihi bakımından Doğu Grubuna göre daha istikrarlı olduğu da söylenebilir (Karahan, 2017: 12). Gümüşhane ve yöresi ağızlarında sözcüklerde tüm kısımlarda görülebilen bu ses değişimi kalınlık-incelik uyumunu da çoğunlukla bozmaktadır.

Bölge ağızlarında görülen i < ı ses değişimi karakteristik durumdadır diyebiliriz. Kuzeydoğu Grubu içinde özellikle Rize-Trabzon yöresi ağızlarında karakteristik olan bu durum kök ve eklerde, çok heceli sözlerin sonlarında genellikle /ı/ ünlüsü yerine /i/ ünlüsünün tercih edilmesini sağlamaktadır (Korkmaz, 2009: 700). Gümüşhane ve yöresi ağızlarında sözcüklerde tüm kısımlarda görülebilen bu ses değişmesinin kalınlık-incelik uyumunu da çoğunlukla bozduğu söylenebilir.

Bahsedilen özellik kapsamında yöre ağızlarında özellikle i < u değişiminin çok sayıda örneği olduğu görülürken yine i < ü değişimleri de mevcuttur. Ayrıca kalın ünlülerin incelmesi başlığında bol örneği olan i < ı değişimi de bahsedilen bu özelliğin yöre ağızlarında karakteristik olduğunu desteklemektedir.

Uyumun bozulmuş olarak görüldüğü bazı örnekler şu şekildedir:

annadịm < anlatayım (I), durị < duruyor (I), anlaşiyollar < anlaşıyorlar (I), ḳapmiş < kapmış (I), gaçurTịsin < kaçırtıyorsun (II), galmişlar < kalmışlar (II), tarTişmiẏa < tartışmaya (II), karıştírmiẏalım < karıştırmayalım (III), edecīk < edeceğiz (IV), unudiẏrüm < unutuyorum (IV), yaylasının < yaylasının (V), bāliẏidular < bağlıyordular (IV), ġarişịsin < karışıyorsun (I), arkadaşiymış < arkadaşıymış (I), ġatıkli < katıklı (I), yakiP < yakıp (II), mantiẏi < mantıyı (II), mezarlıgi < mezarlığı (IV), yaylasının < yaylasının (V), parasıni < parasını (I), saşirtTi < şaşırttı (I), başladi < başladı (III), yapti < yaptı (V), okuliydi < okuluydu (I), mēzuni < mezunu (III), yoli < yolu (I), bozuldūmi < bozulduğumu (III), ġabūni < kabuğunu (V), ġuziyi < kuzuyu (I), vuruldi < vuruldu (V), unutTịdim < unuttuydum (I), goçịzin < koçunuzun (I), oni < onu (IV)

3.2. Düzlük-Yuvarlaklık Uyumu

Düzlük-yuvarlaklık uyumu açısından yöre ağızlarındaki yuvarlaklaşma hadiseleri ön plana çıkmaktadır. Eski Türkçeden bu yana Türk d ilinde yuvarlak ünlülü eklerin varlığı görülmektedir. Türkçedeki düzlük-yuvarlaklık uyumunun, Eski Türkçe ve Orta Türkçe dönemlerinde henüz kurallaşmadığı düşünülürse, bu durum hiç de şaşırtıcı değildir. Günümüzdeki Türk lehçelerinde bile, bazı eklerin yalnız dar-düz, bazı eklerin de yalnız dar-yuvarlak olarak eklenmesi nedeniyle Türkiye Türkçesindekine benzer bir dudak uyumunun bulunamadığı bir gerçektir (Savran, 2018: 90).

Gümüşhane yöresi ağızlarında bolca örneği bulunan yuvarlaklaşma hadisesi Eski Oğuz Türkçesinde de düzlük-yuvarlaklık uyumunu bozan en büyük etkenlerden biri olarak bilinmektedir. Osmanlı Türkçesinin son döneminde ve sonrasında Türkiye Türkçesinde kuvvetli bir hale gelen bu uyum, Türkiye Türkçesi ağızlarında özellikle eklerde yaşanan ses hadiselerinden dolayı yazı diline nazaran uyum dışı örneklerin çokluğuyla görülmektedir.

Yazı dilinde uyum halinde olan sözcüklerin, bazı eklerdeki düzenli yuvarlaklaşmaların etkisi ile Gümüşhane ve yöresi ağızlarında uyum dışında kaldığı anlaşılmaktadır. Gümüşhane ve yöresi ağızları komşu illeri olan Rize-Trabzon yöresine benzer olarak, yazı dilindeki düz ünlülü eklerin yerine yuvarlak ünlülü şekillerin karakteristik olarak görüldüğü yörelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.1. Yazı Dilinde Uyum Dışında Bulunan Sözcüklerin Düzlük-Yuvarlaklık Uyumuna Girmesi

Yazı dilinde düzlük-yuvarlaklık uyumunda bulunmayan bazı sözcük kökleri Gümüşhane yöresi ağızlarında uyuma girebilmektedir. Örneğine çok fazla rastlanan bir durum değildir. Bulunan örneklerden birkaç tanesi şunlardır:

eyleydi < öyleydi (II), yerõmezdi < yürümezdi (IV), çaPıT < çaput (IV)

3.2.2. Yazı Dilinde Uyum Dışında Bulunan Eklerin Düzlük-Yuvarlaklık Uyumuna Girmesi

Gümüşhane ve yöresi ağızlarında, yazı dilinde genellikle düzlük-yuvarlaklık uyumuna girmeyen –(I)yor şimdiki zaman ekinin birçok farklı biçimde çekimlenerek uyuma girdiği görülmektedir. Bu durum Gümüşhane ve yöresi ağızları içinde düzenli görülen bir ses olayıdır. Şimdiki zaman çekimlerinde -(I)yor ekindeki /y/ ünsüzünün tesiriyle çoğunlukla önceki hecenin bazen de sonraki hecenin ünlüsü Gümüşhane ve yöresi ağızlarında genellikle uzamaktadır. Bu örneklerde genelde hece düşmesi ya da hece kaynaşması olayları ile ünlü uzunluklarının meydana geldiği de anlaşılmaktadır.

Bunun dışında diğer bazı zaman eklerinde de genellikle uyuma girecek şekilde değişim sağladığı görülmektedir. Ünlü yuvarlaklaşması örnekleri ile düzlük-yuvarlaklık uyumunun birçok örnekte yazı diline göre bozulmuş olarak görüldüğü Gümüşhane yöresi ağızları, ünlü daralmaları ve kısmen de ünlü yuvarlaklaşmaları ile yazı dilinde uyum dışında olan sözcükleri fazlasıyla uyum halinde bulundurabilmektedir.

bakamayrám < bakamıyorum (I), aḫı̧y < akıyor (I), sayı̧rım < sayıyorum (I), dı̧irim < diyorum (II), dolanurduḫ < dolanırdık (II), deyisin < diyorsun (II), savȯra savȯra < savura savura (II), yapı̧mişlár < yapıyormuşlar (II), ġurtarun < kurtarın (II), ġaynāyi < kaynıyor (II), şişı̧ < şişiyor (II), ġırīsin < kırıyorsun (II), yanmāyi mi? < yanmıyor mu? (II), çökertTükÇe < çökerttikçe (II), goyurdular < koyardılar (II), ġırı̧siz < kırıyorsunuz (II),

geçişín < geçiyorsun (II), atİmişlar < atıyormuşlar (III), yeyiriK < yiyoruz (IV), dönderür < dönderir (IV), deyidiler < diyordular (IV), darİsın < tarıyorsun (IV), sövünūdüK < seviniyorduk (IV), üşleyeceḫsen < üçleyeceksin (IV), gedİdi < gidiyordu (IV), tanİler < tanıyorlar (V), dİmiş < diyormuş (VI), olacūK < olacağız (VI), dökerdük < dökerdik (VI), göndermüşler < göndermişler (VI), gavlirdi < kavlıyordu (VI), yōusa < yok ise (I)

3.2.3. Sözcük Kökünde Düzlük-Yuvarlaklık Uyumunun Bozulması

Bu kısımdaki örneklerin birkaçında, yazı dilinde uyuma giren sözcüklerin Gümüşhane yöresi ağızlarında tarihi Türk lehçelerindeki asli şekillerini koruyarak uyum dışında kaldığı görülmektedir:

baluḫ < balık (I), artuḫ < artık (I), geydürir < giydirir (VI), beşügü < beşiği (I), altunumuz < altınımız (II), delüġannınarın[2] < delikanlıların (II)

Birkaç örnekte de ünlü daralması ya da yuvarlaklaşmasının etkisi ile de uyum bozulmaktadır:

buriya < buraya (II), ġarşuda < karşıda (IV), gemüḫlü < kemikli (IV), doli < dolu (V), gōẏdürdi < giydirdi (III)

3.2.4. Eklerde Düzlük-Yuvarlaklık Uyumunun Bozulması

Yazı dilinde uyum halinde olan sözcüklerin, bazı eklerdeki düzenli yuvarlaklaşmanın etkisi ile Gümüşhane ve yöresi ağızlarında uyum dışında kaldığı anlaşılmaktadır. Doğu Karadeniz ağızlarında Rize-Trabzon yöresinin genelinde görülen bu yuvarlaklaşmalar, bir dereceye kadar Eski Anadolu Türkçesi bağlantılı olarak düşünülmekte aynı zamanda Anadolu ağızlarındaki Kıpçak Türkçesi etkisi olarak da değerlendirilmektedir (Korkmaz, 2009: 700). Gümüşhane ve yöresi ağızları da komşu illerine benzer olarak, yazı dilindeki düz ünlülü eklerin yerine yuvarlak ünlülü şekillerin karakteristik olarak görüldüğü yörelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere; Eski Anadolu Türkçesinde yuvarlak ünlü taşıyan eklerin, Anadolu ağızlarının bir kısmında düzlük-yuvarlaklık uyumuna aykırı olarak yuvarlak biçimde devam ettiği bilinmektedir. Görülen geçmiş zaman, -dUk sıfat-fiil, -dUr ettirgenlik, -Uk çekimli fiilde birinci çokluk şahıs eki, +lU, -sUz ve +cUk sıfat vb. ekleri kapsayan bu özellik daha çok, Artvin, Ardanuç, Ardahan, Kars, Gümüşhane, Erzurum, Erzincan, Harput (Elazığ) ve yöresi ağızları ile bütün Muş ve Bingöl ağızlarında yoğun olarak görülür (Korkmaz, 1999: 164).

Yöre ağızlarında tespit ettiğimiz yuvarlaklaşma yönündeki eğilimlerin çoğunlukla görülen geçmiş zaman birinci teklik şahısta, sıfat fiil eklerinde ve geniş zaman eki ile çekimlerinde olduğu görülmektedir. Bunların yanında

---

[2] Türkiye Türkçesinde "deli" şeklinde bulunan bu sözcüğün bir Oğuzca özelliği olarak Karahanlı döneminde "telü" şeklinde bulunduğu görülmektedir. Kâşgarlı Mahmut'un, Oğuzca olduğunu belirttiği bir şiirde "telü" sözcüğü geçmektedir. Bk. (Gülsevin, 2016: 292).

zaman zaman düzleşme hadiselerinin de uyumu bozduğunu söylemek mümkündür. Uyumun bozulmuş olarak görüldüğü bazı örnekler şunlardır:

gelürse < gelirse (I), çıḳarduḫ < çıkardık (I), bitTü < bitti (I), oti < otu (I), yolḉi < yolcu (I), ġoçí < koçu (I), ġalurdı < kalırdı (I), yarısınu < yarısını (I), söyliye < söyleye (I), dayucūm < dayıcığım (I), yaḫtuK < yaktık (I), uyanuK < uyanık (I), oldu mḭdi < oldu muydu (II), yaşaduḫ < yaşadık (II), annaTurdı < anlatırdı (II), biçerdüK < biçerdik (II), deüşüK < değişik (II), gorḫTi < korktu (III), dönmiye < dönmeye (III), ġapanur < kapanır (III), çogudi < çoktu (III), toḳíyosuꞓ < dokuyorsun (IV), yapTūn < yaptığın (IV), denilebülür < denilebilir (IV), sayıcular < sayıcılar (IV), çevrilü < çevrili (IV), olurdi < olurdu (V), iꞓKü < içki (V), gılūna < kılığına (V), çıktuK < çıktık (V), gelmişTür < gelmiştir (VI), tanursun < tanırsın (II)

Sonuç

Gümüşhane ve yöresindeki bazı ünlü seslerde karakteristik değişimler yaşandığı gözlemlenmektedir. Yöre ağızlarında kalınlık-incelik uyumunu bozduğu görülen bazı düzenli ses olayları mevcuttur. Yazı dilinde çok heceli sözcük gövdeleri ile bazı eklerin sonunda bulunan /ı/, /u/, /ü/ ünlülerinin, Doğu Grubu ve Kuzeydoğu Grubu ağızlarında /i/ ünlüsü ile karşılandığı görülür. Gümüşhane ve yöresi ağızlarında sözcüklerde tüm kısımlarda görülebilen bu ses değişimi kalınlık-incelik uyumunu da çoğunlukla bozmaktadır.

Gümüşhane ve yöresi ağızlarında çok sayıda örneği olan kalın ünlülerin incelmesi şeklindeki ses olaylarının, kalın-incelik uyumuna büyük ölçüde etki ederek birçok örnekte uyumu bozduğu görülmektedir. Bahsedilen özellik kapsamındaki i < ı ve i < u değişimleri, Gümüşhane yöresi ağızlarında da karakteristik olarak ortaya çıkmaktadır. Belirtilen ağız gruplarında sistematik olarak değişim yaşadığı bahsedilen ekler dışındaki bazı eklerin de Gümüşhane yöresi ağızlarında ince ünlülü olarak /i/ ünlüsü ile karşılandığı görülebilmektedir. Gümüşhane ve yöresi ağızlarında sözcük sonundan ziyade sözcüklerde tüm kısımlarda görülebilen bu ses olayının, kalın-incelik uyumuna da büyük ölçüde etki ederek birçok örnekte uyumu bozduğu görülmektedir. Yöre ağızlarında özellikle i < u değişiminin çok sayıda örneği olduğu görülürken yine i < ü değişimleri de mevcuttur.

Bölge ağızlarında yukarıda bahsettiğimiz i < ı ses değişimi sistemli olarak görülür. Doğu Karadeniz ağızları içinde Rize-Trabzon yöresi ağızlarında da karakteristik olan bu durum kök ve eklerde, çok heceli sözlerin sonlarında genellikle /ı/ ünlüsü yerine /i/ ünlüsünün tercih edilmesini sağlamaktadır. Kuzeydoğu Grubu ağızlarında dar ve geniş bütün kök, ek ünlülerini içine alan bu incelme olayında, bu ağız bölgesinin incelme yönündeki eğilimin etkili olduğu ve diş-diş eti ünsüzlerinin de bu eğilimi hızlandırdığı görülür. Yöre ağızlarında bolca örneği görülen i < ı değişimi ile yine aynı oranda olmasa da birçok örneğine rastlanan e < a değişimi; kalın ünlülerin Kuzeydoğu Grubu ağızlarında olduğu gibi Gümüşhane yöresi ağızlarında da sistematik bir incelmeye maruz kaldığını göstermektedir. Bu

yönüyle ağız sınıflandırmalarına göre yöre ağızları Doğu Grubu ağızlarından ziyade Kuzeydoğu Grubu Ağızları ile ortak bir nokta teşkil etmektedir. Doğu ve Batı grubu ağızlarında sözcük sonu dışında net olarak görülemeyen bu incelme eğiliminin yöre ağızlarını Kuzeydoğu Grubuyla ortak tutan bir özellik olduğu söylenebilir.

Yazı dilinde ince ünlülü sözcük köklerinden sonra gelerek kalınlık-incelik uyumunu bozan -(I)yor şimdiki zaman eki ve sonrasında gelen bazı eklerin, Gümüşhane ve yöresi ağızlarında ünlü benzeşmesi yoluyla birçok örnekte uyuma girdiği görülmektedir. Bazı ses özelliklerinin sistemli olarak uyumu bozduğu durumlara karşın yazı dilinde uyumda olmayan birçok sözcüğün de yöre ağızların da kalınlık-incelik uyumuna girdiği görülebilir. Örneklere baktığımızda diğer bazı zaman eklerinde de genellikle uyuma girecek şekilde değişim sağladığı görülmektedir. Ünlü yuvarlaklaşmalarının etkisi ile düzlük-yuvarlaklık uyumunun birçok örnekte yazı diline göre bozulmuş olarak görüldüğü Gümüşhane yöresi ağızları, yine ünlü daralmaları ve kısmen de ünlü yuvarlaklaşmaları ile yazı dilinde uyum dışında olan sözcükleri uyum halinde bulundurabilmektedir.

Düzlük-yuvarlaklık uyumu açısından yöre ağızlarındaki yuvarlaklaşma hadiseleri ön plana çıkmaktadır. Yuvarlak ünlülü ekler, Eski Türkçeden beri Türk dilinde görülen eklerdir. Yazı dilinde uyum halinde olan sözcüklerin, bazı eklerdeki düzenli yuvarlaklaşmanın etkisi ile Gümüşhane ve yöresi ağızlarında uyum dışında kaldığı anlaşılmaktadır. Doğu Karadeniz ağızlarında Rize-Trabzon yöresinin genelinde görülen bu yuvarlaklaşmalar, bir dereceye kadar Eski Anadolu Türkçesi bağlantılı olarak düşünülmekte aynı zamanda Anadolu ağızlarındaki Kıpçak Türkçesi etkisi olarak da değerlendirilmektedir. Gümüşhane ve yöresi ağızları da komşu illerine benzer olarak, yazı dilindeki düz ünlülü eklerin yerine yuvarlak ünlülü şekillerin karakteristik olarak görüldüğü yörelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöre ağızlarında tespit ettiğimiz yuvarlaklaşma yönündeki eğilimlerin çoğunlukla görülen geçmiş zaman birinci teklik şahısta, sıfat fiil eklerinde ve geniş zaman ekinin çekimlerinde olduğu görülmektedir. Bunların yanında zaman zaman düzleşme hadiselerinin de uyumu bozduğunu söylemek mümkündür.

Eski Anadolu Türkçesinde bazı sözcük ve eklerde meydana gelen ünlü yuvarlaklaşmasının Türkiye Türkçesinin bazı ağızlarında karakteristik olarak devam ettiği görülmektedir. Yazı dilimizde düz ünlülü olan birçok ekin, genellikle bölge ağızlarında yuvarlak ünlülü şekilleri ile karşımıza çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda Gümüşhane ve yöresi ağızlarında da ünlü yuvarlaklaşmasına dair çok sayıda örneğe rastlamak mümkündür. Yöre ağızlarında, çoğunluğu ü < i ünlü değişimi olmakla beraber u < ı yönündeki yuvarlaklaşmaların da çok sayıda örneğinin olduğu görülmektedir. Bu yuvarlaklaşmalar eklerden ziyade birçok örnekte sözcük köklerinde de görülebilmektedir. Kuzeydoğu ağız bölgesinin tamamına hâkim olan düzenli ve kurallı yuvarlaklaşma hadisesi ve bununla birlikte düzlük yuvarlaklık uyumunun bozulması, bu ağızları diğer Anadolu ağızlarından ayırır. Bir

kısmı Eski Anadolu Türkçesi ile bağlantılı olan bu yuvarlaklaşmalarda dudak ve diş dudak ünsüzleri de rol oynamaktadır. Bu değişimler, Anadolu ağızlarındaki Kıpçak Türkçesi etkilerinden biri olarak da yorumlanmaktadır. Ancak diğer tüm maddelerde değindiğimiz gibi bu ses özelliğini direkt olarak Kıpçak Türkçesi etkisine bağlamak ya da bu etki yoktur demek doğru olmayacaktır. Konu daha detaylı olarak araştırılmaya muhtaç görülmektedir.

Türkiye Türkçesi ağızlarında yazı dilinden farklı olarak gelişen ünlü uyumu ya da uyumsuzluklarının tam olarak ne sebeplerle meydana geldiğini anlamak için karşılaştırmalı ve ayrıntılı çalışmalar yapılması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında; Türkçenin tarihi ve yaşayan lehçelerinin ünlü uyumu açısından incelenmesi ve bu ses uyumlarına/uyumsuzluklarına etken eden unsurların detaylıca incelenmesi daha yararlı olacaktır.

Çeviri Yazı İşaretleri Tablosu

Ünlüler

TDK	TDK TANIMLARI	IPA TANIMLARI
ȧ	a-ı arası ünlü	yarı kapalı, arka, düz
ä	açık e	yarı açık (açığa yakın), ön, düz
á	a-e arası ünlü	açık, ön, düz (predorsal)
å	a-o arası ünlü	açık, arka, daha yuvarlak
ā	uzun a	uzun (diakritik)
ă	normalden kısa a	çok kısa (diakritik)
ẹ	e-ö arası ünlü	yarı açık, ön, daha yuvarlak
ė	e-i arası ünlü	yarı kapalı, ön, düz
ē	uzun e	uzun (diakritik)
ĕ	normalden kısa e	çok kısa (diakritik)
ȯ	ı-u arası ünlü	kapalı, arka, daha yuvarlak
ȫ	i-ü arası ünlü	kapalı, ön, daha yuvarlak
í	ı-i arası ünlü	kapalı, orta, düz
ĭ	normalden kısa ı	çok kısa (diakritik)
ĩ	normalden kısa i	çok kısa (diakritik)
ị	uzun i	uzun (diakritik)
ī	uzun ı	uzun (diakritik)
ó	o-ö arası ünlü	yarı açık, orta, yuvarlak
ō	uzun o	uzun (diakritik)
ŏ	normalden kısa o	çok kısa (diakritik)
[illegible]	ö-ü arası ünlü	yarı kapalı, ön, yuvarlak
ȯ	o-u arası ünlü	yarı kapalı, arka, yuvarlak
ȭ	uzun ö	uzun (diakritik)
ú	u-ü arası ünlü	kapalı, orta, yuvarlak

ŭ	normalden kısa u	çok kısa (diakritik)
ū	uzun u	uzun (diakritik)
ṻ	uzun ü	uzun (diakritik)
ŭ̈	normalden kısa ü	çok kısa (diakritik)

Ünsüzler

TDK	TDK TANIMLARI	IPA TANIMLARI
ɹ	düşmek üzere olan l	işitimsiz (diakritik)
ʔ	düşmek üzere olan r	işitimsiz (diakritik)
ɥ	düşmek üzere olan v	işitimsiz (diakritik)
ɴ	düşmek üzere olan n	işitimsiz (diakritik)
h̄	düşmek üzere olan h	işitimsiz (diakritik)
ß	Ölçünlü s ve ş ünsüzlerinin boğumlanma noktasının arasında teşekkül eden s-ş arası ünsüz	
ḡ	düşmek üzere olan g	işitimsiz (diakritik)
ȧ	düşmek üzere olan d	işitimsiz (diakritik)
ḇ	b-v arası ünsüz	tonlu, çift dudak, çift üretimli yarı sızıcı
č	c-j arası ünsüz	tonlu, diş eti-ön damak, yarı sızıcı
ć	normalden daha önde telaffuz edilen hafifçe sızıcı olan ç	tonsuz, diş, dil ucu, yarı kapantılı
Ć	ç-ş arası ünsüz	
Ç	ç-c arası ünsüz	tonlulaşmış, ön damak-diş eti yarı kapantılı
F	f-v arası ünsüz	tonlulaşmış, diş-dudak, sızıcı
ᶜg	g-c arası ünsüz	tonlu, ön damak, dil ucu, sızıcı
ǵ	ön damak g'si	tonlu, ön damak, patlamalı
ġ	arka damak g'si	tonlu, arka damak, patlamalı
g̱	boğaz g'si	tonlu, küçük dil, patlamalı
ḥ	nefesli h	tonsuz, yutak, sızıcı
ḫ	sızıcı h	tonsuz, küçük dil, sızıcı
K	k-g arası ünsüz	tonlulaşmış, ön damak, patlamalı
Ḳ	k-ç arası ünsüz	
ḳ	arka damak k'si	tonsuz, arka damak, patlamalı
Í	Ön damak l'si	tonlu, diş eti, yanal akıcı

ñ	damak n'si	tonlu, ön damak, genizli
P	p-b arası ünsüz	tonlulaşmış, çift dudak, patlamalı
S	s-z arası ünsüz	tonlulaşmış, diş eti, sızıcı
Ş	ş-j arası ünsüz	tonlulaşmış, diş eti-ön damak, sızıcı
T	t-d arası ünsüz	tonlulaşmış, diş eti, patlamalı
w	çift dudak v'si	tonlu, çift dudak, sızıcı
y̱	düşmek üzere olan y	işitimsiz (diakritik)

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Acar, T. (1982). *Gümüşhane ve yöresi halk ağızları (inceleme-metinler-sözlük)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayımlanmamış Doçentlik Tezi.

Banguoğlu, T. (1986). *Türkçenin grameri.* 2. Baskı, Ankara: TDK Yayınları.

Bulut, S. (2013). Türkiye Türkçesi ağızları üzerine çalışma yapılmayan il ve ilçeler. *Turkish Studies*, 8(1), 1129-1149.

Deny, J. (2021). *Türk dili gramerinin temel kuralları (Türkiye Türkçesi)*. (çev.: Oytun Şahin), 5. Baskı, Ankara: TDK Yayınları.

Ercilasun, A. B. (1983). *Kars ili ağızları ses bilgisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Gülensoy, T. - Alkaya, E. (2003). *Türkiye Türkçesi ağızları bibliyografyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gülsevin, G. (2016). 11. yüzyılda hangi Oğuz diyalektleri vardı?. *Bilig*, 76, 269-300.

Gülsevin, G. (2017). *XVII. yüzyıl Batı Rumeli Türkçesi ağızları*. Ankara: TDK Yayınları.

Hatiboğlu, V. (1981). *Türkçenin ekleri*. 2. Baskı, Ankara: TDK Yayınları.

Karaağaç, G. (2013). *Dilbilim terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Karahan, L. (2017). *Anadolu ağızlarının sınıflandırılması*. 4. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Korkmaz, Z. (1999). Türk dilinin eski kültür mirasının Anadolu ağızlarındaki devamı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı (Belleten)*, 47(1999), 158-167.

Korkmaz, Z. (2009). Doğu Karadeniz bölgesi ağızlarının Türkiye Türkçesi ağızları arasındaki yeri. *Türk Dili,* 696, 696-709.

Özçelik, S. – Boz, E. (2001). *Diyarbakır ili Çüngüş ve Çermik yöresi ağzı (dil incelemesi-metinler-sözlük)*. Ankara: TDK Yayınları.

Özden, M. (2019). Türkiye Türkçesi ana ağız gruplarını belirleyen özellikler bakımından Batı Trakya Türk ağızları. *Folklor/Edebiyat*, 25(97), 183-205.

San, S. Ö. (1990). *Gümüşhane kültür araştırmaları ve yöre ağızları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Savran, H. (2018). Türk dilinde yuvarlaklaşma olayı ve dudak uyumu. *Türkbilig*, 35, 89-96.

Ünlü, E. (2016). *Harşit vadisi tarih ve kültür yazıları*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.gumushane.bel.tr/gumushane-rehberi/cografi-konum/ (Erişim: 16.11.2023)

URL-2: https://gumushane.csb.gov.tr/cografi-konum-i-2914 (Erişim: 08.10.2023)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Doktora tez konumu belirleyen, tez yazım sürecinde destekleriyle beni teşvik eden ve çalışmam boyunca bana yol gösteren tez danışmanın sayın Prof. Dr. Feridun Tekin'e çok teşekkür ederim./ *I would like to thank my thesis advisor Prof. Dr. Feridun Tekin, who determined my thesis topic, encouraged me with his support during the thesis writing process and guided me throughout my study.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Yazarın Notu:* Bu makale Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Prof. Dr. Feridun Tekin'in danışmanlığında hazırlanan "Gümüşhane ve Yöresi Ağızları (İnceleme-Metinler-Sözlük)" adlı doktora tezinden üretilmiştir. Söz konusu tez 2023 yılında tamamlanmıştır./ *This article is derived from Giresun University Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Prof. Dr. Feridun Tekin's doctoral dissertation entitled "Gümüşhane and Region Dialects (Review-Texts-Dictionary)". The thesis was completed in 2023.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 11.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1482055
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 771-795.

Araştırma Makalesi
Research Article

KAZAK ŞAİR ŞÂDİ TÖRE JÄÑGİRULI'NIN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ (1855-1933)

♦

THE LIFE, LITERARY PERSONALITY AND WORKS OF KAZAKH POET ŞÂDİ TÖRE JÄÑGIRULI (1855-1933)

Recep ARAL*-Talip YILDIRIM**

ÖZ: 19. yüzyılın ikinci yarısında günümüz Türkistan Eyaleti'nde dünyaya gelen ve özellikle 20. yüzyıl başlarında yazmış olduğu eserlerle zengin bir edebî miras bırakan Şâdi Töre Jäñgirulı; önemli bir aydın, bilim adamı, tercüman, tarihçi ve şairdir. Türkistan, Çimkent, Taşkent ve Buhara gibi şehirlerde eğitim aldığı sıralarda dinî ilimlerin yanı sıra edebî ilimlerde de kendisini geliştiren Şâdi'nin şiir yazmaya olan ilgisi Buhara medreselerinde okurken başlamıştır. Rus ve Doğu edebiyatına oldukça hâkim olan Şâdi, destan, manzume, hikâye ve şiir türünde kaleme aldığı otuza yakın eserinden on sekizini Taşkent, Kazan ve Orenburg'daki matbaalarda bastırmıştır. Şair, eserlerinde dinî, tarihî ve toplumsal konuları ele alarak insanlığı, ahlakı, sevgiyi ve halklar arası dostluğu daima yüceltmiştir. Sovyetler Birliği dönemindeki politik sebeplerden dolayı üzerine araştırma yapılamayan Şâdi'nin eserleri Kazakistan'ın bağımsızlığı sonrasında, özellikle de son on beş yılda, araştırılıp incelenmeye ve tanıtılmaya başlanmıştır. Türkistan coğrafyasında yetişip Çağatay Türkçesi ve Kazak Türkçesiyle farklı türde birçok eser kaleme alan şair ve eserleri hakkında Türkiye'de bilinenler çok kısıtlıdır. Şâdi özelinde hazırlanan bir tek çalışma olduğu, bu çalışmada ise şair ve eserleri hakkında bilgi verilirken bazı temel kaynaklara ulaşılamayıp daha çok internet üzerinden erişilebilen kaynaklardan faydalanıldığı tespit edilmiştir. Şâdi ve eserleri üzerine çalışmalar yapabilmek için Kazakistan'ın Astana, Almatı, Çimkent, Türkistan, Kentav gibi şehirlerindeki kütüphane ve yayınevlerine gidilerek araştırmalar yapılmıştır. Araştırmalar sonucunda Şâdi'nin eserleri ve eserleri üzerine yapılan çalışmaların birçoğu tespit ve temin edilmiştir. Şâdi Töre Jäñgirulı hakkındaki bilgilerin Türkiye'de çoğaltılması, tanıtılması ve araştırmacılara kaynak sağlaması amacıyla hazırlanan bu makalede; şairin hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve eserleri üzerine yapılan çalışmalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Doğu edebiyatı, Çağatay Türkçesi, Kazak edebiyatı, Edebî eserler, Şâdi Töre Jäñgirulı.

ABSTRACT: *Şâdi Töre Jäñgirulı, who was born in today'sTurkestan Province in 1855 and left a rich literary legacy with the works he wrote especially in the early 20th century, was an important intellectual, scientist, translator, historian and poet. Şâdi, who developed himself in literary sciences as well as religious sciences during his education, started his interest in writing poetry while studying in Bukhara madrasahs. Şâdi's eighteen of his nearly thirty works written in the genres of epic, verse, story and poetry have been printed in printing houses in Tashkent,*

*Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Uşak-receparal68@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0558-8654)
**Prof. Dr.-Uşak Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Uşak- talip.yildirim@usak.edu.tr (Orcid: 0000-0002-8310-6614)

turnitin *This article was checked by Turnitin.*

Kazan and Orenburg. The poet has always glorified humanity, morality, love and friendship between peoples by addressing religious, historical and social issues in his works. The works of Şâdi, who could not be researched due to political reasons during Soviet Union period, began to be introduced after the independence of Kazakhstan. What is known in Turkey about the poet and his works is very limited. In order to conduct studies on Şâdi and his works, research was conducted by visiting libraries and publishing houses in some cities of Kazakhstan. As a result of the research, many of Şâdi's works and studies on his works were identified and obtained. In this article prepared to increase and promote information about Şâdi Töre Jäñgirulı in Turkey and to provide resources for researchers.

Keywords: *Eastern literature, Chagatai Turkish, Kazakh literature, Literary works, Şâdi Töre Jäñgirulı.*

Giriş

Türkiye'de Şâdi[1] Töre Jäñgirulı[2] üzerine yapılan çalışmaların çok kısıtlı olduğu ve genellikle dönemin diğer şair ve yazarları ile ilgili yapılan çalışmalarda adının geçtiği tespit edilmiştir. Zeliha Dilek Keçeciler tarafından hazırlanan "Batı Türkistan Bölgesinde Şâdi Töre Cihangiroğlu Tarafından Yazılan Manzum Siyer-i Şerîf (İnceleme-Metin)" adlı doktora tezi dışında şairin hayatı ve eserlerine yer veren özel ve kapsamlı bir çalışma mevcut değildir. Şâdi'nin en hacimli eserlerinden biri olan *Nazım Siyer Şerif*'in incelendiği bu tezde; şairin hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgilerin yer aldığı bir bölüm bulunmaktadır. Fakat bu bölümde, genellikle internet üzerinden erişilebilen kısıtlı bilgilere ve otuza yakın edebî eser yazan şairin eserlerinden sadece birkaçına yer verildiği, Şâdi üzerine ilk kez kapsamlı araştırmalar yapan Kelimbetov'un *Şädi Aqın* adlı eserinin yanı sıra son dönemde şairin eserleri üzerine yapılan inceleme ve çalışmaların birçoğuna yer verilmediği tespit edilmiştir. Keçeciler bu tespitimizi: "Zengin bir edebî miras bırakan Şâdi'nin eserleri henüz tam olarak incelenmemiştir." ve "Şâdi'nin eserlerinden pek çoğuna ne yazık ki ulaşamadık fakat

---

[1] Şâdi üzerine araştırmalara başladığımızda şair ve eserleri hakkında kısıtlı bilgilere erişilmiştir. Bu süreçte elde ettiğimiz kaynakları incelediğimizde ise gerek basılı gerekse elektronik kaynaklarda şairin adının farklı şekillerde yazıldığı tespit edilmiştir. Üstelik araştırma yaptığımız kütüphanelerdeki birçok görevlinin de bu durumdan haberdar olmadığı görülmüştür. Bundan sonraki araştırmacıların aynı sorunu yaşamamaları ve kaynaklara daha kolay erişebilmeleri için şairin adının farklı yazılışları hakkında bilgi vermek faydalı olacaktır. ***Kiril harfli kaynaklarda***: Шәді Төре, Шәді Ақын, Шәді Жәңгіров, Шәді Төре Жәңгіров, Шәді Жәңгірұлы, Шәді Жахангирұлы, Шәді Жиһангерұлы, Шәді төре Жәңгірұлы, Шәді төре Жаһангерұлы, Шади, Шади Жангиров, ***Latin harfli kaynaklarda***: Şadi Cangiroğlu, Şâdi Cihangiroğlu, Şadi Jangiroğlu, Şadi Jangirulı, Şadi Jañgirulı, Şadi Jangirov, Şadi Töre, Şadi Töre Jangiroğlu, Şadi Töre Jangirulu, Shadi Zhangiruly. ***Arap harfli kaynaklarda***: ثادی توره بن توره / ثادی خجانکر توره اوغلی / سلطان ثادی ججانکیر اغلی / خاهانکه ر ؤلی سؤلتانبه ك (شادی) / خجانکیر / Bu makalede, Kazakistan'da son zamanlarda yapılan çalışmalarda daha sık kullanılan "Шәді Төре Жәңгірұлы" (Şâdi Töre Jäñgirulı) şeklindeki yazılış tercih edilmiş ve Şâdi adındaki "ə" harfi Kiril değil de Arap alfabesindeki yazılışa göre transkribe edilmiştir.

[2] Kelimbetov, şairin babasının adıyla ilgili şu bilgilere yer vermektedir: "Şair Kazan ve Orınbor (Orenburg) şehirlerinde basılan birçok kitabında kendisini Шәді Төре Жәңгіров (Şädi Töre Jäñgirov) diye, Taşkent'ten çıkan kitaplarında ise Шәді төре Жаһангерұлы (Şädi Töre Jahangerulı) diye göstermektedir." (1974: 9).

haklarında az da olsa bilgiye ulaşabildiklerimiz şu şekildedir;" (2023: 58), sözleriyle doğrulamaktadır.

> "Araştırmalarımızda "Kazakistan Cumhuriyet Akademisi Merkez Bilim Kütüphanesi" (International Turkıc Academy)'nde ve "Muhtar Ömerhanoğlu Auezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü" (M. Auezov Institute of Literature of Art)'nde yazmalar olduğu bilgisine ulaştık. Fakat Muhtar Ömerhanoğlu Auezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü ile bütün iletişim yollarını denememize rağmen maalesef bağlantı kuramadık. Türk Akademisi'nden geri dönüş alabildik fakat oradan da Şâdi'nin çok fazla eserinin olduğu ama nerede olduklarının bilinmediği, çünkü kütüphanenin taşınma aşamasında olduğu bilgisi geldi. Elektronik veritabanının da oluşturulma sürecinde olduğunu ileten kütüphane görevlisi bize katalog çalışmaları yarı tamamlanan bulabildiği üç eserin kapak fotoğraflarını gönderdi." (Keçeciler, 2023: 62).

Keçeciler'in ifadelerinden şair hakkındaki bilgilere ya internet üzerinden erişildiği ya da bazı kurumlarla telefonda iletişim kurularak ulaşılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Şâdi hakkında araştırmalara ilk başladığımızda, internetten erişebildiğimiz kısıtlı veriler doğrultusunda şairin eserlerinin birçoğunun bulunamadığı hatta onun hayatı ve eserleri üzerine Kazakistan'da dahi çok fazla çalışma yapılmadığı bilgisine ulaşmıştık. Fakat Kazakistan'ın Astana, Almatı, Çimkent, Türkistan, Kentav gibi şehirlerindeki kütüphane ve yayınevlerine giderek yaptığımız araştırmalar neticesinde Şâdi ve eserleri üzerine yapılan çalışmaları tespit ettiğimizde; hem internette yer alan bilgilerin yetersiz olduğunu ve bu bilgilerin bizi yanılttığını hem de şairin eserlerinin kütüphane depolarında çürümeye bırakılmayıp birçoğunun incelenerek Kazak edebiyatında yer aldığını görmüş olduk. Bu makale, Türkiye'de Şâdi ve eserleri hakkındaki oldukça kısıtlı olan bilgilerin hem çoğaltılarak tanıtılması hem de bu alanda yapılacak araştırma ve çalışmalara katkı sağlaması amacıyla hazırlanmıştır.

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarındaki Kazak edebiyatı, derin dikkat ve özel araştırmaların yanı sıra çeşitli bakış açıları ve yöntemler gerektiren bir edebiyattır. Kazak halkının bu dönemde çok ciddi sosyoekonomik ve manevi zorluklar yaşadığı bilinmektedir. Bilim adamı Äbdiğapparova, Kazakistan'ın 20. yüzyıl başlarındaki sosyo-politik durumunun edebiyatın gelişimine doğrudan etki ettiğini ve bunun sonucunda "dini aydınlatıcı şairler"in ortaya çıktığını belirterek Kızıl Ordu'nun Ruslaştırma ve vaftiz etme politikasının ülkede aktif olarak yürütüldüğü ve Kazak halkının yüzyıllardır süregelen inancının sarsıldığı bir dönemde, Ruslaşmaya karşı Türkleşmeyi, Hristiyanlığa karşı İslamiyet'i savunarak karşı koymaya çalışan bu şairlerin yaşadıkları dönemden ayrı tutulamayacaklarını ifade etmiştir (2011). Toplumdaki sosyo-politik stres sonucunda ortaya çıkarak edebî akımın temsilcileri olan bu şairlerin incelenmesi Türk dünyası edebiyatı için önem arz etmektedir.

Bu dönemlerde İslamiyet'in Kazak bozkırlarında yayılması, Kazak halkının manevi arınmasının yanı sıra Kazak edebiyatının gelişimine de

katkı sağlamıştır. Kazak edebiyatındaki Dinî Aydınlanma akımı da bu noktada ortaya çıkmıştır. Toplum ihtiyaçlarından dolayı edebiyat sahnesinde ortaya çıkan Dinî Aydınlanma akımı, 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın başlarında görevini büyük ölçüde yerine getirmiştir. Medreselerde eğitim alarak eserlerinde dinî temalara ağırlık veren Şâdi Jäñgirulı, Mäşhür Jüsip Kopeyulı, Äbubäkir Kerderi, Aqılbek Sabal, Turmağambet İztilevov, Jüsipbek Şayxislamulı, Aqmolla gibi şairlerin İslamiyet ile ilgili yazmış oldukları eserler Kazak bozkırlarına yayılmıştır. Bu şairlerin çoğu öncelikle köy mollalarından eğitim almaya başlayıp daha sonra o dönemde dinî eğitimin ana merkezi olan Türkistan, Taşkent, Buhara ve Hive gibi şehirlerdeki medreselerde okumuşlardır. Medreselerde okutulan Doğu edebiyatının ünlü eserleri ile tanışan bu şairler, Doğu şiirinden beslenerek onun sanat unsurlarını eserlerinde uygun biçimde kullanmışlar ve Doğu'nun klasik eserlerini kendilerine has bir üslupla yeniden kaleme almışlardır. Eserlerinde dinî konulara ağırlık veren bu şairlerin eserleri İslamiyet'in Kazak bozkırlarında yayılmasına da tesir etmiştir (Äbdiğapparova, 2011).

Äbdiğapparova, hem eğitim alırken etkilendikleri Doğu edebiyatının bazı eserlerini Kazak diline tercüme eden hem de Doğu edebiyatı olay örgüsünün bazı temalarını taklit ederek özgün eserler yazan bu şairlerin, Kazak edebiyatında nazire geleneğinin gelişmesine katkı sağladıklarını belirtmiştir (2011: 18). Bu ifadelerden Doğu edebiyatının Kazak bozkırlarında yaygınlaşmasında bu şairlerin büyük etkisinin olduğu anlaşılmaktadır.

Bu akımın temsilcilerinden birisi olan Şâdi Jäñgirulı, medreselerde eğitim alırken Arap, Fars ve Çağatay dillerini çok iyi öğrenmiştir. Bu sayede Arap şiirini özümseyerek İslam tarihi ve Arap edebiyatı konusunda da derin bir bilgi birikimine sahip olmuştur. Ayrıca Doğu edebiyatının tipik nazire geleneğine tamamen hâkim olan ve (Boranbayev, 2014: 79) bu geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalan şair, Doğu şiirinin bilinen konu ve olay örgüsünü kendine has bir üslupla yorumlayarak fikir ve içerik bakımından özgün eserler kaleme almıştır (Äbdiğapparova, 2011: 19).

19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında Çağatay Türkçesi ve Kazak Türkçesiyle kaleme aldığı eserlerle uyanışı, aydınlanmayı, ahlakı, sevgiyi hedefleyen ve döneme damgasını vuran Şâdi Jäñgirulı, Kazak edebiyatı tarihinde yer alması gereken bir şahsiyet olmasına rağmen Sovyetler Birliği dönemindeki politikalardan ötürü dönemin önde gelen diğer şahsiyetleri kadar tanınmamış ve tanıtılamamıştır. Ancak politik sebeplerden dolayı her ne kadar üzerine araştırma ve inceleme yapılması yasaklansa da bilim adamı Kelimbetov, Şâdi üzerine kapsamlı araştırmalar yaparak şairin hayatı ve eserleri hakkında ilk edebî çalışma olan *Şädi Aqın* adlı eserini 1974 yılında Almatı'da yayımlatmıştır.

Bu hususta, Şâdi Jäñgirulı ve eserleri üzerine ilk kez kapsamlı bir araştırma yapan bilim adamı Kelimbetov'un *Şädi Aqın* adlı kitabının ön

sözünü yazan Tajibayev, eser hakkında: "Biz 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın ilk otuz yılına kadar yaşamış, diğer önde gelen Kazak edebî şahsiyetlerine benzemeyen; oldukça önemli olmasına rağmen çeşitli sebeplerle bugüne kadar halkın dikkatinden uzakta tutulan Jäñgirov ile yüzleşir ve onu yakından tanırız." ifadelerine yer vermiştir (1974: 3). Kelimbetov ise daha önceden Kazak edebiyatı tarihinde Şâdi Jäñgirov'un hayatı ve eserlerinin özel olarak incelenmediğini, şair ve eserleri üzerine en ufak bir araştırma bile yapılmadığını dile getirirken Ekim Devrimi öncesi Kazak edebiyatı tarihine ilişkin bazı eserlerde, özellikle de Kazak edebiyatının Doğu'nun klasik edebiyatıyla bağı hakkındaki eserlerde, şairin adı ve eserleri hakkında bir iki görüş bildirildiğini fakat bazı eserlerde ise adının ve eserlerinin söz konusu dahi edilmediğini belirtmiştir (1974).

Elde ettiğimiz kaynakları incelediğimizde, Sovyetler Birliği döneminde Kelimbetov'dan başka Şâdi ve eserleri üzerine herhangi bir çalışma yapılmadığı; Kazakistan'ın bağımsızlığı sonrasında ise özellikle son on beş yılda, Şâdi ve eserleri üzerine yapılan çalışmaların oldukça arttığı ve onun eserlerinin Kazak edebiyatında önemli bir yer edinmeye başladığı görülmüştür.

1. Şâdi'nin Hayatı ve Eğitimi

Kazak edebiyatının ünlü şairi Şâdi gerek dinî gerek tarihî konularda kaleme aldığı eserlerinde; İslam, Rus, Moğol ve Kazak tarihlerinin yanı sıra Oğuzlar ve Karahanlılar ile ilgili önemli bilgilere de yer vermektedir. Bu durum onun tarihî konulara ne denli vâkıf olduğunu göstermektedir. Şâdi'nin eserlerinin tarih araştırmalarına da kaynak olabileceği düşüncesiyle, şairin hayatı ve eğitiminden önce şeceresi hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

Şâdi Töre Jäñgirulı, Kazak hanlarından Abılay Han'ın soyundandır. Abılay Han'ın oğullarından biri olan Qasım'ın Esengeldi, Erjan, Qudaymende, Kenesarı ve Navrızbay adlı beş çocuğu vardır. Bunlardan Kenesarı ile Navrızbay birer kahraman, Esengeldi ise memlekette sözü geçen bir bey ve hatiptir. Esengeldi'nin Jäñgir adında bir oğlu olur ve Jäñgir on beş yaşına girdiğinde amcası Kenesarı onu yanına alır. Jäñgir, Kenesarı'nın hem sağ kolu hem de en çalışkan adamlarından biri olur. 1847 yılında Kenesarı öldükten sonra onun küçük eşi Mävti Hanım'ı "ämeñgerlik"[3] geleneği doğrultusunda Jäñgir alır. Kenesarı'nın ölümünden sonra içlerinde Jäñgir ve eşinin de bulunduğu bir grup Töre[4] halkı 1848 yılında Sozak bölgesine yerleşir. Bu bölgeye yerleştikten bir süre sonra ise Jäñgir ile Mävti Hanım'dan Şâdi doğar (Qoñıratbayev, 1994: 210-211). Yani Şâdi, Abılay Han'ın torunlarından birisi olan Esengeldi'nin torunudur.

---

[3] Bu kelime, Kazak Türkçesi-Türkiye Türkçesi sözlüğünde: "Dul kalan bir kadını ölen kocasının kardeşi veya yakınlarından birisi ile evlendirme geleneği." olarak açıklanmıştır (Koç, 2003: 66).

[4] Kussainova ve Abdigapbarova, "töre"nin Kazak toplumundaki bir sosyal grubun adı olduğunu ifade etmişlerdir (2016: 438).

Şâdi Jäñgirulı, 1855 yılında günümüz Türkistan Eyaleti'nin Sozak ilçesine bağlı Kızılköl köyünde dünyaya gelir. Şairin babası Jäñgir, Töre soyundan olup besicilikle uğraşan ve kendi emeğiyle geçimini sağlamaya çalışan bir çiftçi; annesi Mävti ise çok iyi bir türkücü, meşhur dombra sanatçısı ve marifetli bir kadındır (Kelimbetov, 1974: 9). Şâdi ailenin ilk ve tek oğludur. Ondan sonra Mävti Hanım hamile kalamaz. Bu nedenle annesi ve babası çocuklarını çok iyi yetiştirir. Annesi çocuğuna çok düşkündür ve asıl adı Sultanbek olan oğluna "Şâdi" lakabını veren de kendisidir. Daha sonra diğer insanlar da ona Sultanbek yerine Şâdi demeye başlar (Qoñıratbayev, 1994: 211). Ancak elde ettiğimiz bazı eserlerin asli nüshalarında, şairin Şâdi adıyla birlikte Sultanbek adını da kullandığı görülmüştür.

Şâdi dokuz yaşlarındayken, doğum tarihi göz önünde bulundurulduğunda 1864 yılında, ebeveynleri onu eğitim alması için köy mollasına gönderirler. O, ilk olarak köy mollası Alşınbay Äbdisattarulı'dan ders almaya başlar (Qoñıratbayev, 1994: 211). Daha sonra 1865 yılında dönemin en meşhur medreselerinden biri olan Şayan'daki Appak İşan Medresesi'ne giderek ilk kez Arap edebiyatının örnekleriyle karşılaşan Şâdi (Boranbayev, 2014: 263), bu medresede eğitim alırken Doğu edebiyatının meşhur yazarları Firdevsî, Cem'î, Nizâmî'nin eserlerinin yanı sıra Özbek ve Tacik şairlerin şiirleriyle de tanışır (Nısanbayev, 2000: 223). Orada sadece yedi sekiz ay öğrenim gördükten sonra ertesi yıl Çimkent şehrine giderek Doğu dilleri ve edebiyatını çok iyi bilen Abdulla Şärip adlı bir âlimden iki yıl ders alır. Burada Arap ve Fars dillerini öğrenerek Doğu edebiyatından birçok kitap okur (Kelimbetov, 1974: 9). Küçük yaştaki öğrencisinin yeteneğini fark eden hocası ona *Binbir Gece*, *Tûtînâme*, *Şâhnâme* gibi pek çok Doğu masal ve destanının önemini anlatarak onları okutur. Bu iki yıllık süreçte Şâdi, hocasının elinde bulunan Doğu edebiyatıyla ilgili eserlere tamamen aşina olur. Çernayev komutasındaki Rus ordusu Çimkent'i aldıktan sonra Abdulla Şärip Taşkent'e giderken Şâdi ise köyüne döner (Qoñıratbayev, 1994: 211).

Öğrencisinin zekâsına ve şiir tutkusuna hayran kalan Abdulla Şärip, ona Buhara medreselerinden birine giderek eğitim almasını tavsiye eder. Ancak babasının Şâdi'yi uzak bir şehre gönderebilecek kadar parası yoktur. Bu nedenle Şâdi, 1868'de Türkistan bölgesindeki Karnak Medresesi'ne giderek eğitimine orada devam etmek ister. Fakat Doğu edebiyatını çok iyi bilen Şâdi, köy medresesindeki eğitimi yeterli bulmayıp 1869'da medreseyi bırakır ve tekrar köyüne döner. Bu süre zarfında toylarda ve toplantılarda bir araya gelen köy halkına çeşitli kitaplardan kısa öyküler okuduğu ve dombra eşliğinde destanlar söylediği için köyde herkes ona "destancı çocuk" ve "hikâyeci Şâdi" demeye başlar (Kelimbetov, 1974: 9-10).

Oğlunun eğitim arzusunu fark eden Jäñgir, akrabalarından bir miktar para toplar. 1870 yılında Şâdi'yi eğitim alması için Türkistan'dan yola çıkan kervancılarla birlikte Taşkent'e gönderir. Şâdi, Taşkent medreselerinden birinde yedi sekiz ay okuduktan sonra orayı da bırakır (Kelimbetov, 1974: 10). İlmini daha da artırmak maksadıyla o zamanlarda tüm Müslüman

çocuklar tarafından bilinen Buhara'daki Mir-Arap Medresesi'ne giderek eğitim alır. Orada İslami değerleri yakından tanır ve eserlerinin temelini oluşturacak dinî kaideleri çok iyi öğrenir (Äbdiğapparova, 2011: 23). Sadece dinî kaideleri öğrenmekle yetinmeyip edebî bilgileri de çok iyi öğrenmeye gayret eden Şâdi, Doğu şairlerinin eserlerini detaylı bir şekilde inceler. Bu süreçte Çağatay diline de tamamen hâkim olur. Ayrıca Arapça yazılan kitapları orijinalinden okuyabilecek duruma gelir (Boranbayev, 2014: 52). Buhara'da eğitim alırken yaz tatillerinde kendi köyüne giderek oradaki çocuklara iki üç ay ders verir. Şâdi'nin şairlik devri de bu medresede okurken başlar. Arap, Fars ve Çağatay dillerinde yazılmış edebî eserleri inceleyerek onlardan pek çok örnek alan Şâdi, ilk şiirlerini de burada okurken yazmaya başlar. Köydeki akrabalarına ve dostlarına gönderdiği mektupları şiirle süsleyerek yazar. Şâdi Buhara'daki medrese eğitimini tamamladıktan sonra hemen köyüne dönmeyip birkaç yıl Türkistan coğrafyasındaki Semerkant, Kokand, Hive, Marv, Cizzak, Şehr-i-Sebz, Kitab, Duşanbe gibi şehirleri dolaşır ve Karakalpak eline gider (Kelimbetov, 1974: 10). Bu gezi sırasında Özbek, Tacik, Karakalpak ve Türkmenlerin bazı akın, şair ve yazarlarıyla tanışır (Kümisbayev, 2015: 247).

Bu bilgilerden yola çıkarak Şâdi'nin sadece günümüz Kazakistan ve Özbekistan sınırları içerisinde yer alan ünlü medreselerde eğitim almakla kalmayıp Türkistan coğrafyasının önemli şehirlerini dolaştığı, ayrıca oralardaki şair ve yazarlarla görüşmeler gerçekleştirerek fikir alışverişinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla şairin eserlerine medreselerde aldığı eğitimlerin yanı sıra hiç şüphesiz bu şair ve yazarlarla görüşmelerinin de tesir etmiş olabileceği söylenebilir. Bizim Şâdi için Türkistan coğrafyasında yetişen şair dememizin sebebi de aslında bundan kaynaklanmaktadır.

Bilim, sanat ve şiir arayışıyla çıktığı bu yolculuğun ardından doğduğu köye dönen Şâdi, Baljan adında bir kızla evlenir. Varlıklı bir ailede yetişen kız, ilk başta Şâdi'nin eğitimine ve şairliğine çok fazla ilgi duysa da çocuk sahibi olduktan sonra şairin yoksulluğunu yüzüne vurup baba ocağına döner. Baljan'ın babası zengin bir adamdır. Kızını Şâdi'nin köyüne geri göndermeyip bir iki yıl sonra onu başkasına verir. Bu haberi duyan Şâdi ise kendi köyünde oturan Temeş adlı bir adamın kızı Qadişa ile evlenir. Ancak Qadişa uzun süre hamile kalamaz. Şâdi tekrar çocuk sahibi olamadığı için birkaç yıl sonra Omar adlı bir adamın kızıyla evlenir ve onun adı da Qadişa'dır. Şâdi'nin bu küçük Qadişa'dan bir oğlu dünyaya gelirken büyük Qadişa'dan ise daha sonra bir oğlu ve bir kızı olur (Kelimbetov, 1974: 11-12).

1877 yılında Şâdi'nin babası Jäñgir ölür. Daha sonra aradan çok zaman geçmeden annesi Mävti de ölür. Babası ve annesi öldükten sonra çocukların bütün sorumluluğu ve evi geçindirme yükümlülüğü ise Şâdi'nin omuzlarına kalır. Bu süreçte yoksulluk yüzünden kuyumculukla da uğraşmaya başlayan Şâdi hem Sozak'ta hem de Türkistan bölgesinde tanınmış bir kuyumcu olur (Kelimbetov, 1974: 12). Daha sonra ev işlerinden uzak kalamayan Şâdi, ev

işlerinin yanı sıra hikâye, destan ve şiir yazmakla da uğraşır (Boranbayev, 2014: 76).

Şâdi, kendi dönemindeki Güney Kazakistan bölgesinin ünlü Kazak şairleri Maylıqoja, Qulınşak, Molda Musa ve Turmağambet'le devamlı irtibat hâlinde olmuştur (Boranbayev, 2014: 263) ve bu şairler bazen kendi aralarında mizah yollu şiirler yazmışlardır (Äbdiğapparova, 2011: 31). Ayrıca dönemin Molda Musa, Madäli, Budabay, Qulınşaq, Turmağambet gibi çağdaş şairleri Şâdi'nin yeteneğine saygı gösterip ona iltifat etmişlerdir (Kümisbayev, 2015: 247). Bu şairlerin birbirine yazmış olduğu mizahi şiirler, Türklerin eski devirlerden beri süregelen söz yarışı geleneğine birer örnek teşkil etmektedir ve halk bilimi araştırmacıları için inceleme konusu olabilir.

Ömrünün son dönemlerinde "Molla" olmakla itham edilerek sürgüne gönderilen Şâdi (Boranbayev, 2014: 13), Özbekistan'ın bugünkü Sirderya Eyaleti'ne bağlı Zamin ilçesindeki Karatöbe adlı yerde 12 Eylül 1933 yılında, yetmiş sekiz yaşında vefat etmiştir. Onun mezarı, bu bölgedeki "Kızıl Şarvadar" adlı kolhoz arazisindedir (Kelimbetov, 1974: 16).

2. Şâdi'nin Edebî Kişiliği

Bilim adamı Kelimbetov'a göre Şâdi, kendi zamanının eğitimli bir insanı, bilim adamı, şairi, tarihçisi ve aydını olup diğer aydınlar gibi halkı uyanmaya, eğitime, bilime, sanata ve barışçıl bir memleket olmaya davet etmiştir (1974).

Doğu edebiyatının nazire geleneğini çok iyi öğrenen Şâdi, bu edebiyatın geleneksel temalarını, olay örgülerini, hümanist ve yenilikçi motiflerini koruyarak; içerik, biçim, fikir ve olay örgüsü açısından özgün eserler yazmıştır. Şâdi, Doğu klasiklerinde ele alınan konuları ve olay örgülerini kendi düşünce sistemi içerisinde yeniden yoğurup şekillendirerek Kazak toprağına uygun ve okurlarının anlayabileceği bir üslupla kaleme almıştır. Doğu şairleri geleneğine göre insanın büyüklüğünü överken aklı, sanatı ve bilgiyi yüceltmiş; okuyucularını manevi temizliğe ve doğallığa teşvik ederken de kaba davranışlardan kaçınmaya, sevgiye, şefkate ve saygı duymaya çağırmıştır (Kelimbetov, 1974: 67).

Şâdi, insanoğlunun en önemli nitelikleri olan saygıyı, hoşgörüyü, erdemi, cömertliği, sanatı, bilgiyi yani hümanist ve aydınlanma düşüncesini yücelten bir şairdir. Aydınlanma düşüncesini hem çekici kılmak hem de okuyucuya daha anlaşılır bir şekilde aktarmak için geleneksel motifleri, ilginç olay örgülerini ve çeşitli halk hikâyelerini eserlerinde büyük bir yaratıcılıkla kullanmıştır. O, her insanın bilim alma, sanat öğrenme, dünyanın bilinmeyen sırlarını araştırıp anlama böylece sanatın ve bilimin gücünü halkın yararına kullanma sorumluluğu olduğunu belirtmiştir. Şair bu görüşlerini insanlara kabul ettirebilmek için bazen dinî sözlerden ve efsanelerden faydalanmıştır. Eserlerinde cehalete, karanlığa ve dinî mistisizme karşı düşüncelerini cesurca dile getiren şair, Arap ve Fars dillerindeki dinî kitapların manasını tam anlamadan ezberleyip onlara

tereddütsüz inanan mollaları, cahil dindarları, dünya malı uğruna kardeşlerini öldürmeyi göze alan katilleri, saray mensuplarını, aptallığı, yeri geldiğinde ülke yöneticilerinin ve zenginlerin zalimane davranışlarını eleştirmiştir. Ayrıca halk arasında molla olduğunu iddia ederek dolanıp cahil halkı kandıran kişilerle alay etmiş ve körü körüne dindarlığı da eleştirmiştir (Kelimbetov, 1974).

Kelimbetov (1974), Şâdi'nin dinî, tarihî ve toplumsal konuları ele alarak insanlığı, sevgiyi ve halklar arası dostluğu daima yücelttiği eserlerinde hümanizmi savunduğunu, insan özgürlüğünü övdüğünü, zulmün çeşitli türlerini yerle bir edercesine eleştirdiğini ve insan bilgeliğinin çeşitli yaratıcılığını açık bir şekilde ifade ettiğini belirtmiştir.

İslam'ı kendine yoldaş edinen Şâdi, zengin bir edebî miras bırakmıştır. Şâdi eserlerinde canlandırdığı karakterler arasında peygamberlere, sahabelere, evliyalara, dervişlere, mollalara, ülkeyi yöneten hanlara ve sıradan insanlara yer vermiştir. Şairin eserlerinin özgünlüğü; konu seçiminden, insan tabiatını betimlemesinden, Allah'ın kudretini ve Kuran'ın hakikatini anlatan şiirlerinden ve kullandığı sanatsal yöntemlerden anlaşılmaktadır. Şâdi'nin dinî destanlarında, İslam Dini'nin insanı manevi kirlerden arındıran, büyütüp olgunlaştıran ve böylece manevi zenginliğe erişmeyi sağlayan kutsal bir yol olduğu anlatılmıştır. Şairin dinî destanlarının doğası efsaneye yakındır. Ancak fantezi ve kurgu birbirine karışmış olsa da nihai amaç okuyucuyu temiz, dürüst ve sadık olmaya teşvik etmektir. Şâdi dinî destanlarında, dinleyiciye sadece derin bir manevi güç vermekle kalmamış aynı zamanda insanların hayalleri ve hedefleri; peygamberler ile İslami figürlerin yaşam yolları ve eylemleri; tarih ve dinle ilgili bilgiler de vermiştir (Äbdiğapparova, 2011).

Olayları anlaşılır şekilde aktarabilmek için sade bir anlatımı tercih eden Şâdi, bazı eserlerinde edebî sanatları fazla kullanmamıştır. Şairin destanlarının hacmine kıyasla teşbihlerin, epitetlerin, mecazların ve şairler tarafından yaygın olarak kullanılan benzetmelerin miktarı azdır. Nitekim şairin eserlerinde kelimelerin sanatsal gücünü kullanmadaki mahareti görülse de kelimeleri süslemekten ziyade bilgi aktarımına öncelik verdiği, günlük konuşma diline has özellikleri çokça kullanmasından anlaşılmaktadır (Äbdiğapparova, 2011: 140).

Doğu edebiyatı ve Kazak halk edebiyatının en iyi örneklerini ve geleneklerini hem ideolojik hem de tematik bir bakış açısıyla değerlendiren şair (Kelimbetov, 1974: 76), şiir yeteneğini yerli halkın sözlü edebiyatından, Doğu edebiyatından ve Rus edebiyatından almıştır. Destan, hikâye ve manzumelerinde Arapça, Farsça, Rusça ve Türkçe kelimeleri uygun şekilde kullanan şair, şiirlerin nazım şekilleriyle oynayarak sadece nazire çerçevesinde değil manzume dünyasında da kendi yolunu çizmiştir (Kümisbayev, 2015: 249).

3. Şâdi'nin Eserleri

Yukarıda şairin medrese eğitimi alırken Arap, Fars ve Çağatay dillerini çok iyi öğrenerek o dillerde yazılan temel kaynakların pek çoğunu okuduğundan bahsedilmiştir. Şiir yazmaya ilgisi Buhara medreselerinde okurken başlayan ve ilk şiirlerini öğrencilik yıllarında memleketine gönderdiği mektupları süslemek için yazan Şâdi, daha sonra ya Doğu'nun ünlü eserlerini kendi üslubuyla yorumlayıp nazire ürünü veya tamamen özgün eserler ortaya koymuştur. Şair genellikle destan ve hikâyelerini Çağatay Türkçesiyle; manzume ve şiirlerini ise Kazak Türkçesiyle kaleme almıştır.

Ekim Devrimi'nden önce, dönemin Kazak aydınları arasında en çok kitap yazan Şâdi; destan, hikâye, manzume, şecere ve şiir türünde otuzdan fazla eser yazarak (Boranbayev, 2014: 41) bunlardan on sekizini (onun eserleri yaklaşık yüz bin satırdan oluşur ve bunun yetmiş beş bin kadarı şair hayattayken neşredilir) Taşkent, Kazan ve Orenburg'da yer alan çeşitli matbaalarda bastırıp çıkartmıştır (Kelimbetov, 1974).

Şâdi'nin eserlerinin dilinde farklılıklar vardır. Şairin Buhara'da eğitim aldığı süre boyunca Çağatayca yazılmış edebî eserleri çokça okuması, Özbekistan ve Karakalpakistan'ın birçok şehrini sık sık ziyaret etmesi gibi hususlar destanlarını edebî dilin etkisinde yazmasına sebep olmuştur. Ancak Kazak ortamında yazdığı eserlerinde edebî dilin ve Çağatay dilinin etkisi yoktur (Äbdiğapparova, 2011). Şâdi'nin Kazan ve Orenburg matbaalarında yayımlanan eserleri ile el yazması şeklinde saklanan *Tarixnâme* adlı destanı modern Kazak Türkçesiyle yazılmıştır. Dolayısıyla bu eserlerde, Arapça ve Farsça unsurlar az kullanılmış, hatta bazı kelimeler fonetiği değiştirilerek belirli bir seviyede Kazakçalaştırılmıştır. Taşkent'teki Gulam Hasan Arifcanova litografyasında basılan *Nazım Çähar Därviş*, *Xikayat Xalifa Haron-ar Raşid*, *Xikayat Qamarzaman* ve *Xikayat Orqa-Külşe* gibi destanlarının dili ise Çağatay diline yakındır. Şâdi'nin Kazan ve Orenburg şehirlerinde yayımlanan eserlerine göre Taşkent'te yayımlanan eserlerinde daha çok Arapça ve Farsça unsur yer almaktadır (Kelimbetov, 1974).

Äbdiğapparova, Şâdi henüz hayattayken onun eserlerinin hem yazma hem de kitap olarak yurt içinde geniş çapta yayıldığını belirtmiştir (2011: 155). Şâdi'nin yayımlanmış kitapları ve yayımlanmamış eserlerinin birçoğu Kazakistan Cumhuriyeti Akademisi Merkez Bilim Kütüphanesi, Kazakistan Cumhuriyeti Millî Kütüphanesi ve Muhtar Avezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsünün nadir eserler ve el yazmaları bölümlerinde yer almaktadır. Yazmış olduğu eserlerle zengin bir edebî miras bırakan ve Türkoloji çalışmalarında hak ettiği yeri alması gereken Şâdi'nin eserleri hakkında şu bilgilere yer verilebilir.

Rassiya patşalığında Romanov näsilinen xukımranlıq qılğan patşalardıñ tarixtarı häm aqtaban şubırınşılıq zamannan beri qaray qazaq xalqınıñ axvalı (Rus Çarlığında Romanov sülalesinden hükümdarlık edenlerin tarihi ve Aktaban Şubırındı [Büyük Felaket] döneminden bu yana

Kazak halkının durumu): Şâdi'nin Rusya ile ilgili kaleme aldığı bu tarihî manzumesi, 1912 yılında Orenburg'da kitap olarak basılmış ve halk arasında geniş bir alana yayılmıştır (Äbdiğapparova, 2011). Şair bu eserinde, Rusya'yı eski çağlardan beri halkı için yöneten çarların ve komutanların kahramanlıklarını geniş bir şekilde ele alarak (Boranbayev, 2014) Rus halkının tarihini ve yaşam tarzını kendine has bir üslupla okuyucuya anlatmıştır (Kelimbetov, 1974).

Tarixnama (Tarihnâme): Şâdi'nin tarihî konularda kaleme aldığı önemli eserlerinden biri de *Tarihnâme* adlı destanıdır. Şâdi, 1914 yılında Taşkent'te yayımlanan *Hikayat Halifa Haron-ar-Raşid* adlı kitabının sonunda yayımlanmak üzere hazırlanan eserlerinin listesine yer vermiştir. Bu listede yer alan *Tarihnâme* adlı destanın basılı hâliyle henüz karşılaşılmamıştır. Ünlü bilim adamı ve Şâdi araştırmacısı Kelimbetov destan hakkında, sadece şairin kendi el yazısıyla kaleme aldığı defterin günümüze ulaştığını ve defterin son sayfasında Şâdi Jäñgirulı yazmakta olduğunu fakat destanın ne zaman yazıldığına dair herhangi bir bilgi yer almadığını söylemiştir (1974: 50).

Bilim adamı Kelimbetov, Orta Asya'nın 16-17. yüzyıllardaki tarihi hakkında birçok değerli bilgiye yer veren bu destanın Orta Asya ve Kazakistan halklarının tarihindeki önemli olaylara, gerçek verilere, halk masallarına ve şiirlere dayanılarak yazıldığını ifade etmiştir. Ayrıca Şâdi'nin Doğu tarihini Arap, Fars, Tacik ve Özbek dillerindeki tıpkıbasımlardan öğrenmesinin yanı sıra Kazak halkının geçmişteki medeni ve edebî tarihini de derinlemesine incelediğini belirterek onun sadece bir şair değil, aynı zamanda bir tarihçi olduğu fikrine varmıştır (1974: 55).

Şâdi araştırmacısı Äbdiğapparova, sözlü edebiyat örnekleri koleksiyoncusu ve eski bir öğretmen olan Minat Qaldıbayev'in *Tarihnâme* adlı destandan istinsah ettiği iki el yazması ile Şâdi'nin bir el yazmasını Muhtar Avezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsüne teslim ettiğini ve bu üç yazmanın toplam hacminin 31.864 satır olduğunu söylemiştir (2011: 100). Bu destanın giriş bölümünde, öncelikle Oğuz Kağan ile ilgili olaylar, Oğuz boylarının kökeni, toprakları ve yaşamı anlatılırken Karahanlılar hakkında şecere ve hikâyelere de yer verilmiştir. Ayrıca, Deşt-i Kıpçak bozkırı, Mâverâünnehir bölgesi, Kanlı, Kıpçak, Karluk-Uygur, Üysin, Nayman, Konırat, Kerey, Alşın boyları hakkında da bilgi verilmiş ve Kazakların üç cüze bölünmelerinin tarihi anlatılmıştır (Kelimbetov, 1974: 51).

Şâdi'nin Kazak tarihine ithaf ettiği bu eser iki büyük bölümden oluşmaktadır. "Cengiz Han'ın Tarihi" adlı ilk bölümde 32 fasıl, "Abılay Han'ın Tarihi" adlı ikinci bölümde ise 22 fasıl yer almaktadır (Boranbayev, 2014). Cengiz Han ve Abılay Han gibi büyük tarihî figürlerin hayatları ve kişilik özelliklerinin yer aldığı bu eserde, tarihsel veriler oldukça fazladır (Äbdiğapparova, 2011). Cengiz Han ve Abılay Han'ın hayatlarının ve kahramanlıklarının ele alındığı her fasılda ayrı bir hikâye anlatılmıştır.

Şâdi, Cengiz Han seferlerini geniş bir şekilde kaleme aldığı bölümde, Moğolların kanlı seferlerini anlatmadan önce Orta Asya ve Kazak bozkırlarının o dönemdeki sosyal koşullarına kısaca değinirken (Kelimbetov, 1974), Abılay Han'ın tarihî kişiliğine özel bir önem verdiği bölümde ise Abılay'ın liderlik, kahramanlık, siyasi ve karakter özelliklerini somut örnekler vererek anlatmıştır. Abılay'ın çocukluğu, hayatının en önemli dönemleri belli bir kronolojik sisteme göre birbirinden bağımsız bölümlerde ele alınmış olup hikâyelerde Abılay Han, onun ataları ve torunları anlatılmıştır (Äbdiğapparova, 2011).

Xaybar Qissası (Hayber Kıssası): Şâdi'nin İslam tarihinde önemli bir yere sahip olan Hayber Muharebesi ile ilgili eser yazması İslam tarihini de iyi bildiğini göstermektedir. *Hayber* hikâyesi, şairin dinî eserlerini Allah'ın kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'e ve Hz. Muhammed'in hadislerine dayanarak kaleme aldığının bir delili niteliğindedir. Şairin bu eseri ilk kez 1910'da Kazan'daki Dombrovskiy matbaasında basılmıştır (Äbdiğapparova, 2011: 52). 1913 yılında Taşkent'teki Gulam Hasan Arifcanova litografyasında *Xayber Urısı* (Hayber Savaşı) adıyla ikinci kez basılan eserde, Arap ordusunun Hayber'i fethetmek için günlerce kuşatmasına rağmen Hayber halkının kolayca teslim olmadığı, her iki tarafın askerî komutanlarının ve kahramanlarının savaştığı, son olarak da şehir sakinlerinin yenilgiye uğratıldığı anlatılmıştır (Yegevbayev, 2006: 409). Şâdi bu hikâyede, Hz. Ali'nin savaştaki kahramanlığını ve yiğitliğini anlatarak onu yüceltmiştir (Boranbayev, 2014: 22).

Nazım Siyar Şärif (Nazım Siyer-i Şerîf): 704-767 yıllarında yaşayan Arap yazar İbn İshak, "Hz. Muhammed (s.a.v)'in Hayatı" hakkında bir kitap yazmış, daha sonra 9. yüzyılda Arap filoloğu İbn Hişâm, Müslüman ülkelerde yaygınlaşan bu destanın orijinal versiyonunu tamamlayarak ve yeniden işleyerek yazıya geçirmiştir. Bu eser, 18. ve 19. yüzyıllarda Orta Asya'daki Müslüman Kazak, Tatar, Başkurt ve Kafkas halkların dillerine çevrilerek halk arasında geniş bir alana yayılmıştır. Şâdi bu eseri ana olay örgüsüne bağlı kalarak kendi doğasında yeniden canlandırıp Orta Asya ve Basra Körfezi'ndeki Müslüman halkların ortak dili olan Çağatay Türkçesiyle *Nazım Siyar Şärif* adıyla kaleme almıştır (Boranbayev, 2014).

Şâdi Jäñgirulı'nın en hacimli dinî destanlarından biri olan bu eserde, Hz. Muhammed'in doğumundan ölümüne kadar tüm hayatı alt başlıklara ayrılarak anlatılmıştır. Destanın ilk bölümüne Allah'ı tesbih ederek başlanmış ve ardından Kur'an'ın ilk suresi olan Fatiha'nın anlamı açıklanmıştır. Äbdiğapparova, bu eserin 20. yüzyıl başlarında Taşkent ve Kazan şehirlerinde birkaç kez neşredilirken Sovyetler Birliği döneminde basımının yapılamadığını ancak Kazakistan'ın bağımsızlığından sonra 1995 yılında Oñaybek Qudışulı tarafından Almatı'daki Sanat Yayınevi'nde yeniden yayımlandığını belirtmiştir (2011: 55). Qudışılı tarafından hazırlanan bu kitabı temin edip incelediğimizde, orijinal eserin hece sayısı ve cümle yapılarında birtakım değişiklikler yapılarak önemli ölçüde kısaltıldığı görülmüştür.

Qıssa Balğam Bağur: Şâdi, Hz. Muhammed'den önceki peygamberlerin hayatında meydana gelen bazı olayları da nazım şeklinde kaleme almıştır. *Balğam Bağur* adlı hikâye, şairin öğreti değeri yüksek olan eserlerinden biridir. 1910 ve 1915 yıllarında Kazan'daki B. L. Dombrovskiy Yayınevi'nde, 1917 yılında ise Taşkent'teki Gulam Hasan Arifcanova litografyasında basılan bu kitapta, çeşitli hikâyeler yer almaktadır (Äbdiğapparova, 2011). Bunlar: "Qissa Balğam Bağur", "Hazret Ğaysa duğasımen körden tirilgen katınnıñ xikayası" ve "Bes katınnıñ xikayası" adlı hikâyelerdir. Bu hikâyelerde, başta aile ve kadın hakları olmak üzere ahlaki konular ele alınarak insanseverlik öğütlenmiş; kadın sorunu da feodalizm perspektifinden yorumlanmıştır (Yegevbayev, 2006: 409). Balğam Bağur hikâyesinin ana fikri, şeytan tarafından bir kadın aracılığıyla yoldan çıkarılmaya uğraşılan erkeğin bu durumdan kaçınmaya çalışmasıdır. Şair bu tür durumların Hz. Âdem ile Hz. Havva zamanından beri yaşanageldiğini belirterek bu olaylara dair deliller sunmuştur (Äbdiğapparova, 2011: 46-47).

İbrahim Payğambardıñ Xikayatı: Şâdi'nin peygamberlerin hayatına adanmış önemli eserlerinden biri de Hz. İbrahim hakkında yazdığı hikâyedir. Äbdiğapparova, Şâdi'nin bu eserini Rabgûzî'nin *Kısasü'l-enbiyâ* adlı eserinden hareketle kaleme aldığını belirtmiştir. Bu eserde yer alan hikâyeler basit bir olay örgüsüyle anlatılmıştır (2011: 73). Eserin birinci bölümünde "İbrahim Halilullah'ın Nemrut ile hikâyesi", ikinci bölümünde "İbrahim Halilullah ile İsmal (a.s.)'in Kâbe'yi inşa etmesi", üçüncü bölümünde "Hz. İshak'ın dünyaya gelmesi ve on iki mukarreb meleğin müjdelik istemesi" ve dördüncü bölümünde ise "on iki mukarreb meleğin Lût kavmini helak etmesi" anlatılmıştır.

Fiqh Kaydani (Fıkhü'l-Keydânî): Şâdi'nin şeriat öğretileriyle bağlantılı olarak kaleme aldığı eserlerinden biri olan *Fiqh Kaydani*, 1913 ve 1914 yıllarında Taşkent'teki Gulam Hasan Arifcanova litografyasında basılmıştır. Äbdiğapparova, bu eserin Lutfullah Fâzıl en-Nesefî tarafından namazın şartlarını anlatmak için Arapça yazılan *Fıkhü'l Keydânî* adlı eserin Türkçe bir tefsiri olduğunu söylemiştir (2011: 80). Şâdi, Arapça yazılan şeriat kitaplarından birçok insanın şeriat hükümlerini öğrenip anlayamadığını ve bu yüzden fıkıh ilmiyle ilgili bu eseri ana dilinde tefsir ettiğini belirtmiştir. Şair diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserine de Hz. Muhammed'e övgü ile başlayarak onun yanındaki dört sahabe için şiirler yazmıştır. Namazın şartlarının anlatıldığı bu eserde, İslam'daki dört mezhebin tanıtıldığı ayrı bir bölüm de yer almaktadır.

Axvali Qiyamet (Ahvâl-i Kıyâmet): Şâdi'nin İslamiyet'in temel kaidelerini kaleme aldığı *Axvali Qiyamet* adlı destanından akide öğretilerine de hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Eserde öncelikle Allah'ın zatî ve subûtî sıfatları üzerinde durup daha sonra Allah'ın varlığı ve birliğinin anlatıldığı İhlas suresini yorumlayan şairin Kur'an tefsiri konusunda da bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Bu eserde, her bir insanoğlunun ölmeden önceki durumu, ahirette karşılaştığı çeşitli zorluklar ve şefaatler, cennetin

güzellikleri, cehennemin azapları, Münker ve Nekir'in sorgusu, ahir zamanın yakında ortaya çıkacağına dair alametler: Hz. Îsâ'nın gökten inmesi, Hz. Mehdî'nin ortaya çıkışı, Deccal'in müminleri yoldan çıkarması, Ye'cûc ve Me'cûc kavminin yeryüzünü fethetmesi anlatılmıştır. Ayrıca Cebrâil, Azrâil, İsrâfil ve Mikâil gibi dört büyük meleğin yanı sıra cennet ve cehennem meleklerinin kıyamet zamanındaki davranışları gibi konular da anlatılmıştır. Şair, din ile ilgili olan bu eserindeki her bir sözüne delil sunarak okuyucuya bunun sadece bir sanat eseri olmadığını, aynı zamanda imanın temellerini anlatan bir ders kitabı olduğunu belirtmektedir (Mırzaxmetulı, 2012). Äbdiğapparova, şairin bu destanını ünlü İslam hukukçusu Ebû Mansûr el-Mâtürîdî'nin *Kitâbü't-Tevhîd* adlı eserine dayanarak yazmış olabileceğini belirtmiştir (2011: 88). Bu eser, Muhtar Avezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsünün nadir eserler ve el yazmaları bölümünde yer almaktadır.

Nazım Çehâr Dervîş: Şâdi Töre'nin en hacimli eserlerinden biri de nazire olarak kaleme aldığı *Nazım Çehâr Dervîş* adlı hikâyesidir. Şair eserin giriş bölümünde Allah'a hamd edip Peygambere salavat getirmiştir. Yedi yüzyıl boyunca dünyayı dolaşan dört dervişin başından geçen olayların anlatıldığı bu eserde; adalet, kardeşlik, insan aklı ve sevgisi gibi hususlar övülerek asil insanın nitelikleri ortaya koyulmuştur. Hikâyenin Taşkent'teki litografyada 1913'te basılan nüshası, Kazakistan Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisinin nadir ve el yazma eserler bölümündeki 1138 numaralı klasörde saklanmaktadır fakat eserin birkaç sayfası eksiktir. Eserin sonunda şairin yayımlanan ve yayımlanmak üzere hazırlanan eserlerinin listesi yer almaktadır. Bu eser üzerine hazırlamakta olduğumuz doktora tezinde daha detaylı bilgilere yer verilecektir.

Xiqayat Varaqa-Külşe, Âşıq ve Maşuq: Gazneliler dönemi şairlerinden Ayyûkî'nin Gazneli Sultan Mahmud adına Farsça olarak yazdığı *Varaḳa ve Gülşâh* adlı hikâyeye (Öz, 2012: 515) nazire olarak Şâdi, *Xiqayat Varaqa-Külşe, Âşıq ve Maşuq* adlı hikâyesini yazmıştır. Şâdi'nin Çağatay Türkçesiyle kaleme aldığı bu eser, 1917 yılında Taşkent'teki Gulam Hasan Arifcanova litografyasında basılmıştır.

Kelimbetov'a göre şair, ana temasını aşk, şefkat ve ahlaki konuların oluşturduğu bu eserinde sadece aşkın sırrını söylemekle kalmayıp aşkın toplumsal bir içeriği ve insanın özgürlük haklarıyla ilgili birtakım motiflerin olduğunu da kanıtlamaya çalışmıştır. Daha doğrusu şair aşkı büyük bir sosyal soruna, kategoriye ve faktöre dönüştürerek aşkın ve şefkatin sorunlarını derinlemesine işlemiş; o dönemin insanına özgü en iyi nitelikleri destanın ana karakterleri Varaka ve Külşe'de toplayarak âşıkların sırrını hümanist bir bakış açısıyla ele almıştır (1974: 32-33).

Barsisa: Şâdi, Kazan'daki Karimovtar matbaasında 1910 yılında *Qissa Barsisa* adıyla basılan hikâyesinde, insanoğlunun yaratılışından bu yana onun baş düşmanının şeytan olduğunu anlatmış ve insanları sadece şeytanın ayartmasıyla kötülük yapabilecekleri hususunda uyarmıştır. Ayrıca şeytanın ayartmalarını fark edebilmek ve ondan kaçınabilmek için insanların din

eğitimi almalarının çok gerekli olduğunu belirtmiştir (Äbdiğapparova, 2011).

Bu eserde, Barsisa isimli bir din âliminin şeytan tarafından nasıl kandırıldığı ve yoldan çıkarıldığı anlatılmaktadır. Boranbayev'in çalışmasında yer alan bilgilere göre bu hikâyede, din âlimi olan Barsisa günlerini dua ederek geçirir ve şeytanın hilelerine aldırış etmez. Ancak şeytan bir şekilde onun zayıf noktasını bulur. Şeytan öncelikle ona bir insanın nasıl tedavi edileceğini öğretir ve daha sonra genç bir kızın nöbet geçirme hastalığına yakalanmasına sebep olur. Ebeveynleri kızlarını tedavi için Barsisa'ya getirir. Hayatında hiç evlenmeyen Barsisa önce kızla birlikte olur ve daha sonra bu durumun ayyuka çıkmasından korkarak kızı öldürür. Bir süre sonra suçu açığa çıkıp darağacına asılacağı anda şeytan ortaya çıkıp: "Eğer bana secde edersen seni ölümden kurtarırım." diyerek onu ayartır. Böylece Barsisa şeytana secde eder (2014).

"Xikayat Xalifa Xarun ar-Raşid" ve "Atımtay": Äbdiğapparova, İslam Edebiyatı'na da azami özen gösteren Şâdî'nin insanların cömert ve sağduyulu olmaları hususunda *Xikayat Xalifa Xarun ar-Raşid* ve *Atımtay* adlı hikâyeler yazdığını belirtmiştir (2011: 27). Şâdi tarafından nazire geleneği doğrultusunda kaleme alınan ve dinî konular içeren *Xikayat Xalifa Xarun ar-Raşid* adlı didaktik eser 1913-1917 yılları arasında Taşkent'teki Gulam Hasan Arifcanova litografyasında basılmıştır. Bu hikâye yedi bölümden oluşmaktadır: "Birinşi ajamnıñ kör bolğan xikayası", "Ekinşi ajamnıñ soqır bolğan xikayası", "Üşinşi ajamnıñ kör bolğan xikayası", "Ävelgi qızdın patşağa aytqan särgüzäştäsi", "Ekinşi qızdın särgüzäştäsi", "Jalğannan xalifa bolğan jigitniñ xikayası" ve "Jağfar väzirdin patşağa aytqan xikayası" (Mırzaxmetulı, 2016).

Eskendir Zulqarnayın (Büyük İskender): Bilim adamı Äbdiğapparova, Şâdi'nin Doğu İslam Edebiyatı'nda adaletin simgesi olarak nitelendirilen Büyük İskender hakkında bir destan yazdığını belirtmiştir (2011: 27). Şair üzerine çalışmakta olduğumuz *Nazım Çehâr Dervîş* adlı kitabının sonunda, yeni çıkacak eserlerinin bir listesini vermiştir. Bu eserler arasında *Eskendir Zulkarneyn* ve *Ahmad Jami* gibi eserlerin adı da yer almaktadır. Fakat araştırmalarımız sonucunda bu eserlerle ilgili daha fazla bilgiye erişilememiştir. Büyük ihtimalle hâlâ kayıp olan bu eserlerin de bir gün tozlu raflardan gün yüzüne çıkması ve Türklük bilimine katkı sağlaması tek dileğimizdir.

Şâdi'nin yukarıda bilgi verdiğimiz eserleri dışında, araştırmalarımızda karşılaşarak hakkında kısa bilgiler elde edebildiğimiz; yayım yılı, yeri veya eser adında farklılıklar tespit ettiğimiz diğer eserlerine de kısaca değinerek ilerleyen süreçte yeni bilgiler bulduğumuz takdirde onlara da çalışmalarımızda yer vereceğimizi belirtmek isteriz.

Bilim adamı Kelimbetov (2004), Şâdi Jäñgirulı'nın; *Qissa Bälğam Bağur* (Kazan 1910), *Qissa Bärsisa* (Kazan 1910), *Xaybar Qissası* (Kazan 1910), *Xayber Soğısı* (Taşkent 1913), *Nazım Çahar Därviş* (*Tört Därviş* -

Taşkent 1913), *Nazım Sıyar Şarif* (Taşkent 1913), *Xikayat Haron-ar Raşid* (Taşkent 1914), *Xikayat Qamarzaman* (Taşkent 1914), *Xatımtaydın Xikayası* (Taşkent 1914), *Xikayat Orqa-Külşe* (Taşkent 1917), *Qarunnıñ Jer Jutqan Oqigası* (Taşkent 1917) gibi birçok hikâye ve destanının kendi zamanında çeşitli basımevlerinde yayımlanarak halk arasında geniş kitlelere yayıldığını belirtmiştir.

Äbdiğapparova (2011) ise, Şâdi'nin *Kelinniñ Betin Aşatın Terme*, *Ulıqmanday Düniyede Mıñ Jıl Jürseñ*, *Taza Joq Tat Baspaytın Kümisinen*, *Şardarbek Bolısqa* ve *Bir Moldağa* adlı şiirlerin yanı sıra peygamberler tarihi ile ilgili *Xaziret Musa men Perğavın*, *Dävit Vaqıtındağı Räyis* ve *İbraxim Payğambardıñ Xikayatı* adlı destanlar kaleme aldığını ifade etmiştir.

Şâdi araştırmacılarından Boranbayev'in çalışmasında ise *Şädiniñ Bolıs Qalmenbaydan At Surap Jazgan* adlı şiiri delil gösterilerek şairin dönemin diğer edebî şairleri gibi Doğu'ya özgü eserleri Kazak diline çevirmekle de meşgul olduğu ve ünlü İran şairi Firdevsî'nin *Şehnâme* adlı eserini ilk kez Kazak diline çevirerek Atbasar vilayetindeki Qalmenbay'a sunduğu; ayrıca Kazak düğünlerinde yeni gelen gelinin yüzünün açılması ile ilgili Betaşar (Duvak Açma) geleneğine ithafen *Betaşar* adlı bir şiir yazdığı belirtilmiştir. Şairin bu şiirdeki asıl maksadının gerçek aşk, sadık bir eş, sarsılmaz bir aile olduğu ve bu doğrultuda müstakbel geline tavsiyelerde bulunduğu ifade edilmiştir (2014).

Ayrıca Boranbayev'in çalışmasında, modern Rus edebiyatının kurucusu olarak kabul edilen Puşkin'in *Mednıy Vsadnik* (Bronz Süvari) manzumesinin Şâdi tarafından *Mıs Salt Attı* adıyla Kazakçaya çevrildiği hakkında bilgi verilirken (2014: 42), Nısanbayev'in çalışmasında ise şairin Puşkin'in poemalarının olay örgüsünü özgürce tercüme ettiği belirtilmiştir (2000: 223). Bu ifadelerden Şâdi'nin Rus dilini de çeviri yapabilecek kadar iyi bildiği anlaşılmaktadır.

4. Şâdi'nin Eserleri Üzerine Yapılan Çalışmalar

Kazakistan'da her ne kadar Sovyetler döneminde Şâdi üzerine araştırmalar yasaklansa da bağımsızlık sonrasında şairin eserleri araştırılarak bunların büyük bir kısmı tespit edilmiştir. Tespit edilen bu eserlerin neredeyse tamamı inceleme konusu olmuş ve üzerine çalışmalar yapılmıştır. Şairin bazı kitaplarının sonundaki listelerde yer alan fakat henüz ele geçmeyen eserlerini de bulabilmek için araştırmalar devam etmektedir. Bundan sonraki araştırmalara kaynaklık etmesi açısından şairin eserleri üzerine yapılan çalışmalar hakkında bilgi vermek araştırmacılara katkı sunacaktır.

Şâdi Jäñgirulı'nın hayatı ve eserleri üzerine Ä. Qoñıratbayev, B. Kenjebayev, R. Berdibayev, Ö. Kümisbayev, V. Qalijanulı, N. Kelimbetov, J. Äbdiğapparova, J. Boranbayev, T. Qıdır, X. Tadjiyev, M. Mırzaxmetulı gibi bilim adamları tarafından çalışmalar yapılmıştır. Bu bilim adamlarından bazıları şairin eserlerini derinlemesine incelerken bazıları yaratıcılığı hakkındaki düşüncelerini dile getirmiş; bazıları da eserlerini modern Kazak

Türkçesine çevirmişlerdir. Bunlar içerisinde bu çalışmamıza olduğu gibi diğer birçok çalışmaya da kaynaklık eden Şâdi hakkındaki en kapsamlı kitaplar şu şekildedir:

Kelimbetov Nemat (1974), *Şädi Aqın*, Almatı, Jazuvşı Baspası: Kazakistan'ın bağımsızlığından önce Şâdi Jäñgirulı üzerine araştırma ve inceleme yapılması yasaklanmıştır. Buna rağmen 1970'li yıllarda Şâdi üzerine kapsamlı araştırmalar yapmaya başlayan bilim adamı Kelimbetov, şairin hayatı ve eserleri ile ilgili ilk edebî çalışma olan *Şädi Aqın* adlı eserini 1974 yılında tamamlayarak yayımlatmıştır. Kazak edebiyatı tarihinde Şâdi Jäñgirov ve eserlerinin özel olarak incelenmediğini belirten Kelimbetov, Sovyetler döneminde Şâdi'nin eserlerini araştırıp incelediği ve onun eserlerini tozlu raflardan gün yüzüne çıkardığı bu çalışmasında, Şâdi hayattayken kitap olarak yayımlanan *Nazım Çähar Därviş (Tört Därviş)*, *Xikâyat Väräqa-Külşe*, *Qissa Bärsisa*, *Rassiya patşalığında Romanov näsilinen xukımranlıq qılğan patşalardıñ tarixtarı häm aqtaban şubırınşılıq zamannan beri qaray qazaq xalqınıñ axvalı* adlı eserlerin yanı sıra şairin el yazması şeklinde saklanan *Tarihnâme* adlı destanını da incelemiştir. Kelimbetov, edebî tahlil konusu olarak özellikle bu beş eseri incelemesinin nedenini şu şekilde ifade etmektedir: Şâdi'nin eserleri arasında yer alan bu şiir ve destanlar büyük hacimli olmalarının yanı sıra fikir ve içerik bakımından da oldukça zengin eserlerdir. Bu eserlerden Şâdi'nin hem nazire hem de özgün eserler yazan büyük bir şair olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca şairin yaratıcı ve şiirsel kişiliği bu eserlerde açıkça görülmektedir.

Äbdiğapparova Janar (2011), *XX Ğasır Basındağı Qazaq Ädebiyeti Mäseleleri jäne Şädi Aqın*, Türkistan, Turan: Äbdiğapparova bu çalışmasında, adı sadece araştırmacıların eserlerinde geçen ve henüz bilimsel olarak incelenmeyen Şâdi Jäñgirulı'nın edebî mirasını derleyerek yeni bir bakış açısıyla incelemeye çalışmıştır. Şairin destanlarını konu, fikir ve muhteva bakımından sistematize ederek tahlil etmiştir. Äbdiğapparova çalışmasının birinci bölümünde, 20. yüzyıl başlarındaki sosyo-politik durumun edebiyata etkisini; "dini aydınlatıcı şairler"in edebiyat sahnesine çıkış sebeplerini ve Şâdi'nin bunlar arasındaki yerini ele almıştır. İkinci bölümde, şairin dinî destanlarını konu ve muhteva bakımından tahlil eden bilim insanı, üçüncü bölümde ise Şâdi'nin Kazak tarihine ithaf ettiği "*Tarihnâme*" adlı destanı bilimsel olarak incelemiştir.

Boranbayev Jarılqasın (2014), *Şığıs Şayırlarınıñ Soñı - Şädi Aqın*, Almatı, Bilim: Boranbayev bu çalışmasını Kazakistan'ın bağımsızlığından önce üzerine araştırma ve inceleme yapılması kesinlikle yasaklanan Şâdi Jäñgirulı'nın hayatı ve eserleri hakkında yaptığını belirtmiştir. Şâdi Jäñgirulı'nın nazire geleneğini çok iyi bilen, hümanistlik ve eğiticilik gibi geleneksel temaları kaleme alan bir şair olduğunu ifade eden bilim adamı bu çalışmada, Şâdi araştırmacılarının şimdiye kadar dağınık hâlde olan çalışmalarını ve görüşlerini bir araya getirmiş; ayrıca şairin hayatı ve eserleri hakkında daha önceki çalışmalarda yer alan belirsiz bilgileri de dikkate alarak kendi görüş ve fikirlerini ortaya koymuştur.

Qazınalı Oñtüstik (Güney Hazinesi): Güney Kazakistan Bölgesi'ndeki kültürel mirasın toplanması; tarihî folklorun ve şairlerin yayımlanmamış şiir ve eserlerinin araştırılması; bölgenin tarihinin, kültürünün, siyasi ve ekonomik özelliklerinin tanıtılarak gelecek nesillere aktarılması amacıyla *Qazınalı Oñtüstik* adlı bir kitap serisi projesi başlatılmıştır. Asqar İsabekulı'nın girişimleriyle başlatılan bu seri 500 ciltlik bir koleksiyon olarak planlanmıştır. İlk cildi Güney Kazakistan Bölgesi yönetiminin desteğiyle 2010 yılında yayımlanan bu serinin şimdiye kadar 311 cildi yayımlanmıştır. Bu eserlerde, "Güney Kazakistan bölgesinin tarihî ve kültürel anıtları ile eserleri", "Güney Kazakistan bölgesinin doğası", "Ahmet Yesevî Türbesi", "Güney Kazakistan bölgesinin ekonomisi" gibi konulara yer verilmiştir. Millî birlik ve beraberliğin anahtarı olan tarihi, dini, kültürü, dili, geleneği yaşatmayı amaçlayan bu kitaplar okurlara yol göstermektedir (URL-1). Bu proje kapsamındaki kitaplar Almatı'daki "Nurlı Älem" basımevinde "Türkistan Kitapxanası" serisi adıyla basılmıştır.

Güney Kazakistan Bölgesi'nin tarihî, manevi ve kültürel mirasını toplamak amacıyla yapılan bu projede, araştırmacılar tarafından daha önce haberdar olunmayan ve el yazması hâlinde Kazakistan'daki kütüphanelerin nadir eserler ve el yazmaları bölümlerinin yanı sıra halktan bazı kişilerin el yazması koleksiyonunda muhafaza edilen edebî eserlere de yer verilmiştir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla şimdiye kadar 311 cildi yayımlanan bu serinin 27 cildinde, 20. yüzyıl başlarında Güney Kazakistan bölgesine zengin bir edebî ve manevi miras bırakan Şâdi Jäñgirulı'ın eserleri üzerine yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Bu 27 ciltten 26'sını temin ederek inceleyebildik fakat bir tanesini ne gittiğimiz kütüphanelerde ne de bu serinin basıldığı basımevinde bulabildik. Türkiye'de Şâdi üzerine yapılan kısıtlı çalışmalarda şimdiye kadar adından dâhi söz edilmeyen ve her biri Türkoloji'nin farklı alanlarında bilimsel çalışma konusu olabilecek bu eserler, bundan sonraki araştırmalara katkı sağlaması amacıyla kısaca tanıtılacaktır. Bu eserler, kaynak şeklinde yazılıp tanıtılacağı için tekrardan kaçınmak amacıyla makalemizin "Kaynakça" bölümünde yer almayacaktır.

Qazınalı Oñtüstik (2012), *Şâdi Jäñgirulı "Nazım Siyar Şârif"*, Nurlı Älem-Almatı, (80. Tom, 1. Kitap; 82. Tom, 2. Kitap; 83. Tom, 3. Kitap): Bu üç ciltte, 19. yüzyılda Güney Kazakistan bölgesinden çıkan şair Şâdi Jäñgirulı'nın *Nazım Siyar Şârif* adlı kitabının tüm nüshaları bir araya getirilerek ilk kez yayımlanmıştır. Birinci kitapta, Hz. Resûl-i Ekrem'in yaratılışı ve dünyaya geliş tarihinden Sidretü'l-müntehâ'ya varmasına kadar olan olaylara yer verilmiştir. İkinci kitapta, Hz. Muhammed'in Allah'ın huzuruna varmasından Benî Kurayza muharebesiyle sonuçlanan zamana kadarki olaylar bir araya getirilmiştir. Üçüncü kitapta ise Hz. Muhammed'in hicretinin altıncı yılında meydana gelen olaylardan onun mucizeleriyle sonuçlanan olaylara kadar olan süreç yer almaktadır.

Bu serilerde, *Nazım Siyer Şârif* adlı eserin (1-131, 132-273, 274-418 sayfalar arası) Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da

dipnotta verilmiştir. Daha sonra eserin Arap harfli tıpkıbasımına yer verilmiştir. Her bir kitabın sonunda yer alan "Açıklama" bölümünde, eserde kullanılan Arapça ve Farsça bazı terimler detaylı bir şekilde açıklanırken "İsimler Göstergesi" bölümünde, eserde adı geçen özel kişilerin kısa biyografilerine yer verilmiş; "Yer-Su Adları" bölümünde ise eserde adı geçen yer ve su adları hakkında bilgi verilmiştir.

Qazınalı Oñtüstik (2013-2014), *Şädi Jäñgirulınıñ "Nazım Siyar Şarif" şığarmasınıñ tüpnüsqa mätini jäne onıñ tüsiniktemesi*, Nurlı Älem-Almatı, (82. Tom: 1., 2., 3., 4. ve 5. Kitap [2013]; 6. Kitap [2014]): Güney Hazinesi kitap serisinin 82. cildi 6 kitaptan oluşmaktadır. Bu altı kitapta, Şâdi Jäñgirulı'nın son peygamber Hz. Muhammed'in hayatını nazımla kaleme aldığı *Nazım Siyer Şerif* adlı eserinin açıklaması yapılmıştır. Kazakistan'da ilk kez yayımlanan bu çalışma, Taşkent'teki Ğulamiya matbaasında 1913 yılında basılan kitabın asıl metnine göre hazırlanmıştır.

Birinci kitapta, Hz. Muhammed'in nurunun yaratılışı ve dünyaya geliş tarihinden başlayarak Kureyş Kabilesi'ni dine davet etmesine; ikinci kitapta, sahabelerin ilk kafilesinin Habeşistan'a gitmelerinden başlayarak "Fe-evhâ ilâ 'abdihi mâ evhâ" (kendine vahiy edileni vahiy edip ulaştırdı manasına gelen) ayetikerimesinin manasına; üçüncü kitapta, Hz. Muhammed'in cenneti görmesinden başlayarak Ebû Cehil'in ölümüne; dördüncü kitapta, yakalanan esirler için fidye ödetip onların serbest bırakılması hakkındaki olaylardan başlayarak hicretin altıncı yılına; beşinci kitapta, Hudeybiye Antlaşması'ndan Vedâ Haccı'na kadar olan olaylar anlatılmıştır. Altıncı kitapta ise hicretin on birinci yılında Hz. Peygamber'in hastalığa yakalanmasından onun genel mucizelerine kadar birçok husus kaleme alınmıştır.

Bu altı kitapta, *Nazım Siyer Şerif* adlı eserin (1-60, 61-128, 129-186, 187-251, 252-309, 310-384 sayfalar arası) her 4, 6, 8 veya 10 dizesinin önce Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı verilmiş sorasında bu dizelerin Kazak Türkçesiyle açıklaması yapılmıştır. Daha sonra eserin Taşkent'teki Ğulamiya matbaasında basılan Arap harfli asıl metni ek olarak verilmiştir. Kitapların sonunda yer alan "Açıklamalar Sözlüğü" bölümünde, Arapça ve Farsça bazı terimler, özel isimler, yer ve su adları detaylı bir şekilde alfabetik sırayla açıklanmıştır.

Qazınalı Oñtüstik (2012), *Şädi Jäñgirulı "Ämir Ämze"*, Nurlı Älem-Almatı, (83. Tom, 1. Kitap; 84. Tom, 2. Kitap; 85. Tom, 3. Kitap; 86. Tom, 4. Kitap; 87. Tom, 5. Kitap; 88. Tom, 6. Kitap): Şâdi tarafından Hz. Muhammed'in amcası Hz. Hamza ile ilgili kaleme alınan *Ämir Ämze* kıssasının bir araya getirildiği bu altı ciltlik serinin birinci kitabının giriş bölümünde, "Emir Hamza" kıssasının yazılma sebepleri ele alınmıştır. Daha sonra altı kitapta yer alan toplam 50 fasılda, Hz. Hamza'nın dönemin hükümdar ve vezirleriyle yapmış olduğu kahramanca mücadeleleri ve İslamiyet'i yayma uğraşları anlatılmıştır. Bu kitaplar, dinler tarihine ilgi ve saygı duyan okuyucu kitlesine ithafen hazırlanmıştır.

Bu altı ciltte, Şâdi Töre'nin *Ämir Ämze* adlı kıssasının 1950 yılında istinsah edilmiş nüshasının (ilk beş kitapta, 5-139, 140-282, 283-431, 432-564, 565-706 sayfalar arası; altıncı kitapta ise 178 sayfa Kazak Latin alfabesiyle) Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra eserin ilk beş kitapta Arap harfli, altıncı kitapta ise Kazak Latin harfli (el yazısı ile) asıl metni ek olarak verilmiştir. Her bir kitabın sonunda "Açıklama" bölümü yer almaktadır. Bu bölümde, eserde kullanılan Arapça ve Farsça bazı terimler detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Ayrıca kitapların sonunda yer alan "İsimler Göstergesi" bölümünde, eserde adı geçen özel kişilerin kısa biyografilerine yer verilirken "Yer-Su Adları" bölümünde ise eserde adı geçen yer ve su adları hakkında bilgiler verilmiştir.

Qazınalı Oñtüstik (2012), *Şädi Jäñgirulı "Axvalı Qiyamet"*, Nurlı Älem-Almatı, (89. Tom, 1. Kitap; 90. Tom, 2. Kitap; 91. Tom, 3. Kitap): 19. yüzyılda Güney Kazakistan bölgesinden çıkan şair Şâdi Jäñgirulı'nın meşhur *Axvalı Qiyamet* adlı eserinin tam nüshası bu üç ciltte ele alınmıştır. Elli sekiz fasıldan ibaret olan eserin birinci fasıldan yirmi üçüncü fasla kadar olan kısmı birinci kitapta, yirmi üçüncü fasıldan kırk altıncı fasla kadar olan kısmı ikinci kitapta, kırk altıncı fasılla başlayıp elli sekizinci fasılla tamamlanan kısmı ise üçüncü kitapta yer almaktadır.

Bu üç ciltte, "*Axvalı Qiyamet*" adlı eserin (1-50, 51-98, 99-138 varaklar arası) Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra eserin Arap harfli asıl metnine yer verilmiştir. Üçüncü cildin sonunda "Açıklama Sözlüğü" bölümü yer almaktadır. Bu bölümde, her üç ciltte kullanılan Arapça ve Farsça bazı terimler detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Ayrıca "İsimler Göstergesi" başlığı altında, eserde adı geçen özel kişilerin kısa biyografileri; "Yer-Su Adları" başlığı altında ise eserde adı geçen yer ve su adları hakkında açıklamalar verilmiştir.

Qazınalı Oñtüstik (2014), *Şädi Jäñgirulı "Şığarmaları"*, Nurlı Älem-Almatı, (226. Tom): Bu ciltte, şair Şâdi Jäñgirulı'nın *Fiqh Kaydani*, *Xikayat Äbu Darda*, *Üç Patşa* adlı eserleri ile *Şädi Töreniñ Şığarğanı* ve *Ösiyetnama* adlı didaktik şiirleri bir araya getirilmiştir.

Bu çalışmada, öncelikle Şâdi Töre'nin kaleme aldığı bu beş eserin Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra *Fiqh Kaydani* adlı eserin (85 sayfa) Arap harfli asıl metnine yer verilmiştir. *Fiqh Kaydani* adlı eserde, İslam Dini'ndeki hukuki meseleler şiir yoluyla verilirken; didaktik bir üslupla kaleme alınan *Xikayat Äbu Darda* adlı eserde ise Hz. Muhammed'in sahabelerinden olan Ebû Derdâ'nın hayatı ve takvası hakkında bilgi verilmiştir.

Eserin sonundaki "Açıklama Sözlüğü" bölümünde Arapça ve Farsça bazı terimler detaylı bir şekilde alfabetik sırayla açıklanmıştır. "Çalışmada Karşılaşılan Tarihî ve Dinî İsimler" bölümünde eserde adı geçen kişilerin

kısa biyografilerine; "Çalışmada Karşılaşılan Yer-Su Adları" bölümünde eserde geçen yer ve su adları ile ilgili açıklamalara; "Çalışmada Karşılaşılan Allahutaala'nın Güzel İsimleri" bölümünde ise Allahutaala'nın 99 isminden bu eserde bulunanların anlamlarına yer verilmiştir.

Qazınalı Oñtüstik (2014), *Şädi Jäñgirulı "Şığarmaları"*, Nurlı Älem-Almatı, (227. Tom): Bu ciltte, Şâdi Jäñgirulı'nın *İbrahim Xalilolla* adlı kısa öyküsü ve *Baqıl Sarı* adlı destanının yanı sıra Kazak Türkçesiyle yazmış olduğu bazı şiirlere ve Turmağambet akınla atışmalarına yer verilmiştir.

Bu çalışmada, öncelikle *İbrahim Xalilolla* adlı kısa öykünün ve *Baqıl Sarı* adlı destanın Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra *İbrahim Xalilolla* adlı kısa öykünün (78 sayfa) ve *Baqıl Sarı* adlı destanın (8 varak) Arap harfli asıl metinleri ek olarak verilmiştir.

Eserin sonundaki "Açıklama Sözlüğü" bölümünde, Arapça ve Farsça bazı terimler detaylı bir şekilde alfabetik sırayla açıklanmıştır. Ayrıca kitabın sonundaki "Çalışmada Karşılaşılan Allahutaala'nın Güzel İsimleri" bölümünde Allahutaala'nın 99 isminden bu eserde yer alanların anlamlarına; "Çalışmada Karşılaşılan Tarihî ve Dinî İsimler" bölümünde, eserde adı geçen kişilerin kısa biyografilerine; "Çalışma Karşılaşılan Yer-Su Adları" bölümünde ise eserde geçen yer ve su adları hakkında açıklamalara yer verilmiştir.

Qazınalı Oñtüstik (2014), *Şädi Jäñgirulı "Şığarmaları"*, Nurlı Älem-Almatı, (228. Tom): Şâdi Jäñgirulı'nın *Qıssa Balğam Bağur* (46 sayfa) ve *Xikayat Qamar Zaman* (58 sayfa) adlı hikâyelerinin bir araya getirildiği bu ciltte, öncelikle hikâyelerin Kazak Kiril alfabesine çeviri yazı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra bu iki hikâyenin Arap harfli asıl metinleri ek olarak verilmiştir. Ayrıca kitabın sonundaki "Açıklama Sözlüğü" bölümünde, hikâyelerde yer alan Arapça ve Farsça bazı terimler, özel isimler ve yer adları detaylı bir şekilde alfabetik sırayla açıklanmıştır.

Qıssa Balğam Bağur: Asıl metnin kapak sayfası incelendiğinde, bu hikâyenin 1915 yılında Kazan'daki Dombrovskiy matbaasında basıldığı görülmektedir. Ayrıca kapak sayfasında, bu eserin SSBC Bilim Akademisi tarafından 1953 yılında kontrol edildiğine dair mühür vardır. Çalışmada ele alınan hikâyenin asıl metni Bilimler Akademisi el yazmalar bölümündeki 1185 numaralı klasörde bulunmaktadır.

Xikayat Qamar Zaman: Bu hikâye ilk kez 1914 yılında Taşkent'te kitap olarak yayımlanmıştır. Arap harfli eserin kapak sayfası incelendiğinde Şâdi Jäñgirulı'nın bu hikâyeyi Farsçadan tercüme ettiği ve kendi adını "Sultanşâh Cihângiroğlı" olarak yazdığı görülmektedir. Çalışmaya konu olan hikâyenin asıl metni Bilimler Akademisi el yazmaları bölümündeki 799 numaralı klasörde saklanmaktadır.

Qazınalı Oñtüstik (2015), *Şâdi Jäñgirulı "Şığarmaları"*, Nurlı Älem-Almatı, (278. Tom): Bu ciltte, Şâdi Jäñgirulı'nın en hacimli eserlerinden biri olan *Tarixnâme* adlı tarihî destanı yer almaktadır. Çalışmada, bu destanın Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı verilmiş fakat Arap harfli el yazmasına yer verilmemiştir. Çalışmanın sonundaki "Açıklama Sözlüğü" bölümünde, metinde yer alan Arapça ve Farsça bazı terimler, özel isimler ve yer adları detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

Qazınalı Oñtüstik (2015), *Şâdi Jäñgirulı "Tört Därviş Qissası"*, Nurlı Älem-Almatı, (279. Tom): Bu ciltte, Şâdi Jäñgirulı'nın nazire geleneğiyle kaleme aldığı *Tört Därviş* adlı hikâyesi ilk kez Kazak dilinde yayımlanmıştır. Bu çalışma, genel okuyucu kitlesine ve kendisini şairin eserlerini incelemeye adamış araştırmacılara ithaf edilmiştir.

Bu çalışmada, *Tört Därviş* adlı hikâyenin Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra 192 sayfalık eserin asıl metninin sadece 6. ve 7. sayfaları ek olarak verilmiştir. Çalışmanın sonundaki "Açıklama Sözlüğü" bölümünde, metinde yer alan Arapça ve Farsça bazı terimler, özel isimler ve yer adları alfabetik sırayla açıklanmıştır.

Tört Därviş: Çağatay Türkçesiyle kaleme alınan eser, şairin eserleri arasındaki en hacimli hikâyelerden biridir. Hikâyenin Taşkent'teki litografyadan 1913 yılında çıkan nüshası Kazakistan Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisinin nadir eserler ve el yazmaları bölümündeki 1138 numaralı klasörde saklanmaktadır. Bu çalışmadaki çeviri bahsedilen nüshadan yapılmıştır. Araştırmalarımız esnasında bu eserin farklı kütüphanelerde ve Türkistan'daki bir köy sakininin evinde bulunduğunu da tespit ettik. Bunlar hakkında da hazırlamakta olduğumuz tezde bilgi verilecektir.

Qazınalı Oñtüstik (2016), *Şâdi Jäñgirulı "Şığarmaları"*, Nurlı Älem-Almatı, (280. Tom): Bu ciltte, Şâdi Jäñgirulı'nın nazire geleneğiyle kaleme aldığı *Xikayat Xalifa Harun ar-Raşid* adlı didaktik türdeki dinî hikâyesi ilk kez Kazak dilinde yayımlanmıştır. Kitap genel okur kitlesine ve kendisini şairin eserlerini incelemeye adamış araştırmacılara ithaf edilmiştir.

Bu çalışmada, *Xikayat Xalifa Harun ar-Raşid* adlı hikâyenin Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra hikâyenin asıl metni (110 sayfası, bazı sayfalar eksik ve bazıları yıpranmış) ek olarak verilmiştir. Çalışmanın sonundaki "Açıklama Sözlüğü" bölümünde, metinde yer alan Arapça ve Farsça bazı terimler, özel isimler ve yer adları detaylı bir şekilde alfabetik sırayla açıklanmıştır.

Qazınalı Oñtüstik (2017), *Şâdi Jäñgirulı "Şığarmaları"*, Nurlı Älem-Almatı, (281. Tom, 2. Kitap): Yukarıda da belirttiğimiz üzere bu cildin 1. kitabı ne kütüphanelerde ne de yayınevinde bulunabilmiştir. Bu ciltte, Şâdi Jäñgirulı'nın nazire geleneğiyle kaleme aldığı *Xikayat Varaqa-*

Külşe Aşuq vä Maşuq, *Qissa Qarunnıñ jer jutqan oqiğası*, *Qissa Ğamildi inisiniñ öltürgeni* ve *Räyistiñ ağzasınıñ söylegeni* adlı didaktik ve dinî hikâye-destanları ilk kez Kazak dilinde yayımlanmıştır. Kitap genel okur kitlesine ve kendisini şairin eserlerini incelemeye adamış araştırmacılara ithaf edilmiştir.

Bu çalışmada, adı geçen dört eserin Kazak Kiril alfabesine çeviri yazısı yapılırken eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Kazak Türkçesindeki anlamları da dipnotta verilmiştir. Daha sonra *Xikayat Varaqa-Külşe aşuq vä maşuq* (82 sayfa – bazı sayfalar eksik) ve *Qissa Qarunnıñ jer jutqan oqiğası* (24 sayfa) adlı eserlerin Arap harfli asıl metinleri ek olarak verilmiştir. Fakat *Qissa Ğamildi inisiniñ öltürgeni* ve *Räyistiñ ağzasınıñ söylegeni* adlı eserlerin asıl metni verilmemiştir. Çalışmanın sonundaki "Açıklama Sözlüğü" bölümünde, metinde yer alan Arapça ve Farsça bazı terimler, özel isimler ve yer adları detaylı bir şekilde alfabetik sırayla açıklanmıştır.

Sonuç

Abılay Han'ın soyundan olan ve küçük yaşlarda köy mollasından eğitim almaya başlayan Şâdi, Türkistan coğrafyasının ünlü medreselerinde okurken Arap, Fars, Çağatay dillerini çok iyi öğrenip Arapça kitapları orijinalinden okuyabilecek duruma gelerek İslam tarihi ve Arap edebiyatı konusunda derin bir bilgi birikimine sahip olmuştur. Medrese eğitimi boyunca dinî kaidelerin yanı sıra edebî bilgileri de çok iyi öğrenmeye gayret eden Şâdi, Doğu şairlerinin, filozoflarının ve tarihçilerinin birçok eserini asli nüshalarından okuyarak onlara tamamen aşina olmuştur. Doğu edebiyatına oldukça hâkim olan ve Ekim Devrimi'nden önce dönemin Kazak aydınları arasında en çok kitap yazan Şâdi; hem nazire geleneğiyle hem de özgün olarak otuzdan fazla eser yazarak bunlardan on sekizini Taşkent, Kazan ve Orenburg'da yer alan çeşitli matbaalarda bastırmıştır.

Doğu edebiyatı ile Kazak Halk edebiyatının en iyi örneklerini ve geleneklerini hem ideolojik hem de tematik bir bakış açısıyla değerlendiren şair şiir yeteneğini; yerli halkın sözlü edebiyatından, Doğu edebiyatından ve Rus edebiyatından almıştır. Şâdi, Doğu klasiklerinde ele alınan konuları ve olay örgülerini kendi düşünce sistemi içerisinde yeniden yoğurup şekillendirerek Kazak toprağına uygun ve okurlarının anlayabileceği bir üslupla kaleme almıştır.

Toplumdaki tüm ekonomik ve kültürel eksikliğin halkın cahilliğinden ve eğitimsizliğinden kaynaklandığını düşünen Şâdi; eserlerinde dinî, tarihî ve toplumsal konuları ele alarak diğer aydınlar gibi halkı uyanmaya, eğitime, bilime, sanata ve barışçıl bir memleket olmaya davet etmiştir. Eserlerinde İslam, Rus, Moğol, Kazak tarihlerinin yanı sıra Oğuzlar ve Karahanlılar ile ilgili önemli bilgilere de yer veren şairin böylesine önemli konuları şiir sözleriyle kaleme alabilmek için hem çok araştırma yaptığı hem de birçok dinî ve tarihî eserden haberdar olduğu anlaşılmaktadır.

Şâdi'nin Çağatay Türkçesiyle yazılan ve genellikle Taşkent litografyalarında basılan eserlerinde edebî dilin etkisi görülürken; modern Kazak Türkçesiyle yazılan ve genellikle Kazan ve Orenburg matbaalarında yayımlanan eserlerinde ise edebî dilin etkisi fazla görülmez. Taşkent'te yayımlanan eserlerinde Kazan ve Orenburg şehirlerinde yayımlanan eserlerine göre daha çok Arapça ve Farsça unsur yer almaktadır.

Vermiş olduğu onlarca eser varken Ekim Devrimi öncesi Kazak edebiyatı tarihinde neredeyse adı bile anılmayan Şâdi ve eserleri, Sovyetler Birliği döneminde bütün yasaklara rağmen bilim adamı Kelimbetov tarafından çalışma konusu olmuştur. Kazakistan'ın bağımsızlığı sonrasında ise şair ve eserleri üzerine çalışmaların arttığı ve onun Kazak edebiyatında hak ettiği yeri almaya başladığı görülmüştür.

Şairin eserleri kendi döneminde yazma ve kitap olarak yurt içinde geniş çapta yayılmıştır. Şairin bu kitap ve yazmalarının birçoğu Kazakistan'daki çeşitli kütüphane ve üniversitelerin nadir eserler ve el yazmaları bölümlerinde korunmaktadır. Şairin eserleri üzerine yapılan çalışmaların büyük bir kısmı *Qazınalı Oñtüstik* adlı kitap serisinde yer almaktadır.

Kısacası Şâdi Töre Jäñgirulı, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarında yaşamış, hayatını okuyarak ve araştırarak geçirmiş, dönemindeki sosyal refahının etkisiyle uyanmış ve aydınlanma fikri hakkında şiirler kaleme almış; İslami değerler ve İslam tarihinin yanı sıra Doğu edebiyatını, tarihini, sanatını ve kültürünü iyi öğrenmiş; Doğu edebiyatının inceliklerini yaratıcılığında kullanarak Kazak edebiyatında eserler kaleme almış ve kendi yolunu çizmiş bir şahsiyettir.

Gerek Çağatay gerekse Kazak Türkçesiyle yazmış olduğu eserlerle çok zengin bir edebî miras bırakmasına rağmen çeşitli sebeplerden ötürü Kazak edebiyatında ancak son dönemlerde yer almaya başlayan Şâdi ve eserlerinin Türklük bilimi çalışmalarında hak ettiği yeri alması gerekmektedir. Şâdi'nin eserleri hiç şüphesiz makalelere, tezlere, kitaplara ve hatta özel bir kitap serisine temel teşkil edecek niteliktedir. Şairin dinî, edebî ve tarihî çalışmalara kaynaklık edebilecek eserleri; Türkoloji, tarih ve tasavvuf araştırmacılarına özel çalışma alanı sunacaktır. Şairin dinî destanlarını ve tarihî eserlerini inceleyenler bu eserlerde yeni bilgiler bulabilirler, ayrıca Kazakça yazdığı şiirlerde sözlü kültürle ilgili önemli bilgilere erişebilirler. Bu alanda çalışma yapacak kişilerin, araştırmalarda sıkıntı yaşamamaları ve daha çok kaynağa erişebilmeleri için şairin adının farklı yazılışlarıyla ilgili yukarıda belirttiğimiz açıklamaları dikkate almaları faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Äbdiğapparova, J. (2011). *XX ğasır basındağı Qazaq ädebiyeti mäseleleri jäne Şädi Aqın*. Türkistan: Turan.

Boranbayev, J. (2014). *Şığıs şayırlarınıñ soñı - Şädi Aqın*. Almatı: Bilim.

Keçeciler, Z. D. (2023). *Batı Türkistan bölgesinde Şâdi Töre Cihangiroğlu tarafından yazılan Manzum Siyer-i Şerîf (İnceleme-Metin).* Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora tezi.

Kelimbetov, N. (1974). *Şädi Aqın*. Almatı: Jazuvşı.

Kelimbetov, N. (2004). *Ejelgi ädebi jädigerlikter*. Astana: Foliant.

Koç, K. (2003). *Kazak Türkçesi Türkiye Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Akçağ.

Kussainova, M. ve Abdigapbarova Z. (2016). The image of historical figures in Kazakh literature. *International Journal of Social Science and Humanity*, *6* (6), 437-445.

Kümisbayev, Ö. (2015). *Şığıs şayırları - I. Tom*. Almatı: Dävir.

Mırzaxmetulı, M. (Ed.). (2012). *Qazınalı oñtüstik* (89. Tom; 1. Kitap). Almatı: Nurlı Älem.

Mırzaxmetulı, M. (Ed.). (2016). *Qazınalı oñtüstik* (280. Tom). Almatı: Nurlı Älem.

Nısanbayev, Ä. (Ed.). (2000). *Ekimıñjıldıq dala jırı*. Almatı: Qazaq Entsiklopediyası.

Qoñıratbayev, Ä. (1994). *Qazaq ädebiyetiniñ tarixı*. Almatı: Sanat.

Öz, Y. (2012). Varaḳa ve Gülşâh. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 42, 515-516, İstanbul: TDV Yayınları.

Yegevbayev, A. (2006). *Qazaq ädebiyetiniñ tarixı 5. tom XIX ğasırdıñ ekinşi jartısı (1850-1900)*. Almatı: QazAkparat.

İnternet Kaynakları:

URL-1: "QazAqparat". https://kaz.inform.kz/news/500-tomdyk-kazynaly-ontustik-koptomdygynyn-kezekti-kitaby-okyrmanga-zhol-tartty-foto_a2828945/ (Erişim: 04.02.2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu çalışma, hazırlamakta olduğumuz "20. Yüzyıl Başlarında Çağatay Türkçesiyle Yazılmış Nazm Çehâr Dervîş (İnceleme Transkripsiyonlu Metin-Dizin)" adlı doktora tezimizden üretilmiştir./*This study was produced from his doctoral thesis titled "Nazm Çehar Derviş (Revie - Transcribed Text - Index) Written in Chagatai Turkish in the Early 20th Century".*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Bu çalışmada sorumlu (1.) yazar literatür taraması, veri analizi, bulgular, sonuç ve öneriler bölümlerini hazırlamıştır. İkinci yazar ise yazım ve imla kontrolü, literatür taraması, bulgular, sonuç ve öneriler bölümlerine ek görüşler sunarak katkıda bulunmuştur./ *In this study, the responsible (1st) author prepared the literature review, data analysis, conclusion and recommendations sections. The second author contributed to the spelling and spelling check, review of the literature and findings, conclusions and recommendations by providing additional opinions.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 29.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1453211
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 796-816.

Araştırma Makalesi
Research Article

MENTAL FİİLLER BAĞLAMINDA ŞİİRSEL İNŞA: ORHAN VELİ ÖRNEĞİ

♦

POETIC CONSTRUCTION IN THE CONTEXT OF MENTAL VERBS: THE EXAMPLE OF ORHAN VELİ

Hamza HAVUZ*

ÖZ: Şiirin inşası, yaratıcısının duyu, duygu ya da düşünce dünyasındaki herhangi bir iç motivasyona dayanır. Bu motivasyonlar arasında duyu dünyasının sınırları modern bilimde ayırt edici niteliklerine göre "görme, tat alma, dokunma, işitme ve koku alma" şeklinde sınıflandırılmıştır. Mental fiiller bu noktada insan psikolojisine dayalı algı, biliş ve duygu durum ifadelerinin dilbilimsel bir göstergesi şeklinde ifade edilebilir. Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden biri olan Orhan Veli, bireyin kendine özel veya tüm ötekilere karşı hissettiklerini herhangi bir kalıp ya da sanatsal bir anlayışın mutlak gerekliliklerine göre inşa edilmesine taraf olmamıştır. Bu yaklaşım, onun aynı zamanda Garip akımının da öncülerinden biri yapmıştır. Çalışmada Orhan Veli'nin, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından da onaylanmış yüz temel eserden biri olan *Bütün Şiirleri* ele alınmıştır. Eserden tespit edilen veriler türlerine göre sınıflandırılarak özelde şairin kendi şiirlerini inşa etmesi konusundaki mental fiillerin işlevselliklerine, genel de ise Türk dilinin konu üzerindeki dil bilimsel hareket alanına atıfta bulunulmuştur. Çalışma sonucunda bazı mental fiillerin konuya ya da kişiye özgü anlamlı birimlerin oluşturulması konusunda geçişkenlik gösterebildiği ve bu ilişkinin diğer söz dizimi elemanları vasıtasıyla kurulduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk dili, dil bilimi, mental fiiller, Orhan Veli

ABSTRACT: *The construction of poetry is based on any internal motivation in the sensory world of its creator. The boundaries of the expressed sense world are classified in modern science as "sight, taste, touch, hearing and smell" according to their distinctive qualities. At this point, mental verbs can be expressed as a linguistic indicator of perception, cognition and mood expressions based on human psychology. Orhan Veli, one of the most important poets of Turkish literature, was not in favor of constructing the individual's feelings towards himself or towards all others according to the absolute requirements of any mold or artistic understanding. This approach also made him one of the pioneers of the Strange Movement. In this study, Orhan Veli's "Bütün Şiirleri", one of the hundred basic works approved by the Ministry of National Education, is discussed. The data identified from the work are classified according to their types, referring to the functionality of mental verbs in the construction of the poet's own poems in particular, and the linguistic scientific field of action of the Turkish language on the subject in general. As a result of the study, it is understood that some mental verbs are used as elements in charge of forming meaningful units specific to the subject or person and that this relationship is established through other syntactic elements.*

Keywords: *Turkish language, linguistics, mental Verbs, Orhan Veli*

* Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Giresun-hamzahavuz55@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6957-151X)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Her dünya dili, dolaşımında olan sözcüklerin kendi sistemi içindeki üretim ve hareket alanını belirler. İfade edilen bu belirleyici esaslar birbirinden farklı olan dillerin ortaya çıkmasında da etkilidir. Dildeki göstergelerin oluşumunda ses birimleri şekil birimlerini, şekil birimleri söz dizimini, söz dizimleri ise tümcelerin bir araya gelmesindeki öncülleri belirler. Böylelikle dil, işleyen ve gelişen canlı bir sistem olarak yaşamaya ve üretmeye devam eder.

Şairler, ifade edilen bu canlı sistemin en önemli ve en etkin kullanıcılarından biridir. Dil kullanımında kişisel duyu ve algı biçimlerine göre kavramlara yeni anlamlar yükleyebilirler. Bu yolla da sözcüklerin daha önce inşa edilmiş temel yapı ve anlamlarına aykırı olarak kişisel bir ileti ağı yaratabilirler. Temelde salt bir farklılık olarak göze çarpan bu sınır aşabilirlik yetisi, ait oldukları toplumun duygu ve düşünce dünyasının pozitif yönde gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Garip (I. Yeni) olarak da bilinen akımın kurucusu Orhan Veli Kanık'tır. İnsana karşı hissettiği sevgiyi doğa ve doğaya ait diğer ögelerde de duyumsar (Büyük, 2023: 84). Dönemin kullanılmakta olan şekil ve kalıplaşmış anlatım formlarına karşı çıkar. Şiirlerindeki esas büyük oranda sadelik üzerine kuruludur. Tasvir ya da söz sanatları onun için bir prangadır. "Şiirin sade, söz sanatlarından uzak, süssüz, günlük hayatın içinden sıradan insanı anlatabilecek ve anlamını kendi içinde bulan bir yapıda, diğer sanatların etkisinden arınmış olması gerektiğini düşünür." (Ankay, 2023: 482).

Orhan Veli Kanık, Garip şiirinde Oktay Rifat ve Melih Cevdet'le birlikte çeşitli anlatım teknikleri kullanmıştır. Bu tekniklerden ilki dize bölümleri arasındaki anlam ve söyleyiş bakımından aykırılıkların kurulduğu *karşıtlık* ilkesidir. *Mizah*, Garipçilerin kullandığı bir diğer anlatım tekniğidir ki grubun özellikle ilk evre şiirlerinde 'espri' ya da 'nükte' olarak yer edinmiştir. Anlatım tekniklerinin sonuncusu ise *öyküleme*'dir. Bu tekniğin kullanımına ilişkin ise garip hareketinin başlı başına "şiirin üst yapısının bir şairin izlenimlerinden çok, bir anlatıcının gözlemleri" biçiminde oluşturulmuş olmasıyla açıklanmaktadır (Sazyek, 1996: 206-224). İfade edilen bu teknikler, Orhan Veli'nin şiirlerindeki dil kullanımının dil bilimsel açıdan incelenmesinin önemini vurgulamaktadır.

Şairler konuşucu/yazıcısı oldukları dilin kullanımını önemli ölçüde kişiselleştirerek toplumun diğer bireylerinden dil bilimsel temel prensiplere uyma konusunda bazı noktalarda ayrılırlar. Bu ayrım yalnızca dil kullanımını niteleyen kişisel konuşma alışkanlıkları veya yeterlikle sınırlı değildir. "Sanatçı eserini bilinçle, belirli bir teknikle, belirli kurallara bağlı kalarak değil, aksine hiçbir şekilde izah edilemeyecek, doğası aydınlatılamayacak bir ilhamla, bir kendinden geçişle üretir. Sanat eseri bir inşa süreci değil, sanatçının vecd hali içinde oluşturduğu bir ilham eseridir."

(Taşdelen, 2012: 521). Yer verilen yaklaşımda da ifade edildiği gibi şairin yapıtını inşa sürecindeki belirleyici esaslar, çıktının türü veya inşa edildiği dilin genel dinamiklerine bağlı olarak kusursuz bir uyum içinde gerçekleşmez. Ön plandaki olgu, özne durumundaki şairin duyu dünyasındaki yansımalardır. Özel olarak kurgulanmış hem edebî hem yazınsal üründeki işaret edilen bu yansımalar da büyük ölçüde mental fiillerle takip edilebilmektedir.

Fiil, "Bir kılışı, bir oluşu veya bir durumu anlatan, zaman ve kiplerle çekimlenebilen, -ma- ekiyle olumsuz biçimi yapılabilen kelime türü; eylem." (TDK, 2023: 1285-1286); "Bir kılışı, bir oluşu veya bir durumu anlatan; olumlu ve olumsuz şekillere girebilen kelime." (Korkmaz, 2023: 133); " Öznenin yaptığı ya da konusu olduğu işi, oluşu, kılışı vb. öznenin durumunu, varlığını ya da yüklemle özne arasındaki bağıntıyı kişi, sayı, zaman kavramlarını içererek belirten gösterge." (Vardar, 2002: 97) şeklinde tanımlanmaktadır. Mental fiil ise bireyin kişisel duygu ve algılarını işaretleyen anlam bilimsel bir sınıflandırma içinde ele alınmaktadır. Araştırmacılar kavrama ilişkin yer verildiği şekilde çoğunlukla birbirini tamamlayan tanım ve değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Mental fiillerle ilgili tanımların bazılarını: psikolojik fiiller olarak da tanımlanan mental fiiller "algı, biliş ve duygu" fiilleri (Croft, 1993: 55); bir etki unsuruyla hareket eden ve bunun bir karşılığı olarak da insan zihninde "belli bir süreç içerisinde kendine yer edinen" fiiller (Sandalyeci, 2023: 48); anlambilimsel özelliklerine göre fiillerin "algılama, akıl, duygu ve irade" gibi düşünceler etrafında toplanan fiil sınıflandırması (Altundaş, 2023: 7); hareket ve durum şeklinde iki ana gruba ayrılan fiillerin fiziksel bir harekete dayalı olmayan yalnızca "zihinsel bir hareket bildiren" fiiller (Yegin, 2019: 51) şeklinde sıralamak mümkündür. Ayrıca mental fiillerin genel yapısı ve konuyla ilgili yapılmış bilimsel çalışmalara "Türkiye'deki Mental Fiil Çalışmaları Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi" (Şaş, 2023) ve "Türkiye Türkçesinde Mental Fiiller" (Hirik, 2018) adlı çalışmalardan ulaşabilmek mümkündür.

Mental fiillerle ilgili bir diğer önemli nokta konuyla ilgili incelemelerde kullanılan sınıflandırma ölçütleri ve bu ölçütlere bağlı olarak inşa edilmiş terimlerdir. İfade edilen bu terimler, mental fiillerin sınıflandırılmasında ayırt edici bir özellik gösterecek şekilde ilgili çalışmalarda tanıtılmıştır. Yine burada belirtilmesi gerekir ki konu üzerindeki alan yazını ürünlerinde tam bir sınıflandırma ve terim birliği henüz sağlanamamıştır. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri, kaynak durumunda olan metinlerin söz varlığı bakımından konuya, kişiye veya inceleme metoduna ilişkin mikro çerçevede zorunlu bir değişkenliği beraberinde getirmesidir.

İncelemede Orhan Veli'nin, "Bütün Şiirleri (2015)"[1] adlı eserindeki söz varlığı incelenmiş, içerik analizi yapılarak tespit edilen mental fiiller

[1] Çalışmanın bu bölümünden sonra yazarın bu eserine yapılacak atıflar için "(OV)" kısaltması kullanılacaktır.

çıkarılmıştır. Elde edilen veriler üzerindeki sınıflandırma ve bu sınıflandırmanın terim alanında "Ataman (2023)" ve "Erarslan ve Güner (2021)" tarafından uygulanan iki ayrı metottan yararlanılmıştır. Çalışmada yer verilen mental fiillerin, bağlamı vurgulayan sözlük anlamları ve etimolojik yapılarına yer verilmiş, ardından sıklık bakımından tespit edilebilmesi hâlinde, fiilin 'yüklem' durumunda olduğu 3 cümleyle tanıklandırılmıştır. Anlamın farklı olmadığı mental fiillerin çatı ilişkisine ve birleşik fiillere bağlı olarak değişkenlik gösteren "görmek>görünmek", "bakmak>bakakalmak" gibi eş yapıları, bağlı oldukları kaynak göstergenin alt birimi olarak ele alınmış, bağlamda ayrıca başlıklandırılarak tanıklandırma yoluna gidilmemiştir.

1. Mental Fiiller

Eserde tespit edilen mental fiiller; "*algı fiilleri*, *biliş fiilleri*, d*uygu fiilleri*" (Erarslan ve Güner, 2021) olmak üzere üç ana gruba ayrılmıştır.

1.1. Algı Fiilleri

Algı fiillerinin ayırt edici niteliği, kavramın *Türkçe Sözlük*'teki temel anlam katmanı ile doğrudan ilişkilidir: "**algı (I)** *a. ruh b.* Bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma; idrak." (2023, s. 142). Bu noktada belirleyici husus, herhangi bir gösterge konumunda olan iletinin duyu organlarından biriyle algılanması üzerine kuruludur.

Eserin söz varlığından ayrıştırılan algı fiilleri 6 ana grupta ele alınmıştır (Ataman, 2023):

Görme ile İlgili Duyu fiilleri: görme, görünme, bakma, gözetme ve gösterme.

İşitme ile İlgili Duyu Fiilleri: kulakla algılama ve duyma.

Tatma ile İlgili Duyu Fiilleri: tatma, yeme ve içme.

Dokunma ile İlgili Duyu Fiilleri: dokunma, sarma, tutma ve vurma.

Denge Fiilleri[2]: denge ve denge durumlarına ilişkin fiiller.

Koku Alma ile İlgili Duyu Fiilleri: koklama ve kokuya ilişkin fiiller.

1.1.1. Görme ile İlgili Duyu Fiilleri

Görme eylemi konuşma eyleminden önce gelişmiştir. Bireyin ilk gelişim aşaması olan çocukluk döneminde, konuşma aksiyonundan önce bakıp tanımayı öğrenir. Bir başka ifadeyle de bütün dış dünyaya ait verilerin işlenmesi görme duyusuna bağlı olarak gelişir (Berger, 2023: 7). Göz fiilleri, yazarın algı fiilleri kategorisindeki en yoğun alanı oluşturmaktadır.

Gözle ilgili Türkçedeki temel fiillerin görmek, görünmek, gözlemek, gözetmek, göstermek, bakmak, izlemek vb. şeklinde ilerleyen bir içerik dizinini oluşturmak mümkündür. *Türkçe Sözlük*'te görmek fiili on dokuz ayrı anlam katmanında tanıklandırılmıştır. Fiilin temel anlamına ise "Gözle algılamak, seçmek." şeklinde yer verilmiştir (2023: 1408-1409).

[2] Bu başlık Erarslan ve Güner'in (2021) çalışmasından alınmıştır.

Kaynak metinde gözle ilgili temel anlam bileşkelerini oluşturan "görmek" fiilinin etimolojik yapısı: ***gör-*[** 'Görmek' = ET., OT. **kör-**" (Gülensoy, 2011: 383) şeklinde ele alınmıştır.

*Birdenbire denizi **göreceğiz.*** (OV: 89).

*Kim **görmüş**, ama kim,* (OV: 44).

*O gece **gördüm**,* (OV: 141).

Bak-: "Bakışı bir şey üzerine çevirmek." (TDK, 2023: 378); "**bak-**['Bakışı bir şeyin üzerine çevirmek' = OT. bak- (DLT) < *ba-k-" (Gülensoy, 2011: 105).

*Uyandım **baktım** ki bir sabah,* (OV: 105).

***Bakmayın**, gün olur, ben de* (OV: 118).

***Bak**, dünya renkler içinde!* (OV: 119).

Seyret-: "Bir şeyin durumunu, oluşumunu gözlemek, bakmak." (TDK, 2023, s. 2924); "[Ar. seyr + T. et-mek] Bir nesnenin duruşuna ve eylemine bilinçli olarak bakmak; hayranlıkla algılamak; gözlemek, izlemek." (Çağbayır, 2007, s. 4181).

*Tavla oynayanları **seyrettim**,* (OV: 79).

*Keyifle **seyrederim** hepinizi.* (OV: 118).

*Ve **seyrederim** bulutlar* (OV: 200).

Göster-: "Birini veya bir şeyi işaretle belirtmek (TDK, 2023, s. 1415); "**göster-** ['Göstermek' = ET. *kökit-, körtgür-, körtur-* & OT. *körküt-*" (Gülensoy, 2011, s. 386).

*Anneme **göstereyim*** (OV: 226).

