

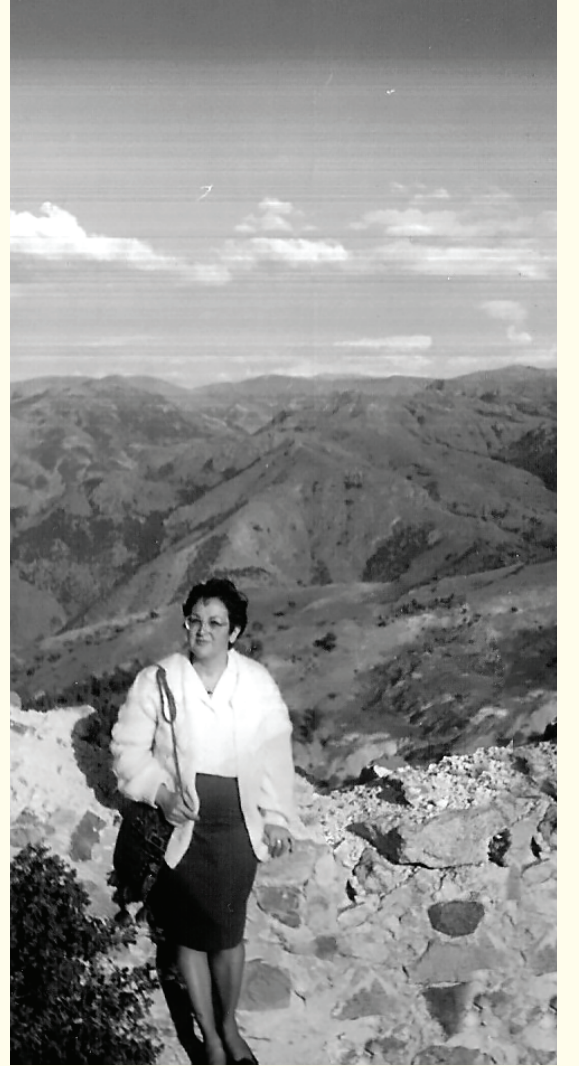
The Journal of Turkish Folklore Research Society



TÜRK FOLKLOR ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ DERGİSİ

Kuruluş 1949 | Since 1949
Yılda 2 Sayı Çıkar | Biannual Journal

Prof. Dr. BİLGE SEYİDOĞLU 1941-2014



Saygı ve şükranla... / With respect and gratitude...

Çevrimiçi Uluslararası Hakemli Araştırma Dergisi
Online International Refereed Research Journal

Sayı/Issue 371 Temmuz/July 2025

e-ISSN 3023-4670

doi tfa10.61620

Journal of the Society of Turkish Folklore Research (TFR)

doi: 10.61620 | e-ISSN 3023-4670

Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanmaktadır.
TFR is published in January and July.

Yıl | Year
2025/2

Makale kabul edilen alanlar|Topics:

Sayı | No
371

Halkbilimi ▪ Antropoloji ▪ Edebiyat | Folklore ▪ Anthropology ▪ Literature

Yayın Türü | Publication Type

Çevrimiçi Uluslararası Hakemli Araştırma Dergisi | Online International Refereed Research Journal

Yayın Sahibi | Owner of Publication

Türk Folklor Araştırmaları Derneği KKTC | The Turkish Folklore Research Society

Editör | Editor

Prof. Dr. Metin Karadağ

Editör Yardımcısı | Assistant Editor

Dr. Zeynep Nagihan Kahveci

Alan Editörleri | Academic Editors

Halkbilimi | Folklore

Prof. Dr. Arzu Öztürkmen-Boğaziçi Üniversitesi/Bogaziçi University-Türkiye

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz-Ankara Üniversitesi/Ankara/University-Türkiye

Prof. Dr. Çiğdem Kara-Anadolu Üniversitesi/Anadolu University-Türkiye

Edebiyat | Literature

Prof. Dr. Gonca Gökalp Alpaslan-Hacettepe Üniversitesi/Hacettepe University-Türkiye

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz-Doğu Karadeniz Üniversiteler Birliği Başkanı-Türkiye

Prof. Dr. Rahim Tarım-Marmara Üniversitesi/University-Türkiye

Antropoloji | Anthropology

Prof. Dr. Akile Gürsoy-Maltepe Üniversitesi/Maltepe University-Türkiye

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz-Ankara Üniversitesi/Ankara University-Türkiye

Dil Editörleri | Language Editors

Prof. Dr. Aysu Erden-Maltepe Üniversitesi/Maltepe University-Türkiye

Prof. Dr. Fatma Bölükbaş-İstanbul Üniversitesi (Cerrahpaşa)/İstanbul (Cerrahpaşa) University- Türkiye

İngilizce Dil Editörü | English Language Editor

Dr. Anastasiia Zherdieva-Ankara Üniversitesi/Ankara University-Türkiye

Medya-Yayım ve Tanıtım Editörleri | Medya- Publication Editors

Prof. Dr. Şevket Öznur-Doç. Dr. Hasan Münüsoğlu-Dr. İskender Yıldırım-Dr. Zeynep Nagihan Kahveci

Logo Tasarımı | Logo design: Prof. Dr. Pelin Öztürk Göçmen-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-

Kapak Tasarımı|Cover Design: A. Engin Uçar - Makale Tasarımı|Article Design: Dr. Ozan Çetiner-Ankara Ün.

Kitap Tanıtım ve Yazım Editörü|Book Review and Writing Editor: Dr. Makbule Uysal

İletişim / Contact Tel. | Phone: 0 (90) 548 86735 00. E-posta / E-mail: info@turkfolklorarastirmalari.com / tfadergisi@gmail.com

Türk Folklor Araştırmaları (TFA), Ağustos 1949 ile Ocak 1980 arası dönemde, İhsan Hınçer tarafından, aylık halkbilimi dergisi olarak 366 sayı çıkarılmıştır. Derginin son sahibi/ editörü Bora Hınçer, derginin yayın ve telif haklarını 2023 yılında, Türk Folklor Araştırmaları Derneği adına Prof. Dr. Metin Karadağ'a devretmiştir. Dergi, Açık Erişim (Open access-OA) sistemini benimsemiştir. Dergiden yapılan alıntılarda kaynak belirtilmesi gerekir. Hiçbir ad altında yazar veya kurumundan ücret alınmaz. Dergimiz yazarlardan ya da yazarların eserlerine ulaşmak isteyen okuyuculardan ücret talep etmemektedir. *TFA was published as a monthly folklore journal between August 1949 and January 1980 (366 issues). The last editor of the journal, Bora Hınçer, transferred the publication and copyright rights of the journal to Metin Karadağ on behalf of the Turkish Folklore Research Association in 2023. The journal has adopted the Open access (Open access-OA) system. The reference to source is obligatory if you use materials of the journal. No fee is charged to the auth or or his/her organization under any name. Our journal does not charge a fee to authors or readers who wish to access the works of authors.*

Dizinler /Indexes



İçindekiler /contents

III- IX

Editör'den/ from the editor

Metin Karadağ

Protokol Makaleleri

1-15

Ekim 1967 Sonrası...

After October 1967...

Saim Sakaoğlu

16-18

Gezgin Efsaneler-I

BİLGE SEYİDOĞLU

Araştırma Makaleleri

19-37

'May He/She Rest in Lights': Reflection on Wishes in Funerary Folklore

"Nur/ Işıklar İçinde Uyusun" Dileğinin Mezar Folkloruna Yansıması

Ali Osman Öztürk – Meral Ozan

38-74

Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı'nda Sultan Nevruz Cemi

The Sultan Nevruz Cem Ritual at the Seyyid Sultan Sucaaddin Veli Lodge

Aslı Büyükokutan Töret - Zülal Söğüt

75-88

Âşık Şiirinin Bozlağa Dönüşmesinde Kırşehirli Abdalların Rolü

The Role of the Kırşehir Abdals in the Transformation of Âşık Poetry into Bozlak

Salahaddin Bekki

89-127

Türkiye'de 1960'lardan Sonra Popülerleşen İthal Duvar Halıları

Imported Tapestry Became Popular in Türkiye After the 1960s

A. Özgür Güvenç

128-153

Hurufat Baskı Arap Harfli Âşık Tarzı Hikâye Kitaplarında

Âşık Olma Epizodu ile İlgili Resimler

Images Related to the Falling-in-love Episode in Printed Folk Tale Books in Arabic Script in the Style of Âşık (minstrel) Storytelling

Aslıhan Sümbüllü – Dilaver Düzgün

154-164

Özbek Halk Edebiyatında Mizahi Bir Tür: Laf

A Humorous Genre in Uzbek Folk Literature: Lof

Hüseyin Baydemir

165-185

Mitten Halk Hikâyesine Kutsallık Algısı

Perception of Holiness From Myth to Folk Story

Mehmet Emin Bars

186-205

Anlatmaya Dayalı Türler Arası İlişkiler

Interrelationships Between Narrative Genres

Mehmet Naci Önal

206-225

19.Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatı: Roman ve Hikâyenin İlk Örnekleri

19th Century Azerbaijani Literature: The First Examples of Novels and Short Stories

Sedat Adıgüzel

226-235

Dokuz Formelinin Düşman Nitelemelerinde Kullanımı

Üzerine Bazı Tespitler

Some Determinations on the Use of Nine Formals in Enemy Qualifications

Özkan Daşdemir

236-262

Nostalji Bağlamında Kentsel Yenileme: Hamamönü Örneği

Urban Renewal in the Context of Nostalgia: The Case of Hamamönü

Gözde Tekin

263-292

Erzurum Masallarında Hayvan Sembolizmi

Animal Symbolism in Erzurum Folktales

Nihangül Daşdan

293-305

Parmaklıkların İki Yanı: Bir Cinayet Romanı
Both Sides of the Bars: A Murder Mystery
Fatih Tepebaşı

306-331

Neriman Cahit'in Şiirinin Tematik Bağlamı
The Thematic Context of Neriman Cahit's Poetry
Aslı Değer - Şevket Öznur

332-363

Sözlü Anlatılar ve Ritüel Formasyonlar Arasında:
Masal ve İnişasyonun Sembolik Antropolojik Analizi
*Between Oral Narratives and Ritual Formations:
A Symbolic Anthropological Analysis of Folktales and Initiation*
Elif Kanca

364-381

Grimm Kardeşler Mirasını Edirne ve İstanbul Masalları Üzerinden Okuma Denemesi
*An Attempt to Read the Legacy of the Brothers Grimm
through Edirne and Istanbul Fairy Tales*
Selma Sol

382-404

Âşık İhsan Ozanoğlu'nun Derlediği Masalların Motifleri Üzerine Bir İnceleme
A Study on the Motifs in the Fairy Tales Collected by Âşık İhsan Ozanoğlu
Ezgi Berk - Gülten Küçükbasmacı

405-420

Mitolojik Unsurların Erzincan Masallarına Yansıması
The Reflection of Extraordinary Mythological Elements in Erzincan Fairy Tales
Ruhi Kara - İshak Şahin

421-439

Makedon Kültüründe Mitolojik Halk Şarkıları
Mythological Folk Songs in Macedonian Culture
Filiz Mehmetoğlu

440-459

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Birinci Mektup" Şiirinde
Dini-Tasavvufi Türk Halk Şiirinin İzleri
*Traces of Religious-Sufi Turkish Folk Poetry in Bedri Rahmi Eyüboğlu's Poem
"Birinci Mektup" ("First Letter")*
Ahmet Can

460-471

Türk Kültüründe Dayı ve Yeğenler Üzerindeki Rolü
The Role of Uncles (Mother's Brother) and Nephews in Turkish Culture
Gülhan Atnur

Değerli Okurlar,

Türk Folklor Araştırmaları dergisi 370 sayısında öncelikle halkbilimi, halk edebiyatı, antropoloji, kültür alanlarında çok sayıda bilim insanı, araştırmacı, derlemeci, yazar ve kalemiyle yer almış pek çok kişinin yapıtlarına yer verdi, onlar hakkında yazılmışları yayımladı. Bu sayımızı da gururla sürdürmeye çalıştığım bu dergi editörlüğüne ulaşmamda akademik dünyanın ilk kapılarını açmamı sağlayan değerli doktora hocam Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu'na adamaya karar verdik.

1969-1970 öğretim yılında Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne ilk atım attığımda dil bilgini Prof. Dr. Selahattin Olcay dekandı. Daha sonraki yıllarda merhum hocalarımız Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil ve Prof. Dr. Hüseyin Sesli, öğrenciliğimizde dekanlarımız olmuştu.

Mehmet Kaplan'ın girişim ve destekleriyle Erzurum'da görkemli bir Türkoloji biriminin tohumları atılmış, emekler değerlerle gün yüzüne çıkmaya başlamıştı. Bilim dalına damga vuracak pek çok akademisyenin içinde halk edebiyatı derslerini (o zamanlar hepsi doktor unvanlıydılar) Bilge Seyidoğlu, Umay Türkeş Günay, Saim Sakaoğlu, Muhan Bali, Turgut Günay, Fikret Türkmen ve son yılda Ensar Aslan'dan aldık. M. Kaya Bilgegil, Niyazi Akı, Harun Tolasa (daha sonra nikâh şahidim olmuştu), Ahmet Bican Ercilasun, Haluk İpekten, Orhan Okay, Efrasyap Gemalmaz, Mehmet Akalın, Hüseyin Ayan, Turgut Acar, Turgut Karacan, M. Fahreddin Kırzioğlu... gibi çok kıymetli bilginlerle, Palandöken'in eteklerinde gür soluklu, bir daha yaşanması çok zor bir akademik varsılığın nefesiyle okumaya, yazmaya başladık.

Atatürk Üniversitesi pek çok bilim dalında olduğu gibi, edebiyat ve özellikle de halk edebiyatında da önder bir konum kazanmıştı. Sakaoğlu hocamızın nitelemesiyle "Erzurum Beşlisi" alanda anlamlı başlangıcın devamında yerel ve evrensel çerçevede saygın ve değerli bir döneme damgalarını vurdular:



Prof.Dr. Bilge Seyidoğlu



Prof.Dr. Muhan Bali



Prof.Dr. Saim Sakaoğlu



Prof.Dr. Umay Günay



Prof.Dr. Fikret Türkmen

İlk doktora öğrencisi, ilk doçent ve profesörü olduğum rahmetli hocam **Bilge Seyidoğlu**, evlilik öncesi soyadı olan Palandöken'in de yansıttığı gibi kökten bir Erzurumlu, yurt dışı çalışmalarıyla da gerçek bir entelektüel, aydın bir akademisyendi. Nezaketi ve zarafetiyle herkesin sevgi ve saygısının odaklandığı kişiliği; gerektiğinde de memleketlisi Nene Hatun gibi mücadeleci kimliğiyle bütünleşmiş; her kademedeki öğrencileri tarafından idol olarak kabullenilmişti. Yıllar önce Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde doçentlik sınavında rahmetli hocam jüri başkanı Prof. Dr. Muhan Bali'nin olumlu sonucu açıklamasından sonra, kendimi sokağa attığımda telefonla ilk olarak Erzurum'dan hocam Bilge Hanım'ı titreyen sesimle aramıştım. Hocam, her zamanki enerjik, güven yayan ses tonuyla mutluluk içinde beni kutlamış ve başarılar dilemişti. Yazışma ve telefonların dışında maalesef sadece yıllar sonra bir kez Saim Hocamızın da bulunduğu bir bilimsel etkinlikte Konya'da karşılaşabildik.

(Bu yazımızdaki fotoğraflar ve bilgiler için Dilaver Düzgün ve A. Özgür Güvenç beylere teşekkür ediyorum. M.K.)



Kaynaşır birbirine gün olur zamanlar;
Geçmiş,gelecek birleşir tek kesitte.
Sanki ilk kez yaşarız yaşanmışı dünlerde
Ya da başlar ansızın ta ilerde olacak.(B. Necatigil)

Doktora çalışma süreçlerimdeki pek çok eksiklik, zorluk ve sorunlarda her zaman çözümleyici, destekleyici tutum ve katkılarını minnet ve şükranla anıyorum. Onun imzasıyla çıktığımız yolda sonlara yaklaşırken hocamızla bu kutsal, değerli dergide buluşmak, eriştiğimiz en coşkulu, mutlu, duygulu bir buluşmadır.



Türkoloji Günleri, Ekim 2006, Atatürk Üniversitesi Mavi Salon Öndekiler Soldan sağa: Metin Akkuş, Bilge Seyidoğlu, Dilaver Düzgün Arkada sağda: Hüseyin Baydemir



Soldan sağa: Cahit Kavcar, Ali Berat Alptekin, Bilge Seyidoğlu, Önder Göçgün, Müjgan Cunbur, İrfan Ünver Nasrattınoğlu,, Mehmet Yardımcı

Doktora tezimi tamamlamadan Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü bünyesinde kuruculuğunu ve editörlüğünü yaptığım **Köz** "folklor/haber" dergisinin yaşama geçmesinde Ankara'dan rahmetli Hikmet Dizdaroğlu ve kurumdan o zamanki rektör yardımcısı değerli bilim ve kültür insanı Prof. Dr. Zeki Başar, hocalarım Seyidoğlu, Muhan Bali ve Saim Sakaoğlu başta olmak üzere, unutulmaz destekler sağlayarak akademik dergicilik yolculuğumun 45 yıl öncesinde startını verdiler. Adlarını yazdığım değerli bilim insanları, derginin çeşitli sayılarında yazılarını da yayımladılar. TFA'nın bu anlamlı sayısında dijital nüshaları olmadığı için erişilmesi zor olan Köz'ün 5. ve 6. sayılarında yer alan hocam Bilge Seyidoğlu'nun *Gezgin Efsaneleri I-II* başlıklı yazılarından ilkini aziz anısına saygılarla bu sayımızda yeniden yayınlamak istedik.



Hocamızın bölüm başkanlığı döneminde gelenek haline getirmeye çalıştığı "Türkoloji Günleri" başlıklı sempozyumlardan ilki. Bu sempozyumlar üç tane yapıldı maalesef devamı gelmedi. Fotoğrafın ilk sırasındaki isimler sol baştan: Prof. Dr. Avni Gözütok, Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu, Prof. Dr. İnci Enginün, Prof. Dr. Turgut Karabey, Prof. Dr. Hüseyin Baydemir. İkinci sıra sol baştan: Prof. Dr. Merdan Güven, Prof. Dr. Sedat Adıgüzel, Doç. Dr. Sevda Önal Kılıç, Prof. Dr. Kazım Köktekin, Prof. Dr. Gülhan Atnur, Prof. Dr. Mehmet Törenek, Prof. Dr. Dilaver Düzgün, Prof. Dr. Nadir Devlet, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Prof. Dr. Ömer Yılar. Üçüncü sıra sol baştan: Prof. Dr. Muharrem Daşdemir, Prof. Dr. Metin Akkuş, Doç. Dr. Tuna Beşen Delice, Prof. Dr. Yusuf Ziya Sümbüllü, Ahmet Gökçimen, Dr. Öğretim Üyesi Sinan Dinç.

Bu sayının yazılarını tasarlarken sevgili hocamın doktora/yüksek lisans öğrencilerine ulaşarak düşüncemi ve katkı dileğimi ilettim. Zamanı ve durumu uygun olan dostlarımız bize el attılar, hocamızın ruhuna saygıyla bir araya geldik, onu şükranla andık. Öte yandan hocanın öğrencileri olmamakla birlikte, duyurumuzu gören akademisyenlerin katkıda bulunmaları da, bizi sevindiren, çok mutlu eden bir gelişmeydi.



Hocanın armağan kitabının tanıtımı için Dergâh yayınlarının İstanbul'da düzenlediği 2011 yılındaki toplantıdan. Bu toplantıda ayrıca İnci Enginün ve Orhan Okay'ın da armağan kitaplarının tanıtımı yapılmıştı. Fotoğraftakilerden sol baştaki Prof. Dr. Osman Gündüz dışındakiler hocanın doktora öğrencileri. Hocanın yanında oturan Prof. Dr. Dilaver Düzgün. Ayaktakiler soldan ikinci Prof. Dr. A. Özgür Güvenç, Prof. Dr. Gülhan Atnur, Prof. Dr. Sedat Adıgüzel.

Bu bağlamda akademik hayatım boyunca tüm kusur ve eksikliklerimi düzeltmek için babacanca katkılarını hiç esirgemeyen, bu noktalara varmamda çok değerli destekleri olan değerli hocam **Prof. Dr. Saim Sakaoğlu**'na hem bu sayıda yer alan yazısı için hem de tüm katkıları için kalpten teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunuyorum.

Sıcak ve içten bir destekle bu sayıdaki buluşmayı sağlayan tüm akademisyenlere, dostlara teşekkür ediyorum.



İnci Enginün hocanın Erzurum'a geldiği günlerden bir anı. Ön sıra sol baştan: Prof. Dr. Dilaver Düzgün, Prof. Dr. Funda Kara, Prof. Dr. Gülhan Atnur, Prof. Dr. Efrasiyap Gemalmaz, Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu, Prof. Dr. İnci Enginün, İnci Gemalmaz, Prof. Dr. Kazım Köktekin.

Bu sayıda yer alan hocalarımızla, yazarlarla buluşmamızın kaynağı olan rahmetli hocamız **Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu**'nu bir kez daha saygıyla anıyor, emek ve katkıları için teşekkür ediyoruz.

Ruhu şad olsun.

Metin Karadağ

Editör

Dear Readers,

In its 370th issue, the Turkish Folklore Research journal primarily features the work of numerous scholars, researchers, collectors, writers, and authors in the fields of folklore, folk literature, anthropology, and culture. This issue is dedicated to my esteemed doctoral advisor, Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu, who opened the doors of the academic world to me and enabled me to take on the role of editor of this journal—a responsibility I am proud to continue.

When I first joined the Atatürk University's Faculty of Literature in the 1969-1970 academic year, the linguist Prof. Dr. Selahattin Olcay was the Dean at the time. In subsequent years, our late professors Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil and the German philologist Prof. Dr. Hüseyin Sesli worked in the position of dean during our student years.



*Emekli olup İstanbul'a gittiği gün Erzurum Havalimanı. Ön taraf sol baştan: Prof. Dr. Dilaver Düzgün, Dr. Öğretim Üyesi Ruhi Kara, Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu, Prof. Dr. Gülhan Atnur, Prof. Dr. Funda Kara, Doç. Dr. Sevda Önal Kılıç, Dr. Öğretim Üyesi Elif Kaya.
Arka sıra soldan: Prof. Dr. Sedat Adıgüzel, Prof. Dr. A. Özgür Güvenç, Prof. Dr. Orhan Kemal Tavukçuoğlu, Doç. Dr. Servet Tiken, Prof. Dr. Muharrem Daşdemir, Suriye Daşdemir, Doç. Dr. Ahmet Topal, Prof. Dr. Süleyman Efendioğlu. (Kaynak: A. Ö. Güvenç).
Uğurlarınla, uğurlar olsun sevgili hocamız...*

Thanks to the initiative and support of Mehmet Kaplan, the seeds of magnificent Turkish Studies (Turcology) department were sown, and the fruits of their labor had just begun to emerge. We took folk literature courses from academics who later left their mark on the field of Folklore: Bilge Seyidoğlu, Umay Türkeş Günay, Saim Sakaoğlu, Muhan Bali, Turgut Günay, Fikret Türkmen, and, in our final year, Ensar Aslan (all of them had PhD at the time). We began reading and writing in the rich academic atmosphere of Erzurum, surrounded by the foothills of Palandöken Mountain, and among esteemed scholars such as M. Kaya Bilgegil, Niyazi Akı, Ahmet Bican Ercilasun, Haluk İpekten, Harun Tolasa, Orhan Okay, Efresyap Gemalmaz, Mehmet Akalın, Hüseyin Ayan, Şerif Aktaş, Turgut Acar, and Turgut Karacan.

Atatürk University had secured a leading position in many scientific fields, including literature and especially folk literature. As our professor Sakaoğlu described it, the "Erzurum Five" left their mark on a respected and valuable period both locally and globally, continuing meaningful work in the field.

As you can see from her maiden name (Palandöken), my late teacher Professor Bilge Seyidoğlu had roots deep in the Erzurum culture, she was a true intellectual and enlightened scientist, with a distinguished presence both in Turkey and abroad. Her personality—marked by kindness, grace, and a gentle manner—earned her widespread love and respect. Yet, when needed, she also embodied a fighting spirit, reminiscent of Nene Hatun, another iconic figure from Erzurum. She became an idol for students

at all levels. Years ago, after I had just completed my associate professorship exam at Hacettepe University's Faculty of Literature, my late teacher Prof. Dr. Muhan Bali, the head of the jury, announced the positive result. I rushed out into the street and immediately called Bilge Hanım in Erzurum. She joyfully congratulated me and wished me continued success with her usual energetic and reassuring tone. Sadly, apart from correspondence and phone calls, we had only one more opportunity to meet in person—years later at a scientific event in Konya, where our teacher Saim Sakaoğlu was also present. I am deeply grateful for her solution-oriented and supportive attitude, and for her contributions during the many challenges and difficulties I faced during my doctoral studies. As I am nearing the end of my journey that was started with her encouragement, meeting my teacher in this sacred and precious journal is the most enthusiastic, happy and emotional encounter I have ever experienced.



While preparing the articles for this issue, I reached out to my dear professor's former doctoral and master's students to share my thoughts and request their contributions. Those who were available at the time joined us, and together we honored our professor's legacy with great respect and remembrance. Additionally, we were greatly pleased to receive contributions from scholars who had not been her students but responded to our announcement with generosity.

Before completing my doctoral thesis, I founded and edited the Kz 'folklore/news' journal under the auspices of Atatürk University Rectorate. The late Hikmet Dizdaroğlu from Ankara and Prof. Dr. Zeki Başar, the then vice-rector of the institution, and my professors Seyidoğlu, Muhan Bali, and Saim Sakaoğlu, provided unforgettable support, marking the beginning of my academic journalistic journey 45 years ago. The distinguished scholars whose names I have mentioned also published their articles in various issues of the journal. In this meaningful issue of TFA, since the digital copies of Kz's 5th and 6th issues are not available, we have decided to republish the first part of my teacher Bilge Seyidoğlu's article titled 'Traveling Legends I-II' in this issue as a tribute to his memory.

In this context, I would like to express my heartfelt thanks and sincere gratitude to Prof. Dr. Saim Sakaoğlu, who has never hesitated to provide his fatherly guidance throughout my academic career, helping to correct my shortcomings and offering invaluable support. I thank him both for his article in this issue and for all his past contributions.

I also extend my deepest thanks to all the academics and friends whose warm and sincere support made this issue possible.

I would like to once again pay tribute to our late Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu, thanks to whom we met authors on the pages of the current issue of the journal, and thank for her enduring efforts and contributions.

May her soul rest in peace.

Metin Karadağ

Editor

Ekim 1967 Sonrası...

Saim Sakaoglu*

Sakaoglu, S., Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research. 2025-II. Sayı/No. 371, ss.1-15. e-ISSN 3023- 4670. DOI: 10.61620/tfa.96 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Haziran 1959'un son günlerinde, Konya Lisesi son sınıflarının yıl sonu sınavları sonuçlanmış ve iki fen şubesi ile bizim de öğrencisi olduğumuz 83 kişilik tek edebiyat şubesinin bitirme sınavlarının notları listeler hâlinde, okulun girişindeki kapı görevlisinin kulübesinin cam duvarına asılmıştı. Öğrencilerden daha çok onların yakınlarının ve arkadaşlarının oluşturduğu meraklılar sonuçları öğrenmek için heyecanla bekliyordı. Okul yönetiminin geleneğine göre sınıfının bütün derslerinden geçer not olan öğrencilerin adlarının sonlarına kırmızı kuru kalemle *Başarmıştır* kelimesi yazılacaktı. Bizim sınıftan 16 öğrencinin satırları bu değerli kelime ile süslenmişti. Onlardan biri de bendim. Artık lise mezunu idim.

O yıllarda Türkiye'de sadece yedi üniversite vardı. Bunlardan dördünün ise yaşı on bile değildi. Elbette bir de onların fakülteleri olacaktı. Bizim şu üniversite veya bu fakülte gibi bir belirlenmiş görüşümüz yoktu. Sonuç, 01 Ekim 1959 Cuma günü ki kayıtların da son günü idi, sınavsız

* Prof. Dr., saimsakaoglu42@gmail.com. ORCID 0000-0001-5325-1397

mınavsız İstanbul Üniversitesi'ne girmiştim. Artık yakamızda Hukuk Fakültesi'nin rozeti vardı.

Toparlayalım: Severek başladığım bu fakülteyle olan sevgi ve bağlılık anlaşmasını birkaç ay sonra bozarken ertesi yıl aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü hedeflemiştim. Anılan bölümde öğrenci olduğum ilk günler 1960 yılının Kasım başları idi. Mezuniyetimin tarihi, bitirme tezimin danışmanı olan hocam Ord. Prof. Dr. Reşid Rahmeti Arat'ın hastalanıp vefat etmesi üzerine bir yarıyıl uzamış ve Şubat 1965'te diploma almaya hak kazanmıştım.

Meğer biz bu okulda dört buçuk yıl dirsek çürütürken bu sürenin üç yılını, ilerleyen yıllarda Atatürk Üniversitesi'nde bölüm arkadaşımız olacak olan Bilge Palandöken ile paylaşmışız. O bir üst sınıfta olsa bile bazı ortak derslerimizden göz aşinalığı olmalıydı diye düşünüyorum.

Bu konuda *Bilge Seyidoğlu Kitabı*'nda (İstanbul 2011) yer alan bir bilgiyi düzeltmemiz gerekecektir. Orada yer verilen bir cümlenin bizimle ilgili bölümünde şöyle denilmektedir: "Üniversite yıllarında tanıdıkları arasında ..., Saim Sakaoğlu da vardır." (s. 15) Bizim Palandöken ile tanışmamız, 1967-1968 öğretim yılının ilk günleri olmalıdır. Keza aynı yerde adı geçen Fikret Türkmen ile de tanışması onun hocalığını yaptığı dönemle bağlantılıdır.

Tokat Gaziosmanpaşa Lisesi'nde iki buçuk yıl edebiyat öğretmeni olarak görev yaptıktan sonra 28 Eylül 1967 tarihinden itibaren asistan olarak göreve başladığımız Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü asistanlığımızın ilk günlerinde tanıştığımız birkaç genç meslektaşımızdan biri de Bilge Hanım idi. Sınavlarda gözetmenlik yapıyor, alanımızla ilgili sınavların jüri veya komisyonlarında

birlikte görev alıyorduk. O günlerde bölümümüzün halk edebiyatının üç elemanı vardı: Dr. Muhan Bali (altı ay önce doktorasını vermişti), Bilge Palandöken (doktora tezini hazırlıyordu) ve Saim Sakaoğlu.

O yılların kuralına göre bölümümüzün öğrencileri üçüncü sınıfa devam edebilmesi için ilk iki yılın bütün derslerinden başarılı olmaları gerekiyordu. Bu derslerin sınavları hem yazılı hem de sözlü olarak yapılıyordu. İste bu ortamlar Bilge Hanım'ı daha yakından tanımamız için birer güzel sebep oluşturuyordu.



Bilge Hanım Erzurum masalları üzerinde çalışıyordu. Erzurum ilinin sınırları içinden derlediği masallar onun başlıca çalışma alanı idi. Biz de tez konusu olarak Gümüşhane ilimizin masallarını ele almıştık. Günümüzün Bayburt ili o yıllarda Gümüşhane ilimize bağlı bir ilçe idi. Her ikimizin danışman hocası üniversite öğrenciliği yıllarımızda lisans derslerinden hocamız olan Prof. Dr. Mehmet Kaplan Bey idi.

Bizim göreve başlamamızdan bir yıl sonra bölümümüze iki asistan daha alınmıştı: Umay Türkeş-Günay ve Fikret Türkmen. Ancak bu iki arkadaşımız bir yıl süre ile İstanbul Üniversitesi'nde görevlendirilmişler ve hocamız Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın yanında dersler alıyor, seminerler hazırlıyorlardı.

Zaman hızla akıp gidiyordu. Biz iki masalcı tezlerimizin sonlarına yaklaşırken takipçilerimizden Umay Hanım Elazığ'dan derlediği masallara Propp Metodunu uyguluyor, Fikret Bey de Âşık Garip Hikâyesi üzerinde çalışıyordu.

1971 yılı biz ilk masalcılar için uğurlu gelmiş ve üç ay arayla ikimiz de doktoralarımızı tamamlamıştık. Biz, 26 Mart 1971 tarihinde; Prof. Dr.

Mehmet Kaplan, Prof. Dr. Şükrü Elçin ve Prof. Dr. Selahattin Olcay'dan oluşan jüri huzurunda savunmamızı yapıyor ve Dr. unvanını alıyorduk: *Gümüşhane Masalları / Metin Toplama ve Tahlil*. Tezimizin adının, danışman hocamız tarafından belirlendiğini de hatırlatmak isteriz. Aynı adla basımı, Ankara 1973, XVI+700 s.

Bilge Hanım ise *Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar* başlıklı doktora tezini 26 Haziran 1971'de tamamlayarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden "edebiyat doktoru" unvanını aldı. Jüri, danışman hocamız Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Prof. Dr. Ahmet Caferoğlu ve Prof. Dr. Faruk Kadri Timurtaş'tan oluşmuştu. Basımı: *Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar / Metinler ve Açıklamalar* Ankara 1975, XLII+451 s.

Dr. Seyidoğlu 20 Kasım 1978 tarihinde doçentlik yabancı dil sınavına girer ve başarılı olur. Doçentlik tezinin konusu *Erzurum'da Belli Yerlerle İlgili Efsaneler Üzerine Bir İnceleme*'dir. Doçentlik jürisi; Prof. Dr. Şükrü Elçin (başkan), Prof. Dr. Kaya Bilgegil (raportör), Prof. Dr. Zeynep Korkmaz, Prof. Dr. Selahattin Olcay, Prof. Dr. Muharrem Ergin'den oluşmuştur. Cübbesini Prof. Ergin giydirir. Sınav tarihi 26 Nisan 1979, sınav yeri Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'dir. Deneme dersinin konusu ise, *Halk Şairlerinde Tasavvuf*'tur. Yukarıdaki tarih, *Bilge Seyidoğlu Kitabı*'nda 4 Temmuz 1979 olarak kayıtlıdır (s. 37)

Mitoloji Üzerine Araştırmalar adlı çalışmasını takdim tezi olarak sunar ve 03 Nisan 1989 tarihinde profesörlüğe yükseltilir.

Emeklilik tarihi ise 13 Mart 2008'dir.

Yönettiği tezlerin 26'sı yüksek lisans, 16'sı ise doktora alanındadır. Doktorlarından; Metin Karadağ, Ali Çelik, Dilaver Düzgün ve Nesrin Feyzioğlu bizim de lisanstan öğrencilerimizdi.



Aradan birkaç yıl geçmişti. Bu arada bölümümüzde uzun yıllar hizmet edip emekli olan iki halk edebiyatı hocamız aramızdan ayrılmışlardı. Prof. Dr. Muhan Bali ve Prof. Dr. Bilge Seyitoğlu. Kalan üç üye ise farklı coğrafyalarda yaşıyorlardı: Prof. Günay KKTC, Prof. Türkmen İzmir ve Prof. Sakaoğlu Konya. Artık bu 2+3 hesabıyla gündemimizde yeni alan açılmıştı, beş öncü hoca ile ilgili bir çalışmanın yapılması gerekiyordu. Biz, hayatta olanların en yaşlısı olarak olaya el atmaya karar verdik. Bir çalışma yapılacak ve bu beş bilim insanı ortak bir ad altında toplanacaktı. İşte Prof. Sakaoğlu'nun olaya yaklaşımı şöyle olacaktı:

1. Öncelikle bu çalışmaya bir ad konulacaktı. Bu ad, biraz geniş çerçeveli olacaktı ki olayı ve kişileri içine alabilsin. Bir Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın öncülüğü, beş genç bilim insanını doktora hocası olması, bu beş genç insanı kapsayacak ve kabul görececek bir adın belirlenmesi.

2. Bu işi kim / kimler üstlenecekti ve nasıl bir plan uygulanacaktı?

3. Çalışmanın tamamlanması için bir süre belirlenecek miydi?

Bu beş öğretim üyesinin BEŞ sayısı ile anılmasının doğru olacağı görüşüne ulaşıldı. Bu sayının belirleyeceği alanın adı ise TÜRK HALK EDEBİYATI idi. O hâlde bu iki kavram bir araya getirilecek, sonra de öbür özellikler ortaya konulacaktı.

Ülkemizde varlıkları ve ortak özellikleriyle farklı sayılarla dile getirilen kişiler, kurumlar veya birlikleri vardı. Biz de benzer bir yola girerek burada saydıklarımızı içine alacak bu kapsayıcı adı ortaya atıverdik. Bu adı biraz geniş bir çerçeve içinde aşağıdaki gibi belirlemeyi uygun bulduk.

TÜRK HALK EDEBİYATINDA ÖNCÜ ERZURUM BEŞLİSİ

(Bali, Sakaoğlu, Seyidoğlu, Türkmen, Günay)

PROF. DR. MEHMET KAPLAN OKULU

(1967-1974)

Biz, Atatürk Üniversitesi'nin eski bir mensubu olarak işin bir bölümünü üstlenmeye karar verdik. Lisanstan öğrencimiz olan (1982-1986) ve bu hocaların üçünün öğrencisi olmuş olan, Fırat Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. Dr. Esmâ Şimşek ile görüş alışverişine başladık. İleride gözden geçirilerek kalıcı olabileceğini düşünerek çalışmamızın içindekiler'ini aşağıdaki şekilde belirledik:

İÇİNDEKİLER

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU: Prof. Dr. Mehmet Kaplan Okulu

Türk Halk Edebiyatında Öncü Erzurum Beşlisi

Öncüler

Avrupa Kolu / Farklı Tez Yöneticileri

Ülkemizdeki İlkler

Dilaver Düzgün, Halk Bilimi Araştırmaları Tarihinde Prof. Dr. Mehmet Kaplan ve Atatürk Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Uğur Durmaz'ın Görüşleri

Özkul Çobanoğlu, Cumhuriyetimizin Yüzüncü Yılında Türk Halk Bilimi

Bazı Makale ve Bildiriler

Üyeler

1. Muhan Bali 1967

2. Saim Sakaoğlu 1971 Mart'ı

3. Bilge (Palandöken) Seyidoğlu 1971 Haziran'ı

4. Fikret Türkmen 1973

5. Umay Türkeş - Günay 1974

Bu arada önemli bir önerimizi de yeri gelmişken aktarıverelim. Çalışma bir GİRİŞ ve her bir hocamızla ilgili beş BÖLÜM'den oluşacaktı. Yukarıda verilen İÇİNDEKİLER genel bir listeleme idi. Her bir hocamızın, sayfa sayıları 1'den başlayacak beş ayrı İÇİNDEKİLER'i olacaktı. Demek ki ilerleyen sayfalarda, her bir üyemize ayrılan bölümlerde sayfa sayıları 1'den başlayarak sürüp gidecekti.

Aşağıda, bu ERZURUM BEŞLİSİ'ni fotoğraflarıyla da tanıtıyoruz.



Bali



Seyidoğlu



Sakaoglu



Türkeş Günay



Türkmen

Bu çalışmanın GİRİŞ bölümü ile aramızdan ayrılan iki hocamızla ilgili ilk iki BÖLÜM tarafımızdan hazırlanmıştır. Bu çalışma sırasında katı kurallara yer verilmemiş, biraz popüler kitap havasına ulaşmamız öne çıkarılmıştır. İlk HAZIRLAYANLAR olarak birkaç ad düşünülmüştür. Bizimle ilgili olarak Prof. Şimşek gönüllü olmuştur. Prof. Günay ile Prof. Türkmen içinse gerekirse kendileriyle temasa geçilecek veya gönüllü olan bir araştırmacı arkadaşımız hocalarımla görüşecektir. Şimdilik ilk üç bölümün sona yaklaştığı şekilleriyle bazı ilgili arkadaşlarımızın görüşlerine sunmayı düşünüyoruz.

Yukarıda da değinildiği üzere elinizdeki bu yazımızın konusu Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu olduğu için sadece onun bölümüyle ilgili İÇİNDEKİLER alınacak, okuyucularımızın bilgi sahibi olmaları sağlanacaktır. Ana ve alt başlıklardan yola çıkarak önerilerinizi de bekleyeceğiz.



TÜRK HALK EDEBİYATINDA ÖNCÜ ERZURUM BEŞLİSİ:

(Bali, Sakaoğlu, Seyidoğlu, Türkmen, Günay)

PROF. DR. MEHMET KAPLAN OKULU

HAZIRLAYAN

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU

ARAMIZDAN AYRILANLAR: 2

PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU



İÇİNDEKİLER

ARAMIZDAN AYRILANLAR: 2

PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU

PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU'NUN HAYATI VE YAYINLARI

Biography and Bibliography of Bilge Seyidoğlu)

Ahmet Özgür GÜVENÇ

Zehra KIMIŐOĐLU

PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU'NUN YAYINLARINDAN SEÇMELER

Kitaplar

Kitap Bölümleri

Makaleler ve Bildiriler

PROF. SEYİDOĞLU'NUN ÜNİVERSİTEYE KAYIT VE DİPLOMA

TARİHLERİ ÜZERİNE

PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU İLE SÖYLEŞİ

An Interview with Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu

Tuba SALTİK ÖZKAN

VEFAT HABERLERİ

TÜRK DİL KURUMU SAYFASI

TÜRKİYE YAZARLAR BİRLİĞİ SAYFASI

ERZURUM GAZETESİ

MİLLİYET GAZETESİ / DOSİAD: Erzurumlular Seni Unutmayacaktır

BİLGE SEYİDOĞLU KİTABI,

İÇİNDEKİLER

1. BÖLÜM: HAYATI VE ESERLERİ / 9

II. BÖLÜM: GÖRÜŞLER, DUYUŞLAR, HATIRALAR / 61

III. BÖLÜM: ARAŞTIRMALAR / 75

GEÇMİŞ ZAMAN OLUR Kİ HAYALİ CİHAN DEĞER...