1.1.2. İşitme ile İlgili Duyu Fiilleri

İşitmek eylemi temelde fiziksel bir durum iken dinleme eylemi ise işitme eylemiyle birlikte, birtakım zihinsel süreçlerin devreye girmesiyle gerçekleşmektedir (Doğan, 2008: 261). Metinde tespit edilen algı fiilleri arasındaki işitme fiilleri, en büyük ikinci mental fiil kategorisini oluşturmaktadır.

Duy- "Bilgi almak, öğrenmek, haber almak." (TDK, 2023: 1097); "**duy-**['Duymak' < **tuy-**" (Gülensoy, 2011: 309).

***Duyarlarsa** öldüğünü alacaklılar* (OV: 46).

*Ağlasam sesimi **duyar mısınız**,* (OV: 60).

*Epice yaklaşmışım, **duyuyorum**;* (OV: 60).

Dinle-*:** "İşitmek için kulak vermek." (TDK, 2023: 1022); "**dinle-** ['Duymak, dinlemek' < *di□le-* < ***tı□ < *tı□ 'ses, sada, sadanın perdesi, nağme'**+la-**" (Gülensoy, 2011: 309).

*İstanbul'u **dinliyorum**, gözlerim kapalı*; (OV: 115).

*İsmini **dinleyeceksin** serin esen rüzgârda*

*Ajans **dinliyor**, düşünüyor:* (OV: 228).

İşit-: "Kulakla algılamak; duymak." (TDK, 2023: 1757); "**işit**-['İşitmek, duymak' = ET (Uyg.) **éşid-, eşid-, éşit**-" (Gülensoy, 2011: 441).

Dinle bakalım, ***işitebilir misin*** (OV: 52).

1.1.3. Tatma ile İlgili Duyu Fiilleri

Tat, tadılan şeyin kimyasal yapısını, kokusunu dolasıyla da dokunun oral olarak algılanmasını sağlar. Bu etkileşimde üç ana saha vardır; duyusal etki alanı, zevkle alakalı etki alanı ve fizyolojik alanı (Öner, 2015: 15). Kaynak metinde tatma fiillerini karşılayan bu bağlamda iki gösterge tespit edilmiştir: "*iç*-, ve *ye*-".

İç- fiilinin temel anlam ve etimolojik yapısı: "Bir sıvıyı ağzına alıp yutmak." (TDK, 2023: 1653); "***iç-*** ['İçmek' = ET., OT. iç-" (Gülensoy, 2011: 423).

Rakı ***içer****, efkârlanırım*; (OV: 66).

Oturdum bir kahve ***içtim***, (OV: 85).

Bu akşam da orada ***içeceğim****;* (OV: 88).

Ye-: "Ağızda çiğneyerek yutmak." (TDK, 2023: 3594); "Yemek yeme, karın doyurma işi; … **< yé:m+(e)k / yé:-mek**" (Gülensoy, 2011: 1117); "**yi-** (bir şey) yemek (Akkoyunlu ve Ercilasun, 2015: 973). Metinde *ye*- fiilinin 1 örneği tespit edilmiştir.

Taşımı ağaç ***yedi*** (OV: 185).

1.1.4. Dokunma ile İlgili Duyu Fiilleri

Türkçede dokunma duyusuyla ilgili ifade edilebilecek ilk fiil *dokun*-'tır. Kavram, temelde nesnelerin özelliklerini duyumsamak amacıyla gerçekleştirilen bir eylem göstergesi olmakla birlikte, "sağlığını bozmak; içe işlemek, duygulandırmak; ilişkili, ilgili olmak; tedirgin etmek, sataşmak" gibi soyut anlamların özel işaretleyicisi olarak da kullanılmaktadır (Ataman, 2023: 190).

Dokun- fiilinin temel anlam ve etimolojik yapısı: "Nesnelerin sıcaklık, soğukluk, sertlik, yumuşaklık vb. niteliklerini derinin altındaki sinir uçları aracılığıyla duymak; yordamlamak, temas etmek." (TDK, 2023: 1052); "*dokun*-['Dokunmak' = OT. *tokın*- '(insan) dövülmek, çarpmak; dokunmak." (Gülensoy, 2011: 293-294).

Dokunabilir misiniz, (OV: 60).

Sevdiğim.. Ellerime ***dokunaraktan***… (OV: 174).

Değ-: "Aralık kalmayıncaya kadar birbirine yaklaşarak dokunmak." (TDK, 2023: 943); "değ-['Yaklaşmak, değmek, dokunmak, ermek, erişmek, varmak, düşmek; olgunlaşmak' = ET. (Uyg. /*İKPÖ*) täg- ~ OT. *teg*- (DLT)" (Gülensoy, 2011: 293-294).

Dizi dizime ***değer*** *bir tazenin,* (OV: 73).

Elleri ellerime ***değdi****.* (OV: 141).

Bir kadının suya ***değiyor*** *ayakları;* (OV: 115).

Sar-: "Çevresini çevirmek, çepeçevre dolanmak." (TDK, 2023, s. 2862); "**sarmak**, [eT. sar-ū-mak > sar-mak …]" (Çağbayır, 2007: 4080).

Sardı *o her akşamki sessizlik yokuşları,* (OV: 159).

***Tut-*:** "Elde bulundurmak, ele almak:" (TDK, 2023: 3340); "tut- tutmak, almak; yakalamak; alıkoymak" (Akkoyunlu ve Ercilasun, 2015: 904).

El ***tutar****, ömür yeter* (OV: 64).

Tutarım *gökyüzüne* (OV: 200).

Kuş ***tutuyorsun*** (OV: 232).

Vur-: "Üzerinde görünmek, üzerine düşmek, yansımak, aksetmek:" (TDK, 2023: 3496); "**vur-** … = ET., OT. ***ur-*** (*EUTS,* 266; DLT: uruġ 'dövüş'; *urul-* 'vurulmak, dövülmek'; *urun-* 'dövünmek'; *uruş* 'vuruş, savaş, vuruşma'; *uruş-* 'savaşmak'; *uruş tokuş* 'uğraşma ve savaşma' (Gülensoy, 2011: 1018).

Birdenbire ***vurdu*** *gün ışığı yere;* (OV: 140).

Güneş ***vurmuş*** *içime;* (OV: 105).

Gün ***vuracak*** *baktığımız her yüze..* (OV: 167).

1.1.5. Koku Alma ile İlgili Duyu Fiilleri

Koku, kimyasal bir maddenin yoğunlaşmasıyla havada oluşan düşük çözeltidir. Bu noktada koku alma duyusu ise ifade edilen kimyasal maddelerin algılanarak duyumsanmasıdır (Çelik vd., 2023: 201). Algı fiillerinde yer alan bu duygu durumunun Türkçedeki temel göstergesi *kok-* 'tır.

Kok-*:** "Koku çıkarmak:" (TDK, 2023, s. 2070); "kok-['Koku çıkarmak' = ET., OT. ***kok- (DLT)" (Gülensoy, 2011: 532).

Gübre ***kokuyor*** *kahvenin peykeleri.* (OV: 88).

Giyilmemiş çamaşırlar nasıl ***kokar*** *bilirsin,* (OV: 102).

Deniz ***koktu*** *sabaha kadar;* (OV: 141).

1.1.6. Denge Fiilleri

Denge veya dengeli olma durumu, birbiri üzerinde etki alanına sahip olan "iki karşıt etkenin, birbirinin gücünü karşılaması" olarak tanımlanmış, algı psikolojisinde ise "vücudumuzun bulunduğu yer konusunda bizi bilgilendiren duygu" (Bakırcıoğlu, 2012: 610) şeklinde açıklanmıştır. Kaynak metinde 2 denge fiili tespit edilmiştir.

Titre-: "Küçük ve hızlı salınım hareketleri yapmak; tirildemek:" (TDK, 2023: 3299); "titre-['Küçük ve hızlı salınım hareketleri yapmak' = ET (KT., Uyg.) ***titä-*** ~ ***titri-*** (*EUTS, 241*)" (Gülensoy, 2011: 532).

Mavi bir gökyüzü ***titrerdi*** *güzel bir histe* (OV: 179).

Dön-*:** "Kendi ekseni üzerinde veya başka bir şeyin dolayında hareket etmek:" (TDK, 2023, s. 1076); "**dön-**['Dönmek' < ***tö:n- (KT, Uyg., DLT)" (Gülensoy, 2011: 302).

Başın ***döner****, bakamazsın havaya.* (OV: 87).

1.2. Biliş Fiilleri

Biliş fiilleri ile ilgili olarak alan yazınında *anı ve uslamlama fiilleri*, *biliş fiilleri*, *biliş eylemleri*, *biliş eylem*, *bilişsel eylemler, bilişsel fiiller, idrak fiilleri, mental fiiller, zihin eylemleri, zihin fiilleri* ve *zihinsel eylemler* gibi terimler kullanılmaktadır. İlgili mental fiil çalışmalarında kullanılan bu terimler, bazı noktalarda ayırt edici nitekler göstermektedir. Bu ayrım, çoğunlukla çalışmalarda uygulanan sınıflandırma ya da ilgili yaklaşımların özelliklerine göre değişmektedir.

"Biliş, entelektüel bilgiyle bilme eylemini, bilme faaliyetini meydana getiren süreci; düşünce, kavrayış, akıl yürütme türünden etkinlikleri, sembolleştirme inanç, problem çözme türünden zihinsel davranışları gösteren şemsiye terimidir" (Cevizci, 2021: 146-147). Biliş fiillerini yer verilen bu yaklaşımdan hareketle, insan zihninin dış dünya ilişkisine dayalı olarak geliştirdiği iç dinamik göstergeleri olarak ifade edebilmek mümkündür. Bu dinamikler, bireyin, yaşamın herhangi bir alan veya döneminde bigiyi zihnen kavraması ve gerektiğinde uygulamaya koyabilmesi; değerlendirebilmesi ve işleyebilmesi; unutması; gereklilik, zorunluk ya da isteğe bağlı düşünce üretmesi ve bu çıktıları iletişim formuna dönüştürmesi; irade ve karar verme gibi zihinsel süreçler bütünü olarak tanımlanabilir.

Biliş fiillerini ayırt edici niteliklerine göre sınıflandırmak mümkündür. Çalışmada tespit edilen biliş fiilleri *anlama fiilleri, bellek fiilleri, düşünme fiilleri, iletişim fiilleri, inanç fiilleri, irade fiilleri* (Erarslan ve Güner, 2021) olmak üzere 6 başlıkta ele alınmıştır.

1.2.1. Anlama Fiilleri

Anlama fiillerinin diğer biliş fiilleri arasındaki ayırt edici göstergesi, kavramın *Türkçe Sözlük*'teki temel anlamına dayanmaktadır: "Bir şeyin ne demek olduğunu, neye işaret ettiğini kavramak; fehmetmek:" (TDK, 2023: 196). Anlama fiilleri 52 sıklıkla bu kategoride iletişim fiillerinden sonra gelen en yoğun ikinci gruptur.

Bil-*:** "Bir şey hakkında bilgi sahibi olmak, öğrenmiş bulunmak:" (TDK, 2023: 196); "bil-['Bir şeyi anlamış ve öğrenmiş bulunmak' = KT, Uyg., DLT,KB: ***bil- KB.: **bil-** (***dür-; ge; ig; in-; iş; iş-***)" (Gülensoy, 2011: 144).

Bilirim *ben yaptığımı.* (OV: 44).

Bir yer var, ***biliyorum****;* (OV: 60).

Giyilmemiş çamaşırlar nasıl kokar ***bilirsin,*** (OV. 102).

Anla- / Anlat-*:** "Bir şeyin ne demek olduğunu, neye işaret ettiğini kavramak; fehmetmek:" (TDK, 2023: 196); "anla-[Anlamak, idrak etmek' < ET. ***āŋla- [< **āŋ* 'düşünce, idrak, anlayış'***+la-***]; OT = ***āŋla-*** (DLT)" (Gülensoy, 2011: 71).

Zamanla ***anlıyor*** *insan dünyayı.* (OV: 103).

Kalbinin vuruşundan ***anlıyorum****;* (OV: 116).

Ne hekim ***anlar****, ne hoca.* (OV: 130).

Gör-: "Bir şey hakkında yargıya varmak; değerlendirme yapmak." (Çağbayır, 2007: 1755).

Ne ettik, ne ***gördük*** *şu fâni dünyada* (OV: s. 103).

Görmüyor musun*, her yanda hürriyet;* (OV: s. 117).

Ömrün o büyük sırrını ***gör*** *bir bak da* (OV: s. 148).

***Sayıl-*:** "Belirli bir değerde görülmek; öyle düşünülmek; kabul edilmek." (Çağbayır, 2007: 4101).

Günahkâr da ***sayılmazdı****.* (OV: 45).

1.2.2. Bellek Fiilleri

Bellek fiilleri herhangi bir anı, etkileşim veya bilgiye dayalı olan veri ya da sürecin insan zihninde saklanması ve bu belleğe dayalı verilerin herhangi bir amaçla işlenmesi, kullanılması, hatırlanması, unutulması gibi süreçlerle ilişkili olan göstergelerin konuya özgü alan işaretleyicileridir.

***Hatırla-*:** "Anımsamak:" (TDK, 2023: 1534); "[hatır-la-mak] *gçl. f. [-r]* [*-r*] [*-l(ı)-yor*] **1**. Hafızada geçmişe ait bir olayı, duyguyu veya izlenimi tekrar canlandırmak: hatıra getirmek; anımsamak. …" (Çağbayır, 2007: 1899).

Seni ***hatırladım*** *yine;* (OV: 38).

Hiçbir şey ***hatırlatmaz****.* (OV: 187).

Motorları ***hatırlatıyor****.* (OV: 191).

Unut- / Unutul- "**1.** Aklında kalmamak, hatırlamamak, aklından çıkmak:"; "Unutma işine konu olmak:" (TDK, 2023: 3392-3393); "**unut-**['Aklında kalmamak, hatırlamamak; = ET., OT ***unı(/u)t-*** (*EUTS*, 266; DLT: *unıtgan 'çok unutan'; unutmış 'unutulmuş'*) …" (Gülensoy, 2011: 968-969).

Dertler biraz daha ***unutulmuş****,* (OV: 85).

Nasıl ***unuturum*** *seni ben,* (OV: 93).

Böyle havalarda ***unuttum***; (OV: 57).

Öğren- / Öğret- "**1.** Bilgi edinmek; bellemek; **2.** Yetenek, beceri kazanmak: … " (TDK, 2023: 2584-2585); "**öğren- [** 'Bilgi edinmek; yetenek, beceri kazanmak' = ET. ***ögren-*** 'alışmak' (*EUTS*) ~ OT. ***ögren-*** (DLT) ET. ***ögret-*** (*EUTS,* 148) … " (Gülensoy, 2011: 653).

Neler görmüş, neler ***öğrenmişti*** *kim bilir,* (OV: 141).

Onun saçları ***öğretti*** *bana dalgayı;* (OV: 141).

Öğretmeseydi. (OV: 194).

Gelir aklıma: (*aklına gel-*) "Anımsamak" (TDK, 2023: 102).

Ne iş güç ***gelir aklıma****, ne yoksulluğum.* (OV: 121).

oku-: "Bir metni sadece harf ve işaretlere bakıp anlamak veya metni seslendirmek:" (TDK, 2023: 102); "oku- **[** Yazıya geçirilmiş bir metne bakarak seslere çevirmek; öğrenim görmek'; = ET. OT. ***okı-*** 'okumak,

çağırmak davet etmek' (*EUTS,* 140; DLT: *okıl-, okıt-, okıtsa-*)" (Gülensoy, 2011: 619).

Efendi gazete ***okur****;* (OV: 229).

İlk önce ona ***okuyacağım****.* (OV: 236).

An-*:** "Birini veya bir şeyi akla getirerek sözünü etmek veya onu düşünmek; zikretmek:" (TDK, 2023: 201); "**an-[** 'zikretmek, sözünü etmek' KT., Uyg., OT (DLT,KB) ***aŋ- 'hatırlamak';" (Gülensoy, 2011: 68).

Anmazdı *ama Allah'ın adını,* (OV: 45).

Tanı-*:** "Daha önce görülen, bilinen bir kimse veya şeyle karşılaştığında bunun kim veya ne olduğunu hatırlamak:" (TDK, 2023: 3172); "**tanı-**[… = ET., OT. ***tanu- (*EUTS, 224; DLT*) < ****ta-n-ı-***" (Gülensoy, 2011: 856).

Ablamı ***tanımazsın****,* (OV: 89).

Belki de ***tanırsın*** *beni.* (OV: 102).

Sen de nimetler ***tanırsın*** *biliyorum;* (OV: 234).

1.2.3. Düşünme Fiilleri

Düşünce eylemi çıktıları bilişsel boyutta **"**zihinsel etkinlikler sonucu oluşan ürün"lerdir (Bakırcıoğlu, 2012: 732). İfade edilen temel nitelik, düşünce sonucu ortaya çıkan her bir kavramı vurgulamaktan daha çok zihinsel işlem eylemini ve dolayısıyla da çıktısını işaret etmektedir. Türkçede bu mental eylem ise temel olarak *düşün-* fiiliyle karşılanmaktadır.

Düşün-*:** "Aklından geçirmek, göz önüne getirmek; kurmak:" (TDK, 2023: 102); "**düşün- [** 'Muhakeme etmek, aklından geçirmek' < Çağ. ****tüşün- [***tüş-*** fiilinin reflexivum hâli] 'aklına gelmek' " (Gülensoy, 2011: 315).

Geçmiş günleri ***düşündüm****.* (OV: 88).

Ajans dinliyor, ***düşünüyor:*** (OV: s. 228).

Onu ***düşünüyorum****,* (OV: s. 207).

***Merak et-*:** "(bir şeyi) anlamak veya öğrenmek istemek:" (TDK, 2023: 2334); merak, [Ar. (merak / mera:kı)].

Duydum ki ***merak ediyormuşsunuz*** (OV: 216).

1.2.4. İletişim Fiilleri

İletişim, belli bir düşünce ya da iletinin somut olan araçlarla, "bir insandan, kişi ya da zihinden bir başkasına aktarılma süreci"dir (Cevizci, 2021: 514). İletişim fiilleri, kullanım sıklığı bakımından biliş fiilleri arasındaki en yoğun alanı oluşturmaktadır.

Söyle- / Söylen- / Söylet- **:** "Düşündüğünü veya bildiğini sözle anlatmak; buyurmak:" (TDK, 2023: 3015); "**söyle-[** 'Düşündüğünü veya bildiğini sözle anlatmak' = ET. ***sözlä-*** (EUTS, 210: söz 'emir, buyruk, ferman'; *sözlägülüg* 'söylenecek olan'; *sözlämäsik* 'söylenen çirkin sözler'; sözläş 'konuşmak, sözleşmek'; *sözlätil-* 'konuşturumak') ~ OT. ***söwle-*** 'söylemek', ***sözle-*** (DLT: *söwlen-* 'fısıldamak'; … " (Gülensoy, 2011: 809).

Kim ***söylemiş*** *beni* (OV: 44).

***Söyle**, nasıl yaşanır?* (OV: 53).

*Her bahar **söyler**.* (OV: 63).

***Anlat-*:** "Bilgi vermek:" (TDK, 2023: 200); "[anla-mak > anla-t-mak] *gçl. f. {-ır}* **1.** Bir duyguyu, bir düşünceyi yazı ve sözle başkalarına bildirmek; ifade etmek." (Çağbayır, 2007: 216).

*Onu sonra **anlatırım**, fakat* (OV: 44).

*Ve **anlatacaklar** hikâyelerini* (OV: 157).

***Anlatayım**:* (OV: 216).

De-*:** "Söylemek, söz söylemek; eyitmek:" (TDK, 2023: 952); "**de-[** 'Söylemek' = ET. ***ti- [Taryat N 5] ~ ***ti:*** ~ ***té-*** (DLT)" (Gülensoy, 2011, s. 270).

*Sevgilim, **dedim**,* (OV: 86).

***Derim** ki: "Sıkıntılar dura dursun!"* (OV: 121).

*"Ah! Şairim bu akşam da geçmedi" **diyeceksin**.* (OV: 171).

Konuş-*:** "Bir dilin kelimeleriyle düşüncesini sözlü olarak anlatmak:" (TDK, 2023, s. 2095); "**konuş-**['Bir dilin kelimeleriyle düşüncesini anlatmak' < ***ko-n-(u)ş- … " (Gülensoy, 2011: 539).

*İnsan nasıl **konuşur** kendisiyle,* (OV: 122).

*15'de **konuştum**;* (OV: 210).

*Fena çocuklarla **konuşuyorsun**,* (OV: 232).

Buyur-*:** "Emretmek:" (TDK, 2023: 645); "**buyur-**['Emretmek' < ***buyur- *… "*

*Bir gün de bize **buyur**.* (OV: 226).

***Buyursunlar** onlar da benim yerime* (OV: 227).

İste-*:** "İstek duymak, arzulamak:" (TDK, 2023, s. 1740); "**iste-**['İstemek' = ET. ***istä- ~ ***iztä-*** 'aramak' (*EUTS, 99*)" (Gülensoy, 2011, s. 440).

Ne kâğıt ***isterim,*** ne kalem; (OV: 134).

*Susmak **istiyorum**, susmak bugün.* (OV: 158).

*Başa bir şey **istemem** ondan,* (OV: 210).

1.2.5. İnanç Fiilleri

İnanç fiillerinin diğer mental fiillere göre ayırt edici niteliği, temel bir düşünceye bağlı olarak hedef konuma ilişkin düşünsel yaklaşımlar, bir diğer ifadeyle de sanılardır.

İnan-: "Birini doğru sözlü olarak bilmek, güvenmek:" (TDK, 2023, s. 1706); "Bir şeyi doğru olarak benimsemek' = OT. ***ınan-*** (DLT) < ****ına-n-*** (dönüşlülük)" (Gülensoy, 2011: 434).

***İnanma** ceketim, inanma* (OV: 63).

*Kimi peygambere **inanır**;* (OV: 130).

*Allah'a **inanır*** (OV: 49).

San-*:** "Herhangi bir şeyin zihinde kurulduğu gibi gerçekleştiğine inanmak; zannetmek, zanneylemek:" (TDK, 2023: 2848); "**san-[** 'Zannetmek, gibi gelmek' = OT. san-; saġın-*** (DLT) < ****sa-n-***" (Gülensoy, 2011: 729).

Sanma *ki derdim güneşten ötürü;* (OV: 48).

Benze-*:** "Sanı uyandırmak, gibi görünmek:" (TDK, 2023: 480); "benze-[*** 'Benzemek' < ***beŋiz*** (beŋiz ' yüz rengi'+***e***) < ****meng(i)z+e-*** KT, Uyg. ***meŋ(i)zet-***, DLT. *mengze-*" (Gülensoy, 2011: 132).

Onlar da bunlara ***benzer!..*** (OV: 217).

Hokkabaza mı ***benziyor?*** (OV: 225).

Yaşayan insanlara ***benzer.*** (OV: 35).

Uyuş-*:** "Uzlaşmak:" (TDK, 2023: 3417); "**uyuş-[** … < ***uy- [< uđ-]+(u)ş- 'işteşlik eki" (Gülensoy, 2011: 980-981).

Uyuşamayız, *yollarımız ayrı;* (OV: 136).

1.2.6. İrade Fiilleri

"İrade" mental fiiller bağlamında, bireyin herhangi bir iç motivasyonuna ya da çevresel ilişkisine dayanan düşünsel faaliyetlerdeki kesin/ani/kalıcı/geçici vb. şekilde belli bir süre arzeden, zorunlu ya da istendik yönde tercihe/yatkınlığa/seçime dayalı göstergeler şeklinde tanımlanabilir. İlgili bu düşünsel çıktılar herhangi bir konuda kazanılmış özel alışkanlıkları nitelerken diğer taraftan da karar verme, anlaşma ve sabretme gibi iradeye dayanan diğer konuları da niteler.

Alış- / Alışıl-*:** "Yadırgamaz duruma gelmek: … Sürekli ister olmak, bağımlılık kazanmak:" (TDK, 2023: 148); "**alış-[** 'Sürekli ister olmak' < ***al-ış- " (Gülensoy, 2011: 66).

Tütüne böyle havada ***alıştım,*** (OV: 57).

Gurbete biraz daha ***alışılmış,*** (OV: 85).

Alışacak mıyım, (OV: 86).

Dadan-*:** "Yarar, çıkar amacıyla veya alışkanlıkla bir yere sık uğramak;" (TDK, 2023: 892); "**dadan-[** 'Tadını aldığı, hoşlandığı bir şeyi sık sık istemek' ***< tat+ı+ġ+a-n- " (Gülensoy, 2011: 259).

Gûya bir de Galataya dadanmışız; (OV: 44).

Uyan-*:** "Uyku durumundan çıkmak:" (TDK, 2023: 3404); "**uyan-** … = ET. ***odun- (EUTS, 138: *oduġ* 'uyanık'; *odġur-* = *udġur-* 'uyandırmak'; *udġurak* 'kesin, açık, sarih') = OT. ***uđı(/u)n-*** 'uyanmak' (DLT) < ***ođı(/u)*** **[*o, ođ*]** … " (Gülensoy, 2011: 975).

Uyandım *baktım ki bir sabah,* (OV: 105).

Uyanır *bakarsınız ki mavi.* (OV: 120).

Kıy-*:** "Acımayarak büyük bir kötülük etmek, zulmetmek:" (TDK, 2023, s. 2038); " **kıy-** … < ***ḳıđ- 'kenar yapmak' DLT: ***ḳıyıl-***, ***ḳ***ıyım, ***ḳ***ıyış-, ***ḳıyma***, ***ḳ***ıy-, ***ḳıytur-***." (Gülensoy, 2011: 521).

Arabacı nasıl ***kıyar*** *düvesine?* (OV: 87).

Kıyma *bana.* (OV: 43).

Doy-*:** "İsteği kalmayıncaya kadar yemek, yeteri kadar yemiş olmak, açlığı kalmamak; doyunmak:" (TDK, 2023: 1069); "**doy-[** 'Doymak' < ***toy- < toð- < to*- (KT, Uyg., OT)" (Gülensoy, 2011: 300).

Karnım ***doyar*** *benim de.* (OV: 118).

Uy-*:** "Bir inanca, bir anlayışa, bir duruma veya egemen bir güce uygun davranışta bulunmak; riayet etmek:" (TDK, 2023, s. 3414); "**uy-[** … ET., OT. ***uy- (*EUTS;* DLT: ***uđuk-*** 'ardına düşmek, kovalatmak'; uđula- 'uymak') < ****uđ-*** " (Gülensoy, 2011: 974).

Kimi ***uyar*** *dünya seyrine:* (OV: 130).

***Kan-*:** "Bir gereksinimini, bir isteğini yeteri kadar karşılamış olmak; doymak:" (TDK, 2023, s. 1857); "**kan-[** … < ET., OT. *ḳān-* (DLT)" (Gülensoy, 2011: 457).

Kansam *bir an güzelliğine* (OV: 165).

Dayan-*:** "Güç bir duruma katlanmak; sabretmek, tahammül etmek:" (TDK, 2023, s. 930); "**dayan-[** … = ET., OT. ***tayan- < ****tay+a-n-*** " (Gülensoy, 2011: 269).

Dayan hovarda gönlüm! (OV: 64).

El ***dayanmaz,*** *diş* ***dayanmaz*** *pınar başlarında* (OV, s. 87).

*"**Dayan**!" dedik.* (OV: 87).

Aldır-*:** "Birine veya bir şeye önem vermek, değer vermek:" (TDK, 2023: 137); "**aldır-[** 'Aldırmak' ET. (Orh.) ***alt(ï)z- Kb. ***altız-;*** Uyg. ***altız-***; DLT. ***alduz-*** 'malını elinden aldırmak, soyulmak' AH. ***altuz-*** = OT. (DLT) ***altur- < al-tur-*** …" (Gülensoy, 2011: 65).

Aldırma *söz olur diye;* (OV: 67).

***Vazgeç-*:** "*Far. vāz +T.* … Eskiden beri yapmakta olduğu bir şeyi artık yapmaz olmak:" (TDK, 2023: 3473).

Yavuklumdan ***vazgeçtim;*** (OV: 96).

Yet-*:** "Bir gereksinimi karşılayacak, giderecek nitelikte olmak:" (TDK, 2023: 3617); "**yet-[** … = ET. (Uyg.) ***yet- 'götürmek, getirmek" (Gülensoy, 2011: 1129).

El tutar, ömür ***yeter;*** (OV: 97).

Yakış-*:** "Güzel durmak, iyi gitmek, yaraşmak, uygun gelmek:" (TDK, 2023, s. 3516); "**yakış-[** … OT. ***yakış- 'yaklaşmak, dokunmak, yakına gelmek' (DLT) < yak- '****-(ı)ş-***" (Gülensoy, 2011: 1037).

Bir hamama ***yakışırmış.*** (OV: 145).

Geç-*:** "Bırakmak, vazgeçmek:" (TDK, 2023, s. 1341); "**geç-[** 'Geçmek, aşmak, ölmek; uykuya dalmak; bilincini yitirmek; sönmek' = ET. ***kéç- (DLT) …" (Gülensoy, 2011: 358-359).

Geç *bunları, anam babam,* ***geç;*** (OV: 44).

Mahvet-: "Onmaz duruma getirmek:" (TDK, 2023, s. 2272); "[Ar. maḥv + T. et-mek …] Zarar görmesine sebep olmak; maddî ve manevi olarak onulmaz duruma getirmek." (Çağbayır, 2007: 3022).

Beni bu güzel havalar ***mahvetti***, (OV: 57).

1.3. Duygu Fiilleri

Duygu sözcüğünün dünya dillerindeki temel kavram alanı "hareket etmek ve dışarı çıkmak" anlamlarına gelen Latince "emovere" sözcüğünün esas alınmasıyla türetilmiştir (Ahmed, 2014: 21). Duygular, insan tarafından deneyimlenen "içsel ya da dışsal-çevresel" merkezde meydana gelen "ani, öznel ve göreceli olarak" yoğun tepkiler içeren herhangi bir duruma karşılık olarak gelişebilir (Torun, 2023: 363). İnsanların bireysel, toplumsal ve kültürel etkileşimlere karşılık olarak oluşan bu çok çeşitli karakteristik tepkiler ise "otomatik" şekilde oluşmaktadır (Ekman ve Cordaro, 2011: 364).

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar uzanan süreçte kesin bir döngüyle hareket ederek evrimleşen insan duyguları, bütün boyutlarıyla henüz tanımlanabilmiş ve ayırt edici özellikleri bakımından tam olarak sınıflandırılabilmiş değildir. Bu durumun temel gerekçesi her birinin "kendine özgü sinyallari, fizyolojileri ve zaman çizelgeleri"nin var olmasıyla ilişkilidir. (Suiçmez ve İplikçi, 2023: 205-208). Duygularla ilgili ifade edilen ayırt edici niteliklerin çokluğu, her birinin eşsiz bir kavram alanına sahip olmasını sağlamaktadır.

Yer verilen bu yaklaşımlardan hareketle duygu fiillerine ilişkin bir alt sınıflandırma yapılmamıştır. Fiillerin her ne kadar ifade ettiği "gerçekleşme süreci veya olumlu ya da olumsuz" yapılarını işaretleyecek genel bir ayrıma gidilebilecek olsa da kavramların birbirleri arasındaki gösterge geçişkenliği bu ayırt edici nitelikleri kısmen geçersiz bırakmaktadır.

Âşık ol- / Âşık olabil-: "Sevmek, tutulmak:" (TDK, 2023: 2095); "**âşık** [Ar. ʿışḳ *(sevgi)* > ʿāşıḳ …] Karşı cinsten birini çok sevmek." (Çağbayır, 2007: 331).

Böyle havada ***âşık ol****dum;* (OV: 87).

Âşık olabil*ir.*

***Sev- / Sevin- / Sevinebil-*:** "Sevgi ve bağlılık duymak:" (TDK, 2023, s. 2921); "**sev-[** 'Sevgi ile bağlılık duymak' = ET. **säv- [**EUTS, 201: *sävgülüg* 'sevgili'; *sävgüsüz*; *sävig / sävüg* 'sevgili, aziz, aşk';" (Gülensoy, 2011, s. 758).

Seni hâlâ ***seviyorum****, eski karım.* (OV: 62).

Seni daha çok ***severdim****.* (OV: 193).

Yatağımı da ***seveceğim.*** (OV: 207).

Sevineceksin. (OV: 117).

Sevin sevinebilirsen, (OV: 119).

Şaşır-: "Ne yaptığını bilememek, nasıl davranacağını kestirememek, içinden çıkamamak; şaşmak, tanlamak:" (TDK, 2023: 3090); "***şaşır-[*** 'İçinden çıkamamak' < ****sāş+ır***" (Gülensoy, 2011: 840).

*Sakın **şaşırma**.* (OV: 32).

***Bık-*:** "Tekrarlanması, sürüp gitmesi yüzünden bir şeyden doygunluk veya yorgunluk duyarak onu istemez duruma gelmek." (TDK, 2023: 509); "**bık-**['Usanmak' < OT. *bök-* ~ *bük-* 'Yemekten doyup, usanmak, doymak, kanmak' (DLT)" (Gülensoy, 2011: 140).

Bıktım, usandım sürüklemekten onu, (OV: 40).

***Usan-*:** "Tekrarlanması, uzun sürmesi dolasıyısıyla bir şeyden hoşlanmaz veya istemez duruma gelmek:" (TDK, 2023: 3395); "**usan-**['Bıkmak, bezmek' **< *us+a-n-**" (Gülensoy, 2011: 971).

Bıktım, **usandım** sürüklemekten onu, (OV: 40).

Çürü-: "Yıpranmak, çökmek:" (TDK, 2023: 889); "**çürü-[** 'Çürümek' **< *çūri-** (T. Tekin)" (Gülensoy, 2011: 257).

*Mapuslarda **çürüyemem**;* (OV: 43).

***Vurul-*:** "Âşık olmak, gönlünü kaptırmak, sevdalanmak:" (TDK, 2023: 3497).

Sühehlâ'ya ***vurulmuşum*** diye?

Kork-: "Korku duymak, ürkmek, dehşete kapılmak;" (TDK, 2023: 3497); "***kork-*[** 'Korku duymak, ürkmek, dehşete kapılmak' = ET. (KT., Uyg.), OT. (DLT) **ḳorḳ-** < *ḳor-(ı)-k-" (Gülensoy, 2011: 542).

*Hoş, olsa da **korkacak mıyım** zaten* (OV: 48).

Korkar mıyım (OV: 48).

Ağla- / Ağlat-*:** "Bir duruma üzülmek" (TDK, 2023, s. 80); "**ağla-[** 'Ağlamak' = ET. ***ıġla- (EUTS)…" (Çağbayır, 2007: 56).

Ağlasam *sesimi duyar mısınız,* (OV: 60).

*Her sefer **ağlatır** beni,* (OV: 73).

*Serde erkeklik var, **ağlıyamam**.* (OV: 123).

Efkârlan-: "Herhangi bir üzücü olay sebebiyle hüzünlenmek:" (TDK, 2023: 80); "[efkâr-la-n-mak] … Tasalanmak; kaygılanmak; kuruntu yapılmak; üzülmek." (Çağbayır, 2007: 1369).

Mektup alır, ***efkârlanırım;*** (OV: 66).

Şen ol-: "Neşelenmek, sevinmek, mutlu olmak:" (TDK, 2023, s. 3101); "**şen** 'Sevinçli, neşeli' < ***şē-*** 'yansıma'+**-n**" (Gülensoy, 2011: 841).

*Gönlüm **şen olmalı** değil mi?* (OV: 73).

Avun-: "Bir şeyle uğraşarak acısını unutmak, sıkıntılardan uzaklaşmak; aldanmak, teselli bulmak, müteselli olmak:" (TDK, 2023: 302); "**avun-[** 'Teselli bulmak' = OT. ***awun-*** (DLT) < ***ābın-*** [<***ābı-n-*** (T. Tekin)]" (Gülensoy, 2011: 90).

Avunurum. (OV, s. 121).

Avunamadık; (OV, s. 77).

Sıkıl-: "Can sıkıntısı duymak:" (TDK, 2023: 2934); "**sıkıl-[**"2. can sıkıntısı duymak; = OT. ***sıkıl-*** (DLT) < ***sık-(ı)l-***" (Gülensoy, 2011: 767).

Dün fena ***sıkıldım*** *akşama kadar;* (OV: 79).

Bayıl-: "Çok hoşlanmak, çok sevmek, hayran kalmak:" (TDK, 2023: 449); "**bayıl-[** 'Bayılmak, şuurunu kaybetmek' < ET. ***bay-*** 'bayıltmak'+***ıl-/ may-ıl-*** ~ **mayılmağ** (KTS, 256)" (Gülensoy, 2011: 122).

Musikîye ***bayılıyorum*** (OV: 80).

Kemir-*:** "[*eT.* *kem-mek > kem-ür-mek > kemir-mek] … Yavaş yavaş içine işleyerek harap etmek." (Çağbayır, 2007, s. 2541); "**kemir-[** 'Sert bir şeyi dişleriyle azar azar kopartmak' = OT. ***kemür- (DLT) < ***kemür-***" (Gülensoy, 2011: 495).

Of of, ***kemirir*** *bağrımı of, ince hastalık."* (OV: 89).

***Baştan çıkar-*:** "Karşı cinsi bir ilişkiye ikna etmek." (TDK, 2023: 422).

Sen ***çıkardın*** *beni* ***baştan****.* (OV: 85).

Kıskan-*:** "Herhangi bir bakımdan kendinden üstün gördüğü birinin bu üstünlüğünden acı duymak; çekememek; günülemek, hasetlenmek, haset etmek." (TDK, 2023: 2026-2027); "**kıskan-[** 'Sevgide veya kendisiyle ilişkili şeylerde bir başkasının ortaklığına veya üstün durumda olmasına dayanamamak' = OT. ***ḳısġan- (DLT) ~ ***ḳısırḳan- < ḳızġa-*[< *ḳız*** 'hasis'+***ġa-*]*n-*** …" (Gülensoy, 2011: 517).

İçer içer, ötekini ***kıskanır***, (OV: 96).

Kıskanma*, güzelim,* ***kıskanma****;* (OV: s. 96).

Beğen-*:** "İyi ve güzel bulmak:" (TDK, 2023, s. 2026-2027); "**beğen-[** 'Hoşlanmak' < ***begen- (<? ****beg+e-n-***) 'bey gibi görmek' …" (Gülensoy, 2011: 126).

Beğenmedin *Aile Bahçesi;* (OV: 100).

Onu da ***beğenmedin,*** *parka;* (OV: 100).

Üzül-: "Üzüntü duymak; eseflenmek, yerinmek:" (TDK, 2023: 3456); "**üzül-[** '… üzüntü duymak, kaygılanmak' = ET. ***üzül-*** 'kesilmek, kopmak, sonu gelmek' (EUTS, 275) ~ OT. ***üzül-*** 'üzülmek, kesilmek' (DLT: *üzülgen* daima üzülen') ***< üz-(ü)l-*** " (Gülensoy, 2011: 1008).

Ölürüz diye mi ***üzülüyoruz****?* (OV: 103).

Zor gel-*:** "Bir işin yapılması birine güç gelmek:" (TDK, 2023: 3456); *"**zor / gel- [Far. zōr]; (*Bir işin yapılması*) *ona güç gelmek; üstesinden gelememek*; ***gel-*** [*eT*. kel-mek] (Çağbayır, 2007: 5496/1677).

Bu iş bana ***zor gelir.*** (OV: 143).

Utan-*:** "Onursuz sayılacak veya gülünç olacak bir duruma düşmekten üzüntü duymak; arlanmak, mahcup ulmak:" (TDK, 2023: 3402); "= ET. (KT, Uyg), OT. ***utan- (DLT), ***uwutlan-*** (< ***uwut*** 'utanma, ar, haya' +***la-n-***) < ***ut+(a)n-***" (Gülensoy, 2011: 973).

Bense bugünmüş gibi ***utanırım*** (OV: 144).

Bağlan-*:** "Sevmek, içten bağlı olmak:" (TDK, 2023: 362); " **bağlan-**['Bağlanmak işine konu olmak' = OT. ***baglan- ~ ***boglan*** (DLT) < * ***bā-g+la-n-*** " (Gülensoy, 2011: 104).

Hiçbirine ***bağlanmadım*** (OV: 146).

Gül-*:** "Mutlu, sevinçli zaman geçirmek, eğlenmek, hoşça vakit geçirmek." (TDK, 2023, s. 1446); "**gül-[** 'Gülmek' < ET. ***kül- (KT., Uyg., DLT) ~ OT. (DLT) ***külçir-*** 'gülümsemek' …" (Gülensoy, 2011, s. 393).

Gülüyor *saz benizli bâkire..* (OV: 163).

Gülümse- "Güler gibi olmak, hafifçe gülümsemek:" (TDK, 2023: 1446); "**gülümse-[** 'Hafifçe gülmek' < **gül-** [<ET. *kül-*]+***-(ü)mse-*** " (Gülensoy, 2011: 394).

Gülümsüyor *mavi bir ay ışığında kamış,* (OV: 154).

***Tebessüm et-*:** "Gülümsemek." (TDK, 2023: 3214); "[Ar. besm > tebessüm …] Gülümsemek." (Çağbayır, 2007: 4661).

Tebessüm eder. (OV: 192).

Çök-*:** "Yoğun bir biçimde duymak:" (TDK, 2023: 875); "**çök-**['Bulunduğu düzeyden aşağıya inmek, çukurlaşmak' < ET. ***sök- 'çökmek' …" (Gülensoy, 2011: 252).

Ve ***çökmüş*** *içimde her zaman o baygın koku,* (OV: 154).

***Tat-*:** "Bir şeyi duymak, hissetmek" (TDK, 2023: 3203); "**tat-[** … (bir duruma) uğramış olmak' < tāt-" (Gülensoy, 2011: 868).

Geçmiş, ***tatmamışız*** ayrılık; (OV: 166).

***Hoşlan-*:** "Hoşuna gitmek, hoş bulmak; hazzetmek, hoşlaşmak:" (TDK, 2023, s. 1607); " [hoş-la-ş-mak] … Zevk almak." (Çağbayır, 2007: s. 1989).

Hoşlanır. (OV: 187).

***Kıymet ver-*:** "Değerli olarak kabul etmek, değerlendirmek:" (TDK, 2023, s. 2038); " [Ar. ḳıymet …] Önem vermek; değer vermek; saygı göstermek." (Çağbayır, 2007: 2654).

Şimdiki kadar ***kıymet vereceğim****?* (OV: 190).

İmren-*:** "Beğenilen bir kişi veya şeye benzemeyi istemek; gıpta etmek:" (TDK, 2023, s. 1702); "**imren-[** 'Özenmek, beğenmek; gıpta etmek' < ET. (KT., Uyg.) ***amran- 'sevmek'…" (Gülensoy, 2011: 433).

İmreniyorum. (OV: 191).

Kızdır- / Kızabil-*:** "Öfkelendirmek; kızma ihtimali veya imkânı bulunmak." (TDK, 2023, s. 2039-2041); "**kız-[** 'Kızmak, öfkelenmek' = OT. **ḳızġa**- ~ **ḳırġa**- (DLT) DLT : ***ḳızġut-, ḳızġutlan-, ḳızıl- < ḳız (~ r)-ga- …" (Gülensoy, 2011: 522).

Sevdiğim insanlara ***kızabilirdim****,* (OV: 194).

Aldır-*:** "Birine veya bir şeye önem vermek, değer vermek:" (TDK, 2023, s. 137); "**aldır-[** 'Aldırmak' ET. (Orh.) ***alt(ï)z- KB. ***altız-***; DLT. ***alduz-*** …" (Gülensoy, 2011: 65).

Aldırma. (OV: 235).

Sez-: "Açık bir kanıt olmaksızın, olmuş veya olacak bir şeyi anlamak:" (TDK, 2023, s. 2926); "**sez-[** ET. (KT., Uyg.) ***sezin-*** 'endişelenmek, şüphelenmek' ~ OT. ***sezin-*** 'sezinmek, sanmak' (DLT: *sézik* 'sezme, seziş'; *sézik-* 'sezmek') < ***sē-*** 'seçmek, ayırmak' +***-z-***" (Gülensoy, 2011: 760).

Seziyorum *senelerce susan* (OV: 235).

Kurtul-*:** "İstenmeyen, sıkıntı veren, hoşlanılmayan bir kimseden, bir yerden, bir durumdan uzaklaşmak:" (TDK, 2023: 2170); "**kurtul-** 'Tehlikeli ve kötü bir durumu atlatmak' = ET. (KT,Uyg.) ***ḳurtul-, ***kutrul-*** (*EUTS, 190*) ~ ***hutrul-*** (*EUTS*, 84) ~ OT. ***ḳutul-*** 'kurtulmak; doğurmak' (DLT)" (Gülensoy, 2011: 576).

Eski bir sevdadan ***kurtulmuşum****;* (OV: 59).

***Geçir-*:** "Herhangi bir durumu yaşamış olmak:" (TDK, 2023: 1339); "

Yine dertli ***geçirdim*** *geceyi,* (OV: 85).

Gene de güzel günler ***geçirebilirim****;* (OV: 135).

Geçirebilirim *bu mavilikte,* (OV: 135).

Sonuç

Dünya edebiyatının bütün dönemlerinde, toplumlardaki zümrelere hitap eden farklı düsturlara bağlı edebî akımlar ortaya çıkmıştır. İfade edilen bu değişkenliğin temel sebepleri ise toplumu oluşturan bireylerin farklı duygu, eğitim ve inanç daireleri gibi değişkenlere bağlı olarak kişisel bir algı taşıyor olmalarında saklıdır. Türk edebiyatının bazı dönemlerindeki edebî akımlar da büyük ölçüde bu eşsiz algının bir yansımasıdır.

Orhan Veli Kanık'ın şiirleri hem biçem hem de şekil bakımından Türk edebiyatında kendisinden önce benzeri olmayan bir yapıya sahiptir. Onun geliştirdiği tarz diğer bütün ötekiler karşısında müsemmadır, yani "Garip"tir. İfade edilen bu sıra dışılığın önemli bir kısmı ise özgünlüğe dayanmaktadır. Tespit edilen mental fiillerin çeşit, sıklık ve kullanım şekilleri aktarılan düşüncenin canlı bir göstergesidir.

Kaynak metinde tespit edilen mental fiilleri 3 ana grupta toplamak mümkündür: 'algı fiilleri', 'biliş fiilleri' ve 'duygu fiilleri'.

Algı fiillerinin 6 gruba ayrılan sıklık değerleri ise şu şekildedir:

1. Görme ile İlgili Duyu Fiilleri: *gör- / görün-* (38); *göster-* (1); *bak-* (27); *seyret-* (1).

2. İşitme ile İlgili Duyu Fiilleri: *duy- / duyur-* (29); *dinle-* (14); *işit-* (1).

3. Tatma ile İlgili Duyu Fiilleri: *iç-* (14); *ye-* (4).

4. Dokunma ile İlgili Duyu Fiilleri: *dokun-* (2); *değ-* (4); *sar-* (3); *tut-* (10); *vur- vurul-* (7).

5. Koku Alma ile İlgili Duyu Fiilleri: *kok-* (6).

6. Denge Fiilleri: *titre-* (2); dön- (9).

Algı fiilleri incelendiğinde, şairin kendi iç dünyası ve çevresinde yaşanmakta olan şeyleri, alışılmışlığın dışında olacak şekilde farklı duyuları kullanarak tanımladığı anlaşılmaktadır. Gözle algılanabilecek bir uyaranı okuyucunun dokunma ya da işitsel duyuyla tanımlamasını dolaylı şekilde vurgulamaktadır. Bu noktada, şair tarafından algı fiillerinin kendi aralarında güçlü bir geçişkenlik ağının inşa edildiği görülmektedir.

Biliş Fiillerinin 6 gruba ayrılan sıklık değerleri şu şekildedir:

1. Anlama Fiilleri: *bil-* (27); *anla- / anlat-* (10); *gör-* (1); *sayılma-* (1).

2. Bellek Fiilleri: *hatırla-* (12); *unut- / unutul-* (8); *öğren- / öğret-* (9); *aklına gel-* (1); *oku-* (7); *an-* (1); *tanı-* (5).

3. Düşünme Fiilleri: *düşün-* (19); merak et- (1).

4. İletişim Fiilleri: *söyle- / söylen- / söylet-* (36); *anlat-* (9); *de-* (20); *konuş-* (11); *buyur-* (2); *iste-* (11).

5. İnanç Fiilleri: *inan-* (4); *san-* (3); *benze-* (8); *uyuş-* (1).

6. İrade Fiilleri: *alış- / alışıl-* (3); *dadan-* (1); *uyu- / uyan- / uyut-* (12); *kıy-* (3); *doy-* (2); *uy-* (1); *kan-* (1); *dayan-* (10); *aldır-* (3); *vazgeç-* (3); *yet- / yetin-* (4); *yakış-* (1); geç- (1); *mahvet-* (1).

Biliş fiillerinde öne çıkan dinamik, şairin duygu ve düşüncelerini aktarma konusundaki hikâye etme eğilimidir. Şair, biliş fiillerini kendi adına sözcü olmasını istediği diğer varlıklar için de kullanmaktadır. İlgili cansız varlıkların göstergesi durumunda olan kavramlara konuya ya da kendi duygu durumuna bağlı olarak birtakım geçici yan anlamlar yüklemiştir. Bu anlamsal ilişkinin kurulmasında ise söz dizimsel yapının belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.

Duygu fiillerinde herhangi bir sınıflandırma yapılmamıştır. Tespit edilen 40 duygu fiilinin sıklıkları ise şu şekildedir: *âşık ol / âşık olabil-* (2); *sev- / sevin- / sevinebil-* (38); şaşır- (1); *bık-* (1); *usan-* (1); *çürü-* (1); *vurul-* (1); *kork-* (3); *ağla- / ağlat-* (11); *efkârlan-* (5); *şen ol-* (1); *avun- / avut-* (3); *sıkıl-* (1); *bayıl-* (1); *kemir-* (3); *baştan çıkar-* (1); *kıskan-* (3); *beğen-* (2); *üzül-* (1); *zor gel-* (1); *utan-* (1); *bağlan-* (3); *gül- / gülümse-* (8); *tebessüm et-* (1); *çök-* (2); *tat-* (1); *hoşlan-* (1); *kıymet ver-* (1); *imren-* (1); *kız- / kızabil- / kızdır-* (2); *aldır-* (3); *sez-* (1); *kurtul-* (1); *geçir-* (4).

Bütün dillerde olduğu gibi Türk dilinde de fiillerin genel bir istem alanı vardır. İstem, fiillerin hangi şartlarda söz dizimsel yapıda görevli birimler olarak kullanılabileceğinin, bütünün hangi ögelerle inşa edilebileceğinin ve inşa edilmesi gerektiğinin yapısal formülünü gösterir.

Orhan Veli'nin şiirlerindeki tespit edilebilen duygu fiilleri, aktarılan temel istem yapısında geniş bir kullanım alanına sahiptir. İfade edilen bu genişlik, şiirin anlamsal yapısında, hedef konumunda olan okuyucuların düşünsel boyutta katkıda bulunmalarını zorunlu hâle getirmektedir. Bu sebeple Orhan Veli'nin, şiirini, yansıtıcısı olduğu duygu ya da farkındalıkların okuyucuyla birlikte, yalın bir anlamsal ve duygusal bütünlük kurma isteği üzerine inşa etmiş olduğu söylenebilir. Konuyla ilgili Erdem

(2004) tarafından hazırlanan önemli bir inceleme örneği vardır: *Türkmen Türkçesinde Mental Fiillerin İsteme Göre Anlam Değişmeleri*.

Orhan Veli Kanık ve diğer Türk edebiyatı şairlerinin eserleri üzerinde yürütülecek dil bilimsel çalışmaların artması, onların hassas ve derin olan duygu ve düşünce dünyalarının mümkün olduğu ölçüde anlaşılmasına ve toplum tarafında her boyutuyla karşılık bulmasına bir nebze de olsa katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Ahmed, S. (2014). *Duyguların kültürel politikası.* (çev.: Sultan Konut), İstanbul: Sel Yayınları.

Akkoyunlu Z. – Ercilasun, A. B. (2015). *Kâşgarlı Mahmud Divânü Lugâti't-Türk giriş-metin-çeviri-notlar-dizin.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Altundaş, U. (2023). Tuvaca görme algı fiillerinde çok anlamlılık. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 38/Özel Sayı, 7-25.

Ankay Kardaş, N. (2023). Orhan Veli'nin hikâyelerini Garip poetikası üzerinden okumak. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 10, 474-484.

Ataman, H. A. (2023). Yûnus Emre Dîvânı'nda mental fiiller. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, (76), 179-216.

Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik eğitim ve psikoloji sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Berger, J. (2023). *Görme biçimleri*. (çev.: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.

Büyük, D. (2023). Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde "deniz" tasavvuru. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 2(1), 80-90.

Cevizci, A. (2021). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.

Croft, W. (1993). Case marking and the semantics of mental verbs. *Semantics and the Lexicon,* 55-72, Dordrecht: Springer Netherlands.

Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Çelik, C. vd. (2023). Adli tıpta koku duyusu ve değerlendirilmesi: Geleneksel derleme. *Turkiye Klinikleri Journal of Forensic Medicine & Forensic Sciences/Türkiye Klinikleri Adli Tıp ve Adli Bilimler Dergisi*, 20(3), 200-210.

Doğan, Y. (2008). İlköğretim yedinci sınıf öğrencilerinin dinleme becerilerini geliştirmede etkinlik temelli çalışmaların etkililiği. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6 (2), 261-286.

Ekman, P., ve Cordaro, D. (2011). What is meant by -calling emotions basic. *Emotion Review*, 3(4), 364-370.

Erarslan, M. - Güner, G. (2021). Babürnâme'deki mental fiillerin yapı ve içerik bakımından sınıflandırılması. *Uluslararası Filoloji Bengü*, 1(1), 17-66.

Erdem, M. (2004). Türkmen Türkçesinde mental fiillerin isteme göre anlam değişmeleri. *V. Uluslararası Türk Dil Kurultayı Bildirileri*, *1*, 939-949.

Gülensoy, T. (2011). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hirik, E. (2018). *Türkiye Türkçesinde mental fiiller*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Korkmaz, Z. (2023). *Dil bilgisi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Orhan Veli (2015). *Bütün şiirleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öner, C. (2015). *Bariatrik cerrahi hastalarında tat alma ve besin tüketimindeki değişikliklerin vücut ağırlığına etkisi*. İstanbul: İstanbul Medipol Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sandalyeci, S. (2023). *Çağatay Türkçesinde mental fiiller: Ali Şir Nevâyî örneği*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sazyek, H. (1996). *Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Garip hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Suiçmez, T. U. - İplikçi, A. B. (2023). Evrimsel psikoloji. *Evrimsel Açıdan Duygular ve Duygu İfadesi,* (ed.: B. Tekeş), 185-213, Ankara: Nobel Yayınları.

Şaş, A. K. (2023). Türkiye'deki mental fiil çalışmaları üzerine bir bibliyografya denemesi. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (36), 290-307.

Taşdelen, V. (2012). Türkçede şiirin yüklemi sorunu. *Turkish Studies*, 7 (4), 519-532.

Torun, N. (2023). Fizyolojik psikoloji. *Duyguların Nörobiyolojisi,* (ed.: N. Torun), 361-403, Ankara: Nobel Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2023). *Türkçe sözlük.* 12. Baskı, Ankara: TDK.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 30.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 17.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1428496
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 817-829.

Araştırma Makalesi
Research Article

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN SERVET-İ FÜNÛN DÖNEMİ ROMANLARINDA ÜÇGEN ARZU

♦

TRIANGULAR DESIRE IN HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'S NOVELS OF SERVET-İ FÜNÛN PERIOD

Serap ŞENGÜL*

ÖZ: Modern Türk edebiyatında birden çok edebî türde metin kaleme almış üretken isimlerden olan Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945), bilhassa romanın sanatsal açıdan önemli bir merhale kaydetmesini sağlamıştır. Türk edebiyatında roman türünde bireyi gerçekçi bir anlayışla ele alan yazarlardan olan Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünûn'da yazdığı romanlar yazarın olgunluk dönemi eserleri olarak değerlendirilir. Halit Ziya Uşaklıgil'in realist bir anlayışla kaleme alınan ve edebî açıdan yazarın romancılığında ileri bir aşamanın ürünü olan bu romanlarda René Girard'ın "romantik" ve "romansal" olarak ifade ettiği kategorizasyonu açıkça görmek mümkündür. Yazarın Servet-i Fünûn döneminde kaleme aldığı romanlar, Girard'ın "romansal hakikat" olarak adlandırdığı ve bireyin kendi arzularını başkasına göre şekillendirdiği gerçeğini gözardı etmemesi bakımından sanatsal açıdan daha değerli bulduğu metinlere yakındır. Bu makalede Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünûn dönemi romanları seçilmiş ve René Girard'ın "üçgen arzu" olarak ifade ettiği modeli çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmanın amacı, yazarın romanlarında üçgen arzunun nasıl çalıştığını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, René Girard, arzu üçgeni, romantik, romansal.

ABSTRACT: *One of the productive authors in modern Turkish literature is Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945) who has written in many different literary genres has especially provided to the development of novel. The novels written by Halit Ziya Uşaklıgil, who is one of the writers in Turkish literature who deals with the individual in the novel genre with a realistic understanding, during the Servet-i Fünûn period are considered as the works of the author's maturity period. The fact that Halit Ziya Uşaklıgil's novels are written with a realist approach has made the author's novels in a situation where René Girard's classification of "romantic" and "novelistic" can be easily distinguished. The novels written by the author during the Servet-i Fünûn period are close to the texts that Girard calls "novelistic truth" and that he finds more artistically valuable in terms of not ignoring the fact that the individual shapes his own desires according to someone else. In this study, Halit Ziya Uşaklıgil's novels of the Servet-i Fünûn period were choosen and examined according to René Girard's triangular desire model. The aim of this study is to reveal how triangular desire works in the author's novels.*

Keywords: *Halit Ziya Uşaklıgil, René Girard, triangular desire, romantic, novelistic.*

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı öğrencisi/İstanbul- serap.sengul@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-7795-7124)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Fransız filozof, antropolog ve edebiyat eleştirmeni René Girard'ın kendisine ait olan üçgen arzu modelinin ilkelerini anlattığı kitabı *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* 1961'de Fransa'da basılmış, 1999'da Türkçe olarak yayımlanmıştır (Girard, 2013). Metinde kişinin arzusunun şekillenmesinde diğerlerinin etkisini ön plana çıkaran Girard, arzunun taklitçi doğasına vurgu yapar. Kişinin isteklerinin ortaya çıkmasında diğerlerinin etkisinin altını çizen René Girard; her bir köşesini arzulayan özne, arzulanan nesne ve arzunun ortaya çıkmasına vesile olan arzunun dolayımlayıcısı (diğer bir deyişle kışkırtıcısı) ile ifade ettiği arzu üçgeni ile modelini şemalaştırır. Dolayımlayıcının etkin olduğu bu şemada başkası tarafından istenilmek, nesnenin değerini arttırır. Arzular ikinci bir kişinin etkisiyle şekillendiği için özgün nitelikli değil, bir anlamda kopyadır (Girard, 2013: 46).

Yazar, arzulayan kişi ile arzunun dolayımlayıcısı ilişkisinde ikisi arasındaki bedensel ve ruhsal uzaklık herhangi bir birlikteliğe engel olacak kadar çoksa dolayımın türünü "dışsal", bu uzaklık üçgenin iki köşesinin temasına olanak tanıyacak ölçüde ise "içsel" olarak tanımlar. İkisi özelinde nesneye sahip olma konusunda bir yarıştan söz edildiğinde dolayımın niteliği içseldir. Bu durumda arzulayan öznenin arzu nesnesine yönelttiği sahip olma yönündeki girişimlere, öznede o arzuyu tetikleyen ve kendisi de aynı dürtüyle hareket eden rakip tarafından mâni olunur. İkisi de aynı nesneyi arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısı birbirinin rakibi konumundadır. Arzu üçgenini oluşturan taraflar arasında bu rekabet ilişkisini körükleyen kıskanma duygusu da söz konusudur. Buna rağmen arzulayan taraf, kendisini bu durumun yalnızca arzu nesnesinden doğduğuna inandırmaya çalışarak diğer tarafı yok sayma eğilimindedir. Ona göre arzunun dolayımlayıcısı, ikisi arasına tesadüfen girmiş bir yabancıdır.

Arzunun doğasında olan bu taklitçi yapının edebiyata da kaçınılmaz olarak aksettiğini savunan René Girard, metinleri bu gerçeği yansıtıp yansıtmamalarına dayanarak iki kategoriye ayırır. Arzunun oluşmasında "öteki"nin etkisinin altını yeterince çizmeyen metinleri "romantik", başkasının arzusunun öznede o nesneye karşı uyandırdığı sahip olma isteğini yansıtanları ise "romansal" sınıfına dâhil eder ve edebî açıdan daha değerli bulur. Kategorizasyonda metnin arzu üçgenini yeterince yansıtıp yansıtmadığı ölçüt olarak alınır. Aynı yazarın farklı romanlarında arzunun üçgen doğasına karşı aldığı tavır değişebilir. Bu nedenle aynı yazarın "romantik" ve "romansal" sınıfına girebilecek metinleri olabilir. Arzunun başkasına göre şekillendiği gerçeğini yansıtmayan metinlerde öznenin bireyselliğine vurgu yapılır. Girard, kişide herhangi bir nesneye karşı arzu uyanmasını sağlamada başkasının etkinliğinin altının çizildiği modelini, yazın sahasında hayatı tüm veçheleriyle kapsayan Batı romanı aracılığıyla şekillendirir.

Sosyal alanların birçoğunda arzunun üçgen doğasının yansıması söz konusudur. Edebî metin esaslı farklı bir okuma yöntemi sunan yazar, edebiyatın estetik tarafını ihmal ettiği konusunda eleştirilmiştir. Girard ise asıl yapmak istediğinin eserler arasında tasnif değil, arzu oluşum aşamasında başkalarının etkinliğinin altını çizmek olduğunu belirtmiştir. Kendisine yöneltilen eleştirileri ise arzunun taklitçi doğasını açığa çıkararak kişinin her açıdan biricik ve tek bir varlık olarak yansıtıldığı birey merkezli görüşü sarsmış olmasına bağlamıştır. Bireyin özgün ve biricik olma niteliklerinin ön plana çıkarıldığı bir ortamda kişinin arzularını seçmede ve arzu nesnesini bulmada özgür olduğu görüşünün bir yanılsamadan ibaret olduğuna dayanan bir edebî kuramın kolaylıkla kabul görmeyeceği açıktır. Bazı çevreler tarafından eleştirilse de bu model edebî eleştiride karşılık bulmuş ve metin okuma çalışmalarına farklı bir perspektif kazandırmıştır.

Kuşkusuz her eser, içinden çıktığı medeniyete ait izler taşır. Bu bağlamda Batı menşeli bir kuram olarak üçgen arzunun farklı bir edebî geleneği yansıtan Türk romanıyla birebir örtüşmesi beklenemez. Her metnin okur yorumuna açık olduğu gerçeğinden hareketle farklı okumaların etkisiyle romanların katmanlı yapısına nüfuz edilebilir. Servet-i Fünûn döneminin nesir alanında en önemli isimlerinden olan Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir döneminde yazdığı ilk romanlarında ve Servet-i Fünûn yıllarında kaleme aldığı romanlardaki ortak şema üçlü aşktır. Bir rakibin söz konusu olduğu bu aşk ilişkilerinde her zaman karşı tarafı ortak arzuya ulaşmak için harekete geçiren bir dolayımlayıcı vardır. Yazarın romanlarının geneli bir rakibin olduğu üçlü bir aşk şeması çizilmesi, özneyi arzu nesnesine yönlendiren bir kişinin (dolayımlayıcının) varlığı gibi hususlar bakımından içerik olarak Girard'ın kuramına uygundur. Bu çalışmanın amacı arzuların özneden kaynaklandığı ve ona özgü olduğu anlayışının tersine arzunun taklitçi (mimetik) doğasını ortaya koyan yazarın romanlarına kuramın dıştan adapte edilmesi değil, romanların kendi iç dinamiklerinde Girard'ın üçgen arzu modelinin izini sürmektir. Türk edebiyatında realizmin (gerçekçilik) önemli temsilcilerinden olan Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünûn[1] dönemi romanlarının arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıtlar olması bakımından Girard'ın kuramına göre de "romansal hakikat" sınıfına girebileceğini göstermek hedeflenmektedir.

1. Mai Arzulardan Siyah Gerçekliğe: *Mai ve Siyah*

Yazarın İzmir'deyken kaleme aldığı ve olgunluk dönemi eserleri olarak kabul edilen diğer romanlarına bir nevi hazırlık olarak değerlendirilebilecek ilk dört romanında da üçlü aşk şeması etrafında yansıtılan arzunun öykünmeci doğası, Servet-i Fünûn dönemi romanlarında

[1] Bu çalışmada Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünûn edebî topluluğunun faaliyet dönemi olan 1896-1901 yılları arasında yayımlanan *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* romanları konu edilmiştir. Yazarın son romanı olan ve 7 Eylül 1908-5 Mart 1909 tarihleri arasında *Sabah* gazetesinde tefrika edilen *Nesl-i Ahir*, kronolojik olarak bu dönemin dışında kaldığından incelemeye dâhil edilmemiştir.

daha ustalıklı şekilde işlenmiştir. Yazarın *Sefile* (İkbal, Mazlume, İhsan), *Nemide* (Nail, Nahit Nemide), *Bir Ölünün Defteri* (Hüsam, Nigar, Osman Vecdi), *Ferdi ve Şürekâsı* (Hacer, Saniha, İsmail Tayfur) gibi ilk romanlarındaki üçlü aşkla yansıtılan üçgen arzu, sonraki romanlarında da roman türünün imkânları çerçevesinde gelişerek varlığını sürdürür.

Halit Ziya Uşaklıgil'in İstanbul'a gelişinden sonra tefrika edilen ilk roman olan *Mai ve Siyah* (Uşaklıgil, 2006), döneminin edebiyata ve bilhassa şiire meraklı genç ediplerinin temsilcisi konumundaki Ahmet Cemil'in kurduğu hayallerin hayatın acı gerçekleriyle karşılaştığında paramparça oluşunun romanıdır. Şöhret sahibi bir edip olmayı gaye edinen Ahmet Cemil, yaşadıklarıyla hayatın acımasız yüzünü görür. Her geçen gün hayallerinden biraz daha uzaklaşan ve sonunda elinde olanları da kaybeden genç yazar, romanın sonunda hayallerinin ev sahibi olan İstanbul'a veda eder.

Yazıldığı devrin edebî atmosferinin hâkim olduğu roman, anlatının merkezine yerleştirdiği Ahmet Cemil aracılığıyla matbuat çevresine ayna tutar. Romanda Ahmet Cemil'in hayalperest ve "(…) –bir ceridede sefaletten (fakirlikten dolayı) intihara mecbur olmuş bir aile pederine, sokakta kolu kırık bir çocuğa, mezaristanda (mezarlıkta) on beş yaşında verem bir kızın kabrine tesadüf etse dünyaya küsmek hassasiyetinde (özelliğinde) yaratılmış olan (…)" (Uşaklıgil, 2006:114) ince ruhlu biri olarak tanıtılması, dönemin içe dönük aydın portresinin yansımasıdır. Bu anlamda Ahmet Cemil, dönemin sosyal ve siyasi şartlarının neticesinde kendi iç dünyalarına sığınan aydınların romandaki temsilcisidir. Dönemin aydınları da tıpkı Ahmet Cemil gibi "(…) seyrederler, müteessir olurlar ve hayal kurarlar. (…)" (Kaplan, 2012:435). Genç şairin çalıştığı gazetedeki yazarlar için tertip edilen Tepebaşı'ndaki yemekle başlayan roman, zamanla hayallerin yerini acımasız gerçeklerin almasıyla umutsuz ve karanlık şekilde sona erer. Karakterin psikolojik durum tahlilinin önemli yer tuttuğu roman, içeriğinin zenginliği sayesinde edebiyat eleştirisi bağlamında değişik açılardan ele alınmaya müsaittir.

Roman, başkarakterin tanınmış bir şair olma, üne kavuşma ve zengin olma düşleriyle başlayan macerasının, yaşadığı birtakım olumsuz olaylar neticesinde başarısızlıkla sonuçlanma sürecini konu eder. Genç şair adayının arzularının şekillenmesinde etkin olan kişi ise arkadaşı Hüseyin Nazmi'dir. Özne konumundaki Ahmet Cemil arzu nesnesini kendisi seçmez, Hüseyin Nazmi'yi model alarak arzularını şekillendirir. Onun sahip olmak istediği zenginliğin içinde yaşayan Hüseyin Nazmi, bir anlamda şöhret yoluyla maddî güce ulaşma noktasında Ahmet Cemil'i harekete geçmeye yönlendiren itici güçtür. Ahmet Cemil'in eylemlerinin amacı, sahip oldukları açısından örnek aldığı dolayımlayıcıya yani Hüseyin Nazmi'ye yaklaşmaktır. Dolayımlayıcının etkisiyle daha itibarlı hâle gelen arzu nesnesine ulaşma, Ahmet Cemil için hayatının temel amacı olur.

Üçgen arzu açısından özne ve dolayımlayıcı konumunda olan ikili rüştiyede yatılı okurken tanışır ve zamanla arkadaş olurlar. Eğitimleri

boyunca ailelerinden daha çok birbirlerini gören iki arkadaş, zamanla aralarında duygu ve düşüncede ortaklık tesis ederler. Okuldaki diğer arkadaşlarıyla ilişkileri sınırlı olan bu ikilinin yakınlığı, okuyup yazdıkça entelektüel birikimlerinin artmasıyla ilerler. Edebiyat merakı, özellikle de şiire duydukları ilgi ortak noktalarıdır. İlgi alanlarının ortak olmasının etkisiyle arkadaşlıkları ilerleyen Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, edebî okumayla ve okudukları üzerinde yaptıkları fikir alışverişleriyle zaman geçirirler. Edebî tür olarak şiire yönelen ilgileri, Ahmet Cemil için bir şiir kitabı kaleme alma hayalinin başlangıcıdır.

Yaşamak istediği hayattan uzak olan Ahmet Cemil, ileride bulunmak istediği konumla ilgili hayaller kurar. Edebî başarı sonucunda elde edeceği şöhrete ve bu şöhretin meyvesi olarak gelecek ekonomik rahatlığa ulaşmak onun aslî amaçlarıdır. Ahmet Cemil'in büyük bir şair olarak anılmasını sağlayacak kadar başarılı bir kitap kaleme almak, bu kitabı basabileceği teknik yapıyı satın almak ve bu sayede sahip olduğu ün ve paranın verdiği cesaretle âşık olduğu Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia'ya aşkını itiraf etmek gibi hayalleri vardır. Bu hayalleri gerçekleştirmek için çabalayan Ahmet Cemil, hiçbir şeyin planladığı gibi gitmemesiyle çöküşe doğru ilerler.

Mai ve Siyah romanında arzulayan özne konumundaki Ahmet Cemil'i arzu nesnesine yönlendiren dolayımın niteliği içsel dolayımdır. Üçgen arzu açısından dolayımlayıcı Hüseyin Nazmi ile özne Ahmet Cemil arasındaki mesafe, fiziksel temasa izin verecek derecededir. Hayallerini gerçekleştirerek Hüseyin Nazmi'nin konumuna ulaşabilmeyi amaçlayan Ahmet Cemil'in hayallerinin şekillenmesinde, Hüseyin Nazmi'nin bulunduğu toplumsal konum etkilidir. Şöhret sahibi bir şair olup zenginliğe erişirse arkadaşı gibi saygın bir konumda olacağını düşünür.

Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin maddi açıdan kaygısızlığı yanında kendi geçim sıkıntısının büyüklüğünün farkına varır. Babasının vefatıyla birlikte annesi ve kız kardeşinden oluşan ailesinin sorumluluğunu üstlenen Ahmet Cemil, kendi idealleri ile zorunlulukları arasında kalmış durumdadır. Yatılı okuldan ayrılan ve para kazanabilmek için Batı edebiyatının ikinci, üçüncü sınıf muharrirlerinin eserlerini tercüme eden, öğrencilere ders veren Ahmet Cemil, arzularının büyüklüğü ile imkânlarının küçüklüğü arasında sıkışmıştır. Kendi yaşadığı ev ile Hüseyin Nazmi'nin ailesinin köşkü arasında karşılaştırma yapan Ahmet Cemil, arkadaşınınki gibi maddî kaygılardan uzak müreffeh bir yaşama özlem duyar. Arkadaşının Erenköyü'nde bulunan köşküne gittiğinde kendi hayatı ile onunki arasındaki uçurumu gören Ahmet Cemil'in hayalini kurduğu her şeye Hüseyin Nazmi sahiptir. Kendisinin Süleymaniye'de bulunan mütevazı evinin aksine zenginlik ve şatafatın hüküm sürdüğü köşk, ikisinin yaşam tarzı arasındaki derin farkın en somut göstergesidir. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin görkemli köşkünde kendi hayatının sefaletini daha somut olarak görür ve "(...) Bugün ihtiyaç ile, maişet derdiyle ilk cerihayı (yarayı) almış olan bu taze kalp şu havai boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak (bulunmak) lazım gelen fikir sükûnuna (sakinliğine), gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı acı bir

hüsran hissi (…)" (Uşaklıgil, 2006: 72) ile dolayımlayıcısı ile aralarında uçurum olduğunu anlar. Romanda hayal ve hakikat arasındaki ayrılıkta Ahmet Cemil'in Süleymaniye'deki evi, ailenin babasının yıllarca çalışıp çabalamasıyla ancak sahip olabilmeleri nedeniyle siyah hakikatin, arkadaşının ailesinin köşkü ise "mai" hayallerin temsilcisidir (Kefeli, 2005: 81).

Dolayımlayıcının etkisiyle nesneye duyduğu arzu gittikçe şiddetlenen Ahmet Cemil'in kendini hayallere fazla kaptırması ve giderek gerçeklerden kopmaya başlaması Hüseyin Nazmi'nin de dikkatini çeker. Arkadaşının hayallerini dinledikçe Ahmet Cemil'in hayallerle yaşadığını ve hayal ile gerçek arasında denge kurmada tökezlediğini anlayarak ona karşı merhamet duymaya başlar. "(…) Hakikatin daima hulyanın dununda (Gerçeğin her zaman hayalin altında) kaldığını (…)" (Uşaklıgil, 2006: 135) bilen Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in arzularına ve hayallerine sınır koyma konusundaki acziyetinin farkındadır.

Arkadaşının maddî konumuna ulaşmak için çabalayan Ahmet Cemil, ona karşı rekabet duygusuyla hareket eder. Hüseyin Nazmi ile içten içe giriştiği bu mücadelede galip gelebilmek için tek yolun şiir olduğunu düşünür. Kendisini sanat alanında ispat ederse bunun beraberinde getireceği başarı, maddî güç ve şöhretle bireysel eksiklerini gidererek tam bir kişilik kazanacağına inanır. Genç şairin Hüseyin Nazmi'nin sahip olduklarına karşı duyduğu istek o kadar yoğundur ki aşk duygusunu bile buna göre şekillendirir. Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lâmia'yı seven ve onun da kendisine âşık olduğunu düşünen Ahmet Cemil, böyle bir şeyin söz konusu olmadığını anladığında duygusal açıdan hayal kırıklığına uğrar. Bu aşkta Lâmia'nın sahip olduğu konumun da etkisi vardır. Lâmia; Ahmet Cemil için sahip olmayı düşlediği yaşam tarzının temsilcisi, kendisi için hayal olan hayatı gerçekte yaşayan kişidir (Tanpınar, 2011: 285). Bu anlamda Lâmia, Ahmet Cemil'in ulaşmak istediği seviye için bir araç, bir vasıtadır. Ahmet Cemil için arzu ettiği refaha ulaşma yolunda aracı olabilecek Lâmia'nın kendisine karşı hiçbir hissi olmadığını öğrenmek hayallerine ulaşmasını zorlaştırdığı gibi manevî açıdan da yaralayıcı olur.

Şartların kendisi için olumsuz bir tablo çizdiği genç şair, hayal kurmak dışında herhangi bir eylemde bulunmaktan uzaktır. Kendisi için kurduğu hayal âlemini gerçek kılmak için herhangi bir girişimde bulunmayan başkarakter, bu noktada romanın kaleme alındığı dönemin siyasî şartlarının ağırlığı nedeniyle kendi dünyasına yönelen aydınların temsilcisidir. Eylemsizliği ve şartların onun aleyhine olması nedeniyle düşlediği yaşama ulaşmasını sağlayacak başarıya kavuşamayan Ahmet Cemil, sonunda sahip olduklarını da yitirir. Kendisinin aksine edebî sahada ün kazanan ve her geçen gün yıldızı parlayıp tanınırlığı artan Hüseyin Nazmi'nin, onun hayalini kurduğu bir şeye daha sahip olduğunu görmek, genç şair için yıkıcıdır. Kız kardeşi İkbâl'in evlendiği adamın matbaaya ortak olma vaadiyle ipotek ettirdiği evlerinin ellerinden gitmesiyle yıkılan Ahmet Cemil'in perişanlığına İkbâl'in kocasından gördüğü şiddet sonucunda hayatını kaybetmesiyle bir

de suçluluk duygusu eklenir. Kardeşi İkbal'in trajik şekilde hayatını kaybetmesi, evlerinin ellerinden kayıp gitmesiyle birbirini izleyen kötü olaylar, Ahmet Cemil'in hayata tutunmasını zorlaştırır. Aralarındaki uçurumun daha da arttığı iki arkadaştan Hüseyin Nazmi'nin geleceği her bakımdan ışıltılı bir hâl alırken Ahmet Cemil, her geçen gün hedeflerine ulaşmaktan uzaklaşır ve elinde olan az miktardaki şeyi de kaybeder. Ahmet Cemil'in dolayımlayıcısı ile arasındaki mesafenin kapanmayacak kadar büyük olması ve gittikçe artması, en sonunda ise model ile farklı dünyaların insanları olduklarının anlaşılması, öznede dolayımlayıcı, diğer bir deyişle rakip karşısında mağlubiyet uyandırır. Başlangıçta başkarakterin hayatında olumlu değişiklikler yapacak, ona toplumsal konum açısından sınıf atlatacak nitelikte olan arzu, özneyi felakete sürükler. Romanın sonunda arzularının dolayımlayıcısı konumundaki Hüseyin Nazmi'nin yaşam standartlarına ve bulunduğu toplumsal konuma asla ulaşamayacağını anlayan genç şair, hayal kırıklıklarıyla dolu bir şekilde İstanbul'u terk eder ve belirsizliklerle dolu bir yolculuğa çıkar.

Ahmet Cemil'in çöküşe sürüklenmesinde hayal ile gerçek arasındaki dengeyi kuramaması etkilidir. Tamamen arzularının tesiri altına girerek hayallere teslim olan genç şair, yaşamayı düşlediği ile yaşadığı hayat arasındaki uçurumu kapatmak isterken kendisini felakete sürükleyecek hatalar yapar. Dolayımlayıcı, onda kendisininkinden çok farklı, müreffeh hayatların var olduğunu göstererek bu hayatlara dair hayal gücünü tetikleyici etki yapar. Arzusuna ulaşamama, kahramanı hayat karşısında yenik duruma düşürür.

2. Arzunun Yasak Yüzü: *Aşk-ı Memnu*

Yazarın Türk edebiyatında roman türü açısından önemli bir merhale sayılan bir diğer romanı *Aşk-ı Memnu*'dur (Uşaklıgil, 2014). Toplumsal konum, statü ve yaş olarak birbirine denk olmayan kişiler arasında yapılan bir evliliğin ihanet ve trajediyle sonuçlanma sürecinin konu edildiği romanda okuyucuya bu hususta bir mesaj verilmek istenir. Varlıklı, yaşlı ve dul bir adam olan Adnan Bey'in gençliğine ve güzelliğine kapılarak evlendiği Bihter'in kendisine yeğeni Behlül'le ihanet etmesini anlatan romanda sadakatsizliğin neden olduğu aile trajedisi konu edilir.

Boğaziçi'ndeki bir yalıda âdeta toplumun geri kalanından yalıtılmış şekilde yaşayan bir ailenin hikâyesine odaklanılan metinde roman kişilerinin ruhsal tahlillerine yer verilir. Maddî açıdan refaha ulaşmak için Adnan Bey ile evlenen ve çok geçmeden bu evliliğin kendi arzularını tatmin etmediğini anlayan Bihter'in annesi gibi toplum tarafından yaftalanan bir kadın olarak anılmak ile eşine bağlı olmanın zorluğu arasında kalması ve bu hususta verdiği karar, romanın gidişatını belirleyen önemli bir andır. Adnan Bey'in sahibi olduğu zenginliğe ortak olmak ve bu yolla belirli bir toplumsal statüye ulaşmak isteğiyle kendisinden yaşça oldukça büyük olmasına rağmen onunla evlenmesi ve bu evlilikte umduğunu bulamaması, Bihter'i kendisine farklı arzu nesneleri ve dolayımlayıcılar bulmaya yönlendirir.

Şehevî arzuların baskın olduğu bu dönemde Bihter, arzularına ket vuramayarak kendi sonunu hazırlar.

Bir aile içindeki kişilerin öykülerinin birleştiği mozaik görünümü sunan metinde seçimleriyle diğerlerinin de yaşamını etkileyen, romanın ağırlık merkezi konumundaki karakter Bihter'dir. Roman boyunca olayların gidişatına göre duygu ve düşünceleri değişen Bihter, karakter niteliğinde olan çok katmanlı bir roman kişisidir. İlk olarak maddi zenginliğe kavuşmak arzusunu tatmin etmek için kendisinden yaşça büyük olan Adnan Bey'le evlenen Bihter, böylece hayatın olağan akışı içinde sakin bir deniz gibi olan Adnan Bey'in yalısını arzularının şiddetiyle fırtınaya teslim etme yolunda ilk adımı atar.

Boğaziçi'ndeki en görkemli yalının sahibesi olmak arzusuyla hareket eden Bihter, aralarındaki uyumsuzluğa rağmen Adnan Bey ile yapacağı evlilikte mutlu olacağına kendisini inandırır. Zenginliğe ulaşma arzusunun şiddetinden dolayı Adnan Bey'le aralarındaki yaş farkının ve eş adayının iki çocuğunun varlığının kendileri için herhangi bir sorun teşkil etmeyeceğini düşünür. Bihter'i bu evliliğe yönlendiren diğer etkenler ise annesinin kötü şöhreti nedeniyle iyi bir evlilik yapamayacağından endişelenmesi ve ölçüsüz davranışlarıyla babasının ölümüne sebep olduğunu düşündüğü ve kendisiyle sürekli rekabet hâlinde olan annesi Firdevs Hanım'dan intikam alma isteğidir.

Bihter, evliliklerinin ilk dönemlerinde arzuladığı maddi refaha kavuşmanın hissettirdiği zafer duygusuyla Adnan Bey'e iyi bir eş, onun çocuklarına anlayışlı bir anne olmaya çabalar. Bu süreçte "Firdevs Hanım'ın kızı" olmanın getirdiği olumsuz imajı yıkmaya çalışan Bihter, sonunda soyaçekimin de etkisiyle hayatı boyunca kaçtığı kaderin kendisine tevarüs etmesinden kurtulamaz. Evliliklerinin birinci yıl dönümünde gittikleri Göksu gezisi, Bihter'in eşine sadık kalacağı yolundaki kararında kendisi için bir dönüm noktasıdır. Bu gezide Adnan Bey'in yeğeni Behlül'ün kendi kız kardeşi Peyker'e yaptığı kurlara tanık olmak, onun kendi tatmin edilmemiş arzularının farkına varması için vesile olur. Kendini sorgulamaya başlayan Bihter, evliliğinde mutlu olmadığı gerçeğiyle yüzleşir. Sahip olunan arzunun öznenin gözünde değerini kaybetmeye başlamasıyla gerçeklerle yüzleşen Bihter, önceden ulaşmak için çabaladığı şeylerin artık kendisi için bir anlam ifade etmemeye başladığını anlar. Eve döndüğünde kendini sorgulaması ve güzelliğini seyretmesi romanda "ayna" metaforuyla verilen Bihter, böylece tatmin ettiği maddi arzulardan tatmin edilmemiş tensel arzuların dünyasına düşünsel planda geçiş yapar. Adnan Bey aracılığıyla arzusuna kavuşan ancak çok geçmeden bunun kendisini mutlu etmeye yetmediğini anlayan Bihter, kendisinde yeni bir arzunun uyanmasını sağlayacak dolayımlayıcı ve yeni bir arzu bulur. Adnan Bey'in yeğeni Behlül'ün dolayımlayıcı konumunda olduğu bu yeni arzu üçgeninde nesne, şehevî arzulardır. Arzularını tatmin etmek için eyleme geçen Bihter, Adnan Bey'i Behlül'le aldatır.

Romanda insanlar tarafından "görünmek" için yaşayan, züppe bir tip olarak çizilen Behlül, Bihter ile yaşadığı ilişkiyi sadece bir macera olarak görür. Amcasına karşı suçluluk duygusu hissettiğinde ise Bihter gibi genç ve güzel bir kadının zaten kocasına sadık kalamayacağını düşünerek kendisini rahatlatır. Bihter ile yaşadığı ilişkinin Behlül'ü üzen tarafı, bunu kimseye anlatamayacak olmasıdır. İstanbul'un kalburüstü yaşamının en güzel kadınına sahip olan Behlül, bu zaferinden dolayı takdir edilme isteğinin gerçekleşemeyeceğine hayıflanır. İlişkilerinin başında kısa süreliğine eğlenceli Beyoğlu gecelerinden uzaklaşan Behlül gibi uçarı bir adam için bu durumun uzun sürmeyeceği bellidir. Çok geçmeden Bihter'den sıkılan Behlül, Adnan Bey'in kızı Nihal ile nişanlanır. Yaptığı hatayla yüzleşen Bihter, bu ilişkinin ortaya çıkmasıyla insanların gözünde annesi gibi hafifmeşrep bir kadın olacağını düşünür ve Adnan Bey'e her şeyi itiraf etmeye karar verir. Adnan Bey'in onun itirafından önce gerçekleri öğrenmesiyle onunla yüzleşmeye cesaret edemeyen Bihter, trajik bir şekilde yaşamına son verir.

Romanda Bihter'in trajedisinin yanı sıra onunla eş zamanlı ilerleyen diğer bir hikâyenin kahramanı Nihal'dir. Nihal, yazarın ilk romanlarındaki öksüz, bir yanı eksik, sağ olan ebeveynine aşırı derecede düşkün, marazi genç kızların geliştirilmiş ve edebî açıdan daha incelikli işlenmiş şeklidir. Babasının evliliğinin onu kendisinden uzaklaştıracağını düşünen Nihal, aşkla bağlı olduğu Behlül'ün Bihter ile olan ilişkisini öğrendiğinde derinden sarsılır. Aile, Bihter'in hayatlarından sonsuza dek çıkmasıyla onun yalıya gelişinden önceki düzenlerine dönse de insanlara karşı güven duyguları sarsılmıştır.

Türk romanında kendisinden önceki örneklerle karşılaştırıldığında iç çatışmayı yansıtma bakımından çok üstün bir konumda olan *Aşk-ı Memnu*'da üçgen arzuyu oluşturan bütün unsurlarla birlikte tatmin edilen arzunun dönüşümü de söz konusudur. Annesine benzememek, kocasına sadık bir kadın olarak rahatlık içinde yaşamak arzusuyla aslında kendisine hiç de uygun olmayan Adnan Bey ile evlenen Bihter, böylece dolayımlayıcısının Adnan Bey olduğu ilk arzusuna ulaşır. Nesneye ulaşmak, özne tarafından nesneye atfedilen değerin gerçeği yansıtmadığının anlaşılmasını beraberinde getirir. Adnan Bey ile yaptığı evlilikle başta maddî zenginlik olmak üzere sahip olmayı arzuladıklarına ulaştığında bunların kendisini mutlu etmeye yetmediğini anlayan Bihter, aynı değeri başka bir dolayımlayıcıya ve onun aracılığıyla ulaşmak istediği arzu nesnesine yükler. Sevmek ve sevilmeye duyduğu ihtiyaç ile ahlâkî değerlere bağlı kalma arasında kalarak yaşadığı iç çatışmada nefsin çağrısına uyan Bihter, arzularına teslim olmanın neticesinde trajik bir kahramana dönüşür.

Bihter, arzularıyla olayların gidişatını etkileyen karakter olmakla birlikte yalınkat bir roman kişisi değildir. Bihter'in sahip olmak istediği arzuya yönelmesinde yaşadığı iç çatışmanın ve o anki ruhsal durumunun ayrıntılı tasvirinin yapılması, romana psikolojik derinlik katar. Romanın psikolojik tahlil açısından güçlü olmasının bir anlamda itici gücü, Bihter'in

arzularının şiddeti ve onlara teslim olup olmama arasında yaşadığı ikilemdir. Bu noktada verdiği kararlarla Bihter, karakter hüviyeti kazanır.

3. *Kırık Hayatlar*: Arzuların Yıkıcı Tarafı

Yazar, İstanbul'da kaleme aldığı Servet-i Fünûn dönemi romanlarının üçüncüsü olan *Kırık Hayatlar*'da (Uşaklıgil, 2015) birey çerçevesinde toplumun en temel kurumu olan aileye eğilir. Bu kurumun yara alması sonucu bir yönden hep eksik kalan kişileri anlatan Uşaklıgil, Ömer Behiç'in ihaneti vasıtasıyla toplumdaki ahlakî yozlaşmanın bir ailenin hayatında yol açtığı yıkımı gözler önüne serer. Eşine ihanetiyle kızı Leyla'nın ölümü arasında bağlantı kuran Ömer Behiç, kızının vefatının kendi sadakatsizliğinin kefareti olduğunu düşünür ve hayat boyu duyacağı pişmanlıkla yaşamak zorunda kalır.

Avrupa'da tıp tahsili gören başarılı bir doktor olan Ömer Behiç, Paris'teki eğlence hayatının yüzeyselliğine yakından şahit olduğundan bu hayata hiç benzemeyen mutlu ve sıcak bir aile yaşamının özlemiyle İstanbul'a döner. Kendisine iyi bir eş olacağına inandığı Vedide ile evlenen Ömer Behiç'in bu evlilikten Selma ve Leyla adlarında iki kızı olur. Bebekliğinde geçirdiği zatürre nedeniyle hassas bir bünyesi olan Leyla'ya babası, özellikle annesi özel ilgi gösterir.

Ailesine bağlı bir eş olan Ömer Behiç, başkalarından hikâyelerini dinlediği, ihanet nedeniyle dağılmış aileler için üzülür. Kendisini aşk maceralarına fazlasıyla kaptırmış bir adam olan arkadaşı Bekir Servet başta olmak üzere sadakatsiz eşleri, uçarı bir hayat yaşayan aile babalarını eleştiren Ömer Behiç; zamanla kendisinin de içten içe böyle bir yaşamı arzuladığını fark eder. Hafifmeşrep bir geç kız olan Neyyir ile tanışması, Ömer Behiç açısından dönüm noktasıdır. Ömer Behiç, adeta arzularının somut şekli olan Neyyir ile bir ilişki kurarak eşini aldatır. Dolayımlayıcının Neyyir olduğu bu arzu üçgeninde özne Ömer Behiç, arzu nesnesi ise tensel istektir.

Ömer Behiç'in yaşam boyu bir tarafının hep eksik olarak kalmasının nedeni, arzularına karşı koyacak iradeden yoksun olmasıdır. Bu ilişkiden dolayı pişmanlık duyan Ömer Behiç bu konuda yaşadığı iç hesaplaşmada ailesine sadık kalamadığını, Vedide'yi de kızlarıyla yalnız bırakıp eşleri tarafından aldatılan kadınların akıbetine terk ettiğini düşünür. Yaptığından dolayı eşine karşı kendisini suçlu hisseden ancak yine de yaşadığı yasak ilişkiyi devam ettiren Ömer Behiç'in vicdanî olarak duyduğu rahatsızlık, kızının ciddi şekilde hastalanmasıyla artar. Ömer Behiç, kızlarının başından bir an olsun ayrılmayan eşinin aksine, bu durumda bile Neyyir'le görüşmeye gider ve bu buluşmada sevgilisinin evlilik hazırlığı yaptığını öğrenir. Neyyir'i kıskanan Ömer Behiç, kendisinin yaptığı hatanın bedeli olarak kızı Leyla'nın ölüm döşeğinde olduğunu düşünür ve kendisini suçlar. Artık kendisi de daha önce ihanet öykülerini dinlediği ve içten içe kınadığı eşlerin konumundadır. Leyla'nın vefatıyla birlikte duyduğu vicdan azabı artan Ömer Behiç, kendi sadakatsizliğinin cezasını kızının ödediğini düşünür. Ömer Behiç,

hayatlarında artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını bilerek bundan sonra kendisini ona karşı suçlu hissettiği eşi Vedide'nin yanında olmaya karar verir.

Ömer Behiç'in başlangıçtaki idealist dünyası, arzularına teslim olması neticesinde ahlâkî değer yargılarının çöküşüyle tam aksi istikamette ilerler. Vedide ve Ömer Behiç'in evliliği, evlilik ve aşkın bir arada olabileceğine inanmayan Bekir Servet gibi uçarı tipleri bile şaşırtacak derecede mutludur. Bu ideal aile tablosu, ahlâkî ve insanî değerlerin çöküntü içinde olduğu sosyal çevreyle tezat hâlindedir. Neyyir ile tanıştığında evlilikle tatmin edilemeyen tutku ve aşk istekleri uyanan Ömer Behiç, ahlâk kuralları ile bedensel istekleri arasında kalır. Sonunda arzusuna teslim olan Ömer Behiç, kendisini seven eşine ihanet ederek aile birliğine zarar verir. Dolayımlayıcı aracılığıyla şehevî arzuya ulaşan Ömer Behiç, çok geçmeden "yalnızca boşluğu kucakladığını" (Girard, 2013:140) anlar. Neyyir'in başka biriyle evlenmek üzere olduğunu öğrenir ve dolayımlayıcı karşısında yenilmişlik duygusuna kapılır. Girard'ın ifadesiyle "(…) Arzu tam elde ediyormuş gibi olduğu an nesnesini yitirir çünkü arzu gözle görülür olunca ona engel olacak rakip arzuları doğurur. Kişinin hareketlerini frenleyen *Ötekiler*dir ve hareketler ne kadar göz alıcı olursa fren de o kadar etkili olur. (…)" (Girard, 2013: 142).

Dolayımlayıcı aracılığıyla ulaştığı arzusuna olan sahipliğinin kaygan bir zeminde olduğunu anlayan Ömer Behiç, Neyyir'e muhtaç olduğunu ve onun hayatındaki konumunun yerine başka bir kuvvetin geçemeyeceğini düşünür. Vedide'ye karşı suçluluk duysa da nefsinin hâkimiyetinden kurtularak Neyyir'den ayrılmaya cesaret edemeyen Ömer Behiç, bu ilişkinin evliliğini "bir kere sarsmaktan başka bir şeye muvaffak olamayaca[ğını]" (Uşaklıgil, 2015: 202) düşünerek kendini avutur. Fakat daha sonra kızı Leyla'nın ölümüyle birlikte bu ölüm ile kendi yasak ilişkisi arasında bağ kurar ve vicdan azabı duyar. Sonunda evine ve ailesine dönmeyi tercih eden Ömer Behiç'in bu kararı, arzunun yıkıcılığının neden olduğu kaostan sonraki düzen hâline geçişin işaretidir. Bir aile içindeki ilişkilerin arzuların baskın gücüne teslim olma neticesinde ölüme giden sürecini işleyen romanda son aşamada bu aile üyelerinin bir yanları hep "kırık" kalacaktır.

Psikolojik tasvir ve tahlillerin ön planda olduğu, realizm akımının etkisinde kaleme aldığı romanlarda arzunun taklitçi doğasını görmezden gelmeyen Uşaklıgil, bu anlamda da metinlerini gerçekliğe yaklaştırmıştır. Tanpınar'ın kendisinden önceki romancılardan "romancı muhayyilesiyle doğmuş" (Tanpınar, 2013: 289) olması bakımından ayrı yerde tuttuğu Uşaklıgil, ilk romanlarından itibaren Girard'ın kuramına göre metni gerçekliğe yakın hâle getiren ayırt edici özellik olan arzunun taklitçi doğasını yansıtmıştır. Yazarın roman türündeki teknik ilerlemesine bağlı olarak üçgen arzuyu yansıtma biçiminin metinlerin kronolojik sırasına göre giderek daha ustalıklı hâle geldiğini söylemek mümkündür. Servet-i Fünûn dönemi romanlarında derinlikli psikolojik tasvirlerle kişilerin arzularının kendiliğinden ve onlara özgü olduğu anlayışını sarsan yazarın bu tavrı

romanlarını daha derinlikli duruma getirir ve bu bakımdan da onu Türk romanında ayrı bir yere koyar.

Sonuç

Türk edebiyatında roman türünün gelişiminde önemli rol oynayan Halit Ziya Uşaklıgil, İzmir'de kaleme aldığı ilk romanlarından itibaren metinlerinde ortak bir konuyu işlemiştir. Üçlü aşk temasının işlendiği bu metinlerin genelinde kişiyi arzuya yönlendiren ikinci bir kişinin varlığı söz konusudur. Yazarın İzmir'de kaleme aldığı ilk dört romanından itibaren kişiyi bir şeye arzu duymaya yönlendiren başka birinin, Girard'ın ifadesiyle "dolayımlayıcı"nın varlığına dikkat çeken bu yapı, Uşaklıgil'in romanlarını üçgen arzu açısından incelenmeye uygun hâle getirir.

Yazarın İzmir'de kaleme aldığı ilk dört romanından sonra Servet-i Fünûn döneminde kaleme aldığı romanlarında da arzunun şekillenmesinde "öteki"nin varlığının altının çizildiği görülür. Yazar, döneminin matbuat hayatının panoramasını çizdiği *Mai ve Siyah*'da öznenin Ahmet Cemil, dolayımlayıcının Hüseyin Nazmi, arzu nesnesinin ise maddî zenginlik olduğu bir arzu üçgeni şekillendirmiştir. Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu servete ve şöhrete kavuşmak için yaptığı girişimlerde "mai" hayallerle yola çıkan Ahmet Cemil, romanın sonunda dolayımlayıcısının kesin zaferine teslim olmak zorunda kalır. *Aşk-ı Memnu*'da ise bireyin yaşamını şekillendirmede arzunun baskın gücünü sergileyen yazar, ele geçirilen arzunun anlamını yitirip yerini bir başka arzu ve dolayımlayıcıya bırakması neticesinde meydana gelen olayları anlatır. Arzularına kayıtsızca teslim olan kişilerin hikâyelerine *Kırık Hayatlar* ile devam eden Uşaklıgil, romanda bu durumun neden olduğu yıkımı aile kurumu üzerinden işler.

Genel olarak romanlarında arzunun başkasından etkilenen taklitçi yapısını yansıtan Uşaklıgil, bunu olgunluk dönemi eserleri olarak kabul edilen Servet-i Fünûn döneminde kaleme aldığı romanlarda edebî açıdan daha ustalıkla ele almıştır. Bu durumun yazarın romanlarını psikolojik açıdan daha girift bir hâle getirdiğini ve gerçekliğe daha fazla yaklaştırdığını söylemek mümkündür. Arzunun üçlü doğasının göz ardı edilmediği bu romanlar, Girard'ın kuramı bağlamında romansal hakikati yansıtan metinlerdir.

KAYNAKÇA

Baş, S. (2010). Batıya hayran bir neslin romanı: Servet-i Fünûn romanı. *Turkish Studies*. 5(2), 313-367.

Çetin, N. (2002). II. Abdülhamit dönemi Türk romanında 'Aşk-ı memnu' teması". *Türkoloji Dergisi*, 15 (1), 19-59.

Çıkla, S. (2004). *Roman ve gerçeklik bağlamında kültür değişmeleri ve Servet-i Fünûn romanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Girard, R. (2013). *Romantik yalan ve romansal hakikat*. (çev.: Arzu Etensel İldem), İstanbul: Metis Yayınları.

Huyugüzel, Ö. F. (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaplan, M. (2012). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kefeli, E. (2005). Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında ev ve değişen anlam yükü: Mai ve siyah, Aşk-ı memnu, Kırık hayatlar. *İlmî Araştırmalar*, 19, 79-91.

Koçak, O. (1996). Kaptırılmış ideal: Mai ve siyah üzerine psikanalitik bir deneme. *Toplum ve Bilim*. 70, 94-153.

Korkmaz, R. (2008). René Girard'ın üçgen arzu modeli bağlamında Osmancık romanı. *Tarık Buğra,* (ed.: Mehmet Tekin-Ebru Burcu Yılmaz), 177-190, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Korkmaz, R. (2013). Tevarüs eden yazgı: Aşk-ı memnu. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı,* (Ed.: Ramazan Korkmaz), 166-178, Ankara: Grafiker Yayınları.

Moran, B. (2011). *Türk romanına eleştirel bir bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tanpınar, A.H. (2011). *Edebiyat üzerine makaleler*. (hzl.: Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar. A.H. (2013). *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi*. (hzl.: Abdullah Uçman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekin, M. (2014). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Uşaklıgil, H.Z. (2006). *Mai ve siyah*. (hzl.: Enfel Doğan). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H.Z. (2014). *Aşk-ı memnu*. (hzl.: Muharrem Kaya). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H.Z. (2015). *Kırık hayatlar*. (hzl.: Seval Karadeniz). İstanbul: Özgür Yayınları.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Bu çalışmaya değerli katkılarından dolayı tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet TEKİN'e teşekkür ederim./ *I would like to thank my thesis advisor Prof. Dr. Mehmet TEKİN for his valuable contributions to this study.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Yazarın Notu:* Bu makale, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Prof. Dr. Mehmet Tekin'in danışmanlığında hazırlanan "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarının René Girard'ın Üçgen Arzu Modeli'ne Göre İncelenmesi" aldı yüksek lisans tezinden üretilmiştir./ *This article is produced from the master's thesis entitled "An Analysis of Halit Ziya Uşaklıgil's Novels According to René Girard's Triangular Desire Model", prepared under the supervision of Prof. Dr. Mehmet Tekin at Istanbul University Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 12.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1482722
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 830-852.

İnceleme Makalesi
Review Article

WOMEN AND WOMEN MINSTRELS IN THE REPUBLICAN PERIOD OF TÜRKİYE

♦

TÜRKİYE CUMHURİYETİ DÖNEMİNDE KADIN VE KADIN ÂŞIKLAR

Sibel KARADENİZ YAĞMUR*

ABSTRACT: The Republican era is a period in which extraordinary changes began for women and women minstrels. This article aims to reveal the changes for women in the Republican period of Türkiye, to evaluate the effects of these changes on women and the women Minstrels in this period. The study argues for changes in women's rights in the Republican period and reveals the lives and mysteries of the prominent women Minstrels in the Republican period. In conclusion, The Republican period is a period of significant changes in women's rights and life. The most important of these changes is the enactment of the Civil Code. In the Republican Period, we see that women minstrels stood out more, and revealed themselves more easily during this period and the number of women minstrels increased. Among the female minstrels, Arzu Yiğit (Arzu Bacı), Ayten Çınar (Gülçınar), Ayşe Çağlayan, Döne Sultan Can, Durşen Mert (Nurşah Bacı), Güllühan, Hatice Şahinoğlu, İlkin Manya (Sarıcakız), Kevser Ezgili (Ezgili Kevser), Sürmelican Kaya (Sürmelican), Şahsenem Akkaş (Şahsenem Bacı), Şah Turna Ağdaşan, Telli Gölpek (Telli Suna), Vasfiye Hanım and Yeter Yıldırım came to the forefront.

Keywords: Türkiye, Republican Era, Women, Women's Rights, Women Minstrels

ÖZ: *Cumhuriyet dönemi kadınlar ve kadın âşıklar açısından olağanüstü değişimlerin başladığı bir dönemdir. Bu makale, Cumhuriyet döneminde Türkiye'de kadına yönelik değişimleri ortaya koymayı, bu değişimlerin kadınlara ve bu dönemdeki kadın âşıklara etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, Cumhuriyet döneminde kadın haklarında yaşanan değişiklikleri tartışmakta ve Cumhuriyet döneminin önde gelen kadın âşıklarının hayatlarını ve gizemlerini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak Cumhuriyet dönemi kadın haklarında ve yaşamında önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. Bu değişikliklerin en önemlisi Medeni Kanun'un çıkarılmasıdır. Cumhuriyet Döneminde kadın âşıkların daha çok ön plana çıktığını ve kendilerini daha kolay ortaya çıkardıklarını görüyoruz. Bu dönemde kadın âşıkların sayısı arttı. Kadın âşıklardan Arzu Yiğit (Arzu Bacı), Ayten Çınar (Gülçınar), Ayşe Çağlayan, Döne Sultan Can, Durşen Mert (Nurşah Bacı), Güllühan, Hatice Şahinoğlu, İlkin Manya (Sarıcakız), Kevser Ezgili (Ezgili Kevser), Sürmelican Kaya (Sürmelican), Şahsiyet Akkaş (Şahsenem Bacı), Şah Turna Ağdaşan, Telli Gölpek (Telli Suna). Vasfiye Hanım ve Yeter Yıldırım öne çıktı.*

Anahtar Kelimeler: *Türkiye, Cumhuriyet Dönemi, Kadın, Kadın Hakları, Kadın Âşıklar*

* Dr. Öğr. Üyesi-Gaziantep Üniversitesi Türk Dili Bölümü/Gaziantep-sibelkaryag@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-5226-2112)

This article was checked by Turnitin.

Introduction

The Republican period of Türkiye is a period in which extraordinary changes have begun for women. Women started to gain their rights in every field with the Republic and started to have equal conditions with men. While women have gained great opportunities in the field of education, they have started to work in medicine, law, and other professions in the field of business. Women have paved the way in every field. With her position of giving birth to children, women have been freed from the environment in which their lives were shaped as much as the permission given by men in a male-dominated society and have started to take more part in life. With the Law on Unification of Education enacted in 1924, girls gained the right to equal education with boys. In 1926, the Turkish Civil Code was enacted to grant women the right to divorce, custody and property, and polygamy and unilateral divorce of men were abolished (URL-1).

In the Republican Period, we see that women minstrels come to the forefront more and reveal themselves more easily. Especially after the 1970s, the proliferation of communication sources such as television and radio has freed women Minstrels from environments that are performed in male-dominated environments and where women cannot enter. Women had the chance to make tapes at the beginning, then to show themselves better on television and then on social media. In this period, we see that the number of women Minstrels increased and their number was over a hundred. Among these Minstrels such as Arzu Yiğit (Arzu Bacı), Ayten Çınar (Gülçınar), Ayşe Çağlayan, Döne Sultan Can, Durşen Mert (Nurşah Bacı), Gülhanım Yıldırım, Güllühan, , Hatice Şahinoğlu (Hatçe Ana), İlkin Manya (Sarıcakız), Kevser Ezgili (Ezgili Kevser), Şah turna Ağdaşan, Yeter Yıldırım, Gülhanım Yıldırım, Şahsenem Akkaş (Şahsenem Bacı), Sürmelican Kaya (Sürmelican), Aşık Fatma (Fatma Üzüm), Vasfiye Hanım, Telli Gölpek (Telli Suna), we see that Özlem Olgaç (Özlemi), Hatice Altuk Keşoğlu (Selvinaz) come to the forefront.

Materials Methods

This article aims to reveal the changes in women rights in the Republican period of Türkiye and the effects of these changes on women and the women Minstrels and reveals the lives and mysteries of the prominent women Minstrels in the Republican period. All written articles in the indexed journals and internet written papers related to women rights changes and women minsterels were evaluated. Among the female Minstrels, Arzu Yiğit (Arzu Bacı), Ayten Çınar (Gülçınar), Ayşe Çağlayan, Döne Sultan Can, Durşen Mert (Nurşah Bacı), Güllühan, Hatice Şahinoğlu, İlkin Manya (Sarıcakız), Kevser Ezgili (Ezgili Kevser), Sürmelican Kaya (Sürmelican), Şahsenem Akkaş (Şahsenem Bacı), Şah Turna Ağdaşan, Telli Gölpek (Telli Suna), Vasfiye Hanım and Yeter Yıldırım were evaluated.

Discussion

The enactment of the Turkish Civil Code has brought significant gains for women. The preparation of the Civil Code was started in the period after the Tanzimat. The law book 'Mecelle-i Ahkâm-ı Adliye' briefly ' Mecelle' was

prepared by Ahmet Cevdet Pasha and the accompanying commission between 1868-1876, and this law included 99 general law principles and was one of the most important steps of Ottoman modernization. (URL-2). The shortcoming of this law was that it did not contain provisions related to family and inheritance law (Koçak, 2019: 82).

On May 19, 1924, the "Ahkâm-ı Şahsiye" and "Vacibat" commissions were established. The "Ahkam-ı Şahsiye Commission" and a 142-article family law "Vacibat Commission" constituted the Law of Obligations consisting of 251 articles (Velidedeoğlu, 1968: 76-78; Koçak, 2019: 83).

In the opening speech of the Assembly on November 1, 1925, Mustafa Kemal Paşa said,

"*If we have been able to overcome the difficulties that all of life has faced in the years we have spent with inadequate laws from previous administrations, it is because of our nation's unwavering commitment to the Republic and the inherent strength and power of Republican governance. But the hardship that the nation has suffered because inadequate laws have been allowed to continue must be addressed without delay. I would especially like to express the urgency of the Criminal Code, the Civil Code and the Commercial Code, which will be presented to the Supreme Assembly this year*" (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, I, (Ataturk's adlocutions and statements, 357) and asked for the civil code to be enacted by the end of the year (Koçak, 2019: 86).

In the Turkish Civil Code adopted on February 17, 1926, the reason for the preference of the Swiss Civil Code was given by the Minister of Justice Mr. Mahmut Esad (Bozkurt): "… *It is not possible for the Republic of Turkey to be deprived of a written Turkish Civil Code, whose national life is the order of society and from which alone it is necessary to draw inspiration, neither with the requirements of the present civilization nor with the meaning and concept required by the Turkish Revolution. ... The present Turkish Civil Code was adopted and quoted from the Swiss Civil Code, which was the newest, most perfect and populist in the course of civilization."* (TBMMZC, II/22, p.1), (Turkish Civil Code, Esbâb-ı Mucîbe Lâyihası (*all of the things that cause something to happen*), p.4) (Koçak, 2019: 89).

Equality between men and women was introduced by the Civil Code, polygamy was banned, men and women were given the right to divorce on equal terms, and equality in inheritance was accepted (Taşçıoğlu, 1958: 56; Goloğlu, 2017: 173).

Mustafa Kemal Atatürk, the founder of our Republic, wanted to see Turkey as a country with equal conditions for women and men, and with the importance, he attached to the subject, the Civil Code was enacted and women began to come to the place where they should be in society (Koçak, 2019: 95).

In the later years of the Republic, there were important changes, and women were given important rights in business life. For the first time in the

1935 elections, 18 women deputies entered the Parliament. In later years the woman became a district governor, governor, minister, and prime minister.

In the Republican Period, we see that women Minstrels stand out more and reveal themselves more easily. Especially after the 1970s, the proliferation of communication sources such as television and radio freed women Minstrels from environments that were performed in male-dominated environments and where women could not enter. Women initially had the chance to make cassettes, then to make television programs, and later to show themselves better in the social media environment.

Women Minstrels of Republican Era

Arzu Yiğit (Arzu Bacı), Ayten Çınar (Gülçınar), Ayşe Çağlayan, Döne Sultan Can, Durşen Mert (Nurşah Bacı), Güllühan, Hatice Şahinoğlu, İlkin Manya (Sarıcakız), Kevser Ezgili (Ezgili Kevser), Sürmelican Kaya (Sürmelican), Şahsenem Akkaş (Şahsenem Bacı), Şah turna Ağdaşan ,Telli Gölpek (Telli Suna) · Mrs. Vasfiye · Yeter Yıldırım and Hatice Altuk Keşoğlu (Selvinaz) will be examined as some of the significant female minstrels.

Arzu Yiğit (1964 - ...)

She was born in İncirci Village of Feke district of Adana. She married at the age of twelve and became the mother of two children. After getting married, she finished secondary school from the outside. When Minstrel Hacı Karakılçık listened to one of her tapes, he was impressed and they did activities together after that. In addition to the negativity of marrying at an early age, she received great support from her husband. She released a large number of cassettes (URL-3).

Arzu Bacı, who can play saz, read bickering and improvised poems, and deals with the issues of nature love and separation in her poems, followed in Karacaoğlan's footsteps (URL-4)

Blowing yales, flying birds, seas,

What news from the lover that heralds love.

Dreams, sleep, sweet dreams,

What news from the lover that cascades in my heart. (URL-4)

She wrote her works in the divan genre and used 8-11 syllables. She took as an example; Minstrel İmami, Gül Ahmet Yiğit, and Hilmi Şahballı (URL-5).

She has works called Gidip Gelesin Asker (*Go and Come Soldier*); Bizim Oğlanın Gelini (*Bride of our Boy*), Yıktın Yuvamı (*You Destroyed my Home*); Doktor Bey (*Doctor*), Ver Evladımı (*Give my Son*); Hâkim Bey (Judge), Vatan Benim Köyüm (*Homeland is my Village*); Ben Sosyete Değilim (*I am not Societic*), Döne Döne Beddua (*Whirling and Cursing*) ; Yalancı Dünya (*False world*), O Benim Babamdır (He is my Father), Kim Geld (Who Came), Derviş Baba (*Dervish Father*); Kız Sosyetemi Oldun (*Girl, has you become societic*?), 2 Cihan Sultanı (*Two World Sultans*); Çukurova Karpuzu (Çukurova's

watermelon), Asker Oğlum (*My Soldier Son*) and Gideceksen Git (*If you are going, go*).

There is a book about Arzu Bacı by Gülperi Mezkit Saban and Nur Korkmaz titled "Yaşayan Aşıklık Geleneğinde Arzu Bacı Hayatı-Sanatı-Şiirleri " (*in the Living Tradition of Minstrelsy Arzu Bacı's Life -Art-Poems* , 2021) (URL-6)

Minstrel Gülçınar (1960 – 2018)

Minstrel Gülçınar's principal name Ayten Çınar was born in the village of Çanakçı in Sivas Şarkışla. In 1973, she married Seyit Ahmet Gencer, who was twenty-five years older than her. She had two children from her seven years of marriage, Fahrettin and Gökhan. She married her second husband Hüseyin Bektürk and had a child from this marriage (URL-7).

As one of the most powerful women Minstrels of our time, Minstrel Gülçınar composed the poems she wrote, and played and sang them with her instrument.

She worked in many jobs before the minstrelsy tradition. There is no profession left that she has not tried. In her own words: "I worked in every job except fraud and theft, I went to household chores, I went door to door selling laundry and did marketing" (Yağmur, 2017).

Gülçınar reproaches her husband "Kocanın Böylesi" (*This form of Husband*):

"*When you eat rice, let the stone come to your thirty-two teeth.*

Let the pelade trouble enter his eyelashes, brows

Let the nightmare sit down every day in the evening dream" (Turan- Uysal, 2010; Altun, 2017).

She released 3 audio cassettes and CDs called *passenger, unscrupulous, a crazy fall in love* an album in partnership with women Minstrels, and a cd with Minstrel Behram Aktemur from Ardahan titled "Atışmalı türkülü – oy güzel annem" (*Conversational song-oh my beautiful mother*). Her poetry books have been published under the names of Zaman Kara Gözlerinde Güvercin Olsun (let time be dove in your black eyes, 2003), Gözyaşımdan Kızılırmak Beslenir (*Kızılırmak feeds from my tears* 2008) and Gülçınar'ın Can Gülleri (Gülçınar's Life roses, 2014). She was a Minstrel who could improvise and received awards with her works and squabbles she played and read during the Minstrel festivals organized in some of our provinces in the country. She took Âşık Veysel as her guide, with the belief that love and tolerance are the medicine of every problem, she strived to carry our ancestral heritage, minstrel culture to the future as much as possible (URL-8)

Minstrel Gülçınar had exchanges with Minstrels of both the same sex and the opposite sex.

Gülçınar sang to each other with Minstrel Behrâmî:

Gülçınar:

Do not look for missing hands, search in your own essence
Do not astray from the road, seek your range in the footsteps of the God
Before you take care of yourself, don't look down on anyone
If you see a flaw, look for it in the eyes of the heart

Behramî:

If you look for beauty, look for yourself
If you seek happiness, look for zest in the heart
Don't make excuses for anyone, blame them for nothing
If your face is not smiling from love, look for the reason (Yağmur, 2017: 29)

Minstrel Gülçınar sang to each other with Minstrel Nihat:

Minstrel Gülçınar:

Let's are enlightened from Yunus and Veysel
Let's love and respect people, brother
Let's release a folk song to the world with love
Let's spread the culture to the world, brother

Minstrel Nihat:

Hearts should be home to love
Love and tolerance must be the case
Our word should be a panacea for troubles
Let's make a point, my sister. (Yağmur, 2017: 40)

Minstrel Gülçınar sang to each other with Şeref Taşlıova:

Şeref Taşlıova:

The heart is a caravan, walking on the roads
What happens if I don't look, what happens if I look
Already my life has passed afield
What happens if I don't go out, what if I go out

Minstrel Gülçınar:

Tears in the floods flow gushingly
What happens if I don't pour it, What happens if I pour it
My world is scrap and abandoned
What if I don't demolish, what if I do demolish. (Yağmur, 2017: 47)

Minstrel Gülçınar's displacement with Cefakâr:

Cefakâr:

The nightingales cry for you
The rose of my Sivas, my sister Gülçınar
It gives you the taste of minstrelsy
The language of Sivas, my sister Gülçınar.

Gülçınar:

He sent word to expatriate to come
Cefakâr brother, son of my Sivas
He gave fruits in the culture garden
The section of my Sivas, Cefakâr brother Cefakâr. (Yağmur, 2017:48)

Minstrel Gülçınar's displacement with Minstrel Öksüz:

Öksüz:

It is the flower of lovers
I saw Gülçınar in rose
Her heart is the honeycomb of love
I saw Gülçınar in honey

Gülçınar:

In the land of Mevlana
I saw Öksüz in the province
Both in eternity and tomorrow
I saw Öksüz on the road (Yağmur, 2017: 50)

Minstrel Gülçınar's displacement with Osman Feryadî:

Osman Feryadî:

To the tulip of Manisa
I likened you to Gülşen
You came to us like a guest today
I likened you to Mihmâna

Gülçınar:

In the connections of my culture
I likened you to a gardener
In the mountains of Manisa
I likened you to Tarzan (Yağmur, 2017: 52)

Minstrel Gülçınar's exchange with Minstrel Özlemî:

Minstrel Gülçınar:

Don't show coyness in front of me, Minstrel Özlemî,
I can't put up with your whims anymore.
Don't beat me Sivas beautiful,
I like your splurge, your posture.

Minstrel Özlemî:

I don't disobey Minstrel Gülçınar,
I don't trace you on this land.
No matter how hard you try with art, with I,
I don't like your playing the saz. (Yağmur, 2017:.52)

Minstrel Gülçınar's poeticization with Minstrel Kazanoğlu:

Minstrel Kazanoğlu:

Yuruks set up a tent in the nomad group

Greetings from Antalya to the world

The saints have influence

Greetings from Antalya to the world

Minstrel Gülçınar:

There is a festival of yuruks here

Greetings from Antalya to the world

Together in love is an example to the country

Greetings from Antalya to the world (Yağmur, 2017: 57)

Gülçınar, who also had many books of poetry, was trying to continue the minstrelsy tradition. Ayten Gülçınar, who was invited by UNESCO to represent Turkey, was killed in an armed attack allegedly carried out by her fiancé's son.

Ayşe Çağlayan (1939 / 2008)

She was born in Kadirli Harkaçtı Village of Adana. Her mother was a lamenter. Her father sang poems in every subject (URL-9). She started writing poetry at a young age and was not a "bade" minstrel. In her poems; she uses the pseudonyms "Çağlayan, Ayşe, or Ayşe Çağlayan" and has dealt with love, advice, motherhood, death, reproach, separation, and other social issues. She accepted Karacaoğlan and Dadaloğlu as masters (URL-10). In 1982, she published a book of poems under the name "Çağlayan Aşıklar". Çağlayan, who poeticizes mostly in the form of 8 and 11 syllables, running and epic, also gave examples of meaning. Ayşe Çağlayan and her husband Muzaffer Çağlayan, who is also a poet, have also poetized over the theme of love, unlike the poeticizations between other male and women Minstrels (Köksel, 2012: 111-112; URL-10).

Esma Şimşek has a work titled "the place of women Minstrels in the minstrelsy tradition and the Case of Ayşe Çağlayan". She described her minstrelsy as follows (Şimşek, 2011: 325).

Belittled as a woman

I am the female who gives birth to a male.

Don't stay away from my ideal

I am the one who sees the right.

I am Çağlayan, technically proficient

I am the bond that connects the rivers

I defeated many Minstrels

I am the leader of Minstrels (Çağlayan, 1997:39)

She admitted that she was a "bicker" innate herself (Çağlayan, 1997: 15). She preferred to express her feelings through poems. Nuri Çırağı, Hazım Demirci, Fatih Kahraman, Minstrel Vebali, Gürünlü Gülhani, Minstrel Yener, Mustafa İncedil, Minstrel Nihat were some of minstrels she followed

and Minstrel Polat Karacaoğlan, Yunus Emre, Minstrel Veysel, Hayati Vasfi Taşyürek were the subjects of her poems.

She sang her poems mostly in the form of 8 and 11 syllables, ballad and epic, and described her ordeal in the minstrelsy way as follows: "*They don't welcome women to be Minstrel in the countryside. But big cities are different. For example, they do not welcome in Kadirli and its villages. The reason is that they call artists out of order. Comparing me to it; they look at me with the eyes of a 'fond woman'. This thought still exists in my guy's family. But no one has been able to stop me until now. They often blocked my way, trying not to make me minstrelsy, but I have come so far with my struggle. They live out my life, they finished me off."*

Focusing on the poems of Ayşe Çağlayan and her husband Muzaffer Çağlayan; Three books have been published and articles have been written about her: Çağlayan Aşıklar (t.y.), Kadirli'de Çağlayanlar (1997), Kadirli'de Çağlayanlar – II (2000) (Şimşek, 2011: 329). The name of Ayşe Çağlayan, who died in 2008, was given to the street where her house is located (Türkan, 2019).

Döne Sultan Can (1925-?)

Döne Kaya was born in Büyükdere village of Seyitgazi district of Eskişehir as the child of folk poet father Haydar Kaya. Grown up in a family of five children and was illiterate. The date of her death is unknown. She was introduced to the world of literature by Dursun Cevlanî (Turan 2014: 120). She sang her poems irreligiously and was said to have played the reed moderately (Cevlani, 1958:6-8; Çınar, 2010:61).

In 1958, Cevlani published a book about Döne Kaya under the title "Bülbüller Aşık Döne Sultan'ın Hayat ve Şiirleri ve Aşık Dursun Cevlani ile İmtihanı"(*Nightingales, the life and poems of Döne sultan and her test with Troubador Dursun Cevlani*) at Ayyıldız Printing House, Ankara. Minstrel Dursun Cevlani has music records called "Leylam", "Bir Sen İç Sevdiğim" (*just you drink my love*), "Ağaç Destanı" (*tree epic*), "Semah", "Güzelleme", "Kağızman'da Bağım Ola" (*Vineyard owner in Kağızman*) and "Kiziroğlu Mustafa Bey" which were later read by other artists. He was born in Kars in 1900 and died in 1975.

Minstrel Cevlani:

Listen to my word Minstrel promise me

Have you been able to reach the realm of love?

What has come and gone in the universe

Were you able to see far away.

Döne Sultan:

When I'm fallen in love with this love

I keep this secret, sir

They gathered around me, masters, saints

I saw her face one-on-one, sir (Cevlani, 1958: 6-8; Çınar, 2010:.61)

Durşen Mert (NURŞAH) (1954 -...)

Minstrel Nurşah (Durşen Mert) was born in Eskişehir Mihalıççık (Halıcı , 1992: 332; URL-11). She married at an early age and had two daughters and a son.

Durşen Mert was "bade" minstrel and drank water as a "bade" (the phenomenon of "bade" also has a different importance in traditional Turkish Folk Poetry. According to the traditions of minstrels, who are folk poetry poets, one of the ways for a minstrel to get a pen name is to get his pen name while drinking "bade" in his dream. The folk poet literally falls in love after drinking "bade" in his dream. Undoubtedly, this has a deep connection with the dream motif, which has an important place in Turkish traditions. "Bade" to drink in the dream; It can be a drinkable drink such as wine, syrup or water; It can be any food such as apple, pomegranate, bread, grapes) in her dream and played the saz for the first time in her dream (URL-11). The pseudonym "Nurşah" was given by Minstrel Sefili from Seyitgazili (Çınar, 2008: 55). Durşen Mert, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Minstrel Sümmanî and Minstrel Veysel have always been her examples. Seyit Gazili İsmet Sefilî said that she was most influenced by Reyhanî (Yaşar Yılmaz) minstrels from Kars Murat Çobanoğlu and Şeref Taşlıova.

Durşen Mert poeticizes improvised and recites poetry to each other with male minstrels in minstrel assemblies. Minstrel Nurşah had poeticizations with Minstrel Reyhanî and Şeref Taşlıova. She mostly used the 11-fold pattern of the syllable. "Şehit Mehmet" (*Martyr Mehmet*), "Son Yolculuk" (*the last Journey*), and "Gönülden Gönüle" (*Heart to Heart*) are some of her poems. Minstrel Nurşah has nearly 4000 poems and nearly two thousands of them have been published in books, anthologies, local newspapers and magazines such as Anayurttan Atayurda Türk Dünyası, Mersin/ İçel Dergisi, Türk Folklore Araştırmaları (Turkish Folklore Research), Milli Kültür Dergisi, Halk Ozanları Sesi (Voice of Folk Minstrels). Durşen Mert has a total of five tapes in which he has poeticizations with Minstrel Reyhanî. Fatmagül Akalın (2019) prepared a thesis on the stories of Minstrel Nurşah at Eskişehir Osmangazi University (URL-11). About Durşen Mert, Mansur Kaymak – Mustafa Kayacan-İ. Ünver (1989) prepared the books "Sevda Türküsü Aşık Nurşah Bacı'nın Yaşamı ve Şiirlerinden Seçmeler" (*Impossible love Folk Song and selections from Minstrel Nurşah Bacı 's life and her poems*) and Abdullah Oktay-Güven Tanyeri (1991) "Aşık Nurşah'ın Deyişleriyle 2000'li Yılların Yunus Emre'si" (*Saying of Minstrel Nurşah, Yunus Emre of the 2000s*.

Gülhanım Yıldırım (1942 - ...)

Gülhanım Yıldırım was born in Saraç village of Şarkışla. She is the daughter of Minstrel Yüzbaşıoğlu / Mihmanî and Minstrel Yeter Ana. She is the eldest child in a family of nine children. At the age of one, she fell from the cradle and became crippled (URL-12).

She had three children, two boys, and one girl. In the following years, she and her husband moved to Ankara and then to Germany, and after working in Germany for a while, they returned to their homeland for sure. A few years later, her husband was in a car accident and died a short time later. Upon the death of her husband, the whole burden of the house fell on Gülhanım's shoulders (URL-13; Kaya, 2001; 69-84). Gülhanım's poem "Feleğin Sillesi" (*Slap of Fate*), in which she describes the obligations of being a woman, is clearly reflected in the verses of gender, expresses the patriarchal social structure and the attitude of men within this structure (Çınar, 2008: 68).

Come aghas, come and look at my mood
The wrath of fate hit me too.
I'm a woman I can't afford the oppressor
Some were swept and some banished

I fell from the cradle when I was a year old
I am crippled from the Minstrel with the wound
A tearful bride came out of the threshold
Some were swept away some banished

I don't know what fate had evil intentions against to me.
Subjected to me a fellow wife, upon fellow wife
Subdued her friend and her friend
Some got angry and some broke

GÜLHANIM says I learned my lesson
My trouble poured into me, I plucked my hair
When I was young, my love died and became a widow
Some were upset and some denigrated (Kaya, 2001: 69-84; URL-13)

Güllühan (1925-1930 / ?)

Güllühan (Güllühan Hanım) is from Erzincan. There is a series of articles about Güllühan in Mehmet Gökalp's Turkish Folklore Research. Mehmet Gökalp gave information about the encounter and poeticization between Yusufelili Pervânî and Güllühan in May 1950, who checkmated many Minstrels in their Minstrel encounters (Turan, 2014: 233-234; URL-14).

Hatçe Ana, Hatice Şahinoğlu (1930 / ö. -)

Hatice Şahinoğlu was born in the Mucur district of Kırşehir. She married in 1947 and had six children. She made her living from farming (Turan, 2014: 288). In her poems, she used the pseudonym Hatçe Ana. The Minstrel, who could play the saz, poetized extemporaneously. Hatçe Ana,

who got married at the age of sixteen, expressed the drawbacks of early marriage of girls, the relationship between the bride and mother-in-law, the mother's longing for the child in her poems and expressed old age, illness, poverty and poverty of the region where she lived. She lost her son named Hasan at a young age and lamented for her son. The poems of the Minstrel were collected by her sons (Ahmet, Deniz, Gürsel) in a book called Ana ve Üç Oğul (*Mother and Three Sons*) (2008) (Turan and Saluk, 2014: 288; URL-15).

Our female minstrel Hatice ŞAHİNOĞLU focused on women and women's problems in her poems. She was a poet who tried to cope with these problems and improved herself. She married at the age of 16, experienced the difficulties of early marriage. The Minstrel, who could not live her childhood, advises everyone in her poem that they should not marry her children early, which she says as a testament in her speeches. The poem of our Minstrel who says that children should not marry at a young age:

"You'll be a bride in the father's house,
work in the field gives bunch
The bunch becomes very heavy and hurts your lower back
Don't get married at a young age it would be a shame

They say that the bride does not get up in the morning
Frosty hits the brim very cracks of your hand
Swallows the tongue as soon as it turns in its mouth
Don't get married at a young age it would be a shame (Şahinoğlu, 2008: 9)

Her six children died and she experienced her pain:

How cool the inside of your room is.
It hurts, my son's pain is deep
Bride before you can get a wire veil
Cruel fate, how did you take my young (Şahinoğlu, 2008: 76)

The Minstrel states that she has to work:

The bread money comes from the rug
Cracks, does not amend, the wound of my hands
The remedy not to stop never existed
*Time was such a thing to whom I say wha*t. (Şahinoğlu, 2008: 14)

The Minstrel calls out to women not to be crushed:

Reaps crops in the field
Selects grain in the threshing
The man drinks the water first
Don't be crushed women (Şahinoğlu, 2008: 28; URL-16)

İlkin Manya (1948-...)

The family of İlkin Manya, who was born in Eskişehir and known as Sarıcakız, did not care about her closeness to folk songs and did not support

her. Despite this, İlkin took first place in Konya Minstrel's Day and after that, she started to get to know and be more present in the minstrelsy tradition. Minstrel Sarıcakız, who has been married three times, has made her marriages with Minstrels. She was married to Minstrel Reyhanî, Minstrel İhsanî and Minstrel Emircan. The main reason; is to get to know the minstrelsy tradition, to live in this tradition, to play and poeticize together, to contribute to folk poetry as a woman (Çınar, 2008).

Having achieved success in sports with her father being one of the national referees of athletics, Minstrel was finally able to bring music to the forefront, no matter how much her family opposed it (URL-17)

Minstrel Sarıcakız stated that she was disappointed in her marriage:

You turned Sarıca into a sheep

Didn't you make all kinds of games

Such neck in the hand

You weren't worth the bending. (Çobanoglu, 2006: 55; Altun, 2017)

İlkin Manya wrote a book about women minstrels called "Ana Sesi" (The Mother Voice) in Folk Poetry. In her poem "Minstrels" she defined minstrelsy as follows:

If anyone asks what Minstrel means

Face is not smiling, see tears in her eyes

There is no Minstrel in the world

See two stones on her grave

The Minstrel's heart is for the lover

The Minstrel will not knuckle under to grace, beneficence

Minstrels do not come to the world in vain

The Minstrel is the victim of her nation, be forgiven. (URL-18)

Kevser Ezgili (1969 / -)

She was born in Çorum. Selamî Saydam gave to her the pseudonym Ezgili (Çınar, 2008: 102). Ezgili Kevser graduated from Anadolu University, Department of Public Relations and Faculty of Business Administration, Department of Accounting-Finance (Ünalan, 2014: 327; Çınar, 2008:101).

Ezgili Kevser grew up in a family that continues minstrelsy tradition (Ünalan 2014: 327). Her interest in poetry was influenced by her father, who poetized extemporaneously in the face of daily events (Çınar 2008:103). She grew up in the Alevi Bektashi culture and participated in Cem ceremonies. She participated in tours with the Anatolian Folk Minstrels Association established in Çorum and carried out minstrelsy activities (Çınar, 2008: 103). She started to poetize in 1985 and her wordsmith was Hayri Uçar; the reed master was Selami Saydam. Ezgili's first cassette was "Gel Heri Heri" released in 1995 (Ünalan, 2014: 327). She was influenced by the works of Pir Sultan Abdal, Shah (Şah) Hatâyî and Minstrel Aşık Veysel

(Çınar, 2008:101). In addition, Hüdaî, Kul Himmet, Davut Sularî, Minstrel Mahzunî Şerif were among the Minstrels she took as an example.

The Minstrel, who uses the syllable measure in her poems, frequently deals with the subject of love and affection and from time to time she also deals with social events. In the events she participated in, Minstrel performed master-made works as well as her own works (Çınar, 2008: 103-104). The Minstrel, who can poeticize in an extemporaneously, is one of the Minstrels who prefer to read in a prepared way (Ünalan, 2014: 327; URL-19).

Şah Turna Ağdaşan (1950-...)

She was born in the village of Sivas Gürün Kaynarca. Şah Turna is known as the Mother of Songs (Türküler). At the age of three, she lost her eyesight due to variola and began to play the saz. She describes this situation as follows: I didn't want to see it, I asked for tools, When my father took me to the doctor, I said to the doctor: 'Doctor, please let my father buy me tools, I don't want an eye.' The doctor, who understood my love for instruments and music, encouraged my father to buy me an instrument (Turan, 2015). Losing her eyesight at a very early age contributed a lot to her to be a Minstrel (Kurt, 2019).

Minstrel Sah Turna's primary perceived image is her political opposition. Her poetry clearly shows her own political ideas. In her poems, the narration of Minstrel which focuses on social inequality and gives priority to social problems shows a rebellious and critical feature (Çınar, 2010: 62).

Minstrel Şah Turna gave importance to nature and described this situation in her own words and wrote the poem "Sun Moon is in Danger":

The world is captive in the hands of big giants

The sun is in danger, the moon is in danger

Radiation in the blood, in the womb in the tongue

The mare is in danger, the foal is in danger. (URL-20)

She took Nazım Hikmet, Karacaoğlan, Pablo Neruda, Pir Sultan Abdal, Bertolt Brecht, Mevlâna, Yunus Emre, Dadaloğlu, Şeyh Bedreddin, Ömer Hayyam, Nesimi, Yılmaz Güney, Cem Karaca, Ahmet Kaya, Ruhi Su and Hallacı Mansur as an example. Despite her eyesight, she did not mind this situation and expressed her feelings as follows:

The heart of man is the real thing. The goal is determined by the heart and consciousness. For that, the eye has not been a problem in my life, in my struggle, and in the works I have produced."

In the poem “My Eyes Know No Barriers” she expresses her feeling as follows;

I'm blindfolded

I know no barriers.

I am the string of a song of hope

My reeds know no barriers.

I'm a torch I'm not snow
My horizon is wide, not narrow
My heart sees, I'm not blind
My eyes know no barriers.

The politically active minstrel supported protest actions in her 20s, was arrested and sentenced, and stripped of her citizenship after the military coup of September 12, 1980, but was renaturalized *in 1992*).

Most of her albums were made in Germany. *She has works called "Geçim, (Livelihood) "Cennet ister"(Heaven wants), and "El Bele, Dile Sahip Olanlar "(Those who can control hand, waist, and tongue)*. She is the author of the books; Şahturuna Ağdaşan (Şah Turna), Şakıyan Turna, Can Yayınları, İstanbul, 1998; Şahturna, Ozan Şiar, Güneşi Kucaklayanlar –İnadına Sevdamız, Şafak Yayın, Berlin, 2004 and Şahturna-Şahkız, Aşık İhsani Berfin Yayınları, İstanbul, 2006.

Many academicians, minstrels and writers such as Sevilay Çınar and Fatma Ahsen Turan have written about her. Şahturna and her family, who are married to Ozan Şiar, caught the Corona virus in 2021 and 31-year-old Şafak Melodi Ağdaşan passed away.

Yeter Yıldırım (Yeter Yıldırım) (1922 / ?)

She was born in Şarkışla town Saraç village of Sivas. When she was 14-15 years old, she ran away to Hasan Yıldırım (Aşık Yüzbaşıoğlu/Mihmanî) who lived in the same village and had nine children (Gülhanım, Nurettin, Behiye, Gülnaz, Ülfettin, Servet, Erdal, İmdal, Mihriban) from this marriage, five of whom were men. Due to the constant departure of her husband Aşık Yüzbaşıoğlu from home, Minstrel Yeter Ana also undertook the field, threshing, garden and household works in order not to show her children his absence. Her life was spent in poverty (Kaya, 2001: 69, 84; URL-21).

In her poem about his incompatibility with her husband, we see that the language used by Yeter Ana is quite sincere (Çınar, 2010: 64):

Come, my love, let us talk to you for a road
are you able to look at my face?
let us consult the judge who is guilty
have you a place in my heart.

They say men are not offended I saw it in you
What I did to you that broke your heart
You beat and fired me, I went into your bosom again
have you an arm that flirts and behaves coquettishly.

Tell my face what my sin is

If you have the fault, come apologize
You made your love lowly like this
have You a branch to hold on to without me.

I wrapped the plain bread for the runner
I planted crops on the mountain, I plowed
I made a wood-laden basket, got it on my back
You have a planted tree or a bush.

You went abroad, you entertained your heart.
You sentenced me to the village, you tied me up
I was a disaster, my wish is that you worked my heart
You have a breeze in my burnt heart.

Yeter Ana says, I loved and I was there.
You were bare-footed, I've built your nest
I gave beautiful puppies
To the right word, you have a sweet tongue. (URL-22)

Minstrel Yeter Ana is a folk Minstrel who can poetize extemporaneous when she is very emotional. The fact that her husband Hasan Yıldırım to be a Minstrel had a great impact on her starting to write poetry (Kaya, 2001: 69, 84; URL-21).

Senem Akkaş (Minstrel Şahsenem) (1945-2022)

Senem Akkaş was born in Sarıkamış Boyalı village. From her marriage in 1963, she had children named Yavuz, Oğuz, and Efsun. Their marriage lasted eighteen years and she separated from her husband, most of them due to disagreements over issues related to Şahsenem's minstrelsy profession (Altun, 2019).

She published her poems in her book "Söz Nereye"(*words to were*) in 1990. She expressed her feelings with her poem "Neme gerek" (*I don't care*) as follows;

My tongue I'll carve you
No need to do something that will break the friendly heart
When meeting with a sweetheart
I want to pass the time of day, no need an affectation.

I became a post and wrote on the walls
When I became a garden and the vineyards were left without grapes, I was broken
I was kebab and lined up in barbecues
I'm already burned, no need for embers.

Masters, all reeds come excited
The conversation of the Minstrels is pleasant
After the fall comes absolute dark winter
Talk about spring or summer no need.

Senem Sister (Bacı) made half range
I've been a caravan of troubles side by side
I died when I was born from my mother
No need ice moisture on my head with a snow. (URL-23)

Minstrel Şahsenem passed away in 2022.

Sürmelican Kaya (1958 – ...)

Sürmelican Kaya was born in Çorum in 1959. The Minstrel, whose first name was Yosma, changed her name to Sürmelican in 1983 (URL-24). She has two children. Her longing for her parents, whom she could not see for 10 years after marriage, was a great factor in her starting minstrelsy and writing her works (Çınar, 2008). While Sürmelican was married for fifteen days, her husband (made another marriage. This sad situation has been the most difficult time of her life and her poems have been his consolation (Çınar etal, 2008).

She has written a book titled "Aşık Sürmelican Şiirleri" (*Minstrel Sürmelican's poems*), "Felek" (*Fate*), "Sen Neye Geldin" (*where you have come*), " Niçin İnanmazsın Ey İnsanoğlu (*Why You are not believing Mankind*) " and "Vefasız Dost"(*Disloyal Friend*). In her poems, traces of the Alevi Bektashi culture in which he grew up are intensely seen. Names such as Pir, Ali, and Abdal Musa were frequently encountered in her poems. She used syllable measures (Çınar, 2016: 31-36; URL-24). She stated her main problem in her poem titled "Yâr Derdi"(*Lover Trouble*).

I've walked around the world, I'm tired, I'm tired,
Mother trouble, homeland trouble, love trouble.
Is exile from a human homeland?
Mother trouble, homeland trouble, love trouble.