HATIRALAR

FEDAKAR BİR HOCA ÖRNEĞİ

PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU

Doç. Dr. Sedat Adıgüzel

HOCAMIN ÇOK GÜLDÜĞÜ BİR AN

Dr. Hüseyin Baydemir

BİR BİLGE HOCAYDI

PROF. DR. SAİM SAKAOĞLU

1. SINAV ODASINA BASKIN...

2. BEHÇET DEDE'NİN JÜRİSİNDEYİZ

3. ATÇILIK TOPLANTISI

4. EVİNDE YEMEK

5. ARMAĞANLARINDAKİ YAZILARIM

6. BİR ÖĞRENCİMİZİN TEZLERİ

FOTOĞRAFLAR

Türk Üniversitelerinde yapılan Araştırmalar (1970-1971 ve 1971-1972

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Birer tez kapağı ile yolumuza devam edelim.

Gülhan Atnur / Yüksek Lisans tezi

Dilaver Düzgün /Doktora tezi

BİLGE SEYİDOĞLU' NUN

Y ÖNETTİĞİ LİSANSÜSTÜ TEZLER

HOCA OLMAKTAN MAKSAT BİRAZ DA ÜST ÖĞRENCİLER YETİŞTİRMEKTİR.

Yüksek Lisans Tezleri

Doktora Tezleri

Dr. Behçet Dede

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜNDE

BİLGE SEYİDOĞLU HOCAMLA BİRLİKTE YİRMİ YIL

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİNİN İLK KUŞAK HALK EDEBİYATI DOKTORLARI VE
PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU**

Yrd. Doç. Dr. Mehmet YARDIMCI

**PROF. SEYİDOĞLU İLE PROF. SAKAOĞLU'NUN KATKIDA BULUNDUĞU ORTAK
BİR ESER**

Türk Dünyası Ortak Edebiyatı / Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi Cilt 1

ANSİKLOPEDİ

YER ALDIĞI BİR ANSİKLOPEDİ

YAZDIĞI SÜRELİ YAYINLAR

MADDELER YAZDIĞI BİR ANSİKLOPEDİ

BÖLÜM YAZDIĞI BİR YILLIK

BÖLÜM YAZDIĞI EL KİTABI

Erzurum Ansiklopedisi

Bilge Seyidoğlu

Doğan HIZLAN

Ölüm İlanı

BİLGE SEYİDOĞLU'NUN ARDINDAN

PALANDÖKEN'İN "ŞAMAN ANA"SI

Prof. Dr. Gülhan ATNUR

Sami Balcı'nın Gönderisi

Pof. Dr. Bilge Seyidoğlu Üzerine Söyleşimiz

Bilge Seyidoğlu Yâd Edilecek

Bir Öğrencimizin Tezleri

Hakkında Bir Makale

ARAMIZDAN AYRILANLAR: 2

PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU



PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU'NUN ÖZGEÇMİŐİ VE YAYINLARI

An Autobiography and Bibliography of Bilge Seyidoğlu

Ahmet Özgür GÜVENÇ*

Zehra KIMIŐOĐLU**

Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu, 13 Mart 1941 tarihinde Afganistan'ın Kâbil Şehrinde doğdu. Erzurumlu olan babası Hakkı Palandöken Fizik öğretmeniydi ve Atatürk'ün isteği üzerine Kâbil'e gönderilmiŐti. Annesi Hatice Hanım ise Malatyalı idi. İlk ve orta öğrenimini Malatya'da, lise öğrenimini Ordu ve Kırklareli Liselerinde tamamlayan Bilge Seyidoğlu, 1964'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. İstanbul Devlet Konservatuari'nda bir yıl devam ettiği müzik eğitimini 1964'te Lüleburgaz Lisesi'ne edebiyat öğretmeni olarak atanınca sürdürmedi. 29 Eylül 1965 tarihinde Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde Halk Edebiyatı asistanı olarak göreve başladı. Prof. Dr. Mehmet Kaplan yönetiminde hazırladığı "Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar" başlıklı doktora tezini 26 Haziran 1971'de tamamlayarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde "edebiyat doktoru" unvanını aldı. 1971-1979 yılları arasında doktor asistan olarak göreve devam eden Seyidoğlu, 1972-1974 yılları arasında Amerika BirleŐik Devletleri'ndeki Michigan State Üniversitesi'nde Mukayeseli Mit AraŐtırması çalışmaları yaptı, Mukayeseli Folklor ve Edebiyat derslerine devam etti.

1974 yılında Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ndeki görevine döndü. Erzurum'da Belli Yerlerle ilgili Efsaneler Üzerine Bir İnceleme konulu tezini hazırlayarak 4 Temmuz 1979'da doçent unvanını aldı.

Ağustos 1983-Eylül 1984 tarihleri arasında Türk Yaratılış Mitlerinin Dünya Yaratılış Mitleriyle Karşılaştırılması adlı projeyi yürüttü.

Mitoloji Üzerine Araştırmalar adlı takdim tezi ile 3 Nisan 1989 tarihinde profesörlüğe yükseltildi.



Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu için kitabımızda ayrılan 50 sayfalık bölümün ilk yazısının ilk sayfası örnek olarak alınmıştır.



Dört hoca ve dört öğrenci: Prof. Dr. Ensar Aslan, Prof. Dr. Bilge Seyidoğlu, Prof. Dr. Hüseyin Ayan, Prof. Dr. Saim Sakaoğlu (1, 2, 5 ve 8)

Bu çalışmanın hazırlıkları sırasında Sayın Aslan vefat etmişti. Ayrıca, bu dört hocanın hiçbirini fotoğrafın çekildiği tarihte profesör değildi. Günümüzde ise sadece Saim Hoca hayattadır.



Bölüm hocaları ve öğrencileri: Prof. H. İpekten (siyah ceketli ve gözlüklü), S. Sakaoğlu (onun solundaki spor kıyafetli), B. Seyidoğlu (sağındaki hanım) ve devamı Prof. Kaya Bilgegil ve Prof. Hüseyin Ayan... A. Yavuz Akpınar (altta soldan beşinci)



Oturum başkanı Prof. Seyidoğlu, bildirisini sunan Prof. Sakaoğlu



Bölümümüzdeki halefi Prof. Dr. Dilaver Düzgün ile

VEFAT
Erzurum Atatürk Üniversitesi Profesörlerinden
BİLGE SEYİTOĞLU PALANDÖKEN
10.08.2014 Tarihinde vefat etmiştir.
Cenazesi 13.08.2014 Çarşamba günü Levent Camii'nde
kılınacak öğle namazına müteakiben Edirnekapı eski kozlu
mezarlığına defnedilecektir.
Ruhu şad olsun.
AİLESİ



Öğrencisi Prof. Dr. Dilaver Düzgün hocasının aile mezarlığında

Gezgin Efsaneler - I *

Bilge Seyidoğlu **

Seyidoğlu, B., Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research. 202-II. Sayı/No. 371, ss. 16-18. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.98. <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Ana terimleri gezen efsanelerden biri de Anadolu'nun muhtelif bölgelerinde söylenen bir efsanedir. Efsaneler yurdumuzda gezdiiği gibi ana temellerini korumak şartıyla diğer ölkelerde de gezerler. Biz burada Anadolu'da gördüğümüz efsanelerin bir benzerinin de İngiltere'de yaşadığını tespit ederek bu açıdan efsaneleri ele alıp tahlile çalışacağız. ileride bu gezen efsanelerin diğer ölkelerdeki varyantları da gösterilecektir. Yurdumuzdaki efsaneler:¹

(1) *Sapanca Gölü Efsanesi*: Vaktiyle Sapanca gölünün bulunduğu yerde bir kasaba varmış. Çok zengin olan bu kasabaya günün birinde bir derviş gelir. Kasaba halkı dervişin ne selamını alır ne de bir bardak su veren çıkar. Akşama kadar kasabada aç susuz gezen derviş kasabayı terk ederken küçük bir kulübede ışık görür ve içeri girer. Kasabanın Sapancısı dervişini güler yüzle karşılar, dervişe ikramda bulunur. Sapancı sabah dervişini uğurlamak için onunla karşıki tepelere kadar gider. Dönüşte bir de bakar ki kasabanın yerinde bir göl duruyor. Kendisinden başka bir canlıda kalmamıştır.

(2) *Ayabastı Efsanesi*:² Horasan erenlerinden Keçeci Baba sopasının peşinden Keçeci köyünün bulunduğu yere bir Ermeni köyüne gelir. Ermeni kadınlardan birinden abdest almak için su isteyince kadın eren'i azarlar su vermez. Keçeci Eren'in sopasını saptadığı

* Köz Folklor Haber Dergisi. Sayı: 5. Ağustos-1980. ss. 1-2. Editör: Metin Karadağ.

**Editör Notu: Rahmetli hocamızın Köz dergisinde yayınlanan iki makalesinden ilkini, Köz'deki yanlış başlık hatamızı düzelterek aziz anısına ithafen yeniden yayınıyoruz.

yerden su çıkar. Ermiş abdest alır, dua eder, bir taş üzerinde ezan okur, namaz kılar, köy halkına beddua eder. Köy kaybolup, gider. O köy bugün mezarlık haline gelmiştir. Erenin üzerinde ezan okuduğu taşta ayak izleri kalmıştır

(3) *Efteni Gölü Efsanesi*:³ Düzce yakınlarındaki Efteni (Melen) Gölü'nün yerinde eskiden bir köy varmış. Hızır köyden ayrılırken beddua eder, köy sular altında kalır. Kayıkla gölde gezen balıkçılar gölün altında köyün enkazını gördüklerini söylerler.

(4) İngiltere varyantı: *Simmer Suyu*: Yorkshire yakınlarında North Riding'de Simmerdale adlı küçük bir köy vardı. Köyün bir tarafında bir kilise diğer tarafında ise bir protestan kadının evi bulunuyordu. Günlerin birinde köye bir büyücü kadın gelir. Kilisenin yanındaki evden başlayarak yiyecek ister fakat herkes tarafından reddedilir. Böylece yiyecek ve içecek isteyerek protestan kadının evine kadar gelir. Protestan kadın ona ikramda bulunur, onu evinin balkonunda ağırlar, et, ekme ve bira ile ona ziyafet verir. Yemeği bittikten sonra büyücü kalkar, köye beddua eder. "Bana su veren kadının evinden başkası batsın" der. Büyücü sözlerini bitirdikten sonra kendisine su veren protestan kadının evinden başka bütün köy sular altında kalır. Bugün Simmer suları sakin bir göle dönüşmüştür. Civar köylerden havanın sakin olduğu zamanlarda gelenler suların altında kiliseyi ve köyün kalıntılarını görebilirler.⁴

Yukarıdaki efsanelerin dördünde de beddua sonucu bir yerleşim bölgesinin yıkılıp gittiğini görüyoruz. Beddualar hemen kabul edilmektedir. Duaların hemen kabul edilmesi duayı eden kimselerin Allah katında değerli olduklarını göstermektedir. Bizim efsanelerimizde 1. Derviş, 2. Horasan Eri, 3. Hızır ermiş kimselerdir. Halk nazarında bu kişilerin olağanüstü bir yanları bulunduğuna inanılır, onlara hürmet edilir. Bu kimseler gittikleri köylerde alelade bir insan gibi davranır, yiyecek isterler. Olağanüstü yanları gizlidir.

İngiliz efsanesinde kötü muameleyi gören olağanüstü şahıs, Büyücü Kadın'dır. Dervişin ve Hızır'ın Müslüman toplumundaki yeri ile büyücünün İngiliz toplumundaki yeri farklıdır. Hızır ve Derviş, İslam dini tarafından değer verilen şahsiyetlerdir. Büyüçülük ve büyü, Hıristiyanlık bakımından hoş görülmez. Büyücüler Hıristiyanlık'tan sonra devamlı olarak takip edilmiş ve bu işle uğraşanlara ağır cezalar verilmiştir.

Her üç efsanede de önemli olan dini veya din dışı şahsiyetler değil, insanın kendisidir. İnsan değerlidir. Kim olursa olsun insan yardıma muhtaç açsa elinden tutup

ona yardım edilmelidir. Her üç efsanede de Tanrı insanları denemektedir. Yardıma muhtaç kulları çeşitli kılıklarda varlıklı insanlardan yardım ister. Reddedilince Tanrı onları en şiddetli bir şekilde cezalandırır.

Yukarıdaki efsanelerde misafirperverlik kavramının her toplumda geçerli olduğunu görüyoruz. Efsaneler, insan sevgisini şekline bakmadan insanın özüne değer vermeyi insanlara öğretmektedir.

Notlar

¹ Önder, Mehmet, *Şehirden Şehire Efsaneler, Destanlar, Hikâyeler*. YKB- Kültür Yayını. İst., 1972. Ss. 85-86.

² Sakaoğlu, Saim. *101 Anadolu Efsanesi*. Damla Yayınevi, İst., 1976, ss. 95-96.

³ A.g.e. ss. 161-162

⁴ Briggs, Katherina M. A, *Dictionary of British Folk-Tales. Part B. Folk-Legends*. London, 1970, s. 349.

Geliş Tarihi (Received): 13-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 4-06-2025

Araştırma Makalesi / Research Article

'May He/She Rest in Lights': Reflection on Wishes in Funerary Folklore¹

Ali Osman Öztürk*

Meral Ozan**

Öztürk, A. O.- Ozan, M., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II. Sayı/No. 371, ss. 19-37. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.64 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Abstract

In Turkish-Islamic culture, it is customary to convey blessings to the deceased, reflecting a broader spiritual framework that links death, memory, and the afterlife. One frequently employed expression is the phrase: "May he/she rest in light." This notion, which draws on theological imagery rooted in Surah An-Nur of the Qur'an, is manifested symbolically in funerary culture through the motif of the oil lamp. During the Ottoman period, Nur—understood as divine light—was commonly represented on gravestones in the form of oil lamps. In the Republican era, this symbolic representation appears to have undergone a transformation, with electric lighting gradually supplanting earlier visual forms. This study also situates contemporary grave-lighting practices within this historical trajectory, analyzing modern examples such as solar-powered lamps and illuminated grave markers. These practices not only reflect technological adaptation but also the enduring resonance of light as a metaphor for divine presence and remembrance. From a broader historical and mythological perspective, the significance of light predates Islam in Turkish belief systems. In early Turkic cosmologies, light was closely associated with Tengri, the Sky God, and served as a symbol of divinity, transcendence, and cosmic order. Within this context, the lighting practices carried out by family elders can be interpreted as acts of care and devotion, intended to ensure that the deceased would

*Prof. Dr., Prof. Dr., Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi. A.K. Eğitim Fakültesi / Konya Necmettin

Erbakan University. Faculty of Education. aozturk@erbakan.edu.tr. ORCID 0000-0003-2759-2096

**Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı/Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature, Division of Turkish Folk Literature. Türkiye. meral_ozan@yahoo.de. ORCID 0000- 0001-9052-687

rest in light—both metaphorically and literally. Drawing on ethnographic observations and visual documentation collected by Ali Işık in cemeteries in Konya, this article examines how such traditions continue to embody deep-rooted cultural meanings. Additionally, the study investigates the layered semantic and symbolic dimensions of the term Nur as it appears in grave inscriptions. The term is analyzed in relation to its associations with divine illumination, Qur’anic enlightenment, and the light of divine mercy and forgiveness. These meanings underscore the complex role that Nur plays in Turkish-Islamic commemorative culture. The symbolic representation of the deceased as either resting in light or ascending into a radiant afterlife is also addressed, revealing how metaphysical beliefs are visually and ritually articulated. In conclusion, the article reflects on the cultural and emotional significance of these practices for mourning families, and highlights their continued relevance in shaping contemporary commemorative rituals and understandings of the afterlife in Turkish society.

Keywords: “nur”, light, oil lamp, tombstone, grave folklore

“Nur/ Işıklar İçinde Uyusun” Dileğinin Mezar Folkloruna Yansıması

Öz

Türk-İslam kültüründe, ölen kişiye hayır dua iletmek yaygın bir gelenektir ve bu uygulama, ölüm, hafıza ve ahiret arasındaki daha geniş bir manevi çerçeveyi yansıtır. Bu bağlamda sıkça kullanılan ifadelerden biri “Işıklar içinde yatsın” sözüdür. Kur’an-ı Kerim’in Nur Suresi’ne dayanan bu düşünce, mezarlık kültüründe simgesel olarak kandil (yağ lambası) motifiyle temsil edilmektedir. Osmanlı döneminde Nur (ilahi ışık), mezar taşlarında kandil biçiminde somutlaştırılırken; Cumhuriyet döneminde bu sembolizm, giderek elektrik ışığının kullanımıyla yer değiştirmiş görünmektedir. Bu çalışma, söz konusu tarihsel gelişim doğrultusunda günümüz mezar aydınlatma uygulamalarını da ele almakta; güneş enerjili lambalar ve ışıklı mezar işaretleri gibi çağdaş örnekler üzerinden bir çözümleme sunmaktadır. Bu uygulamalar, teknolojik uyarlamaların ötesinde, ışığın ilahi varlık ve hatırlanma metaforu olarak süregelen etkisini ortaya koymaktadır. Daha geniş bir tarihsel ve mitolojik bağlamda değerlendirildiğinde, ışık kavramının önemi İslam öncesi Türk inanç sistemlerine kadar uzanmaktadır. Eski Türk kozmolojilerinde ışık, doğrudan Gök Tanrı (Tengri) ile ilişkilendirilmiş ve ilahilik, aşkınlık ve kozmik düzenin bir sembolü olarak görülmüştür. Bu çerçevede, aile büyükleri tarafından gerçekleştirilen mezar aydınlatma uygulamaları, hem değişmeceli hem de fiziksel anlamda ölen kişinin “ışık içinde yatması”nı sağlamak amacıyla yapılan sevgi ve bağlılık ifadeleri olarak değerlendirilebilir. Bu makalede, Ali Işık tarafından Konya’daki mezarlıklarda yapılan etnografik gözlemler ve görsel belgeler temel alınarak, bu gelenekle-rin kültürel anlamı incelenmektedir. Ayrıca çalışma, mezar kitabelerinde yer alan Nur kavramının çok katmanlı anlamsal ve sembolik boyutlarını araştırmaktadır. Nur, ilahi aydınlanma, Kur’an’ın nuruyla aydınlanma ve ilahi affın ışığıyla ilişkilendirilerek analiz edilmekte; bu çok yönlü anlamlar, Nur’un Türk-İslam anma kültüründeki karmaşık rolünü gözler önüne sermektedir. Ölen kişinin ışık içinde yatması ya da ışıklı bir ahrete yük-

selmesi gibi simgesel temsiller, metafizik inançların görsel ve ritüel yollarla nasıl ifade edildiğini de ortaya koymaktadır. Sonuç olarak makale, bu uygulamaların yas tutan aileler için taşıdığı kültürel ve duygusal önemi irdelemekte; günümüz Türkiye'sinde anma ritüelleri ve ahiret tasavvurları üzerindeki kalıcı etkilerine dikkat çekmektedir.

Anahtar sözcükler: "nur", ışık, kandil, mezar taşı, mezar folkloru

Introduction

Most religions, whether monotheistic or polytheistic, agree on life after death. The last three major faiths particularly have similar ideas on this subject. In Islam, the afterlife begins with death and is eternal. In mythology, death is one of the three significant transitions, like birth and life. Sedat Veyis Örnek (1971) also draws attention to this fact and emphasizes not only the celebrations of these 'transitions', but also the dangers during the transition phase.

There are three important 'transitions' in human life: Birth, marriage, and death. Within the framework of these three 'transitions', many customs, rituals, ceremonies, religious and magical procedures combine and regulate them. They all aim to celebrate and bless the new state of man, as well as protect him from the dangers and harmful influences that are believed to intensify during the 'transition'. (Örnek, 1971, s.11)

The importance of belief in the grave for the transition from life to death is undisputed in Turkish culture from early times to the present. The Islamic belief system, which refers to the time from the moment of death to the resurrection as the 'life of the grave', provides information in verses and hadiths about what the deceased will experience here and states that the person will be exposed to the torments and blessings of the life of the grave depending on their state in the earthly world. Toprak (1986: 393 f.) lists the first four blessings of the grave in the following order: 1) 'The soul of the believer is taken from Azrail by the angels of mercy and raised to the seven layers of heaven'; 2) 'After he is laid in the grave, the angels of inquiry show the believer his position in paradise and open a door from the grave to paradise, from which the fragrances of paradise come'; 3) 'The expansion of the grave'; d) 'The illumination (brightening) of the grave'.

Since the reward for good deeds is to be blessed, light is also a blessing given in return for the deeds, and Allah commanded the Prophet (S) to offer it to the believers. It is also the greatest of all blessings. Just imagine, that dark and narrow grave is expanded and illuminated as far as the eye can see and becomes a completely different world. (Toprak, 1986, s. 396)

Due to these promises, which have a great influence on the faithful, particularly through the fear of death and the grave, it has become a duty and tradition that, as Örnek (1971) also emphasizes, the deceased is sent to the afterlife by his relatives and loved ones with good wishes. The oldest known examples of burying the deceased with ceremonies and wishes among the Turks date back to the 3rd century BC (cf. İnan

1986, s. 177 f.). In this article, we will focus on the phrases in Turkish, 'Let him/her rest/sleep in the lights', in which these wishes are expressed, and discuss their impact on funerary folklore. Firstly, it is convenient to explain what is meant by the terms 'ışık' and 'nur' as light in the context of 'grave folklore', which we will use below.

1. The Term 'Nur'

The Turkish dictionary (1988, p. 1093) explains this word, which was borrowed into our language from Arabic, as 1. brightness, light, splendor, 2. brightness believed to be sent by a divine power". Although it means 'light, brightness' as seen in the second meaning, it is also ascribed to a divine connotation (cf. Güneş, 2004, p. 523). It should be noted that 'the source of light is also referred to as light in a figurative sense' (Güneş, ibid.), and in the Qur'an, Allah is referred to as the light of the heavens and the earth. This meaning of the word 'nur' is based on Surah 24 of the Qur'an.

Allah is the holy light of the heavens and the earth. The representation of His light is as follows: A cell on the wall, a lamp in it, and the lamp in a glass lantern. The lantern is like a star that shines like a pearl. It is lit by a blessed tree, namely the olive tree, which belongs neither to the East nor to the West. The oil of this tree is so clear that it almost glows even when the fire does not touch it. Light upon light. Allah guides whom He wills to His light. Allah gives people examples. Allah is the All-Knowing. (*Holy Qur'an*, 24, s. 35)

In fact, Celal Kırca, who refers to the term 'nur' as 'light, brightness, inner splendor that shows the truth', explains that the surah takes its name from the 35th verse, in which the divine light of Allah is described (cf. Kırca, 1988, c. II, p. 76).

In verse 35, as Ali Işık (2005, p. 68) emphasizes, the comparison of the light with the lamp in verse 46 of Surat al-Ahzab is repeated, but this time the luminous being is the Prophet [Muhammad]: 'Prophet! We have sent you as a witness, as a bearer of good news, as a warner, as an inviter to His way by the permission of Allah, and as a light' (*Holy Qur'an*, 3, ss. 45, 46).

Therefore, in the Holy Qur'an, both God himself and his last prophet Muhammad are depicted as a light (whose source is the lamp). The light in question here does not refer to a mere external (physical) illumination, but rather to an inner (divine=spiritual) enlightenment (for a detailed explanation see '*Kubbealtı Lugatı.online*').² A similar meaning can be found in the 40th verse of the surah 'Nur'.

r (the state of the unbelievers in unbelief) is like darkness in a deep sea; waves upon waves cover it, and clouds are over it. Darkness upon darkness. When a person stretches out his hand, he can hardly see it. For whom Allah gives no light, there is no light. (*Holy Qur'an*, 24, s. 40)

In the contrast between darkness and light in this verse, the concept of 'light' in the sense of 'light' functions as both physical illumination and spiritual 'enlightenment' for the human/individual.³

1. 2 The Concept of Light

In Turkish cosmogony, on the other hand, light is associated with 'uçmak', i.e., the sky, and references to the deity. Beydili (2004) emphasizes the mythological axis of understanding the world in the equation of light and flight.

According to ancient Turkish belief, the heaven thought to be in the sky and then called 'Uçmak' (= [flying to paradise]) is also a world full of light. The opposition between light and darkness is the oldest and most deeply rooted opposition that stands in the way of mythological decomposition to comprehend the world. (Beydili, 2004, p. 255)

As we see, the existence of light is generally seen as a force against darkness and evil, so light refers to positive cultural values. In this context, Beydili also points out that the heroes of Turkish epics are born from a divine light. In traditional stories and Turkish mythology, light is often associated with heroic figures, as in the case of Oğuz Kagan.

Oguz's sons named 'Gün', 'Ay', and 'Yıldız' (day, moon, and star)⁴ [] were born from a blue light that descended from the sky, breaking through the darkness. Thus, *kut*, which falls to earth in the light of the sky, is also one of the sacred and heavenly beings of Turkish mythology, which is linked to light. Oguz also tries to conquer the world under the leadership of Bozkurt [Grey Wolf], who emerges from the sunlight. According to one version of the epic, 'Koroğlu'/'Goroğlu' also descended through the sunlight into his mother's womb. (Beydili, 2004, p. 255)

Another point that needs to be emphasized here is the relationship between the celestial bodies and light, which also means (holy) light.

'Of the two main elements of the universe, the earth was characterized as dark (*kararık*) and the sky as light (*yaruk*). It is seen that the symbolism [relating to the sky and celestial bodies] 'emerged in the earliest known phases of Turkish cultural history. In this context, the ancient Turks, like many other peoples, thought of the sky as a deity and attributed sacredness to the sky, which they called *tengri*, initially with the attribute of color. [...] This deification of the sky changed over time into the conceptualization of the root *tengri*, which expresses a more abstract understanding of a sky god. [...] The existence of the belief in an afterlife during the period of the Sky God worldview is known from the construction of *balbal* and the placement of personal items of the buried in the graves. Furthermore, 'it was believed that the souls of the descendants of the Kagans flew to the sky or the lost star, that is, the pole star, the place of the Sky God'. In fact, the idea that the deceased reach heaven and are resurrected there is reflected in the Turkish inscriptions written in later centuries with 'certainty' and absolute faith, such as 'as you are resurrected in heaven where you fly'. It was believed that all these stars revolved around the Pole Star, which was considered the seat of the Sky God, and that these stars were carried by a celestial wheel. [...] According to this understanding, the sky was thought of as a tent, inside of which the stars in the nearby sky were on the wheel of fortune, which was called the celestial wheel. (Çobanoğlu, 2004, pp. 76, 78 passim)

It is, therefore, no coincidence that in the history of Turkish culture, the names of celestial bodies in the nearby sky frequently appear in the naming tradition, just like the word 'nur':⁵ *Güneş* (Kün, Kuyaş, and Yaşık); *Ay* (Yalçık), *Burç* (Ükek, Ülgü); *Çağrı* (Gök çığırsı = Çığırı = Felek = Çerh-i felek); *Sancar*, (Zuhâl), *Ongay*, *Öngay* and *Karakuş*, *Merih*, *Sevit*, *Çolpan*, *Zühre*, *Arzu*, *Dilek*. Today, *Işık*, *Işıl*, *Işılray*, *Işılray*, *Parla*, etc. have been added, and *güneş* [sun], *ay* [moon], and *yıldız* [star] are used as noun-forming suffixes in many nouns (as a prefix or suffix). Looking at the meanings attributed to the stars in Turkish cosmogony, 'light' appears to be a concept of value that goes back to the pre-Islamic belief in the Tengri. In modern Turkish, the expressions 'he/she rests in the light' and

'he/she sleeps in the lights' are almost synonymous but may seem conceptually different in terms of their intended content. However, it is easy to say that the former comes from the Islamic religion, while the latter (not only a reflection of a more secular worldview but on the contrary) is derived from the belief in the Sky God. In this regard, it will be necessary to reflect on the manifestation of the concepts of 'nur' and light in relation to death and funerary folklore within the Turkish-Islamic belief system.

1. 3 The Concept of Funerary Folklore

Cemetery customs are part of funeral folklore. Elements such as gravestones, cemetery design, and funeral ceremonies can reflect the view of the society on death and the dead. Funeral folklore is often passed down from generation to generation through folk tales, legends, songs, and other traditional narratives. This folklore reflects the way people deal with death and mortality, how they try to make sense of their lives, and the rituals they practice in connection with death.

İbrahim Aczi Kendi (1959, p. 3), who (in our opinion) was the first in our country to include this term in his 1959 book entitled 'Mezar Folkloru' [Gravestone Folklore], distinguishes between 'funerary literature and folklore' (1959, 3) and categorizes the texts engraved on the stones into two categories: those with known and unknown poets. 'The stone on the head of each dead person tells of his profession, his/her life in the world, and his civilizational status, which is a subject of folk poetry. It is such a field [that] is a serum [...] of teaching, contemplation, and reason [...]' (1959, p. 45) and deals only with poetic epitaphs. Hikmet Turhan Dağlıoğlu is one of the names that adopted the term 'funerary folklore'. In this context, he presented a lecture entitled 'Mezar Folkloru' [Gravestone Folklore] with visual examples dealing the tombstone inscriptions (see Dağlıoğlu, 1976, pp. 31-37).

From a semiotic, semantic, and pragmatic point of view, gravestones are used to transmit messages; just like the laments of the deceased, the symbols, texts, and related practices engraved on the stones should be considered as indicators reflecting the feelings and thoughts of the relatives. Considering the anonymity and prevalence (variation feature) of folklore products, we can consider these messages on the gravestones as a lament engraved in the stone. In this lament in verse or prose, one can recognize the personality of the deceased, his condition, and his expectations of the visitor (Fatiha, Prayer). In addition to the variation of anonymous lines in the texts (Işık, 2015, p. 144), the variation of lines quoted or inspired by poets such as Abdülhak Hamit Tarhan and Ali Ulvi Kurucu is also observed (cf. Işık, 2015, pp. 458, 461). Based on these explanations, in this article, we will use 'funerary folklore' to refer to the symbolic and textual arrangements reflected on tombstones.

To this end, the following section first analyses how the terms 'nur' and 'ışık' (representing 'light' in Turkish) are reflected in samples of gravestones and inscriptions from the city of Konya. Subsequently, the resulting dimensions of meaning are classified, and an attempt is also made to create a map of meaning. Through the

screening method, some publications of Ali Işık (2015) and Ibrahim Aczi Kendi (1959) are analyzed, and an answer to the question of our work is sought.

2. Light As 'Nur' And 'Işık' in Funerary Folklore

2.1 Cosmic Motifs: Ray of Sunlight

According to the findings of Ali Işık, the sun is one of the cosmic motifs used as an ornament on the tombstones of Konya. The sun, as a symbol of the infinite power and might of the Almighty Creator, was used as a long-petalled flower motif on tombstones in the Ottoman period, when it was stylized and used as a headdress on the tombstones in the Republican period (see Işık, 2015, Nu. 386, 307-3). Although the Seal of Solomon, a six-pointed star, is widely used as a symbol of the Prophet Solomon, in Islamic mysticism, it is the symbol of the Prophet and was used on tombstones with the wish for intercession (cf. Işık, 2015, Nu. 229). The other cosmic motifs are the lunar and stellar motifs that symbolize our state in the Republican period (see Işık, 2015, p. 67 f.). 'In the capitals of this period, in addition to the crown and radiant sun capitals, there are also popular figures such as jugs placed on the top of the stones'. (Işık, 2015, p. 51; Nu. 75b, 81b, 88b, 282b) (See Fig. 1)



Figure 1: Gravestones with sun and jug motifs (Işık, 2015, p. 60)

According to Işık, an ornamental element that is mainly seen on female and rarely on male tombstones from the Ottoman period was used quite frequently in the Republican period; in fact, it became the dominant headdress in Konya cemeteries until five to ten years ago. This headdress consists of a stylized sun motif with rays. This composition, which in the Ottoman period featured long leaves emanating from a flower in the center of women's and men's graves, was transformed in the Republican period into rods of rays emanating from a small circle in the center and gradually expanding. (cf. Işık, 2015, p. 51; Nu. 396a) (see Fig. 2)



Figure 2: Gravestones with rays of sunlight (Işık, 2015, p. 61)

2.2 Oil lamp⁶

Işık goes on to say that lamps are one of the most significant object motifs on gravestones and explains this with the corresponding suras and verses in the Holy Qur'an: It is of great significance that Allah describes himself as 'the light of the heavens and the earth' in the 35th verse of Surah Nur in the Qur'an, and the lamp is given as a representation of this characterization. On the other hand, Allah compares the Prophet to a lamp in verse 46 of Surah Ahzab. In this respect, the lamp was used on tombstones to symbolize Allah and His Messenger (cf. Işık, 2015, p. 55; (Nu. 31) (See Figure 3).



Figure 3: Gravestone with candle motif (Işık, 2015, p. 67)

As can be seen, these concrete objects (cf. Işık, 2015, p. 110; nu 423),⁷ which are reflected in the decoration of the stones, express the expectation of the deceased / the owner of the deceased (the deceased should sleep in the light / in the light) on the symbolic level in grave folklore. Viewed from the outside, it is abstract, i.e., sleeping 'in the light' is not a physical expectation of light but the expectation of the deceased for a 'luminous' grave life. It can be said that 'brightness' means that the deceased is subject to the 'mercy of Allah' in the context of the prayer 'May Allah have mercy on him'. On the other hand, Ali Işık describes in his book some moments when light is physically important in Konya funeral rites as follows:

Whether in summer or winter, the room window where the deceased is lying is open, and *the light is left on*. Only the cat is carefully watched so that it does not enter through the window and eat the nose and ear of the deceased. *In the meantime, incense is burnt both in the deceased's room and in some parts of the house during the night.* (Işık, 2015, p. 471)

On the first evening after the funeral, *all the lights in the house of the deceased are switched on*. The light in the room remains on until the morning. According to tradition, the reason for this is that the spirit of the deceased visits his room on the first night of the funeral. *When he comes, his room is lit up so that he does not see his room in darkness and get upset, and so that he can find the place where he was washed.* The spirit of the deceased would visit his room for forty nights. (Işık, 2015, p. 474)

In the house where the deceased is washed, *the light burns for three days*. (Işık, 2015, p. 475) (Ed. by the author)

The deeper dimensions of the idea behind the night-time illumination of the grave, to which Işık draws attention, can be traced back to the belief in *kara iyeler* [black good spirits] in early Turkish history. This refers to the idea that the deceased is protected from evil spirits in some way.⁸

3. The Layers of Meaning of the Word “Nur” in Funerary Inscriptions

To uncover the dimensions of being luminous by leaving the symbolic realm and examining what expectations are expressed in language, it is necessary to analyze the tombstone inscriptions, which have been increasing in number from the Ottoman period to the present. For this purpose, we will try to classify the layers of meaning of the word only in the vernacular language products reflected in the inscriptions of the tombstones referring to the life of ‘nurani’ / shining grave.

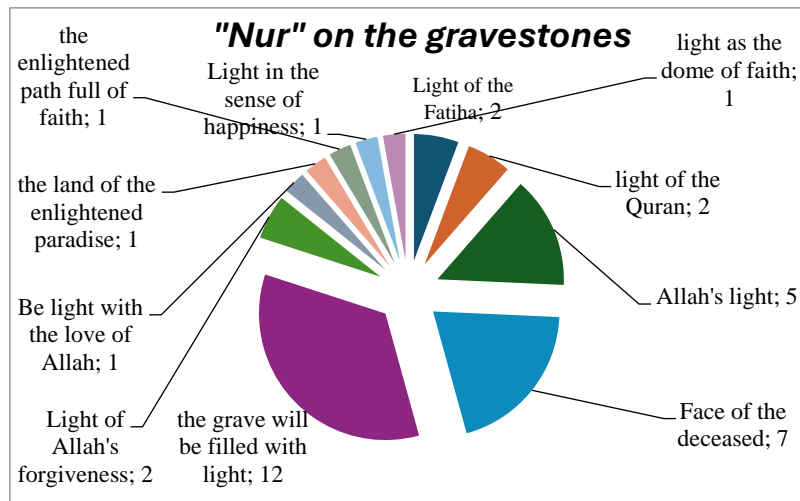
Manifestations of the word <i>Nur</i>	Number
<i>Fatiha'nın nuru</i> [the light of prayer „Fatiha”]	2
<i>nûr-ı Kur'ân</i> [the light of the Qur'an]	2
<i>Allah'ın cemali</i> [the beauty of Allah]: ➤ “ <i>Allah nurlandırсын, aydınlatsın</i> ” = <i>nevverel-lahü</i> [“May God enlighten and illuminate”] ➤ <i>en-Nur</i> resp. <i>Allah'ın nuru</i> = <i>nur</i> as the name of Allah	5
The (radiant) face of the deceased: ➤ Seeing the son as a light. ➤ The deceased rises in the light. ➤ Ascend into the luminous realm of the spirit world. ➤ He was a light (= beloved, pure of heart). ➤ Be a light with a pure heart. ➤ Call the child ‘nurum’, in the sense of ‘my light/child’.	7
Filling the grave with light: ➤ lying in the light / sleeping in lights	12
The light of forgiveness / intercession: ➤ <i>Mazhar-ı nûr-ı nevâlin ola yâ Rab kabri</i> [May the grave be the light of your light oh Rab/Lord]	2
Becoming light (nur) out of love for Allah.	1
Land of the enlightened paradise.	1
The enlightened path, filled with faith.	1
Light in the sense of happiness.	1

Light as the dome of faith.

1

Table 1: Manifestation forms of the word *Nur*

As Table 1 shows, the word has only eleven nuanced meanings: With twelve occurrences, the most frequent use is the wish that ‘the grave be filled with light’, followed by the variants ‘to rest in the light’ and ‘to sleep in lights’.⁹ This is followed by the depiction of the deceased with ‘light’ in seven cases. Here the face is equated with light, the son is seen as light, he ascends as light (or ascends to the light-emitting horizon of the spirit world), he is ‘light’ as a loved one, he is a person with a pure heart, and the child is described as ‘my light’. In third place (with five examples), Allah is seen as “light.” The light (nawwara’l-lahü) of Allah, who is called “an-Nur” among the Asma’ul-Husna [the beautiful names of Allah], and His countenance are also “nur” (light). Two examples each are given for the light of the Fatiha, the light of the Quran (Nur-ı Quran), and the light of Allah’s forgiveness. One example each is provided for “being light with the love of Allah,” “the land of the illuminated paradise,” “the illuminated path full of faith,” “light as the dome of faith,” “light in the sense of happiness” (“You have let me live with lights”) (see Graphic 1).

**Graphic 1:** Meanings of ‘nur’ on gravestones

If we try to gather them all into a common framework (the depiction of the deceased/the person lying in the grave surrounded by light/being exposed to light, ascending to the heavens with light, wandering into the heavenly realm with light), it becomes clear that they all refer to a spiritual state – not to “brightness, radiance” in the physical sense, but rather to “attaining the mercy of Allah.” It is a metaphorical expression of the wish that the person who has departed from this world may receive Allah’s forgiveness.

At this point, we should note that the term is to be understood in the sense of “light” or “illumination.” It is known that the use of the wish “May he/she rest in light,” understood as “May he/she sleep in light” or “May the stars be his/her companions,” has been the subject of public debate. It is not our intention to delve into this issue,

which can also be observed on social media, as it would go beyond the scope of this contribution. However, we would like to highlight three individual examples that reflect the serious practice of physical illumination.

4. Practices of Grave Illumination

Grave illumination generally refers to the tombstone lighting of grave sites in cemeteries. This is usually to make the grave more visible and noticeable during cemetery visits and to facilitate times of remembrance or prayer. Sometimes, the lighting also serves to keep the memory of loved ones alive and to make the grave site appear more dignified. Solar-powered lamps, built-in lights, candles, or lanterns can be used to illuminate the grave, and this may be an aesthetic decision to enhance the appearance of the cemetery and provide visitors with a more appropriate atmosphere. It is also customary to illuminate graves on special occasions in some cultures (see Figures 4 and 5).¹⁰



Figure 4: Solar-powered cemetery lamp **Figure 5:** An example from Germany (<https://www.amazon.com.tr/>)

In the following section of our contribution, we would like to focus on three examples of grave illumination practices that we have observed in our country to tribute the deceased.

4.1 Example: Mükerrerrem Azaklı (Ordu)

On February 14, 1963, Mükerrerrem Azaklı died because of a fire, unable to take her final breath in this world. Despite the time that passed during her transfer from the city of Samsun to her hometown Ordu, her condition did not deteriorate. In the hope that “her daughter would come back to life in the grave,” her mother had a ventilation pipe and lighting installed at the grave.¹¹ In addition to the lighting, the family built a mausoleum to console the soul of Mükerrerrem Azaklı and added a fountain. A nine-stanza poem was engraved on a marble column (see Fig. 7). Until recently, an illuminated Turkish flag plaque stood at the head of this mausoleum, where she lies alongside her parents (see Fig. 6).



Figure 6: The mausoleum of Mükerrerrem Azaklı (overall view) (Photo: AOÖ)



Figure 7: Mükerrerrem Azaklı's Mausoleum (Details) (Photo: AOÖ)

4. 2 Example: Berna Şallı (Antalya)

Berna Şallı, an agricultural engineer at a logistics company, wanted to lose the fat on her hips a month before her wedding. Weighing 65 kg, Berna underwent liposuction, during which 7 kg of fat was removed from her body. However, after the operation, the 28-year-old became ill. She had to undergo a second surgical procedure and sadly passed away during the operation. On August 3, 2003, with special permission, the family made special arrangements for their daughter's burial. The Şallı family purchased a house near the cemetery and installed a lighting system at their daughter's grave (see Fig. 8).