I shared my life, my partner in trouble,
My yellowed spills out leaf, branch,
My cracked and dried soil of my heart,
Mother trouble, homeland trouble, love trouble.

Sürmelican I'm angry at my fate,
I cry, dive into the water, write
I'm a merchant of my troubles, a foreign land bazaar,

Mother trouble, homeland trouble, love trouble.

Aşık Fatma (Fatma Üzüm)

Fatma Üzüm was born in Amasya. Love, separation, the difficulties of life, longing, the difficult struggle of human beings for life, the impermanence of the world, and death have been the main themes of her poems (Aslan 2010: 141; URL-25).

Minstrel Fatma's husband strongly opposes Minstrel Fatma's poetizing and playing the saz. Minstrel Fatma, who provides for her children and is both a mother and a father to them, talks about the support she does not receive from her husband in her poems:

You wouldn't leave ashes on the barbecue when you loved me.

You looked on while people were crushing

Putting her head on the pillow and lying down

Did you ever think that I loved me. (Turan and Uysal, 2010: 146; Altun, 2017).

Fatma Üzüm took Neşet Ertaş as an example. Her works have a weight of grizzlies, legs, and lamentations. With the syllable measure of 7, 8, and 11, she wrote poems about love, separation, the difficulties of life, longing, the difficult struggle of human beings, the temporality of the world, and death (Aslan, 2010: 141).

Vasfiye Hanım (VT) (1914 -)

Vasfiye Hanım (VT) was born in Şarkışla district. Vasfiye Hanım's mother was also a folk poet (Günbulut, 984; 17). She married by an arranged marriage and had six children and lived with her mother-in-law. Vasfiye Hanım's mariage did not not go well and she described this situation in her poems with complaints:

Rude man you burned me, you burned me

I stole wood nails (azı) and quickly rotted

My strength is not enough, I ran every job

I forgot to walk lately. (Günbulut, 1984: 23, 25; Altun, 2017).

Suna Gölpek (1956/.)

Suna Gölpek was born in 1956 in Sarıkavak village of Alpu district of Eskişehir. She is married and has three children. She was in line with Hacı Bektaş-ı Velî and was affiliated to Hızır Abdal Quarry (URL-26). Telli Suna. She grew up in the Alevi-Bektashi culture. She was influenced by Dede Durak Bakır, who played the violin and Hüseyin Bakır, who played the baglama, Minstrel Veysel, Yunus Emre and Pir Sultan Abdal. Minstrel preferred the pseudonym "Suna" and Ali Şar gave the pseudonym "Necefi" in 2003. She wrote poems in the genres of beautification, husbandry, stoning, lamentation; tekke literature, hymn, and breath genres (URL-27). Suna has written poetry books Bekleyiş (1993) (*Waiting*), Özleyiş (1997) (*Missing*), Söyleyiş (2000) (*Utterance*), Gökyüzüm (2000) (*My sky*)

and Doğduğum Köy Sarıkavak (2012) (*Sarıkavak, the village where I was born*)(URL-26).

Her poems "Aşka Gelir Dalgalanır Coşardın" (*You came to love, fluctuates and run*) dealt with love.

You would come to love and fluctuate and get excited,
You would cross the seas, the waves,
You used to live happily with your spouse and friend,
Who are you offended by, are you crossed, heart?

Did snow fall on my black hair?
Did it rain on the mountains of hearts?
Was the dagger of the fortune worth you?
Complaining about your troubles, did you keep quiet, heart?

You know, there was a tall wife,
You had a coal that burned your heart,
You were suffering from your friend's hand,
Did you grin and bear it, heart?

Telli Suna passed through the ages of youth,
Rose-scented ties became ruined,
I heave a sigh, wound my feelings,
Have you given up hope now, heart? (Köksel, 2012: 164)

ÖZLEMİ, Özlem Olgaç (1982 / .)

Özlem Olgaç was born in Sivas in 1982. Olgaç, who has been interested in Minstrel poetry and folk songs since a young age, started to poeticize in 2008. Her master is Minstrel Derdiyar. She has more than fifty poems, uses the pseudonym Özlemî and took this pseudonym herself (Kaya 2009: 380; Turan, 2014: 385). From Minstrel Veysel and Pir Sultan, she says masterful sayings (Turan, 2014: 385; URL-28).

In her poems, she told Mevlah to cry with a crazy heart.

You need to desire and attain love,
Cry, crazy heart, cry to Mawla.
It is necessary to know the HAKK (Allah) is one and to fight,
Cry, crazy heart, cry to Mawla.

Seeing the visible is not a talent,
Laughter is not peace,
not chanting heart does not have freedem,
Cry, crazy heart, cry to Mawla.

Before ÖZLEMİ passed away from life,

Before the soul leaves the body and flies,

Before you look at your notebook and open it,

Cry, crazy heart, cry to Mawla. (URL-29)

SELVİNAZ, Hatice Altuk Keşoğlu (1969 / . -)

Hatice Altuk Keşoğlu was born in Kahramanmaraş Göksun Aslanbey village. Keşoğlu married in 1990 and had three children from this marriage (Ekici et al, 2014: 133).

Hatice Altuk Keşoğlu, who is the apprentice of Minstrel Ayhan Aslan, continues to receive training from minstrels in playing the saz and poetizing in an extemporaneous manner, and uses the pseudonym "Selvinaz" given by her master Ayhan Aslan. Her poems are available in genres such as beautification and stoning. She both plays and poeticizes in syllable size and has prosody poems such as divan (Ekici et al, 2014: 133). Among her poems, especially her poem "Dedim-Dedi" (*I said-he said*) is very important:

I said Selvinaz's wound

He said, my luck is already black

I said, look for another beauty

Said, I don't want trouble. (Ekici et al, 2014: 134; URL-30).

She has a poem called Göksunum written for Göksun which consists of 46 continents.

After all

In the Republican period, women became visible in many areas, especially with the enactment of the civil code. The number of women minstrels has increased and they have taken part in the Minstrel style cultural tradition like male minstrel.

Women minstrels Arzu Yiğit (Arzu Bacı), Ayten Çınar (Gülçınar), Ayşe Çağlayan, Döne Sultan Can, Durşen Mert (Nurşah Bacı), Güllühan, Hatice Şahinoğlu, İlkin Manya (Sarıcakız), Kevser Ezgili (Ezgili Kevser), Sürmelican Kaya (Sürmelican), Şahsenem Akkaş (Şahsenem Bacı), Şah Turna Ağdaşan, Telli Gölpek (Telli Suna), Vasfiye and Yeter Yıldırım tried to keep this tradition alive, and while keeping this tradition alive in difficult socio-cultural conditions, they also defended their rights by leading the women in social life in the rotations they experienced.

REFERENCES

Written References

Altun, I. (2017). Kadın âşıkların "kadın" algısı üzerine emik bir yaklaşım. *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* 12 (30), 665-674.

Aslan, A. (2010). Fatma Üzüm (Âşık Fatma). *Yaşayan Halk Şairleri Sazın ve Sözün Sultanları.* C. IV, (ed.: Fatma Ahsen Turan - Başak Uysal), 141, Ankara: Gazi Kitabevi.

Atatürk'ün söylev ve demeçleri I (2006). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

Cevlani, D. (1958). *Bülbüller (Aşık Döne Sultan'ın hayatı ve şiirleri ve Aşık Dursun Cevlani ile imtihanı)*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Çınar, S. (2008). *Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de kadın aşıklar.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çağlayan, A, - Çağlayan İ. M. (1997). *Kadirli'de Çağlayanlar*. Erzurum: Taş Medrese Yayınları.

Çobanoğlu, A. (2006). *Âşık Sarıcakız hayatı- sanatı ve şiirleri*. Ankara Ürün Yayınları.

Çınar, S. (2010). Sözlü kültürün kadın temsilcileri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 3 (5), 57-69.

Çınar S. Karahasanoğlu S, Şenel S . (2008). Kadın âşıkların âşık sanatı içerisinde toplumsal rolleriyle konumlanma problemleri. *İTÜ Dergisi B: Sosyal Bilimler*, 5 (2), 45-56.

Çınar, S. (2016). Kadın âşıkların müzikal kimlikleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5 (8), 3125-3143.

Ekici, M. vd. (2014). *İzmir'de yaşayan âşıklar antolojisi.* İzmir: İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları.

Goloğlu, M. (2017). *Türkiye Cumhuriyeti tarihi-1: 1924-1930 devrimler ve tepkileri.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Günbulut, Ş. (1984). Şarkışlalı bir kadın aşığın şiirlerine yansıyan aile sorunları-2, *Türk Folkloru*, 56, 16-18.

Halıcı, F. (1992). *Âşıklık geleneği ve günümüz halk şairleri güldeste*. Ankara: AKM Yayınları.

Kaya, D. (2001). Bir âşık ailesi: Âşık Yüzbaşıoğlu ve ailesindeki diğer âşıklar. *Folklor / Edebiyat.* 28, 69-84.

Kaya, D. (2009). *Sivas halk şairleri.* Sivas: Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Koçak, D. (2019). 17 Şubat 1926'da kabul edilen Türk medeni kanunu'na göre Türk kadınının hak ve özgürlükleri. *Atatürk Dergisi, Erzurum Kongresi'nin 100.Yıl Özel Sayısı*, 8(1), 79-98.

Köksel, B. (2012). 20. *yüzyıl aşık şiiri geleneğinde kadın aşıklar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kurt, B. (2019). Can gözü kör, gönül gözü açık bir âşık: Malatyalı Hanifi Ünver. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 81-89.

Şahinoğlu, H. (2008). *Ana ve üç oğul*. Ankara: Ay Yayınları.

Şimşek E. (2011). Aşıklık geleneğinde kadın âşıkların yeri ve Ayşe Çağlayan örneği. *Somut Olmayan Kültür Miras Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyumu Bildirileri*, (ed.: M. Öcal Oğuz –Selcan Gürçayır), 315-330, Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi (THBMER) Yayınları.

Taşçıoğlu, M. (1958). *The social situation of women and women's clothes in the Turkish Ottoman society*. Ankara.

Turan, F. A.-Reyhan G. S. (2015). Female minstrels within the minstrelsy tradition and the problems they encounter. *International Journal of Humanities and Social Science.* 7(1), 118-126.

Turan, F. A, Başak U. (2010). *Sazın ve sözün sultanları yaşayan halk şairleri IV*. Ankara Gazi Kitabevi.

Turan, F. A, - Reyhan G. S. (2014). *Geçmişten günümüze sazda ve sözde usta kadınlar.* Ankara: Gazi Kitabevi.
Türkiye Büyük Millet Meclisi zabıt ceridesi (TBMMZC), II/22 (1958). Ankara.
Türk Kanun-i Medenîsi, Esbâb-ı Mucîbe Lâyihası (1926). İstanbul.
Ünalan, Ö. (2014). Kevser Ezgili (Âşık Ezgili). *Geçmişten Günümüze Sazda ve Sözde Usta Kadınlar.* (hzl. Fatma Ahsen Turan vd.), (ed.: Nezahat Özcan), 327-328, Ankara: Gazi Kitabevi.
Velidedeoğlu, H. V. (1968). *Türk medeni hukuku I*. İstanbul.
Yağmur, T. (2017). *Âşık Gülçınar üzerine bir İnceleme*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Electonic References

URL-1: Türkiye'de_kadın_hakları. https://tr.wikipedia.org› wiki › Türkiye'de_kadın_hakları. (Accessed: 15. 05. 2024)
URL-2: Mecelle. https://tr.wikipedia.org/wiki/Mecelle. (Accessed: 14.05.2024).
URL-3: Arzu-Yigit-Arzu-Baci. https://www.diledebiyat.net/yazi/arzu-yigit-arzu-baci). (Accessed: 15.05.2024).
URL-4: Altun, I. (2019). Şahsenem/Senem Akkaş. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sahsenem-sahsenem-baci-ozan-sahsenem. (Accessed: 15.05.2024).
URL-5 Asik Arzu Baci. https://www.kozanbilgi.net/asik-arzu-baci.html. (Accessed: 15.05.2024).
URL-6: http://ozanlar.biz/2020/page/56/. (Accessed: 15.05.2024)
URL--7: Irmak, Y. (2018). Gülçınar, Ayten Gülçınar. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/gulcinar-ayten-cinar (Accessed: 15.05.2024)
URL-8: "Ayten Gulcinar." https://www.facebook.com/aytengulcinar (Accessed: 15.05.2024).
URL-9: Artun E. Çukurova âşıklık geleneğinde kadın âşıklar. https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_kadin_asiklar.pdf. (Accessed: 12.05.2024
URL- 10: Türkan, H. K. (2019). Çağlayan/Ayşe, Ayşe Çağlayan. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/caglayan-ayse-ayse-caglayan. (Accessed: 15. 05. 2024)
URL-11: Turan, F. A. (2019). Nurşah, Durşen Mert. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nursah-dursen-mert. (Accessed: 15. 05. 2024)
URL-12: Gulhanım Yildirim. https://www.diledebiyat.net/yazi/gulhanim-yildirim. (Accessed: 15. 05. 2024).
URL-13: Gülhanım. https://www.turkuler.com/ozan/DKgulhanim.asp. (Accessed: 15. 05. 2024).
URL-14: Özdemir, K. (2019). *Güllühan*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/gulluhan. (Accessed: 15. 05. 2024)
URL-15: Yıldızdağ, G. (2019). Hatce Ana, Hatice Şahinoğlu. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hatce-ana-hatice-sahinoglu. (Accessed: 15. 05. 2024)
URL-16: Hatice Şahinoglunun şiirlerinde-kadın-motifi. http://www.ayseakay.net/hatice-sahinoglunun-siirlerinde-kadin-motifi.html. (Accessed: 16.12.2023).
URL-17: İlkin Manya Sarıcakız. https://www.diledebiyat.net/yazi/ilkin-manya-saricakiz (Accessed: 15. 05. 2024).
URL-18: Manya, İ. Halk şiirinde ana sesi. https://www.scribd.com/document/374676276/Halk-Şiirinde-Ana-Sesi-İlkin-Manya. (Accessed: 15. 05. 2024)

URL- 19: Gümüştepe, P. N. (2019). Kevser Ezgili. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kevser-ezgili. (Accessed: 15. 05. 2024)

URL-20: Aşik Şah Turna Agdasan-Ozan Şahturna. http://www.istanbulkadinmuzesi.org/asik-sah-turna-agdasan-ozan-sahturna (Accessed: 15.05.2024).

URL-21: Akın, B. (2019). Yeter Ana, Yeter Yıldırım. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yeter-ana-yeter-yildirim. (Accessed: 15.05.2024)

URL-22: https://www.turkuler.com/ozan/DKyeterana.asp. (Accessed: 15.05.2024).

URL-23: Aşık-Şahsenem-Bacı. http://sukrukirkagac.blogspot.com/2017/01/asik-sahsenem-baci.html. (Accessed: 15.05.2024).

URL-24: Gümüş, İ. (2020). Sürmelican, Sürmelican Kaya. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/surmelican-surmelican-kaya. (Accessed: 15. 05. 2024)

URL-25. Turan, F. A. (2019). *Fatma, Fatma Üzüm*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fatma-fatma-uzum (Accessed: 15. 05. 2024).

URL-26 "Taş Kübra Merve" https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/telli-suna-necefi-baci-suna-golpek (Accessed: 14.05.2024)

URL-27: Telli-Gölpek-Telli Suna. https://www.diledebiyat.net/yazi/telli-golpek-telli-suna. (Accessed: 15. 05. 2024).

URL-28: Özdemir, K. (2019). Özlemi, Özlemi Olgaç. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ozlemi-ozlem-olgac. (Accessed: 15. 05. 2024)

URL-29: Ağla deli gönul siiri. https://www.antoloji.com/agla-deli-gonul-siiri/. (Accessed: 15. 05. 2024).

URL-30: Derdiçok, N. S. (2019). Selvinaz, Hatice Altuk Keşoğlu. https://teis.yesevi.edu.tr/%2520madde-detay/selvinaz-hatice-altuk-kesoglu (Accessed: 15. 05. 2024).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.04.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 09.04. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1289503
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 853-876.

İnceleme Makalesi
Review Article

THE POSITION OF WOMEN IN RAP MUSIC IN THE CONTEXT OF GENDER

♦

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA RAP MÜZİĞİNDE KADININ YERİ

Ecem SOYDAŞ*-Erdem DİRİMEŞE**

ABSTRACT: Rap music has become very popular and has managed to fascinate its audience, recently. Rap music draws attention the problems with its rhythm it addresses as well as the social issues. It is not only entertains its listeners but also informs them. One of the subjects that this genre of music deals with is women. In a way, it shows the position and importance of women in society. Women in rap music lyrics are analysed in the context of gender. The aim of this study is to examine the ideas and judgment about women in rap music lyrics within the framework of gender under the titles of "stereotypes against women", "humiliation of women", women roles" and "sexism", and to reveal that women are prioritized with violence and their bodies, and their position in society. This study is a qualitative research. The findings were found by the method of literature review on the themes of gender norms, humiliation of women, women's roles and sexism within the framework of gender by examining the women mentioned in rap music lyrics, and women in rap music lyrics were analysed by content analysis. From the Rap Music 2022 Playlist of May prepared by the YouTube platform, 10 of the songs with the highest number of listeners and dealing with the theme of women were selected as samples. The findings of this study show that there are women stereotypes and violence in the framework of gender in rap songs analysed as in daily life, and their bodies are prioritized, not a social problem of women.

Keywords: Women, gender, rap music, sexism, humiliation of women

ÖZ: *Son zamanlarda rap müziği oldukça popüler hale gelmiş ve dinleyici kitlesine kendisine hayran bırakmayı başarmıştır. Rap müzik ritminin yanı sıra ele aldığı toplumsal konu ve sorunlarla dikkat çekmektedir. Rap müziği dinleyicisini sadece eğlendirmekle kalmayıp aynı zamanda bilgi de vermektedir. Bu müzik türünün ele aldığı konulardan biri kadındır. Bir nevi Kadının toplumdaki yeri ve önemini göstermektedir. Rap müzik sözlerindeki kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, toplumsal cinsiyet çerçevesinde rap müzik sözlerinde ele alınan kadınlara yönelik fikir ve yargıları "kadına karşı basmakalıp yargılar", "kadının aşağılanması", "kadının rolleri" ve "cinsiyetçilik" başlıkları altında incelemek, kadının şiddet ve bedenleri ile ön planda tutulduğunu ve toplumdaki önemini açığa çıkarmaktır. Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Bulgular, yabancı rap müzik sözlerinde geçen kadınlar incelenerek toplumsal cinsiyet çerçevesince toplumsal cinsiyet normları, kadınların aşağılanması, kadın rolleri ve cinsiyetçilik temaları kaynak tarama yöntemi ile bulunmuştur ve rap müzik sözlerinde yer alan kadınlar içerik analizi ile analiz edilmiştir. Youtube platformunun hazırlamış olduğu mayıs ayının Rap Music 2022 Playlist'inden*

* Bilim Uzmanı/Zonguldak-ecemsyds_67@hotmail.com (0000-0001-6037-9102)
** Dr. Öğr. Üyesi-Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sosyoloji Bölümü/Zonguldak-erdemdirimese@beun.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1873-6425)

turnitin *This article was checked by Turnitin.*

sıralamaya göre dinlenme sayısı en çok olan ve kadın temasını ele alan şarkılardan 10 tanesi örneklem olarak seçilmiştir. Bu çalışmanın bulguları, gündelik hayatta olduğu gibi analiz edilen rap şarkılarında toplumsal cinsiyet çerçevesinde kadınlara yönelik basmakalıp tiplerin olduğunu ve kadının toplumsal bir problem olarak değil, şiddet ve bedenlerinin ön planda tutulduğunu gösterir.

Anahtar Kelimeler: *Kadın, toplumsal cinsiyet, rap müzik, cinsiyetçilik, kadının aşağılanması*

Introduction

Music as a means of expressing feelings and thoughts builds common values, establishes a communication between composer and listener (Ayas, 2015: 27). Music is a part of culture. The information can be obtained about a society's thought system, norms, politics and values from the lyrics, rhythm and clips of music. Gender is one of the most frequently handled with issues in music (Lam, 2010). Music lyrics mostly include gender issues related to the female body (Essl, 2003). In addition to this, music also deals with women's roles, sexuality, personality traits and even behaviours in the context of gender.

Gender determines the roles of men and women. The roles formed on the genders are transmitted by means of through culture for generations. Gender has significant power in shaping the lives of the sexes by assigning them certain roles in cultural sense. There are many differences between the sexes within the framework of gender. Women's identity is mostly shaped by motherhood and being an ideal wife within the framework of gender, while men's identity is formed by fatherhood and earning money. In clothing sector, women generally prefer certain women's clothing such as skirts, dresses and tights while men prefer clothes such as tracksuits, pants and suits. Traces of gender are reflected even in the food and beverage sector. For instance, other alcoholic beverages are considered as suitable for men except for wine. In fact, their identities towards the norms have already been drawn from the moment human beings are born and genders direct and maintain their lives according to identities (Şahin, 2019).

Rap music, one of the music genres, is a means of struggling against social problems throughout its history (Elbir, 2021: 30). Thanks to rap music, the awareness of individuals increases and social problems come to light (Mişe, 2018). The artists apply rap music to reveal social problems. With this music genre, they present the truth to the listeners (Kodal, 2023). The genre of rap music has the role of an intermediary that the marginalized and excluded use to find a remedy for their experiences and express their feelings (Sönmez and Kazan, 2023). Rap music not only attracts an audience through its rhythm but also reveals the problems faced by society in its lyrics. It is anticipated that rap music focuses more on women with popular culture and for that reason women come to mind other than black people especially when it comes to rap music. Social issues such as violence, gender discrimination and gender humiliation draw attention in rap lyrics (Otcan,

2020). In a way, it is understood that it also shows the position and importance of women in society.

It is stated that traces of gender are especially found in rap music lyrics, which are the creation of popular culture, as seen in album covers and music videos (Grönevik, 2013). As Güner (2018) says, there are hidden messages in song lyrics indirectly, if not directly. The messages given in the lyrics of the music are instilled in all listeners from seven to seventy. The traces of rap music are reflected in daily life. In arabesque rap music, acts of violence, discourse of slang and using of drug are normalised. Arabesque rap music appeals to a certain audience, especially adolescents. The themes of them also affect adolescents and are reflected in their lives (Sağır, 2020). In the media, this method is done by Lasswell's hypodermic needle model. The message intended to be given with the hypodermic needle model is given to the recipient just like the liquid injected under the skin with a needle (Bineham, 1988). According to Moretti (2005), each written word focuses the reader on believe. What is written is assumed to be real. The birth of rap music refers to protest issues, and therefore rap music traces to gender.

New opportunities have been offered to women in the music industry since the 18th century and hence gender discrimination against women is observed in most of the music industry (Çak and Beşiroğlu, 2013: 54). In most of the lyrics, women are portrayed as worthless beings (Kırlıoğlu et al, 2016). In pop music lyrics, women have been summarized with four basic characteristics: "ineffective employee", "perpetual wanderer", "useless" and "mindless". Women are also the subject of rap music lyrics similar to other music genres. In this genre of music, women are mostly sexualized as sex workers (Hunter and Soto, 2009). At the same time, women are presented as sex objects to rap music listeners (Oikelome, 2013).

It is stated that rap music devalues and excludes women by showing men as superior to women (Köten and Akdemir, 2021: 58). Women in rap music are portrayed as more marginalized than men (McMillan, 2022). In addition, rap music mostly emphasizes lyrics of praise for men (Monk-Turner and Sylvertooth, 2008). In this case, it can be said that rap music is more pro-male. Women are shown in rap music with derogatory lyrics. In Rap/Hip-hop music, women are included in the category of "entertainment and travel" in Mohammed-Baksh and Callison's study (2015). In Mcforland's (2008) study, violence against women and misogyny are covered deeply. Women are sexualized in rap music lyrics as well as in music videos (Hunter, 2011). In the clip videos, she is presented to the audience with her sexual performance rather than her inner beauty. In previous studies on women in rap music, it has been concluded that women exhibit behaviours related to their sexuality (Herd, 2015), are objectified (Flynn et al., 2016), are marginalized (Tobias, 2014), hostility towards women and are reflected as sex objects (Conrad et al., 2009; Weitzer and Kubrin, 2009), and also, it has

been concluded that stereotypes against women are shaped by their sexuality, femininity and abnormality in rap music (Dankoor et al., 2023).

The aim of this study is to explain the stereotypes against women in the lyrics of rap music within the framework of gender and to reveal the position of women in society in terms of violence and prioritizing their bodies rather than as a social problem. In this study, it is aimed to raise awareness of women subjected to inequality and all kinds of violence by society through rap music showing the role representations assigned to women in society.

In this study, female roles and representation in rap music in English will be analysed within the framework of gender. The research population is the women in the most listened rap music in English recently. From the YouTube-Rap Music 2022 Playlist, 10 of the most listened songs with the theme of women in their lyrics were selected in order. The selected songs are from the May 2022 playlist. This research is a qualitative study. The common themes on women in 10 selected rap songs were revealed through the thematic analysis. The selected rap songs were examined under the headings of stereotypes against women, humiliation of women, women's role and sexism. The content analysis, one of the qualitative research methods, has been conducted within the scope of gender, and women's identities in the most listened rap music in English have been analysed within inductive method. With the purpose of study, literature review methods have been also utilized. Findings related to women stereotypes, humiliation of women, women's roles and sexism are included by analysed The lyrics of 10 songs selected from the most listened foreign rap list determined by YouTube.

Literature Review

Gender and Women in Rap Music

Rap music being a creation of popular culture is a genre which belongs to the hip-hop family. It is also known as hip-hop music genre. Rap music firstly emerged in the United States in the 1970s and was based on the life of African Americans at that time (Perkins, 1996). While rap music initially influenced African Americans (Henderson, 1988: 309), today this type of music is sung and listened in all European countries (Androutsopoulos and Scholz, 2003). It has existed in range from the date of its emergence to the present day and has maintained its popularity. Nowadays, it has become popular among young people thanks to its unique rhythm. The young generation might express themselves freely with rap music (Delgado and Staples, 2008: 169).

Rap proved its power with its musical rhythm. In this case, words and rhythm are indispensable for rap music (Powell, 1991: 245-259). Rap music is substantially listened due to its rhythm although the majority of its audience does not fully understand what the rapper means. While

entertaining its audience, rap music also educates by handling with social issues such as sexism, racism and crime (Henderson, 1996). Rap music, which especially attracts the attention of young generations influences its listeners from the way they dress in daily life to the use of language and thought system (Ergen, 2023). And also, information about culture, values and environment is obtained by its lyrics. In fact, rap music reflects the social environment in its music as inspired by the environment (Lena, 2006: 81). Therefore, it helps the formation of the cultural identity of the singers and their listeners as well as informing (Krims, 2000). This music genre also presents cultural values by addressing ethnic groups in the society (Keyes, 2004). One of the subjects tackled is the deprivation of some rights of black people, are generally one of the ethnic groups. Rap music can cause negative problems while both entertaining and informing. Rap music generally deals with social issues and gives messages to its listener about the subject, however but the message to be given may not be perceived in the same meaning by all listeners. Since each listener perceives the subject in terms of their own culture and lifestyle (Hunnicutt and Andrew, 2009). It is stated that there are stereotypes in rap music. For example, it is seen that African-Americans are mostly included with violence in this type of music (Caldwell, 2008). For this reason, Rap music being one of the indicators of popular culture not only creates stereotypes against an ethnic group in the audience, but also causes ethnic groups to become marginalized and form an oppositional culture (Martinez, 1997: 285). Oppressed societies create an oppositional culture to resist oppression. It can be said that rap music which is one of the important elements in the creation of popular culture has similar effects on gender and women.

Gender is discrimination based on sex (Corbett, 1991). It constitutes of the differences between men and women (Connell, 2009). According to West and Zimmerman (1987: 125), there are differences between the sexes occur in three senses based on gender: Psychological, social and cultural. Likewise, Ruble, Martin, and Berenbaum (2006) state that gender creates biological differences between men and women in the formation of their interests and social relations. In the process of social relations, social roles within the gender are learned from the immediate environment thanks to the socialization (Sağır et al, 2021: 280).

Gender is related to gender-based violence, social roles and body image. Hence, it affects the formation of sexism, racism and class differences (Enns, 2000; Runyan, 2018). Women and men are differentiated by specific roles. The sexes are valorised according to stereotypes against them. In this case, gender-based stereotypes against gender affect the ideas about the sexes. Therefore, inequality between men and women is created on account of these stereotypes. However, it mostly leads to negative social, physical and psychological thoughts towards women and presents expectation (Ellemers, 2011: 292).

Women are ignored in society due to gender (Lorber, 2001). Gender determines women's roles in society. It creates the perception that women mostly live in the home. Women are also less involved in entrepreneurship, employment and politics than men (Alesina et al, 2013: 41). Gender causes women to be addressed with issues such as sexuality and motherhood (Ardener, 2000). In this case, gender has disadvantageous effects on women.

Rap music which is one of the carriers of popular culture includes women in its lyrics and music videos and traces of gender may be found in rap music as in everyday life. Although women in rap music are seem to be characterized with positive expressions, it is stated that words have negative meanings and women are devalued (Grönevik, 2013).

In rap music, women are mostly handled negatively and kept in the foreground with their bodies. Women's bodies are objectified through sexual normalization (Hunnicutt and Andrews, 2009: 624). In rap clips, women stand out with their sexuality. In the clips, women often wear clothes that expose their bodies and perform sexual acts. Thus, it is stated that women in rap music videos are viewed only as bodies rather than with human values (Conrad, et al, 2009: 142-143). Similarly, Tyree and Jones (2015) argue that women are given certain sexual roles in rap music, and women are humiliated in the lyrics.

It is stated that rap music means of misogyny (Cundiff, 2013: 719). Especially in lyrics, it is seen that a derogatory language is used against women. For example, women are often depicted with abusive terms such as "ho and bitch" (Monk-Turner and Sylvertooth, 2008: 5). Cundiff (2013) also states that in the lyrics of rap music, expressions of physical violence are included and normalized, as well as insulting language against women. Violence in rap music is kept in the foreground by ignoring the messages against violence and humiliation it wants to convey. Thus, it is stated that rap, which appears to be the reason for the emergence of violence, has a negative effect on increasing violence (URL-1). Since women are represented together with violence in rap music lyrics and music videos, violence against women in this music genre is a constant theme. Even non-violent rap music evokes violence (Johnson et al, 1995: 602).

Women are sexualized in rap music, are prioritized as prostitutes and untrustworthy, and are associated with violence. It can be said that these and similar phenomena lead to the emergence of hostility towards women in this music genre and feed violence. It is thought that the negative portrayal of women in rap music also negatively affects women's social life (Weitzer and Kubrin, 2009). According to YouTube's "Rap Music 2022 Playlist" for the month of May, 10 of the most listened songs that deal with the theme of women will be discussed in terms of stereotypes against women, humiliation of women, women roles and sexism.

Methodology and Data Analysis

This research examines women in rap music lyrics in the context of gender. This research is also a qualitative research. Qualitative research briefly summarizes the data obtained in a study by interpreting them and deals with the details (Cohen et al, 2007: 461). Bengtsson (2015) states that qualitative research focuses on meaning and reaches direct conclusions based on meaning. In the findings, the themes of stereotypes against women, humiliation of women, women's roles and sexism within the framework of gender by examining the women mentioned in the lyrics of rap music in English were found through the literature review method and the studies written on this subject were examined.

In this research, the "Rap Music 2022 Playlist" list of YouTube, one of the most listened music platforms, was analysed. From the Rap Music 2022 Playlist of May prepared by the YouTube platform, 10 of the songs with the highest number of listens and dealing with the theme of women were selected by order. The songs selected from the YouTube "Rap Music 2022 Playlist" are as follows:

1- Broadway Girls, Lil Durk feat. Morgan Wallen

2- Elon Musk, DDG feat. Gunna

3- What Happened to Virgil, Lil Durk feat. Gunna

4- Wait for U, Future feat. Drake and Tems

5- Frozen, Lil Baby

6- Barbarian, Lil Durk

7- I'm on One, Future feat. Drake

8- D.M.B., ASAP Rocky

9- In a Minute, Lil Baby

10- Banking on Me, Gunna

The lyrics and depictions of women in the selected rap songs which are thought to be about women were identified and underlined. With the thematic analysis method, common themes repeated in the 10 selected rap songs were identified. Abstract themes are revealed by thematic analysis method (Ryan and Bernard, 2000). With this method, it was handled that women were addressed on the themes of stereotypes against women, humiliation of women, women roles and sexism.

The findings on stereotypes of women, humiliation of women, women's roles and sexism in rap music lyrics were analysed through content analysis. According to Stemler (2015: 1), content analysis is mostly used for visual analyses such as films, series, clips and photographs. And also, Prasad (2008) emphasizes that content analysis is mostly used in text analysis to reveal meaning. As its name suggests, the literature review method is to complete the missing information by examining similar studies on the researched topic and to reach new information on the researched topic

(Demirci, 2014). Previously, topics such as misogyny in rap songs (Weitzer and Kubrin, 2009), violence against women (Mcfarland, 2008), gender sexuality (Herd, 2015) and women objectification (Flynn et al., 2016) have also been addressed through content analysis.

Findings

Stereotypes against Women

Stereotypes against gender determine how women and men should behave and gain appearance in society. Appearances, personalities, thoughts, attitudes and behaviours of genders are shaped by gender stereotypes (Butler, 2009). A certain stereotype of men and women emerges with the norms adopted by society (Seguino, 2007: 7). Stereotypes may emerge with the perceptions formed towards genders.

Table 1: *Stereotypes against Women*

The Property of Stereotypes Against Women in Rap Lyrics	The Name of Rap Music Characterized in Stereotypes against Women	An Example of Stereotypes against Women
Stereotype from prejudices	Frozen	*"I got women tryna get at me like you been growing' up"*
	I'm on One	*"Said she wanna see the world and she tired of sitting still"*
	Banking on Me	*"Bet you ain't after fame"*
	D.M.B.	*"My angel and my goddess when my head get clouded, you are my soul mate, my Goddess and baby"*
Bad qualified stereotypes	Broadway Girls	"*She is saying things she don't mean*"
	Elon Musk	*"We just fucked, but I can't stay, but she still my crush"*
	Wait for U	*"I got a career you that I love you for a living"*
	In a Minute	*"What you gon' do for me?"*
	Banking on Me	*"Love what you do for the papi"*
	Frozen	*"Glad that I been through a lot, it made me a monster"*
Stereotype of positive traits	Wait for U	*"Early in the morning, late at night (I will wait for you) , It don't even matter what time it is (I will wait for you)"*

Stereotype of negative traits	Broadway Girls	*"They town just told me "Don't trust them"*
	Wait for U	*"Tell me now, I need you too bad"*
	Barbarian	*"My bitches tell me I'm so arrogant"*
	D.M.B.	*"Roll my blunt, fill my cup"*
	In a Minute	*"She knows I'm a gangster, she love me"*

Stereotypes against women include certain characteristics. Stereotypes of women may be based on prejudices such as "women are braver", "women have shorter minds", "women are emotional", and may include badly characterized information such as "women are the ones who seduce men" (Apalı, 2011: 52-53). The stereotypes of "positive and negative traits", stereotype from "prejudices" and "bad qualified stereotypes" are also included in the lyrics of rap music. According to Table 1, it was concluded that rap lyrics contain stereotypes with positive and negative characteristics of women such as smart, untrustworthy and living for men; with prejudices such as emotional, wandering, shopaholic, money-loving; and bad girl with bad information that women are traps, seen as a means of passion for men and have negative effects on men.

First, stereotypes are created by emphasizing the negative characteristics of women in rap music lyrics. Within the stereotypes, women have come to the forefront with negative characteristics such as "untrustworthy" and "living for men". According to the stereotype against woman living for men in rap music lyrics, men are at the centre of a woman's life and she struggles to live for them. And also, Women are presented as beings that promise their men happiness, relieve their pain, support them and continue to do so even if the opposite sex is bad. Positive stereotypes about women in rap music lyrics are found only in the song "Wait for U". This song includes the stereotypes of smart women.

It may be said that another one of the stereotypes against women in rap music lyrics is formed in line with prejudices as given in Table 1. Stereotype from prejudices that women are emotional, wanderers and shopaholics were found in rap music lyrics. In addition to these stereotypes, it is accompanied by expressions such as women are also in pursuit of fame. At the same time, women's fondness for money is one of the stereotypes given in rap music lyrics. Women are perceived as having the potential to do anything for money.

"What is a dime that is for you
And four of your friends to fly out" (Frozen, Lil Baby)

It can be admitted that there are stereotypes against women that some women are bad girls. These girls generally can be labelled as prostitutes. These women are not married, they are entertained and it is accepted that

they want these things. This stereotype is reflected in rap music lyrics as follows:

"That is that bitch,

Torey, I know what to do with it…

I could never be your man" (I'm on One, Future feat. Drake)

"Probably think I wanna hit and run,

Bad girls wanna have fun" (D.M.B., ASAP Rocky)

Stereotypes against women may be formed that women are angels or devils in line with prejudices. In rap lyrics, women come to the forefront with evil with the image of the devil while women are engaged in goodness with the image of angels.

"She a goblin, she don't even stop it

Make your toes curl" (Frozen, Lil Baby)

Bad qualified stereotypes about women are also included in rap music lyrics. As one of the stereotypes against women, the information that women are traps was observed in rap lyrics. The woman in "Broadway Girls" (Lil Durk feat. Morgan Wallen) is characterized in a bad way by being called girls like you. It may be assumed that such women are characterized as trapped beings.

Another bad qualified stereotype against women in rap music lyrics is the depiction of women as a means of passion for men. Women are responsible for fulfilling the desires of men. In a way, they live for their men. A woman who sacrifices herself for her man appears. In this case, a stereotype is formed about the woman's fulfilling the needs of the man.

Other women stereotype in rap music lyrics is that women have a negative effect on men. In this axis, a female model emerges that pulls her man down. This type of woman treats her man like a dog, weakens him spiritually and may even cause him to become a bad person.

"Supposed to be your dawg,

But you done put me in a kennel" (Wait for U, Future feat. Drake and Tems)

Humiliation of Women

In rap music lyrics, there are evidences that women are humiliated. In many parts of society, women are not valued they deserve and are humiliated by devalued. The findings are considered as devaluation of women, use of insulting and negative statements, violence and marginalization are indicators of humiliation of them.

As it can be understood from the analysed lyrics, it may be said that women are not trusted, have no right to go to some of the places where men go, and they have nothing. It is emphasized that women are untrustworthy and that women are worthless by even equated with dogs. Some of the rap

lyrics in which women are devalued and subjected to humiliation are given below:

"Leave them Broadway girls alone…

Broadway girls a trap" (Broadway Girls, Lil Durk feat. Morgan Wallen)

"I treat all of my dogs the same

Take care all of my bitches the same" (What Happen to Virgil, Lil Durk feat. Gunna)

"She understand I can't take her

Everywhere a nigga going" (Wait for U, Future feat. Drake and Tems)

"Acting like your ass be rich

You ain't got shit" (Barbarian, Lil Durk)

Insulting and negative statements used against women are indicators that they are humiliated (Demir, 2008). In the negative statements written against women in the selected songs, women's weakness is emphasized and mobbing is practiced. By stating that the woman does not feel uncomfortable with unauthorized touching of her body, her honour is undermined and she is made to feel ashamed. In this case, women are humiliated by being depicted with insulting and negative statements in rap music lyrics.

"She riding a bull like cars" (Broadway Girls, Lil Durk feat. Morgan Wallen)

"She doesn't care if I touch" (Elon Musk, DDG feat Gunna)

"Get out my business,

This shit don't concern you" (What Happen to Virgil, Lil Durk feat. Gunna)

"At the point, I met you

Slowed me down" (Frozen, Lil Baby)

"You be tryna be in a niggas' section before they bitch" (Barbarian, Lil Durk)

"Roll my blunt, fill my cup

Be my bitch" (D.M.B., ASAP Rocky)

The act of violence involving humiliation against women is only, included in one of the rap music analysed (İnce, 2010). Moreover, in the song of "D. M. B." (ASAP Rocky), the lyric of *"I don't beat my bitch"* expresses that violence against women is not practiced. The lyrics that include violence against women are as follows:

"I smack her…

I tackle her" (Banking on Me, Gunna)

It may be accepted that women are also marginalized and humiliated in rap music lyrics. In the selected rap music lyrics, it may be said that women are marginalized by creating a perception that they pick up men throughout their lives through generalization. In this genre of music, the figure of a woman acting for a man is usually portrayed. While the man is a king and a rich man, the woman is perceived as a bitch and someone who chases wealth.

"Girls like you just wanna take me around" (Broadway Girls, Lil Durk feat. Morgan Wallen)

"Bitch I'm a star" (What Happen to Virgil, Lil Durk feat. Gunna)

"Booster bitches bring me all type of shit

Without the barcode" (Barbarian, Lil Durk)

"Fuck them hoes" (D.M.B., ASAP Rocky)

"You know I come trim

I'm in a different league" (In a Minute, Lil Baby)

Women Roles

Certain roles are assigned to the sexes by society and the sexes are expected to internalize these roles and behave accordingly. According to Ralf Dahrendorf (Weingart, 1969), gender roles are learned and internalized in everyday life. The position and importance of women in society can be determined with the roles internalized by genders. The roles adopted by the society are also embraced by gender (Büstan, 2015: 169).

Table 2: *Women Roles in Rap Music Lyrics*

Name of Rap Song	Artist	Active Roles of Women in Lyrics
Broadway Girls	Lil Durk feat. Morgan Wallen	Deceiver and Untrustworthy
Elon Musk	DDG feat. Gunna	Greedy for Money and Sexually Attractive
What Happen to Virgil	Lil Durk feat. Gunna	Bitch and Giver
Wait for U	Future feat. Drake and Tems	Conventional and Bad
Frozen	Lil Baby	Greedy for Money and Conventional
Barbarian	Lil Durk	Greedy for Money, Bitch and Supporter
I'm on One	Future feat. Drake	Bitch and Traveller
D.M.B.	ASAP Rocky	Bitch, Conventional, Partner, Angel and Stupid
In a Minute	Lil Baby	Bitch and Conventional
Banking on Me	Gunna	Loyal, Sexually Attractive and Consumer

Women are given certain roles when considering the way women are presented to the audience in rap music lyrics. According to the data in Table 2, these roles are given as deceiver, untrustworthy, bitch, giver, conventional, bad, greedy for money, supporter, traveller, partner, angel, loyal, consumer and sexually attractive.

In the lyrics of “Broadway Girls” (Lil Durk feat. Morgan Wallen), the women roles mentioned are "deceiver and untrustworthy". The woman portrayed in the role of the deceiver may also be indirectly implicated in the role of the untrustworthy. The woman in this role does not know the love, her only aim is to enjoy the moment and to live only for love in a day. It may also be said that women in this role should not be trusted and should be left alone.

Another women role reflected in rap lyrics is that of the "greedy for money" as in the song “Elon Musk” (DDG feat. Gunna). Money is at the centre of the greedy women for money and lives her life within the framework of money. Moreover, it can be said that greedy women for money even chooses the man in her life according to the wealth she has. The woman in the role of greedy for money in “Frozen” (Lil Baby) has become a man's puppet for a penny and has allowed herself to be tampered with. In “Elon Musk” also features a woman in a sexually attractive role. The woman in this role is in charge of satisfying the man's sexual desire.

Another of the most common female roles in rap music is the "bitch". The bitch woman is aware of her role, often mistreated by the opposite sex. This woman can also be both good and harmful to the opposite sex. In “Wait for U” (Future feat. Drake and Tems), the woman in the bitch role treats the other sex like a dog. The man needs and wants the bitch woman, but woman treats him mercilessly. The bitch woman also appears as slowing down her man in the song of “Frozen” (Lil Baby). This woman has the power to turn a man into a monster. In “Barbarian” (Lil Durk), the woman in the bitch role is fond of sex and considers herself superior to other people. In this song, the woman is additionally portrayed in the role of “supporter”. The supportive woman is obliged to glorify her man.

The woman is shown as the “giver” in “What Happened to Virgil” (Lil Durk feat Gunna). This woman gives something of herself to the opposite sex, both sexually and financially. In this song, it is stated that a woman gives a gift of expensive clothes in exchange for a man to have sexual intercourse with her. In this case, the role of giver woman emerges.

Another woman given in the lyrics of rap music is in “conventional role”. The woman in conventional role is good for the opposite sex and fulfils man’s emotional needs just like a partner. The woman in traditional role is presented to the audience as sensitive, emotional and fragile in “Frozen” (Lil Baby). The conventional woman in “D.M.B.” (ASAP Rocky) doman's daily routines, such as holding his gun and filling his glass, for him.

The woman has also appeared in the role of "traveller" in rap songs. These women love to travel and live with the desire to travel the whole world. Women have also come to the fore in the role of "stupid" in rap music. In the role of stupid, the woman has difficulty in understanding the events, ignores the badness of her man and continues her love. Finally, women are presented in the role of "loyal" and "consumer" in rap music.

Sexism

Music is one of the cultural indicators through which sexism is perpetrated. Traces of sexism in rap music are seen in the context of gender. In the rap music lyrics selected in the study, it was observed that sexism exists as both visible and latent meaning.

In this study, women's being in a lower position than men according to glass ceiling syndrome, women's gaining power from men and living for them, labels such as “bad woman” and “money chaser”, generalizations such as “consuming woman” and “emotional women”, slang expressions, finally the perception of women as a sexual object according to self-presentation is considered as an indicator of sexism against women in rap music lyrics.

The sexist view mostly adopts that men are superior to women in all societies (Umera-Okeke, 2012: 3). While men have simultaneously more authority and authority, women are positioned below them. While men are the bosses, women are ordinary workers who fulfil men's tasks. According to the glass ceiling syndrome, there are few women workers who achieve success on account of certain barriers (Karakılıç, 2019: 215). An invisible barrier prevents them from being professional in their careers (Yıldız et al., 2018: 100). In fact, the glass ceiling syndrome is a metaphor that does not allow women to occupy certain positions in a society and that evolves into discrimination. In “D.M.B.” (ASAP Rocky), which bears traces of the glass ceiling theory, the phrase *"Hold my gun, load it up, count my slugs"* suggests that men are in a better position than women and make them do everything.

In the lyrics of "Broadway Girls", which is one of the most listened rap music of May on YouTube 2022, it is stated that when riding a horse, the man should ride in front and the woman should ride behind the man. According to sexism, it may be concluded that women are behind men with these statements. Expressions showing that men are ahead and superior in the selected rap lyrics are as follows:

“I jump on a horse, She get on the back” (Broadway Girls, Lil Durk feat. Morgan Wallen)

“How you gona blame me? I give cabana

Bitch I’m a star…

Bro I’m a king” (What Happen to Virgil, Lil Durk feat. Gunna)

"I was fucking with you when you had the tiny Presidensial" (Wait for U, Future feat. Drake and Tems)

"I know I got it, I'm all in her body…

She banking on me, I am the bank" (Banking on Me, Gunna)

"I am the boss, pay all the bills

I am the golden child for real" (In a Minute, Lil Baby)

The lyrics of Future's "Wait for U" mention about a woman who needs a man to be strong. This woman makes him feel by relieving his pain, and believe that she is alive. It is possible to see in these sexist expressions against women that women derive their power from men and they live for men in this world. The man mentioned in the song "Wait for U" (Future) waits for his woman in order to run his business. He needs a woman to continue with the flow of his life. Labelling of gender may be considered as an indicator of sexism. Goffman's (1963) labeling theory deals with the exclusion of the individual in society. The individual is categorized in a certain way in society because of a characteristic.

"Hold my gun load it up, count my slug…"

She clean my crib, She feed my friends" (D.M.B., ASAP Rocky)

"Booster bitches bring me all type of shit without the barcode" (Barbarian, Lil Durk)

Labelling of gender may be considered as an indicator of sexism. Goffman's (1963) labeling theory deals with the exclusion of the individual in society. The individual is categorized in a certain way in society because of a characteristic. In this case, the social identities of individuals who are removed from society are determined with the labeling theory. In rap music, women who fall into bad ways and disobey men are often labeled as bad women. Moreover, the view that women wish men evil rather than good is also included in rap music. In "Broadway Girls" (Lil Durk feat. Morgan Wallen), the phrase of *"Girls like you just wanna take me around"* expresses that bad women are eager to use the man in question.

"You pray for my demons, girl, I got you" (Wait for U, Future feat. Drake and Tems)

"At the point, I met you, slowed me down,

You fucking up my focus" (Frozen, Lil Baby)

"Probably think I wanna hit and run, bad girls wanna have fun" (D.M.B., ASAP Rocky)

In rap music, one of the products of popular culture, "money chaser" may be given as an example among the labels for women. Women prefer to earn money via the easy way instead of earning their own money. The simplest way is to find a rich male candidate and get him. It is also seen in

rap music lyrics that women love money. The man in the lyrics of "Elon Musk" (DDG feat. Gunna) feels like Elon Musk, one of the richest men in the world lately. By feeling like a rich person, he conveys the perception of being rich to the other sex, and in this way, women follow him. If men get rich, women will always be after them. Women can do anything for money.

"Don't play with baby

I give you something to cry about that is a dim

That is for you and for of your friends to fly out" (Frozen, Lil Baby)

"Acting like your ass be rich" (Barbarian, Lil Durk)

Some generalizations about women based on gender can be indicators of sexism. It can be accepted that sexist norms against women are adopted especially in more patriarchal societies. In patriarchal societies, women are responsible for fulfilling all needs in family and work life.

In general, women shop more than men. Women have achieved economic freedom by having their own jobs anymore. Therefore, women are seen as the most consuming consumers today based on their economic freedom (Huddleston, 2011: 1-18). Even advertisements, which constitute a large part of daily life, are mostly directed towards women. Although most women do not like shopping, they are assumed to be "consuming women" due to sexist stereotypes against women. This female figure is also reflected in rap music lyrics.

"You wake up and you wanna go shopping" (Banking on Me, Gunna)

"Fucked on a stipper and I took me a Roxy" (What Happen to Virgil, Lil Durk feat. Gunna)

Women are often generalized as "emotional" beings. In "Frozen" (Lil Baby), it is mentioned that only sensitive, fragile and emotional women can feel like an oppressed man. It is understood from these words that women are seen as vulnerable by society. Women are divided into groups in the phrase of *"What is the type of bitch I need"* in "D.M.B." (ASAP Rocky).

The insult and slang statements against women are another indicator of sexism (Köten and Akdemir, 2021: 54). All of ten selected songs' lyrics contain slang statements against women. According to Table 3, the most slang the words containing in the selected lyrics are "bitch, fucked, shit and ass". It has been found that women use their charm to make an impression on men. Women are aware of their attractiveness as they are smart and they use this advantage on men. In all of the ten songs selected, slang statements are used for women, suggesting that women are a means of passion for men. In the sentence of "Elon Musk" (DDG feat Gunna) *"We just fucked, but I can't stay but she still my crush"*, it is understood that the man has sexual intercourse with a woman and for him she is a passion.

"Every time I sip on codeine, I get vulnerable" (Wait for U, Future feat. Drake and Tems)

"As soon as I cum, she keep sucking

I don't want her to stop it" (Banking on Me, Gunna)

Table 3: *The Most Repeated Slang Words for Women in Rap Music Lyrics and Frequency of Repetition*

	Artist	Most Repeated Slang Word	Frequency Number of Repetitions
Broadway Girls	Lil Durk feat. Morgan Wallen	Ass	3
Elon Musk	DDG feat. Gunna	Bitch, Fuck, Hoe, Dummy (It can be used as slang meaning)	6, 4, 1, 1
What Happen to Virgil	Lil Durk feat. Gunna	Bitch, Fuck, Shit	6, 1, 4
Wait for U	Future feat. Drake and Tems	Fuck	2
Frozen	Lil Baby	Bitch, Shit	1, 4
Barbarian	Lil Durk	Bitch, Fuck, Shit, Ass, Dick, Guffy (It can be used as slang meaning)	11, 2, 5, 4, 2, 1
I'm One	Future feat. Drake	Bitch, Fuck, Shit, Ass	3, 2, 3, 1
D.M.B.	ASAP Rocky	Bitch, Fuck, Shit, Ass, Hoe, Cunt	39, 7, 2, 4, 4, 4
In a Minute	Lil Baby	Bitch, Shit, Silly (It can be used as slang meaning)	4, 3, 1
Banking on Me	Gunna	Bitch, Fuck, Sex, Cum	1, 1, 1, 1

Finally, women as a sexual object may be assumed as one of the indicators of sexism. Goffman (2014: 234) defines "the presentation of self" as the image that any individual tries to give of self to other individuals. According to presentation of self, the individual exhibits behaviour within the expectations of society in the context of gender. Women are turned into a meta by the imposition of beauty on their bodies (Güzel, 2013: 83). Ideal woman identity is created with their beauty by turning them into a meta. In such a situation, women are treated as if they are merely sexual objects based on their physical characteristics. Women are valued by prioritizing their physical characteristics instead of their personalities. Nowadays, women's bodies are considered ugly if they do not conform to the sexually accepted sense of beauty. In other words, women are seen as a sexual object. The man in the lyrics of "I'm on One" (Future feat. Drake) will take the woman on a world tour and take advantage of her body sexually in famous

cities such as Paris and Cristiano. In addition, he depicts the woman by imagining the sexual parts of her body instead of loving the woman's soul.

> *"My horse is Porsches, turning me on"* (Broadway Girls, Lil Durk feat Morgan Wallen)
>
> *"You lil' pussy, you soft and fertile"* (What Happen to Virgil, Lil Durk feat. Gunna)
>
> *"I got a career that takes my time away from women"* (Wait for U, Future feat. Drake and Tems)
>
> *"Niggas pulling robberies in this bitch, we ain't just trapping*" (I'm on One, Future feat. Drake)
>
> *"Roll my blunt, fill my cup, be my bitch"* (D.M.B., ASAP Rocky)

Conclusion

Rap music which is a favourite of recent times, deals with social issues and problems. Current issues and problems are handled through rap and rap music becomes a means of expression. This genre of music draws attention to issues such as violence, sexism, humiliation and race. In addition, rap music generally focuses on women. Rap deals with the subject of women through culture, and the listener perceives the woman in question with their own culture.

As a result of the findings, it is concluded that the lyrics of rap music written about women include stereotypes against women, humiliation of women, women's role and sexism. In terms of stereotypes against women in rap music lyrics, stereotypes based on negative traits such as women are "unreliable, they live their lives for men. Women promise him happiness and relive his pain even if a man is a bad person. And also, it is mentioned about stereotypes that are emotional, wanderers, shopaholics and loves money. There is even a stereotype against women in rap music lyrics that women do anything for money. Some women are described as bad and prostitutes. Bad and prostitutes women are not suitable candidates for marriage. Some women are described as angels while some as demons. It is included stereotypes against women on women are traps, that they are instruments of male passion, and that they are responsible for fulfilling men's desires. In addition, stereotypes that women have a negative impact on men as the model of a woman who pulls her man down are included.

It is concluded that the humiliation of women on the content of gender in rap music lyrics, the use of humiliating and negative expressions, violence and marginalization are indicators that they are humiliated in this music genre. In the rap song lyrics analysed, women are devalued by emphasizing that they cannot be trusted, they cannot visit some places where men go, and that they are equated with dogs. It is observed that women are not bothered by being touched, they are weak and exhibited abrasive behavior towards women. This situation embarrasses the women. In the rap lyrics analysed, only in the song "D.M.B. (Asap Rocky)" violence against women is practiced

and women are humiliated. Apart from this, women are marginalized and humiliated by making generalizations such as women chasing men, bitches, and fortune hunters.

In rap music, women are portrayed as deceiver, untrustworthy, greedy for money, sexually attractive, bitch, giver, conventional, bad, supporter, traveller, partner, angel and consumer. A woman in the roles of deceiver and unreliable does not know love, she adopts carpediem. The woman in the role of greedy for money continues her life within the framework of money, sells herself for money, becomes a puppet of the man. The Bitch woman is both a medicine and a trap for her man. The supporter woman sacrifices something of herself for the man. The conventional woman is presented as sensitive, emotional, fragile and the servant of her man. Finally, the woman in the role of the traveller is given in the lyrics as a woman who likes to travel and a stupid woman who has difficulty in perceiving events.

In the study, it is concluded that women are perceived as inferior to men in rap music lyrics, with labels such as bad woman and money-grubbing, generalizations such as consuming woman and emotional woman, slang expressions and as a sexual object. Men are depicted as superior to women. There are sexist expressions that women derive their power from men. There are sexist labels that women are fortune hunters. In rap music lyrics, women are described with slang expressions such as "bitch, fucked, shit and ass", indicating that sexism is included. Women have been transformed into object by prioritizing their bodies and beauty. The prioritization of their bodies is also a sign of sexism against women.

It is concluded that rap has a negative impact on women through the representation of women in rap music. Women are prioritized with violence and the body in rap music as in daily life. In this case, it is concluded that women are subjected to inequality and all kinds of violence in society. It is thought that stereotypes of women are based on prejudices, bad qualified stereotypes, positive and negative characteristics of women. Devaluation, violence, marginalization of women and the use of derogatory expressions are indicators that they are humiliated. In rap music, women have come to the fore as deceiver, untrustworthy, greedy for money, sexually attractive, bitch, giver, conventional, bad, supporter, traveller, partner, angel and consumer. And also, women's being in a lower position than men, taking women's gaining power from men and living for them, labels, generalizations, slang expressions and being prioritized as sexual objects have revealed that sexism is practiced against women. It is frequently observed that women are frequently used together with their negative characteristics.

The findings show that women are not valued as they deserve, are not considered equal to men and are humiliated. To summarize, rap music has

the power to humiliate women based on gender and its popularity has an impact on the value, perception and roles given to women in society.

This study reminds that women are not appreciated as much as they deserve and rap music, which is very popular, influences daily life and thought systems and that leads its listeners to listen to its lyrics without question.

This study can serve as an example for future similar studies, especially for studies on women. It will also serve as an example for future studies on the media and provide a different perspective on gender debates.

REFERENCES

Written References

Akpınar, S. - Büşra, B. (2017). Orhan Pamuk romanlarında "öteki". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5(11), 330-344.

Alesina, A. et al. (2013). On the origins of gender roles: Women and the plough. *The Quarterly Journal of Economics*, 128(2), 469-530.

Androutsopoulos, J. - Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), 463-479.

Apalı, Y. (2011). Sosyolojik açıdan kadınlarla ilgili kalıp yargılar. *Review of the Faculty of Divinity University of Süleyman Demirel*, 49(1), 49-64.

Ardener, S. (Ed.). (2020). *Defining females: The nature of women in society*. New York: Routledge.

Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Bengtsson, M. (2016). How to plan and perform a qualitative study using content analysis. *NursingPlus open*, 2, 8-14.

Bineham, J. L. (1988). A Historical account of the hypodermic model in mass communication. *Communications Monographs*, 55(3), 230-246.

Butler, J. (2009). Toplumsal cinsiyet düzenlemeleri. *Cogito*, 58, 73-91.

Caldwell, D. L. (2008). Affiliating with rap music: Political rap or gangsta rap?. *Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language)*, 2(1), 13-27.

Cohen, L. et al., (2007). *Research methods in education*, Oxon: Routledge.

Connell, R. (2009). *Gender*. Cambridge: Polity Press.

Conrad, K. et al., (2009). Controversial rap themes, gender portrayals and skin tone distortion: a content analysis of rap music videos. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53(1), 134-156.

Corbett, G. G. (1991). *Gender.* Cambridge University Press.

Cundiff, G. (2013). The influence of rap and hip-hop music: An analysis on audience perceptions of misogynistic lyrics. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(1), 2-4.

Çak, Ş. E. - Beşiroğlu, Ş. Ş. (2013). Avrupa müzik çalışmalarında kadın. Porte Akademik: *Journal of Music & Dance Studies*, 6, 54-60.

Dankoor, K. et al., (2022). Drip too hard? Commercial rap music and perceived masculinity ideals and actual self-evaluations among black us and dutch adolescent men. *Sexuality & Culture*, 27(1), 57-77.

Delgado,M. - Staples, L. (2008). *Youth-led community organizing: Theory and action*. New York: Oxford University Press.

Demir, K. N. (2008). Savaş filmlerinde kadın temsilleri. Communication in Peace/Conflict in Communication (ed.: Turgut İlter et al.), 177-185, KKTC: Eastern Mediterranean University Press.

Demirci, A. (2014). Literatür taraması. *Coğrafya Araştırma Yöntemleri*, (ed. Yılmaz Arı ve İlhan Kaya), 73-108, Balıkesir: Coğrafyacılar Derneği.

Elbir, İ. (2021). *Turkish rap music within the grip of popular culture*. Ankara: Middle East Technical University Unpublished Master's Thesis.

Ellemers, N. (2018). Gender stereotypes. *Annual Review of Psychology*, 69, 275-298.

Enns, C. Z. (2000). Gender issues in counseling. *Handbook of Counseling Psychology* (3rd ed.), In (eds.: S. D. Brown and R. W. Lent), Hoboken, NJ: Wiley.

Ergen, S. Ü. (2023). *Popüler kültür bağlamında rap müziği dinleyen üniversite gençlerinin bu müziği anlamlandırma ve gündelik yaşam pratiklerine uygulamaları üzerine nitel bir araştırma.* Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Unpublished Master's Thesis.

Essl, G. (2003). On gender in new music interface technology. *Organised Sound*, 8(1), 19-30.

Flynn, M. A. et al., (2016). Objectification in popular music lyrics: An examination of gender and genre differences. *Sex Roles*, 75(3), 164-176.

Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Englewood Cliff NJ: Prentice Hall.

Goffman, E. (2014). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. (çev.: B. Cezar), İstanbul: Metis Yayınları.

Grönevik, K. (2013). *The depiction of women in rap and pop lyrics*. Sweden: Linnaeus University, Master's Thesis.

Güner, U. (2018). *Youtube platformunda yayınlanan pop müzik üzerine nitel bir analiz*. İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Güzel, E. (2013). Güzellik dayatması altında tüketim nesnesine dönüşen kadın. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 4(7), 81-96.

Henderson, A. (1988). *Artist on image: Rappers answer critics, pinpoint resistance to youth wave*. Billboard, R5-R13.

Henderson, E. A. (1996). Black nationalism and rap music. *Journal of Black Studies*, 26(3), 308-339.

Herd, D. (2015). Conflicting paradigms on gender and sexuality in rap music: A systematic review. *Sexuality & Culture*, 19(3), 577-589.

Herndon, M. - McLeod, N. (1981). *Music as culture*. Pennsylvania: Norwood.

Kırlıoğlu, H. et al. (2016). Şarkılarda kadına yönelik şiddetin izleri: Niteliksel bir çalışma. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (MÜSBİD)*, 4(8), 6-30.

Huddleston, P. (2011). *Consumer behavior: Women and shopping*. Business Expert Press.

Hunnicutt, G. - Andrews, K. H. (2009). Tragic narratives in popular culture: Depictions of homicide in rap music. *Sociological Forum,* 24(3), 611–630.

Hunter, M. (2011). Shake it, baby, shake it: Consumption and the new gender relation in hip-hop. *Sociological Perspectives*, 54(1), 15-36.

Hunter, M. - Soto, K. (2009). Women of color in hip hop: The pornographic gaze. *Race, Gender & Class*, 1(2), 170-191.

İnce, G. B. (2010). Medya ve toplumsal hafıza. *Kültür ve İletişim*, 13(1), 9-29.

Johnson, J. D. et al. (1995). Differential gender effects of exposure to rap music on African American adolescents' acceptance of teen dating violence. *Sex Roles*, 33(7-8), 597-605.

Karakılıç, N. Y. (2019). Evaluation of glass ceiling syndrome in terms of gender discrimination perception. *Journal of Management and Economics Research*, 17(2), 214-233.

Keyes, C. L. (2004). *Rap music and street consciousness*. University of Illinois Press.

Kodal, M. N. (2023). Popüler kültür öğesi olarak rap müzik parçalarının dilbilimsel açıdan incelemesi. *Söylem 2.Uluslararasi Filoloji Sempozyumu*, 106.

Köten, E. - Akdemir, H. E. (2021). Rap müzikte toplumsal cinsiyet temsilleri: toplumsal cinsiyet klişeleri, hegemonik erkeklik ve cinsiyetçilik. *Lectio Socialis*, 5(1), 43-59.

Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge University Press.

Lam, M. (2018). Female representation in the traditional music classroom. *General Music Today*, 32(1), 18-22.

Lena, J. C. (2006). Social context and musical content of Rap music, 1979–1995. *Social Forces*, 85 (1), 479-495.

Lorber, J. (2001). *Gender inequality*. Los Angeles, CA: Roxbury.

Martinez, T. A. (1997). Popular culture as oppositional culture: Rap as resistance. *Sociological Perspectives*, 40(2), 265-286.

McFarland, P. (2008). *Chicano rap: Gender and violence in the postindustrial barrio*. University of Texas Press. New York: USA.

McMillan, C. (2022). "Who run the world?" Gender and the social network of R&B/hip hop collaboration from 2012 to 2020. *Applied Network Science*, 7(1), 1-20.

Mişe, U. (2018). *The politics of rap: Rap music as a tool for expressing exclusion in İstanbul*. İstanbul: Boğaziçi University Unpublished Master's Thesis.

Monk-Turner, E. - Sylvertooth, D. O. (2008). Rap music: Gender difference in derogatory word use. *American Communication Journal*, 10(4).

Mohammed-Baksh, S. - Callison, C. (2015). Hegemonic masculinity in hip-hop music? Difference in brand mention in rap music based on the rapper's gender. *Journal of Promotion Management*, 21(3), 351-370.

Moretti, F. (2005). *Signs taken for wonders: On the sociology of literary forms*. London: Verso.

Oikelome, A. O. (2013). 'Are real women just bad porn?': Women in nigerian hip-hop culture. *Journal of Pan African Studies*, 5(9), 83-98.

Otcan, S. (2020). *Türk rap müziğinde yaşanan değişim ve gelişim-uygulamalı ve karşılaştırmalı bir çalışma*. Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Perkins, W. E. (ed.). (1996). *Droppin'science: Critical essays on rap music and hip hop culture*, vol. 79, Temple University Press.

Powell, C. T. (1991). Rap music: An education with a beat from the street. *The Journal of Negro Education*, 60(3), 245-259.

Prasad, B. D. (2008). Content analysis. *Research Methods for Social Work*, 5, 1-20.

Runyan, A. S. (2018). *Global gender issues in the new millennium*. New York: Routledge.

Ruble, D. N. et al. (2006). *Gender development*. New York: Wiley.

Ryan, G. W. - Bernard, H. R. (2000). Techniques to identify themes in qualitative data. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), Handbook of qualitative research (2nd ed., pp. 769- 802). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Sağır, A. (2020). Yeni bir ergen kültürü olarak arabesk rapin kimlik dışa vurumları. *OPUS International Journal of Society Researches*, 15(21), 145-182.

Sağır, A. et al. (2021). Çocuk kıyafetleri üzerinden gündelik hayatın inşası: cinsiyetlendirme üzerine nitel bir çalışma. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *25*(1), 269-290.

Seguino, S. (2007). Plusca change? Evidence on global trends in gender norms and stereotypes. *Feminist Economics*, 13(2), 1-28.

Shepherd, J. - Wicke P. (1997). *Music and cultural theory*. Malden: Polity.

Sönmez, M. F. - Kazan, F. (2023). Rap müzikte arabesk kodların izdüşümleri:"biz kötüyüz, aynen". *Premium e-Journal of Social Science (PEJOSS)*, 7(35), 1448-1462.

Stemler, S. E. (2015). Content analysis. *Emerging Trends in The Social and Behavioral Sciences: An Interdisciplinary, Searchable, And Linkable* Resource, 1-14.

Şahin, M. (2019). Kültür aktarımında toplumsal cinsiyetin rolü. *Akademik Hassasiyetler*, 6(11), 233-249.

Tobias, E. S. (2014). Flipping the misogynist script: Gender, agency, hip hop and music education. *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 13(2), 48-83.

Tyree, T. - Jones, M. (2015). The adored woman in rap: An analysis of the presence of philogyny in rap music. *Women's Studies*, 44(1), 54-83.

Umera-Okeke, N. (2012). Linguistic sexism: an overview of the English language in everyday discourse. *Afrrev Laligens: An International Journal of Language, Literature and Gender Studies*, 1(1), 1-17.

Weingart, P. (1969). Beyond parsons? A critique of Ralf Dahrendorf's conflict theory. *Social Forces*, 48(2), 151-165.

Weitzer, R. - Kubrin, C. E. (2009). Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings. *Men and Masculinities*, 12(1), 3-29.

West, C. - Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender & Society*, 1(2), 125-151.

Yıldız, İ. et al. (2018). A case study on glass ceiling syndrome of female employees in the information technology sector. *Atatürk İletişim Dergisi*, (16), 99-112.

Electronic References

URL-1:

Blanchard, B. (1999). The social significance of rap & hip-hop culture. the_social_significance_of_rap_hip_hop_culture.pdf (hiphoparchive.org) (Last accessed: 28.04.2023)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İnsan Araştırmaları Etik Kuruluna danışılmıştır. Evrak tarih ve sayısı: 01. 07. 2022 - 185757/ *Zonguldak Bülent Ecevit University Human Research Ethics Committee was consulted. Document date and number: 01. 07. 2022 - 185757*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Yazarların makaleye katkısı eşit orandadır./*Authors contributed equally to the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 02.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1463522
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 877-892.

Araştırma Makalesi
Research Article

APOCALYPTIC SCENES IN EMMA DONOGHUE'S *THE PULL OF THE STARS*

♦

EMMA DONOGHUE'NUN *THE PULL OF THE STARS* ROMANINDA KIYAMET SAHNELERİ

Ahmet Yusuf AKYÜZ*

ABSTRACT: *The Pull of the Stars* (2020) is a compelling, poignant historical novel by the Irish literary historian and novelist Emma Donoghue. The novel talks about the Spanish flu pandemic which is chronicled in the story through the experiences of an Irish nurse, Julia Power, who works in a maternity/fever ward in a nameless hospital in Dublin. This article provides a concise overview of the deadliest pandemics in history, their death tolls, and their reverberations. In so doing, this article focuses mainly on the repercussions of the Spanish flu pandemic, the shortages of medical and food supplies, and the deteriorating social and security situation in Ireland during that period. In addition, the article displays the parallels between the Spanish flu pandemic and the coronavirus pandemic. Furthermore, the article ends up by concisely examining Ireland's political environment at that time, which includes the aftermath of the First World War. The novel gives us two war-victim examples Tim and his friend, along with thousands of massacred persons only in Dublin. The article debates that the 1918 pandemic might be an outcome of four years of killing, slaughtering, bombarding, and unburied corpses. This is a natural reaction from nature against humans' actions, crimes, and endless wars.

Keywords: Spanish flu pandemic, coronavirus pandemic, First World War, *The Pull of the Stars*.

ÖZ: *The Pull of the Stars (2020), İrlandalı edebiyat tarihçisi ve romancı Emma Donoghue tarafından yazılan ilgi çekici, dokunaklı bir tarihi romandır. Romanda 1918 salgınındaki grip, Dublin'deki bir hastanenin doğum/ateşli hastalıklar bölümünde çalışan İrlandalı hemşire Julia Power'ın deneyimleri aracılığıyla anlatılıyor. Bu makale tarihteki en ölümcül salgınlara, bunların ölüm oranlarına ve yansımalarına kısa bir genel bakış sunmaktadır. Bu sayede, esas olarak İspanyol gribi pandemisinin yansımalarına, tıbbi ve gıda sıkıntısına ve o dönemde İrlanda'da kötüleşen sosyal ve güvenlik durumuna odaklanılmaktadır. Ayrıca, makale, İspanyol gribi salgını ile koronavirüs salgını arasındaki paralellikleri de ortaya koymaktadır. Son olarak, bu makale, Birinci Dünya Savaşı sonrasını da içeren İrlanda'nın o dönemdeki siyasi ortamını tartışmaktadır. Roman bize sadece Dublin'de katledilen binlerce insanla birlikte Tim ve arkadaşı gibi iki savaş kurbanı örneğini vermiştir. Makalede, 1918 salgınının dört yıl süren öldürme, kıyım, bombardıman ve gömülmemiş cesetlerin bir sonucu olabileceğini tartışılmıştır. Bu salgın, İnsanların eylemlerine, suçlarına ve bitmek bilmeyen savaşlarına karşı doğanın verdiği doğal bir tepkidir.*

Anahtar Kelimeler: *İspanyol gribi pandemisi, koronavirüs pandemisi, Birinci Dünya Savaşı, The Pull of the Stars.*

* Atatürk Üniversitesi Doktora Öğrencisi/Erzurum-ahmetmhdyusuf@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-8258-4748)

This article was checked by Turnitin.

Introduction

The Pull of the Stars is not the first novel for Emma Donoghue that talks about epidemics and viruses, she has another novel *Frog Music* (2014) that addresses the smallpox pandemic caused by the variola virus in San Francisco in 1876. Before smallpox was completely eliminated in 1977, it claimed the lives of approximately 300 million individuals all over the world during the 20th century (Barton & Friedman, 2008). Emma Donoghue did not realize that the publication of her novel *The Pull of the Stars* in 2020 would correspond with the fatal COVID-19 pandemic when she was writing it. Inspired by the 100th anniversary of the Spanish flu, Donoghue started writing *The Pull of the Stars* in 2018, but she published it at a marvelous and uncanny time in 2020 when coronavirus was announced as an international pandemic. In one of her interviews, Donoghue declared that she did not make changes to the story after the outbreak of coronavirus and the mere modification was the term pandemic, she said "that was the only thing I remember changing. The rest did not need to be changed, to echo COVID, the parallels were extraordinary" (URL-1). In the author's note, Donoghue verified that the Spanish flu claimed the lives of 3-6% of humanity, which is a higher death toll than the First World War, it is to say that it roughly killed up to 50 million people worldwide in 1918 (Ott, et al., 2007). John Barry in his *The Great Influenza: The Epic Story of the Deadliest Plague in History* (2004) argued that many scientists think that the source of the great influenza was not Spain, but at that time the First World War was going on, and countries restricted discouraging news, that is why many countries did not announce anything related to the plague. Yet, Spain, as Barry (2004, 202) emphasized, was a neutral country and was the first to announce the news of the influenza outbreak publicly, consequently, it was called Spanish flu.

The Spanish flu is also known as the 1918 flu pandemic, the great influenza, and many other names, among these "dozen names: the great flu, khaki flu, blue flu, black flu, the grippe, or the grip … The malady, some called it euphemistically" (Donoghue, 2021: 5). The story is set in a hospital in Dublin concentrated over three days in 1918. It gives us meticulous birth information and women's suffering in childbearing. The title of the novel, *The Pull of the Stars,* comes from the meaning of influenza, in the Italian language, influenza means the sway of the stars, "That's what influenza means, she said. Influenza delle stelle-the influence of the stars. Medieval Italians thought the illness proved that the heavens were governing their fates, that people were quite literally starcrossed" (Donoghue, 2021: 147). People in the Middle Ages believed that the stars and the sky controlled their lives, and those who were star-crossed could not be merry because of their fate and bad luck. However, Julia does not believe in the drag and push of the stars, she had "never believed the future was inscribed for each of us the day we were born. If anything was written in the stars, it was we who joined those dots, and our lives were the writing" (Donoghue, 2021: 244). Julia

thinks that we draw our future in our hands; therefore, she does not submit to influenza and tries to treat and save the lives of her patients.

The chapters are alarmingly dubbed red, brown, blue, and black in reference to the obvious development of the respiratory distress caused by influenza on the skin, "it's like a secret code, Bridie Sweeney said with pleasure. Red to brown to blue to black (Donoghue, 2021: 48). The novel is divided into four parts, the first one is red which simulates the flushness on the face like the one when a person gets cold or freezes, this redness metamorphoses into brown if the person is infected with influenza, then if the infected patient becomes bluish then it means the situation is dangerous. The last part of the novel is black which is a symbol of death, if a patient's color becomes black, this shows that it is the end for him/her just like the last part of the novel which is the end of it.

This article glances at the most fatal plagues in recorded history, their fatalities, and their aftermaths. However, the article primarily concentrates on the shattering Spanish flu pandemic, the insufficient numbers of doctors, nurses, medical professionals, and other healthcare workers, the shortages of food and medical supplies, and the declining status of Ireland's social and security conditions at that time. This article also discusses whether there is a parallel between the Spanish flu pandemic and the coronavirus pandemic in relation to the readiness of governments and hospitals to confront pandemics, the preparedness of health human resources, the precautions, the methods and means of treating them, and the speed of vaccine discovery against the viruses.

The article debates how history is repeating itself, and raises the question: Did nations learn examples from the previous pandemics to prevent more tragedies and save people's lives? How did states inform people of health information and precautions and which mechanisms did they use to reduce the spread of viruses in the Spanish flu pandemic and coronavirus pandemic? The article also provides a comparison between the two previous pandemics, the similarities and the disparities. As a natural result of pandemics, the article confers the topic of death and some terrifying stories related to death and the pandemic's spillover effects. Nevertheless, this article throws light on how the narrative alleviates the depressing environment, dying, stillbirths, influenza cases, destitution, detention, conflict, unrest, protests in the story, and other doom-laden subjects.

Furthermore, since the Spanish flu pandemic commenced four years after the First World War, this article argues that the Spanish flu pandemic was a side effect and an offshoot of the war. Finally, there is a manifestation of the war's aftermaths and horrors in Ireland and the whole world; Tim, Julia's brother, is given as an example of a war victim who suffers from shell shock, war neurosis, taciturnity, and other psychological disorders.

The Spanish Flu Pandemic and its Parallel with the Coronavirus Pandemic

History traces a design. There is almost an epidemic every century and the number of fatalities rises concurrently. In the 18th century, there was the great plague of Marseille in West Europe, France, additionally recognized as the plague of Provence. Ermus (2023) stated that the great plague was a disaster and caused more than 126 thousand deaths. The plague diffused in Marseille between the years 1720 and 1723, wiping out 30 percent of the city (Devaux, 2012). In the 19th century, the first cholera pandemic (1817–1824) spread in many Asian countries, consequently it was also called the Asiatic cholera. It is believed that it started in India during the British colonization of South Asia and then to the Middle East and Africa as Sonia Shah asserted in her *Pandemic Tracking Contagions, from Cholera to Coronaviruses and Beyond* (2016). Shah also reported that "cholera kill[ed] people fast" (2016: 6). Moreover, Theodore Preston (2020) recorded that over the course of six years, hundreds of thousands of people had perished on account of the Asiatic cholera. In the 20th century, there was the Spanish flu pandemic, one of the evilest ever and the one that Emma Donoghue covers in *The Pull of the Stars.* The last pandemic in the 21st century is the contemporaneous coronavirus COVID-19, which started in Wuhan, China, and still kills people nowadays. According to Worldometer (the last update: March 18, 2024), the worldwide coronavirus cases are 700 million and the death toll is about 7 million (URL-2). These pandemics seem to be repetitive; however, every single pandemic is distinct in its own way. Even though pandemics have analogies, each pandemic is unique in terms of its source, effects, causes, and consequences. This demonstrates that balance and haphazardness coexist in nature.

The devastating Spanish flu exploded everywhere in 1918 and "the plague was general all over Ireland" (Donoghue, 2021: 5). Julia resembled Dublin like a mouth without teeth because it was almost empty of its inhabitants: "Dublin was a great mouth holed with missing teeth" (Donoghue, 2021: 7). Later on, Nurse Power corrected herself and said that not only Dublin or Ireland but the whole world was like a machine that stopped working, this "flu was clogging the whole works of the hospital. Not just the hospital, I reminded myself-the whole of Dublin. The whole country…. the whole world was a machine grinding to a halt" (Donoghue, 2021: 11-12). Scientists and doctors could not distinguish the influenza virus at that time because their microscopes were not well-developed, Dr. Kathleen Lynn clarified that "this weird flu. I've seen it start with thirst, restlessness, sleeplessness, clumsiness, a touch of mania-then, afterwards, a blurring or dulling of one or more senses…but alas, none of this shows up under the microscope" (Donoghue, 2021: 142). The influenza virus was not identified until the electron microscope was invented in 1933, and the first influenza vaccine became available in 1938. When Julia asked Dr. Lynn

"aren't they any closer to a vaccine, then?" (Donoghue, 2021: 147), Dr. Lynn told her that they were still far from that and nobody had even separated the microbe on a slide of tissue yet, and they had to wait until medical device manufacturers invent a stronger microscope with more accuracy.

The story starts when Julia is going from home to the hospital cycling half the way to reduce contact with people and avoid crowded transportation then riding the tramway in the second half of the way to the hospital. Nurse Power is working in an understaffed hospital in Dublin in a maternity ward. However, the expectant mothers who were infected with the influenza were isolated together in the maternity/fever, a makeshift ward that was created during the plague, where Julia is working and almost in charge because of the doctors' lack. Otto and others (2007) mentioned that some hospitals during the great influenza did not receive normal patients, they only looked after the patients infected with influenza, they also mentioned that normal patients were separated in different areas, furthermore, hospitals were facing challenges in finding healthy nurses to look after those normal patients.

The narrator tells us that the Spanish flu pandemic scythed the lives of people regardless of age, infants, children, young, and the elderly, this "new flu was an uncanny plague, scything down swaths of men and women in the full bloom of their youth" (Donoghue, 2021: 39). Mary O'Rahilly, an infected pregnant woman in the maternity/fever ward, tells Julia and Bridie that they found an entire family lifeless on the same bed, and "people are afraid to go near each other, it can pounce so fast! The other day, the peelers smashed down a door in the tenement behind ours and found a whole family expired on the one mattress" (Donoghue, 2021: 64). Dr. Lynn tells Julia that the mortuary is full of corpses, "I'd never seen it so eerily full of coffins" (Donoghue, 2021: 139); however, when Julia asks if there are so many, Dr. Lynn "murmured, this is nothing. Out at the cemetery there are hundreds of caskets piled up, waiting their turn. Hazardous to the living, I call it. The Germans -an eminently practical race – cremate their dead" (Donoghue, 2021: 139). Dr. Lynn believes that these carcasses are dangerous to the living humans, therefore, she suggests following the German way of cremating the dead instead of burying them, truly it is a startling thought yet it is easier and faster.

Dr. Kathleen Lynn is the only female doctor in the hospital, she is skilled, and diligent in her work, she always tries to understand what the influenza virus is, its causes, and how to treat it. She conducts experiments and tests to understand this virus more, and she ensures that "since the outbreak began, I've been seizing any chance to do a p.m. [postmortem] on a flu case, especially a pregnant one" (Donoghue, 2021: 139). When Ita Noonan and her unborn fetus passed away, Dr. Lynn asked Nurse Power to help her in performing an autopsy on Ita's body. While performing the autopsy they talked about the medical and political situation in Ireland and got to know

each other better, and in between their speech, Dr. Lynn was dictating, "Swelling of the pleura. Purulent material leaking from the alveoli, bronchioles, bronchi. … Vocal cords eroded. Thyroid three times normal size. Heart dilated. … Liver swollen, signs of internal bleeding. Kidney inflamed and oozing. Colon ulcerated" (Donoghue, 2021: 145, 146, 147). All these symptoms were caused by the influenza virus. When they finished Dr. Lynn confirmed that "we all do our bit to increase the sum of human knowledge, including Mrs. Noonan" (Donoghue, 2021: 148), everybody contributes in his field and according to his capacity even Ita Noonan by her dead body.

During the Spanish flu, the Irish government used placards, ads, and posters to warn people, communicate with them, and inform them of health information:

The public is urged
to stay out of public places
such as cafés, theatres, cinemas,
and public houses.
See only those persons one needs to see.
Refrain from shaking hands, laughing, or
chatting closely together.
If one must kiss,
do so through a handkerchief.
Sprinkle sulphur in the shoes.
If in doubt, don't stir out. (Donoghue, 2021: 170)

History repeated, the cautions and the alarms that people received one hundred years ago in the Spanish flu, we received them during the coronavirus pandemic 2020. The same precautions, but different mechanisms of informing people. A century ago they used mostly printed advertisements, signs, and banners, while now, in addition to these methods, governments use technology, social media, and internet websites to inform people. People were urged to avoid public places like cafes and cinemas, to reduce contact with others to the necessaries only, to evade hand-shaking, and to put sulfate in shoes. Many businesses, shops, and places were closed due to the virus, and the "shackled gates of a school where a fresh-painted notice said closed for foreseeable future by order of board of health" (Donoghue, 2021: 168), even schools were closed until further notice. On a rainy day, drips were leaking into the ward through the open window so Delia Garrett asked Julia to close the window to not get drenched but Julia said: "air is vital, especially for respiratory complaints" (Donoghue, 2021: 54). Yet, when Nurse Power was teaching Bridie the basic nursing rules, she told Bridie that washing hands is significant, especially in times of pandemics and the spread of viruses, also "cleaning one's hands thoroughly could save a life?" (Donoghue, 2021: 50). One of the printed public health directives that

Julia saw on her way home was "spit spreads death" (Donoghue, 2021: 151), this sign encouraged people to pay attention to public hygiene, not to spit in the streets, and to use handkerchiefs and masks, as well as to cover the mouth while sneezing. Thereupon you could see in the tram, "cover up each cough or sneeze…fools and traitors spread disease" (Donoghue, 2021: 4). Another interesting printed public health directive urged to:

> Stay clean, warm, and well nourished,
>
> but forbear to
>
> use more than a fair share
>
> of fuel and food.
>
> Early to sleep and keep windows wide,
>
> while taking care to avoid draughts.
>
> Ventilation and sanitation
>
> will be our nation's salvation. (Donoghue, 2021: 107-108)

Nonetheless, certain scenes, such as the ones above, depict analogous safeguards and events that occurred in 2020 and 2021 during the COVID-19 pandemic. During the coronavirus pandemic, we were given many warnings and instructions to avoid the virus, such as washing hands regularly with soap and water or disinfecting them constantly with sanitizers, maintaining social distancing, everyday ventilation, wearing masks, coating mouths with handkerchiefs when coughing, steering clear of physical contact like handshakes and hugs, staying 14 days at home when infected with the coronavirus, etc.

If we compare the precautions in 1918 during the Spanish flu pandemic and the precautions during the coronavirus pandemic in 2020 we will see immense similarities. Another key point is that there were no treatments for both coronavirus and the Spanish flu when they broke out. During the flu, the medical staff gave the patients hot whiskey, aspirin, and beef tea, these were the only treatments coupled with simple and primitive methods to kill germs. They used dilute disinfectant and "they burn[ed] sulphur in a bucket to make a gas strong enough to kill every last germ" (Donoghue, 2021: 40). Funny yet sad, some people believed that rhubarb, molasses, or wearing red clothes could help against influenza. In this regard, when Delia Garrett's blood pressure and pulse force were rising Nurse Power and Sister Finnigan did not figure out whether this hypertension was because of the flu or pregnancy; anyway, the narrator told us "whatever the cause, there was no treatment but rest and calm" (Donoghue, 2021: 21). Moreover, when Mrs. Noonan's situation was deteriorating Dr. Prendergast prescribed whiskey for her, and when the nurse asked him, "Whiskey? … To reduce fever?" (Donoghue, 2021: 41), the doctor gestured with no, but "for soothing discomfort and anxiety and promoting sleep" (Donoghue, 2021: 42). Following the pattern of 'an apple a day keeps the doctor away' a poster

in Dublin advised: "Eat an onion a day to keep illness at bay" (Donoghue, 2021: 39). Obviously, this instruction was a source of mockery of the government by opponents like Dr. Lynn, who considered "recommending onions and eucalyptus oil! Like sending beetles to stop a steamroller" (Donoghue, 2021: 145). Dr. Lynn mocked the Irish government by comparing advising onion to prevent the flu to sending bugs to halt a heavy construction machine. Identically, the circumstance was the same in 2020 during the COVID-19 pandemic, there was no treatment except for some vitamins to strengthen the immune system. Comparatively speaking, the difference between the two cases is that the first influenza vaccine was produced after twenty years while the first coronavirus vaccine was formed after two years.

It is important to realize that there were shortages during both pandemics concerning doctors, health professionals, wheelchairs, medical equipment, and medicine. The maternity/fever ward was a small room with only a capacity of three beds; therefore, whenever a pregnant woman gave birth or died her bed would not remain empty for hours. To particularize, when Ita Noonan passed away with her fetus because of influenza-related febrile convulsions, in a matter of some minutes a new patient, Honor White, turned up immediately, as a result, Nurse Power wondered "what, had I expected Ita Noonan's bed to stay empty?" (Donoghue, 2021: 124). Further, when Julia asked the male orderly Groyne to bring a wheelchair, he huffed and puffed then "plonked her down on the left-hand cot and said, Shortage of wheelchairs" (Donoghue, 2021: 124). At that time, the church sent two nuns, Sister Finnigan and Sister Luke, and a young girl from their convent, Bridie Sweeney, to the hospital to help, even though "the Church considered it immodest for nuns to serve in lying-in wards, but given the shortage of midwives" (Donoghue, 2021: 19). The extent of the acute lack of medical personnel is demonstrated by the church's deployment of novices and nuns to assist hospitals. One last point is that in addition to the shortages and the constrained resources and the other many difficulties, female health workers faced other crucial challenges like male chauvinism, sexism, and inaccurate information.

Isolation was one of the methods that people used in almost all the plagues. Devaux noted that during the great plague of Marseille in 1720, France isolated the newcomers and ship passengers. In recent times the municipality of Marseille "announced the archaeological discovery of the last remnants of a 'lazaretto' or 'lazaret' a place equipped with an infirmary and destined to isolate ship passengers quarantined for health reasons" (Devaux, 2012: 169). Whereas in the Spanish flu pandemic, Nelson and Kaminsky mentioned in their *History Repeated: Applying Lessons From the 1918 Flu Pandemic* that "governments [in the time of the Spanish flu] relied on isolation, disinfection, and essentially personal protection equipment" (2021: 98). In the recent coronavirus pandemic, authorities isolated the

patients in separate rooms at the hospitals, imposed 14 days of quarantine for the infected people, applied a curfew on the weekends and the public holidays, and enforced a limited restriction during the weekdays.

In the novel, death is central, it could come at any time and capture anyone all at once. Julia was looking from the window at the rare passers-by and wondering "how would we ever get back to normal after the pandemic?" (Donoghue, 2021: 204). Julia was surrounded by death, thus she could not imagine normal life would come back again. Relevantly, a woman in the hospital was singing the song 'Liebestod' which is a German phrase and Dr. Lynn explained its meaning to Julia, which is "love death" (Donoghue, 2021: 210). In the text, Julia imagined the bone man, a folklore personality who embodied death, stalking her patients and friends, thereby the "bone man was making fools of us all. That was what we kids called death in my part of the country-the bone man, the skeletal rider … rode from one victim's house to the next" (Donoghue, 2021: 19). Death is "the great leveler" that makes us all equal and alike, rich or poor, male or female, and young or old. The great leveler is one of many other euphemisms of death that Emma Donoghue uses in *The Pull of the Stars*.

The narrator of *The Pull of the Stars* narrated some horrific stories related to the flu. For instance, a man became a psychopath because of influenza, which made him slew his entire family, Bridie heard some people "talk about one fellow deranged with the flu who up and slaughtered his wife and kids" (Donoghue, 2021: 109). A sufferer committed suicide and another man "went to buy medicine for himself and his family, … Cut through a park, went by a pond…and the constables found him facedown among the swans" (Donoghue, 2021: 109), he might have drowned himself or tripped accidentally in the pool or even he was fevered and the water seemed attractively chilly to him. Nevertheless, the most dreadful story was about the twelve-year-old girl who strangled herself in the hospital's bathroom with a plaster, even though she had "no fever, in her case, but a reason for despair … From hints she let slip, we suspected her father" (Donoghue, 2021: 110).

On the positive side, the narrator reduces fitfully the roughness of the argument by including some humorous and romantic sections. Despite the gloomy atmosphere, death, stillborn babies, people infected with influenza, poverty, war, riots, demonstrations, and protests, the writer made time for love and fun. Julia and Bridie fell in love with each other they spent a night on the hospital's roof kissing one another:

I let the kiss happen. Never before, never this way. Like a pearly moon in my mouth, huge, overwhelming, the brightness. This was against every rule I'd been reared by. I kissed her back. The old world was changed utterly, dying on its feet, and a new one was struggling to be born. There might only be this one night left, which was why I kissed Bridie Sweeney, held her and kissed her with all I had and all I was. (Donoghue, 2021: 205)

The flu made some patients wet their beds unconsciously, and when Honor White told Nurse Power that she might have wetted her bed, Julia uttered facetiously "don't worry, it could happen to a bishop" (Donoghue, 2021: 211). In addition to the funny nicknames of some characters like Diehard, Egyptian Mummy, and Runner Beans, there is another tragic-comedy scene in the novel, when Bridie tells Julia that she lives in the motherhouse, Julia jokes that it is funny "that motherhouse is the word for an order's main premises when there's not a mother in the place" (Donoghue, 2021: 137), what makes Bridie giggles. In the meanwhile, many pregnant women tell Julia that "she doesn't love him unless she gives him twelve" (Donoghue, 2021: 24), this, amusingly, alludes that the Irish women were giving birth to a multitude of children to prove their love of their husbands at that time. Incontrovertibly, the romance that develops between Julia and Bridie, the jokes and amusing nicknames, Julia's accomplishments in saving the lives of some mothers and children-particularly her success in enabling Mary's birth without the need for a pubiotomy, a dangerous surgical procedure that could result in permanent harm or even death-all lessen the severity and harshness of the material covered in the novel.

In the ultimate analysis, it is vital to rise the question: Did countries take heed of the lessons from past pandemics to avert further disasters and rescue lives? Unfortunately, according to what we have witnessed during the latest coronavirus pandemic, the given numbers, and data, it can be said that despite the health and technological developments in the 21st century, the lessons were not fully heeded, and it could have been better than it was. It is indeed difficult to predict the place and time of the occurrence of pandemics and sicknesses, but measures must be taken to prevent these epidemics in advance before they occur, and other requisite measures must be applied after they occur as well. Building strong public health infrastructures, developing effective and strong vaccination systems, and bolstering medical facilities, diagnostic capacity, and observation mechanisms can help in fighting pandemics. Preparing isolation areas and centers to be used in pandemics, plagues, wars, and dangerous situations when necessary. Improving pandemic preparedness procedures and educating the public and people about pandemic health so that they become technically and psychologically prepared to face any immediate and sudden pandemic. Training healthcare personnel to be capable of confronting epidemics and viruses. Finally, enhancing immunization programmes, sanitation facilities, and hygiene conditions, providing clean water, and facilitating healthy and sound nutritional systems-that prevent feeding on some animals that could transmit viruses to humans-make pandemics less likely.

The Repercussions of the First World War

The Pull of the Stars takes place during the First World War, consequently, the narrative describes the gloominess of Ireland and the whole world in 1918, it is a "war-weary world" (Donoghue, 2021: 237). The

British historian Richard Sean Grayson in his *Dublin's Great Wars: The First World War, the Easter Rising and the Irish Revolution* (2018) indicated that out of 35,000 participants in the war "of those Dubliners who served in the British military, 6,568 have been verified as killed or died in service" (40). Humanity was suffering from the effects of WWI, and then the pandemic came to make matters worse so that a "new foe [was] in our midst" (Donoghue, 2021: 10). The old foe was the war while the new one was influenza. Considering the historical correlation between pandemics and conflicts, it is unsurprising to claim that the First World War was a potential resource of the Spanish flu pandemic.

The First World War launched in 1914 and after four years the Spanish flu pandemic started, therefore, some researchers are of the view that this sickness was a fallout of the war (Byerly, 2005; Humphries, 2013). Many others link plagues and wars and believe that wars result in pandemics (Prinzing, 1917; Thucydides, 1980; Slack, 1992; Bavaro et al., 2005; Byerly, 2005; Humphries, 2013; Goniewicz, et al., 2021). Still, diverse researchers attribute pandemics to issues deriving from mass migration, asylum movements, and refuge activities as a result of wars, coups, and unrest (Demby, et al., 2001; Gberie, 2005; Kabia, 2009; Omoleke et al., 2016, Olivero, et al., 2017; Pigott, 2017). Humphries (2014) assures that the result of the battles of WWI "was the most deadly epidemic in history" (58). While Price-Smith (2020) notices that inter- and intra-countries wars cause and spread the pathogens of contagious diseases among civilians and combatants, thus "war may serve [and functions] as disease amplifier" (2). It is also, according to Harris that "there is a clear connection between the Great War and the spread of the 1918 influenza pandemic" (2020, 2). Further study by Wever and Bergen has noted that "the origin of the influenza pandemic has been inextricably linked with the men who occupied the military camps and trenches during the First World War" (2014: 538).

The Pull of the Stars seeks to draw out this connection by investigating how "the war sickness, on the assumption that it must somehow be a side effect of four years of slaughter, a poison brewed in the trenches or spread by all this hurly-burly and milling about across the globe" (Donoghue, 2021: 5). The narrative also considers that because we human beings killed each other, this plague was an act of revenge from the environment, and "nature was rebelling against us" (Donoghue, 2021: 132). Julia prayed for those innocents who died in the war and the plague because it was not their fault, men were forcibly conscripted to fight in the war by decisions from the politicians, by all means, she could blame the viruses, the stars, the wind that brought the infection, but she could not "blame the dead, because none of them wished this on themselves" (Donoghue, 2021: 257). Julia knew that these soldiers did not want to go to war, the unwillingness to serve in the army was embodied in a song a drunk in the tram was singing:

I don't want to join the bloody army,

I don't want to go to bloody war.

I'd rather stay at home,

Around the streets to roam. (Donoghue, 2021: 169)

On her way from home to the hospital, Julia passed through a war shrine where thousands of names were written dead, lost, or injured, she commented that in the "improvised war shrine … The names painted on were just a few dozen Irishmen out of the tens of thousands lost so far, out of hundreds of thousands who'd enlisted" (Donoghue, 2021: 3-4). Julia remembered her brother Tim, a 26-year-old veteran, who served in the military during the First World War for 19 months. Tim witnessed traumatic events and was exposed to strong mental shocks in the war that affected him, which led them to send him back home, yet it took fourteen months until he reached home from Egypt, and when he arrived home, he could not speak. Julia affirmed that even though "before the war my brother had been rather more quick-witted and chipper than I. Like Bridie, actually-a real spark to him" (Donoghue, 2021: 156), after the war, he became aloof and speechless. Avcu, a specialized researcher in Irish culture and studies, argued that the "Irish identity, culture, history, politics, and nationality are directly impacted by political, cultural, and international factors. Some criticisms speak to the Irish people's fractured identity and shaky nationality" (2022: 154). According to Avcu, Irish society is easily affected by national and global conditions such as the British interference in Irish matters, the Easter Rising, WWI, and the Spanish flu pandemic, in this light, Tim is a blatant example of this viewpoint.

Currently, Julia and Tim are renting a house together, Tim is communicating with his sister in gestures, body language, and writing intermittently. His face is blank mostly, he is suffering from something called war neurosis and speechlessness. The psychotherapists had admitted that they could not help the speechlessness. Their recommendation was relaxation, nutrition, and a pleasant job. Julia explained to Bridie that this trauma happened to him when his best friend, Liam Caffrey "was shot in the throat last year at the Battle of Jerusalem" (Donoghue, 2021: 251), and when Bridie asked whether Tim was there or not, Julia replied, "as near as you are to me now. Splattered with bits of his friend" (Donoghue, 2021: 251). Julia is still very surprised at how the war was able to strengthen the relationship between them and make it something beyond words.

What is more, Donoghue parallels between going to war and coming back by having been to hell and returning: "But if he's been to hell and back, how could he not be left altered?" (Donoghue, 2021: 210). Dr. Lynn tells Julia that Tim has been to hell and come back thence how could she expect him to come back normal? Tim, undoubtedly, is not the only victim of the First World War in Ireland, Liam Caffrey, Dr. Lynn, and "so many men had been lost in the war, either face down in some foreign field" (Donoghue, 2021: 44).

Tim is only a miniature case of the psychological symptoms and serious effects that people were exposed to during the war.

Another interesting indication, Julia resembles the war with influenza, we catch the viruses from each other, they live among us, we cannot prevent them and we cannot hide from them or isolate ourselves from them.

But wasn't it the whole world's war now? Hadn't we caught it [influenza virus] from each other, as helpless against it as against other infections? No way to keep one's distance; no island to hide on. Like the poor, maybe, the war would always be with us. Across the world, one lasting state of noise and terror under the bone man's reign. (Donoghue, 2021: 169)

We cannot escape from both of them, war and influenza, they are unavoidable, though. In this regard, it seems that Julia has begun to assume and imagine that everyone she sees suffering is a victim of the war, accordingly, when she sees a tall boy in the tram holding his trumpet she presumes that "his father a returned veteran, perhaps? Or a dead one, of course, his bugle sent home in his place" (Donoghue, 2021: 153). Julia thinks that this miserable boy is a son of an old warrior and describes him with adjectives like ghost and phantom. In the final analysis, WWI affected all aspects of life, it caused deficiencies of medical supplies and severe food and nourishment shortages in Dublin to the degree made Nurse Power calls the bread "war bread". Greater than that, in a high percentage, the First World War caused a pandemic and a plague that costed humanity a lot.

Conclusion

Morphologically, the word pandemic is from the Greek 'pan' which means all, and dēmos which means people, in other words, all people, and that is because pandemics spread everywhere and affect all people. The Spanish flu pandemic was not the first and would not be the last, it is just a form of life as Dr. Lynn described it. Nonetheless, the key point here is that people could take lessons from each pandemic and some researchers claim that several lessons learned over a century ago could still be applied to the contemporaneous COVID-19 pandemic to prevent further tragedies, given the noticeable similarities. Some nations' success in keeping the coronavirus under control shows that it is possible to respond to historical lessons with science and those who are unable to recall the past are doomed to repeat it.

Donoghue's three-day novel gave us a full picture of three major events, the Spanish influenza pandemic, the First World War, and the story of three striking female characters Julia, Dr. Lynn, and Bridie, besides many patients' stories and stories of people we did not see but only heard off. Although Delia Garrett's infant died, she survived. Ita Noonan and her child passed away while Mary O'Rahilly and her child are still alive. Even though Honour White perished, her infant endured. These stories created together a magnificent spectrum of life and death.

Bridie died at almost her half age. Therefore, the author gave her the name of Bridie which consists of six letters, the second half of them is die which was a kind of foreshadowing that she was going to die at her half age. However, her death inspired Julia to adopt the cleft-lip boy instead of ending up in a pipe like the orphaned children at the convent. Dr. Lynn ended up in prison but her enthusiasm, determination, and struggle inspired many activists and revolutionaries. Finally, despite the flu and the acute deficiency of medical materials Julia, with her perseverance and resolution, was able to save the lives of many pregnant women.

The Pull of the Stars showed that the Spanish influenza's impact varied from one to another, some patients suffered for months from the flu and then died, some succumbed to it in hours, and others perished in minutes. This article reviewed a brief history of the plagues in recent centuries and the parallel between the Spanish flu pandemic and the coronavirus pandemic regarding the symptoms, measures taken against the pandemics, and the huge number of fatalities.

The aftermath of the Great War was also discussed in this article, innocent people have been always the first and foremost patsies of wars. It is the politicians who always start wars and mostly they are the first beneficiaries and the first survivors. The novel gave us two war-victim examples Tim and his friend, along with thousands of massacred persons only in Dublin. The article debated that the 1918 pandemic might be an outcome of four years of killing, slaughtering, bombarding, and unburied corpses. A natural reaction from nature against humans' actions, crimes, and endless wars.

REFERENCES

Written Sources

Avcu, İ. - Jumadurdyeva, M. (2022). Nation, identity, and narrative structure falling into pieces in Anne Enright's The Green Road. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 15(92), 145-160.

Barton, L. L. - Friedman, N. R. (2008). *The neurological manifestations of pediatric infectious diseases and immunodeficiency syndromes.* 1st ed, New Jersey: Humana Press.

Barry, J. M. (2004). *The great influenza: The epic story of the deadliest plague in history.* 1st ed., London: Penguin.

Bavaro, M. F., et al. (2005). History of U.S. military contributions to the study of rickettsial diseases. *Military Medicine,* 170 (4), 49–60.

Byerly, C. R. (2005). *Fever of war: The influenza epidemic in the U.S. army during world war I.* 1st ed, New York: New York University Press.

Demby, A. H., et al. (2001). Lassa fever in Guinea: II. distribution and prevalence of lassa virus infection in small mammals. *Vector Borne Zoonotic Diseases*, 1, 283–297.

Donoghue, E. (2010). *Room.* 1st ed., New York: Picador.

Donoghue, E. (2014). *Frog music.* 1st ed., London: Pan Macmillan.

Donoghue, E. (2021). *The pull of the stars.* New York: Picador.

Devaux, C. A. (2012). Small oversights that led to the great plague of Marseille (1720–1723): Lessons from the past. *Infection, Genetics and Evolution*, 14, 169–185.

Ermus, C. (2023). *The great plague scare of 1720: Disaster and diplomacy in the eighteenth-century Atlantic world.* 1st ed., Cambridge: Cambridge University Press.

Gberie, L. (2005). *A dirty war in West Africa: The RUF and the destruction of Sierra Leone.* 1st ed., Indiana: Indiana University Press.

Goniewicz, K., et al. (2021). The influence of war and conflict on infectious disease: A rapid review of historical lessons we have yet to learn. *Sustainability*, 13(19), 10783.

Grayson, R. S. (2018). *Dublin's great wars: The first world war, the easter rising and the Irish revolution.* 1st ed., Cambridge: Cambridge University Press.

Harris, J. J. (2020). H1N1 in the 'A1 empire': Pandemic influenza, military medicine, and the British transition from war to peace, 1918–1920. *Social History of Medicine*, 33(2), 604–621.

Humphries, M. O. (2013). *The last plague: Spanish influenza and the politics of public health in Canada.* 1st ed., Toronto: University of Toronto Press.

Humphries, M. O. (2014). Paths of infection: The first world war and the origins of the 1918 influenza pandemic. *War in History*, 21(1), 55-81.

Kabia, J. M. (2009). *Humanitarian intervention and conflict resolution in West Africa: From ecomog to ecomil.* 1st ed., London: Routledge.

Nelson, B. - Kaminsky, D. B. (2021). History repeated: Applying lessons from the 1918 flu pandemic. *Cytosource, Cancer Cytopathology*, 129(2), 97-98.

Olivero, J. et al. (2017). Recent loss of closed forests is associated with ebola virus disease outbreaks*. Scientific Reports,* 7 (14291)*,* 1-9.

Omoleke, S. A. et al. (2016). Ebola viral disease in West Africa: A threat to global health, economy and political stability. *Journal of Public Health in Africa*, 7(1), 534.

Ott, M., et al. (2007). Lessons learned from the 1918– 1919 influenza pandemic in Minneapolis and St. Paul, Minnesota. *Public Health Chronicles*, 122(6), 803-810.

Pigott, D. M., et al. (2017). Local, national, and regional viral haemorrhagic fever pandemic potential in Africa: A multistage analysis, *Lancet,* 390, 2662–2672.

Preston, T. (2020). *Pandemic: A brief history of influenza, the plague, cholera, and other infectious diseases that have changed the world; How they started, how they ended, and the lessons learned by humanity.* 1st ed., Amazon Digital Services.

Price-Smith, A. P. (2020). 7. war as a "disease amplifier". *Contagion and Chaos: Disease, Ecology, and National Security in the Era of Globalization*. Retrieved from https://covid-19.mitpress.mit.edu/pub/dnlo43g7

Prinzing, F. (1917). Epidemics resulting from wars. *The American Historical Review,* 22(3), 625–626.

Shah, S. (2016). *Pandemic tracking contagions, from cholera to coronaviruses and beyond.* 1st ed., New York: Farrar, Straus and Giroux.

Slack, J. D. (1992). Responding to the global epidemic of AIDS. *Policy Studies Journal*, 20(1), 124–134.

Thucydides. (1980). *The history of the Peloponnesian war.* (trans.: R. Crawley & R. Feetham) Limited Edition, Minneapolis: The Franklin Library.

Wever, P. C. - Bergen, L. V. (2014). Death from 1918 pandemic influenza during the first world war: A perspective from personal and anecdotal evidence. *Influenza and Other Respiratory Viruses*, 8 (5), 538–546.

Electronic Sources

URL-1: Irish America. (2022, July 23). *Emma Donoghue the Pull of the Stars Interview* [video]. YouTube. www.youtube.com/watch?v=Q1DvnG31Vck (Date of access: 07. 02. 2024)

URL-2: Worldometer. (2024). *COVID - Coronavirus Statistics.* Retrieved January 4, 2024, from https://www.worldometers.info/coronavirus/#google_vignette (Date of access: 18. 03. 2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 14.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 29.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1437280
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 893-915.

Araştırma Makalesi
Research Article

OSMANLI SARAY VE HALK MUTFAĞINDA KULLANILAN SUNUM ARAÇ GEREÇLERİNİN GÜNÜMÜZ TÜRK MUTFAĞI İLE KARŞILAŞTIRILMASI

♦

COMPARISON OF PRESENTATION EQUIPMENT USED IN OTTOMAN PALACE AND FOLK CUISINE WITH TODAY'S TURKISH CUISINE

Asuman PEKYAMAN*-Muhlise Ayça TAŞ**

ÖZ: Toplumların yiyecek-içecek tüketimleri, yemek hazırlama ve pişirme yöntemleri, yemek sunum ve depolama araç-gereçleri, o toplumun kültürünü yansıtmaktadır. Bu çalışmada, Osmanlı dönemi saray ve halk mutfağında kullanılan sunum araç gereçleri günümüzdeki sunum araç gereçleri ile karşılaştırılmıştır. Böylece geçmişin kültürel dokusunun günümüze yansımaları ve geçmiş ile günümüz farklılıklarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Çalışmada konuya ilişkin literatür taraması yapılmış, Osmanlı eserlerinin bulunduğu Topkapı Sarayı ziyareti edilmiş ve Osmanlı dönemi mutfak kültüründe yer alan araç gereçler incelenmiştir. Topkapı Sarayı'nda bugün sergilenen mutfak eşyaları, büyük yangından sonra kalanlardır. Osmanlı dönemi mutfağı; saray ve halk mutfağı olmak üzere ikiye ayrılır. Araştırma sonuçlarına göre, saray mutfağında kullanılan sunum araç gereçlerinin genellikle porselen ve değerli metallerden yapıldığı özellikle altın ve gümüş kullanıldığı, halk mutfağında ise daha sade ve dayanıklı malzemeler, özellikle seramik ve ahşap malzemelerin tercih edildiği görülmüştür. Günümüz mutfağı sunum araç gereçlerinin tasarımlarında ve kullanım alanlarında ise Osmanlı dönemine göre bazı değişiklikler yaşandığı gözlenmiştir. Sonuç olarak, bazı araç gereçlerin isimleri ve kullanılan malzemeler zaman içinde evrim geçirmiş olsa da, hala günümüzde kullanılmaya devam eden sunum araç gereçleri de bulunmaktadır. Bu çalışma, mutfak araç gereçleri üzerinden geçmişten günümüze uzanan değişimi ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı Saray Mutfağı, Osmanlı Halk Mutfağı, Türk Mutfağı, Sunum Araç Gereçleri, Mutfak Kültürü

ABSTRACT: *The food and beverage consumption of a society, food preparation and cooking methods, food presentation and storage tools reflect the culture of that society. In this study, the presentation utensils used in the palace and public kitchens of the Ottoman period were compared with today's presentation utensils. Thus, it is aimed to reflect the cultural texture of the past to the present and to reveal the differences between the past and the present. In the study, the literature on the subject was reviewed, Topkapı Palace, where Ottoman artefacts are located, was visited and the equipment in the Ottoman period culinary culture was examined. The kitchen utensils exhibited in Topkapı Palace currently are the ones left after the destruction caused by the great fire. Ottoman period cuisine is divided into two as palace cuisine and public cuisine. According to the results of the research, it was observed that the presentation utensils*

* Doç. Dr. -Afyon Kocatepe Üniversitesi Turizm Fakültesi Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü/Afyon-apekyaman@aku.edu.tr (Orcid: 0000-0002-6934-0930)

** Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gastronomi ve Mutfak Sanatları Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Afon- aycatas26@gmail.com (Orcid: 0000-0002-9827-2527)

turnitin *This article was checked by Turnitin.*

used in the palace kitchen were generally made of porcelain and precious metals, especially gold and silver, while simpler and durable materials, especially ceramics and wood materials, were preferred in the folk cuisine It has been observed that there have been some changes in the design and usage areas of today's kitchen presentation utensils compared to the Ottoman period. As a result, although the names of some of the tools and the materials used have evolved over time, there are still presentation tools that continue to be used at present. This study is important in terms of revealing the change from past to present through kitchen utensils.

Keywords: *Ottoman Palace Cuisine, Ottoman Folk Cuisine, Turkish Cuisine, Presentation Tools, Culinary Culture*

Giriş

Toplumların yemek ve beslenme biçimleri içinde bulundukları doğal çevre ile şekillenmekte ve bir kültür olarak yerleşmektedir. (Güldemir, 2014: 346) İnsanların ilk beslenme şeklinin orman bitkileri ve meyveler ile başladığı varsayılmaktadır. Bu bitki ve meyveleri ya içgüdüsel olarak ya da hayvanların yediği bitkileri saptayarak buldukları düşünülmektedir (Gürsoy, 2014: 186) Sonraki süreçte ateşin keşfinden sonra insanlar yiyecekleri pişirerek tüketmeye başlamıştır. Yabani bitkileri ehlileştirerek üretip, üretilen bitkileri saklamışlardır. Ateşle beraber gelişen pişirme yöntemleri ile birlikte önceleri hayvan kemikleri ve kabukları kullanılarak yapılan ve zamanla işlenen madenlerden yapılan metal kap kacaklar kullanılmaya başlamıştır (Dilsiz, 2010: 10). Yeni tekniklerin ve malzemelerin üretimde kullanılmasına bağlı olarak tarih boyunca evrim geçiren mutfak eşyaları daha dayanıklı hale gelmiştir.

Osmanlı dönemi saray ve halk mutfağında sunum için kullanılan kaplar çok çeşitli formlarda üretilmişlerdir. Saray mutfağında sunum için kullanılan kaplarda; altın, gümüş, bakır, tombak, seramik, porselen, değerli taşlara yer verilirken halk mutfağında gümüş, bakır, çelik, seramik, ahşap formlar yer almaktadır. Saray mutfağında kullanılan araç gereçler halk mutfağına nazaran daha gösterişlidir (Ak, 2007: 21, Solmaz ve Altıner, 2018: 114, Açba, 2004: 130, Osmanoğlu, 2008:167, Pala, 2010: 5, Bilgin ve Önçel, 2019: 164-166). Bu bağlamda çalışmanın amacı günümüz mutfağı ile Osmanlı dönemi saray ve halk mutfağında kullanılan sunum araç gereçlerinin karşılaştırılarak değişimin ortaya konmasıdır.

1. Osmanlı Döneminde Kullanılan Mutfak Araç Gereçleri

Türk mutfağı, Osmanlı döneminde 14-17. yüzyıllar arasında saray ve konaklarda ihtisaslaşma yolu ile gelişerek dünyanın sayılı mutfakları arasında yerini almıştır (Kalkan, 2017: 6). Saray mutfağında ünlü Türk mutfağının en güzel örnekleri hazırlanmıştır, Topkapı Sarayı'nda günde ortalama beş bin kişilik yemek yapılmıştır. Kalabalık bir topluluğa yemek hazırlamak için çok büyük mutfaklara ihtiyaç duyulmuştur ki Matbah-ı Amire büyüklüğündeki bir mutfağın Avrupa saraylarında bir benzeri yoktur (Ortaylı, 2010: 58). Osmanlı mutfağında form ve malzeme yönünden zengin olan kaplar cam, metal (madeni), ahşap ve pişmiş toprak malzemelerden

yapılmıştır (Ak, 2007: 21). Osmanlı mutfak kültürü, bu dönemde mutfak geleneğinin en üst seviyelere çıkmasıyla birlikte gösterişli mutfak araç ve gereçlerin kullanımıyla da kendini göstermiştir. Padişah sofralarında yemeklerin ikram edildiği gümüş siniler ve halkın kullandığı araç-gereçler, Osmanlı mutfak kültürünün en belirgin göstergelerinden biri olmuştur (Solmaz ve Altıner, 2018: 114).

Çin porseleni kaplar en çok Osmanlı hanedanı ve saraydaki üst düzey görevliler tarafından kullanılmıştır. İslami kaynaklar, Çin'de üretilen ve zehirin varlığını ortaya çıkardığına inanılan seladon kapların tercih edildiğini belirtir (Satan vd., 2018: 257). Çin porselenleri "Fağfur", "Fağfuri" veya "Mertebani" şeklinde adlandırılmaktadır (Ak, 2007: 32). Diğer porselenlere ise metal için "Altun/sim", mücevherli için "Murassa" ismi verilmektedir (Maviş, 2003: 68). İkinci önemli grup bakır ve tombak eşyalardır. Bakır üzerine cıva ve altın varakla yapılan tombak eserler altın görünümleri nedeniyle yaygın olarak kullanılmıştır. Bakır kaplarla hemen hemen aynı formlarda yapılan tombak araç-gereçler arasında gülabdan ve buhurdanlar, şerbet güğümleri, ibrikler, leğenler ve kapaklı sahanlar yer almaktadır (Satan vd., 2018: 258). 16. ve 17. yüzyıllara ait Çin porselen kaplarında altın, gümüş, yaldızlı gümüş, tombak ve sarı metalden yapılmış bağlantılar bulunmaktadır. Bu bağlantılar kırık bölümleri onarmak veya porselen kapların işlevlerini değiştirmek için kullanılmıştır. Ancak 18. yüzyıldan itibaren öncelikle dekoratif amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır. Saray koleksiyonunda bakır tellerle sabitlenmiş çok sayıda tamir edilmiş porselen kap bulunmaktadır (Satan vd., 2018: 259).

Osmanlı döneminde altının dini açıdan kullanılması uygun görülmemiştir. Bu dönemde, yasaklar genellikle yemekle ilişkili formlarla sınırlıdır. Değerli metal kaplar genellikle yemeğin veya içeceğin temas etmediği kapaklar, fincan zarfları gibi kaplar olarak kullanılmıştır (Açba, 2004: 130). Misafirlere sunulan yemek tabakları ise altındır (Osmanoğlu, 2008:167) Osmanlı sarayında padişahların kullandığı tabaklar için din adamı Salomon Schweigger tarafından yazılan eserde, 16. Yüzyılda padişahın (II. Murad) porselen tabakta yemek yediğinden, atalarının ise saf altın tabakta yemeklerini yediğinden bahsedilmiştir. İznik Çinileri ise 17. yüzyıldan sonra saraya girmiş, o döneme kadar sultanların yemeklerini çini yerine daha çok gümüş ve altın tabakta yemeyi tercih etmesi sebep olarak gösterilmiştir. Ayrıca yiyecekteki zehri tespit ederek etkisiz hale getirdiğine inanılan soluk yeşil porselen tabaklar da bu dönemde sarayda kullanılmıştır (Tınmaz ve Yılmaz, 2022: 268).

Osmanlı halkının kullandığı eşyalar bakır haricinde bilhassa yoksul ve sıradan evlerde kullanılan maşrapa, cerre (testi), çanak, çömlek, bardak, tencereler ve erzak küpleri ekseriyetle fiyatları daha uygun olan pişmiş topraktan elde edilen kap kaçaklardır (Yerasimos, 2019: 49). Osmanlı saray mutfağında kullanılan pişmiş toprak sunum kapları, temelde dokuz türden oluşmaktadır. Bunlar; Uzakdoğu, Çin, Avrupa, Eser-i İstanbul ile İstanbul,

Yıldız porselenleri ile İznik, Kütahya, Tophane ve Çanakkale seramikleridir (Pala, 2010: 5).

Osmanlı döneminde kullanılan mutfak araç-gereçleri yemek kültürü, gelenekler ve sofra adabına göre şekillenmiştir. Örneğin, yerde oturup yemek yeme geleneği, büyük sinilerin kullanımını yaygınlaştırmıştır. Öte yandan, tek tabaktan yemek yeme geleneği büyük kâse ve tabakların kullanımını yaygınlaştırmıştır. İçine konan hoşaf, şerbet, çorba gibi yemek türlerine göre kâse ve tabakların boyut ve hacimleri değişmektedir. Yemeğin ardından kahve içme geleneğinde fincan takımları ve kahve ibriği kullanımını ön plana çıkarmıştır. Kokular ve esanslar için kullanılan buhurdanlar çeşitlilik göstermektedir (Sürek ve Tunçel, 2020: 21). Osmanlı döneminde en çok üretilen yemek kap türü tabaktır ve fazla derin olmayıp, daire şeklinde üretilmiştir. Ayrıca tabaklar farklı boyut ve biçimlerde olup, kenarlı-kenarsız tabaklar, özel amaçlı tabaklar, kuzu tabağı, şekerleme tabağı, çukur tabaklar, kaymak tabağı, muhallebi tabakları, gül reçeli tabağı, helva tabağı gibi örnekleri bulunmaktadır (Bülbül vd, 2016: 2378). 19. yüzyıl ve sonrasında Osmanlı saray mutfağında porselen (Fransız ve Avrupa Menşeeli) kullanımı artmış, ayrıca balık, salata, patates gibi yiyecekler için farklı tabak türleri de kullanılmaya başlamıştır(Samancı, 2006: 38). Dönemin kullanılan diğer mutfak eşyaları; matara, sürahi, kavanoz, kâse, çanak, üsküre, buhurdan, gülabdan, bardak, yatuk, badye, ibrik, leğen, yekmürdi, kuze, fincan, fincan tabağı, ayaklı çanak, anberdan, kumkuma, memekdan, çay ibriği, zemzemiye, çorba tası, yayuk, tabe, yemek kaşığı, hoşab kâsesi, şerbet kâsesi, hoşab üsküresi, şerbet fincanı gibi eşyalardır (Kalkan, 2017: 6).

1.1. Sunum İçin Kullanılan Araç Gereçler

Aşurelikler: Aşure, Nuh Tufanı'nın sonunda gemide kalan yiyeceklerin bir araya getirilerek yapılan ve tufandan kurtuluşun kutlandığı, bir sosyal ritüel olarak yenildiğine inanılan geleneksel bir tatlıdır. Yaklaşık kırk farklı malzemeden oluşur (Osmanoğlu, 2008: 107). Gaga ağızlı olan aşurelik sürahiler, bu geleneğe özgü ürünlerdir (Akbulut, 2010: 277). "Osmanlı Dönemi'nde aşurenin, aşure ve süzme saray aşuresi olarak iki şekilde yapıldığı" görülmektedir. Aşurelik olarak bilinen ince boyunlu gaga ağızlı form, "Aşurenin akıcı yapıldığı dönemlerde kullanılmak üzere imal edilmiştir (Gürsoy, 2014:100). Süzme aşureyi için kullanılan aşurelik veya muharremiyelikler, başlangıçta seçkin kesim için üretilmiş sonrasında seçkin olmayan Osmanlı kesiminde de yaygınlaşmıştır (Akbulut, 2010: 227). Seramik, altın, gümüş, bakır formlarda oldukça süslü formlardadır.

Görsel 1. Aşurelikler (Topkapı Sarayı Müzesi)

Badya: Ağzı geniş yayvan büyükçe kaplara verilen ad. Bakır, seramik, metal formlardadır.

Bardaklar/Maşrapalar: Bardaklar ince boyunlu, şişkin gövdeli, kulplu olarak farklı boyutlarda üretilmiştir (Bülbül vd., 2016: 2382). Osmanlı Dönemi arşiv belgelerinde, "su ya da içecek kabı anlamına gelen 'safa' terimine, iki belgede rastlanır. Safa'nın 'bardak' ya da 'maşrapa' karşılığında kullanıldığı anlaşılır" (Atasoy, 1989: 45). Bakır, gümüş, altın, cam, seramik, formlardadır.

Buhurdan: Aslı bahûrdân olan buhurdan Arapça'da, yakılınca güzel kokulu duman çıkaran öd ağacı ve amber gibi tütsü maddelerine verilen bahûr isminden Farsça -dân "-lık" ekiyle yapılmış "tütsülük" anlamında Osmanlıca bir kelimedir. Osmanlılar mangal tipini tercih etmişler ve altlarında uygun birer tepsi bulunan ayaklı tas (kadeh) veya üç ayaklı kâse şekillerinde yapmışlardır. İçinde tütsü yakılan özel kaptır. Buhurdanların tepesi tutamaklı yarım küre, yarım yumurta veya sivri miğfer şeklinde birer kapağı bulunmakta ve bu kapaklar üzerinde bitkisel motifler halinde düzenlenmiş çeşitli delikler yer almaktadır. Tombak, pirinç, altın, gümüş ve bakırdan yapılmıştır (Erdem, 1992: 384-385).

Görsel 2. Buhurdan (Topkapı Sarayı Müzesi)

Çanak: Yayvan ve çukur kap günümüzde, tas, kâse gibi isimlerle anılmaktadır. Çanakların, yiyecek taşıma dışında, özellikle şerbet için kullanıldığı görülmektedir. Çanak formları, genellikle Çin, Uzakdoğu porselenleri ve İznik seramikleridir. Çin porselenleri ile İznik seramikleri çanak formları için kullanılan bazı adlar, "yekmerdi, kuze, badya, üsküre, tas" tır (Pala, 2010: 48). Osmanlı Dönemi'nde, çanaklar yiyecek adları ile

belirtilmektedir. 17. ve 18. yüzyıllarda, Çin porseleni olan çanakların, "ayaklı, iki kulplu keşkül, üsküre, badya, su kabağı, yekmürdi, badye tarzı, kâse" gibi form özellikleriyle ve "meyvedan, hoşab, çorba, yoğurt, macun, şerbet, nim kâse, kâse-i ma-i nisan," gibi yiyecek adlarıyla belirtilmektedir. Genellikle camdan üretilmiştir (Pala, 2010: 49).

Çatal-Bıçak: 19. yüzyıla kadar yemekler genellikle yer sofrasında el veya kaşıkla yenilmiştir. Ancak batılılaşma ile birlikte öncelikle sarayda, daha sonra ise çevresinde yemek kültüründe değişim yaşanmış, bu değişimle birlikte yemekler masada çatal, bıçak ve kaşıkla yenilmeye başlamıştır (Aydın vd., 2020: 90). Osmanlı Sarayı ve çevresinde, masada çatal, bıçak kullanımı 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra benimsenmeye ve uygulanmaya başlanmıştır (Bilgin ve Önçel, 2019: 163). Osmanlı dönemi kaşıklarından kemik, ağaç, sedef ve mercandan yapılanlar 19. yüzyılda da kullanılmıştır. Madeni kaşık, çatal ve bıçak takımları ise, 19. yüzyılın ikinci yarısında seçkin kişilerin sofralarında kullanılmıştır. Altın, gümüş formlarda görülür (Bilgin ve Önçel, 2019: 164-166).

Dondurmalık: Yazılı kaynaklara göre; Osmanlı sarayında 18. yüzyıl da "süt dondurması" ve "kar suyu ile dondurma" yapılmaktadır (Özlü, 2011: 132). Dondurmalıkların cam, altın, gümüş, seramik, bakır formlarda yapıldığı görülmüştür.

Fincan: Kahve ve çay içmek için, genellikle pişmiş topraktan yapılan geniş ağızlı kaplardır. Fincanlar boyut, biçim, malzeme ve süsleme yönünden değişiklik gösterebilmektedir. Salep, Şerbet, turşu, çay, süt içmek amacıyla kullanılan fincanlar vardır (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023). Fincanlar kulplu ya da kulpsuz olarak, genellikle porselenden yapılmıştır. Kulpsuz olan fincanlarda; içeceğin el yakmaması için değerli madenlerden üretilen zarflar kullanılmıştır. Fincan türleri; kullanım amacına ve biçimlerine göre; salep fincanı, acem fincanı, bülbül fincanı, armudi fincanı gibi farklı isimlerle sınıflandırılmıştır (Bülbül vd., 2016: 2382).

Gülabdan: Gül suyu dökmek için kullanılan geniş karınlı, ince ağızlı ve uzun boyunlu olarak cam, seramik, metal örnekleri bulunan bir kaptır (İslam Ansiklopedisi TDV, 1996: 227). Yenilen yemeğin güzel koku ile sonlandırılması için ortaya çıkmıştır (Kanat, 2022: 140).

İftar Tabağı: Genelde seramik, bakır, gümüş, altın, tombak formlarda bulunan tabak çeşididir.

Kapaklı Tabaklar (Sahanlar): Osmanlı Dönemi'nde düz, kenarlı ya da kenarsız sahanlar üretilmekte, kapaklı ve kapaksız olarak ikiye ayrılmaktaydı. Genellikle seramik malzemeden yapılan sahanların kapakları altın, gümüş, tombak veya metal olabilmekteydi. Çin ve Avrupa porseleni sahanlar sarayda ve soylu ailelerin verdiği özel davetlerde kullanılmaktaydı. Çanakkale ve İznik üretimi sahanlar ise halk tarafından ve günlük olarak kullanılan sahanlardır (Ak, 2007: 45).

Kâse: Tabaklardan daha derin olan genelde sıvı yemeklerin ve içeceklerin servisi için kullanılan seramik, bakır, cam, altın, gümüş gibi formlarda yapılan araç gereçlerdir.

Kaşıklar: Osmanlı sarayında ağaçtan yapılan kaşıklar ile çok değerli maden ve taşlarla süslenen, kalite ve estetiği yüksek kaşıklar da kullanılmıştır. Çorba kaşığı, hoşaf kaşığı, paluze kaşığı, keşkül kaşığı gibi çeşitler bulunmaktadır. Kaşıkların en pahalısı, yapımında "şîr-mâhî"(aslan balığı) kullanılanıdır. Kemiklerinden kaşık ve bıçak sapı yapılmaktaydı. Bir başka değerli kaşık; sedeften yapılan "milaka-i sedef"tir (Bilgin ve Önçel, 2019:156).

Kumkuma: Bir tür mataradır (Bilgin ve Önçel, 2019:160). Bakır, gümüş, tombak, seramik, altın vb. formlarda yapılmıştır.

Kûze: Su testisi anlamında olup, topraktan yapılan bardak ya da testidir. Aynı zamanda porselenden de yapılır. 15 ve 16. Yüzyıllarda sirke, turşu, zeytinyağı vb. yiyecekleri koymak için kullanılmıştır (Saral, 2016: 53).

Kuzu Tabağı: Diğer tabak türlerine nazaran daha büyük, tandırda pişmiş kuzu etini servis etmede kullanılan servis tabağıdır. Bakır, altın, gümüş formlarda bulunabilir.

Lenger: Yayvan ve açık, kenarları geniş, büyük bakır sahan veya tepsidir (Ölmez ve Kılınç, 2015: 58).

Nevruziyelik: Hekimbaşıları denetiminde her sene Nevruz'da amber, afyon hulasası ve çeşitli kokulu bitkilerden nevruziyye adı verilen kırmızı renkli ve kokulu bir macun yapılırdı. Nevruz gecesi porselen kaplar(nevruziyelik) içine konulan bu macun, hanedan mensupları ve devlet erkânına sunulurdu. Hekimbaşı, padişah için özel olarak hazırladığı nevruziyye adı verilen macunu takdim eder, karşılığında hediyeler alırdı (Topkapı Sarayı Rehber Panosu,2023).

Görsel 3. Nevruziyelikler (Topkapı Sarayı Müzesi)

Salçalık/Sosluk: Sofrada, içine konulan sos vb. sıvıların masaya damlamaması için, tabağına sabitlenen, emzikli çukur çanaklı tabaklardır (Pala, 2010: 79). Seramik, bakır, altın, gümüş, cam formlarda bulunabilir.

Sürahiler, Şişeler, Mataralar: Sıvı tüketiminde kullanılan araçlardır. Kulplu ve ağzı geniş formlu olanlar sürahi (testi), dar ağızlı ve boyun kısmında tutma yeri bulunan formlar şişe olarak kullanılmıştır (Pala, 2010: 101) Metal, cam, çini ve seramik formlardadır.

Görsel 4. Şerbet Sürahisi (Topkapı Sarayı Müzesi)

Tabak: Hazırlanan yemeklerin servisinde kullanılan, yapılan yemeğe göre adlandırılan, seramik, çini, bakır, cam, altın gümüş gibi formlarda yapılan araçtır. 16. yy. tabakların yapıları 19. yy. göre daha büyük yapılardadır. Bunun nedeni 19. yy. değişen yemek kültürüyle masada yemek yenilmeye başlanması ve masadakilere ayrı servisin yapılmasıdır. 16. yy. yemek kültür yapısında herkes tek bir tabaktan yemek yemesi nedeniyle daha geniş yapıdadır. Kahvaltı tabağı, helva tabağı, meyve, gülbeşeker, kuzu, tatlı tabağı, iftar tabağı gibi taşıdıkları yiyeceklerin adlarıyla isimlendirilmiştir (Pala, 2010: 30).

Görsel 5. Yemek Takımı (Topkapı Sarayı Müzesi)

Tepsi ve siniler: İçinde yemek pişen ya da servis yapılan orta veya büyük boy kalaylı bakır araçlardır. Yuvarlak tepsilerin yemek pişirmek için

olanları derin, servis için olanlar sığdır (Ak, 2007: 47). Sini ise bir iskemle veya sehpa üstüne yerleştirilerek, sofra işini gören bakır daire şeklinde büyük tepsidir. Etrafında yere oturup bağdaş kuran kişiler üzerinde yemek yemektedir. Ahşap, bakır veya pirinç malzemeden yapılan yuvarlak tepsilerdir (Ölmez ve Kılınç, 2015: 60).

Tatlı kupaları: Kapaklı kulplu bardaklar olup bazıları tabaklıdır. Aşure, şerbet, salep, boza ve çeşitli tatlılar için kullanılan formlardır (Pala, 2010: 88). Cam, altın, gümüş, bakır ve seramiklerden yapıldıkları gözlemlenmiştir.

Görsel 6: Tatlı Kupaları ve Altın Kaşık (Topkapı Sarayı Müzesi)

Tuzluk (Nemekdan): Tuz kabıdır (Saral, 2016: 55). Osmanlı döneminde, saraydaki geleneksel "alaturka" yemek tarzına göre, Sultan'ın huzurunda sofrada tuz bulundurulmazdı, herkes aynı tabaktan yemek yemekteydi. Yabancılara sunulan yemeklerde ise tuzluk ve biberlik kullanıldığı belirtilmektedir. 19. yüzyıla ait tuzluklar, tuzun kaşıkla ya da baş ve işaret parmaklarının uçlarıyla alınmasına olanak verecek şekilde tasarlanmıştır (Pala, 2010: 77-78). Bakır, gümüş, altın, seramik, cam formlarda görülmektedir.

Üsküre: Toprak, bakır veya porselenden yapılmış şerbet, aşure vb. sunulan, çorba tası, çukur çanak olarak geçen kaplardır (Satan vd., 2018: 268, Kalkan, Naskali, 6). Yazılı kaynaklarda; "Üsküre-i şerbet, üsküre-i turşu ve üsküre-i hoşaf" adları ile anılmıştır. İsimleri genelde sıvı maddeler ile söylenmektedir. Bu nedenle, bu kapların sulu yiyecekler için yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Tabak veya kâselerle takımdır (Önder, 2021: 361).

Yemişlik: Meyvelik, yemiş konulan ve saklanan, ayaklı tabak veya çanaktır (Pala,2010: 76-178).

Yermürdi: Tek kişinin kullanabileceği ebatta çanaktır (Pala,2010: 178). Bakır, porselen, gergedan boynuzundan yapılmıştır (Kıvrım, 2013: 255).

Yumurtalık: Seramik ve porselen formlarda, yumurtanın rafadan halini servis etmek için kullanılan, "rafadanlık" olarak da isimlendirilen sunum aracıdır (Pala, 2010: 78).

Yumurta tavası: Yumurtayı pişirip (rafadan veya tereyağı ile pişirilmiş) sunmak için kullanılan yumurta tavasıdır. (Pala, 2010: 78-79).

1.2. Kahve Sunum Takımı

Sarayda 17. yy. ikinci yarısından itibaren mutfak bütçesinden kahve alınmaya başlanmıştır. Arşiv belgelerinde kahve harcamaları, tüketimi ve kahveyle ilgili eşyalar hakkındaki ayrıntılı bilgilerden, kahvenin son derece yaygın ve günlük olarak tüketilen temel içeceklerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Kahve, fincanda içmeye hazır duruma gelinceye kadar çekirdeğinin kavrulması, soğutulması, öğütülmesi ve pişirilmesi aşamalarından geçmektedir (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023). Osmanlı döneminde dar gelirliler pişmiş topraktan yapılan fincanlarla içerken, orta hâlliler porselen fincan kullanmakta, saraylarda ve zengin konaklarında ise fincanlar gümüş zarflar içerisine konulmaktaydı. Aynı zamanda Kütahya'dan gelen çiniden yapılan fincanlar memleketin her tarafında alıcı bulurken, 18. yüzyıldan itibaren seramik fincanlar da kullanılmıştır. Kahve ikramı zamanla törensel bir eyleme dönüştükçe araç ve gereçler de çeşitlenerek kendi estetiğini doğurmuştur. Kavurma, öğütme, soğutma, muhafaza etme, pişirme ve ikram aşamalarının her biri için farklı araçlar geliştirilmiştir. Kahve tavasında kavurma işlemi, kavurma işleminden sonra kahvenin havalandırılıp soğutulması amacıyla, genellikle ağaçlardan yapılmış soğutucu(soğudan) kullanılmıştır. Öğütme işlemi başlangıçta dibekte yapılırken, daha sonra çeşitli formlarda değirmenler üretilmiştir. Öğütülen kahvenin muhafazası için kahve kutusu denilen özel saklama kapları tasarlanmıştır. Pişirilmiş çok miktarda kahveyi soğutmadan taşıyabilmek için ibrik ve güğüm adı verilen kaplar kullanılmıştır. Bunlar sitil denilen, ortasında ateş konulmaya mahsus özel bir bölümün bulunduğu ayaklı leğene yerleştirilerek kullanılmıştır (Kuzucu, 2021: 65).

Saraylarda ve varlıklı evlerde, özel şiir ve müzik meclislerinde, kadınların misafirliklerinde kahveyi ikram edenler yedi kişiye kadar çıkabilirdi. Bir kişi içinde zarfların ve fincanların olduğu tepsiyi, bir başkası sitili, bir başkası makrameyi taşıyarak misafirlerin olduğu odaya gelirler, bir başkası bir zarf ve fincan alır, bir diğeri sitil taşıyanın elindeki kahve güğümünden içine kahve koymasıyla zarflı fincanı misafire ikram ederdi. Kahve tepsisi, zarflar, sitil ve güğüm farklı ellerde olurdu. Her bir kahve her bir misafire farklı bir hizmetli tarafından ikram edilebilirdi. Bu durum biraz da yabancı misafirlere zenginlik göstermek için yapılmıştır (Tarım, 2015: 209).

Görsel 7. Kahve Takımı (Topkapı Sarayı Müzesi)

Cezve: Öğütülen kahveyi pişirmek için kullanılan araçtır. Pirinç, bakır, gümüş, altın formlarda görülebilir (Topkapı Sarayı Rehber Panosu,2023).

Dibek: Kavrulan kahve çekirdeklerinin dövüldüğü taş ya da ağaçtan yapılan araçtır (Arslan, 2023: 64).

Havan: Ahşap, mermer ya da bronz formlarda kavrulan soğutulmuş çekirdekleri öğütmek için kullanılan araçtır (Topkapı Sarayı Rehber Panosu,2023).

Kahve Kutuları/Dolapları: Taze öğütülmüş kahve, ısı ve nemden etkilenmemesi ve kokusunu muhafaza edebilmesi için ahşap, bakır, pirinç, tombak ya da seramik kutularda saklanır (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023).

Kahve Fincanı: Saray ve çevresinde Çin, Alman, Fransız, Rus ve Viyana yapımı Avrupa porselenleri, yıldız porselenleri, Tophane işi ve Kütahya seramiği kahve fincanları kullanılmıştır. Ayrıca Topkapı Sarayı Müzesi boynuz, amber, akik, Süleymaniye taşı, yeşim, kantaşı, necef, somaki, yıldız taşı gibi malzemelerden yapılmış fincanlar kayıtlıdır(Erdoğdu ve Gedük, 2015: 287). Altın ve değerli taşlarla bezenmiş mücevherli Çin porseleni fincanların büyük bir bölümü, 16. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyıl ortalarına kadar yapılmış ve genellikle hanedan tarafından kullanılmıştır. 17. yüzyıl minyatürlerinde fincanların altında tabaklar görülmeye başlamıştır. 18. yüzyılda fincanlar küçülmüş, ayaklı fincan zarflarının içinde kulpsuz fincanlarla kahve ikramı yapılmıştır. 19. Yüzyılda ise küçük boyutlu, kulplu ve tabaklı fincanlar kullanılmıştır (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023). *Anberdan* isimli fincan; metal aksamlı olup anberli kahve içmek için kullanılır (Pala,2010:160). Seramik, altın, gümüş formlardadır.