Berna Şallı's grave at Andızlı Cemetery in Antalya has been illuminated for exactly 12 years. Visitors, especially at night, are often surprised when they see the lit grave. Ayşe Şallı, the mother who illuminated her daughter's resting place, explained that Berna had been afraid of the dark and could not sleep when she was alive. She said:

"My daughter was afraid of the darkness. I wanted to light up her grave so she could sleep well in her resting place. At first, we installed a motion-sensor lamp, but passersby were startled because the light turned on with every movement. Then, we installed a regular lamp. My mother's house is right next to the cemetery, and we illuminate the grave using cables running from her house." (Source: Radikal.com.tr, 2015)¹²



Figure 8: Berna Şallı's Grave¹³

4. 3 Example: Gülten Düzgün (Antalya)

Gülten Düzgün, the 32-year-old partner of Ahmet Düzgün, a [77-year-old] retired teacher from Antalya, passed away in 1999. After 23 years, Düzgün fulfilled his promise to his wife, who had been an incredibly happy life companion, by building the most beautiful grave for her. He surrounded the family grave at Uncalı Cemetery with an iron railing. He also covered the top of the grave with a railing and attached a minaret-shaped metal cone to the iron structure surrounding the grave. Ahmet Düzgün had an iron gate made for the family grave, secured with three padlocks, and even prepared his own grave next to his wife's. The grave, which Düzgün painted and decorated with flags and a lighting system, stood out due to its monumental appearance.¹⁴ (See Yıldırım, 2023) (See Fig. 9)

Of course, one cannot claim that these practices are folkloric, but one can assume that they reflect the auspicious blessings and the “illuminated” good wishes spoken for the deceased.



Figure 9: Gülten Düzgün's Grave¹⁵

Discussion and Conclusion

Regarding grave and burial folklore, we can observe that the concepts of light (ışık) and flight (uçmak), rooted in the belief in the Sky God (Gök Tanrı), were gradually integrated into Islamic values. Over time, this transformation led to the association of divine mercy (Allah's compassion) with light, ultimately converting it into the notion of *nur* (divine light). The findings of this research indicate that, with the onset of Islamization among the Turks, gravestone motifs featuring candles and oil lamps (from the Seljuk and Ottoman periods) or solar patterns and sun-like flowers (until the 1970s–80s in the Republican era) symbolically expressed the phenomenon of *nur* as divine illumination. The image of a torch on modern gravestones (while it does represent

illuminating light) is mostly regarded as an emblem, for example, in connection with the teaching profession.¹⁶ When examining epitaphs on gravestones in Konya, it becomes apparent that linguistic texts (text semantics) increasingly replace semiotic signs (symbols) as they approach the present. While the semiotic distinction in the case of the lamp and the sun is limited to 2–3 examples, it is noteworthy that the term *nur* is used in at least 11 different meanings within textual contexts, despite remaining lexically unchanged.

Since *nur* in Turkish is equivalent to “light,” the expression of the wish “to lie/sleep in light” seems to have transformed over time into “to lie/sleep in illuminations,” naturally as part of secularization. The addition of “May the stars be his companions” can be regarded as a novel element in this wish. However, drawing from Turkish cosmogony, we have seen that celestial bodies—including stars, the sun, and the moon—carry profound significance as value systems, inherited from the ancient Turkish belief in *Gök Tengri* [Sky God], for both the living and the deceased. Furthermore, in the gravestone inscriptions of Konya, the sun, as a celestial body and source of light, can also be understood metaphorically as a direct reference to the star itself. For example, the line “My faith is my dome of light / Its lamps are my tears” (Işık, 2015, p. 324), (“We have made the sky a protected canopy. Yet they turn away from the signs of the heavens”; Qur’an, Anbiya: 32, as in the first sentence of the verse), reminds us that faith serves as a shield, protecting humans from the devil, the jinn, evil—in short, from sin. While the practices of face-scratching and shedding bloody tears (cf. İnan, 1986, p. 177 ff.), once part of mourning rituals in pre-Islamic Turkish death and burial traditions, are increasingly fading, the prevailing belief seems to be that offering prayers and supplications with tears enhances sincerity, and thereby the degree of genuine devotion.

Considering that the relationship between tears and lamps (metaphorically “stars”) is established here as well, faith is therefore a protective sky, as described in verse Anbiya 32 (Qur’an), and its shining stars are its tears, meaning that stars serve as lamps representing the source of light.

In summary, the wish “May he/she sleep in light, and may the stars be companions” should not be understood as a purely secular translation of the prayer “May he/she rest in light.” Rather, it implicitly carries traces of the belief in the Sky God (Gök-Tanrı).

Endnotes

- ¹ This article is derived from an oral paper presented in Turkish at the ‘10th International Turkish Folk Culture Congress’ held in Ankara between 11-13 December 2023. We would like to express our sincere gratitude to Mr. Ali Işık, who supported us with his resources and ideas in preparing this contribution.
- ² For a detailed discussion of the concept of light, see Ay (2014), pp. 97–107. Another difference pointed out by dictionaries is that the light of the sun (shams) is referred to as ‘ziyâ’, while the light of the moon is known as ‘nûr’ (see, for example, Yeniterzi, 2006, p. 395; ‘Ayine-i cemali şu’ânından erişen / Ay u güneş yüzündeki nûr u ziyâ hakı’, İspir, 2008, p. 117).
- ³ The book ‘*Karanlık Gecelerin Nurlu Sabahı*’ (Istanbul: Nuruosmaniye Matbaası) by Sami Arslan, the then Mufti of Denizli, which was first published in 1963 and met with great acclaim among Turkish readers and has been reprinted several times to this day, was designed according to this concept.
- ⁴ In this context, it is not surprising that names such as Gün, Ay and Yıldız frequently appear in Turkish names, either alone or as prefixes, suffixes or synonyms like Güneş, Günhan, Güneşhan, Ayhan, Aynur, Dolunay, İlkay, Sonay, Gülay, Mutluay, Doğanay, Dilberay, Hilal, Kamer, Aysima, Aydın, Yıldızhan, Gökçe, Göksel, Günseli, etc.
- ⁵ It can be seen that religious and secular meanings are interwoven in the word ‘nur’, which is often used as a noun or noun suffix, particularly in Turkish naming traditions. The following examples show that the name ‘Nur’ can be used alone or in combination with Turkish, Persian and Arabic words, taking on new forms. As a woman’s name: Gülnur, Binnur, Sefanur, Günnur, Mahinur, Selvinur, Ayşenur, Sennur, Nuray, Esra Nur, Aleyna Nur, Nimet Nur, Kübra Nur, Havva Nur, Öznur, Tennur, Semanur, Ebrunur, Yurdanur, Ülkenur, İlknur, İncinur, İsminur, Zinnur, Parlanur, Sabahnur, Beyza Nur, Nurdan, Nurhan, Nuran, Nurcan, Nurgül, Nurhayat, Nursema, Nuriye, Nursel, Nursal, Nurdide (Gözümün Nur’u), Nur Hilal, Nursaç, Nurşah and Münevver, among others. As a man’s name: Nuri, Nurettin, Nurullah, Enver, etc.
- ⁶ On the oil lamp motif on Anatolian gravestones, see also Özçelik, 2019, pp. 354-363; Aslan Kalay, 2020, pp. 13-26 and Biçici, 2012, pp. 637-661.
- ⁷ In this context, gravestones bearing the torch symbol can also be considered. For now, we are excluding torch and book symbols that indicate the deceased’s identity as a teacher (see Işık, 2015, p. 110; no. 423).
- ⁸ As our contribution is limited to the terms ‘light’ and ‘nur’, the mythological significance of the belief content is not discussed in depth here and should therefore be discussed on a separate platform. For more information on the significance of the idea of *kara iyeler* (black spirits) in Turkish popular belief, see Ozan, 2015, pp. 41-51.
- ⁹ The lines “Yattım beni kaldır Allah / Nur gölüne bandır Allah” [“Lift me up, Allah / Let me drown in the lake of light, Allah!”] from the text “Yattım sağıma döndüm soluma” [“Lay me on my right side and turn me to my left”], which appears in various versions of Turkish sleep prayers, can be considered in this context. In another variant, “nur gölüne bandır” [“let me drown in the lake of light”] is replaced with “rahmetine bandır” [“let me drown in Your grace”] (see Öztürk, [2020], p. 288, 293, and Ayaz, 2020, p. 79).
- ¹⁰ Ali Işık witnessed that solar-powered lamps were lit on graves in Australia, where he had traveled for the funeral of his brother-in-law (a telephone conversation from 24 November 2023).
- ¹¹ I would like to thank Mr Yusuf Günaydın, the deceased’s cousin, for the information. I passed this grave almost every day during my secondary school years and it has left a deep impression on me. It was illuminated by a flag-shaped plaque. In subsequent years, it was said that the deceased’s mother, who had died from burns, had a dream in which she said she was disturbed by the lighting. As a result, this practice was discontinued. (AOÖ)
- ¹² “‘Kızım karanlıktan korkar’ diye 12 yıldır mezarında ışık yakıyor...”. In: *Radikal Gazetesi*. Radikal.com.tr 06/01/2015 (Available online: <http://www.radikal.com.tr/>) Türkiye >(/turkiye/) (last access: 01.12.2023)
- ¹³ “‘Kızım karanlıktan korkar’ diye 12 yıldır mezarında ışık yakıyor...”. In: *Radikal Gazetesi*. Radikal.com.tr 06/01/2015 (Available online: <http://www.radikal.com.tr/>) Türkiye >(/turkiye/) ‘Kızım karanlıktan korkar’ diye 12 yıldır mezarında ışık yakıyor... (last access: 01.12.2023) [“Meine Tochter hat Angst vor der Dunkelheit”, deshalb zündet sie seit 12 Jahren ein Licht auf ihrem Grab an...]
- ¹⁴ Cf. “Eşine ,türbe’ gibi mezar yapıp, aydınlatma direğinden çektiği elektrikle aydınlattı.” (Yıldırım, 2023) (<https://www.dha.com.tr/foto-galeri/esine-turbe-gibi-mezar-yapip-aydinlatma-direginden-cektileri-elektrikle-aydinlatt-2184902/1>) (03.12.2023). The video for this news item is available at: <https://www.dailymotion.com/video/x8gu6pc>. (last access: 03.12.2023)
- ¹⁵ “Antalya’da eşinin mezarını türbeye çevirip kaçak elektrik bağlattı”. In: *www.ensonhaber.com*. Available online: <https://www.ensonhaber.com/yasam/antalyada-esinin-mezarini-turbeye-cevirip-kacak-elektrik-baglatti> (last access: 03.12.2023)
- ¹⁶ Işık confirms it in the interview from 23/11/2023.

References

Arslan, S. (1963). *Karanlık gecelerin nurlu sabahı*. İstanbul: Nuri Osmaniye Matbaası.

Aslan Kalay, H. (2020). Kandil motifinin Anadolu-Türk mezar taşları ve dokumalar üzerindeki kullanımlarına yönelik karşılaştırmalı bir değerlendirme. In *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Jg. 7, Heft 25, 13-26.

Ay, M. (2014). Nur kavramından (24/35) nur metafiziğine: Pragmatik okumalar ve eleştirisi. In *İslâmî Araştırmalar*, 25(2), 97-107.

Ayaz, B. (2020). Dua/İnanç tekerlemelerinin geçmişten bugüne işlevleri üzerine bir değerlendirme. In *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (7), 68-80. DOI: 10.46250/kulturder.789917.

Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Ankara: Yurt Kitap.

Biçici, H. K. (2012). İznik müzesindeki kandil ve şamdan motifli mezar taşları. In *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/3, Summer, 637-661.

Çelik, Ö. (1998-1999). Kur'an-ı Kerim'de nur kavramı. In *MÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Heft 16-17, 123-171.

Çobanoğlu, Ö. (2004). Gök cisimleri. In *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü* (2004). Bd. III, ed. by Sadık Kemal Tural / Hüseyin Ağca, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Dağlıoğlu, H. T. (1976). Mezar folkloru. In *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, c. 2. *Halk Edebiyatı*, Ankara, 31-37.

Güneş, A. (2004). 'Nur'. In *Türk dünyası edebiyat kavramları ve terimleri ansiklopedik sözlüğü*. Bd. IV, ed. by S. K. Tural / H. Ağca, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Işık, A. (2015). *Âh mine'l-mevt. Konya ahiret kapıları kitabeleri*. Konya: Çizgi.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Ankara: TTK.

İspir, M (2008). Şeyhi divanı'ndaki kasidelerin edebi türler ve tarzlar açısından incelenmesi I (Dini türler). In *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2008, Bd. 0 Nr. 24, 103-126.

Kendi, İ. A. (1959). *Konya mezar folkloru*. Konya: Yenikitap Basımevi.

Kırca, C. (1988). Nûr suresi. In: *Kur'ân-ı Kerîm (İlimler, Kavramlar, İsimler, Hükümler, Mekânlar) Ansiklopedisi*, Bd. II, ed. by Ali Bardakoğlu u.a., İstanbul: Tercüman.

Kubbealtı lugatı. online: 'Nur'. Available online: <http://www.lugatim.com/s/nur> (accessed 01.12.2023)

Kur'an-ı Kerim Meâli (2011). (ed. by H. Altuntaş and M. Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Ozan, M. (2015). Dünden bugüne Türk halk kültüründe 'kara iyeler'. In *Kültür Evreni* 23. Ankara: Kültür Ajans, 41-51.

Örnek, S. V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara: AÜ DTCF.

Özçelik, H, & Kiliç, S. (2019). Ahlat mezar taşlarında yer alan kandil motifinin İslamiyetteki ışık ve nur kavramları üzerinden değerlendirilmesi. In *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Jg. 7, Heft 97, 354-363.

Öztürk, A. O. [2020]. Türkçe uyku dualarının telkin ettiği toplumsal değerler. In 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, 2018*. Ankara: Dumat Ofset, 281-300.

Toprak, S. (1986). *Ölümden sonraki hayat. Kabir hayatı*. Konya: Nur.

Türkçe Sözlük (1988).(ed. by H. Eren, u.a.) Ankara: Türk Dil Kurumu.

Yeniterzi, E. (2006). "Şems". In *Türk dünyası edebiyat kavramları ve terimleri ansiklopedik sözlüğü*. Bd. IV, ed. by S. K. Tural / H. Ağca, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Internet Resources

Akar, İ. (2021). Mezar başında 18 yıldır yanan ışık söndü. In *İhlas Haber Ajansı*, 07 Şubat 2021 (Available online: <https://www.iha.com.tr/haber-mezar-basinda-18-yildir-yanan-isik-sondu-891429>) (accessed 01.12.2023)

Antalya'da eşinin mezarını türbeye çevirip kaçak elektrik bağlattı. In *www.ensonhaber.com*. Available online: <https://www.ensonhaber.com/yasam/antalyada-esinin-mezarini-turbeye-cevirip-kacak-elektrik-baglatti> (accessed: 03.12.2023)

Eşine Türbe yaptırdı. Ed. by dailymotion (Available online: <https://www.dailymotion.com/video/x8gu6pc>). (Accessed 03.12.2023)

'Kızım karanlıktan korkar' diye 12 yıldır mezarında ışık yakıyor... In *Radikal Gazetesi*. *Radikal.com.tr* 06/01/2015 (Available online: <http://www.radikal.com.tr/>) Türkiye >(turkiye/) 'Kızım karanlıktan korkar' diye 12 yıldır mezarında ışık yakıyor... (accessed 01.12.2023)

Mezar başında 18 yıldır yanan ışık, anne taşınınca söndü. In *Haber Türk*, 07.02.2021 (Available online: <https://www.haberturk.com/son-dakika-mezar-basindaki-isik-18-yil-sonra-sondu-2964729>) (accessed 01.12.2023)

Yıldırım, T. (2023). Eşine 'türbe' gibi mezar yapıp, aydınlatma direğinden çektiği elektrikle aydınlattı. In *Demirören Haber Ajansı*. 02 Ocak 2023 (Available online: <https://www.dha.com.tr/foto-galeri/esine-turbe-gibi-mezar-yapip-aydinlatma-direginden-cektigi-elektrikle-aydinlatti-2184902/1>) (accessed 03.12.2023)

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazarlar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu alışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The authors have contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 26.02.2025
Kabul Tarihi (Accepted): 28.05.2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı'nda Sultan Nevruz Cemi¹

Aslı Büyükokutan Töret*

Zülal Söğüt**

Töret Büyükokutan, A. – Söğüt, Z., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025- II. Sayı/No. 371, ss. 38-74. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.64 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Nevruz, tarih boyunca Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir coğrafyada doğanın uyanışı, yılın başlangıcı ve kolektif kimliğin inşası açısından önemli bir kültürel pratik olarak varlığını sürdürmektedir. 21 Mart'ta baharın müjdecisi olarak kutlanan nevruz etrafında geliştirilen inanış ve uygulamalarda, İslam öncesi inanç motifleriyle İslâmî inanç motifleri sentezlenerek ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra Anadolu'da Alevi topluluklar arasında nevruz kutlamalarına, o güne özgü düzenlenen cem töreni ile dinî nitelikli birtakım anlamlar yüklenmektedir. Bu bağlamda, Eskişehir Seyitgazi ilçesine bağlı Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı'nda gerçekleştirilen Sultan Nevruz cemi, nevruzun ritüelistik ve inançsal boyutlarının ortaya koyulması açısından bir örnek teşkil etmektedir. Bu makalede,

*Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature. Türkiye. abuyukokutan@hotmail.com. ORCID 0000-0001-8732-6043

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi. Eskişehir Osmangazi University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature PhD Student. Türkiye. zulalya11@windowlive.com. ORCID 0000-0001-5998-6909

Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı Dede'si Mehmet Demirtaş tarafından yürütülen Sultan Nevruz cemi ele alınmıştır. Çalışmanın verileri, Dede ile yapılan mülakat ve bizzat ceme katılarak yapılan doğal gözlem teknikleriyle elde edilmiştir. Söz konusu veriler ışığında, Sultan Nevruz ceminin yapısı ve toplumsal işlevleri üzerinde durulmuştur. Yapılan tespit ve değerlendirmeler sonucunda, cemin sadece nevruzu kutlamak ve nevruz hakkında bilgi vermek amacını taşımadığı, Alevi yol ve erkânının, öğretilerinin aktarılması, korunup yaşatılması, bireysel ve toplumsal aidiyet duygusunun oluşturulması açısından işlevsel olduğu ortaya koyulmuştur. Eskişehir'de gerçekleştirilen Sultan Nevruz ceminin, Anadolu'daki diğer Alevi ocaklarında icra edilen nevruz erkânlarıyla ortak unsurlar barındırmakla birlikte, bölgesel ve ocak merkezli bazı farklılıklar taşıdığı da tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Eskişehir, nevruz, sultan nevruz cemi, Alevilik, Seyyid Sultan Şücaaddin Veli ocağı

The Sultan Nevruz Cem Ritual at the Seyyid Sultan Shucaaddin Veli Lodge

Abstract

Throughout history, Nevruz has continued to exist as an important cultural practice across a wide geography from Central Asia to Anatolia, symbolizing the awakening of nature, the beginning of the year, and the construction of collective identity. Celebrated on March 21 as the harbinger of spring, the beliefs and practices surrounding Nevruz reflect a synthesis of pre-Islamic and Islamic belief motifs. In Anatolia, among Alevi communities, Nevruz celebrations are further imbued with religious meaning through a special cem ceremony held on this day. In this article, the Sultan Nevruz Cem, performed at the Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Lodge in the Seyitgazi district of Eskişehir, serves as an example of the ritualistic and spiritual dimensions of Nevruz. This paper focuses on the Sultan Nevruz Cem conducted by the lodge's dede (spiritual leader), Mehmet Demirtaş. The data of the study were obtained through an interview with the Dede and direct participant observation by attending the cem ceremony. Based on these findings, the study examines the ritual structure and social functions of the Sultan Nevruz Cem. The evaluations reveal that the ceremony not only aims to celebrate Nevruz or provide information about it, but also plays an essential role in transmitting, preserving, and

revitalizing Alevi path and practices, while strengthening both individual and communal senses of belonging. While the Sultan Nevruz Cem in Eskişehir shares common ritual elements with Nevruz rituals performed in other Alevi lodges across Anatolia, it also reflects certain regional and lodge-centered differences.

Keywords: Eskişehir, nevrüz, sultan nevrüz cem, Alevizm, Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Lodge

Giriş

Tarih boyunca hemen her toplum, doğanın döngüsüyle uyumlu olarak çeşitli kutlamalar ve bayramlar icra etmiş; süreç içerisinde özel günler tayin ederek baharın gelişini kutlamıştır. Bu bağlamda nevrüz, gerek kozmik düzenle gerekse toplumsal olaylarla ilişkilendirilerek kültürel hafızada güçlü bir zemine oturtulmuş olup Asya'dan Ortadoğu'ya, Anadolu'dan Balkanlara kadar uzanan geniş bir coğrafyada yüzyıllardır yaşatılan mevsimsel ve mitolojik temelli bir olgudur.

Nevruz kelimesi, Farsça "nev" (yeni) ve "ruz" (gün) sözcüklerinden türemiştir. Sözlük anlamı itibariyle "yeni gün" anlamına gelen nevrüz, 21 Mart gününe tekabül eder ve eski İran takvimine göre yılın ilk günü kabul edilir (Korkmaz, 1994, s. 269; Gökbel, 2019, ss. 673-674). Bu tarih, aynı zamanda gece ve gündüzün eşitlendiği astronomik bir denge noktasını işaret ettiği için, kozmolojik açıdan da önemli bir geçiş anıdır. Benzer şekilde Azerbaycan Türkçesinde "novruz", Başkurtçada "nauruz", Kazakçada "navruz", Kırgızcada "nörüz", Özbekçede "nāvroz", Tatarcada "nāvruz", Türkmen Türkçesinde "novruz", Uygur Türkçesinde "noruz" ve Rusçada "novruz", kelimesinin yeni yıla karşılık geldiği görülmektedir (Ercilasun, 1991, ss. 648-649; Turan, 2000, s. 68). Bunun yanında Zazacada "newroz" (Canpolat, 2003, s. 529) ve Çuvaşçada "naras" (Paasonen, 1950, s. 94) mart ayını vurgulayarak yeni yılı ifade eden kelimelerdir.

Nevruzun, ait olduğu kültür içerisinde ortaklaştığı temel nokta, tabiatın canlanmasıyla yeni bir yılın başlamasına duyulan ontolojik saygıdır. Her toplumsal yapı, bu günü kendi tarihsel ve inançsal kodlarına göre yorumlayıp anlamlandırmıştır. İran kaynaklarına göre nevrüz, eski İran takviminde birinci ay olan Ferverdin'in ilk günüdür ve hasat zamanına denk gelmektedir (Mustafayev, 2013, s. 61). Bunun yanında Zerdüştlüğün kutsal kitabı "Avesta"da da nevrüzden "Ekin Bayramı" diye söz

edildiği ve bu kutsal günde mahsul bolluğu için şarkılar söylenerek kutlama yapıldığı kaydedilmiştir (Arslan, 2002, ss. 9-10). Sasaniler döneminde ise nevruz, adaletin tecelli ettiği ve özgürlüğün sembolik olarak yeniden üretildiği bir tarih olarak kutlanmış; suçlular serbest bırakılmış ve beyaz kartallar gökyüzüne salınarak barış ve özgürlük sembolleri yaşatılmıştır. Nevruz gününde baharın kutlanması yalnızca İran coğrafyasıyla sınırlı kalmamış; tarih boyunca Babil, Mezopotamya, Anadolu, İyonya ve hatta Kuzey Amerika Kızılderilileri gibi birçok farklı kültür tarafından da çeşitli biçimlerde icra edilmiştir.²

Nevruzun Türk kültürel tarihindeki yeri, özellikle Ergenekon Destanı ile şekillenen kolektif hafızada önemli bir simgesellik taşımaktadır. İlgili destana göre, düşman saldırıları sonucu esir düşen Türkler, bir dağın içindeki dar geçit olan Ergenekon'a sığınmış; burada dört yüz yıl kaldıktan sonra demir dağı eriterek özgürlüklerine kavuşmuşlardır. Bu eylemin gerçekleştiği gün, 21 Mart olarak kabul edilmiştir ve nevruz bu tarihsel kurtuluşun simgesi olmuştur (Sami, 1902, ss. 1474-1475).

Ergenekon anlatısının yanı sıra, On İki Hayvanlı Türk Takvimi, Celali Takvimi gibi tarihsel zamanlama sistemlerinde de 21 Mart'ın yılbaşı olarak kabul edilmesi, nevruzun Türk topluluklarında ne denli köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir (Gökbel, 2019, s. 677). Bugün Türkiye'nin yanı sıra Kazakistan, Kırgızistan, Azerbaycan gibi ülkelerde ve Balkan coğrafyasında kutlanan nevruz, kültürel kimliğin pekiştirildiği ve toplumsal birlikteliğin yeniden üretildiği toplumsal bir eyleme dönüşmüştür (Erdem, 1999, ss. 175-176; Adıgüzel, 2010, ss. 147-149; Kartaeva ve Habijanova, 2017, ss. 115-120; Yolcu ve Celepoğlu, 2020, ss. 1011-1017). Kutlamalar genellikle demir dövme ritüeli, ateşten atlama, at yarışları, şarkı ve türküler, semahlar ve toplu yemekler gibi etkinliklerle gerçekleştirilmektedir.

1. Alevi Toplumunda Nevruzun Yeri ve Anlamı

Alevi-Bektaşî toplulukları için nevruz, bir doğa bayramı olmanın ötesinde, teolojik ve kozmolojik anlamlar da taşıyan kutsal bir gündür. 21 Mart tarihinde kutlanan bu gün, Hz. Ali'nin doğduğu, Hz. Fâtıma ile evlendiği, hilafete geçtiği ve hatta Kur'ân'ın Hz. Muhammed'e indiği gün olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle "Sultan Nevruz" olarak anılıp, o güne özgü düzenlenen "Nevruz cemi" ile kutsanmaktadır (Özkırımlı, 1996, s.

202). Dolayısıyla nevrüz, Aleviliğin inanç merkezli zaman anlayışının da bir yansımasıdır.

Cemin icra edildiği gün, Alevi topluluklar açısından ilahi takdirin yeniden yazıldığı; rızkın, ömrün ve kaderin tayin edildiği bir “kutsal zaman”dır. Bu nedenle cem, sadece bir anma değil, aynı zamanda bir “yazgı cem’i” olarak da tecrübe edilir (Kılıç ve Kökel, 2008, s. 135–136). Sabah erken saatlerde nevrüz erkânı icra edilir, Salavatnâme okunur, nefesler söylenir, semahlar dönülür ve “hak üleştirme” geleneğiyle yiyecekler ihtiyaç sahiplerine dağıtılır.

Nevruz, Alevi geleneğinde aynı zamanda birlik ve beraberliğin, toplumsal barışın, rızkın bölüşülmesinin ve içsel arınmanın da simgesidir. Bu günde dargınlar barıştırılır, nasipler verilir, ziyaretler gerçekleştirilir ve toplumda yeniden bir topluluk ruhu inşa edilir. Bu bağlamda, Aleviler için nevrüz yalnızca bir doğa olayı değil, ontolojik ve epistemolojik düzlemde bir yeniden doğuşun, dirilişin ve bütünleşmenin günüdür (Er, 2006, s. 220). “Nevruz, doğada, doğal olarak, doğal unsurlarla ve doğayla birlikte yenilenmedir” (Özdemir, 2006, s. 19). Alevilikte de nevrüzün yılın başlangıcı olarak görülmesi, zamanın sadece lineer bir akış değil, dairesel bir dönüşüm olduğu anlayışına dayanır. Cem törenlerinde dile getirilen niyazlarda eski yıldan arınma ve yeni yıla temiz bir bilinçle girme arzusu sıkça vurgulanır. Böylece nevrüz, hem bireysel hem toplumsal hafızanın tazelenmesini temsil eder.

Nevruz ceminin erkân yapısı klasik cem erkânına benzemekle birlikte, bu güne özgü bazı simgesel unsurlar içerir. Çerağ uyandırılmasıyla başlayan erkânda, mürşidin gülbangı eşliğinde talipler meydan evine usulünce girer. Nevruza özgü olarak cem esnasında “Nevruziyeler” ve Hz. Ali’nin faziletlerini konu alan deyişler okunur (Noyan, 1995, ss. 193–209). Bu sırada ayakta durmak esastır. Cemin sonunda ise, cennetin nehirleriyle özdeşleştirilen, süt ikramı gerçekleştirilir (Gökbel, 2019, s. 678). İkrâm sırasında, yılın değişimiyle birlikte içsel dönüşüm talebini dile getiren dua edilir (Korkmaz, 1994, s. 381).

Nevruz gününde maddi durumu elveren kişiler kurban keser. Topluca bayramlaşarak toplumsal dayanışma, barış, birlik ve beraberlik pekiştirilir. Dargınlar barıştırılır, lokmalar hazırlanır, mezarlık ziyaretleri yapılır, dualar okunur ve ölmüşlerin

ruhuna ithafen hayırlar yapılır (Kehl-Bodrogi, 2012, s. 178; Korkmaz, 1994, s. 345; Gökbel, 2019, s. 354).

Nevruz, Alevi-Bektaşî geleneğinde, "Kırklar Bayramı" olarak da adlandırılmaktadır. Bu durum, inanç sistemindeki kırklar mefhumuyla ilişkilidir. Gece ile gündüzün eşitlendiği 21 Mart, Kırkların özdeşlik ilkesiyle de örtüştüğü için, "Kırklar Meclisi"ne girilen gün olarak da tasavvur edilmektedir. Kırklar, Hz. Ali ve Hz. Muhammed'in de içinde bulunduğu 17'si kadın, 23'ü erkek kırk veliden oluşan manevi bir topluluktur. Rivayete göre, Hz. Muhammed, bu meclise sadece nefsinden sıyrılıp "fukara" olduğunu söyleyerek kabul edilmiştir.

Bu kabuller doğrultusunda, Alevi-Bektaşî inanç sisteminde, nevruz, "ölmeden önce ölmek" öğretisinin güncel ve ibadet karşılıklarından biridir. Günün geceyle eşitlenmesi, kozmik denge ve içsel uyanışla ilişkilendirilir (Sarıkaya, 2020, s. 133). 21 Mart sabahı düzenlenen Nevruz cemi, hem bireysel hem de kolektif düzeyde bir yeniden doğuşu simgeler. Nevruz cemi, sadece geleneksel bir ibadet biçimi değil; insan ile doğa, zaman ile varlık arasındaki derin ve gizemli ilişkinin manevi bir yansımasıdır.

2. Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı

Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı, Eskişehir ili Seyitgazi ilçesine bağlı Arslanbeyli (Süca) mahallesinde yer almaktadır. Ocağın kurucusu olan Seyyid Sultan Şücaaddin Veli, tarihi kaynaklarda genellikle Baba İlyas-ı Horasani olarak tanınmakta ve XIII-XIV. yüzyıllarda yaşamış önemli bir Horasan Ereni olarak kabul edilmektedir (Temel ve Arıkan, 2024, ss. 1536-1537). Kimi kaynaklarda 8. İmam Rıza'nın üçüncü göbekten torunu olduğu da ifade edilen bu şahsiyet, özellikle Babailik hareketinin kurucusu ve Türkmen dervişi, alp-eren kimlikleriyle öne çıkar (Saygı, 1996, s. 9092; Demirtaş, 2018, ss. 19-20).

Seyyid Sultan Şücaaddin Veli'nin Anadolu'ya gelişi Danişmendliler dönemiyle ilişkilendirilmekte olup ilk olarak Amasya civarında faaliyet gösterdiği, sonrasında ise Eskişehir çevresine yerleşerek burada vefat ettiği düşünülmektedir. Nitekim 1310 tarihli Nakibü'l-Eşraf Sicil kayıtlarında Şücaaddin mahallesinde yaşadığı belgelenmiştir (Demirtaş, 2018, s. 21). Ocağın merkezi olan Arslanbeyli mahallesinde türbe bugün de ziyaret edilmektedir ve ocak çevresinde her yıl 21 Mart günü toplanan taliplerle nevruza özgü ibadetler icra edilmektedir.

Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı, Türkiye’de Bursa, Bilecik, Kütahya, Eskişehir illerinde; ayrıca Ankara, Çubuk havalisi, İstanbul, Tekirdağ (Çorlu) gibi birçok bölgedeki talipleri tarafından yaşatılmaktadır. Ocağın Balkanlar’da özellikle Bulgaristan başta olmak üzere Yunanistan ve Romanya gibi bölgelerde de güçlü bir talip kitlesi bulunmaktadır (KK-1). Bu bölgelerdeki bazı Alevi toplulukları, tarihsel süreçte ocaktan kopsalar da daha sonrasında tekrar Şücaaddin Veli Ocağı’na dönüş yapmışlardır.

Ocağın inanç sistemi ve erkân yapısı içinde pençe-i Âl-i abâ esastır (Demirtaş, 2022, s. 33). İstanbul, Tekirdağ ve Bulgaristan bölgesinde görev yapan cem babaları bu erkân ile hizmet yürütmekte, taliplerine ise Tarik-i Nazenin erkânı uygulanmaktadır (Temel ve Arıkan, 2024, s. 1538). Ocağa bağlı yaklaşık yüze yakın baba her yıl düzenli olarak cem erkânları sürmekte; her cem erkânında 30-40 çifte varan musahipli talip toplulukları yer almaktadır (KK-1). Bu durum, ocağın kolektif kimlik ve dayanışma biçimini muhafaza ettiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Bugün Şücaaddin Veli Ocağı’nda erkân sürdüren dedeler, soy bağıyla ocakzâde olarak görev yapmakta ve rehber-dede sistemine göre örgütlenmiş bir yapıda hizmet sunmaktadır (Ersal, 2013, s. 211). Özellikle Bulgaristan’da faaliyet gösteren halife babalar aracılığıyla, ocak hizmetleri diasporada da kesintisiz şekilde sürdürülse de ocağın genel öğretileri içerisinde halife baba ve ocak dedesinin farklı ünvanlar olduğu görülmektedir. Ocak dedesi, seyyid olarak hiyerarşik anlamda merkezdedir. Nevruz cemi sadece dinî bir erkân değil, aynı zamanda ocak aidiyetinin, musahipliğin ve topluluk kimliğinin inşasının gerçekleştiği sosyal bir yapıya sahiptir.

Nevruz cemi, ocağın yıllık döngüsü içinde sadece bir takvimsel başlangıç olarak değil, aynı zamanda inançsal, tarihsel ve sosyokültürel hafızanın yeniden canlandırıldığı bir eşik zamanı olarak değerlendirilmektedir. Ocağın dedeleri, bu erkânda geçmiş erenlerin menkıbelerini aktarırken, cem yürütme sürecinde pençe erkânına uygun ibadetleri uygulamaktadır. Karşılıklı görüşme ve gözlem yöntemiyle elde edilen verilerden hareketle, özellikle Arslanbeyli türbesi çevresinde toplanan kalabalık grupların hem cem ibadetine katıldığını hem de türbe ziyareti ve lokma paylaşımı gibi uygulamalara büyük önem verdiğini söylemek mümkündür.

3. Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı'nda Sultan Nevruz Cemi

Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı'nda "Sultan Nevruz" olarak adlandırılan cem, bugün hem Seyitgazi ilçesinde yer alan Arslanbeyli mahallesinde hem de il merkezinde yer alan Eskişehir Hacı Bektaş Veli Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilmektedir. Merkez ilçelerden Odunpazarı'nda yer alan kültür merkezinde gerçekleştirilen bu ceme, şehrin yanı sıra kırsal mahallelerden de katılım sağlanmaktadır. Ulaşımında sorun yaşanmaması adına çeşitli mahallelerden araçlar kaldırılarak katılımcılar ceme ulaştırılmaktadır. Bu çalışmada incelenen Nevruz cemi, Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı'nda, 21 Nisan 2025 tarihinde, 20.00-23.00 saatleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Nevruz ceminin öncesinde cemevi, cem erkânına uygun biçimde baştan sona temizlenir; cem için lokmalar hazırlanır. Bu süreçte kadınlar ve gençler başta olmak üzere topluluğun farklı üyeleri hazırlıklara katkı sağlar. Cem salonunda dede ve rehber postun bulunduğu alanlar dikkatle düzenlenir; postun önü açılır. Akşamüstü talipler abdestli şekilde, cemin gereklerine göre sade giyinerek ve kurallara riayet ederek cemevine giriş yaparlar.

Sultan Nevruz cemi, ocağın postnişini ve dedesi Mehmet Demirtaş'ın (KK-1), cemin yapılacağı alana girmesiyle başlar (Fotoğraf-1). Dede, post önünde diz çökerek duasını verir ve posta oturur. Dedenin cemi başlatmadan önce post önünde diz çökmesi, dua vermesi, secdeye varması ve ardından yerine geçmesi, Alevilikte bireyin Hakk'a, topluluğa ve yürütülecek erkâna teslimiyetini ve saygısını ifade eden bir niyet alma biçimidir. Diz çökme ve dua etme eylemi, dedenin cem erkânına katılmadan önce manevi bir hazırlık içerisinde olduğunu, nefsini terbiye ederek topluluğun huzuruna çıktığını gösterir. Secde ise Alevi inancında, yalnızca fiziksel bir ibadet değil, aynı zamanda benlikten sıyrılarak Hakk'a yönelmenin, tevazu ve alçakgönüllülüğün bir ifadesidir.



Fotoğraf 1. Cem Başlangıcında Posta Geçiş³

Daha sonrasında dede Mehmet Demirtaş ile birlikte gelerek dua veren baba Kazım Yılmaz (KK-2) şu gülbankı söyler:

“Bismi Şah Allah Allah! Nasrul Minallahi ve Fethin Garip ve Beşirin Mümninin ya Muhammed, ya Ali. Medet Pirim, destur ya İmam, destur ya Pir. Yetiş ya Ali, yetiş ya Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli. Allah Allah. Allâhümme sallı ve sellim, müzid bârik alâ nûri seyyidinâ Enbiyayı Muhammedin Mustafâ, Enbiya-i İmam Aliyyü'l-Murtazâ. Seyyidine Seyyidettin İsa'yı Muhammed'in ve Ali Muhammed. İmam Hasan-ı Müctebâ, İmam Hüseyin bi arz-ı mazlûm, şah-ı şehid-i Kerbelâ. İmam Zeyneli Ali Aba, İmam Muhammed, Bakır, İmam Cafer Sadık mezhebi pak ül ehtima. Ve bi-nûri azametike ya Allah! Ve bi-sırrı vilâyetike ya Ali! Ve bi-nûri iffetike ya Fâtıma! Ve bi-dem-i şühedatike ya Hasan, ya Hüseyin! Edriknî, edriknî, edriknî! Ya Ali ya Ebel Kays. Ya Ebel Hüseyin. Ya Ebel Turab. Ya Serberdi Yevmil Hezab. Ya Ebel Hezab, ya Ebu'l-Heybet ve Celâl ve Kemâl. Allâhümme! Bi-hakkı Hüseyin, ceddihî, ebîhi, ahîhi, benihi, hannîsti. Hemmin ve gammim. Bima inabi ve errahmanirrahim. Ya mugallimül gülmüner efsan. El ahyar. Her bela, her kaza, her cefa, her illet, her zillet, her musibet kanden gelir. Sen koru, def eyle ey Perverdegâr! Her güzellik, her iyilik, her hayır, her kerem, her dirilik senden gelir. Sen lütfeyle ya Perverdigar! Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr. Her hata, her kerem, her ihsan, her iyilik, her güzellik, her dirilik senden gelir. Sen lütf eyle ey perverdigar. Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr. Allah Allah, Allah Allah! Üçler, Beşler, Yediler, On İki İmam, On Dört Masum-u Pak, On Yedi Kemerbest, Yetmiş İki Şüheda, Kutbu'l-Aktâb Efendilerimizin hayır ve ehemmiyetleri üzerimizde sayıban ola. İki âlemde utandırmaya, umduğumuza nail eyleye, gördüğümüzü yâd etmeye, yüzümüz ak, özümüz pak ola Allah. Yolumuz açık, hanemiz açık, soframız açık, gözümüz açık, kulağımız açık, alnımız açık, bahtımız, şansımız, kısmetimiz. Rızkımız, sıdkımız, lütfumuz,

dilimiz açık ola Allah'ım. Gökten hayırlı rahmet, yerden hayırlı bereket, hastalarımıza şifa, borçlularımıza edâ, dertlerine derman, gönüllerine iman ola Allah'ım. Vakitler hayır ola, hayırlar feth ola, şerler defola. Münkirler mat, münafıklar berbat ola. Meydanlar âbâd, gönüller mesrur, kalplerimiz şen ola. Hanedan-ı fukara el-hak Muhammed'ler gözümüz bekçimiz ola Allah'ım. Akgözeli Sultan, Kızıldeli Sultan, Gözde Karaca Ahmed Sultan, Abdal Musa Sultan, Kaygusuz Sultan, Şeyh Şazül Sultan, Şah Kulu Sultan, İbrahim Ethem Sultan, Kolu Açık Er Kulu Hacım Sultan, Kara Donlu Can Baba Sultan, Seyyid Ali Sultan, Kamber Ali Sultan, Sarı Saltık, Sarı İsmail Sultan, Hüzer Bânî Sultan, Gülsel Bânî Sultan, Pir Balım Sultan, Şah Hatayî Sultan, Virânî Sultan, Yemînî Sultan, Fuzulî Sultan, Nesîmî Sultan, Kul Himmet Sultan, Abdullah Pir Sultan, Sultan Sücaaddin Veli, Hacı Bayram Veli, Hacı Şaban Veli, Şems-i Tebrizî, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, Seyyid Battal Gazi. Çevremizde bulunan dedegan, babagan, âşıkân, sadıkan, taliban, muhibban, cümle ermiş ve erenlerin katarından, didarlarından, muhabbetlerinden bizleri ayırmaya, düşürmeye Allah'ım! Dil bizden, nefes Hz. Pir efendimizden ola, gerçeğe Hü! Ya Allah, ya Muhammed, ya Ali! Dâr çeken, didar göre. Erenler sefaya bula" (KK-2).

Gülbanktan sonra hizmetlilerden rehber, gözcü ve zâkirler; dede ve yanında oturan babaların dizlerinden ve ellerinden öperek niyaz ederler. Ceme lokma getiren hizmetliler de dedenin karşısına geçerek selam verir ve dua alırlar:

"Allah Allah, Allah Allah, dârlarınız menzilleriniz kabul, dualarınız hâsıl olsun. Üçler, Beşler, Yediler, On İki İmam, On Dört Masum-u Pâk, On Yedi Kemerbest ve Yetmiş İki Şüheda yaptığınız dârdan, çağırdığınız Pir'den haberdar olsun. Huzur-u mahşerde şahit olsun. Her ne niyetle dâr yapıyorsanız, Hak katında kabul olsun. Lokmalarınız tatlı, gönülleriniz mutlu olsun. Her ne niyetle lokma getirdiyseniz, Allah gönlünüze onun bereketini versin. Hanelerinize sağlık ve selamet versin. Birimiz bin olsun, tuttuğumuz altın olsun. Her şey gönlünüzce olsun. Gerçekler demine hü" (KK-1).