Kahve İbriği: Kahveyi pişirmek için kullanılan araç gereçlerdendir. Bakır, gümüş, altın formlarda bulunabilir (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023).

Görsel 8. İbrik (Topkapı Sarayı Müzesi)

Kahve Kavurma Kepçeleri: Kahveyi kavururken karıştırmak için yardımcı olan araç gereçlerden biridir. Büyük ölçülerde demir, bakır ve ahşap formlarda görülür (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023).

Kahve Kavurma Tavaları: Koku ve tadı büyük ölçüde oluşan kahve çekirdeklerini kavurmak için kullanılır. Demir, bakır formlarda görülür (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023).

Görsel 9. Kahve Kavurucu (Bilgin ve Önçel, 2019: 153).

Kahve Mangalları: İçine kor haliyle ateş konan ve ısıtma aracı olan mangallar, kahve pişirmek için de kullanılırdı. Çoğunlukla bakır, pirinç ve bazen de gümüşten imal edilen kahve mangalları ise, ısınma amacıyla kullanılan mangallara göre daha küçük ölçüdedir. Mangalda pişirilen kahveye kül kahvesi denilirdi (Topkapı Sarayı Rehber Panosu,2023).

Kahve Puşidesi: Yaklaşık bir metre çapında, çevreleri sim ya da sırma saçaklı atlas, kadife gibi ipekli veya lahuraki denilen yünlü kumaşlardan yapılmış kahve örtüsü, kahve servisinde kullanılan bir araçtır. Saraya özgü kahve puşidelerinin işlemelerinde pul, altın veya gümüş ipliğin yanı sıra başta inci olmak üzere değeri ve yarı değerli taşlar kullanılmıştır. Saray ve konak kahve sunum törenlerinde bu örtüler, ya fincanların taşıdığı tepsinin önünden aşağı doğru sarkıtılarak ya da kahve tepsisini tutan görevli tarafından ikiye katlanıp omuz üzerine atılarak taşınırdı (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023).

Kahve Sitili: Ortasındaki çukura küllü ateş konulan ve üzerine kahve güğümü oturulan, üç noktasına takılmış zincirlerin bir halkada birleştirilmesiyle elde taşınılabilen, ayaklı, leğen formunda bir düzenektir. Kahve sitilleri bakır, pirinç ve gümüşten yapılmış, oyma, ajur, kazıma ve kabartma teknikleriyle bezenmiştir (Topkapı Sarayı Rehber Panosu,2023). Tam teşekküllü sitil takımı daire şeklinde büyük bir tepsi, beyzi biçimli iki küçük tepsi, iki deste fincan zarfından oluşmaktadır (Kuzucu, 65).

Soğutucu/Soğudan: Seramik, ahşap yapıda olan ve kavrulan çekirdeklerini soğutmak için kullanılan kaptır (Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023). Çok sadelerinin yanında oymalıları, ayrıca sedef ve fildişi taşlarıyla kakmalı türleri bulunan soğutucunun bir kenarında giderek darlaşan ve soğumuş çekirdekleri değirmene veya dibeğe kolayca boşaltmaya yarayan bir oluk bulunurdu (Kuzucu, 65).

Sütlük: Avrupa etkisiyle kahve takımına dâhil edilmiş, fakat sarayda Türk kahvesinin genellikle sade olarak içilmesi sebebiyle sütlük olarak kullanılmamıştır. Genellikle seramik formlarda görülmüştür (Pala, 2010:134).

Tatlı hokkası ve tatlı kaşıkları: 17. yy. ikinci yarısından itibaren misafirlere koyu reçel veya tanesiz lohuk tatlısı ikram etme geleneği başlamıştır. Bunlar kahveden önce ikram edilir, herkes bir kaşık dolusu alır ve yedikten sonra sade kahveyi içerdi. Aslen ilaç türü olan lohuk, sakız kıvamında olup (Topkapı Sarayı Rehber Panosu,2023), şeker şurubuna bin bir meyve, çiçek veya baharattan herhangi birinin suyunu veya yağını ilave ettikten sonra hiç durmadan bir tarafa doğru çevirdikten bir saat sonra elde edilen ve "çevirme" de denilen macunumsu şekerlemedir (Çelik, 2020: 532). Kahve öncesi misafirlere sunulduğu için Rumlar kaşık tatlısı adını verir. Tatlı hokkası/kaşıkları; seramik, altın, gümüş, bakır, cam, tombak formlarda görülmüştür (Topkapı Sarayı Rehber Panosu,2023).

Zarf: İçine fincan veya bardak oturtulan metal kaptır. Kahveyi içen kişinin elini yakmaması kullanılır (Ölmez ve Kılınç, 2015: 62). Kahve fincan takımının parçasıdır. Bakır, altın ve gümüş malzemelerden yapılmıştır. Kahve fincanı zarflarının birçok çeşidi bulunup, oldukça pahalıya satılan türleri de yapılmıştır. Örneğin, altın ve çiçekli mineli, altın üzeri mine ve mücevherli, tümü altından üzeri oyma çiçekli olanların dışında, ödağacından ve boynuzdan yapılanları da vardır (Şavkay, 2000: 41).

Görsel 9. Kahve Zarfları, Tatlı Hokkası, Kahve Sitili, Kahve İbriği (Topkapı Sarayı Müzesi)

2. Günümüzde Kullanılan Mutfak Araç-Gereçleri

Birden fazla kültüre ait yemeklerin sunulduğu Osmanlı Saray Mutfağı, ilk başta oldukça mütevazı iken, 16. yüzyıldan itibaren ülkenin zenginliğini ve gücünü yansıtan çeşitliliğe bürünmüştür. 17. ve 18. yüzyılda görkemli mutfak yaşamı devam etmiştir. Osmanlı Mutfağındaki önemli değişimler, 19. yüzyılda Tanzimat hareketi ile güçlenen Batılılaşma sürecinde, Fransız Mutfağının etkisi ile daha net bir biçimde görülmektedir. Bu süreçte, sofra adabı, saray tefrişatı, yemek araç ve gereçleri, yemeklerin sunum estetiğinde gözle görülür bir değişim olmuştur (Hatipoğlu ve Batman, 2014: 64-65).

Cumhuriyetin ilanı ile Türkiye'de köklü değişimler başlamış, ilk yıllarda savaşın bıraktığı maddi ve manevi izleri taşıyan halk sade sofraları ile Osmanlı dönemindeki gösterişli günleri geride bırakmıştır. Sadeleşen sofralara karşın kullanım araç-gereçlerinde çeşitlilik görülmüştür (Ak, 2007: 51) 80'li yıllarda, Türkiye'nin dışa yönelmesi ve pazar ekonomisinin gelişmesi, köylerden kente göçlerin artması dolayısıyla yöresel yemeklerin kent kültürü içinde yer alması, medyanın yaygınlaşması gibi sebepler yemek kültüründe değişime neden olmuştur. Sonuç olarak tarihi sürece baktığımızda Türk mutfağı, birçok faktörün etkisinde kalarak şekillenmiştir (Sarıışık, 2017: 94). Yemek kültürünün yanı sıra kullanılan mutfak araç gereçlerinin de malzeme, isim, şekil ve tasarım yönünden değişikliğe uğradığı görülmektedir. Kullanılan malzemelerde gelişen teknolojinin etkisi de görülmektedir. Örneğin, günümüz Türk Mutfağı'nda kalaylama probleminin olması ve sağlıklı olmadığı düşüncesiyle Osmanlı döneminde yaygın olarak kullanılan bakır kaplar kullanılmamaktadır. Sadece bazı sosların hazırlanmasında ve tereyağının eritilmesinde bakır tavaların kullanıldığı görülmektedir (Hatipoğlu ve Batman, 2014: 69). Günümüzde Sofra sunum araç-gereçleri olarak; düz tabaklar, çukur tabaklar, kâseler ve fincanlar, yuvarlak ve oval tabaklar, kaplar, kullanılırken çay, kahve veya sıcak su servisinde kullanılan, demlik olarak da adlandırılan porselen, alüminyum ve paslanmaz çelik kapaklı veya kapaksız servis araçları, su, meyve suyu gibi içeceklerin servisinde kullanılan cam, metal, plastik gibi birçok malzemeden yapılan modelleri bulunan sürahi ve karaflar kullanılmaktadır. Mutfakta

hazırlanan yemeklerin tabaklara porsiyonlanmadan bütün hâlde salona getirilmesinde ve misafirin gözü önünde hazırlanmasında kullanılan servis kapları olarak; çorba servis kasesi, kayık tabak, balık servis tabağı, çeşitli yiyeceklerin soslarını servis etmek için kullanılan porselen, metal, cam gibi farklı malzemelerden üretilmiş olan değişik ebatlarda sosluklar kullanılmaktadır. Ayrıca, çeşitli boy ve ebatlarda oval veya dikdörtgen, kulplu veya kulpsuz modelleri olan, kenarı özelliğine göre dekore edilmiş servis tepsileri de günümüz sofra sunum araçları arasındadır. İçecek servisinde kullanılan bardaklar; düz ayaksız, ayaklı, kısa ayaklı, flüt, kup, kısa ayaklı ve meyve suyu bardağı şeklindedir. Masada zeytinyağı ve sirkelik olarak kullanılan şişeler, tuzluk ve biberlik, ketçap, kırmızıbiber, hardal vb. sos malzemelerinin konulduğu kaplar menaj takımı olarak bulundurulmaktadır (Megep, 2018).

Geçmişte Türk kahve geleneğinde kulpsuz fincanların kullanıldığı ve kulpsuz fincanların hem tabaklı hem de tabaksız olarak yer aldığı görülmektedir. Sıcak kahve ile dolu fincanın el yakmasını önlemek amacıyla kullanılan zarflar altın, gümüş, pirinç ve bakır malzemelerden yapılmıştır. Günümüzde Türk kahve fincanları diğer fincanlara göre küçük boyutta olup, fincanlar tek kulpludur ve ortalama 50-70 ml. sıvı almaktadır. Fincanın kendine ait bir alt tabağı bulunmakta ve sadece Türk kahvesi servisi amacıyla kullanılmakta (Eren ve Sezgin, 2018: 706), ayrıca Osmanlı kahve fincanı tarzında altın, nikel kaplama ve gümüş formlarda kahve fincanları da kullanılmaktadır. Çin porseleninden yapılmış *kallavi* adı verilen kulpsuz ve iri fincanlar, günümüze küçük boyutlu, kulplu ve tabaklı olarak ulaşmıştır (Erdoğdu ve Gedük, 2015: 283). Günümüzde bazı ticari işletmelerde Türk kahvesi bakır cezvelerde ve odun/kömür ateşinde ağır ağır pişirilen kahve, evlerde bakır, elektrikli cezveler ile iki dakika gibi kısa bir sürede de hazırlanabilmektedir (Hatipoğlu ve Batman, 2014: 67). Türk kahvesinin yanında cam bardakla su ve lokum ikram edilmektedir (Eren ve Sezgin, 2018: 707). Filtre kahve çeşitleri sunumu için ise farklı ebatlarda cam, porselen, seramik, cam, stoneware fincanlar kullanılmaktadır.

3. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Araştırmanın amacı, Osmanlı döneminde kullanılan sofra sunum araç-gereçleri ile günümüz Türk Mutfağı sofra sunum araç-gereçlerinin karşılaştırılarak değişimin ortaya konulmasıdır. Sofra sunum araç-gereçleri ile birlikte sarayda kahve sunumlarının özel törenler ile yapılması ve ayrı bir öneme sahip olması sebebiyle, kahve seremonisine ilişkin özel sunum ekipmanları da araştırmaya dahil edilmiştir.

4. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada nitel araştırma yöntemi olarak literatür taraması ve gözlem teknikleri kullanılmıştır. Bu bağlamda Osmanlı mutfağı ve günümüz Türk mutfağına ilişkin yazılı kaynaklar incelenmiş, 6 Kasım 2023-10 Kasım 2023 tarihleri arasında Topkapı Sarayı Müzesi ziyaret edilerek Osmanlı dönemine ait sofra sunum araç-gereçleri yerinde gözlem yapılarak ve

araştırma kapsamında belirlenen temel araştırma konularına uygun olarak incelenmiştir. Araştırmanın temel soruları; "Osmanlı döneminde kullanılan sofra sunum araç-gereçleri nelerdir?", "Kullanım amaçları ve yapıldıkları malzemeler nelerdir?" şeklindedir. Gözlem sürecinde sofra sunum araç-gereçleri ile ilgili bilgiler ve görsellerine ilişkin veriler toplanarak derlenmiş, araştırmanın amacına uygun olarak günümüz Türk mutfağı sofra sunum araç-gereçleri ile karşılaştırma yapılarak değişim ortaya konulmaya çalışılmıştır.

4.1. Bulgular

Bu bölümde Osmanlı saray ve halk mutfağında kullanılan sunum araç gereçlerinin günümüzde kullanılan sunum araç gereçleriyle karşılaştırması yapılmıştır (Tablo 1).

Tablo 1: Osmanlı dönemi Saray ve Halk Mutfağı ile Günümüz Mutfağı Sunum Araç-Gereçleri

Sunum için kullanılan araç gereçler	**Osmanlı Mutfağı**		**Günümüz Türk Mutfağı**
	Halk mutfağı	**Saray mutfağı**	
Aşurelikler	Seramik, bakır, gümüş	Seramik, bakır, gümüş, altın	Günümüzde cam, porselen, seramik kâselerle servis edilmektedir.
Badya	Bakır, seramik, metal	Bakır, seramik, gümüş, altın	Plastik, bakır, seramik, metal, çelik
Bardak ve Maşrapalar	Ahşap, seramik, gümüş, cam, bakır	Bakır, gümüş, altın, ahşap, cam, seramik	Cam, krsital, porselen, seramik, ahşap, karton, alüminyum, çelik, plastik
Buhurdan (Tütsülük)	Bakır, gümüş, seramik, ahşap	Bakır, gümüş, seramik, altın	Bakır, gümüş, seramik, çelik, ahşap, cam
Çanak	Ahşap, seramik, bakır, gümüş	Cam, seramik, altın, gümüş, bakır	Seramik, cam, ahşap, porselen, alüminyum, çelik, plastik, bakır
Çatal-Bıçak	Ahşap, gümüş, çelik	Gümüş, altın, çelik	Çelik, demir, plastik, ahşap
Dondurmalık	Bakır, gümüş, seramik,	Bakır, altın, gümüş, cam, seramik	Cam, plastik, seramik, porselen, çelik
Gülabdan (Gül suyu dökmek için kullanılan kap)	Gümüş, tombak, bakır, seramik, cam	Altın, gümüş, tombak, bakır, seramik, cam	Gümüş, bakır, seramik, cam
İftar Tabağı	Bakır, gümüş, seramik, ahşap, tombak	Bakır, altın, gümüş, seramik, tombak	Günümüzde farklı malzeme ve formlarda bölmeli sunum kapları kullanılmaktadır

Kumkuma (Bir tür matara)	Bakır, gümüş, tombak, seramik	Bakır, gümüş, tombak, seramik, altın	Zemzemlik olarak adlandırılmakta, gümüş, cam veya metal malzemelerden yapılmaktadır
Kuze (Su testisi)	Tahta, seramik, bakır	Cam, seramik, altın, gümüş, bakır	Günümüzde toprak testi olarak kullanılmaktadır
Nevruziyelik (Macun kabı)	Seramik, gümüş, bakır	Altın, gümüş, bakır, tombak, porselen, seramik	Günümüzde kullanılmamaktadır.
Salçalık ve Sosluk	Seramik, gümüş, bakır	Bakır, gümüş, altın, seramik	Porselen, seramik, bakır, çelik, alüminyum
Sürahiler, Şişeler, Mataralar	Bakır, gümüş, çini, seramik, cam, ahşap, tombak, kabak	Bakır, gümüş, tombak, çini, seramik, altın, cam	Cam, porselen, çini, seramik, kristal, plastik, alüminyum, çelik
Tabak	Seramik, bakır, ahşap	Altın, gümüş, seramik, bakır, cam	Alüminyum, ahşap, bakır, porselen, plastik, kâğıt, cam, seramik
Tatlı Kupaları	Seramik, bakır, cam, gümüş, tombak	Seramik, altın, gümüş, bakır, tombak	Seramik, cam, porselen, gümüş, bakır, alüminyum, çelik
Tepsi ve Siniler	Bakır	Bakır	Bakır, metal, gümüş, plastik, ahşap
Tuzluk (Nemekdan)	Bakır, seramik, gümüş, cam, ahşap	Bakır, gümüş, altın, seramik, cam	Metal, alüminyum, cam, plastik, seramik, porselen, bakır
Üsküre (Çukur çanak)	Bakır, toprak, metal	Bakır, toprak, metal	Doğu Anadolu Bölgesi'nde geniş ağızlı kaplar için "üsküre" terimi kullanılmaktadır. (Bakır)
Yermürdi (Yekmerdi) (Tek kişilik çanak)	Seramik, bakır, gümüş, ahşap	Seramik, bakır, cam, altın, gümüş	Tek kişilik yemek saklama kapları (cam, seramik, plastik, metal vb.)
Yumurtalık	Seramik, porselen	Seramik, porselen	Seramik, porselen

Tablo 1'de görüldüğü üzere Osmanlı saray ve halk mutfağında kullanılan araç gereçlerin, günümüz mutfağında da hala kullanıldığı, formlarında değişiklikler olduğu ya da isimlerinin farklı olduğu belirlenmiştir. Osmanlı dönemi mutfağı; halk ve saray mutfağı olarak ikiye ayrılmıştır. Osmanlı döneminde yaşayan rütbesi yüksek insanlar konaklarda yaşamışlardır. Kullandıkları araç gereçlerin çoğu gümüş ve bakırdır ve Osmanlı saray mutfağında kullanılan araç gereçlerin materyallerine yakın bir şekilde araç gereç kullandıkları görülmüştür. Halk ise genellikle ahşap ve seramik materyallerden yapılan araç gereçler kullanmışlardır. Günümüzde

bu eşyalar alüminyum, plastik, tahta, kâğıt, bakır, çelik malzemelerden üretilmiştir. Gelişen teknoloji ve sunum teknikleri ile sofra sunum araç-gereçleri değişime uğramıştır

Türk kahvesi sadece lezzeti ve hazırlanışıyla değil, sunumu ve içimiyle de çok özel bir yere sahiptir. Kahve sunumu saraylarda özel bir törenle yapılırdı. Konukların ağırlandığı bölüme sitil örtüsü denen örtü, iki kişi tarafından taşınarak önden getirilirdi, ardından da kahve tepsisi getirilirdi. Tepsi ağırsa iki kişi tarafından tutulurdu. Kahve ibriklerden fincanlara aktarılır, en son, dağıtan kişi içeriye girerdi (Bulduk ve Süren, 2008: 305). Özel bir öneme sahip olması ve özenli bir sunum seremonisine sahip olması nedeniyle ele alınan kahve sunum araç-gereçlerinin; malzeme ve tasarım yönünden bazı değişikliklere uğradığı, bazılarının ise artık kullanılmadığı görülmüştür (Tablo 2).

Tablo 2. Osmanlı dönemi Saray ve Halk Mutfağı ile Günümüz Mutfağı Kahve Sunum Araç-Gereçleri

Kahve Sunumu için kullanılan araç gereçler	**Osmanlı Mutfağı**		**Günümüz Mutfağı**
	Halk mutfağı	**Saray mutfağı**	
Cezve	Bakır, gümüş, çelik	Bakır, altın, gümüş, çelik, demir	Demir, bakır, çelik, elektrikli cezveler ve kahve makinesi
Dibek (Kavrulmuş kahve dövülen araç)	Taş	Taş	Taş
Fincan	Seramik, ahşap	Altın, gümüş, bakır, cam, seramik, değerli mücevher ile bezeli fincan	Porselen, seramik, cam, karton
Havan	Ahşap, mermer, bronz, bakır	Ahşap, mermer, tunç bronz, pirinç	Bakır, tahta, çelik, mermer, pirinç
Kahve kutuları/ dolapları	Ahşap, bakır, pirinç, tombak ya da seramik	Ahşap, bakır, pirinç, tombak ya da seramik	Ahşap, seramik, porselen, cam
Kahve ibriği	Bakır, gümüş	Bakır, gümüş, altın	Günümüzde ibrik kullanılmamakta ancak kahveyi koymak için sürahiler, termoslar, makineler kullanılmaktadır
Kahve mangalları	Pirinç, gümüş	Bakır, pirinç, gümüş	Günümüzde özellikle ticari işletmelerde bakır işlemeli kahve mangalları kullanılmakta ve "kumda

			kahve" olarak rağbet görmektedir.
Kahve puşidesi (Kahve örtüsü)	Kadife	Kadife, incili, altın, gümüş	Günümüzde puşide kahve servisinde kullanılmamaktadır. Aksesuar olarak danteller tepsi alına konulabilmektedir.
Kahve sitili (Kahveyi sıcak tutmaya yarayan düzenek)	Bakır, gümüş, çelik, demir	Bakır, gümüş, altın, çelik, demir	Kahve hemen servis edildiğinden dolayı kahve sitili kullanılmamaktadır.
Kavurma Kepçeleri	Ahşap, bakır, demir	Bakır, çelik, demir, ahşap	Plastik, ahşap, çelik, bakır, demir
Kavurma tavaları	Bakır, demir	Bakır, demir	Çelik, döküm, granit, teflon
Soğutucu/ Soğudan (Kavrulan çekirdekleri soğutmak için kullanılan kap)	Ahşap	Ahşap	Plastik veya ahşap kaplar kullanılmaktadır
Sütlük	Seramik	Seramik, porselen	Porselen, seramik, cam
Tatlı hokkası ve kaşıkları	Bakır, gümüş, cam, porselen, seramik	Altın, gümüş, bakır, Porselen, seramik, cam	Günümüzdeki kahve sunum takımında anlatıldığı tarzda tatlı hokkası/tatlı kaşığı bulunmamakta bunun yerine küçük porselen, seramik, ahşap, cam, bakır, gümüş formlarda lokum/çikolata ikramlıkları kullanılmaktadır
Zarf (İçine fincan oturtulan metal kap)	Bakır, gümüş	Altın, gümüş, bakır	Bakır, gümüş, altın/nikel kaplama

Osmanlı dönemi halk mutfağında kahve takımında kullanılan ürünler bakır, gümüş, tahta, seramik, çelik gibi formlarda üretilmiştir. Saray mutfağında ise bu araç gereçler altın, gümüş, bakır, seramik, tombak gibi malzemelerden üretilmiştir. Günümüz mutfağında gelişen teknoloji ile birlikte kahve kültürü değişmiştir. Bazı ürünler örneğin kahve puşidesi, zarflar, tatlı hokkaları ve kaşıkları, soğudan, kahve sitili günlük kullanımda bulunmamaktadır. Kahveyi sıcak tutmak için kullanılan kahve sitili, günümüzde değişime uğrayan bir üründür. Kahveyi sıcak tutmak için termoslar kullanılmaktadır.

Osmanlının kahve tüketmeye başladığında kullanılan kahve fincanları kulplu olarak üretilmeyip zarflar içine porselen fincanlar

yerleştirilip kahve tüketilmekteydi. Osmanlının son dönemlerinde kulplu bir şekilde üretilmiş ve günümüzde de hala bu üretime devam edilmektedir. Bazı özel günlerde hala zarf kullanımı mevcuttur. Örneğin kız isteme zamanında erkeğe yapılan tuzlu kahve fincanı zarflarla servis edilmektedir. Günümüzde fincan, sütlük, zarf vb. araç gereçler benzer formlarda kullanılmaya devam etmekte olup, tatlı hokkası/kaşıkları, kahve sitili kullanılmamaktadır. Genel olarak değerlendirecek olursak, kültürel anlamda aktarımın devam ettiğini, ekonomi ve teknoloji etkili değişimlerin yaşandığını söyleyebiliriz. Kullanılan araç-gereçler aynı zamanda yiyecek-içecek sunum şekilleri hakkında da bilgi vererek geçmişten günümüze ışık tutmaktadır.

Sonuç

Bir toplumun mutfak kültürünü incelerken sadece pişirilen yemeklerin değil aynı zamanda yemek yaparken kullandıkları, sundukları, depoladıkları araç gereçlerin de incelenmesi gerekmektedir. Türk mutfağı birden çok kültüre ev sahipliği yapmış, ev sahipliği yaptığı kültürlerin mutfaklarından etkilenmiş ve diğer ülke mutfaklarını da etkilemiştir. Dünyada en fazla yemek çeşidine sahip ülkelerden biridir. Bunun sebebi Türklerin yaşadıkları coğrafya ve fethettikleri ülkeler olarak gösterilebilir. Türkler İslamiyet öncesi göçebe toplumu olarak yaşam şeklini benimsemişler, sade bir yer sofrası kurmuşlar, sofranın etrafında tek tabakta ortak bir yemek yeme alışkanlığına sahip olmuşlardır. Selçuklular döneminden Osmanlının 19. yy. a kadar bu kültür etkisini göstermeye devam etmiştir. 19. yy. sonrası Osmanlı saray ve konak kültüründe Avrupai bir etki görülmüş olup masada yemek yenmeye başlanmıştır. Çeşitli yemekler pişirilmiş ve kişilere ayrı ayrı porsiyonlarda servis edilmiştir.

Osmanlı Dönemi'nin yaklaşık 600 yıllık bir süreyi kapsaması ile, başlangıcından, imparatorluğun son dönemlerine kadar, etkilendiği kültürler çeşitlidir. Ayrıca, 36 padişah tarafından yönetilmesi nedeni ile padişahların, kişisel beğenileri, yaşam şekilleri, Osmanlı saray geleneklerini ve kültürleri değerlendirmeleri farklılaşmaktadır (Pala, 2010: 166). İslamiyet öncesi Türk devletleri göçebe bir toplum oldukları için hafif ve dayanıklı araç gereçler kullanmışlardır. Bakır, metal, tahta, demir, seramik formlarda üretilen araç gereçler görülmektedir. İslamiyet sonrası Selçuklu ve Osmanlı devletleri yerleşik hayata geçmişlerdir. Bu süreçte; altın, gümüş, bakır ve değerli taşların işlemelerinin olduğu araç gereç kullanımı görülmüştür. Özellikle Osmanlı dönemi saray mutfağında kullanılan araç gereçlerin çoğu altın, gümüş, bakır ve özel taşlardan üretilmiştir. Konak mutfağı saray mutfağına yarışır şekilde ilerlemiştir. Halk mutfağında bakır, ahşap ve seramik gibi formların kullanımı daha fazla olduğu tespit edilmiştir. 19. yüzyıl ve sonrasında Osmanlı saray mutfağında porselen kullanımı artmış, ayrıca balık, salata, patates için farklı tabak türleri de kullanılmaya başlamıştır (Samancı, 2006: 38). Günümüzde ise altın ve gümüş kullanım oranı düşmüş, değişen teknoloji etkileriyle daha farklı formlarda üretilen materyaller de kullanılmaya başlanmış, araç-gereçler şekilsel olarak da değişiklikler göstermiştir.

Bu çalışmada Osmanlı dönemi halk ve saray mutfağında kullanılan sunum araç gereçleri ile günümüz mutfak sunum araç-gereçleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Osmanlı saray mutfağı hem yemek kültürü hem de kullanılan mutfak araç-gereçleri ile günümüz mutfağına aktarılmış önemli bir miras, geçmiş ve günümüz arasında bir köprüdür. Bu tür çalışmalar; mevcut yemek/sofra kültürlerini korumak, geçmişe dair izleri ve yaşanan değişimleri ortaya çıkarmak, yeni nesillere bilgi aktarımı yapabilmek adına önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açba, L. (2004). Bir Çerkes prensesinin harem hatıraları. İstanbul: L&M Yayınları.

Ak, K. (2007), *Osmanlı'dan günümüze Türk yemek kültüründe seramik yemek kapları.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Akbulut, D. (2010). Bektaşi kazanlarından saray aşureliklerine bir paylaşım geleneği olarak aşure. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* 55, 269-280.

Arslan, F. (2023). Kültürel bir miras olarak Türk kahvesi ve yiyecek içecek işletmelerindeki yeri. *Turizm Ekonomi Ve İşletme Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 63-74.

Aydın, B. vd. (2020), Alafranga cuisine in Ottoman. *Journal of Current Debates in Social Sciences*, 3(2), 88-94.

Bilgin, A. - Öncel, S. (2016), *Osmanlı mutfağı*. Eskişehir: T. C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Bulduk, S. - Tufan Süren, (2008), Türk mutfak kültüründe kahve. *38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007*, (ed.: Zeki Dilek vd.), Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Bülbül, S. vd. (2016). Osmanlı mutfak kültürü'nde yemek kapları: İznik çok renkli seramik örnekleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 2373-2389.

Dilsiz, B. (2010). *Türkiye'de gastronomi ve turizm (İstanbul örneği)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Erdem, S. (1992). Buhardan. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 6, 384-385, İstanbul: TDV Yayınları.

Erdoğdu A. - Gedük, S. (2015). Çin porseleni fincanlar, *Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 yıllık Öyküsü, Bir Taşım Kahve*, (ed.: Ersu Pekin), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Güldemir, O. (2014). Orta Asya'dan Cumhuriyet dönemine Türk mutfağındaki yemeklerin değişimi: Yazılı kaynaklar üzerinden bir değerlendirme. *VII. Lisansüstü Turizm Öğrencileri Araştırma Kongresi Bildiri Kitabı*, 346-358, Ankara.

Gürsoy, D. (2014). *Deniz Gürsoy'un gastronomi tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Hatipoğlu, A. - Batman, O. (2014). Osmanlı saray mutfağı'na ait gastronomik unsurların günümüz Türk mutfağı ile kıyaslanması. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*, 11 (2), 62-74.

Kanat, V. (2022). *XIX. yüzyılda Osmanlı mutfağı ve sofra adabının dönüşümü*. Iğdır: Iğdır Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kıvrım, İ. (2013). 17. yüzyılda bir valide sultanın günlük hayatı: Vâlide Hadîce Turhan Sultan. *History Studies International Journal Of History*, 5(2), 243-262.

Kuzucu, K. (2021), Türk kahvesi: Altı telve, üstü köpük, sade lezzet. *İstanbul Mutfağında Ahenk ve Lezzet,* (ed.: Banu Kutun-Nilgün Yavuz), 63-72, İstanbul: İstanbul Yayınları.

Maviş, F. (2003). *Endüstriyel yiyecek üretimi*. Ankara: Detay Yayıncılık.

MEGEP (2018), *Yiyecek içecek hizmetleri-masaüstü servis takımları.* Ankara.

Ortaylı, İ. (2010). *Mekânlar ve olaylarıyla Topkapı Sarayı*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Osmanoğlu, A. (2008), *Babam Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Selis Kitaplar.

Önder, A. M. (2021). 16. yüzyıl İznik'te üretilen kapalı formlu seramikler. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 10(2), 350-365.

Ölmez, F. N. - Kılınç, A. (2015). Isparta müzesindeki Osmanlı dönemine ait bakır eşyalar. *Arış Dergisi*, 11, 53-72.

Özlü, Z. (2011). Osmanlılarda dondurma ve dondurmacılık mesleği ile ilgili notlar. *Erdem,* 59, 129-144.

Pala, İ. (2010). *Osmanlı dönemi'nde saray mutfağında kullanılan pişmiş toprak sunum kaplarının form özellikleri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Samancı, Ö. (2006), 19. yüzyılda saray mutfağı. *Yemek ve Kültür*, 4, 36-60.

Saral, G. (2016). 16. yüzyıl divanlarında mutfak eşyaları, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 8, 44-65.

Sarıışık, M. (2017) *Tüm yönleriyle gastronomi bilimi*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Satan, A., vd. (2018). *Topkapı Sarayı'nı anlatmak*. İstanbul: Korpus Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ltd. Şti.

Solmaz, Y. - Dülger Altıner, D. (2018). Türk mutfak kültürü ve beslenme alışkanlıkları üzerine bir değerlendirme. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 1 (3), 108-124.

Şavkay, T. (2010). *Osmanlı mutfağı*. İstanbul: Şekerbank ve Radikal Yayınları.

Tarım, Z. (2015). Osmanlı devlet teşrifatında kahve ikramı. *Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 yıllık Öyküsü, Bir Taşım Kahve*, (ed.: Ersu Pekin), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Topkapı Sarayı Rehber Panosu, 2023.

Tınmaz, O. - Yılmaz, H. (2022), Kültür, sınıf ve statünün göstergesi: Tabak, *Aydın Gastronomy*, 6 (2), 263–274.

Yerasimos, M. (2019), *Evliya Çelebi seyahatnamesinde yemek kültürü-yorumlar ve sistematik dizin.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yönet Eren, F. - Ceyhun Sezgin, A. (2018). Kültürel miras açısından Türk kahvesi. *Turkish Studies*, 13(10), 697-712.

Elektronik Kaynaklar

Osmanlıca Türkçe. 2010. Https://Www.Luggat.Com/İndex.Php#Ceviri. (Erişim: 03.02.2024)

Sürek, C. - Tunçel, E. (2020). Osmanlı saray mutfağı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Semineri. https://www.scribd.com/document/558853553/OSMANLI-SARAY-MUTFAGI-1 (Erişim: 03.02.2024)

TDK *Türkçe sözlük* https://Sozluk.Gov.Tr/. (Erişim: 03.02.2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Her iki yazarın da katkısı eşittir./*Both authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1453194
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 916-931.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK KUMAŞ SANATINDA GÖRÜLEN TAÇ MOTİFİ

♦

CROWN MOTIF SEEN ON TURKISH FABRIC ART

Ebru ÇATALKAYA GÖK*

ÖZ: Semboller antik çağlardan itibaren hemen her toplumda birer iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Çeşitli sembolik anlamlar taşıyan taç, en çok hükümdarlık göstergesi olarak kabul edilmektedir. Günümüze somut olarak ulaşan taç örneklerinden tacın tarihi gelişimi hakkında bilgi edinmek mümkündür. Hun döneminden Selçuklu dönemine kadar metal taç formu devam etmiş, Osmanlı döneminde ise form değiştirerek yerini kavuğa bırakmıştır. Aynı zamanda kaya resimleri, heykeller, taş kabartmaları, duvar resimleri, keçe, minyatür, çini ve kumaş yüzeyleri gibi birçok sanat dalına yansıyan taç betimlemelerinden de bu tarihi gelişim izlenebilmektedir. Taç motifinin kumaş yüzeyindeki betimlemelerine ilk olarak Selçuklu döneminde insan başı üzerinde rastlanmaktadır. Osmanlı döneminde ise insan başı üzerinde olmadan ayrı olarak, bitkisel motifler ile birlikte yorumlanmıştır. Bu çalışmada Türk kumaşlarında görülen taç motifinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada alan yazında yer alan taç motifi karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Araştırma taç motifinin görüldüğü XV. ve XVII. yüzyıla ait Türk kumaş örnekleri ile sınırlandırılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda ulaşılabilen on sekiz kumaş örneği hakkındaki veriler çizelge halinde sunulmuştur. Çizelgeye göre kumaş yüzeylerinde görülen taç motifinin dönem, kumaş cinsi, hammadde, kullanım yeri ve taç motifinin gelişimi değerlendirilmiştir. Çizelgede ayrıca kumaş yüzeyinde görülen taç motifinin çizimlerine yer verilmiştir. Araştırmanın ilk aşamasında tacın tarihi gelişimi, ikinci aşamasında tacın tanımı, üçüncü aşamasında incelenen taç motifinin özellikleri, dördüncü aşamasında ise yapılan incelemeler ve ulaşılan bulgular değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Sanatları, geleneksel kumaş desenleri, dokuma, motif, taç

ABSTRACT: *Symbols have been used as a means of communication in almost every society since ancient times. The crown, which carries various symbolic meanings, is considered the most important indicator of sovereignty. It is possible to obtain information about the historical development of the crown from the crown examples that have some extant to the present day. The metal crown form continued from the Hun period to the Seljuk period, and in the Ottoman period it changed form and was replaced by turban. At the same time, this historical development can be observed in the crown depictions reflected in many branches of art such as rock paintings, sculptures, stone reliefs, murals, felt, miniatures, tiles and fabric surfaces. Depictions of the crown motif on the fabric surface are first seen on the human head in the Seljuk period. During the Ottoman period, it was interpreted separately, together with floral motifs, without having it on a human head. In this study, it is aimed to examine the crown motif seen in Turkish fabrics. In the study, the crown motif in the literature was discussed comparatively. The research is limited to Turkish fabric samples from the XV and XVII centuries, where the crown motif is used. Data on eighteen fabric samples, which were available as a result of the research, are presented in tabular form. According to the chart, the period, fabric type, raw material, place*

* Doç.-Ankara Mzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Ankara-ebrugok@mgu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9746-8456)

This article was checked by Turnitin.

of use and the development of the crown motif seen on the fabric surfaces were evaluated. The chart also includes drawings of the crown motif seen on the fabric surface. The historical development of the crown in the first stage of the research, the definition of the crown in the second stage, the characteristics of the crown motif examined in the third stage and the investigations and conclusions reached were evaluated in the fourth stage.

Keywords: *Traditional Turkish Arts, traditional fabric patterns, weaving, motif, crown*

Giriş

Semboller toplumların gelişmesi ile sosyal kimlik gibi kavramların ifade edildiği birer araç haline gelmişlerdir. Sikke, payitaht, saray, otağ, taht, taç, çetr, bayrak, tuğ, nevbet, Hil'at gibi sembollerin hükümdarlık alameti olarak en üst otoriteyi temsil ettiği bilinmektedir (Genç, 1981:128). Ayrıcalık anlamına gelen taç ise, sosyal, dünyevi ya da manevi olarak yücelmenin sembolü olarak kabul edilmektedir (Gibson, 2013:14-21).

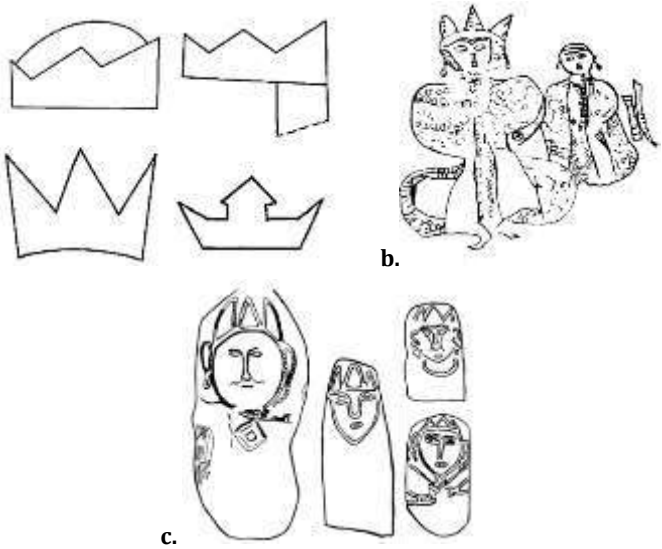
İlk çağlardan beri karşılaşılan taç eski Mısır'da, Mezopotamya'da, Anadolu'da, Bizans'ta, Yunan ve Roma'da, Ortaçağ Avrupa krallığında, Yeni ve Yakınçağ krallıklarında bir sembol olarak kullanılmıştır (Önder, 1998: 243). Türklerde ise taç giymenin İran kültürünün tesiri ile ortaya çıktığı söz edilmektedir (Genç, 1981:149). İ.Ö. V ile IV. yüzyıldan kaldığı tahmin edilen mezardan çıkartılan Genç Alp'in tacı Türklere ait ulaşılabilen ilk taç örneği olarak kabul edilmektedir (İndirkaş,2002b:20) (Görsel 1a). Türklere atfedilen mezarlıklardan benzer başka süslü taç örneklerine de ulaşılmıştır (Esin, 2004: 40). Günümüze ulaşan taç örnekleri dışında kaya resimleri, taş kabartmaları, duvar resimleri, keçe, minyatür, çini ve kumaş yüzeylerinde taç betimlemelerine rastlanmaktadır. Karşılaşılan en erken taç betimlemesi ise beşinci Pazırık kurganından çıkartılan keçe örtü üzerindeki toprak tanrıçasının başında görülmektedir. Kırmızı bir başlık üzerinde olduğu düşünülen taç üçgen dilimli olarak betimlenmiştir (İndirkaş,1991:39) (Görsel 1b).

a.

b.

Görsel 1: a. Genç Alp'in tacı (URL-1), **b.** Hun keçe örtü üzerinde taç betimlemesi (URL-2)

Taş kabartmalarında da bu üçgen dilimli taçların benzer betimlemelerine rastlanmaktadır. Çinliler'in II. Han dönemi (İ.Ö. 205-İ.S.25) taş kabartmalarında Hun savaşlarında aileleriyle birlikte esir alındığı düşünülen kralların başlarında üçgen dilimli taç betimlemelerine yer verilmiştir (İndirkaş, 2002b:30) (Görsel 2a).



a. b. c.

Görsel 2: a. İ.Ö. II-I. yüzyıl ait Shantung Han kabartmalarında görülen taç betimlemeleri (İndirkaş, 1990:173-174), **b.**Kudirge'deki kaya resminde taç betimlemesi (Ögel, 1984:141), **c.** Kırgızistan'da bulunan heykel örneklerinin çizimi (Çoruhlu, 2001:129).

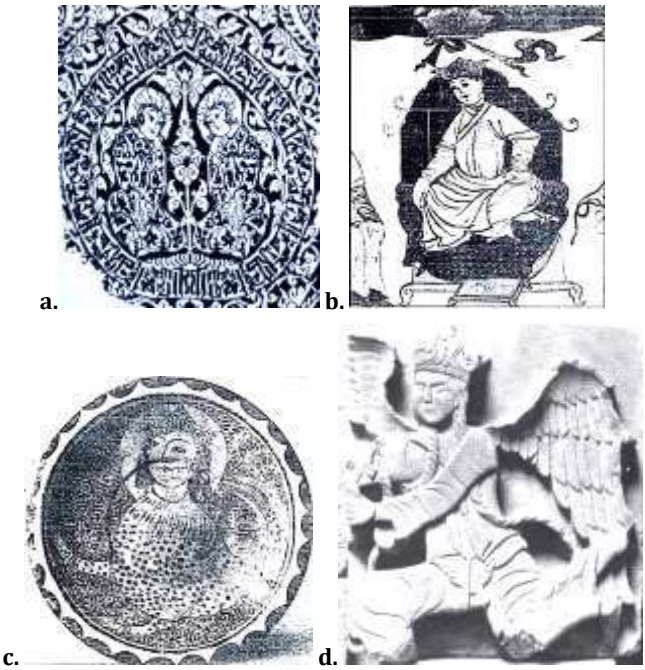
Göktürkler dönemine gelindiğinde taçların tezyinat ve şekil itibari ile Orta Asya'daki geleneği devam ettirdiği görülmektedir (Ögel, 1984:192). Sosyal hayatın tasvir edildiği kompozisyon örneklerinde yer alan taç betimlemelerinin üçgen dilimi özelliğini korudukları söylenebilir (Süslü,2007:141). Örneğin Görsel 2b'de yer alan kaya resminde Göktürk tanrıçası (Umay) ya da Göktürk kralı dinsel bir tören sahnesinde kafasında üç dilimli taç ile betimlenmiştir (Ögel, 1984:142). Çoruhlu, bu dilimli taçların sembolizmde ilâhların veya dinî nitelikli şahısların başları etrafındaki

hâleler ile ilişkili olduğunu ifade etmekte ve Görsel 2c'de Umay (Göktürk tanrıçası) olarak nitelenen heykel örnekleri ile benzerliklerini vurgulamaktadır (2001:101-102).

Benzer şekilde Uygur dönemine ait tapınak duvar resim ve bayrak örneklerinden çeşitli sınıflara özgün taç başlıklar kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunlar kendi içerisinde yüksek taç-başlıklar, üç ayrı ok biçiminde çıkıntısı olan taç-başlıklar, çift yapraklı taç-başlıklar ve mantar biçimindeki taç-başlıklar olmak üzere dört grupta sınıflandırılmaktadır (İndirkaş, 2002b:34-38). Bununla birlikte Uygur döneminde hükümdarların saçlarını topuz şeklinde topladığı ve topuzun üstüne sınıfı temsil eden taçlar taktığı bilinmektedir. Esin'e göre Uygur metinlerinde yer alan Burkan'ın başının tepesindeki çıkıntı (saç teginsük) ve topuzun (didim / tâc) manası Türklerde ve bütün İç Asya'da mertebe olarak kabul edilmektedir (1978:106-107).

İslam'dan önceki Budacı, Manici, Şaman kültür anlayışlarını benimseyen toplumlarda hükümdar sembolü olarak görülen taç, İslam'ın kabulünden sonra put, putlaştırılmış dinsel anlam simgesinden uzaklaşmıştır (İndirkaş, 2002a:259). Örneğin Karahanlılar döneminde taç giydirme geleneği düğünlere kadar yaygınlaşmıştır (Genç, 1981:149). Gazneliler dönemine ait Sultan Mahmut'un hil'at giyme törenin resmedildiği minyatürde ise üçgen dilimli tacın dünyasal yükselme simgesi olarak betimlendiği ifade edilmektedir (Salman, 2010:123).

Selçuklular döneminde de tacın aynı anlamı taşımaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Selçuklu sultanlarının tebrik ve kabullerde tahta oturdukları zaman başlarına somut olarak taç giydikleri bahsedilmektedir (İndirkaş, 2002a:257; Süslü,2007:139). Aynı dönemde taç betimlemelerine ise minyatür, çini, taş kabartma ve kumaş eserlerde rastlanmaktadır. Örneğin Fransa / Lyon Musee istorique des Tissus'de bulunan XI-XII.yy. tarihli kumaşta hayat ağacının iki yanına oturmuş iki insan figürünün başında taç betimlemesi görülmektedir (Salman, 2011:40-41) (Görsel 2a). Bununla birlikte minyatürlerde de üç dilimli yaprak formunda taç betimlemelerine rastlanılmaktadır (Görsel 2b). İndirkaş, betimlenen bu taç formlarının kimi araştırmacılar tarafından "Selçuklu tacı" şeklinde adlandırıldığını ifade etmektedir (1991:42). Selçuklular'da taç sadece hükümdarların başında değil, aynı zamanda siren, sfenks, melek gibi mitolojik doğaüstü figürlerin başlarında da görülmektedir. Şans ve uğur getiren tılsımlı varlıklar olarak düşünülen siren ve sfenkslerin her zaman başlarında taç ile betimlendikleri belirtilmektedir (İndirkaş, 1991:44) (Görsel 2c-2d).



Görsel 3: a. Selçuklu İpek Kumaşı (Salman, 2011: 40-41), **b.** Sultan Berkyaruk'un başında üç yaprak dilimli taç betimlemesinin yer aldığı minyatür (İndirkaş, 1991: 44), **c.** Siren başında taç betimlenmiş çini (İndirkaş, 1991: 44), **d.**Taş kabartma üzerine melek başında taç betimlemesi (Süslü, 2007: 341)

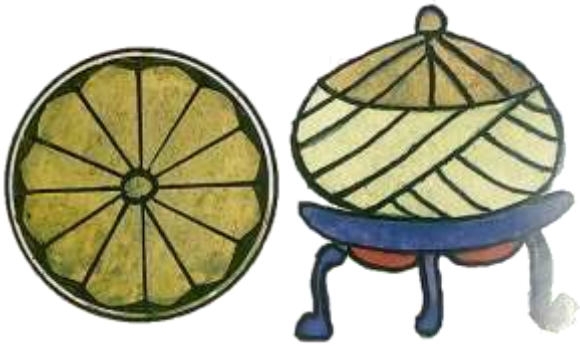
Osmanlılar döneminde ise hükümdarlık simgesi anlamına gelen taç yerini kılıç kuşanmaya bırakmıştır (İndirkaş, 2002a:263). Hunlar döneminden itibaren bütün uygarlıklar boyunca kullanılan dilimli madeni taçlar yerine Osmanlı döneminde değerli taşlarla süslü destarlı kavuklar giyilmeye başlanmıştır (Önder, 1998: 243). Sadece haseki sultanın başına kıymetli mücevherle süslü küçük altın taç takıldığından bahsedilmektedir (Cenkmen, 1948:70).

Tarikatlarda ise tacın anlamının İslam inanışına dayandığı görülmektedir. İlk olarak hangi peygamber tarafından giyildiği konusunda tartışmalar bulunmaktadır. Hz. Muhammed'in, Allah tarafından Mirac'a davet edildiğinde Cebrail ile gönderdiği çeyizde yer alan tacın peygamberlik tacı olduğu ve bu tacın daha sonrasında diğer peygamberler tarafından da giyildiği söz edilmektedir (Atasoy, 2005:154). Osmanlı döneminde iç hazinedeki eşyalar arasında İmâm-ı Âzam'ın, İbrahim Edhem'in, diğer velîlerin tacının kayıtlı olmasının da bununla ilişkili olabileceği düşünülmektedir (Cenkmen, 1948:159).

Yazılı kaynaklarda Osmanlı dönemindeki bazı tarikatlarda takılan silindir biçimindeki kubbeli başlıklara da taç denildiği görülmektedir. Altın taçlardan farklı olan bu taç başlıkların keçeden yapıldığı ve giyenlerin mensup oldukları tarikata göre uzunluk-kısalık, yayvanlık-sivrilik,

üzerlerine sarılan sarık rengi ve sarılış tarzı bakımından farklılık gösterdiğinden söz edilmektedir (Koçu, 2015: 223). Ayrıca taçlar serk sayısına göre; terksiz, iki terkli, üç terkli, dört terkli, beş terkli, altı terkli, yedi terkli, sekiz terkli, dokuz terkli, on iki terkli, on üç terkli, on dört terkli, on yedi terkli, on sekiz terkli, on dokuz terkli, yirmi terkli şeklinde sınıflandırılmaktadır (Atasoy, 2005: 170-204). Her bir terk sayısına farklı anlamlar yüklendiği görülmektedir. Bir terkin Allah birdir, birliği sever demek olan Hadis-i şerifine dayandığı için, iki terkin dünya veya ukbanın terkine işaret etmek için, üç terkin tevhid-i zat tevhid-i sıfat ve tevhid-i ef'ale delâlet etmek için, dört terkin rubaiyyata yani ulûm, nüfuz, tabayi' ve anasıra işaret olmak için, beş terkin havass-ı hamse veya beş vakit namaza delâlet etmek için, altı terkin altı cihete ve iman şartlarına işaret için, yedi terkin yedi esmaya delâlet için , on iki terkin Kelime-i Tevhid'in harflerinin sayısını veya on iki imamı hatıra getirmek için yapıldığından bahsedilmektedir (Pakalın, 1993:372) (Görsel 4). Kullanılan her terk sayısına göre bu anlamlar çoğaltılabilmektedir. Dolayısıyla mevki ve dereceye göre taca soyut anlamlar yüklendiği anlaşılmaktadır.

a.



b.

Görsel 4: a. Dört terkli ve Nakşî ve Kadirî taçları (Atasoy, 2005:180), b. On iki terkli taç örneği (Atasoy, 2005:198)

Benzer şekilde Çoruhlu'da, Bektaşilikte taca simgesel anlamlar yüklendiğini ifade etmektedir. Bektaşi tacının yedi dilimli olanına güneşe izafeten şemsi taç denildiğinden, tactaki (başlıktaki) yedi terkin yedi göze,

on iki dilimin ise on iki imama işaret ettiği ve bu tacı giyen kişinin on iki erdeme sahip olması gerektiği inanışından söz edilmektedir (2000:202-203). Ayrıca Osmanlı derviş taçlarının evrenin bir imgesi olarak görüldüğünden ve buna bağlı olarak üst kısımlarının vahdet-i vücud anlayışıyla evrensel ahengin öykünmesi olarak resmedilmiş olabileceğinden bahsedilmektedir (2003:114).

Türklerde tacın tarihi gelişimine bakıldığında Hun döneminden itibaren birçok sanat dalında estetik olarak kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı dönemine kadar diğer sanat dallarında olduğu gibi taç betimlemeleri insan başı üzerinde resmedilmiştir. Desenli dokuma kumaş yüzeyinde bu kullanım özelliğine Selçuklu döneminde rastlanmaktır (Görsel 3a). Ancak Osmanlı dönemindeki kumaş örneklerinde ise taç motifinin bitkisel bezemeler ile yorumlanarak ayrı olarak kullanıldığı fark edilmiştir. Alan yazında Türk kumaşlarında kullanılan taç motifinin yabancı kökenli olduğu üzere bir tartışma söz konusudur. Bu nedenle taç motifinin gelişimi ile ilgili verilerin ortaya konulması ve taç motifinin kullanıldığı kumaş örneklerinin cins, dönem, hammadde, kullanım yeri gibi özelliklerinin tespit edilmesi çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı; Türk kumaşlarında görülen taç motifinin incelenmesi olarak belirlenmiştir. Çalışmanın evreni taç motifi, örneklemi ise taç motifinin görüldüğü XV. ve XVII. yüzyıla ait Türk kumaşlarıdır. Makalenin ilk aşamasında taç motifinin tarihi gelişimi ve diğer sanat eserlerindeki kullanımları hakkında bilgi verilmiştir. İkinci aşamasında taç motifinin anlamlarına yer verilmiştir. Üçüncü aşamada taç motifinin dönemlere göre uygulandığı kumaş çeşitleri, renk ve kompozisyon özellikleri, kullanım alanları incelenmiş ve çizelgeler halinde sunulmuştur. Aynı zamanda motif çizimleri yapılmıştır. Araştırmanın dördüncü aşamasında ise ulaşılan bulgular sonuç başlığı altında değerlendirilmiştir.

Taç Motifi

Alanyazında taç, tac, tāc, tâc, tâç olarak yer alan bu kelime Arapça (تَاج) kelimesinden gelmektedir. Türk Dil Kurumunun hazırladığı güncel Türkçe sözlükte "Soyluluk, iktidar, güç veya hükümdarlık sembolü olarak başa giyilen, değerli taşlarla süslü başlık" olarak ifade edilmektedir (URL-3). Diğer kaynaklardaki tanımlarına bakmak gerekirse;

Kâmûs-ı Türkî'de tâc; "Hükümdarların başlarına giydikleri murassa', taht ile beraber hükümdarlık alameti, iklîl, efser, dîhîm, bazı meşâyıh ve dervîşânın giydikleri serpuş" (Sami, 2017: 292),

Lehce-i Osmânî'de taç; "Ta'rip olunmuş, teksar, imâme, efser, külâh, Bektaşi tacı" (Toparlı, 2000: 883),

Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü'nde taç; "murassa', bazı şeyh ve dervişlerin kezalik başlarına giydikleri başka başka şekildeki külâh" (Pakalın, 1993:371),

Misalli Sözlük'te taç-tac; "hükümdarlık alâmeti, kıymetli taşlarla süslü baş kisvesi, üstünlük, kudret ve kuvvet âlameti olarak başa konan başlık" (Ayverdi, 2011: 1186),

Antika ve Eski Eserler Kılavuzu'nda taç; "kral, kraliçe ve hükümdarların asalet, hükümdarlık sembolü olarak başlarına giydiği, değerli taşlarla süslü madeni başlık, tarikat başlarına verilen ad" (Önder, 1998: 243) şeklinde tanımlanmaktadır.

Aynı zamanda bilinen hükümdarların cülûslarından sonra merasimle tetevvüç merasimi olarak da bilinen taç giyişlerine 'taç giymek', tarikat mensuplarının yine merasimle taç giydirilişine 'taç giydirmek'" (Pakalın, 1993:371) şeklinde isimlendirmeler yapıldığı görülmektedir. Bununla birlikte tacın baş takısı, sunu eşyası, otorite simgesi ve mezar hediyesi olarak kullanıldığı ifade edilmektedir (Dili, 2011: 50). Yazılı kaynaklara dayanarak tacın anlamları şu şekilde sınıflandırılarak tanımlanabilir;

Hükümdarlık tacı: resmi günlerde hükümdarların başlarına giydikleri süslü başlık,

Tarikat tacı: bir tarikata bağlı ve kararlılıkla benimseyenlere merasim ile verilen başlık,

Gelin tacı (baş takısı): gelinlerin başına konulan elmaslı madeni başlık,

Baş tacı: Cenab-ı Allah'ın peygamberlere vermiş olduğu inanılan peygamberlik tacı,

Ustalık tacı: Sanatkâr tasvirlerinde kullanımında karşılaşılan başlık.

XV. ve XVII. Yüzyıla Ait Türk Kumaşlarında Görülen Taç Motifi

Hem somut olarak hem de birçok sanat dalındaki betimlemeleriyle taca erken dönemlerden itibaren rastlanılmaktadır. Osmanlı döneminde metal taç yerine kavuk kullanılmasına rağmen, 1495 tarihli hazine defterinden XV. yüzyıldan itibaren Türk kumaşlarında metal taç betimlemelerine yer verilmeye başlandığı anlaşılmaktadır (Öz, 1946:18). Özellikle Kadife-i Çatma Bursa, müzehhep, Kadife-i müzehhep benek Bursa, Kemha-ı Bursa, Kadife-i münakkaşi Bursa Batavri Garip kumaşlarının yüzeyinde kullanıldığı belirtilmektedir (Cenkmen, 1948:273). Bazı yazarlar İtalyan kumaşlarının ithal edilmesi ile Türk dokumacıları tarafından taç gibi yabancı kökenli motiflerin kullanılmaya başladığını, dolayısıyla Osmanlı kadifelerinde görülen bu taç motifinin İtalyan kumaşlarından geldiğini ifade etmektedir (Öz, 1951:131; Öz, 1946:101; Aslanapa,1984:363, Tezcan,2016:150). Bunun sebebinin fazla rağbet gören Osmanlı kumaşlarının dış piyasaya hakim olması için Avrupa zevkine uygun kumaş tasarımlarının yapılmış olabileceğinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir (Salman, 2011:79). Gürsu ise, İtalyan kumaşlarında kullanılan birçok motifin Doğu kökenli olduğunu, dolayısı ile taç motifinin Doğu'dan Batı'ya geçme ihtimalinin olabileceğini belirtmektedir (1988:84).

XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk ve İtalya arasında ortak uluslararası kumaş üretimi ve ticareti yapıldığı yazılı kaynaklarda görülmektedir. Bundan dolayı da ortak bezeme ve motiflerin uygulandığı bahsedilmektedir (Atasoy vd. 2001:182-190). Dalsar, Türk kumaşları içerisinde İtalyan işi kumaş motiflerine rastlama nedeninin yerli dokumacıların her yaptığı kumaş örneğinde bir öncekini taklit etmekten kaçınmaları, yeni örnekleri kendi üsluplarına göre yorumlama istekleri olduğunu belirtmektedir (Dalsar, 1960:67).

XVI. yüzyılda gelindiğinde Sarayın kendine ait İstanbul ve Bursa'da dokuma atölyesi bulunmasına rağmen lüks ve gösteriş amaçlı Avrupa'dan kumaş siparişleri verildiği bahsedilmektedir (Tezcan, 2016:144). Bununla ilgili Venedik Devlet arşivinde bulunan İtalya'ya saraydan yollanan sipariş mektuplarında talep edilen kumaş üretimlerinde uygulanacak desen çizimlerinin renkleri ile birlikte yer aldığı bahsedilmektedir (Salman, 2011:79). Sipariş yolu ile ithal edilen bu kumaşlar Türk etkisi göstermekte ancak teknik analizleri yapıldığı zaman İtalya kumaşı olduğu anlaşılmaktadır (Gürsu, 1988:158). İthal edilen bu kumaşlar incelendiğinde istenilen desen ve renklere bağlı kalındığı, ancak İtalyan kadife ve kemha dokuma tekniklerinin uygulandığı görülmektedir (Atasoy vd. 2001:186).

Her iki ülkenin bu ticari ve sanatsal alışveriş ile birçok kumaş dokunduğu örneklerinden anlaşılmaktadır. Ancak XVII. yüzyıla gelindiğinde Türk dokumacılarının büyük emekle meydana getirdikleri ağır ve pahalı kumaşlar karşısında ucuz ve gösterişli Avrupa kumaşları ile karşı karşıya kaldıkları, bir süre sonra teknikte ve desende eskiye bağlı kalamadıkları ve Avrupa kumaşlarının taklitlerini dokumaya başladıkları bahsedilmektedir (Dalsar 1960: 306-307). Görsel 5b'de yer alan Osmanlı Seraser kumaşı buna örnek verilebilir. Görsel 5a'da yer alan XVII. yüzyıla ait İtalya kadifesinden yapılmış kaftanın desen ve kompozisyonu birebir kopyalanarak farklı bir dokuma tekniğine sahip olan Seraser kumaş yüzeyine aktarılmıştır (Görsel 5b).

a. **b.**

Görsel 5: a. İtalya Kadifesinden Kaftan, XVII.yy (Atasoy vd.2001:190) **b.** Osmanlı Seraseri, XVII.yy (URL-4)

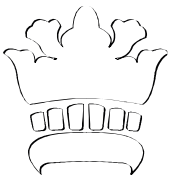
XVI.-XVII. yüzyıl arasındaki desen ve kompozisyon etkileşiminin her iki ülkede ortak bir üslubun gelişmesini sağladığı, ancak XVIII. yüzyılın sonlarında Avrupalı dokumacıların desen geleneklerinin değiştiği ve bununla birlikte XIX. yüzyıldan itibaren Türk-İtalyan desen repertuarının buna bağlı olarak da taç motifinin kumaşa yansımadığı ifade edilmektedir (Sipahioğlu, 2012:600-601). Bununla birlikte günümüzde geçmişe ait bu önemli eski kumaş desenlerini tekrar yaşatmak için aynen veya yeniden yorumlanarak Venedik'te üreten firmaların olduğu da söylenmektedir (Tezcan, 2016:199-212).

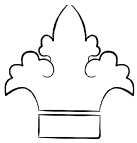
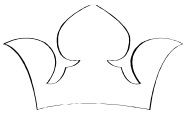
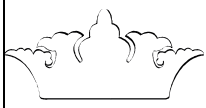
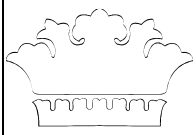
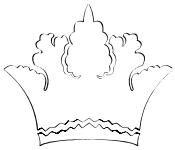
Saray ve müze koleksiyonlarında bulunan kumaş yüzeylerinde yer alan taç motiflerinin yüzyıllara göre gösterdiği gelişim Tablo 1'de sunulan verilerden izlenebilmektedir. Ele alınan 18 kumaşın 3 tanesi kemha, 15 tanesi çatma kumaşından oluşmaktadır. Hammadde olarak çözgü, atkı ve hav ipliklerinde genellikle ipek iplik kullanıldığı, bulunla birlikte bazı örneklerin havdan önceki atkı ipliklerinde ipek iplik, havdan sonraki atkı ipliklerinde pamuk, ipek ve kılaptan iplik kullanıldığı gözlemlenmiştir.

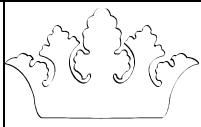
Taç motifinin yer aldığı kumaş örnekleri incelendiğinde hepsinde birleşik oval desen gösteren bantların birleştiği yerlerde kullanıldığı görülmektedir. Taç motifi, XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren lale, hançer yaprağı, nar, sümbül, gül goncası, kaplan postu çizgisi, palmet motiflerini çerçeveleyen dolamalar arasında kullanılmıştır. XVII. yüzyıldan sonra ise taç motifi bu motiflere ek olarak çintemani, rozet çiçek ve hurma ağacı motifleri ile yorumlanmıştır.

Hun döneminden beri çeşitli sanat dallarında kullanımına rastlanılan üç dilimli madeni tacın, Osmanlı dönemine ait kumaş yüzeylerine de yansıdığı görülmektedir (Tablo 1: Örnek 9, 10 ve 11). Bununla birlikte ele alınan örneklerin kumaş yüzeylerinde yoğunlukla beş dilimli taç betimlemesinin kullanıldığı fark edilmiştir. XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait bir örnekte ise taç motifi yedi dilimli olarak betimlenmiştir (Tablo 1: Örnek 5). Dikkat çekici bir başka detay taç motifinin alt kısmında yer alan geometrik formlardır. TDK'nın "değerli taşlarla süslü başlık" tanımından yola çıkarak, benek, üçgen, dikdörtgen, zikzak gibi geometrik formların taç motifinin yüzeyinde değerli taş etkisi yaratmak için betimlendiği düşünülmektedir (Tablo 1: Örnek 1, Örnek 2, Örnek 3, Örnek 6, Örnek 7, Örnek 8, Örnek 14, Örnek 15).

Tablo 1: Alanyazın taramasından ulaşılabilen taç motifinin kullanıldığı kumaşlar (Gök,2024)

Örnek	Kumaş yüzeyindeki tacın çizimi	Bulunduğu yer	Envanter No	Yüzyılı	Kumaş adı	Hammadde	Kaynak
1		Topkapı Sarayı Müzesi	TSM 13/1966	XVI.yy ortası	Kemha	İpek, Kılaptan	Tezcan, 2006:75, Öz, 1946: 103
2		V&A	142-1903	XVI.yy ortası	Çatma	İpek, Kılaptan	Gürsu, 1988:79
3		Benaki Müzesi	3812	XVI.yy ortası	Çatma	İpek, Kılaptan	Gürsu, 1988:85 Öz,1951: 131-133
4		Lublin Dini Sanat Müzesi		XVI.yy ikinci yarısı	Çatma	İpek, Kılaptan	Gürsu, 1988:85
5		Fitzwilliam Museum, Cambridge	T157-1946	XVI.yy ortaları	Kemha	İpek, Kılaptan	Atasoy, vd. , 2001:77
6		Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüksel	12001/2	XVI.yy ikinci yarısı	Çatma	İpek, klaptan pamuk	Atasoy vd., 2001:137
7		Deutsches Textilmuseum, Krefeld	16100	XVI.yy ikinci yarısı	Kadife	İpek	Atasoy, vd.,2001 : 302

8		Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Décoratifs	10711	XVI.yy ikinci yarısı	Kadife	İpek	Atasoy, vd.,2001 : 303
9		Topkapı Sarayı Müzesi		XVI.yy ikinci yarısı		Altın telli	Öz, 1951:139-143
10		Sadberk Hanım Müzesi	17626 -D.263	XVII.yy ilk yarısı	Kemha	İpek, Kılaptan	Bilgi, 2007: 48-49
11		Sadberk Hanım Müzesi	Ömer M. Koç Koleksiyonu	XVII.yy	Çatma	İpek, Kılaptan	Bilgi, 2007: 86-87
12		Topkapı Sarayı Müzesi	13/1931	XVII.yy	Çatma	İpek, Kılaptan	Tezcan, 2016:152 Öz, 1951: 137-143
13		Topkapı Sarayı Müzesi		XVII.yy	Çatma	Altın telli	Öz, 1951:141-143
14		Benaki Müzesi	3805	XVII.yy ilk yarısı	Çatma	İpek, Kılaptan	Gürsu, 1988:118, Öz, 1951: 135-143
15		Topkapı Sarayı Müzesi	13/1909	XVII.yy ilk yarısı	Kadife	İpek, kılaptan, pamuk	Atasoy vd., 2001:136

16		Sadberk Hanım Müzesi	10574 -D.130	XVII.yy ikinci yarısı	Çatma	İpek, Kılaptan	Bilgi, 2007:70 -71
17		Sadberk Hanım Müzesi	11639 -D.131	XVII.yy ikinci yarısı	Çatma	İpek, Kılaptan	Bilgi, 2007: 72-73
18		Sadberk Hanım Müzesi	12189 -D.177	XVII.yy ikinci yarısı	Çatma	İpek, Kılaptan	Bilgi, 2007: 74-75

Değerlendirme ve Sonuç

Tarih içerisinde her toplumun kendine özgü belirledikleri semboller bulunmaktadır. Bazen bu semboller arasında benzerlikler görülebilirken, bazen de tarihi, coğrafi, sosyal ve kültürel farklılıklar görülebilmektedir. Taç ise her toplumda insanların sosyal konumunu belirleyen ortak sembollerden birisidir. Türklerde de İslam öncesinde ve İslami dönemde taç örneklerine ve taç betimlemelerine rastlanmaktadır. Kaya resimleri, taş kabartmaları, duvar resimleri, keçe, minyatür, çini ve kumaş yüzeyleri taç motifinin yansıdığı sanat dallarından bazılarıdır. Türk kumaşlarında bazen insan başı üzerinde bazen de bitkisel bezemeler ile yorumlanarak kullanılan taç, motif olarak görsel güzellik getirmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan örnekler incelendiğinde taç motifinin dokuma tekniği ile kumaş yüzeyine aktarıldığı görülmektedir. Taç motifinin yer aldığı kumaş örneklerini dönem, kumaş cinsi, hammadde, kullanım yerleri ve taç motifinin gelişimi bakımından değerlendirmek gerekirse,

Dönem açısından; yazılı kaynaklarda Osmanlı dönemine ait kumaş yüzeylerinde taç betimlemesine ilk olarak XV. yüzyılda rastlanıldığı belirtilmektedir. Ancak ulaşılan görsel örneklerinde en erken tarihli kumaş XVI. yüzyılın ortası olarak tarihlendirilmektedir. Ele alınan kumaş örneklerden yarısının XVI. yüzyıla, diğer yarısının da XVII. yüzyıla ait olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu iki yüzyılda taç motifinin kumaş yüzeylerinde tercih edilen bir motif olduğu söylenebilir.

Kumaş cinsi bakımından; İncelenen örneklerde taç motifin özellikle XV. ve XVII. yüzyılda karşılaşılan çatma ve kemha kumaş yüzeylerinde yer verildiği görülmüştür. Yazılı kaynaklarda bu kumaş cinsleri dışında Avrupa kumaşları ile rekabet amacıyla farklı dokuma tekniklerinin denenmeye başlandığı bahsedilmektedir. Dolayısıyla XVII. yüzyıla ait Seraser kumaş örneğinin bunlardan biri olduğu düşünülmektedir (Görsel 5b). Ancak bu

kumaş yüzeyine uygulanan desen ve kompozisyon birebir İtalyan kadifesinden kopya edilmiştir.

Hammadde açısından; Çalışma kapsamında ele alınan kumaşlara birebir ulaşılıp, teknik analiz imkânı bulunamadığından yazılı kaynaklardaki bilgiler ışığında; çözgü ve hav ipliklerinde ipek iplik, atkı ipliklerinde ise pamuk, ipek ve kılaptan iplik kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hammaddede altın gibi değerli malzemelerin kullanılması o dönemin finansal olanakları hakkında fikir vermektedir.

Kullanım yerleri bakımından; Osmanlı sarayında taç motifli kumaşlar tören kaftanlarında, Kilise cübbesi, Ortodoks Kilise giysisi (Sakkos) ve yorgan yüzlerinde kullanıldığı görülmektedir.

Motifin gelişimi açısından; Kumaş yüzeyinde görülen taç motifleri Selçuklu döneminde insan başında betimlenmişken, Osmanlı döneminde geleneksel bitkisel motifler ile birlikte uyum içerinde yorumlanmıştır. 3 adet 3 dilimli, 14 adet 5 dilimli, 1 adet 7 dilimli taç modeli tespit edilmiştir. Taçlarda görülen dilim sayıları yüzyıllara göre değişiklik göstermemektedir. Üç dilimli taç, Hun döneminden beri çok sık şekilde çeşitli sanat dallarında betimlenmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan kumaş yüzeylerindeki bazı taç motiflerinin de bu üç dilimli form özelliği ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir (Tablo 1: Örnek 9, 10 ve 11).

Sonuç olarak, Türklerde taç takma geleneğinin İslamiyet öncesinde ve İslamiyet'in kabulünden sonra olmak üzere her devirde devam ettiği anlaşılmaktadır. Yüksek mertebe ve sınıflandırma için bir işaret olarak kullanılan taç, birçok sanat disiplininde betimleme unsuru olarak tercih edilmiştir. Form olarak Selçuklu dönemine kadar dilimli altın takı özelliği taşıyan taç, Osmanlı döneminden sonra başlık özelliği taşımaya başlamıştır. Ancak taçtaki bu form değişikliğinin Osmanlı dönemi kumaşlarına yansıtılmadığı görülmüştür. Araştırma kapsamında ele alınan XV. ve XVII. yüzyıla ait kumaş yüzeylerinde görülen taç motifinin taç takma geleneğinin devamı olarak Hun ve Selçuklu dönemleri arasındaki dilimli altın taç formu ile kullanıldığı düşünülebilir. Bununla birlikte Selçuklu dönemine kadar hep insan başının üzerinde betimlenen taç motifinin, Osmanlı döneminde ayrı olarak kullanılmasında Avrupa kumaşlarının örnek alınmış olabileceği de söylenebilir. Ancak tacın kökeni hakkında net söylemlerde bulunmak yanlıştır. Çünkü birçok ülke arasında gerek ticari alışverişler, gerek coğrafi yakınlıklar sebebi ile sanatsal etkileşimlerin olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla taç birçok ülke için otorite simgesi olmuş ve bir estetik unsur olarak sanata yansımıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Altay, F. (1979). *Kaftanlar.* İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Müzesi.

Aslanapa, O. (1984). *Türk sanatı.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atasoy, N. vd. (2001). *İpek: Osmanlı dokuma sanatı.* İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık

Atasoy, N. (2005). *Derviş çeyizi – Türkiye'de tarikat giyim kuşam tarihi..* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Ayverdi, İ. (2011). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı.

Bilgi, H. (2007). *Osmanlı ipekli dokumaları çatma ve kemha.* İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

Cenkmen, E. (1948). *Osmanlı sarayı kıyafetleri.* İstanbul: Türkiye Basımevi.

Çoruhlu, Y. (2000). *Türk mitolojisinin anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2001). Göktürk sanatında dini nitelikli heykeller ve tasvirler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten,* 48(2000),95- 146.

Dalsar, F. (1960). *Türk sanayi ve ticaret tarihinde Bursa'da ipekçilik.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.

Esin, E. (1978). *İslamiyet'ten önceki Türk kültür tarihi ve İslam'a giriş.* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Esin, E. (2003). *Türklerde maddi kültürün oluşumu.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Genç, R. (1981). *Karahanlı devlet teşkilatı.* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gibson, C. (2009). *Semboller nasıl okunur? Resimli sembol okuma rehberi.* İstanbul: Yem Yayın

Gürsu, N. (1988). *Türk dokumacılık sanatı çağlar boyu desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.

Koçu, R. E. (2015). *Türk giyim kumaş ve süslenme sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap, 2015.

İndirkaş, Z. (1990). *Türkler'de taç geleneği.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Lisans Tezi.

İndirkaş, Z. (1991). Selçuklular'da taç geleneği. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10, 39-46.

İndirkaş, Z. (2002a). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde taç geleneği. *Türkler, Cilt 4 – Ortaçağ,* 257-266, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

İndirkaş, Z. (2002b). *Türkler'de hükümdar tacı geleneği.* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri.

Ögel, B. (1984). *İslamiyetten önce Türk kültür tarihi - Orta Asya kaynak ve buluntulara göre*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Önder, M. (1998). *Antika ve eski eserler kılavuzu.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öz, T. (1946). *Türk kumaş ve kadifeleri I - XIV-XVI. yüzyıl*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Öz, T. (1951). *Türk kumaş ve kadifeleri II.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Salman, F. (2010). Gaznelilerde giyim kuşam özellikleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 16, 111-126.

Salman, F. (2011). *Türk kumaş sanatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Sipahioğlu, O. (2012). Osmanlı sarayında İtalyan dokumaları ve Türk dokumalarına etkisi. *VI. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Sempozyumu Bildiri Kitabı, 11-21 Eylül 2012*, 597-602, Milano.

Süslü, Ö.(2007*). Tasvirlere göre Anadolu Selçuklu kıyafetleri.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Şemseddin Sami (2017). *Kâmûs-ı Türkî (Latin harfleriyle).* İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Tezcan, H. (2006). *Osmanlı sarayının çocukları şehzadeler ve hanım sultanların yaşamları, giysileri.* İstanbul: Aygaz Yayınları.

Tezcan, H. (2017). *Bursa'nın ipeklisi (tarihi, ticareti, pamukluları ve ipeklileriyle ünlü Bursa).* Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi.

Toparlı, R. (2000). *Ahmet Vefik Paşa Lehce-i Osmânî*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Hall of Gold 1, https://nmrk.kz/en/halls/112/ (Erişim: 08.02.2024)

URL-2: 5th-4th century BC Altai territory, Pazyryk boundary, the valley of the River Bolshoy Ulagan https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoaen/main/#node78 (Erişim: 08.02.2024)

URL-3: TDK sözlük. https://sozluk.gov.tr (Erişim: 03.02.2024)

URL4:https://collectiononline.kreml.ru/en/entity/OBJECT/96923?country=2768699&index=34 (Erişim: 03.02.2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 27.04. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1405217
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 932-950.

Araştırma Makalesi
Research Article

19.-20. YÜZYIL KAZAK (SLAV) KÜLTÜRÜNDE GELENEKSEL KADIN GİYİM KUŞAMI

♦

TRADITIONAL WOMEN'S CLOTHING IN COSSACK CULTURE IN THE 19TH-20TH CENTURY

Nejla YILDIRIM*

ÖZ: Giyim tıpkı yemek, uyku, su, barınma gibi insanın en temel ihtiyaçlarından biridir. Bu nedenle giyim kuşam, insanoğlunun var olmasıyla birlikte ortaya çıkar ve geçmişten günümüze çeşitli değişimler ve dönüşümler geçirerek bugünlere ulaşır. Tarihi süreçlere bakıldığında, insanların ilk zamanlarda örtünmek ve doğa koşullarına karşı vücutlarını korumak amacıyla giyindikleri, daha sonraki zamanlarda ise insanların uygarlık ve kültür seviyelerinin değişmesiyle birlikte giyim kuşama farklı anlamlar ve işlevler yüklendiği görülür. Toplumun her ferdini ilgilendiren, maddi kültürün ayrılmaz bir parçasını oluşturan giyim kuşam, birçok kültürde olduğu gibi Slav Kazaklarının kültüründe de önemli bir yere sahiptir. 15.-16. yüzyılda ortaya çıkan, genellikle Ukrayna ve Rusya'dan gelen Slavlardan oluşan bu Kazaklar sınır bölgelerinde yaşarlar. Askerlik görevlerini yerine getirerek sınırların güvenliğini sağlarlar. Savaşçı bir toplum olan Slav Kazakları, aynı zamanda kendilerine has yaşam ve giyim kuşam tarzına da sahiptirler. Bu eksende çalışmamızın amacını 19.-20. yüzyılda Slav Kazak kadınlarının nasıl giyindiklerini ele almak ve Slav Kazak kadınlarının giyim kuşamının oluşmasına etki eden faktörleri incelemek oluşturmaktadır. Çalışmamızda nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması ve scoping tarama kullanılmıştır. Slav Kazak kadınlarının giyim kuşamı ile ilgili Türkiye'de herhangi bir araştırmanın yapılmamış olması bu çalışmayı gerekli kılmıştır. Çalışmamız sonunda, Slav Kazaklarının Tatarlarla, Türklerle, Ruslarla ve Kafkas halklarıyla kurdukları etkileşimin, iklimin ve dinin Slav Kazak kadınlarına özgü ve eşsiz giyim tarzının oluşmasına etki ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Çalışmamızda ulaştığımız bir diğer sonuç ise kültürlerarası etkileşimin, iklimin ve dinin Slav Kazak kadınlarının giyim kuşamında hem çeşitliğe hem de zenginliğe yol açtığı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Giyim kuşam, Slav Kazakları, Slav Kazaklarının kültürü, Slav Kazak kadınlarının geleneksel giyim kuşamı, Kültürlerarası etkileşim

ABSTRACT: *Clothing is one of the most basic human needs along with food, sleep, water and shelter. For this reason, clothing emerged with the existence of human beings and has reached today by having gone through various changes and transformations from the past to the present. When looking at historical processes, it is seen that in the early times, people dressed to cover themselves and protect their bodies against natural conditions, and in later times, as people's civilization and cultural levels changed, different meanings and functions were attributed to the clothing. Clothing, which concerns every member of society and constitutes an inseparable part of material culture, has an important place in Cossack culture, as in many cultures. These Cossacks, who emerged in the 15th-16th century and generally consist of Slavs coming from*

* Öğr. Gör. Dr.-Kocaeli Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Modern Diller Bölümü/Kocaeli-nejlay34@yahoo.com.tr (Orcid: 0000-0001-7582-3528)

This article was checked by Turnitin.

Ukraine and Russia, live in the border regions. They ensure the security of the borders by performing military service. The Cossacks, a warrior society, also have their own unique lifestyle and clothing style. On this axis, the purpose of this study is to discuss how Cossack women dressed in the 19th-20th century and to examine the factors that affected the formation of Cossack women's clothing style. In our study, literature review and scoping review, which are qualitative research methods, were used. The lack of research on Cossack women's clothing style in Türkiye necessiated this study. At the end of this study, it came to the conclusion that intercultural interaction of Cossacks with Tatars, Turks, Russians and Caucasian people, climate and religion affected the formation of unique clothing style of Cossack women. Another conclusion we reached in our study was that intercultural interaction, climate and religion led to both diversity and richness in the clothing of Cossack women.

Keywords: *Clothing, Cossacks, Cossack culture, Traditional clothing of Cossack women, Intercultural interaction.*

Giriş

Amerikalı psikolog Abraham Maslow'un (1908-1970) 1943 yılında yayımlanan *İnsan Motivasyonu Teorisi* (A Theory of Human Motivation) başlıklı çalışmasında ortaya attığı Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'ne göre, giyim tıpkı yemek, su, uyku, barınma gibi insanın en temel ihtiyaçlarından biridir (1954: 35-58). İnsanın en temel ihtiyaçlarından biri olması nedeniyle giyim insanlıkla birlikte var olur, ilkel toplumlardan çağdaş toplumlara geçerken de önemini fazlaca arttırır (Tezcan, 1983: 255).

Tarihi süreçlere bakıldığında, insanların ilk zamanlarda örtünmek ve doğa koşullarına karşı vücutlarını korumak amacıyla giyindikleri, fakat daha sonraki zamanlarda insanların giyim kuşama farklı anlamlar ve işlevler yükledikleri görülür. Giyim kuşam konusunda çalışmaları bulunan Sabahattin Türkoğlu'ndan aktarım yapan araştırmacı Gözde Bursalıgil'in de belirttiği üzere, yapılan araştırmalar insanların ilk kez Son Buzul Çağı'nda yaşanan ve Paleotik adı verilen dönemde vücutlarını örtme ihtiyacı hissettiklerini ortaya koyar (akt. Bursalıgil, 2009: 6). Dolayısıyla insanlar ilk zamanlarda söz konusu ihtiyacı karşılamak adına önce bitkilerden, sonrasında ise hayvan postlarından yararlanırlar. Ancak daha sonraki zamanlarda insanların uygarlık ve kültür seviyelerinin değişmesiyle birlikte giyim kuşama bambaşka anlamlar ve işlevler yüklenir. Böylece insanların sadece örtünmek ve korunmak amacıyla giyinmedikleri, aynı zamanda giyimin toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik, dinsel ve mesleksel statünün de göstergesi haline geldiği görülür. Örneğin Antik Roma'da sadece senatörlerin mor şeritli giysiler giymesine izin verilirken, yerli kabilelerin birçoğunda sadece yüksek rütbeli kabile şeflerinin başlarına tüy taktıkları bilinmektedir (İci, 2019: 25; Doğan, 2011: 3).

Toplumun her ferdini ilgilendiren, aynı zamanda toplumsal kültürün bir parçası olan giyim kuşam birçok kültürde olduğu gibi Slav Kazaklarının kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Peki çalışmamıza konu olan bu Slav Kazakları kimdir? Slav Kazaklarının (Ukrayna ve Rusya Kazakları) tarihine bakıldığında, 15.-16. yüzyılda, özellikle Ukrayna ve Rusya'da yaşanan sosyo-

politik, ekonomik ve dini gelişmelerin bu topraklarda yaşayan insanların Rusya'nın güney bozkırlarına, *Vahşi Ova* (Dikoye pole) adıyla anılan bölgeye gelip yerleşmelerine neden olduğu görülür. Özgürlüklerine düşkün olduklarından ve herhangi bir otoriteye bağlı olmak istemediklerinden dolayı bu kişiler Kazak olarak adlandırılırlar. Slav Kazaklarını genellikle Ukrayna ve Rusya topraklarından gelen Slavlar oluşturmasına rağmen, ilerleyen yıllarda farklı milletlerden gelen özgürlük sevdalılarının, asker kaçaklarının, kanun kaçaklarının ve haydutların da Slav Kazaklarına katıldıkları görülür. Başlangıçta Zaporog (Zaporojya) ve Don Kazakları olmak üzere iki ana grup halinde ortaya çıkan bu Slav Kazaklarından, 16. yüzyıldan itibaren yeni Slav Kazak toplulukları ve orduları (*voysko*) ortaya çıkar ve bu Slav Kazak orduları da dağılım gösterdikleri coğrafyanın adıyla anılırlar. Terek Kazak Ordusu, Kuban Kazak Ordusu, Greben Kazak Ordusu, Yayık (Ural) Kazak Ordusu, Sibirya Kazak Ordusu, Ussuri Kazak Ordusu, Orenburg Kazak Ordusu gibi. Sınır bölgelerinde yaşayan, askerlik görevlerini yerine getirerek sınırların güvenliğini sağlayan Slav Kazakları aynı zamanda keşif ve habercilik görevlerini yerine getirip kafilelere de refakat ederler. Sınır bölgelerinde yaşayan Slav Kazakları zaman içerisinde savaşçı yönleriyle ön plana çıkarlar ve sahip oldukları bu savaşçı özelliklerinden dolayı da 1721 yılından itibaren Rus düzenli ordusunun bir parçası haline gelirler (Yıldırım, 2023: 11, 237-238).

Savaşçı bir toplum olan Slav Kazakları, sınır bölgelerinde yaşadıklarından dolayı sık sık bölge halklarıyla, özellikle de Tatarlarla, Türklerle, Ruslarla ve Kafkas halklarıyla etkileşim içinde olurlar. Bunun doğal bir sonucu olarak, bu kültürlerarası etkileşim zaman içerisinde Slav Kazaklarının sadece yeme içmelerine, danslarına, şarkılarına ve dillerine değil, aynı zamanda giyim kuşamlarına da yansır. Kültürlerarası etkileşimin yanı sıra Slav Kazaklarının giyim kuşamı iklimden ve dinden de etkilenir. Söz konusu unsurların bir araya gelmesiyle de Slav Kazaklarına özgü ve eşsiz bir giyim kuşam tarzının oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda biz de bu çalışmamızda, Slav Kazak kadınlarının 19.-20. yüzyılda nasıl giyindiklerini genel hatlarıyla ele almaya çalışacağız.

1. 19.-20. Yüzyıl Slav Kazak Kadınlarının Geleneksel Giyim Kuşamına Dair Genel Bir Değerlendirme

Eski Slav Kazaklarının, kendilerine eş olarak yabancı kadınları seçtikleri bilinmektedir. Ancak bu birliktelikler genellikle gönül rızasıyla değil, kızın ya kaçırılması ya da esir alınması yoluyla gerçekleşir. Yaşadıkları bölgelere komşu olan halklarla kurdukları etkileşim sonucunda, Slav Kazakları eşlerini genellikle Asya halklarından (Tatarlar, Türkler, Çeçenler, Çerkesler vd.) seçerler. Yaşanan bu gelişme Slav Kazak kadınlarının giyim kuşamına yansır ve kadınların giyim kuşamında söz konusu halkların izleri görülür (Suhorukov, 1891: 121; Omelçenko, 1991: 62). Tatar, Türk, Çeçen, Çerkes gibi halkların yanı sıra Slav Kazak kadınlarının giyim kuşamı Rus kadınlarının giyim kuşamından da izler taşır (Loginov, 2003: 66).

Don Kazak kadınlarının giyim kuşamına bakıldığında, giyim kuşamlarının genellikle Tatar, Türk ve Rus kadınlarının giyim kuşamından izler taşıdığı görülür. Aşağı Don bölgesinde yaşayan Don Kazak kadınlarının temel kıyafetini, bir nevi Tatarların giydikleri kaftana benzeyen *kubelek* oluşturur. *Kubelek;* uzunluğu dizlerin altına kadar gelen, yakasız, kolları geniş bırakılmış, genellikle ipekli kumaştan dikilen, göğsünde gümüş ya da yaldızlı düğmeler bulunan bir üst giysisidir (Görsel 1) (Suhorukov 1891: 121). Bu giysinin adı ise "güve" veya "kelebek" anlamlarına gelen Tatarca "kobelek", "kebelek" sözcüklerine dayanmaktadır. Kadınlar kollarını yukarıya kaldırdıklarında, *kubelek*'in geniş bırakılmış kolları bir güvenin ya da bir kelebeğin kanatlarını anımsattığı için söz konusu giysiye bu isim verilmiştir. Kadınlar hem gündelik hayatlarında hem de bayramlarda giydikleri *kubelek*'i 17. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılın sonlarına kadar yaygın bir biçimde kullanmışlardır (Gorblyanskaya, 2012: 34).

Görsel 1: Kırmızı ve sarı renkli kubelek giymiş bir Don Kazak kadını. (Kaynak: A. İ. Rigelman'ın 1846 yılında yayımlanan "Don Kazaklarının Tarihi ya da Anlatısı" adlı eseri. (URL-1)).

Kadınlar, k*ubelek'*in üzerine yukarıdaki görselde de görüldüğü gibi kemer bağlarlar. Bu kemerler genellikle kadife kumaştan dikilir ve üzerleri de incilerle süslüdür. Kadınlar, *kubelek'*in altına elbise gömlek karışımı, ipekten ya da ince kumaştan dikilmiş, alt ve üst kısımları işlemeli, yere kadar uzanan ve bel kısmına yün kordon (*gaşnik*) bağlanan *rubaha* (Görsel 2) denilen elbise; ipekli kumaştan dikilmiş şalvar (Suhorukov, 1891: 121); katman katman, genellikle kırmızı-siyah ya da lacivert-siyah renklerden oluşan, uçları süslü *poneva* (*ponyova, ponyava, ponka*) (Görsel 3) denilen etekler giyerler. *Poneva* denilen etekler sadece evli kadınlar tarafından giyilmektedir (Loginov, 2003: 69). Söz konusu kıyafetlerden *rubaha*'da ve *poneva'*da Rus halkının; şalvarda ise Tatar ve Türk halklarının etkisi görülür.

2. 3.

Görsel 2: 19. yüzyılın sonlarına ait bir rubaha. (Kaynak: URL-2).

Görsel 3: Poneva. (Kaynak: URL -2).

Don Kazak kadınları, genellikle ipekli kumaştan dikilen, yere kadar uzanan, geniş, uzun kollu ve işlemeli kaftanlar da (Görsel 4) giyerler. Hatta konuyla ilgili olarak Don Kazakları konusunda çalışmaları bulunan Aleksandr İvanoviç Rigelman (1720-1789), yukarı Don bölgesinde yaşayan Don Kazak kadınlarının erkek kaftanları (1846: 137); Rus general ve tarihçi Nikolay İvanoviç Krasnov (1833-1900) ise aşağı Don bölgesinde yaşayan Don Kazak kadınlarının kadifeden ya da Angora keçisinin yününden yapılmış kaftanlar giydiklerini belirtir (akt. Loginov, 2003: 74).

Görsel 4: Pembe kaftan giymiş bir Don Kazak kadını. (Kaynak: A. İ. Rigelman'ın 1846 yılında yayımlanan "Don Kazaklarının Tarihi ya da Anlatısı" adlı eseri. (URL-3)).

Kadınlar *kubelek* ve kaftan dışında, yaz aylarında evden çıkarken yakasız, sırma ya da gümüş işlemeli ipek kumaştan dikilmiş *kavrak* denilen kaftan (Görsel 5); kış aylarında da yere kadar uzanan, kürkten yapılmış *şuba* (Görsel 6) denilen giysi giyerler (Suhorukov, 1891: 122).

5. 6.

Görsel 5: Aşağı Don bölgesinde yaşayan ve kahverengi kavrak giymiş bir Don Kazak kadını. (Kaynak: F. G. Solntsev'in 1869 yılında yayımlanan "Rus Devletinin Kostümleri" adlı eseri. (URL-4)).

Görsel 6: Desenli beyaz renk şuba giymiş bir Don Kazak kadını. (Kaynak: Loginov, A. N. (2008). *"16.-19. Yüzyılda Don Kazaklarının Kostümü".* Volgograd: Print Terra (192 sayfalık eserin 40 sayfası renkli illüstrasyondur): URL-5).

Yukarı Don bölgesinde yaşayan kadınlar ise Rusların etkisiyle, 19. yüzyıldan itibaren *sukman* ve *sarafan* denilen giysiler giyerler. *Sukman* (Görsel 7), tuniğe benzeyen, göğüs kısmı ve alt kenarı ipek kurdeleler ile işlenmiş, göğüs kısmında bakır düğmeler bulunan, evde dokunmuş kumaşlardan dikilen ve *rubaha'*nın üzerine giyilen bir giysidir. Genellikle mavi ya da siyah renkten dikilen *sukman'*ın üzerine kırmızı ya da mavi kemer bağlanır (Loginov, 2003: 73).

Görsel 7: Yukarı Don bölgesinde yaşayan ve mavi renkli sukman giymiş bir Don Kazak kadını. (Kaynak: F. G. Solntsev'in 1869 yılında yayımlanan "Rus Devletinin Kostümleri" adlı eseri. (URL-6)).

Sarafan (Görsel 8) da tıpkı *sukman* gibi *rubaha'*nın üzerine giyilen, pamuklu kumaştan, evde ya da fabrikada dokunmuş kumaşlardan dikilen ve ince bir kemer ile kullanılan kolsuz elbisedir (Loginov, 2003: 71).

Görsel 8: Yukarı Don bölgesinde yaşayan ve mavi renkli sarafan giymiş bir Don Kazak kadını. (Kaynak: F. G. Solntsev'in 1869 yılında yayımlanan "Rus Devletinin Kostümleri" adlı eseri. (URL-6)).

Rusların (Rus köylü kadınları) etkisiyle, Don Kazak kadınları günlük hayatlarında iş yaparken giysilerinin kirlenmesini önlemek için *perednik* (Görsel 9) denilen önlükler de giyerler. Günlük hayatları dışında Don Kazak kadınlarının, *perednik*'leri bayram günlerinde de tıpkı bir aksesuar gibi kullandıkları görülür. Bayram kıyafetlerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturan söz konusu önlükleri kadınlar *rubaha*'larının, *poneva*'larının ya da *sarafan*'larının üzerine giyerler (Loginov, 2003: 73).

Görsel 9: Beyaz renkli perednik giymiş bir Don Kazak kadını. (Kaynak: A. İ. Rigelman'ın 1846 yılında yayımlanan "Don Kazaklarının Tarihi ya da Anlatısı" adlı eseri. (URL-3)).

Don Kazak kadınlarının giydikleri önlükler içerisinde düz ya da baskılı kumaştan dikilen, alt kısmı kırmızı renk olan önlükler ise dikkat çekicidir. *Zapon* (Görsel 10), *zaveska* veya *zaneveska* olarak adlandırılan bu önlükleri kadınlar hem günlük hayatlarında hem de bayramlarda kullanırlar. Günlük hayatta giyilen bu önlükler pamuklu kumaştan, bayramlarda giyilenler ise pahalı kumaşlardan dikilir. Ayrıca bayramlarda giyilen önlükler dantel ve kurdele ile süslenir (Loginov, 2003: 73).

Görsel 10: Zapon. (Kaynak: Loginov, 2003: 74).

Don Kazak kadınları, 20. yüzyılın başından itibaren bluz ve etekten oluşan, genellikle ipekli ya da pamuklu kumaştan dikilen *paroçka* (Görsel 11) denilen takımlar da giyerler.

Görsel 11: Kahverengi ve siyah renkli paroçka, Rus Müzesi Kültür ve Sergi Merkezi. (Kaynak: URL-7).

Baş aksesuarı olarak bekâr kızlar *çelouç* (*çelouh*) (Görsel 12) ve *tarkiç* (Görsel 13) takarlar. Bayramlarda takılan *çelouç* kadifeden yapılır; üzeri inci ve taşlarla, kenarları altın zincir ve sikkelerle süslüdür. *Tarkiç* ise ipekten yapılmış bir başörtüsüdür. Bir köşeden diğer köşeye katlanan ve üçgen şeklini alan *tarkiç*, genç kızın bekâr olduğunu vurgulayan tek saç örgüsünün bir kısmını dışarıda bırakacak şekilde bağlanır. Saç örgüsünün ucuna kurdele takılır (Suhorukov, 1891: 121).

12.

13.

Görsel 12: Kırmızı ve sarı renkli çelouç takmış bir Don Kazak genç kızı. (Kaynak: A. İ. Rigelman'ın 1846 yılında yayımlanan "Don Kazaklarının Tarihi ya da Anlatısı" adlı eseri. (URL-1)).

Görsel 13: Aşağı Don bölgesinde yaşayan ve kırmızı renkli tarkiç takmış bir Don Kazak genç kızı. (Kaynak: F. G. Solntsev'in 1869 yılında yayımlanan "Rus Devletinin Kostümleri" adlı eseri. (URL-8)).

Evli kadınlar ise baş aksesuarı olarak hafif, başı olduğu gibi saran, arkada şeritleri olan *povoynik* (Görsel 14); bayramlarda kullanılan, samur kürkünden yapılmış, üst kısmı dört köşeli ve kadife olan, incilerle süslü *sobolya şapka* (Görsel 15) ve *kiçka* (*kika*) (Görsel 16) denilen iki köşeli, yassı ve uzun şapkalar takarlar. Bazı *kiçka'*lar iki küçük boynuza sahiptir ve sahip oldukları söz konusu boynuzlarından dolayı bu *kiçka*'lar *rogataya kiçka,* diğer bir ifadeyle *boynuzlu kiçka* (Görsel 17) olarak adlandırılırlar. Aynı zamanda evli kadınlar evli olduklarını vurgulamak amacıyla iki saç örgüsü örerler ve bu saç örgülerini de söz konusu şapkaların altında muhafaza ederler (Suhorukov, 1891: 122; Rigelman, 1846: 137).

14.

15.

Görsel 14: Yukarı Don bölgesinde yaşayan ve kahverengi povoynik takmış bir Don Kazak kadını. (Kaynak: F. G. Solntsev'in 1869 yılında yayımlanan "Rus Devletinin Kostümleri" adlı eseri. (URL-8)).

Görsel 15: Siyah renk sobolya şapka takmış Don Kazak Atamanı Stepan Daniloviç Yefremov'un eşi. (Kaynak: URL-1).

16. 17.

Görsel 16: Renkli kiçka takmış bir Don Kazak kadını. (Kaynak: A. İ. Rigelman'ın 1846 yılında yayımlanan "Don Kazaklarının Tarihi ya da Anlatısı" adlı eseri. (URL-3)).

Görsel 17: Boynuzlu kiçka takmış bir Don Kazak kadını. (Kaynak: Loginov, 2003: 66).

Don Kazak kadınlarının kullandıkları baş aksesuarlarından bir diğeri ise *kolpak*'tır. Don Kazakları konusunda çalışmaları bulunan Rus tarihçi Vasiliy Dmitriyeviç Suhorukov'un (1795-1841) da belirttiği gibi, zevklerin ve modanın değişmesiyle birlikte *povoynik*'ler yerini uzunluğu elli santimetreye kadar ulaşan, ipekten yapılmış *kolpak* (Görsel 18) denilen baş aksesuarına bırakır. Hatta bazı Don Kazak kadınları, *povoynik* yerine *türban* denilen (1891: 123) ince kumaştan yapılmış, başı sıkıca kavrayan baş sargısı da takarlar.

Görsel 18: Kadın kolpak'ı, M. A. Şolohov Devlet Müzesi. (Kaynak: URL-9).

Kadınlar, ayaklarına sahtiyan derisinden yapılmış, çok renkli, sert topuklu ya da topuksuz *içitki* (*içiki* veya *içigi*) (Görsel 19) denilen Tatar çizmesi giyerler. *İçitki'*nin yanı sıra kadınlar topuklu ayakkabı; düz tabanlı, siyah deriden yapılmış *çiriki* (Görsel 20) denilen ayakkabı da giyerler. Zevklerin ve modanın değişmesiyle birlikte *içitki*'nin yerini çoraba (*çulki*),

topuklu ayakkabının da yerini *başmaki* denilen deriden yapılmış ayakkabıya bıraktığı görülür (Suhorukov, 1891: 123; Rigelman, 1846: 137).

19.

20.

Görsel 19: İçitki. (Kaynak: URL-10).

Görsel 20: Çiriki, M. A. Şolohov Devlet Müzesi. (Kaynak: URL-9).

Aksesuar olarak kadınlar, incilerden yapılmış, ince bir ağ şeklinde örülmüş ve yine incilerle işlenmiş, kırmızı bir saten bantla şapkaya tutturulmuş *çikiliki* (Görsel 15); incilerden yapılmış *perla* (Görsel 15) denilen kolye kullanırlar. *Çikiliki* ve *perla'*nın yanı sıra Don Kazak kadınları incilerden ya da metallerden yapılmış *belezki* (Görsel 15) denilen bilezik, inci ya da değerli taşlardan yapılmış küpe ve altın yüzük de takarlar (Suhorukov, 1891: 122).

Kafkas Kazak kadınlarının giyim kuşamına bakıldığında ise kadınların giyim kuşamında Kafkas halklarının ve Tatarların izleri görülür. Terek ve Greben Kazak kadınlarının temel kıyafetini ise Kafkas halklarına özgü, göğüs ve bele iyice oturan, uzunluğu dizlere ya da ayak bileklerine kadar gelen, atlas ya da ipekli kumaştan dikilen, uzun ve dar kollu *beşmet'*ler (Görsel 21) oluşturur. Temizlenmesi ve dayanıklılığı göz önünde bulundurulduğunda kadınların genellikle siyah renk *beşmet'*ler giymeyi tercih ettikleri görülür. Ancak siyah renk dışında, kadınlar mavi, kahverengi ve yeşil renk *beşmet'*ler de giyerler (Rjevusskiy, 2014: 179-180).

Görsel 21: Kahverengi beşmet giymiş ve sikkelerden yapılmış kolye takmış bir Greben Kazak genç kızı (G. G. Gagarin'in "Aksinya Fedyuşkina'nın Portresi" adlı çalışması, 1842). (Kaynak: URL-11).

*Beşmet'*in yanı sıra kadınlar, görünümü *beşmet'e* benzeyen *fufayka* (Görsel 22) da giyerler. *Fufayka'*yı *beşmet'*ten ayıran en önemli özellik ise *fufayka'*nın kollarının dirseğe kadar dar, dirsekten bileğe kadar geniş

biçimde uzanması oluşturur. Kadınlar, tıpkı *beşmet* gibi *fufayka* giyerken de siyah, mavi, kahverengi ve yeşil renkleri tercih ederler (Rjevusskiy, 2014: 179-180).

Görsel 22: Siyah renkli fufayka giymiş bir Greben Kazak kadını (G. G. Gagarin'in "Çervlyonnaya Stanitsası'ndan Bir Kazak Kadını" adlı çalışması, 19. yüzyıl). (Kaynak: URL-11).

Kadınlar, gümüş kemer bağlanan *beşmet'*in ve *fufayka'*nın üzerine kışın *şuba* denilen kürk giyerler. *Şuba'*lar ise ağırlıklı olarak sincabın, kedinin ve kuzu ayağının tüylerinden yapılır (Rjevusskiy, 2014: 180).

Greben ve Terek Kazak kadınları, Don Kazak kadınlarından ve bölgede yaşayan Kafkas kadınlarından farklı olarak şalvar giymezler. Bu durumu da Rus devlet adamı Andrey Maksimoviç Runovskiy (1761-1813), 1860 yılında yayımlanan *Şamil Hakkında Notlar* (Zapiski o Şamile) adlı eserinde şu satırlarla dile getirir: *"Slav Kazak kadınları şalvar giymezler. Yine de bu durum onların giyim kuşamını bozmuyor."* (URL-12).

Baş aksesuarı olarak evli kadınlar, *podkosok, soroçka, styagaş* ve *şirinka'*dan oluşan bir başörtü takarlar (Görsel 23). Evli olduklarını vurgulamak amacıyla iki saç örgüsü ören kadınlar, bu saç örgülerini başın tepesine toplarlar. Saç örgüleri içeride kalacak şekilde, ahşaptan yapılmış ve pamukla kaplanmış *podkosok'*u başlarına yerleştirirler. *Podkosok'*un üzerine sert ipekli kumaştan ya da basmadan yapılmış *soroçka* (*Soroçka* bir nevi *çepets*'e benzer. *Çepets* ise kadınların ve çocukların kullandığı, saçı örten, çene altından bağlanabilen kumaş bir başlıktır) denilen bir başlık takarlar. S*oroçka'*nın üzerine *styagaş* denilen, ipekten ya da basmadan yapılmış ve uçları enseye bağlanan küçük bir başörtü; bunun üzerine basmadan yapılmış, ortasında kıvrımı bulunan *şirinka* denilen büyük bir başörtü takarlar. Bele kadar gelen tek örgü ören bekâr kızlar ise baş aksesuarı olarak, yirmi bir numaralı görselde de görüldüğü üzere, sadece *styagaş* ve *şirinka* kullanırlar. Aksesuar olarak kehribar, boncuk, Kafkas halklarının etkisiyle büyük ya da küçük sikkelerden yapılmış kolye, gümüşten yapılmış büyük küpeler takarlar (Rjevusskiy, 2014: 180).

Görsel 23: Geleneksel başörtüsü takmış ve fufayka giymiş evli bir Greben Kazak kadını. (Kaynak: URL-13).

Kadınlar ayaklarına çorap, bot ve deriden yapılmış, ayağı ayak bileğine kadar saran, sivri uçlu, yüksek topuklu *çereviçki* giyerler (Rjevusskiy, 2014: 180).

Kuban Kazak kadınlarının giyim kuşamına bakıldığında, 1930'lu yıllara kadar kadınların temel kıyafetinin Rusların etkisiyle *rubaha* olduğu görülür. Kadınlar *rubaha*'nın üzerine etek giyerler ve ev işlerini yaparken bu iki parçayı (*rubaha* ve etek) kullanırlar. Küçük kız çocukları ve genç kızlar ise -evlenene kadar- tek parça *rubaha* giyerler ve *rubaha'*yı bel kısmına bağlanan yün kordonla birlikte kullanırlar. *Rubaha* ve eteğin yanı sıra kadınlar günlük işlerini yaparken *perednik* denilen önlükler de giyerler. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise kent yaşamının etkisiyle kadınların, aynı kumaştan dikilen etek ve bluzdan oluşan *paroçka* denilen takımlar da giymeye başladıkları görülür (Görsel 24). Söz konusu takımlar dantel, fırfır, örgü ve kordon süslemeleriyle dikkat çeker (URL-14).

Baş aksesuarı olarak kadınlar, yuvarlak, dar kenarlı, bir topuzun üzerine takılan ve iple sıkılan *şlıçka* denilen küçük bir şapka takarlar. Kuban bölgesinde saçı tamamen kapatmak alışılmış bir gelenek olmadığı için, kadınlar *şlıçka* kullanarak topuzlarını dikkatli bir şekilde kapatırlar (Görsel 24). Saçlarının geri kalanını ise açıkta bırakırlar. Aynı zamanda kadınlar yazın ipek eşarplar, kışın ise kafalarını sıcak tutacak eşarplar ve şallar kullanırlar. Kışın bekâr kızlar evli kadınlarla aynı eşarpları takarlar. Ancak yaz geldiğinde saçlarını açarlar ve örmüş oldukları saç örgülerinin uçlarına bağladıkları kurdele ile sokaklarda dolaşırlar (URL-14).

Ayaklarına çorap, *çereviçki* (Görsel 24), *başmaki* ve çizme giyerler. Aksesuar olarak ise boncuk, küpe ve yüzük takarlar (URL-14).

Görsel 24: Şlıçka takmış, kahverengi/ sarı renkli paroçka ve siyah renkli çereviçki giymiş bir Kuban Kazak kadını (S. A. Gavrilyaçenko'nun çalışması). (Kaynak: URL-15).

Ural Kazak kadınlarının giyim kuşamına bakıldığında, Ural Kazak kadınlarının, Rusların etkisiyle *rubaha* (*rubaha* uzun ya da kısa olabilir) ve *sarafan* giydikleri görülür. Ancak Ural Kazak kadınlarının giydikleri *rubaha,* Don bölgesinde ve Kuban'da yaşayan kadınların giydikleri *rubaha*'dan farklıdır. Çünkü Ural bölgesinde giyilen *rubaha,* kol (*rukava*) ve gövde kısmı (*stan*) olmak üzere iki parçadan oluşur. *Rubaha*'nın gövde kısmını oluşturan parçası pamuklu kumaştan ya da basma kumaştan dikilirken, kolları atlas, ipek gibi pahalı kumaşlardan dikilir. Aynı zamanda söz konusu *rubaha*'nın kolları Don bölgesinde ve Kuban'da giyilen *rubaha'*nın kollarından daha geniş, daha kabarık ve daha süslüdür. *Sarafan* ise *rubaha*'nın üzerine giyilir. Göğüs kısmı kapalı olan *sarafan* yere kadar uzanır. Günlük hayatta giyilen *sarafan'*lar basit kumaşlardan dikilir. Bu *sarafan'*ların üzerinde sırma şeritler ve düğmeler yoktur. Törenlerde giyilen *sarafan*'lar ise pahalı kumaşlardan dikilir. Üzerinde sırma şeritler ve yaldızlı düğmeler bulunur (Kurohtin, 2013: 5). Kadınlar *sarafan*'ın üzerine ise gümüş ve altın ipliklerden yapılmış, uçları püskküllü kemer takarlar (Kalaşnikova, 2013: 10).

Eski İnananların[1] dini uygulamalarını takip eden Ural Kazak kadınlarının dini inançlarına göre, yabancılara saçlarını göstermek büyük günahtır. Bu nedenle kadınlar saçlarının görünmemesine büyük özen gösterirler. Baş aksesuarı olarak, bekâr kızlar inci ve boncuklardan yapılmış, alnı kapatan *podniz*, *podniz*'in üzerine de *perevyzaka* denilen, kumaştan yapılmış bir örtü örterler (Görsel 25). Evli kadınlar ise Rus kadınların kullandıkları, alt kısmı sert, üst kısmı süslü olan *kokoşnik* denilen başlığa

[1] 17. yüzyılın ikinci yarısında Moskova Patriği Nikon önderliğinde dini ayinlerde ve metinlerde birtakım değişikliklere gidilir. Bu değişikliklerin amacı Rus Ortodoks kilisesinin uygulamalarını Yunan Ortodoks kilisesinin uygulamalarına yaklaştırmaktır. Örneğin iki parmakla haç çıkarmak yerine üç parmakla haç çıkarmak yapılan değişikliklerden sadece biridir. Yapılan değişiklikler önce kilisede, daha sonra da halk arasında bölünmelere yol açar ve söz konusu bölünme sonucunda Rus toplumunda eski dini uygulamaları devam ettiren bir grup ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu grup Eski İnananlar olarak adlandırılır (Riasanovsky ve Steinberg, 2016: 205-207).

benzeyen, inci ve değerli taşlarla süslü ya da boncuklarla süslü *soroka* (Görsel 25) denilen başlık takarlar (Kurohtin, 2013: 5). Değeri sekiz ile on iki bin ruble arasında değişen, inci ve değerli taşlarla süslü olan *soroka*'yı zengin ailelerden gelen kadınlar takarken, boncuklarla süslü *soroka*'yı maddi durumu iyi olmayan ailelerden gelen kadınlar takar. Söz konusu başlığı kadınlar bayramlarda kullanırlar. Günlük hayatta ise evli kadınlar bir nevi şapkaya benzeyen, ipekten yapılmış, başı tepeden enseye kadar kapatan *volosnik* (Görsel 26) ve *volosnik*'in üzerine de başörtü takarlar (Valkova ve Klimova, 2019: 138).

25. 26.

Görsel 25: (Solda) Podniz/perevyazka takmış, sarafan ve rubaha giymiş bir Ural Kazak genç kızı; (sağda) soroka takmış, sarafan ve rubaha giymiş bir Ural Kazak kadını. (Kaynak: Kurohtin, 2013: 5)

Görsel 26: Volosnik takmış, sarafan giymiş bir Ural Kazak kadını (19. yüzyıla ait bir resim), Eski Uralsk Müzesi. (Kaynak: URL-16).

Ural Kazak toplumunda *volosnik*'in ritüel bir anlamı da vardır. Bu ritüele göre bir genç kız, ailesinin onayı olmadan kaçarak evlenirse ne düğününde ne de öldüğünde *volosnik* giyemez (Kurohtin, 2013: 5).

Yukarıda söz ettiğimiz Slav Kazak topluluklarında olduğu gibi, Ural Kazak toplumunda da bekâr kızlar tek saç örgüsü örerler ve örgülerinin ucuna ipek, boncuk ya da altın kurdele takarlar (Valkova ve Klimova, 2019: 138). Evli kadınlar ise iki saç örgüsü örerler.

Ural Kazak kadınları ayaklarına çorap, topuklu ayakkabı ve *başmaki* giyerler (Valkova ve Klimova, 2019: 137).

Orenburg Kazak kadınları ise Rusların etkisiyle ipekten ya da evde dokunmuş kumaşlardan dikilen *rubaha* (kolları geniş ve kabarıktır), *rubaha*'nın altına da etek giyerler. *Rubaha* ve etekten oluşan bu kıyafeti hem ev kıyafeti hem de iş kıyafeti olarak kullanırlar. *Rubaha* ve eteğin yanı sıra kadınlar *sarafan*, *paroçka ve* önlük de giyerler. Kış aylarında ise koyun tüyünden yapılmış *şuba,* kuş tüyünden ya da yünden yapılmış şal ve eldiven kullanırlar (Novikova ve Rıbalko, 2018: 11, 14, 17, 21).

Baş aksesuarı olarak kadınlar, *kiçka* ve *soroka* kullanırlar. Ancak 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarından itibaren söz konusu baş aksesuarlarının neredeyse hiç kullanılmadığı görülür. Orenburg Kazak

kadınları *kiçka* ve *soroka* dışında *povyazka* denilen, saçı kapatan bir baş örtüsü de örterler (Görsel 27) (Novikova ve Rıbalko, 2018: 17-19).

Görsel 27: Beyaz rubaha ve renkli sarafan giymiş, kırmızı povyazka takmış bir Orenburg Kazak kadını (19. yüzyıla ait bu giysi Saint Petersburg'da bulunan Etnografya Müzesi'nde düzenlenen Anavatan Saatleri Sergisi'nde 2006 yılında sergilenmiştir). (Kaynak: URL-17).

Eski İnananların dini uygulamalarını takip eden Orenburg Kazak kadınları[2], dini inançlarından dolayı saçlarını asla kesmezler (Novikova ve Rıbalko, 2018: 18) ve tıpkı Ural Kazak kadınları gibi saçlarının görünmemesine büyük özen gösterirler. Yukarıda ele aldığımız diğer Kazak toplumlarında olduğu gibi, Orenburg Kazak toplumunda da bekâr kızlar tek saç örgüsü, evli kadınlar ise iki saç örgüsü örerler (Novikova ve Rıbalko, 2018: 18).

Ayakkabı olarak kadınlar bot, *çereviçki,* Rusların etkisiyle hasır örgüden yapılmış *lapti,* keçeden yapılmış *valenki,* Türk halklarından Başkurtların etkisiyle tarlada çalışırken alt kısmı ham deriden, üst kısmı kaba kumaştan yapılmış *Başkurt sarıkı* giyerler. Aksesuar olarak ise bakır, gümüş ve altın küpeler, gümüş ve altın yüzükler takarlar (Novikova ve Rıbalko, 2018: 22-24).

Sonuç

19.-20. yüzyıl Slav Kazak kadınlarının geleneksel giyim kuşamını ele aldığımız bu çalışmamızda birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. İlk olarak çalışmamızda yer verdiğimiz bilgilerden yola çıkarak, 19.-20. yüzyılda Slav Kazak kadınlarının geleneksel giyim kuşamının şekillenmesinde üç faktörün önemli rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu faktörlerden ilki, kültürlerarası etkileşimdir. 15.-16. yüzyılda ortaya çıkan Slav Kazakları, sınır bölgelerinde yaşadıklarından dolayı diğer kültürlerle, özellikle de Tatarlarla, Türklerle, Ruslarla ve Kafkas halklarıyla etkileşim içinde olurlar. Bu etkileşimin bir sonucu olarak, Slav Kazak kadınlarına özgü ve eşsiz bir giyim kuşam tarzı ortaya çıkar. Örneğin yukarı Don bölgesinde yaşayan kadınlar Rusların etkisiyle *sarafan* ve *sukman* giyerken, aşağı Don bölgesinde yaşayan kadınlar Tatarların etkisiyle *kubelek* giyerler. Greben ve Terek Kazak kadınlarının

[2] Orenburg Kazaklarının hepsi Eski İnananların dini uygulamalarını takip etmez, ancak Orenburg Kazakları arasında çok sayıda Eski İnanan bulunur (Şambarov, 210: 421).

giyim kuşamı ise Kafkas halklarının renkli giyim kuşam kültüründen izler taşır. Greben ve Terek Kazak kadınları Kafkas halklarının etkisiyle *beşmet* ve *fufayka* giyerler, büyük ya da küçük sikkelerden yapılmış kolye takarlar.

Slav Kazak kadınlarının geleneksel giyim kuşamının şekillenmesini sağlayan ikinci faktör, iklimdir. Örneğin soğuk iklim şartlarının yaşandığı Orenburg bölgesinde, Orenburg Kazak kadınları kışın koyun tüyünden yapılmış *şuba* giyerler, yünden yapılmış şal ve eldiven takarlar.

Slav Kazak kadınlarının geleneksel giyim kuşamının şekillenmesini sağlayan üçüncü ve son faktör ise dindir. Çalışmamız çerçevesinde elde ettiğimiz bulgular ışığında Eski İnananların dini uygulamalarını takip eden Slav Kazak kadınlarının giyim kuşam konusunda daha muhafazakâr olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Ural Kazak kadınları dinleri gereği saçlarını tamamıyla kapatan *perevyzaka* ve *soroka* takarlar. Orenburg Kazak kadınları da dinleri gereği saçlarını asla kesmezler.

Çalışmamızda elde ettiğimiz ikinci sonuç ise kadınların giydikleri kıyafetler, taktıkları baş aksesuarları ve saç örgüleri aracılığıyla çevreye bekâr ya da evli olup olmadıkları konusunda bilgi iletmesidir. Örneğin *poneva* denilen etekler sadece evli kadınlar tarafından giyilir. *Çelouç, tarkiç, perevyazka* gibi baş aksesuarları bekâr kızlar tarafından takılırken, *povoynik, kiçka, rogataya kiçka, soroka, volosnik* gibi baş aksesuarları ise evli kadınlar tarafından takılır. Bekâr kızlar tek saç örgüsü örerken, evli kadınlar iki saç örgüsü örer.

Sonuç olarak kültürlerarası etkileşimin, iklimin ve dinin sadece Slav Kazak kadınlarına özgü ve eşsiz bir giyim kuşam tarzının oluşmasına etki etmediği, aynı zamanda Slav Kazak kadınlarının giyim kuşamında çeşitliğe ve zenginliğe de yol açtığı sonucuna ulaşılmıştır. 19.-20. yüzyıl Slav Kazak kadınlarının geleneksel giyim kuşamını ele aldığımız bu çalışmamızın, bu alanda yapılacak yeni çalışmalara kaynaklık etmesini temenni etmekteyiz.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Bursalıgil, G. (2009). *Antropolojik açıdan giyim kültürü*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Doğan, M. M. (2011). *Giyim kuşam ve kültür incelemeleri üzerine Türk romanı (1870-1940).* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gorblyanskaya, K. Yu. (2012). Donskoy narodnıy jenskiy kostyum XVIII-XIX vekov kak fenomen kazaçyey subkulturı. İzvestiya vuzov. Severo-Kavkazskiy region. *Obşeçestvennıye nauki,* 4, 31-34.

İci, S. (2019). *Gençlerin kıyafet tercihleri üzerine sosyolojik bir araştırma: Cumhuriyet Üniversitesi örneği.* Sivas: Sivas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kalaşnikova, N. M. (2013). O jenskoy i mujskoy odejde kazaçyego naseleniya Rossii, *Kultura mejetniçeskih kontaktov hudojestvenno-muzıkalnaya traditsiya. Pograniçe kultur i iskusstvo kazaçestva: Sbornik materialov vserossiyskaya nauçno-praktiçeskaya konferantsiya*. Red. kol. İ. A. Çudinova, M. A. Sen, A. B. Nikanorov. Sankt Peterburg: Asterion, 9-11.

Kurohtin, V. (2013). Traditsionnaya odejda uralskih kazakov, *Ural,* 84, 5 Kasım, 5.

Loginov, A. N. (2003). Russkaya traditsiya v odejde donskih kazaçek XVI-XIX vekov. *Vestnik volGU*, 4 (8), 66-75.

Maslow, A. H. (1954). A theory of human motivation. *Motivation and Personality,* 35-58, y.y.: Harper & Row, Publishers, Inc.

Novikova, O. V. - Rıbalko, A. A. (2018). *Traditsionnaya odejda orenburgskih kazakov v kontse XIX – naçale XX vekov.* Yekaterinburg: Tsentr narodnoy kulturı srednego urala.

Omelçenko, İ. L. (1991). *Terskoye kazaçestvo.* Vladikavkaz: Severo-osetinskiy institut gumanitarnıh issledovaniy pri sovete ministrov SOSSR.

Riasanovsky, N. V. -Steinberg, M. D. (2016). *Rusya tarihi*. (çev.: Figen Dereli), İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Rigelman, A. İ. (1846). *İstoriya ili povestvovaniye o donskih kozakah.* Moskva: V universitetskoy tipografii.

Rjevusskiy, A. A. (2014). *Terskoye kazaçye voysko*. Moskva: Veçe.

Suhorukov, V. D. (1891). *Statiçeskoye opisaniye zemli donskih kazakov, sostovlenoye 1822-32 godah*. Novoçerkask: Oblastnaya voyska donskago tipografiya.

Şambarov, V. Ye. (2010). *Kazaçestvo: Spasiteli Rossii*. Moskva: Eksmo "Algoritm".

Tezcan, M. (1983). Giyim olgusuna sosyo-kültürel bakış ve Türklerde giyim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 16 (1), 255-276.

Valkova, T. R. - Klimova, O. N. (2019). *Muzeynıye kollektsii traditsionnogo russkogo kostyuma: formirovaniye i problemı hraneniya. Sistematiçeskoye opisaniye russkoy kollektsii Daşkovskogo etnografiçeskogo muzeya, 2-ya polovina XIX veka.* Moskva: İnstitut naslediya.

Yıldırım, N. (2023). *N. V. Gogol'ün "Taras Bulba" ve L. N. Tolstoy'un "Kazaklar" adlı eserlerinde Kazaklar.* Konya: Çizgi Kitabevi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.livemaster.ru/topic/2444697-odezhda-donskih-kazachek-stereotipy-i-realnost (Erişim: 20.02.2024).

URL-2: http://muzeumugorsk.ru/vystavki/vystavki-2021/virtalnye-vystavki-2021/item/1823-vo-vsekh-ty-dushechka-naryadakh-khorosha (Erişim: 20.02.2024).

URL-3: https://antiquebooks.ru/category.php?ch=book&book=109267 (Erişim: 20.02.2024).

URL-4: https://businka.org/flashmob/2015/06/13/kostyum-kazachki-eto-celyy-mir-glavnoe-chtoby-kostyumchik-sidel.html (Erişim: 20.02.2024).

URL-5: https://filial-17.blogspot.com/2014/02/blog-post_20.html (Erişim: 20.02.2024).

URL-6: https://belorechensk.net/threads/20196/ (Erişim: 20.02.2024).

URL-7: http://www.museumkogalym.ru/actions/1642 (Erişim: 20.02.2024).

URL-8: https://studfile.net/preview/3911283/page:5/ (Erişim: 20.02.2024).

URL-9: https://www.sholokhov.ru/museum/collection/data/495/ (Erişim: 20.02.2024).

URL-10: https://kg-rostov.ru/city/knowledge_power/moda-dona/ (Erişim: 20.02.2024).

URL-11: https://www.livemaster.ru/topic/1095139-kostyum-kazachki-skvozveka-chast-2-grebenskie-kazachki (Erişim: 21.02.2024).

URL-12: Runovskiy, A. M. Zapiski o Şamile, https://arheve.org/read/runovskiy-ai/zapiski-o-shamile/204363 (Erişim: 21.02.2024).

URL-13: https://vk.com/@mykazachki-kostum-kavkazskih-goryanok-i-tersko-grebenskih-kazachek-v-ch (Erişim: 21.02.2024).

URL-14: Dzog, T. N. Odejda Kubanskih kazaçek, http://ksovd.org/ksovd/628-odezhda-kubanskih-kazachek.html (Erişim: 21.02.2024).

URL-15: http://ksovd.org/ksovd/628-odezhda-kubanskih-kazachek.html (Erişim: 21.02.2024).

URL-16: https://old.bigenc.ru/ethnology/text/2032333 (Erişim: 24.03.2024).

URL-17: https://berdskasloboda.ru/obychai-zhenskaya-odezhda/ (Erişim: 25.03.2024).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 05.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1465432
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 951-969.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÇİFT BAŞLI KARTAL MOTİFİNİN SEMBOLİK ANLAMLARI VE TEKSTİLLERDE KULLANIMI

♦

THE SYMBOLIC MEANINGS OF THE CHITF-HEADED EAGLE MOTIF AND ITS USE IN TEXTILES

Elif Tuğçe TECİR*

ÖZ: Toplumlar kendi kültür tarihleri içerisinde doğadan ve çevrelerinden gördükleri birçok şeyi tasvir edip bunlara sembolik anlamlar yüklemişlerdir. Bu tasvirler; göçebe-bozkır kültürü ile yaşayan toplumlarda güçlü bir hayvan kültü ile geliştirilmiş ve mimariden el sanatlarına birçok alanda eserler verilmiştir. Çift başlı kartal motifi; Orta Asya ve Mezopotamya'ya dayanan, farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerde yer edinerek halen günümüzde kullanılması ile dikkat çekmektedir. Çift başlı kartal tasviri, kartaldan türetilmiş ve aynı anlamlar ile kullanılmıştır. Yeterince sorgulanmadan doğrudan Selçuklulara atfedilen bu motif, aksine Selçuklulardan önceki yüzyıllarda da görülmektedir. Neredeyse her uygarlığın benimsediği hayali varlık, ortak değere dönüşerek nesilden nesile taşınarak milli bir kimlik kazanmıştır. Tekstil sanatlarında dokuma kumaş, halı, kilim, giysi süsleri ve tekstil aksesuarları gibi taşınması rahat, kolay ve ticari değere sahip ürünlerde kullanılması nedeniyle bu motifin farklı kültürlere geçişinde yaygınlık sağlanmıştır. Çalışma kapsamında; çift başlı kartal motifinin tekstil sanatları, dokuma kumaş ve halı örnekleri üzerinde görülen ikonografisi, dokuma kumaşlardaki kompozisyon kurgusu ve motif çeşitliği teknik çizimler ile detaylandırılmıştır. Çift başlı kartal motifinin tekstil sanatlarındaki yeri, örnekleri ve tasvir özellikleri araştırılmış olup, sekiz adet kumaş görseli üzerinden incelemeler yapılmıştır. Halı dokumalarında beş adet örnek üzerinden motif incelenmiştir. Toplamda 13 örnek üzerinden motif çeşitliliği teknik çizimleri ile açıklanmıştır. Çift başlı kartal motifinin kumaş ve halı dokumaları üzerindeki bulguları sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sembol, çift başlı kartal, motif, tekstil, dokuma

ABSTRACT: *Throughout their cultural history, societies have depicted many things they saw from nature and their environment and attributed symbolic meanings to them. These depictions; It was developed with a strong animal cult in societies living with nomadic-steppe culture, and works were produced in many fields from architecture to handicrafts. Double-headed eagle motif; Dating back to Central Asia and Mesopotamia, it draws attention with its use in different geographies and cultures and is still used today. The double-headed eagle depiction is derived from eagle and is used with the same meanings. This motif, which is directly attributed to the Seljuks without sufficient questioning, is, on the contrary, also seen in the centuries before the Seljuks. The imaginary entity adopted by almost every civilization has turned into a common value and gained a national identity by being passed on from generation to generation. In textile arts, this motif has become widespread in different cultures due to its use in products that are comfortable, easy to carry and have commercial value, such as woven fabrics, carpets, rugs, clothing ornaments and textile accessories. Scope of work; The iconography of the double-*

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı/İstanbul-t.eliftugcedemir@gmail.com (Orcid: 0000-0002-3208-9316)

This article was checked by Turnitin.

headed eagle motif seen on textile arts, woven fabric and carpet samples, the composition setup in woven fabrics and the variety of motifs are detailed with technical drawings. The place of the double-headed eagle motif in textile arts, its examples and depiction features were researched, and eight fabric images were examined. Motifs in carpet weavings were examined through five examples. The diversity of motifs is explained with technical drawings through a total of 13 examples. The findings of the double-headed eagle motif on fabric and carpet weavings were evaluated in the conclusion section.

Keywords: *Symbol, double-headed eagle, motif, textile, weaving*

Giriş

İlkçağlardan günümüze filozof, sanatçı ve sanat tarihçilerini düşündüren bir kavram olan "sembol", tek bir cümle ile tanımlanması oldukça güç olan sözcüktür, birden çok anlam ve kavramı kapsamaktadır. Sembol; anlatılamayan, kanıtlanamayan, duyularla algılanamayan soyut kavramları işaret etmektedir. Diğer bir deyişle, kişinin hayal gücü ve bakış açısına bağlı olarak duygu ve düşüncenin simgesel, örtülü kalmış başka anlamlar bulması ve dile getirilmesidir.

Sembolik motifler, ortaya çıktıkları toplumun yaşam biçimini yansıtmaları yönüyle de önem taşımaktadırlar. İlk çağlardan itibaren farklı coğrafyalarda ve farklı zaman dilimlerinde Şamanizm evreninde, Çin, Hun, Sümer, Hitit, Aztek, Japon ve Avrupa geleneklerinde kutsal olduğuna inanılan kartal; hükümdarlık simgesi, kötülüğün düşmanı ve simgesi olarak kabul edilmiştir. Kartaldan türeyen çift başlı kartalın dini inançlarda Tanrı ile insan arasındaki elçi, Tanrı'nın kuvvet ve kudretinin yeryüzündeki temsilcisi olduğuna inanılmaktadır.

Orta Asya step sanatı geleneğinden, Selçuklu ve Beylikler dönemiyle Anadolu'ya taşınan çift başlı kartal motifi sembolü, Bizans ve Ortadoğu krallıklarında hayvan üslubu kapsamında gelişme göstermiştir. Çeşitli sanat dallarında karşımıza çıkan tasvir, özellikle Selçuklu dönemi halı ve kumaşlarında yaygın olarak görülmektedir. Anadolu harici diğer bölgelerde kurulan Türk devletlerinde halı, keçe, kumaş gibi tekstil ürünlerinde yer almaktadır.

Çift başlı kartal motifine ilk olarak Mezopotamya'da, Sümerlerde rastlanılmış ve Türk kültüründe stilize edilerek kullanılmıştır. Çift başlı kartal, Selçuklu halılarında geometrikleştirilmiş biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu'nun çift başlı kartal tasvirli halı örneklerine, özellikle Floransa ve Siena okulunun tablolarında rastlanılmaktadır. Süsleme unsuru olarak kullanılan bu motifin halı ve kumaşlarda kullanılmasının nedeni, güç ve kuvvetin temsilcisi olmasının yanı sıra, tanrısallık ve dokuma yapan kişinin kendisini ve yaşam alanını koruyacağı inancıdır.

Bu çalışmada; neredeyse tüm kültürlerde yer edinmiş çift başlı kartal motifi, tekstil sanatları açısından ele alınmış, geçmiş dönem örnekleri üzerinden halı ve kumaş yüzeylerindeki kullanımı tespit edilerek

ikonografisi, motif ve kompozisyon özellikleri ayrı ayrı analiz edilmiştir. Gökyüzüyle ilgili sembollerin en önemlilerinden biri olan çift başlı kartal motifinin simetri düzeni ve motifin çeşitliliği, hayvan üslubu başlığı altında teknik çizimler ile açıklanmıştır.

Çift başlı kartal motifinin Endülüs Devleti, Buyidiler, Bizans, Selçuklu ve Memluk dönemine ait örnekler üzerinden incelenen çift başlı kartalın tarih içerisinde devletler ve bölgeler üzerinden kökeni ve etkileşimi ele alınmıştır. Motif ayrıca Anadolu üzerinden yayılım göstererek, Avrupa dokuma kumaşlarında da görülmekte ve yurt dışı müzelerinde İtalya'ya ait dokumalar üzerinde çift başlı kartal motifine rastlanılmaktadır. Aynı zamanda koruma altında günümüze gelmiş örnekler arasında Çin'e ait dokumalar da bulunmaktadır.

Çalışma yürütülürken, öncelikle literatür taramasında çalışma alanı ile ilgili yayınların veri tabanında kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Bir sonraki aşama ise, kumaş ve halı görsellerinin yurt dışı müzeleri ve basılı kaynaklar üzerinden edinilmesi, çizim programı aracılığıyla motif analiz ve çizimlerinin yapılmasıdır. Çalışmada sekiz adet dokuma kumaş, beş adet halı örneği üzerinde çalışılmıştır.

Bu motifin Türk sanatı içinde ve kavimler göçü sayesinde, Anadolu üzerinden Avrupa'ya taşınması dikkat çekici bir yol hikayesidir. Bu bağlamda çalışmamızda, tekstil sanatları üzerinden bu yolculuğun izini sürmek, figürü tanımak, motif çeşitliği ve kompozisyon kurgularını açıklayarak bu konu ile ilgili araştırma ve inceleme yapacaklara fikir vermek ve kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

1. Çift Başlı Kartal Motifinin Kökeni

Kartal, gökyüzünün hâkimi, tüm uçan kuşların başı, yeryüzünde yaşayan diğer canlılara korku veren, bunun yanı sıra estetik bir yönü olan kuş olarak kabul edilmektedir (Alsan, 2017: 93). Antik devir insanları, eski çağlardan itibaren toplumun seçkinleri ve onların himayesindekiler, politik amaçlı olarak, özellikle liderler kendilerini doğanın güçlü, kuvvetli, cesur özelliklerine sahip hayvanları ile özdeşleştirmiş veya hükmedebilmek için olağan dışı yaratıkları örnek almışlardır. Bu hayvanlar arasında ilk akla gelenler aslanlar, kaplanlar ve kartallardır. Ayrıca insanlar, bu hayvanların isimlerini çocuklarına verebildikleri gibi kurumlara ya da armalara da işlemişlerdir (Özcan, 2020: 99).

Kartal veya çift başlı kartalın şaman kültüründe önemli bir yeri vardır. Şamanizm dininde tasavvur ve törenlerde, ayrıca şamanın kendisiyle ilgili olan sembollerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şaman, hastalıkları iyileştirmek, insanlara yardım etmek için Gök Tanrı'yla ve çeşitli ruhlarla ilişki kurabilmek amacıyla dini törenler düzenlemekte ve bu tören sadece şaman tarafından gerçekleştirilmektedir (Öney, 2004: 290). Bu tören sırasında, çeşitli hayvan biçiminde çağırılan ruhlar arasında kartal ve kartal cinsi yırtıcı kuşlar da bulunmaktadır (Çoruhlu, 2014: 85). Gök Tanrı'yla ilişkilendirilen sembollerde kartal, şamanın kendisini (ruhunu) taşıdığına ve

şamanların kartaldan türediğine inanılmaktadır (Çoruhlu, 2014: 87). Şamanizm ve Yakutların inancında kartal, Tanrı ile insan arasındaki elçi olarak değer görmüştür (Alsan, 2017: 94).

Mezopotamya sanatının ilk temellerini atan Sümerlerdir. Çift başlı kartal motifi Sümerlerde, Lagaş kentinin koruyucu simgesi olarak kullanılırken, figürün daha çok çift aslan başlı kartal gövdeli ve kartal başlı aslan gövdeli varlıklarda kartalın uzuvları kullanılmıştır (Bittel, 1941: 124). Figür, Sümerlerden sonra Akkadlara, Asurlulara, Sasanilere ve Bizans'a geçmiştir. İslam hakimiyeti altındaki topraklarda Endülüs Devleti'nde (929 - 1031) dokuma kumaşlar üzerinde örneklerini vermiştir. Hititlerin Büyük Krallık döneminde (M.Ö 1450- 1180) Hattuşa'daki Alacahöyük ve Yazılıkaya kabartmalarında çift başı kartal motifine rastlanılmaktadır (Tez, 2008 :41).

İslam öncesi devirde Hun sanatına hâkim olan hayvan üslubunda çift başlı kartal figürü, Anadolu'daki örneklerle benzerlik göstermektedir. Çift başlı kartal tasvirinin Türk sanatında kötü güçlere karşı koruyucu, kudret ve hakimiyetinin temsilcisi olduğu gözlenmektedir. Bizans ya da Ortadoğu'daki krallıklardan 12. yüzyılda Selçuklulara geçtiği düşünülen çift başlı kartal figürü Selçuklu sultanlarının nişanı olmuştur. Göktürkler, Büyük Selçuklular, Artuklular ve Anadolu Selçuklularında, öncelikli mimari eserlerde ve sikkeler üzerinde görülen figür, tekstil sanatları alanında da örnekler vermiştir (Çelik, 2010: 46). Bizans ya da Selçuklulardan etkileşimle, 14. yüzyılda Kutsal Roma İmparatorlarının hanedan arması, daha sonra Avrupa'daki soylu kişilerin simgesi olarak kullanılmasına devam edilmiştir. Günümüzde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde halı ve kilim dokumaları üzerinde varlığını sürdürmektedir.

2. Çift Başlı Kartal Motifinin Sembolik Anlamları

Semboller; sayıların, renklerin, şekillerin ve çizgilerin, fikir, görüş ve yorumları olarak, antik çağlardan günümüze kadar neredeyse tüm toplumlarda, kendilerine özgü anlam ve amaçlarda farklılıklar göstererek ayrı bir dil oluşturmuşlardır (Ersoy, 2017: 12). Semboller, yazının icat edilmediği veya okuma yazmanın yaygın olmadığı uygarlıkların kültürlerinde stilize edilerek, mitolojik anlatımlarda ve dinlerin eğitim ve öğretiminde bir araç olarak kullanılmışlardır (Ersoy, 2017: 18).

Kartal; kuvvet ve yücelik sembolü, göklerin hâkimi ve tüm gök yaratıklarının kralıdır. Yırtıcı kuşlar arasında tanrısal güce sahip olan kartalın, gökyüzünde en yüksekte uçarak yeryüzünü kötülüklerden koruduğuna inanılmaktadır.

Ersoy'un "Semboller ve Yorumları" adlı kitabında, çift başlı kartal figürünün önceleri Hititlerde görüldüğü, daha sonra Selçuklularda değişime uğrayarak devamlılığını sürdürdüğü açıklanmaktadır. Hitit kartalı iki, bazen tek başlı tasvir edilmiştir. Ersoy; kartalın çift başlı tasvir özelliğini, kartalı her iki yönden gelen tehlikeleri görerek, onları önleyeceği ve çift başlı olmasının ona güç verdiği şeklinde açıklamıştır. Hitit kartallarının kanatlarının açık,

uçar durumda ve baş üzerinde kulakları olmadan tasvir edildiğini belirtmiştir.

Hititlerden Selçuklulara geçen çift başlı kartal figürü, Hitit kartalının aksine kulaklı tasvir edilmiştir. Bu şekilde kartala, yırtıcı puhu kuşunun en güçlü özelliği olan gece duyma yeteneği atfedilmiştir (Ersoy, 2017: 294).

Çift başlı kartal figürü, Orta Asya sanatından Selçuklu ve Beylikler dönemiyle Anadolu'ya taşınan, Türklüğe özgü bir semboldür. Türk Sanatında "Hayvan Üslubu" başlığı altında yer alan figür, mimari eserlerde, ahşap süsleme, para, dokuma ve madeni eşyalarda olmak üzere çeşitli sanat dallarında ve "Gök ve Yer/Su" sembolizminde çeşitli anlamlarda tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 1993: 19).

Yakut Türklerinde kartal; Tanrının gücü, mevsimlerin sembolü, eski zamanlarda Güneş ve Gök Tanrı sembolü sayılmıştır. Yakutların inanışında kartal adıyla içilen ant en korkutucusudur (Uykur, 2013: 151). Kartalın kanatlarını çırpmasıyla buzların eriyeceğine, iki kere çırptığında ilkbaharın geleceğine inanılmaktadır. Bir kişi yanlışlıkla bir kartal öldürdüğünde, şaman eşliğinde bu kartal gömülmüş, kadınlar kartala yalvararak çocuk dileklerini gerçekleştirmişlerdir. Eğer bu dilekten sonra çocuk sahibi olurlarsa "hotoy törütteh" ifadesiyle kartaldan türediğini belirtmişlerdir (Alsan, 2017: 97).