Selamlamanın ardından dede, kısa bir bilgilendirme sohbeti yapar. Bu sohbette öncelikle Aleviliğin ibadet erkânın bulunan ve kendisinin "asıl cemler" şeklinde bahsettiği beş cemi ve onların özelliklerini kısaca anlatır. Bu sohbeti yapmasındaki amaç ise Sultan Nevruz ceminin ikrarsız kişilere de açık olmasının sebeplerini aktarmaktır.⁴ Ardından cemde yapılabilecek kurbanların çeşitliliğine değinir.⁵

Dede Mehmet Demirtaş, sohbetini bitirdikten sonra yanında oturan dede Oktay Garkın'dan (KK-3) gözcü Battal Uzun'a (KK-4) dua vermesini ister (Fotoğraf-2).



Fotoğraf 2. Dede'nin Gözcü'ye Dua Verişi

Dede Oktay Garkın, gözcüye, şu gülbankı okur:

“Bismişah Allah Allah, yüce yaratandan ola hidayet. Muhammed Mustafa'dan ola şefaath. Ali Mürteza'dan ola inayet. Pirimiz, üstadımız kırklar makamında Gözcü Karaca Ahmet (KK-6).”

“Bismişah, Allah Allah. Hizmetleriniz kabul, muratlarınız hâsıl olsun. Gözcü Karaca Ahmet Hazretleri, yaptığın bu hizmetten haberdar olsun. Şefaathçin olsun. Sizler bugün buraya Hak için geldiniz. Allah da cümlelerinden razı ve hoşnut olsun, gerçeğe hü. Ya Allah, ya Muhammed, ya Ali. Cem önce Allah'a emanet sonra da gözcüye emanettir (KK-3).”

Ardından cem erkânı helallik ve rızalık alma ile devam eder. Dede Mehmet Demirtaş, cemlerde ve bilhassa Sultan Nevruz ceminde kırgınlık ve küskünlüğün olamayacağını anlatarak cem katılımcılarının birbiriyle helalleşmesini ister.⁶ Bu noktada dede, katılımcılara üç defa “Aramızda kırgın ve küskün var mı erenler?” sorusunu sorar. Ceme katılan kişilerden bir sorunu ya da kırgınlığı olanlar varsa burada söz alır ve canını sıkan durumu anlatır. Herhangi bir sıkıntı yok ise katılımcılar “Allah Eyvallah!” diyerek cemi devam ettirirler. Dedenin isteği üzerine herkes eliyle yerden su alır gibi yaparak niyaz alır ve birbirlerinin yüzüne bakarak el sallamaya başlar. Dede'nin ifadesine göre niyaz, Allah'a verilen sözün tahsilidir ve onun sayesinde dargınlıklar, küskünlükler ortadan kalkacaktır.

Helalleşme ve rızalığın ardından ise zâkir Hâdi Demirtaş dede (KK-5), şu nefesi okumaya başlar:

*Çeke çeke ben bu dertten ölürüm (dertten
ölürüm)*

*Seversen Ali'yi değme yareme (değme yareme)
Ali'nin yaresi yâr yaresidir (yâr yaresidir)*

Seversen Ali'yi değme yareme (değme yareme)
Ali'nin yaresi yâr yaresidir (yâr yaresidir) Buna
merhem olmaz dil yaresidir (dil yaresidir)

Bu yurt senin değil konar, göçersin
Ali'nin dolusun bir gün içersin (bir gün içersin)
Körpe kuzulardan nasıl geçersin (nasıl
geçersin) Seversen Ali'yi değme yareme (değme
yareme) Seversen Ali'yi değme yareme (değme
yareme)

Ali'yi sevmeyen Hakk'ın nesidir (Hakk'ın nesidir)
Seversen Ali'yi değme yareme (değme yareme)

İlgit ilgit oldu akıyor kanım
Kem geldi didara talihi benim (talihi benim)
Benim derdim bana yeter efendim (yeter
efendim)
Seversen Ali'yi değme yareme (değme yareme)
Seversen Ali'yi değme yareme (değme yareme)

Pir Sultan Abdal'ım deftere yazar (deftere yazar)
Hilebaz yârine eyleme pazar (eyleme pazar)
Pir merhem çalmazsa yaralar azar (yaralar azar)
Seversen Ali'yi değme yareme (değme yareme)
Seversen Ali'yi değme yareme (değme yareme)

Hemen ardından zâkir Hâdi Demirtaş başka bir nefes daha okur:

Yedi iklim dört köşeyi gezdim seyrettim Ben
Ali'den gayrı âlâ görmedim (görmedim)
Nasip eyleyip cümlemi doylayan (doylayan)
Ben Ali'den gayrı âlâ görmedim (görmedim)

Bir ismi Ali'dir bir ismi Haydar
Emelim mültemdir vallah billah ah efendim
Şükür birliğine elhamdülillah dostillah
Ben Ali'den gayrı âlâ görmedim (görmedim)

Ali gibi er gelmedi cihana (cihana)
Ona da buldular bin bahane efendim
Yedi kere vardım ben ulu divana (divana)
Ben Ali'den gayrı âlâ görmedim (görmedim)

Muhabbet ardını gezdim seyrettim (seyrettim)
Yedinci arşîâlâyı kazdım bent ettim efendim
Sarı öküzün tüyünü saydım fark ettim
Ben Ali'den gayrı âlâ görmedim (görmedim)

Cenneti âlânın nedendir taşı dost taşı
İncidir mercandır hikmettir işi dost efendim
Yüz yirmi dört bin nebidir başı dost başı
Ben Ali'den gayrı âlâ görmedim (görmedim)

Kul Himmet'in eydir ikrarın beli dost eli
Dilim peltek söyler kendim bir deli (efendim)
Evvelim Muhammed ahirim Ali dost
Ali Ben Ali'den gayrı âlâ görmedim (görmedim)

Nefes bittikten sonra dinleyiciler "Aşk olsun." diyerek niyaz ederler. Sonrasında zâkir Hâdi Demirtaş, Virânî'nin şu nefesini okur:

Elif'i mim'den aldık sırr-ı Kur'an'ı
Mim'i sır eyledik sırdan içeri
İki nokta üç hurûf geldi de ile
De'yi sır eyledik se'den içeri

Haydar'ın zatına demişiz belî
Göster hakkın doğru darıcanını
Küfür deryasından aldık imanı
Hak dedik küfre dinden içeri

*Otuz üç hurûftur hatmin tamamı
Bir elif, mim ile bulundum
Ali Yetmiş iki sulhtan aldık canı
Cana âşık olduk candan içeri*

*Yetmiş üçten aldık saki ile canı
Cana âşık olduk candan içeri
Gürûh-ı Nâci'den bir Bacı geldi
Kırkların dolusunu eline aldı*

*Cümlesi o Bacı'ya hep secde kıldı
Şah dedik Bacı'ya Şah'tan içeri*

*Bacı'nın ismine Fâtıma dediler
Yeri göğü onda mevcut buldular Selman
üzüm getirdi engûr ezdiler Kırk olduk o
nura nurdan içeri*

*Virânî sözünü arife söyle Yüksekî
neylersin engini boyla Arif ol da
dost bağını seyreyle
Güle âşık olduk gülden içeri*

Nefes söylendikten sonra rehber Salih Ulu (KK-6), "Şimdi edep erkân canlar." diyerek katılımcıları uyarır. Herkes ayağa kalkarak dâr-ı Hüseyin'e durur (Fotoğraf-3).



Fotoğraf 3. Cem Katılımcılarının Dâr-ı Hüseyin Duruşu

Zâkir Hâdi Demirtaş, şu düvaz-imam'ı söylemeye başlar:

*Serime bir sevda düştü
Muhammed Ali'den beri
Yandı vücudum kül oldu
Ta kalubeladan beri*

*Hasan Hüseyin'i sevdim
İkrarımı onlara verdim
Kâfirlerin putunu kırdım
Halil-ül rahmandan beri*

*Ali Fatıma'dan beri
Arka tutundum kollarım
Severim On İki İmamları
Atası pirinden beri*

*İmam Zeynel'in yolları
Açılmış gonca gülleri
Ol İmam Bakir Serveri
Halil-ül rahmandan beri*

Muhammed dünyaya geldi
Şu âlem nur ile doldu
Hocam İmam Cafer oldu
Okuruz ezelden beri

Sevdiğim Musayı Kazım
Rızaya bağlıdır özüm
Kolumda Şahan-ilbazım
Beslerim zamandan beri

Ta ki sırrına ermişem
Nakile tek tek tutmuşam
Askeriden değişmişem
Sarhoşum zamandan beri

Bunların bendi boşandı
İndi turaba döşendi
Mehdi'den kılıç kuşandı
Bilirim zamandan beri

Hasan Hakk'a yalvar
Hak Muhammed Ali Server
Bizi sual eden canlar
Gelişim imandan beri

Düvaz-imam bitirildikten sonra dâr duruşundayken rehber Salih Ulu, şu duayı okur:

Bismişah Allah Allah! Lâ ilahe illallah, lâ ilahe illallah. Hak birdir, bir Muhammed Resulullah. Ali'yyül veliyüllah, veliyül Aliyüllah, Mürşidil Kamilullah. Kamiller katarından, didarından ayırma Allah, ayırmaz inşallah. Hayır hacetlerimizi, hayır dileklerimiz, hayır ibadetlerimizi, cemlerimizi, çırağlarımızı, deyişlerimizi, nefeslerimizi, düvazlarımızı, dârlarımızı, divanlarımızı, getirilen lokmalarımızı kabul edecek Allah, kabul eder İnşallah. Er aşkına, Pir aşkına, On İki İmamlar aşkına şevk ile diyelim Allah Allah.

Duanın ardından söz dede Oktay Garkın'a verilir. O da cem için bir dua okur:

Akşamlar hayır ola, hayırlar fethola. Şerler defola. Münkir münafıklar berbat ola, kahrola. Üçlerin, Beşlerin, Yedilerin, On İki İmam, On Dört Masum-u Pâk ve On Yedi Kemberbest efendilerimizin katarlarından didarlarından ayırmaya. Saza vuran eller, nefes söyleyen diller ağrı acı görmeye. Dâr çeken didar göre, erenler sefaya vara, münkirler cefaya vara. Yuh münkire, lanet Yezid'e ola. Gerçekler demine hü.

Dua bittikten sonra dede Mehmet Demirtaş, Sultan Nevruz cemi için cem sohbeti ve nasihat faslına geçer. Sohbetin başında, nevrzun etimolojisine ve mevsimsel karşılığına değinerek doğanın uyanışı, yeni bir başlangıç ve diriliş temaları üzerinden katılımcılara kozmik zamanın döngüsel doğasını hatırlatır.⁷ Burada 21 Mart'ın ekinoks günü olmasından hareketle, tabiatın yeniden canlanmasının ruhsal bir

uyanışa örnek teşkil ettiğini ifade eder. Bu söylem, Alevi düşüncesinde doğa-insan-Hak bütünlüğünü merkeze alan bir anlayışın tezahürüdür.

Daha sonrasında dede Mehmet Demirtaş, nevruzun yalnızca doğa temelli bir bahar bayramı olmadığını, Alevi inanç sisteminde Hz. Ali'nin doğum günü olarak kutlandığını, dolayısıyla bugünün Alevi toplumu açısından inançsal bir milat kabul edildiğini ifade eder.⁸ Sohbet sırasında Hz. Ali'nin, ilmin kapısı olarak Alevilikteki yerini ve Hz. Muhammed ile olan ruhsal birliğini çeşitli hadislerle zenginleştirerek vurgular:

“Ben ağacın köküyüm; Ali, gövdesi; Fatıma, dalları; Hasan ve Hüseyin ise meyveleridir.”

“Ali benim canım, Ali benim kanım, Ali benim ruhum, Ali benim cismimdir.”

“Ben ilmin şehriyim, Ali ise kapısıdır. Biz aynı nurun, aynı ruhun parçasıyız.”

“Kim isterse önce Ali'yi tanımalı, ondan sonra benim yanıma, benim şehrime girmeli.”

Hadislerin yanı sıra Adil Ali Atalay Vaktidolu'nun Manzum Kur'an tercümesinden (2007) de alıntılar yapan Dede Mehmet Demirtaş, bu ifadeleriyle hem ontolojik hem de epistemolojik bir figür olarak Hz. Ali'yi ön plana çıkarmakta ve Hz. Ali – Hz. Muhammed – Ehlibeyt üçlüsünün birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görüldüğünü vurgulamaktadır. “Ali demek, Muhammed demektir; Muhammed demek, ehlibeyit demektir.”

Dede Mehmet Demirtaş'ın sohbetinde sıklıkla geçen Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in yanı sıra On İki İmamlar ocak pirleri ve dedelerine yapılan göndermeler⁹; şecerenin, kutsallık aktarımının ve nur anlayışının varlığını ortaya koymaktadır. “Bir Hacı Bektaş-ı Veli, bir Şücaaddin Veli, bir Seyit Battalgazi. Onların hepsinin nur olduğunu düşünürüz” ifadesi, adı geçen figürlerin tarihsel-manevi sürekliliğinin halk belleğinde yaşayan izdüşümleridir.

Sohbette yer alan İmam Hüseyin'in dik duruşu ve yetmiş iki şehitle birlikte şehadeti¹⁰, Alevi kimliğinde direniş ve hakikat uğruna fedakârlık ideallerinin temelini oluşturan simgesel anlatılardandır. Mehmet Dede, Hz. Muhammed'in yolunu devam ettiren Hz. Ali'nin, İslamiyet'in ikinci dönüm noktası olduğunu söyler ve Muaviye ve Yezid yönetimiyle temsil edilen baskıcı İslam yorumuna karşı Aleviliğin “gerçek İslamiyet” olarak konumlandığını vurgular.

Cem sohbeti içerisinde nevruzun sadece Alevilere değil, tüm insanlığa ait bir doğa kutlaması olduğu da sıkça vurgulanmıştır.¹¹ Nevruz; güneşin dönüşü, gece-gündüz eşitliği, ağaçların uyanışı gibi doğa olaylarıyla birlikte tüm dünyada insan ruhunun ve toplumun uyanışına örnek teşkil eder. Ancak Mehmet Dede, nevruzun Alevilikte özel bir anlamla yüklendiğini belirtir. Aleviliğin evrensel değerlere açık ama özgün olduğu yorumunu ortaya koyar. Bu noktadan sonra Nevruz ceminin Alevilikteki yeri ve şekli anlatılmaya başlanır.¹² Mehmet Dede, Alevilikte nevruzun önemini şu olaylar üzerinden aktarmaktadır:

1. Nevruz, Hz. Ali'nin doğduğu gündür.
2. Nevruz, Hz. Ali ve Hz. Fatıma'nın evlendiği gündür.
3. Nevruz, Hz. Muhammed'in Miraç'a çıktığı gündür.
4. Nevruz, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin kırklar cemine katıldığı gündür.

Bu noktada cem boyunca birçok yerde nevruzda Hz. Ali'nin doğmuş olması vurgulanır ve önemsenir. Bu algının Anadolu'daki en önemli yazılı kaynağı ise Yemînî'nin Faziletnâme'sidir (Sarıkaya, 2020, s. 158).

Dede Mehmet Demirtaş, sohbetinde Kur'an ayetlerinden (Maide: 35, Ahzab: 46, Araf: 54, Bakara: 30) örnekler vererek Aleviliğin Kur'an temelli bir yorum sunduğunu ifade eder:

"... Maide suresi 35. ayette 'Allah'a yaklaşmaya vesile arayın. Birlikte olun. Allah'ı anın. O sizi Allah'a götürecektir' yazılıdır. İnşallah bugünkü birliğimiz, beraberliğimiz da bizi Allah'a götürür..."

"... Bakara suresi 30. ayette, Hicr suresi 26. ayette ve Saffat suresi 11. ayette bahsi geçiyor. Allah Âdem'in çamurunu hazırladığı zaman melekleri görevlendirir. Cebrail, Mikail, İsrail'i toprak alıp getirmeleri için çağırır. Daha sonra Azrail'i çağırır. Bunun üzerine Azrail, yeryüzünden zorla toprağı alır, Allah'a götürür. Allah'ın katına geldiği zaman da toprağı emanet getirdiğini söyler. Bizler de Hakk'a yürüyoruz, cenazemiz kalkıyor, toprağı gömülüyor değil mi? Emanet yerine varıyor. Hiç toprak yükseliyor mu? Gökten mezarlara baktığınız zaman toprağın yükseldiğini görüyor musunuz? Yükselmez. Çünkü vücut oradan alınmış ve yine oraya verilmiştir. Yani emanet yerini bulmuştur."

Aynı zamanda Tevrat, Zebur ve İncil'de yer alan On Emir'in Kur'an'da da bulunduğunu hatırlatarak Aleviliğin evrensel ahlaki değerlerle uyumlu olduğunu vurgular.¹³

Sohbetin sonunda Mehmet Dede, nevrulzla ilişkilendirilen Hz. Nuh'un tufandan kurtuluşu, Hz. Yunus'un balığın karnından çıkışı ve Hz. Yusuf'un kuyudan kurtuluşu gibi sembolik doğuş ve kurtuluş anlatılarını aktarır¹⁴. Bu anlatılar, nevrulun sadece fiziksel bir mevsim dönüşü değil, aynı zamanda manevi yeniden doğuşun günü olduğunu pekiştirmektedir.

Cem sohbetinin sonlanmasının ardından rehber Ekrem Kubat (KK-7), şu Nevruzıyeyi okur (Karekod-4):

Doğduğu gün bugün Şah-ı Merdan'ın
Canlar nevrulunuz mübarek olsun
Gönüller sultanı nurdur meydanı
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Saadet hırkası büründü
Ali İnyet tacını vurundu
Ali Hak nazar eyledi bilindi
Ali Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Sofra halk sofrası davet Ali'den
Buyurun ceme can-ı gönülden
Medet mürvet kim ne diler pirimden
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Kırk dalı yaprakları çiçeğin
Ağaç amma öz ola çekirdeği
Bismelenin B'sindeki gerçeği
Bildik nevrulunuz mübarek olsun

Nevruz günü açar çiğdem çiçekler
Düvaz okur sazlar çalar böcekler
Kabul olur bugün cümle dilekler
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Muhabbet şerbetinin nurdan yapısı
Şah-ı Merdan oldu ilmin kapısı
Bugün bayram eder kulların hepsi
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Biz sendeniz can denen bir çeşmeyiz
Her gün nevrulz günü coşan neşeyiz
Öz biziz gül sümbül biz menekşeyiz
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Sultan Nevruz günü hilkat uyanır
İçinde aşk olan ceme dolandır
Eli değil muhibban aşka dolandır
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Saki kevserdir ol Şah-ı Merdan
Sunduğu dem oldu her derde derman
Gönül pervanedir dinlemez ferman
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Nurdan yaratıldı bizim soyumuz
Türlü türlü çiçek açar huyumuz
Meyvemizin tadı neyse biz de oyuz
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Kuran nazil oldu, oku denildi
Nevruz geldi her can rabbini bildi
Cümle âlem Hakk'a hem secde kıldı
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Karekod:1



Mürşit der ki erenlerin ceminde
Muhabbet ateşi yanar sinemde
Nevruz günü çalar canımız tende
Canlar nevrulunuz mübarek olsun

Ali Garkın resmen söyledi bunu
Ali bir deryadır dinleyin onu

Gaflete düşmeyin hakkın kanunu
Canlar nevrurunuz mübarek olsun

Nevruzîyenin okunmasının ardından rehber Ekrem Kubat yeni bir nefes okumak için hazırlanır. Bu esnada bazı katılımcıların erkân tamamlanmadan dışarı çıkmak istemeleri üzerine dede Mehmet Demirtaş, bu duruma müdahale eder ve cem alanının kutsiyetine vurgu yaparak katılımcıları uyarır. Dede, cemin başladığı andan itibaren sonuna kadar kalınmasının bir gereklilik olduğunu belirtir, aksi durumda cemden çıkmak isteyen kişilerin topluluktan helallik almasının şart olduğunu ifade eder:

- Ayn-i cem gardaşlar bu canlarımız dışarı çıkmak isterler. Sanırım gitmek istiyorlar. Gidebilirler mi?
- Evet.
- Gitmelerine müsaade edelim mi? Müsaade eder misiniz?
- Evet.
- Hakkınızı helal eder misiniz?
- Helal olsun. Allah eyvallah!

Cem erkânı esnasında yaşanan bu durum, cem ibadetinin yalnızca bireysel bir deneyim olmadığını, toplulukla birlikte yürütülen bütünlüklü bir ibadet biçimi olduğunu gözler önüne sermektedir. Katılımcılar tarafından “Ayn-i cem” olarak adlandırılan bu toplu ibadet sürecinde bir canın cemi terk etmesi, yalnızca fiziksel bir ayrılma değil, aynı zamanda ruhani bir bütünlükten kopma anlamı taşıdığından, bu ayrılışın ancak cem halkasının rızalığı ve helalliğiyle mümkün olabileceği belirtilmiştir. Bu durum, Alevi-Bektaşî erkânında bireysel davranışların katılımcıların onayıyla anlam kazandığını ve cem ibadetinin toplumsal rızalık ve karşılıklı sorumluluk zemininde şekillendiğini göstermektedir. Yaşanan bu hadiseden sonra cem devam ettirilir ve rehber Ekrem Kubat, şu mersiyeyi okur:

Dağlar seda verir ahu zarıma
Özüm çektim ol pirimin dârına
Çektiği acılar her gün bağırma
Batar Kerbelâ'da İmam Hüseyin.

Ağlarım ağlarım gözyaşım silip Derdimi
paylaşsam o dostu bulup
Her gün gözlerimin önüne gelip
Tüter Kerbelâ'da İmam Hüseyin.

Hak emrine boyun büktüklerinden
Gözlerinden yaşlar döktüklerinden
Bütün nebilerin çektiklerinden
Beter Kerbelâ'da İmam Hüseyin.

Komşu yaptı erenleri kırıkları
Zaten birbirinden yoktur farkları
Boğazına düğümlenen hiçkırıkları
Yutar Kerbelâ'da İmam Hüseyin.

Mekân kurdu Kerbelâ'nın çölüne
Göğüs gerdi bin bir türlü zulmüne
Bülbül olup konmuş cennet gülüne
Öter Kerbelâ'da İmam Hüseyin.

Oluk oluk akıttılar kanını
Hak aşkına sevenlerle canı
Kanlı Yezid sarmış dört bir yanını
Satar Kerbelâ'da İmam Hüseyin.

Ali Sefa'm der ki Şah'im
Kurban olam yere düşen kanına
Yetmiş üç masumu almış yanına
Yatar Kerbelâ'da İmam Hüseyin

Mersiyeden sonra saka suyunun dağıtılmasına geçilir. Mersiye esnasında rehber ve sakkacı Battal Bingöl (KK-8), beline tığ-bendiğini takar ve hizmet odasına geçerek cem için okunan sakka sularını getirirler. Mersiyenin tamamlandıktan sonra sakkacı, Mehmet Dede'nin huzuruna gelerek niyaz duruşunda temenni eder ve edebe uygun olarak üç adım atıp İhlas suresini okur. Daha sonra şu sözlerle selamlama yapılır ve sakka suyu cem katılımcılarının üzerine serpilmeye başlanır:

"Şefa'at eyle katresi düşene, sen yardım eyle Allah Allah diye çağrış edene!
Selamullah ya Hüseyin. Selamullah ya Hüseyin. Selamullah ya Hüseyin!" (KK- 8).

Ardından yaşlı, hasta ve engelliler hariç herkes ayağa kalkıp niyaz duruşunda dururlar. Rehber Salih Ulu, sakkacı Battal Bingöl ve zâkirler (KK-5 ve KK-7) dedeler önünde huzurda durarak selam verirler. Rehber Arif Armutlu (KK-9) şu mersiyei okur (Karekod-3):

Ya Ali Mâh u Muharrem'dir
Yine gam üstüne gamdır
Didemizden akan elemdir
Yezid'e lanet etmek şemusumdur

İmam Hüseyin'in yarası
İşte buradadır sırası
Derdinizin dermanını veresi
Yezid'e lanet etmek oldu töresi

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

Hatice Fatıma derdi.
Hasan'la Hüseyin'i kurban verdi.
Yezid'e yüz bin kere lanet derdi.

İmam Zeynel zindanda oturan
Gül cemalini nura batıran
Ebâ Müslüm'e hüccet götüren.
Yezid'e yüz bin kere lanet getiren

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

Karekod: 2



Muhammed'dir, İmam Bakır.
Budur evvel, budur ahır.
Üstadımdan böyle duydu fakir.
Yezid'e yüz bin kere lanet okur.

Şahların şahıdır Şah Merdan.
Onları sevenler oldu kurban.
Biz böyle duyduk mürşitten pirden.
Yezid'e lanet okurum elden her an.

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

İmam Cafer, Şahlar Şahı
Ahirete kalmaz âşıkların ahı
Âlemin güneşi mâhı
Yezid'e yüz bin kere lanet etmek oldu sahı
Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

Şahlara edelim niyaz
Yazıcı dersini böylece yaz
Onların yüzünden değil mi yüz göz
Yezid'e yüz bin kere lanet yetmez
Ah Hüseyin, vah Hüseyin
Gittin elden Şah Hüseyin.

Vardaktadır İmam Musa
Dertli sinem döndü köze
Şefaata eyleye bize
Yezid'e yüz bin kere lanet etmek oldu seza

Askeri Zülfikâr bilen,
Atasından himmet diler
Bir gün gelir kâfire kılıç çalar.
Yezid'e yüz bin kere lanet diler.

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

Ah Hüseyin, vah Hüseyin.
Gittin elden Şah Hüseyin.

İmam Rıza, ayı yuttu
Şahım Horasan'a gitti
Atasının emrini tuttu
Yezid'e yüz bin kere lanet etti.

Sene 1267,
Velim bu kelamı böyle dedi.
Mehdi münafıklara lanet dedi.
Yezid'e yüz bin kere lanet dedi.

Ah Hüseyin, vah Hüseyin,
Ela gözlü Şah Hüseyin.

Mersiye'nin ardından rehber Arif Armutlu eşliğinde tüm katılımcılar tekbir ve salavat getirirler:

"Seyyid-ül Kainat, verelim Muhammed Mustafa'ya candan salavat. Hü dedik içene, rahmet göçene. Hasan Ali'ye, Hüseyin'e, Veli'ye, Sadık-ı Sıtkı, Selman-ı Pak aşkına tekbir edelim On İki İmanların aşkına. Allahuekber, Allahuekber,

Allahuekber, Allahuekber. Lâ ilahe illallah! Hak bir tektir, Muhammed Resulullah. Emîrül-Mü'minîn Aliyyü'l-Murtazâ. Veliyyullah, Mürşid-i Kâmilullah. Kamiller katarından ayırma Allah'ım!"

Rehber Salih Ulu ise şu duayı okur:

"Lâ ilahe illallah, lâ ilahe illallah. Hak birdir dirliğine Muhammed Resulullah. Emren müminin velililullah, veliyül mürşid, mürşidül kelimullah. Kamiller katarından, didarından ayırmaya Allah, ayırmaz inşallah. Hayır hacetlerimizi, hayır dileklerimiz, hayır ibadetlerimizi, cemlerimizi, carlarımızı, çerağlarımızı, deyişlerimizi, nefeslerimizi, düvazlarımızı, dârlarımızı, divanlarımızı, sakka sularımızı, yapılan lokmalarımızı kabul edeceği Allah, kabul eder inşallah. Er aşkına, pir aşkına, On İki İmamlar aşkına, aşk ile şevk ile diyelim Allah Allah."

Ardından huzurda oturan babalardan Kazım Yılmaz hizmetlilere şöyle dua eder:

"Allah'a yapmış olduğunuz hizmetiniz kabul, muradınız hâsıl ola. Hizmet gören ayaklarınız, başlarınız ağrı acı görmeye. Şah Hüseyin aşkına. Ber cemâl-i Muhammed kemâl-i Hasan Hüseyin Ali Rahman'a salavât. Bismişah Allah Allah! Allah Allah! Âşıkların sadıkların muradları hâsıl ola. Söyleyen dilleri solmaya bülbül ola. On İki İmam, On Dört Masum-pâk, Hak erenlerinin himmetleri üzerimize ola. Lütuf Hazret-i Pirden, dua bizden, kabulü yüce Allah'tan ola. Erenler keremine, gerçekler demine gerçeğe hü. Ya Allah ya Muhammed ya Ali."

Dua faslının ardından sakka suları çoğaltılarak tüm cem katılımcılarına dağıtılmaya başlanır. Sakka suları dağıtıldıktan sonra ise semah hizmetine geçilir. Semah hizmetinde önce ikrar sahibi kadın taliplerin semah dönmesi yapılır (Fotoğraf-4) (Karekod-2). Semaha kalkan kadınlar mürşit önünde niyaz ederek meydana çıkarlar ve semah için niyet ederler. Sonra dedenin önünde yere niyaz ederler ve dâr-ı Fatıma duruşuna geçerek zâkirin deyişini beklerler.



Karekod:3



Fotoğraf 4. Kadın Taliplerin Semah Dönüşü

Zâkir Hâdi Demirtaş, deyiş okur; diğer katılımcılar da ona eşlik eder:

Kalksın ev sahibi semah eylesin
Döksün günahını meydana gelsin

Şu yalan dünyaya geldim geleli
Kendime münasip yâr bulamadım
Yârelendim al kanlara boyandım
Elimin kanına yurt bulamadım

Şah, şah, şah, şah da Şahtan gasıla

Şah Ali Mürvet de mekânı cennet

Devran-ı şah ya Muhammed ya Ali'dir

Dostumun zülüfleri destedir deste
Erenler oturmuş ah için posta
Bir zaman sağ gezdim bir zaman hasta
Hasta hâlimle hepten bulamadım gönlü

Şah, şah, şah, şah da Şahtan gasıla
Şah Ali Mürvet de mekânı cennet

Devran-ı şah ya Muhammed ya Ali'dir

Semah bittikten sonra kadınlar, dedelerin önünde selam vererek dururlar ve ayak parmaklarıyla dâr-ı Fatıma duruşu yaparak dua beklerler. Mehmet Dede semaha kalkan kadınlara şu duayı okur:

“Bismişah! Allah Allah Allah Allah! Semahlarımız kabul ola. Semah dönen ayaklarınız, ağrı görmeye. Muradlarımız hâsıl ola. Evlerimiz ocaklarımız şen ola. Dönmüş olduğunuz semahlar, Kırkların döndüğü semahların yerine kaydola. Dil bizden, lütuf Hazret-i Pirden, dua bizden kabulü yüce Allah'tan ola. Erenler demine gerçekler keremine hü. Ya Allah ya Muhammed ya Ali.”

Duanın ardından kadınlar dedelere niyaz ederek eğilirler ve tekrardan yerlerine geçerler. Bundan sonra lokma hizmetine geçilir. Lokmalar getirilirken zâkir Hâdi Demirtaş, şu nefesi söyler:

Adını zikrettim gündüz ve gece,
Bilirim bu dil dökülür hece hece.

Şah-ı Merdan bize güvence,
Yetiş yaramıza, Şah-ı Merdan Ali!

Aydınlatır bizi güneşle ay,
Altında Düldül, elinde ok-yay,

Kerbelâ acısı içimizde vay,
Yetiş yaramıza, Şah-ı Merdan Ali!

Çaldı Zülfikâr, acıyı dindirdi,
Mazlumların yüzünü güldürdü.
Ali şifamızdır, sâyesinde kalmaz âhımız.
Yetiş yaramıza, Şah-ı Merdan Ali!

Lokmacı Şerife Bacı (KK-11), lokmaları getirdikten sonra yine dedeler önünde niyaz ederek dua alırlar. Dede Oktay Garkın, şu duayı okur:

“Bismillahirrahmanirrahim. Hizmetleriniz kabul, muratlarınız hâsıl ola. Gam kasavet görmeyesiniz. Yüzünüz ak, özünüz pak ola. Yolunuz açık, haneniz bereketli, rızkınız bol, dualarınız makbul ola. Hastalarınıza şifa, dertlilere deva, gönüllere iman ola.”

Duadan sonra lokmalar dağıtılmaya başlar. Lokmalar dağıtılırken baba Kazım Yılmaz, kendi yazdığı Alinâme adı deyişini okur (Karekod-1):

Bugün Kâbe’de doğdu bir güneş
Cihanda olmadı ona bir eş

Aydınlattı âlemi bir nur
Ali adı idi gelen hem nur hem hür

Onunla tabiat uyandı yeni bir gün
İlk defa Kâbe’de doğandı o

İlk ve sondur Kâbe’de doğan bir can
Bir daha böyle bir olay olmadı olmadı bir an

Tabiat uyandı çiğdem nevrüzda
Güneş hak burcuna girdi bu ayda

Gelmedi cihana Ali gibi bir mert
Onun da önüne koydular bir set

Örnek bir insandı ders almalı
Onu sevip onun yanında olmalı

Hiçbir zaman doğruluktan ayrılmadı
Savaşta hak yolunda hiç yılmadı

Hz. Muhammed’in yanında yetişti
Bir din kapısı oldu o makama erişti

Din kapısında peygamberin yanında
Yetişti imdada Resulallah’ın darında

Düldül gibi at, Zülfikâr gibi kılıcı
O azameti ile Hayber’i yıkışı

Ne kaleler fethetti zaferle
Methetmedi kendini bir kere

Her daim Peygamberin yardımcısı
İlk Müslüman olan can yoldaşı

Peygamber son veda hutbesinde
Dedi ki ey Müslümanlar son deminde

Sizlere kuran ve ehlibeyit emanet
Sakın ola etmeyin onlara ihanet

Karekod:4



Ali benim canım, Ali benim kanım
Ali'yi seven beni sever berahim

Ali'ye gelmişti son hilafet
Osman dönemi her isteyene bidayet

Ali sizlerin olsun önderi
Sakın ola unutmayın bu sözleri

Yaşlı ve iradesiz dağıttı mülkünü
Yağma edildi hilafet zülfünü

Fakat hiçbiri tutmadılar vasiyeti
Peygamber Hakk'a yürüyünce ihaneti

Şam'da Muaviye yükünü tutmuş
Sanki orada bir devlet kurmuş

Ebubekir, Ömer, Osman hilafet davasında
Peygamberin naaşını unuttular anında

Derhal Ali'nin peşine düşmüş
Sıffin Harbi'ni hazırlamış olmuş

Ali'ye vasiyet etmişti peygamber
Görevlerini yerine getirdi yakın aileden

On binlerce Müslüman kanı dökülmüş
Hile ile hilafet de Ali'den alınmış

Hilafet kavgasını Ömer bitirdi
Ebu Bekir'i öne sürüp getirdi

Amr bin Âs hakem Muaviye'ye Yaşlı
Ebû Mûsâ el-Eş'arî hakem Ali'ye

Akıllarına peygamber geldi
Hışım ile kabrin kapısına vurdu

Ali'den hilafeti almak için
İçleri fesat dolu hem de kin

Kapı arkasında Fatıma vardı
Hamileydi kapı karnına çarptı

Amr bin Âs zalim ve hilebaz Ali'yi
tuzağa düşürmek için kurnaz

Fatıma hem çocuğu düştü hem kaburga kırık
Bununla kalmadı rahatsızlandı yıkılıp

Dediler sen bu işi bitireceksin
Bu işte araçılara yedireceksin

Altı ay sürmedi Hakk'a yürüdü
Ehlibeyt halkını hüzne bürüdü

Kuttame ile anlaştılar kinlerini paylaştılar
Ali'yi öldürürsen seninle evlenirim anlaştılar

Ali sanduka üzerinde tahta kılıç
Saçlar kaşlar dikilmiş durur dinç

İbni Mülcem söz verdi öldüreceğim
Kuttame o zaman seninle evlenicem

Bu hâlden korktular döndüler geri
Derslerini aldılar evlere gittiler geri

On dokuz ramazan sabahında
Pusudan çıkıp saldırdı Şahıma

Hilafet Bekir Ömer Osman'la
Devam etti olaylar hüsrarla

Ey kâfir dedi ne yaptın bana
Hiçbir zaman kastım olmadı

Yıktın eyledin Allah'ın kâbesini hem Ben sağ kalırsam yine söylemem sana kem	Aynı yemeklerden verin doyurun Ben ölürsem bir darbeyle öldürün
Hasan ile Hüseyin hemen koştular Kan revan olmuş gördüler koçlar	Yirmi bir ramazan oldu tamam Hakk'a yürüdü koskoca imam
Kâfir Mülcem yakalandı geldi önüne Oğullara dedi değmeyin şimdi ona	Bir tarih böyle yazıldı beyan Kazım Baba ve cümlesi Şah'ı unutmayacak inan

Alinâme'nin ardından Dede Mehmet Demirtaş bitiriş konuşması yapar ve helallik alır. Dede, cemin sonunda şu duayı okuyarak cemi tamamlar:

“Oturanın, duranın; gıybetten, kavgadan uzak evine varanın; yastığına baş koyanın ve On İki İmamlar ile Ehlibeyt'i zikreden Allah işini rast getirsin. Sağ yatıp salim kalkmak nasip etsin. Daha böyle nice Nevruz cemleri yapıp Ehlibeyt'i anmayı nasip etsin. Gidenin yolu olsun kalanın da evi burası olsun.”

4. Sultan Nevruz Ceminin İşlevsel Özellikleri

Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı tarafından, Eskişehir il merkezi, Hacı Bektaş Veli Kültür Merkezi'nde düzenlenen Sultan Nevruz cemi, hem fiziksel mekân hem de katılımcı eğilimi bakımından, Alevi erkânlarının günümüz şartlarındaki sürekliliğine dair önemli veriler sunmaktadır. Şehir merkezinde icra edilen bu cem, yalnızca köy ya da ocak mensuplarına değil, farklı yerlerden gelen Alevi ve Alevi olmayan bireylere de açıktır. Bu durum, geleneksel cem yapısının şehirli bağlamda kamusal bir boyut kazandığını, aynı zamanda Aleviliğin paylaşımcı, açıklık ilkesini koruyarak ritüel sürekliliğini sağlamaya çalıştığını göstermektedir. Sultan Nevruz cemi, gerek ritüel bileşenleri gerekse içerdiği inançsal söylemler bakımından yalnızca bir ibadet değil, aynı zamanda kültürel bir aktarım, toplumsal bir buluşma ve inanç kimliğinin yeniden inşası işlevini de üstlenmektedir.

Cem, dedenin post önünde diz çöküp dua vererek ve secdeye varmasıyla başlatılır ki bu hareket Alevi inanç sisteminde teslimiyetin, niyetin ve manevi hazırlığın sembolik bir ifadesidir. Ardından okunan uzun ve kapsamlı gülbank; cem katılımcılarının Hakk'a, On İki İmamlara, erenlere, pirlere silsilesine ve özellikle Hacı Bektaş-ı Veli'ye bağlılığını dile getiren kolektif bir yakarış örneğidir. Bu gülbank, yalnızca

metafizik bir dua metni değil, aynı zamanda Alevi tarihsel belleğinin sözlü aktarımı ve topluluğun manevi haritasıdır.

Cem sırasında görevli kişilere ayrı ayrı gülbanklar verilmesi ve her hizmetin dua ile karşılanması, Alevi erkânının yapısal hiyerarşisini ve hizmet temelli örgütlenmesini gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda cem sırasında bireyler arası rızalık alınması, dargınlıkların giderilmesi ve “Var mı erenler?” sorusu ile başlayan helalleşme sahnesi, toplumsal düzenin ibadetle kurulduğu bir ritüel çerçeve sunmaktadır. Dedenin helalleşme sırasında katılımcılara yaptığı yönlendirme, bireysel olanla kolektif olanın nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Cem yalnızca bireyin Hak ile ilişkisi değil, bireyin toplulukla barış içinde olma zorunluluğunun da mekânıdır.

Sultan Nevruz ceminin içeriğinde yer alan nefesler, düvaz-imamlar, mersiyeler ve deyişler, Alevi inancının, Hz. Ali ve ehlibeyit merkezli yapısını yüceltmekte; her bir sözlü ürün, inancın yaşanması ve aktarılması açısından didaktik bir araç görevi görmektedir. “Seversen Ali’yi değme yareme” gibi nefesler, inancın duygusal ve tasavvufi yönünü; “Ben Ali’den gayrı âlâ görmedim” gibi deyişler, Ali’nin temsil ettiği hakikatin evrenselliğini işler. Virânî Baba’dan okunan şiir ve Pir Sultan’a ait nefesler, âşıklık geleneğinin cem içerisindeki sürekliliğini sağlarken aynı zamanda Alevi öğretilerinin sözlü kültürle taşınmasına vesile olur.

Erkân boyunca "Allah Allah, ya Muhammed, ya Ali" gibi ifadeler sıkça tekrar edilmiştir. On İki İmam, özellikle Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’e yapılan atıflar, Kerbelâ şehitlerine saygı duruşu niteliğindedir. Özellikle "Ve bi-nûri azametike yâ Allah", "Ve bi-sırrı vilâyetike yâ Ali", "Edriknî" ifadeleri üç kez tekrarlanarak, kutsal sayılar ve tekrarların önemine dikkat çekilmektedir. Cem esnasında dile getirilen dualarda "Üçler, Beşler, Yediler, On İki İmam, On Dört Masum-u Pâk, On Yedi Kemberbest, Yetmiş İki Şüheda, Kutbu’l-Aktâb" gibi manevi zümrelere yönelik saygı ifadeleri kullanılmıştır.