Kartal ve avcı kuşların sembolizmi genel olarak Ankâ, Sîmurg, Giruda gibi efsanevi kuşların sembolizmiyle ortak özellikler taşımaktadır (Çoruhlu, 1993: 21). Kuşların hükümdarı, göklerin hâkimi kartal, dünya ağacının tepesinde, Gök- Tanrı'nın sembolü sayılmıştır. Pazırık kurganlarından çıkan eyer örtüleri üzerinde, kartalın gücünü gösteren mücadele sahneleri tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 1993: 21).

Orta Asya Türklerinde kartalın koruyucu ruh olduğuna inanılmıştır (Vural, 1997: 15). Kartal, Göktürk ve Uygur döneminde koruyucu güç ve adalet simgesi olarak kabul edilerek, İslamiyet sonrasında bu inanç sürdürülmüştür (Alsan, 2017: 105).

Eski Anadolu uygarlıklarında çift başlı kartal figürü, güç ve kuvvetin simgesi olarak, meydanlara dikilmiş, taşların üzerine sütundan ya da demirden yapılmış "Köyümüz (kabilemiz, soyumuz) üstünde kartal bulunan bu sütun gibi hem dimdik kalsın, ne düşsün, ne yaşlansın" anlamında çift başlı kartal figürü yer almıştır. Bu figür aynı zamanda evrensel evlenme ve politik birleşmenin de sembolü olmuş, günümüzde Pakistan'da evlenme sembolü olarak halen geçerliliğini korumaktadır. Politik birleşme anlamında ise, Moğol ve İran'da bulunan seramik ve madeni eşyalarda bulunan taht sahnelerinde görülmektedir (Alsan, 2017: 95).

3. Tekstil Sanatında Çift Başlı Kartal Motifinin İrdelenmesi

Çift başlı kartal motifine eskiçağlarda Sümerler ve Hititlerde rastlanılmaktadır. Sonrasında Akadlara, Asurlulara, Sasanilere ve Bizanslara geçen motif; aynı zamanda Hititlerde, Büyük Krallık döneminde Hattuşa,

Alacahöyük ve Yazılıkaya'da ki kabartmalarda görülmektedir. Orta Asya'da Gazneliler, Selçuklular, Bizans ve kavimler göçüyle Anadolu'ya yayılan motif, Anadolu'da Türk medeniyetleri tarafından kullanılmıştır. Motif daha sonra Kuzey Avrupa üzerinden tüm Avrupa kıtasına taşınmıştır.

Selçuklulardan etkileşimle Bizans sanatına geçtiği düşünülen motif, tek ve çift başlı olarak ipekli dokumalar üzerinde görülmektedir (Ersoy, 2017: 293). Figürün Bizans ve Selçuklu 'ya ait tekstillerde daha yaygın olduğu gözlenmektedir. Bugün, günümüzde halkın belleğinde yer etmiş motif, halı- kilim dokumalarında Anadolu'da güncelliğini korumaktadır.

Hayvan üslubu içinde önemli bir figür olan çift başlı kartal; bazen gerçekçi, bazen stilize edilmiş olarak, desen tasarımıyla tekstil yüzeylerine uygulanmıştır. Çift başlı kartal motifinin iki başlı kullanıldığı yönünde çeşitli görüşler vardır. Bahaeddin Ögel'e göre Türk sanatında hem simetri tutkusunu yansıtması hem de birleşme ve güç birliği anlamında tasvir edildiği düşünülmektedir (Alsan, 2010: 82).

Çalışmada; İslam hakimiyetindeki Endülüs Devleti, İran Buyidiler, Bizans, Selçuklu ve Memluk dönemlerine ait sekiz adet dokuma kumaş üzerinden çift başlı kartal motifi incelenmiştir. Tekstil sanatlarının önemli bir kolunu oluşturan halı sanatında görülen motif beş adet örnek üzerinden çalışılmıştır. İncelenen dokuma kumaş ve halılar, The Met Museum, Victoria & Albert Museum, The Cleveland Museum of Art ve The David Collection da koruma altında bulunan örnekler ve basılı görseller üzerinden analiz edilmiştir. Çift başlı kartal motifinin görüldüğü kumaş ve halılar incelenerek, örnekler üzerinde yer alan motif teknik çizimler ile açıklanmıştır.

3.1. Kumaşlarda Kullanılan Çift Başlı Kartal Figürü

Orta Asya'da görülen çift başlı kartal motiflerinden biri M.Ö 1. yüzyıl'a tarihlenen Noin-ula buluntularında ipek bir dokumada görülmektedir (Kodaman, 2005: 198). Anadolu'da ise en erken çift başlı kartal örnekleri Hititler dönemine ait Çorum Yazılıkaya ve Alacahöyük'te bulunmaktadır. Hititlerin sembolü olan motif daha sonra Bizans tarafından benimsenmiştir. Selçuklu döneminde ise mimari eserlerin, sikkelerin ve çinilerin yanı sıra dokuma kumaşların üzerinde bulunmaktadır (Kodaman, 2005: 199).

İspanya'da, İslam hakimiyetinin temsilcisi olan sanat eserlerinden günümüze kadar gelebilen az sayıdaki örneğe rağmen, Endülüs Devleti'nden (756 – 1031- 1229) geriye kalan sanat eserleri arasında çift başlı kartal motifli ipek kumaşlar bulunmaktadır.

Görsel 1'de; İspanya San Zoio Manastırı'nda bulunan kumaş mavi zemin üzerine beyaz renkli çift başlı kartal motifi ile dokunmuştur. Motifler birbiri ile aynıdır ve dikey aynalı (simetrik) düzende yer almaktadır. Düz zemin üzerinde desen tam raport düzenindedir. Mavi ve beyaz renklerin kullanıldığı ve bütün olarak korunan nadir eserlerden biridir. Dokuma kumaş üzerinde çift başlı kartal motifi tek boyunlu, sivri kulaklı, kanatları iki yana açılmış, kuyruğu yelpaze formunda ve kuyruk uçları kıvrık tasvir edilmiştir. Çift başlı kartalın boynundan başlayıp başlarını çevreleyen

noktalar görülmektedir. Pençeleri gövdeye doğru çekilmiş olup, pençeler arasında sekiz yapraklı çiçek bulunmaktadır.

Görsel 1: San Zoilo Manastırında bulunan Endülüs Kumaşı, 10.-11. yüzyıl, İspanya (URL-1)

Çizim 1: Çift başlı kartal motif çizimi (Çizim: E. T. Tecir, 2024)

Görsel 2 örneğindeki kumaş; üzerinde bulunan daireler içinde çift başlı kartal, aslan ve aslan gövdeli grifonlar yer almaktadır. Figürler birbiri ile aynıdır ve dikey aynalı simetrik düzendedir. Düz zemin üzerinde desen tam raport düzenindedir. Grifonlar yüz yüze, aslanların başları ise sırt sırta birbirine dönüktür. Çift başlı kartalın pençeleri iki yana açık, tek boyunlu, gövdesi cepheden verilmiştir. Sivri kulaklı kartalın kuyruğu yelpaze şeklinde, bacakları iki yana açıktır.

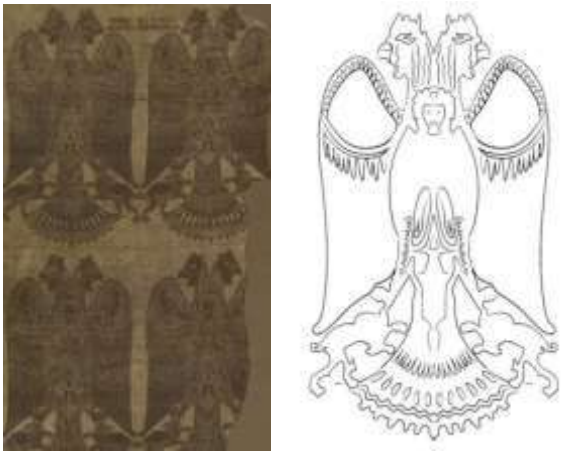
Günümüzde Cleveland Sanat Müzesi'nde korunan, 10. ve 11. yüzyıllara tarihlenen Büveyhîlere (Buyidîler) (932- 1055) ait olduğu kesin olmamak kaydıyla ipek kumaş üzerinde çift başlı kartal figürü görülmektedir (Tez, 2008: 42).

Görsel 2: İpek kumaş, Endülüs Devleti, 13. Yüzyıl (The Met Museum, env. no: 44.130)

Çizim 2: Çift başlı kartal motifi (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 3 örneğinde; Buyidiler dönemine ait, kahverengi zeminli ipek dokumanın desen tasarımı; çift başlı kartal birbirini tekrar eder şekilde kumaş enine hizalanmış sıralı düzendedir. Kartal pençelerinde grifonları kavrar şekilde, kanatlarının omuzlarını süsleyen kuşlar görülmektedir. Kartalın gövde kısmında cepheden tasvir edilmiş, sanki taşınıyormuş hissi veren küçük, ayakta duran insan figürü yer almaktadır.

Bizans kumaşlarında görülen çift başlı kartal motifinin Sasani kumaşlarından etkileşim ile geçtiği ve bu etkileşimin Bizans ile Selçuklu arasında da yaşandığı düşünülmektedir (Yetkin, 1974: 42). Bizans kumaşlarında, çift başlı kartalın imparatorluk motifi olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu kumaşlarda desenler genellikle bir birim içinde karşılıklı hizalanmış bir çift kartal olarak tasarlanmıştır (Scott, 1993: 114).



Görsel 3: İran, Buyidîler dönemine ait ipek dokuma (The Cleveland Museum of Art, env. no: 1962.264.)

Çizim 3: Çift başlı kartal çizimi (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 4 örneği; 11. - 12. yüzyıla tarihlenen Berlin Eski Devlet Müzesi'nde yer alan Bizans dönemine ait ipek dokuma kumaş örneğinde çift başlı kartal motifi görülmektedir. Bu kumaş Bizans atölyesinde dokunmuş, yeşil zemin üzerinde kahverengi renk ile desenlendirilmiştir. Figür dikey aynalı simetrik düzende, tam raport kompozisyon düzenindedir. Çift başlı kartal figürünün üstünde ve altında kemerler görülmektedir. Selçuklu etkilerinin hâkim olduğu örnekte; çift başlı kartalın pençelerinde tuttuğu bir hayvan tasviri karşılıklı olarak hizalanmıştır (Salman, 2011: 53). Kartalların gövdeleri, kanatları ve kuyrukları karmaşık desenler sergilemektedir. Kartalların kanatları yanlara açık, tek boyunludur. Dokuma kumaş, İspanya'nın Vich piskoposu Bernat Calbo'nun mezarında bulunmuştur.

Selçuklular, anıtsal, sivil ve dini mimari eserlerin, erken tarihli düğümlü halıların ve dekoratif sanatların çeşitli alanlarında ortaya koydukları eserler hakkındaki bilgilerin aksine kumaş dokumacılığı hakkında daha az bilgi bulunmaktadır. Bunun nedeni, dokumanın her gün kullanılan bir ürün olması ve zamanla aşınmasıdır. Günümüze ulaşan iki kumaş parçalarından bir tanesinde çift başlı kartal tasviri görülmektedir.

Selçuklu dönemi kumaş sanatına ait belgelerin başında gezgin notları gelmektedir. 13. yüzyılda Çin'den dönerken Anadolu'dan geçen Marco Polo, gördüğü Selçuklu kumaşlarını övmektedir. İtalyan gezgin, halılar haricinde önemli miktarda kıymetli, ipekli kumaşlardan bahsetmektedir. Bu kumaşların altın tellerle dokunduğunu ve Bizans kumaşları kadar göz alıcı olduğundan söz etmektedir (Gürsu, 1974: 29).

Görsel 4: Bizans dönemine ait ipek kumaş, 11.-12. yüzyıl (The Met Museum, env no: 41.92, Flemmingi 1957: 30)

Çizim 4: Çift başlı kartal (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 5 örneğindeki kumaş; kahverengi zemin üzerinde, bej rengi ile desenlendirilmiştir. Düz zemin üzerine daireler içinde çift başlı kartal ve aslan tasvirleri görülmektedir. Zemin çizgisel hatlarda biçim birimlerden oluşmaktadır. Desen; kumaş enine, soter görünümde tam raport düzenindedir. Kaydırmalı eksende hizalanmış daireler içinde üst sırada çift

başlı kartal, alt sırada birbirine dönük aslan tasvirleri yer almaktadır. Çift başlı kartal çift boyunlu, pençeleri yandan gövde kısmı cepheden gösterilmiştir. Çift başlı kartal sivri kulaklı ve gerdanlı, kanatları iki yana açık, kuyruk kısmı yelpaze şeklinde, uçları dışa doğru kıvrımlı tasvir edilmiştir.

Görsel 5: Büyük Selçuk dönemine ait ipek kumaş, 13. yüzyıl (The Met Museum, env. no: 2012.338)

Çizim 5: Çift başlı kartal figürü (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 6 örneğinde; kahverengi zemin üzerine bej rengi ile dokunmuştur. Kumaş eninde, spiral kıvrımlar merkezinde çift aslan benzeri yaratıklarla çevrili çift başlı kartal tasviri görülmektedir. Yuvarlak hatlar aynı sırada yan yana ve alt alta dizilimli, tam raport kompozisyon düzenindedir. Figürün birleşik gövde ve kafa yapısı, simetrik olarak sırt sırta kompozisyon oluşturularak uygulanmıştır.

Selçuklulara ait bir diğer kumaş örneği iki parça halinde bulunmaktadır; bir parçası Siegburg'da Saint Servatius Kilisesi'nde, diğer parçası ise Berlin Staatliche Museen Preussischer Kuntun Besitz (Kuntstgewerbe Museum)'da sergilenmektedir. İpek kumaş üzerine çift başlı kartal motifi ile dokunmuştur. Kartal motifinin kenarları dairelerle çevrelenmiş madalyon sınırını aşarak zemin ile birleşmektedir (Salman, 2011: 38).

Görsel 6: Çift başlı kartal figürlü Selçuklu ipek kumaş, 13-14. yüzyıl sonu (The David Collection, Copenhagen, env.no:32 1989)

Çizim 6: Çift başlı kartal figürü (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 7'de; çift başlı kartal tasvirli ipekten dokunmuş kumaş, Selçuklu döneminden günümüze ulaşabilen sayılı kumaşlar arasındadır. Berlin Staatlichen Museen'de bulunan ipek brokar kumaş 13. yüzyıl Konya kökenlidir. Üçgen formların merkezinde çift başlı kartal tasviri yer almaktadır. Kartalın başları ve pençeleri yandan, gövde kısmı cepheden gösterilmiştir. Tek boyunlu olan kartalın kanatları iki yana doğru açıktır. Desen; kumaş eni yönünde üst üste ve alt alta aynı sırada hizalanmış üçgen formların tekrarı ile oluşturulmuştur ve tam raport kompozisyon düzenindedir. Çift başlı kartalın kulakları sivri, kuyruğu yelpaze şeklinde ve çift başlı kartal tasvirini rumi ve palmetler çevrelemektedir. Pençeleri açık ve sivri gagası olan çift başlı kartal tasviri, diğer Selçuklu kumaş örnekleriyle benzerlik göstermektedir (Salman, 2011: 40).

Görsel 7: İpek kumaş, 13. yüzyıl Selçuklu (Salman, 2011: s.38)

Çizim 7: Çift başlı kartal figürü (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 8 kumaş örneğinde; dikey çizgilerle bölünen kumaş yan yana yazı ve tasvirlerden oluşmaktadır. Diğer hat üzerinde sekiz dilimli kartuş içinde çift başlı kartal ve birbirine dönük aslan tasvirleri yer almaktadır. Kumaş eni yönünde, şeritlerin yan yana tekrarıyla oluşan desen tam raport kompozisyon düzenindedir. Çift başlı kartal tek boyunlu, başları ve pençeleri yandan, gövde kısmı cepheden tasvir edilmiştir. Kartalın kanatları ve pençeleri iki yana açık, kuyruk kısmı yelpaze şeklindedir ve kuyruk uçları pençelerin altında sonlanmıştır.

Görsel 8: İpek kumaş, Memlük dönemi 14. yüzyıl (The Met Museum, env. no: 31.14b)

Çizim 8: Çift başlı kartal figürü (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

3.2. Halılarda Kullanılan Çift Başlı Kartal Figürü

Çift başlı kartal motifi, tekstil sanatları içinde dokuma kumaşlar dışında halılar üzerinde de yer almaktadır. Aslanapa, Türk sanatında hayvan üslubunun 14. yüzyıldan itibaren halılarda etkin olduğunu, bu halıların ilk olarak 13. yüzyılda Avrupalı ressamların tablolarında ilk örneklerinin görüldüğünü ve bu tasvirlerin 15. yüzyıl ortalarına kadar devam ettiğini söylemektedir (Aslanapa, 1987: 350). Bu hayvanlar arasında çift ya da tek başlı kartal tasvirleri görülmektedir (Türkmen, 2001: 51).

14. yüzyıl başlarında görülen çift ya da tek başlı kartal tasvirleri özellikle Siena ve Floransa ekolüne ait ressamların tablolarında izlenmektedir. Anadolu Türk halılarında kartal motifi, 14. ve 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. Bu kartallar tek veya karşılıklı duran kartallar şeklindedir (Balcı, 2012: 8).

Dokuma kumaşlardaki zengin örnekler halılarda görülememektedir. Bunun nedeni, dokuma kumaşların lüks ürün grubu altında ticaretinin yoğunluğu ve uzun yıllar sürdürülmesi iken, halıların korunmasında ortam

şartlarının durumuna bağlı olarak bozulmaların görülmesi olarak düşünülebilir.

Görsel 9 halı örneğinde; Anadolu halılarının üretim merkezleri arasında yer alan, Niğde Sungurbey Camii'nde görülen çift başlı kartal figürlü halı, müzenin envanter defterine 5.1.96 numara ile kaydedilmiştir. Halının merkezinde bir şemse motifi, alt ve üst kısmında alınlık (sandık) bulunmaktadır. Halının merkezinde bulunan şemse motifinin tam ortasında sembolik çift başlı kartal motifi yer almaktadır. Şemsenin içinde sonsuzluk düzeninde sıralanmış altı kollu yıldız yer almaktadır. Halının şemse motifinin iki yanında boyuna rumi motiflerinden oluşan sütunlar uzanmaktadır (Çelik, 2010: 47).

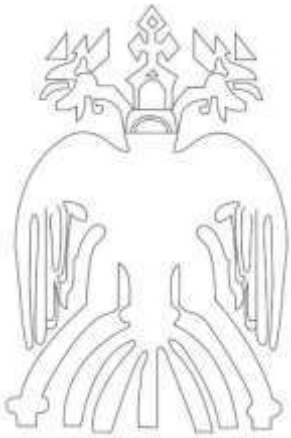
Görsel 9: Çift başlı kartal motifli halı, Niğde (Balcı, 2012: 41)

Çizim 10: Çift başlı kartal motifi (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 10'da sunulan; çeşitli kaynaklarda yer alan fakat net motif görseline ulaşılamayan halı, Erich Feigl koleksiyonunda yer almaktadır. Konya halısında, orta zeminde çift başlı kartal figürü yer almaktadır (Balcı, 2012: 8).

Kartal, ejderha, anka kuşu gibi motiflerin dekoratif bir öğe olarak halılarda kullanılmasının nedeni, bu sembollerin yaygın olduğu çağlarda dini veya hanedanla ilgili bir anlamı olmasıdır (Tahari, 199: 138). Kartal motifli halılarda güç ve kuvvet, kudret ve hâkimiyetin sembolü olmuş, halı ve kilimlerimizde realist olarak işlenmiş örneklerin yanı sıra stilize edilmiş ve geometrikleştirilmiş örnekleri de mevcuttur (Balcı, 2012: 8).

Görsel 10: Konya halısı (Balcı, 2012: 42)



Çizim 10: Çift başlı kartal motifi (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

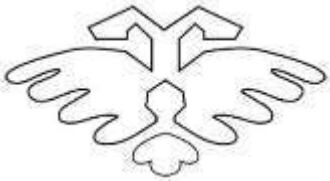
Görsel 11 halı örneğinde; 14. yüzyıl yapısı olan Sungur Bey Camii'nde bulunmuştur. 19. yüzyıl Osmanlı dönemine ait olan halının ortasında şemsenin merkezinde çift başlı kartal tasviri bulunmaktadır. Kartal iki başlı olup, bacaklarıyla yan cepheden, gövde kısmı ön cepheden verilmiştir. Kanatları ve bacakları iki yana açık, kuyruk kısmı yelpaze şeklindedir. Kartal tasviri kumaş örneğinden farklı olarak yüzü stilize edilmiştir.

Niğde ve Konya yöresi halılarına kompozisyon ve desen özellikleri açısından bakıldığında, geometrik üslup görülmektedir. Halılarda orta zemin kare veya dikdörtgen bölünerek, ana motif olan çift başlı kartal ortalarında yer almaktadır. Zeminde yine geometrik motif ya da motifler birbiri ardına sıralı şekilde yerleştirilmiştir (Çiloğlu, 1999: 96).

Görsel 11: Çift başlı kartal tasvirli halı, 19. yüzyıl, Osmanlı dönemi (Kılıç, 2022: 206)

Çizim 11: Çift başlı kartal motifi (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 12'de görülen çift başlı kartal motifi, Türkmen dokumalarında Niğde ve Konya yöresi halılarından farklı şekilde, geometrik kilim motifi örneğinde karşımıza çıkmaktadır. Görsel 13 Orta Asya Türkmen dokuması örneğinde görülen çift başlı kartal figürü, bugün St. Petersburg Etnografya Müzesi'nde 87 - 7 envanter numarası ile kayıtlıdır. 19. yüzyıl arabacılara ait asmalık örneğinde art arda sıralanmış, stilize çift başlı kartal figürleri beyaz, lacivert ve kırmızı renkte zeminde yan yana ve alt alta hizalanmıştır. Zemindeki verev etki ise renk farklılıklarıyla elde edilmiştir.



Görsel 12: Çift başlı kartal motifli asmalık örneği, 19. yüzyıl (Türkmen, 2011: 189)

Çizim 12: Çift başlı kartal motifi (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Görsel 13 örneğinde; çift başlı kartal motifli halı Aşkabat Türkmen halı müzesinde bulunmaktadır. Halının zemininde kanatlarını açmış ve ters yöne bakan iki kartal motifinin tekrarı ile desen oluşturulmuştur. Görsel 12'de görülen renk farklılıklarıyla oluşturan verev etki bu örnek üzerinde de görülmektedir. Çift başlı kartal motifinin yan yana ve alt alta sıralanarak zemini doldurduğu görülmektedir (Türkmen, 2001: 59).

Görsel 13: Beşir Halısı, 19. yüzyıl (Türkmen, 2011: 190)

Çizim 13: Çift başlı kartal motifi (Çizim: E.T. Tecir, 2024)

Sonuç

Kartal, eski çağlardan itibaren birçok kültürde kutsal olduğuna inanılan tarihsel bir figür ve semboldür. Yeryüzünde yaşayan canlıların korktuğu, gökyüzünün hâkimi, uçan yırtıcıların en güçlüsüdür. Tüm bu özellikleri kartalı güç, kudret, asalet ve hakimiyetin sembolü, göksel güçler ile yeryüzündekiler arasındaki bir elçi olarak konumlandırmıştır. Birçok medeniyet ve kültürde üstün özellikleri ile politik ve hükümdarlık simgesi olarak tekstil sanatlarında yer almıştır.

“Hayvan Üslubu” adı altında Türk sanatında yer alan çift başlı kartal motifinin kutsal ve koruyucu olduğu inancı ile tekstil yüzeylerinde, halı ve dokuma kumaşlarda kullanıldığı düşünülmektedir.

Çalışmada 13 adet örnek incelenmiş olup, bunların sekiz adedini dokuma kumaşlar, beş adedini halı örnekleri oluşturmaktadır. Dokuma kumaşlar 10. ve 14. yüzyıllar arasına, halı örnekleri ise 19. yüzyıla tarihlenmektedir. Osmanlı, halı ve kumaş örnekleri üzerinde görülen çift başlı kartal veya çift kartal motifi Orta Asya’dan Anadolu’ya, Türk medeniyetlerinde yayılım göstererek tüm Avrupa da etkili olmuştur.

Birçok medeniyette görülen çift başlı kartal figürünün birbirinden bağımsız bir şekilde mi, yoksa toplumlar arası etkileşim ile mi yayılım gösterdiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak, ticari ilişkiler ve savaşlar sürecinde devletler tarafından hediye olarak sunulan, güç sembolü motiflerin betimlendiği bu kumaşlar ulaştıkları toplumların algı ve beğenisinde etkili olmuştur. Motifin, dönemin değerli hammaddesi olan ipekli kumaşlar üzerinde sergilenmesi ise, onun seçkin tekstil ürünleri arasında yer almasına neden olmuştur. Görsel 4’te sunulan dokuma kumaşın İspanya’nın Vich piskoposu Bernat Calbo’nun mezarında lüks tekstiller ile birlikte bulunması bu düşüncenin bir kanıtıdır.

Dokuma kumaşlar üzerinde benzer özelliklere sahip olan figüre ait farklı dönemlerde ve topluluklarda görülen ilk örnekleri kültürel sürekliliği yansıtmaktadır. Anadolu ile Mezopotamya’yı birbirine bağlayan, önemli ticaret yolları üzerinde kurulan ticaret merkezleri, kültürler arası etkileşimde önem kazanmış ve taşıması kolay ürünlerin farklı coğrafyalara dağılımı ile söz konusu motif yaygınlık göstermiştir.

Çift başlı kartalın motif çeşitliliği ile tek ve çift boyunlu, halka detaylı, bacakların “V” şeklinde açık olan ortak özelliklere sahip örnekleri görülmektedir. Motifin geometrik formda genel kartal görünümünü koruduğu ve biçimsel olarak seçilebildiği gözlenmektedir. Orta Asya Türklerinin Avrupa’ya ilerleyişinin sonucu olarak, bu motifin Avrupa’ya taşınma olasılığını muhtemel kılmaktadır. Toplumlar arası karşılıklı sanatsal alışveriş ve etkileri kumaş desenlerinde de kendini göstermiş ve bu etkileşim dönemin modasını etkilemiş ve şekillendirmiştir. Desen tasarımları yoğun ve hareketli bir yapıdaki motiflerle kumaşın boy ve eni yönünde sonsuzluk etkisinde kurgulanmıştır. Çift başlı kartal motifi, grifon, ejder ve aslan motifleri tekstillerin desenlendirilmesinde diğer biçim birimlerden bağımsız olarak kullanılmıştır.

Çift başlı kartal figürü yakın dönem halı örneklerinde sembolik anlamları ile birincil motif olarak halının merkezinde yer almaktadır. Türkmenlere ait halı örneklerinde ise motifin geometrik formda genel kartal görünümünü koruduğu ve seçilebildiği gözlenmektedir. Halılara kompozisyon ve desen özellikleri açısından bakıldığında, geometrik üslup görülmektedir. Bu üslup günümüz estetik anlayışı ile oldukça uyumludur.

Köklü bir geleneğin temsilcilerinden olan çift başlı kartal motifinin Mezopotamya'dan günümüze halen güncelliğini koruması dikkat çekmektedir. Bugün kamu kurum ve kuruluşlarında, üniversite ve belediye armalarında, Anadolu'nun çeşitli bölgelerindeki halı, kilim dokumalarında kullanılmakta ve özellikle figürün genel anlamı dışında yöresel anlamlarının da korunarak motifin sürekliliği sağlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Alsan, Ş. S. (2010). Türk sanatında çift başlı kartal figürü ve Türk mimari süsleme sanatlarında uygulanması. *IV. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi/Sanat Etkinlikleri*, 81-88, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Alsan, Ş. S. (2017). *Türk mimari süsleme sanatında ikonografik figürler*. Ankara: Gece.

Aslanapa, O. (1987). *Türk halı sanatı'nın bin yılı*. İstanbul: Eren.

Ateş, M. (2012). *Mitolojiler ve semboller-ana tanrıça ve doğurganlık sembolleri*. İstanbul: Milenyum.

Balcı, N. (2012). Türk halı sanatında mitolojik kaynaklı bazı motifler, *Ariş Dergisi,* 8, 48-50.

Bittel, K. vd. (1941). *Yazılıkaya. Architectur, felsbilder inschriften und kleinfunde*. Leipzig: Zeller.

Çelik, A. (2010). Niğde Sungurbey Camii'nde bulunmuş olan "çift başlı kartal figürlü halı" üzerine düşünceler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 9, 45-59.

Çiloğlu, H. (1999), Nevşehir, Niğde, Konya yöresi halılarında kompozisyon özelliklerinin incelenmesi. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 10 (28), 95-99.

Çoruhlu, Y. (1993). *Türk dünyası araştırmaları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Çoruhlu, Y. (2014). *Türk sanatında hayvan sembolizmi I*. İstanbul: Ötüken.

Durul, Y. (1957). Türkmen, Yürük, Afşar halı ve kilim motifleri üzerine araştırma. *Türk Etnografya Dergisi*, 2, 65-66.

Erkan, G. (2016). Çift başlı kartal ve Selçuklular. *USAD Dergisi*, 5, 117-141.

Ersoy, N. (2017). *Semboller ve yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınları.

Flemming E. (1957). *Das textilewerk: Gewebe von der Spatantike bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts einschliesslich Ostasiends un Perus*. Tubingen: Ernst Wasmuth.

Gürsu, N. (1988). *Türk dokumacılık sanatı: Çağlar boyu desenler*. İstanbul: Redhouse.

Gökhan, H. (2009). *Günlük hayatımızı dünyamızı değiştiren etkileyen belirleyen yön veren semboller*. İstanbul: Dharma.

Kudar, M. S. (2004). *Muatazmayinşatürta: Mitoloji-efsane-obje-takı ve sembol evrimi M.Ö.70.000- M.S 2004*. Balıkesir: Tahtakuşlar Köyü Özel Etnografya Galerisi.

Kılıç, S. (2022). Niğde müzesi teşhir salonu ve deposunda bulunan halı örnekleri. *Journal of Arts*, 5 (4), 201-212.

Dede Kodaman, M. (2005). Orta Asya'dan Britanya'ya uçan bir kuş: Çift başlı kartal. Kocaeli: *Halk Kültürlerini Koruma-Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, Poster No: 19.

Mülayim, S. (1999). *Değişimin tanıkları: Orta çağ Türk sanatında süsleme ve ikonografi*. İstanbul: Kaknüs.

Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi.* C. I, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Öney, G. (2004). Büyük Selçuklu seramik sanatında resim programı ve gelişen figür üslubu. *Sanat Tarihi Dergisi*, XIII (1), 61-67.

Özcan, R. (2020). Antik çağdan günümüze çift başlı kartal: Anlamı, yorumu ve propagandası. *Arkhaia Anatolika Dergisi*, 3, 98-118.

Salman, F. (2011). *Türk kumaş sanatı.* Erzurum: Atatürk Güzel Sanatlar Fakültesi.

Sabahi, T. (1999). The eagle and the serpanti the phoenix and the dragon. *Oriental Carpet and Textile Studies*, V (1), 137-144.

Scott, P. (1993). The book of silk. London: Thames and Hudson.

Tez, Z. (2008). *Mitolojinin kültürel tarihi-doğu ve İslam mitolojisi mitolojik söylenceler*. İstanbul: Doruk.

Türkmen, N. (2001). *Orta Asya Türkmen halıları ile tarihi Anadolu-Türk halılarının ortak özellikleri*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Uykur, R. (2013). Artuklu Türkmenleri'nin sikkelerinde mitolojik bir yaratık: Çift başlı kartal. *Selevcia Ad Calycadnvm Dergisi*, 3, 145-158.

Uzgidim, G. (2017). Türk dokuma sanatında çift başlı kartal figürü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 19, 217-228.

Vural, F. (1997). Anadolu'da hayvan sembolleri. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi.* 27 (81), 7-15.

Yetkin, Ş. (1974). *Türk halı sanatı*. İstanbul: İş Bankası Kültür.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Herald, H. Two-headed eagle. https://www.hubert-herald.nl/TwoHeadedEagle.htm) (Erişim: 06. 03. 2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 26.03.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.05. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1367012
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 970-994.

Araştırma Makalesi
Research Article

PROFESYONEL KADIN BAĞLAMA İCRACILARININ BAĞLAMA TÜRÜ TERCİHLERİNİN MÜZİKAL VE KÜLTÜREL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

♦

AN EXAMINATION OF PROFESSIONAL FEMALE BAGLAMA PERFORMERS' BAGLAMA TYPE PREFERENCES IN A MUSICAL AND CULTURAL CONTEXT

Yasemin KARATAŞ*-Mehmet Sadık DOĞAN**

ÖZ: Literatüre bakıldığında bağlamanın toplum tarafından erkek çalgısı olarak kabul gördüğü, kadın icracıların bağlama çalgısını icra etme konusunda geri planda kaldığı ve bağlama ile ilişkilendirilen cinsiyet kimliğinin erkek cinsiyet kimliği olduğu görülmüştür. Profesyonel bağlamda bağlama icrası gerçekleştiren kadın icracıların bağlama türü tercihlerine ilişkin olarak müzikal ve kültürel bağlamda bazı tespitlerin yapılmasının amaçlandığı bu çalışmada, kadın icracıların kısa-uzun sap tercihleri belirlenmeye çalışılmış ve bu durumun arka planında bulunan müzikal ve kültürel faktörler ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden betimsel modele uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak profesyonel olarak bağlama icrası gerçekleştiren beş kadın icracı ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizine tabii tutularak tema ve kodlar halinde tablolaştırılmış, tablolarda frekans (f) ve yüzdelik değerlerine (%) de yer verilmiştir. Araştırma sonucunda kadın icracıların kısa ve uzun sap bağlama türü tercihlerinde, bağlamanın ergonomik yapısı, yöresel tavır özellikleri, akort düzeni gibi müzikal unsurlarından etkilendikleri gibi bağlama çalgısına ilişkin olarak aile ve sosyal ortam gibi kültürel unsurlardan da etkilendikleri belirlenmiştir. Ayrıca toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının kadınların bağlama türü tercihinde olumsuz etkiye sahip olduğu ve bu bağlamda kadınların bağlama türü tercihlerinin bu kalıp yargılar doğrultusunda etkilenebildiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzikte kadın, kadın bağlama icracıları, bağlama, bağlama türü tercihi, toplumsal cinsiyet.

ABSTRACT: *In the literature, it is seen that baglama is accepted as male playing by the society and female performers are kept in the background when it comes to performing baglama and the gender associated with baglama is male. This success aims to make some musical and cultural determinations regarding the baglama type preferences of female performers who perform professional baglama performances. The short-long neck preferences of female performers have been tried to be determined, and the musical and cultural emergence in the background of this situation continues to be revealed. The research was carried out in accordance with the descriptive model, one of the qualitative research methods. Semi-structured interview formula was used as a data collection tool and interviews were conducted with five*

* Dr. Öğr. Üyesi- Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü/Adıyaman-yaseminbayraktar@msn.com (Orcid: 0000-0001-9148-1003)
**Dr. Öğr. Üyesi-Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü/Adıyaman-sdogan@adiyaman.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5537-4171)

This article was checked by Turnitin.

female performers who performed baglama professionally. The data obtained were subjected to content analysis and tabulated as themes and codes, and frequency (f) and percentage values (%) were also included in the tables. As a result of the research, it was determined that female performers were influenced by musical elements such as short and long neck baglama type preferences, ergonomic structure of baglama, local behavioral characteristics, tuning order, as well as cultural elements such as family and social environment regarding baglama playing. In addition, it was determined that gender stereotypes have negative effects on the binding type preference and that problems in this context can affect the balance of these patterns.

Keywords: *Women in music, female baglama performers, baglama, baglama type preference, gender.*

Giriş

Türk kültüründe bireyler kendilerini ifade aracı olarak türküleri ve Türk halk müziğinin temel çalgısı olan bağlamayı etkili bir biçimde kullanmışlardır. Bu doğrultuda bağlama Türk halk müziğinde başat ve yaygın olarak kullanılan bir çalgı olma özelliği taşımaktadır (Güler ve Akkaş, 2021: 284; Gerekten, 2020: 394; Akkaş ve Terzioğlu, 2020: 116; Şahin ve Bulut, 2022: 174). Türk müziğinde kültürel belleği yansıtmada ve aktarmada bağlama çalgısı önemli bir role sahip olup, Türk halk müziğinde kullanım alanı oldukça geniş bir çerçeveye sahiptir.

Kullanılış amacına göre çeşitlilik gösteren bağlama, Anadolu coğrafyasında yaygın olarak kullanılmakla birlikte kültürel aktarımda önemli bir rol üstlenmektedir. Farklı topluluklarda ve yörelerde çeşitli kullanış biçimleriyle karşımıza çıkan bağlama çalgısının kültürel bağlamda zengin ve geniş bir alt yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Konuyla ilgili olarak Haşhaş (2017: 88) gerçekleştirdiği çalışmada oldukça geniş bir alana yayılmış olan bağlamanın akort, geleneksel icra ve boyut gibi özellikler açısından farklılıklar gösterdiğini, icra özellikleri açısından da yöreden yöreye farklılıklar görülen bağlamanın bu farklılıklar sebebiyle aktarım açısından çeşitli sorunlara yol açtığını belirtmektedir.

Kültürel aktarım açısından bakıldığında günümüzde bağlama çalgısının öğretiminde metodolojik yöntemlerden yararlanılsa da sıklıkla usta-çırak ilişkisinden yararlanıldığı da söylenebilmektedir. Konuyla ilgili olarak Altuğ (1997: 19), meşk ve usta-çırak yönteminin yaygın olarak kullanıldığını, öğrencinin öğreticiyi izleyerek ondan duyduğu ve gördüğünü tekrarlamaya çalıştığını, usta-çırak ilişkinin de öğrencinin ustasını izleyerek öğrenmesi biçiminde olduğunu belirtmektedir.

Bağlama coğrafyamızda çoğunlukla erkek icracılar tarafından kullanılmaktadır (Eroğlu, 2018: 11; Demirkaya ve Özdek, 2019: 263). Usta-çırak ilişki düşünüldüğünde bu çalgının çoğunlukla erkekler tarafından kullanılıyor olmasıyla çalgının ataerkil bir düzen içerisinde gelişimine ve aktarımda daha eril bir yapıya sahip olmasına neden olmaktadır. Bu doğrultuda kadınların çoğunlukla sosyokültürel bağlamdaki özel alanlarda bağlama icrası gerçekleştirmeleri ve usta-çırak ilişkisi sürecine dâhil

olamayışları, aktarımın yoğun gerçekleştirildiği sosyal ortamlardan uzak bulunmalarından dolayı kadınların bağlama icrası hususunda geri planda kalmalarına neden olmuştur.

Çalgı özelinde kadın icracıların bağlama türü tercihlerinin belirlenmesinde ise bağlama çalgısının kullanım alanları oldukça etkilidir. Bağlamaya atfedilen manevi kimlik, çalgının ergonomik yapısı, kadınların fiziksel ve bilişsel gibi bazı özellikleri doğrultusunda bağlama türü tercihleri etkilenmektedir. Bu doğrultuda az sayıda olan kadın icracılar da dâhil oldukları kanon içerisinde kendilerine ve kullanım amaçlarına uygun olan bağlama türü tercihini gerçekleştirmektedirler.

Yapısal Olarak Bağlama Çalgısında Türler ve İcrasına İlişkin Tarihsel/Kuramsal Arka Plan

Uluslararası çalgı sınıflama sistemlerinden Sachs-Horbostel'a göre, bağlama çalgısı, uzun lutlar (long-luthes) sınıfında yer almaktadır ve yapısal olarak sap boyuna göre daha kısa bir gövdeye sahip olan bu tür çalgılar uzun bir tarihsel geçmişe sahiptir (Sayan, 2011: 12). Mısır, Eti ve Sümer Uygarlıklarının taş üzerine kabartma tekniği ile gerçekleştirilmiş olan resimlerinde, en eski uzun saplı olan ve mızrap ile çalınan sazların M.Ö. tarihlerde kullanıldığına rastlanmaktadır (Şen, 1998: 161).

Şekil 1. Müzisyenler, Tören alayı Ortostatı. Anadolu Medeniyetler Müzesi (URL-1).

Şekil 1'de M.Ö. 900 ve 700 yılları arasında yapılmış olan ortostat'da bağlamaya benzeyen ve sapında püskülü bulunan telli bir çalgının kullanıldığı görülmektedir. Bağlamaya benzerlik gösteren bu çalgının tarihsel süreçte farklı uygarlıklar tarafından kullanıldığı söylenebilmektedir.

Bağlamanın tarihsel olarak geçmişi incelendiğinde, genel bir kabul olan bağlamanın kökeninin kopuz çalgısına dayandığı konusuna ilişkin olarak veriler elde edilmektedir. Bu doğrultuda bağlamanın kopuz çalgısı ile yapısal ve icra biçimi olarak benzerlik gösterdiği düşünüldüğünde, kopuzun bağlamanın temelini oluşturduğu söylenebilir. Bu konuya ilişkin olarak gerçekleştirilen bazı araştırmalardan da şu şekilde bahsedilebilir.

Yapılan araştırmalarda bağlamanın Asya kökenli bir çalgı olduğu ve kopuz çalgısından geldiği belirtilmekte ve kopuzun geniş bir sahaya yayıldığı, kullanıldığı toplumlarda önemli bir sembol olarak yer edindiği, yalnızca Asya topraklarında değil Anadolu kültüründe de önemli bir yerinin bulunduğu belirtilmektedir (Parlak, 2000: 5).

Mahmut Ragıp Gazimihal, 18. yüzyılda kullanılmaya başlanana bağlama isimli çalgının, kopuzdan başkasının olmadığını, kopuzun su kabağı üzerine deri gerilmesi ve kirişten teller takılmasıyla yapılan bir çalgı olduğunu, yaylı ve yaysız olmak üzere iki şekilde kullanılabildiğini ve halk tarafından kutsal bir çalgı olarak değerlendirilen en eski çalgılardan biri olduğunu belirtmektedir (Aktaran Oral, 2010: 3).

Demirsipahi (1975: 165), bağlamanın kökenine ilişkin olarak, bağlamanın kopuza dayandığını, kopuzun Orta Asya'dan Çin'e, Kıpçaklara, ardından Avrupa'ya yayıldığını, Hunlulardan Bizans'a geçtiğini, Oğuzlarla Anadolu'ya girdiğini ve Selçuklularla da yerleştiğini ifade etmiştir (Aktaran Alan, 2012: 6).

Bağlamanın kökenine ilişkin olarak diğer bir sav da Birdoğan'a aittir. Birdoğan (1988: 77) Bağlamanın Hitit'lere ait olan kutsal bir çalgı olduğunu ve Karkamış kabartmalarında sapında bulunan püsküle kadar tam anlamıyla bir bağlamanın bulunduğunu belirtmiştir (Aktaran Oral, 2010: 4). Bu ifade doğrultusunda bağlamanın kökeninin kopuza dayanmadığı ve bağlamanın geçmişten bu yana kendine özgü bir çalgı olarak var olduğu söylenebilir.

Bağlama çalgısının kökenine ve tarihsel geçmişine ilişkin olarak belirtilen açıklamalarda, bağlamanın kökeninin kopuz çalgısına dayandığı ve bağlamanın kendine özgü ve çok eski dönemlerde bile kullanılan bir çalgı olduğu hakkında iki farklı fikir tespit edilmiştir. Günümüzde kullanılan bağlamanın tarihsel sürecine bakıldığında, bu çalgının Türk müzik kültürü içerisinde geçmişten bugüne önemli bir halk çalgısı olarak yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. "Bağlama çalgısı Türk halk müziğinin en önemli temsilcilerinden biri olarak kullanılmaktadır ve bu bağlamda inanç, sohbet ve eğlence kültüründe önemli ve büyük bir yere sahiptir" (Yaşar, 2012: 2'den aktaran Gerekten, 2020, 394).

Toplum tarafından bağlama için atfedilen birçok önemli rol ve özellik bulunmaktadır. Bunlardan biri de bazı toplumların inanç ve daha birçok değişken boyutunda bağlamanın önemli bir konumda bulunmasıdır. Ayrıca bazı toplumların kültüründe bağlamaya atfedilen değer, bu çalgıyı manevi olarak değerlendirerek önemli bir yerde konumlandırmasıdır. Akın (2020: 147), konuya ilişkin olarak bağlamanın birçok yöredę çeşitli Türk toplulukları arasında özel bir manevi değer gördüğünü ifade etmektedir.

Gerekten (2020: 394), toplumun müzik pratiğinde başat bir çalgı olan bağlamanın Türk müzik kültürünün aktarımında önemli rol üstlendiğini ve bu rolü sürdürdüğünü ifade etmiştir. Bağlamanın kültürel kullanımında ve aktarımdaki rolünde etkili olan yalnızca bir biçimi bulunmamaktadır. Bağlama ailesi olarak adlandırılabilen bağlama çeşitlerinin farklı kültürel

yapı ve yöresel özellikleri doğrultusunda kullanılan ve ifade biçimlerini oluşturabilen farklı boyutları ve farklı icra özellikleri bulunmaktadır (Ekim, 2002: 31).

Bağlama ismi, "farklı boyutlarda olan ve her biri farklı icra karakterinde olan bir aileye verilen genel isimdir. Bağlama ailesinin üyesi olan birçok farklı çalgı bulunmaktadır ve bir kısmı unutulmaya yüz tutmuştur" (Karkın vd., 2014: 132). "Günümüzde yaygın olarak kullanılan bağlama ailesindeki çalgılar boyutlarına göre; Divan Bağlama, Uzun Sap Bağlama, Kısa Sap Bağlama ve Cura şeklinde sınıflandırılabilmektedir" (Karkın vd., 2014: 132-133).

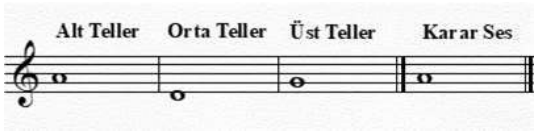
Bağlama Çalgısında Türler

Bağlama çalgısı yapımı günümüzde resmi kurumlar tarafından eğitim-öğretim faaliyetleri içerisinde yer alsa da, çoğunlukla usta-çırak ilişkisi ile gerçekleştirilmekte, farklı boy ve ölçülerde oluşturulmaktadır. Yöresel bağlamda bozuk, çöğür, ırızva (iki telli cura) ve tambura olarak adlandırılan çalgılarla, bağlama ailesinin en küçük ve en ince sese sahip olan çalgısı cura, en büyük ve en pes sese sahip olan divan sazı olarak adlandırılan çalgı türleri bulunmaktadır (Ekici, 2016: 36).

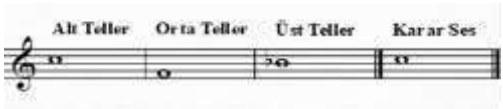
Bahsi geçen ve bağlama ailesinde yer alan bu çalgıların, kullanım alanları, yapı ve icra şekilleri birbirinden farklı özellikler gösterebilmektedir. Ayrıca ülkemizde bağlama ailesine mensup bağlama türlerinin farklı isimlerle adlandırıldığı da söylenebilmektedir. Bu doğrultuda bağlama türlerindeki bu farklılıklar çalışmamızın odak noktası olan bağlama ailesine mensup, uzun ve kısa sap bağlama özelliklerinin açıklamasına şu şekilde yer verilmiştir.

Uzun Sap Bağlama

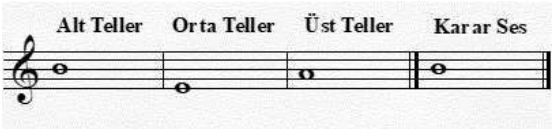
Bağlama ailesine adını veren temel sazıdır. Bir oktav içerisinde 17 perdesi bulunmaktadır. 6, 7 ve 8 tel takılarak kullanılmaktadır. Uzun sap bağlamanın tekne boyu 42 cm, sap boyu 55 cm ve tel boyu ise 80 cm uzunluğundadır (Ekim, 2002: 32).



Şekil 2. Uzun Sap Bağlamanın Notasyon Biçimine Göre Akortlanışı.



Şekil 3. Uzun Sap Bağlamanın Diyapazona Göre Do Karar Akortlanışı.



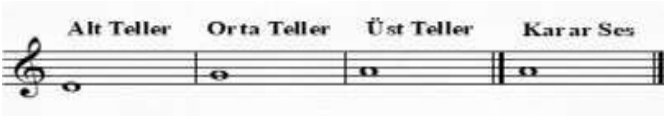
Şekil 4. Uzun Sap Bağlamanın Diyapazona Göre Si Karar Akortlanışı.

Dizekteki gösterimlerden yola çıkıldığında bağlama çalgısının aktarımlı bir çalgı olduğu söylenebilmektedir (Koç, 2005: 282; Demirkaya, 2023: 175). Uzun sap bağlamada görülen bu akort şekilleri icra edilen ortamın ses aralığı ihtiyacına göre çeşitlenebilmektedir.

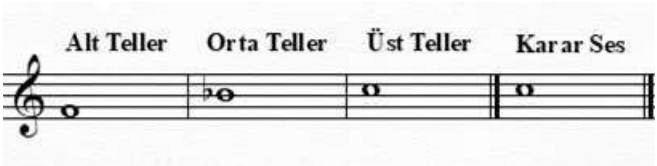
Uzun sap bağlamada kullanılan bağlama çalım tekniği çoğunlukla tezeneli (mızraplı) çalım tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun sap bağlamada tezeneli çalım tekniği yöresel kullanım biçimlerine ve çeşitliliğine oldukça yatkın bir çalgı olarak görülmektedir. Bağlama, çalım tekniği olarak tezeneli bir biçimde, yöresel unsurları içeren, virtüoziteye uygun olan bir çalgı olması ve çalınması nedeniyle zengin bir çalışma alanına sahiptir. Resmi kurumlarda yaygın olarak kullanılması bu durumun genel kabul görmesine yol açmaktadır. "Bağlamada tezene ile çalma tekniği Türkiye genelinde yaygın olarak tercih edilen çalış biçimidir, bunun yanında zengin bir yöresel tezene tavrına sahip olması ve bu tavırların çalıma uygunluğunun gereği dolaysıyla, uzun sap bağlama, daha geniş bir kullanım alanına sahiptir" (Kınık, 2010: 50).

Kısa Sap Bağlama

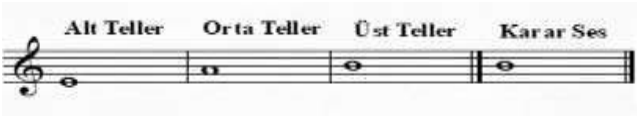
Günümüzde yanlış bir alışkanlıkla çöğür olarak adlandırılan ve aslında çöğürün curası olan çalgıdır. Çoğunlukla deyiş, semah, nefes gibi türler icra edilirken kullanılmaktadır. Kısa sap bağlamanın tekne boyu 40 cm, sap boyu 40 cm ve tel boyu ise 72 cm uzunluğundadır (Ekim, 2002: 35).



Şekil 5. Kısa Sap Bağlamanın Notasyon Biçimine Göre Akortlanışı.



Şekil 6. Kısa Sap Bağlamanın Diyapazona Göre Do Karar Akortlanışı.



Şekil 7. Kısa Sap Bağlamanın Diyapazona Göre Si Karar Akortlanışı.

Dizekteki gösterimlerden bağlama çalgısının aktarımlı bir çalgı olduğu görülmektedir. Kısa sap bağlamada çalım tekniği olarak tezene ve el ile çalım tekniği kullanılmaktadır. Parlak (2000: 107), bağlamanın el ile çalınmasına ilişkin olarak bu tekniğin kopuz çalgısının ilk örneklerinde kullanıldığını, günümüzde de hala kullanılan eski bir gelenek olduğunu ve bazı toplulukların kültürlerinde el ile çalma geleneğinin sürdürüldüğü ifade etmektedir. El ile bağlama çalma tekniği, genellikle pençe ve şelpe (şerpe) olarak da isimlendirilmektedir (Parlak, 2000: 108).

Uzun sap ve kısa sap bağlama icrası konusunda birçok birey icra pratiklerine katılım sağlamaktadır. Bağlama icrası konusunda kadın icracıların erkek icracılardan geri planda kaldığı kanısından yola çıkıldığında kadınların bağlama icrasına ilişkin olarak kanondaki yerlerinin kısmen toplum tarafından belirlendiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda kadın icracılara olan bakış açısı kadınların bu alandaki görünürlüğünü ve konumunu belirlemektedir.

Bağlama Çalan Kadın İcracıların Müzikal Kanondaki Yeri

Geçmişten bugüne bütün toplumlarda kadınlar duygularını, düşüncelerini, yaşadıkları olayları, bireylerle olan ilişkilerini, gündelik yaşamlarını yansıtmak amacıyla ve kendilerini ifade aracı olarak müziği kullanmışlardır. Müziğin icra boyutu düşünüldüğünde kadınlar icra alanında da aktif olarak rol oynamaktadırlar. Bir çalgı aracıyla kendilerini ifade eden kadınlar, bu alanda geri planda kalmamaya çalışsalar dahi toplumsal olarak kadınların sosyal alanlara katılımları kısıtlı olabileceğinden çalgı açısından bazı sınırlılıklarla karşılaştıkları düşünülmektedir.

Konuya ilişkin olarak kadın icracıların bağlama çalmaları konusunda görünür olmamaları ve bağlama icrasında geri planda kalmaları sosyal cinsiyet açısından bağlama çalgısına atfedilen erkek rolünden kaynaklanmaktadır. Bağlamanın erkek çalgısı olarak adlandırılması, bu çalgının çoğunlukla erkekler tarafından tercih edilmesine ve kadınların bu çalgıyı erkeklerden daha az icra etmelerine neden olduğu anlaşılmaktadır.

Eroğlu, Karahasanoğlu, Çınar (2017), gerçekleştirdikleri çalışmada "sazı erkek çalar" kanaati doğrultusunda bağlamanın toplum tarafından erkek çalgısı olarak benimsendiğini belirtmişlerdir. Gerçekleştirdikleri görüşmelerde de bu kanaat desteklenmektedir. Kadın görüşmecilerden biri bağlamanın erkek çalgısı olup olmadığının sorulması üzerine evet cevabını vererek bu durumun neden bu şekilde olduğunu anlayamadıklarını belirtmiştir.

Kadınlar bağlama icrası konusunda erkek egemen bir yapının içerisinde kendilerine yer edinmeye çalışmaktadırlar. Ancak kadın icracılar bağlama icrası konusunda toplumsal nedenlerden dolayı geri planda kalmaktadırlar. Eroğlu (2018: 75), çalışmasında bağlama çalan kadın icracıların geleneksel müzik aktarımında görünür olmadıklarını, kadınların icra konusunda özellikle def, kaşık ve zil gibi vurmalı çalgılar ile vokal icra konusunda kendilerini ifade ettiklerini belirtmiştir.

Kadınların bağlama icrası konusunda geri planda kalmasının nedenlerinden biri de toplumun kadınlardan beklentisi olarak düşünülmektedir. Özellikle Türk-İslam inancına göre toplumun kadınlardan beklentisi, kadınların müzikal faaliyetler konusunda ve icrasında sınırlılıklarla karşılaşmalarına neden olmaktadır. Artun (2011: 1), gerçekleştirdiği çalışmada kadınların türkü okumalarına ilişkin olarak erkeklerin bulundukları yerlerde türkü söylemelerine iyi bakılmadığını ve dini olarak uygun görülmeyeceğini, yine bir kadının sevdiği için şiir yazıp türkü söylemesinin hoş karşılanmayacağını belirtmiştir.

Sünni toplumların aksine Alevi toplumlarda bağlamanın kutsal sayılıp ibadetle eş değer görülmesi, kadınların bağlama çalması konusundaki olumsuz bakış açısını değiştirmemekte ve her iki çevre de bu ortak düşüncede bir araya gelmektedir. Kadınlar bağlama çalma konusunda toplumdan ve ailelerinden destek görememektedir (Sever, 2010: 99).

Bu yaklaşımın aksine olan bir başka yaklaşımla, Eroğlu (2018: 81); Alevilerde kadınların bağlama çalması konusunda ve onların müzikli ortamlara katılabilmeleri konusunda bir miktar özgürlük tanındığını, çalışması dahilinde görüşme gerçekleştirdiği bağlama çalan kadınların büyük çoğunluğunun Alevi olduğunu ve bağlama çalmaları konusunda Alevi oluşlarının önemli derecede etkili olduğunu, bu noktada katılımcı kadınların 'biz de cinsiyet yoktur, can vardır' söylemini ifade ettiklerini belirtmektedir. Bu doğrultuda Alevi kültüründe ve geleneğinde kadınların bağlama çalmalarının oldukça doğal karşılandığı ve hatta kadınların bağlama çalmaları konusunda teşvik edildiği söylenebilmektedir. Konuya ilişkin olarak Hacı Bektaş-ı Veli'nin cinsiyete karşı olan bakış açısı ve bu kültürde kadın ve erkeğin yan yana olduğunu destekler nitelikte hiçbir konuda birbirlerinden geri kalmayacaklarının ifadesi şu şekildedir:

"Erkek dişi sorulmaz muhabbetin dilinde,
Hakk'ın yarattığı her şey yerli yerinde,
Bizim nazarımızda kadın erkek farkı yok,
Noksanlıkla eksiklik senin görüşlerinde."

Bu görüş doğrultusunda Alevi-Bektaşi toplumundaki kadınların birçok alanda aktif olarak görev alabildikleri ve bağlama çalma konusunda da teşvik edildiği ve desteklendiği söylenebilir.

Âşıklık Geleneği ve Kadın

Geleneksel müzik icrasında bağlama çalan kadınlar oldukça az sayıdadır. Kadınlar özellikle âşıklık geleneğine ilişkin olarak bağlama kullanmakta ve bağlamayı yalnızca vokal icralarına eşlik etme amaçlı kullanmaktadır. Bu durumda kadınların bağlama kullanımları ön planda yer almamaktadır (Eroğlu, 2018: 75). "Âşıklar, saz çalan, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen, bir edebiyat geleneği oluşturan, doğaçlama şiir söyleyen, atışma yapabilen, bade içtiğini belirten veya bu özelliklerin bir bölümünü bünyelerinde toplayan şairlerdir" (Artun, 2001: 3). "Söz-müzik eşliğini

sağlayabilecek derecede bağlama çalabilme, irtical kabiliyeti, gelenekteki söz kalıp ve kavramlardan haberdar olma, atışma yapabilme gibi hususlar, kişinin âşıklığının kabulünü sağlamaktadır" (Sever, 2010: 100-101).

Bu durumda âşıklık geleneğini sürdürebilmek ve öğrenebilmek adına kadın âşıkların bağlama çalmalarının yanında bu kültürel aktarıma dâhil olmaları gerekmektedir. Bu durum çoğu zaman kamusal ve sosyal alanlarda sıkça yer almayan ve ev gibi özel alanlarda bulunan kadınlar için çalgının icra edilmesi ve âşıklık geleneğinin sürdürüle bilirliği açısından bazı zorlukları meydana getirmektedir. Âşık geleneğinde akla gelenler çoğunlukla erkeklerdir ve yapılan çalışmalarda dahi kadın âşıklardan bahsedilmediği görülmektedir. Âşıklık geleneğinin toplum tarafından kadınlara uygun görülmediği düşünülmektedir (Sever, 2010: 98). Kadın âşıkların yol gösterenleri erkeklerdir. Bu durum âşıklık geleneğindeki usta-çırak ilişkisine bağlanmaktadır. Kadın âşıkların bu geleneği sürdürmesinde babaları ve eşleri büyük rol oynamaktadır. Kadınlar çevrelerindeki erkek âşıklardan etkilenerek bu geleneği sürdürmektedirler (Sever, 2010: 100-101).

Ancak farklı bir görüş kadınların âşıklık vasfını taşımadıkları üzerinedir. Kadınlar bağlama icra etse dahi âşıklık geleneğinin birçok unsurundan uzak kaldıkları düşünülmektedir. Bunun nedeni bağlama ile münasebetlerinin sınırlı oranda olmasından kaynaklanmaktadır. Örnek verilecek olursa kadın âşıklar kültürel birikim edinebilmek adına usta-çırak ilişkisine dâhil olamamakta, muhabbet meclislerine katılamamakta ve gezgin olamamaktadır. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yalnızca özel alanlarda kalmaları onları bu durumdan mahrum etmektedir (Eroğlu, 2018: 78). Tarihsel süreçte gezici saz şairlerinden kadın aşığa rastlanmaması bu görüşü destekler niteliktedir. Bu bağlamda, kadın âşıkların geleneği gerçekleştirmeleri durumunda toplumsal olarak kendilerini dışlanmış hissetmeleri (Çınar, 2008: 207-217), toplum tarafından cinsiyet rolleri doğrultusunda bazı kısıtlamalarla karşılaştıkları ve kendileri için belirlenen roller dahilinde âşıklık geleneğini gerçekleştirmek istemedikleri (Eroğlu, 2018: 84), kadınların âşıklık geleneğini gerçekleştirmek için sosyal ortamlara girememeleri sonucunda yalnızca ev gibi mahrem alanlarda bu kültürü sürdüremedikleri gibi durumlar sonucunda âşıklık geleneğinde kadınların yer almadığı görüşlerinin olduğu görülmektedir. Eril düzen ve ataerkil toplum özellikleri kadınların kamusal alanlara rahatlıkla girebilmesine olanak sağlamamakta ve kadınların yalnızca kadın meclisleri ve özel alanlarda kalmalarına neden olmaktadır. Bu doğrultuda da kadın icracılar bağlama çalma ve âşıklık geleneğini sürdürme konusunda sınırlılıklara maruz kalmakta, geleneksel sahnelerden uzak kalmakta, erkeklerin rahatlıkla girebildiği sosyal ortamlara girememekte böylece müzikal etkileşimde bulunamamaktadır. Eroğlu (2018: 93), tüm olumsuz bulguların aksine bağlama çalan kadınların sayısında son yirmi yılda önemli bir artış olduğunu, bu durumun kitle iletişim araçlarında yer alan bağlama çalan kadınlara ve eğitim

kurumlarında bulunan bağlama çalan kadınlara bağlanabileceğini belirtmektedir.

Bağlama Çalan Kadınların İcra Ortamları ve Kültürel Aktarımdaki Rolleri

Kadın icracıların icra ortamlarında Türk kültürü aktarımını gerçekleştirme modelleri ve geleneksel olarak kadınların müzikal aktarımdaki rolleri yadsınamayacak derecede büyüktür. Aile ortamında başlayan kültürel aktarım süreci kadınların sürece dâhil olduğu en önemli alanlardan biri olarak görülmektedir. Kadınlar sahip oldukları gelenek görenekleri, kültürlerine ait olan sosyal, sanatsal ve daha birçok estetik özelliği nesilden nesile aktarmakta ve geleceğe taşıma konusunda aile ortamında ilk adımı atmaktadır. Kültürün taşıyıcısı olan kadınlar müzik aracılığıyla kendilerini ifade etmekte ve bu alan da aktif bir rol oynamaktadırlar. Genel kanıya göre kadın bağlama icracılarının geri planda kaldıkları düşünülse de bağlama icrası konusunda kadınların kültürel aktarımda aktif olarak görev aldığı düşünülmektedir.

Sever (2010), kadın âşıkların erkek âşıklar kadar olmasa da sanatlarını icra etme konusunda kültürel aktarım sürecine katıldıklarını ve kendi duygularını ifade etme konusunda kendilerine özgü bir performans sergilediklerini belirtmektedir. Kadınların âşıklık geleneğinde olan gezgin olma gibi bazı şartları yerine getirememelerinden dolayı söyledikleri ninniler, ağıtlar, maniler ve türküler unutulmaya yüz tutmaktadır (98). Bu doğrultuda kültürel aktarım konusunda kadın bağlama icracılarının olumsuzluklarla karşılaştıkları görülmektedir. Aktarımda aktif olarak rol alamayan kadın icracılara ait eserlerin unutulması muhtemeldir. Bu açıdan bakıldığında kadın icracılara ait icra pratiklerinin ev içi gibi özel alanlarda sınırlı kaldığı, geleneksel sahne olarak düşünebileceğimiz sosyal alanlarda gerçekleştirilen ve usta-çırak ilişkisi ile etkileşim içerisinde bulunulabilecek ortamlardan uzak kalmaları sonucunda icra aktarımlarının dar alanda gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Varlı ve Yıldırım (2021) gerçekleştirdikleri çalışmada, Bursa Şehitler Köyü Alevi toplumundaki kadınların müzikal yapılarının dini inançları boyutunda gelişim gösterdiğini, Balım Sultan adlı kutsal kişiliğin etkisinde kaldıklarını ve eserlerinde bu ismin öğretilerini yansıttıklarını, köyde kadınlara özgü nefeslerin bu çerçevede oluştuğunu belirtmektedirler (190). Köyde kültürel aktarıma dâhil olan bağlama çalan kadınların tarihsel olarak Balım Sultan adlı bir kadın karakterden etkilendiklerini ve bu kadının kültürel aktarımdaki rolünün diğer kadınlara yol gösterme konusunda ne kadar etkili olduğu ortaya çıkmaktadır.

Çınar (2016: 3129), kadın âşıkların âşıklar bayramı ve âşık meclisleri gibi icra ortamlarında kadınların bağlama çalıp söylediklerini ve bireysel olarak sahne aldıklarını belirtmektedir. Âşıklık geleneğinin sürdürülmesinde âşıkların "tarihi sürece uygun olarak hanlar, bey veya eşraf konakları, köy odaları, kahvehaneler, yörelere özgü şenlikler, panayırlar,

düğünler, siyasî toplantılar, kurtuluş günleri, eğlence mekânları gelmektedir" (Sever, 2010: 98-99). Âşıkların da bu geleneği sürdürebilmek için bahsi geçen ortamlarda bulunabilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda kadınların âşıklık etmesi, toplumsal normlar açısından engeller yaratmaktadır (Sever, 2010: 98-99).

Kültür ortamı ve değişen yaşam koşulları kadın âşıkların icra ortamlarında da değişiklikler yaratmıştır. Köyden kente göçen bağlama çalan kadınlar önce düğün ve kına törenlerinde bağlama çalarken sonradan büyükşehirlerde dernek geceleri, parti seçimleri, radyo ve televizyon programlarında bağlama çalarak âşıklık geleneğini sürdürmüşlerdir. Ayrıca kaset ve televizyon programları gibi teknolojik gelişmelerin neden olduğu durumlar da kadının icra ortamında değişikliklere yol açmıştır. (Çınar, 2016: 3128).

Bu yaklaşımlar göz önüne alındığında, günümüzde sosyal ve teknolojik gelişmelere paralel olarak kadın bağlama icracılarının tanınma ve kültürel aktarımlarını geniş kitlelere ulaşmalarının kolaylaştığı söylenebilir.

Çalgı Tercihlerinin Toplumsal Cinsiyet ile İlişkileri

"Tarih boyunca kadınların sosyal statü olarak erkeklerden daha geri planda kaldığı düşünüldüğünde ekonomiden akademik ortamlara kadar bu durum varlığını sürdürmekte ve hatta müzik alanında da kadınların geri planda olduğu düşünülmektedir" (Edvenson, 2017: 2). Bu durumu değiştirmek adına kadın ve müzik ya da toplumsal cinsiyet ve müzik çalışmaları kadınların müzikal yaşantılarını görünür kılmak açısından atılmış önemli adımlar olacağı düşünülmektedir.

"Toplumsal cinsiyet çalışmaları, müzikologlara müzik ve kadın çalışmaları yapılması için yol göstermiştir" (Açar, 2015: 17). Bu durum toplumsal cinsiyet kavramının müzikte kullanımını da önemli kılmaktadır. Birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da toplumsal cinsiyet kavramının etkilidir ve çalgı seçiminden müziğin birçok uygulanış alanına yön vermektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumun kadın ve erkekler için beklentilerini ifade etmektedir. Müzik alanında da geçerli olan bu durum kadınların ve erkeklerin müzik uygulamalarını da etkilemektedir. Kadın ve erkeklerin hangi çalgıyı kullanması gerektiğinden, icra ortamlarına, icra pratiklerinden, bestecilik durumlarına kadar toplumun beklentileri bulunmaktadır. Bu durum da bireylerin müzikal uygulamalarında olumsuzluklar yaşamalarına neden olmaktadır.

Çalgı tercihi özelinde inceleyecek olursak toplumsal cinsiyet bağlamında çalgılara atfedilen cinsiyet rollerinden bahsedebiliriz. Bu doğrultuda kadınların dişil özelliklere sahip çalgıları tercih etmeleri, erkeklerin ise eril özelliklere sahip çalgıları tercih etmeleri beklenmektedir. Toplumun belirlediği değer yargıları ve bazı normlar doğrultusunda çalgı tercihleri de etkilenmekte ve bireyler sınırlamalarla karşılaşmaktadır.

Kültürden kültüre farklılık gösterebilen bu durumda çalgılara atfedilen cinsiyet kimlikleri onların yalnızca kadınlar ya da erkekler tarafından kullanılabileceğini belirterek bireylerin çalgı seçimini doğrudan etkilemektedir. Yeni Gine'de kullanılan holy adlı çalgının erkek kimliği taşıyıp yalnızca erkekler tarafından kullanılması, Formosa'da kullanılan musical bow adlı çalgının erkek çalgısı olması, Yeni İbraniler'in Big Namba kabilesinde musical bow adlı çalgının kadın çalgısı olması bu duruma örnek olarak verilebilir (Kunst, 1958: 12'den akt. Delzell and Leppa, 1992: 94).

Bağlama çalgısına ilişkin olarak Eroğlu (2018) kadın icracıların başarılı olma konusunda toplumun olumsuz bir yargıya sahip olduğunu, bu durumun bağlamaya atfedilen erkek kimliği ile ilişkilendirildiğini ve "bağlamayı erkekler çalar" ya da "bağlamayı erkekler daha iyi çalar" şeklindeki toplumsal kabulün olduğunu, bu nedenle kadınların bağlama icrasından uzaklaştığını belirtmiştir.

Bağlama da toplum tarafında erkek çalgısı olarak benimsenmiş ve bu çalgıya erkek rolü atfedilmiştir. Bu durum bağlamayı çoğunlukla erkeklerin çalmasına yol açarak kadınların bu çalgıyı tercih etmemesine neden olmaktadır. Çalgıların cinsiyetleştirilerek kadınlık ve erkeklik ile ilişkilendirilmesi çalgı tercihini etkileyen önemli faktörlerdendir.

Kadın İcracıların Bağlama Çalgısında Tür Tercihlerini Belirleyen Unsurlar

Eroğlu (2018: 98), gerçekleştirdiği çalışmada bağlama çalgısında kadınların tür tercihlerine ilişkin olarak bu durumun birçok nedenden etkilendiğini, ancak çoğunlukla sosyal çevrenin önemli ölçüde etkili olduğunu belirtmiştir. Ayrıca kadınların mekâna uygun olan repertuara göre bağlama türü tercihlerini belirlediklerini ifade etmiştir.

- **Yapısal Unsurlar**

Bağlama çalgısında bağlama türünü etkileyen birçok faktörlerden bulunmaktadır bunlardan biri çalgının yapısal unsurlarıdır. Bağlamanın ergonomisi, fiziksel özellikleri, icra özellikleri, yöresel çalım tekniği, bağlama çalgısına ait sarf malzemelerin kolay bulunabilmesi ve bireylerin çalgıya erişim durumları gibi birçok neden bağlamanın yapısal özelliklerine ilişkin olarak çalgı türü tercihini etkileyebilmektedir.

- **Müzikal Unsurlar**

Müzikal olarak ise bağlama çalgısının akort durumu, eşlikte kullanılabilirliği, kadın icracıların ses aralığına uygunluğu açısından çalgı türü tercihini etkileyebilmektedir. Kadın icracıların bağlama türüne ilişkin olarak tercihleri bu yönde de gerçekleşebilmektedir.

- **Kültürel Unsurlar**

Kadın icracıların bağlama türü tercihini etkileyebilen diğer bir faktör ise kültürel faktörlerdir. Bu durum kadın icracıların bağlama türü tercihlerini ulaşılabilirlik açısından değerlendirerek kültürel olarak bölgede çalgının erişiminin kolay sağlanması tercih nedeni olarak kabul edilebilir.

Bununla birlikte çalgının yaygın olarak kullanılması, yöresel ve coğrafi etmenler, usta-çırak ilişkisi, çalgının hazır bulunuşluğu, inanç boyutları, eğitim açısından yaklaşım modelleri, çalgıyı eşlik açısından kullanma durumları, sosyal medya ve kitle iletişim araçlarının etkisi gibi birçok faktör kadınların çalgı türü tercihini belirlemede önemli olan unsurlardandır. Ayrıca kadın icracıların bir mekâna ve topluluğa ait olma çabası ve geleneksel faktörler çalgı türü tercihlerini etkileyen faktörler arasında yer almaktadır.

Kadınların çalgı türü tercihlerinde aile, çevre ve rol modeller de etkilidir. Bireylerin aile büyüklerinden ya da çevrelerinde gördükleri kadınlardan etkilenerek çalgı türü tercihi yaptıkları söylenebilir. Bununla birlikte kurumların geleneksel yapılarına ayak uydurmak bağlamında kadınların çalgı türü tercihleri belirlenebilmektedir.

Problem Cümlesi

Araştırmada literatür taraması gerçekleştirilerek bağlamanın tarihsel arka planına, bağlama çalan kadın icracıların kanondaki yerine, bağlama çalan kadınların icra ortamlarına ve kültürel aktarımdaki rollerine, çalgı tercihiyle toplumsal cinsiyet ilişkisine ve ardından kadın icracıların bağlama türü tercihlerine ilişkin olarak açıklamalar yapılarak konunun anlaşılması sağlanmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi; "Profesyonel kadın bağlama icracılarının bağlama türü (kısa-uzun sap bağlama) tercihleri müzikal ve kültürel bağlamda nasıl gerçekleşmektedir?" olarak belirlenmiştir.

Amaç ve Önem

Araştırmada, profesyonel olarak bağlama çalan kadın icracıların bağlama türü (kısa-uzun sap bağlama) tercihlerinde kültürel ve müzikal faktörlerden nasıl etkilendiklerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Araştırma, profesyonel olarak bağlama çalan kadın icracıların bağlama türü (kısa-uzun sap bağlama) tercihlerinin belirlenmesinde etkili olan faktörlerin ortaya konması bakımından önemli görülmektedir. Ayrıca çoğunlukla erkek kimliği ile ilişkilendirilen bağlama çalgısının kadın icracılar tarafından tercih edilmesi ve kadın icracıların bağlama türü (kısa-uzun sap bağlama) tercihlerinin ne yönde gerçekleştiğinin tespit edilmesiyle çalışmanın ilgili alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Araştırma, profesyonel olarak bağlama çalan, sahne deneyimi olan ve alanında tanınmış 35 yaş üstü 5 kadın bağlama icracısı ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel modele uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Betimsel model, konuya ilişkin var olan durumu ortaya koymak adına kullanılan bir modeldir. Kadın icracıların bağlama türü

tercihlerini belirlemeye yönelik olarak gerçekleştirilen bir çalışma olması nedeniyle, araştırma için betimsel model uygun görülmüştür.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini bağlama çalan kadın icracılar oluştururken, örneklemini ise profesyonel olarak bağlama çalan ve tanınmış kadın icracılar oluşturmaktadır.

Kadın icracıların bağlama türü tercihlerini belirlemek adına gerçekleştirilen bu araştırmanın örnekleminin belirlenmesinde, kadın icracıların tanınmış ve profesyonel olmaları göz önünde bulundurulmuştur.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Katılımcıların yoğunluğundan kaynaklanan ve görüşme formunun uygulanamadığı bazı durumlarda ise görüşme formu katılımcılara iletilerek uygun oldukları bir zaman aralığında doldurmaları istenmiş, derinlemesine sorulması gereken ve anlaşılamayan soru/sorular için görüşme yapılan katılımcılara tekrar soru/sorular yöneltilmiştir.

Veri Değerlendirme Teknikleri

Araştırmada veri değerlendirme tekniği olarak betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Yazılı metin haline getirilen cevaplar kodlar ve temalara dönüştürülmüştür. Elde edilen kod ve temalar tabloya dönüştürülüp, yüzde (%) ve frekans (f) değerleriyle sunulmuştur.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın bu bölümünde görüşmeye katılan kadın icracıların görüşlerine yer verilmiş ve görüşmeden elde edilen veriler tema ve kodlar halinde tablolaştırılarak sunulmuştur.

Tablo 1. Kadın icracıların bağlama türü tercihine ilişkin görüşleri.

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Bağlama türü	Kısa sap	KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5	5	100
	Uzun sap bağlama	KK-2, KK-4, KK-5	3	60
	Bütün bağlama türleri	KK-2	1	20
	Üç telli bağlama	KK-2	1	20

Tablo 1'de katılımcı kadınların bağlama türü tercihlerine ilişkin bulgular ve katılımcı görüşleri yer almaktadır. Kadın katılımcıların 5'i (%100) yani tamamı kısa sap bağlama kullanmayı tercih ettiğini belirtirken bunun yanında 3'ü (%60) uzun sap bağlama kullanmayı da tercih ettiğini, 1'i (%20) bütün bağlama türlerini ve üç telli bağlama kullanmayı tercih ettiğini belirtmiştir. Katılımcı kadın görüşlerinden bazıları şu şekildedir:

KK-1; "Kısa saplı bağlama tercih ediyorum."

KK-2; "Bütün bağlama türlerini tercih ediyorum. Fakat ağırlıklı olarak 3 telli."

KK-3; “Genellikle kısa sap bağlama kullanmayı tercih ediyorum.”

KK-4; “Çoğunlukla “Uzun sap” ancak yerine göre “Kısa sap” da çalıyorum. Her ikisi de denebilir.”

KK-5; “Uzun sap bağlama tercih ediyorum. Zaman zaman kısa sap bağlama da çalmaktayım. Eserin özelliğine göre değişmektedir.”

Tablo 2. Kadın icracıların bağlama türü tercihlerinin belirlenmesinde toplumsal cinsiyet bağlamına ilişkin nedenler.

Tema	**Kod**	**Katılımcılar**	**f**	**%**
Bağlamanın cinsiyet kimliği	Cinsiyet kimliği yok	KK-1, KK-3, KK-4, KK-5	5	100
	Erkek	KK-2, KK-3, KK-4	3	60
Bağlama icracılarının cinsiyet kimliği	Yaygın görüş erkekler	KK-1, KK-2, KK-3, KK-5	4	80
	Günümüzde kadınlarda çalıyor	KK-1	1	20
	Yalnızca erkeklere özgü değil	KK-4, KK-3, KK-5	3	60
	Hem kadın hem erkek	KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5	5	100
Öğretmenin-Ustanın cinsiyet kimliği	Erkek	KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5	5	100

Tablo 2’de kadın bağlama icracılarının bağlama türü tercihlerini belirlerken toplumsal cinsiyet algılarından etkilenme durumlarına ilişkin bulgular ve yanıtları yer almaktadır. Bağlamanın cinsiyet kimliği temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 5’i (%100) bağlamanın cinsiyet kimliğinin olmadığını ve 3’ü (%60) ise bağlamaya erkek cinsiyet kimliğinin atfedildiğini belirtmişlerdir. Bağlama icracılarının cinsiyet kimliği temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 4’ü (%80) yaygın görüşün erkekler olduğunu, 1’i (%20) günümüzde kadınlarında bağlama çaldığını, 3’ü (%60) bağlamanın yalnızca erkeklere özgü olmadığını ve tamamı ise bağlamanın hem kadın hem de erkekler tarafından icra edilebileceğini belirtmiştir. Kadın katılımcıların tamamı öğretmen ya da ustalarının cinsiyet kimliği temasına ilişkin olarak erkek yanıtını vermişlerdir. Kadın katılımcılara ait bazı görüşler şu şekildedir:

K4; “Yalnızca bağlama değil tüm çalgıların bir cinsiyet kimliğini temsil ettiğini düşünmüyorum. Bağlama özelinde bu bakış açısının ortaya çıkmasının sebebinin, toplumumuzdaki ataerkil yapının geleneksel ve sosyokültürel unsurları olduğunu düşünüyorum. Bağlama çalmayı da tüm eğitimim boyunca farklı farklı erkek icracılardan öğrendim.”

K2; “Toplumsal dinamikler sebebiyle erkeklerin bağlama icracısı olma ihtimali kadınlara oranla daha fazla olduğu için icracılar da genel olarak erkek. O nedenle bu sadece toplumsal bir ön kabul.”

K1; “Ben cinsiyet kimliği olduğunu düşünmüyorum fakat toplumda erkek olduğuyla ilgili bir genel algı var.”

K5; “Asla bağlamanın bir cinsiyet kimliği olduğunu düşünmem. Hem erkekler, hem de kadınlar bağlamayı çalabilmektedirler.”

K3; “Günümüze kadar bağlamanın özellikle kamusal alanda erkek hâkimiyeti altında icra edildiğini görmekteyiz. Bağlama toplumsal cinsiyet açısından erkek çalgısı gibi görünmekte (genel algı bu yönde) ancak bu durum ile bilinçli bir şekilde mücadele etmek gerekiyor. Bence sanat herkes içindir ve herkes tarafından icra edilebilir ancak bağlamada “usta” olarak bilinen kimselerin- ki ustalık kavramı bence değerini yitirmiştir. Gelenekten farklı olarak usta artık medyada daha fazla reklâmı yapılana, pazardan en fazla pay alana verilen addır- erkek olmaları toplumsal kabulleri incelediğimizde elbette tesadüf değildir. Yani bir tarafta kendi fikirlerim var, diğer tarafta ise toplumsal kabuller var. Bu kabullerle erkek tanrılaştırılırken, kadın çoğu zaman tanrısının yanında tanrıdan faydalanan, tapıcı (saygı zannedilir ve genellikle “usta” söylemi ile birleşir) pozisyonda görünmekten zevk almaktadır. Aslında bu davranış karşımıza stratejik bir yönelimin sonucu olarak çıkmaktadır: Erkek üzerinden var olma stratejisi. Tabii bu strateji doğrudan erkek egemenliğine hizmet etmektedir. Bu sebeple erkek üzerinden veya erkeğin çevresiyle var olma amacı ile geliştirilen strateji kadını değil, erkeği ‘var’ kılar. Ayrıca gerek Radyo’da, gerekse müzik piyasasında erkeğin saz çaldığı, kadının şarkı veya türkü söylediği görülmüştür. Bu insanlar bugünün modellerini oluşturmuşlar. Toplumsal kabuller ve bu kabuller doğrultusundaki rol modeller sebebiyle çalgı bölümünde bağlama çalan kadın öğrencilerin bazılarının (belki de çoğunun) bir süre sonra bağlamadan uzaklaşıp vokal icraya yöneldikleri görülmektedir. Ayrıca müzik piyasasında her eline mikrofonu alanın yetenek, yeterlilik gözetmeden, çaba sarf etmeden şarkı, türkü söylediği ve dinleyici/izleyici kitlesi tarafından kabul edildiği hesaba katıldığında vokal icranın göz önünde olmak için etkili bir yöntem olarak kullanıldığı görülür. Böylece vokal icranın aynı zamanda kolay olduğuna dair yanılgı da mevcuttur. Buradan yola çıkarak, kapitalist sistemin toplumun tüketim anlayışını belirlemesiyle birlikte müzik icrası tercihlerinin değişebildiğini belirtebiliriz.”

Tablo 3. Kadın icracıların bağlama türü tercihlerinin belirlenmesinde bağlama çalgısının yapısal özelliklerine ilişkin nedenler.

Tema	**Kod**	**Katılımcılar**	**f**	**%**
Bağlamanın ergonomik yapısı	Yapısal özelliklerinden etkilenmedim	KK-1, KK-4, KK-5	3	60
	Küçükken başladığımdan uzun sap bağlama çalamadım.	KK-3	1	20

	Divan sazı büyük olduğu için tercih edemiyorum.	KK-2	1	20
Sosyal ortam bağlamında çalgıya erişim durumu	Çalgıya erişim kolaylığı tercihimi etkiledi.	KK-1, KK-2, KK-4	3	60
	Hayır, tercihimi bu durum etkilemedi.	KK-3, KK-5	2	60

Tablo 3'te kadın bağlama icracılarının bağlama türü tercihlerini belirlerken bağlama çalgısının yapısal özelliklerine ilişkin bulgular ve görüşleri yer almaktadır. Bağlamanın ergonomik yapısı temasına göre, kadın katılımcıların 3'ü (%60) bağlamanın yapısal özelliklerinden etkilenmediğini, 1'i (%20) bağlamaya küçük yaşta başladığından uzun sap bağlama çalamadığını ve divan sazının büyük olması sebebiyle onu kullanmayı tercih edemediğini belirtmektedir. Kadın katılımcıların çalgıya erişim durumuna ilişkin olarak kadın katılımcıların 3'ü (%60) çalgıya erişim kolaylığının çalgı tercihini etkilediğini ve 2'si (%40) çalgıya erişim kolaylığının çalgı tercihini etkilemediğini belirtmiştir. Kadın katılımcılara ait bazı görüşler şu şekildedir:

KK-1; "Evimize yoğun olarak halk ozanları gelirdi. Onların da tercihi genelde kısa sap bağlama olurdu. Ben de erişim durumundan dolayı kısa sap bağlama tercih ettim."

KK-2; " Sadece divan sazı çalmayı tercih edemiyorum. Onun dışındaki hiç bir sazda benim için bir engel söz konusu değil. Bulunduğum sosyal ortam çalgı tercihimde etkili oldu. Küçük yaşta enstrüman çalmaya başlayan tüm müzisyenler için bu geçerlidir. En fazla gördüğü ve ailesinin mensup olduğu toplumda en fazla rağbet gören enstrüman neyse ona yönelmek çok olağandır."

KK-3; "Bağlama çalmaya küçük yaşta başladığım için uzun ve büyük bağlama çalamazdım. Kibrit ve paket lastiğinden kelepçe yaptığımı ve uzun bağlamaya takıp çaldığımı hatırlıyorum. Sosyal ortamın çalgı tercihimi yönlendirdiğini düşünmüyorum. İsteseydim kısa bağlama yerine uzun bağlama kullanabilirdim. Çünkü babam bağlamamı saz dükkânından almıştı. Bağlamam bir çocuğa göre büyüktü (babamın konuyla ilgili bilgisi yoktu), sapı uzundu ama bağlama kursunda çalışmak için kısa saplı bağlama ile değiştirmiştim. Bağlama kursunda aldığım birkaç aylık eğitimim süresince kısa saplı bağlama çaldım."

KK-4; "Çalgının ergonomik yapısı ya da fiziksel özelliklerinden etkilenerek uzun sap ya da kısa sap tercihi yapmadım. Bulunduğum çevrede başvurduğum kurumda bağlama çalgısına yönelik ders veriliyor olması, babamın türküleri çok seviyor olması ve beni bu yönde desteklemesi, çalgının ücret olarak her bütçe için alınabilir nitelikte olması tercih etmemdeki sebeplerden bir diğeri."

KK-5; “Bağlamanın ergonomik yapısı kısa-uzun sap tercihimde etkili olmamıştır. Bulunduğum ortamlarda da her iki tip bağlamaya kolayca erişimim olabiliyordu.”

Tablo 4. Kadın icracıların bağlama türünün belirlenmesinde bağlama çalgısının müzikal özelliklerine ilişkin nedenler.

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Çalgının icra özellikleri	Evet, etkiledi.	KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5	5	100
Çalgının akort durumu	Evet, etkiledi.	KK-2, KK-4	2	40
	Hayır, etkilemedi.	KK-1, KK-3, KK-5	3	60
Çalgının eşlik çalgısı olma durumu	Evet, etkiledi.	KK-1, KK-2, KK-4, KK-5	4	80
	Vokal icraya destektir.	KK-2, KK-3	2	40
Çalgının kadın ses genişliğine uygunluğu	Hayır, etkilemedi.	KK-1, KK-3, KK-4, KK-5	4	80
	Evet, etkiledi.	KK-2	1	20
Sahne performansı	Hayır, etkilemedi.	KK-1	1	20
	Evet, etkiledi.	KK-2, KK-3, KK-4, KK-5	4	80

Tablo 4’de kadın bağlama icracılarının bağlama türü tercihlerini belirlerken bağlama çalgısının icra özelliklerine ilişkin bulgular ve katılımcı görüşleri yer almaktadır. Çalgının icra özellikleri temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların tamamı çalgı seçimlerinin icra özelliklerinden dolayı etkilendiğini belirtmiştir. Çalgının akort durumu temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 2’si (%40) akort durumunun çalgı türü tercihini etkilediğini ve 3’ü (%60) ise çalgı türü tercihinin bu durumdan etkilenmediğini ifade etmiştir. Çalgının eşlik çalgısı olma durumu temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 4’ü (%80) çalgının eşlik amacıyla kullanılmasının tercihini etkilediğini ve 2’si (%40) ise tercih ettikleri çalgının vokal icraya destek amacıyla kullanıldığını ifade etmiştir. Çalgının kadınların ses genişliğine uygunluğu temasına ilişkin olarak 4’ü (%80) bu durumun çalgı tercihini etkilemediğini ve 1’i (%20) çalgı türü tercihinin bu durumdan etkilendiğini belirtmiştir. Son olarak sahne performansı temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların yalnızca 1’i (%20) sahne performansının çalgı türü tercihinde etkili olduğunu söylerken, 4’ü (%80) ise çalgı türü tercihini sahne performansına yönelik olarak gerçekleştirdiğini belirtmektedir.

KK-1; “Her ne kadar sahnede kısa saplı bağlama çalıyor gözüksem de temelde yöresel tavır hassasiyeti içeren ezgilerin türüne göre bağlama tercihimi belirliyorum. Ayrıca çalıp okuma geleneğini takip ettiğim için de bağlama çalmaya yöneldim.”

KK-2; “Sazın nasıl tınladığını belirleyen unsurlardan biri de akort sistemi sonuçta. Bu yüzden akort durumu bağlama türü tercihimi etkiliyor. Ayrıca kısa sap bağlama vokal icrasına uyumlu bir enstrüman. Konserde seslendirmek istediğim repertuara göre de çalgı türü tercihim değişiyor ona göre seçim yapıyorum. Kendi ses tonuma uygun akordu bulabileceğim bir bağlama olmasına dikkat ediyorum.”

KK-3; Repertuar, pozisyon rahatlığı ve dem sesi ihtiyacı bağlamanın boyutu ve düzeninde etkili. Bağlama türümü akort durumuna göre tercih etmem. Akort her bağlamada zordur çünkü. Ben bağlamayı vokal icraya yardımcı olarak çalıyorum. Bağlamanın kadın sesine uygunluğuna gelinecek olursa ses sahası belli aralıkta zaten. Hangi bağlama olursa olsun, önemli olan eserin/türkünün ses aralığıdır. Sahne performansımda da kısa sap bağlamayı daha rahat çalıyorum. Bu sebeple genellikle kısa sap bağlamayı tercih ediyorum.”

KK-4; “Tüm yöre tavırlarının rahatlıkla çalınabiliyor olması, farklı tarzda eserleri de icra edebilme rahatlığı sağlaması, ajilite açısından sağ el ve sol el koordinasyon becerisini geliştirebilmesi, farklı akortların çekilebilmesi ve farklı pozisyon kullanabilme özelliği bu türü tercih etmemdeki önemli etkenlerdir. Sahnede de pek çok akort değiştirerek bağlama çalıyorum buna imkân sağlayan tür çoğunlukla uzun sap.”

KK-5; “Uzun sap bağlama tercihi önceliğimde daha ziyade melodi zenginliği olan türkülere ve ezgilere daha elverişli olması etkin olmuştur. Eşlik çalgısı olarak Türk halk müziği repertuarında yer alan eserlerin icrasında ana çalgı olması bir başka ifadeyle “yurttan sesler” geleneğinin ana çalgısı olması da uzun sap bağlama tercihimi etkilemiştir diyebilirim. Sahnede her iki tip bağlamayı da kullanmaktayım. Eserlerin özelliğine göre tercihimi yapmaktayım.”

Tablo 5. Kadın icracıların bağlama türünün belirlenmesinde bağlama çalgısının kültürel özelliklerine ilişkin nedenler.

Tema	**Kod**	**Katılımcılar**	**f**	**%**
İnanç boyutu	Evet, etkiledi.	KK-1, KK-2, KK-3, KK-5	4	80
	Hayır, etkilemedi.	KK-4	1	20
Yöresel coğrafi etkenler	Evet, etkiledi.	KK-2, KK-3, KK-5	3	60
	Hayır, etkilemedi.	KK-1, KK-4	2	40
Resmi kurumların gereği	Evet, etkiledi.	KK-3, KK-4, KK-5	3	60
	Hayır, etkilemedi.	KK-1, KK-2	2	40
Usta-çırak ilişki	Evet, etkiledi.	KK-1, KK-4, KK-5	3	60
	Hayır, etkilemedi.	KK-2, KK-3	2	40
Sosyal medya ve kitle iletişim araçlarının etkisi	Evet, etkiledi.	KK-3	1	20
	Hayır, etkilemedi.	KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5	5	100

Aidiyetlik hissi	Evet, etkiledi.	KK-1, KK-3, KK-4	3	60
	Hayır, etkilemedi.	KK-2, KK-5	2	40
Aile ve çevrenin etkisi	Evet, etkiledi.	KK-1, KK-3, KK-4, KK-5	4	80
	Hayır, etkilemedi.	KK-2	1	20

Tablo 5'de kadın bağlama icracılarının bağlama türü tercihlerini belirlerken bağlama çalgısının kültürel özelliklerine ilişkin bulgular ve katılımcı görüşleri yer almaktadır. İnanç boyutu temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 4'ü (%80) inanç boyutunun çalgı türü tercihini etkilediğini, 1'i (%20) ise etkilemediğini belirtmiştir. Yöresel ve coğrafi etkenler temasına ilişkin olarak, kadın katılımcıların 3'ü (%60) bağlama türü tercihlerinde yöresel etkenlerin etkili olduğunu, 2'si (%40) ise etkilenmediklerini belirtmiştir. Resmi kurumların gereği temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 3'ü (%60) bu durumdan etkilendiğini belirtirken, 2'si (%40) etkilenmediğini belirtmiştir. Usta-çırak ilişkisi temasına göre, kadın katılımcıların 3'ü (%60) ustasından etkilendiğini belirtirken, 2'si (%40) etkilenmediğini belirtmiştir. Sosyal medya ve kitle iletişim araçlarının etkisi temasına ilişkin olarak, katılımcı kadınların 1'i (%20) bu durumdan etkilendiğini belirtirken, 4'ü (%80) etkilenmediğini belirtmiştir. Aidiyetlik hissi temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 3'ü (%60) aidiyet duygusu doğrultusunda etkilendiğini belirtirken, 2'si (%40) ise etkilenmediğini belirtmiştir. Aile ve çevrenin etkisi temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların 4'ü (%80) bu durumdan etkilendiğini belirtirken, 1'i (%20) ise etkilenmediğini belirtmiştir.

KK-1; **"**Evet. İlk bağlama dersimi babamdan aldım."

KK-2; "Repertuarımda yer vermek istediğim inanç içerikli eserlere göre tercihim de değişkenlik gösteriyor. Okumak istediğim yöreye göre de çalgı tercihim değişkenlik gösteriyor. Resmi kurumlara yönelik icracı olarak herhangi bir etkinliğim bulunmadığı için çalgı tercihimi etkilemiyor. Usta-çırak ilişkisi boyutunda ise herhangi bir ustanın öğrencisi olmadım. (Konservatuar harici)."

KK-4; "Hocalarım çoğunlukla uzun saplı bağlama çalardı ben de etkilendim. Aidiyet boyutunda da etkilenmiş olabilirim. Çünkü Bağlama ile tanıştığımda Adana Büyükşehir Belediye Konservatuvarında eğitim sazı olarak uzun saplı bağlama dersleri veriliyordu. Bunun yanında çevremde bağlama çalan pek çok kişi de uzun saplı bağlamayı tercih ediyordu. Kısa saplı bağlama çalmayı okul dışındaki arkadaşlarımdan öğrendim ve ustaları dinleyerek üzerine çalıştım."

KK-5; "Tasavvufî halk müziği eserlerinden olan deyişler ve semahlarda ve özellikle Anadolu kaynaklı olanlarda kısa sap bağlama kullanmayı tercih ediyorum ancak Trakya ve balkan örnekleri kısa sap bağlamaya uygun düşmemektedir. Zaten Trakya ve Balkanlardaki alevi-Bektaşi nefesleri ve semahları da yörenin âşıkları ve Zakirleri tarafından

uzun sap bağlama ile icra edilmektedir. Yöresel ve coğrafi olarak memleketim Denizli ve yöresinde yetişmiş Özay gönlüm ve talip Özkan gibi usta sanatçılar da yörenin türkü geleneğine uygun olan uzun sap bağlama tipini tercih etmişlerdir. Dolayısıyla bu tercihe biz de doğal olarak uymuşuz demek. Resmî kurumlarda gerçekleştirilen çalışmalar/etkinlikler bağlama türü tercihimi etkiledi evet Denizli yıllarımda da konservatuar ve radyo yıllarımda İzmir'de de uzun sap bağlama tipi öncelikliydi hep. İlk ustam olan babamın da kullandığı bağlama tipi uzun sap bağlama idi. Bu anlamda ustamdan yani babamdan etkilendiğim söylenebilir. Bir mekâna veya topluluğa aitlik yönü ile bağlama türü tercihiniz etkilememiştir zannetmiyorum çünkü gerek konservatuvar etkinliklerinde gerek radyo programlarında topluluklar genellikle uzun sap bağlama tipi kullanıyorlardı. Ben çocukluğumdan itibaren zaten tercihimi yapmıştım ve uzun sap bağlama kullanıyordum."

KK-3; "Kısa sap bağlama çalmamın en önemli sebebinin icra ettiğim repertuar olduğunu düşünüyorum. Alevî ve Malatyalı ailede yetiştim. Hem deyişler, hem de Doğu Anadolu türkülerini kısa saplı bağlama ile çalmak türün ve yöresel tavrın icrası açısından daha uygundu. Ayrıca bağlama çalmaya başladığım yıllar 90'lı yıllardı. O yıllarda kulaktan kulağa aktarılan sözlü türkülerin ve deyişlerin yanı sıra Muhabbet Serisi, Sezen Aksu (Güneş Doğu'dan Yükselir adlı albümü), Zülfü Livaneli albümlerinde yer alan eserler/türküler/deyişler dinlenirdi. Bu eserleri kısa saplı bağlama ile çalmak daha uygundu. Hem pozisyonların kullanımı ve rahatlığı sebebiyle, hem de üst telde dem sesini duymak istediğim için kısa sap bağlama çalmayı tercih ettim. Resmî kurumlarda uzun sap bağlamanın ve bozuk düzenin çok daha fazla kullanıldığını gördüm. Üniversitedeki bağlama derslerimde daha çok uzun sap kullandım. Sosyal medya ve kitle iletişim araçları bağlama türü tercihimi etkilemiş olabilir. Bağlama çalmaya merak saldığım 90'lar kısa sap bağlamanın, Alevîlerin kendilerini müzikleriyle ifade etmelerinin yıllarıydı. Aslında ailem kısa sap bağlama çalmamı önermediler ama aile ve sosyal çevre demek aynı zamanda bir kültür çevresi demektir. Bu kültürel çevre içerisinde ortak müzik dünyası da oluşur ve tercihler bu kapsamda şekillenir."

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, kadın icracıların bağlama türü tercihlerinin, bağlama icralarının ve performans pratiklerinin toplumsal cinsiyet yargılarından etkilenme durumları belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda araştırmada kadın icracıların, toplum tarafından erkek çalgısı olarak atfedilen bu çalgıyı kullanmayı tercih etmeleri ve bu yargıyla başa çıkma durumları, kadın icracıların bağlama türü tercihlerini ve performans pratiklerini etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmada bulgulardan yola çıkıldığında, kadın icracıların çoğunlukla kısa sap bağlama türünü tercih ettikleri belirlenmiştir. Ayrıca kısa sap bağlama türünü tercih eden kadın icracıların aynı zamanda uzun sap bağlama türünü de icra ettikleri saptanmıştır.

Kadın icracıların bağlama türü tercihlerinde toplumsal cinsiyet faktörü büyük ölçüde etkili görülmüştür. Bu doğrultuda toplum tarafından bağlama çalgısına erkek kimliği atfedildiği fakat kadın icracıların kendi görüşlerince bağlamanın bir cinsiyet kimliğinin olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bağlama icracılarının cinsiyet kimliğine bakıldığında ise yaygın görüşün bağlama icracılarının erkek olması gerektiği şeklindedir. Ancak günümüzde kadın icracılarında bağlama çalgısını rahatlıkla kullandıkları ve bu çalgının yalnızca erkeklere özgü olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Kadın icracıların öğrenme sürecindeki ustalarına ait cinsiyetin ise tamamen erkek olduğu belirlenmiştir.

Kadınların bağlama çalgısını icra etme konusunda erkeklerden geri planda kalmadıkları ancak toplum tarafından bağlama çalgısının erkekler tarafından kullanılması gerektiği yargısının bulunduğu anlaşılmıştır. Bunu aşmaya çalışan kadın icracılar (katılımcılar), eğitim aldıkları kişilerin erkekler olduğunu belirtmişlerdir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet yargılarının bireylerin müzikal tercihlerini etkilediği ve yönlendirdiği görülmüştür.

Bağlamanın yapısal özelliklerinin ve çalgıya erişim durumunun kadınların bağlama türü tercihi belirlemede kısmen etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kadın icracıların bağlama türü tercihinde bağlamanın ergonomik yapısından az da olsa etkilendiği, uzun saplı ve divan sazı gibi büyük ölçekli bir bağlamayı fizyolojik yapılarına uymadığından tercih etmedikleri görülmüştür. Ayrıca, kadın icracılarda bulundukları sosyal ortamlardaki çalgıya erişim durumlarının çalgı türü tercihlerini de kısmen etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Bağlama çalgısının müzikal özellikleri, kadın icracıların bağlama türü tercihlerini çoğunlukla etkilediği anlaşılmıştır. Kadın icracıların bağlama türü tercihinde; çalgının icra özelliklerini, çalgının akort durumunu, çalgının eşlik çalgısı olması durumunu, çalgının kadın ses genişliğine uygunluğunu ve çalgının sahne performansına etkisini çoğunlukla göz ününde bulundurdukları tespit edilmiştir. Bu bağlamda kadınların çalgı türü tercihinde bağlama çalgısının müzikal özelliklerinin ön planda tutulduğu görülmüştür.

Bağlama türü tercihinde kadın icracıların bağlama çalgısının kültürel özelliklerini göz önünde bulundurdukları sonucuna ulaşılmıştır. Kadınların çalgı türü tercihinde çoğunlukla inanç boyutunun, yöresel ve coğrafi etkenlerin, demografik özelliklerin, müzik ile ilgili resmi kurumlardaki gerekliliğin, usta-çırak ilişkisinin, sosyal medya ve kitle iletişim araçlarının, aidiyetlik hissinin, sosyal doku içerisinde aile ve çevrenin etkili olduğu tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda kadın icracılara ait bağlama türü tercihini etkileyen birçok faktörün bulunduğu sonucundan yola çıkıldığında, kadın icracıların bağlama türü tercihini olumsuz yönde etkileyen toplumsal cinsiyet yargılarından bağımsız ve egosantrik hareket etmeleri gerektiği önerisinde

bulunulmaktadır. Kültürel açıdan bağlamanın sadece bir erkek çalgısı olmadığı ve bu olumsuz yargının aşılması için kadın icracılara olanaklar sağlanması, kadınların bağlama çalgısına yönlendirilmesi hususunun önem arz ettiği ve bağlama türü tercihinde de kültürel kimliği korumak ve kültürü gelecek nesillere daha etkin aktarabilmek adına çalgıya ait icra geleneğinin kadınlık ya da erkeklik ile ilişkilendirilerek sınırlandırılmaması gerektiği önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açar, S. (2015). *Toplumsal cinsiyet ekseninde rock müzikte kadın: Şebnem Ferah örnek olayı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Akın, B. (2020). Kopuzdan "Telli Kur'an"a Türklerde sazın kültürel serüveni ve kutsallığı. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi,* 20(1), 135-162.

Altuğ, N. (1997). Müzik eğitiminde metot ve yöntem. I. Türk Müziği Sempozyumu, Balıkesir: Taner Ofset.

Artun, E. (2001). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Artun, E. (2011). Çukurova âşıklık geleneğinde kadın âşıklar. *Kadın Âşıklar Şöleni*, 27-28-29 Mayıs 2011, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli Belediyesi, Kültür Bakanlığı.

Çınar, S. (2008). *Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de kadın âşıklar*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çınar, S. (2016). Kadın âşıkların müzikal kimlikleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 3125-3143.

Delzell, K. Judith – Leppa, David A. (1992). Gender association of musical instruments and preferences of fourth-grade students for selected instruments. *The National Association for Music Education*, 40(2), 93-103.

Demirkaya, E. (2023). *Çocuklarda bağlama eğitimine yönelik uzman görüşlerinin değerlendirilmesi.* Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Demirkaya, E.-Özdek, A. (2019). Konya tezene tavrının öğretimine yönelik akademisyen görüşleri. *Fine Arts,* 14(4), 261-283.

Edvenson, A. (2017). *Gender and music: Can we hear a difference between female and male composers and performers?* Iowa: University of Northern Iowa Honors Program Theses.

Ekici, S. (2016). *Bağlama eğitimi yöntem ve teknikleri*. Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.

Ekim, G. (2002). *Bağlamanın tarihsel gelişimi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eroğlu, S. vd. (2017). Bağlama'nın toplumsal cinsiyet açısından temsili. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 16, 130-151.

Eroğlu, S. (2018). *Bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından incelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Gerekten, S. E. (2020). Bağlama/saz çalgısı ile ilgili yapılan çalışmalar üzerine bir bibliyografya denemesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*. 17, 391-411.

Güler, E.-Akkaş, S. (2021). Bağlamada temel icra tekniklerinin bağlama öğretim metotlarındaki kullanım durumu. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi,* 7(1), 284-294.

Haşhaş, S. (2017). Bağlama icrasında geleneksellik ve 'yenilikçilik' konuları üzerine genel bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi,* 3(1), 87-96.

Karkın, M. vd. (2014). Bağlama enstrümanının öğretim yöntemleri kapsamında yöresel tavırların değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 13, 129-148.

Kınık, M. (2010). *Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyine yönelik öğretim programı önerisi.* Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Koç, A, (2005). Yayınlanmış Bağlama Eğitim Metotlarındaki Yanlışlıklar. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, I. Müzik Sempozyumu, Van.

Oral, M. (2010). *Bağlamada belli başlı yöresel tavırların icrasında bozuk düzen ile bağlama düzeni arası transpozisyonda oluşan duyum farklılıkları.* İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Parlak, E. (2000). *Türkiye'de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sayan, Ü. (2011). *Milli eğitim bakanlığı halk eğitim merkezleri 100 saatlik temel bağlama ve 150 saatlik ileri düzey bağlama kursunun ünitelendirilmiş yıllık planının değerlendirilmesi.* İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sever, M. (2010). Âşık tarzı kültür geleneğinde günümüz kadın âşıkları. *Türkbilig*, 20, 97-106.

Şen, Y. (1998). Türk müziği eğitiminde bağlamanın yeri ve önemi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 4, 161-167.

Akkaş, S.-Terzioğlu, A. M. (2020). Uzun sap bağlama öğretimi için yazılmış metotların çeşitli değişkenler açısından karşılaştırılarak incelenmesi. *Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi,* 6(2), 115-127.

Varlı, E.-Yıldırım, T. (2021). Alevi ve Bektaşi inancında müzik aktarımında kadının rolü: Bursa-Şehitler köyü örneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 97, 189-210.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Müzisyenler, tören alayı ortostatı. Anadolu Medeniyetler Müzesi. https://arkeofili.com/anadolu-medeniyetleri-muzesinde-gorulmesi-gereken-12-ortostat-bolum-2/ (Erişim: 26.09.2023).

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Özlem Özdil, Bünde/Almanya 1979, Müzisyen. (Görüşme: 01.07.2022)

KK-2: Özlem Taner, Gaziantep 1974, Müzisyen. (Görüşme: 21.06.2022).

KK-3: Seval Eroğlu, İstanbul 1984, Müzisyen, Akademisyen. (Görüşme: 08.11.2022)

KK-4: Sevilay Gök, Adana 1985, Müzisyen, Akademisyen. (Görüşme:04.07.2022)

KK-5: Tuğba Ger, Denizli 1974, Müzisyen. (Görüşme: 17.06.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Araştırmanın etik kurul izni, Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulunun, 01/06/2022-285 tarihi ve karar sayısı ile onaylanmıştır./ *The ethics committee permission of the research was approved by Adıyaman University Social and Human Sciences Ethics Committee with the date and decision number 01/06/2022-285.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı */ Author Contributions:* Yazarların her biri makalenin başından sonuna kadar her aşamada sürece dahil olmuştur./ *Each of the authors was involved at every stage from the beginning to the end of the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.10.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1383021
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 995-1013.

Araştırma Makalesi
Research Article

ANTİK YUNAN MÜZİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

♦

AN EVALUATION ON ANCIENT GREEK MUSIC

Serdar ÖZBİLEN*

ÖZ: Müziğin insan doğası üzerindeki etkileri, halen popüler bir konu olmaya devam etmektedir. Tarih öncesi çağlardan itibaren ritüel amaçlı kullanılan müzik, günümüzde farklı formlara bürünmüştür. Müzik, bugün insanın bulunduğu her ortamda icra edilmektedir. Bu nedenle, müziğin tüketimi sorunsalı, akademik konuların ana argümanlarından biri haline gelmiştir. Müziğin belirli bir düzen içerisinde icra edilmesi ise arkeo-müzik alanında çalışanların ilgisini çekmeye devam etmektedir. Günümüzde, müziğin düzenli/düzensiz ses aralıkları, ses eğitimi, notasyon ve armoni konuları, köken bulma girişimlerini teşvik etmiştir. Bu konuda en önemli bilgi kaynağımız Antik Yunan müziğidir. Bu dönemden kalma vazo resimleri ve antik yazarlara ait kaynaklar oldukça önemli bilgiler sağlamaktadır. Bu kaynaklar, aynı zamanda çalgıların ikonografilerinin oluşturulmasında son derece kritik öneme sahiptirler. Çalışmamızı, söz konusu kaynaklar ışığında irdeleyip bahsi geçen sorunsallara göz atacağız. Sonuç olarak, elde edilen bulgular ışığında modern Avrupa müzik sistemlerinin kökeninde Antik Yunan müziğinin oldukça etkili olduğunu söyleyebiliriz.
Anahtar Kelimeler: Antik Müzik, Arkeo-Müzik, Antik Yunan, Akustik, Armoni.

ABSTRACT: *The effects of music on human nature continue to be a popular topic. Music, which has been used for ritual purposes since prehistoric times, has taken on different forms today. Nowadays, music is performed in every environment where people exist. Therefore, the issue of music consumption constitutes one of the main arguments in academic discussions. The performance of music in a certain order continues to attract the attention of those working in the field of archaeo-music. Today, the regular/irregular pitch of music, vocal training, notation, and harmony have spurred attempts to find origins. In this regard, our most important source of information is Ancient Greek music. Vase paintings from this period and sources from ancient authors provide very important information. These sources are also extremely critical in the creation of iconographies of musical instruments. We will examine our work in the light of these sources and look at the aforementioned problematics. In light of the findings, we can say that Ancient Greek music was very influential in the origin of modern European music systems.*
Keywords: *Ancient Music, Archaeo-Music, Ancient Greek, Acoustics, Harmony.*

* Dr.- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü/Ankara-serdarozbilen1@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4061-5897)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

"Müzik, ses bileşimleriyle vücutta heyecan uyandıran, duygu ve düşünceleri ifade eden" en önemli sanat dallarından bir tanesidir. Cavidan Selanik'e göre müziği, genel olarak, "seslerle düşünme, sesler aracılığıyla yaşamı algılama ve geliştirme yolunda araştırılması ve aktarılması sanatı" olarak tanımlamak mümkündür (Duymuş Florioti ve Yamaner, 2022: 13). Müzik tarihi, insan kültürünün özel somutlaşmış örnekleri ve araçları olarak güzel sanatlar tarihinin önemli bir bölümünü kapsar (Pratt, 1907: 17). Yakın bir zamana kadar müzik tarihi terimi yalnızca Avrupa müziği tarihi anlamına gelmekteydi. Müziğin kapsamının Avrupa dışı ve nihayet primitif müziğin temelini kapsayacak şekilde genişletilmesi yavaş yavaş olmuştur (Schneider, 1979: 1; Wightman, 2015: 50; Wersinger-Taylor, 2022: 167-185). Ancak bizim çalışmamızın kapsamını Antik Yunan müziği oluşturmaktadır. Bununla birlikte ses teorisinin gelişimi, nota işaretlerinin oluşumuna da değineceğiz. Tüm bu gelişmeler ışığında çok sesli müziğin doğasında ve modern Avrupa müziğinin kökenlerinde Antik Yunan müziğinin büyük etkileri olduğunu görebilmekteyiz. Bu çalışma arkeolojik kaynaklar ve tarihsel verilerden elde edilen bulgular ışığında nitel yöntemlerle literatür taraması yapılarak elde edilen verilere dayanmaktadır.

"Müziğin sihri, insanoğlunun duygularını açığa çıkarmakta" itici güç oluşturmuş ve Eski Çağ'dan günümüze geçirdiği aşamalarda yadsınamaz bir katkıda bulunmuştur" (Duymuş Florioti ve Yamaner, 2022: 11). Müzik bir insan ürünüdür ve bu nedenle belirli karakteristik müziğin birincil çekiciliğinin duygular olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişteki ve günümüzdeki birçok kültürde müzik ve dans, dini deneyimin ve ritüel ifadenin temel bileşenleri olmuştur. Farkında olsak da olmasak da müzik deneyiminin doğası (Swanwick, 2003: 7-8), insan yaşamındaki göreli önemi, nasıl ortaya çıktığı ve onu geliştirmek için ne tür faaliyetlerin olduğu hakkında hepimiz birtakım varsayımlara sahibiz.

Örneğin, tonaliteyi müziğin önemli bir parçası olarak kabul edersek, o zaman Batı tonalitesinin pek bir rol oynamadığı diğer kültürlerin müziği bir yana, atonal seslerin müzik olma olasılığını da reddederiz. O halde düzensiz ses dalgalarına sahip bir gürültünün aksine, müzikal bir sesi düzenli titreşim özelliklerine sahip olarak tanımladığımızı göz önünde bulundurursak ambulans sirenleri, gıcırdayan frenler/kapılar ve uluyan köpeklerin tonal çerçeve içinde birbiriyle ilişkili ardışık olmayan bu sesleri gerçekten müzik olarak kabul edebilir miyiz? Bu konuda Atomcu yaklaşım (Pöhlmann, 2020a: 476; Wersinger-Taylor, 2022: 177), sesi tamamen bedensel bir fenomen olarak kabul etmiştir.

İlk temsilcisi, sesin cisimcik olduğunu ve basınçlı havadan oluştuğunu öne süren Demokritos'tur. Bu şekilde Demokritos, sesi "hareket eden hava" (aēr peplēgmenos) olarak açıklayan bazı Presokratiklerin görüşüne yaklaşmıştır. Seslerin yayılması, havanın birlikte yuvarlanan ses parçacıklarına karşılık gelen küçük parçacıklara (thrausmata) bölünmesini

gerektirir. Bu doğrultuda akustik teorinin (Levin, 2009: 5; Barker, 1989: 28), Samoslu Pisagor (Pythagoras M.Ö. 6. yy) ile başladığı evrensel olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda Antik Çağ'ın en etkili matematikçisi olan Samoslu Pisagor'u müziği ciddi bir felsefi düşünce konusu yapmaya sevk eden belki de onun müzik ve matematik arasındaki ilişkiye dair sezgisiydi. Pisagor'un takipçileri, matematiksel yollarla ulaşılan gerçeklere dayanarak, müziğin unsurlarını, sayılarla doğanın kendi ilahi oranlarına bağlı somut gerçeklikler olarak düşünmüşlerdir. Pisagorcular müziğin insan hayatındaki gücünün altında yatan paradigmatik ve mimetik özellikleriyle ilgilenmişlerdir. Genel olarak, Pisagorcular müzik bilimini müzikal fenomenlerden çıkarmakla ilgilenmemişler (Mathiesen, 2002: 114), çünkü zamansal şeylerin kusurlu olması onları daha yüksek gerçekliğin bir yansımasının ötesinde bir şey iletmekten alıkoymuştur. Müzikle ilgili önemli gerçekler, bunun yerine nihai gerçeklik olan sayının uyumlu yansımasında bulunacaktı. Sadece zamansal bir tezahür olarak, bu uyumlu yapının gerçek müzik parçalarında kullanılması kesinlikle ikincil bir ilgiydi. M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllar arasında Pisagorculuk etkisini Atina'da da göstermiştir. Tarentum'lu Archytas, araştırmasını özellikle matematik üzerine odaklamış ve aynı zamanda Antik Çağ boyunca çok etkili olacak bir ses teorisi geliştirmiştir. Başlangıç noktası tanıdık kinetik yaklaşımdı: Önce, şeylerin birbiri üzerinde bir etkisi (plēgā) olmadıkça sesin olamayacağını düşünmüştür. Sesler kulağa çarptığında, darplardan hızlı ve güçlü bir şekilde gelenlerin tiz bir şekilde işitilirken, yavaş ve zayıf gelenlerin ise pes perdeli olacağını düşünmüştür. Archytas, bir dizi gözlem sunarak fikrini desteklemeye çalışmış ve ardından kendinden emin bir şekilde tiz seslerin daha hızlı, pes seslerin ise daha yavaş hareket ettiği sonucuna varmıştır (Pöhlmann, 2020a: 477; Hagel, 2009: 169).[1]

Hem eski hem de modern araştırmalar, müziğin dışavurumculuğu ve insan duygularını harekete geçirme yeteneği olmak üzere iki nokta etrafında toplanır (Pelosi, 2020: 639) ve müzikal dilin semantik özelliklerinin analizlerinin yanı sıra psikolojik duygu fenomeni üzerine araştırmaları içerir. Müzik ve duygu, bağımsız olarak düşünüldüğünde, günümüzde Yunan ve Roma Antik Çağı araştırmalarında iki önemli araştırma kolu olsa da bu konular arasındaki etkileşimin incelenmesi, ana temaları ve ortaya çıkardığı metodolojik soruların ihtiyaç duyduğu çığır açan bir araştırma alanıdır. Müzikal olayların insanlar üzerindeki duyusal ve duygusal etkilerine ilişkin açıklamalar Homeros'un şiirlerinden beri bilinmektedir. Ancak, Platon'un

[1] 1630 ve 1636'da Marin Mersenne farklı deneylerle sesin yayılma hızını kabul edilebilir sonuçlarla belirlerken, 1635'te Demokritosçu Pierre Gassendi seslerin doğası ne olursa olsun seslerin aynı hızda yayıldığını kanıtlamıştır. Gassendi yapmış olduğu bir deneyde bir silah ve bir topun aynı anda ateşlenmesi ile çok uzak bir mesafeden ilgili namlu çakmalarını gözlemleyebilmiş ve bu nedenle, birkaç dakika sonra, ürettikleri yüksek ve alçak sesleri aynı anda algılayabildiğini fark etmiştir. Gassendi, bu deney sayesinde, yüksek ve alçak seslerin aynı hızda yayılmadığına inanan antik yazarların çoğunun hatalı görüşlerini düzeltmiştir (Wersinger-Taylor, 2022: 176; Pöhlmann, 2020a: 472).

eserleri, mevcut kaynaklarda kanıtlanmış müziğin psikolojik etkisine ilişkin en erken karmaşık araştırmayı içerdiğinden ve müziğin karakteri etkilediği fikrine teorik bir temel sağladığından, başlangıç noktası olarak sayılmaktadır. Platon'a göre de müzikal deneyimden elde edilen verileri işleme eylemi hem duyusal hem de bilişsel becerileri içerir. Platon aynı zamanda, koro performanslarının uyandırdığı zararsız zevkleri tartışırken, müziğin dinleyicilerde değil, icracıların kendisinde uyandırdığı zevke atıfta bulunur. Platon'dan sonra, müzikal yargıya ilişkin açıklamalar, felsefi çevrelerde, özellikle Peripatetik okul içinde önde gelen bir konu haline gelmiştir. Aristoteles, müziğin mimetik gücü sayesinde ahlaki erdemlere yol açabileceği inancını Platon ile paylaşır. *Politika*'da, hedeflerini eğitime indirgemez, ancak müziğin kendi iyiliği için (eğitimli boş zamanlarda olduğu gibi) ve dolayısıyla *Devlet*'te ima edildiği gibi etik temelli olmayan değerlendirmelerin konusu olabileceği olasılığına açık kalır. Aristoteles, farklı ritimlere ve melodilere verilen duygusal tepkilerin belirli yargılarda birleştiği süreç hakkında ayrıntılı bir yorumda bulunmaz, yalnızca müzik pratiği konusunda eğitim almış yurttaşların bunu yapabileceğini öne sürer (Rocconi, 2020: 616, 618).

Müziğin müzik dışı içeriği iletebileceği, etik ve duygusal tepkileri etkileyebileceği fikri (Pelosi, 2020: 640; West, 1992: 5) müzik ve duygu üzerine Epikürcü duruş, modern biçimcilerin öncüsü olarak kabul edilen Gadaralı Philodemus (M.Ö. 1. yüzyıl) tarafından savunulmuştur. Öte yandan, etik araştırmaları için hayati sorular olarak duyguların doğasını ve bilişsel süreçlerle ilişkilerini araştıran Stoacılar, müziğin duygusal gücünü düşündürücü bir fenomen olarak düşünmüşlerdir.

1. Antik Yunan'da Müzik

Müzikolojik çalışmalar geleneksel olarak antik kültür ile başlayıp, Orta Çağ, Rönesans ve erken modern müzik teorileri ve fikirlerinin klasik köklerini belirlemeye çalışmıştır. Daha yakın zamanlarda, müzikologlar müziğin tanımını sorgulamışlar ve sonuç olarak araştırmalarını her türlü ses olayını ve eski ses ortamını içerecek şekilde genişletmişlerdir. Bu, müzik arkeolojisi (çalgıları yeniden yaratmanın yanı sıra çalma tekniklerini de amaçlayan deneysel araştırmaları teşvik eden) ve arkeoakustik (arkeolojik alanların ve eserlerin akustiğini inceleyen, onları birer ürün olarak gören) gibi öncü disiplinlerin ortaya çıkmasına ve gelişmesine yol açmıştır. Bu gelişmekte olan alanlar aynı zamanda antropoloji ve etnomüzikoloji ile yakından ilişkili disiplinlerle melezleşmelerden ve karşılıklı alışverişlerden de yararlanmıştır. Bu ve diğer bilimsel alanların katkısı sayesinde, Antik Yunan ve Roma müziğinin araştırma alanı artık başlı başına kurulmuş ve dünya çapında tanınmaya başlanmıştır. Bu ilerleme, aynı zamanda, 1980'lerden beri bu araştırma alanına ayrılmış çok sayıda konferansta ve çalıştayda görüldüğü gibi, uluslararası akademik ağların yaratılmasını ve büyümesini destekleyen derneklerin doğuşuna da yansımıştır (Rocconi ve Lynch, 2020: 41).

En geniş anlamıyla müzik arkeolojisi (Both, 2009: 1), geçmiş müzikal davranışlar ve ses olgusunun incelenmesidir. Bu disiplinler arası alan, arkeolojik ve müzikolojik perspektifler dâhil bir dizi yaklaşımı içerir. Bu yaklaşımın temeli, kazılardan elde edilmiş ve başka şekilde korunmuş ses eserleri (ses ve müzik üretimi için eski araçlar) gibi müzikle ilgili malzeme buluntularının yanı sıra, bazen çalgı ve performans duruşlarını gösteren çalgıcıların, şarkıcıların ve dansçıların tasvirleridir. "İnsanın kendi sesini kullanmasının yanı sıra doğadaki hayvan kemiği, ağaç, hayvan bağırsağı ve birçok malzemeden çalgı üretimi de erken devirlerden itibaren başlamış ve gelişerek bugünlere kadar gelmiştir" (Masalcı Şahin, 2020: 1-2).

Çeşitli arkeolojik kültürler bu tür buluntular bıraktıkça, geçmiş müziğin birçok sosyokültürel bağlamı ve anlamı incelenebilmektedir. Bugün, eski çalgıların buluntuları ve tasvirlerinin, yalnızca uzay ve zamandaki müzik geleneklerinin belirteçleri olmadığı, özellikle arkeolojik bağlamlar iyi belgelendiğinde aynı zamanda eski çalma tekniklerini deneysel olarak test etmek için değerli bir araç olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. Orijinal ses eserleri ve kopyaları söz konusu olduğunda, bunların akustik işlevleri ve bir kez icra edilen müziğin temel akustik özellikleri de yeniden üretilebilir ve analiz edilebilir. Ek olarak, mimari yapılar, mağaralar ve diğer doğal yerler gibi akustik mekanlar, müzik arkeolojisi araştırmalarının konusudur (Yücel, 2021: 16). Arkeolojik kayıtlardan elde edilen bilgiler, müzikle ilgili eski yazılar, tarihi antlaşmalar ve diğer yazılı kaynaklar ilişkilendirildiğinde önemli ölçüde derinleştirilebilir. Bu tür belgeler, performans uygulamaları ve sosyokültürel bağlamları hakkında notlar sunar. Bazı kültürler için, antik müzik teorisi ve müzik estetiği ile ilgili ipuçları da bulunabilir ve eğer antik notasyonlar ile de ilişkiliyse, müzik yapılarının yönlerine dair ipuçları bile sağlanır. Özellikle, geçmiş müzik geleneklerinin korunduğu çağdaş müzik kültürlerinin incelenmesi karşılaştırmalı çalışmalar için değerlidir (Both, 2009: 1).

Müzik arkeolojisi doğrultusunda müzik ikonografisinin kendi bilimsel araştırma alanı olarak gelişimi nispeten yenidir. Müzikologlar, organoloji ve performans uygulamaları hakkında teknik kanıtlar için görsel materyaller çıkardıkça ve sanatsal temsillerde görülebilecekleri diğer kaynaklardan bilinenlerle uzlaştırmaya çalıştıkça, tarihsel olarak alana bilgisel bir yaklaşım hâkim olmuştur. Çalgıların görüntüleri, formlarını ve kullanımlarını daha iyi anlamak için bir fırsat haline gelmiş, hatta yeniden inşasına yardımcı olmuştur. Bu başlı başına değerli bir çabaya işaret etmekte; bununla birlikte, tamamen bilgilendirici bir yaklaşım, sanat eserlerini yalnızca illüstrasyonlar olarak ele alma ve sanatçının failliğini inkâr etme riskini de taşımaktadır. Örneğin, bir Atina vazosundaki müzisyen figürü, tek başına değil, üzerinde göründüğü vazo tipi, işlevi, tekniği, atölyesi, zaman periyodu dikkate alınarak tüm sahne bağlamında düşünülmelidir. Sanat tarihi metodolojilerinden beslenen böyle geniş bir perspektif

(Bundrick, 2020: 248), antik müzik kültürü anlayışımızı zenginleştiren sosyokültürel okumalara kapı açar.

Antik müziğin özelliklerini yeniden inşa ederken, her zaman filolojik ve ikonografik kanıtları arkeolojik bağlamları içinde yorumlamaya çalışmalıyız. Bu anlamda, müzik arkeolojisi, eski performans uygulamalarının (ritüel, politik ve müzikal) pratikliklerini yeniden yapılandırmaya çalışan (Perrot, 2020: 194) yeni bir araştırma alanı olan performans arkeolojisi ile de derinden bağlantılıdır. Bu konuda Roma İmparatorluk dönemi papirüslerine odaklanan Pernigotti (2011), metinlerin hazırlanmasında kullanılan farklı teknikleri yeniden oluşturmayı ve farklı müzikal papirüs türlerinin olası amaçları hakkında bazı önerilerde bulunmuştur. Özellikle, iki ana belge kategorisi arasında geçici bir ayrım yapmıştır: okunaklılık ve zarafete özel bir dikkat gösterilmeden ortaya konan "kopyaları işleyen kaba taslaklar" ve metnin düzenlenmesinde daha büyük bir özenle karakterize edilen "kütüphane kopyaları"; "karışık kopyalar" olarak adlandırdığı üçüncü kategori ise, notasyonun metni yazandan farklı bir elle eklendiği metinleri içerir. Bu tür analizlere dayanarak, Pernigotti ayrıca müzik besteleme süreçleri hakkında bazı fikirler önermiştir. Bu umut verici araştırma çizgisinden başlayarak Pernigotti'nin belirttiği gibi, birkaç belgenin biçimsel özelliklerin bir karışımını gösterdiği göz önüne alındığında, aşırı katı sınıflandırmalardan kaçınılmalıdır. Mümkün olduğunca, müzikal uygulamalara ilişkin arkeolojik veriler, epigrafik ve papirolojik belgeler gibi kanıtları dikkate alarak, bu müzikal papirüslerin ortaya çıktığı bağlamı yeniden oluşturmaya çalışmak önemlidir. Örneğin çoğu müzikal papirüs, profesyonel ve diğer bağlamlarda teknik bir eğitime işaret ederken daha geniş teorik ilgi alanlarını ortaya çıkarmaktadır (Martinelli, 2020: 225).

Antik Yunan ve Roma döneminde çalgılarla ilgili kanıtlar hem arkeoloji hem de edebiyat alanlarına aittir. Çanak çömlek ve fresklerde çalgıların sergilendiği sahnelerin çok sayıda resimli temsili, bize bunların genel şekli ve icracının vücuduna göre göreceli boyutları, icra teknikleri ve sosyal bağlamları hakkında yeterli göstergeler sağlamaktadır. Bu konuda müzik ikonografisi, resimde olmayan üçüncü boyutla ilgili değerli unsurları ortaya çıkarmaktadır. İlginç bir şekilde, son otuz yılda yayınlanan birkaç arkeolojik buluntu ve bozulmamış çalgıların kalıntıları, bunların tam boyutları ve malzemeleriyle ilgili daha taze verileri gün ışığına çıkarmış ve aynı zamanda eski çalgı yapım tekniklerini de önermiştir. Arkeolojik kanıtlara ek olarak, hayatta kalan müzik metinlerinin çoğu, yazarlarının farklı ana odak noktası ve metin türü göz önüne alındığında, dolaylı ve bazen yaklaşık olsa da çalgılar hakkında değerli bilgiler taşımaktadır. Antik organoloji bilim insanları, literatürde korunan çalgıların Yunan ve Roma terminolojisini ve tanımlarını resimli temsillerle ilişkilendirmek için mevcut kanıtları birleştirmekle kalmaz; ayrıca yukarıda bahsedilen kanıt türlerini ve önemlerini yeniden değerlendirir, eski müzikteki çalgıların rolünü ve işlevini daha iyi anlamaya yardımcı olabilecek önerilerde bulunurlar. Yunan

ve Romalı müzikografların çalgıları üfleme, vurma ve yaylı olarak ayırması hem titreşen malzemeye hem de müzik pratiği yoluyla ses üretimine dayanmaktadır. Böyle bir sınıflandırma, kuşkusuz, müzik yapma ve çalma gibi çok faktörlü bir olgunun işlevsel bileşenleri olarak çalgıları anlamamıza daha yakındır (Terzēs, 2020: 417).

Vincenzo Galilei'nin *Dialogo della musica antica e della moderna*'ya (1581) kadar Antik Yunan Müziğinin ana kaynağı, Boethius tarafından Latince olarak aktarılan Pisagor müzik teorisiydi. Yunanca Antik müzik teorisinin büyük kısmı Marcus Meibom'un *Antiquae Musicae Auctores Septem* (1652) isimli eserinden beri erişilebilir bir hale gelmiştir. Bir süre sonra, el yazmaları, yazıtlar ve papirüslerden oluşan bir müzik parçası stoğu oluşmaya başlamıştır. Daha 1929'da J. F. Mountfort'un yazıtlardan ve papirüslerden müzik parçaları yayınladığı bir dizi, Yunan Edebiyatı tarihinde yeni bölümlerin oluşumuna imkân sağlamıştır. 2001 yılında, E. Pöhlmann ve M. L. West, Eski Yunan müziğinin 61 parçasından oluşan (daha sonra DAGM olarak alıntılanan) korpusu bir araya getirmiştir. 2018'de mevcut olan ve 41'i papirüs yoluyla aktarılan 64 Antik Yunan müziği parçası, Yunan şiirinin farklı türlerine ışık tutmakta ve antik edebiyat tarihinin birçok alanında yeni anlayışlar sağlamaktadır. Klasik ve Helenistik dönemlerden 23 parça ve imparatorluk döneminden 41 parça, farklı Yunan şiiri ve müziği türlerinin tarihine yeni bir ışık tutmaktadır. 17 trajedi ve satir oyunu parçası vardır ve bunların 11 parçası M.Ö. 5-4. yüzyıl sahne şiirinin lirik pasajlarına aittir. Müzik parçalarının, eski çalgıların daha iyi anlaşılması ve Yunan vazolarındaki müzik sahneleri de dahil olmak üzere diğer tüm kaynaklarla birleştirilmesi, Antik Yunan müziğinin yeni bir resmini sunmaya olanak tanımaktadır (Pöhlmann, 2020b: 227, 231; Mathiesen, 1999: 159).

Yunan dünyasının her yerinde müzik vardı. Okul eğitimi, dini törenler, kamusal ve özel şenlikler sürekli olarak onu somutlaştırmıştır. Şehir tiyatroları yalnızca sözlerin değil, ilahi metinler, dithyrambı çalan müzisyenler ve dansın hareketiyle ek boyut kazandırıldığı yerler olmakla birlikte (Anderson, 1966: 1; Mathiesen, 1999: 23) sıradan hayatın müzikal unsurlarını da barındırmaktaydı. Şiirin eşi olarak müzik, kültürel kalıpların hem aracı hem de belirleyicisiydi. Helenler onun aracılığıyla çocukluktan itibaren hem gelenek hem de yenilikle karşılaşmış; şarkı söylemek, dans etmek, yaylı çalgıların ve kamışların kullanımı Yunan şiirinin çoğuna vazgeçilmez ortamını sunmuştur. Antik Yunan ve Roma'nın performans kültürlerinde, hayatın birçok olayına müzik açısından eşlik edildiğinde, mimariden heykele, resimden mozaiklere ve figürlü çanak çömleklere kadar her türden sanat eserinin mitolojik ve tarihi müzisyenleri tasvir etmesi şaşırtıcı değildir. Müzisyenler, müziği temsil etmeye çalışırken benzersiz bir zorlukla karşı karşıya kalmışlardır: İzleyicilere sadece bir performansın nasıl göründüğünü değil, aynı zamanda neye benzediğini de iletmek. Eski sanatçılar, bir görüntü oluştururken sürekli olarak gerçeklik ve temsil arasında bir denge aramışlardır. Bu, diğer herhangi bir tema gibi müzikal ikonografi için de geçerliydi; sanatçılar, başlangıç noktası olarak aşina

oldukları müzikal pratikleri ve gelenekleri kullanmışlar, daha sonra bildiklerini hoş bir kompozisyon üretmek ve belirli bir mesajı ifade etmek için uyarlamışlardır. Ayrıntılar doğru görünebilir, bu da müzisyenlerin çalgı yapımı ve belirli çalgıların çalınabileceği durumlar hakkında bilgi sahibi olduklarını ve en azından yerleşik görsel gelenekleri izlediklerini düşündürebilmektedir. Çoğu zaman ikonografi, metinsel kaynaklardan ve arkeolojik kanıtlardan öğrenilebilecek şeylerle iyi uyum sağlar. Ancak sanatçılar belgesel anlamda doğruluğu, onay gerektiren ince bir ayrımı amaçlamamışlardır (Bundrick, 2020: 243).

Greko-Romen antik döneminde (Rocconi ve Lynch, 2020: 39), sahne sanatları Yunanca *mousikē* ve Latince *calque ars musica* adı altında tek bir kapsayıcı terim şeklinde gruplandırılmıştır. Bu terimler, modern muadillerinden çok daha geniş bir kavrama atıfta bulunarak birçok sanatsal etkinliği (şarkı, dans, şiir, çalgısal eşlikler, sololar) kucaklamış ve hepsini ilham perilerinin (musa'lar) ilgi alanına taşımışlardır. Müzikal olaylar farklı dini ve sosyal durumlarda, kamusal alanlarda, şehir festivalleri sırasında gerçekleşen ritüellerde olduğu gibi ve özel evlerde genellikle yarışmaları içermekteydi. Ortaklaşa paylaşılan ve deneyimlenen bu müziko-şiirsel performanslar aracılığıyla Arkaik ve Klasik dönemlerde önemli yurttaşlık değerleri aktarılarak pekiştirilmiştir. Efsanevi müzisyenler ve kahramanlar hakkındaki Antik Yunan ve Roma hikâyeleri, insanlar ve tanrılar arasındaki ilişkinin farklı yönlerini resmetmiş ve görsel temsilleriyle önemli sosyal ve dini mesajlar da aktarılmıştır (Sarti, 2020: 160).

Özellikle mitlerin antik Yunan tutum, düşünce ve inancının oluşumunda hayati derecede önemli bir rol oynadığı ve Yunanlıların müziğe olan yoğun ilgisi göz önüne alındığında (Landels, 1999: 148), mitlerinin bir kısmının müzik ve müzisyenlerle ilgili olması hiçte şaşırtıcı değildir. Yunan mitolojisinde İlham Perileri, adını verdikleri, müzik kelimesinin kökeni olan mousikē krallığına hükmeden şiir, şarkı, müzik ve dans tanrılarıdır. Antik Yunanistan'ın sözlü kültüründe dini, politik, ahlaki ve sosyal tüm fikirlerin şarkılar aracılığıyla ifade edildiği, etkili bir şekilde tüm insan bilgeliğini kapsadığı ve varlıklarının her yerde bulunduğu İlham Perileri şiir tanrılarından çok daha fazlasıydı. Dini statüleri ne olursa olsun, İlham Perilerinin Yunan mitsel imgelemine sıkı sıkıya bağlı olduklarına şüphe yoktur ve onların varlığı hem kolektif bir faaliyet hem de insanlar arasındaki bir iletişim kanalı olarak sanatlarının ilahi önemine tanıklık etmektedir (Murray, 2004: 365-389).

Yunan müzik kahramanları, genellikle çalgıların ve müzik türlerinin efsanevi "ilk keşfedicileri" (protoi heuretai) olarak nitelendirilen olağanüstü kişilerdi. Şarkı söyleme ve çalma yetenekleri, insani ve ilahi alemler arasındaki sınırı geçmelerine izin vererek yaşamları ve eylemleri görsel sanatlarda olduğu kadar edebi eserlerde de kutlanmıştır. Müzikal mitler önemli eğitimsel, ahlaki ve politik mesajlar taşımaktaydı (Sarti, 2020: 144). Orpheus, Amphion ve Arion'un eylemleri, müziğin insanları büyüleme konusunda, Apollon ve Musalar tarafından insan şairlere-müzisyenlere

bahşedilen ilahi bir armağan olarak görülen olağanüstü yeteneğini göstermek için sıklıkla tanımlanır. Orpheus'un müziği ve sesi tarafından uygulanan büyülü gücü, Simonides, Aeschylus ve Euripides tarafından anlatılmaktadır. Müziğin gücüyle ilgili bu hikâyeler Yunan edebiyatında ve görsel sanatlarda kayda geçirilmiş ve Romalı sanatçılara ve yazarlara aktarılan modellere dönüşmüştür. Bu üç müzik kahramanının müzikal yetenekleriyle ilgili hikâyeler geç Antik Çağ literatüründe anlatılmaya devam eder (Sarti, 2020: 145).

2. Antik Yunanda Yeni Müzik Akımı

M.Ö. 5. yüzyılın sonlarında "Yeni Müzisyenler"in en tanınmış temsilcisi olan Miletoslu Timotheus söylediği şeyin sadece yeni değil, daha iyi olduğunu iddia ederek, şarkısının sözlerini ve bunların yerleştirildiği müziği kapsayan bir estetik üstünlükten bahsetmiştir. Onun müzikal gelişmeleri hem bu örnekte hem de daha genel olarak mousikē'yi oluşturacak olan ritimleri, melodileri, çalgıların kullanımını ve performansın diğer özelliklerini içerecek şekilde ele alınabilir. Yeni Müzisyenler, geleneksel müzik tarzının kanonlarını altüst etmede yeni bir çığır açtıkları fikrinden keyif almışlardır (Mathiesen, 1999: 66; D'Angour, 2020: 762).

Platon onların müzikal maceraperestlik paranomisini "yasaları çiğnemek" olarak adlandırmakta (D'Angour, 2020: 768) ve onları "müzik ihlalcileri" olmakla suçlamaktadır. Yeni bir şey yaptıklarında ısrar ederken, Yeni Müzisyenler genellikle iddialarını geleneksel terimlerle ifade etmişlerdir. Bu yüzden Yeni Müziğin en ünlü temsilcisi Timotheus, aşırı derecede çeşitli bir müzik stili (poikilia) kullanma suçlamasından korunmak için, kendisini Orpheus ve Terpander'in varisi olarak takdim etmiştir. Zaman içinde agonistik müziğin kült kökenlerini aştığı ve özellikle Yeni Müziğin yükselişiyle birlikte giderek sekülerleştiği iddia edilse de postklasik agonların tamamen kutsallıktan arındırılmış eğlenceler olduğunu düşünmemeliyiz. Bu, "agōnes"in demotik kültürünü eleştiren bazı kesimlerce müzikal gericiler tarafından yapılan yanıltıcı izlenim doğrultusunda virtüöz pirotekniklerin festival yarışmasının dini çerçeveden aşamalı bir kopuşu temsil etmediğini gözlemleyebiliriz. Aksine, virtüözite, tanrıları memnun etmek ve onlara muhteşem adaklar sunmakta rakiplerini geride bırakmak için geleneksel olarak dindar arzuya dayandırılmış olabilir (Power, 2020: 375-376).

Muhafazakârlar, Timotheus'u ve diğer yeni dalga agonistlerini "kalabalığı memnun eden ve para kazandıran bir mücadele" peşinde koşmakla eleştirmişlerdir. Örneğin Platon'un gençlik yıllarında karşılaştığı ilerici müzik tarzlarının halk tarafından coşkuyla karşılanışı, açıkçası filozofu derin bir korku duygusuyla etkilemiştir. O, *Cumhuriyet ve Kanunlar*'da müzikal değişimin sosyal ve ideolojik etkileri üzerine durmuş ve ideal olarak izin verilen müzik türüne kısıtlamalar getirilmesi gerektiğini de önermiştir. Rönesans'tan Caz Çağı'na kadar daha sonraki tarihsel dönemlerdeki paralellikler, yıkıcı ve toplumsal olarak ilerici bakış açılarının

ve duygusal aşırılıkların müziğinin muhafazakârlar tarafından genellikle siyasi istikrarsızlık için bir itici güç olarak yorumlandığını göstermektedir (Barker, 1984: 16; D'Angour, 2020: 763).

Bununla birlikte, lirik ve dramatik şiirin ortaya çıkmasıyla ve daha sonra melopoiia'da (şarkı besteleme sanatı) radikal değişiklikler getiren Yeni Müzik'in yenilikçi karakteriyle, vokal melodik kalıplar tanıtılmış, bu nedenle daha katı ve daha gelişmiş bir ses eğitimi gerekmiştir. Teknik değişiklikler, çalgılara yapılan eklemeleri, melodik efektlerin genişlemesini, stillerin yeni bir karışımını, sözlü ve müzikal mimetizm kullanımının artmasını ve performansa dramatik yaklaşımları içermekteydi (Melidis, 2020: 398).

Yeni Müzisyenler'in tüm bu alanlarda yeniliği teşvik etmesi hem açık hem de örtüktü. Timotheus, yeni şarkılarının üstünlüğüne dikkat çekmenin yanı sıra, şarkı sözlerinin ayarladığı asi ritimlerde yeniliğini göstermektedir. Daha önceki epik, ağıt ve çoğu lirik bestelerin standart olarak tekrarlanan biçimlerinin aksine, Timotheus ve oyun yazarları Euripides ve Agathon'un yanı sıra Philoksenus, Kinesias ve Telestes gibi icracıları içeren Yeni Müzisyenlerin ölçüleri, alacalı, tahmin edilemez bir şekilde sistematik hale getirilmeleri oldukça zordu. Bu metrik alacalılığa (poikilia), artan melodik değişkenlik eşlik etmiştir. Özellikle kayda değer olan, modülasyon kullanımı, bir melodinin belirli bir modu (örneğin Frig ve Lidya) kullanarak Hypophrygian veya Mixolydian gibi farklı bir modal sisteme hareketiydi. Modülasyon, araçsal kapasitelerdeki değişikliklerle teşvik edilmiştir. Bu konuda kithara üzerindeki tellerin sayısının on ikiye kadar uzatıldığını ve Thebesli Pronomos tarafından boru deliklerini kapatmak veya açmak için kayar bir bileziğin icadını bilmekteyiz (D'Angour, 2020: 767-768; Barker, 2014: 60).

Arkaik ve Klasik dönemlerde mousikoi agōnes'in çoğalmasının kendisi bir jeopolitik rekabet meselesiydi. Yurtdışından müzisyenler ve seyirciler çeken yarışmalar, uluslararası prestij ve etkinin reklamını yapmak için şehirler, tiranlar ve dini merkezler arasında bir festival/yarışma yapmayı içermekteydi. Örneğin, M.Ö. 6. yüzyılda Panathenaia festivalinde agōn'u tanıtmalarının, Atinalı Tiran Peisistratos ve oğulları tarafından Atina'yı Yunanistan'ın kültürel başkenti yapma girişimi olduğu anlaşılmaktadır. Muhtemelen Sparta ve Delphi'de önceki yıllarda düzenlenen prestijli müzik yarışmalarına da bir yanıttı. M.Ö. 5. yüzyılın ortalarında Perikles, kültürel-politik gündeminde festival müziğini ön plana alarak Peisistratidlerin liderliğini takip etmiştir. Atina'nın büyüklüğünü ve kendi popülaritesini yüceltmek için daha geniş bir programın parçası olarak, Panathenaik agon'u yeniden organize etmiş, yarışmalara ev sahipliği yapmak için çatılı bir konser salonu olan Odeon'u inşa ederek kendisinin yarışmaların süpervizörü olan athlothetēs seçilmesini sağlamıştır. Panathenaik agon, Klasik dönemin önde gelen müzik yarışması olarak ortaya çıkmış ve Helenistik dönemde de varlığını sürdürmüştür (Power, 2020: 377).

3. Ses ve Nota İşaretleri

Antik Yunan ses ve akustik bilimlerinin kökleri (Barker, 1989: 1) M.Ö. 5. yüzyıla, hatta belki de 6. yüzyıla kadar uzanır. Bu döneme ait hiçbir inceleme günümüze ulaşmamıştır ve yalnızca bir veya iki kısa alıntı vardır, hatta bunların bile gerçekliği şüphelidir. Homeros'tan M.Ö. 5. yüzyılın sonlarına kadar uzanan Antik Yunan müziğinin tarihi, notasız müzik tarihidir. Sözlü aktarım yine de yüzyıllar boyunca ünlü melodileri aktarmıştır. Bu nedenle geç müzikologlar bile geçmiş zamanların başarılı ezgileri hakkında pek çok ayrıntıyı bilmektedir. Daha sonraki kaynaklarda sözlü gelenek örneklerinin miktarı, Antik Yunan şiirinin ve müziğinin sözlülük ve okuryazarlık arasındaki aktarımına ilişkin daha karmaşık bir anlayış geliştirmemize izin verir (Pöhlmann, 2020b: 1).

M.Ö. 5. yüzyılın başlarından itibaren Presokratikler, seslerin nasıl üretildiğini, kaynaklarından yayıldığını ve insan kulağı tarafından nasıl algılandığını açıklamaya çalışmışlarsa da (Pöhlmann, 2020a: 472) ne yazık ki ne Yunanlılar ne de Romalılar bize bir el kitabı şeklinde teorik, ses eğitimi sistemini iletmemişlerdir. Bilimlerin farklı alanlarda sınıflandırılması ve özerk entelektüel girişimler olarak takip edilmeleri, ancak M.Ö. 5. yüzyılın sonlarında başlayan ve 4. yüzyılda kendilerine ait olan şeylerdi. M.Ö. 4. yüzyılın ilk üççeyreği için bile, müzik bilimlerindeki uzmanların kaleminden çok az şey vardır: Archytas'ın yapıtından küçük alıntılar ve açıklamalardan oluşan koleksiyon, önemli olsa da yapıtın oldukça ince bir temsilini vermektedir. Bu yıllar için, filozofların, özellikle de Platon ve Aristoteles'in yazılarında bir başka önemli bilgi kaynağına sahibiz. Her ikisi de müziğin bilimsel araştırmasını kendi araştırmalarının merkezi bir parçası yapmasa da, diğer alanlardaki yansımalarının bu konulara titiz bir şekilde dikkat etmelerini gerektirdiğini ve her birinin daha sonraki teorisyenler üzerinde güçlü bir etki uygulayan katkılarda bulunduğunu keşfetmiştir. Her ikisi de bize çağdaşlarının ve öncüllerinin çalışmaları hakkında değerli bilgiler vermektedirler. Aristotelesçi sınıflandırma yöntemlerinin bağımsız araştırmalar olarak tanımladığı bilimler arasında fiziksel akustik vardı ve Aristoteles'in ölümünden sonraki yıllardan bu yana, onun okulu olan Lyceum'da bu alanda ortaya çıkan sorunların ve önerilen çözümlerin bir derlemesi günümüze ulaşmıştır (Barker, 1989: 1).

Yunan notasyonu hakkındaki bilgimizin çoğu için güvenmemiz gereken inceleme, Alypius'un eseri esas olarak nota işaretleri tabloları için oldukça değerlidir (Barker, 1989: 3). İyi korunmuş müzik belgelerinin sergilediği temel özellikleri incelediğimizde, hemen hemen hepsinde ortak olan bir özellik, metinlerinin metrik paya karşılık gelmeden uzun satırlar halinde yazılmasıdır. Bu belki de besteleme ve ezberleme gibi farklı amaçlar için faydalı olabilecek müzikal ve şiirsel malzemeye daha geniş bir bakış açısına duyulan ihtiyacı yansıtmaktaydı. Nota işaretlerinin eklenmesini kolaylaştırmak için vokal parçalarının satır aralığı normalde geniştir. Notların yerleştirilmesi ve şiirsel metinlerin yazılması ile ilgili bazı uygulamaların çeşitli dönemlerde farklılık gösterdiği görülmektedir.

Helenistik belgelerde birkaç hecede tekrar edilecek bir not sadece ilk hecenin üzerine yazılırken, İmparatorluk devri belgelerinde her hecenin üzerine yazılır. İmparatorluk belgelerinde yalnızca izole ve belki de özel durumlarda bulunabilen bir uygulama şeklinde birden fazla nota işareti ile donatılmış heceler söz konusu olduğunda, sesli harf ve çift sesli harf tekrarlanır. Papirüslerin kanıtladığı gibi, İmparatorluk çağı, ritmik ve performatif amaçlar için işaretlerin kullanımında sürekli bir artışa tanık olmuştur. Bu gerçek, farklı çağlara ait belgelerde belirsiz anlam işaretleri bulunmasıyla birlikte, ilginç bir soruyu gündeme getirmektedir: ritmik karmaşıklık zamanla arttı mı, yoksa müzikal metinleri kişisel ve yaratıcı bir şekilde yorumlama yeteneğinin azalmasıyla bağlantılı olarak nota işaretleri giderek daha mı gerekli hale geldi? (Martinelli, 2020: 227).

Doğal/imal edilmemiş bir araç olarak ses, tanımlanabilmesi için Yunan ve Roma literatüründe birçok karşılaştırmaya konu olmuştur. Antik Yunan ve Roma müziği öncelikle sesi içeriyordu. Başka bir deyişle, antik müzik temelde vokaldi (koro ya da solo), ancak bu, Platon'un "çıplak müziği" onaylamamasına rağmen, saf çalgısal müziğin olmadığı ve hafife alındığı anlamına gelmez. Kithara (kitharistikē tekhnē) ve aulos icracılarının (aulētikē tekhnē) resitalleri ve yarışma konserleri Antik Çağ boyunca çok sayıdaydı ve popülerdi. Bununla birlikte ister epik, lirik ve dramatik olsun, müziğin şiirle olan ayrılmaz bağı hatırlanırsa, vokal müziğin yaygınlığı tamamen doğal görünecektir. Gerçekten de çoğunlukla bir çalgı eşliğinde icra edilen lirik ve dramatik şiir türlerinde bir tür şiir okuması vardı. İnsan sesi (phōnētērion organon) doğası gereği ayrı, benzersiz ve istisnai bir çalgı olarak algılanmıştır; aynı zamanda en üstün ve mükemmel çalgı (prōton kai teleiotaton) olarak kabul edilmiş, diğer tüm çalgılar sesin kapasitelerine göre inşa edilmişlerdir (Melidis, 2020: 395).

M.Ö. 500 yıllarında, tüm müzikal melodilerin temelini oluşturan yapılar ve aralıklar (örneğin gamlar) sistemlerinin yapılarına odaklanan çalışmalar aşağı yukarı aynı zamanlarda, Yunan dünyasının çeşitli yerlerinde, entelektüel önceliklere ve farklı nedenlere sahip insan grupları arasında ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerden birine (matematiksel) güney İtalya'daki Pisagorcular tarafından öncülük edilmiş, diğerine (ampirik) Yunanistan anakarasındaki, muhtemelen kuzey Peloponnes şehirlerindeki profesyonel müzisyenler tarafından öncülük edilmiştir (Barker, 2020: 493).

Antik Çağ'da, bu iki tür arasındaki ilişkinin kanonik bir anlayışı yoktu. Birlikte göründükleri en eski pasaj bu konuda net bir görüş ifade etmemektedir. Platon, aralarındaki büyük farklılıkları açıkça kabul etmesine rağmen, bunların ne olduğunu açıklamaz ve her ikisini de benzer gerekçelerle eleştirir. Kesin bir görüş ortaya koyan ilk yazar, onları tamamlayıcı işlevlere sahip olduklarını öne süren Aristoteles'tir (Barker, 2020: 520).

Yukarıda da değindiğimiz üzere müzikologlar tarafından her şeyden önce iki incelemenin (πραγματεῖαι) yazarı olarak bilinen Tarentum'lu

Aristoksenus (M.Ö. 4. yüzyıl), insan sesinin hareketiyle ilgili olarak sürekli (synechēs), yani konuşurken sesin hareketi (prosōidia) ve intervallic (diastēmatikē), şarkı söylerken sesin hareketi (melōidia) şeklinde çok önemli bir ayrım yapan ilk teorisyen gibi görünmektedir: Sesin (şarkı) aralıklı hareketinin yükseklik (oxytēs, lit. "netlik", yani tiz sesleri içeren), derinlik (barytēs, lit. "ağırlık", yani düşük perdeli sesleri içeren) ile karakterize edildiğini belirtir ve gerilim (tasis, yani "perde") ve şarkıda sesin belirli bir aralığın bir sonraki sesine - yani gerilimden gerilime - adım adım hareket ettiğini, konuşma sırasında ise sesin sürekli olarak yukarı ve aşağı hareket ettiğini iddia eder. Böylece, bu iki tür seslendirmenin fiziğini keşfederek, sesin bir araç olarak bilimsel ve felsefi tartışması için bir ilk temel sunar. Bununla birlikte, sese atıfta bulunan mevcut Antik Yunan müzik incelemelerinin çoğu, konuyla ilgili herhangi bir önemli yeni bilgi sunmadan, sesin hareket teorisinin Aristoksenvari kavramsallaştırmasını basitçe yineler ve özetler. Çoğu müzik teorisyeni, sesi açıkça bir organon (çalgı) olarak nitelendirmese de genellikle ona kesin bir aralık vererek şekilde ele aldıklarını belirtmekte fayda vardır (West, 1992: 4-5; Barker, 2014: 57; Melidis, 2020: 396; Hagel, 2009: 3; Pöhlmann, 2020b: 153; Mathiesen, 1999: 294).

Müziğe uygulanan genel ilkelerden tümdengelimli akıl yürütme, Tarentumlu Aristoksenus'un (M.Ö. 4. yüzyıl) bir yeniliğiydi. Bu yöntem, Aristoksenus'un matematiği özgün ve yaratıcı kullanımıyla birlikte, ana ilkeleri bugüne kadar devam eden yüzyıllar boyu süren bir gelenek oluşturmuştur. Aristoksenus'un teorisini (Levin, 2009) gerçek bir melodi bilimi (epistēmē) yapan bu dinamikti. Aristoksenus'un nota işaretleri için kullandığı terim parasēmantikē, sembolleri birlikte yerleştirme sanatıdır. Tek tek hecelerinin üzerine yerleştirilmiş nota işaretlerinin eşlik ettiği bir metinden (normalden daha geniş satır aralığıyla) oluşan eski bir müzik notasının tipik görünümünü çok iyi tanımlar. Bu nedenle melodi gerçekten de şarkı sözlerinin yanında işaretlenmiştir. Bu ilke, M.Ö. 3. yüzyıldan kalan en eski örneklerden geç antik örneklere kadar sabit kalır. Tabii ki bölgesel farklılıkları ve kişisel tercihleri de hesaba kattığımızda yüzyıllar boyunca bazı ayrıntılar değişmiştir. Örneğin, daha önceki belgeler, ardışık heceler aynı notaya söylendiğinde normalde bir işareti yinelemezken, Roma döneminden olanlar düzenli olarak her heceyi not eder. Daha sonraki uygulama, aksan işaretleri biçiminde melodik sembollere eşlik eden, giderek daha kesin bir ritmik notasyonun ihtiyaçlarına da uygundur. Helenistik dönemde ise, tersine, bir şarkının ritmi, metninden çok daha büyük bir dereceye kadar çıkarılmak zorundaydı; bazı durumlarda, geleneksel kalıplar temelinde de çıkarsanmış olabilir (Hagel, 2020: 568).

Nefes kontrolü ve seslendirme arasındaki bağlantı Antik Çağ'da birçok yazar tarafından belirtilmiştir. Bununla birlikte, Diogenes Laertius, muhtemelen Peri phōnaskias (ses egzersizi üzerine) olarak adlandırılan mükemmel (pankalon) incelemeden bahseder. Theodorus adlı biri tarafından hazırlanan ve Roma İmparatorluk Dönemi'nde dolaşıma giren bu

küçük kitap (biblion), ses eğitimi için standart bir rehber oluşturmuş gibi görünmektedir. Yazar, muhtemelen İmparator Tiberius'un retorik öğretmeni olan Gadaralı Theodorus (M.Ö. 1. yüzyıl) olabilir. Geç Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, Roma ve Romalılaşmış dünya yüksek bir vokal profesyonelliğine ulaşmıştır; bu durum, sese ve onun retorik, müzikal ve dramatik sanatta kullanımına adanmış artan sayıda eserden çıkarılabilir. Phōnaskos'lar (ses eğitmeni) ve öğrencileri arasındaki ilişki dinamiği, Antik Yunan ve Roma kaynaklarında sözü edilen iki yaygın vokal alıştırmasını (katalēpsis, "nefesin tutulması" ve anaphōnēsis, "sesin kademeli olarak yükseltilip alçaltılması") kapsamaktaydı. Nefes tutma (katalēpsis pneumatos) olarak tanımlanan bir vokal egzersizi, solunum genliğini korumak, sesin hacmini ve genişliğini artırmak için kullanılmaktaydı. Egzersizin amacının burada göğüs kafesinin genişlemesi yoluyla nefesin uzamasının, nefesi kontrol eden organları ve dolayısıyla sesi güçlendirme görevini desteklediği anlaşılmaktadır (Melidis, 2020: 398).

Esasen, Ptolemy insan vücudunun hangi alanlarının ses üretimi ile ilişkili olduğunu belirlemeye çalışır. Ptolemy, Cicero'dan, metninin, toraksın (alt bölge, katō topoi) ve başın (yüksek bölge, anō topoi) vücut bölgelerine karşılık gelen ses kaynağının konumları hakkında önemli bilgiler içermesi bakımından farklıdır. Düşük perdeli notaların "göğüs ortasından", yüksek perdeli notaların ise alın tarafından yansıtıldığının genel olarak ifade edilmesinin nedeninin bu olduğunu açıklayarak çalışmasını bitirir (Melidis, 2020: 404).

Antik Yunan ve Roma dünyasından bize ulaşan müzikal belgelere baktığımızda (Anderson, 1966: 2), biri vokal, diğeri çalgısal olmak üzere iki melodik nota işaretleri sistemine ait sembolleri gösteren yaklaşık altmış nota işaretine. Az sayıda başka bulgu, bazı bilim insanları tarafından müzik notalarının tanıklığı olarak kabul edilir, ancak bunların yorumlanması çok tartışmalıdır. Örneğin, trompet çalan bir kadın savaşçının yanındaki Attika siyah figürlü bir epinetron parçası üzerinde (M.Ö. 500) görünen iki satırlık bir yazıtı Annie Bélis (Bélis, 1984), harfleri sağdan sola τοτοτε το η olarak okuyarak, bu hecelerin çok daha sonraki kaynaklarda anlatılan solfej (solmizasyon) sistemi ışığında yorumlanması gerektiğini savunmuştur.

Ancak diğer akademisyenlere göre (Martinelli, 2020: 219), bu diziler büyük olasılıkla çalgının sesini anlamsız heceler aracılığıyla taklit etme girişimini temsil etmektedir. Genel olarak konuşursak, vokal ve çalgı birbirinden farklı sembol setlerinin kullanımıyla ayırt edilmiştir. Vokal notasyon, M.Ö. 5. yüzyılda yaygınlaşan ve M.Ö. 403-402'de Atina'da resmen kabul edilen İon alfabesinin yirmi dört harfine dayanmaktaydı. En sık kullanılan perde aralığı standart harflerle kapsanırken, üst ve alt notalar ters çevrilmiş, döndürülmüş/bozulmuş harf formlarıyla veya en yüksek bölgede bir işaretin perdesini bir oktav artıran vuruşların eklenmesiyle belirtilmiştir. Çalgı notasyonunu oluşturan işaretler kümesi daha gizemli görünmektedir. Bazı işaretleri, çeşitli bölgesel Yunan alfabelerinin harflerine benzese de herhangi bir sıra fark edilmez. Semboller, temel bir şekil ve iki

değişiklik, çoğunlukla temel işaretin dönüşleri ve tersine çevrilmesi dahil olmak üzere üçlüler halinde gelir. Bu sistem daha eski olmalıdır, çünkü üçlü kavramını grafiksel olarak açık hale getirirken, yapısal olarak aynı organizasyon ilkesine dayalı olsa da sesli notasyon onu görünüşte ayrım gözetmeyen alfabetik dizilerin arkasına gizler (Hagel, 2020: 569; Landels, 1999: 206-207).

Şimdiye kadar, modlar konusunda bildiğimiz her şey, bağlamlarından koparılmış parçalı alıntılar biçiminde gelir. Ancak M.Ö. 4. yüzyılın sonundan itibaren elimizde iki etkileyici eser vardır: Aristoksenus'un *Elementa Armonika*'sı ve Öklid'e atfedilen *Sectio Canonis*. İlki eksiktir ve elimizde olduğu gibi, muhtemelen daha sonraki bir tarihte sürekli bir parça halinde düzenlenmiş birden fazla incelemenin kalıntılarıdır. Daha sonraki teorisyenler, Aristoksenus'un yazılarını büyük bir geleneğin temel taşı hem de başarılarının zirvesi olarak ele almışlardır. Sectio Canonis sadece bu döneme tarihlenmektedir. Genel olarak "Pisagorcu" ve "Platoncu" olarak adlandırılabilecek geleneğin aydınlatıcı bir örneğidir. Sonraki üç yüz yıl boyunca her iki gelenekte de çok az yazı kalmıştır. M.Ö. 1. yüzyıldan itibaren, çağdaş fikirleri temsil eden ve bunların M.Ö. 4. yüzyıldaki öncülleriyle olan ilişkileri hakkında bir fikir veren kabul edilebilir miktarda materyali bir araya getirdiğimizde üç eser öne çıkmaktadır: M.Ö. 2. yüzyılda Aristides Quintilianus ve M.Ö. 1. yüzyılda Ptolemy ve Nikomakhos'un eserleri. Üçünden, Ptolemy ve Aristides'inkiler büyük içsel değere sahiptir: Ptolemy'nin entelektüel titizliği, zorlayıcı ve özgün yöntemi, önceki teorilerin ayrıntılı eleştirileri ve yenilerini bağımsız olarak geliştirmesi; Aristides'in, yazarının büyük bir coşkuyla giriştiği olağanüstü projeye yönelik etkileyici girişimi, müzik hakkında söylenebilecek her şeyi, tüm insan yaşamını, kozmik düzeni ve Tanrı'yı kapsayan kapsamlı bir şemaya getirme girişimidir. Her ikisi de müzik pratiği ve daha önceki yazarların fikirleri hakkında, çoğu başka yerde bilinmeyen bir yığın bilgi aktarmaktadır. Nikomakhos'un yapıtı, diğerlerinden daha önemsiz olsa da, Aristides'in çok daha geniş vizyonunu geliştiren türün en eski tam örneğimiz, müzikal metafizikteki "Pisagorcu" deneme olarak önemlidir. Diğer ikisi gibi, klasik sonrası dönem teorisyenleri üzerinde yarattığı etki nedeniyle müzikoloji tarihinde bir dönüm noktası olarak ele alınmalıdır (Barker, 1989: 2).

M.Ö. 3. yüzyıldan MS 3-4. yüzyıla kadar uzanan ve günümüze ulaşan müzikal papirüsler çoğunlukla vokal müzik parçalarından oluşmaktadır. Nota işaretlerinin amaçları, hedeflenen okuyucu kitlesi ve bunları yazmak için gereken uzmanlık türü, günümüze ulaşan belgeler tarafından ortaya atılan en ilgi çekici sorulardan bazılarını oluşturmaktadır. Nota işaretlerinin kullanımı ve yayılmasıyla ilgili olarak keşfedilecek belki de en ilginç alan olan müzikal papirüslerin üretimi, müziğin etrafında dönen çok yönlü bir dünya ortaya çıkarır. Bu konuda farklı türde edebi papirüsler olduğu gibi, müzikal papirüsler de derlenme amaçları bakımından onları üreten

yazıcıların uzmanlığı dahilinde homojen bir grup olarak düşünülmemelidir (Martinelli, 2020: 224).

Sonuç

Müziğin, beynin birçok bölgesini harekete geçirmesi nedeniyle dans, duygular, sosyallik, hatta sağlık arasındaki nöral bağlantılar ağında karmaşık etkileşimler dizisi ile bağlı olduğu artık birçok disiplinin ana alanlarından birisini oluşturmaktadır. Hareketleri, sesleri, görsel algıları ve duygusal durumları algılamayı ve üretmeyi içerdikleri göz önüne alındığında, bu şaşırtıcı değildir (Wightman, 2015: 50).

Antik Yunanlılar evlilikler, ziyafetler, hasatlar, cenazeler ile müzikle hep iç içe olmuşlardır. Bu alanlarda icra edilen her bir müzik türünün kendine özgü ritmi vardı. Kayıkçılar, jimnastikçiler ve askerler bir ritim ile hareket etmekteydiler. Çalgı, dini törenler ve her türden tören ayinlerine eşlik etmiştir. Müzik yarışmaları, bilgili dinleyicilerden oluşan bir kalabalığı da çekmiştir. Çok sayıda şiirsel metni şarkıya uyduran şarkıcı-besteciler, Pan-Helen oyunlarından galip dönen herhangi bir atlet kadar halkın gözünde yüksek bir yere sahiptiler. Özetle, müzik Antik Yunanlılar için hoş bir meşguliyet ve eğlence kaynağından çok daha fazlasıydı. Hayatın kendisinin önemli bir parçasıydı (Levin, 2009; Landels, 1999: 1).

Antik Yunan müzik teorisi en az dört büyük felsefi ekolü temsil eder: Pisagorculuk, Platonizm, Aristotelesçilik ve Yeni Platonculuk. Her birinin kendi kavramsal çerçevesi, kelime dağarcığının özel kullanımları ve amaçları vardır (Mathiesen, 1999: 289). Antik Yunan müzik tarihinin büyük bir bölümünde, her biri kendi karakteristik ön varsayımları, yöntemleri ve amaçları olan, oldukça farklı iki gelenek, Aristoksenyen ve Pisagorcu olarak sınıflandırılabilir. Her iki okulun da yekpare olmadığı, çizilmesi gereken önemli içsel ayrımların yanı sıra her birinin çalışmasının diğerinden oldukça bağımsız bir şekilde ilerlemediği söylenebilir. İki yaklaşımı tutarlı bir sentezde bir araya getirmek için birtakım girişimler ve etkileşimler olmuştur (Barker, 1989: 3).

M.Ö. 5. yüzyılla ilgili kıt kaynaklar (D'Angour, 2018: 47), Antik Yunan müziği teorisini hakkındaki ana fikirlerin bu dönemde ortaya çıktığına dair birtakım ipuçları sunmaktadır. M.Ö. 5. yüzyılın sonlarına doğru modülasyon önemli bir konu haline gelmiş ve farklı modları aynı çalgıda birleştirmek için birbirleriyle ilişkilendirme ihtiyacını doğurmuştur. Bu gelişmelerin çoğu, nota işaretleri ile paralel olarak devam etmiştir. Nota işaretleri bazen Yunan müzik teorisyenlerinin kendi ölçeklerini ve modlarını anlamlandırmaya çalıştıkları en önde gelen kavramsal araç gibi görünmektedir. En azından Aristoksenus, bu tür teorisyenlerin yaklaşımını, nota işaretlerini müziğin nihai hedefi yapmakla eş değer görmekteydi (Hagel, 2020: 567). Aslında Antik Yunan nota işaretleri sistemi şaşırtıcı derecede karmaşıktır. Bireysel semboller, farklı bağlamlarda farklı işaretler aracılığıyla not edilebilir (Hagel, 2020: 572).

Günümüze ulaşan müzik belgelerinde yer alan nota işaretleri, müzik alanındaki gelişmelerin etkisiyle M.Ö. 5. yüzyılın ikinci yarısında hızlanan bir evrimin sonucunu temsil etmektedir. Bu süreçte önemli bir rol, melodik karmaşıklığa yaklaşan yeni bir müzik zevkinin gelişimiyle birlikte giden çalgıların artan teknik donanımı tarafından oynanmıştır (Martinelli, 2020: 232). Her bestenin kendine özgü karakterinin belirlenmesinde belirli ölçüler, ritimler, modlar ve dans hareketleri etkili olmuştur. Bir öğe değişirse, parçanın genel yapısını da değiştirmekteydi. Ritimlerin kullanımının ayırt edici özelliklerinden birisi de bir icrada iki şarkının farklı kalıpları izlemesidir. Sonuç olarak şarkı, giderek belirli yeteneklerle ün kazanan profesyonel müzisyenlerin işi haline gelmiştir (Ercoles, 2020: 278, 285).

KAYNAKÇA

Anderson, W. D. (1966). *Ethos and education in Greek music: The evidence of poetry and philosophy*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Barker, A. (1984). *Greek musical writings Vol. I: The musician and his art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barker, A. (1989). *Greek musical writings Vol. II: Harmonic and acoustic theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barker, A. (2014). *Ancient Greek writers on their musical past: Studies in Greek musical historiography*. Pisa-Roma: Prin.

Barker, A. (2020). Harmonics. *A companion to Ancient Greek and Roman music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 493-526, Wiley-Blackwell.

Bélis, A. (1984). Un nouveau document musical. *BCH*, 108, 99-109.

Both, A. A. (2009). Music archaeology: Some methodological and theoretical considerations. *Yearbook for Traditional Music*, 41, 1-11.

Bundrick, S. D. (2020). Visualizing music. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 243-267, Wiley-Blackwell.

D'Angour, A. (2018). The musical setting of Ancient Greek texts. *Music, Text, and Culture in Ancient Greece,* (ed. by T. Phillips and A. D'angour), 47-72, Oxford University Press.

D'Angour, A. (2020). Old and new music: The ideology of mousikē. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 762-783, Wiley- Blackwell.

Duymuş Florioti, H, H. - Yamaner M. (2022). *Eski Mezopotamya ve Anadolu toplumlarında müzik*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Ercoles, M. (2020). Music in Classical Greek drama. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 268-294, Wiley-Blackwell.

Hagel, S. (2009). *Ancient Greek music: A new technical history*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hagel, S. (2020). Notation. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 566-592, Wiley-Blackwell.

Landels, J. G. (1999). *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge.

Levin, F. R. (2009). *Greek reflections on the nature of music*. Cambridge University Press.

Martinelli, M. C. (2020). Documenting music. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 219-242, Wiley-Blackwell.

Masalcı Şahin, G. (2020). *Hititlerde müzik, müzik aletleri ve müzisyenler*. Ankara: Bigin Kültür Sanat Yayınları.

Mathiesen, T. J. (1999). *Apollo's lyre: Greek Music and music theory in Antiquity and The Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Mathiesen, T. J. (2002). Greek music theory. *The Cambridge History of Western Music Theory,* (ed. by T. Christensen), 109-135, Cambridge University Press.

Melidis, K. (2020). The vocal art in Greek and Roman antiquity. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* 395-416, (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), Wiley- Blackwell.

Murray, P. (2004). The Muses and their arts. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, (ed. By Penelope Murray, and Peter Wilson), 365-389, Oxford Academic.

Pelosi, F. (2020). Music and emotions. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 638-660, Wiley-Blackwell.

Pernigotti, C. (2011). I documenti della scrittura: i papyri musicali. *La grande storia: L'antichità,* (ed. by U. Eco), Vol. 8, 461-473, Grecia. Scienze e tecniche, Musica, Milano: Encyclomedia Publishers.

Perrot, S. (2020). Ancient musical performance in context: Places, settings, and occasions. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 194-218, Wiley-Blackwell.

Power, T. (2020). "Musical competitors and competitions in Greece and Rome. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 371-394, Wiley Blackwell.

Pöhlmann, E. (2020a). Acoustics. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 472-492, Wiley-Blackwell.

Pöhlmann, E. (2020b). *Ancient music in Antiquity and beyond*. De Gruyter.

Pratt, W. S. (1907). *The history of music*. New York: G. Schirmer.

Rocconi, E. (2020). Musical aesthetic. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 614-637, Wiley-Blackwell.

Rocconi, E. - Lynch, T. A. C. (2020). Introduction: The ancient notion of mousikē. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 39-54, Wiley-Blackwell.

Sarti, S. (2020). Musical heroes. In *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 144-170, Wiley Blackwell.

Schneider, M. (1979). Primitive music. *Ancient and Oriental Music* (ed. by E. Wellesz), 1-82, London: Oxford University Press.

Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Doruk.

Swanwick, K. (2003). *A basis for music education*. Routledge.

Terzēs, C. (2020). Musical instruments of Greek and Roman Antiquity. *A Companion to Ancient Greek and Roman Music,* (ed. by T. A. C. Lynch and E. Rocconi), 417-445, Wiley- Blackwell.

Wersinger-Taylor, A. G. (2022). Tosca A. C. Lynch and Eleonora Rocconi, *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Aestimatio: Sources and Studies in the History of Science, 2022, 2 (2), 167-185.

West, M. L. (1992). *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon Press.

Wightman, G. J. (2015). *The origins of religion in the paleolithic*. Published by Rowman & Littlefield.

Yücel, Ç. (2021). Müziğin kökenine yönelik arkeolojik bir değerlendirme. *Lokman Hekim Dergisi*, 11 (1), 16-29.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.03.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 11.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1453470
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 1014-1028.

Araştırma Makalesi
Research Article

IĞDIR YÖRESİ MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ 'Sİ KARARLI' TÜRKÜLERİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

A STUDY ON THE MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE 'SI REST' TURKISH FOLK SONGS IN THE MUSIC CULTURE OF IĞDIR

Mehmet Can PELİKOĞLU*-Ferhat ACAY**

ÖZ: Türkiye'nin Doğu Anadolu bölgesindeki Iğdır, Türk kültürünün temel özelliklerinin anlaşılabilmesi açısından önemli bir yerleşim yeridir. Tarihinde çeşitli olaylara sahne olmuş olan bölge, Anadolu'ya göç eden Türkler ile diğer Kafkasya halklarının etkili olduğu bir geçit, önemli bir kültürel merkez olmuştur. Bu makalede, Iğdır yöresi müzik kültüründe önem arz eden ve TRT-Türk Halk Müziği repertuvarında kayıt altına alınmış 'Si Kararlı' türkülerin makam dizileri ve ritim özellikleri yönünden incelenmesi, özgün niteliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada yöntem olarak belgesel tarama modeli kullanılmıştır; TRT-Türk Halk Müziği repertuvarında Iğdır yöresi olarak kayıt altına alınan dokuz sözlü ve bir enstrümantal türkü içerisinden "Si Kararlı" olanlar tespit edilmiş ve müzikal açıdan incelenmiştir. Eserlerin ezgisel ve ritimsel bakımdan incelenmesinde, söz unsurundaki cümle ve motifler ayrıştırılarak değerlendirilmiştir. İncelenen eserlerin bölgesel özelliklerini göstermek amacıyla ezgisel yapıyı belirleyen unsurlar ('karar sesi', 'güçlüsü', 'seyri', 'dizisi', 'donanımı', 'yedeni', 'genişlemesi', ' asma karar perdeleri', 'ezgi içindeki cümleleri') ve ritmik yapının unsurları ('zamanı', 'birimi', 'usul türü', 'düzüm', 'metronom değerleri', 'nota süreleri') karşılaştırılmıştır. Elde edilen verilere göre; TRT- Türk Halk Müziği repertuvarına kayıtlı Iğdır yöresine ait 'Si Kararlı' türkülerde ezgisel olarak Segâh makamı dizisinin ve ritimsel olarak 12 zamanlı usullerin yaygın olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Iğdır Yöresi, Türk Halk Müziği, Müzik Kültürü, Makamsal Dizi, Ritim.

ABSTRACT: *Iğdır, in the Eastern Anatolia region of Turkey, is an important settlement in terms of understanding the basic characteristics of Turkish culture. The region, which has witnessed various events in its history, has been a important cultural center, a gateway where Turks migrating to Anatolia and other Caucasian peoples were influential. The aim of this study was to analyze the folk songs known as 'Si Rest' from the Iğdır region, which hold great significance in the musical culture of the area and are part of the TRT-Turkish Folk music repertoire. The focus was on determining their unique qualities by examining the maqam sequences and rhythm features. The research followed a documentary screening model and studied ten folk songs from the Iğdır region in the TRT- Turkish Folk music repertoire, of which nine were sung and one was instrumental. The 'Si Rest' songs were identified, and two selected works were analyzed musically. To examine the works, the study separated the sentences and motifs in the lyrics and evaluated them separately. Elements of the melodic structure, such as the 'main pitches', 'dominian', 'roaming', 'scale', 'equipment', 'seventh sound', 'expansion', 'half pitches' and 'in*

* Doç. Dr.- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü/Erzurum- mimcanpelik@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5643-4217)
** Bilim Uzmanı/Erzurum- ferhat.acay36@gmail.com (0000-0002-1417-8075)

This article was checked by Turnitin.

melody phrases' as well as elements of the rhythmic structure such as 'time', 'unit', 'rhythm type', 'rhythm form', 'metronome values' and 'note durations' were compared. The findings revealed that the Segâh maqam sequence is a commonly used melodic structure in the 'Si Rest' folk songs of the Iğdır region, which are part of the TRT- Turkish Folk music repertoire. Additionally, it was found that 12-time rhythmic patterns are also frequently used in these folk songs.

Keywords: *Iğdır Region, Turkish Folk Music, Music Culture, Maqam Series, Rhythm.*

Giriş

Türk Halk müziğinin zengin bir kültürel alt yapıya sahip olduğu, yöreden-yöreye değişen bazı farklılıklara -*icra, ifade, yorum, tavır, ağız özellikleri gibi*- rağmen Türk Sanat müziği ile benzeşen nazari bilgiler üzerine inşa edildiği kabul görmektedir. Ancak, müzikoloji açısından bu durum, sözlü kültür ürünü olan Türk Halk müziği ve eserleri hakkında kesinlik içermeyen nazari bilgilerin yaygın olduğu gerçeğini savuşturamamaktadır. Gelecek nesiller için açık, anlaşılır ve bilimsellik içeren bir Türk Halk müziği nazariyatının olması gereği, kayıt altına alınmış eserlerin dahi sistematik bir analize tabi tutulmalarını zorunlu hale getirmektedir. Bu bağlamda Iğdır yöresi ve kültürüne özgü halk türkülerinin özelliklerinin belirlenmesi, yerel ve/veya evrensel niteliklerinin ortaya koyulması amacı ve hedefi, coğrafi koşullar, tarihi gelişmeler, ekonomik sebepler ve sosyo-kültürel unsurların bireşimi ile kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'nin Doğu Anadolu bölgesinin kuzey ve kuzeydoğu sınırını, Aras Nehri ve bu nehrin yatağı boyunca geçen Ermenistan sınırını oluşturan Iğdır ilinin güneydoğusunda ve doğusunda Azerbaycan ve İran ülkeleri, güneyinde Ağrı ili, batı ve kuzeybatısında Kars ili yer almaktadır. Üç ülkeye komşu olan il, İpek Yolu güzergahı üzerinde Tebriz, Tiflis, Erivan, Batum ile bağlantısı olması dolayısıyla, Anadolu topraklarına giriş kapısı durumundadır (Acar, 2010:1).

İklim özellikleri ve doğa koşulları ile nadir bulunan güzelliğe sahip olan Iğdır ve çevresine yerleşimlerin tam olarak ne zaman başladığı, yerleşenlerin kimler olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte, Azerbaycan ve Doğu Anadolu bölgesine yerleşen ilk topluluk olarak kabul edilen Hurrilerin burada da oldukları varsayılmaktadır (Kırzıoğlu, 1953:27). 7. yüzyıla değin Urartuların hüküm sürdüğü Iğdır, M.Ö. 665'lerde Kafkaslardan gelen İskit-Saka Türkleri tarafından ele geçirilmiş, ardından Sasaniler ve Oğuzların savaşlarına şahitlik etmiştir. Arsaklılar, Bargatlı Krallığı, Hristiyan-Müslüman savaşları sonucunda 1064 yılında Oğuzların, 1074 yılında Selçukluların hakimiyetine girmiştir (Acar, 2010: 16). 1239'da Moğol istilasına uğramış ve 1514'te Osmanlı topraklarına katılmıştır (Sürmeli, 2016:71).

1877-78 Osmanlı-Rus savaşı (93 harbi) sonunda 42 yıl Rus işgaline maruz kalmış olan Iğdır, 1917 Ekim devrimi olarak da anılan Bolşevik ihtilali ile zayıf düşen Rusya'nın diğer devletlerle imzaladığı Brest-Litovsk

antlaşması sonucunda Türklere geçmişse de 30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesiyle Türk ordusu bölgeden çekilmiş ve mıntıka Ermeniler'in mezalimine sahne olmuştur (Acar, 2010:16). Kazım Karabekir komutasındaki Türk ordusu tarafından14 Kasım 1920 tarihinde Ermenilerin Aras nehrinin kuzeyine püskürtülmesiyle Iğdır ve çevresi kesin olarak Türkiye topraklarının ayrılmaz bir parçası olmuştur (Acar, 2010:17). Önceleri Kars'ın ilçesi olan Iğdır, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 27 Mayıs 1992 tarihinde kabul ettiği 3806 numaralı yasa gereğince ve 3 Ekim 1992 tarih ve 21247 sayılı Resmî Gazete'de ilan edildiği üzere il olmuş, Karakoyunlu, Aralık ile Tuzluca Iğdır'a bağlanmıştır (Çetinkaya, 1996:125).

Kısa tarihçesinden de anlaşılacağı üzere, Iğdır topraklarında pek çok topluluk ve farklı devlet varlık göstermiştir. Bölgenin demografik yapısındaki etnik çeşitlilik, Iğdır'da Ermenilerin, Kürtlerin, Türklerin hep birlikte hayatlarını devam ettirmelerini, yöre halkının kültürlerarasılık arz eden yaşam biçimini benimsemelerini ve tümünün ortak paydasının müzik kültürü olmasını olanaklı kılmıştır (Sürmeli, 2016:83).

Yöntem

Bu araştırmada, Iğdır yöresi müzik kültüründe önem arz eden ve TRT-Türk Halk Müziği repertuvarında kayıt altına alınmış 'Si Kararlı' türkülerin makam dizileri ve ritim özellikleri yönünden incelenmesi, sosyo-kültürel bağlamda özgün niteliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada yöntem olarak belgesel tarama modeli kullanılmıştır. Yöresel müzik kültürüne yönelik çerçevenin oluşturulmasında, kaynak taraması gibi nicel yöntemlerin yanı sıra bir nitel araştırma yöntemi olan doküman incelemesine başvurulmuştur. TRT-THM repertuvarında Iğdır yöresine ait kayıtlı 'Si kararlı' eserlerin müzikal açıdan analizlerinin yapılmasında, nitel araştırma yöntemi olan içerik analiz yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen veriler ile Iğdır yöresi halk müziği kültüründeki 'Si kararlı' türkülerin makamsal ve ritimsel özelliklerinin ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır.

1.Iğdır Yöresi Müzik Kültürü

Iğdır ilinin coğrafi, tarihi ve kültürel yapı bakımından özel bir dokusunun olmasının temel sebebi, üç devlete ve iki kente sınırı oluşudur. İran sınırındaki Ağrı Dağı'ndan Poskov'a kadar yayılan, Aras ve Kür sınırı boylarındaki Kars, Ardahan ve Iğdır illeri Azerbaycan, Anadolu, Kıpçak/Kuman Türk lehçelerini yaşatmıştır. Bu sebepten üç ilimizdeki zengin folklor örnekleri, halk sazları ve oyun havaları, dans türleri ve çalgı çeşitliliği oldukça mühimdir (Arslanoğlu, 1960, akt. Turhan vd., 2010:17). Yörede hâkim olan dans türleri ve çalgı çeşitliliği dikkat çekicidir. Anadolu coğrafyasında yaygın olan bağlama çalgısı da dahil olmak üzere, Azerbaycan sazları *Garmon, Nağara/Davul, Goşa Nağara, Tar, Kemençe, Klarnet, Zurna, Balaban, Tulum* ve *Tütek* gibi sazlara yatkın oldukları gözlemlenir (Acar, 2010:283-285).

Yöredeki müzik kültürünün zenginliği, halk dansları ve müziklerinin daima ön planda olduğu günümüz düğünlerinde yansımalarını bulmaktadır.

"Düğünler Iğdır'da yaşayan Azerbaycan Türkleri ve yörede aşiret olarak ifade edilen Kürtlerde farklı müzik icraları olarak karşımıza çıkmaktadır" (Erol, 2022:237). Yörede oynanan halk oyunları Kürtler için halay, Azeri Türkleri için de Kafkas danslarıdır; Kürtlerin oynadığı danslar (govent), *Basso, Hessıko, Kazze, Koçeri, Kofi, Laçin, Mıllabine, Mın nav dara, Şerani, Yarheni* gibi adlarla anılmakta, davul-zurna eşliğinde dörtlü figürlerle tekrarlanarak oynanmaktadır (Şen, 2012:179). Azeri Türkleri'nin oynadığı dansların çeşidi daha da fazladır. *Abbas Gendi, Abayı, Avarı, Ağır Garadağlı, Azerbaycan, Alça Gülü, Asma-Kesme, Asta Garabağlı, Ay Beri Bah, Benövşe, Beyaz Geceler, Brilyant, Cengi, Ceyranı, Cehribeyim, Çalpapağ, Çattadı, Çay, Çit Tuman, Darçını, Desmalı, Enzeli, Gazağı, Gaytağı, Goçeli, Gızlar Bulağı, Gızılgül, Gıtgılıda, Gelin Havası, Gofta, Gülegez, Gelin Getirme, Gülmeyi, Hala-Bacı, Halay, Hançobanı, Hoşgelişler Ola, Iğdır Barı, İki Arvadlı, Innabı, Kıskanç, Köroğlu, Lale, Lezgi, Mehribanım Çal Oyna, Sarı Gelin, Sarı Köynek, Semeni, Şalaho, Şeyh Şamil, Terekeme, Vağzalı, Velaçola, Yallı* gibi adlarla anılmaktadır (Acar, 2010:287-298). Kürt sözlü edebiyatında, sözün ahenkle söylenmesini sağlayan kişi anlamına gelen *dengbejlik* kültürü, burada çok yaygın olmasa da varlığından söz etmekte fayda vardır. Erol'a göre dengbejler yaşadıkları yörenin hikâyelerini, koçaklamalarını, ağıtlarını Kürt dilinde ve genellikle uzunhava tarzında sesleri ile icra eden halk ozanlarıdır ve icralarını herhangi bir saz eşliğinde yapan dengbejlerin sayısı fazla değildir (Erol, 2022: 240).

TRT-Türk Halk müziği repertuvarındaki Iğdır türküleri incelendiğinde, işlenen temaların, doğayla, yöreye duyulan sevgiyle, vatan sevgisiyle, sevgiliye olan aşk ve özlemle iç içe olduğu görülmektedir. Hangi milletten olursa olsun ozanlar tarafından yakılan türkülerin dilden dile aktarılması, halk tarafından benimsenmesi ve yaratıcısının unutularak yöre halkına mal olması söz konusudur (Ekici, 2009:23). Hemen hemen her yörede olduğu gibi Iğdır yöresinde de müzikal uygulamaların çoğunlukla düğünlerde (toy) varlığını devam ettirildiği gözlemlenir ki türküleri de bu kapsamda ele almak mümkündür. Yörede toylarda sazlar eşliğinde söylenen türkülere, ezgilere Azerbaycan coğrafyasında olduğu gibi *mahnı* denilmesi şaşırtıcı değildir. Söylenen mahnılar ve oyun havaları tamamen Azerbaycan müziği ve repertuvarı etkisi altındadır (Erol, 2022:241).

Iğdır ilinin Azerbaycan bölgesine yakınlığından ve Azerbaycan'dan aldığı göçlerden ötürü TRT-Türk Halk müziği repertuvarında kayıt altına alınmış olan ve yörede söylenmekte olan türkülerin büyük bir kısmının Azerbaycan Türkçesiyle söylendiği görülmektedir. Yörede Azerbaycan Türkçesiyle söylenen türkülerin hemen hemen hepsi, farklı isimlerle de olsa Azerbaycan halk müziğinde varlığını korumakta, hatta Iğdır'a yakın diğer bölgelerde de farklı varyantlarının olduğu görülmektedir. Örneğin, *Iğdır'ın Al Alması* adlı eserin bir varyantının Azerbaycan'da *Quba'nın Ağ Alması* olarak dillendirildiği, yine *Sarı Gelin* türküsünün Azerbaycan ve Ermenistan'da söylenip dinlenildiği bilinmektedir. Anlaşılacağı üzere, Iğdır

ilindeki halk müziğinin ve müzik kültürünün etrafındaki il ve ülkeler ile etkileşimi içerisinde kendini gösterdiği sonucuna ulaşılabilmektedir.

2.Türk Halk Müziği Eserlerinin Müzikal Açıdan Değerlendirilmesinin Önemi

Türkiye'de Halk müziğinin ezgisel yapısı hakkında ciddi araştırmaların yapılmaya başlanması, 19. yüzyılda Avrupa'da halk müziği derlemelerine gösterilen büyük ilginin etkisiyle olmuştur (Pelikoğlu, 2012:41). Günümüze değin Türk Halk müziğinin ses örgüsünü, ezgi akışını, makamsal yapısını tanımlamak amacıyla ortaya koyulan çalışmaların genelinde, Türk Halk müziğinin özüne sadık kalınması ve Klasik Türk müziğiyle aynı kökten olduğu savunulmaktadır (Duygulu, 2018:34).

Bu konuyla ilgili olarak Emnalar, *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı* kitabında çeşitli araştırmacıların fikirleri doğrultusunda gelişen "ayak-makam" tartışmaları nedeniyle, Geleneksel Türk Halk müziği türünün ezgisel yapısı hakkındaki kuramsal çalışmaların ihmal edildiğini dile getirmiş, sebeplerini kapsamlı bir biçimde açıklamıştır;

> GTHM'nin ezgisel yapısı eğitimde bilimsel olarak açıklanmaktan uzak kalmaktadır. Zaten son gelişmeler neticesinde, GTHM ezgilerini, "*Makam"* tasnifine tabi tutarak açıklamanın en doğru yol olacağı benimsenmeye başlanmıştır. Çünkü bilimde bütün gelişmeler, özelden genele doğru yapılır. *"Ayak"* özel bir olgu; *"Makam"* ise genel bir olgu olduğuna göre buradan yola çıkmak en doğrusu olacaktır (Emnalar, 1998: 523-524).

Makam olgusu, bir dizinin dörtlü ya da beşlilerden oluştuğu ayrıca bir dizideki en önemli perdelerin durak, güçlü ve asma karar perdeleri olduğundan hareketle dizideki durak ve güçlünün önemi gösterilerek aynı zamanda diğer kurallara da bağlı kalınarak ortaya çıkarılan nağmelerdeki gezinme olarak kendini göstermektedir (Özkan, 2006:94). Çakar ise makamı, dizi, durak, güçlü, yeden, tiz durak, asma karar ve donanıma yazılan arıza işaretleri ile makamsal dizi aralıkları temel alınarak özüne has bir seyir ve geçkilerden oluşan özel melodik yapı olarak tanımlamıştır (Çakar, 2004: 46). Bu tanımlar bize, makam olgusu ile benzerlik gösteren ayak olgusunun ayırt edici özelliğinin Klasik Türk müziğinden ziyade Türk Halk müziği sahasında karşımıza çıktığını düşündürtmektedir

Türk Halk edebiyatında ve Türk Halk müziğinde karşımıza çıkan 'Ayak' kelimesi, yörelere göre değişen anlamlarda kullanılmaktadır. Özellikle, bir makamın karşılığı olarak kullanıldığı hallerde durum daha karmaşıktır. Örneğin 'Kerem' veya 'Müstezat' ayağı denildiğinde birden çok makamın ifade edilmesi söz konusudur (Emnalar, 1998:526). Başka bir tanımda da ayak kavramı için; "Ayak üvertür bir müziktir. Kendinden sonra gelecek ana bölüm için giriş müziğidir. Türk Halk müziğinin uzunhava şeklindeki ezgisel türlerinden (Maya, Dîvan, İbrahimî gibi) önce, kırık hava türünde bir bölüm vardır. Bu bölüme ayak denilir. Her formun ayağı, kendine özgüdür" (Hoşsu, 1997: 23) demiştir.

Yerel müziklerin hemen her türlü niteliğinin kendine özgü kurallarla ortaya çıktığını, Halk müziği "Klasik Türk müziği" ve/veya başka müziklerle ilişkilendirildiğinde, eksik ve hatta yanlış sonuçlara varılacağını esas alan bu görüş sahipleri, 1940'lı yıllardan itibaren yeni bir sistem önerisinde bulunmak istemişlerdir. Muzaffer Sarısözen ile başlayan bu hareketin, sağlam bir veri tabanına dayanmaktan çok şifahî olduğu ve Sarısözen'in öğrencileri aracılığıyla kendisinden sonraki kuşaklara aktarıldığı bilinmektedir. "Ayak" terimiyle sembolleşen bu makam ve "ses sistemi teorisi", "taslak" olmanın ötesine geçmediyse de Sarısözen'in öğrencileri tarafından popüler hale getirilmiş, konservatuvarlarda ders olarak okutulmuştur (Duygulu, 2018:34).

Türk Halk müziği çalışmalarında, icracıların, eserlerin ses örgüsünü, ezgi akışını, makamsal yapısını tanımlamak amacıyla kullanılan ayak isimlendirmelerinin halk müziğinin yapısına daha uygun olduğunu savundukları görülmektedir. Oysa ki, Türk Halk müziği ezgilerinin yapıları hakkında yapılan çalışmalarda, yöresel farklılıklar gösteren 'ayak'ın birden çok makamı ifade etmesinin tanımsal farklılıklara sebebiyet verdiği açıkça gözlemlenmektedir. Günümüzde hâkim olan görüş, Emnalar'ın da dediği gibi, Türk Halk müziği eserlerinin ezgisel yapılarının incelenmesinde makam olgusunu tercih etmenin daha bilimsel olduğu yönündedir. Aynı görüşte olan Pelikoğlu'na göre de geleneksel Türk Halk müziğindeki bir ayağın Geleneksel Türk Sanat müziğinde birbirinden içerik ve değişik işleniş özelliği bakımından ayrılan birden çok makama karşılık gelmesinin yarattığı tereddütlü durumların sebep-sonuç ilişkilerinin kurularak incelenmesi gerekmektedir (Pelikoğlu, 2012: 52). Türk Halk müziği ezgilerinin müzikal olarak incelenmesinde, ilgili esere özgü değişkenler olarak, *karar sesi, güçlüsü, seyri, dizisi, donanımı, yedeni, genişlemesi, asma karar perdeleri ve ezgi içerisindeki cümleleri ayrıca ritimsel olarak zamanı, birimi, usul türü, düzüm, metronom değeri ve eser içerisindeki nota süreleri* göz önünde bulundurularak değerlendirmeye tabi tutulmalıdırlar.

Ayak olgusuna dizi benzerliği veya yöre benzerliği yönünden yaklaşılması hatasına düşüldüğü gibi, makama benzeşliğinden üretilecek bilginin de yeterli olmayacağının anlaşılması lüzumu vardır. Türk Halk müziği ezgilerinin müzikal değerlendirmelerinin makam dizisi, makamsal yakınlık/benzerlik odaklı olmasının yanı sıra, eserlerin ritimsel yapılarının incelenmesi halinde mümkün olabileceğinin kabul edilmesi gerekmektedir.

Bu çalışmada da benzer bir yaklaşımda bulunulmuş, TRT-Türk Halk müziği repertuvarında Iğdır yöresi olarak kayıtlı *Si Kararlı* türkülerin müzikal olarak incelenmesi hedeflenmiştir.

3. Iğdır Yöresine Ait "Si Kararlı" Türküler

Sosyo-kültürel açıdan ve müzikal olarak zengin bir yapıya sahip olan Iğdır yöresine ait yalnızca dokuz türkünün TRT-Türk Halk müziği repertuvarında kayıtlı olduğu tespit edilmiştir. Dikkate değer bir

olumsuzluk olarak beliren bu durumun telafisi için, yörede varlığını sürdüren ve henüz kayıt altına alınmamış olan eserler üzerinde derleme çalışmalarının yapılmasının teşviki ve bunun sağlam temellere dayandırılmasının önemi açığa çıkartılmak istenmiştir. Bunun için, TRT repertuvarına kayıtlı dokuz Iğdır yöresi türküsü içinden 'Si kararlı' olan iki eserin makamsal analize tabi tutulduğu bir model önerisinde bulunulmuştur. Türküler, Iğdır yöresi özelinde ve Türk Halk müziği eserlerinin genelinde barınan dil, din, ırk ya da yaşantı tarzı gibi farklılıklara rağmen insanları buluşturup birleştiren ve bütünleştiren işlevselliğe vurgu yapmak üzere değerlendirilmişlerdir.

"Nitel Araştırma" yönteminin kullanıldığı bu çalışma, belgesel tarama modeli olarak da bilinen doküman analizine dayalı betimsel bir çalışmadır. Belgesel tarama modeli; geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeye dayalı araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2015, s.77). Doküman İncelemesi ise, var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplama, belli bir amaca dönük olarak, kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar (Karasar, 2009, s.183).

TRT-Türk Halk müziği repertuvarındaki Iğdır yöresine ait Si kararlı türkünün ilki, *"Ben Bir Avuç Darı Olup"* ismindedir. Diğeri ise, "*Iğdırın Yolları Daşdı"* ismini taşımaktadır. Doküman tarama modeli kullanılarak tespit edilen ve müzikal incelemeye tabi tutulan her iki türkünün önce ezgisel, ardından ritimsel yapısına odaklanılmıştır.

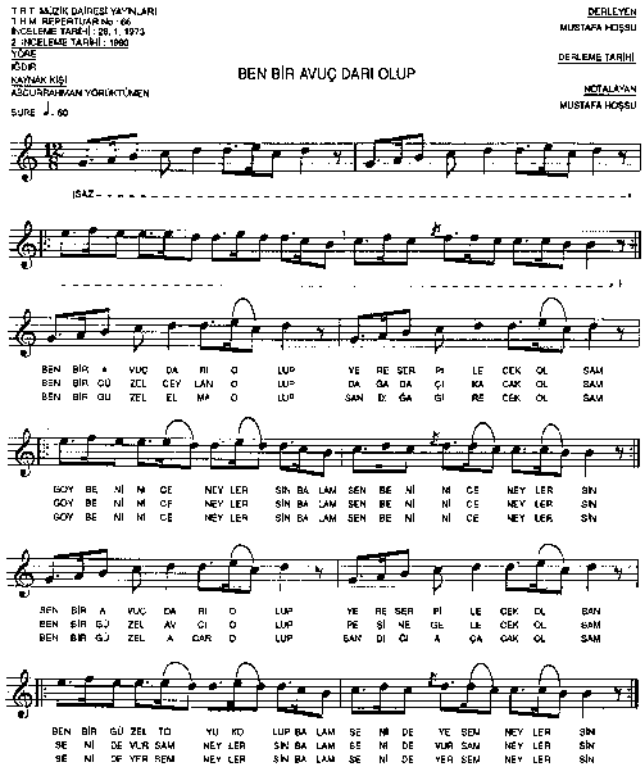
Ezgisel yapı incelemesinde, öncelikle türkülerin notası verilmiş, daha sonra türkülerin kimlik bilgilerine, makamsal özelliklerine bakılmış ve Türk sanat müziğindeki yakınlık gösterdiği makam dizisi açısından değerlendirmeleri yapılmıştır. Türkülerin ara saz bölümleri nakarat bölümlerinin tekrarı niteliğinde olduğu için analize dahil edilmemiş, sadece Türkülerin sözlü kısımları makamsal analize tabi tutulmuştur. Sözlü bölümler anlamlı müzik cümlelerine ayrılmış, her bir farklı müzik cümlesi 'A' ve 'B' harfleri ile kodlanmıştır.

Ritimsel yapı incelemesinde ise türkülerin zamanı, birimi, usul türü, düzüm, metronom değerleri ve eser içerisindeki nota süreleri değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler kıyaslanabilirlik ve yorumlanabilirlik açısından elverişli olan sistematik tablo(lar) halinde sunulmuştur.

3.1. "Ben Bir Avuç Darı Olup" İsimli Türkü

Adı	Ben Bir Avuç Darı Olup
Repertuvar No.	66
Yöresi	Iğdır
Kaynak Kişisi	Abdurrahman Yörüktümen
Derleyen	Mustafa Hoşsu
Notaya Alan	Mustafa Hoşsu

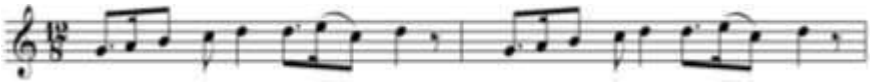
Tablo 1. Türkünün Kimlik Bilgileri.



Şekil 1. "Ben Bir Avuç Darı Olup" İsimli Türkünün Notası. (TRT-Türk Halk Müziği Repertuvarı Arşivi, 2023).

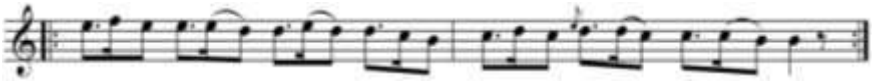
Karar Sesi	Si (Segâh)
Güçlüsü	Re (Nevâ)
Seyri	Çıkıcı
Dizisi	
Donanımı	Türkünün notası üzerinde donanıma ses değiştirici işaret yazılmamıştır.
Yedeni	La (Dügâh)
Genişlemesi	Türkü yedi ses içerisinde seyretmiş ve Sol (Rast) perdesine kadar pese doğru genişlemiştir.
Asma Karar Perdeleri	Türkü A+B şeklinde iki cümleden oluşmaktadır. Türkünün makamsal incelemesi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

Tablo 2. Türkünün Makamsal İncelemesi.



Şekil 2. Ben Bir Avuç Darı Olup isimli türkünün A cümlesi. (TRT-Türk Halk Müziği Repertuvarı Arşivi, 2023).

Türkünün A cümlesi, Segâh makamının çıkıcı seyir karakterinden kaynaklı sol (Rast) perdesindeki Rast beşlisinin kullanımı olağandır. Re (Neva) perdesindeki kalış hem Segâh makamının güçlüsü hem de Rast makamının güçlü perdesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, ezgiye sol (Rast) perdesindeki Rast beşlisi ile başlanmış ve makamın güçlü perdesi olan re (Neva) vurgulanmıştır.



Şekil 3. Ben Bir Avuç Darı Olup isimli türkünün B cümlesi. (TRT-Türk Halk Müziği Repertuvarı Arşivi, 2023).

Türkünün B cümlesinde, eksik Segâh dizisi ile karara gelinmiş ve tam karar yapılmış bir melodik yapı görülmektedir.

Yapılan incelemeden edinilmiş bilgilere göre, söz konusu türkünün küçük koma farkları haricinde Segâh makamı dizisi sesleri içerisinde seyrettiği ve bu seyrin karakteri, asma kalışları dolayısıyla, Türk Sanat müziğindeki Segâh makamı dizisiyle örtüştüğü söylenebilmektedir. Türk Halk müziği repertuvarındaki bu türkünün Segâh türkü olarak adlandırılmasının yerinde bir söylem olacağı düşünülmektedir.

"Ben Bir Avuç Darı Olup" isimli türkünün ritimsel yapısına ait bilgiler Tablo 3'de gösterilmiştir.

Repertuvar No.	66
Türkünün Adı	Ben Bir Avuç Darı Olup
Usulü	12/8
Düzümü	3+3+3+3
Usul Türü	Ana Usulün Üçerli Şekli
Metronom Değeri	Sekizlik notaya: 88 (Andantino)
En Uzun Nota Değeri	Dörtlük nota
En Kısa Nota Değeri	Onaltılık nota

Tablo 3. Türkünün Ritimsel/Usul İncelemesi.

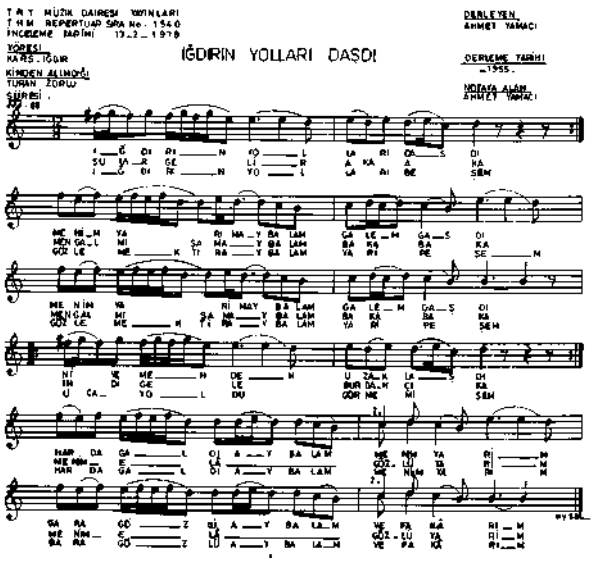
Ritimsel olarak incelenen eserin usulü Türk Halk müziği nazariyatında 12 zamanlı usuller olarak yer almaktadır. Söz konusu usul/ritim Türk Sanat müziği nazariyatında ise *Bileşik Sofyan* ismiyle bilinmektedir. Eser 12 zamanlı usul ve mertebe olarak 8'lik birim ile gösterilmiştir. "Ben Bir Avuç Darı Olup" isimli eserin notası üzerinde usulünün 12/8'lik olduğu görülmektedir. Türk Halk müziği nazariyatına göre 12/8'lik usul *Ana usullerin Üçerli Şekli* olarak sınıflandırılmaktadır. Söz konusu eser 12/8'lik usulde ve 3+3+3+3 şeklindeki kalıplar ile kendini göstermektedir. Andantino terimi, eserin temposunun 80-108 arasında olduğunu ve Andante temposundan biraz daha hızlı anlamını vurgulamaktadır. Eser içerisinde süreleri bakımından en uzun notanın 1 vuruş değerindeki dörtlük nota, en

kısa nota süresinin ise 1/4 değerinde onaltılık nota olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu eserde 1/2 değerindeki sekizlik notalar da bulunmaktadır.

2.1.“Iğdırın Yolları Daşdı” isimli türkü

Adı	Iğdırın Yolları Daşdı
Repertuvar No.	1540
Yöresi	Kars/Iğdır
Kaynak Kişisi	Turan Zorlu
Derleyen	Ahmet Yamacı
Notaya Alan	Ahmet Yamacı

Tablo 4: Türkünün Kimlik Bilgileri.



Şekil 4. “Iğdırın Yolları Daşdı” İsimli Türkünün Notası. (TRT-Türk Halk Müziği Repertuvarı Arşivi, 2023).

Karar Sesi	Si (Segâh)
Güçlüsü	Re (Nevâ)
Seyri	İnici
Dizisi	
Donanımı	Türkünün notası üzerinde donanıma ses değiştirici işaret yazılmamış olup, eser içerisinde Fa# ses değiştirici işareti kullanılmıştır.
Yedeni	Türkünün notası üzerinde yeden bilgisine rastlanmamıştır.
Genişlemesi	Türkü altı ses içerisinde seyretmiş ve genişleme olmamıştır.
Asma Karar Perdeleri	Türkü A+B şeklinde iki cümleden oluşmuştur. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır (Eserde makam dizisi her ne kadar

	Ferahnak dizisine benzese de eserin seslendirilmesi ve duyumunda Segâh makamı etkisi ve işleyişi daha belirgindir).

Tablo 5. Türkünün Makamsal İncelemesi.

Şekil 5. "Iğdırın Yolları Daşdı" İsimli Türkünün A Cümlesi (TRT-Türk Halk Müziği Repertuvarı Arşivi, 2023).

Türkünün A cümlesine, Segâh makamı içerisinde kullanılabilecek Hüseyni'de Uşşaklı ve Re (Neva) perdesinde rast çeşnileriyle Neva perdesinde yarım karar gösterilmiştir.

Şekil 6. "Iğdırın Yolları Daşdı" İsimli Türkünün B Cümlesi(TRT-Türk Halk Müziği Repertuvarı Arşivi, 2023).

Türkünün B cümlesinde, eksik segâh dizisi kullanılarak segâh perdesinde tam karar yapılmıştır.

Yapılan incelemeye göre, söz konusu türkünün küçük koma farkları haricinde Segâh makamı dizisi sesleri içerisinde seyrettiği ve bu seyrin karakteri, asma kalışları dolayısıyla, Türk Sanat müziğindeki Segâh makamı dizisiyle örtüştüğü söylenebilmektedir. Türk Halk müziği repertuvarındaki bu türkünün Türk Sanat müziği türkü formundaki gibi Segâh türkü olarak adlandırılmasının yerinde bir söylem olabileceği düşünülmektedir.

"Iğdır'ın Yolları Daşdı" isimli türkünün ritimsel yapısına ait bilgiler Tablo 6'da gösterilmiştir.

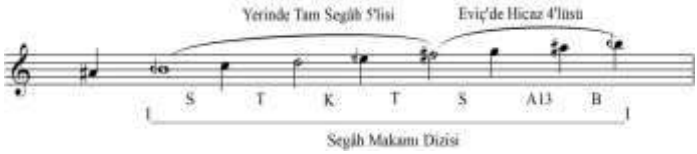
Repertuvar No.	1540
Türkünün Adı	Iğdırın Yolları Daşdı
Usulü	12/8
Düzümü	3+3+3+3
Usul Türü	Ana Usulün Üçerli Şekli
Metronom Değeri	Sekizlik notaya: 88 (Andantino)
En Uzun Nota Değeri	Dörtlük nota
En Kısa Nota Değeri	Onaltılık nota

Tablo 6. Türkünün Ritimsel/Usul İncelemesi.

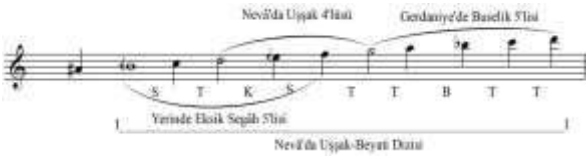
Ritimsel olarak incelenen eserin usulü Türk Halk müziği nazariyatında 12 zamanlı usuller olarak yer almaktadır. Söz konusu usul, Türk Sanat müziği nazariyatında ise *Bileşik Sofyan* ismiyle bilinmektedir. Eser 12 zamanlı usul ve mertebe olarak 8'lik birim ile gösterilmiştir. "Iğdırın Yolları

Daşdı" isimli eserin notası üzerinde usulünün 12/8'lik olduğu görülmektedir. Türk Halk müziği nazariyatına göre 12/8'lik usul *Ana usullerin üçerli şekli* olarak sınıflandırılmaktadır. Söz konusu eser 12/8'lik usulde ve 3+3+3+3 şeklindeki kalıplar ile kendini göstermektedir. Andantino terimi, eserin temposunun 80-108 arasında olduğunu ve Andante temposundan biraz daha hızlı anlamını vurgulamaktadır. Eser içerisinde süreleri bakımından en uzun notanın 1 vuruş değerindeki dörtlük nota, en kısa nota süresinin ise 1/4 değerinde onaltılık nota olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu eserde 1/2 değerindeki sekizlik notalar da bulunmaktadır.

Her iki eserin, Segâh makamıyla bağlantısının olması, Segâh makamı dizisinden ve özelliklerinden kısaca bahsetmeyi gerektirmektedir; Türk Sanat müziği makam literatürüne göre Segâh makamı dizisinin karar sesi Segâh perdesidir. Dizinin seyri çıkıcı özelliktedir (Kurtuldu, 2018:123). Makamın dizisi hakkında Özkan ise, bu diziye bazı zamanlar yerinde eksik Segâh beşlisinin de katıldığı ve bu sebeple Re (Nevâ) perdesi üzerinde bir Uşşak Bayati dizisi meydana geldiği, bunun da Gerdaniye perdesinde bir Buselik beşlisinin doğmasına yol açtığını belirtmiştir (Özkan,2006:297).



Şekil 7. Segâh makamı dizisi örneği I (Özkan,2006:297).



Şekil 8. Segâh makamı dizisi örneği II (Özkan,2006:297).

Özkan (2006), segâh makamı dizisi özelliğinden şöyle bahseder:

> Segâh makamı dizisinin bu şekildeki tarifi yanlış değildir, fakat eksiktir. Çünkü eldeki Segâh eserler iyi incelenirse, diziye başka çeşnilerinde mutlaka karıştığı görülür. Özellikle şarkı türünde böyledir. Şöyle ki Segâh makamındaki birçok eserlerde Eviç yerine Acem perdesinin daha fazla kullanıldığını, yâni Eksik Segâh beşlisinin daha çok tercih edildiğini görüyoruz. Aynı şekilde bu beşlinin 4. derecesi olan Dik Hisar perdesi de çoğu zaman Hüseynî ile yer değiştirir. Acem perdesinin bu sonucu doğurduğunu düşünebiliriz. Böylece Segâh perdesindeki Segâh beşlisi de Eksik Ferahnâk beşlisiyle yer değiştirmiş olur. Dolayısıyla makama bir Eksik Ferahnâk beşlisi de böylece karışır. Bu beşlinin makama karışması, Nevâ'da bir Bûselik dizisinin de yer almasına sebep olur (Özkan, 2006:297).

Görüldüğü üzere bu durumda Segâh makamı dizisi sadece yerinde eksik Segâh 5'linin de katıldığı ve bu sebeple Re (Nevâ) perdesi üzerinde bir

Uşşak Bayati dizisi meydana geldiği, bunun da Gerdaniye perdesinde bir Buselik 5'linin doğmasından ziyade; "Yerinde tam Segâh beşlisine Eviç'te Hicaz dörtlüsünün, Nevâ'da Uşşâk Beyâtî dizisinin, yerinde Eksik Segâh beşlisinin, Segâh'ta Eksik ve tam Ferahnâk beşlisinin, Nevâ'da Buselîk dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi ve karışık olarak kullanılmasıdır" (Özkan, 2006:298).

Segâh makamı dizisinin güçlü sesi Re (Nevâ) perdesi, donanımı Si ve Mi sesleri için koma bemolü, Fa için bakiye diyezidir (Ayrıca ihtiyaç olan değişiklikler eser içerisinde gösterilmektedir). Segâh makamı dizinin yedeni de 2. Aralıktaki bakiye diyezli Kürdi perdesidir (Yahya-Kaçar, 2009:246). Segâh makamı dizisi tiz taraftan genişler. Pest taraftan ise Dügâh ve Rast perdelerine genişleyebilir. Ayrıca Rast makamında olduğu gibi Yegâh perdesine kadar genişleyen eserler de vardır (Çakar, 2004:437). Segâh makamı dizisinde Re (Nevâ) perdesi üzerinde Buselikli ve Uşşaklı asma kararlar ve ayrıca Dik Hisar perdesinde de asma kararlar yapılır; Uşşak dizisinin ikinci perdesi gibi Segâh veya Ferahnak çeşnilerle asma karar yapılabildiği gibi, Çargâh'ta Rastlı kalışlar da yapılabilir (Özkan, 2006:299).

Sonuç

Iğdır yöresinde yaşayan Azerbaycan Türklerinin ve Kürtlerin kendilerini müzikal olarak (müzik ve dans) ifade etme biçimlerinin birbirinden farklı olması, çalgıların çeşitlilik göstermesi ve dengbejlik geleneğinin olması ayırt edici bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikal olarak zengin bir yapıya sahip olduğu tartışma götürmeyen Iğdır yöresine ait, sayıca çok az türkünün TRT-Türk Halk müziği repertuvarında kayıtlı olması bir olumsuzluk olarak dikkat çekmektedir. Azerbaycan Türkçesiyle icra edilen Iğdır yöresi türkülerinden bazılarının Azerbaycan ve Ermenistan'da benzer varyantlarla kendini gösteriyor olması, kültürlerarası etkileşim göz ardı edilmeksizin, Iğdır yöresine özgü olanın mutlaka kanıtlarıyla ortaya koyulması gerektiği ihtiyacını belirginleştirmektedir.

TRT-Türk Halk müziği repertuvarında Iğdır yöresine ait olduğu belirtilmiş 'Si kararlı' iki türkünün ritimsel ve makamsal analizinin yapıldığı bu çalışma ile yörenin sosyo-kültürel açıdan önemi vurgulanmış; yöre insanının dil, din, ırk ya da yaşantı tarzı gibi unsurlarının evrensel (ortak) değerler olarak kavranmasına katkı sağlanmıştır.

Eserlerin ezgisel yapı olarak incelenmesinden elde edilen sonuçlar şunlardır;

Her iki eserin de karar seslerinin Si (Segâh) perdesi olduğu, güçlü seslerinin Re (Nevâ) perdesi olduğu, seyir karakteri açısından "Ben Bir Avuç Darı Olup" eserinin çıkıcı, "Iğdır'ın Yolları Daşdı" eserinin inici karakterde olduğu (türkülerde zaman zaman 'inici' seyir özelliğinde olan Segâh türkülere rastlanmaktadır), dizi olarak küçük koma farkları hariç Segâh makamı dizisinde olduğu (Iğdır'ın Yolları Daşdı türküsünde ayrıca Ferahnak makamı özelliklerine de rastlanmaktadır), dizi olarak Segâh makamı dizisine yakınlık gösterdiği, donanım olarak "Ben Bir Avuç Darı Olup" ve "Iğdır'ın

Yolları Daşdı" eserlerin her ikisine de notası üzerinde donanıma ses değiştirici işaret yazılmadığı; sadece bir eser içerisinde Fa# ses değiştirici işaretine rastlandığı, yeden olarak "Ben Bir Avuç Darı Olup" eserinin La (Dügâh) perdesini yeden aldığını, "Iğdır'ın Yolları Daşdı" eserinin herhangi bir yeden almadığını, genişleme olarak, "Ben Bir Avuç Darı Olup" eserinin 7 ses içerisinde seyrettiğini ve Sol (Rast) perdesine kadar pese doğru genişlediğini, "Iğdır'ın Yolları Daşdı" eserinin 6 ses içerisinde seyrettiğini ve eserde herhangi bir şekilde genişleme olmadığı, her iki Türkünün de A+B şeklinde iki cümleden oluştuğu ve asma karar perdesi olarak "Ben Bir Avuç Darı Olup" eserinin cümlelerinde Re (Nevâ) perdesinde eksik Buselikli asma kalış, Mi (Hüseyni) perdesinde Kürdili, Re (Nevâ) perdesinde Buselikli, Do (Çargâh) perdesinde Çargâhlı asma kalışlar yapıldığı, "Iğdır'ın Yolları Daşdı" eserinin cümlelerinde Re (Nevâ) perdesinde Buselikli ve Mi (Hüseyni) perdesinde Kürdili asma kalışlar yapıldığı belirlenmiştir.

Eserlerin ritimsel (usul) yapı olarak incelenmesinden elde edilen sonuçlar şunlardır;

Her iki eserin de 12 zaman ve 8 birim şeklinde 12/8'lik (Türk Sanat müziği kuramına göre 'Bileşik Sofyan') usulde olduğu, usul türü Ana usullerin üçerli şekli olan eserlerin düzüm şeklinin 3+3+3+3 biçiminde olduğu, metronom değerlerinin sekizlik notaya: 88 (Andantino) şeklinde olduğu, en uzun nota değerlerinin dörtlük nota, en kısa nota değerlerinin de onaltılık notalar olduğu belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

Acar, Z. Z. (2010). *Her yönüyle Iğdır.* 2. Baskı, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Çakar, Ş. (2004). *Türk müziği teorisi ve makamlar.* Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Çetinkaya, N. (1996). *Iğdır tarihi: Tarih, yer adları ve bazı oymaklar üzerine.* İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları.* İstanbul: Pan yayıncılık.

Ekici, S. (2009). *Elâzığ Harput müziği*. Ankara: Akçağ Yayınevi.

Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleri ile Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.

Erol, S. Y. (2022). 1960'tan günümüze Iğdır da düğün (toy) müziklerinin değişimi. *Aras Havzası,* (ed.: A. Yardımcıel - T. Aydın), 237-246, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk halk müziği nazariyatı*. İzmir: Peker.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel.

Karasar, N. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Ankara: Nobel.

Kırzıoğlu, F. (1953). *Kars tarihi.* İstanbul: Işıl Matbaası.

Kurtuldu, S. (2018). *Türk müziği nazariyatı temel teorik bilgiler makamlar usuller.* Trabzon: Trabzon B. B. Kültür Yayınları.

Özkan, İ. H. (2006). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri.* 8.Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk halk müziği eserlerinin makamsal açıdan adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Sürmeli, M. (2016). *Iğdır'ın demografik yapısında göç ve Ahıska Türkleri örneği.* Anlara: Türkiye Barolar Birliği Yayınları.

Şen, A. B. (2012). *Geçmişten günümüze Iğdır halk kültürü inançlarıyla gelenekleriyle ritüelleriyle.* Iğdır: Pulat Basımevi.

Iğdır yöresi (2003). TRT-THM Repertuvarı Nota Arşivi

Turhan, S. vd. (2010). *Kars-Ardahan-Iğdır türküleri ve oyun havaları.* Ankara: Kültür Ajans.

Yahya-Kaçar, G. (2009). *Türk mûsikîsi rehberi.* Ankara: Maya Akademi.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu makale Ferhat ACAY'ın Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doç Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU danışmanlığında hazırlayıp sonuçlandırdığı "Ardahan ile Iğdır Yöresi Halk Müziği Kültürü ve Türkülerinin Müzikal Açıdan Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir./ *This article is derived from Ferhat ACAY's Master's thesis entitled "Ardahan and Iğdır Region Folk Music Culture and Musical Evaluation of Folk Songs", prepared and finalized under the supervision of Assoc. Prof. Mehmet Can PELİKOĞLU at Atatürk University Institute of Fine Arts, Department of Music Sciences.*

Katkı Oranı Beyanı */ Author Contributions:* Her iki yazarın da katkısı eşittir./*Both authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 20.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 10.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1471287
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 1029-1041.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÇORUM YÖRESİ TÜRKÜLERİNİN KEMAN EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

A STUDY ON THE USABILITY OF CORUM REGIONAL FOLK SONGS IN VIOLIN EDUCATION

Bilge ÖZEL*

ÖZ: Halk türküleri bir toplumun kültürel özelliklerini yansıtan en önemli ögelerdendir. Toplumsal yaşamda kültür ve eğitimin iç içe olan yapısı göz önüne alındığında ise türkülerin eğitim süreçlerinde başvurulması gereken önemli bir kaynak olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın amacı, Çorum yöresi türkülerini kemana uyarlayarak türkülerin keman eğitimi sürecinde bir öğretim materyali olarak kullanılması ve kemana özgü evrensel çalma teknikleriyle icra edilmesi noktasında katkıda bulunmaktır. Kemanın hangi teknik özelliklerinden ne şekilde yararlanılabileceğini gösteren bu araştırma, hem türkülerin keman eğitimi dağarındaki yerinin gerekliliğini ortaya koyması, hem de bu alanda yapılacak olan diğer çalışmalara öncülük etmesi bakımından önemlidir. Araştırma, betimsel nitelikli ve tarama modelinde bir araştırmadır. Veriler, kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiştir. Verilerin çözümlenmesinde ise içerik analizine başvurulmuştur. Örneklem olarak 5 Çorum türküsü belirlenmiştir. Türküler üzerinde çeşitli konumlandırmalara, nüanslara, sağ el, sol el çalma tekniklerine yer verilmiş ve türkülerin keman uyarlamaları yapılmıştır. Uyarlaması yapılan türkülerin 5 farklı makam dizisini içerdiği, sofyan ve nim sofyan usullerine sahip olduğu, 6 ila 10 ses genişliğinde olduğu ve farklı nüansları içerdiği saptanmıştır. Ayrıca türkülerin genel olarak 1., 2., 3., 4. Pozisyon geçişli olduğu, çeşitli sağ el ve sol el tekniklerini içerdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk türküleri, Çorum yöresi, Keman, Keman eğitimi, Uyarlama

ABSTRACT: *Folk songs are one of the most important elements that reflect the cultural characteristics of a society. Considering the intertwined structure of culture and education in social life, it becomes clear that folk songs are an important resource that should be used in educational processes. In this context, the aim of the research is to contribute to the use of folk songs as a teaching material in the violin education process by adapting the folk songs of the Çorum region to the violin and to perform them with universal playing techniques specific to the violin. This research, which shows which technical features of the violin can be used and how, is important in terms of both revealing the necessity of the place of folk songs in the violin education repertoire and pioneering other studies to be carried out in this field. The research is a descriptive research with a survey model. The data was obtained by the source scanning method. Content analysis was used to analyze the data.5 Çorum folk songs were determined as a sample. Various positionings, nuances, right-hand and left-hand playing techniques were included on the folk songs, and violin adaptations of the folk songs were made. It has been determined that the adapted folk songs contain 5 different maqam sequences, have sofyan and*

* Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Öğrencisi/Ankara-bilgeozel1988@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4857-652X)

This article was checked by Turnitin.

nim sofyan patterns, are 6 to 10 voices wide and contain different nuances. In addition, it was concluded that the folk songs generally have 1st, 2nd, 3rd, 4th position transitions and contain various right hand and left hand techniques.
Keywords: *Folk songs, Çorum region, Violin, Violin education, Adaptation*

Giriş

Bir toplumu oluşturan fertlerin birbirleriyle ve çevreleriyle olan etkileşimleri, kendilerine özgü yaşayış biçimleri kültür kavramını ortaya çıkarmaktadır. Kültür, bir milletin kendi oluşturduğu maddî, manevî unsurlara bağlı olarak meydana gelen ve geçmişten geleceğe süreklilik arz eden karmaşık bir bütündür (Yöre, 2012: 4). Kültür, ait olduğu toplumu dinî, siyasî, ekonomik, eğitimsel, sanatsal gibi pek çok yönden etkileme gücüne sahiptir. Kültürün etkileşim halinde olduğu en önemli alanlardan biri de müziktir. Bir milletin kendi kültürel unsurlarıyla özgün bir biçimde meydana getirdiği, şekillendirdiği müzik ise, halk müziği olarak karşımıza çıkmaktadır. Halk müziği sözlü kültürün bir ürünü olarak duyguları, düşünceleri, savaşları, hüzünleri, sevinçleri, insanlar arası ilişkileri, insan-çevre ilişkisini geçmişten geleceğe aktarmaktadır. Halk müziğinin temelini ise, halk içinden bireylerin kendi kültüründen beslenerek meydana getirdikleri, kuşaktan kuşağa aktarılan ve özgün bir kimliğe sahip olan türküler oluşturmaktadır. Bir iletişim unsuru olarak muhtelif konuları içeren türküler, duygu ve düşünceleri sade bir dil ile aktaran yapıya sahiptir (Kınık, 2011: 140). Türküler; yapılarına, konularına veya bulundukları yöreye göre sınıflandırılmakta olup, oldukça çeşitlilik arz etmektedir (Özçimen ve Gök, 2013: 2). Bu çeşitliliğin ortaya çıkmasındaki en büyük etkenlerden biri, yörelerin mevcudiyetidir. Ülkemiz coğrafî, beşerî ve kültürel bakımdan zengin bir yapıya sahiptir. Bu sebeple, Türk halk müziğinde çeşitli bölgeler, iller ve hatta ilçeler bazında yöre kavramı ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, kendilerine özgü karakteristik bir müzikal yapıya sahip, kültürel anlamda zengin olan yerler yöre olarak adlandırılmaktadır (Eroğlu, 2014: 6). Bir yörede bulunan insanların yaşadıkları olaylar, sahip oldukları gelenekler veya kültürel ögeler gibi pek çok etken müzikal yapının oluşmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Nitekim bir yörenin müziği, o yörede yaşayan bireylerin duygularını, fikirlerini ve deneyimlerini kültürleri aracılığıyla aktarmaları sonucu oluşmaktadır (Kahraman, 2023: 45). Bu doğrultuda Çorum yöresinin kendi tarihinden, kültüründen beslenerek oluşturduğu pek çok türküye sahip olduğunu belirtmek mümkündür. Yüzyıllar boyunca çeşitli uygarlıkların yaşadığı Çorum'da, köklü bir müzik kültürü hakimdir. Çorum, geçmişten günümüze kadar olan süreçte her dönemin müziğine ve kültürüne önemli katkılar sağlamıştır (Yıldırım, 2020: 37). Çorum halk müziği oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu zengin yapı içerisinde uzun havalar, sözsüz ya da sözlü oyun havaları, güzellemeler, düğün ve kına türküleri, ağıtlar yer almaktadır. Ayrıca halay havaları, kaşık havaları, güreş havaları, cirit havaları, koşmalar, deyişler, semahlar ve nefesler Çorum halk müziğinin ezgi yapısını oluşturan diğer öğeler

arasındadır. Çorum halkına ait kültürel yapıyı, yaşam şeklini ve karakteristik özelliklerini yansıtan Çorum türkülerinde ise genel olarak gurbet, aşk, hasret ve sevgi konuları hakimdir (Topaktaş, 2023: 25).

Keman Eğitimi

Keman; ses tınısı, performans biçimleri ve her türlü müziğin icra edilmesine olanak sunan yapısıyla tüm toplumlarda yaygın olarak çalınan enstrümanlardan biridir. Müzik sanatının anlatımında güçlü bir ifade rolüne sahip keman, evrensel boyutta en çok eğitimi verilen çalgılardandır (Uslu, 2012: 2). Keman eğitimi kapsamlı bir eğitim süreci olmasından ötürü çeşitli öğrenme stratejilerini, teknik becerileri ve oldukça geniş bir repertuvarı içinde barındırmaktadır. Ülkemizde keman eğitimi sürecinde evrensel olarak kabul görmüş eğitim metodları ve repertuvarı uygulanmaktadır. Bununla birlikte son yıllarda giderek artmakta olan Türk müziği kaynaklı eğitim materyalleri de keman öğrenim sürecinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda yerelden evrensele ilkesi ön plana çıkmaktadır. Tüm çalgı eğitimi süreçlerinde olduğu gibi keman eğitiminde de yerelden evrensele ilkesinin benimsenerek öğrenme stratejilerinin ve materyallerinin bu yönde adapte edilmesi önemlidir. Nitekim ülkemizin zengin kültürel birikimiyle ortaya çıkan halk ezgilerinin evrensel kuramlarla harmanlanarak keman eğitiminde kullanılması, öğrencilerin öğrenme sürecine teknik, müzikal ve psikolojik yönden önemli katkılar sağlamaktadır (Karakaş ve Dündar, 2018: 6). Bununla birlikte, öz kaynaklarımızdan yararlanarak oluşturulan halk türküleri veya makamsal yapıdaki özgün materyallerin hazırlanması ve öğrenme sürecinde kullanılması, daha nitelikli bir keman eğitim sürecinin sağlanması noktasında büyük önem taşımaktadır (Parpucu ve Özçelik, 2022: 5). Günümüzde hâlâ görülmektedir ki, kemana uyarlanmış veya keman için bestelenmiş Türk müziği eserleri pek az sayıdadır. Nitekim Türk müziği kaynaklı eserlerin sayıca çoğaltılmasının ve keman eğitiminde daha çok kullanılmasının gerekliliği birtakım araştırmalarda ortaya koyulmuştur (Çit, 2014; Haner, 2018; Gülüm ve Albuz, 2019; Parpucu ve Özçelik, 2021; Güzel, 2022; Akbudak ve Akpınar, 2022; Özkul, 2023). Bu bağlamda, müzik kültürümüzün en önemli bileşenlerinden olan türkülerin, keman çalma teknikleri kullanılarak uyarlanması ve keman eğitimi dağarında yer almasına yönelik bir ihtiyacın olduğunu belirtmek mümkündür. Bu bağlamda araştırmanın kendi kültürümüze ait türkülerin kullanılarak keman eğitimine etkili ve verimli bir boyut sağladığı, Çorum yöresi türkülerinin keman çalma tekniklerinin kullanılarak seslendirilmesine olanak tanıdığı, bu alanda yapılacak olan diğer çalışmalara öncülük ettiği ve keman eğitimi repertuvarına katkıda bulunduğu için önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada keman eğitiminde türkülerin kullanılmasına yönelik ihtiyacın giderilmesi hususuna katkıda bulunmak amacıyla, Çorum yöresine ait beş türkü belirlenmiş ve türküler evrensel keman teknikleri dahilinde

uyarlanmıştır. Bu ifadeler ışığında araştırmanın problemi "Çorum yöresi türkülerinin keman çalma tekniklerine göre uyarlanma durumları nasıldır"? şeklinde belirlenmiş ve bu ana problem ekseninde aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

1. Araştırma kapsamında incelenen Çorum yöresi türkülerinin makamları, usulleri ve ses genişlikleri nasıldır?

2. Araştırma kapsamında incelenen türkülerin kemana uyarlanma biçimleri nasıldır?

Yöntem

Bu başlık altında araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, verilerin toplanması ve verilerin analizi bölümlerine yer verilmiştir. Bu araştırmada, Çorum türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliğinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu sebeple araştırma, tarama modelinde betimsel bir araştırmadır. Tarama modelinin amacı, incelenmek istenen örneklem grubunun birtakım özelliklerini belirleyerek verilerin elde edilmesini sağlamaktır (Garip, 2023: 12).

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) Türk halk müziği repertuvarında yer alan 68 Çorum türküsü oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise söz konusu türküler arasından keman için uyarlamaya uygun olduğu düşünülen 5 türkü oluşturmaktadır. Bu türkülerin belirlenmesinde amaçlı örneklem yöntemlerinden olan kota örnekleme yöntemine başvurulmuştur. Kota örnekleme, araştırma evreni içerisinde belirli özelliklere sahip unsurları gruplandırmak suretiyle, belli bir sayıya ulaşıncaya dek bu unsurları örnekleme dahil etmek şeklinde açıklanmaktadır (Yağar ve Dökme, 2018: 5).

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada konuyla ilgili tez, makale, kitap vb. yayınlar incelenmiş; çalışmaya dahil edilen Çorum türkülerinin notaları TRT Türk halk müziği repertuvarından sağlanmıştır. Bundan dolayı kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Kaynak taramasının amacı, araştırma problemi dahilinde gerekli bilgilerin sistemli ve ayrıntılı olarak incelenmesi suretiyle ortaya çıkarılmasıdır (Köroğlu, 2015: 1).

Verilerin Analizi

Bu araştırmada ele alınan Çorum türküleri içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. İçerik analizi yapılan araştırmalarda "neden", "nedir", "nasıldır" soruları sorularak araştırma problemine yanıt aranmaktadır (Metin ve Ünal, 2022: 3). Bu araştırmada kaynak taramasıyla Çorum yöresi türkülerine ait notalar, videolar ve diğer yazılı belgeler incelenmiş, türküler yapısal ve ezgisel açıdan çözümlenmiştir. Örneklem grubuna dahil edilen türkülerin notaları MuseScore 4.0 programında yazılmıştır. Batı müziği keman eğitimi sürecine yönelik evrensel çalma teknikleri ile kemana uyarlanan türküler tampere sistem dahilinde yazılmış ve belirlenen alt

problemler ekseninde incelemeye alınmıştır. Türküler üzerinde sağ el ve sol el teknikleri, pozisyon geçişleri, nüanslar ve parmak numaralandırma çalışmaları uygulanmıştır. Uygulanan çalışmalar sonucunda uzman görüşlerine başvurulmuş ve gerekli düzeltmelerden sonra türkü uyarlamalarına son şekli verilmiştir.

Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde örneklem olarak belirlenen beş Çorum türküsü makam, usul ve ses aralıkları yönünden incelenmiş, türkülerin kemandaki sağ el ve sol el teknikleri kullanılarak uyarlanmış biçimlerine yer verilmiştir. Türküleri uyarlama sürecinde notalar üzerinde birtakım değişikliklerin uygulanması neticesinde bazı koma sesler natürel olarak yazılmış, kemana ait temel sağ el (yay) teknikleri, sol el teknikleri, pozisyon geçişleri ve müzikal dinamikler üzerinde durulmuştur.

Türkülerin Makamları, Usulleri ve Ses Aralıklarına İlişkin Bulgular

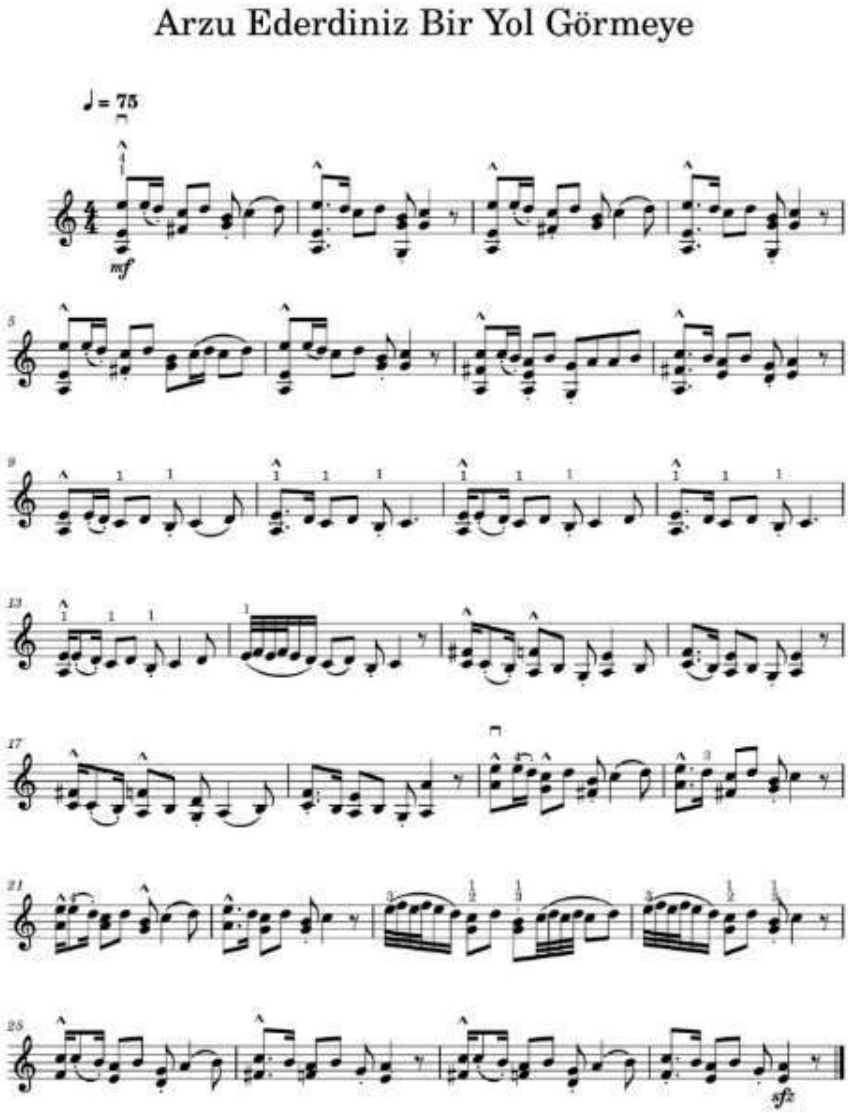
Tablo 1. Türkülerin Makamları, Usulleri ve Ses Aralıkları

Türkü Adı	Makamı	Usulü	Ses Genişliği
Arzu ederdiniz bir yol görmeye	Uşşak	Sofyan	6
Hem okudum hemi de yazdım	Hüseyni	Nim sofyan	10
İğdenin dalları yerdedir yerde	Hicaz	Sofyan	8
Kaşların karasına	Karcığar	Sofyan	6
Şu uzun gecenin gecesi olsam	Hüzzam	Sofyan	6

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere türküler hüseyni, uşşak, hicaz, hüzzam ve karcığar olmak üzere beş farklı makam dizisini içermektedir. Türkülerin usullerine bakıldığında bir türkünün nim sofyan, diğer dört türkünün sofyan usulünde olduğu görülmektedir. Türküler ses genişlikleri yönünden incelendiğinde üç türkünün altı ses, bir türkünün sekiz ses, bir türkünün ise on ses genişliğine sahip olduğu saptanmıştır.

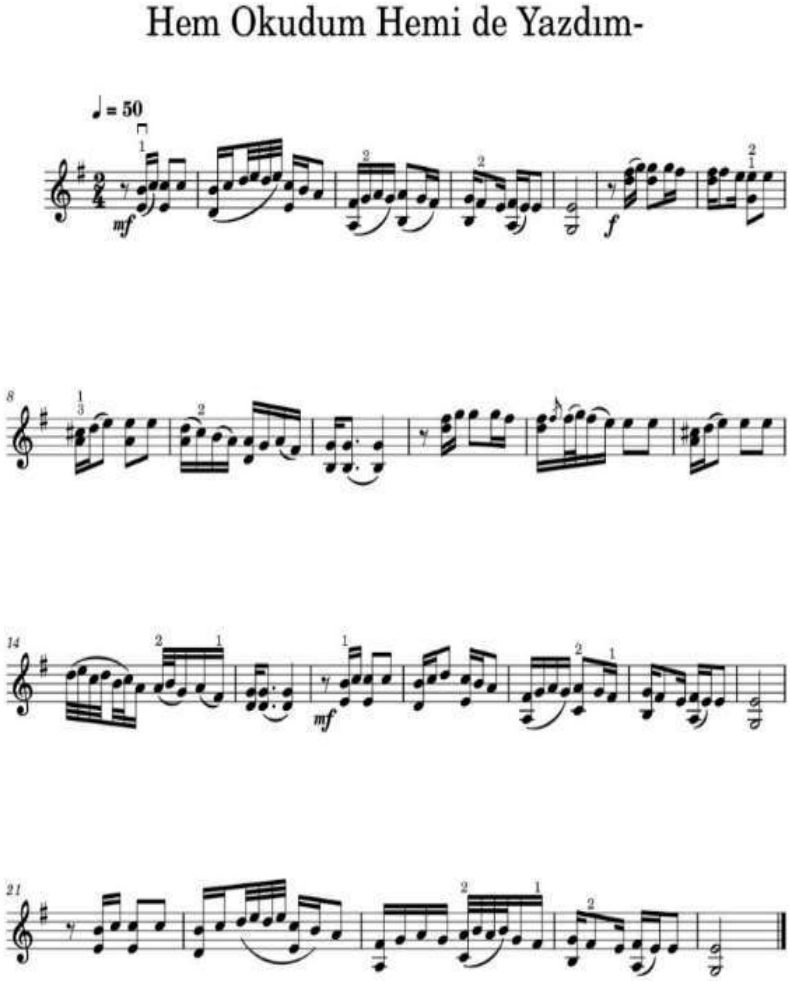
Türkülerin Kemana Uyarlanma Biçimlerine İlişkin Bulgular

Bu bölümde türkülerin kemana uyarlanma biçimlerine yer verilmiş ve sağ el (yay) teknikleri, sol el teknikleri, pozisyon geçişleri, nüanslar detaylı olarak aktarılmıştır.



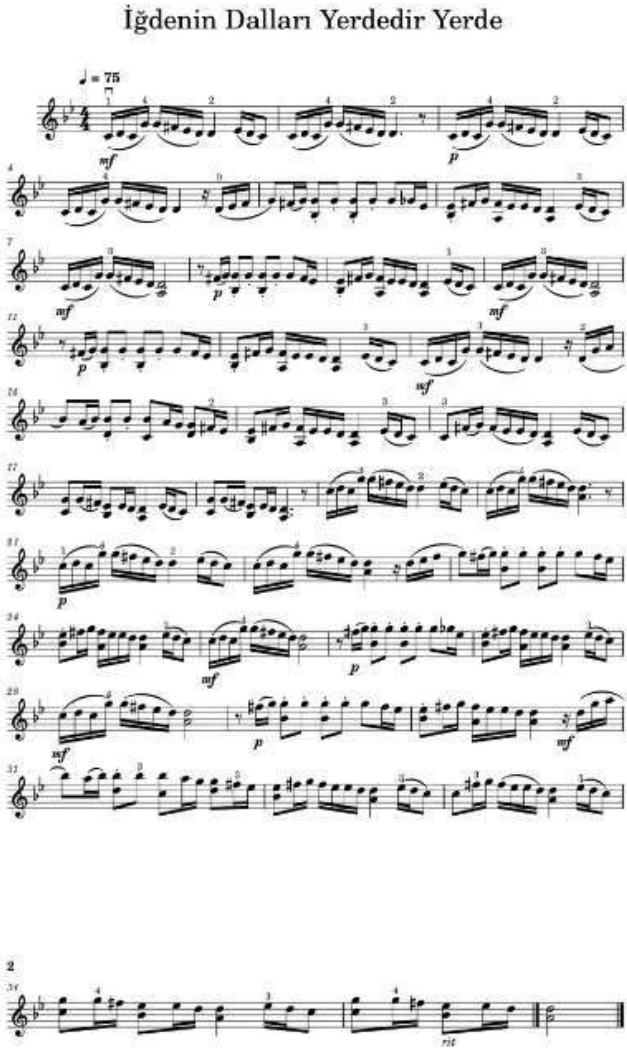
Şekil 1. Arzu ederdiniz bir yol görmeye türküsünün kemana uyarlanmış notası

Arzu ederdiniz bir yol görmeye türküsünün keman uyarlaması 1-3 pozisyon geçişlidir. Sağ el tekniklerinden legato, detache, marcato, staccato; sol el tekniklerinden çift ses, akor ve trill teknikleri kullanılmıştır. Türküde bazı tekrarlayan bölümler, tınısal anlamda çeşitlilik olması bakımından farklı oktavlarda yazılmış ve çeşitli nüans terimlerine yer verilmiştir.



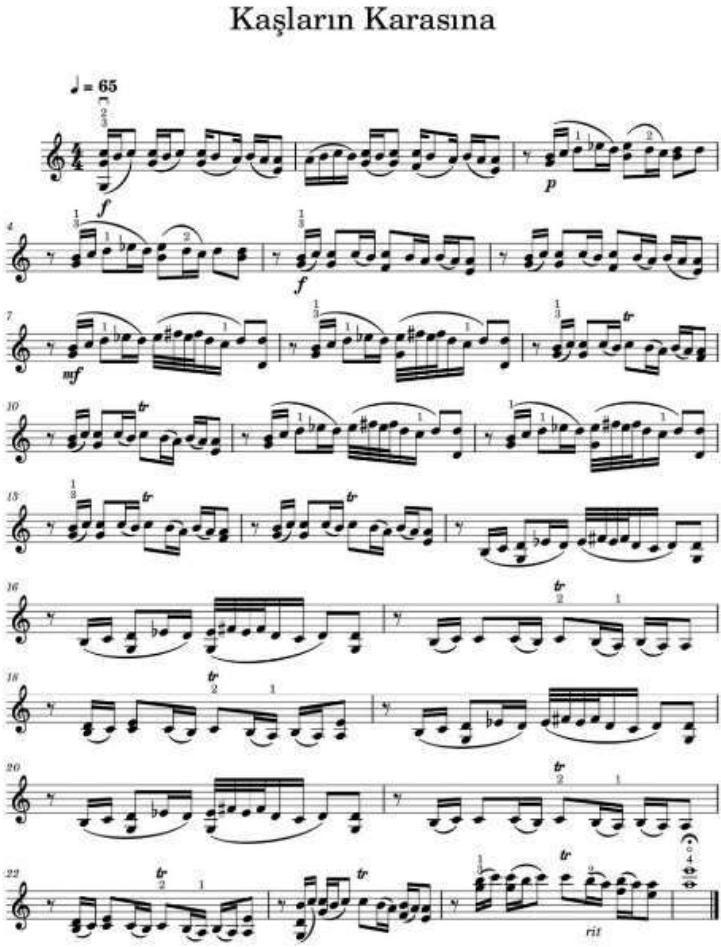
Şekil 2. Hem okudum hemi de yazdım türküsünün kemana uyarlanmış notası

Hem okudum hemi de yazdım türküsü bir, iki ve üçüncü pozisyonların bulunduğu, farklı nüans terimlerine yer verildiği görülmektedir. Sağ el tekniklerinden legato, detache; sol el tekniklerinden çift ses ve çarpma teknikleri kullanılmıştır.



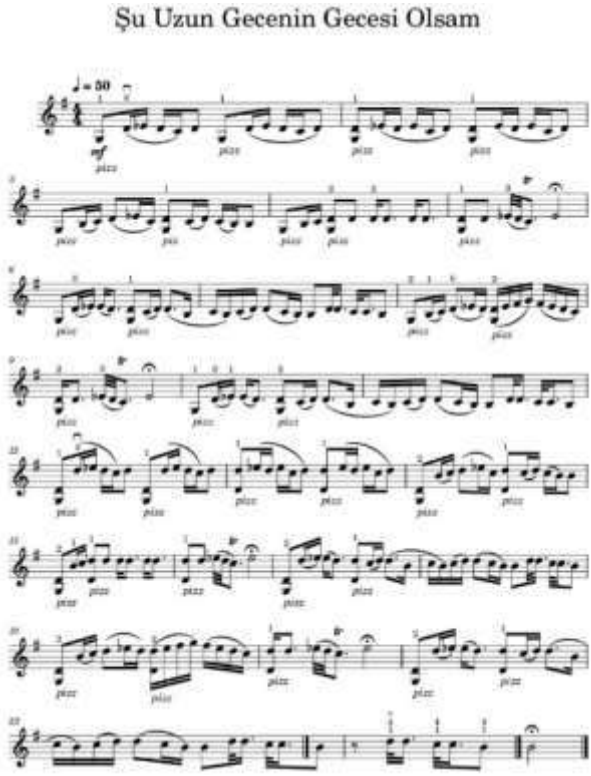
Şekil 3. İğdenin dalları yerdedir yerde türküsünün kemana uyarlanmış notası

İğdenin dalları yerdedir yerde türküsü bir, iki, üç ve dördüncü pozisyonlar kullanılarak kemana uyarlanmıştır. Türküde farklı nüanslara yer verilmiş ve tınısal çeşitlilik olması bakımından tekrar eden bölümler farklı oktavlarda yazılmıştır. Sağ el tekniklerinden legato, detache, staccato; sol el tekniklerinden çift ses çalma tekniği kullanılmıştır.



Şekil 4. Kaşların karasına türküsünün kemana uyarlanmış notası

Kaşların karasına türküsü bir, iki, üç ve dördüncü pozisyonlar kullanılarak kemana uyarlanmıştır. Tınısal zenginlik oluşturması bakımından türkünün tekrarlayan bölümleri farklı oktavlarda yazılmış ve çeşitli nüanslara yer verilmiştir. Sağ el tekniklerinden legato, detache; sol el tekniklerinden akor, çift ses, tril ve çift ses flajole teknikleri kullanılmıştır. Burada çift ses flajole tekniği, eserin son ölçüsünde 4. Parmağın la ve mi tellerine aynı anda dokunması şekliyle uygulanmıştır.



Şekil 5. Şu uzun gecenin gecesi olsam türküsünün kemana uyarlanmış notası

Şu uzun gecenin gecesi olsam türküsü 1-3 pozisyon geçişli olarak kemana uyarlanmıştır. Sağ el tekniklerinden legato ve detache, sol el tekniklerinden flajole ve pizzicato teknikleri uygulanmıştır. Flajole tekniği parmaklar boş tele dokunduğunda doğal, bir parmağın basıp diğer parmakların tele dokunması şeklinde olduğunda ise yapay olarak adlandırılmaktadır (Erden, 2023: 16). Bu türküde 23. Ölçüden itibaren parmak numaraları 1-4 olarak gösterilmiş ve yapay flajole kullanılmıştır. Türküde görülen pizzicato tekniği ise, sol el için kullanılmıştır. Sol el pizzicatosu parmakların hem tele basarak, hem de teli çekerek çalması suretiyle oluşan bir tekniktir (Ergün, 2023: 5). Burada türkü boyunca yer verilen sol el pizzicatosu boş tel olarak re veya sol-re notalarının çekilerek çalınması şekliyle uygulanmıştır.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Çorum yöresi türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliği üzerine yapılan bu çalışmada 5 türkü ele alınmış ve keman için uyarlanmıştır. Uyarlaması yapılan türküler uşşak, hüseyni, hicaz, karcığar, hüzzam olmak üzere beş ayrı makam dizisinin özelliklerini içermektedir. Bu bağlamda, türkülerin keman eğitimi sürecinde farklı makamların icra edilmesine olanak sağladığı söylenebilir. Araştırmada ele alınan türkülerin usulleri sofyan ve nim sofyan şeklindedir. Türkülerin ses genişlikleri incelendiğinde 6 ila 10 ses genişliğine sahip olduğu saptanmıştır. Türkü uyarlamalarında çeşitli nüanslara, pozisyonda kalarak çalma ve pozisyon geçişli çalma uygulamalarına yer verilmiştir. Yapılan

literatür taramasında Karakaş ve Dündar (2018), Topaktaş (2023) ve Özkul'un (2023) çalışmalarında da benzer sonuçlara ulaşıldığı görülmüştür. Ayrıca bu konuyla ilgili Akbudak ve Akpınar (2021) yaptıkları deneysel araştırmada, keman öğrencilerine pozisyonda kalarak ve pozisyon geçişli çalma davranışlarının kazandırılmasında türkülerin oldukça önemli bir rolünün bulunduğu sonucuna ulaşmışlardır. Yıldız (2023) Isparta türkülerini kemana uyarladığı çalışmasında deney sürecine tabi tutulan öğrencinin hem akıcı bir biçimde pozisyon geçme davranışını edindiği, hem de yay hakimiyetini kolayca sağladığı sonucuna ulaşmıştır.

Bu araştırmada yer alan türkü uyarlamaları incelendiğinde sağ el tekniklerinden detache, legato, staccato ve marcato tekniklerine yer verildiği görülmüştür. Söz konusu tekniklerin öğrenilmesi ve yay hakimiyetinin sağlanması noktasında türkülerin önemli bir role sahip olduğunu belirtmek mümkündür. Akbudak ve Akpınar (2020) Malatya türkülerini kemana uyarladıkları çalışmalarında, burada bahsi geçen sağ el tekniklerine yer verdikleri görülmüştür. Bu bakımdan, her iki çalışmanın benzer sonuçlara sahip olduğu söylenebilir. Uyarlaması yapılan Çorum türkülerinde sol el çalma tekniklerinden akor çalma, trill, çarpma, pizzicato, çift ses çalma, flajole, çift ses flajole tekniklerine yer verilmiştir. Yapılan literatür taramasında, türkülerin kemana uyarlanması hakkında yapılan bazı araştırmaların burada yer verilen sol el tekniklerinden bir kısmını ele aldıkları görülmüştür. Parpucu (2021) kemanda teke yöresi türkülerinin seslendirilmesine yönelik yaptığı doktora tez çalışmasında, uyarlanan türkülerde trill ve çift ses çalma tekniklerine yer vermiştir. Akpınar (2016) üç halk türküsünü kemana uyarladığı çalışmasında, trill tekniğinin öğrenilmesinde ve pekiştirilmesinde türkülerin önemli bir öğretim materyali olabileceğini belirtmiştir. Gülüm (2020) Aydın Kadıoğlu zeybeğini kemana uyarladığı çalışmasında sol el pizzicato tekniğine yer vermiştir. Söz konusu araştırmalar, bu araştırmada yer verilen sol el çalma teknikleri ile ilgili uygulamaları destekler niteliktedir. Bu araştırmada ulaşılan sonuçlar ve bu konuyla ilgili yapılan diğer araştırmaların ortaya çıkardığı sonuçlar dahilinde Türk müziği kaynaklı eserlerin keman eğitiminde önemli bir konuma sahip olduğu ve çeşitli çalma tekniklerinin öğreniminde, pekiştirilmesinde başvurulması gereken bir öğretim materyali olduğu görülmüştür. Ayrıca Türk müziği kaynaklı eserlerin daha çok bilinmesi, benimsenmesi ve icra edilmesi suretiyle, evrensel boyuta taşınması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlara dayanarak birtakım önerilerde bulunulmuştur:

1. Çorum yöresi zengin bir türkü dağarına sahiptir. Bu bağlamda araştırma kapsamında ele alınmayan diğer türküler üzerinde kemana uyarlama çalışmalarının yapılması önerilmektedir.
2. Öğrencilerin hem kendi kültüründen beslenmesi hem de kemana karşı ilgilerinin artırılarak daha verimli bir öğrenme ortamının oluşturulmasında türkülerin rolü büyüktür. Bu bakımdan farklı yörelere ait türkülerin keman eğitiminde kullanımına yönelik uyarlama çalışmalarının yapılması önerilmektedir.

3. Yalnızca keman değil, diğer tüm çalgı eğitimi süreçlerine yönelik türkü uyarlama çalışmalarının yapılması önerilmektedir.
4. Bu araştırma için yapılan literatür taramasında, keman için uyarlanmış veya bestelenmiş Türk müziği kaynaklı eserlerin sayısal bakımdan azlığı, keman eğitiminde yeterince yer bulmadığı gibi sonuçlara çeşitli araştırmalarda yer verildiği görülmüştür. Bu doğrultuda, keman için makamsal kaynaklı eser, dizi, etüt vb. çalışmalarının daha fazla yapılması ve bu çalışmaların yayınlanıp, öğrenci ve eğitimcilerin erişimine sunulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akbudak, H. - Akpınar, M. (2020). Malatya türkülerinin keman eğitiminde kullanılması üzerine bir çalışma. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 203-215.

Akbudak, H. - Akpınar, M. (2021). Keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisinin öğretiminde Türk müziği kaynaklı ezgilerin kullanılabilirlik durumunun incelenmesi. *The Journal of Social Sciences*, 50, 323-338

Akpınar, M. (2016). Kemanda tiril tekniğinin öğretilmesinde türk halk ezgilerinin kullanılması. *ASOSJOURNAL (The Journal Of Academic Social Science)*, 4(37), 155-165.

Çit, U. (2014). *Batı müziği keman eğitiminde Türk müziği eserleri ve etütleri.* Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Demirci, A. (2014). Literatür taraması. *Coğrafya Araştırma Yöntemleri*, 1, 73-108.

Erden, Z. İ. (2023). Gavinies'nin 24 etüdünün keman tekniğine olan katkılarının incelenmesi. *EKEV Akademi Dergisi*, (95), 350-371.

Ergün, G. (2023). Nicolla Paganini'nin 24 numaralı kaprisi üzerine detaylı bir inceleme ve çalışma önerileri. *Premium E-Journal of Social Science (PEJOSS)*, 7(33), 919–925.

Eroğlu, F. B. (2014). Türk halk müziğinde yöre, üslûp ve tavır kavramları. *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 231-238.

Garip, S. (2023). Sosyal bilimlerde nicel araştırma geleneği üzerine kuramsal bir inceleme. *International Journal of Social Science Research*, 12(1), 1-19.

Gülüm, O. (2020) Aydın Kadıoğlu zeybeğinin kemana uyarlanması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 77-110.

Gülüm, O. - Albuz, A. (2019). Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 1-11.

Güzel, B. B. (2022). *Türk halk müziği ezgilerinin keman eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik öğretim elemanı görüşleri ve makamsal etüt örnekleri.* Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Haner, O. (2018). *Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kahraman, B. (2023). *Malatya Arguvan yöresi türkülerinin ortaöğretim müzik eğitiminde kullanılabilirliği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karakaş, B.-Dündar, M. (2018). Amasya yöresi Türk halk oyunları ezgilerinin keman eğitimine uyarlanması. *Journal of World of Turks/Zeitschrift für die Welt der Türken*, 10(3), 308-324.

Kınık, M. (2011). Bir iletişim aracı olarak Türk halk müziği ve türküler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(1), 136-150.

Köroğlu, S. A. (2015). Literatür taraması üzerine notlar ve bir tarama tekniği. *GİDB Dergisi*, 1, 61-69.

Metin, O. - Ünal, Ş. (2022). İçerik analizi tekniği: iletişim bilimlerinde ve sosyolojide doktora tezlerinde kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, AÜSBD Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Özel Sayısı*, 22(2), 273-294.

Özçimen, A. - Gök, S. (2013). Antalya yöresi halk Türkülerinde yer alan kültürel motifler. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 92-97.

Özkul, Ş. (2023). *Kayseri türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliği üzerine bir çalışma*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Parpucu, H. (2021). *Keman öğretiminde teke yöresi türkülerinin seslendirilmesine yönelik bir alıştırma modeli önerisi ve uygulamadaki görünümü*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Parpucu, H. - Özçelik, S. (2021). Keman eğitiminde kullanılan teke yöresi türkü ve alıştırmalarına yönelik keman eğitimcilerinin görüşleri. *Turkish Studies-Educational Sciences*, 16(3), 1623-1643.

Parpucu, H. - Özçelik, S. (2022). Keman öğretiminde teke yöresi türkülerinin seslendirilmesine yönelik hazırlanan alıştırma modelinin uygulamadaki görünümü. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (20), 69-88.

Topaktaş, E. (2023). *Çorum türkülerinin viyola çalma yöntem ve tekniklerine uyarlanması*. Çorum: Hitit Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Uslu, M. (2012). Nitelikli keman eğitimine yönelik yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 1-11.

Yağar, F. - Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3(3), 1-9.

Yıldırım, H. (2020). *Çorumlu bestekârlar güftekârlar ve müziğe emek verenler*. Çorum: Çorum Belediyesi Kültür.

Yıldız, Y. M. (2023). Öğretim materyali olarak Isparta türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasına yönelik Bir durum çalışması. *International Journal Of Social Humanities Sciences Research*, 10 (92), 285-299.

Yöre, S. (2012). Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün kodları ve temsiliyeti. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 9 (1), 563-584.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 21.03.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 19.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1456843
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 1042-1069.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK HALK HİKÂYELERİNDE DUA MOTİFİ

♦

THE PRAYER MOTIF IN THE TURKISH FOLKTALES

Ebru ŞENOCAK*-Leyla YILDIZ ÇAĞIR**

ÖZ: Kolektif bilincin yansıması olarak karşımıza çıkan kültür, toplumları geniş yelpazede etkilemiş, insanoğluna birçok icra alanı sunmuştur. Bu icra alanlarından biri de halk hikâyeciliği olup, kültürel mirasımızın gelecek nesillere aktarımını sağlamıştır. Türk halk hikâyeciliği, destanla başlayıp modern kültürün mihenk unsurlarından biri olan romana kadar uzanmaktadır. Halkın sözlü geleneğinde yaşayarak ortaya çıktıkları dönemin sosyo-kültürel yapısını ve dünyaya bakış açısını yansıtan anlatmaya dayalı türler olan halk hikâyelerinin oluşumu ve icrası gelenekte belli kurallar çerçevesinde gelişir. Hikâyelerin en küçük unsuru olarak karşımıza çıkan motifler, ağacı besleyen kökler gibi hikâyede konunun gelişimini olumlu yönde etkiler. Genel olarak toplumların maddi-manevi kültürünü, değer yargılarını, inançlarını yansıtan, halk anlatılarına da konu olan dua motifi, hikâyelerde ana konuyu besleyip şekillendirir. Çalışmaya konu olan halk hikâyelerinde yer alan dua motifi; isteklerini dile getiren karakterlerin hangi sıkıntı, hangi problem ve zorluklarda duaya sığındıkları üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. Karşılaşılan güçlüklüleri aşmada, duanın gerçekleşme noktasındaki payı irdelenmiştir. Ayrıca buhranın ve umutsuzluğun manevi ilacı olan, bireye psikolojik açıdan destek sunan duanın, Türk halk hikâyelerinde, nasıl yer aldığına ve hangi aşamalarda kullanıldığına değinilmiştir. Türk halk hikâyelerinde dua motifi konu bakımından; çocuk sahibi olmak için, zor durumdan kurtulmak için, sevgiliye kavuşmak için, iyileştirmek için, sudan geçmek için, zafer kazanmak için, sevgiliden karşılık görmek için, âşıklık yeteneği kazanmak için, ölen kişinin dirilmesi için, evlilik üzerine, ölmek için ve diğerleri başlığı adı altında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk hikâyeleri, gelenek, kültür, dua, motif.

ABSTRACT: *Culture, which appears as a reflection of collective consciousness, has affected societies in a wide range of ways and it has offered many areas of performance to humankind. One of these areas of performance is folk storytelling and it ensured the transfer of our cultural heritage to future generations. Turkish folk storytelling begins with epic and it extends to the novel, one of the cornerstones of modern culture. The formation and performance of folk stories, which are genres based on narration that reflect the socio-cultural structure and world view of the period in which they emerged by living in the oral tradition of the people, develop within the framework of certain rules in the tradition.Motifs, which appear as the smallest elements of stories, positively affect the development of the subject in the story, like the roots that feed the tree. The prayer motif, which generally reflects the material-spiritual culture, value judgments and beliefs of societies and is also the subject of folktales, nourishes and shapes the main subject*

* Doç. Dr.-Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Elazığ-esenocakebru@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5443-3504)

** Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi-leyla.yldz0121@gmail.com (Orcid: 0009-0000-7839-313X)

This article was checked by Turnitin.

in the stories. The prayer motif in the folk tales which are the subject of the study; It has tried to determine which troubles, problems and difficulties the characters expressing their wishes take refuge in prayer.The role of prayer in overcoming the difficulties encountered has been examined. In addition, it is mentioned how prayer, which is a spiritual cure for depression and despair and provides psychological support to the individual, takes place in Turkish folk tales, one of the narrative-based genres of folk literature, and at what stages it is used. Prayer motifs Turkish stories have been discussed in terms of subject; To have a child, to get out of a difficult situation, to reunite with a lover, to heal, to pass through water, to gain victory, to receive a response from a lover, to gain the skill of love, for the resurrection of the dead person, on marriage, to die and the others.

Keywords: *Folk stories, tradition, culture, prayer, motif.*

Giriş

Türk halk hikâyeleri, destandan romana geçişin ilk aşaması olup halkın sözlü kültür geleneği içinde yaşayarak, ortaya çıktıkları dönemin sosyo-kültürel yapısını ve dünyaya bakış açısını yansıtan anlatmaya dayalı türlerden biridir. Boratav, halk hikâyelerini destanın bıraktığı boşluğu dolduran yeni ve orijinal türler olarak tanımlayıp, içinde bulunulan sosyal şartlara bağlı olarak destanın millî olan çizgisinden uzaklaşıp yeni bir şekle girdiğini söyler (Boratav, 2002: 46). Alptekin, Halk hikâyeleri için "Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık, vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap-İslâm ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatmalardır." (Alptekin 1997: 7) şeklinde tanım yapar. Böylece halk hikâyelerinin çok uzun bir geçmişe dayandığına ve köken olarak birçok etnik yapıdan beslendiğine vurgu yapılır.

Genel anlamıyla Tanrı'dan yardım istemek anlamına gelen dua, yüce olan kutsal güce yönelme ve bireyin ihtiyaç duyduğu gereksinimi karşılamak için istekte bulunması anlamlarında kullanılır. Cilacı'ya göre dua, "Kulun bütün benliğiyle yüce yaratana yönelerek ondan istek ve dilekte bulunması anlamında dinî terim ve bu amaçla icra edilen bir ibadet şekli." (Cilacı 1994: 529) olarak tanımlanır. Bireyin doğumla başlayan yaşam serüveni boyunca, aciz kaldığı her durumda, yüce olan bir güce sığınma ihtiyacı duyması, onun zayıf yaradılışlı bir varlık olduğuna en büyük referanstır. "Allah'a iman eden insan, dua ettiğinde yardım göreceğine inandığından daima ümitlidir. Bu ümit o kişiye, mücadele etme gücü, güçlükleri yenme azmi verir." (Çetinoğlu, 2019: 39). Dua, her türlü noksanlığın insanda olduğunun en önemli ispatıdır. Neml suresi 62. ayette "Zorda olan kimse, kendisine dua ettiği zaman, onun duasını kabul ederek kötülüğü ortadan kaldıran ve sizi yeryüzünün halifeleri yapan kim?" (Yazır 2012: 381) Ayeti ile sonsuz bir kudret karşısında kulun acizliği ve zayıflığı vurgulanarak yaratıcının büyüklüğüne olan teslimiyet anlatılır. Dua, insanoğlunun hayat serüveni boyunca teolojik yahut felsefi açıdan farklı ritüellerle yapılan ancak ortak paydada, birey üzerinde olumlu etkisi olduğuna inanılan önemli bir iletişim aracıdır. Dua ederken duanın kabul olacağına olan inanç, Allah'ın yüceliğinden gelmektedir. Çünkü karşılaşılan problemler için çözüm arayan insanoğlu, yaratıcısını bir sığınak

olarak görür ve kendisinden ister. Âl-i İmrân suresinde geçen "Şüphesiz Allah bir şeye ol, der olur." (Yazır, 2012: 56) âyeti de bunun en önemli ispatıdır. Dua ile kişi, Allah'ın kudret sahibi bir varlık olduğunu kabul eder. Kul, amaçlarına ulaşma noktasında Allah ile en iyi iletişim aracı olan dua etme yöntemini seçer. Bütün duaların temelinde bir amaç ve gaye vardır. "Kişinin zihninde dua etme isteği uyandığında, kişide aynı zamanda bir umut da belirmiş demektir. Öylece kişi dua ederken de ettikten sonra da tam bir güven içinde olduğunu hisseder." (Kimter, 2002: 192) Çünkü dua, kabul olacağına inanılarak edilir. Çocuk isteme, evlilik, zorlukla mücadele vb. birçok amaca ulaşmak için edilen dua, kul ile Tanrı arasında köprü görevi görerek fonksiyonel bir işlev görür. İlk örneklerine Divanu Lügati't Türk'te rastlanan alkışlar (dualar); toplumların maddî-manevî kültürünü, değer yargılarını, inançlarını yansıtan, derin anlamlar taşıyan kalıplaşmış sözlerdir. Eski Türk inanç sisteminde yer alan alkışların yerini, İslami dönemle beraber duaların aldığı görülmektedir. Dualar; toplumsal yaşam içerisinde yer alan ve bireyin sahip olduğu yaşantıya göre şekillenen eylemlerdir. Bu eylemler teolojik işlevlerinden ziyade toplumun vazgeçilmez unsuru olan birey için de önemli bir yere sahiptir.

Halk hikâyeleri metinlerinde, toplumların sahip olduğu inanç değerlerinin etkisiyle dua ritüellerine yer verilir. Hayatın belirli aşamalarında duaya yer verilmesi, kültürel ürünlere de yansıyarak halk edebiyatı ürünlerinde yer almaktadır. Türk halk edebiyatı ürünlerinden biri olan halk hikâyelerinde yer alan kahramanlar; içinde bulundukları zor durum karşısında kimi zaman kendileri aracılığıyla kimi zaman da Hz. Hızır'ın dualara aracılık etmesiyle emellerine kavuşur. Dede Korkut hikâyelerinde geçen Oğuz beylerinin bir araya gelerek dua etmeleri ve bu ritüelin başında "O zaman da beylerin alkışı alkış, kargışı kargıştı. Duaları kabul olunurdu." (Binyazar 2018: 153). Sözlerinden anlaşılacağı üzere beylerin halis kalple, topluca yaptığı duaya dönüt almaları, yaratıcının gücünün, her şeye vakıf olduğuna vurgu yapar.

Halk hikâyelerinde âşık, hikâyeyi anlatırken yer yer dualara başvurur. Halk hikâyesi anlatma geleneğine göre fasıl/döşeme bölümünden sonra âşıklar dua ederek asıl hikâyeye giriş yapar. Sonuç bölümünde geleneği devam ettirme adına yine dua edilir. Duaların edilmesinin temelinde gerçekleşmesi istenilen belli bir amaç bulunur. Çalışmada, yayımlanan halk hikâyelerinde geçen birçok dua örneği ele alınmış olup dualar, dara düştüğünde yaradana sığınarak O'ndan yardım dilenen insanoğlunun doğumdan ölüme hayatın çeşitli aşamalarında ihtiyaç duyduğu anlara göre ettiği dualar şeklinde sınıflandırılmıştır. Halk hikâyelerinde edilen dualar şu alt başlıklar altında ele alınabilir:

1. Çocuk Sahibi Olmak İçin Edilen Dua

Çocuk sahibi olma, insanlığın kültürel mirasının gelecek nesillere aktarılmasında köprü görevi gören ve halk anlatılarında da "çocuksuzluk" motifi adı altında karşımıza çıkan önemli bir unsurdur. Toplumu kurtaracak

nitelikte olduğuna inanılan çocuğun, olağanüstü vasıflarla dünyaya geleceği düşünülür. "Çünkü doğacak bu çocuk, toplumun kurtarıcı tipi yani alp tipi olarak anlatılarda yerini alacak, toplum huzuruna fayda sağlayacak, barışı ve adaleti getirecektir. Bütün bu olumlu özellikleri ile doğacak çocuk, halkın kendisinde görmek istediği bütün olumlu vasıfları üzerinde taşıyarak idealize edilmiş bir tip olarak karşımıza çıkacaktır." (Çetindağ Süme 2015: 137). Kişinin toplum önünde yer alan prestijini koruması ve soyunun devam etmesi için çocuksuzluk sorununa daha çok elma, dua, gül, fidan vb. unsurlarla çare bulmaya çalıştığı ve en çok elma motifinin kullanıldığı görülür. "Türk kültüründe geniş bir yere sahip olan elma şifa kaynağı olarak değerlendirilmiş, verimliliğin, zürriyetin, ebediliğin, gençliğin, güzelliğin, kuvvetin, sağlığın, sevginin, inancın, sembolü olmuştur." (Şimşek, 2008: 193). Çocuk sahibi olmak için genellikle uzun yıllar evlat hasreti çeken çiftler (padişah, vezir, bey, han, şah, sultan vb.) Allah'a dualar ederek onun razı geldiği hayırlı işleri yapar.

Halk hikâyelerinde genel çerçevede neslinin devamı konusunda endişe duyan padişah, vezir, bey, hükümdar yahut otorite sahibi olan kişi Hz. Hızır veya mübarek bir zat tarafından müjdelenir. Bu kişilerin evlat sahibi olabilmeleri için kendilerinden daha güçlü olan bir yaratıcıya yahut işi gerçekleştirmesi için yaratıcının yolladığı bir aracıya ihtiyaç duyulmaktadır. Bir derviş, pir, Hızır, ihtiyar vb. yardımıyla çocuksuzluk özlemi son bulur; ancak çocuk sahibi olmak isteyen kişi tüm halis duyguları ile Allah'a yalvarır, yakarır ve O'ndan bir evlat ister ve münacatının karşılığını er ya da geç alır.

Türk halk hikâyelerinde yer alan çocuksuzluk motifi, Dede Korkut hikâyelerinde Oğuz toplumu tarafından, kınanılan ve hor görülen bir durum olarak görülmektedir. Bu menfi durumdan kurtulmanın yolu ise bir takım ritüelleri gerçekleştirdikten sonra ağzı dualı birinden dua almaktan geçer. Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesinde Dirse Han'ın çocuğu olmaz. Bayındır Han verdiği toyda: "Kimin ki oğlu, kızı yok, kara otağa kondurun, kara keçeyi altına döşeyin, kara koyun yahnısından önüne getirin, yerse yesin, yemezse kalksın, gitsin. Oğlu olanı ak otağa, kızı olanı kızıl otağa kondurun; oğlu kızı olmayanı Ulu Tanrı hor görmüştür, biz de hor görürüz, belli bilsin." der (Gökyay, 1976: 1). Metinde geçen Bayındır Han'ın bu sözleri, çocuk sahibi olamamanın, geleneksel toplumda yadsınan bir kusur olduğunu gösterir. Çünkü Dirse Han, evladı olmadığı için kara çadırda ağırlanıp, altına kara keçe serilip, kara koyun yahnisinden yedirilerek içerisinde bulunduğu toplum tarafından hor görülmüştür.

Evlat sahibi olmak isteyen Dirse Han, çocuksuzluğunun sebebini sorgular ve bu konuda eşine hiddetlenir. Dirse Han'ın eşi ise bütün Oğuz halkına bir şölen verilmesini ve verilecek şölene tüm beylerin çağrılmasını ister. Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırmasını; nerede aç görse doyurup, yalın görse donatmasını, borçluyu borcundan kurtarmasını; tepe gibi et yığdırıp, sel gibi kımız sağdırmasını, ulu toy yapmasını; belki ağzı dualının duasıyla Tanrı'nın onlara erdemli bir çocuk vereceğini söyler (Gökyay, 1976: 4). Dirse Han, hanımının sözünü dinleyerek söylenilenleri

yapar ve çocuk sahibi olurlar. Halk hikâyelerinde çocuk sahibi olamamanın sebebi olarak kadının görülmesi çok nadir rastlanan bir durumdur. Halk hikâyelerinde genellikle çocuğu olmayan padişah, bey, hükümdar, ağa vb. derdine derman aramak için gurbete çıkar. Çünkü soyunu devam ettirecek olan erkektir ve çareyi de o arar.

Benzeri olarak Kam Büre Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesinde Oğuz beyleri erkek evlat hasreti çeken Kam Büre ve kız evlat hasreti çeken Bican Bey için el açıp dua ederler (Gökyay, 1976: 49). Duaları kabul olur birinin erkek, birinin kızı olur.

Halk hikâyelerinde geçen çocuk sahibi olmak üzerine yapılan dualarda, kahramanın daha doğmadan hikâyenin başkarakteri olacağı bilinir. Olayların merkezinde yer alan çocuk, hem soyun devamı hem de geleceğin güvence altına alınmasıdır. Halk hikâyelerinde yapılan yardımlar, verilen sadakalar sonucunda kahramanlar kabul olunacak duaya mazhar olur. Tahir ile Zühre hikâyesinde Ethem Şah, vezirini de yanına alarak çarşı pazar dolaşır. Yaşlı bir dervişe para verip: "Bu kadar doktor sarf ettim hiçbir faydasını görmedim, yer gök dua üstüne derler, belki bu dervişin duası kabul olur." diyerek dervişin istediği parayı verir (Türkmen, 1998: 210). Derviş dua eder ve duası hak katında kabul olarak padişahın bir kızı, vezirin de erkek çocuğu olur.

Her imkâna sahip olan otoritelerin noksan oldukları tek şey evlat hasretidir. Bunun da telafisi dua aracılığıyla gerçekleşir. Behçet Mahir'den derlenen Adil Şah hikâyesinde, çocuğu olmayan padişah, Allah'a dua eder ve pirin verdiği elma ile duası kabul olarak bir oğul sahibi olur. Bu hikâyede dikkat çeken en önemli unsur cinselliği ve doğurganlığı sembolize eden elmanın, duadan hemen önce kullanılmasıdır. Çünkü bir şeyin olması için önce çağırır, seslenir, yardım talep eder; sonra vesile olan aracıyı görürüz. Burada da yapılan duaya bir nevi aracılık görevini üstlenen pir olur ve pir elmayı duadan önce verir. Pirin elmayı sunmasıyla da çocuk sahibi olunur. Gülizar Sultan ile Çoban hikâyesinde de benzer olarak çocuğu olmayan bir padişahın duası yer alır. Şah, kendisi öldükten sonra tacını tahtını bırakacak bir varisi olmadığı için Allah'a dua eder ve duası kabul olur (Yılmaz, 2011: 410). Hikâyeden hareketle maddi olarak her gücü elinde olup manevi çaresizlik yaşayan hikâye kahramanlarının evlat hasreti, edilen dualar neticesinde kabul olunur.

Kimi durumlarda ise evlat sahibi olmak için aynı kandan, aynı candan olmayan kişilerin, edilen dualar aracılığıyla evlat sahibi olduğu metinlere de rastlanır. Çoban Süleyman ve Perişan Sultan hikâyesinde Hacı Ağa isimli varlıklı bir kimse, evlat sahibi olmak için Allah'a yalvarır. Ancak diğer halk hikâyelerinden farklı olarak Hacı Ağa kendi kanından, canından olmayan bir evlada yapmış olduğu dua neticesinde sahip olur. "Yarabbel âlemin bana vardan, servetten verdin, ama bir evlat vermedin." (Yılmaz, 2011: 7). Hacı Ağa'nın içli istemi neticesinde; depremde ailesini kaybetmiş Çoban Süleyman'ın çıkagelmesi, yapmış olduğu duanın hak katında karşılık

bulduğunu gösterir. Yine kendi kanından olmayan bir evlada sahip olmak için yapılan duanın bir benzeri, Kirman Şah hikâyesinde görülür. Kirman'ı yaralı halde bahçesinde bulan bahçıvan onu görünce: "Yarabbi! Bizim çocuğumuz yoktur. Bizim hanım hekimlikten, cerrahlıktan anlar. Bunu eve götürsek, yarasına çare bulup iyileştirsek, kendimize de oğul etsek olur mu?" der (Türkmen, 2020: 142). Bu hikâyede, diğerlerinden farklı olarak bir evlada sahip olmak için kan bağının olmasına gerek olmadığına vurgu yapılmıştır.