Sohbet ve cem sohbeti faslı ise, cem erkânının yalnızca ibadetle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda bir bilgi ve bilinç aktarımı mekânı olduğunu gösterir. Mehmet Dede’nin, Hz. Ali’nin doğumu, Hz. Muhammed ile ilişkisi, ehlibeyit silsilesi ve Kerbelâ olayları üzerinden verdiği cem sohbeti, Alevi inanç sisteminin hem tarihsel hem de metafizik temel taşlarını bir arada işler. Hz. Ali’nin “nur”, “ilmin kapısı”, “Peygamber’in cismi ve ruhu” olması gibi ifadeler, Alevi kozmolojisinde onun merkezî konumunu

belirginleştirir. Nevruzun yalnızca baharın gelişi değil, aynı zamanda Alevilik için bir milat olarak görülmesi, bu cem ibadetinin inançsal takvimdeki yerini de tayin eder. Nevruzun Hz. Ali'nin doğum günü olması, onunla "nurun zuhur ettiği gün" olarak görülmesi, cem esnasında okunan deyiş, dua ve cem sohbetleriyle anlam kazandırılır.

Sultan Nevruz ceminin şehir merkezinde, farklı Alevi topluluklarının da katılımıyla düzenlenmesi, bu erkânın hem ibadet birliğini pekiştiren hem de dışa dönük bir temsil işlevi üstlendiğini gösterir. Diğer cemlerden farklı olarak Nevruz cemine ikrarsız olanların da kabulü, nevrusun doğrudan dinî bir gelenekle ilişkilendirilmemesi nedeniyledir. Bu durum aynı zamanda Alevi öğretisinin paylaşımcı ve kuşatıcı karakterinin de bir yansımasıdır. Ancak bu açıklığın belirli sınırlarla ve dede kontrolünde yürütülmesi, inanç sisteminin kendine özgü disiplini ve erkân adabının korunduğunu da gösterir.

Cem esnasında bazı katılımcıların erkândan erken çıkmak istemesi üzerine yaşanan helallik sahnesi, Alevilikte cem ibadetinin kolektif yapısını ve topluluk rızasının gerekliliğini bir kez daha ortaya koyar. Dedenin izinsiz ayrılmayı uygun bulmaması, ancak katılımcıların rızalığı doğrultusunda ayrılmaya izin verilmesi, cem ibadetinin sadece bireysel niyetle değil, toplulukla kurulmuş bir sözleşmeyle yürütüldüğünü göstermektedir.

Sakka hizmetiyle birlikte başlayan yas bölümü ve ardından okunan mersiyeler, Kerbelâ anlatısının hem duygusal hem de ibadet düzleminde ceme dâhil edildiğini gösterir. Mersiyelerde geçen figürler, özellikle İmam Hüseyin'in şahsında bütün ehlibeytin çilesine ortak olunmasını sağlar. Gözcü, rehber, zâkir ve sakkacının uyumlu biçimde gerçekleştirdiği hizmetler, cem erkânının disiplinli yapısına ve simgesel düzenine işaret eder. Dualar, mersiyeler, salavat ve tekbirlerle süslenen bu sahneler, yalnızca geçmişte yaşanmış bir olaya ağıt yakmakla kalmaz, aynı zamanda bu olayı bugünün toplumsal hafızasında canlı tutar.

Semah faslında kadın taliplerin dönmesi, Alevi erkânlarında kadınların aktif katılımını göstermesi açısından önemlidir. Dâr-ı Fatıma duruşu, hem Hz. Fatıma'nın manevi temsiliyetini hem de kadınların cem içerisindeki yerini sembolize eder. Kadınların meydana çıkarak dua eşliğinde semah dönmeleri, cem ibadetinin cinsiyet eşitliğine dayalı yapısal yönünü de ortaya koymaktadır. Bu sahne, kadınların sadece

katılımcı değil, aynı zamanda hizmet ve ibadet öznesi olduğunu gösterir. Doğada gözlemlenen canlanma, Alevi düşüncesinde kutsal olanın yeryüzüyle kurduğu ilişkiyi temsil eder. Bu bağlamda “Toprak Ana” figürü, üretkenliğin, şefkatin ve bereketin simgesidir. Erkek merkezli düzenlerin aksine, nevrüz ritüellerinde öne çıkan kadın katılımı, dişil kutsallığın cem ibadetlerinde nasıl somutlaştığını ortaya koyar (Özdemir, 2006, ss. 18-19). Bu yönüyle nevrüz, dişil ilkelerin kolektif olarak kutlandığı nadir zamanlardan biridir.

Cemin sonuna doğru okunan Alinâme, Hz. Ali'nin doğumu, kimliği ve misyonu üzerine kurulu özgün bir deyiş olup, dedenin kendi kaleminden çıkan bu eserle cemin maneviyatını ve öğretici yönünü pekiştirdiği görülmektedir. Son dua ile birlikte tamamlanan Sultan Nevruz cemi, bir yandan geleneksel Alevi erkânını sürdürmekte, diğer yandan çağdaş şartlar altında şehir merkezinde bu ibadetin yaşatılabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı tarafından Hacı Bektaş Veli Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen Sultan Nevruz cemi, yalnızca bir ibadet ortamı değil, Alevi kimliğinin kamusal alanda görünür kılındığı, kültürel sürekliliğin sağlandığı bir toplumsal hafıza mekânı olarak da önem arz etmektedir.

Sonuç

Nevruz, doğanın yeniden uyanışını ve dönüşümünü temsil eden bir kutlamadır. Bu kutlama biçimi, Alevi-Bektaşî inanç sisteminde yalnızca mevsimsel bir değişim değil; aynı zamanda ruhsal bir arınma, toplumsal barış ve kozmik uyumun yeniden tesis edilmesi anlamına gelir. Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı'nda yapılan Nevruz cemleri, bu çok katmanlı yenilenme düşüncesini topluca yaşatma pratiğidir. Modernleşmenin etkisiyle Alevi-Bektaşî inanç ve ritüel yapılarının kent ortamında farklı formlarda yeniden üretildiği ve ibadet olarak yaşatıldığı görülmektedir. Özellikle taşrada ortaya çıkan erkân uygulamalarının şehir merkezinde icra edilmesi, hem geleneksel inanç formlarının dönüşerek devamlılığını sağlaması hem de bu inanç sisteminin yeni toplumsal alanlara taşınması açısından dikkate değerdir. Bu bağlamda, Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı tarafından Eskişehir merkezde, Hacı Bektaş Veli Kültür

Merkezi'nde düzenlenen Sultan Nevruz cemi, geleneksel erkânın korunarak kent ortamına taşındığı önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Ocağın postnişini tarafından yürütülen erkân, hizmetlerin sıralanışı, dua ve gülbankların içerikleri, nefes ve mersiyelerin kaynakları bakımından klasik Alevi cem yapısıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bununla birlikte cemin, farklı bölgelerden gelen ikrarlı ya da ilgili bireylerin katılımına açık olması, nevruzun doğrudan dinî bir gelenekle ilişkilendirilmemesi nedeniyledir. Sultan Nevruz olarak anılan bu günde, kadim inanç motiflerinin yanı sıra İslâmî inanç motifleri de görülür. Ancak gerek o güne özel olarak düzenlenen cem erkânı gerekse yazılan "Nevruziye" adlı nefesler, nevruz ceminin dinî bir olgu gibi algılanmasına neden olmaktadır.

Cem esnasında okunan gülbank, nefes, düvaz-imam ve mersiyelerdeki içerikler; Aleviliğin Hz. Ali, On İki İmamlar ve ehlibeyit merkezli yapısını güçlendirici bir inanç söylemi taşımaktadır. Cem sırasında lokma, saka suyu ve semah hizmetleri geleneksel erkâna uygun biçimde yürütülmüş, özellikle kadın taliplerin semahta aktif rol alması, ceme cinsiyet eşitliğini dâhil eden önemli bir katılımcılık örneği olmuştur. Alevi cem törenlerinde kadınların varlığı tarihsel bir süreklilik arz eder. Nevruz cemleri ise bu görünürlüğün yoğun yaşandığı dönemlerden biridir. Kadınlar, doğadaki yenilenmenin temsilcisi olarak sadece izleyici değil, etkin birer özne olarak cem ritüelinde yer alırlar. Bu durum, kadınların doğaya olan sezgisel bağlılıklarıyla ilişkilendirilir ve cemlerin dışıl kutsallığı pekiştiren yönlerinden biri olarak kabul edilir.

Cem boyunca dede tarafından yapılan sohbetlerde nevruzun doğa temelli bir bayram olmanın ötesinde, Alevilikte Hz. Ali'nin doğum günü olarak kabul edilmesiyle birlikte inançsal bir milat olarak kutlandığı vurgulanmıştır.

Cem sırasında katılımcıların dışarı çıkma taleplerinde dede tarafından cem katılımcılarından rızalık alınarak helalleşme sağlanması, erkânın bireysel değil toplulukla yürütüldüğünü ve her hareketin katılımcıların rızasına dayandığını göstermektedir. Söz konusu erkân sürecinde yapılan cem sohbeti ve nasihatlerde Kur'an ayetleriyle birlikte Tevrat ve İncil'e de atıfta bulunularak Alevi öğretisinin evrensel ahlaki ilkelerle uyumlu yapısı vurgulanmıştır. Aynı şekilde Hz. Nuh, Hz. Yunus ve Hz. Yusuf gibi peygamber kıssalarıyla nevruz gününün kurtuluş, doğuş ve yeniden diriliş

anlamları pekiştirilmiş; böylece nevrüz yalnızca mevsimsel değil, aynı zamanda inançsal ve tarihsel bir yeniden doğuş günü olarak tanımlanmıştır.

Sonuç olarak, Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı tarafından, Eskişehir şehir merkezinde düzenlenen Sultan Nevruz cemi, hem geleneksel Alevi-Bektaşî erkânının kent merkezinde yaşatılmasını hem de yapısal olarak içinde bulunulan zamana ve şartlara uygun biçimde sürdürülmesini gösteren önemli bir uygulamadır. Katılımcı çeşitliliği, içerik zenginliği ve erkâna bağlılık açısından bu cem, Alevi topluluklarının kimliğini koruma ve inancını yeni bağlamlara taşıma kabiliyetini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Notlar

¹ Bu makale, 11-12 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen Uluslararası 21. Yüzyılda Türk Dünyası ve Sosyal Bilimler Sempozyumu'nda aynı isimle sunulan bildirinin genişletilmiş hâlidir./This article is an expanded version of the paper presented under the same name at the International Symposium on the Turkic World and Social Sciences in the 21st Century held on 11-12 April 2025.

² Örneğin, Antik Babil'de Kral Marduk'un ejderha Tiamat'ı yenmesini simgeleyen Akitu Festivali (Cengiz, 2021, s. 130), Hititler'de fırtına tanrısının İliyan'ı öldürmesiyle ilişkilendirildiği Prulliyas (Hooke, 1993, s. 11) ve Sümer-Akat kil tabletlerinde bahsi geçen nevrüze özel ağaç süsleme törenleri (Onarlı, 2003, s. 44) nevrüzle benzer doğa merkezli mitolojik zeminlere dayandırılmaktadır. Yunan kaynaklarda da bereket Tanrıçası Demeter'in, kızı Persephone'ye kavuşarak yeryüzünü berekete kavuşturduğu gün yine 21 Mart olmuştur (Er, 2006, ss. 213-214).

³ Çalışma içerisinde yararlanılan tüm fotoğraf ve videolar şahsi arşivimizden alınmıştır.

⁴ "Sevgili canlar, hepimiz hoş geldiniz. Alevilikte beş çeşit cem vardır: Birincisi her sene görgü yapıp dedemizin karşısına geçerek 'elime, belime, dilime sahip oldum' dediğimiz sordurma yani görgü cemidir. İkincisi, ömürde yalnızca bir kez olan ve yemin edip yeni bir hayata başladığımız ikrar cemidir. Üçüncüsü, kendine uygun bir ahiret kardeşi bulup onunla musahip olma cemidir. Dördüncüsü, Hakk'a yürüyen kişinin arkasından yapılan ve helallik aldığımız dâr cemidir. Beşincisi ise sosyal hayatta bir suç işlediğimizde o suçun cezasını çekmek için yapılan düşkünlük cemidir. Bizim asıl cemlerimiz bunlardır. Onlara fazla katılımcı almayız, yalnızca ikrarlı kişilerle yaparız. Bunların dışında bir de her perşembe yaptığımız ve Muharrem ayı haricinde yılın kalan haftalarının hizmetinin yapıldığı '48 Perşembe' vardır. Biz ona irşad cemi deriz ve orada anlatımlar yapar, sohbetler ederiz. Bu sohbetlerden bir şeyler almak, bir şeyler öğrenmek isteyen gençlerimiz de oraya gelir ve çerağı uyarması, sakka dağıtması gibi hizmetlerin hepsini bu sohbetlerde öğrenir. Bir de her şubat ayının 14. gününde yaptığımız Hızır cemi vardır. Bizler Muharrem ayında 10 gün oruç tutarız. İki gün de sabır orucu, şükür orucu, sevinç orucu dediğimiz oruçtan tutarız ve kurban keseriz. Nevruz cemi, tüm bu dediğim cemlerin içerisinde Muharrem cemine ve Hızır cemine uyuyor. Bu sayede herkes bu ceme girebiliyor ve cemlerimizi görebiliyor" (KK-1).

⁵ "İkrar, düşkünlük ve musahiplik cemlerinde kurbanların kesilmesi mecburidir. Diğer cemlerde kurban kesilmese de olur. Kurban yerine yemek veya ufak ikramlar da verilebilir. Onun için hiç kimse kurbandan sorumlu değildir. Kimse 'neden kurban kesilmedi?' diye sormaz. Fakat Nevruz cemi özeldir. Hz. Ali'nin doğum günü olduğu için bizler Nevruz ceminde kurban keseriz. Ama şunu da söylemek gerekir; Nevruz ceminde hayvan kurbanı kesmek zorunlu değildir. Elma da kurbandır. Biz bugün elma aldık ve herkese elma ikram edeceğiz. Vakıf başkanımız da bizlere yumurta ve gül dağıtacak. Bu bayramın bir adı da yumurta bayramıdır. Aynı zaman da gül de ehlibeyti temsil eder. İnşallah bütün cemlerimiz hep böyle güllerle, yumurtalarla, yemeklerle, güzel dostluklarla gerçekleşir" (KK-1).

⁶ "Ayn-i cem gardaşlar, bugün Hak huzuruna geldik. Bizim burası dâr meydanıdır. İnsanların kendi özünü dâra çekip sordurduğu meydandır. Bugün burada Hak yolunda ibadet edeceğiz. Kimse küskün, kederli, dargın olmamalı. Biz, sizi sizden aldık, yine size teslim ediyoruz. Sizin söylediğiniz her şey bizim kabulümüzdür. Dargınlığı, küskünlüğü olan varsa dil olsun meydana gelsin. Var mı erenler? Var mı erenler? Var mı erenler? Hak sizden razı olsun. Biliyorsunuz Alevilikte dargınlık, küskünlük tülbent kuruyuncaya kadardır. İnsanlar küskünlüğünü uzun sürdürmemelidir. Hemen barışmalıdır. Böyle bir durum varsa, küçük olan büyüğün önüne gelsin, niyaz etsin. Dargınlıklar küskünlükler ortadan kalksın. Var mı erenler? Siz diyorsunuz ki 'biz gönül birliğindeyiz, cem yapabiliriz'. O zaman haydi bakalım, başlayalım" (KK-1).

⁷ "Nevruz Farsça bir kelimedir. Nev ve Ruz kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Türkçede yeni gün anlamına gelir. Dünyada tabiat, varoluş, diriliş bayramı olarak algılanır. Yeni bir başlangıcı temsil eder. Doğanın uyanışıdır. Güneşli ve bereketli günleri simgeler. Toprağın yağmurlarla ıslanıp sonra üzerinin karla kaplanması, kısa bir ölüm uykusuna yatması ve daha sonra baharın gelmesiyle yeniden canlanıp dirilmesidir" (KK-1).

⁸ "Aleviler için nevruz özel bir anlam taşır. Çünkü nevruz Hz. Ali'nin doğum günüdür. 'Hz. Ali kim?' diye düşünecek olursak Ahzab suresi 46. ayette Allah, Hz. Peygamber efendimizi kendi nurundan yarattığını; onun feyzinden, ziyasından ve bilgisinden yararlanılması gerektiğini belirtmiştir. Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin, iki nurun parçası olduklarını belirtmiştir. 'Ben ağacın köküyüm, Ali gövdesi, Fatıma dalları, Hasan ve Hüseyin ise meyveleridir.' demiştir. Bazı hadisçiler bunu hadis olarak kabul etse de Adil Atalay Anadolu'nun Manzum Kur'an Tercümesi'nde (2007, s. 457) ehlibeyit durumu açıkça belirtilmiştir. Yine Hz. Muhammed 'Ali benim canım, Ali benim kanım, Ali benim ruhum, Ali benim cismim. Ben ilmin şehriyim, Ali ise kapısı.' demiştir ve Ali vasıtasıyla kendisine erişilebileceğini söylemiştir. 'Kim isterse önce Ali'yi tanımalı, ondan sonra benim yanıma, benim şehrim'e girmeli' demiştir. Gerek Hz. Muhammed, gerek Hz. Ali ve ehlibeyit, hepsi aynı nurun parçalarıdır. Onun için Sultan Nevruz, Hz. Ali demektir. Hz. Ali demek, Hz. Muhammed demektir. Hz. Muhammed, ehlibeyit demektir. Bunlar hiç ayrılmaz" (KK-1).

⁹ "Önce kim vardı? Hz. Peygamber efendimiz vardı. Ondan sonra kimler geldi? Onun ehlibeyti geldi. Ondan sonra? Demin isimlerini zikrettiğimiz On İki İmamlar vardı. Peki ya ondan sonra? Onun soyundan gelen ocak pirleri vardı. Biz hepsinin nur olduğunu düşünürüz değil mi? Pir Hacı Bektaş Veli'yi, Pir Şücaaddin Veli'yi, Pir Seyit Battalgazi'yi. Bunlar nurun parçası diye düşünürüz. Şimdi burada o nurun parçasını temsil eden dedeler de var. Onun yolundan giden insanlar da var" (KK-1).

¹⁰ "Aleviler için iki nokta çok önemlidir. Birinci nokta Hz. Peygamber'in yaşatmak istediği gerçek İslamiyet'i Efendimiz ile birlikte yayıp yaşatmaya çalışan Hz. Ali'dir. İkincisi ise Hz. Muhammed'in ve Hz. Ali'nin yaymaya çalıştığı İslamiyet'i, Muaviye'nin ve Yezid'in baskılaması olayıdır. Onlar; Hz. Peygamber efendimizin soyunu, İmam Hüseyin'i ve Yetmiş İki Şehid-i Şüheda'yı katletmek istemişlerdir. İslamiyet'i yok etmeye çalışmışlardır. Ama İmam Hüseyin ne yapmıştır? Dik durmuştur. İslamiyet'in yok olmaması için elinden gelen çabayı sarf etmiştir. Onun ve Yetmiş İki Şühedanın sayesinde İslamiyet kurtulmuştur. Bu olaylardan sonra nevruz, Muharrem ve Kerbelâ bizler için ayrı bir önem kazanmıştır" (KK-1).

¹¹ "Baharın gelişini, tabiatın uyanışını simgeleyen nevruz, her yıl Türkiye'de, Orta Asya'da ve Balkanlar'da büyük bir coşkuyla kutlanır. Bahar, her ulusun kendi kültürel değerleriyle özdeşleştirilmiştir, sembolleştirilmiştir. Gelişi, muhakkak coşku ile kutlanır. Dünyada herkes onu kutlamaktadır. Bizler geçen sene Bulgaristan'a gittik. Bulgaristan'da da Hıristiyanların kutladığı nevruzu izledik. Sünni âleminin yaptığı nevruzu da izledik. Arkasından da Alevilerin yaptığı nevruzu kutladık. Bugün, gönüllerin yılbaşı olarak kabul ediliyor. Dünyanın güneş etrafında dönmesine ve eksen eğikliğine bağlı olarak dört önemli gün ortaya çıkmaktadır. 21 Mart-23 Eylül tarihlerinde Ekinoks gece gündüz eşitliği olur. 21 Aralık-21 Haziran ise dönüm tarihleridir. 21 Mart-23 Eylül tarihlerinde Güney Kutup'ta altı ay gecenin Kuzey Kutup'ta ise altı ay gündüzün başladığı gündür. 21 Mart'ta havalar ısınmaya, karlar erimeye başlar. Ağaçlar çiçeklenmeye, topraklar yeşermeye, göçmen kuşlar yuvalarına dönmeye başlar. Nevruz günü Miladi 22 Mart, Rumi 9 Mart gününe rastlamaktadır" (KK-1).

¹² "Başlangıç vardır, kurtuluş vardır, doğuş vardır, uyanış vardır. Nevruz, mutlu günlerin başlangıcıdır. Dargınlar, barışır; dostlar birbirini ziyaret eder. Tekkeler, türbeler ziyaret edilir; yedirilir, içirilir. Aleviler için nevruz; barış, kardeşlik, sevgi, özgürlük, kurtuluş, yeniden doğuş bayramıdır. Alevilerde nevruzun birinci önemi, o günde Hazreti Ali'nin doğmuş olmasıdır. İkinci önemi ise Hazreti Ali ile Fatıma Anamızın yine o günde evlenmiş olmasıdır. Bizlerde bir de miraç olayı vardır. Miraç hadisesinde Hz. Peygamber'in miraca çıkması ve yeryüzüne dönüşünde Kırklar Cemine kabul edilmesi anlatılmaktadır. Miraç gecesinde Hz. Peygamber efendimiz Kırklar Meclisi'ne kabul edilmiştir. Ayrıca o gün, Hz. Ali'nin de Aleviliğin simgesi olan Kırklar Cemine giriş günüdür. Erkânlarımız o kırklar ceminde oluşmuştur. Erkân ne diye soracak olursanız, Er Ali'dir. Kan ise Fatıma'dır. Erkân, Ali ve Fatıma'yı sevenler topluluğu demektir. Onun için de biz cemlerimizde Ali ve Fatıma'nın ismini çokça zikrederiz ve onlar için ibadet etmeye çalışırız. Bazı

cemlerde kırk tane mum yakarlar. Bu kırk mum, kırklar ceminde olan o kırk kişinin anısınadır. Bu yüzden cemlerde kırk tane çerağı uyarılır. Nevruzda özel yemekler yapılır. Süt pişirilir. Temiz giysiler giyilir. Eski Türklerde obaya çıkılan gündür. Ergenekon'da çıkış ve kurtuluş günüdür” (KK-1).

¹³ “21 Mart dünyanın halk edildiği gündür. Yani dünya o gün kurulmuştur. Araf suresi 54. Ayette, dünyanın altı günde halk edildiği belirtiliyor. Hristiyan âlemine baktığınız zaman onlar da bu bilgiyi kabul ederler. O yüzden altı gün çalışıp bir gün dinlenirler. Onların Tevrat'ta, İncil'de, Zebur'da geçen on emirleri var. Bu emirler evrensel kuralları içermektedir. Bu kuralların içerisinde altı gün çalışıp bir gün dinlenmek de vardır. Kur'an'da da İsrâ Suresi 22.-39. ayetler arasında az önce bahsi geçen on emir aktarılmaktadır. Görüyorsunuz; dinimiz, öncekileri destekleyen bir din değil mi?” (KK-1).

¹⁴ “Nevruz, Hazreti Nuh'un tufandan kurtulup karaya ayak bastığı gündür. Nuh peygamberin zamanında Allah'a inanç azalmıştır. Allah da onları cezalandırmak istemiş ve Nuh Peygamber'e bir gibi gemi yapmasını söylemiştir. Nuh peygamber, gemiyi yaptıktan sonra insanlardan birçoğunu yanına almış, gemiye binmiştir. İnanmayanlar ise dışarıda kalmış, gemiye binmemişlerdir. Hatta Nuh Aleyhisselam ile alay bile etmişlerdir. Ama inanç işte bu. O gemiye binselerdi, kurtulacaklardı değil mi? Biz de Aleviler için aynı şeyi düşünmekteyiz. Hz. Ali'yi sevenleri, Hz. Peygamber'i sevenleri, o Nuh'un gemisine binenler gibi görmekteyiz” (KK-1).

“Nevruz, Hz. Yusuf peygamberin kuyudan çıkartıldığı ve Hz. Yunus peygamberin, balığın karnından kurtulup karaya bastığı gündür. Bu durum, Kuran-ı Kerim'de Nuh, Saffat, Nisa, Yunus, Enbiya ve Kalem surelerinde geçiyor. Yunus peygamber, otuz üç yıl boyunca insanları dine davet ediyor. Onların Allah'ı tanımasını için çok uğraşılıyor. Ama hiçbir işe yaramıyor. Peygambere sadece iki kişi inanıyor. Allah diyor ki 'Ey Yunus ayrılma oradan. Kırk gün daha kal. Eğer bu insanlar kırk günde de imana gelmezlerse ben onlara azap vereceğim' diyor. Otuz yedinci günde artık peygamberin sabrı iyice kalmıyor ve oradan ayrılıyor. Ama halk imana geliyor. Kırkıncı gün orada kim varsa hepsi imana geliyor. Halk, Yunus peygamberi arıyor. Hepsi de Yunus peygamberi bulmak için çaba sarf ediyor. En sonunda Yunus peygamber, Allah tarafından bilgilendiriliyor ve dönüş yapma kararı alıyor. Bu olaylardan sonra Yunus peygamber Ninova'dan ayrılıyor. Mısır kenarında bir gemiye biniyor. Gemi hareket ediyor. Biraz yol aldıktan sonra denizin ortasında duruyor, gitmiyor. Gemidekilerin hepsi çabalyorlar ama durmalarının sebebini bulamıyorlar. Aralarından bir kişi 'Aramızda Allah'a isyan etmiş ya da küskün, efendisine dargın bir kişi var, onu bulmamız lazım.' diyor. Ama kimse çıkmıyor. Kura çekiyorlar. Yunus peygamber çıkıyor. Tekrar kura çekiyorlar. Gene Yunus peygamber çıkıyor. Bir daha çekiyorlar. Gene Yunus peygamber çıkınca mecbur kalıp onu denize atıyorlar. Denizde Yunus peygamberi bir balık yutuyor ve kırk gün sonunda tekrar Ninova kentinin topraklarına bırakıyor. İşte o gün nevrurdur” (KK-1).

Kaynaklar

Adıgüzel, S. (2010). Azerbaycan'da nevruz kutlamaları. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 143-152.

Arslan, E. (2002). Nevruz geleneği. *Türk kültüründe Nevruz V. Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* (15-16 Mart 2002), Diyarbakır: 9-16.

Canpolat, M. (2003). *Türkçe-Zazaca sözlük*. İstanbul: Can.

Cengiz, D. (2021). Alevi-Bektaşî nevruz kutlamalarında melopoetik hususlar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 99, 129–142.

Demirtaş, M. (2018). *Horasan'dan Balkanlara Seyyid Şücaaddin Veli ocağı ve erkânı*. İstanbul: Kalender.

Demirtaş, M. (2022). *Seyyid Sultan Şücaaddin Veli ocağı*. Eskişehir: Gülen.

- Er, P. (2006). *Direnen kültür: Anadolu Aleviliği*. İstanbul: Detay.
- Ercilasun, A. B. (1991). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü* (C. 1). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Erdem, M. (1999). Kırgızistan'da nevrüz kutlamaları. *Dini Araştırmalar* 1(4), 169-176.
- Ersal, M. (2013). Şücaeddin Veli ocağı: Balkan Aleviliğindeki yeri, rolü ve önemi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 63, 207–230.
- Gökbel, A. (2019). *Ansiklopedik Alevi Bektaşî terimleri sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Hooke, H. (1993). *Ortadoğu mitolojisi*. Ankara: İmge.
- Kartaeva, T. & Habijanova, G. (2017). Kazak kültüründe nevrüz ve nevrüznâme bayramı ritüelleri, özellikleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 82, 107-124.
- Kehl-Bodrogi, K. (2012). *Kızılbaşlar/Aleviler*. İstanbul: Ayrıntı.
- Kılıç, K., Bülbül, F., & Coşkun, T. (2008). *Ana hatlarıyla Horasan'dan Anadolu'ya Alevilik ve Bektaşîlik*. Ankara: Türk Hamer.
- Korkmaz, E. (1994). *Alevilik ve Bektaşîlik terimleri sözlüğü*. İstanbul: Ant.
- Mustafayev, B. (2013). Adriyatik'ten Çin seddi'ne uzanan nevrüz geleneği. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 60–73.
- Noyan, B. (1995). *Bektaşîlik Alevilik nedir*. İstanbul: Ant.
- Onarlı, İ. (1998). Nevrüz bayramı. *Alevilerin Sesi Dergisi*, 1(24), 11–14. AABF.
- Özdemir, N. (2006). Yeni/lenmek ve nevrüz. *Milli Folklor*, 69, 15–27.
- Özkırımlı, A. (1996). *Alevilik Bektaşîlik: Toplumsal bir başkaldırının ideolojisi*. İstanbul: Cem.
- Paasonen, H. (1950). *Çuvaş sözlüğü* (çev. H. Oraltay). İstanbul: Türk Dil Kurumu.
- Sarıkaya, M. S. (2020). Kütahya-Hisarcık Bektâşî Şeyh Çakır ocağı'nda nevrüz erkânı. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 129-160.
- Sami, Ş. (1902). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Türk Dil Kurumu.

Saygı, H. (1996). *Şeyh Safi buyruğu ve Rumeli Babagan (Bektaşî) erkânları*. İstanbul: Saygı.

Temel, H., & Arıkan, R. (2024). Eskişehir İli Ali Koç Baba ocağı ile Sultan Şücaaddin Veli ocağı dini örgütlenmesi ve inanç pratiklerinin karşılaştırması. *Vakanüvis – Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1530–1562.

Turan, A. A. (2000). Nevruz bayramı ve kültürümüzdeki yeri. *Milli Folklor*, 6(45), 68.

Vaktidolu, A. A. (2007). *Kuran'ı Kerim manzum meali ve tefsir özeti*. İstanbul: Can.

Yolcu, M. A. & Celepoğlu, S. (2020). Trakya'da yaşayan Amuca Bektaşilerinde nevrüz erkânı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(31), 1003-1024. <https://doi.org/10.12981/mahder.781425>.

Elektronik Kaynaklar

Karekod-1:

https://mega.nz/file/KOAw0DAR#ZHi2_Nh1i1TsjY7671sarNLgVm6U7hviKLgUWRkBpvi

Karekod-2:

<https://mega.nz/file/rOgQCZhd#BztUd2buuH8tMqqYn3gX9hiLsdTGCSewuzkWNTn9FtA>

Karekod-3: <https://mega.nz/file/jG4ljbqI#FbBlvXEVNdPL1I360jKff->

[BitrBhvkR4OrDnXcD_-IQ](https://mega.nz/file/jG4ljbqI#FbBlvXEVNdPL1I360jKff-BitrBhvkR4OrDnXcD_-IQ)

Karekod-4: <https://mega.nz/file/vCY3TSrK#n12w->

[0a4_Vw1PozaQnwqvYA9E9Q2U8ap6tcEU-IUSxw](https://mega.nz/file/vCY3TSrK#n12w-0a4_Vw1PozaQnwqvYA9E9Q2U8ap6tcEU-IUSxw)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Mehmet Demirtaş, Dede, Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Postnişini, Eskişehir, 20.07.1958, Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi Mezunu. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-2: Kazım Yılmaz, Baba, Eskişehir, 09.10.1939, Lise Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-3: Oktay Garkın, Dede, Eskişehir, 09.06.1946, Ortaokul Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-4: Battal Uzun, Gözcü, Eskişehir, 14.09.1952, İlkokul Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-5: Hâdi Demirtaş, Dede, Eskişehir, 10.04.1966, Lise Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-6: Salih Ulu, Rehber, Kütahya, 02.05.1969, Ortaokul Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-7: Ekrem Kubat, Rehber, Kütahya, 20.05.1958, Ortaokul Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-8: Battal Bingöl, Rehber ve Sakkacı, Kütahya, 25.08.1961, Lise Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-9: Arif Armutlu, Rehber, Bilecik, 17.11.1958, İlkokul Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-10: Mehmet Konuk, Rehber, Eskişehir, 20.03.1951, İlkokul Mezunu, Emekli. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

KK-11: şerife Bacı, Lokmacı, Eskişehir, 01.01.1988, %70 Engelli Olması Dolayısıyla Eğitimi Yok. Görüşme Tarihi 21.03.2025.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ATIşMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazarlar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmaya ait Yerel Etik Kurul Onayı ektedir

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu alışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: The Local Ethics Committee Approval for this study is attached.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

ETİK KURUL KARARI

Bu makalenin Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler İnsan Araştırmaları Etik Kurulu'nun toplantısında alınan 14.05.2025 tarih 2025-9 sayılı kararla Etik Kurul Yönergesine uygun olarak hazırlandığı oybirliğiyle kabul edilmiştir.

Geliş Tarihi (Recieved):12-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 5-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Âşık Şiirinin Bozlaşma Dönüşmesinde Kırşehirli Abdalların Rolü

Salahaddin Bekki*

Bekki, S., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371.
ss. 75-88. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.71 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

“Türkü diye çığırdığımız, nağmeleşmiş saz şiiridir.”

Osman Atilla

Öz

Anadolu’da ezgiyle söylenen her esere türkü denir. Türkünün ezgi ve söz olmak üzere iki boyutu vardır. Türkülerin sözleri edebiyat bilimcilerin; ezgi tarafı ise müzik bilimcilerin inceleme alanına girer. Bu çalışmada türkülerin kulakla işitilen ve yazıya aktarıldığında da gözle görülebilen teknik özellikleri üzerinden âşık tarzı şiir geleneği ürünlerinin bir uzun hava çeşidi olan “bozlak”a dönüşmesi ele alınıp irdelenmiştir. Bir aşiret âşığı olarak tanımlanan Dadaloğlu ile şöhreti Kırşehir ve çevresine yayılmış olan Toklumenli Âşık Said’in şiirlerinin Abdal-bestekârlar (Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş gibi) tarafından havalandırılıp/bestelenip bozlak olarak icra edilenleri çalışmanın evreni olarak belirlenmiştir. “Ağ Gelin (Oturmuş Ağ Gelin Taşın Üstüne)” ve “Yağmur Yağdı Yine Bulandı Hava” bozlakları ile uzun hava ve kırık hava karışımı karma hava özelliği taşıyan “Çıktım Yücesine Seyran Eyledim (Biter Kırşehir’in gülleri)” örneklem olarak seçilmiştir. Çalışmada gözle tespit edilebilen unsurlar üzerinde durulduğu için âşıklara ait şiirler ile onların havalandırılmış (bestelenmiş/türküleştirilmiş) şekillerinin metinleri karşılaştırma yöntemiyle incelenmiştir. Dadaloğlu’nun şiir metinleri kaynakçada adı geçen çeşitli kaynaklardan, Âşık Said’in şiirleri ise Ba-

* Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kırşehir.
Kırşehir Ahi Evran University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature, Türkiye.
salahaddin.bekki@ahievran.edu.tr. ORCID 0000-0002-6188-954X

ki Yaşar Altınok'un çalışmasından alınmıştır. Söz konusu âşıkların türkü/bozlak olarak icra edilen şiirlerinin metinleri ise onları icra eden Abdal-sanatkârların elektronik ortamda (ağırlıklı olarak YouTube) bulunan ses ve görüntü kayıtlarından dinlenerek oluşturulmuştur. Ses kayıtlarının metinleştirilmesinde işitilebilen tüm sesler fonetik alfabe kullanılmadan yazıya aktarılmıştır. Böylelikle bestekârın -türküler söz konusu olduğu için- "türkü yakıcısının", bestelediği/havalandırdığı şiire olan katkısı somut olarak gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: abdallık geleneği, Âşık Said, bozlak, Dadaloğlu, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Şemsi Yastıman, uzun hava

The Role of the Kırşehir Abdals in the Transformation of Âşık Poetry into Bozlak

Abstract

In Anatolia, every piece performed with a melody is referred to as a türkü (folk song). A türkü consists of two components: the melody and the lyrics. While the lyrics fall within the domain of literary studies, the melodic aspect is examined by musicology. This study explores the transformation of products of the minstrel (âşık) poetic tradition into bozlak, a type of uzun hava (free-rhythm folk song), through their technical features that can be audibly perceived and visually observed when transcribed. The scope of this study comprises poems by Dadaloğlu, known as a tribal minstrel, and Âşık Said of Toklumen, renowned in the region of Kırşehir and its surroundings, which have been adapted and performed as bozlak by abdal-composer-performers such as Muharrem Ertaş and Neşet Ertaş. The study selects as examples the compositions "Ağ Gelin (Oturmuş Ağ Gelin Taşın Üstüne)" and "Yağmur Yağdı Yine Bulandı Hava", along with "Çıktım Yücesine Seyran Eyledim (Biter Kırşehir'in Gülleri)", which exhibits characteristics of both long-form and broken-style folk music, resulting in a hybridized form. Given the focus on visually and aurally identifiable elements, the research adopts a comparative methodology, analyzing the original poetic texts alongside their musical adaptations. Primary sources for Dadaloğlu's poetry were drawn from various works listed in the bibliography, whereas Âşık Said's compositions were obtained from Baki Yaşa Altınok's scholarly study. The textual representations of poems performed as songs or bozlaks were transcribed by analyzing audio and video recordings of performances by Abdal musicians, primarily sourced from digital platforms such as YouTube. The transcription process recorded all audible elements without the use of a phonetic alphabet, thus concretely demonstrating the artistic contribution of the composer -or, in the case of folk songs, the "folk song creator"- to the musical adaptation of the original poetic work.

Keywords: abdallık tradition, Âşık Said, bozlak, Dadaloğlu, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Şemsi Yastıman, long-form folk music

Giriş: Gök Kubbeye Salınan Çığlık/Bozlak

Anadolu'da ezgi ile söylenen her türlü ürün, türkü olarak adlandırılır. Türkü üzerine yapılan çalışmalarda da bunların "kırik hava" ve "uzun hava" olmak üzere iki ana forma sahip oldukları bilinir. Bu ana formlar da kendi içlerinde çok sayıda alt formlarda karşımıza çıkar. Bu çalışmanın konusu olan bozlaklar, uzun hava kategorisi içerisinde değerlendirilen müzikal bir formdur. Mehmet Özbek bozlağı, "Orta Anadolu, Doğu Anadolu'nun batısı ile Batı Anadolu'nun doğu kesimi ve Çukurova'nın bulunduğu geniş bir alanda yaygın olarak okunan bir uzun hava türüdür." (1998, s. 31) şeklinde tanımlar. Bayram B. Tokel de bozlağı,

"Geniş bir ses aralığına (en az bir oktav) sahip; türüne, yöresine ve tavrına göre başlangıç, karar ve asma karar perdeleri az çok bilinen; çeşitli makamlarda tertip edilmiş sağlam ve karakteristik müzik cümlelerinden örülü, genellikle tiz seslerden başlayarak inici bir özellik gösteren –teorik olarak izahı zor- üslup ve tavırlarda okunması ve çalınması gereken karakteristik müzikal formlardır."
(1999, s. 84)

şeklinde tanımlar. Bozlak müzikal bir form olmasının yanında işlediği konular itibarıyla da diğer uzun hava türlerinden ayrılır. İçerik bakımından bozlaklar, Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türkmenlerin yaşadıkları ferdî ve sosyal acıların, kederlerin, üzüntülerin, ayrılıkların, yenilgilerin ve ölümlerin işlendiği ağıtlar olarak da tanımlanabilir (Aral Altıok, 2010, s. 46). Bozlaklarda aynı zamanda Osmanlı içerisinde konar-göçer bir şekilde yaşayan aşiretlerin yüzlerce yıllık göç hikâyeleri ile zorunlu iskâna direnişleri de çokça işlenir. Bu bağlamda bir aşiret âşığı olarak ünlenen Dadaloğlu ön plana çıkar. Onda Köroğlu'nun yiğit ruhu ile Karacaoğlu'nun âşık yüreğinin birlikte attığını söylemek mümkündür. (Öztelli, 1984, s. 159). Doğum ve ölüm tarihleri bilinmese de Dadaloğlu'nun 19. yüzyılda yaşadığı kesindir. (Görkem, 2020). Onun hakkında en kapsamlı çalışma İsmail Görkem tarafından 2006 yılında ortaya konmuştur. Dadaloğlu'nun her ne kadar Çukurovalı olduğu ön plana çıkarılsa da değişik vesilelerle Kırşehir ve çevresinde bulunduğu hatta ömrünün son on yılını bu bölgede geçirdiği; şiirlerinde geçen yer adlarından hareketle değerlendirilmektedir. (Atılğan, 2001, ss. 26-32).

1.

Dadaloğlu'ndan Muharrem Ertaş'a / Şiirden Bozlağa

Dadaloğlu'nun gezgin bir âşık olması ve şiirlerinde Kırşehir'e yer vermesi Abdal-âşıkların onunla bir özdeşim kurarak şiirlerini bozlak olarak yaygınlaştırmalarını sağlamıştır. Dadaloğlu'nun Muharrem Ertaş (d. 1913 / ö. 1984) dilinden "Avşar bozlağı" olarak tekrar can bulan en tanınmış şiirinin ilk dörtlüğü şöyledir:

“Kalktı göç eyledi Avşar illeri
Ağır ağır göçen iller bizimdir
Arap atlar yakın eyler ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir” (Görkem, 2020).