Hikâye metinlerinde kendi evlatlarından bir şekilde ayrı kalmış anne-babaların dua neticesinde evlatlarına kavuştukları görülür. Şeyh Senan hikâyesinde evlatsızlığın verdiği acı ile Mürşid Şah Allah'a dua eder: "Ya Rabbül Âlemin, ey âlemlerin Rabbi, sana sığınmışım bana bir evlat bahşet. Benim de yarın öbür gün ocağımı tüttüren bir yavrum olsun, nasıl olsa ölümlü dünya. Âdem bin yıl yaşadı, atamız Âdem öldü. Biz de öleceğiz. Ama bizim de soyumuzu, neslimizi, aslımızı, köşkümüzü, sarayımızı idare edecek bir evlat ver." (Yılmaz, 2011: 180). Mürşid Şah'ın duası, halk hikâyelerinde neden çocuk sahibi olmak için dua edildiğini açıklamaktadır.

Kimi metinlerde ise imkânsız görülen durumlarda dahi edilen dua ile çocuk sahibi olunduğu görülür. Cihan ile Abdullah hikâyesinde bir hayli yaşı ilerleyen Gence Hanı Ziyad Han'ın çocuğu olmaz. Berberde tıraş olurken dökülen beyaz tellerine bakarak: "Ben dünyadan gelip giderim, ne yazık ki dünyada benim bir evladım olmadı. Guranı Kerim'de yazıyor ki; bir kulum sıtkı gönüllene istiyorsa ben onu vermeye kadir patişahım. Ben Allah'ıma niye yalvarmayım." der (Cemiloğlu ve Türkmen, 2009: 44) ve bir Cuma akşamı gecesi harem bahçesinde oturup Cenaballah'a iki rekat namazla dua edip bir erkek evlat niyaz eder. Hikâyede yer alan Ziyad Han'ın erkek evlat istemesinin nedeni Türk aile yapısında yer alan kültürel değerlerimizle yakından ilişkilidir. Erkek evladın istenmesi, soyun devamını sağlaması yönünden ve babadan kalan mala mülke sahip çıkılması bakımından önemlidir.

Akıllı Mehmet ile Gülfidan Hanım hikâyesinin diğer metinlerden farkı, duaya icabet edenin bir kadın olmasıdır. Han ile Pervane Sultan'ın on beş yıllık evliliklerinde bir çocukları olmaz. Han, bir av sırasında karşılaştığı yaşlı bir nineyi saraya getirmesiyle nineye yardım eder. Nine şöyle dua eder: "Ya Rabbim sana ben çok yalvardım her şey için her dara düştüğümde sana yalvardım ve sen benim her müşkül işimi hallettin sana ömrümün bu son zamanlarında bir kez daha yalvarıyorum. Bu ailenin yüzü de gülsün. Senin dergâhından onları sevindirecek bir evlat nasip etmeni diliyorum." demesiyle ailenin bir erkek çocuğu olur (Yılmaz, 2011: 298). Hikâyede, dua eden herkesin ayrım gözetilmeksizin, kadın, erkek, padişah yahut çoban hak katında eşit olduğu ve yapılan duanın karşılık bulduğu anlatılmak istenmektedir.

Türk toplumunda soyun devamını sağlayan çocuk, ailenin ve toplumun ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmıştır. Çalışmada geçen

hikâyelerden hareketle kahramanlar, duanın faziletlerinden yararlanarak çocuk sahibi olmak için dua etmişlerdir. Her imkâna sahip olan otoritelerin gücünü aşan durumlarda duaya sığınarak evlat sahibi olmak istemesi, yaşının ilerlemesine rağmen umudunu kesmeyip Allah'tan evlat istenmesi, yine kendi kanından olmasa bile edilen duayla bir evlada kavuşulması halk hikâyelerinde sıklıkla karşılaşılan örneklerdir.

2. Zor Durumdan Kurtulmak İçin Edilen Dua

İçinden çıkılması zor olan müşkül durumlarda sığınacak bir liman yahut kendilerini koruyacak bir el arayan kahramanlar, çareyi Allah'a dua ederek sığınmakta arar. Halk hikâyelerinde genel yapı itibariyle metne heyecan, aksiyon vermek adına kahramanlar, zor olan çetin sınavlardan geçerler. Kahramanlar, genelde âşık oldukları sevgiliyi bulmak için gurbete çıkarken yahut herhangi bir durumda çeşitli zorluk ve sıkıntılar yaşarlar. Yaşadıkları güçlükler karşısında Hz. Hızır, pir, dede, ihtiyar, derviş vb. hak ehli kişilerin yardımıyla bulundukları zorluklardan kurtulurlar.

Kapalı yahut dar mekânlarda tutulan kahramanlar, bu yerlerden kurtulmak için Allah'a dua ederler. Tahir ile Zühre hikâyesinde zindana atılan Tahir, içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için Allah'a yalvarır: "Yarabbi, ben yetimim senden başka kimsem yok. Beni buradan kurtar. Sen ki Yusuf peygamberi yedi yıl zindanda hapsettin, sonra kurtarıp, Mısır'a sultan eyledin. İlahî sen Yunus peygamberi kırk gün balık karnında saklayıp, tekrar kurtardın. Onların yüzü suyu hürmetine bu biçare zayıf kuluna acı yedi hasretime kavuştur." (Türkmen, 1998: 227). Karşılaşılan sıkıntılı zamanlarda ulvî olan güce yapılan çağrı karşılık bulur ve zor olan bu durum bertaraf edilir. Mahmut ile Nigar hikâyesinde de zalim hükümdar, Mahmut'u ve Nigar'ı bir sandığa kapattırıp denize atılmasını emreder. Mahmut, sandığa gireceği sırada: "İlahi sen bilirsin garip halimden, âlemi var eden sen imdat eyle." der. Kahramanların bu zor durumlarda, hele ki ölüm korkusuyla karşılaşınca yaptıkları dua, Allah katında kabul olur. Yine hikâyede Mahmut'u götüren cellâtları gören Nigar, Mahmut'un bu zor durumdan kurtulması için Allah'a yalvarır:

"Yerleri gökleri yaratan Mevlâ'm,

Öz lütfûndan bir ihsanı yetiştir,

Arş u Rahman cümle âlem sahibi,

Sen bu derde Lokman'ını yetiştir." (Kaya, 1987: 127). Burada sevdiği adamın zor duruma düşmesine istemeyerek sebep olduğu için Nigâr'ın Allah'a olan münacatı yer alır.

Açıklanamayan kimi zor durumlarda ise hikâye kahramanları Allah'tan medet umarak duada bulunur. Latif Şah hikâyesinde dervişin verdiği gülü koklayarak hamile kalan Gatmer, babası tarafından iffetsizlik ile suçlanıp bir ormana bırakılır. Geceyi ormanda tek başına geçiren Gatmer, içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için Allah'a dua eder: "Ya ilahi beni de, bir meniden sen yaratdin, sahip bizlerin sahibi sensin, bene yardım

gıl." (Sakaoğlu vd., 1999: 74). Kişinin içinde bulunduğu meşakkatli durum, onu ilahi güce sığınmaya yönlendirmiştir. Gatmer de babasının bu zulmüne karşı yüce yaradana sığınmış ve O'ndan yardım dilemiştir.

Dervişin verdiği gül ile hamile kalan Ülker Sultan da babası tarafından ölmesi için ormana bırakılmıştır. Yol göstericiliği ile bilinen bir ceylanın peşine düşen Ejdar ülkesinin şehzadesi, Ülker Sultan'ı ormanda bir ağaç kovuğunun içinde üryan görünce, bunun Allah'ın bir hikmeti olduğunu düşünür. Onu ve çocuğunu sarayına getiren şehzade, Ülker Sultan'la evlenmek ister. Lakin hem çocuğu olup hem de kız oğlan kız olan Ülker Sultan, kimsenin bilmediği bu zor durum karşısında abdest alıp kıbleye dönerek Allah'a dua eder:

"Hazreti peygamber Seyit aşkına,

Altı bin altı yüz altmış altı âyet aşkına,

Kerbela'da yatan şehit aşkına,

Beni rüsva etme insan içinde." der (Yılmaz, 2011: 44). Ülker Sultan hikâyesini diğer hikâyelerden farklı kılan en önemli etken, genç bir kızın namus kavramı üzerinden yaşamış olduğu zorlukları dua ile bertaraf etmesi ve bunun mücadelesini vermesidir.

İnsan gücünü aşan kimi durumlarda Allah'tan yardım talebinde bulunan kahramanların duaları kabul olur. Ferhat ve Şirin hikâyesinde de Ferhat Bîsutun dağından su getirmeye çalışır fakat işin zorluğunu görünce Allah'tan kendisine yardım etmesini diler. Duası kabul olan Ferhat'a Allah olağanüstü bir güç verir. "İşin zorluğunu anlayan Ferhat, abdest alır ve yardım etmesi için Allah'a dua eder. O sırada evin içerisine üçler, beşler, yediler ve kırklar dolarak Ferhat'ın üç kere sırtını sıvazlarlar, ağzına üflerler, böylece Ferhat olağanüstü bir güce sahip olur." (Alptekin, 2021: 269). Ferhat'ın gücünü aşan böyle bir durumla karşılaşması sonucunda Allah'a yönelerek duada bulunması, onun ruhsal açıdan rahatlamasına, bedensel olarak da güçlenmesine vesile olmuştur.

Kirmanşah hikâyesinde de değirmencinin gücünü aşan taşı kaldırmak için Allah'a duası yer alır: "Yâ rabbi her şeye gadirsen sen. Ben yetmiş yaşındaki bir adamam, bu daşlara gücim yetmiyor. Daşi galdırıp yendiremirim. Bir ikincisi idareden acizem. Senin hazinende yok mi? Bene bir yardım et, bir sebep halg et." (Alptekin, 1999: 244). Bu sözler Allah'ın gücünün her şeye yettiğinin ve karşılaşılan her zorlukta O'ndan yardım talep etmenin en büyük ispatıdır.

Karşılaşılan zorlu doğa koşullarında dua edilerek bu durum bertaraf edilir. Asuman ile Zeycan hikâyesinde, Bey tarafından Murat suyuna atılmasına karar verilen Asuman, gurbete çıkmak için ailesinden izin ister ve kış vakti yola revan olur. Çetin geçen kar, kış, kıyametten sonra sırtını bir kayaya yaslayan Asuman, Allah'a dua eder ve kaya ikiye bölünür. Geceyi kayanın içinde geçiren Asuman, sabah olup uyanınca tekrar Mevla'dan yardım ister:

"Kadir Mevla'm senden ola bir imdat,

Anamdan babamdan kaldım hasret,

Kurda kuşa nasip oldum âkıbet,

Bilirsin ahvalim yamandır bugün." (Kaya ve Koz, 2000: 44). Asuman'ın dua ederek Allah'a teslimiyeti hak katında kabul görür. Hz. Hızır gelip kaplan postunu arkasına, ateşi önüne alır ve onu içinden çıkılması zor durumdan kurtarır. Kerem ile Aslı hikâyesinde de Kerem, yol arkadaşı Sofu ile kış vakti dağda kalınca Allah'tan yardım ister:

"Gadir Mevlam budur sana dileğim,

Bizi goyma dağ başında gış günü.

Eğer Hızır isen gel tut elimden,

Yetir meni muradıma düş kimi." (Cemiloğlu ve Türkmen, 2009: 508). Hikâyede, kahramana yetişen yardımda Hz. Hızır aracı olur. İnanca göre Hz. Hızır'ın ölümsüzlük suyu içtiğine ve zaman zaman dünyaya gelerek darda kalanların yardımına koştuğuna inanılır. Burada da Kerem, zor durumdan kurtulmak maksadıyla Allah'tan Hz. Hızır'ı göndermesini ve onun yardımıyla kurtulmayı diler.

Bilgiye, nasihate muhtaç olunan zor durumlarda hikâye kahramanları; karşılaştıkları imtihanları, Hz. Hızır'ın yardımıyla çözmeye çalışmışlardır. Köroğlu kollarından biri olan Hasan ile Nigar hikâyesinde benzeri bir durum görülür. Köroğlu'nun oğlu Hasan ile Nigar birlikte kaçarlar ancak Nigar'ın babasının adamları, peşlerine düşer ve aralarında bir cenk başlar. Hasan Bey yaralanır, Nigar Allah'a yalvarıp yardım ister. Duası kabul olan Nigar'ın yanına Hz. Hızır gelir. Hızır'ın verdiği çiçekten ilaç yaparak Hasan'ın yaralarına sürer ve ilahi gücün kudretiyle yaralar iyileşir (Alptekin, 2011: 420). Kahramanlar, hikâyelerden farklı olarak meşakkatli olan bir durumdan akıl ve bilgi sayesinde kurtulur.

Şeyh Senan'ı büyüten Dede Bezirgân ve karısı, Şeyh Senan'ın babasının Mürşit Şah olduğunu bilmeden, ona savaş açmasına içerleyerek: "Ya Rabbi bir çare gönder." diyerek dualar eder. Dualarının kabul olması karşılığında akıllarına, Senan'ın küçükken üzerinde buldukları elmas işlemeli taç ve koluna takılı olan pazubent gelir (Yılmaz, 2011: 193). Kalpten ve saf niyetle edilen dualar, bazen hayırlı işlerin ve farklı güzelliklerin zincirleme bir şekilde gerçekleşmesine vesile olur. Hikâyede unutulan bir bilginin dua ile hatırlanması konuya örnek verilebilir.

Pervane Bey ile Gül Sultan hikâyesinde de âşığı olduğu Gül Sultan'ı bulmak isteyen Pervane, ormanda yaralı bir ceylan görür, babasının kendisine verdiği ekmeği ve tembihlemiş olduğu sözleri uygulayarak ceylanın yarasını iyileştirir. İyileşen ceylan ona Hakikat şehrine gidene kadar öncülük eder ve ormanına döner. Hakikat şehrinde kızının adının söylenmesini yasaklayan padişahın huzuruna çıkan Pervane, orada Gül Sultan'ın adının geçtiği bir dörtlük söyler. Padişah kızıp onun çarmıha

gerilmesini ve zindana atılmasını emreder. Pervane, Rabbine sığınarak şöyle dua eder:

"Yetiş baba darda kaldım.

N'olur söyle bana baba.

Ancak bana yetişirsin.

İmdadıma yetiş baba." (Yılmaz, 2011: 94). Allah'tan kendisine yardım etmesi için yalvaran Pervane Bey, Hızır'ın yardımıyla içinde bulunduğu zor durumdan kurtulur. Hızır, kendisine sorulan muammada onun isminin yazılı olduğunu; bunu söylediği takdirde kurtulacağını söyler. Böylece Hz. Hızır, dara düşen kahramanların en büyük yardımcısı olarak halk hikâyesi metinlerinde yer almaktadır.

Rehin alınan yahut zorla tutsak edilen kahramanlar yine medet umdukları yüce güce sığınarak bu durumdan kurtulurlar. Murad Şah hikâyesinde, Murad Şah üç gece üst üste rüyasında gördüğü Yemen Şahının kızı Gülizar'a âşık olur. Sevdiği kızı bulmak için yollara koyulan Murad Şah, Yemen ülkesine varır, sevdiği kızı alıp getirirken yolda haramiler tarafından baskına uğrar. Ettiği dua sayesinde Hızır Aleyhisselam gelerek onu bu zor durumdan kurtarır (Kaya ve Koz, 2000: 152-153). Hikâyede, halk kültüründe yaygın olarak kullanılan "Kul sıkışmayınca Hızır yetişmezmiş." sözü, gerçek anlamda dara düşünce, Yüce Mevlâ'dan yardım gelebileceğini gösterir.

Tufarganlı Abbas hikâyesinde ise Şah Abbas'ın adamları Peri'yi rehin alarak, Abbas'ı kuyuya atar ve üstünü taşla örterler. Bu durumda Allah'a sığınan Abbas yüce Allah'tan yardım talep ederek kurtulmayı ister (Cemiloğlu ve Türkmen, 2009: 167). Hikâyede, Abbas'ın sürekli Mevla'yı anması ve O'ndan yardım dilemesi, tüm zorluklara rağmen yüce Allah'tan umudunu kesmediğini gösterir.

Olağanüstü olayların yaşandığı bazı halk hikâyelerinde ise kahramanın gücünü aşan durumlara rastlanır. Kahraman, olumsuz tipler karşısında yüce Allah'a sığınır. Kirman Şah hikâyesinde geçen, sevdiği Mahperi'yi kaçıran dev ile karşılaşan Kirman Şah, kıbleye dönerek dua eder: "Eey on sekiz bin âlemi yaratan Allah sen bana fırsat ver." der (Türkmen, 2020: 142). Behçet Mahir'den derlenen benzer metinde ise kahraman:

"Mürecatim sene, ey Gadd-i Seddar,

Goyma beni bu nârında bugünde,

Her ne ister isen, her an sende var,

Goyma beni bu nârında bugünde." diye dua eder (Alptekin, 1999: 223). Kirman Şah, dua sayesinde içerisinde bulunduğu zor durumdan kurtulur. Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen Kirman Şah hikâyesinde de Kirman, Mahperi'yi kaçıran cazu deve karşı Yüce Allah'tan yardım ister:

"Sözlerim doğrudur, vallah da billah,

Böyle emreylemiş Amentü billah,

Kirman der, sığındım yaratan Allah,

Bütün dertlerime sen eyle derman." (Türkmen, 2020: 142). Kirmanşah hikâyesinin varyantlarında, edilen duaların hak katında karşılık bulduğu, zorlukların üstesinden gelmek için cesur olmanın yanında, maneviyatı güçlendiren duanın tamamlayıcı etkisi görülür. Metinden hareketle yüce olan Yaradan'ın hiçbir açıdan noksan olmadığı ve lâyık gördüğü kişiye anında yardımda bulunması açısından da önemli metinlerdir.

Başkalarının zor durumda olduğunu gören hikâye kahramanları ellerinden bir şey gelmediğinde duada bulunur. Köroğlu hikâyesinde keleşleri zor durumda kalan Köroğlu:

"Allah'dan derdime derman isderem,

Yetişin beylerim yaman dardadı,

Piri Geylani'den ferman isderem,

Yetişin beylerim yaman dardadı." diye dua eder (Cemiloğlu ve Türkmen 2009: 833). Mücadeleci ruhuyla tanınan Köroğlu'nun duasıyla keleşlerini yalnız bırakmadığı görülür.

Ele alınan hikâyelerde, yüce Allah'a yapılan duanın mutlak bir şekilde karşılık bulduğu görülür. Kahramanlar, Allah'ın inayeti ile meşakkatli olan zor ve tehlikeli durumlardan yüce kurtarıcıya sığınarak ilk adımı atarlar. Çaresiz kalan insanoğlunun kurtuluş için attığı ilk adım Allah'a dua etmekten ve O'ndan yardım istemekten geçer. Hikâye kahramanları tutsak kaldıkları durumlarda, kendisi yahut çevresinden birilerinin darda kaldığını gördüğü zaman yahut gücünü aşan olağanüstü yaratıklarla mücadele ederken Allah'a dua ederek yardım diler. Metinlerden hareketle yine bilgi sahibi olmak yahut nasihati dinleyerek de zor durumlardan bertaraf olunduğu görülmektedir.

3. Sevgiliye Kavuşmak İçin Edilen Dua

Bilinmeyen sebepler yahut farklı durumlardan dolayı sevdiğinden ayrılan kişilerin, sevdiği ile tekrar beraber olmak için vermiş olduğu mücadeleler bulunmaktadır. Türk Halk hikâyelerinde de kahramanlar için en büyük sınav sevdiğine kavuşmak yolunda çekilen acılar olmuştur. Kahramanlar mücadelelerini hayalî olan için değil; gerçek olan sevgili için vermektedir. Metnin konusu kahramanlık dahi olsa, içerisinde muhakkak aşk teması bulunmaktadır. Kahramanlar genelde rüyalarında gördükleri sevgililere yahut âşık oldukları sevgiliye giden yolda türlü sıkıntılar çekmiş ve ona kavuşmak için yine yüce Allah'a çağrıda bulunmuşlardır.

Din büyüklerinin yaptığı dualar ile kahramanlar sevdiklerine kavuşmuşlardır. Behçet Mahir'in Müğdat Pehlivan hikâyesinde bedduadan korkan anne ve babanın, kızlarını yoksul olan Müğdat'a verip vermeme konusundaki kararsızlığı ve Müğdat'ın sevgilisine kavuşmak için elinden geleni yapmasını konu edinir. Sevgilisine kavuşmak için dağa çıkıp amcasının altı aylık mühleti için üç yüz altını bulmaya çalışan Müğdat, bunun için kervan soymaya karar verir. Lakin soymaya çalıştığı kervan, Hz. Ali, Hz. Ömer, Hz. Halid'in kervanı idi. Hal meseleyi anlayan Hz. Ömer, Müğdat ve

sevgilisi Miyase'nin kavuşması için Allah'a dua eder ve iki âşık kavuşur (Sakaoğlu vd., 1999: 187-192). Hikâye, din büyüklerinin duada bulunması ve bu duanın kabul olması neticesinde; sevgiliye kavuşmak için atılan önemli bir adımdır.

Âşık Verga hikâyesinde ise Verga'nın sevgilisi peygamber efendimizin ayaklarına kapanıp: "Derde düştüm, derdime bir derman eyle yâ Resul, dertlerin dermanı sendedir, derdime bir derman eyle yâ Resul!" der ve yardım ister. Savaşta ölen Verga'nın sevdiğinin gözyaşlarına dayanamayan Resul, gözyaşları içinde Allah'a münacat eder. Resul'ün Allah katına ulaşan gözyaşları karşılık bulur ve Cebrail vahiy ile iner: "Dini İslam için ölen bu şehide herkes kendi ömründen dilediği kadar gün ve rızık versin" der. Bunun üzerine kimi bir gün, kimi üç gün verir; ancak Hz. Ali eşini ve çocuklarını gördükten sonra kalan tüm ömrünü verir. Bu şehide kırk yıllık bir ömür ve rızık verilir. Böylece iki sevgili kavuşur (Sakaoğlu vd., 1999: 217-218). Hz. Ali kendinden ve sevdiklerinden vazgeçerek duanın kabul edilmesindeki "özne" olmuştur. Sıradan bir insanın yapmış olduğu duanın Hak katında kabul görmesi ve bir din büyüğünün bu dua neticesinde tüm ömründen feragat etmesi diğer hikâyelerde pek rastlanılmayan bir özelliktir.

Sevdiğine kavuşmak isteyen kahramanlar, dualarının kabul edilme hızını arttırmak amacıyla bir takım ibadetlerde bulunurlar. Tahir ile Zühre hikâyesinde, Göl padişahının kızlarının kendisine âşık olduğunu öğrenen Tahir, bir gece yarısı abdest alarak, iki rekât hacet namazı kılar. Bilindiği üzere İslam dininde Allah'tan bir şey istenildiği vakit, kabul edileceğine inanılan hâcet namazı kılınır ve dua edilir. Tahir de namazını bitirerek Allah'tan sevdiğine kavuşmak için dua ister. Duası kabul olan Tahir'e Hz. Hızır, derviş kılığında yetişir ve onu Zühre'nin köşkünün altına bırakır. "Zühre'ye kavuşturması için dua eyledi. Bu arada uykusu geldi ve orada uykuya daldı. Uykuda iken kulağına bir at sesi geldi. Hemen uyandığında yanı başında beyaz atlaslar giymiş bir derviş ve siyah bir at gördü." (Türkmen, 1998: 238). Bu hikâyede yer alan duanın hacet namazı ile güçlendirilmesi, İslâmi inancın yansımasıdır.

Derdiyok ile Zülfisiyeh hikâyesinde ise Zülfisiyeh, sevgilisine kavuşmak için iki rekât hacet namazı kılar ve: "İlahi Ya Rabbi sen beni sevdiğime kavuştur." diye dua eder ve Hz. Hızır yardımına gelir (Akkaş, 1999: 35). Hikâyede, kişinin herhangi bir isteği yahut dileğinin gerçekleşmesi amacıyla kıldığı hâcet namazı, yüce Allah ile kul arasında mânevî bir bağ kurulmasına vesile olur. Böylece kişi kabul olmasını istediği dileğini Yaradan'a iletmiş olur.

Hikâye kahramanları sevdiklerinden ayrılmanın verdiği buhran ile yüce Allah'a dua da bulunur. Kenan ile Hanzade hikâyesinde sevdiğinden ayrılan Kenan kıbleye dönerek: "Ya Rab! Babam kayboldu. Anamın gözü yolda. Bir yandan da bana bade gönderdin. Sevdiğim nerde? Ona kavuşmak için gideceğim. Bana yardım et!" der (Türkmen, 2020: 85). Hikâyede derin bir buhran içinde olan kahramanın, mücadele etmekten vazgeçmeyerek

ilerlemeye çalıştığı ve sevgilisine kavuşmak verdiği mücadelede en büyük sığınağı ve yardım kaynağı dua olmuştur.

Tufarganlı Abbas hikâyesinde, Peri'ye sevdalanan Abbas'ın içinde bulunduğu üzüntüyü gören bir başkası duaya aracılık etmektedir: "Tamam oğlum annadım ki şehrimizde, ilimizde Peri isminde bir gıza aşıh olupsan. Çoh büyüktü şehrimiz. Şehrimizde o kadar Peri var ki. Yalnız senin sazın o değil. Allah o Peri'yi sana bağışlasın. Allah ona gavuşdursun." der (Cemiloğlu ve Türkmen 2009: 109). Abbas'ın sevgilisine kavuşması için dua eden bir başkasıdır. Kahramanın çekmiş olduğu aşk acısının, başkasının gözünden dua etmeye muhtaç olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Halk hikâyelerinde, hayatının her alanında dua etme ihtiyacı duyan hikâye kahramanları, özellikle mânevî huzura ermek ve sevgiliye kavuşmak için dua etmeyi tercih etmiştir. Sevgiliye kavuşmak için bir din büyüğü yahut kişinin kendisi veya bu acı verici duruma şahit olan bir başkası tarafından dualar edilmiştir. Birbirlerinden bir şekilde ayrı kalan kahramanlar dua aracılığıyla kavuşmak ve içinde bulundukları imkânsızlık ortamdan uzaklaşmak için yüceler yücesinden yardım istemişlerdir.

4. Şifa Bulmak İçin Edilen Dua

İnsanla beraber yeryüzünde peyda olan her türlü illet, geleneksel tedavi veya halk hekimliğinde uygulanan birçok yöntem ile iyileştirilmeye çalışılmıştır. Halk hikâyelerinde kahramanlar, sevgiliye ulaşma yolunda türlü sıkıntılar çekmiş, kimi zaman da yaralanmış fakat sevginin gücü ve dua sayesinde iyi olmuşlardır.

Bedensel olarak tedavisi mümkün olmayan durumlarda, Hızır'ın sağaltıcı ve yol gösterici yönü konu edilir. Murad Şah hikâyesinde babası, oğlu Murad'ın kendisini tacından tahtından edeceği korkusuyla öldürülmesini ister. Ancak Hashasbaşı onu öldüremeyeceğini söyler. Bunun üzerine babası gözüne mil çekilerek aç, susuz bir şekilde çöllere bırakılmasını emreder. Gözleri görmeyen Murad Şah:

"Garib Murad Şah'ım başın,

Sevdiceği öldü sansın,

Yani Hızır sen dermansın,

Bana yardım kılar yoktur." der (Kaya ve Koz, 2000: 163). Bu feryadına Hızır'ın karşılık vermesiyle Murad'ın gözleri açılır. Türk kültüründe yaraları iyileştiren ilaçlar yapmasıyla da bilinen Hz. Hızır'ın, hikâye metninde duanın sağaltıcı yönüne vurgu yapılmıştır. Bir başka halk hikâyesi olan Mahmut ile Nigar'da ise Mahmut'un beddua ettiği; "Yedi aşığın on dört gözü kör olsun" sözüne karşılık âşıkların gözleri kör olur. Kamber'in ise; "Yedi aşığın birer gözü iyi olsun." demesiyle âşıkların birer gözü açılır ve iyi olur (Kaya, 1987: 137). Hızır, bedduaya uğrayan gençlerin gözlerine derman olur ve görmelerini sağlar.

Halk hikâyelerinde edilen duaların, kahramanın aile bireyleri tarafından tedavi amaçlı yapıldığı da görülür. Leylâ ve Mecnûn hikâyesinde

de Mecnûn'un babası, oğlunun bu meczup hallerine dayanamaz ve Allah'tan oğlunun iyileşmesi için onu Kâbe'ye götürür ve Allah'a dua eder. Mecnun, babasının bu duasını duyunca: "Yarabbi bana sevda-yı aşkdan ferâgat eyle deyu beni aşkdan soğudup, cânânımdan ayırmak isterlerse ilâhi derd-i aşkımı günden güne ziyâde edüp, zerre kadar eksik eyleme ve benim ömrümü bu aşk derdi ile âhir eyle." der (Şenocak, 2000: 215). Allah'a aşk acısının daha da artması için yalvaran Mecnun'un duası kabul edilir ve Leylâ'sı için daha fazla acı çeker. Halk hikâyelerinden Leylâ ve Mecnûn hikâyesinde aşktan umudunu kesmeyen kahramanın yaşamış olduğu onca acıya ve sıkıntıya rağmen bunu umursamaması ve iyileşmeyi reddetmesi son derece önemlidir. Babasının çaresiz kalmasına aldırış etmeyen Mecnun'un duayla aşk belasını istemesi ve daha da hastalıklı hale gelmesi diğer hikâyelerde karşılaşılmayan bir durumdur.

Aklın en önemli bedensel unsur olduğuna bu hikâyede vurgu yapılır. Gülfidan Hanım hikâyesinde ise sevdiğinin aklını yitirmesine dayanamayan Gülfidan, gözyaşları içinde Allah'a dua eder: "Ya Rabbi, ben bu eve gelin geldim. O gecenin sabahını eşimle, sevdiğimle birlikte göremeden, sevdiğimi benden aldın. Yine verdiğine çok şükürler olsun Ya Rabbi; olmaz mıydı ben de kocamla el ele tutsaydım, bu beylik bağlarında gezseydim, kâinatı yoktan yaradan Allah, perişan halime merhamet eyle. Ya Rab sevdiğimi senden isterim, perişan halime merhamet eyle." (Yılmaz, 2011: 315). İnsanoğlunun varlığına ihtiyaç duyduğu en önemli şeylerin başında akıl gelir. Aklın yitirilmesi en büyük noksanlıktır. Hikâyede Gülfidan, sevdiğinin aklını yitirmesi ile evliliğin anlamını sorgular. Kul ve Rabb'i arasındaki samimiyetle kurulan diyalog, duanın kabul edilmesinde etkilidir. Kahraman duasını, bir taraftan yüce Allah'a verdikleri için şükürler ederek diğer taraftan âcizliğini dile getirerek yapar. Böylece herşeye gücü yeten Rabb'den merhamet dilenen kahraman, O'nun verdiklerine karşılık nankörlük etmeden dileğinin kabul edilmesini bekler.

Maneviyatımızı güçlendiren dualar, halk hikâyelerinde birey üzerinde sağaltıcı etki göstermesinin yanında eylemsel olarak da yardımcı bir kuvvet olarak karşımıza çıkar. Kahramanlar yahut yardımcı karakterler, şifanın sadece Allah'tan geldiğinin bilinciyle dua ederler. Bu dualar neticesinde Hz. Hızır, pir, dede, ak sakallı ihtiyar vb. aracılar ile dualar hak katında makbul olur ve iyileşme sağlanır.

5. Sudan Kurtulmak İçin Edilen Dua

Halk hikâyelerinde kahramanlar, âşık olduktan sonra sevgiliyi bulmak ümidiyle gurbete çıkar. Hayatlarını değiştirmek üzere çıktıkları bu yolda birtakım engellerle karşılaşırlar. Geçit vermez dağlardan azgın sulara kadar birçok fiziki sıkıntı karşısında Allah'a dua ederek bu zor durumlardan kurtulmuşlardır.

Kerem ile Aslı hikâyesinde, Keşiş olan babası Aslı'yı Kerem'den kaçırır ve uzak diyarlara götürür. Aslı'nın peşine sazıyla düşen Kerem ve Sofu adlı arkadaşı bir ırmağın başına gelir:

"Meded meded âlemleri yaradan,

Başa bir hal geldi çekip giderim,

Henüz düşmişem gurbet ilin kârına,

Gözlerimden yaşlar döküp giderim." diye dua ederek ırmağa münacatla türküsünü söyler. Yüce Allah duasını kabul eder ve Kızılırmak üzerinde hayali bir köprü kurularak onlara yol verir (Duymaz, 2001: 275). Hikâyeden hareketle doğanın gücüne vurgu yapılmıştır. Animizm inancına göre evrende bulunan tüm bitki, hayvan, taş, toprak, su vb. öğelerin bir ruhu olduğuna inanılır. Kerem'in suya karşı türkü söylemesi ve ondan geçit vermesini istemesi de İslamiyet öncesi Türk inanışlarının yansımasıdır. Asuman ile Zeycan hikâyesinde ise Zeycan'ın babası olan bey tarafından Murad suyuna atılmasına karar verilen Asuman, Allah'a yakarır; onun bu içli sözleri karşısında duygulanan beyin adamları onu Murad nehrine atmaktan vazgeçerler (Kaya ve Koz, 2000: 37). Dua ile beyin adamlarının kalbi yumuşar, böylece yapılan menfi durumunun önüne geçilir.

Eski Türk kültüründe su kutsal kabul edilmiş, suların koruyucu iyelere sahip olduğuna inanılmıştır. Metinlerde geçen suya türkü söyleyerek yol verilmesini istemek İslamiyet öncesi inanışların bir yansımasıdır. Su bir nevi arındırıcılığıyla bütün kötülükleri alıp götürmüş, kul ile Allah arasında bağ kurarak dilekleri O'na ulaştırmıştır.

6. Zafer Kazanmak İçin Edilen Dua

Kahramanlık konulu halk hikâyelerinde ve sevda konulu halk hikâyelerinde bazen bir er meydanında yahut sevgiliye kavuşma babında zaferler kazanılmıştır. Halk hikâyelerinde yer alan bu zaferler ve kahramanlıklar bir dua sonucunda ya da büyük bir azim neticesinde, sevgiliye kavuşma olarak gerçekleşmiştir.

Bir annenin evladının kazanması için yapmış olduğu dua görülür. Perizan Sultan hikâyesinde dillere destan güzelliği ve pehlivanlık yeteneği olan Perizan Sultan, evlenmek için kendisinden güçlü olan bir yiğidin olması gerektiği şartını koyar. Bunun üzerine bir güreş müsabakası düzenlenir. "Her kim Perizan Sultan'ı yenerse onunla evlenecektir." şartı bütün ülkeye yayılır. Turan Bey de bu güreşe katılan yiğitlerden biridir. Güreş meydanına giderken annesi Leyla Ana oğluna kazanması için dua eder:

"Bana derler Leyla ana.

Allah yardım etsin sana,

Şerefinle dön bu yana,

Koçakların zaferindir." (Yılmaz, 2011: 402). Leyla ana, oğluna bu duayı ederek onu er meydanına doğru yollar. Allah'a olan bu teslimiyeti sonucunda duası kabul olur ve Perizan Sultan'ı yenerek onunla evlenmeye hak kazanır. Buradan da anlaşılıyor ki kahramanlarda erlik yeteneği zaten vardır; ancak onu manevi kudretle harmanladıkları zaman sevgiliye kavuşmaları daha kolay olmaktadır. Köroğlu hikâyesinde (Oltu Kolu) Köroğlu, Oltu'ya doğru yola çıkan keleşlerine muzaffer olmaları için dua eder:

"O feleğe yüz tutdum Cenabı Allah

Emim kervanını çekdi gidiyor,

Darda koyma beylerimi ya Mevla,

Gözlerimden yaşlar ahıp gidiyor." (Cemiloğlu ve Türkmen, 2009: 826). Köroğlu'nun burada beylerinin zafer kazanması için Allah'tan yardım istemesi, beylerinin başarabileceğine dair güçlü bir inancı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bu da beylerin var olan gücünün dua ile daha da artacağına işaret eder. Yine aynı hikâyede yer alan Köroğlu, beylerinin zafer alması için üzgün ve mahzun bir şekilde dua eder: "Yarabbi sen benim arhadaylarıma bir zival virme. Sen müslümana gâvur elinde helak etme. Eğer müslümannar az çok bu devirde bizim birez yardımımız var. Eğer biz de olmasak Müslümannar ayah altında paymal olacah diye Allah'a çok yalvardı." (Cemiloğlu ve Türkmen, 2009: 827). Köroğlu'nun duası, içselliğinin dışa vurumudur. Tarihi zaferlerle dolu olan Türk milleti için kazanmak son derece önemlidir. Arkadaşlarının zafer kazanması için Köroğlu'nun Allah'a dua etmesi, değer yargıları doğrultusunda atılmış bir adımdır. Hikâyenin genelinde beyleri için her fırsatta dua eden Köroğlu, beylerine güvenir ancak Rabb'in yardımını esirgememesi için münacatta bulunur.

Halk hikâyelerinde rastlanılan nadir durumlardan biri de kişinin kendi isteğiyle mağlup olmayı seçmesidir. Leyla ile Mecnun adlı hikâyede, Nevfel adlı komutan, Leylâ'yı Mecnûn'a vermek istemeyen kabileye karşı savaş açar. Leylâ'nın ailesi onun bir divane olduğunu ileri sürerek kızı vermek istemezler. Leylâ'nın kabilesi ile Nevfel'in kabilesi karşı karşıya gelip cenk ederler. O sırada Mecnûn, Leylâ'nın kabilesinin kazanması için dua eder: "Yarab benim cânânım olan Leylâ'nın askerini hıfz edüp ayaklar altında koma ve nusreti onlara verüp kavm u kabilesini mansur-u muzaffer eyle." (Şenocak, 2000: 227). Mecnun'un, aşkı uğruna savaşın kaybeden tarafında yer almak için duada bulunması, psikolojik anlamda duygularının saf değiştirdiğinin göstergesidir.

Halk hikâyelerinde yer alan kahramanların içinde bulundukları tehlikeli anlardan kurtulmak ve muvaffak olmak adına ettikleri dualar, çoğu zaman hak katında kabul görmüştür. Tespit edilen örneklerde, kahramanların güçlü bir inanç sistemi ve başarma arzusunun olduğuna dikkat çekilmiştir.

7. Sevgiliden Karşılık Görmek İçin Dua

Halk hikâyelerinde, kahramanın ya da sevdiğinin birbirlerine kavuşamamaları, ayrı düşmeleri neticesinde yaşadıkları hasret, aşk acısı ve kavuşma arzusu karşısında âşıklar, yüce Allah'a istekte bulunurlar. Genellikle kardeş olduklarını sandıkları halk hikâyelerinde biri diğerini ilk seven kişi olur ve aynı karşılığı bulmak için de Allah'a dua eder.

Kerem ile Aslı hikâyesinde Kerem, Aslı'yı çok sever ve Aslı'nın peşinden yıllarca koşmasına rağmen, Aslı'dan herhangi bir karşılık göremez.

Kerem: "Allah'ım, ne olurdu mana verdiğin aşgın üç bölüğünden birini buna vereydin. Görsün, ateş nasıdı, yanmah nasıdı, sevda nasıdı, bunun içerisinde bu yoh ki?" der (Cemiloğlu ve Türkmen, 2009: 519). Burada bir tarafın diğer taraftan göremediği aşkın yaşatmış olduğu duygusal çöküntü ile yapılan duaya örnek vardır. Kerem'in yaşadığı buhran ile Allah'a olan münacatı yer almaktadır. Tahir ile Zühre hikâyesinde ise Tahir, kardeşi sandığı Zühre'nin aşkına karşılık vermeyince Zühre Allah'a: "Ya Rabbi, benim sevgimin yarısını Tahir'e ver" diye dua eder ve Allah, Tahir'i Zühre'ye âşık eder (Türkmen, 1998: 211). Aşk duygusunun Zühre'de yoğun bir şekilde olmasına rağmen Tahir aynı duygular içinde değildir. Zühre, gerçek aşk ile yapmış olduğu dua sonucunda Tahir'in kendisini sevmesini sağlar.

Sevdakâr adlı hikâyede, aşkına karşılık göremeyen Gülenaz, Allah'tan dua ister: "Allah'ım sen yardım et hele bu zalim oğlunun söylediğine bah. Ben ateş dutup yanirem gece gündüz ahuzarımnan." der (Cemiloğlu ve Türkmen, 2009: 405). Burada aşk acısının insanı yakmasından ziyade karşılıksız olmasının kişide yaşatmış olduğu ruhsal çöküntünün işaretlerine rastlanmaktadır.

Gelin Taşı hikâyesinde de zalimliği ile bilinen bir bey olan Sabri Bey'in güzeller güzeli kızı Yasemen Sultan ile Laçin Bey'in oğlu Yusuf'un aşkına değinilir. Hikâyede Yasemen, Laçin Beyin oğlu Yusuf'u görür görmez ona âşık olur. Yusuf'un da kendisine âşık olması için Allah'a dua eder: "Cenabıallah sana dua ediyorum. O meleklerin söyle de kalemleriyle yazdıkları zaman n'olur böyle bir delikanlıyı benim defterime de yazsınlar." der ve aşkına karşılık bulur (Türkmen, 2020: 380). Hikâyede Yasemen Sultan'ın Allah'tan aşkına karşılık bulmak amacıyla yapmış olduğu dua sonucunda Yusuf kendisini sever.

Benzeri olarak Yusuf ile Züleyha hikâyesinde de Yusuf'a âşık olan Züleyha, yüce Allah'tan Yusuf'un aşk ateşiyle yanmasını diler (Sakaoğlu vd., 1999: 166). Bu örnekler, aşk acısı çeken insanoğlunun merhametsizliğini ve bencilliğini gösterirken yüreklerindeki acıyı ancak bu şekilde soğutabildiklerini ifade eder.

Sosyal statünün aşka engel olacağına yer veren hikâye metinlerinde de bu durumu aşmanın yolu Allah'a dua etmekten geçiyor. Saraç İbrahim ile Perişan Sultan hikâyesinde, padişahın kızına âşık olan İbrahim: "Ya Rabbi o bir padişah kızı, ben bir Saraç İbrahim. O ne hikmetti ki balkonundan benim aklımı başımdan aldı. Ben gidip eğer padişahın kızını istesem benim boynumu vururlar. Ya Rabbi bana bir imkân ver." diye dua eder (Yılmaz, 2011: 256). Hikâyede soysal statü bakımından kendisinden üst bir konumda yer alan padişah kızı için yapılan dua yer alır. Âşık Garip hikâyesinde de Garip, aşkına karşılık bulmak için Allah'a dua eder: "Hey yohları var iden Allah, on sekiz bin âlemin, herkesin mıradını göne göne verirsin. Benim de senden mıradım budur: Ben molla çocuğuyam. Bu bir hökümdar gızıdır. Yani ben bir yohsul evladıyam bu bir var evladı. Lâkin ehval-i ezelde bu yazıyi bene yazmış ol." der (Türkmen, 1995: 206). Aşkına karşılık bulmak için

yapılan dualaların çoğunda, yüce Allah'ın gücünün her şeye yeteceğine vurgu yapılmıştır. Böylece Allah'tan istenen duanın gerçekleşeceğine olan inanç kendini göstermektedir.

Sevilen kişinin seven kişiye karşılık vermemesi yahut duyulan aşkın karşılıksız kalması sonucu yüce Allah'a yapılan dualar, halk hikâyelerinde oldukça fazladır. Hikâyelerde yer alan âşıklar, genellikle Allah'a dua ederek sonuçsuz kalan aşklarının karşılığını bulmak istemişlerdir.

8. Âşıklık Yeteneği Kazanmak İçin Edilen Dua

Türk kültüründe yer alan ozan-baksı geleneği, Anadolu'da âşıklık geleneği adı altında toplanıp geleneksel kültürün yaratmış olduğu bir değer parçası olarak ortaya çıkmıştır. Halk edebiyatı içinde zengin bir yere sahip olan âşıklık geleneği, kültür varlığımızın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. "Türk âşıklık geleneğindeki başlıca teknik konular arasında yer alan "âşıklığa geçiş/giriş sürecinde, özellikle de rüya ve bade yoluyla âşık olmada dua motifi bağlamında alkışların belirleyici olduğu görülür." (Keskin, 2018: 495). Bu gelenek yüzyıllar boyu süren deneyimlerden geçerek biçimlenmiş, kendine özgü kurallar silsilesi ile edebiyatımızdaki yerini almıştır. Halk hikâyelerine konu olan âşıklar, birtakım yollardan geçerek "Allah vergisi" yeteneklerini türküyle, hikâyeyle yahut saz çalma yeteneği ile gün yüzüne çıkarmışlardır. Kimi zaman da bu özelliği sonradan kazanmak için Allah'a dua etmişlerdir.

Kahramanlar kimi zaman kendi isteğiyle âşıklık yeteneği kazanmak ister. Bunun için de bir takım ritüellerde bulunur. Âşık Gârib ve Bezirgân Kızı adlı hikâyede, Mısır'da yoksul olan ailenin üç oğlundan en küçüğü kendisine âşıklık yeteneği verilmesi için dualaların kabul olunduğu dağa çıkıp Allah'tan hacet dilemiştir. "Aman Yâ Rab! Bana şairlik ver ve bir dahi saz nasip eyle, benim bildiğimi cümle âlem bilmesin." diye dua eder (Kaya ve Koz, 2000: 69). Dualaların kabul olduğu dağa çıkıp hâcette bulunulması ve yüce Allah'tan duayla âşıklık yeteneğinin istenmesi bakımından diğer hikâyelerden farklıdır. Türk mitolojisinde dağ, Tanrı'ya yakın mekânlar olarak görülmüş ve dileklerin Tanrı'ya ulaştırıldığına inanıldığı için kutsal sayılmıştır.

Hacet namazı kılarak yahut ibadet ederek âşıklık yeteneği kazanılır. Âşık Garip ve Şahsenem hikâyesinde Âşık Garip, (Resul) kendisine âşıklık verilmesi için Allah'a yalvarır. Duası kabul olan Garip rüyasında Üçler, yediler kırklar elinden bade içerek âşıklık yeteneği kazanır. "Bir Berat gecesi yapılan hela sohbeti sırasında Keloğlan, Resul'den saz çalmasını ister. Ancak Resul saz çalmasını bilmediği için Keloğlan onu aşağılar. Bu duruma üzülen Resul, yatsı namazını kıldıktan sonra Allah'a kendisine âşıklık vermesi için dua eder." (Alptekin, 2021: 225). Metinden yola çıkarak Resul'ün toplum içinde küçük düşürülmesinin vermiş olduğu elemle Allah'tan âşıklık yeteneği kazanmak için duası yer alır. Asuman ile Zeycan hikâyesinde de Asuman, yatsı namazını kılıp: "İlahi sen bilirsin benim halimi âşıklık isterim" deyip kıbleye doğru yönelir. Duası kabul olan Asuman, rüyasında kırk pirin ellerinde bulunan yeşil kaplı Mushaflardan bir şeyler okuduklarını görür.

Asuman'a ne istersin diye soran kırk pir; Asuman'dan âşıklık isterim cevabını alınca ona âşıklık verirler. Zeycan da sevdiğinden ayrılmanın acısı ile Allah'a dua eder ve O'ndan âşıklık ister. Rüyasına giren kırklar sayesinde o da bâdeli âşıklardan olur (Kaya ve Koz, 2000: 28). Hikâyeyi dua noktasında benzerlerinden ayıran özelliği, Asuman'ın sevgilisinden ayrılmasının verdiği acıyla âşıklık yeteneği kazanmak istemesidir. Sevgilisinden ayrılmanın verdiği acıyı saza ve dile dökerek rahatlamayı seçtiğini söylemek yanlış olmaz.

Toplum içerisinde küçük düşürülme sonucunda âşıklık yeteneği istenir. Ercişli Emrah ile Selvihan hikâyesinde Emrah'ın babası olan Öksüz Ahmet, Miroğlu Ahmet Bey'in meclisine katılıp orada sazıyla gönülleri fetheder. Günün birinde Emrah da babasını takip edip, Miroğlu Ahmet Bey'in konağının önüne gelir. Onu gören kapıcılar Emrah'ı Miroğlu Ahmet'in huzuruna getirirler. Öksüz Ahmet bu benim oğlum Emrah der ve hepsinin ellerinden öptürür. Miroğlu Ahmet, Emrah'a sazını verir çalmasını ister. Emrah da çalmaya çalışırken sazın tüm tellerini koparır. Bunun üzerine babası Emrah'a bir tokat atar. Emrah da ağlayarak Allah'tan dua ister: "Ey yeri göğü yaratan, sen babama bir dilim aşk verdin, bana on mislini ver. Babam beni dövdü, babamdır, döver. Beni o mecliste mahcup ettiyse, bana öyle bir aşk ver ki ben de babamı o mecliste mahcup edeyim." der (Yılmaz, 2011: 357-358). Dua dileyerek mezar taşına başını koyup yatan Emrah'ın dileği kabul olur ve yüce Allah ona âşıklık yeteneğini verir. Emrah duasını, babasının vurduğu tokat sonucu aşağılanmış hissederek derin bir acıyla eder. Duası kabul olunca, mecliste saz çalıp yeteneğini ispat ederek babasını utandıracak ve kırılan gururunu tekrar kazanacaktır.

Halk hikâyesi kahramanlarını âşık olmaya iten genel sebeplerin başında duygularını dile getirmek ve sevdikleriyle bu bağlamda haberleşmek olmuştur. Kimi zamanda toplum içerisinde hor görülen kahramanlar bu durumdan kurtulmak için âşıklık yeteneği istemişlerdir. Âşıklar, sazla ve sözle duygularını dile getirirken içinde bulundukları dönemin sosyokültürel yapısını da yansıtmışlardır.

9. Rızık için Edilen Dua

Rızık, kulun Allah'tan isteyip de yüce yaratanın insanoğluna bahşettiği maddi-manevi nimetler bütünüdür. Kulun dünyadaki çalışma ve çabasının, Allah tarafından belirlendiği özel bir kazançtır. Halk hikâyelerindeki kahramanlar da Allah'tan, kendilerine maddi-manevi kazanç vermesi için duada bulunurlar.

Behçet Mahir'in derlediği halk hikâyelerinden Yunus Emre adlı hikâye de Taptap Baba'nın müritleri Allah'tan kendilerine yardım etmesi ve rızık vermesi için dua ederler. Yunus Emre, müritlerin ettiği duayı duyunca: "Yâ İlahi, Yâ Rabbim, bu dervüşler ki kimin üzü hürmetine isdedi ise ben de bu dervüşlerin istediği aşga isdirem. Beni meyus etme Yâ Rabbi. Her şeye gadirsin sen. Beni mağaraya boş yollama, ya İlahi." der (Sakaoğlu vd., 1999:

253). Yunus'un 'dua edilenin hürmetine.' diyip farkında olmadan kendi adına duada bulunması önemlidir.

Yusuf ile Züleyha hikâyesinde ise Hz. Hızır tarafından Mısır'da kıtlık olacağını öğrenen Yusuf ve Züleyha Allah'a dua eder: "Ya Rabbi bu gıtlığı Mısır'dan kaldır, şehrimize bolluk ve ganimet ver." diye Allah'tan yardım isterler, duaları kabul olur ve kıtlık Mısır yerine Kenan ilinde olur (Sakaoğlu vd., 1999: 170). Bolluk ve bereketin artması için dua eden insanlar, bu duayı Mısır ili nezdinde tüm insanlık için dilemiştir. Halk toplum olarak daha kötüsüyle imtihan olmadan tedbirini dua ederek almıştır.

Yaşadığı alanın sosyalliği ile paralel ölçüde hareket eden birey için iyi dilekte bulunulması son derece önemlidir. Bu iyi dilekler İslam dünyasında önemli ibadetlerden biri olan duayla gerçekleşir. İnsanların sosyo-ekonomik özelliklerinin farklı olması neticesinde bolluk ve bereket isteyenler, rızıklarının artması için dua ederek Allah'a sığınmışlardır.

10. Evlilik Üzerine Edilen Dua

Türk kültüründe hayatın geçiş dönemleri olarak ifade edilen unsurlardan biri de evliliktir. Evlilik, karşıt cinslerden iki ya da daha fazla kişinin üremek ve dolayısıyla türünün devamlılığını sağlaması konusunda atılan ilk adımdır. Ekonomik, sosyal ve duygusal bir birliktelik kurmak amacıyla aile kurumunu oluşturmak adına yapılan bir sözleşme olan evlilik halk hikâyelerine de konu olmuştur. Halk hikâyelerinde yer alan kahramanlar da sevdiklerine kavuşmak ve onlarla mutlu bir yuva kurmak için dua etmişlerdir.

Geleneksel toplumlarda yer alan büyüklere itaatin yerine gelmesi için istenen evlilik gerekçesi bu hikâyede görülür. Bedri Sinan hikâyesinde, Bedri Bey evlilik çağına gelince iyi bir aile sahibi olmak için Allah'a dua eder: "Evet, ben evleneceğim ama ey benim Rabbim, bana öyle bir aile nasip eder misin ki anamın babamın emrini yerine getirsin." der (Cemiloğlu ve Türkmen, 2016: 73). Hikâyede, evlilik isteyen kahramanın, sahip olacağı eşinin, ana babasının rızasını yerine getirmesini dilemesi dikkat çekicidir. Kahramanın inanışına göre kurulacak yuvada mutlu olabilmenin yolu, ana babayı mutlu etmekten geçmektedir. Halk hikâyelerinde edilen dualar, kahramanın dileklerinin, içselliğinin yanısıra, Türk halkının değerler dünyasını ve inanışlarını yansıtması açısından önemlidir.

Behçet Mahir'in Yusuf ile Züleyha hikâyesinde Züleyha, Yusuf'un kendisini alması ve onunla evlenmek için dua eder: "Onsekiz bin âlemi yokdan var eden sensin, ben senin birligen inandım, iman getirdim. Lâkin Âdil-i Mutlâksın herkeşin mıradını verirsin, ağladıp güldüren sensin, benim de mıradımı ver, güzelliğimi ver, saltanatımı ver, gençliğimi ver, Yusuf beni alsın." der (Sakaoğlu vd. 1990: 168). Bu hikâyede farklı olan Züleyha'nın, Yusuf'la evlenmesinin ön koşulu olarak saltanatı, güzelliği ve gençliğini geri almak istemesidir. Yusuf'un kendisini almasını bu şartlara bağlayan Züleyha, Allah'a bu şekilde teslimiyet göstererek dua etmektedir.

Evlilik, genellikle sevgililerin birbirine kavuşmasıyla gerçekleşen bir eylemdir. Kahramanlar sevgiliye giden yolda birçok sıkıntı çekmiştir. Bu sıkıntıların sonucunda kavuşan âşıklar, evlenebilmek için dua ederek Allah'a sığınmışlardır.

11. Ölen Kişinin Dirilmesi İçin Dua

Cansız bir varlığa yeniden can vermek Tanrı'nın lütfuyla göndermiş olduğu elçilerinin mucizesi olarak kutsal kitapta yer almaktadır. Peygamberlerin, onlara inanmayan kişiler tarafından sınanması, Allah tarafından bahşedilen diriltme mucizesi ile gerçekleşmiştir. Aksi takdirde böyle bir şeyin olması sadece anlatı olarak metinlerde yer almıştır. Halk hikâyelerinde ise kimi zaman gerçekleşmesi imkânsız olan birtakım hadiseler meydana gelir. Bunlardan biri de ölen bir kişiyi yeniden diriltmektir. Bu işlemin gerçekleşmesi için Allah'a münacatta bulunulur ve dua edilir. Ancak halk hikâyeleri, birkaçı hariç mutlu sonla biten anlatılar olduğundan ya da dinleyicinin haletiruhiyesine göre şekillendiği için çeşitli varyantlarda değişiklik gösterebilmektedir.

Kahramanlar çoğu zaman doyamadıkları sevdiklerinin ölüm haberini alınca dirilmelerini ister. Saraç İbrahim ile Perişan Sultan hikâyesinde, padişahın kızına âşık olan İbrahim, Perişan Sultanın öldüğünü duyunca:

"Sana sığınmışım Mevla'm,

Derman senden olmalıdır,

Cansıza can veren sensin,

Ferman senden olmalıdır." diye dua eder (Yılmaz, 2011: 256). Yüce Allah'ın sonsuz kudretinden ümidin kesilmediğinin ve diriltmenin yalnızca kendisine ait olduğu vurgulanmıştır.

Hikâyet-i Mihr ü Vefa hikâyesinde ise Rumeli ilinde Kaygusuz Şah adında zengin bir padişahın üç oğlu bulunur. Padişah amansız bir hastalığa yakalanınca vezirler tahta kimin geçeceğini sorar. Padişah da vasiyeti gereği büyük oğlanı devletin başına, ortanca oğlanı deve, koyun, sığır gibi malların başına, küçük oğlu olan Vefa'ya da altınları bırakır. Azarka isimli bir cadı, Mihri Banu'yu almak için mağaraya dilenci kılığında gelir. Vefa ona altın vermek ister ancak bir sihir yaparak Vefa'yı öldürür. Bir falcının yardımıyla kardeşlerini mağarada bulan ağabeyleri bu duruma çok üzülür. Hızır'ın duasıyla Vefa yeniden dirilir (Alptekin, 2021: 283). Burada velilerin de keramet göstererek peygamberlerin yol göstericiliğinden faydalandığı görülmektedir. Hızır, Allah'ın dostu olarak dua eder ve kerametini gösterir. Peygamberlerin göstermiş olduğu mucize, halk anlatılarında yerini bir nevi veliler tarafından gösterilen kerametlere bırakmıştır.

Âşık Verga hikâyesinde de Verga'nın sevgilisi, peygamber efendimizin ayaklarına kapanır ve kendisinden yardım ister. Hz. peygamberin duası ile Verga dirilir. "Cebrail'in; dini İslam için ölen bu şehide herkes kendi ömründen dilediği kadar gün ve rızık versin." demesi üzerine Hz. Ali, eşini ve çocuklarını görüp kalan tüm ömrünü verir. Böylece Âşık Verga dirilip kırk

yıllık bir ömür sürer." (Sakaoğlu vd., 1999: 219). Hikâyede, duanın gücünün her kapıyı açtığı, ölüyü bile diriltebileceği görülür. Benzeri olarak Mahmut ile Nigar hikâyesinde de zâlim hükümdar tarafından bir sandığa koyulup nehre bırakılan âşıklar dalgaların arasından kayalara çarpa çarpa gözden kaybolur. "Burada kahramanların denize atılmasının sebebi, öldürmek veya yok etmek düşüncesinden dolayıdır." (Şimşek, 1997: 38). Nehre bırakılan sandıkların içerisinde yer alan kişilerin ölmesi amaçlanır. Kardeşinin acısına dayanamayan Kamber dua eder ve Karacaoğlan, derviş kılığında gelerek duada bulunur:

"Şu karşıdan gelen bakın o kimdir.

Gelsin merhem etsin belki hekimdir.

Mir(i)za Mahmut'tur Nigâr Hanım.

Umarım Mevlâ'dan bunlar dirile." der (Kaya, 1987: 146). Yine dirilmeyi gerçekleştiren en önemli unsur, Yüce Allah'a yapılan duadır. Duayla Hızır, pir vb. din ululari duayı aracı kılarak Allah'tan isterler. Hikâyelerde de anlatılmaya çalışılan en önemli konu her ne kadar gücünün üstünde bile olsa Allah'ın 'ol' demesiyle her şeyin olabileceğini göstermektir.

12. Ölmek (Canın Alınması) İçin Edilen Dua

Her nefsin ölümü tadacağı dünyada, doğmak gibi ölüm de nefes alan her canlı için var olan bir gerçektir. "Âşıkların dua ile aşka düşmesi kavuşma isteğiyle elde edilen duaların sonucunda âşıkların ölmeleri ya da âşıklardan biri ölünce bir diğerinin ölüm dileyerek ona ahrette kavuşması halk hikâyelerinde sıkça karşılaşılan bir durumdur." (Keskin, 2018: 496-497). Halk hikâyelerinde kahramanlar ya da sevgilileri, dünyada muratlarına eremedikleri zaman ahrette kavuşmayı arzu ederler. Dünyadaki tek gayeleri olan sevgiliye kavuşma hayali yarım kalan âşıklar, Allah'a dua ederek canlarını almasını ister.

Varaka ile Gülşah hikâyesinde, Gülşah'ı zorla Melik Muhsin'e verirler; ancak Melik, Gülşah'ın Varaka'yı sevdiğini bilir. Âşıkları sarayında buluşturan Melik, âşıkların nefislerine uymadıklarını görüp Gülşah'ı boşar. Melik'in bu iyiliği karşısında mahcup olan Varaka, Gülşah'ı terk ederek ülkesine döner. Yolda giderken yaşadığı utançla Allah'tan canını alması için dua eder ve duası kabul olur. Gülşah, Varaka'nın öldüğünü duyunca o da kendisini hançerle öldürür (Alptekin, 2021: 197). Hikâyede, yapılan iyiliğe lâyık olamayıp nefsine yenik düşen kahraman, toplum kurallarına aykırı davranışından dolayı duyduğu mahcubiyetle ölümü diler. Nefsin galebe çalarak bireye yaptırdığı hatalar, kendi duasıyla ölümü dileyip bedelini canıyla ödemesine neden olur.

Tahir ile Zühre hikâyesinde de Tahir, zor durumda kalınca Allah'tan canını alması için dua eder ve duası hak katında kabul olur. Zühre'nin babası Tahir'i hamamda yakalar ve boynunun kesilmesi için askerlerine emreder. Tahir, cellatlardan beş dakika müsaade ister. Abdest alıp iki rekât namaz kılar ve Allah'a: "Yarabbi, bu saat bu dakika ruhumu kabzeyle." diyerek canı

gönülden dua eder. Duası kabul olan Tahir ruhunu teslim eder. Bu acıya dayanamayan Zühre de: "Ey benim aşkımla kendini bu hale koyan Tahir'im her kim münafıklık etti ise benim Tahir'im gibi helak olsun." diye beddua ettikten sonra Allah'a canını alması için dua ederek oracıkta can verir (Türkmen, 1998: 247). Kahramanlar, sevdikleri ölünce onlar da Allah'a dua eder ve bu dünyadan ayrılmak isterler. Dünyada yarım kalmış olan muratlarını, ahrette tamamlamak adına ölümü arzu ederler.

Arzu ile Kamber'de matbu varyantta geçen bir kısımda Arzu ile Kamber kavuştuktan sonra Kamber Arzu'nun dizlerinde uyumak ister. "Yarabbi, ya Resullah beni buradan gurtar. Arzu'nun dizi üzerinde biraz yatayım da canımı sonra al." der. Arzu'nun dizine yatar ve ölür, Arzu da bunun üzerine:

"Bir ay doğdu ilk akşamdan, geceden.

Şafkı vurdu pencereden, pencereden.

Uykusuz mu kaldın dünkü geceden.

Uyan ey sevdiğim, Gamber'im uyan!" diye dua eder (Şimşek, 1987: 301). Bu ağıtların ardından Kamber'in öldüğünü gören Arzu, Allah'a kendi canını alması için de dua eder. Yine aynı hikâyede geçen Arzu'nun kötü yürekli annesi iki aşığın aynı anda öldüğünü görünce Allah'tan kendi canını alması için de dua eder ve karaçalı olarak iki aşığın arasında yer alır. Kötü sonla biten halk hikâyelerinde görülen, kahramanları ayırmaya çalışan kişi de onların öldüğünü görünce ölmek için dua eder. Çünkü ahrette kavuşacak bu âşıkları ayırmak için onun da ölmesi gerekmektedir.

Gelin Taşı hikâyesinde Yasemen'i, Yusuf'a isterler. Yasemen'i getiren gelin alayına yolda pusu atılır. Yasemen'i oğlu için kaçırmaya gelen Yedi Deli kardeşlerden biri, gelin atına yaklaşır. Yasemen, Allah' a dua ederek yalvarır: "Eeey on sekiz bin âlemi yaratan Allah! Ben sevdiğim Yusuf'a söz vermiştim. O yolda geçerken beni çadırımda görüp gönül vermişti. Ben ona, o bana âşık-mâşuk olmuştuk. Bu zalim insanlara beni yar etmektense beni taş kes!" der ve duası kabul olur. Günümüzde dahi Gelin Taşı denilen yerde taşların üzerinde kına rengi gibi bir renk olur bunun Yasemen'in elinin kınası olduğu ve bu taşların kenarında ot bitmemesinin de Yasemen'in bedduasından meydana geldiği söylenir.

"Dağ bile göğermez senin ahından.

Taş oldun, silkindin her günahından.

Bir dilek diledin sen Allah'ından.

Duan kabul oldu, taş olan gelin." sözleri taş olan gelinin hayatını hikâye eder (Türkmen, 2020: 387). Hikâyede, namusu için ölümü isteyen Yasemen'in iffetini kaybetme korkusuyla Allah'tan ölümü istediği görülür.

İslamiyet'in Türkler arasında yeni yeni kabul edildiği halk hikâyesine geçişin mihenk taşı olan Dede Korkut hikâyelerinde geçen Deli Dumrul hikâyesinde de Azrail'e kafa tutan bir gencin, yaşadığı zorluklar karşısında ilahi güce teslimiyeti konu edilmektedir. Azrail'in canını almasından

korkarak Allah'a yalvaran Deli Dumrul'un duası Hak katında kabul görür. Yüce Allah onun canı yerine, başkasının canını alması için Azrail'e emreder.

"Yücelerden yücesin,

Kimse bilmez nicesin?

Görklü Tanrı!

Nice bilmezler seni gökte arar, yerde arar.

Sen ise inananların gönlündesin.

Dayim duran, güçlü Tanrı!

Baki kalan, bağışlayıcı Tanrı!

Benim canımı alacak olursan sen al." diye dua eder (Gökyay, 1976: 126). Hikâyede, Türklerin İslamiyet ile beraber değişen geleneksel yapısının etkisini görülmektedir. Deli Dumrul'un Azrail'e kafa tutması ondaki İslam inancının yeni yeni oturduğuna kanıt gösterilebilir.

Benzeri olarak Âşık Garip hikâyesinde Garip, Şahsenem'den karşılık bulamayınca aşk acısıyla yanarak Allah'tan ya muradını vermesini ya da canını almasını diler (Türkmen, 1995: 209). Aşk acısının bireyde yarattığı üzüntü, kahramanın canından dahi vaz geçmesine yol açarken aşkın büyüklüğü dile getirilir.

Üzerinde çalışma yapılan halk hikâyesi örneklerinde de sevgilisini kaybeden âşık, sevdiğine kavuşmak için dua eder ve Allah'tan ölümü ister. Genel anlamıyla ölümü istemek, insanlar tarafından arzu edilecek en son şeydir, ancak halk hikâyelerimizde aşığın tek bir amacı vardır; o da sevdiğine kavuşmaktır. Sevgilisini kaybeden âşık ya da sevgili için hayat da bitmiş demektir. Bu sebeple kahramanlar, tam bir teslimiyetle canlarının alınması için duada bulunur.

13. Diğerleri

Türk kültüründe atın yeri ve önemi yadsınamaz şekilde varlığını göstermektedir. At, kişinin yoldaşı, sırdaşı hatta aile bireylerinden biri bile sayılmaktadır. Halk hikâyelerinde Hz. Hızır'dan sonra kahramanların en büyük yardımcısı attır. At, bütün halk hikâyelerinde kahramanın kardeşi gibidir; çünkü kahramanın doğumu ve atın doğumu aynı anda gerçekleşir. Hızır, derviş, pir, aksakallı ihtiyar, dede vb. kahramanın doğması için elmayı verirken kabuğunu da ahırdaki kısrak için verir. Böylece doğacak olan kahramanla birlikte, ona yoldaş olacak atı da doğuma hazırlanmış olur.

Türklerin hayatında önemli bir yere sahip olan atın, halk hikâyesi metinlerinde kahramana yoldaş olmasına ve ona yol göstermesine değinilmektedir. Kirmanşah hikâyesinde sevgilisi Mahperi'yi kaçıran cazu deve karşı Allah'a sığınan Kirmanşah, Mahperi'yi bulmak için atına: "Karakaytaz! Seni, beni yaradan Mevla'yı seversen; beni cazu devin bulunduğu mağaraya götür." der (Türkmen, 2020: 141). Burada da atın, kahramanın kader arkadaşı ve en büyük yardımcısı olduğu görülmektedir. Halk hikâyelerinde at bir insan gibi verilen emirleri yerine getirip kahramanı

içinde bulunduğu zor durumdan kurtaran yardımcı hayvan olarak önemli bir yere sahiptir.

Halk hikâyeleri metinlerinde kişinin yapmış olduğu bazı hal ve hareketlerinden yahut ağızlarından çıkan sözlerden dolayı üzüntü, mahcubiyet ve suçluluk duyması beraberinde pişmanlığı da getirmektedir. Halk hikâyelerinde kahramanlar yahut onlara zulüm edenler, hikâyenin belli bölümlerinde bir şekilde yapmış oldukları bu davranışlardan dolayı Allah'a sığınmış; hatalarını telafi etmek için dua etmişlerdir.

Pişmanlık üzerine yapılan bu dua örneğinde kahramanın içine düştüğü durumdan dua ile bertaraf edildiği görülür. Behçet Mahir'in Nemrud Han hikâyesinde babasına yaptığı haksız zulüm karşısında pişmanlık yaşayan Nemrud Han, Allah'a dua ederek bunu telafi etmek ister. Hikâyede, hükümdar olan Ömer'in oğlu Celaleddin, sarayda bir üst konumda yer almak için babasına baskı yapar. Tüm bunlara dayanamayan Ömer Bey, onu saraya vezir olarak alır, oğluna 'acımasız' anlamına gelen Nemrud ismini verir ve sarayı terk eder. Babasına yaptığı haksızlığı anlayan Nemrud Han, onu arar, bulamayınca da Allaha dua eder: "Ey yohları var eden efendim. Ben babamı yerde mi arim, gökte mi arim, göyde mi arim, garada mi arim, deryada mi arim, nerde arim? Her şeye gadir sensin. Bene lütf et, yardım et." der. Duasının karşılığı olarak babasını bulur ve ondan af diler (Sakaoğlu vd., 1999: 202). Hikâyede, kişinin yapmak istemeyip de yapmış olduğu davranışlarından ötürü duyduğu pişmanlık anlatılır. Türk kültüründe anaya-ataya saygısızlık asla kabul edilmemiştir.

Halk hikâyesi metinlerinde rastlanan bir başka konu ise akıl verilmesi yahut nasihatte bulunulmasıdır. Metinde müşkül durumda olan Kenan'a pirler akıl vererek yol gösterirler. Kenan ile Hanzade hikâyesinde ise Hamit Han'a türlü hile ile "Paşa'nın Bağları" yazısını sildirip; "Hamit Han Bağları" yazması aklını veren Salih Bezirgan yüzünden Hamit Ağa evinden, yurdundan olur. Oğlu Kenan ise bu duruma dayanamaz. Dervişler, Kenan'ın rüyasına gelerek: "Sana bir dua öğreteceğiz, gideceksin Salih Bezirgan'ın kapısında bu duayı yedi kere okuyacaksın. Okuduğun zaman inşallah onu derin bir uyku basacak, o zaman ata bin sür! O zaman Allah kerim" derler. Kenan, rüyasında gördüğü dervişin duasını kıbleye dönerek yedi değil, kırk defa okur (Türkmen vd., 2020: 79). Hikâyede, Allah'ın sadık kulları olarak bilinen dervişlerin yardımcı tipler fonksiyonuyla karşımıza çıktığını görmekteyiz. Dervişlerin edilen duaya icabet ile gelmelerinden çok duayı öğretmek için nasihatte bulunmaları diğer hikâyelerden farklı bir özelliktir.

Metinlerde rastlanan bir diğer unsur ise yapılan iyiliğe karşı dua alınmasıdır. Rıza Bey hikâyesinde Rıza Bey, şehrine gelen, garip bir gezgin olduğunu söyleyen dervişin üstünü başını değiştirip karnını doyurur. Bunun üzerine derviş: "Sen bu kadar merhametli bir beysin. Bu kadar hürmetli, ekmek sahibisin. İnşallah sırtın yere gelmez. Allah işini rast getirsin. Allah senden razı olsun." der ve gözden kaybolur (Yılmaz 2011: 67). Dervişin yapılan iyilik karşısında duada bulunması halk hikâyelerinin genelinde

görülen bir özelliktir. *"Ne ekersen onu biçersin."* sözüyle eş değer olan bu yardım, tek taraflı olmayıp yapılan iyiliğin neticesinde karşılık görmüştür.

Dünyaya gelmemize vesile olan anne ve babalarımızın yapmış olduğu dualar, gerek İslâm dininde gerekse gündelik yaşantımızda sıkça karşılaştığımız ve toplum nezdinde kabul gören önemli bir noktadır. Bizlere şefkati, hoşgörüyü, vicdanı, saygıyı öğreten ilk mimarlarımız olan anne ve babalarımızın duaları halk hikâyelerinde de yer almıştır. Kirman Şah hikâyesinde devin elinde tutsak olan Mahperi'yi almak için babasından izin isteyen Kirman Şah'a babası, onun sağ gidip selamet gelmesi için dua eder (Alptekin 1999:180). Kirman Şah'ın babasından izin almadan gurbete çıkmaması ataya-anaya olan saygının ve kutsallığın en büyük işaretidir. Toplumda da yer alan inancımıza göre anne duası her türlü belaya kalkan olurken; babanın duası cehennem ateşine zırh olur. Burada da Kirman'ın babasının duasını almadan yola düşmemesi bu inanç perspektifi ile aynı noktada ele alınır.

Sonuç

Dualar, bir temenninin gerçekleşmesi için yapılan; duayı eden kişiye büyük ümit veren manevi bir ihtiyaç ve sığınma kapısıdır. Halk hikâyelerindeki kahramanlar da dara düştüğünde yahut çaresizlik içinde hissedince, ilahî bir güce sığınma ihtiyacı duymuşlardır. Halk hikâyelerinde başı sıkışan, darda kalan kahraman abdest alır, namaz kılar ve duasını eder. Yapılan bir iyiliğin karşısında daima pozitif yönde bir kazanım vardır. Kahramanlar da dua etmeden önce bir takım iyiliklerde bulunarak dualarının kabul edildiğine şahit olmuşlarıdır. Dua motiflerine sıkça yer verilen halk hikâyelerinde, kahramanın sevgilisine kavuşamaması ve ondan ayrı kalması, onun için en büyük kayıptır. Halk hikâyelerinde çoğunlukla sevgiliden ayrı düşmenin imtihanı ile Allah'a dua edilmiştir, çünkü aşığın tek amacı sevgilisine kavuşmaktır. Hikâyelerde, dünyadaki muratlarını tamamlamak için ölümü bile dileyen kahramanların dualarına rastlanılmıştır. Halk hikâyelerinde, kahramanların ettiği dualara icabet eden Hz. Hızır motifi de önem arz etmektedir. Hikâyelerde çeşitli adlarda bulunan Hızır; pir, dede, ihtiyar, aksakallı ihtiyar, baba, derviş vb. hüviyetlerle yardıma koşarak kahramanı ve onun sevdiklerini her türlü kötülükten korumuştur. Günümüzde dahi halk arasında zorda kalınca yetişen Hızır inancı hala varlığını korumaktadır.

Ele alınan halk hikâyelerinde, duanın sağaltıcı etkisinin, bireyde manevî olarak rahatlama sağladığı tespit edilmiştir. Edebî kimliğimiz olan halk hikâyelerinde kahraman, soyunun devamını sağlayan bir evlat isterken, zor durumdayken, iyileşmek için, sevgiliye kavuşmak için vs. hayatının her aşamasında duaya sığınmıştır. Genel olarak toplumların maddî-manevî kültürünü, değer yargılarını, inançlarını yansıtan, halk hikâyelerinde duanın, edebî metinler içerisinde geniş bir yere sahip olması, Türk toplumunun millî ve İslamî kimliğinin bir arada bütünlük teşkil etmesinin yansımasıdır. Ele alınan halk hikâyelerinde Türk halkının hemen

hemen her durumda duaya sığınması, hayata iyimser ve ümit dolu bakış açısından kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

Akkaş, S. (1999). *Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Alptekin, A. B. (1997). *Halk hikâyelerinin motif yapısı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin, A.B. (1999). *Kirmanşah hikâyesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Binyazar, A. (2018). *Dede Korkut.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boratav, P.N. (2002). *Türk halk bilimi II 100 soruda Türk folkloru.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Cemiloğlu, M. - Türkmen, F. (2009). *Âşık Şevki Halıcı'dan derlenen halk hikâyeleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Cemiloğlu, M. - Türkmen, F. (2016). *Âşık Mevlüt İhsanî'den derlenen halk hikâyeleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Cilacı, O. (1994). Dua. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 9, 529-530, İstanbul: TDV Yayınları.

Çetindağ Süme, G. (2015). Halk anlatılarında "olağanüstü biçimde hamile kalma" motifi üzerine bir değerlendirme. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 6(20), 135-151.

Çetinoğlu, O. (2019). *Duâ huzura açılan kapılar.* İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.

Duymaz, A. (2001). *Kerem ile Aslı üzerine mukayeseli bir araştırma.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Elmalılı Yazır, M.H. (2012). *Kur'ân-ı Kerim ve meâli.* İstanbul: Aktifnet Dağıtım Yayın.

Gökyay, O. Ş. (1976). *Dede Korkut hikâyeleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kaya, D. (1987). *Mahmut ile Nigâr hikâyesi üzerine karşılaştırmalı bir araştırma.* Sivas.

Kaya, D. - Koz, S. (2000). *Halk hikâyeleri I.* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Keskin, A. (2018). *Türk kültüründe alkışlar (dualar/iyi dilekler) ve kargışlar (beddualar/kötü dilekler): Metin ve bağlam merkezli bir inceleme.* İzmir: Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi.

Kimter, N. (2002). Dinî inanç ve ibadet ve duanın umutsuzlukla ilişkisi üzerine. *Gençlik, Din ve Değerler Psikolojisi,* (ed. Hayati Hökelekli), Ankara: Ankara Okulu Yayınları.

Sakaoğlu, S. vd. (1999). *Meddah Behçet Mahir'in bütün hikâyeleri I- II.* Anlara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Şenocak, E. (2000). *Leylâ ile Mecnûn hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma.* Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,

Şimşek, E. (1987). *Arzu ile Kamber hikâyesi üzerinde mukayeseli bir araştırma.* Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şimşek, E. (1997). Halk anlatmalarında sandığa koyarak denize atma motifi üzerine. *Millî Folklor*, 5(36), 34-41.

Şimşek, E. (2008). Ölümsüzlük ilâcı elma. *Turkish Studies,* 3(5), 193-204.

Türkmen, F. (1998). *Tahir ile Zühre (inceleme-metin).* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Türkmen, F. vd. (2020). *Âşık Şeref Taşlıova halk hikâyeleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yılmaz, T. (2011). *Âşıklardan halk hikâyeleri I.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı */ Author Contributions:* İkinci yazzar (öğrenci), danışman hocasının rehberliğinde pek çok halk hikâyesini okuyarak dua metinlerini tespit etmiştir. Metinler, her iki yazar tarafından amaçlarına göre tasnif edilmiş ve metinler tahlil edilerek duanın önemi, Tanrı ile insan ilişkisi psikoko-sosyal açıdan değerlendirilmiştir./ *The second author (student), under the guidance of his advisor, read many folk tales and identified prayer texts. The texts were classified by both authors according to their purpose and the texts were analyzed and the importance of prayer and the human relationship with God were evaluated from a psycho-social point of view.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 24.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 19.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1473013
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 1070-1085.

İnceleme Makalesi
Review Article

UYGUR TÜRKLERİNDE UĞURLAMA

♦

SENDOFF IN UYGHUR TURKS

Neşe ERENOĞLU*

ÖZ: Tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde toplum belleğindeki kayıtlardan hareketle gündelik iletişim rutinleri gerçekleşir. Bu iletişim rutinlerinde kullanılan kalıplar toplumdan topluma değişiklik gösterdiği gibi kişiler ve koşullar doğrultusunda farklı görünümlerle de ortaya çıkar. Uygur Türklerinde uğurlamalar çeşitli söz ve davranış kalıplarıyla yapılandırılmıştır. Uğurlamanın pek çok türü bulunmaktadır. Uğurlama, yalnızca bir canlının uğurlanmasıyla sınırlı değildir. Kimi zaman ölen kişi, kimi zaman başka bedene giren ruh, kimi zaman da kutsal bir ay uğurlanır. Çalışmamızda Uygur Türklerinin uğurlamalarda kullandıkları bu söz ve davranış kalıplarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Uygur Türklerinde uğurlama *uğurlama ile ilgili sözcükler, uğurlama sözleri* ve *durumlara özgü uğurlamalar* olmak üzere üç ana başlık altında ele alınmıştır. Durumlara özgü uğurlamalar *misafir uğurlama, yolcu uğurlama, evlenen kızı uğurlama, ölüm ile ilgili uğurlamalar* (*ölmek üzere olan kişiyi uğurlama, ölen kişiyi uğurlama*), *başka bedene giren ruhu uğurlama* ve *diğer uğurlamalar* olmak üzere alt başlıklara ayrılarak incelenmiştir. Asker uğurlama, hacı uğurlama, Ramazan ayını uğurlama, ava giden kişiyi uğurlama gibi türler *diğer uğurlamalar* başlığı altında verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Uygur, uğurlama, veda, iletişim, ayrılık.

ABSTRACT: *In the process of historical and social development, daily communication routines occur based on the records in the social memory. The patterns used in these communication routines vary from society to society and also appear in different forms depending on people and circumstances. Among the Uyghur Turks, sendoffs are carried out with various words and behavioral patterns. There are many types of sendoffs. Sendoff is not limited to sending off just one living thing. Sometimes the deceased person, sometimes the soul entering another body, and sometimes a holy month are bid sendoff. Our study aims to reveal these words and behavioral patterns used by Uyghur Turks in sendoffs. Sendoff in Uyghur Turks is discussed under three main headings: words related to sendoff, sendoff words and sendoffs specific to situations. Sendoffs specific to situations have been examined under subheadings: guests sendoff, passengers sendoff, a daughter who is getting married sendoff, sendoffs related to death (the person who is about to die sendoff, the deceased sendoff), the soul entering another body sendoff, and other sendoffs. Types such as soldiers sendoff, pilgrims sendoff, the month of Ramadan sendoff, a person going hunting sendoff are given under the heading of other sendoffs.*

Keywords: *Uyghur, sendoff, farewell, communication, separation.*

* Doç. Dr.-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü/Nevşehir-nese80nese@gmail.com (Orcid: 0000-0003-0807-4592)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

İletişim tüm düşünce, olgu ve verinin simgeler aracılığıyla iletilmesi ve paylaşılmasıdır (Usluata, 1994: 24). Kişiler arası iletişim belli kurallara bağlı olarak gerçekleşir. Her toplum, gündelik yaşamın çeşitli alanlarında belirli durumlara ve ihtiyaçlara bağlı olarak iletişim biçimlerine başvurur (Keskin, 2017: 126). Selamlaşma, vedalaşma gibi nezaket kuralları sosyal yaşamın en önemli iletişim rutinleri içinde yer alır. İletişimin başlatılması ve sonlandırılması bu rutinlere bağlıdır. Çoğu kez selamlaşmayla başlayan iletişim, vedalaşmayla biter (Selçuk, 2005: 1-2). Vedalaşma sırasında kalan, belirli söz ve davranış kalıplarıyla gideni uğurlar.

Doğumla başlayıp ölüme uzanan yaşamda pek çok ayrılık ortaya çıkar. Uğurlama, yalnızca bir canlının uğurlanmasını kapsamaz. Başka bedene giren bir ruh, ölen bir kişi, kutsal bir ay da uğurlanır.

Çalışmamızda Uygur Türklerindeki uğurlamalar, *uğurlama ile ilgili sözcükler, uğurlama sözleri* ve *durumlara özgü uğurlamalar* başlıkları altında ele alınmıştır.

1. Uğurlama ile İlgili Sözcükler

Türkiye Türkçesindeki uğurlama sözcüğüne karşılık Yeni Uygur Türkçesinde *uzitiş*, Türkiye Türkçesindeki uğurla- fiiline karşılık Yeni Uygur Türkçesinde *uzat-, yolġa sal-* fiilleri kullanılır. Yeni Uygur Türkçesinde bu fiillerin dışında uğurla- anlamına gelen *vidalaş-*[1] fiili de bulunur. Ancak bu fiil ebedî ayrılmak, ölmek, ölümden önce vedalaşmak anlamlarının yanı sıra ölenin ailesi ve akrabalarının cenazenin yanına gelerek onu uğurlaması anlamıyla da kullanılmaktadır (Yakup vd., 1999: 51).

uzitiş: Türkiye Türkçesindeki karşılığı uğurlama, uğurlamaktır.

Keçte Edhem keldi, öyde liḳ méhman bar idi, hemmisi Merup Aḳsaḳalni tebrikleşke, uzitişḳa kelgen ülpetdaş-yéḳinliri idi. "Akşamleyin Edhem geldi, ev misafir doluydu, hepsi Merup Aksakal'ı tebriğe, uğurlamaya gelen dostları ve yakınlarıydı." (Turdi, 2005: 218).

Abdusalam mehelimizdin imtihan bérip aliy mektepke ötken birinci bala. Şuña uni uzitiş üçün etretniñ mélidin bir paḳlan soyimiz. "Abdusalam mahallemizden sınavı kazanıp üniversite kazanan ilk çocuk. Bu sebeple onu uğurlamak için kooperatifin sürüsünden bir kuzu kesiyoruz." (Talip, 2009: 329).

Ḳepser Renani uzitiş üçün katta bir réstoranda méhman çaḳirdi… "Kepser Rana'yı uğurlamak için büyük bir restorana misafir çağırdı…" (Asim, 2014: 458).

Uğurla- için Yeni Uygur Türkçesinde *uzat-, yolġa sal-, vidalaş-* fiilleri kullanılır:

---

[1] Veda ve vedalaşma için Yeni Uygur Türkçesinde *ḫoşlişiş*; vedalaş- için *ḫeyrleş-, ḫoşlaş-, razilaş-* sözcükleri kullanılmaktadır.

uzat-: Türkiye Türkçesinde uzatmak fiilini karşılamasının yanı sıra bir yere kadar birine eşlik ederek onu geçirmek, uğurlamak anlamına da gelmektedir (Yakup vd., 1996: 732).

Kéteriñni biler bolsam, uzatmasmidim, ketmen élip yolliriñni tüzetmesmidim? "Gideceğini bilseydim uğurlamaz mıydım, çapa alıp yollarını düzeltmez miydim?" (Yakup vd., 1996: 732).

Men ḳaytḳanda, Rizvan méni çoñ dervaziġiçe uzitip ḳoydi. "Ben dönerken Rızvan beni ana kapıya kadar geçirdi." (Yakup vd., 1996: 732).

Uni halva, manta bilen uzattim, silige salam éytti. "Onu helva, mantı ile uğurladım, size selam söyledi." (Kerimiy, 2015: 149).

vidalaş-: Ebedî ayrılmak, ölmek anlamına gelen *vidalaş-* fiili ölümden önce vedalaşmak anlamının yanı sıra cenazeyi yıkadıktan sonra ölen kişinin ailesi ve akrabalarının cenazenin yanına gelerek onunla helalleşip vedalaşması, onu uğurlaması anlamına da gelmektedir (Yakup vd., 1999: 51).

Andin taş ḳevrini birneççe ḳétim çögilep çiḳip öz söyümlügi bilen meñgülükke vidalişiptu... "Sonra taş kabrin etrafında birkaç kez dönmüş, sevdiğiyle sonsuza kadar vedalaşmış." (Ötkür, 1986: 23).

Darġa yéḳin kelgende bu oġul: "Anam bilen vidalişivalsam, deydiġan gépimni devalsam" dep padişahdin tileptu. "Darağacına yaklaştığında bu oğul: 'Annemle vedalaşsam, diyeceklerimi deyiversem.' diyerek padişaha istekte bulunmuş." (Yakup vd., 1999: 51).

U çeksiz söygü-mehebbet bilen yuġurulġan ġeyurane tebessumi arḳiliḳ sen bilen vidalaşti… "O sonsuz sevgiyle yoğrulan, canlı tebebüssümüyle seninle vedalaştı." (Çopani, 2007: 148).

Siler ünsiz, heriketsiz, köz yéşisiz vidalaştiñlar. "Siz sessizce, hareket etmeden, gözyaşı dökmeden vedalaştınız." (Çopani, 2007: 196).

yolġa sal-: Türkiye Türkçesindeki karşılığı yollamak, yola koymak, uğurlamaktır (Yakup vd., 1999: 603).

Ata, aran bir kelginiñde ḫever alalmay ḳuruḳla yolġa sélip ḳoyidiġan boldum, apamġa salam éytarsen… "Baba, kırk yılın başında geldiğinde sana iyi bakamayıp kuru kuru uğurlamak durumunda kaldım, anneme selam söylersin…" (Yakup vd., 1999: 603).

Yeni Uygur Türkçesinde yukarıda bahsi geçen bu sözcükler uğurlamayı karşılamaktadır. Diğer yandan bunların dışında uğurlama ile ilgili *yolluḳ, yolluḳ ḳil-, yolluḳ tut-* sözcükleri de kullanılmaktadır:

yolluḳ: Yeni Uygur Türkçesinde yolculuğa çıkan kişiyi uğurlamak için verilen gerekli şeyler, hediye anlamlarına gelmektedir (Yakup vd., 1999: 608). Uygur Türklerinde komşuların sınır duvarına ağaç koyması da *yolluḳ* diye adlandırılmaktadır (Tuğluk, 2011: 46).

Ekberniñ yeñgisi ve siñlisi Ekberge teyyarliġan yolluḳlirini berdi. "Ekber'in yengesi ve kız kardeşi Ekber'e hazırladığı yollukları verdi." (Yakup vd., 1999: 608).

Siz uzundin béri bir ḳaça tamiḳimizġimu éġiz tegmidiñiz, ete ḳaytidikensiz, az bolsimu bu tuḫumni yolluḳ üçün ḳobul ḳiliñ. "Siz uzun zamandan beri bir kere bile misafirimiz olmadınız, yarın dönüyormuşsunuz, az da olsa bu yumurtayı yolluk olarak kabul edin." (Yakup vd., 1999: 608).

yolluḳ ḳil-: Yolculuğa çıkan kişileri uğurlamak için onlara hediye vermek anlamına gelmektedir (Yakup vd., 1999: 608).

Mesumahun yénidin pul çiḳirip Lutpullaġa tutḳuzdi. Siñlisi Reyhanmu akisi Lutpullaġa birḳur yéni kiyimni yolluḳ ḳildi. "Mesumahun yanından para çıkarıp Lutpulla'ya uzattı. Kız kardeşi Reyhan da ağabeyi Lutpulla'ya bir takım yeni giysiyi yolluk olarak verdi." (Yakup vd., 1999: 608).

yolluḳ tut-: Yolculuğa çıkan kişileri uğurlamak için hediye vermek anlamına gelir (Yakup vd., 1999: 608).

Ḳiz-cuvanlar bolsa keştilengen ḳol yaġliḳliri bilen güllük Turpan doppilirini yigitlerge yolluḳ tutatti. "Kızlar ise işledikleri mendillerle çiçekli Turfan doppalarını delikanlılara yolluk olarak veriyordu." (Ötkür, 1995: 450).

Bu süretni sizge yolluḳ tutay, Rena, bu süret on neççe yildin béri maña hemrah bolup kelgen, emdi kişi yurtida sizge hemrah bolsun, hemme işliriñiz utuḳluḳ bolġay, Rena! "Bu resmi size yolluk olarak vereyim, Rena, bu resim neredeyse on yıldan beri bana yoldaş oldu, şimdi gurbet ellerde size yoldaş olsun, bütün işleriniz başarıya ulaşsın, Rena!" (Asim, 2014: 400).

Ular ḳoy, at, kalidin tartip, öy bisatliriġuçe yolluḳ tutuşti. "Onlar koyun, at ve inekten tutun da ev eşyalarına kadar her şeyi yolluk olarak verdi." (Kerimiy, 2015: 280).

2. Uğurlama Sözleri

Uygur Türkleri, uğurlamalarda *Ḫoş emise*[2] "Hoşça kal, güle güle" (Hahn, 1991: 156-157), *Körüşermiz* "Görüşürüz" (Hahn, 1991: 157) sözlerini yaygın olarak kullanmakla birlikte *Aḳ yol bolsun* "Yolun açık olsun" (Rahman, 1996: 152), *Aḳ yol tileymen* "İyi yolculuklar dilerim" (Rahman, 1996: 152), *Aḳyolluḳ boluñ* "İyi yolculuklar" (Turdi, 2005: 112), *Alla salamet ḳilsun* "Allah selamet versin" (Demirez, 2023: 51), *Alla séni panahida saḳliġay* "Allah seni korusun" (Çopani, 2007: 66), *Allaġa amanet* "Allah'a emanet" (Kerimiy, 2015: 445), *Aman boluñ* "Esen kalın, güle güle" (Necip, 1995: 12), *Aman-ésen boluñ* "Esen olun" (Necip, 1995: 12), *Aman-ésenlik tileymen* "Esenlik dilerim" (Necip, 1995: 12), *Ḫeyr* "Hoşça kal, güle güle" (Yakup vd.,

Uğurlama sözlerinin diyaloglardaki kullanımlarını görmek için tıklayınız!

[2] Demirez (2023: 52), *ḫeyr-ḫoş* "hoşça kalın", *aman-esen* "esenlik, sağ salim" biçimindeki eksiltili kalıp sözleri gidenin kalana söylediğini belirtir.

1991: 849), *Ḫeyrlik künler* "Hayırlı günler" (Demirez, 2023: 52), *Ḫeyr-ḫoş* "Hoşça kal, güle güle" (Hahn, 1991: 535), *Ḫoş* "Hoşça kal, güle güle" (Hahn, 1991: 300; Yakup vd., 1991: 862), *Ḫudaġa amanet* "Allah'a emanet" (Abdulvahit Kaşgarlı, 2016: 230), *Salamet boluñ* "Sağlıcakla kalın" (Yakup vd., 1991: 862) sözlerini kullanmaktadır.

Ḫoş "Hoşça kal, güle güle", *Ḫeyr* "Hoşça kal, güle güle" sözleri çoğu kez tek başına kullanılmayıp *Ḫeyr, Ḫudaġa amanet* "Güle güle, Allah'a emanet" (Kerimiy, 2015: 356); *Ḫoş, aman boluñ* "Güle güle, esen kalın" (Çopani, 2007: 230); *Ḫoş... Aḳyolluḳ boluñ* "Güle güle, iyi yolculuklar" (Turdi, 2005: 112) örneklerindeki gibi yanına başka uğurlama sözlerini alarak kullanılmaktadır. *Ḫoş* "Hoşça kal, güle güle", *Ḫeyr* "Hoşça kal, güle güle" dışındaki diğer uğurlama sözlerinin bir arada kullanımı da mevcuttur: *Yoluñlar aḳ yol bolsun, körüşkiçe aman boluñlar* "Yolunuz açık olsun, görüşene kadar esen kalın" (Ötkür, 1986: 371).

Aḳ yol bolsun "Yolun açık olsun" (Rahman, 1996: 152), *Aḳ yol tileymen* "İyi yolculuklar dilerim" (Rahman, 1996: 152), *Aḳyolluḳ boluñ* "İyi yolculuklar" (Turdi, 2005: 112) gibi uğurlama sözleri yolculuğa çıkan kişinin uğurlanmasında tercih edilen sözler arasındadır. Uğurlamalarda kalan kişi gideni *...mendin salam éytip ḳoyuñ* "... benden selam söyle" (Turdi, 2005: 83), *Ḫeyr ...'a salam éyt* "Güle güle, ...'a selam söyle" (Ötkür, 1995: 165), *Salam éyt bizlerni soriġanlerge* "Selam söyle bizleri soranlara" (İnayet, 2004: 182-216) gibi sözlerle selam göndererek de uğurlar.

Askere uğurlamada[3] asker çoğu kez Allah'a emanet edilerek uğurlanır: *Ḫudaya uluġ perverdigara oġlumni her ceñde ġalip ḳilġaysen, düşmenlerniñ ziyan-zeḫmetliridin saḳliġaysen* "Ey yüce Rabb'im, her savaştan oğlumu zaferle çıkar, onu düşmanların vereceği zararlardan koru" (Yunus, 1996: 268), *Alla séni panahida saḳliġay* "Allah seni korusun" (Çopani, 2007: 66).

Ramazan ayı şu sözlerle uğurlanır: *Ḫoş emise Ramazan ḫocam! Bizden razi bolsilar amanlik bilen ḳaytip kélersiz* "Güle güle ulu Ramazan'ım! Bizden razıysanız sağlıcakla dönüp gelirsiniz" (İlkul, 1997: 152).

Ölen kişi uğurlanırken söylenen sözler şöyledir: *Alla meġpiret ḳilsun* "Allah günahlarını bağışlasın" (Ötkür, 1986: 357), *Alla yatḳan yérini cennette ḳilġay* "Allah yattığı yeri cennet eylesin" (İmin, 2012: 64), *Cayi cennette bolsun* "Mekânı cennet olsun" (Behram, 2006: 34), *Ḫatircem yat, cayiñ cennette bolsun* "Huzur içinde yat, mekânın cennet olsun" (Behram, 2012: 191), *Ḫuda, ...nıñ yüzini yoruḳ, rohini ḫuş ḳilġay* "Allah, ...'nın yüzünü ak, ruhunu şad eylesin" (Çopani, 2007: 235), *Ḫuda, uniñ yatḳan yérini cennette ḳilġin* "Allah, onun yattığı yeri cennet eylesin" (Çopani, 2007: 401), *Rohiñlar cennette bolġay* "Ruhunuz cennette olsun" (Niyaz, 2006: 145), *Yatḳan yéri*

---

[3] *Ḳendek Tatliḳ Balam, Saña Aḳyol Tileymen!* "Şeker Gibi Tatlı Yavrum, Sana İyi Yolculuklar Diliyorum!" başlıklı hikâyede anne oğlunu askere gönderirken onun başından şeker saçmakta ve *Ḳendek tatliḳ balam, muşu ḳendek aḳyolluḳ bolġin balam! Ḳen çay demlep kütimen balam* "Şeker gibi tatlı yavrum, yolcuğun bu şeker gibi tatlı olsun yavrum! Şekerli çay demleyip seni bekliyorum yavrum" diyerek onu uğurlamaktadır (Kamal, 2023: 88).

cennette bolsunler "Yattığı yer cennet olsun" (İsrail, 2010: 33), *Yatḳan yérin cennettin bolġay* "Yattığı yer cennet olsun" (Abdulvahit Kaşgarlı, 2016: 298).

Uygur Türklerindeki uğurlama sözlerinin bazıları İslami unsurlar, bazıları Şamanizme ait unsurlar içerirken bazılarında bu iki unsurdan hiçbiri bulunmaz. *Alla salamet ḳilsun* "Allah selamet versin", *Alla séni panahida saḳliġay* "Allah seni korusun", *Allaġa amanet* "Allah'a emanet", *Ḫudaġa amanet* "Allah'a emanet" gibi sözlerde İslami unsurlar yer alırken; *Aḳ yol bolsun* "Yolun açık olsun", *Aḳ yol tileymen* "İyi yolculuklar dilerim", *Aḳyolluḳ boluñ* "İyi yolculuklar" gibi sözlerde Şamanizme ait unsurlar[4] yer alır. *Körüşermiz* "Görüşürüz" sözünde ise her iki unsur da bulunmamaktadır.

3. Durumlara Özgü Uğurlamalar

3.1. Misafir Uğurlama

Misafirlerin[5] şans ve bereket getireceğine inanan Uygur Türkleri, nezaket kuralları içinde onları en iyi biçimde ağırlamaya çalışırlar (Rahman vd., 1996: 28). Misafir uğurlama biçimleri ziyaretin türüne, yerine ve kişi sayısına göre farklılık gösterir.

Uygur Türkleri, evlerine gelen misafirleri uğurlarken ayağa kalkıp onları kapıya kadar geçirmekte, yakınlık derecelerine, yaşlarına, aynı cinsten olup olmamalarına göre tokalaşmakta, sarılmakta ya da herhangi bir temas olmadan iyi dileklerde bulunarak misafir uzaklaşıncaya kadar kapıyı kapatmadan yola koymaktadırlar (KK-1). Ev sahipleri *Kelmek irade, ketmek icaze* "Gelmek iradeyle, gitmek izinle" diyerek çoğu kez misafirin hemen gitmesine izin vermez (Habibulla, 2000: 519).

Uygur Türklerinin misafirleri kapının önünde ellerine su dökerek uğurlama âdeti bulunmaktadır. Ev sahibi ya da bu iş için görevlendirilen kişiler kapının önünde, giden misafirlerin ellerine su döker ve misafirler bu suyla ellerini yıkayarak oradan ayrılır (Habibulla, 2000: 517-518).

Uygur Türkleri yemek ziyafetlerine gelen misafirleri geçmiş zamanlarda üstüne et konulan ekmek ya da etli umaçla[6] uğurlarken daha sonraları yemekle uğurlamaya başlamıştır. Ziyafetlerden alınan, misafirlerin ailelerine ya da gelemeyen misafirlere gönderilen bu yiyeceklere *zelle* adı verilir. Bu ziyafetler ilerleyen zamanlarda herkese açık hâle geldiği için *yurtḳa aş tartiş* ya da *yurtḳa dastiḫan séliş* olarak da adlandırılmıştır (Habibulla, 2000: 517-518).

---

[4] *Ak*, Şamanist Türk inançlarında arılık ve yücelik sembolü olarak kullanılır. Türk Şamanizminde iyilik Tanrısı olan Ülgen, Şaman dualarında *Ak Ayas* "Beyaz Parlak" biçiminde beyaz olarak nitelendirilir. Şaman inançlarına göre beyaz renk, temiz ruhların hoşuna gitmektedir. Bu inançtan hareketle Türklerde *aklık* temizliği, yüceliği ve ululuğu temsil eder (Genç, 1997: 1078-1079). Beyaz renk, batı yönünü ifade etmek amacıyla da kullanılmıştır (Çoruhlu 2002: 181). Uygur Türklerinde *ak* saflık, yücelik, iyilik ve şansın sembolü olarak kullanılır ve bu anlayış Şamanizm kaynaklıdır (Rahman, 1996: 152).

[5] Uygur Türklerinde misafirler ziyaretin türüne ve kişi sayısına göre *kalabalık misafir, halis misafir, davetli misafir, özel ziyafetteki misafir, ansızın gelen misafir* olarak adlandırılır (Habibulla, 2000: 517-526).

[6] Bir çorba türü (Necip, 1995: 436).

3.2. Yolcu Uğurlama

Yolcu uğurlanırken kendisine iyi yolculuklar dilenerek dualar edilmekte, öksüzlere ve yetimlere adak yemeği verilmektedir[7]. Adak yemeğiyle ataların ruhu anılarak yolcuya esenlik ve korunma dilenir[8]. Yolcunun selametle eve dönmesi için yapılan bu âdet, hem yola çıkacak kişiye hem de evdekilere huzur bahşetmektedir (Habibulla, 2000: 331; Tuğluk, 2011: 198).

Dua ve adak yemeğinin yanı sıra yolcuya yolluk verilerek de iyi yolculuklar dilenmektedir. Yolluk olarak çoğunlukla para, ekmek, kimi zaman da hatıra niteliğinde bir hediye verilir. Bu davranışın temelinde gidene evini, ailesini hatırlatarak onun bir an önce eve dönmesini sağlama düşüncesi yatmaktadır (Tuğluk, 2011: 198).

3.3. Evlenen Kızı Uğurlama

Evlenen kız, çeşitli âdetlerle baba ocağından uğurlanmaktadır. Kız baba ocağından çıkmadan önce ebeveynler kıbleye dönerek kurulacak yuvanın dirliği için dualar ederek kızlarının başının üzerinden ekmek ve sofra çevirir. Kızın başından iğde, şeker, hünnap ve parayla saçı[9] saçılır (Rahman vd., 1996: 129; Öger, 2013: 76-78).

Uygur Türkleri arasında *yar-yar koşakları/yölen koşakları* ile kızı uğurlama âdeti bulunmaktadır (Rahman, 1996: 108; Rahman vd., 1996: 131). Bu koşaklar, kızın uğurlanacağı gece müzikle koro eşliğinde okunur (Rahman, 1996: 107-108). Kız, baba evinden damadın evine uğurlanırken damadın ve gelinin arkadaşları tarafından söylenen bu koşaklar, çoğu kez kızın güzelliğini, çalışkanlığını ve ebeveynlerin dileklerini konu almaktadır (Rahman vd., 1996: 130). Kız, baba ocağından ayrılırken annenin kızıyla vedalaşması sırasında söylediği koşaklar da vardır (İsmayil Tarim, 2009: 440). Aşağıdaki dizeler, annenin kızına söylediği bir koşak örneğidir:

Kiçikkine ḳara köz, vay balam, vay balam,
Tili tatliḳ, şérin söz, vay balam, vay balam.
Men balamni bermeyttim, vay balam, vay balam,
Toyluḳini almayttim, vay balam, vay balam.
Balamdin men ayrildim, vay balam, vay balam,

---

[7] Hebibulla (2000: 331), bu yemeğe yalnızca erkeklerin davet edildiğini belirtmektedir.

[8] Şamanizmdeki adak uygulamaları Uygur Türklerinin sosyal yaşamında pek çok alanda kendine yer bulmuştur. Bu sebeple Uygur Türklerinin âdetlerinde çeşitli adak uygulamalarına rastlamak mümkündür. Bu uygulamalar, bireylerin amaçlarına ulaşmasında bir tür araçtır. Verilen adak aşı, kurbanlık hayvan gibi unsurların uygulama sonunda ruha dönüşerek Tanrıların ya da ruhların huzuruna vardıkları, onların adakları kabul ettikten sonra adak adayanların dileklerini kabul ettiklerine inanılmaktadır (Abdurehim, 2006: 261-262).

[9] Kanlı kurbanların yanı sıra kansız kurbanlar da vardır. Saçı, yalma, ateşe yağ atma gibi uygulamalar kansız kurbandır (İnan, 1986: 98; Gömeç, 1998: 44). Saçı, her boyun kendi emeğiyle kazandığı en değerli ve uğurlu saydığı nimetlerden biri olmaktadır (Gömeç, 1998: 44). İnan'a göre (1986: 167) saçı, yabancı soya mensup olan bir kızın kocasının ataları ve koruyucu ruhları tarafından kabul edilmesi amacıyla yapılan kurban ayinin kalıntısıdır.

Ḳanatimdin ḳayrildim, vay balam, vay balam.
Uçup ketti öyümdin, vay balam, vay balam,
Ġayip boldi közümdin, vay balam, vay balam.
Şuñḳarimni ḳaçurdum, vay balam, vay balam,
Ḫudayimġa tapşurdum, vay balam, vay balam.

"Küçücük kara göz, vay yavrum, vay yavrum,
Dili tatlı, sözü şirin, vay yavrum, vay yavrum.
Ben yavrumu vermeyecektim, vay yavrum, vay yavrum,
Düğün hediyelerini almayacaktım, vay yavrum, vay yavrum.
Yavrumdan ben ayrıldım, vay yavrum, vay yavrum,
Kanadımdan kırıldım, vay yavrum, vay yavrum.
Uçup gitti evimden, vay yavrum, vay yavrum.
Kayboldu gözümden, vay yavrum, vay yavrum.
Şahinimi kaçırdım, vay yavrum, vay yavrum,
Allah'a emanet ettim, vay yavrum, vay yavrum."

(İsmayil Tarim, 2009: 440)

3.4. Ölüm ile ilgili uğurlamalar

3.4.1. Ölmek üzere olan kişiyi uğurlama

Ölmek üzere olan kişi, bazı âdetlerle son yolculuğuna uğurlanmaktadır. Ailesi ve akrabaları öncelikle ölmek üzere olan kişiyle helalleşerek, varsa onun borçlarını dinî vecibelere uygun biçimde ödeyeceklerine ve çocuklarıyla ilgileneceklerine dair gözünün açık gitmemesi için sözler verir (Tuğluk, 2011: 249).

Ölmek üzere olan kişi son yolculuğuna uğurlanırken onun son anlarını rahat ve temiz bir ortamda geçirmesi sağlanmaya çalışılır. Can çekişen kişinin göğsünden hırıltılı sesler gelir, vücudu istemsiz hareket etmeye başlar, elleri ve ayakları soğur, kaslar zayıfladığı için abdestini tutamaz. Bu sebeple altına bir şey konulup temizlenmesi gerekir. Bazı hastalar can çekişmeden bir iki gün önce iyileşmiş gibi görünebilir. Bu duruma aldanıp hastayı yalnız bırakmamak gerekir. Can teslim edilirken yanında hiç kimse yoksa ölmek üzere olan kişi, derin bir ümitsizlik içine girebilir ve son sözlerini söyleyemeden ölürse gözleri açık gidebilir (Tuğluk, 2011: 249-250).

Kişi canını teslim ederken ailesi ve akrabaları onun imanlı bir biçimde son yolculuğuna uğurlanması ve ahiretinin cennetle müjdelenmesi için başında Yasin Suresi okumakta, kelime-i şehadet getirerek gözlerini yummasını dileyerek ona zemzem suyu içirmektedir (Tuğluk, 2011: 249-250).

3.4.2. Ölen kişiyi uğurlama

Ölen kişi ailesi, akrabaları ve arkadaşları tarafından ahirete uğurlanır. Uygur Türklerinde ölen kişiyi uğurlamak için düzenlenen cenaze töreni *uzitiş* olarak adlandırılmaktadır (Habibulla, 2000: 317; Tuğluk, 2011: 248).

Öncelikle ölen kişi, sırtüstü yatırılarak gözleri açıksa kapatılır ve beyaz bir bezle çenesi bağlanır, ardından üstüne beyaz bir örtü örtülür (Habibulla, 2000: 318). Defnedilmeden önce üç kez yıkanır. Erkeği erkekler, kadını kadınlar yıkar. Yıkamaya dört kişi katılır, bunlardan biri baş yıkayıcı, biri ayak yıkayıcı, ikisi su dökücüdür. Baş yıkayıcı belden üst kısmını, ayak yıkayıcı belden aşağı kısmını yıkar (Rahman vd., 1996: 133; Habibulla, 2000: 317-319; Tuğluk, 2011: 253-254).

Ölen kişi yıkandıktan sonra beyaz kumaşla kefenlenmektedir. Erkeğin kefenliği üç kattır. Bu kefenliğin ilk katı, boyundan ayaklara kadar olan kolsuz ve yakasız uzun elbise biçimindedir. İkinci katı, tepeden ayak ucuna kadardır. Üçüncü katı, tepeden ayak ucuna kadar her yeri sarar. Kadının kefenliği ise beş kattır. Bu kefenliğin ilk üç katı, erkeğin kefenliğiyle aynıdır. Kadınlara özgü olan diğer iki kattan biri, baştan göğse kadar inen ve ilk kat kefenliğin üstüne bağlanan örtüdür. Diğeri ise göğse bağlanan kumaş parçasıdır. Saçlar ikiye ayrılıp örülerek göğse konur ve bu örtü, elbise üstündeki saçları kapatır. Ölenin yüzü kapatılmadan önce yakın akrabaları ölen kişiyle vedalaşması için çağrılır. Ancak inanç gereği kadın erkeğin, erkek kadının yüzünü görmez; çünkü öldükten sonra kadınla erkek birbirine namahrem sayılır (Tuğluk, 2011: 253-254).

Ölen kişi yıkanıp kefenlendikten sonra tabuta konur ve cenaze namazı için camiye ya da açık bir alana götürülür. Cenaze namazına erkekler katılır. Namazdan önce ölen kişinin hayattayken yapamadığı ibadetler için ıskat verilir. Erkeklerin ıskatı için ekmek, kibrit, para; kadınların ıskatı için tarak, iğne vb. dağıtılır. Ölenin yakınları cemaate ölen kişinin borcu olup olmadığını sorar, eğer borcu varsa bu borçları kendilerinin ödeyeceğini söyler. Bazı yerlerde bu uygulama mezar başındayken yapılır (Habibulla, 2000: 320; Tuğluk, 2011: 255; Öger ve İnayet, 2013: 53).

Cenaze tabutla kabristana götürüldükten sonra önceden kazılmış olan kabre defnedilir. Kabir, iç ve dış olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Cenazenin yüzü kıbleye, ayakları doğu yönüne doğru iç kabre konur. Ölen kişinin doğum tarihi ve yaşı büyüklerden biri tarafından sorulur. Ardından iç kabir kapatılarak yakınları tarafından yedi kürek toprak atılır. Hoca Kur'an okur. Cemaat eline aldığı yedi taş ya da bir avuç toprağı üfleyerek bunları toplamaya gelen kişinin eteğine koyar. Bu taş ve toprağı toplayan kişi, eteğindekileri kabre atar. Kabre toprak konularak üzerine dokuz taş bırakılır. Bazı yerlerde toprağın üzerine ağaç dalı konulurken bazı yerlerde tahta yerleştirilerek ölü aşı için kesilen koçun boynuzu ya da at kafası asılır. Bazı yerlerde ise çeşitli renklerde çaput bağlanır. Kabristana gidenlere ekmek ya da paradan oluşan ıskat verilir. Böylece defin töreni tamamlanmış olur. Definden dönen cemaat, cenaze evine giderek orada Ku'an okuyup dua eder (Rahman, 1996: 114; Habibulla, 2000: 322-323; Tuğluk, 2011: 256-258; Öger ve İnayet, 2013: 53). Uygur Türkleri ölünün defnedildiği üçüncü gün, yedinci gün, yirminci gün, kırkıncı gün, yüzüncü gün ve seneidevriyesinde inek ya da koyun kurban ederek ölü aşı vermektedir (Gönel Sönmez ve Köse, 2022: 314-315).

Uygur Türkleri arasında cenazeyi ağıtla uğurlama âdeti de vardır. Cenaze törenlerinde ölen kişinin ailesi, akrabaları tarafından ağıtlar yakılmakta, ölen kişiye duyulan hisler bu ağıtlar aracılığıyla dile getirilmektedir. Bu ağıtlar Uygur Türkleri arasında *haza ḳoşaḳliri, mersiye ḳoşaḳliri, mersiyename* olarak adlandırılmaktadır (Habibulla, 2000: 331).

Anam sekratḳa çüşkende,
Ḫorek tartti, deptimen.
Közliri yumulġanda,
Uḫlap ḳaldi, deptimen.
Éñiki téñilġanda,
Romal artti, deptimen.
Putliri çétilġanda,
Aram aldi, deptimen.
Ġusli süyi ḳuyulġanda,
Teret aldi deptimen.
Képenlik tikilgende,
Köñlek kiydi, deptimen.
Cinaziġa salġanda,
Mepige çüşti, deptimen.
Ḫelḳialem yiġilġanda,
Toy boldiġu deptimen.
Yétip barduḳ mazarġa,
Kirip ketti, sarayġa,
Ḳarap ḳalduḳ kamarġa,
Yétim ḳalduḳ talada.

"Anam son nefesini verdiğinde,
Horladı, dedim.
Gözleri kapandığında,
Uyuyakaldı dedim.
Çenesi bağlandığında,
Şal sardı, dedim.
Ayakları bağlandığında,
Dinlendi, dedim.
Gusül suyu konduğunda,
Abdest aldı dedim.
Kefen dikildiğinde,
Elbise giydi dedim.
Tabuta konduğunda,
Arabaya bindi dedim.
Herkes toplandığında,
Düğün oldu dedim.
Ulaşıp vardık kabre,
Girip gitti saraya,
Bakakaldık çukura,
Yetim kaldık dışarıda."

(İsmayil Tarim, 2009: 444-446)

Uygur Türkleri arasında bu ağıtlar yöreden yöreye farklılık göstermekte, bazı bölgelerde ağıtlar sadece ölenin akrabaları ve ailesi tarafından söylenirken bazı yörelerde cemaatle birlikte söylenmektedir. Özellikle Kağılık ve Atuş bölgesindeki Uygur Türkleri arasında cenazeyi ağıtla uğurlama âdeti çok yaygındır. Merhumun yakınları tarafından ağıt yakması için ağıtçı çağrılmakta, yaşlı bir kadın olan bu ağıtçı yas için özel kıyafetini ters giyip eline baston alarak ölen kişi için ağıtlar yakmaktadır. Ağıt sesleri, cenaze kabre götürülürken daha da yükselmektedir (Rahman vd., 1996: 135-136).

3.5. Başka bedene giren ruhu uğurlama

Fal ya da tedavi gibi türlü amaçlar doğrultusunda bedene çağrılan iyi ruhlar uygulama bitiminde bedenden uğurlanırken hastalık yapan kötü ruhlar bedenden kovulmaktadır.

Ruhlar, iyi ruh ve kötü ruh olmak üzere iki kategoriye ayrılır. Hakan ruhu, Şaman ruhu, kabile ve soy üyelerinin ruhu iyi ruh kategorisinde; yabancılara, düşmanlara ait kişilerin ruhları, kabile içindeki art niyetli kişilerin ruhları ve cezalandırılarak öldürülenlerin ruhları kötü ruh kategorisindedir. İyi ruhların ait olduğu aile ve toplumu koruduğuna

inanılırken kötü ruhların dev, cin ve albastılara dönüşüp insanlara zarar verdiğine inanılır. Kısmen iyi ruh kategorisinde değerlendirilen temiz cinlerin insanlara pek bir zararının olmadığı inancı yaygındır. Şamanlar, temiz cinlerin yardımıyla gizli olayları bilir ve gelecekten haber verirler (Abdurehim, 2006: 181-194; İnayet, 2009: 41).

Günümüzde Uygur Türkleri arasında inanç, yöntem ve amaç bakımından Şamanizme ait olan ayinler icra edilmekte, daha çok dinsel-büyüsel temelli hasta tedavileri yapılmakta ve fallar bakılmaktadır (İnayet, 2013: 43-44). Karı koca ilişkileri, hastalıkların sebepleri ve çareleri, gelecekte kişiyi nelerin beklediği gibi çeşitli sorulara cevap aramak amacıyla fal baktırılırken ruhlar çağrılır. Fal, Şamanlar[10] arasında salı, çarşamba ya da cumartesi günleri bakılır. Fal bakmadan önce Şamanlar ruhlar için buğday kepeği, akçam ağacı, koyun gübresi ve koyun yağıyla tütsü yakarak onu kapı eşiğine koyar ve kapıyı sonuna kadar açar. Bu esnada kapıdan herhangi birinin giriş çıkışına izin verilmez. Kapıda oturup titreyerek çağırma duasını okuyan Şaman, bir süre sonra sara hastası gibi kendini yerden yere atar, ardından yardımcısı Şaman'ın elini sıkıca tutar. Kısa bir süre sonra Şaman normale dönünce sorulan soruları cevaplar. Soru-cevap bölümü bitince yavaş yavaş kendine gelir ve uğurlama duasını okuyarak ruhu yolcu eder (Abdurehim, 2006: 228-229; Gönel, 2011: 209). Uygur Şamanlar ruhları çağırırken ve uğurlarken *Azayim Koşiki* "Azaim Şiiri" adlı duayı okur. Rahman Abdurehim, bu duanın *iyi ruhları çağırma süreci, iyi ruhları tavsif süreci, kötü ruhları hastanın vücudundan kovma süreci, iyi ruhları kendi yerlerine uğurlama süreci* olmak üzere dört aşamadan oluştuğunu belirtmektedir (Abdurehim, 2006: 199; İnayet, 2009: 42).

İyi ruhları bedenden uğurlamak için Azaim'in bu bölümü okunmaktadır:

[10] Şaman öteki dünya olarak betimlenen ruhların ya da gözle görülmeyen varlıkların dilini bilen, iletişim sağlamak için tercümanlık yapan ve binlerce yıl birikmiş olan kozmik bellekteki gizli bilgileri topluma simgeler aracılığıyla ileten Şamanizm sisteminin temsilcisidir (Bayat, 2006: 20). Şamanlar, ruhsal yenilenmenin simgesidir (Çeribaş, 2007: 118). Uygur Şamanları, Şamanlık uygulama ve geleneklerini İslami anlayışa uydurarak sürdürmenin yanı sıra İslami uygulama ve gelenekleri Şamanlık anlayışı için kullanmaktadır (İnayet, 2009: 38).

18 miñ alemniñ töt teripige oḳup yürgenler, barçe dive-periler yiġilip, ḫoşal-ḫoram halda öz muḳamiġa yanġayler!	"18 bin âlemin dört tarafını okuyup gezenler, bütün devler, periler toplanıp, sevinç içinde kendi makamına dönsünler!
Ezemtu eleykum ya diviler, periler, aḳ atliḳlar, yilan ḳamçiliḳlar, altun kiyimlikler, kümüş kursiliḳlar, tütünsiz otluḳlar, ünçe çişliḳlar Kenhan şehrige bériñlar, töt yol açiliġa bériñlar, atisidin ḳarġiş alġanlarniñ ḳéşiġa bériñlar! Ḫudaniñ peliḳi, Sulaymanniñ höküm-peliḳi bilen barliḳ azayim dive-perilerge icazettur. Bu tendin pariġ boluñlar! Kişilerge deḫli ḳilmay, öz muḳamiñlarġa yénip ketkeysiler, ruḫset berduḳ.	Ezemtu eleykum ya devler, periler, ak atlılar, yılan kamçılılar, altın elbiseliler, gümüş sandalyeliler, dumansız ateşliler, inci dişliler, Kenhan şehrine gidiniz, dört yol kavşağına gidiniz, babasından kargış alanların yanına gidiniz! Allah'ın nuru, Süleyman'ın hükmüyle bütün azayım dev, perilere icazettir. Bu vücuttan vazgeçiniz! İnsanlara zarar vermeden kendi makamınıza dönünüz, izin verdik."

(Abdurehim, 2006: 208; İnayet, 2009: 51)

3.7. Diğer Uğurlamalar

Uygur Türkleri arasında asker, hacı, Ramazan ayı ve ava giden kişiyi uğurlamada görülen çeşitli âdetler vardır.

Uygur Türkleri arasında geçmiş zamanlarda asker uğurlarken kurban olarak koyun ya da dana kesip komşulara çiğ et dağıtma âdeti bulunmaktaydı. Uygur Türkleri bu uğurlama türünde misafirlere yemekler vermişler, evde hatimler okuyup dualar ederek askerleri kurut, ekmek, şeker gibi çeşitli kuru gıdalarla yolcu etmişlerdir (KK-1). İdil Bölgesi'nde asker uğurlamada şeker saçma âdeti de bulunmaktaydı. Asker, başının üzerinden sağ elle şeker saçılarak uğurlanmaktaydı (KK-2).

Hacı uğurlamada kişi hatim ve dualarla yolcu edilmektedir. Hacca giden kişiye yolluk olarak beyaz elbiselik kumaş, para ve şeker gibi çeşitli hediyeler verilir. Hacca gidecek kişi günler öncesinden dostlarını ziyaret ederek onlarla helalleşir ve evinde Kur'an okutur (KK-1).

Kaşgar'da Uygur Türkleri arasında Ramazan ayını uğurlama âdeti görülmektedir. Ramazan Bayramı gecesi bazı Uygur Türkleri, evlerin damına çıkar ve *Hoş emise Ramazan ḫocam! Bizden razi bolsilar amanlik bilen ḳaytip kélersiz.* "Güle güle ulu Ramazan'ım! Bizden razıysanız sağlıcakla dönüp gelirsiniz." diyerek Ramazan ayını uğurlar (İlkul, 1997: 152).

Geçmiş zamanlarda Dolan bölgesinde ava giden kişiyi uğurlamak için meşrep düzenleme âdetinin olduğu bilinmektedir. Bu meşrepte köyde

kalanlar koyun, inek keserek ziyafetler vermişler[11], dualar ederek ava giden kişileri uğurlamışlardır (Davut ve Muhpul 2011: 9).

Sonuç

Doğumla başlayıp ölümle biten yaşam sahnesinde pek çok ayrılık gerçekleşir. Ayrılığın bu denli çok olduğu bir yaşamda uğurlamanın da çeşitli türleri görülür. Bu ayrılıklar, durumları uyarınca toplum belleğine yerleşmiş olan söz ve davranış kalıplarına uygun uğurlamaları beraberinde getirir. Uğurlama, yalnızca bir canlının uğurlanmasıyla sınırlı değildir. Kimi zaman başka bedene giren bir ruh, kimi zaman ölen bir kişi, kimi zaman da kutsal bir ay uğurlanır.

Uygur Türklerinin uğurlamalarda yaygın olarak *Ḫoş emise* "Hoşça kal, güle güle", *Körüşermiz* "Görüşürüz" sözleri olmak üzere kullandıkları pek çok uğurlama sözü bulunmaktadır. Tüm uğurlama sözleri incelendiğinde bunların farklı esaslar doğrultusunda yapılandırıldığı görülür. *Alla salamet ḳilsun* "Allah selamet versin", *Alla séni panahida saḳliġay* "Allah seni korusun", *Allaġa amanet* "Allah'a emanet", *Ḫudaġa amanet* "Allah'a emanet" gibi sözlerde İslami unsurlar; *Aḳ yol bolsun* "Yolun açık olsun", *Aḳ yol tileymen* "İyi yolculuklar dilerim", *Aḳyolluḳ boluñ* "İyi yolculuklar" gibi sözlerde Şamanizme ait unsurlar kendini gösterir. Başka bedene giren ruhun uğurlanmasında okunan Azaim'de ise hem İslami unsurlar hem de Şamanizme ait unsurlar yer alır. *Körüşermiz* "Görüşürüz" ise bu iki unsurdan hiçbirini içermez.

Uğurlamalar, ayrılığın durumu uyarınca farklı söz ve davranış kalıplarıyla ortaya çıkar. Yolcu uğurlamada söylenen sözlerle ölen kişiyi uğurlamada söylenen sözler aynı değildir. Yolcu uğurlanırken *Aman boluñ* "Esen kalın, güle güle", *Aman-ésen boluñ* "Esen olun", *Aman-ésenlik tileymen* "Esenlik dilerim", *Ḫeyrlik künler* "Hayırlı günler", *Salamet boluñ* "Sağlıcakla kal" gibi sözler kullanılırken; ölen kişi uğurlanırken *Alla yatḳan yérini cennette ḳilġay* "Allah yattığı yeri cennet eylesin", *Cayi cennette bolsun* "Mekânı cennet olsun", *Ḫatircem yat, cayiñ cennette bolsun* "Huzur içinde yat, mekânın cennet olsun", *Rohiñlar cennette bolġay* "Ruhunuz cennette olsun" gibi sözler kullanılır. Davranış kalıpları boyutunda da benzer bir durum vardır. Evlenen kızı uğurlamada görülen kalıplar ile ava giden kişiyi uğurlamada görülen kalıplar birbirine benzemez. Evlenen kız uğurlanırken başından iğde, şeker, hünnap ve para saçılır; ava giden kişi uğurlanırken koyun ya da inek kesilir. Bu uğurlamaların ilkinde kansız kurbanın, diğerinde kanlı kurbanın tercih edildiği görülmektedir.

Uygur Türkleri, ayrılığın durumu uyarınca çok çeşitli söz ve davranış kalıpları yapılandırmışlardır. Bu kalıplar toplumsal bellek, yöre ve koşullar

[11] Şamanizmin Uygur atalarının gündelik yaşamlarında önemli bir yer tuttuğunu kaydeden Rahman Abdurehim (2006: 81-261), Uygur Türklerinin en eski yaşam şekillerinin avcılık ve hayvancılık olduğunu, onların ava ya da yaylaya çıkmadan önce Tanrılar ve ruhlar için kurban kesip yemekler vererek Tanrılardan ve ruhlardan kolaylık, selamet ve başarı dilediklerini belirtmektedir.

doğrultusunda farklı görünümlerle çeşitlenmektedir. Diğer yandan bireysel tercihler de benzer durumlarda hangi kalıbın kullanılacağını belirlemektedir. Sonuç olarak seçilen kalıplarda toplumsal belleğin, yörenin, koşulların ve bireysel tercihlerin etkili olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abdulvahit Kaşgarlı, R. (2016). *Çağdaş Uygur hikâyelerinden seçmeler*. (ed.: Neşe Harbalioğlu), Ankara: Gazi.

Abdurehim, R. (2006). *Uyġurlarda Şamanizm*. Pekin: Milletler Neşriyatı.

Asim, G. (2014). *Ökünüş*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken.

Behram, C. (2006). *Hékayilerdin tallanma*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Behram, C. (2012). *Taġ cudunliri*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Çeribaş, M. (2007). Türklerde demirciler ve şamanlar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 42, 113-121.

Çopani, M. E. (2007). *Semender*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin anahatları.* İstanbul: Kabalcı.

Davut, R.-Muhpul, Y. (2011) *Uyġur meşrep medeniyiti III*. Urumçi: Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı.

Demirez, A. (2023). *Yeni Uygur Türkçesinde kalıp sözler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Erkut, Ö. A. (2012). *Padiçi Vañ*. Urumçi: Şincan Yaşlar-Ösmürler Neşriyatı.

Genç, R. (1997). Türk inanışları ile millî geleneklerinde renkler ve sarı-kırmızı-yeşil. *Erdem*, 9(27), 1075-1110.

Gömeç, S. (1998). Şamanizm ve eski Türk dini. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(4), 38-52.

Gönel Sönmez, T. (2011). *Rahman Abdurrehim'in "Uygurlarda Şamanizm" adlı eserinin halkbilimi açısından incelenmesi*. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gönel Sönmez, T.-Köse, S. (2022). Uygur Türklerinde nezir çirağ ritüeli. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi,* 17, 310-321.

Habibulla, A. (2000). *Uyġur etnografiyisi*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

İlkul, A. K. (1997). *Çin-Türkistan hatıraları/Şanghay hatıraları*. (haz.: Y. Gedikli). İstanbul: Ötüken.

İmin, T. (2012). *Lale*. Urumçi: Şincan Yaşlar-Ösmürler Neşriyatı.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İnayet, A. (2004). *Uygur halk destanları I.* Ankara: Türk Dil Kurumu.

İnayet, A. (2009). Bugünkü Uygurlarda Şamanlık ve bir Şaman duası: Azâim koşıkı. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 2(3-4), 38-52.

İnayet, A. (2013). Uygur Şamanları ve pratikleri üzerine. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 43-55.

İsmayil Tarim, O. (2009). *Uyġur ḫelk éġiz edebiyatı heḳḳide omumiy bayan*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

İsrail, H. (2010). *Halide israil eserleri 1-keçmiş.* Urumçi: Kaşgar Uygur Neşriyatı.

Kadir, A. (2013). *Ḫan koçisi*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Kamal, S. (2023). Ḳendek tatliḳ balam, saña aḳyol tileymen. *Til-Edebiyat* 4, (haz.: R. Abdulvahit Kaşgarlı), 88-89, İstanbul: Taklamakan Neşriyatı.

Kerimiy, H. M. (2015). *Sultan Abdureşidḫan*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Keskin, A. (2017). Türk kültüründe "selamlaşma" ve "vedalaşma" hakkında genel bir değerlendirme. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 43, 125-146.

Necip, E. N. (1995). *Yeni Uygur Türkçesi sözlüğü.* (çev. İ. Kurban). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Niyaz, Y. (2006). *Seskiniş.* Pekin: Milletler Neşriyatı.

Obulkasım, M. (2014). *Şérin dorġa*. Urumçi: Şincan Yaşlar-Ösmürler Neşriyatı.

Öger, A. (2013). *Uygur Türklerinde törenler ve bayramlar*. Ankara: Grafiker.

Öger, A.-İnayet, A. (2013). Uygur Türklerinde ölüm ile ilgili inanış ve âdetler. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 49-64.

Ötkür, A. (1986). *İz*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Ötkür, A. (1995). *Oyġanġan zémin 1*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Rahman, A. (1996). *Uygur folkloru*. (çev. S. Yalçın-E. Emet). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Rahman, A. vd. (1996). *Uyġur örp-adetliri.* Urumçi: Şincan Yaşlar-Ösmürler Neşriyatı.

Sabir, Z. (2009). *İzdiniş 1*. Urumçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Seidi, T. (2009). *Baldur toziġan ġunçe*. Urumçi: Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı.

Selçuk, A. (2005). Kültürlerarası iletişim açısından gündelik iletişim davranışları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 13, 1-17.

Talip, A. (2009). *Keç küzdiki şivirġan*. Urumçi: Şincan Yaşlar-Ösmürler Neşriyatı.

Tuğluk, Y. T. (2011), *Kaide-yosunlirimiz*. Urumçi: Kaşgar Uygur Neşriyatı, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı.

Turdi, E. (2005). *Hayat şundaḳ*. Urumçi: Şincan Yaşlar-Ösmürler Neşriyatı.

Usluata, A. (1994). *İletişim*. Ankara: İletişim Yayınları.

Yakup, Abliz vd. (1990). *Uyġur tiliniñ izahliḳ luġiti A-P*. Pekin: Milletler Neşriyatı.

Yakup, Abliz vd. (1991). *Uyġur tiliniñ izahliḳ luġiti T-Ḫ*. Pekin: Milletler Neşriyatı.

Yakup, Abliz vd. (1992). *Uyġur tiliniñ izahliḳ luġiti D-F*. Pekin: Milletler Neşriyatı.

Yakup, Abliz vd. (1996). *Uyġur tiliniñ izahliḳ luġiti M-Ü*. Pekin: Milletler Neşriyatı.

Yakup, Abliz vd. (1999). *Uyġur tiliniñ izahliḳ luġiti* V-Y. Pekin: Milletler Neşriyatı.

Yunus, Tursun (1996). *Melike Amannisa ḪANİM*, Urumçi: Şincan Yaşlar-Ösmürler Neşriyatı.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Nurala Göktürk, Yarkent 1957, Lise Mezunu, Yazar-Şair. (Görüşme: 25.03.2024)

KK-2: Selime A. Kamal, Gulca 1952, Üniversite Mezunu, Yazar. (Görüşme: 13.03.2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırmalar ve Yayın Etik Kurulu'nun 30.04.2024 toplantı tarihli ve 2024.05.73 karar sayılı onayı./*Approval of Nevşehir Hacı Bektaş Veli University Rectorate Scientific Research and Publication Ethics Committee dated 30.04.2024 meeting and decision number 2024.05.73.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 11.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1481599
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 1086-1097.

Araştırma Makalesi
Research Article

UD İCRASINDA VİRTÜÖZİTE AMAÇLI YENİ BİR MODEL ÖNERİSİ: TARGAN UD

♦

A NEW MODEL PROPOSAL FOR VIRTUOSITY IN OUD PERFORMANCE: TARGAN OUD

Ali Maruf ALASKAN*-Ahmet Ömer ÖZKAN-**
Recep ÖZDEMİR*-Süleyman Çağrıhan ERKAN******

ÖZ: Ud, Orta Asya'dan Arap yarımadasına, Orta ve Kuzey Afrika'dan Avrupa'ya kadar birçok coğrafyada yaygın olarak kullanılan bir çalgıdır. Geçmişi M.Ö. 8. Yüzyıla kadar uzanır. Girdiği her kültüre adapte olabilen ve yeniliklere açık bir çalgı olarak bilinir. Bu çalışmada, özellikle Türkiye ve Ortadoğu'da kültürel bir sembol haline gelen Ud için yenilikçi bir model Targan Ud önerisi sunulmuştur. 20. yüzyılın başlarında ülkemizin yetiştirmiş olduğu ve bütün Arap dünyasının ekol olarak benimsediği Şerif Muhiddin Targan'ın icra tarzı, bestelerinin ses genişlikleri ve sanatçının kullanmış olduğu pozisyon teknikleri dikkate alınarak ileri seviye icralara daha fazla imkân tanıyacak yeni bir ud modeli Targan Ud tasarlanmıştır. 2020 yılında Türk Patent Enstitüsünden 2018/18286 tescil numarası ile Ege Üniversitesi adına faydalı model tescil belgesi alınan Targan udun günümüz müzik tarzlarının ihtiyaçlarına cevap vermesini kolaylaştıracak bir değişim ve gelişim örneği olabileceği düşünülmüştür. Geleneksel udun sap ölçülerine sadık kalınarak gövde formu üzerinde yapılan değişim sayesinde dört kolonluk pozisyon alanı sap üzerine taşınmıştır. Böylece 7-12. Pozisyon arasında icracıya daha konforlu parmak yürüyüşleri, acelite ve süslemelerde yüksek kalitede ses elde etme imkânı sağlanmıştır. Önerilen modelin icra açısından sunmuş olduğu avantajları ortaya koymak için bestecinin (Targan) eserlerinden esinlenilerek yeni örnek eserler yazılmış ve çalışmanın sonuçları objektif olarak sunulmuştur. Sonuç olarak, araştırmamız kapsamında tasarlanan Targan Ud modeli ile çalgının ses sahasının kullanım alanı, ergonomisi ve çalım rahatlığı artırılmıştır. Yüzlerce yıl öncesinden günümüze kadar geçirdiği her değişimle ses özellikleri ve kapasitesi daha da iyileşen ud, Targan Ud modeli ile kapasite ve yeteneklerine bir yenisini daha eklemiştir. 8. yüzyıldan bu yana insanlığın müzik dünyasının önemli bir aktarım aracı olan kadim çalgı ud 21. yüzyılda da yeni bir form kazanarak bu rolünü devam ettirme imkânı bulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ud, Targan, çalgı, virtüözite, metot, pozisyon

ABSRTACT: *The Oud is a musical instrument widely used across various regions from Central Asia to the Arabian Peninsula, and from the Middle East and North Africa to Europe. Its history dates*

* Doç. Dr.-Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı/İzmir-ali.maruf.alaskan@ege.edu.tr (0000-0003-2165-6001)
** Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Yüksek Lisans Öğrencisi/İzmir-ahmet_omerozkan@hotmail.com (Orcid: 0009-0004-2783-6761)
*** Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Yüksek Lisans Öğrencisi/İzmir-luthierozdemir@gmail.com (Orcid: 0000-0002-4817-6422)
**** Doç. Dr. -Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı/İzmir-cagrihan.erkan@ege.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1485-8409)

This article was checked by Turnitin.

back to as early as the 8th century BCE. Known for its adaptability to every culture it encounters and its openness to innovation, the Oud has become a cultural symbol, particularly in Turkey and the Middle East. This study proposes an innovative model called the Targan Oud specifically for the Oud, aiming to enhance its cultural significance and musical versatility in these regions. Taking into account the performance style of Şerif Muhiddin Targan, who was trained in our country at the beginning of the 20th century and adopted as a school by the entire Arab world, a new Oud model Targan Oud was designed to provide more opportunities for advanced performances. It is thought that the Targan Oud, which received a utility model certificate with registration number 2018/18286 from the Turkish Patent Institute in 2020 on behalf of Ege University, could be an example of change and development that will make it easier to meet the needs of today's musical styles. By adhering to the neck dimensions of the traditional Oud and making changes to the body form, the four-column position area has been moved to the neck. Thus, between the 7th and 12th positions, the performer is provided with more comfortable finger movements and the opportunity to achieve high-quality sound in melodic passages and ornaments. In order to demonstrate the advantages of the proposed model in terms of performance, new sample works inspired by the compositions of the composer (Targan) were written, and the results of the study were presented objectively. As a result, the Targan Oud model designed within the scope of our research enhances the utilization area, ergonomics, and playing comfort of the instrument's sound field. With each change it has undergone over hundreds of years, improving its sound characteristics and capacity, the Oud has added yet another capability with the Targan Oud model. Since the 8th century, the ancient instrument Oud, an important medium of transmission in humanity's musical world, has found the opportunity to continue its role by acquiring a new form even in the 21st century.

Keywords: *Oud, Targan, instrument, virtuosity, method, position*

Giriş

Müzik, binlerce yıldan bu yana insanlığın doğumdan ölüme her anında yaşamının içinde olmuştur. Bilhassa Müslüman toplumların kültüründe yeni doğan bir bebeğin kulağına okunan ezan sesi ve ölen birinin ardından okunan sela müziğin her coğrafya ve kültürde ne denli bir öneme sahip olduğunu anlamak için iyi bir örnektir (Koç, 2013: 2645-2651). Benzer şekilde yaşamın her kademesinde kültürel, siyasal, sağlık ve daha birçok yönü ile müzik yine insanoğlunun hep yanı başındaki önemli bir aparat olmaya devam etmektedir. Müziğin toplumun ihtiyaç ve amaçlarını ifade edebilmesi için binlerce çeşit müzik aleti icat edilmiş ya da geliştirilmiştir. Sözü edilen çalgılardan biri olan Ud, Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya, Ortadoğu'dan Avrupa'ya dünyanın birçok bölgesinde müziğin en önemli sunum ve aktarım aracı olmuştur. Türk müziğinde de oldukça saygın bir yere sahip olan ud, değişen zaman içerisinde; şekli, icra biçimleri, öne çıkan icracıları ve eğitimi ile ilgili olarak birçok yönden ilgi odağı olmuştur. Pek çok teorisyen ve araştırmacı ortaya koydukları çalışmalarında uda geniş yer ayırmışlardır (Göksu, 2021). Orta Asya tarih kayıtlarında udun ilk olarak Uygur Türklerinde görüldüğüne dair bilgiler mevcuttur. 981 yılında kayda geçen bilgilere göre; kopuz ve ud Uygur kültüründe önemli bir yerinin olduğu ve gittikleri her yere yanlarında taşıdıkları ve kullandıkları bildirilmektedir (Koç, 2013). İnsanoğlunun hayatına girdiği ilk günden itibaren kendine has tını karakteri sayesinde gittiği her yerde, farklı zamanların ve kültürlerin önemli bir aktarım aracı olmayı başarmıştır (Ziyagil, 2021). Antik Mısır firavunları dönemine kadar uzanan iddialar olsa da, udun daha çok Orta Asya kökenli olduğu düşünülmektedir. Orta Asya'nın çeşitli yerlerinde, yaklaşık iki bin yıl öncesine

tarihlenen kalıntılarda içi oyulmuş tek bir ağaç gövdeli, sapa ve burgu kutusuna doğru sivrilen armut biçiminde ud şekillerine rastlanmaktadır. "Semerkant heykelcikleri, Airtam firizleri, Ganthara heykelleri, Çin Türkistan'ı fresklerinde" bu çalgının tasvirlerine sık sık rastlanmaktadır. Bu tasvirler arasında en eski belge MÖ VII. yüzyılda Batı Türkistan'da kilden yapılmış bir heykelcik olarak bilinmektedir (Can ve Can, 1995). El Kindi'den (796-874) günümüze müzik nazariyatı kaynaklarında; ses aralıkları, perdelerin tarifi, bestecilik gibi teori konularda önemli bir çalgı olarak kullanılmıştır (Turabi, 1996: 58). El Kindi' den sonra yazılan müzik kaynaklarında ud yine sıklıkla kullanılmıştır. Bilhassa perde ve aralıkların izahı konusunda udun önemli bir yeri vardır. "Farabi'nin, ud'un tel sayısını beşe çıkardığı ve müziğin insanlar üzerindeki fiziksel ve psikolojik etkisi konuları üzerinde durmuş olduğu bilinmektedir" (Çetinkaya, 2001). Safiyüddin kendinden sonraki müzik bilimcileri üzerinde 17 sesli dizisiyle büyük etki yapmıştır. İyi ud çalan Safiyüddin'in bu sistemi geliştirmesinde udun etkisi büyüktür (Farmer, 1986). Farabi, matematiksel ve ölçüsel olarak ud üzerinde birçok buluş gerçekleştirmiştir. Kitabü'l Musika'l Kebir adlı eserinde ud için, diğer çalgıların arasında en mükemmel olanı gibi etkileyici bir ifade kullanmıştır. Aynı dönemde önemli bir isim olan Ziryab, kendi yaptığı bir ud ve uda beşinci teli ekleyen kişidir. Daha sonra İbn-i Sina, Kitabü'ş Şifa adlı eserinde udun yapısı ve perde aralıkları hakkında çeşitli bilgiler sunmuştur (Can ve Can, 1995: 10-12). Amasyalı Şükrüllah Çelebi Edvar-ı Musiki" adlı eserinde ud yapımı, akordu ve telleri hakkında detaylı anlatımlar bulunmaktadır. Ayrıca, tellerin duruşu ve perdelik üzerinde parmak yerlerini gösteren bir şema da kullanmıştır (Kamiloğlu, 2008: 171-187). 15. yy.'da yazılan Kitab-ı Keşfü'l Humum adlı eserde Abdülkadir Meragi'nin uda dair çok önemli bilgilerin yanında uda ilişkin birkaç farklı modeli de anlatmaktadır. Bu modeller, sekiz teli (dört çift) olan Ud-ı Kadim ve beş telli olan Ud-ı Kâmil'dir. Osmanlı mûsikî kültüründe 17. yüzyıla kadar birçok dönemde nazariyat ve icra konusunda önemli bir yer edinmiştir. Ancak 17. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar yerini tambura bırakmıştır. 20. yüzyılın başlarında yeniden ilgi odağı olmaya başlamıştır (Can, 2002). Cumhuriyetin kurulması sonrasında başlayan yenilikçi atılımların içerisinde müzik de yerini almıştır. Geleneksel Türk müziğinin batılı normlar çerçevesinde geliştirilmesi girişimleri önemli sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Batı müziği çalgılarının eğitiminin ön plana çıktığı bu dönemde özellikle ud bu sürece en erken adapte olan çalgımız olmuştur. Bunda Şerif Muhiddin Targan'ın rolü çok büyüktür. Çünkü esas çalgısı olan udun yanında, iyi bir batı müziği eğitimi almış, ileri derecede viyolonsel ve piyano çalan Targan, bu birikimi ud'a aktararak sürecin öncülerinden olmuştur. Targan bu yönü ile ud'un geleneksel çalış biçimi ve repertuar anlayışını batılı anlamda yeniden oluşturmuştur. Dünyada gelişen zamanla birlikte değişen müzik anlayışı ve buna bağlı teknik icranın giderek ilgi görmesi çalgılarda daha etkili ifade yaratma arayışını doğurmuştur. Bu arayış çalgıların sınırlarının giderek zorlanması ve yeni tasarım veya sentezlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Çalgıların mevcut sınırlarının ötesine geçme çabaları besteciler kadar çalgı yapımcıların da en büyük mücadelesi olmuştur. Bestecilerin teknik-artistik icra için çalgıların ses sahalarını ve akort aralıklarını

değiştirme fikirleri aynı zamanda çalgı yapımcılarının ilgisini çekmiştir. Sap ve gövdelerde yapılan değişikliklerin yanında, tel sayılarında ve ergonomide de farklı arayışlar söz konusu olmuştur. Bu arayışlar çalgı eğitiminde kullanılan metotlara da yansımıştır. Sözü edilen arayışlar birçok çalgıda olduğu gibi ud üzerinde de gerçekleştirilmiştir. Araştırmamızın merkezinde ele alınan ud tarihsel süreç içerisinde birçok değişim ve gelişim aşamasından geçmiştir. Günümüzde de bu süreç devam etmektedir.

Ud'da İleri İcra ve Pozisyon Gelişimi

Bütün çalgılarda olduğu gibi udda da ileri seviyede icraya ulaşmak için erken yaşta başlamanın yanında doğru ve planlı eğitim yöntemleri ile yeterli alıştırma yapmak gerekir. Bu sayede artistik ve üst düzey icra seviyesine ulaşmak mümkün olabilmektedir. Çağdaş müzik eğitim kurumlarında bu ilkeler üzerine kurulu eğitim modelleri sayesinde müzik dünyasına çok değerli virtüöz icracılar kazandırılmaktadır. Uzun saatler süren ve sürekli tekrar gerektiren alıştırmalar icracıların çalgı üzerinde gereken hakimiyeti kurmasını sağlamaktadır. Bu sürecin en önemli malzemesi ise işin uzmanları tarafından hazırlanmış metot ve etütlerdir (Bol, 2022) . Çalgılarda müziksel ifadelerin anlatımında çok çeşitli yöntem ve teknikler kullanılır. Etütler çalım tekniğini ileri seviyeye taşımayı hedefleyen, aynı zamanda müzikal değerleri de önemseyen araştırıcı ve geliştirici içeriğe sahip alıştırmalardır. İfade gücünü arttırmak, artistik çalış biçimlerini sergilemek, bestelenen eserlerin zorluk derecesi, süsleme, nüans, acelite, herhangi bir çalgı için yazılmış olan eserleri bir başka çalgıya uyarlamak ve transpozisyon gibi daha birçok yorum ve ifade kavramı için çok çeşitli çalgı çalma biçim ve yöntemleri vardır. Bu teknik ve yöntemlerden bir tanesi de parmak pozisyonudur. İngilizce tabiri fingering ya da finger position olarak adlandırılır. Gitara göre bakıldığında, pozisyon kavramının tam olarak anlamı, sol el birinci (işaret parmağı) parmağının tuşe üzerinde durduğu noktadaki notaya denk gelen yer çalınan eser için elin bulunduğu pozisyonu ifade eder. Pozisyonlara bulundukları yere göre isimler verilir. Sol elin 1. parmak birinci perdenin arkasındaysa, çalıcının *birinci* pozisyonda olduğu söylenir. 1. parmak yedinci perdenin arkasındaysa, çalıcının *yedinci* pozisyonda olduğu söylenir (Sherrod, 1981). Ud için pozisyon kavaramı söz konusu olduğunda, kullanılan akort siteminin önemi ortaya çıkmaktadır. Standart ud akordu ve en tiz perde (Tiz Tiz Bûselik) temel alındığında ud'un ses sahasının, 3 oktavı Bakiye + Tanini + Tanini aralığı kadar aştığı görülmektedir (Bol, 2022: 379). Targan'ın kullanmış olduğu akorda göre ve eserlerinin (ör: Konser Etüdü, Kanatlarım Olsaydı) en tiz notalarını çalmak için büyük ses deliğinin ortasını geçen yaklaşık 40 cm'lik bir alanı kullanmak gerekir. Bu mesafe udun tel boyunun 3/2'lik kısmı olarak ölçülür ve 4 oktavı aşan bir ses sahasıdır. Ancak standart ud'da, 7. pozisyona 1. parmağı koyduğumuzda 2-3-4 parmaklar tiz hüseyni ve tiz acem perdelerine kadar uzanır. Bu nokta icracıların ileri pozisyonlarda temiz ve kaliteli ses elde edebildikleri en uç notalardır. Bu pozisyondan sonrası ud icrasında oldukça zorlayıcı bir alandır ve pozisyon kontrolünün en büyük dayanağı olan başparmağın destek alabileceği bir nokta bulunmadığından dört parmağın

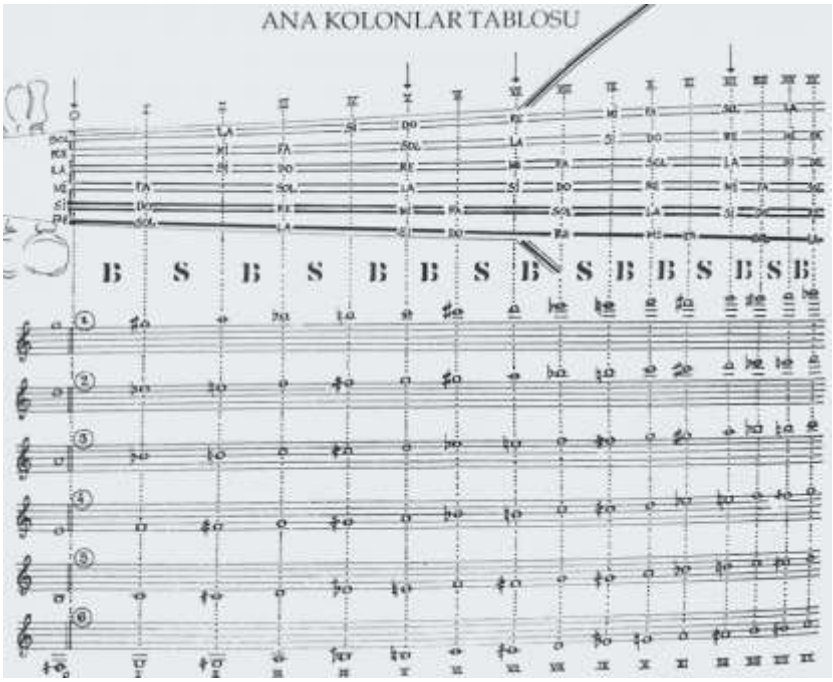
bilekten destek alması gereken bir bölgedir. Bu işlem ve kaliteli ses çıkarmak açısından zorlayıcıdır.

Türk Müziğinde Ud Virtüözlüğü ve Şerif Muhiddin Targan

Şerif Muhiddin Targan 1882-1967 yılları arasında yaşamıştır. Soyağacı Hz. Muhammed'e kadar dayanmaktadır (Cevher, 1993). Türk müziğinde ud çalgısı ve virtüözlük ile özdeşleşmiş bir isim olan Şerif Muhiddin Targan Ortadoğu, Kuzey Afrika ve özellikle Arap dünyasını etkilemiştir. Şerif Muhiddin'in icracı kimliği, eserleri ve mirası için kullanılan virtüöz tabiri genel bir tabir olmayıp, Batı terminolojisindeki karşılığıdır. Targan kendini bir solist olarak biçimlendirmiş, bu uğurda çalışma ve yeteneği ile udu solist bir enstümana dönüştürmeyi başarmıştır. Böylece geleneksel algıyı tümden değiştirmiştir. Ud' un ses sahasını dört oktava kadar çıkarmış, ud için eser yazma fikri, pozisyon anlayışı, nüans işaretlerinin kullanımında, karmaşık ve zor pasajlarda mızrap ve parmakların kullanılmasında, klavyenin bilinçli kullanımında, kendine ait süslemelerde, müzikte çokseslilikte kendi farkını ortaya koymayı başarmıştır. (ışıktaş, 2015).

Esasen udda pozisyon kavramının ve ileri icra tekniklerinin ilk aşamalarını çocukken çaldığı udun kopan tellerinin seslerini diğer teller üzerinde bulma çabası onun virtüözlük hikâyesinin önemli detayları arasındadır. Bu vesile ile üstün yeteneği ve yaratıcı kimliği gelişmiş, sonrasında udda yeni bir düşünüş ve teknik hâkimiyet sahası yaratmıştır (Işıktaş, 2020). Yazmış olduğu besteler ve yaratmış olduğu icra tekniği 1900'lerden itibaren Targan'ın ud icrasında batılı bir anlayış ve önemli bir ekol olmasını sağlamıştır. Targan sanat yaşamında önemli eserlerinin yanında çok değerli bir ud metodu da yazmıştır. Şerif Muhiddin Targan'ın yazmış olduğu etüt ve eserlerinden oluşan metodunda; *konser etüdü, kapris, koşan çocuk, kanatlarım olsaydı* gibi teknik açıdan çok ileri seviye eserler bulunmaktadır. Makamsal diziler iki buçuk oktav içerisinde ve parmak numaralarının işaretlenmesi ile gösterilmektedir. İleri düzey icralar için oldukça faydalı bir metot olarak hazırlanmıştır. Bu metotta tutuş ve kavrayış hakkında da önemli detay bilgilere yer verilmiştir. Ud' un sapı ile vücut arasında meydana gelen açının geniş tutulması ile sol elin ve kolun tiz perdelerde serbest hareket edebilmesi sağlanacaktır (Targan, 1995). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere metotta udun tutuşu ve bilek hareketinin rahatlığı ile pozisyon değişikliği, tiz bölgelerdeki çalışmayı desteklemektedir. Udun tel boyu ve gövde formu göz önüne alındığında Tel boyunun sadece, 1/3'lük kısmı sap üzerinde yer almaktadır. Geri kalan 2/3'lük kısmı ise gövde üzerinde kalmaktadır. Sap üzerindeki alanın çalım imkânı ile kıyaslandığında, gövde üzerindeki kısımda icracılar sınırların çok üstünde bir çaba ve efor sarf ederek, ancak tel boyunun yarısına kadar bir alanda sınırlı sayıda sesler elde edebilmektedirler. Sap ile gövdenin birleşim noktası ve sonrasındaki alanda gövdenin sırt kısmının yuvarlak, ön yüzünün geniş ve düz bir yüzeye sahip olması, kavrayış ve notaları sağlıklı basmayı zorlaşmaktadır. 3,5 oktavlık ses sahasına sahip ud da aslında geniş bir pozisyon kullanım alanı mevcuttur. Bu alanda üst eşikten başlayarak tel boyunun yarısını dört kolon daha ileriye kadar kullanan 15 pozisyon mevcuttur (Torun, 1993). Ancak temiz ses elde edilebilecek alanda en fazla 7. pozisyona

kadar konforlu bir icra söz konusudur (Şekil 1.). Bu da sap ve gövde kısmının birleştiği noktaya kadar olan bir bölgedir. Şerif Muhiddin Targan'ın üstün yeteneği ve ud üzerindeki hâkimiyeti sayesinde, bu 15 pozisyonu kullanabilmesi o güne kadarki ud icracılığı açısından istisna bir durum olarak değerlendirilmiştir. Sanatçının icra tekniği ve bestelerini yorumlayışı dünya müzik çevreleri tarafından da hayranlık ve takdirle karşılanmıştır.



Şekil 1: Ana kolonlar tablosu, Mutlu Torun,1993

Targan ud için yazmış olduğu bestelerinde özellikle 15 pozisyonun tamamını kullanabilen bölümlere yer vermiştir. *Kanatlarım olsaydı, Koşan çocuk, Kapris, Konser etüdü* gibi bazı eserleri bu pozisyonları göstermek ve uygulamak için çok iyi örneklerdir. Ud repertuarı açısından zorluk derecesi en yüksek yapıtlar olarak kabul edilen bu eserleri icra etmek, ud icracıları için oldukça üst düzey bir seviye olarak değerlendirilmekte ve çok ciddi bir eğitim ve pratik gerektirmektedir. Eserlerin zorluğu sadece besteleniş biçimi ile değerlendirilmemelidir. Çünkü Targan bu eserleri bestelerken daha önce hiç alışılmamış olan bir teknik ve yöntem kullanarak udun tel boyunun tamamını kapsayan bir pozisyon anlayışı ortaya koymuştur. Yani normal akort düzeninin sağladığı pozisyonların haricinde aynı tel üzerinde daha geniş pozisyon yürüyüşleri ile komşu tellerden elde edilebilecek ses ve ezgileri elde etme imkânı yaratmıştır. Böylece tel boyunun 3/2'lik kısmından fazlasını kullanırken aynı zamanda teller arasındaki renk ve ton farkını en aza indiren bir yorum anlayışı getirmiştir. Bu da o zamana kadar udun sap ve gövde birleşimi kısmı ile sınırlı olan icra anlayışını tamamen değiştirmiştir. Targan'ın bu eserleri yazma ve çalma

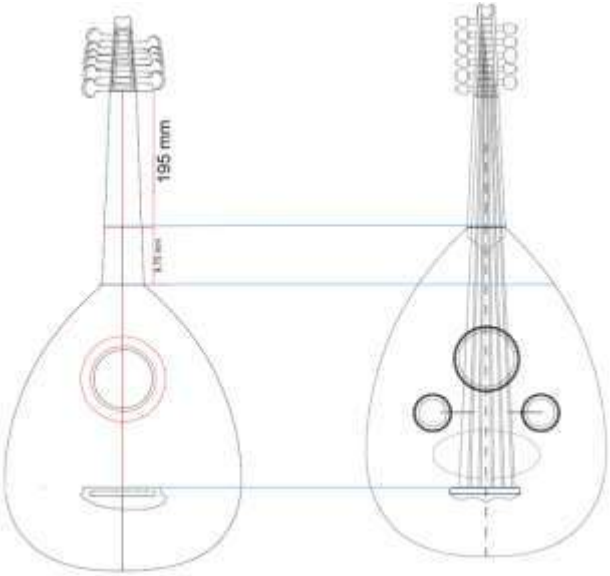
biçimi dönemin müzik otoriteleri tarafından, Niccolo Paganini'nin keman için yapmış olduğu devrim niteliğindeki eserleri ve icra tekniğine benzetilerek, ***udun Paganinisi*** unvanı almasını sağlamıştır (Cevher, 1993). Onun bu seviyeye ulaşmasında üstün yeteneğinin yanında ileri derecede piyano ve viyolonsel çalmasının çok büyük etkisinin olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Piyano ve viyolonseli tamamen batı tekniği ile öğrenip çalması onun bu birikimleri uda aktarmasında önemli bir rol oynamıştır. Batı müziğinde piyano, viyolonsel ve benzer çalgılar için o dönemde yazılmış eserler incelendiğinde, virtüöziteye yönelik yapıtlar olduğu görülür. Ancak aynı dönemde, Türk müziği çalgıları için bu tarz eserlerden söz etmek pek mümkün değildir. Targan'ın yaşadığı bu dönem Cumhuriyetin yeni kurulduğu yıllara denk gelmektedir. Targan'ın sanat yaşamının şekillenmesinde Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının büyük etkisinin olduğu göz ardı edilemez. Cumhuriyet devrimlerinin etkisi ile birçok sanatçı yenilikçi girişimlerde bulunmuş ve batılı bir sanat eğitimi çabası içerisine girmiştir. Şerif Muhiddin Targan da Cumhuriyet döneminin yenilikçi ruhunu en iyi kavramış ve bu sayede ud icrasının yeni bir boyut kazanmasını sağlamıştır (Ayas, 2014). Targan'ın bu yenilikçi üst düzey icra tekniği ve eserleri yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da büyük ilgi görmüştür. Sanatçının bu şöhreti bütün Arap âleminin uda derin bir kültürel anlam yüklemesine ve Targan ekolünün bu coğrafyada da yayılmasına sebep olmuştur. Ekol olmanın gereği olan okul ve metot, ilerleyen zamanlarda Targan'ın sanat yaşamındaki en değerli girişimleri olmuştur. Bağdat Konservatuvarını kurmuş Münir Beşir, Cemil Beşir, Selman Şükür gibi önemli virtüözleri yetiştirmiştir (Cevher, 1993). İcra tekniği ve eserleri büyük ilgi görmüş sonraki nesillere aktarılmaya başlanmıştır.

Targan Ud Modeli Önerisi

Şerif Muhiddin Targan'ın icra tekniği ve bestelerindeki zorluk derecesi kendi dönemindeki ud icra anlayışı ile karşılaştırıldığında zamanının oldukça ilerisinde bir seviyede olduğunu anlamak mümkündür. Eserlerinin dönemin icracıları tarafından çalınması için geleneksel çalım tekniklerinin dışında bir mızrap ve parmak pozisyonu gerekliliği hemen fark edilmiştir. Targan'ın bestelerini geleneksel akort ve icra teknikleri ile çalmak çok anlamlı olamadığı gibi, bu eserlerin teknik ve estetik olarak da etkisini kaybetmesine sebep olmaktadır. Bu eserleri Targan'ın çalım tekniği ile çalabilmek için onun kullandığı akort sistemi ve pozisyon yürüyüşlerini kullanmak gerekir. Bunun için de onun çalım tekniğini öğrenmek, yazmış olduğu alıştırmaları çalışmak ve sonrasında pozisyon yürüyüş becerileri kazanmak gerekir. Sonuç olarak bu işlem için uzun soluklu ve zorlu bir süreç gerekmektedir. Ya da bu zorlukları kolaylaştırmak için alternatif yöntem ve teknikler bulmak gerekir. Farklı yol arayışları sürecinde, çalımdaki bazı zorlukları daha pratik bir yöntemle (eserlerin orijinal çalım şeklini bozmadan) uygulamak için farklı bir ud modeli tasarlama fikri ortaya çıkmıştır. İlk olarak, 2005 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümünde Ali Maruf Alaskan ve Ahmet Ömer Özkan tarafından Şerif Muhiddin Targan'ın metodundaki etütlerin ve eserlerin tamamı çalınmış, pozisyon, parmak ve mızrap tekniği analiz edilmiştir. Yapılan icra ve pozisyon analizi sonrasında, *Targan Ud* adı verilen bir ud modeli tasarlanmış ve

prototip denemesi yapılmıştır (Fotoğraf 1.). Tasarlanan prototip TRT İzmir Radyosu stüdyolarında canlı yayında Ali Maruf Alaskan tarafından çalınmış ve olumlu geri dönüşler alınmıştır. Bu sonuçlar üzerine çalgının geliştirilmesine karar verilmiştir. Daha sonra 2018 yılında ses kutusu, ses tablası, ses delikleri ve eşik yeri noktasında bazı değişiklilerle son halini almış kullanıma hazır hale getirilmiştir. Araştırmada önerilen ud modeli ile 7. pozisyon (sap ve gövdenin birleşim noktası) sonrasındaki bölgenin daha kolay bir şekilde kullanılmasına olanak sağlanmaktadır (Şekil 2.). Bu model ile ses tablası üzerindeki kapalı olan bölge sap üzerine taşınarak (sap boyu tel boyunun yarısı olacak şekilde, 12. perdeye kadar) bu alandaki parmak yürüyüşlerinde icracının daha kolay ve yüksek kalitede ses elde etmesi mümkün olmaktadır. Şerif Muhiddin Targan'ın *kapris, koşan çocuk, konser etüdü* gibi en zor eserlerinin 7. pozisyon ve sonrasındaki pozisyonlarda çalınması gereken bölümlerinin daha rahat bir şekilde çalındığı ve yüksek kalitede ses elde etme imkânı sunduğu tespit edilmiştir. Sözü edilen eserler çalınırken klavye üzerinde kolayca pozisyon değişimi yapılabildiği görülmektedir. Bu sayede çalgı, icracıya daha fazla acelite, akor ve nüans yapma imkânı sunmaktadır. Geleneksel ud ile *Targan ud* karşılaştırıldığında aradaki boyut farkı net bir şekilde görülmektedir. Bu modelle gövde form boyu 92 mm. form eni 60 mm. küçülmektedir. Küçültülen form boyu sayesinde sap boyunun 97,5 mm'lik kısmı yani, 7. pozisyon ile 10. pozisyon arası gövde dışında kalmaktadır. Gövde dışında bırakılan bu kısım icracıya gövde üzerindeki parmak pozisyonlarını daha rahat bir şekilde uygulayabilme imkânı sunmaktadır. Form derinliği ise değişmemektedir. Ölçü olarak boyutlarda küçülme olmasına rağmen çalgıda ton, tını ve ses hacmi açısından bir kayıp söz konusu olmamıştır. Bunun yanında boyutlardaki küçülme çalgının tutuşunu kolaylaştırdığı için hâkimiyet avantajı da sağlamaktadır (Fotoğraf 2.). Targan ud 2020 yılında Türk Patent Enstitüsü tarafından Ege Üniversitesi adına tescillenmiştir. Faydalı model tescili alan Targan ud, Ali Maruf Alaskan, Ahmet Ömer Özkan, S. Çağrıhan Erkan, Tunca Yüksel, Recep Özdemir ve birçok ud icracısı tarafından denenmiş ve olumlu eleştiriler almıştır. Bu icracılardan bazıları bu çalgıyı aktif olarak kullanmaktadır.

Fotoğraf 1: standart ud ve Targan ud, Ali Maruf Alaskan 2024



Şekil 2: Tasarlanmış Targan ud modeli ve standart ud karşılaştırmalı ön görünüş, Ali Maruf Alaskan, 2018.

Fotoğraf 2: Standart ud ve Targan ud pozisyon karşılaştırma görüntüleri.

Sonuç

Ülkemiz ve Ortadoğu müziğinin önemli bir çalgısı olan ud yüzyıllar süren yolculuğunda pek çok değişim geçirmiştir. Geçirdiği her değişim onu bir adım ileriye taşırken onun müziğini de her defasında biraz daha zenginleştirmiş ve onu evrensel bir çalgıya dönüştürmüştür. Kendine has tını karakteri sayesinde profesyonel, amatör, besteci ve dinleyicilerin en gözde çalgılarından olmuştur. Günümüzde etnik müziklerden popüler müziğe, klasik müzikten halk müziğine, geleneksel müzikten caz müziğine birçok müzik türünde kullanılmaktadır. Birçok topluluğun kültüründe ud ismiyle özdeşleşen *Farabi, El Kindi, Meragi, Ziryab* gibi tarihe mal olmuş isimlerin en önemli çalgısı olmuştur. Adı geçen bu isimler uddan aldıkları ilhamla müzik tarihine çok değerli bilgiler sunarken, udun gelişiminde de önemli rol oynamışlardır. Ülkemiz müzik tarihinde de birçok değerli ud virtüözü yetişmiştir. Ancak bu virtüözler içerisinde özellikle Şerif Muhiddin Targan ismi öne çıkmaktadır. Ülkemiz kadar Arap ve Batı toplumlarını da etkilemeyi başaran Targan, yaratmış olduğu çalım tekniği ve ileri icra kabiliyeti gerektiren besteleri sayesinde ud icrasına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Ülkemizde ilk defa bir Türk müziği çalgısı (ud) için eser yazma kültürünün gelişmesini sağlamıştır. Böylelikle udun kulanım kapasitesinin daha ileri bir seviyeye taşınması için yeni fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yeni fikirler ışığında süren arayışlar ve denemeler Targan udun tasarlanmasına yol açmıştır. Targan ud; form boyu, sap boyu ve pozisyon avantajı ile ud icracılarının kolaylıkla uyum sağlayıp kullanabilecekleri bir model olarak önerilmiştir. Böylece

Targan'ın eserlerinin ve benzer düzeyde bestelerin daha kolay çalınmasına imkân tanırken diğer taraftan yeni eserlerin yazılmasına ilham kaynağı olmuştur. Çalışma kapsamında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Süleyman Çağrıhan Erkan tarafından Targan ud için eserler bestelenmiştir. Bu Eserlerin notaları, pozisyon analizleri ve icra örnekleri ilerleyen zaman içerisinde yeni bir makalede icracılara ve okurlara sunulacaktır. Sonuç olarak, araştırmamız kapsamında tasarlanan Targan ud modeli ile çalgının ses sahasının kullanım alanı, ergonomisi ve çalım rahatlığı artırılmıştır. Yüzlerce yıl öncesinden günümüze kadar geçirdiği her değişimle ses özellikleri ve kapasitesi daha da iyileşen ud, Targan ud modeli ile kapasite ve yeteneklerine bir yenisini daha eklemiştir. 8. yüzyıldan bu yana insanlığın müzik dünyasının önemli bir aktarım aracı olan kadim çalgı ud 21. yüzyılda da yeni bir form kazanarak bu rolünü devam ettirme imkânı bulmuştur.

KAYNAKÇA

Ayas, G. (2014). *Musiki inkılabının sosyolojisi.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Bol, Y. (2022). *Yayımlanmış ud metodu ve alıştırmalarının karşılaştırmalı analizi ve ud eğitimine yönelik ileri seviye pozisyon etüdlerinin oluşturulması*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstütüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Can, M. C. (2002). Eski Grek dört unsur nazariyesi ve Türkçe müzik yazmalarında etkisi. *Gazi Eğitim Falkültesi Dergisi*, 22 (2), 133-143.

Can, N. - Can, M. C. (1995). Tarih içinde ud- I. *Milli Folklor*, 4(26), 8-15.

Cevher, M. H. (1993). *Şerif Muhiddin Targan.* İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.

Çetinkaya, Y. (2001). *İhvan-ı Safa'da müzik düşüncesi.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Farmer, H. G. (1986). *Studies in oriental music.* Frankfut: İnstitut für Geschichte der Arabisch-İslamischen Wissenschaften.

Göksu, A. (2015). Geleneksel Türk müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçleri üzerine bir araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3 (2), 1020-1030.

Göksu, A. (2021). Onur Akdoğu metodlarındaki transpoze etüd ve eserlerin teknik açıdan incelenmesi. *Balkan Müzik veSanat Dergisi*, 3(2), 1-22.

Işıktaş, B.(2020). Çağına yeniyi sunmuş bir ud virtüözü: Şerif Muhiddin Targan. *Z Dergisi (Hakemsiz Dergi)* (4), 324-329.

Işıktaş, B. (2015). Şerif Muhiddin Targan: As the actor indicator of modern compounds. *Dakam(Doğu Akdeniz Akademik Araştırma Merkezi) Musicult'15 / Müzik ve Kültürel Çalışmalar Konferansı Bildirileri Kitabı,* (s.1-11) İstanbul.

Kamiloğlu, R. (2008). Amasyalı (Ahmedoğlu) Şükrüllah'ın Edvar-ı Musiki'sinin tanıtımı ve değerlendirilmesi. *Hikmet Yurdu Dergisi*, 1 (1), 171-187.

Koç, F. (2013). The comparison of methods used for oud education in Turkish music. *Procedia-Social and Science*, 106, 2645-2651.

Sherrod, R. J. (1981). *A guide to the fingering of music for the guitar.* Arizona: The University of Arizona.

Sürelsan, İ. B. (1965). Ud'a dair. *Musiki Mecmuası*, 221, 197-198.

Targan, Ş. M. (1995). *Ud metodu.* İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.

Torun, M. (1993). *Ud metodu.* İstanbul: Çağlar Yayınları.

Turabi, A. H. (1996). *Risaletün fi Haberi Te'lifil-Elhan*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ziyagil, H. E. (2021). Udun tarihsel gelişim süreci ve 21. yüzyılın popüler kültüründeki yeri. *International Journal of Social Sciences*, 5 (1), 1-19.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Birinci yazar çalışmanın ana temasını belirlemiş, fikir ve organizasyon şemasını oluşturmuştur. Makale metninin kurgu ve içeriğini planlayıp yazmıştır. İkinci yazar ilk prototip çizim, kalıp, şablon kısmının teorik ve uygulamalarını oluşturmuştur. Üçüncü yazar prototipin geliştirilmesi ve faydalı model patent başvuru aşamasındaki nihai ölçü oran ve çizimleri gerçekleştirmiştir. Dördüncü yazar, ortaya çıkarılan çalgının icra potansiyelini test ederek çalgı için eser bestelemiş, bestelenen eserer seslendirilerek çalgının uygunluğunu değerlendirmiştir./ *The first author identified the main theme of the study and created the idea and organizational scheme. The first author planned and wrote the structure and content of the manuscript. The second author created the theoretical and practical aspects of the first prototype drawing, mold, template part. The third author developed the prototype and made the final measurements, proportions and drawings for the utility model patent application phase. The fourth author tested the performance potential of the resulting instrument, composed works for the instrument, and evaluated the suitability of the instrument by performing the composed works.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.04.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1462945
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 1098-1108.

İnceleme Makalesi
Review Article

GELENEKSEL DANSTA HAREKET MÜZİK İLİŞKİSİNİN TÜRK HALK OYUNLARI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

♦

AN ASSESSMENT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MOVES AND MUSIC IN TURKISH FOLK DANCES

İlknur BEKTAŞ*

ÖZ: Hareket ve müzik Türk Halk Oyunları gibi geleneksel danslarda neredeyse ayrılmaz bir bütünlük içerisinde yer alır. Duygu ve düşünceler müzikte seslerle temsil edildiği gibi, dansda da hareketlerle temsil edilir. Herhangi bir geleneksel dans veya müzik var olma sürecinde içinde bulunduğu toplumun sahip olduğu her şeyle şekil bulur. Fiziksel olarak yaşadığı çevrenin toprağıyla, suyuyla, havasıyla ve tabi ki bu çevrede yaşayan insanların yaşamları boyunca bir anlamda biriktirdikleriyle inşa ettikleri kendi renkleri ile dışa vurur ve bu dışa vurum zaman içerisinde tüm geleneksel kültür ürünleri gibi, nesilden nesile aktarılarak anonim bir değer kazanır. Diğer taraftan kökleri her türlü ritüelin parçası olan dans, günümüz yerel ortamında evlilik veya sünnet törenleri, asker uğurlama, geleneksel şenlikler gibi çeşitli özel günlerde eğlenmek amacıyla yapılan bir dışa vurum aracıyken, özellikle büyük şehirlerde Türk Halk Oyunları özelinde bakıldığında bir performans sanat dalı olarak da kabul görmüş ve icra edilmektedir. Bu beraberinde pek çok şeyin farklılaştığı gerçeğini de ortaya koymaktadır. Bu farklılaşmaların neler olduğu, hangi açıdan bakıldığına bağlı olarak değişir. Bu bağlamda makale Türk Halk Oyunlarına hareket müzik ilişkisi açısından bakarak bugüne kadar ezbere, el yordamıyla yapılan ya da yapılmaya çalışılan uygulamaları ve günümüzde yaşanan değişimleri farklı bir gözle görebilmeyi amaçlamaktadır. Makale geçmişten günümüze dinamik yapısıyla kuşaktan kuşağa aktarılırken büründüğü anonim yapıyla bugün karşımızda hala önemli ölçüde değerini korumaya devam eden Türk Halk Oyunlarını, hareket müzik ilişkisi açısından farklı figür örnekleri ile sunarak figür- müzik düzleminde değerlendirmiştir. Ayrıca düzenli, düzensiz oyun (figür) yapıları ayrı ayrı örneklerle açıklanarak konunun daha anlaşılır olmasına çalışılmıştır. Düzensiz yapılardaki figür müzik uyumsuzluğunu, aslında dayandığı matematik bilindiğinde uyumlu hale getirmek mümkün ve kolaydır. Sonuç kısmında düzensiz oyun yapılarının düzenlenmesine ilişkin bir iki örnek öneriye de bu bağlamda yer verilmiştir. Makalede, Türk Halk Oyunlarını hareket müzik ilişkisi açısından değerlendirirken, bakış açısı ve yöntem olarak İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümünde uzun yıllardır kullanılan ve yerleşmiş bir sistem olan oyun analizi yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dans, Müzik, Türk Halk Oyunları, Düzenli-Düzensiz figürler.

ABSTRACT: *Turkish Folk Dances are examples of traditional dances where music and moves are inextricably connected. Just as emotions and thoughts are represented through sounds in music, they are represented through moves in dance. Every traditional dance or music evolves throughout time with the contribution of everything that the society, in which it exists, has to offer. The physical manifestations of music and moves are found in the soil, water, and air of the*

* Doç.-İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Böümü/İstanbul- demirbagi@itu.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5537-979X)

This article was checked by Turnitin.

habitat, as well as, in the colors people here have accumulated and created over the course of heir lifetimes. Over time, this manifestation like every product of traditional culture, acquires an anonymous value as a result of being transferred from one generation to the next. On the one hand, dance, which has its origins in many different sorts of rituals, is a form of expression used in today's local communities to celebrate a variety of important occasions, including marriage or circumcision ceremonies, sending off soldiers for military duty, and traditional festivals. On the other hand, Turkish Folk Dances are also accepted and performed as a form of performance art, especially in big cities. This phenomenon further highlights the fact that many things have evolved through time. The perspective we choose to use to examine these evolutions will determine what they really are. This article will examine Turkish folk dances through the lens of the link between moves and music, giving us a new perspective on the traditions that have been followed or are being attempted to be followed rotely up to this point, as well as an understanding of the changes that are occurring in today's world. Using various figure examples, the figure-music equation has been used to examine the relationship between movement and music in Turkish Folk Dances, which have maintained their value through time due to their dynamic structure and also due to their anonymous structure that has been passed down from generation to generation. A further purpose is to clarify the topic by providing numerous examples to illustrate regular and irregular dance structures, or figures. Understanding the mathematics underlying figure-music dissonance makes harmonizing it in irregular structures possible and simple. In this regard, a few sample recommendations for the configuration of irregular dance structures are also presented in the Conclusion and Recommendations section. The article employed dance analysis as a methodology and perspective to assess Turkish Folk Dances in terms of the relationship between moves and music. Dance analysis is a well-established methodology that has been used in the ITU TMDK Turkish Folk Dances Department for many years.

***Keywords**: Dance, Music, Turkish Folk Dances, Regular-Irregular figures.*

Giriş

Öncelikle asıl konuya geçmeden konu içinde sıkca kullanılan kavramların halk oyunlarında karşılıklarının ne olduğuna günümüz pratiğinden çok da uzaklaşmadan bakılacak olursa:

"Figür (poz) vücudun herhangi bir yerinin hareket etmeden, statik (durağan) olarak beklemesidir. Türk Halk Oyunları'nda ise yaygın olarak bazen ayak hareketlerinin (adımın) bazen de hareket cümlesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır" (Gülbeyaz, 2005: 263).

Farklı alanlarda değişik anlamlarda karşılık bulan bir kavram olan figür, halk oyunlarında yerleşik ve pratikte kullanıldığı yerler ve anlamı bakımından, bir oyunun isimlendirilen bölümlerinden her biri olarak basitçe ifade edilebilir. Örneğin, başlangıç, geçiş, bitiş figürü gibi. Ya da birinci figür(*f1*), ikinci figür(*f2*) … gibi. Bu isimlendirmelerin anlam olarak karşılığı ise; motif ya da motiflerden oluşan, başladığı andan tekrarına gelene kadarki anlamlı hareket bütünlüğüdür. Aynı zamanda müzik bütünlüğü içerisinde de kapladığı ve tekrar eden düzenli sürelerin sahibidir. Yani;

"Figür bir bütündür ve içinde onu oluşturan farklı motifler olabilir… Sayılabilen özellikte olması önemlidir çünkü figürler bir zaman aralığına oturan yapılardır." (Uzunkaya ve Demirbağ, 2023:1902)

Örneğin; Diyarbakır Halay oyununun, yerinde yapılan hareketi bir figürdür. Öne yürüme hareketi bir başka figür, geri gelme hareketi ayrı bir

figürdür. Bu arada bunların farklı figür olmasının, farklı yönlere hareket ederek oynanmasıyla alakası yoktur. Nedeni, her bir figürün biribirinden farklı motif kombinasyonlarından oluşmasıdır.

Bir ya da birden fazla figürden oluşan bütünlük ise oyundur. Aynı oyun örneğinden devam edilecek olursa halay oyunu, yerinde yapılan birinci figürü *f1*, öne gidilen ikinci figürü *f2*, arkaya gelme figürü *f3*'ten oluşur. Yani bu durumdan, halay oyununun üç figürü olduğu anlaşılır.

Kompozisyon ise oyunun, tercih edilen süredeki bir müziğin içerisine belli kurallara uyularak, ahengli olarak yerleştirilmesiyle oluşan bütündür. Buna oyunun hacmi de denir. Bir başka ifadeyle;

"*Figür hacmi: Figürün kendi ölçüsü üzerinden melodi üzerinde kapladığı alanı ifade etmektedir. Yani 4 birim zamanlı bir figür 4 kez tekrarlanıyorsa melodi üzerindeki hacmi 16 birim zamana denk gelmektedir."* (Uzunkaya ve Demirbağ, 2023:1903).

Bunların yanı sıra oyun müzik ilişkisinde çok kullanılan ve önemli olan bir diğer konu düzenli, düzensiz figür yapılarıdır. Bunu, hareketleri ritmik olarak müzikte kullanılan süre değerleriyle ölçtüğümüzde ortaya çıkarırız. Düzenli figürlerde figür, ya bir müzik ölçüsüne ya da bir müzik cümlesine tam oturur.

Düzensiz figürlerde durum tam tersidir. Oturmaz. Bir figüre bir müzik ölçüsü az ya da çok gelir, ya da ölçüden taşar ama cümle için de kısa kalır. Yani kimi ölçüye oturmaz, kimi de ölçüye oturmadığı gibi cümleye de oturmaz.

Motif: Figürün kendi içindeki anlamlı parçalardır.

Bunun yanı sıra açıklamak da yarar olan bir başka husus, içindeki parça sayısı kaç olursa olsun, bir figürdeki basma (yani ağırlığın taşındığı adım) sayısı tekli sayı ise motif simetrik devam eder. Bu farklı bir figür anlamına gelmez. Örneğin, Kırklareli'nin Kambana (Kanpana), Sülümanaga (Sülümanağa) oyunlarında olduğu gibi. Oyun tek motiften oluşur. Sek bas bas bas. Motif en son basılan ayakda tekrar başlayacağı için hangi ayakla sekmeye başlarsanız başlayın, motifin simetriğini yapmak zorundasınızdır. Birbirinden ayıramazsınız.

Kambana, Sülümanağa oyunu:
Figür "***Sol*** *sek sağ bas sol bas* ***sağ*** *bas"*

*"**Sağ** sek sol bas sağ bas **sol** bas"* şeklinde böylece devam eder.

Ya da halaylarda çok sık karşılaşılan Üç Ayak oyunu:
Figür **"*Sağ*** *bas sol bas* ***sağ*** *bas (sol topuk vur)"*

"Sol *bas sağ bas* ***sol*** *bas (sağ topuk vur)"* şeklinde devam eder.

Bu tür figürler hareketin kurgusal yapısı gereği simetrik devam etmektedir. Bu nedenle hareket, simetrisi ile birlikte bir fügür olarak değerlendirilebilir. Aksi taktirde tekrarı olamaz. Böyle simetrik yapılı figürler iki müzik ölçüsüne oturur.

Türk halk oyunlarında bu yapıda çok sayıda figür vardır ve buradan da genellikle simetrik motifli figürlerin 2 müzik ölçüsü üzerine oturduğu çıkarımı yapılabilir.

Başka bir görüşe göre ise, bu simetrik yapıların her biri bir figür olarak değerlendirilmektedir (Uzunkaya ve Demirbağ, 20023).

Düzenli Figürlerde Figür-Müzik İlişkisi

Bu bölümdeki örnekler, konu bir oyunun analizi olmadığı için çok detaylı nota yazılımlarıyla aktarılmamaktadır. Sadece ayak hareketleri ritmik olarak gösterilerek durumun matematiğine dikkat çekilmektedir. Seçilen örneklerin de konuyu anlaşılır kılacak örnekler olmasına gayret edilmiştir.

Bunu yaparken kavram kargaşasına neden olmamak adına bu kısımdan itibaren kullanılan terimlerin anlamlarını da belirtmekte yarar var.

Figür sayısı: Bir figür içerisinde bulunan toplam parça sayısıdır.

"Figür parçası: Figürün sayılabilen özellikteki her hareketi figürde parçayı oluşturur." (Uzunkaya ve Demirbağ, 2023:63)

Figür ölçüsü: Bir figürün, birlikte kullanıldığı müzik üzerinde kapladığı alanın, müzikteki süre değerleriyle toplanmış sayısıdır.

Figür sayısı, figür ölçüsü ile aynı şey değildir. Rakamsal olarak aynı olmak zorunda da değildir. Figürün sayısı ile ölçüsü rakamsal olarak aynı da, farklı da olabilir.

Bu bölümde yer verilen ilk iki örnek, Adıyaman'ın Galuç, Diyarbakır'ın Çepik oyunları bir figürün bir müzik ölçüsüne oturduğu örneklerdir.

Üçüncü örnek Ağrı'nın Henne oyunu, simetrik motifli bir oyunun iki müzik ölçüsüne oturduğuna örnektir.

Son iki örnek Erzurum'un Kavak, Üsküp'ün Barançe oyunları bir figürün cümleye oturduğu örneklerdir.

- Bir figürün müzik ölçüsüne oturması

Adıyaman Galuç Oyunu

Figürün parça sayısı	1	2	3	4	5	6
Figür parçaları	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Ağırlık sağda, sol ayak at	Sol ayak bas	Ağırlık solda, sağ ayak at
Figür ölçüsü	1	1	1	1	1	1
Müzik ölçüsü	4 + 2					
	1 Ölçü					

Oyunun ezgisi 6 zamanlıdır. Ritmik olarak düzümü 4+2 dir.

Figür ise sayılabilir 6 eşit aralıkta parçadan oluşmaktadır.

Sonuç olarak hareketle müzik birlikte başlar ve figür bir müzik ölçüsü içinde tamamlanır.

Bir müzik ölçüsü = Bir figür ölçüsü

Bu durumda figür de 6 birim zamana oturduğu için 6 zamanlıdır.

<u>Diyarbakır Çepik Oyunu</u>

Figürün parça sayısı	1	2	3	4	5	6
Figür parçaları	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Ağırlık solda, sağ ayak vur	Sağ ayak bas	Ağırlık sağda, sol ayak vur	Sol ayak bas
Figür ölçüsü	1	1	1	1	1	1
Müzik ölçüsü	4 + 2					
	1 Ölçü					

Oyunun ezgisi 6 zamanlıdır. Ritmik olarak düzümü 4+2 dir.

Figür ise sayılabilir 6 eşit aralıkta parçadan oluşmaktadır.

Sonuç olarak hareketle müzik birlikte başlar ve figür bir müzik ölçüsü içinde tamamlanır.

Bir müzik ölçüsü = Bir figür ölçüsü

Bu durumda figür de 6 birim zamana oturduğu için 6 zamanlıdır.

<u>Ağrı Henne Oyunu</u>

Figürün parça sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8
Figür parçaları	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sağ ayak sek	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sol ayak sek
Figür ölçüsü	1	1	1	1	1	1	1	1
Müzik ölçüsü	4				4			
	1. Ölçü				2. Ölçü			

Oyunun ezgisi 4 zamanlıdır.

Figür ise sayılabilir 8 eşit aralıkta parçadan oluşmaktadır.

Sonuç olarak hareketle müzik aynı anda başlar ve figür temel yapısı simetrik olduğu için iki müzik ölçüsü içinde tamamlanır.

Yani ezgi 4 zamanlı, figür ise iki müzik ölçüsü yani 8 birim zamana oturduğu için 8 zamanlıdır.

- Bir figürün müzik cümlesine oturması

Erzurum kadın oyunu Kavak:1. Figür (ağır figür)

Figür parça sayısı	1	2	3	4	5	6
Figür parçaları	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Ağırlık sağda, sol ayak pençe vur	Sol ayak bas	Ağırlık solda, sağ ayak pençe vur
Figür ölçüsü	3+2	2+3	3+2	2+3	3+2	2+3
Müzik ölçüsü	3+2+2+3		3+2+2+3		3+2+2+3	
	1.Ölçü		2.Ölçü		3.Ölçü	
Müzik cümlesi	1 Cümle					

Oyunun ezgisi 10 zamanlıdır. Ritmik olarak düzümü 3+2+2+3 dür.

Bir müzik cümlesi 3 ölçüden oluşur.

Figür ise sayılabilir 6 eşit parçadan oluşmaktadır. Figürün her iki parçasında bir müzik ölçüsü kullanır. Böylece bir figür üç müzik ölçüsü yani bir müzik cümlesini kullanmış olur.

Sonuç olarak hareket müzikle birlikte başlar. Bir müzik ölçüsünde bitmez ancak bir müzik cümlesinde tamamlanır.

Bir müzik cümlesi=Bir figür ölçüsü

Bu durumda figür sayısı 6 olmasına rağmen ölçüsü, figür 30 birim zamana oturduğu için 30 zamanlıdır.

Barançe Oyunu

Figür parça sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Figür parçaları	Sol ayak sek	Sol ayak sek	Sağ ayak	Sol ayak bas	Sağ ayak	Sol ayak bas	Sol ayak sek	Sağ ayak	Sol ayak bas	Sağ ayak	Sağ ayak sek	Sağ ayak sek	Sol ayak bas	Sağ ayak	Sol ayak bas
Figür ölçüsü	4	3	4	4	3	4	3	4	4	3	4	3	4	4	3
Müzik ölçüsü	2+2+ 3 + 2+2+ 2+2 + 3					2+2 + 3 + 2+2 + 2+2 + 3					2+2 + 3 +2+2 +2+2 + 3				
	1. Ölçü					2. Ölçü					3. Ölçü				
Müzik cümlesi	1 Cümle														

Oyunun ezgisi 18 zamanlıdır. Ritmik olarak düzümü 2+2+3+2+2+2+2+3(7+11) dir. Bir müzik cümlesi 3 ölçüden oluşur.

Figür ise birbirine eşit olmayan sayılabilir 15 parçadan oluşur.

1 Figür; 3 müzik ölçüsü yani 1 müzik cümlesi kullanır.

Sonuç olarak hareket müzikle birlikte başlar. Bir müzik ölçüsünde bitmez ancak cümlede biter.

Bir müzik cümlesi=Bir figür ölçüsü

Bu durumda hareketin sayısı 15 olmasına rağmen 56 (18 zamanlı 3 ölçü) birim zamana oturduğu için 56 zamanlıdır.

Düzensiz Figürlerde Figür-Müzik İlişkisi

Her zaman bir figürün ölçüsü ile ona eşlik eden müziğin ölçüsü, birim zaman olarak eşit sayıda olmak zorunda değildir. Bir figürün düzensiz olduğunu söylemek için müzikle beraber başlamasına rağmen müzik ölçüsüne ya da aynı anda hem müzik ölçüsüne hem de müzik cümlesine oturmuyor olması yeterlidir. Ölçüden kısa kalır ya da ölçüden taşar. Farketmez. Hepsi aynı yola çıkar.

Bu bölümde yer verilen Diyarbakır'ın Harrani ve Şırnak'ın Halef oyunu bir figürün bir müzik ölçüsüne de cümlesine de oturmadığı durumlara örnektir.

Diyarbakır Harrani Oyunu

Figürün parça sayısı	1	2	3	4	5	6
Figür parçaları	Ağırlık sağda, sol ayak topuk vur	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağ ayak solun yanına basma (çift diz kırma)	Düzel
Figür ölçüsü	1	1	1	1	1	1
Müzik ölçüsü	4				2	
	1. Ölçü				2.Ölçünün yarısı	

Oyunun ezgisi 4 zamanlıdır.

Figür ise sayılabilir 6 eşit aralıkta parçadan oluşmaktadır. Bu durumda 4 amanlı bir müzik ölçüsü yetmez. 1,5 müzik ölçüsüne oturarak 6 birim zamanda tamamlanır. Yani oyun 6 zamanlıdır.

Oyunun müzik cümlesi 4 ölçüden oluşur. 4x4 =16 birim zaman olan bir cümle içerisine de tam olarak 6 birim zamanlı figür, tekrarlarına rağmen oturmaz. Sonuç olarak figür müzik ölçüsüne sığmaz, uzun gelir. Cümleyi ise tekrarlarına rağmen tamamlayamaz, kısa kalır. Oyun müzik ölçüsüne de, cümlesine de oturmayan düzensiz yapıdadır.

Şırnak Halef Oyunu

Figürün parça sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Figür parçaları	Sağ(ayak) topuk vur	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağa ağırlık	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sola ağırlık transferi
Figür ölçüsü	3	4	3	3	4	3	3	4	3
Müzik ölçüsü	3 + 2+2 + 3			3 + 2+2 + 3			3 + 2+2 + 3		
	1.Ölçü			2.Ölçü			3.Ölçü		

Oyunun ezgisi 10 zamanlıdır. Ritmik olarak düzümü 3+2+2+3 dür.

Figür ise birbirine eşit olmayan sayılabilir 9 parçadan oluşmaktadır. Her üç figür sayısında, bir müzik ölçüsü kullanır. Yani bir figür 3 ölçü müzik ölçüsü süresinde tamamlanır. 3x10=30 birim zamanını kullandığı için de figür 30 zamanlıdır. Ancak melodi yarım kalmıştır

Bir müzik cümlesi ise 9 ölçüden oluşur.

Görüldüğü üzere 30 zamanlı figür 10 zamanlı bir müzik ölçüsünden taşar. 9 ölçüden oluşan müzik cümlesinin de 3 ölçüsünü kullandığı için cümleyi de tamamlayamaz. Cümlenin 6 ölçüsü artar. Yani bir figürde cümlenin tamamı kullanılmamış olur. Cümle yarım kalır.

Sonuç olarak bu oyun örneklerinde figür, müzik ölçüsüne de müzik cümlesine de oturmamıştır. Böyle yapılarda müzikle figür aynı anda başlasa da bir süre sarkarak devam eder.

Uyumluluğu sadece figürü düşünerek konuşamayız. Bazen de müziğin bütünlüğü bitene kadar hareketin tekrarına gerek duyulur. Konu buradan itibaren biraz da müzik önceliğiyle ele alınarak değerlendirmiş ve örneklenmiştir.

Örneğin, figür bir ya da birkaç müzik ölçüsüne oturmuştur. Ancak müzik cümlesi bitmemiştir. Böyle durumlarda, özellikle oyunları bitirirken ya da bir oyundan başka bir oyuna geçerken müzik cümlesinin de tamamlanmasını gözeterek ona göre figür tekrarları yapmak gerekir.

Örnek: Kırklareli Kambana Oyunu

Oyun ezgisi 9 zamanlıdır. Figürün simetrik yapısı gereği iki müzik ölçüsüne oturur. Yani figür 18 birim zamanlıdır.

Müzik cümlesi ise 4 ölçüden oluşur. Bu durumda figürden iki tane yaparak cümleyi tamamlamayı tercih ederiz.

1 Müzik Cümlesi	1 Figür + 1 Figür	Figürün parça sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8
		Figür parçaları	Sol ayak sek	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sağ ayak sek	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sol ayak bas
		Figür ölçüsü	2	2	2	3	2	2	2	3
		Müzik ölçüsü	2+2+2+3				2+2+2+3			
			1. Ölçü				2. Ölçü			
		Figürün parça sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8
		Figür parçaları	Sol ayak sek	Sağ ayak bas	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sağ ayak sek	Sol ayak bas	Sağ ayak bas	Sol ayak bas
		Figür ölçüsü	2	2	2	3	2	2	2	3
		Müzik ölçüsü	2+2+2+3				2+2+2+3			
			1. Ölçü				2. Ölçü			

Bazen bir cümlede ezgi karar sesine gelmemiş ise ezginin ikinci hatta üçüncü cümlesinin de tamamlanması gerektiği hissini verebilir.

Örnek: Kırklareli Sülümanaga Oyunu

Oyunun yapısı Kanbana (kanpana, kampana) oyunu ile aynıdır. Oyun ezgisi 9 zamanlıdır. Figürün simetrik yapısı gereği iki müzik ölçüsüne oturur. Yani figür 18 birim zamanlıdır.

Oyun ezgisinin birini ezgisinin ikinci cümlesinde dolap vardır. Bu da askari elimizde toplam 12 ölçülük=108 birim zaman olması demektir. Toplam bu süreye 6 figür yerleştirerek müzikal bütünlüğü tamamlamak isteriz. Burada kullanılan örnek iki cümle, oyunun müzikle birlikte bitiş hissini alabileceğimiz asgari bir süredir. Oyunun ezgisinde başka müzik cümleleri de mevcuttur ve bu cümlelerden istenildiği kadar tekrarlar yapılabilir.

Bu örneğin çözümü çok uzun ölçüleri kapsadığı için tabloda gösterilememiştir.

Sonuç

Öncelikle belirtilmeli ki; makalenin içeriğinde halk oyunlarında yerleşik olan kavramlar (ki bu kavramlara ilişkin farklı tanımların yapıldığı başka görüşler de mevcuttur) tercihen güncel pratiğinden çok uzaklaşılmadan kullanılmıştır.

Yanı sıra altının önemle çizilmesi gereken diğer bir konu; figür sayısının, figür ölçüsü ile aynı şey olmadığıdır. Rakamsal olarak aynı olmak zorunda değildir. Figürün sayısı ile ölçüsü rakamsal olarak aynı da farklı da olabilir.

Bu bağlamda:

-Bir figür, müzik ölçüsüne oturabilir.

-Bir figür ölçüye oturmaz, müzik cümlesine oturabilir. Bu iki seçenek düzenli figür yapısı olarak değerlendirilir.

-Bir figür aynı anda ne ölçüye ne de cümleye oturur. Bu seçenek ise düzensiz figür yapısının özelliğidir.

Ölçüye oturmayan bir figür cümleye oturabilir ama cümleye oturmayan, ölçüye de zaten oturmuyordur.

Bütün bu anlatılanların oyunların yerel ortamında çok da bir önemi yoktur çünkü icralar serbestlik içerisinde gerçekleşir.

Oysa günümüzde özellikle büyük şehirlerde Türk Halk Oyunları bir performans sanat dalı olarak kabul görmüş ve icra edilmektedir. Bu beraberinde pek çok şeyin farklılaştığı gerçeğini de ortaya koymaktadır. Bunun sonucu olarak, özellikle makalede de anlatılmaya çalışılan düzensiz figür yapıları ile ilgili belirsizlik ve bilgisizlikten de kaynaklanan sorunlar çok yaşanmaktadır.

Tam da bu noktada dikkat çekilen, uyumsuzluklara sağlıklı çözümleri daha hızlı bir şekilde getirebilmeyi sağlayacak analitik bakış açısını ortaya koyarak bu konuya katkı sağlamaktır.

Makalede altı çizilen düzensiz figür yapılarının çözümlenmesindeki matematik ise şu şekilde çalışır.

<u>Diyarbakır Harrani Oyunu:</u>

Figür ne bir müzik ölçüsüne ne de bir müzik cümlesine oturur.

Oyunun ezgisi 4 zamanlıdır. Bir müzik cümlesi ise 4 ölçüden oluşur.

Cümle 4x4= 16 birim zaman uzunluğundadır.

Figür ise birbirine eşit 6 birim zaman uzunluğundadır.

Her iki sayının ortak katı 96 dır.

96:16= 6 16 birim zamanlık müzik cümlesi 6 kez tekrar edildiğinde,

96: 6= 16 6 birim zamanlık figür 16 kez tekrar edildiğinde, birlikte başlayan oyun ve müzik birlikte biter.

<u>Şırnak Halef Oyunu:</u>

Figür ne bir müzik ölçüsüne ne de bir müzik cümlesine oturur. Bu oyunun çözümü çok daha kolaydır.

Oyunun ezgisi 10 zamanlıdır. Bir müzik **cümlesi** 9 müzik **ölçüsünden** oluşur.

Bir figür ise birbirine eşit olmayan 9 sayıdan oluşmaktadır. Her 3 sayıda, bir müzik ölçüsü kullanılır ve bu da toplamda 9 sayılı bir figürün tam tamına 3 müzik ölçüsüne oturduğu anlamına gelir. Yani figür 30 birim zamanlıdır. Ancak cümle 9 müzik ölçüsünden oluştuğu için bir figürde bitmez. Yarım kalır.

Cümle 9 müzik ölçüsü (9x10=90 birim zaman) olduğuna göre, 9:3=3 (ya da 90:30=3) her bir figürde üç ölçü kullanan oyun, figür 3 kez tekrar edildiğinde cümleye tam oturur. Böylece birlikte başlayan oyun ve müzik birlikte biter.

Uygulanan metot düzensiz yapıdaki oyunlar için en temel ve basit çözüm önerisidir. Farklı çözüm yolları da olabilir. Bu ölçeklendirme oyunun yerleştirilmek üzere seçilen süresine bağlı olarak katları şeklinde daha uzun melodilerde de böylece kullanılabilir. Bu durumda değişen sadece figürün hacmi olur.

Sonuç olarak hareket yapılarıyla ilgili olarak kazanılacak bu farkındalık ve bu tür metotların pratikte kullanımı, uygulamadaki sıkıntıların aşılmasına ve figürlerin, hareketlerin, oyunların öğrenme aşamalarının hızlanmasına, akılda daha kalıcı olmasına önemli ölçüde fayda sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Gülbeyaz, K. (2005). *Türk halk oyunlarının hareket açısından değerlendirilmesi*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Uzunkaya E.- Demirbağ A. (2023). Türk halk oyunlarında metrik çözümlemeler: Erzurum "başbar" oyunu figürlerinin ölçüleri ve hacimleri ile tespiti, seçilen müzikal icra örneği üzerinde dizilimi. *Motif Akademi Halk Bilim Dergisi*, 16 (44), 1899-1922.

Uzunkaya E.- Demirbağ A. (2023). Türk halk oyunları'nın sahnelenmesi sürecinde oyun-müzik uyumu bağlamında düzensiz (uyumsuz) olan yapıların tasarımı: "Kırklareli yöresi Ahmet ey oyunu örneği. *Avrasya Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 16, 59-83.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Emekli Öğretim Üyesi Ahmet Turan Demirbağ'a ve Doç. Eyüp Uzunkaya'ya teşekkür ederim. / *I would like to thank to retired lecturer Ahmet Turan Demirbag and Doç. Eyüp Uzunkaya.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.05.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18.06. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1482098
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 46, 1109-1128.

Araştırma Makalesi
Research Article

ZEYBEK DANSLARINDA KULLANILAN ALT EKSTİREMİTE TEMEL HAREKETLERİNİN LABAN DANS NOTASYON (LABANOTATİON) SİSTEMİ İLE KAYIT ALTINA ALINMASI

♦

RECORDING THE LOWER EXTREMITY BASIC MOVEMENTS USED IN ZEYBEK DANCES WITH THE LABAN DANCE NOTATION SYSTEM

Ali ÇETİNKAYA*-Nihal CÖMERT**

ÖZ: Dünyanın tüm uygarlıklarında kendine özgü bir yer edinmiş olan dans, insanoğlu tarafından kendini ifade etme biçimlerinden biri olmuştur. İnsanın gündelik yaşamında dansı kullanması kendini anlama, anlamlandırma çabasından çıkmıştır. Labanotation olarak adlandırılan dans notasyonu sistemi bu çabalardan biri olarak geliştirilen bir sistemdir. Bu çalışma Labanotation ile Türk halk dansları için yapılan geniş çaplı çalışmanın bir bölümünü teşkil etmektedir. Çalışmada geleneksel danslara ait farklı kayıt ve öğretim yöntemleri ile tespit edilmiş temel hareketlerin Laban dans notasyonu sistemi ile notaya alınarak yazılı olarak kayıt altına alınması sağlanmış ve bu vesileyle hem yöresel dans adımlarının korunması ve aktarılması hem de değerlendirilmesi geç kalınmış bir öğretim yöntemi olarak alana kazandırılması amaçlanmıştır. Uluslararası camiada farklı dans disiplinlerinde yaygın olarak kullanılan Labanotation sisteminin geleneksel danslarımız için de uygulanabilirliğini sağlamak önemli bir kazanım olacaktır. Kazanımlardan biri de geleneksel dansların Labanotation sistemi ile kayda alınarak incelendiği en geniş kapsamlı ilk Türkçe kaynak olacak olmasıdır. Kuşkusuz sistemi tanıtan ve bazı dans örneklerinin aktarıldığı az sayıda çalışma[1] mevcuttur ancak bu kapsamda yapılmış özellikle geleneksel danslara ait temel hareketlerin Labanotation sistemi ile ele alındığı başka bir çalışma yoktur. İstanbul Teknik üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Performans Anasanat Dalı Geleneksel Danslar Yüksek Lisans Programı çerçevesinde devam eden ve Labanotation kapsamında geleneksel dansların farklı türlerinin incelendiği bir tez çalışmasının bir bölümünden üretilen bu makalede Zeybek danslarına ait alt extremite temel hareketleri ele alınmaktadır. Zeybek danslarının hali hazırda tespit edilen temel hareket yapıları ve kombinasyonları, özellikle alt extremite bazında anatomik hareket ve açılandırma prensibi detaylarıyla birlikte anlatılmıştır. Makalede, zeybek danslarının temel hareketlerinin, hareket kombinasyonlarının ve devamında dansın kendisinin Labanotation sistemi ile nasıl kaydedildiği ve bu sistemin geleneksel dansların aktarımında önemine dair gerekli bilgilere yer verilmektedir. Labanotation yazımında kullanılan sembollerin bir kısmı çeşitli kaynaklarda farklı şekilde

* İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Performans Anasanat Dalı Geleneksel Danslar Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/İstanbul-cetinkayaa21@itu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-8023-9219)

** Prof.-İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı/İstanbul-otken@itu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-3313-5361)

turnitin *This article was checked by Turnitin.*

[1] Dilek Cantekin Elyağutu doktora tezinde Laban notasyon sisteminin temel yapısını aktarmıştır. Detaylı bilgi için bk. (Elyağutu, 2015).

karşımıza çıkmaktadır.[2] Bu makalede temel hareketler ve kombinasyonları LabaNotator programının içeriğinde olan semboller ile kayda alınmıştır. Zeybek dansları hareket yapılarının farklı sistematik çalışmalarla[3] ele alındığı kaynaklar mevcut olmakla birlikte Laban notasyon sistemi ile bunların tespiti ve kaydedilmesi ilk kez bu çalışmada ele alınmaktadır. Dolayısıyla bu özelliğiyle çalışma ilk ve özgün bir çalışmadır. Sonuç olarak geleneksel danslar alanına kazandırılması amaçlanan bu çalışmanın bugüne kadar anatomik, analitik vb. sistematik yapılmış çalışmalara yeni bir yön vermesi ve özelikle koreoloji alanında çalışma yapacak olan araştırmacılara yol gösterici bir kaynak olması ön görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Dansları, Geleneksel Danslar, Laban Hareket Analizi, Labanotation, Dans Notasyonu.

ABSTRACT: *Dance, which has a unique place in all civilizations of the world, has been one of the ways of self-expression by human beings. The use of dance in one's daily life comes from an effort to understand and give meaning to oneself. The dance notation system called Labanotation is a system developed as one of these efforts. This study constitutes a part of the large-scale study on Labanotation and Turkish folk dances. In the study, the basic movements of traditional dances, which were determined by different recording and teaching methods, were notated with the Laban dance notation system and recorded in writing, and by this means, it was aimed to preserve and transfer the local dance steps and to introduce them to the field as an overdue teaching method. Ensuring the applicability of the Labanotation system, which is widely used in different dance disciplines in the international community, for our traditional dances will be an important achievement. One of the benefits is that it will be the first and most comprehensive Turkish resource in which traditional dances are recorded and analyzed with the Labanotation system. Undoubtedly, there are a few studies that introduce the system and convey some dance examples, but there is no other study in this context that deals with the basic movements of traditional dances with the Labanotation system. In this article, which is produced from a part of a thesis study that continues within the framework of Istanbul Technical University Graduate Education Institute Performance Department Traditional Dances Master's Program and examines different types of traditional dances within the scope of Labanotation, the basic lower extremity movements of Zeybek dances are discussed. The currently identified basic movement structures and combinations of Zeybek dances, especially the anatomical movement and angulation principle on the basis of the lower extremity, are explained in detail. The article includes necessary information about how the basic movements of Zeybek dances, movement combinations and the dance itself are recorded with the Labanotation system and the importance of this system in the transmission of traditional dances. Some of the symbols used in Labanotation writing appear differently in various sources. In this article, basic movements and their combinations are recorded with the symbols included in the LabaNotator program. Although there are sources where the movement structures of Zeybek dances are discussed with different systematic studies, their detection and recording with the Laban notation system is discussed for the first time in this study. Therefore, with this feature, the study is a first and original study. As a result, this study, which is intended to be brought to the field of traditional dances, has not been examined in terms of anatomical, analytical etc. until today. It is envisaged that it will give a new direction to systematic studies and be a guiding resource especially for researchers who will work in the field of choreology.*

Keywords: *Turkish Folk Dance, Traditional Dances, Laban Movement Analysis, Labanotation, Dance Notation.*

---

[2] Semboller ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Janos, 2011: 46-47; Guest, 2011: 303).

[3] M. Öcal Özbilgin'in 2012 yılında yayımladığı "İzmir Zeybek Oyunları" başlıklı kitabında toplam 12 adet zeybek dansının Benesh notasyon sistemi ile yazımı aktarılmıştır (Özbilgin, 2012). Sonay Ödemiş'in; "HPNS dans analizi uygulama örneği: Aydın Harmandalı Zeybeği'nin yapısal ve anatomik analizi" ve "HPNS dans analizi uygulama örneği: Ötme Bülbül Zeybeği'nin yapısal ve anatomik analizi" başlıklı iki makalesinde Hareket Portesi Notasyon Sistemi ile yapılan analizlere yer verilmiştir.

Giriş

Dans; insanoğlunun varoluşundan eski olmakla birlikte canlıların duygularını ifade etmekte kullandıkları ve bedensel devinimlerle destekledikleri bir yöntemdir. Beden ve bedende gerçekleşen hareketler bu duyguların paylaşımında kullanılan bir aktarım dilidir. Dans üzerine geçmişten günümüze birçok bilimsel çalışmalar yapılmış ve bu eşsiz ifade etme biçimini tıpkı sözcüklerle olduğu gibi karşı tarafa aktarabilmek için beden hareketlerini bilimsel metotlarla yazıya alma çalışmaları uzun yıllar önce başlamıştır. Dansı çeşitli materyaller ile yazıya dökmek konusunda kullanılan ve bize dans hakkında bilgi verdiğini gördüğümüz en eski örnekler arasında Mısır hiyerogliflerini verebiliriz. Tabii doğrudan dans yazımı ile ilgili olarak yapılan çalışmalar 15. Yüzyıl'dan itibaren başlamıştır.[4] İlk ortaya çıktığı günden bugüne dansın kayıt altına alınması, arşivlenmesi, aktarımı ve öğretiminde bilimsel bir yöntem arayışının hep var olduğunu görmekteyiz. Bu arayış vesilesiyle yapılan sistematik çalışmaların önemi ve gerekliliği çeşitli araştırmalarla ortaya konulmaya çalışılmış ve araştırmacılar tarafından defaatle dile getirilmiştir. Dansın bir sahne sanatı olarak kabul görmesi ve özellikle üretilen eserlerin yeniden sahnelenmesi isteğinin de bu gerekliliği arttırdığını, Erkan'ın "Dansın sahnede icra edilmesiyle birlikte, sahnelenen eserlerin farklı koreograflar tarafından değişik zaman dilimlerinde tekrar sunulma düşüncesi dans yazımını gerekli ve önemli bir hale getirmiştir" (Erkan, 1998) ifadesinden de anlaşılmaktadır.

Farklı dans disiplinleri için notasyon sistemlerinin icadı ve bunların kabul görmesi tüm dünyada olduğu gibi bizde de sancılı bir süreçten geçmektedir. Notasyon alanında yapılan çalışmalar sonucunda dünyada birçok dans yazım sistemi oluşturulmuştur. Bunlardan en yaygın olarak kullanılanları Laban hareket notasyonu ve Benesh hareket notasyon sistemleridir. Günümüzde Türk menşeili çalışmaların da HPNS[5] olduğunu biliyoruz. Ancak ister uluslararası arenada kullanılan yazım sistemleri ister ulusal bazlı yapılan çalışmalardan hiçbiri ülkemizde tam randımanlı olarak kullanılmamaktadır. Özellikle Labanotation alanında çalışan akademisyen[6] sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Hali hazırda Türkiye'de çeşitli eğitim kurumlarında özellikle konservatuarların dans bölümlerinde koreoloji, dans notasyonu sistemleri, hareket notasyonu gibi başlıklarla yer alan dersler olmakla birlikte bu konuda da henüz müfredat birlikteliği sağlanamamıştır. Aşağıda adı geçen her bir eğitim kurumunda farklı notasyon sistemlerinin öğretildiği görülmekte hatta bazı kurumlarda farklı gerekçelerle de olsa dans notasyonuna hiç yer verilmediği bilinmektedir.

---

[4] 15. Yüzyıl itibarıyla geliştirilen dans notasyon sistemlerinin kronolojik olarak aktarımı ve örnekler ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Koçkar, 1998).

[5] Nihal Cömert ve Sonay Ödemiş tarafından geliştirilen Hareket Portesi Yazım Sistemi'dir. Detaylı bilgi için bk. (Ödemiş, 2016).

[6] Sakarya Üniversitesi DK Türk Halk Oyunları bölümü öğretim üyesi Dilek Cantekin Elyağutu ve Mimar Sinan GSÜ öğretim üyesi Sungu Okan, labanotation alanında çalışma yapan Türk araştırmacılar olarak ulusal ve uluslararası çalışmalara imza atmaktadır.

İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK Türk Halk Oyunları bölümünde Laban hareket notasyon sistemi[7], Ege Üniversitesi DTMK Türk Halk Oyunları bölümünde Benesh hareket notasyon sistemi[8], Sakarya Üniversitesi DK Türk Halk Oyunları bölümünde Laban-Benesh hareket notasyon sistemleri ve Dicle Üniversitesi DK Türk Halk Oyunları bölümünde ise Hareket Portesi Notasyon sistemleri öğretilmektedir. Çağdaş dans ve bale bölümlerinin yer aldığı eğitim kurumlarında dans notasyonu derslerine hiç yer verilmemektedir. Hacettepe üniversitesinde bulunan ve özellikle dans notasyonu eğitimi verilmesi için açılmış olan koreoloji bölümü; lisans için öğrenci kabulü yapmakta fakat yüksek lisans için uzun yıllardır öğrenci kabul etmediğinden bölüm aktif eğitim hayatına devam edememektedir. Türkiye'deki farklı dans disiplinlerinin eğitiminde ve aktarımında aynı kaderin paylaşıldığını söylemek kuşkusuz yanlış olmaz. Ancak bu çalışma ile Labanotation sistemini halihazırda farklı dans disiplinleri için yazılmış yabancı kaynaklardan yararlanarak aktarmaya çalışan eğitim kurumu, akademisyen[9] ve araştırmacılar için önemli bir kaynak sağlanmış olacaktır. Amaçlanan bu kaynak aynı zamanda yöresel dansların bu sistemle aktarıldığı geniş kapsamlı ilk Türkçe kaynak olacaktır.

Kuşkusuz geleneksel danslar, yaşatıldığı kültürün özellikleri ile şekillenmiş birbirinden bağımsız farklı dans türlerini bünyesinde barındıran çok geniş bir alandır. Farklı dans karakterlerinin oluşmasında çok sayıda değişken olmakla birlikte ana malzeme beden ve bedende kullanılan anatomik hareketlerdir. Farklı hareket biçimleri, hareket biçimlerinin değişik varyasyonlarla kullanımı ve bu biçimlerdeki detaylar, yöre yöre değişiklik göstererek içinde yaşadığı toplumun kimliğini yansıtır. Bu makalede ele alınan Zeybek kimliği ve kültürü de bu coğrafyada yaşayan ve en bilinen kültürlerden biridir. Zeybek kültürüne ait dansların alt extremite temel hareketlerinin Labanotation sistemi ile notaya alındığı ve hareket kombinasyonlarının incelendiği bölümlere geçmeden önce Labanotation sisteminin temel çalışma prensiplerine ve metodolojine kısaca bir göz atalım.

Laban Notasyon Sistemi

Labanotation olarak adlandırılan ve bir dans/hareket yazım sistemi olan notasyon sistemi Rudolf von Laban tarafından 20.yy başlarında icat edilmiş ve süreç içerisinde öğrencileri tarafından geliştirilmiştir. Rudolf von Laban çalışmalarına hareket ve sahne sanatlarına olan ilgisi nedeniyle hareketin analizi ile ilgili teoriler üreterek başlamış ve devamında hareketin unsurlarını detaylarıyla açıklayan bir notasyon sistemi geliştirmiştir. İnsan vücudunun yapabildiği bütün hareketlerin notaya alındığı bir sistem olan Labanotation; kolaydan karmaşığa doğru hareketlerin bütün formlarının

[7] Labanotation hakkında daha detaylı bilgi için bk. (Janos, 2016; Janos, 2011; Topaz, 1996; Brown, 2008; Guest, 2011).

[8] Benesh notasyon sistemi hakkında daha detaylı bilgi için bk. (Şenel, 1990; Şenel, 1991).

tam yazılabildiği bilimsel bir metottur." (Brown, 2008). Anatomi terminolojisi ile doğrudan paralel gitmesi ise sistemin uluslararası platformda daha fazla tanınır ve kabul edilir olmasını sağlamıştır. Macar kökenli Rudolf von Laban tarafından ilk olarak 1920'lerde Labanotation veya Kinetografi Laban olarak ortaya atılan bu sistem bilimsel temelli bir hareket kaydetme sistemidir. Bu sistemi Schrifttanz adı ile ilk defa 1928 yılında yayınladığı bir kitapta anlatmıştır. Laban'ın yayımladığı; "Schrifttanz", Avrupa'da "Kinetography Laban", Amerika'da ise "Labanotation" adıyla kullanılmaktadır (Janos, 2016). Sistem sadece dans bazlı değil hareket içeren her disiplinde kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Yayımlandığı tarihten günümüze dek çeşitli kurum ve kuruluşlar Labanotation üzerine yayınlar yapmakta, araştırma ve tartışma grupları oluşturmaktadırlar. Mary Wigman, Kurt Jooss, Albrecht Knust, Ann Hutchinson Guest, Muriel Topaz, Janos Fügedi, Maria Szentpal, Lisa Ullman ve A. K. Brown gibi isimler de bireysel olarak sistemin geliştirilmesine katkı sağlayan dansçı ve koreograflardır. Bunun yanında Macaristan Müzikoloji Enstitüsü (Institute for Musicology), Fransız Ulusal Hareket Notasyon Merkezi (*French national movement notation centre)*, Londra Dans Dili Merkezi (Language of Dance Centre London), Amerika Dans Notasyon Bürosu (*Dance Notation Bureau,* DNB), Laban/Bartenieff Hareket Araştırmaları Enstitüsü (*The Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, LIMS) ve Uluslararası Laban Kinetografi Konseyi (*International Council of Kinetography Laban*, ICKL) gibi dünyanın çeşitli ülkelerinde eğitim ve araştırma için kurulmuş ve kâr amacı gütmeyen kurum ve kuruluşlar da aktif olarak çalışmalarına devam etmektedir.

Labanotation Temel Yazım Prensibi

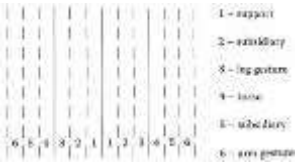
Labanotation sistemi tıpkı müzik yazımında kullanılan porte ve notalarda olduğu gibi kendine ait porte ve sembolleri olan bir sitemdir. Sistemde kullanılan ve *staff* olarak adlandırılan porte dikey olarak birbirine paralel çizilen üç ana çizgiden oluşur. Bu çizgilerden ortada olan çizgi *support* çizgisidir ve ağırlık taşıyan beden bölümü burada ifade edilir. Kenarda kalan çizgiler ise ağırlık taşımayan ve *gesture* olarak ifade edilen beden parçalarını yazmak için kullanılır. Sistemde portenin okuma yönü aşağıdan yukarıya dikey doğrultudadır (Bk. Şekil 1). Portedeki support çizgisi dansçının bedenini arkadan göreceğimiz bir şekilde sağ ve sol olmak üzere ikiye böler ve vücudun sağında olan hareketler support çizgisinin sağ tarafına, vücudun solunda yapılan hareketler ise support çizisinin sol tarafına yazılır. (Bk. Şekil 2).

Şekil 1: Yazım ve okuma yönü (Janos, 2011: 34).

Şekil 2: Laban portesi (Janos, 2016).

Yapılan hareketler support çizgisinin sağda ve solda olmak üzere hareketin gerçekleştiği bölümlere göre tasarlanmış ve birbirinden zahiri

çizgiler ile ayrılmış sütunlara yazılmaktadır. 1 numaralı sütuna ağırlık taşıyan beden parçasının hareketleri yazılır. 3 numaralı sütunlara *leg gesture* olarak ifade edilen ve ağırlık taşımayan bacakta oluşan hareketler yazılır. 4 numaralı sütunlara gövde hareketleri, 6 numaralı sütunlara ise *arm gesture* şeklinde ifade edilen kol hareketleri yazılır. 2 ve 5 numaralı sütunlar ise gerektiğinde yardımcı sembollerin yazıldığı alanlar olarak kullanılmaktadır (Bk. Şekil 3).



Şekil 3: Laban hareket portesi genişletilmiş hali (Janos, 2016).

Laban notasyon sisteminin hareketleri ve yönleri ifade eden temel sembolleri şekil 3'de detayları ile verilen sütunlara yazılır. Sembollerin şekli portede konuldukları sütuna göre bedenin tamamının veya belirli bir beden bölümünün yapması gereken anatomik hareketi ve bu hareketin yönünü gösterir. Sembollerin şekilleri dokuz farklı yön göstermektedir ve portede hangi sütuna yazılırsa yazılsın değişmez. Ancak yazıldıkları sütuna göre bedende oluşan anatomik hareket biçimi değişkenlik gösterir. Oluşan hareket biçimlerinin seviyeleri de yine sembollerin içine konulan işaretlemelerle belirlenir. İçi tamamen dolu olan semboller alçak seviyeyi, içi boş tek noktalı semboller orta seviyeyi ve içi taralı semboller ise yüksek seviyede yapılan hareket biçimlerini ifade etmektedir (Bk. Şekil 4).

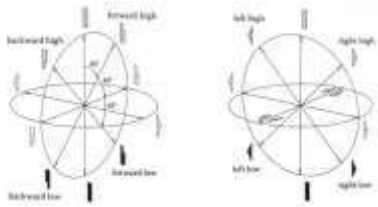
Alçak seviye Orta seviye Yüksek seviye

Şekil 4: Laban notasyon sistemi temel yön sembol ve seviyeleri (Topaz, 1996: 3).

Hareketin yönünün yanı sıra hareketin açısı da önemlidir ve yön sembolleri ile birlikte hareket açısının derecesini ifade eden semboller kullanılır. 6 farklı derecede verilen bu semboller yazıldıkları yere göre kimi zaman alınacak mesafeyi kimi zaman da eklem açısının azalıp artmasını ifade eder. Derecelendirme sembolleri portede support sütununa yazıldığında adım mesafenin azaldığını, gesture sütununa yazıldığında ise eklem açısının azaldığını gösterir.

Laban notasyon sisteminde ağırlığı taşıyan ayak hareketleri (adım, sekme) support çizgisine, ağırlıksız yapılan ayak hareketleri gesture çizgisine iç tarafta bitişik olmak üzere yazılır. Support çizgisinde alçak seviye sembol bacaklarda küçük açılı bir diz fleksiyonunu (plie), orta seviye bir sembol anatomik pozisyonda diz ekstansiyonunu ve yüksek seviye bir

sembol ayak bileğinde oluşan planter fleksiyon (röleve) hareketlerini ve bu hareketlerin sonucunda oluşan pozisyonları ifade eder. Gesture sütunlarına yazılan hareketler için orta seviye, uzvun yere paralel olduğu pozisyondur (90˚). Bu pozisyonda el, omuz eklemi ile ayak ise kalça eklemi ile aynı hizadadır. Omuz veya kalça ekleminden aşağıda olan el veya ayak alçak seviyede (yaklaşık 45˚), yukarıda olan el veya ayaksa yüksek seviyedir (yaklaşık 135˚). İster support ister gesture hangi sütunda olursa olsun, alçak seviye sembol içi komple karalanarak, orta seviye sembol içi noktalı olarak ve yüksek seviye sembol içi taralı olarak gösterilir (Bk. Şekil 5).



Şekil 5: Labanotation Seviyeler ve Ana Yönler Sistemi (Janos, 2016: 25).

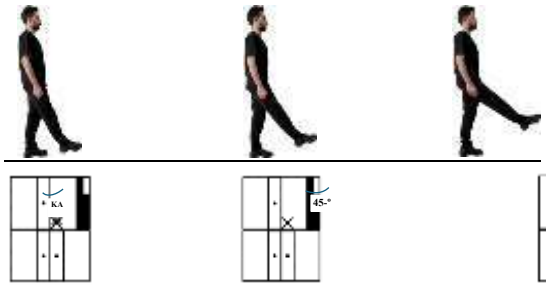
Bedende Anatomik Olarak Oluşan Alt Ekstremite Hareketlerinin Labanotation Sembollerinde Karşılıkları

Kalça Eklemi Hareket Çeşitleri

Kalça eklemi frontal, sagital ve horizontal düzlemlerde oluşan hareket kabiliyetine sahiptir. Bu hareket çeşitleri Fleksiyon. Ekstansiyon, Abduksiyon, Adduksiyon, Eksternal Rotasyon, İnternal Rotasyon, Elevasyon ve Depresyon ve bu hareketlerden en az 4 tanesinin farklı açılarda ve düzlemlerde arka arkaya yapılmasıyla elde edilen Sirkumdiksiyon hareketi dahil olmak üzere toplamda 9 adettir.

- **Fleksiyon**

Normal hareket açıklığı yaklaşık 115-125 dereceleri arasında değişen ve bacağın bütününün anatomik pozisyonda sagital planda anterior konumda ileri doğru kaldırılması hareketine verilen isimdir. Labanotation sembollerinde bu hareketin karşılığı sembolü ile gösterilir. Aşağıda gösterilen fleksiyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı, 45 – ve 45 derecelerinde yapılarak fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan hareket laban sisteminde alçak seviye olarak gösterilmektedir (Bk. Şekil 6-8).



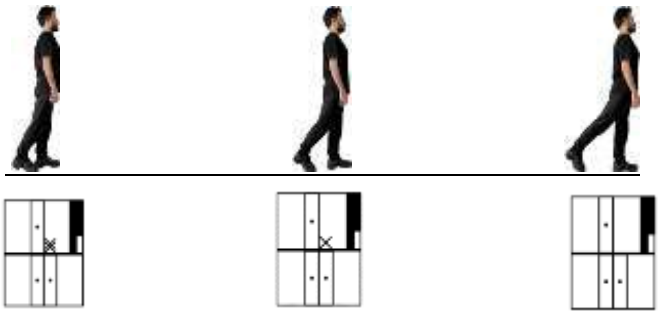
Şekil 6: KA fleksiyon. Şekil 7: 45-˚ fleksiyon. Şekil 8: 45˚ fleksiyon.

Fleksiyon hareketinin açısı büyüdüğünde Labanotation sistemine göre seviye farkı oluşmaktadır. Hareketin açısı arttığında kullanılan sembol aynı kalmakla beraber semboldeki seviye işaretlemesi değişir. 90 derece yapılan fleksiyon hareketi sembolün orta seviye yazılması, 90 derecenin üzerinde yapılan fleksiyon hareketi ise sembolün yüksek seviye yazılması ile gösterilir (Bk. Şekil 9).

Şekil 9: Kalça eklemi fleksiyonu açılandırılması[10]

- **Ekstansiyon**

Normal hareket açıklığı yaklaşık 10-45 dereceleri arasında değişen ve bacağın bütününün anatomik pozisyonda sagital planda posterior konumda geriye doğru kaldırılması hareketine verilen isimdir. Labanotation sembollerinde bu hareketin karşılığı sembolü ile gösterilir. Aşağıda gösterilen ekstansiyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı, 45 – ve 45 derecelerinde yapılarak fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan ekstansiyon hareketi laban sisteminde sembolün alçak seviye yazılması şeklinde gösterilmektedir (Bk. Şekil 10-12).



Şekil 10: KA ekstansiyon. Şekil 11: 45-° ekstansiyon. Şekil 12: 45° ekstansiyon.

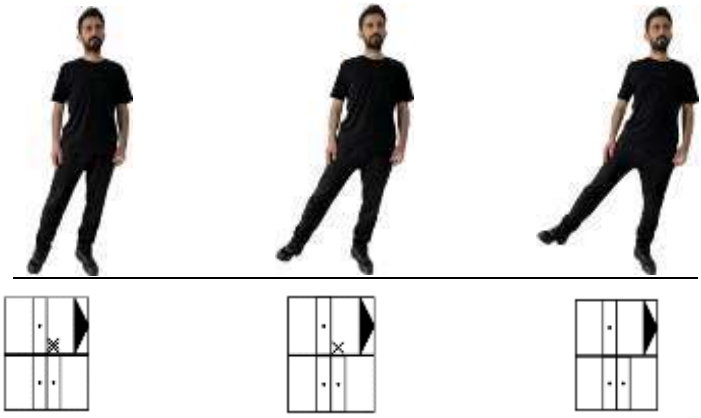
Ekstansiyon hareketinin açısı büyüdüğünde Labanotation sistemine göre seviye farkı oluşmaktadır. Hareketin açısı arttığında kullanılan sembol aynı kalmakla beraber semboldeki seviye işaretlemesi değişir. Anatomik olarak ekstansiyon hareketinin 90 derece ve üzerinde yapılması mümkün olmamakla beraber hareketin sembolle istenilen seviyede gösterilmesi sistematik olarak mümkündür (Bk. Şekil 13).

[10] Bu bölümde fotoğrafların bir kısmında yer alan açılandırma tabloları, "Hareket Portesi Notasyon Sistemi" kitabından alınmıştır (Ödemiş, 2016).

Şekil 13: Kalça eklemi ekstansiyonu açılandırılması.

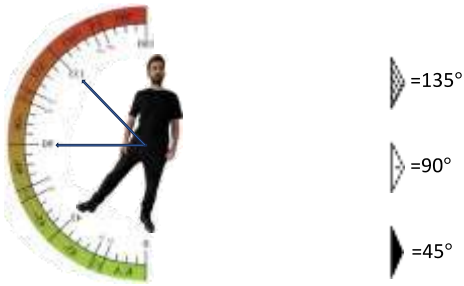
- **Abduksiyon**

Normal hareket açıklığı yaklaşık 45-70 dereceleri arasında değişen ve bacağın bütününün anatomik pozisyonda frontal planda lateral konumda kaldırılması hareketine verilen isimdir. Labanotation sembollerinde bu hareketin karşılığı sembolü ile gösterilir. Aşağıda gösterilen abduksiyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı, 45 – ve 45 derecelerinde yapılarak fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan abduksiyon hareketi laban sisteminde sembolün alçak seviye yazılması şeklinde gösterilmektedir (Bk. Şekil 14-16).



Şekil 14: KA Abduksiyon. Şekil 15: 45-° Abduksiyon. Şekil 16: 45° Abduksiyon.

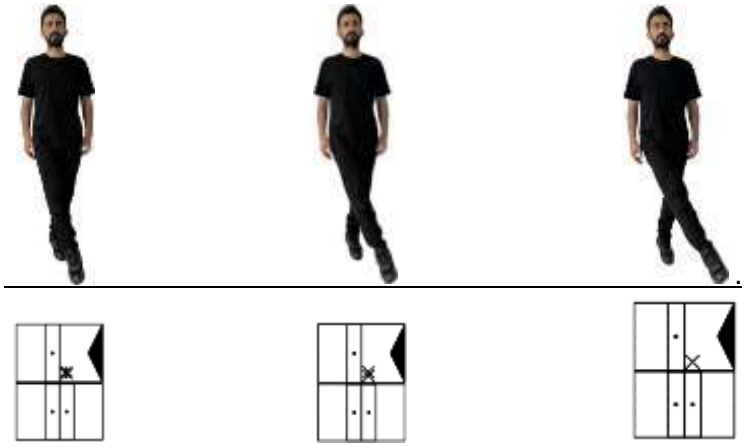
Abduksiyon hareketinin açısı büyüdüğünde Labanotation sistemine göre seviye farkı oluşmaktadır. Hareketin açısı arttığında kullanılan sembol aynı kalmakla beraber semboldeki seviye işaretlemesi değişir. Anatomik olarak hareketin 90 derece ve üzerinde yapılması mümkün olmamakla beraber sembolle istenilen seviyede gösterilmesi sistematik olarak mümkündür (Bk. Şekil 17).



Şekil 17: Kalça eklemi abduksiyonu açılandırılması.

- **Adduksiyon**

Normal hareket açıklığı yaklaşık 30-45 dereceleri arasında değişen ve bacağın bütününün anatomik pozisyonda frontal planda lateral konumda kaldırılması hareketine verilen isimdir. Labanotation sembollerinde bu hareketin karşılığı sembolü ile gösterilir. Aşağıda gösterilen adduksiyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı ve 45 – derecelerinde yapılarak fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan adduksiyon hareketi laban sisteminde sembolün alçak seviye yazılması şeklinde gösterilmektedir (Bk. Şekil 18-20).



Şekil 18: KA Adduksiyon. Şekil 19: 45-° Adduksiyon. Şekil 20: 45° Adduksiyon.

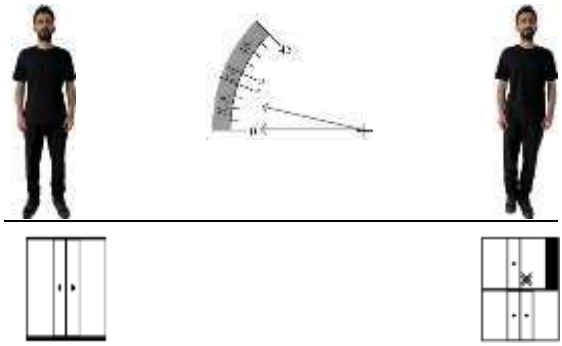
Adduksiyon hareketinin açısı büyüdüğünde Labanotation sistemine göre seviye farkı oluşmaktadır. Hareketin açısı arttığında kullanılan sembol aynı kalmakla beraber semboldeki seviye işaretlemesi değişir. Anatomik olarak hareketin 90 derece ve üzerinde yapılması mümkün olmamakla beraber sembolle istenilen seviyede gösterilmesi sistematik olarak mümkündür (Bk. Şekil 21).

Şekil 21: Kalça eklemi adduksiyonu açılandırılması.

- **Elevasyon**

Normal hareket açıklığı oldukça kısıtlı olmakla beraber ortalama 30 derece ile bacağın pelvis kuşağı dahil olmak üzere superior konumda kaldırılması hareketine denir. Aşağıda gösterilen elevasyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı derecesinde yapılarak

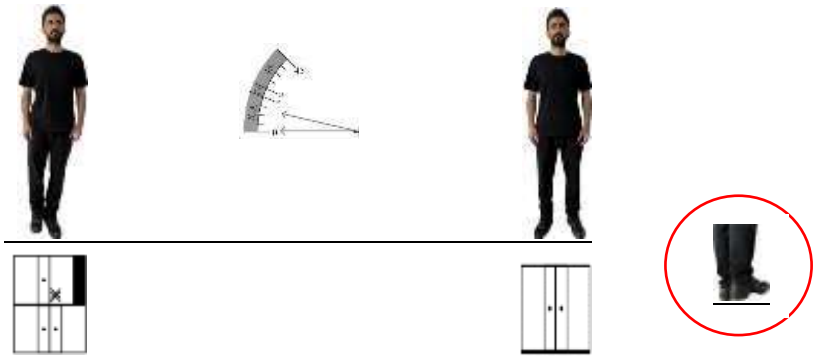
fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan elevasyon hareketi laban sisteminde gesture bölümüne sembolün alçak seviye yazılması şeklinde gösterilmektedir (Bk. Şekil 22-23).



Şekil 22: Başlangıç pozisyon. Şekil 23: KA Elevasyon.

- **Depresyon**

Elevasyon hareketinin aksi yönünde inferior konumda yapılan ve normal hareket açıklığı oldukça kısıtlı olan depresyon hareketi bacağın pelvis kuşağı dahil olmak üzere aşağı itilme hareketi olarak tarif edilebilir. Aşağıda gösterilen depresyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı derecesinde yapılarak fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan depresyon hareketi laban sisteminde gesture bölümüne sembolün alçak seviye yazılması şeklinde gösterilmektedir (Bk. Şekil 24-25).

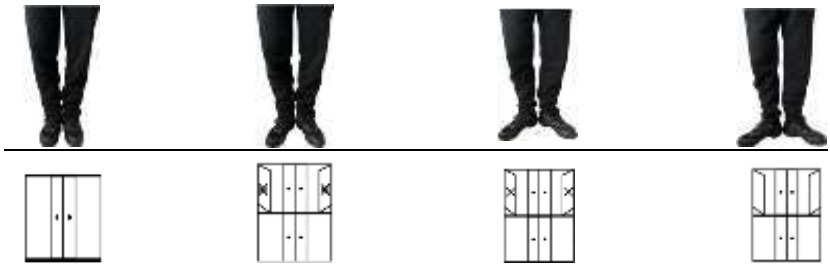


Şekil 24: KA Depresyon. Şekil 25: Başlangıç pozisyon.

- **Eksternal Rotasyon**

Normal hareket açıklığı yaklaşık 45-60 dereceleri arasında değişen ve bacağın bütününün anatomik pozisyonda horizontal planda eksternale (dışa) doğru olan hareketine verilen isimdir. Labanotation sembollerinde bu hareketin karşılığı sembolü ile gösterilir. Aşağıda gösterilen eksternal rotasyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı, 45 – ve 45 derecelerinde yapılarak fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan

hareket laban sisteminde alçak seviye olarak gösterilmektedir (Bk. Şekil 26-29).

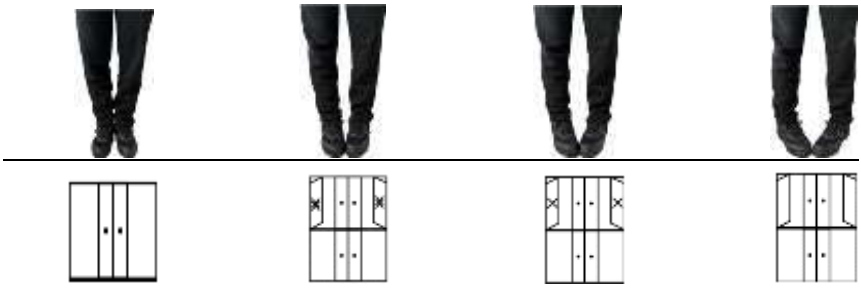


Şekil 26: Başlangıç poz. Şekil 27: KA E. Rot. Şekil 28: 45-°E. Rot. Şekil 29: 45° E. Rot.

Eksternal rotasyon hareketinin açısı büyüdüğünde Labanotation sistemine göre açı farkı oluşmaktadır. Hareketin açısı arttığında kullanılan sembol aynı kalmakla beraber semboldeki seviye işaretlemesi değişir. 90 derece yapılan fleksiyon hareketi sembolün orta seviye yazılması, 90 derecenin üzerinde yapılan fleksiyon hareketi ise sembolün yüksek seviye yazılması ile gösterilir.

- **İnternal Rotasyon**

Normal hareket açıklığı yaklaşık 45-60 dereceleri arasında değişen ve bacağın bütününün anatomik pozisyonda horizontal planda internale (içe) doğru olan hareketine verilen isimdir. Labanotation sembollerinde bu hareketin karşılığı sembolü ile gösterilir. Aşağıda gösterilen internal rotasyon hareketi derecelendirme prensibi doğrultusunda küçük açı, 45 – ve 45 derecelerinde yapılarak fotoğraflandırılmıştır. Bu derecelerde yapılan hareket laban sisteminde alçak seviye olarak gösterilmektedir (Bk. Şekil 30-33).



Şekil 30: Başlangıç Poz. Şekil 31: KA İ. Rot. Şekil 32: 45-° İ. Rot. Şekil 33: 45° İ. Rot.

Zeybek Dansları Alt Ekstiremite Temel Hareketleri

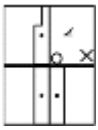
Makalede ele alınan zeybek dansları alt ekstiremite temel hareketlerinin Labanotation ile kayda alınması ve incelenmesi Ötken'in "Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi" (Ötken, 2002) ve "Türk Halk Oyunlarında Hareket Analizi" (Ötken, 2011) adlı çalışmalarında tespit edilmiş olan temel hareketler baz alınarak yapılmıştır. Söz konusu kaynaklarda Zeybek danslarının icra edildiği üç farklı yöreden incelenen 24 adet dans içerisinden bu makale için 9 adet temel hareket seçilmiş ve bu hareketler Labanotation sistemi ile kayda alınıp

incelenmiştir. Çalışmamızda yalnızca alt ekstiremite bölümü ele alınacağından tespit edilmiş olan temel hareketlerin fotoğraflanması yeniden yapılmıştır. Aşağıda seçilmiş olan 9 adet alt ekstremite temel hareket pozları ve bunların kombinasyonları labanotation sistemi ile açıklamalı olarak aktarılmaktadır.

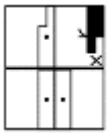
Temel Hareket 1:

- Ayaklar başlangıç pozisyondayken sol ayakta orta seviye ileriye doğru bir adım atılır. Sağ ayakta aktif olarak geri adım olmamakla beraber sol ayakta gerçekleşen ileri adımdan dolayı sağ kalça ekleminde 45- derecelik bir ekstansiyon hareketi oluşmuştur. Laban siteminde sağ ayak için kullanılan *hold*[11] sembolü ile ayağın yerle teması korunmuş ancak diğer ayakta atılan adım dolayısıyla beden anterior eksende ileri doğru taşındığından sağ ayağın yerle olan teması planter fleksiyonda pençede olacak şekilde oluşmuştur. Bu konumda iken hareketin ağırlık merkezi ortada her iki ayak üzerindedir ve aynı zamanda sağ dizde küçük açılı bir fleksiyon mevcuttur (Bk. Resim 1).
- Resim 1'de verilen görsel aynı kalmakla beraber sol ayakta ileri atılan adımla birlikte ağırlık merkezi değişir ve sadece sol ayak üzerine aktarılırsa Laban notasyon sisteminde bunun yazılımı değişir. Kinestetik olarak dansçının bildiği ancak görsel olarak fotoğraftan anlaşılamayacak olan bu fark Laban notasyon sistemi ile temel hareket 1'in varyasyonu olarak kaydedilmiştir. Ağırlık merkezinin her iki ayakta olduğu notasyon kaydı şekil 34'te ağırlık merkezinin sadece sol ayak üzerinde iken sağ ayağın parmak ucu ile ağırlıksız yerle temas halinde olduğu yazım, şekil 35'te verilmektedir.

Resim 1: Temel Hareket 1.



Şekil 34: Labanotation kaydı.



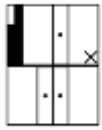
Şekil 35: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 2:

- Pozisyon 2'de vücut ağırlık merkezi sağ ayak üzerindedir. Aynı zamanda sağ diz ekleminde küçük açılı bir fleksiyon vardır. Sol bacak yaklaşık 45° alçak seviye kalça fleksiyonundadır (Bk. Resim 2). Labanotation yazımında ise sağ ayak yerinde bir adımla support çizgisinde sol ayak ise alçak seviye ileri sembolü ile gesture çizgisinde gösterilmektedir. Temel hareket 2 notasyon kaydı şekil 36'da aktarılmıştır.

[11] Labanotation sisteminde *hold* (0) sembolünün anlamı, porte üzerinde hangi bölüme konursa o bölümde gerçekleşen hareketi yeni bir sembolle iptal edene kadar korumaktır.

Resim 2: Temel Hareket 2.

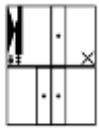


Şekil 36: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 3:

- Pozisyon 3'te vücut ağırlık merkezi sağ ayak üzerindedir. Sağ dizde yaklaşık 45- derecede fleksiyon mevcuttur. Sol kalça ekleminde yaklaşık 45 derece fleksiyon ve sol diz ekleminde de yaklaşık olarak 90 derece fleksiyondadır. Aynı zamanda sol bacak küçük açılı adduksiyondadır (Bk. Resim 3). Labanotation yazımında ise sağ ayak yerinde bir adımla support çizgisinde orta seviye yerinde sembolü ile, sol diz eklemi alçak seviye ileri sembolü ile ve sol ayak eklemi ise alçak seviye yana sembolü ile gösterilmektedir. Temel hareket 3'ün notasyon kaydı şekil 37'de aktarılmıştır.

Resim 3: Temel Hareket 3.

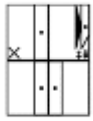


Şekil 37: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 4:

- Pozisyon 4'te vücut ağırlık merkezi sol ayak üzerinde iken sol dizde küçük açılı bir fleksiyon mevcuttur. Sağ kalçada yaklaşık 45- derece abduksiyon ve beraberinde sağ dizde 90 derecelik bir fleksiyon mevcuttur (Bk. Resim 4). Labanotation yazımında sol ayak support çizgisinde orta seviyede yerinde bir adımla ağırlığı taşırken dizdeki küçük açılı fleksiyon "x" sembolü ile gösterilmektedir. Sağ bacakta ise diz eklemi gesture çizgisinde alçak seviye yana sembolü ile ve yine sağ ayak bileği eklemi gesture çizgisinde orta seviye sol arka verev sembolüyle gösterilmektedir. Temel hareket 4'ün notasyon kaydı şekil 38'de aktarılmaktadır.

Resim 4: Temel Hareket 4.

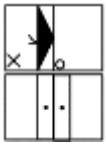


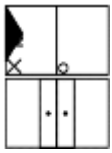
Şekil 38: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 5

- Hareket 5'e göre sağ kalça anatomik pozisyondadır. Sol kalçada yaklaşık 45- derecede adduksiyon aynı zamanda sol dizde küçük açılı bir fleksiyon mevcuttur. Sol ayağın yerle teması planter fleksiyonda pençede olacak şekilde gösterilmiştir. Bu konumda iken vücut ağırlık

merkezi ortada olacak şekildedir (Bk. Resim 5). Labanotation yazımında ise sağ ayak yerinde support çizgisinde hold sembolü, sol ayak sağ yana support çizgisinde alçak seviye yana sembolü ile gösterilmektedir. Görsele bakıldığında ağırlık merkezi konusu net anlaşılamayacağı için; şekil 39'da ağırlık merkezinin ortada olduğu hali şekil 40'da ise ağırlık merkezinin sağ ayak üzerinde olduğu versiyonları aktarılmıştır.

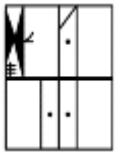




Resim 5: Temel Hareket 5. Şekil 39: Labanotation kaydı. Şekil 40: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 6:

- Ağırlık merkezi hareket 6'da sağ ayak üzerinde ve sağ ayak sağ ön çapraza ileri bir adımdadır. Sol bacakta küçük açılı abduksiyon ve yine sağ dizde ise küçük açılı fleksiyon mevcuttur. Sol ayak planter fleksiyonda pençe temasındadır (Bk. Resim 6). Labanotation yazımında ise sağ ayak sağ ön çapraza ileri adım support çizgisine orta seviye sağ verev sembolü, sol bacak alçak seviye abduksiyon ve sağ ayak bileği eklemi için alçak seviye adduksiyon gesture çizgisine abduksiyon için alçak seviye sol yana, adduksiyon için alçak seviye sağ yana sembolü ile gösterilmektedir. Temel hareket 6'nın Labanotation kaydı şekil 41'de aktarılmıştır.

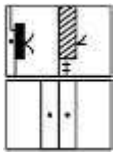


Resim 6: Temel Hareket 6. Şekil 41: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 7:

- Pozisyon 7'de vücut ağırlık merkezi sağ diz üzerindedir. Bu pozisyonda sağ dizde +90 derece fleksiyon ve eşzamanlı sağ bilekte ayağın yerle pençe temasını sağlayan planter fleksiyon mevcuttur. Sol kalça yaklaşık 90 derece ve sol diz yaklaşık 135 derece fleksiyonda olup sol ayak yerle taban temasındadır (Bk. Resim 7). Labanotation yazımında sağ diz eklemi support çizgisinde yüksek seviye yerinde ve sağ pençe teması sembolü ile gösterilirken sol kalça eklemi üst bacak için orta seviye ileri sembolü alt bacak için alçak seviye yerinde sembolü ile gesture çizgisine yazılır. Temel hareket 7'in Labanotation kaydı şekil 42'de aktarılmıştır.

Resim 7: Temel Hareket 7.

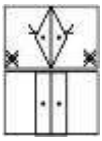


Şekil 42: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 8:

- Pozisyon 8'de vücut ağırlık merkezi her iki ayak üzerinde ve ortadadır. Her iki ayakta planter fleksiyonda pençe teması mevcuttur. Aynı zamanda her iki kalça ve diz eklemleri yaklaşık 90 derece fleksiyondadır (Bk. Resim 8). Labanotation yazımında sağ ve sol ayaklar orta seviye yana sembolü ve beraberinde pençe teması sembolü ile support çizgisinde verilir. Dizlerde olan fleksiyon hareketi gesture çizgisinde ✖ sembolü ile gösterilmiştir. Temel hareket 8'in Labanotation kaydı şekil 43'de aktarılmıştır.

Resim 8: Temel Hareket 8.

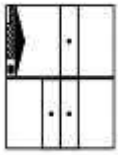


Şekil 43: Labanotation kaydı.

Temel Hareket 9:

- Pozisyon 9'da vücut ağırlık merkezi sağ ayak üzerindedir. Sol bacakta yaklaşık 45 derecelik bir adduksiyonla beraber sol ayakta yaklaşık 45 derecelik dorsal fleksiyon mevcuttur. Görselde sol topuk yerle temas halinde görünmektedir ancak böyle bir temas söz konusu değildir (Bk. Resim 9). Labanotation yazımında bu temasın olmadığı net bir biçimde okunmaktadır. Sağ ayak support çizgisinde orta seviye yerinde adım sembolü ile sol bacak alçak seviye sağ yana sembolü ile gösterilir. Sol ayak ekleminde oluşan dorsal fleksiyon hareketi de eş zamanlı olarak yüksek seviye ileri sembolü ile gesture bölümüne yazılmaktadır. Temel hareket 9'un Labanotation kaydı şekil 44'de aktarılmıştır

Resim 9: Temel Hareket 9.



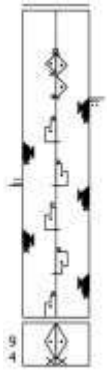
Şekil 44: Labanotation kaydı.

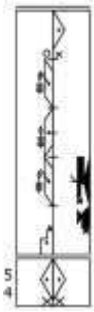
Zeybek Dansları Alt Ekstiremite Temel Kombinasyonları

Ortaya çıkışından bugüne farklı türleri ve çeşitli tanımları ile dans kavramının olmazsa olmaz bileşenleri, zaman, mekân ve bedendir. Dansı oluşturan bu ana unsurlar içinde beden hareketleri ve hareket

kombinasyonları bize dansın aidiyetine dair bilgiler verir. Bedende her bir eklemde oluşan ve en küçük birim olarak kabul edilen hareket ile bu anatomik hareketlerin eş zamanlı oluşumundan ortaya çıkan görüntü poz olarak tanımlanır. Bölünebilen en küçük ritmik yapıya sahip hareket tekrarları temel hareketleri oluştururken, temel hareketlerin farklı sıralamalar ile birbiri ardına getirilmesiyle hareket kombinasyonları meydana gelmektedir. Temel hareket kombinasyonlarının belirli ritmik yapılarla oluşturduğu bütün ise dansın kendisini ifade eder.

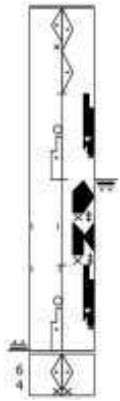
Çalışmanın bu bölümünde, incelenen zeybek danslarına ait alt ekstremite temel hareketlerinden oluşturulan kombinasyon örneklerine yer verilmiştir. Kombinasyonlar tek bir zeybek dansından değil farklı zeybek danslarının içerisinde en sık kullanılan temel hareketlerden oluşturulmuştur. Bu nedenle zeybek danslarının ritmik yapıları her ne kadar 9 zamanlı olsa da burada aktarılan kombinasyon örnekleri 9'un içinde var olan temel hareket kombinasyonları olarak farklı ritmik yapılarda kaydedilmiştir. Aşağıda kayda alınan kombinasyonlar en yaygın olarak bilinen Zeybek danslarından *Harmandalı* başta olmak üzere icra edilen birçok zeybek dansında var olan ve danslarda farklı varyasyonlarla karşımıza çıkan temel hareket kombinasyonlarıdır. Şekil 45'de verilen ve Zeybek danslarında var olan temel yürüyüş kombinasyonu 9 zamanlı olarak kayda alınmıştır. Geleneksel danslarda ve Zeybek danslarında, birkaç örnek hariç, kullanılan temel hareket kombinasyonlarını tanımlayacak ortak terimler ne yazık ki yoktur. Bu nedenle çalışma içerisinde analiz edilen ve kayda alınan temel hareketler sayılarla ifade edilmiştir. Kültürde var olan veya dans eğitmenlerinin ve icracıların kullandıkları *Heykel* veya *Ağır Atlama, Atik* ve *Eşme* gibi az sayıda kombinasyon isimleri var olmakla beraber hareket kombinasyonlarının hepsi için bu isimlendirmeler söz konusu değildir. Ancak az sayıda olsa da aşağıda verilen temel hareket kombinasyonları alanda bilinen isimleri ile kayıt altına alınmıştır.





Şekil 45: Zeybek dansı yürüme kombinasyonu. Şekil 46: Ağır atlama/heykel kombinasyonu

Şekil 47: Zeybek dansı eşme kombinasyonu.



Şekil 48: Zeybek dansı atik kombinasyonu.

Sonuç

Sonuç olarak dünyada ve ülkemizde dans yazımına dair bilimsel ve sistematik metotlarla yapılan çalışmalar olduğunu biliyoruz ancak bu çalışmanın en önemli bulgusu, uluslararası arenada farklı dans disiplinlerinde yaygın olarak kullanılan Labanotation sisteminin geleneksel danslarımız için uygulanabilirliğini ortaya koymak olmuştur. Tespit etme, kayıt altına alma, tasnif ve analiz biçimlerinin hemen hepsini içinde barındıran Labanotation sistemi bilimsel bir sistemdir. Sistemin sadece dans disiplini için değil içinde hareket barındıran bütün disiplinler için kullanılabilir olduğu da yine bu konuda çalışma yapan araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir. "Laban Hareket Notasyonu sisteminin, özellikle hareket bilimi ile uğraşan bölümlerde ölçme ve değerlendirme konusunda bir standart getireceği açıktır… Laban Hareket Notasyonu sisteminin öğretmenler tarafından bilinmesi en azından hareket bilimine dayalı sanat ve spor dallarının öğretim yöntemlerinde bir standartta ulaşılabileceği anlaşılabilir bir gerçektir" (Elyağutu, 2016). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere hareket içeren her disiplinde hareketi kayıt altına almak aktarım ve öğretim yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple bugüne kadar yapılan geleneksel arşivleme metotlarının yanı sıra zeybek danslarında kullanılan temel hareketlerin ve hareket kombinasyonlarının bilimsel bir yöntem ile kayıt altına alınmasını ve aynı zamanda anatomik hareket analizlerinin yapılmasını sağlayan bu çalışma ile, Labanotation bilimsel bir öğretim ve aktarım yöntemi olarak geleneksel danslar alanına uygulanmıştır. Dans eden bedende anatomik olarak oluşan alt ekstiremite hareketleri zeybek danslarındaki kullanım biçimlerine göre tespit edilerek en çok kullanılan 9 tanesi kayıt altına alınmıştır. Temel hareket kombinasyonları ile tamamlanan çalışma, geleneksel dans türlerimizin içinde önemli bir yeri olan Zeybek dansları alt extremite temel hareketlerinin ilk defa bu sistemle ele alındığı bir çalışmadır ve Zeybek danslarına ait kültürel kodlarla oluşturulmuş hareket kombinasyonlarının

hem dansların korunmasına hem de yeniden üretimine katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Ödemiş, S. (2012). HPNS dans analizi uygulama örneği: Aydın Harmandalı Zeybeği'nin yapısal ve anatomik analizi. *KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu: "Müzik ve Kültürel Doku"*, 266-295, Trabzon.

Ödemiş, S. (2016). *Hareket portesi notasyon sistemi.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Ödemiş, S. (2018). *Türkiye'de geleneksel danslar alanında yapılan sistematik çalışmalar.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Ötken, N. (2002, Mayıs). *Türk halk oyunlarında kullanılan temel hareketlerin tespiti ve anatomik analizi.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi.

Ötken, N. (2011). *Türk halk oyunların'da hareket analizi.* İstanbul: Yalın Yayıncılık.

Özbilgin, M. Ö. (2012). *İzmir Zeybek dansları.* İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Brown, A. K. (2008). *Labanotation for beginners.* London: Dance Book Ltd.

Elyağutu, D. C. (2015). *Halk oyunları öğretiminde hareket notasyonu (laban) ve geleneksel metodun öğrenme başarısı açısından karşılaştırılması*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara.

Elyağutu, D. C. (2016). Türk halk dansları eğitiminde notasyon ve analize dayalı bilişsel öğretimin gerekliliği. *II. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E-Bildiriler Kitabı*, (ed.: Tarkan Yazıcı-Kürşat Gülbeyaz), 99-106, Muğla.

Erkan, S. (1998). *Türk halk oyunlarında Benesh hareket notasyonunun uygulama şekli.* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Guest, A. H. (2011). *Labanotation the system of analyzing and recording movement.* New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.

Janos, F. (2011). *Tanc-jel-iras.* Budapest: L'Harmattan Könyvesbolt.

Janos, F. (2016). *Basics of laban kinetography for traditional dancers.* Budapest: Institute for Musicology Research Centre for the Humanities Hungarian Academy of Sciences.

Koçkar, M. T. (1998). *Halkdansları, çağlar boyunca iletişim sanatı olarak dans ve halk dansları.* Ankara: Spor Kitabevi.

Moderniz, C. (2011). *Tiyatroda hareket eylem diyalog.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Okan, S. (2020, Haziran). *İgor Stravinski ve George Balanchine iş birliği: Agon Balesi'nin laban notasyonu üzerinden bir incelenmesi.* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Şenel, S. E. (1990). *Hareket notasyonu halk oyunları yazımı.* İzmir: Levent Müzikevi Yayınları.

Şenel, S. E. (1991). *Hareket notasyonu bale dans yazımı.* C. 1, İzmir: Levent Müzikevi Yayınları.

Topaz, M. (1996). *Elementary labanotation: A study guide.* New York: Odette Blum.

Yorgancıoğlu, P. E. (2021). Koreolojik açıdan hareketin üretici unsurlarından üç bakış; "Laban", "Preston-Dunlop", "benesh". *VIII. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi*, 438-450, Bakü.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Akademik ve kişisel gelişimime rehberlik eden, engin bilgi ve deneyimi ile bana yol gösteren, değerli vaktini benimle cömertçe paylaşan Prof. Nihal Cömert'e sonsuz minnet ve şükranlarımı sunarım./ *I would like to express my endless gratitude and appreciation to Prof. Nihal Cömert, who guided my academic and personal development, guided me with her vast knowledge and experience, and generously shared her valuable time with me.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Yazarın Notu:* Bu makale, Labanotation kapsamında Türk Halk Danslarına ait ana türlerinin incelediği geniş kapsamlı bir tez çalışmasından türetilmiş ve makalede Zeybek türü danslarının yalnızca alt ekstremite temel hareketleri ele alınmıştır. / *This article is derived from a comprehensive thesis that examines the main types of Turkish Folk Dances within the scope of Labanotation, and only the basic movements of the lower limbs of Zeybek type dances are discussed in the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 02.05.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 17.06. 2023
DOI Number: 10.12981/mahder.1477192
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2023, Cilt: 16, Sayı: 46, 1129-1134.

Kitap İncelemesi
Book Review

NİLGÜN ÇIBLAK COŞKUN, ALEVİ CEMLERİNDE NEFESLER, OTORİTE YAYINLARI, İSTANBUL, 2014.

♦

NİLGÜN ÇIBLAK COŞKUN, BREATHING IN ALEVI CEMS, AUTHORITY PUBLICATIONS, ISTANBUL, 2014.

Sena Sibel TOLU*

Halk bilimi; bir arada yaşayan bir toplumun geleneklerini, göreneklerini, sözlü kültürünü, edebiyatını, inançlarını, ritüellerini; kısacası toplumu oluşturan her bir parçayı inceleyen bilim dalıdır. Bir toplumun oluşturduğu edebî ürünler, o toplumun yapısını oluşturan unsurlardır. Alevi-Bektaşi edebiyatı ise hem Anadolu'nun inanç yapısını hem renkli ve zengin kültürünü yakından tanımak adına önem taşır. Bu edebi kolda Alevi-Bektaşi geleneğinin inanç esaslarını, yol kurallarını, adab ve erkânını, topluluk mensuplarının hayata bakış felsefesini, kutsal değerlerini yansıtan pek çok kültür öğesi mevcuttur. Konuyla ilgili olarak birçok akademik çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar içerisinde Alevi cemlerini ve bu cemlerde önemli bir işlevi bulunan nefesleri her yönüyle tanıtması bakımından Nilgün Çıblak Coşkun tarafından kaleme alınan "Alevi Cemlerinde Nefesler" başlıklı eserin önemli bir yeri vardır.

Nilgün Çıblak Coşkun Anadolu Alevileri ve Tahtacılar üzerine bilimsel çalışmalar yapmış olan bir akademisyendir. Yazarın; 978-605-63683-9-4 ISBN numarasına sahip 271 sayfalık "Alevi Cemlerinde Nefesler" adlı kitabı, Otorite Yayıncılık tarafından Haziran 2014 tarihinde yayımlanmıştır. Kitapta Anadolu Aleviliğinden hareketle Mersin Alevilerinin "Alevi Kültür Dernekleri Mersin Şubesi (Cemevi)"nde icra ettikleri cemlerde söylenen nefesler performans teori bağlamında ele alınıp incelenmiştir.

* Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Mersin-senasibeltolu@gmail.com (Orcid: 0000-0002-3087-0379)

This article was checked by Turnitin.

Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun Mersin Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü öğretim üyesidir. Dini tasavvufi halk edebiyatı ve tasavvuf edebiyatı içerisinde yer alan Alevi-Bektaşi edebiyatının yanı sıra Tahtacılar, âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı, anlatı türleri, halk hekimliği, halk inançları, kültür turizmi vb. halk biliminin çeşitli alanlarında birçok kitap, makale ve bildirisi vardır.

Yazarın "Alevi Cemlerinde Nefesler" kitabı, "Ön Söz" (s.11-16), "Giriş" (s.19-38) "Anadolu Aleviliği" (s.39-64), "Anadolu Aleviliğinde Cem ve Nefesler" (s.65-112), "Cem Nefeslerinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi" (s.113-238) başlıklı üç bölüm ve "Sonuç" (s.239-244), "Kaynak Kişiler" (s.245-246), "Kaynaklar" (s.247-251), "Dizin" (s.252-261) ve "Fotoğraflar"dan (s.262-271) oluşmaktadır.

Yazar, "Ön Söz"de Anadolu Aleviliği ile zaman içerisinde bütünleşen Bektaşilik tarikatının, kendi yol öğretilerini, inanç esaslarını geniş kitlere aktarabilmek için edebiyattan ve edebiyatın gücünden istifade etiğini, bu yolla "Alevi-Bektaşi Edebiyatı" adıyla bilinen Dini-Tasavvufi Halk Edebiyatı'nın en önemli kollarından birini meydana getirdiğini vurgular. Nefeslerin, Alevi-Bektaşi edebiyatı içerisindeki işlevini açıklayıp Alevi ozanlar, daha ziyade ikrar alma, görgü, müsahiplik vb. cemlerde on iki hizmet sahiplerinden biri olan zakirler tarafından söylenen nefeslerin genel özellikleri hakkında bilgi verir. Nefesler, genel olarak Alevi-Bektaşi Edebiyatı nazım türlerinden biri olup içerik bakımından Hz. Ali sevgisi, on iki imam inancı, ehl-i beyt sevgisi, yol büyüklerine duyulan saygı, geleneğin önemli tarihi olayları, inanç esasları vb. konularında bilgi veren bir şiir türüdür (Çıblak Coşkun, 2014: 11). Yazar, Anadolu Aleviliğinde nefeslerin araştırmacılar tarafından çalışıldığını fakat bu çalışmaların genellikle nefeslerin biçim ve içerik özelliklerini, cemlerde hangi şairlerin hangi nefesleri söylediği konusunda çalışmalara kaynaklık ettiğini ifade eder. Bununla birlikte yazar, nefeslerin Anadolu Aleviliğindeki anlam ve önemini, bu şiir türünün gelenekteki rolünü ele alarak önceki çalışmalara farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Nilgün Çıblak Coşkun, bu çalışmada nefesleri icra edildiği ortamın tüm özelliklerini göz önünde bulundurarak türün gelenekte her yönüyle tanımlanabilir ve tanınır hale gelmesini sağlar. Kitap, bu yönüyle diğer nefes çalışmalarından ayrılır. Kitapta performans teori bağlamında Mersin'de düzenlenen cemlerde söylenen nefesler incelenmiştir. Coşkun, çalışmanın önemini ise nefeslerin; icra edildikleri cem ortamında icracısı (zakir), dinleyicisi (ceme katılanlar), icra şartları ve metin bakımından inceleyerek türün Alevi kültüründeki anlam ve önemini ortaya koymak şeklinde ifade eder. Kitap, nefeslerin tüm yönleriyle açıklanabilir olması bakımından önem taşır.

Kitabın "Giriş" kısmında Coşkun, performans teorinin tarihçesini detaylı bir şekilde tüm yönleriyle açıklar. Yazar, nefeslerin anlamını ve derinliğini belirleyebilmek için performans teori kuramının öneminden söz eder. Performans teori, icra ortamını tüm yönleriyle ele aldığı için icranın derinlemesine çözümünde önem taşır. Yazara göre performans teori, metnin

neden-sonuç ilişkisiyle ele alınması gibi yeni bir yöntemin oluşmasını sağlar. Nilgün Çıblak Coşkun, halk edebiyatı türlerinin sadece metni esas alarak incelemenin doğru olmadığını, kendi bağlamından kopartılarak incelenen metinlerin "ölü bir metin" olduğunu vurgulamaktadır. Metnin kendisiyle sınırlandırılmış çalışmaları, bir balık türünü sadece sudan çıkartarak özelliklerini ortaya koymak olacağını, bu tür bir yaklaşımın ilgili balığın tüm tür özelliklerini ortaya koymada yetersiz kalacağını belirtir.

Kitabın I. Bölümü "Anadolu Aleviliği" adını taşır. Bu bölümde Anadolu Aleviliğinin tarihsel gelişiminden söz edilir. Yazar, Alevi kelimesinin etimolojisini açıklar; kelimenin kullanımını, İslam siyasi tarihindeki anlamını ve tarihi gelişimini detaylı bir şekilde değerlendirir. Anadolu Aleviliğini Türklerin geçmişteki inançlarının harmanlanmış hali olarak ele alır. Bu bağlamda yazar, Anadolu Aleviliğinin, Anadolu Türklerinin tamamen kendilerine özgü bir inanç yapısı olduğu görüşüne sahiptir. Bektaşiliğin kökenine değinerek Türkmen babalarının oluşturduğu bir sosyal taban olduğundan söz eder. Aleviliğin sosyal tabanı ise Türkmen babalarının hitap ettiği Türkmen zümreleri olduğu yönünde bir açıklama yapar. Aynı kökenden gelen iki akımın zaman içerisinde ortak değerlerini koruyarak ve Hacı Bektaş'a bağlılıklarını sürdürerek ayrıldıklarını aktarır. Aleviler Anadolu'nun kırsal bölgelerinde yaşamlarını sürdürürken Bektaşilerin; Trakya ve Balkanlar gibi kent merkezlerinde gelişme gösterdiklerini açıklar. Nilgün Çıblak Coşkun; Anadolu Aleviliğinin oluşumunun, İslam tarihindeki dini ve siyasi çekişmelerde aramanın geçersiz olduğunu; Anadolu Türklerinin gelenek, görenek ve inanç örüntüsü gibi sosyal ve kültürel unsurlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan bir dini ve kültürel yapı oluşturduğu görüşüne sahiptir. İçerisinde çeşitli inanışları barındırması hasebiyle Anadolu Aleviliğinin heterodoks bir İslam anlayışı olduğunu belirtir. Anadolu Alevilerinin genel özelliklerinde ise Alevilikte temel ilkelerin ve "yol" kurallarının yerine getirilmesindeki noktaları anlatır. Anadolu Alevilerinin kutsal kitaplarının, dedelerin evinde muhafaza edildiğini ve bu kitapta yer alan ilkelerin Alevi inancındaki önemine değinir. Ayrıca bu bölümde, dedelik makamının da on iki imam soyundan gelenlere atfedildiğini, söz konusu ocakzadelerin Anadolu Alevileri arasındaki nüfuzunu açıklar. Yazarın kente olan göç ile birlikte Alevilik inancının etkilendiği yönünde görüşleri yer alır. Bu bağlamda yazara göre, kente göç eden Aleviler, bireyselleşmenin etkisiyle inançlarını devam ettirmekte zorluklar yaşamış ve inançlarının devamlılığını sürdürebilme adına örgütlenip cemevi, çeşitli Alevi dernekleri ve vakıflar bünyesinde inanç ve pratiklerini yaşatmaya yöneldiklerini belirtir. Nilgün Çıblak Coşkun bu bölümde, bütüncül bir yaklaşımla Anadolu Aleviliğinin tarihsel gelişimini ve genel özelliklerini aktarıp Mersin Aleviliği hakkında detaylı bilgi verir. Mersin'in göç alan bir bölge olması sebebiyle sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapısından hareketle farklı inançlara ev sahipliği yapan bir bölge olduğunu anlatılır. Yazar, Alevi Kültür Dernekleri Mersin Şubesi (Cemevi)'nde düzenlenen cemler ve sosyal faaliyetler hakkında bilgiler

verir. Dernekte yılın belirli zamanlarında düzenlenen cemlerin Alevilik yol ve erkânını tanıtma, birlik ve beraberlik sağlama açısında işlevsellik gösterdiği yönünde açıklamalar yapar.

Kitabın II. Bölümü "Anadolu Aleviliğinde Cem ve Nefesler" adını taşır. Yazar bu bölümde Alevilikte cem konusunu açıklar. Cemin temel bir ibadet şekli olduğunu ve yapılış şeklinden söz eder. Cem sözcüğünün etimolojik kökenine yer verir. Cemin kaynağını "kırklar meclisi"nin oluşturduğundan söz eder. Cemler, bir Alevinin doğumundan ölümüne kadarki tüm sosyal yaşamını kontrol eder. Yazar, bu bölümde cemi tüm yönleriyle ele alıp işlevlerini anlatır. Cemevinde icra edilen dokuz cemi tespit ederek bu cemleri detaylı bir şekilde tanıtır. Yazar bu bölümde diğer bölümlerde olduğu gibi tümden gelim yöntemini kullanır. Nilgün Çıblak Coşkun öncelikle Anadolu cemlerini detaylı bir şekilde açıklayıp daha sonra yeni bir başlığın altında Alevi Kültür Dernekleri Mersin Şubesi (Cemevi)'nde icra edilen cemleri sınıflandırıp tanıtır. Mersin Cemevindeki yürütülen cemleri beş başlığa ayırır. Yazar, "Nefes" başlığı altında nefesin tanımını yapar. Alevi-Bektaşi edebiyatının tarihi gelişimi ve içeriği hakkında bilgiler verir. Bu kısımda da bütünden parçaya giderek Alevilikte nefeslerin anlamı ve dini yaşamdaki rolü üzerinde durur. Yazar bu bölümde son olarak Mersin'deki Alevi cemlerinde okunan nefesleri açıkladığı bir başlığa yer vererek bu başlıkta derleme yaptığı cemevindeki zakirlerin nefesleri icra şekli hakkında açıklama yapar. Ayrıca nefeslerin okunuş sırası, içeriği konusunu açıkladıktan sonra cem nefeslerinden örnekler verir. Yazar, Alevi cemlerinde yer alan hizmetlerin yerine getiriliş sırasının, kimi ocaklarda farklı ilerlediğinden bahsederek ocakların benzeyen ve ayrılan yönlerinin olduğunu belirtir. Yazarın öncelikle Anadolu'yu tanıtıp daha sonra Mersin Alevilerinin inanç yapısını tanıtması bu bakımdan önemlidir. Çünkü yapılan hizmetler bölgeden bölgeye farklılık gösterir. Bunun nedeni ise her bölgenin kendine has kültürel yapısı olması, söz konusu inanç yapısı ve dini ritüellerin dedeler ve cemler aracılığıyla sözlü kültür ortamında yaşatılıp aktarılması bu farklılığın temel çıkış noktasıdır.

Kitabın III. Bölümü ise "Cem Nefeslerinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi" adını taşır. Bu bölüm oldukça yoğun bir bölüm olmakla birlikte birçok alt başlığa sahiptir. Yazar bu bölümde cem nefeslerinin icrasını kendi doğal seyri içerisinde aktarırken nefeslerin icracısını, dinleyicilerini ve kendi doğal ortamını ayrıntılı olarak tanıtır. İlk olarak cem nefeslerini okuyan zakirler, hayatları, zakirlik yolunda nasıl yetiştikleri ve cem sırasında nefesleri nasıl icra ettikleri, bu kişilerin söz konusu türe yaklaşımları üzerinde durulur. Bir sonraki aşamada ceme katılan "dinleyici /seyirci" konumundaki talipler üzerinde durulmuş ve burada öncelikle on iki hizmet sahiplerinden başlamak üzere görevi olmayan topluluk mensupları cemdeki oturuş düzenleri, kılık kıyafetleri, genel görünümleri konusuna geçilmiş ve nefeslerin cemaat üzerindeki etkisi açıklanmıştır. Üçüncü aşamada ise yazar, nefeslerin cem içindeki icra yerini, zamanını ve nasıl icra edildiğini detaylı bir şekilde anlatır ve nefeslerin hem

icracı hem dinleyiciler üzerindeki etkisini değerlendirir. Bu bilgilerin ardından metin olarak nefesler konusunu ele alır ve nefesleri yapı, dil ve içerik özellikleri açısından tahlil eder. Ayrıca nefeslerin ezgisi üzerine de önemli bilgilere yer verir. Son olarak da cemde okunan "deyişler, düvazimamlar, tevhidler, miraçlama ve mersiyeler" şeklinde sıralanan nefes metinlerinden örneklere değinir.

Yazar kitabın "Sonuç" kısmında Anadolu Aleviliğinin kaynağını, Mersin Cemevindeki zakirlerin ve ceme katılanların nefeslere karşı yaklaşımını, içerik ve ezgisi bağlamında nefeslerin bütün talipler üzerindeki etkisini açıklar. Aleviliğin temel öğretilerini kuşaklar boyu aktarması dolayısıyla inanç ve ritüellerin devamlılığında nefeslerin rolünü ve topluluk için ne kadar önemli bir tür olduğunu vurgular. Sonuç olarak nefeslerin kutsallık taşıdığını hatta Alevilik inancında dua olarak kabul edildiği sonucuna varır.

Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun'un nefesleri cem icrası sırasında kendi doğal ortamında tespit edip kuramsal bir bakış açısıyla Alevilerin kutsal bilgilerini içeren nefeslerin irdelendiği bu kitap, muhtevası, kapsamı ve inceleme yöntemiyle alanına kaynaklık edecek bir çalışmadır. Yazar hem Alevilik hem dini tasavvufi halk edebiyatı çalışmaları başta olmak üzere Alevi-Bektaşi edebiyatı hakkında akademik çalışmalar yapmış bir akademisyendir. Yazarın kitapta kullandığı üslup ise akademik bir üsluptur. Kitabın fiziksel özellikleri incelendiğinde kapak, başlık ve renk sadedir. Bu yönüyle akademik bir özelliğe sahiptir. Arka kapak ise beklentiye hitap eden bir özellik taşır. Arka kapak yazısında, bütünden parçaya giden bir yol izlenmiş ve içerik hakkında bilgi verilmiştir. Bu bağlamda okuyucunun kitap hakkında yeterli fikre sahip olması sağlanmıştır.

İncelemiş olduğumuz bu kitap, Anadolu Aleviliğinin kaynağı ve yapısından hareketle Mersin Aleviliğinin değerlendirilmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda eser hem Alevilik-Bektaşilik çalışmalarına katkı sağlaması hem Anadolu'nun zengin inanç yapısı ve kültürel değerlerini incelemesi bakımından öncü bir kaynak niteliği taşır. Bu çalışmayı literatürdeki diğer çalışmalardan farklı kılan unsur; inanç sistemini kendi ortamında, performans teori bağlamında değerlendirmesidir. Alevilik çalışmalarının aynı zamanda bir inancın araştırılması ve değerlendirilmesi olması açısından bu çalışmalarda performans teori kuramının kullanımı önem arz eder. Çünkü inancı kendi ortamında değerlendirmek ilgili inancın kutsallık mahiyetinin edebiyata yansımasını belirlemek adına önem taşır. "Alevi Cemlerinde Nefesler" adlı kitap bu yönleriyle alandaki ihtiyacı karşılayacak mahiyettedir. Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun, literatüre Alevi-Bektaşi araştırmalarına ve kuramsal çalışmalara kaynaklık edecek önemli bir kaynak kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

Çıblak Coşkun, N. (2014). *Alevi cemlerinde nefesler*. İstanbul: Otorite Yayıncılık.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

YAYIN VE ETİK KURALLARI

Genel İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.

2. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nde, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.

3. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.

4. Yayım dili Türkçe ve İngilizcedir.

5. Yazı, http://dergipark.org.tr/mahder adresindeki *Makale Gönderme* sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. **15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.*Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.

6. Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimeden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.

7. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin Genel Ağ ortamında yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayınlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.

8. Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.

9. Makaleler, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

Etik İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, sempozyum katılımının çalışmada belirtilmesi şartıyla mümkündür. (Derginin her sayısında toplam makale sayısının en fazla %20'si oranında sempozyumlarda sunulmuş bildiri metnine yer verilmektedir. **15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.*)

2. Dergiye gönderilen makaleler, editoryal süreç başlangıcında Turnitin benzerlik / intihal programı aracılığıyla kontrol edilmektedir. Benzerlik oranı %20'nin üzerinde olan çalışmalar yayımlanmaz.

3. 2020 yılı itibariyle anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (**10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.*)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (**15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.*)

4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (**15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.*)

Sayfa Düzeni

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

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	1,5 cm
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm
Sol Kenar Boşluk	2 cm
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm
Yazı Tipi	Cambria
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (metin)	11 (Cambria)
Boyutu (özet ve dipnot metni)	9 (Cambria)
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

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

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

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Açа ve Yolcu, 2017: 72)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra "vd." (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için "a, b, c..." ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Çeviri Kitap:

Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.

Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel.* (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

İki Yazarlı Kitap:

Ergun, M. - Açа, M. (2005). *Tıva kahramanlık destanları-1.* Ankara: Akçağ.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

Açа, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.

Makale:

Açа, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2017, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:

Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemençecilik geleneği üzerine bir araştırma,* Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Bildiri:

Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut bilgi şöleni bildirileri.* (hzl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

İnternet Kaynakları:

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

* Hufford, M. (1991). American folklife: A commonwealth of cultures", http://www.loc.gov/folklife/cwc/ (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-*Başbakanlık Osmanlı Arşivi* (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: *Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi* (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)