Muharrem Ertaş'ın Dadaloğlu şiiri üzerine kurduğu ve dinleyenin iliklerine kadar hissettiği bozlaklardan biri “Yağmur yağdı bulandı hava” dizesiyle başlar. Dadaloğlu şiirlerine yer veren kaynaklarda söz konusu şiir çok sayıda eş metne sahip olarak karşımıza çıkar ki bu da şiirin toplum tarafından benimsendiğinin bir göstergesidir. Burada amacımız şiirin havalandırılmış şekilleri üzerinde durmak olduğu için yazılı kaynaklardaki eş metinlerden sadece birini vermekle yetineceğiz:

“Yağmur yağdı da bulandı hava
Ezelden gamlıydın sen Çukurova
Gitti erlerimiz boş kaldı yuva
Çukur'un kilidi beyler nic'oldu

Dokuz boğum da kargımın boyu
Düşmana at sürmek ecdadın soyu
Binmiş Abidin'im varıyom deyi
Boynu uzun Arap atlar nic'oldu

Kılıç kabzasında kınalı parmak
Ne yaman müşküldür yârdan ayrılmak
Hepimiz kırılırız yurdumuz vermek
Silahına güvenenler nic'oldu

Arşın arşın çuha şalvar giyenler
Kazan kazan pilavları yiyenler
Sen ölme de ben ölürüm diyenler
Emmim dayım yiğenlerim nic'oldu” (Atılğan, 2001, s. 52)

Dadaloğlu'nun şiirleri arasında “nic'oldu” döner ayağıyla biten çok sayıda şiir bulunmaktadır. (Görkem, 2006, ss. 329, 331, 335, 336, 338). İsmail Görkem bu durumu, Avşarların diğer aşiretlerle süregelen mücadelelerinin, yaptıkları savaşların “silsile hâlinde söylenmiş türküleri” olarak yorumlar (2006, s. 331). Bu şiirlerden Muharrem Ertaş'a ulaşan ve onun dilinde, gönlünde bozlak olarak tekrar can bulan şiirin havalandırılmış metni aşağıdadır. Metin/metinler yazılırken kulakla duyulan ve harflerle karşılanabilecek bütün sesler dikkate alınmış; metinlerarasılık terimiyle ifade edecek olursak alt metnin koşma nazım şekliyle söylendiği bilindiği için Muharrem Ertaş'ın

havalandırma sırasında metne yapmış olduğu eklemeler ve tekrar okuyuşlar parantez içerisinde verilmiştir:

“(Of of aman) Yağmur yağdı (da) gardaş (gardaş) bulandı hava
Ezelden gamlı idin sen Çuhuruva (of vay vay)
(Aman) Getti ellerimiz boş galdı yuva (vay yuva)
Çuhur’un kilidi bağler nic’oldu

[Getti erlerimiz boş galdı yuva (ah)¹
Çuhur’un kilidi bağler nic’oldu (ah)]

(Of of aman) Dohuz boğum (da) gardaş gargımın boyu
(Ah) Düşmana at sürmek ecdadın soyu (vay soyu of of)
(Aman) Binmiş Abidin’im varyom deyi (vay deyi)
Boynu uzun Arap atlar nic’oldu (ey ey)

[Binmiş Abidin’im varyom deyi
Boynu uzun Arap atlar nic’oldu (oy)]

(Aman) Gılıç gabzesinden (gardaş) gınalı barmah
(Ah) Ne yaman müşkülümüş yârdan ayrılmah (of ayrılmah le le le le)
(Aman) Hepimiz girilir (da) baba yurdumuz vermek (vay vermek oy)
Silahına guvenenler nic’oldu (oldu le le le) » (URL-1)

Görüleceği üzere Muharrem Ertaş, düz koşma şeklinde ve döner ayakla söylenmiş olan şiire dize başlarında “ön nakarat”, dize içlerinde “iç nakarat” ve dize sonlarında “son nakarat”lar (Öztürk, 1995, s. 89)² ekleyerek koşma dizelerini musiki dizelerine dönüştürmüştür. Daha sonra ezgiyle bezenen şiir, Muharrem Usta’nın dilinden bozlak olarak hayat bulmuştur. Muharrem Usta’nın havalandırdığı bu bozlak, başta çırağı Hacı Taşan olmak üzere birçok kişi tarafından icra edilmiştir. Günümüz Abdallarının düğün repertuvarlarında da kendine yer bulan bozlağın birçok genç Abdal tarafından sevilerek icra edildiği YouTube portalına yüklenen video kayıtlarından takip edilebilmektedir. Bozlağı TRT sanatçılarından Ümit Tokcan da -bize göre- Muharrem Usta’nın okuyuşuna yakın bir şekilde icra etmektedir.

Dadaloğlu’nun bozlak olarak icra edilen şiirlerinden biri de “Ağ Gelin (Oturmuş Ağ Gelin Taşın Üstüne)” olarak şöhret bulmuştur. Çok erken dönemde (1928) derlenip yazıya geçirilen bu şiirin çok sayıda eş metni bulunmaktadır:

“Oturmuş ağ gelin taşın üstüne
Taramış zülfünü kaşın üstüne

Bir selamın geldi başım üstüne
Alırım kız seni komam ellere

Bir taş attım karlı dağlar ardına
Vardı m'ola nazlı yârin yurduna
Ben yeni de düştüm sevda derdine
Alırım ahdimi komam ellere

Atımın kuyruğu cura saz gibi
Divana durmuş da ergen kız gibi
Alarmış yanağı bahar yaz gibi
Getirin kır atım göçem ellere

Dadaloğlu'm der de oldum kastana
Gelir geçer selam verir dostuna
Kocayıp da dayandırdın postuna
Göçeyim mi kahpe Bulgar ellere" (Sakaoğlu, 1986, s. 64; Görkem, 2006, s. 86)

Zurnayla sözsüz olarak da icra edilebilen "Ağ Gelin", Türk düğünlerinin önemli bir aşaması olan gelin kızın baba evinden çıkarılması sırasında icra edilen ezgilerin başında gelmektedir. Merdan Güven, "Ağ Gelin"i eşkiya konulu hikâyeli türküler başlığı altında ele alarak türkünün iki farklı yakılış öyküsünü anlatır: Birincisinde eşkiyalar tarafından kaçırılan güzel bir gelin namusunu kirletmemek için intihar eder; ikincisinde ise güzel gelin dua ederek taşa dönüşür. (Güven, 2012, ss. 183-187). Güven, aynı yerde hakkında türkü yakılan Ağ Gelin'in Dadaloğlu'nun eşi olduğuna dair kısa bir bilgi de vermektedir. (2012, s. 185). Yaşar Şahin, Kaman'ın Ömerhacılı kasabasından yukarıda verdiğimiz dörtlükleri de içeren on dörtlükten oluşan "Â Gelin" ayaklı bir şiir derlemiştir. (Atılğan, 2001, s. 34-36).

"Ağ Gelin"i ilk plağa okuyan Ürgüplü Refik Başaran olmalıdır. Daha sonra Niğdeli Ali Ercan gelir. Muharrem Ertaş'ın da bu bozlağı icra etmiş olma ihtimali yüzde yüzdür ama maalesef elimizde ses kaydı yoktur. Pek çok Abdal tarafından icra edilen "Ağ Gelin" in kim tarafından havalandırıldığını bilemiyoruz. 2007 yılında yayımlanan "Biter Kırşehir'in Gülleri: Kırşehir Halk Müziği" adlı kitapta Bahri Altaş'tan derlenen iki kıtalık bir metin yer almaktadır. (Turhan vd., 2007, s. 137). Mustafa Özgül, Salih Turhan ve Kubilay Dökmetaş tarafından hazırlanan "Notalarıyla Uzun Havalarımız" adlı kitapta da Yozgat'tan derlenen iki kıtalık notasız bir metne yer verilmiştir. (1996, s. 58). Yukarıda da belirttiğimiz üzere hem sözlü hem sözsüz olarak icra edilebilen "Ağ Gelin" düğünlerde icra edilen bozlakların ilk sıralarında yer almaktadır. Kırşehir başta olmak

üzere düğünlerde sanatlarını icra eden çok sayıda Abdal (Bahri Altaş, Ekrem Çelebi, Erol Cöke) ile mahallî sanatçının (Kâmil Abaloğlu, Neşet Abaloğlu, Mehmet Demirtaş, Ankaralı Namık, Ümit Yaşar Apaydın) repertuarında yer alan “Ağ Gelin” TRT Türk halk müziği sanatçıları (Gülşen Kutlu, Uğur Önür) tarafından da okunan bir türküdür. Son dönem meşhur sanatçılarımızdan merhume Dilber Ay da bu bozlağı okuyanlar arasındadır. Aşağıdaki metnin ilk iki dördlüğü, bu bozlağın ilk kayıtlarından olduğunu değerlendirdiğimiz Ürgüplü Refik Başaran’dan; üçüncü dörtlük ise son dönemde büyük bir yükseliş yakalayan Tufan Altaş icrasından kayda geçirilmiştir:

“Yüce dağ başında yayılır yılan (vay yılan)
Avcısı gitmiş hanesi veran (ağ gelin gurbanım)
Var mı şu dünyada eşini bulan (vay bulan)
Alırım ahdimi goymam ağ gelin (gurbanım sen bilin)

Ağ gelinim indi m’ola yayladan (yayladan)
Gaşın değil (de) gözün beni ağladan (ağ gelin ne yapalım)
Bu güzellik sana Gadir Mevla’dan (Mevla’dan)
Gendin gelin yürüyüşün kız gelin (ağ gelin sürmelim)
(Guş gibi üstünde dönerim gelin ağ gelin gurbanım)” (URL-2)

“Ağ gelin de oturmuş daşın üstüne (üstüne)
Daramış zülfünü de dökmüş gaşın üstüne (ağ gelin sürmelim oy oy)
Bir selamın gelmiş başım üstüne (ağ gelin ah ah)
Ölürüm de vermem seni ellere (ağ gelin sürmelim oy oy)” (URL-3)

Bestekârını tespit edemediğimiz ancak çok sayıda icrasını gördüğümüz Dadaloğlu’nun şiiri, “iç” ve “son” nakarat ilaveleri, sözcük ve dize tekrarlarıyla bozlağa dönüştürülmüştür.

2. Kaman’dan Kemana “Biter Kırşehir’in gülleri”

Kırşehir düğünlerinin vazgeçilmez oyunlarından ve neredeyse şehrin “İstiklal Marşı” gibi her düğününde çalınıp oynanan “Çıktım yücesine seyran eyledim (Biter Kırşehir’in gülleri)” türkü, hem Dadaloğlu hem de Âşık Said’in şiirleri arasında yer almaktadır. Dadaloğlu mahlasını taşıyan şiirin metni şöyledir:

“Çıktım yücesine seyran eyledim
Cebel önü çayır çimen görünür
Bir firkat geldi de coştum ağladım
Al yeşil bahçeli Kaman görünür

Şaştım hey Allah’ım ben de pek şaştım
Devrettim Akdağ’ı Bozok’a düştüm
Yozgat’ın üstünde bir ateş seçtim
Yanar oylum oylum duman görünür

Biter Kırşehir'in gülleri biter
Çığırsır dalında bülbüller öter
Ufacık güzeller hep yeni yeter
Güzelin kaşında keman görünür

Gönül arzuladı Niğde'yi Bor'u
Gün günden artmakta yiğidin zârı
Çifte bedestenli koca Kayseri
Erciyes karşısında yaman görünür

Dadaloğlu'm da der zatından zâtı
Çekin eyerleyin gökçe kır atı
Göçmek değil bizim ilin muradı
Ak yâre gitmemiz güman görünür" (Öztelli, 1984, s. 219)

Âşık Said'in şiirleri arasında yer alan metin, dört dörtlükten oluşmaktadır:

"Çıktım yücesine seyran eyledim
Al yeşil bahçeli Kaman görünür
Bir firkat geldi ah eyledim ağladım
Kılıçözü çayır çimen görünür

Biter Kırşehir'in gülleri biter
Şakıyıp dalında bülbüller öter
Çok olur güzeli hep yeni yeter
Kaşının üstünde keman görünür

Bana cefa etme ömrümün varı
Günbegün artırdım ah ile zarı
Elimden aldirdım gül yüzlü yâri
Yâre kavuşmamız güman görünür

Said'in çektiği gam ile keder
Talih olmayınca başaca gider
Gurbet ellerinde çektiğim yeter
Sevdiğim yollarım duman görünür" (Altınok, 2024, s. 145-146)

"Biter Kırşehir'in gülleri biter", dizesiyle başlayan türkü -ki sözsüz sadece zurna-davul ile icra edilen versiyonu da vardır (URL-4)- ve Kırşehir halk müziğinde kavşak noktasında durmaktadır. En ünlü Abdallar Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş başta olmak üzere neredeyse tüm düğün sanatçıları tarafından icra edilen; uzun hava ve kırık hava karışımı karma hava özelliği taşıyan parça, Kırşehir'i temsil eden bir imge durumuna gelmiştir. Muzaffer Sarısözen'in 1970'li yılların başında Kırşehirli Şemsi Yastıman (d. 1923 / ö. 1994)'dan derleyerek TRT THM Repertuarına kazandırdığı türkünün sözleri şöyledir:

“Biter biter de Kırşehir’in gülleri biter (efendim)
Şakıyıp dalında bülbüller öter (gülüm amman² aman sebep amman² aman bir tanem
amman)²

Bağlantı (1)
Aynam düştü yerlere
Karıştı gazellere
Tabiyatım kurusun
Düşkünüm güzellere

Güzelleri çoktur hep yeni yeter (efendim)
Kaşının üstünde keman görünür (gülüm amman² aman sebep amman² aman bir tanem
amman)²

Bağlantı (2)
Beylik Martin duvarda
Bir yâr sevdim huvarıda
Allah bizi kavuştur
Su yolunda pınarda

Günbegün eylerim ah ile zarı (efendim)
Elimden aldırırım gül yüzlü yâri (gülüm amman² aman sebep amman² aman bir tanem
amman)²

Bağlantı (1)
Aynam düştü yerlere
Karıştı gazellere
Tabiyatım kurusun
Düşkünüm güzellere

Arzum sende kaldı koca Kırşehir (efendim)
Kervansarayların duman görünür (gülüm amman² aman sebep amman² aman
bir tanem amman)²

Bağlantı (2)
Beylik Martin duvarda
Bir yâr sevdim huvarıda
Allah bizi kavuştur
Su yolunda pınarda” (TRT THM Rep. Nu: 630; Turhan vd. 2007, s. 117)

Kaynak kişi Semsî Yastıman, başka bir ses kaydında farklı bir maniyi türkünün bitiminde okumaktadır. Bu mani Neşet Ertaş yorumunda tekrar karşımıza çıkacaktır:

“Hopladım Dinakbağ’a
Arnim dağdı yaprağa
Gız ben seni almazsam
Girmem gara toprağa” (URL-5)

Şemsî Yastıman’ının verdiği metne göre daha kısa olan Muharrem Ertaş metni, abdallar arasında, Yastıman metni ise TRT sanatçılarının icralarında ön plana çıkmaktadır. Aşağıda önce Muharrem Ertaş daha sonra Neşet Ertaş icralarının metinleri verilmiştir:

“Biter Gırşehir’nin gülleri biter (efendim aman)
Çırpınıp dalında bülbüller öter (aman⁴ sebep aman adam aman aman)²

Çok gözelin amma kendine yeten (oy efendim)
Güzellerin gaşı keman görünür (aman⁴ gülüm aman² sebep aman² ben (yandım?)
amman)²

Yar nerdesin nerdesin
Vur dibek gümbürdesin
Ben seni alacam
Galabalıh yerdesin

Çıhdım yücesine seyreyledim (efendim aman)
Al yeşil bahçalı Gaman görünür (aman⁴ gülüm aman² sebep aman² efendim aman)

Yar nerdesin nerdesin
Vur dibek gümbürdesin
Ben seni alacam
Galabalıh yerdesin” (URL-6)

Neşet Ertaş, her ne kadar “söylediğim her türküyü babamdan öğrendim” dese de icra ediş tarzı olarak ondan ayrılmaktadır. Neşet Ertaş, bu türküde de kendi sanatçı kimliğini işlemekten geri durmamıştır. Neşet Ertaş’ın TRT arşivindeki okuyuşuna göre türkü şöyle şekillenmiştir:

“Biter Gırşehir’nin gülleri biter (efendim)
Şahıyp dalında bülbüller öter (aman³ sebep aman aman ben yandım amman)²

Gözelleri çoh olur gendilerine yeter (efendim)
Gözellerinin gaşı keman görünür (aman³ sebep aman aman ben yandım amman)²

Çıhdım yüksağanden seyreyledim (efendim)
Al yeşil bahçalı Gaman görünür (aman³ sebep aman aman ben yandım amman)²

Hopladım bağdan bağa
Annım dağdı yaprağa
Gız ben seni almadan
Girmem gara toprağa” (URL-7)

Bu parça oyun türküsü olarak işlev gördüğü için nakaratların yeri ve tekrarı diğer türkülerden biraz farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıdaki iki bozlakta olmayan dış nakarat yani bentler arasında tekrarlanan yapı bu türkü için vazgeçilmezdir. Hem Dadaloğlu hem de Âşık Said’in şiirinde geçen bir dörtlük, anonim üç farklı mâni kıtasının nakarat olarak eklenmesiyle türküye dönüştürülmüştür. Dize sonlarında tekrarlanan “son nakaratlar” bestekârın ruh durumunu yansıtmaktadır. “Aman” ünlemi “usanç ve öfke” anlamında “amman” şekliyle bestekârın duygu yoğunluğunu taşımaktadır.

Şemsi Yastıman'ın TRT Repertuvarına kaydedilen metniyle sosyal medya üzerinden ulaştığımız ses kaydındaki metin arasında farklılıklar bulunmaktadır. Yastıman, Dadaloğlu'ndan ziyade Âşık Said'e isnat edilen şiiri daha çok alt metin olarak kullanmıştır. Muharrem Ertaş'ta da yakın icra söz konusudur. Neşet Ertaş, ilk iki bentten sonra olması gereken nakarat kısımlarını melodik olarak geçmekte, sözlü nakarat kullanmamaktadır. Mâni kıtasından oluşan nakaratı ustalarından farklı olarak türkünün finalinde icra etmektedir. Bu türkü oyun, Kırşehir merkez ve çevresinde hemen hemen tüm düğünlerde Abdal olsun olmasın tüm müzisyenler tarafından icra edilmekte ve her icracı, ortama uygun olarak türkünün sözlerinde değişikliğe gidebilmektedir. Özellikle icracılardan türkü havalandırma / besteleme kabiliyeti olanlar (Neşet Ertaş, Tufan Altaş gibi) alt metinleri diğer icracılardan farklı olarak kendi duygu yoğunluklarına göre farklı sözcüklerle süslemekte/takviye etmekte ve türküye kendi damgalarını vurabilmektedirler. Böylelikle de türkülerde varyantlaşma/ eş metinler ortaya çıkmaktadır. *Ağ Gelin ve Biter Kırşehir'in Gülleri* bu duruma güzel örneklerdir.

Sonuç

Âşık tarzı şiir geleneği çerçevesinde üretilen şiirlerin türküye dönüştürülmesinde bestekârların şiirlerin şekli üzerindeki tasarrufunun ele alındığı bu çalışmada; bestekârların kendi sanatçı kimliklerini alt metinlere ekledikleri nakaratlar yoluyla dışa vurmaya çalıştıkları gözlenmiştir. "Biter Kırşehir'in Gülleri Biter" dizesiyle başlayan örnekte âşık tarzı şiir geleneğinin temel nazım şekli olan koşmanın dört dizelik yapısına müdahale edildiği; dörtlük tarzının iki dizelik bentlere bölünüp aralarına nakaratlar eklenmek suretiyle türkü oluşturulduğu görülmektedir. Nakaratların yeni bir bakış açısıyla önce Türkiye daha sonra ata yurtlar ve en sonunda da kültürel hinterlandımız olan Balkanlardaki türkü varlığı üzerinden çalışıldığında; ata yurttan ana yurda oradan da Balkanlara uzanan coğrafyanın nasıl türkü ile Türkleştiğinin; günümüzde de gönül coğrafyası olarak gördüğümüz yerlerle kültürel bağların yine türküler üzerinden kurulabileceğinin somut verileri elimize geçecektir.

İlk iki şiirin türküye hususen de bozlaşma dönüştürülmesinde ön, son ve iç nakaratlar ile sözcük ve cümle tekrarlarının etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü parçada ise ilk ikisinde bulunmayan mâni kıtalarından oluşan dış nakaratlar devreye sokulmuştur. Bu bir ölçüde parçanın işleviyle yani oyun havası olmasıyla da doğrudan ilgilidir.

Çalışma içerisinde bir müzikal form olarak tanımını verdiğimiz bozlağın bir ezgi çeşidi olarak ne zaman ortaya çıktığını bilmek mümkün olmasa da “Abdal-sanatkâr” tipinin ortaya çıkışıyla eş zamanlı olduğu düşünülebilir.

Abdallar veya başka sanatkârlar tarafından havalandırılıp/bestelenip bozlak veya oyun havası olarak karşımıza çıkarılan türkülerin kaynağının âşık tarzı şiir geleneği çerçevesinde ortaya eser koymuş âşıklar/saz şairleri olduğu görülmektedir. Özellikle elektronik kültür ortamına yetişememiş yani sazını ve sesini bize kayıt yoluyla ulaştıramamış şairlerin şiirlerinin ezgili hâllerini ancak başka kişilerin icralarından öğrenebiliyoruz. Yukarıdaki örneklerde görüleceği üzere bize ses ve sözleri kayıt yoluyla ulaşamamış iki âşığa ait şiirler günümüz ve günümüze yakın bir zamanda elektronik kültür ortamını idrak etmiş sanatkârlar tarafından bestelenmiştir.

Bu durum Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Gevherî, Sümmani, Şenlik Baba, Ruhsatî başta olmak üzere tüm âşıklarımızın ortaya koyduğu şiirler için de geçerlidir. Adı geçen veya geçmeyen âşıklarımızın yüzlerce şiirine karşılık türkülerinin çok az sayıda olması da bir ölçüde halk türküsü bestekârlarının/kaynak kişilerin tercihleriyle ilgili olsa gerektir.

Âşıklarımızın aksine sayısını bilemediğimiz kadar bestesi olan Abdalların söz söylemekte çekingen davrandıkları da bir gerçektir. Muharrem Ertaş gibi usta bir bestekârın sözleri kendisine ait tek türküsü vardır; o da bir baba olarak oğluna serzenişini dile getirdiği ve akabinde oğul Neşet’in de kendisine aynı içtenlikle cevap verdiği şiiridir. Muharrem Usta o şiirini de bozlak olarak bestelemiştir. Neşet Ertaş ise cevabi şiirini “maya” tarzında icra etmektedir. Muharrem Ertaş’ın burada bilinçli bir tavır sergileyerek kendisini bestekâr olarak geliştirme yoluna gittiği söylenebilir. Kendisinden sonra gelen Abdal-sanatkârların da onu takip ettikleri görülmektedir.

Şiirleri bize nota ve ses kayıtlarıyla ulaşamayan şairlerin kendi şiirlerini nasıl, hangi ezgiyle icra ettiklerini -kaynaklarda Acem koşması, Kerem, Kesik Kerem, Gevheri, Ankara koşması, Sümmani, Bülbül koşması gibi birtakım ezgi adları geçse de bilemiyoruz. Biz Dadaloğlu’nu Muharrem Ertaş’ın gök gürlemesini andıran sesiyle tanıyor ve onun da bu şekilde türkülerini icra etmiş olabileceğine dair bir izlenim ediniyoruz. Burada Türk sanat müziğinde bestekâra verilen kıymetin başta Muharrem Ertaş olmak üzere tespit edilebilen türkü yakıcılarına da verilmesinin, TRT Türk Halk

Müziği Repertuvar kayıtlarında kaynak kişi olarak geçen isimlerin bestekâr olarak anılmalarının daha isabetli bir yaklaşım olacağını değerlendiriyoruz.

Notlar

¹ Dörtlüklerin okuyuşa göre tekrar edilen son iki dizesi nakarat görevinde icra edildiği için köşeli parantez içerisinde gösterilmiştir.

² Sivas türküleri üzerine yaptığımız çalışmada türkülerin yazıyla tespitinde nakaratların buldukları yerlere göre adlandırılması gerektiğini vurgulamış ve yaptığımız tasnifte; “bağlantıları başta”, “bağlantıları dize başlarında”, “bağlantıları dize sonlarında”, “bağlantıları dize aralarında”, “bağlantıları dize sonlarında” ve “bağlantıları bent aralarında” olmak şeklinde adlandırmıştık. Bu savımızı da Sivas türküleri üzerinde uygulamalı olarak göstermiştik (Bekki, 2004, s. 65-90). Ne yazık ki, yaptığımız bu tasnif bizden sonra yapılan çalışmalarda pek dikkate alınmadı.

Kaynaklar

Altınok, B. Y. (2024). *Toklumenli Âşık Said hayatı ve şiirleri*. Kırşehir Belediyesi.

Atılğan, M. (2001). *Çukurova’dan Kaman’a Dadaloğlu*. Aktürk Ofset Matbaacılık. Atilla,

O. (1976). Saz şiirlerinin türkü’ye dönüşmesi. *Uluslararası folklor ve halk edebiyatı semineri (27-29 Ekim 1975, Konya) bildirileri*. Konya Turizm Derneği.

Atsız, H. Nihal (Haz.) (1985). *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Bekki, (2004). *Baş yastıkta göz yolda Sivas türküleri*. Kitabevi.

Bekki, S. ve Demirbaş, D. (2024). *Son Abdal Neşet Ertaş hayatı, eserleri ve hakkında yapılan çalışmalar*. Kesit.

Görkem, İ. (2006). *Yeni bilgiler ışığında Dadaloğlu: Bütün şiirleri*. E.

Görkem, İ. (2020). Dadaloğlu, Çukurovalı. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dadaloglu-cukurovali>.

Gürsoy, Ş. (2006). *Sosyal ve dini yaşam açısından orta Anadolu Abdalları (Kırşehir Örneği)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güven, M. (2012). *On bin yılın türküsü*. Fenomen.

Köprülü, O. Fuat (1988). *Abdal*. TDV İslam Ansiklopedisi. C-1, ss. 61-62.

Sakaoğlu, S. (1986). *Dadaloğlu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Ocak, A. Yaşar (1992). *Osmanlı imparatorluğunda marjinal Sûfilik: Kalenderiler / XIV-XVII. Yüzyıllar*. Türk Tarih Kurumu.

Özbek, M. (1998). *Türk halk müziği el kitabı I: Terimler sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi. Özgül, M. Turhan, S. Dökmetaş, K. (1996). *Notalarıyla uzun havalarımız*. Cem Veb Ofset. Öztelli, C. (1984). *Köroğlu Dadaloğlu Kuloğlu*. Özgür Yayın-Dağıtım. Öztürk, A. O. (1995). *Türkü yazıları*. Millî Folklor. Tokel, B. B. (1999). *Neşet Ertaş kitabı*. Akçağ. Turhan, S. vd. (2007). *Biter Kırşehir'in gülleri Kırşehir halk müziği*. Kırşehir Valiliği.

Elektronik Kaynaklar

URL-1 https://youtu.be/B5z1F1_SNAg?si=rDlhW4Pp4Z4d5ev6
URL-2 <https://www.youtube.com/watch?v=gniWricUc2A>
URL-3 <https://www.youtube.com/watch?v=JOaklYYifY8>
URL-4 <https://www.youtube.com/watch?v=vWJDei6Oau0>
URL-4 <https://www.youtube.com/watch?v=vWJDei6Oau0>
URL-5 [https://www.repertukul.com/biter de Kırşehir gulleri biter](https://www.repertukul.com/biter-de-kirsehir-gulleri-biter)
URL-6 <https://www.youtube.com/watch?v=DzcaRtU0K1w>
URL-7 <https://www.youtube.com/watch?v=aOMQ--cfE08>
URL-8 <https://www.youtube.com/watch?v=7ckxwOemiVw>

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atrf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 30-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 25-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Türkiye’de 1960’lardan Sonra Popülerleşen İthal Duvar Halıları

A. Özgür Güvenç*

Güvenç, A. Ö., Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research. 2025-II. Sayı/No: 371, s s . 89-127. E-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.87 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Duvar halısı, genellikle dekoratif amaçlarla kullanılan, duvara asılarak sergilenen dokuma veya işleme bir tekstil ürünüdür. Türkçede “halı” denince genelde yer halısı akla gelse de duvar halısına daha çok estetik bir unsur olarak ev, işyeri veya diğer yaşam alanlarında rastlanabilir. Tarihsel olarak, bilhassa Anadolu, Orta Asya ve Orta Doğu kültürlerinde, duvar halılarının hem süsleme hem de ısı yalıtımı gibi farklı amaçlarla da kullanıldığı söylenebilir. Hem estetik hem de işlevsel yönden yararlanılan duvar halısı, kapalı mekân dekorasyonunun, daha çok eski zamanlarda, vazgeçilmez unsurlarından biri olarak görülmüştür. Göçebe yerleşimdeki çadır tipi barınaktan yerleşik hayattaki ev tiplerinde de kendine yer edinen duvar halısı, yalnızca kırsal bölgelerdeki evlerde değil şehirlerdeki evlerde de bir döneme kadar yaygın bir şekilde tercih edilen bir eşya olmuştur. Bu eşyanın geleneksel motifler içerenlerinin bir dönem şehirlerdeki evlerde yaygın bir şekilde görülmesinin nedeni köyden kente göç eden ailelerin kentteki evlerinde de aynı dekorasyon ürünlerini yeğlemeleridir. Zamanla yeni dekorasyon ürünlerinin piyasaya çıkması ve estetik algıların değişmesiyle başka süs eşyaları evlerin duvarlarında yer almıştır. Kentlerdeki evlerde fazla olmasa da bugün hâlâ kırsal kesimlerdeki evlerde geleneksel duvar halılarına sıklıkla rastlamak mümkündür. Ayrıca modern sanat anlayışıyla ve motifleriyle üretilen duvar halıları kentlerdeki evlerde varlığını sürdürmektedir. Tıpkı yer halılarında olduğu gibi duvar halılarındaki motifler de hem kültürel hem de sanatsal açıdan

*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi/Atatürk University Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature. Erzurum- Türkiye.
aoguvenc@atauni.edu.tr. ORCID 0000-0002-7232-7219

zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Her motif bir anlam taşır ve bunlar genellikle ait oldukları kültürün estetik anlayışını, inançlarını ve yaşam biçimini yansıtır. Bu çalışmada Türkiye sahasında 1960'lerden sonra popülerleşen ithal resimsel halıların kapalı mekânlarda sıklıkla rastlanan türleri üzerine durulacaktır. Çalışma, son birkaç yıldır Türkiye genelinde evden işyerine kadar ziyaret edilen mekânlarda rastlanılan duvar halılarında en çok hangi resimlerin yeğlendiğinin tespitine dair yapılmış bir ön araştırmanın sonucudur. Mekân ziyaretlerinde edinilen bilgilerin yanı sıra Türk filmlerinin kapalı mekân sahnelerinde yer alan duvar halılarına da "Folklor ve Sinema" başlıklı kitap çalışmasının hazırlık sürecinde incelenen dört yüzün üzerindeki filmin etnografik malzemesi irdelenirken dikkat edilmiştir. Elde edilen bulgulardan hareketle Türkiye sahasında yaygın bir şekilde tercih edildiği varsayılan halı temaları sıralanarak bunların içeriklerine göre tasnifi yapılmıştır. Bu tasnife dayalı başlıklar altında halıların tematik çözümlenmeleri yapılmış ve bunların hangi sebeplerle seçilmiş olabileceğine dair (ithal goblenlerin popüler olduğu 1960'lara dair sosyal, kültürel ve dinsel etkenler göz önünde bulundurularak) düşünceler öne sürülmüştür.

Anahtar sözcükler: Türkiye, duvar halısı, goblen, tapestry, 1960'lar

Imported Tapestry Became Popular in Türkiye After the 1960s

Abstract

A tapestry is a woven or embroidered textile product that is usually used for decorative purposes and displayed on the wall. Although the word "carpet" in Turkish usually brings to mind floor carpets, tapestries can be found in homes, workplaces or other living spaces as an aesthetic element. Historically, especially in Anatolian, Central Asian and Middle Eastern cultures, tapestries have been used for different purposes such as ornamentation and thermal insulation. The tapestry, which is utilized both aesthetically and functionally, has been seen as one of the indispensable elements of indoor decoration in ancient times. The tapestry, which has gained a place in the house types in settled life from the tent-type shelter in nomadic settlements, has been a widely preferred item not only in rural houses but also in urban houses until a certain period. The reason for the widespread use of tapestries with traditional motifs in urban homes is that families migrating from rural to urban areas preferred the same decoration products in their urban homes. Over time, with the introduction of new decoration products and changes in aesthetic perceptions, other ornaments have taken their place on the walls of houses. Today, it is still possible to frequently come across traditional tapestries in rural homes, although not so much in urban homes. In addition, tapestries produced with modern art understanding and motifs continue to exist in urban homes. Just like the floor carpets, the motifs in tapestries have a rich diversity in both cultural and artistic terms. Each motif carries a meaning and generally reflects the aesthetic understanding, beliefs and lifestyle of the culture to which they belong. This study will focus on the types of imported pictorial carpets popularized in Turkey after the 1960s, which are frequently encountered indoors. The study is the result of a preliminary research conducted to determine which paintings are

most preferred in the tapestries encountered in places visited from home to workplace across Turkey in the last few years. In addition to the information obtained during the site visits, attention was also paid to the tapestries in the indoor scenes of Turkish films while analyzing the ethnographic material of more than four hundred films examined during the preparation process of the book titled "Folklor ve Sinema". Based on the findings obtained, the tapestry themes that are assumed to be widely preferred in the field of Turkey were listed and classified according to their content. Thematic analyses of the carpets under headings based on this classification have been made, and ideas have been put forward about the reasons for their selection (taking into account the social, cultural and religious factors of the 1960s, when imported tapestries were popular).

Keywords: Türkiye, wall carpet, gobelin, tapestry, 1960s

Giriş

Duvar halısı hem dekoratif hem de fonksiyonel amaçlarla kullanılan bir tekstil ürünüdür. Genellikle evlerde olmak üzere çeşitli iç mekanlarda da duvarları süslemek, yalıtım (ses ve ısı), bazen de akustiği düzenlemek için tercih edilir. Modern dönemde daha çok süs için kullanılan bu eşyanın tarih boyunca farklı kültürlerde benzer amaçlarla kullanıldığı görülür. Dünya genelinde farklı kültürlerde hem sanatsal hem de pratik amaçlarla kullanılmıştır. Her kültür, kendi estetik anlayışını, sembolizmini ve yaşam tarzını bu halılara yansıtmıştır. Dolayısıyla bir saray veya şatodan Yörük çadırına kadar bambaşka mekanlarda duvar halısıyla karşılaşmak olasıdır. Yapımında yün, pamuk, ipek gibi doğal lifler ya da sentetik malzemeler kullanılabilir. Sıcak tutması, dayanıklı ve boyayı iyi tutan bir dokuya sahip olması nedeniyle yünlü dokuma üretimi daha yaygındır. Halının sağlam olması amacıyla dokumanın boydan iki kenarını oluşturan çözümler ve dokumanın enine doğru, yani kumaş kenarına dik olarak yerleştirilen atkılar pamuk ipten oluşur. Daha ince ve parlak görünümdekiler ipekten dokunur ki bunlar lüks halı olarak nitelendirilirler. Geleneksel halı yapımında iplerin renklendirilmesi kök boya ile yani doğal boya ile sağlanır. Böylece halılar hem canlı hem de dayanıklı renklere ve dolayısıyla desenlere kavuşur. Bugün halılar makinede üretilebildiği gibi geleneksel yöntemlerle el dokuması şeklinde tezgâhta da imal edilebilmektedir. Ancak el dokuması olanlar genellikle daha değerli kabul edilir. Tasarım bakımından geleneksel motiflerden modern ve soyut çizgilere kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Kişiyi özel duvar halıları sipariş usulü hazırlanabilmektedir. Hatta son dönemlerde dijital baskı halılar da yapılabilmektedir. Geleneksel duvar halılarının boyutları küçük bir tablo ebadından, bir duvarı tamamen kaplayacak büyüklüğe kadar değişebilmektedir. Bu çalışmada Türkiye’de 1950’lerden sonra görülmeye başlayan ve 1960’larda popülerleşen goblen tarzı duvar halıları içerikleri açısından

ele alınacaktır. Dolayısıyla goblen tarihiyle ilgili kısa bir bilgi verildikten sonra asıl konuya geçilecektir.

Duvar halısı kültürü milattan önceye kadar uzanan çok köklü bir geçmişe sahiptir. Her toplum kendi kültürel dinamiklerine göre yer ve duvar halıları üretmiştir. Dokuma sanatı, özellikle duvar halıları, milattan önceki dönemlerde Nil havzası, Batı Asya, Yunanistan ve Asur bölgelerinde dekoratif ve sembolik bir unsur olarak öne çıkmıştır. Göçebe kabilelerin çadır süslemelerinden yerleşik toplumların tapınak ve saraylarına kadar geniş bir kullanım alanına sahip olan bu sanat, zenginliğin ve estetiğin ifade aracı olarak değerlendirilmiştir. "A Short History of Tapestry" adlı eserinde, duvar halılarının kökenini arkeolojik bulgular ve yazılı kaynaklar üzerinden inceleyen Fransız sanat tarihçisi Eugene Müntz, Mısır'daki Beni Hasan¹ hipojesinde² tespit edilen yaklaşık MÖ 3000'lere tarihlenen resimlerdeki tezgâhların, yüksek çözgülü goblen dokuma tekniklerinin temel unsurlarını içerdiğini belirtir. Georges Perrot ve Charles Chipiez'in "Histoire de l'art dans l'antiquité" eserine atfen Müntz, Firavunlar dönemine ait süsleme amaçlı duvar halılarının geometrik desenler ve palmiye yaprakları gibi motiflerle karakterize olduğunu vurgular. Müntz'e göre John Gardner Wilkinson'un "Manners and Customs of the Ancient Egyptians" adlı çalışması ise antik Mısır halılarına dair detaylı yapısal bilgiler sunar. Müntz, Asurluların duvar halısı üretiminde Mısırlılardan teknik ve süsleme açısından daha ileri olduğunu, Jules Lessing'in "Modèles de tapis orientaux" eserine dayanarak savunur. Ninova saraylarındaki alçı kabartmalar, Babil sanatının taklitleri olarak renkli ve sembolik süslemelerle zenginleştirilmiş duvar halılarını yansıtır. Bu halılar, MÖ 8. yüzyıla tarihlenen en erken örnekler arasında yer alır ve 15-19. yüzyıl oryantal halılarıyla kompozisyon ve detay açısından benzerlik gösterir. Müntz, antik yazarların özellikle "Ester Kitabı"³ ve Philostratus'un "Life of Apollonius of Tyana" eserlerinde yaptıkları duvar halısı tasvirleriyle Babil ve Ninova'nın tekstil sanatındaki üstünlüğünü teyit ettiklerini belirtir. Bilhassa tarihî ve mitolojik temalar içeren Babil saraylarındaki duvar halılarının Yunan kültürü ve tarihine dair barındırdıkları içeriklerle kültürler arası bir köprü kurdukları söylenebilir (Müntz 1885, ss. 1-14). Müntz'ün ışık tuttuğu bir başka medeniyet ise Yunan'dır. Bilhassa yazılı kaynaklara yönelerek antik dönem Yunan duvar halısı sanatı hakkında tespitlerde bulunur. Müntz, Yunanlılar arasında duvar halısı sanatının zengin bir kelime dağarcığı ile öne çıktığını vurgular.⁴ Yunan kültüründe tekstil sanatı, lüks kumaşlar, halılar, perdeler ve süslü elbiselerin önemli bir yer tuttuğu Homeros'un eserlerinde rahatlıkla görülebilir. İlyada ve Odyssea'da mor yün peçeler, yumuşak halılar ve desenli tuniklere sıklıkla rastlamak mümkündür. Diğer taraftan Penelope'nin tezgâhı, stratejik bir hileyle taliplerini oyaladığı ünlü bir semboldür. Bu tezgâh, MÖ 400 civarındaki bir vazo çiziminde detaylıca tasvir edilir ve modern goblen tezgâhlarına benzer. Duvar halılarının Yunan kahramanlarının eşleri ve hatta tanrılar tarafından kutsal mekanlar için

dokunduğu; tapınaklarda, tiyatrolarda ve saraylarda dekorasyon ögesi olarak kullanıldığı; özellikle Perikles döneminde duvar halısı sanatının altın çağını yaşadığı; Parthenon'da Fidias'ın duvar halılarını tapınak dekorasyonunun parçası yaptığı; "Athena'nın Peplos"u gibi kumaşların Panathenaia festivalinde sergilendiği; hatta halıların asılması veya katlanıp kaldırılmasıyla ilgili ayinler geliştiği kaynaklardan edinilen bilgiler arasındadır. İskender'in fetihleriyle duvar halısı sanatı, Mısır, Pers ve Hindistan etkileriyle zenginleşir. İskenderiye, lüks duvar halısı üretiminde Babil'i geride bırakır. Ptolemy Philadelphus döneminde yemek salonları mitolojik sahneli perdelerle süslenir. Magna Graecia⁵, Pergamon/Bergama ve Milet gibi bölgelerde de duvar halısı sanatı gelişir. Anlaşılacağı üzere duvar halısı, Yunan sanatının mimari, heykel ve resim dallarıyla birlikte ilerleyerek medeniyetin estetik ve dinî hayatında merkezi bir rol oynar. Bu bulgular, duvar halısı sanatının antik çağlardan itibaren hem teknik hem de estetik açıdan gelişmiş bir ifade biçimi olduğunu ortaya koymaktadır (Müntz 1885, ss.15-28).

Asya'da, özellikle Çin ve Hindistan'da, duvar halıları genellikle ipek üzerine işlenmiş resimler veya motifler içermektedir. Resimli olanlar, goblen tarzını andıran görünüme sahip olmakla birlikte kültüre ait mitik veya dinî temalar barındırmaktadır. Motifli olanlar ise daha çok tabiatla ilgili unsurlar muhteva etmektedir. Çin duvar halıları, Tang (618-907) ve Song (960-1279) dönemlerinde tapınaklarda, saraylarda ve elit evlerde lüks dekorasyon unsurları olarak kullanılmıştır. İpek Yolu'nun etkisiyle, Çin tekstilleri Orta Asya ve İran'a yayılmıştır. Ming döneminde (1368-1644), ipek işlemler daha karmaşık hale gelmiş ve duvar halıları saraylarda prestij sembolü olmuştur. Tapınaklarda dinî sahneleri betimlemek, saraylarda ise estetik dekorasyon ve diplomatik hediye amacıyla kullanılan halılar, aynı zamanda, saraylarda yabancı elçilere zenginlik göstergesi olarak sergilenmişlerdir (Rossabi 1997, ss. 7-18). Çin duvar halılarında imparatorluk gücünü, otoritesini ve aynı zamanda iyi şans simgeleyen ejderha; yeniden doğuşu ve asaleti sembolize eden zümrüdü anka/simurg; saflık ve aydınlanma anlamına gelen lotus çiçeği motifleri yer almaktadır. Hindistan'daki halı üretimi 13-14. yüzyıllarda özellikle Keşmir ve Gujarat bölgelerinde yoğunlaşmıştır ve bunlar lüks ipek ve pamuk işlemlerden mürekkeptir. Saraylarda ve tapınaklarda dekoratif amaçlarla kullanılan halılarda *Ramayana* ve *Mahabharata*'dan sahneler, tanrı ve tanrıça figürleri içeren mitik temalar; bereketi ve doğayı temsil eden lotus ve sarmaşık desen ağırlıklı floral motifler; gücün ve asaletin sembolü olan ve daha çok fil ve aslan üzerine yoğunlaşan hayvan figürleri görülmektedir. Moğol halıları, Çin ve Orta Asya stillerinin birleşiminin ürünleridir ki bu üslup 13-14. yüzyıllarda oluşmuştur. Moğol çadırları ve saraylarında taşınabilir duvar halıları hem dekorasyon hem de statü göstergesidir ve aynı zamanda diplomatik hediye olarak da sunulduğu bilinmektedir. Bu duvar halıları, Çin etkisiyle Moğol kültürüne geçen, gücün ve yeniden doğuşun sembolü olarak görülen ejderha ve simurg; Orta Asya Türkmen izleri taşıyan

floral geometrik motifler ve Moğol savaşçı ruhunu gösteren aslan ve kaplan çizimleri barındırmaktadırlar. Budist duvar halılarına ise özellikle Tang ve Song dönemlerinde Çin'deki Dunhuang mağaraları gibi Budist tapınaklarında yaygın bir şekilde rastlanmaktadır. Dinî sahneleri ve manevi sembolleri betimleyen halıların tapınak atölyelerinde rahipler ve ustalar tarafından 6-18 ayda üretildiği belirtilmektedir. Moğol hakimiyeti döneminde, Budizm'in yayılmasıyla bu motifler Orta Asya'ya taşınmıştır. Halılarda saflık, aydınlanma ve Nirvana'yı simgeleyen lotus çiçeği; manevi rehberlik ve meditasyonu işaret eden Buda figürleri; evrenin düzenini ve manevi yolculuğu sembolize eden mandala desenleri ve göksel ya da kutsal mekanları temsil eden bulut veya dağ motifleri yer almaktadır (Watt & Wardwell 1997, ss. 21-28; 53-62).

Amerika kıtasına bakıldığında bu topraklarda da duvar halısı kültürünün yaygın bir şekilde mevcudiyetine dair veriye rastlanmaktadır. Bilhassa kıta yerlilerinin kültürleri ele alındığında her kültürün kendi yaşam tarzına göre dokuma, boyama ve süsleme sanatında geliştiğini söylemek mümkündür. Kuzey Amerika'da, yerli Amerikalılar arasında duvar halısı geleneği, daha çok boyalı deriler üzerinden şekillenmiştir. Yerliler, ekseri bufalo olmak üzere geyik, ayı, dana derilerini boyayarak tarihsel olayları, savaşları, inançlarını ve geleceğe dair tasavvurlarını tasvir etmişlerdir. Boyama tekniği ile deri üzerine yapılan resimli çadır kaplamaları bu bağlamda örnek gösterilebilir. Çadırların yalnızca iç değil dış kaplamaları da bu resimli derilerle donatılmaktadır. Böylece çadır hem ısı ve ses hususunda yalıtılır hem de çadıra dekoratif bir görünüm kazandırılır (Ewers, 1939, ss. 39-40). Güney Amerika'da ise bilhassa And tekstilleri ön plana çıkmaktadır. Kolomb öncesi İnka döneminde tekstiller, siyasi, dinî ve sosyal statü sembolüken kolonyal dönemde bu rol, kilise ve elit siparişleriyle İspanyol kültürüne (özellikle Hristiyan ikonografisi) dair unsurlar üzerinden dönüşmüştür. Geleneksel duvar halıları ve diğer işler, İnka kültürüne özgü pamuk veya vikunya/ camelid⁶ yününden dokunan ince goblen yapısına sahip cumbi/kumpi kumaşları tocapu/tokapu⁷ desenleriyle süslenmiştir. Kolonyal dönemde (16. yüzyıl) bu gelenek, daha büyük ölçekli halılar için uyarlanmaya başlamıştır. İspanyollar, Avrupa tarzı goblen dokuma tekniklerini ve dikey tezgâhları bölgeye getirdikten sonra yerli dokumacılar bu teknikleri İnka desenleriyle birleştirerek yeni bir sentez oluşturmuşlardır. Duvar halılarıyla ilgili üretimlerde hem yerli kimliğe hem de kolonyal tarza hitap eden taleplere karşılık veren üretimler yapılmıştır. Dolayısıyla Andlı dokumacılar hem geleneksel becerilerini korumuş hem de Avrupa yeniliklerini ustalıklı benimsemişlerdir. Yerli motifler, İnka soyluluğunu ve kozmolojiyi temsil eden tocapu desenlerini (geometrik ve soyut desenler) ve yerli dünya görüşünü yansıtan doğa sembollerini (kuşlar, bitkiler ve güneş figürleri) içerirken, Avrupa'dan taşınan motifler ise kilise halılarında azizler, melekler ve haç tasarımlarıyla kendini gösteren Hristiyan ikonografisine dair resimler ve Avrupa estetiğini

yansıtan barok süslemeler (çiçek bordürleri ve asma yaprakları) ihtiva etmektedir (Phipps 2004, ss. 73-99). Afrika'da ise geleneksel dokuma işlerinin giysi, mezar örtüsü, duvar örtüsü, yatak örtüsü, çadır tentesi, zırh hatta para olarak çok yönlü bir şekilde kullanıldığı ve bazı bölgelerde hâlâ kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir. Diğer bölgelerde olduğu gibi Afrika'da da dokumalar, zenginliği ve sosyal statüyü göstermede yararlanılan önemli bir araçtır. Bilhassa evlilik ya da cenaze gibi geçiş dönemlerinde pahalı dokumalar duvarlarda sergilenecek evlenen ya da ölen kişinin variyetine veya statüsüne işaret edildiği belirtilmektedir. "Tunisian silk veil" (Tunus İpek Örtüsü) bu konuda verilebilecek örneklerden biridir. Tunus şehirlerinde 19. yüzyılda cenazelerde tabutun üstüne örtülen veya düğünlerde gelin odasının duvarına asılan bu örtü, başlangıçta Endülüs kökenli dokumacılar tarafından Testur beldesinde üretilmiştir. Bir Batı Afrika ülkesi olan Sierra Leone'deki Vai halkının ürettiği atkı yüzlü "Kpokpo"⁸ da zenginliğin göstergesi olarak kullanılan bir duvar örtüsüdür. Cenazelerde tabutun üstüne de örtülen bu dokuma, resmî törenlerde törenin yapıldığı mekandaki duvara veya kürsüye asılmaktadır. Geniş bir kullanım alanı olan bir başka geleneksel dokuma ürünü ise "Barkcloth" (Kabuk Örtüsü)'dur (Spring 1997: 7, 32-33, 50-51, 54-55). Uganda'nın güneyindeki Buganda krallığında yaşayan Baganda halkına özgü eski bir zanaatın ürünü olduğundan Uganda'daki üretimiyle öne çıkan bu örtü/bez, "Mutuba" ağacının iç kabuğundan yapılmaktadır. Yapımı dokumanın icadından önceye dayanan tarih öncesi bir tekniğe dayanmaktadır ve bu nedenle insanlığın en eski becerilerinden biri olarak gösterilmektedir. Toplanan kabuk, yumuşak ve kâğıt inceliğindeki doku kıvamında bir tabaka haline getirilebilmesi için uzun süre farklı türde ahşap tokmaklarla dövülür. Elde edilen tabakadan giysi, perde, yatak örtüsü, duvar örtüsü gibi eşyalar yapılmaktadır. Ayrıca doğum, cenaze, evlilik ve taç giyme gibi törenlerin önemli dekoratif malzemelerinden biridir ve zenginliğin, gücün göstergelerindedir ki bu yöndeki sembolik kullanımı daha çok giysilerde kendini göstermektedir. Sıradan kabuk bezi pişmiş toprak rengindeyken, kralların ve şeflerin kabuk bezi, beyaz veya siyaha boyanır (URL1, URL2). Dünyanın farklı bölgelerindeki duvar halısı veya duvar örtüsü kültürlerine dair örnekler genişletilerek çoğaltılabilir. Farklı kıtaların çeşitli kesitlerinden verilen örneklerle duvar halısı veya örtüsü kültürünün dünya çapında var olduğu belirtildikten sonra bu çalışmanın odağında yer alan "Tapestry / Goblen" tarzı duvar halılarının tarihine kısaca değinmekte fayda vardır.

1. Goblenin Avrupa'daki Gelişimi

Orta Çağ ve Rönesans Avrupa'sında akla ilk gelen duvar dokuması "Tapestry /Goblen"dir. Belirtilmesinde fayda vardır ki "Goblen" adı 17. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlamıştır.⁹ Gobleni diğer duvar halılarından farklı yapan özelliği tuval üzerine yapılmış bir tablo gibi ayrıntılı bir görsel sunuma sahip olmasıdır. Goblenin tuval resimleri yansıtacak kadar ustalıkla dokunabilmesi ressamın eserlerini goblenin tematik kaynaklarından biri yapmıştır. Özellikle

Rönesans döneminde ünlü ressamların eserleri duvar halısı formunda da üretilmiştir.¹⁰ Avrupa ülkelerinde dokuma tezgahında goblen üretiminin hangi dönemde başladığını kesin olarak tespit etmek zordur. Tapestry dokumacılığının Avrupa'daki kökeni hakkında farklı görüşler mevcuttur. Bir görüşe göre, bu sanat, orta çağda İspanya'daki Müslüman sanatkarlar aracılığıyla Kuzey Afrika'dan İber Yarımadası'na, oradan Fransa ve Flaman bölgesine yayılmış ve Gotik tarzda dokumacılığın gelişmesiyle benimsenmiştir. Başka bir görüş, Haçlı Seferleri yoluyla geldiği ve 11. veya 12. yüzyılda Almanya'da dokunduğu üzerinedir. Üçüncü bir varsayım ise bu sanatın Batı Avrupalı dokumacılar tarafından Roma döneminde Babilli ve İskenderiyeli dokumacılardan öğrenildiğini öne sürer (Sürür, 1982, ss. 14-15). Fransa'daki bazı manastırlarda kilise ve sarayların dekorasyonu için yünden yapılmış, çiçeklerle ve hayvanlarla süslenmiş halılar, hatta dinî konuları temsil eden asmalar ve kralların ya da imparatorların portrelerinin dokunduğu, 10 ve 11. yüzyıllara kadar uzanan çeşitli belgelerle kanıtlanmıştır. Bunlar, Orta Çağ'da şato ve kalelerde hem dekorasyon hem de yalıtım için kullanılmıştır. Genellikle el işçiliğiyle üretilen, yün ve ipekten dokunan, zengin renkleri ve detaylı figürleriyle dikkat çeken bu halılar, av sahnelerini, mitolojik, dinî (örneğin, İncil'den sahneler) veya tarihî (örneğin, önemli savaşlar) mevzuları betimlemektedir (Champeaux, 1878, s. 1). Bu tür dokumalar Orta Çağ'da "Sarrazinois" halıları adıyla bilinmiştir. Doğu'dan Avrupa'ya İspanya Sarazenleri¹¹ tarafından getirildiği ya da Haçlı Seferleri sonunda geldiği düşünülmektedir.¹² Flaman dokumacıların yüksek ve düşük çözümlü tezgahlarını kullanarak gerçek goblen üretmeye başlaması 12. yüzyılın sonlarında olur. Goblen sanatı, hem dokumacıların kullandığı mükemmel boyama yöntemleri hem de İngiltere'den alınan kaliteli yün sayesinde hızla gelişmiştir. Fransızlar bu sanatı Flamanlardan alarak üst seviyeye ulaştırmışlardır (The History of Tapestry 1880: 34). Goblen üretimi, yüksek maliyetler ve nitelikli iş gücü ihtiyacı nedeniyle zenginler tarafından desteklenen atölyelere bağlı kalmıştır. Erken Orta Çağ'daki sosyal ve ekonomik koşullar, manastırlar hariç, 14. yüzyıla kadar Avrupa'da goblen endüstrisinin gelişimini sınırlamıştır. 1300'lerden itibaren Paris ve Arras'ta basit motifli goblenler dokunmaya başlanmış, 1350'den sonra Fransız ve Burgonya soylularının desteğiyle endüstri hızla büyümüş ve goblenler ekseriyetle resimli hâle gelmiştir. Yüzyılın sonuna doğru Arras, altın ve gümüş iplik kullanılan yüksek kaliteli goblenlerin ana üretim merkezi olmuştur. Bu lüks ürün Avrupa'ya ihraç edilerek "Arras" adı goblenle özdeşleşmiştir. Britanya'da 17. yüzyıla kadar goblenler "Arras" olarak adlandırılmıştır. İtalya'da ise bunlara hâlâ "Arazzi" denilmektedir. 14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl başında Burgonya ve Fransız soylularının goblen sanatına büyük paralar harcadıkları belirtilmektedir. 15. yüzyılın ikinci yarısında Brüksel, Burgonya sarayının merkezi olarak sanatsal yetenek ve himayenin odağına yerleşmiştir. 1447'de kurulan goblen loncası ve 1476'da St. Luke ressam loncasının tasarım/eskiz üretimi üzerindeki tekeli, Brüksel goblenlerinin yüksek kalitesini garanti altına almıştır. Yüzyılın sonu-

na kadar Brüksel, yüksek kaliteli goblen pazarının hâkimiyetini elinde tutmuştur. Dokumacılar, sofistike tasarımlarla çalışsa da goblenler dekoratif ve muhafazakâr bir tarzda, statik figürler ve ayrıntılı kostümlerle üretilmiştir. Stil, zengin patronların zevklerine göre şekillenmiştir. 15. yüzyılın ikinci yarısında Brüksel, güvenli ekonomik ortam sayesinde yüksek kaliteli goblen üretiminde liderliğini korumuştur. Ancak 16. yüzyılın sonlarında Hollanda'daki dinî zulüm ve iç savaş, özellikle 1576'daki İspanyolların Antwerp goblen pazarını yağmalaması, bu endüstriyi bitme noktasına getirmiştir. Yetkin dokumacılar göç etmiş, yetenek havuzu ve goblen üretiminin himayesi başka merkezlere kaymıştır. 17. yüzyılın başında, Fransız Kralı IV. Henri, Flaman dokumacıları Paris'e çekerek 1607'de Mare Comans ve Frans van der Plancken yönetiminde bir goblen endüstrisi kurmuştur. Bu endüstri, Flaman ithalatını yasaklayan ayrıcalıklarla desteklenmiş ve Paris ile Amiens'te 80 tezgâh işletmiştir. Benzer şekilde, İngiliz Kralı I. James ve oğlu Charles, 1619'da Londra yakınlarındaki Mortlake'te Flaman dokumacılarla bir imalathane açmıştır. 1630'lar, 1640'lar ve 1650'lerde, Rubens, Jordaens ve öğrencilerinin goblen tasarımları, endüstriye dramatik ve moda'ya uygun desenler sağlamıştır. 17. yüzyılda Paris atölyeleri, Henri IV ve Louis XIII'ün desteğiyle, Rubens ve Simon Vouet gibi sanatçıların tasarımlarıyla goblen üretiminde büyük başarı elde etmiştir. Louis XIV'ün maliye bakanı Jean-Baptiste Colbert, 1662-1663 yılları arasında goblen atölyelerini birleştirerek, Charles Le Brun yönetiminde yalnızca kral için lüks mobilyalar üreten bir merkez kurmuştur. Fransız sarayının etkisiyle goblenler Avrupa'da moda olmuştur. Barok tarzı tercihini resmî mekanlar için büyük figürlü goblenlerden, özel alanlar için ise küçük figürlü, neşeli goblenlerden yana kullanmıştır. Fransa'da Beauvais ve Aubusson ticari goblen üretiminin merkezleridir. Avrupa'nın diğer bölgeleri için Antwerp ve Oudenar'de orta ve düşük kaliteli üretim yapılmış, Brüksel ise yüksek kaliteli goblenler üretmiştir. 1600-1740 arasında Brüksel atölyeleri, Lambert de Hondt ve Jan van Orley'nin tarihî ve mitolojik tasarımlarıyla ikinci bir Rönesans yaşamıştır. David Teniers'in resimlerinden uyarlanan tür tasarımları ise daha rahat ortamlarda popülerleşmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında Gobelinler¹³ Madrid, Münih, Napoli, Roma ve St. Petersburg'daki yeni atölyeler için ilham kaynağı olmuş ve hatta başka atölyeler için dokumacılar sağlamışlardır. 18. yüzyılın ortalarından itibaren goblen talebi azalma eğilimi göstermiştir. Britanya'da goblenler, resim koleksiyonları ve Çin duvar kâğıdı modasıyla rekabet etmeye başlamıştır. Goblen, konforlu hâle gelen, yalıtılmış evlerde işlevsel önemini yitirmiştir. 1780'lerde Londra ve Brüksel'deki son atölyeler kapanmıştır. Fransız Devrimi, Gobelins ve Beauvais atölyelerinin müşteri kitlesini yok etmiştir. Üretim neoklasik tasarımlarla devam etse de devrim sonrası küçülerek daha çok hükümet binaları için yapılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında goblenlere ilgi yeniden canlanmıştır. Windsor'da kurulan atölye, bu sanatı teşvik edici bir misyon yüklenmiştir. Chicago Dünya Fuarı'nda (1893) sergilenen Windsor goblenleri,

yeni atölyelerin kurulmasını tetiklemiştir. Goblenlere olan ilginin yeniden canlanmasında “Sanat ve El Sanatları Hareketi”nin de etkisi olduğu gözlemlenmiştir. William Morris, gotik sadeliğe dönen goblenler üretmiştir. 20. yüzyılda yeni atölyeler kurulmuş, 1930’lar ve 40’larda Jean Lurçat yaptığı soyut ve dekoratif goblenlerle ikinci bir canlanma başlatarak bağımsız dokumacıların saygınlığını artırmıştır. Antikacılık araştırmaları goblen sanatının tarihî önemine dikkat çekmeye başlamış, antika ve modern goblenlere talep, 20. yüzyılın başlarından bugüne kadar sınırlı olmakla birlikte istikrarlı bir şekilde devam etmiştir (Campbell 1993, ss. 188-199).

Topraklarının bir bölümü Avrupa’da olduğu için Rusya’daki goblen sanatının varlığına da değinmekte fayda vardır. Ruslar arasında goblen sanatından bahsetmek için 18. yüzyıla kadar beklemek gerekmektedir. Çünkü Rus kültürü 1. Petro’ya kadar bağımsız ve izole bir şekilde gelişmiştir. Dolayısıyla goblen türündeki duvar halıları gerek Moskova rejiminin gelenekleri gerek Rus çarlarının ve soylularının yaşam tarzları nedeniyle 18. yüzyılın başlarına kadar Rusya’da pek varlık gösterememiştir. Goblenler istisnai durumlarda Rus saraylarını ve soylu evlerini süslemek için kullanılmıştır. Bu durum Rusların goblen sanatından habersiz oldukları anlamına gelmemektedir. 17. yüzyılın ikinci yarısında 1668’de Çar Aleksei Mihayloviç, İspanya ve Fransa’daki goblen atölyelerine bir heyet göndermiş, heyet dönüşte Fransa kralının hediyesi olan birkaç goblenle Rusya’ya dönmüştür. Çar Fedor Alekseevich ilk heyetten on üç yıl sonra Fransa’ya başka bir heyet daha göndermiştir. Bu heyet ise başka goblen örneklerini Rusya’ya götürmüştür. Anlaşılacağı üzere 17. yüzyılda dokuma Avrupa duvar halıları Rusya’ya yalnızca hediye olarak girmiştir. 1. Petro’nun girişimleriyle Rusya’daki ilk goblen atölyeleri Petersburg’da açılmıştır (Biriukova & Slive 1965, s. 415).

Goblenler 20. yüzyılın başlarına kadar zengin aileler için birer statü sembolü olarak öne çıkmaktadır. Ortalama bir goblen bile muazzam maliyetlere sahip olduğu için bunları Orta çağ ve Rönesans dönemlerinde ancak toplumun varlıklı kesimleri satın alabilmiştir. Diğer taraftan ipek, gümüş ve yaldızlı metal iplikle dokunmuş daha da pahalı parçaları ayrıcalıklı azınlık bir sınıf elde edebilmiştir. En kıymetli halıları kraliyet ailesi üyeleri, önde gelen soylular ve din adamları ellerinde bulundurmuştur. Güçlü aileler, çeşitli sebeplerle (politik sebepler veya mevsimlik av gibi) yer değiştiklerinde zenginliklerinin sembolü olan bu halıları kolay taşınabilmeleri nedeniyle yeni mekanlarına götürebilmişlerdir. Goblen, gösteriş için mükemmel bir araçtır ve hatta herhangi bir resim veya heykelden daha çok zenginliğin ve gücün göstergesidir. Sipariş usulü de hazırlanabildiğinden goblenin sahibi atalarının askeri fetihlerinin ya da ilişkilendirilmek istediği tarihî veya mitolojik kahramanların resimlerini sergileyebileceği anıtsal bir görsel ortam hazırlama ayrıcalığına sahip olmuştur (Campbell & White 2006, ss. 13-15). Geçmişte bu halılar, festivallere, dinî törenlere, kraliyet evliliklerine, cenaze törenlerine ve

zafer kutlamalarına (zafer taklarının üzerine asılarak) ihtişam katması için kullanılmıştır. Orta çağda tören alayları ve şenlikler için sokakları bezemeye ya da turnuvaların düzenlendiği arenaları ışıl ışıl çevreleyen galerileri ve pavyonları süslemeye yaramışlardır. Ayrıca perde olarak veya büyük kapalı mekânları bölmek için yani oda/bölüm oluşturmak da kullanılırdı. Goblen yüzyıllar boyunca dekorasyonun en önemli unsuru, festivallerin, ihtişamın ve görkemin en çok saygı duyulan eşyası olma konumunu korumuştur (Müntz 1885, ss. XII-XIII). Çeşitli devirlere ait farklı konuları işleyen birçok goblen örneği mevcuttur. Bunlardan biri 11. yüzyıla tarihlenen “Bayeux Tapestry”dir. Hastings Muharebesi (1066) sonucunda Normanların İngiltere’yi istilasını anlatan bu goblen, yarım metre yüksekliğe ve yaklaşık yetmiş metre uzunluğa sahiptir. Halıda, Norman istilası tabir yerinde olursa bir film şeridi gibi soldan sağa doğru resimlenerek anlatılmıştır. Boyutuyla ve 11. yüzyıl askeri ekipmanına ve çeşitli kültürel öğelere dair verdiği ayrıntılı görsel bilgiyle dikkat çeken eser (Owen-Crocker 2002, ss. 258-261), bugün Fransa Bayeux’deki Musée de la Tapisserie de Bayeux’de sergilenmektedir. Ünlü “Unicorn Tapestries” serisi (1495-1505), bu konuda verilebilecek bir başka örnektir ve bugün New York’taki Metropolitan Museum of Art’ta sergilenmektedir. Yedi halıdan oluşan bu goblen serisinin her birinde mitik bir yaratık olan Unicorn’un (tek boynuzlu atın) avcılar tarafından yakalanışının aşamaları anlatılmaktadır (Campbell & White 2006, ss. 70-79).

2. Türkiye’de Duvar Halısı Kültürü

Türk kültüründe duvar halısı, özellikle kilim ve halı formunda hem sanatsal hem de işlevsel açıdan derin bir geçmişi haizdir. Bunun en somut örneği Pazırık Kurganında bulunan halıdır. MÖ 3-2. yüzyıllara tarihlenen halı, Asya Hunlarına ait bir sanat eseridir. Diğer taraftan 20. yüzyılın başlarında Doğu Türkistan’da yapılan arkeolojik kazılarda bulunan Türk halılarının en eskisinin MS 3-4. yüzyıllardan kaldığı tespit edilmiştir (Aslanapa 1987, ss. 9-10). Anadolu’ya geldikten sonra Türkler, halı dokumacılığı alanında daha da iyi bir seviyeye ulaşmıştır. Selçuklu döneminde geometrik desenler ve stilize motifler ön plandayken, Osmanlı’da tabiatla ilgili desenler ve daha karmaşık tasarımlar ortaya çıkmıştır.

Türk halı ve kilimlerinde motifler, sanat, kültür, tarih ve yerel geleneklerin etkisiyle şekillenmiş, genellikle stilize edilmiş zengin içeriklerle varlığını bugüne kadar sürdürmüştür. Halı ve kilimlerin motifleri geleneksel desenlerle oluşturulur ancak bu hususta dokumacı faktörünü de göz önünde bulundurmak gerekir. Geleneksel desenler, dokumacının hayal dünyasıyla ve gördükleriyle şekillenebilir. Konuyla ilgili dikkat çeken bir anekdot aktaran araştırmacı Yusuf Durul, Toroslarda Üç Kaplı Yaylasında 1950’lerde halı/kilim üzerine araştırma yaparken ıstar tezgahındaki kadına dokuduğu kilimin örneğini nerden aldığını sormuş, kadın, “Anamdan gördüğüm, düşündüklerim, etrafımdaki eşyalar ve yaylam.” cevabını

vermiştir (Durul 1957, s. 65). Kadının bu cevabı motiflerdeki dokumacı etkisini açıkça göstermektedir. El dokumalarında motifler, kuşaktan kuşağa aktararak doğal çevre, insan, hayvan ve bitkilerden esinlenilerek soyut veya somut biçimlerde oluşturulmuştur. Yörelere arasında ortak motifler bulunsada da her bölge veya köy kendine özgü motif ve desenler geliştirerek kendine has üsluplar oluşturmuştur. Bezemeler; “hayvansal” (kuş, ejder, akrep vb.), “bitkisel” (ağaç, çiçek, meyve), “geometrik” (üçgen, dörtgen vb.), “karışık” (madalyon, rozet, vazo) ve “sembolik” (kuş, hayat ağacı, el vb.) başlıkları altında beş maddede sınıflandırılabilir. Bu motifler, estetik ve kültürel anlamlar taşımaları bakımından dokumaların zenginliğini yansıtmaktadır (Oyman 2019, ss. 6-7). Hayvansal bezemelerde kuş, ejder, böcek, akrep, yılan gibi hayvan figürlerine yaygın bir şekilde rastlanmaktadır. Özellikle stilize kuş motifleri, İslam’daki canlı tasvir yasağına rağmen sıkça kullanılmıştır. Çiçek, yaprak, ağaç ve meyve gibi bitki motifleri, halıların yüzeylerini estetik açıdan zenginleştirerek doldurmaktadır. Kolay dokunabildikleri için dokumacılar tarafından daha çok tercih edilen geometrik şekiller, özellikle seccadelerde üçgen, dörtgen, baklava gibi formlarla öne çıkmakta ve ustalıklı işlenmektedir. Kilimlerde dokuma tekniği nedeniyle, daha çok, keskin hatlı geometrik desenler tercih edilmektedir. Madalyon, arabesk, rozet gibi diğer formlarla desteklenen karışık motifli halılar, umumiyetle geometrik, hayvansal ve bitkisel motiflerle donatılmaktadır. Örneğin arabesk motifler kıvrımlı, sürekli ve iç içe geçmiş bitkisel veya geometrik desenlerden oluşur ve dallar, yapraklar veya spiral formlar içerir. Sembolik motifler ise düşünceleri, beklentileri, arzuları ve hatta dünya görüşünü yüklenen simgeler içerirler (Gönül 1965a, ss. 20-27). Bu işlemlerde mitik düşüncenin etrafından gelişen inanca dayalı görüşlerin sembolleştiği açıkça görülmektedir. Söz gelimi “Hayat Ağacı” ölümsüzlüğü, “El” nazardan korunmayı temsil etmektedir. Sembolik motifler tarihsel süreçte simgeselleşme aşamasından geçen tasarımlardır. İnsan, hayvan, bitki ve eşya motifleri de simgesel manalar yüklenmektedirler. Yörük, Türkmen ve Avşar halı ve kilimlerinde uğurlu addedilen “eli belinde kız” motifleri bu hususta örnek verilebilir (Durul, 1956, s. 9). Sandık, merdiven, vazo vd. desenlerin anlattıkları hikayeler, telmihte buldukları uygulamalar ve simgeledikleri koruyucu tılsımları vardır. Anlaşılacağı üzere çevre, yaşam tarzı, geleneksel aktarım ve kültürel etkileşimler motiflerin oluşumunda ve devamlılığında önemli rol oynamaktadırlar. Bununla birlikte Türk halı ve kilimleri her zaman kendi kültürel dinamiklerini özgün ve başarılı bir şekilde korumayı başarmıştır.

Halılar, dokusal olarak hayvan postlarını taklit edecek biçimde yapılmıştır. Hayvan postları kutsal ve değerli sayıldığından ilk halılar da bu anlayışla desenlenmiştir. Bunun izlerini hayvan postuna benzer dokumalarda ya da post motifleriyle bezenmiş halılarda görmek mümkündür. Geleneksel motifler çoğu zaman simgesel anlamlar taşımakta, söz gelimi,

bereket, sağlık, ölüm, yeniden doğuş, nazar ve sonsuzluk gibi kavramları temsil etmektedirler. Orta Asya kültürleri, geleneksel halı desenleri üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Bu kültürlerde yaşamın karşıtlıklar üzerine kurulu bir denge olduğuna inanılmaktadır. Gündüz-gece, iyi-kötü, genç-yaşlı gibi zıtlıklar bu anlayışın temelini oluşturmaktadır. Örneğin bu felsefenin görsel karşılığı olan “mandala” motifleri, evrenin düzenini simgelemektedir. Mandala, Sanskritçede “daire” anlamına gelmekte ve bu daireler genellikle simetrik ve eşit parçalara bölünmüş biçimlerle mana yüklenmektedir. Bu motifler, Şamanizm, Budizm, Zerdüştlük ve Mani dini gibi pek çok doğu inancında kutsal kabul edilmiş ve Anadolu’daki geleneksel dokumalarda da sıkça yer almıştır. “Yin-Yang”, “Svastika”, “Süleyman’ın Mührü”, “Çarkıfelek”, “haç”, “Mevlevi Semahları” ve Anadolu süslemelerinde, kare bir yüzeyi eşit parçalara bölen ve geleneksel dokumalarda pek çok çeşidine rastlanan motifler hep mandala temeline dayanmaktadır (Uğurlu, 1991, ss. 77-80). Anadolu’da kullanılan geleneksel motifler, toplumun inançlarını, değerlerini ve yaşam tarzını yansıtan önemli semboller olarak kültürde yer edinmiştir. Bu motifler ekseriyetle korunma, bereket, bağlılık, aşk, güç ve yeniden doğuş gibi temalara karşılık gelmektedir. Geleneksel motifler yalnızca estetik süslemeler değildir, bunlar aynı zamanda tarihsel, sosyolojik ve kültürel bağlamda anlam taşıyan sembolik işlevler edinmiş, bireysel ve toplumsal yaşamın önemli unsurlarını yansıtan simgesel bir anlatı dili oluşturmuşlardır. Motif dilinde aşk, evlilik ve sevgi temaları; sandık, tarak, saç bağı ve küpe gibi figürlerle ifade edilmekte, bu yönüyle bireysel arzuların ve toplumsal beklentilerin görsel bir temsilini sunmaktadır. Bereket teması ise balık, yıldız, koç boynuzu ve hayat ağacı gibi unsurlarla dile getirilmekte, tarımsal üretime ve doğa ile kurulan ilişkiye dair ipuçları vermektedir. Çengel ve bukağı birlik ve dayanışmayı simgelerken; elibeline doğurganlıkla ilişkilendirilmektedir. Daha sert karakterlere sahip kartal, ejder ve koç boynuzu motifleri güç, kudret ve yiğitlik gibi değerlerle özdeşleştirilmektedir. Ölüm teması, akrep, mezar taşı ve kuş figürleri üzerinden sembolize edilirken; ibadet ve dinî ritüeller post, el ve mihrap gibi motiflerle betimlenmektedir. Korku ve korunma teması, yılan, tilki kulağı ve kurt ağız gibi unsurlarla temsil edilmekte; nazardan korunma ve uğur inancı ise göz, muska, haç, kaz ayağı gibi simgeler aracılığıyla gösterilmektedir. Bununla birlikte, hayatın devamlılığı, ölümsüzlük ve evrensel döngü kavramları çarkıfelek, su ve hayat ağacı gibi örgelerle yansıtılırken; aydınlık, temizlik, mutluluk ve cennet tasvirleri kandil, vazo, kuş ve çiçek benzeri sembollerle ortaya konulmaktadır. Şifa, hastalık, acı ve güneş gibi temalar da belirli figürlerle temsil edilmekte; bu durum, söz konusu motiflerin halk inançları, doğa gözlemleri ve kozmolojik algılarla yakından ilişkili olduğunu göstermektedir (Oyman 2019, ss. 11-19). Halı ve kilim motifleri, geleneksel halk sanatının ötesinde, Anadolu toplumunun kültürel değerlerini, inanç sistemlerini ve yaşamsal tecrübelerini aktaran sembolik bir iletişim aracı olarak anlam kazanmıştır. Halının veya kilimin üzerindeki bu

nişan, işaret ya da tasarımlar maddi bir özelliğe sahip olmalarına rağmen diğer görünmeyen kuvvetlerle etkileşime girebilen bir güç alanına sahiptir, entelektüel bir soyutlama değildir (Thompson, 1988, ss. 155-156). Tüm bu motifler, Anadolu'nun zengin kültürel geçmişi ve insanların yaşama kurduğu derin bağı simgeleyen semboller olarak geleneksel el sanatlarının tüm alanlarında geniş bir kullanıma ulaşmıştır.

Duvar halısı hem göçebe yaşamda hem de yerleşik düzende çadırların ve evlerin vazgeçilmez dekoratif ve işlevsel eşyalarından biridir. Çadırları süslemek, soğuktan korumak, sesleri yalıtım, çadır içindeki bölmeleri ayırmak, görünmesi istenmeyen eşyaların üzerini kapatmak (üst üstü yığılmış yorgan, döşek vb.) ve dekorasyon sağlamak için değerlendirilen duvar halılarının göçebe yaşamdaki bu kullanım şekilleri yerleşik hayata geçildikten sonra da devam etmiştir. Bunların yanı sıra duvarlardaki kusurlu (çatlaklar, delikler vb.) yerlerin kapatılması için de tercih edildiği söylenebilir. Duvar halıları, bir dönemden sonra, özellikle varlıklı kesimlerin evlerinde ve saraylarda dekoratif bir unsur olarak önem kazanmıştır. Türk kültüründe duvar halısının kullanımı yalnızca evlerle sınırlı değildir. İş yerleri ve ibadethanelerde de duvar halılarının varlığından söz etmek mümkündür. Kullanıma alanlarına göre halıların



Görsel 1: (Türktaş ve Günel, 2020, s. 112)

stilizasyonu değişiklik gösterebilir. Öyle ki her desen, yerde veya oturma eşyalarında kullanılabilecek içeriğe sahip değildir. Kutsal sayılan yazıların veya resimlerin yer aldığı halılar veya kilimlerin yaygı ve sergi eşyası olarak görülmediğini belirtmek gerekir. Artvin Şavşat'ta dokunan cami tasvirli duvar kilimleri konuyla ilgili verilebilecek örnekler arasındadır (Türktaş ve Günel, 2020, s. 107). Konya ve çevresinde, özellikle Sille, Lâdik, Karapınar ve Sarayönü yörelerinde üretilen

halılarda cami, ev ve tabiat tasvirlerine sıkça rastlanmakta olup, bu halılar kompozisyon açısından diğer geleneksel halı gruplarından ayrılmaktadır. Karapınar yöresinde "bulutlu" adıyla bilinen ve genellikle duvar süslemesinde kullanılan halılarda; cami, üst üste yerleştirilmiş evler, kubbeli yapılar, kale, ağaç ve çiçek unsurlarıyla zenginleştirilmiş şehir manzaraları bulunmaktadır. Bu sahneler, dağ ve bulut motifleriyle çevrelenerek kompozisyon tamamlanmaktadır. Aynı bölgedeki Sille halıları arasında da duvar halısı niteliğinde dokunmuş örnekler dikkat çekmektedir. Bu halılardan birinde, Sille'den geçen çayın iki yakasına yerleştirilmiş cami, kilise, çeşme ve köprü tasviri yer almaktadır. Söz konusu kompozisyon, çayın bir yanında Müslümanların, diğer yanında ise Rumların yaşadığına işaret eden mimari öğelerle birlikte, bölgede bir arada yaşam kültürünü yansıtan önemli bir görsel belge niteliği taşımaktadır. Bölgede ayrıca Mevlâna dergâhı tasvirli halılar da üretilmiştir ve bunlar da

tasvirdeki mekânın kutsiyetinden ötürü duvar halısı niteliği taşımaktadır (Hidayetoğlu, 2023, ss. 71-72, 80-81). Aynı şekilde Kâbe tasvirli halı veya kilimlere de Türkiye sahasında rastlanır ki bunların da kullanım yerleri duvarlardır. Kâbe tasvirlerinin halı üzerine dokunması, 15-16. yüzyıllara kadar uzanmaktadır. 17. yüzyılda Kütahya yöresindeki halıcılara gelen bir şeyhülislam fetvasıyla Kâbe tasvirlerinin halılara dokunmasının halı üzerine ayak basılması nedeniyle yasaklandığı resmi kayıtlarda geçmektedir (Erken, 2006, s. 297). Farklı bölgelerde Kâbe tasvirli halı ve kilim dokumacılığı devam etmiş, bu dokumalardan duvar süsü olarak istifade edilmiştir. Ayrıca ayet, dua, hadis gibi kutsal metinlerin, dinî ya da tarihî şahsiyetlerin resimlerinin, bayrak işlemlerinin yer aldığı halı veya kilimleri de unutmamak gerekir. Bahsi



Görsel 2:(Ergüder, 2011)

geçen içerikler, kutsal veya özel görüldükleri için bunları içeren halılar/kilimler duvar süsü olarak üretilmişlerdir ve üretilmektedirler. Bunların dışında önemli bir olayın, etkinliğin, yıldönümünün, özel günün vs. hatırası için dokunan halı veya kilimler de duvar süsü kategorisindedir. Erzurum Şenkaya'da 1927 yılında dokunmuş bir Bardız duvar kilimi içeriği bakımından özel bir hikâyeye sahiptir. Kilim, 1918'de Kars, Ardahan ve Batum'un kırk yıllık Rus işgalinden kurtuluşunu anlatan kufi yazılı bir metin ve methiyeler içermektedir (Ergüder, 2011, s. 44). Öte yandan bir namaz yaygısı olan halı ya da kilim formundaki bazı seccadeler de örnek gösterilebilir. Bir ibadet yeri olan camiye veya başka kutsal mekânlara ait tasvirler ve kutsal metinler seccadelerde sıklıkla kullanılan öğeler arasındadır. Bahsi geçen desenleri içeren seccade formundaki halı veya kilimler namazlık olarak değil duvar süsü olarak değerlendirilmektedir. Seccadeler içeriklerine göre farklılıklar göstermektedir. Daha çok yeğpare olarak tanımlanan "mihrapsız seccadeler" duvar süsü niteliğinde olsalar da "mihraplı seccadeler" in de yer yer duvar süsü olarak tercih edildiği görülmektedir. "Saf seccadeleri" camilerde namazlık olarak tasarlandıkları için bunların duvar süsü olarak kullanımlarına pek rastlanmamaktadır (Gönül, 1965b: ss. 3938-3939).

Türkiye sahası halı/kilim üretiminde bölgelere özgü stiller gelişmiş, böylece yerel kimliğin çeşitli özellikleri her sanat eserinde olduğu gibi halılara da yansımıştır. Herhangi bir halı veya kilim ihtiyaca göre yaygı, örtü ve duvar süsü olarak değerlendirilebilmektedir. Örneğin Uşak halıları, genellikle kırmızı ve mavi tonlarda, madalyon ve yıldız desenleriyle öne çıkar ve bu halılar duvar süsü ve hatta masa örtüsü olarak saraylarda tercih edildiği tespit edilmiştir. İnce dokuma stilinde ipek ve yünden yapılan Hereke halıları da saraylar için özel olarak üretilmiştir ve çoğu zaman duvarlara asılarak sanat eseri gibi sergilenmişlerdir. Sade ve geometrik desenlere sahip Konya ve Kayseri kilimleri, köy evlerinde hem yer örtüsü hem de duvar halısı olarak kullanılmıştır. Kalın yünlü yapıları, canlı renkleriyle ve geleneksel motifleriyle dikkat

çeken Bergama halıları ile pastel tonları ve bitkisel desenleriyle tanınan Milas halılarının da hem yer hem de duvar örtüsü olarak kullanılmaları söz konusudur. Tüyleri uzun, yumuşak ve parlak olan ve genellikle yöre halkının filik dediği tiftikten yapılan Karapınar tülü halılarının kullanım alanlarından biri de duvarlardır (Eti, 1987, s. 3). Balıkesir Sındırgı yöresi Yağcıbedir halıları, genellikle seccade şeklinde dokunan, zengin motif ve sembollerle bezenmiş geleneksel dokumalardır. Bunların dış bordürlerinde karagöz, deveboynu, yılan kemiği gibi desenler, mihrap köşeliklerinde ise koyun gözü, ay-yıldız ve Hacı Hüseyin elması gibi motifler yer almaktadır. Mihrap kısmı merdiven biçiminde yükselmekte ve elibelinde motifleriyle sonlanmaktadır ve bu bölüme “bayrak” denilmektedir. Halının içi saksılı çiçek, vagon çiçeği, süngü ve el motifleriyle süslenen bu halılar yer ve duvar süslemesinde kullanılmaktadır. Bunların ayrıca yastık ve heybe dokumaları da mevcuttur (Deniz, 1999, ss. 114-115). Ordu yöresi Çepni kilimleri yaygı, seccade, divan (sedir/makat), yolluk, duvar kilimi gibi gruplara ayrılmaktadır. Duvar kilimlerinin kurtağzı/kurtizi, saçbağı, elibelinde, hayat ağacı, tarak, çengel gibi geleneksel motiflerle donatıldığı görülmektedir (Demir ve Yerli, 1999, ss. 103-108). Farklı amaçlara göre üretilen Isparta halıları dokularına, ebatlarına ve kullanım şekillerine göre adlandırılmaktadırlar. Halıların en büyüklerine “taban”; orta boyda olanlarına “kelle”; küçüklerine “seccade”; sedire örtülenlere “divan”; sandalye ve koltukların üzerine konulanlara “paspas”; salon ve merdivenlere serilenlere “yolluk”; ayakkabıları silmek için eşığe bırakılanlara “silgi”; fotoğraf, yazı veya resimlerin işlendiği duvara asılmak için dokunanlara ise “pano” adı verilmektedir (Durucan, 1975 s. 7287). Artvin Şavşat’ta dokunan Kedel duvar örtüsü/kilimleri nemi ve soğuğu önlemek amacıyla duvarlara göre özel olarak dokunmaktadır. Bu kilimlerde genellikle cami tasvirleri ve gücü temsil eden hayvan figürleri yer almaktadır. Hatta harita dokunan kilimlere de tesadüf edilmiştir (Türktaş ve Günel, 2020, s. 107). Öte yandan kapı halıları da bir nevi duvar halısı olarak değerlendirilebilir. Dışarıdan esen soğuğu engellemek için tasarlanan bu halılar kapılara asılmaktadır (Gönül, 1965b, s. 3941). Türkiye’deki duvar halısı kültürüne dair örnekleri çoğaltmak mümkündür. Verilen örnekler ışığında Türk duvar halılarının hem bir sanat eseri ve aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı olduğu söylenebilir. Genellikle kadın olan dokuyucular bu halılara hayat deneyimlerini, umutlarını ve dualarını işlemişlerdir ve işlemeye devam etmektedirler. Her bir düğüm, bir geleneğin, kültürel birikimin ve yaşanmışlığın izlerini taşımaktadır.

3. Türkiye’de Tapestry/Goblen Sanatının Uygulanması

Tapestry/goblen (duvar halısı) sanatının Türkiye’deki gelişimi, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’da yeniden canlanan bu sanatın etkileriyle şekillenmiştir. Fransa’da Jean Lurçat’ın öncülüğünü yaptığı bu sanat anlayışı, Türkiye’deki sanat ortamında da bazı sanatçıların dikkatini çekmiş ve bu etkileşim, özellikle İstanbul Devlet Güzel Sanatlar

Akademisi'nde Zeki Faik İzer'in girişimleriyle somutlaşmıştır. İzer, Jean Lurçat'ın dokuma resim anlayışını derslerinde öğrencilerine aktaran ilk isimlerden biri olmuş, bu yönüyle Türkiye'de tapestry/goblen sanatının temellerinin atılmasında öncü bir rol oynamıştır. Onun etkisiyle duvar halısına ilgi duyan sanatçılardan biri de Özdemir Altan'dır. Altan, 1955'li yıllarda Zeki Faik İzer'in derslerinde Lurçat'ın eserleriyle tanışmış ve bu tanışma onun bu alana yönelmesinde belirleyici olmuştur. İlk ciddi girişimi, TRT'nin İstanbul Radyosu Konser Salonu için açtığı yarışmayla olmuştur. Yarışmaya kolaj tekniğiyle hazırladığı eskizlerle katılan sanatçı, tasarımlarını Gaziantep'te bir kilimciye dokutmuş ve olumlu sonuç almıştır. Ancak kilim dokuma konusunda istenilen kaliteyi sağlayabilmek için bizzat dokuma sürecini öğrenmeye karar vererek bu amaçla bir ay süreyle "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu"na devam etmiş, dokuma tekniklerini öğrenmiş, gerekli tezgâhların kurulmasında ise Şahin Yağan'dan destek almıştır. Devam eden süreçte akademide Ömer Karaçam, Zeki Alpan ve Zekai Ormancı ile birlikte ilk dokuma çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Özdemir Altan'ın "Çağdaş Müzik Üç Antik Anadolu Kralı" ve "Tepegözün Dansı" adlı büyük boyutlu duvar halıları, İstanbul Radyosu Konser Salonu fuayesinde sergilenmiştir. Cihangir'de kurduğu atölyede üretimini sürdüren Altan, eserlerine "Cihangir Halıları" adını vererek Anadolu'daki halı üretim geleneğine göndermede bulunmuştur. Bu süreçte Zeki Faik İzer'in akademide başlattığı duvar halısı ilgisi, kurumsal olarak da gelişme göstermiştir. Neşat Günal'ın bölüm başkanlığı döneminde resim atölyelerine ek olarak bir halı uygulama atölyesi açılmış ve başına Zekai Ormancı getirilmiştir. Ormancı bu atölyede hem akademik düzeyde dokuma eğitimi vermiş hem de kendi sanat üretiminde bu alana yönelmiştir (Arslan, 2012, ss. 48-49). Zeki Ormancı, dokuma resim sanatında tuval ve dokuma ilişkisini özgün bir yaklaşımla ele alarak bu alana çağdaş bir yorum kazandırmıştır. 1990 yılında Ankara Cumhurbaşkanlığı Köşkü için hazırladığı 30 m²'lik duvar halısı çalışmasıyla bu alandaki yetkinliğini kanıtlamıştır. 1973'te "Resim ve Halı" sergisiyle dikkat çeken sanatçı, sonrasında Yapı Kredi Bankası ve TRT için önemli dokuma projelerine imza atmıştır. 1993'te Paris merkezli ARTIFEX'in düzenlediği "Textiles Mediterraneens" sergisine davet edilerek, Türk dokuma sanatını uluslararası düzeyde temsil etmiştir. Ormancı'nın eserleri yurt içi ve yurt dışında birçok sergi, müze ve koleksiyonda yer almaktadır (Yetik 2009: 210-211). Türk tapestry sanatının gelişimine katkı sağlayan bir diğer önemli isim ise Ayla Salman Görüney'dir. 1975 yılında İstanbul Sheraton Oteli tarafından düzenlenen pano yarışmasına katılan Görüney, bu yarışmada başarı elde etmiş ve eseri otelin lobi duvarında dekoratif amaçla kullanılmıştır (Erzurumlu Jorayev, 2019, s. 51). Bu gelişme, duvar halısı sanatının yalnızca akademik çevrelerde değil, aynı zamanda kamusal ve ticari mekânlarda da görünürlük kazanmasına olanak sağlamıştır.

4. Batı Üretimi Goblenlerin Türkiye'ye Gelişi

Halı/kilim dokuması Türk kültürünün kadim sanatlarından biridir. Türkler çeşitli işlevleri yerine getirmesi amacıyla halılar ve kilimler üretmiştir. Göçebe dönemde çadırların yalıtımı ve süslemesi için kullanılan duvar halıları veya kilimleri yerleşik hayata geçişten sonra da aynı işlevlerde değerlendirilmiştir. Bugüne kadar ulaşan halı ve kilim işlerinde geleneksel motifler ve tekniklerin hâlâ etkin bir şekilde uygulandığı açıkça görülmektedir. Bu bağlamda halı/kilim dokuma ve kullanma geleneği içinde duvar halısı/kilimi kültürünün Türk toplulukları arasında eski çağlardan beri var olduğunun vurgulanmasında fayda vardır. Goblen tarzı halıların Türkler arasında kullanılmaya başlaması Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile kültürel etkileşim dönemlerine denk gelmektedir. Lale Devri'nde (1718–1730) Osmanlı elitleri, Avrupa sanatına ilgi göstermeye başlamış ve özellikle Fransız kültürüyle etkileşimlerini daha sıkı tutmuşlardır. Örneğin Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin Paris gezisinden sonra İstanbul'a getirdiği süslü eşyalar ve Paris hakkında anlattıkları İbrahim Paşa'yı bir hayli etkilemiştir. Paşa, gördüklerinden ve anlatılanlardan hareketle Fransa'dan getirilmesi için uzun bir sipariş listesi hazırlatmıştır. Bu listede goblen halılar da vardır (Ahmet Refik, 1331, s. 38). Bu dönemde saraylarda ve zengin evlerinde Avrupa tarzı dekoratif unsurlar görülmeye başlamıştır ki goblen halılar bu eşyalardan biri olarak öne çıkmıştır. Tanzimat Dönemi'nde (1839-1876) Batılılaşma reformlarının etkisiyle Osmanlı topraklarında Avrupai sanat ve zanaat ürünlerinin ticareti ve üretimi yaygınlaşmıştır. Goblen halılar, Avrupa'dan ithal edilerek saraylarda, köşklere ve yüksek bürokrat evlerinde sergilenmiş, daha sonra Hereke fabrikasında goblen tipi halı dokumasına da geçilmiştir (Seyitdanlıoğlu, 2022, s. 31). Goblenin Osmanlı'da bir hayli benimsendiğini göstermek adına 1893 Chicago Dünya Fuarı için hazırlanan Osmanlı pavyonu hakkında yapılan araştırmalara bakmakta fayda vardır. Fuarda örnek bir Türk köyü kurulmuş, burada Osmanlı topraklarında üretilen ve kullanılan en pahalı ve şık on üç bin parça eşya sergilenmiştir. Serginin bir bölümünde zarafeti ve lükslüğüyle öne çıkan goblenler de yer almıştır (Memiş, 2015, s. 187-198). Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında ise bilhassa 20. yüzyıl ortalarından itibaren hem goblen işleme teknikleri akademik çalışmalar aracılığıyla yaygınlaşmış hem de ithal halılar herkesin ulaşabileceği bir meta hâline gelmiştir. Kaçak veya yasal yollarla yurda giren goblen duvar halıları, köyden kente kadar ev ve işyeri dekorasyonunun önemli bir parçası hâline gelmiştir.

Halıların Türkiye'ye gelişiyle ilgili dikkat çekici tespitlere hazırladığı yüksek lisans tezinde Nilay Şahiner değinmiştir (Şahiner, 2024, s. 18-19). Goblen halıların Türkiye'de popülerleşmesi 1960'ların sonuna denk gelmektedir. Türkiye ile Batı Almanya arasında 1961'de imzalanan işgücü anlaşmasıyla genellikle Türkiye'nin kırsal bölgelerinden ilkokul mezunu ya da eğitimsiz erkek işçiler misafir işçi statüsüyle Avrupa'ya gitmeye başlamış, bu göç daha sonra Avusturya

(1964), Hollanda (1964), Belçika (1964), Fransa (1965) ve İsveç (1967) ile imzalanan benzer anlaşmalar neticesinde daha geniş bir alana yayılmıştır. Devam eden süreçte işçilerin Türkiye'ye gelip gidişleri sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ekonomik düzeyde ciddi etkileşimlere vesile olmuştur. Avrupa'dan gelen işçiler, beraberlerinde yeni yaşam tarzları, alışkanlıklar, fikirler, sanat eserleri, eşyalar ve teknolojiler getirmiştir. Böylece giyim-kuşamdan yeme içme alışkanlıklarına, mimariden eşya kullanımına, siyasi düşünceden sanatsal anlayışa kadar daha birçok alanda değişimler, dönüşümler ve yenilikler 1960'ların ikinci yarısından sonra Türkiye'de belirgin bir şekilde baş göstermiştir. Daha çok Almanya, Avusturya, Hollanda, Belçika ve Fransa'da üretildiği düşünülen goblenlerin Türkiye'ye geliş gurbetçi olarak adlandırılan işçiler aracılığıyla gerçekleşmiştir. İşçiler anavatanlarını ziyaret ederken hediyelik olarak kültürlerine yabancı olmayan duvar halılarını daha çok tercih etmişlerdir. Bu halılar Türkiye'deki duvar halılarından yapı itibarıyla farklıdır fakat işlevleri aynıdır. Türk duvar halıları geometrik, stilize bitkiler, hayvanlar, semboller ve kültürel motifler içeren desenler barındırırken goblenler tıpkı yağlı boya tablolarındaki gibi manzara, portre, doğa, olay/anlatı tasviri gibi içeriklere sahiptir. Başka bir ifadeyle Türk duvar halıları resimsel yapıda değilken goblenler resimsel formdadır. Hediyelik olarak gelen halılar kırdan kente Türkiye genelinde o kadar ilgi görmüştür ki gurbetçilere verilen siparişler arasında duvar halıları önemli bir yer tutmuştur. Bu ilgi, ithalatçıları da harekete geçirmiştir. Türk halkının ilgisini çeken bilhassa hayvan temalı halılar ithal edilerek yurtiçinde satışı gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan goblenler 70'lerde Orta Doğu ülkelerinde de çok tutulmuş ve bu bölgelerin halklarının beğenilerine göre halıların ticareti oralarda da yaygınlaşmıştır. Goblenler Suriye, İran ve Irak'tan daha çok kaçak yollarla Türkiye'ye sokulmuştur. Böylece bilhassa doğuda ve güneydeki sınıra yakın il veya kasabalardaki satıcılar aracılığıyla goblenler iç pazardaki alıcılarıyla buluşmuştur. 1960'larda duvar halısı satın alan kişilerle ya da bu kişilerin yakınlarıyla yapılan görüşmeler neticesinde halıların teminine dair kesin bilgi edinilememiştir. Geriye dönük bir araştırma olduğu için yani neredeyse altmış yıl geriye gidilmesi gerektiğinden bu halıların nerden geldiği veya nasıl temin edildiğine dair bilgi edinmek, bu hususta konuşacak yeterli sayıda kaynak kişiye ulaşmak zor olduğundan sosyal medya hesaplarında duvar halısı ile ilgili taramalar yapılmıştır. Taramalarda duvar halısı ile ilgili açılan başlıklarda verilen bilgiler ve söz konusu başlıklara yapılan yorumlar göz önünde bulundurulmuştur. Dolayısıyla sosyal medyadan toplanan veriler ışığında duvar halısının Türkiye'ye gelişi ve vatandaşlar tarafından temini hakkında görüş bildirilebilmiştir. Edinilen bilgilere göre halılar gurbetçiler tarafından getirilmiş veya Van/Başkale, Ağrı/Doğubayazıt, Mardin/Nusaybin, Siirt/Batman¹⁴ Şanlıurfa veya Gaziantep/Kilis'ten¹⁵ satın alınmıştır. Bir başka kaynak kişi hacıların da bu halıları getirdiklerini belirtmiştir (URL3, URL4). Hacıların yurda getirdikleri halılar genellikle dinî içeriklidir. Bunlar

çoğunlukla Müslümanlara yönelik Kâbe manzarasını farklı perspektiflerle ele alan resimler ihtiva eden halılardır. Ayrıca Mescidi Aksa, Mescidi Haram ve çeşitli camilere ait resimlerin dokunduğu hatta bu kutsal yerlerin bir arada olduğu halıların varlığından bahsetmek mümkündür. Dinî içerikli duvar halılarında mezheplere, tarikatlara ve diğer dinî gelenekleri benimseyen toplulukların zevklerine göre özel temaların işlendiği de görülmektedir. Hz. Ali tasvirleri, Hz. Ali ile aslanın özdeşleştirildiği tasvirler ve Hz. Ali'nin kendi cenazesini taşımasını anlatan tasvirler bu bağlamda örnek gösterilebilir. Değnilmesi gereken bir başka husus ise sipariş usulü hazırlanan halılardır. İthalatçılar Türkiye'de duvar halısı pazarının gördüğü yoğun ilgiyi değerlendirerek Türk kültürüne ve tarihine özgü özel siparişler vermekte geri kalmamış, böylece daha özgün tasarımları ürün yelpazelerine ekleyerek farklı zevklere de hitap edebilmişlerdir. Türkiye için özel olarak hazırlanan halılarda Atatürk, Boğaz Köprüsü, Sultan Ahmet Camii, Ayasofya, bayrak veya bunların hepsinin bir arada bulunduğu kolajlar yer almaktadır. Duvar halıları Türk halkı tarafından bir dönem o kadar sevilmiş ve içselleştirilmiştir ki kimi bölgelerde gelin çeyizlerinin vazgeçilmez parçalarından biri hâline gelmiştir. Bugün çeşitli antikacıların sattıkları duvar halılarını tanımlarken "sandıktan çıkma", "çeyizlik", "gelin sandığından" vb. ifadeler kullanmaları bu uygulamayı doğrular niteliktedir. Bazı kaynaklara göre goblen tarzı duvar halıları 1980'lerden sonra Türkiye'de de üreilmeye başlamıştır. Ancak bununla ilgili kesin bilgiye ulaşılmamıştır. Halılar çeşitli boylarda olup farklı ebattaki duvarlara göre üretilmiştir. Yün, ipek, suni ipek, kadife, pelüş, keten, pazen gibi farklı malzemelerden dokunmuş halıların varlığı, bunları her keseye göre üretildiklerine işaret etmektedir.

5. Türkiye'de Popülerleşen İthal Goblen Duvar Halılarının İçerikleri

Türkiye'de 1960-1980 yılları arasında tercih edilen ithal duvar halıları içeriklerine göre sınıflandırıldığında "hayvan figürleri", "günlük yaşamdan kesitler içeren tasvirler", "dinî tasvirler" ve "kolajlar" şeklinde dört başlık altında toplanabilir.

1. Hayvan Figürlü Duvar Halıları

Hayvan figürlü duvar halıları tamamen hayvan figürleri ağırlıklıdır. Bitki figürleri, hayvan figürlü duvar halılarının ayrıntılarında yer alır. Geyik, at, aslan, kaplan, tavus kuşu ve kedi figürlü halıların Türkiye sahasında yoğun ilgi gördüğü söylenebilir. Bu resimlerde yer alan hayvanlar doğal ortamlarındaki formlarıyla yansıtıldığı için resimler daha çok doğa manzarası görünümündedir. Ancak hayvan teması resimlerin odağında yer aldığı için bunların "hayvan figürlü duvar halısı" ifadesiyle nitelenmesi daha yerinde olacaktır. Hayvan figürleri kendi içlerinde farklılık gösterebilmektedir. Örneğin geyik temalı resimlerde geyiklerin buldukları mekanlar veya arka planlar değişebilmektedir ya da tavus kuşu figürlü duvar halılarında hayvan

figürlerinin sayısında ya da mekânlarda farklılık olabilmektedir. Aynı farklılıklar diğer hayvan figürlü halılar için de geçerlidir.

1.1. Geyik Figürlü Duvar Halıları



Görsel 3: Geyikli duvar halısı (A. Ö. Güvenç)

Farklı tasarımlara sahip formları olmakla birlikte örnek olarak seçilen bu modelin en yaygın geyikli duvar halılarından biri olduğu söylenebilir. Bu kompozisyon, üç adet geyik figürünün yer aldığı pastoral bir manzarayı tasvir etmektedir. Ana figür, belirgin boynuzlarıyla dikkat çeken yetişkin bir erkek geyik olup, yanında yer alan ve muhtemelen yavruları olan iki geyikten biri su içmekte, diğeri ise karşıya bakmaktadır. Sahne, bir göl veya nehir kenarını andıran sulak bir alanı, bitki örtüsünü ve arka planda uzanan mavi tonlu gökyüzünü içermektedir. Renk dağılımı, turuncu-kahverengi geyik tonları, yeşil bitki örtüsü ve mavi gökyüzü ile kontrast oluştururken, halının kenarlarında yer alan süslemeli çerçeve, geleneksel motifleri barındırmaktadır. Bu motifin Türkiye’de çok tutulmasının nedeni, geyiğin kültürde yüklendiği derin anlamlarla alakalıdır. Türk kültüründe bilhassa manevi açıdan önemli bir yere sahip olan geyik, bereket, rehberlik, özgürlük, saflık ve ölümsüzlük gibi kavramlarla ilişkilendirilir ve dolayısıyla bu kavramların sembolü olarak görülür. Bu kadar farklı anlamlar yüklenmesinin nedeni geyiğin en eski çağlarda Türkler arasında “hayvan ata/hayvan ana” sembolü işlevi görmüş olmasıdır. Geyik, şamanların ruhani yolculuklarında rehber, veli tipinin biniti veya kılığına girdiği bir hayvan olarak halk inançları arasında yer edinmiştir. Öyle ki nazar/kem göz değmesini önlemek amacıyla evlerin kapılarına geyik boynuzu asılmaktadır (Çoruhlu, 2019, s.159-175). Türk halkı arasında geyiğin avlanması hoş görülmez ve geyik avının uğursuzluk getireceğine inanılır. Bu inanışla ilgili sözlü gelenekte birçok anlatı mevcuttur. Geyik figürlü bir halının evde veya işyerinde yer alması simgesel bağlamda bulunduğu yere bereket getireceği düşüncesiyle ilintilidir.

1.2. At Figürlü Duvar Halıları



Görsel 4: At figürlü halı (A. Ö. Güvenç)

Türkiye sahasında evlerin ve iş yerlerinin duvarlarını süsleyen farklı at tasvirlerine rastlamak mümkündür. Örneğin bir grup koşan atın veya otlaklarda yayılmış yabani atların tasvirini içeren halılar da mevcuttur. Sıklıkla rastlanan at temalı halılardan biri, örnek olarak verilen bu tasvirdir.

Görselde, doğal bir ortamda üçü yetişkin ve biri yavru dört at betimlenmiştir. Kompozisyon, atların su kenarında ya da otlakta bir araya gelmiş hallerini yansıtır. Arka plandaki ağaçlar ve mavi-beyaz bulutlu gökyüzü, tasvire derinlik katmaktadır. Ayrıca küçük bir ayrıntıda kalan beyaz çitler atların yabani at olmadıklarını göstermektedir. At temalı halıların Türkiye’de tercih edilmesinin nedeni atın günlük hayattaki yaygın kullanımıyla ilgilidir. Göçebe yaşam tarzında temel bir ulaşım aracı olan at, askeri başarılar elde edilmesinde işlevsel bir konuma sahiptir. Bunların yanında yine Türkler için önemli bir uğraş olan avcılıkta da at mühim bir araç olarak görülmüştür. At sırtında yay çekebilme, kılıç kullanabilme, kement atabilme hususunda üstün beceriler edinen Türkler, atlı birlikler sayesinde hızlı hareket edebilme kabiliyetine sahip olmuşlar ve böylece düşmanlarına karşı üstünlük kurabilmişlerdir. Dolayısıyla Türkler savaş taktiklerini ve stratejilerini çok iyi yetiştirebildikleri ve kullanabildikleri ata göre kurgulamışlardır. Dede Korkut anlatılarında geçen, savaş sırasında atı ölen ve bu yüzden yaya kalan savaşçı için söylenen “yayanın ümidi olmaz” sözü atın savaş sırasında Türkler için ne kadar önemli bir unsur olduğunu işaret eder niteliktedir. Hatta Türk destan kahramanının en iyi arkadaşı ve yardımcısı yine atıdır, kahraman atından başka kimsenin yardımını kabul etmez. Eski Türklerde ölen erin atıyla birlikte gömülmesi bu düşüncenin bir başka tezahürüdür. Göçebe yaşamdaki ve savaşlardaki işlevsel kullanımı atın cesaretin ve özgürlüğün sembolü olarak kültür içinde değer kazanmasına vesile olmuştur. Türk halkı, kendini Asya steplerinden Anadolu’ya taşıyan ve burada tutunmasını sağlayan en yakın yardımcısı ata ait dekorları evinin en önemli köşesinde sergileyerek bu hayvana olan sevgisini bir şekilde gösterme amacı gütmüştür. Diğer taraftan özgürlüğü ve bağımsızlığı simgelediği için at figürlerinin evlere olumlu enerji yayacağına inanılır.

1.3. Aslan Figürlü Duvar Halıları



Görsel 5: (A. Ö. Güvenç)

Görsel, aslanların doğal ortamlarındaki hallerinden bir kesit sunmaktadır. Tasvirde bir erkek aslan (yeleli) ve bir dişi aslan (yelesiz) yer almaktadır. Erkek aslanın ayakta durması, liderlik ve otoriteyi, dişi aslanın yavrularının arkasında oturması ise anaçlığını ve eşine sadakatini temsil etmektedir. Aslan, Türk kültüründe cesareti, gücü ve otoriteyi simgeler. Aslan

sembolizminin Türkler arasında yaygınlaşması Maniheizm ve Budizm etkiyle başlar. Alplık sembolleriyle birleşen Budizm'in ve Manihaizm'in aslan sembolizmi, İslamiyet'ten sonraki dönemde değişerek hükümdarlarla ilgili bir sembole dönüşür (Çoruhlu, 2019, s. 128). Öyle ki hükümdar isimlerine bile ilham olur. At veya geyik kadar popüler olmasa da aslan ve kaplan figürlü duvar halılarının da evlerde ve işyerlerinde duvarları süslediğini görmek mümkündür. Aslanlı resimlere ilginin başka sebeplerinin de olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekir. Bunlardan biri Hz. Ali'nin "Allah'ın aslanı" olarak anılmasıdır. Çünkü Alevi-Bektaşî inancına göre Ali, Miraç'ta Hz. Muhammed'in karşısına aslan donunda çıkmıştır. Hz. Ali, yiğitlik, mertlik ve cesaret timsali olarak görüldüğünden (Kök, 2024, s. 44) aslanın da simgesel bağlamda aynı anlamları taşıdığı söylenebilir. Hâliyle aslan resimli duvar halılarının tercihinde bu inanışın etkili olabileceği düşünülebilir. Hz. Ali ile aslan figürlerinin birlikte yer aldığı duvar halıları, duvar resimleri vb. süsler bu ilişkinin yerinde örnekleri arasındadır. Bir diğer sebep ise popüler kültürle ilintili olabilir. Türkiye'deki büyük spor kulüplerinden biri olan ve büyük bir taraftar kitlesi tarafından desteklenen Galatasaray'ın sembolünün aslan olması, aslan içerikli nesnelere taraftarlar nezdinde ilgi odağı hâline getirmiştir. Türkiye'de spor kulüplerinin sembolleri aracılığıyla taraftarlar arasında farklı bir diyalog doğmuştur. Tezahüratlarda, resimli göndermelerde vb. birçok iletişimde takımların adlarının yerine simgelerinin ön plana çıkması, bu diyalogun somut göstergelerindedir. Taraftarların destekledikleri takımı belli etmek adına o takımın simgesini gösteren çeşitli süsleri evlerinde, iş yerlerinde ve arabalarında bulduklarını düşünülürken aslanlı duvar halılarının da bu göstergelerden biri olabileceği akıllara gelmektedir.

1.4. Kaplan Figürlü Duvar Halıları

Resimde bir yetişkin kaplan, ağacın üzerinde hareket hâlinindedir ve bu pozisyonu ailesine karşı yapılabilecek saldırılara karşı ona dinamik bir duruş kazandırmaktadır. Dişi kaplan ise yerde oturuyor vaziyette anaç bir görüntü sergilemektedir. Birbirleriyle oynayan yavru kaplanlar, bu ailenin doğal ortamlarında huzurlu bir yaşam sürdürdüklerini göstermektedir. Arka planda

palmiye ağaçları, çeşitli bitkiler ve mavi bir gökyüzü bulunmaktadır ki bu da tropikal bir habitata yani hayvanların doğal ortamlarında bulduklarına işaret etmektedir.



Görsel 6: Kaplanlı halı (A. Ö. Güvenç)

Aslanlı duvar halıları kadar olmasa da Türkiye'deki kapalı mekânlarda kaplanlı duvar halılarına da yer yer tesadüf edilmektedir. Kaplan figürleri ve sembolizmi Türklerde milattan önceki devirlere kadar uzanmaktadır ve alplik ongunu veya sembolü anlamına gelmektedir. Kaplan, İslamiyet'ten sonra da güç, hükümdarlık ve taht sembolü olarak kullanılmış ve sanata da

bu anlamlarda yansımıştır (Çoruhlu, 2019, ss. 156, 165). Yırtıcı bir hayvan olan, aynı zamanda, tabiatta gücün ve zaferin sembolü olarak görülen kaplanın kapalı mekanlardaki süslemelerde tercih edilmesinin nedeni, onun gücü ve dayanıklılığıyla alakalıdır. Bilhassa TRT vasıtasıyla doğa belgesellerinin 1960'ların sonuna doğru televizyonda yayınlanmaya başlamasıyla, Türk halkı dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan, kendi yaşadığı coğrafyada görmediği hayvanları, bitkileri ve yaşam şekilleri hakkında bilgi edinmeye başlamıştır. Televizyondan önce dergilerde ve gazetelerde yayınlanan gezi yazılarında, çizgi romanlarda, hikâyelerde ve sinema filmlerinde de görülen veya işitilen bu hayvanlar¹⁶ belgesel yayınlar aracılığıyla kurgusal olmayan doğal ortamlardaki gerçek yaşamlarıyla Türk seyircisi tarafından gözlemlenebilmiştir. Bu aşinalığın örnekte verilen Bengal kaplanlı duvar halısının Türk halkı tarafından tercih edilmesine olanak sağladığı düşünülmektedir. Diğer taraftan aslan, kaplan gibi yırtıcı hayvanlar, özgürlük, liderlik, cesaret ve güç gibi niteliklerle özdeşleştirildiklerinden bunların tasvirlerine kapalı mekânlarda yer verilmesi, mekân sahibinin bu niteliklere hayranlığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Başka bir bakış açısıyla ise bu hayvanların temsil ettikleri enerjinin eve yansımaları arzu ediliyor olabilir.

1.5. Tavus Kuşu Figürlü Duvar Halıları

Görselde, iki renkli tavus kuşu simetrik bir şekilde karşı karşıya yer almaktadır. Çiçekler ve bitkilerle dolu bir bahçenin içindeki kuşların birbirlerine bakmaları muhabbeti, sevgiyi sembolize etmektedir. Arka plandaki su birikintisi, ağaçlar ve klasik kemerli yapı doğal bir atmosfer sunmaktadır. Bir sarayın veya köşkün bahçesi izlenimi veren tasvirde geniş bir renk kartelası kullanılmıştır. Su, ağaçlar ve çiçeklerle zenginleştirilen doğa tasviri hem pastoral bir görünüm yansıtmakta hem de kuşların gösterişli bedenlerini destekleyici bir dekor işlevi görmektedir. Tavus kuşu, parlak ve rengarenk tüyleriyle, göz şeklindeki desenli uzun kuyruğuyla



Görsel 7: Tavus kuşu motifli halı (A. Ö. Güvenç)

dikkat çeken bir yapıya sahiptir. Türk kültüründe herhangi bir simgesel değeri olduğu söylenemez ancak Türkiye coğrafyasına komşu (Irak, Gürcistan, Ermenistan) ve Türkiye’de yaşayan (Siirt, Batman, Hakkâri) kültürlerde bilhassa Yezidiler arasında önemli bir yere sahiptir. Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak görülen ve “melek tavus” olarak anılan bu kuş, yedi kutsal varlıktan biri olarak anılır.

Türkiye’de yaşayan Yezidiler arasında kullanımı yaygın olan tavus kuşu tasvirli duvar halılarına Yezidi olmayan ailelerin mekânlarında rastlanabilmektedir. İslam kültüründeki inanca göre ihmalkarlığı yüzünden iblisi cennete taşıdığı için Müslümanların mesafeli yaklaştıkları tavus kuşu, vücudunun güzelliğine karşı ayaklarının ve sesinin çirkin olması nedeniyle aldatıcı olanın ve kibrin uyarıcısı olarak nitelendirilmiştir. Bu düşüncelere rağmen baharın güzelliği ve ilahi cemalin tecellisi olarak da görüldüğünden kimilerince tamamen dışlanmamıştır (Schimmel, 2004, s. 53; Gezgin 2019, ss. 163-164).

1.6. Kedi Figürlü Duvar Halıları



Görsel 8: Kedili halı (A. Ö. Güvenç)

Resimde, ahşap bir çitin üzerinde sıralanmış altı kedi yavrusu yer almaktadır. Elbise giydirilmiş kedi yavruları patilerini çitin üzerine dayayarak sanki poz vermiş bir konumda tasvir edilmiştir. Çitin önündeki kırmızı ve pembe çiçekler ve yeşil yapraklar ile resme doğal bir

görünüm kazandırılmıştır. Kedi teması, sevimlilik ve doğallık hissi uyandırması bakımından farklı formlardaki tasarımlara açıktır. Özellikle kedi ve köpek gibi evcil hayvanların kişileştirildikleri çeşitli tasvirlerle ve bunların duvar halısı formlarına sıklıkla rastlanmaktadır. Kedi, insanların iç mekanları da paylaştıkları yani evlerinin içinde besleyebildikleri evcil bir hayvandır. Dolayısıyla bu hayvanlar insanların günlük yaşamlarının büyük bir bölümünde onlarla arkadaşlık etmektedirler. İnsanlarla birlikte çok fazla vakit geçirmeleri, bilhassa insanları ev ortamında gözlemleri neticesinde insanların hareketlerini taklit etmeleri ya da insanlara benzer davranışlar sergilemeleri bu hayvanları daha da sempatik kılmıştır. Hayvanların insani davranışlar sergileme eğilimleri, insanları evcil hayvanlarını insan gibi giydirmek, hareket ettirmek gibi çeşitli çabalara sevk etmiştir. Örnek olarak dikkatlere sunulan duvar halısındaki elbiseli kediler de benzer bir çabanın ürünüdür. Kedi, Türk kültüründe köyden

kente günlük yaşamın önemli unsurlarından biridir. Anadolu'nun köylerinde "kedili köpekli ev" tabiri ile dört başı mamur bir aile hayatı tarif edilir. Kedi, ailenin bir ferdi olarak görülür, gıdası düşünülür, eksikliği hissedilerek mutlaka aranır, türlü türlü kumaşlarla, boncuklarla, fiyonklarla süslenir, hatta doğum yaptıktan sonra lohusalık yatağı yapılır, yedisinde şerbeti dağıtılır (Akçura, 2003, s. 7). Kedi, aynı zamanda evin kemirgenlere, sürüngenlere ve böceklere karşı koruyucusudur. İslam kültüründe kedi, Hz. Muhammed'in sırtını sıvazladığı hayvandır, dolayısıyla hep dört ayağı üzerine düşer, sırtı yere gelmez. Temiz hayvan olması, varlığının namazı bozmaması, içtiği sudan abdest alınabilmesi (Schimmel, 2004, s. 49) kedinin Türk kültüründeki konumunu pekiştirmiştir. Kedi figürlü duvar halılarının mekâna sıcak ve sevimli bir hava katması için kullanıldıkları düşünülmektedir.

2. Günlük Yaşamdan Kesitler İçeren Tasvirler

Bu başlık altında, günlük yaşama dair bir olay, durum, an veya anlatının belirli bir anını ya da kesitini görsel olarak betimleyen kompozisyonlar kastedilmektedir. Bu tür tasvirler, genellikle bir olayın, durumun veya anın en çarpıcı, anlamlı veya dramatik sahnesini yakalayıp resme bakana hikâyenin özünü aktarmayı amaçlar. Dolayısıyla bu tür tasvirler, tüm hikâyeyi değil, yaşantıyla ilgili odaklanılan konunun kritik bir noktasını göstererek duygusal veya tematik bir izlenim oluşturmayı amaç edinir. Motifler, jestler, renkler ve arka plan ise kesitin içinden çıktığı hikâyeyi destekler. Duvar halılarında kesit tasvirleriyle, örneğin, bir av sahnesi, savaş anı, gündelik yaşama dair bir durum veya mitolojik bir olay tek bir karede işlenir. Türkiye sahasında, tercih edilme oranına göre sıralama yapılırsa, "saraydan kız kaçırma", "falcı kadınlar/kahveci güzeli", "dans eden kız/rakkas", "matador" ve "aslan avı" temalı duvar halılarına sıklıkla rastlandığı söylenebilir.

2.1. Saraydan Kız Kaçırma



Görsel 9: Kız kaçırma desenli halı (A. Ö. Güvenç)

Görselin ön planında, kas yapısı, hareket pozisyonu ve figürlerin rüzgârda savrulan kıyafetleriyle süratli bir şekilde koştuğu anlaşılan beyaz atın üzerinde bir kadın ve bir erkek yer almaktadır. Kadının üzerindeki pembe ve eflatun tonlarındaki kolları tül detaylı kıyafet, onun muhtemelen soylu biri olduğunu göstermektedir ki arka planda geride kalan yapının bir saray olması bu düşüncüyü güçlendirmektedir. Beyaz atın üzerindeki erkek figür, yanağını kadının yüzüne yaslamış ve bakışlarını kadına odaklamış vaziyettedir. Bu duruş onu koruyucu, güçlü ve kararlı bir figür olarak yansıtmaktadır. Arkadaki siyah at üzerindeki adam, bir elinde tüfekte at

sürüp bir yandan da arkalarında bıraktıkları saraya bakmaktadır. Siyah atın binicisinin önündeki beyaz atlıyı kolladığı aşıkardır. Tasvirin arka planında kalan şehir silüetinin kubbeler, minareler ve kemerli yapılarla bezeli olması bu sahnenin Osmanlı ya da genel anlamda İslam coğrafyasında geçtiğine işaret etmektedir. Palmiye ağaçları ise olayın geçtiği coğrafyanın ılıman bir yer olduğunu hatta Orta Doğu'da herhangi bir yeri akıllara getirmektedir. Olayın gökyüzünün yıldızlarla dolu ve ayın hilal hâlindeki konumunda bir yaz gecesinde gerçekleştiği dikkat çeken bir başka ayrıntıdır. Geceye dair bu görüntü aynı zamanda romantik bir atmosfer yaratmaktadır. Adamın elindeki tüfek vasıtasıyla olay, tüfeğin yaygın bir şekilde kullanılmaya başladığı 17. yüzyıldan sonraki dönemden 19. yüzyıla kadar herhangi bir zamana tarihlendirilebilir. Zengin detaylara sahip, dramatik ve romantik bir sahneyi betimleyen bu resim, saraylı bir kadının sevgilisi tarafından kaçırıldığı ana dair bir kesit sunmaktadır. Dolayısıyla tasvirin sözlü gelenekte çokça işlenen dramatik aşk temalı anlatılardan birine dair bir sahneyi yansıtması muhtemeldir. Doğu tarzı bu formdaki temalar 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında özellikle Avrupa'da popülerleşmiş, çeşitli sanat dallarında bu duyuş tarzıyla eserler üretilmiştir. "Bin Bir Gece Masalları"nın Antoine Galland tarafından 18. yüzyılın başlarında Fransızcaya çevrilmesiyle Avrupa'da Doğu anlatılarına dair yoğun bir ilgi oluşmuştur. Masallardaki çeşitli motifler Avrupa sanatını çok yönlü bir şekilde etkilemiştir. Mozart'ın "Saraydan Kız Kaçırma" operası bu hususta verilebilecek yerinde örneklerden biridir ki eserin konusu Akdeniz kıyısında bir yerde, Selim Paşa'nın yazlık köşkünde 18. yüzyılda geçmektedir. Kız kaçırma temalı bu halının bugün Avrupalı antikacılarca "1001 Arabian Nights" veya "The Arabian Nights" ifadeleriyle tanımlanarak satışa çıkarılmasıyla söz konusu anlatılarda geçen birçok kız kaçırma motifine telmihte bulunduğu görülmektedir. Bu düşünceden hareketle resimdeki sahnenin masallardan birinin herhangi bir sahnesini içerdiği söylenebilir. Türk halkının medya araçlarından (roman, tiyatro, sinema, dizi film) önce başka hayatlara dair merakını giderdiği yegâne anlatı türü halk hikâyesidir. Halk hikâyelerinde genellikle, aşk ve kahramanlık konuları işlenir. Kahramanlık konulu hikâyelerin yan teması yine aşktır. Hikâyelerde sevgililerin kavuşamama veya kavuşma süreçlerini ele alan maceralar "kız kaçırma" motifiyle donanmıştır. Kaçırma olayı, asıl kahramanın sevgilisini kaçırmaması ya da sevgilinin birileri/üçüncü şahıslar/karşı güç tarafından asıl kahramandan kaçırılması şeklinde farklı şahıslar üzerinden gerçekleşebilir. Anlaşılacağı üzere Türk, halkı kaçırma olayına hem ilgiyle dinlediği anlatılar hem de kendi günlük hayatında şahit olduğu, işittiği veya yaşadığı gerçeklerden ötürü pek de yabancı değildir. Böyle bir temanın yer aldığı duvar halısının evlerde yaygın bir şekilde tercih edilmiş olması bu anlatılara duyulan özleme açıklanabilir.

2.2. Falcı Kadınlar/Kahveci Güzeli

Resim, haremdeki kadınların günlük yaşamlarından bir kesiti yansıtmaktadır. Arka plandaki kubbeli ve kemerli yapılar, palmiyeler ve fıskiyeli havuz, tasvirde betimlenen kadınlar



Görsel 10: Falcı kadın (A. Ö. Güvenç)

arasındaki küçük eğlencenin Orta Doğu'daki herhangi bir sarayın bahçesinde yapıldığını göstermektedir. Kadınların oturduğu alan, örtülerle ve yastıklarla bezenmiş bir divan ve yerlere serilmiş kilimlerle son derece konforlu ve şatafatlı görünmektedir. Sahnede altı kadın yer almaktadır. Bunlardan soldaki kahve dolduran ile sağ tarafta ayakta bekleyen yüzü kapalı kadın, hizmetçidir.

Koltuğun sol ve sağ başında diğer kadınlara göre yüksekte oturan ve nargile içen kadınların gösterişli kıyafetleri, mücevherleri, baş süslerinden zengin ve yüksek sınıfa mensup oldukları anlaşılmaktadır. Kadınların rahat tavırları ve dekolte elbiseleri kendi aralarında, topluma açık olmayan bir yerde yani büyük ihtimalle hareme ait bir açık hava bölmesinde bulduklarına işaret etmektedir. Sarayın hanımlarına göre daha alçakta oturan kadınlardan soldaki kahve falı bakmakta sağdaki ise kendi tarafındaki evin hanımına bir şeyler anlatmaktadır. Bu kadının önündeki iskambil kartları, sahneden önce iskambil falı baktığına dair bir düşünce uyandırmaktadır. Kadının giyinme şekli ve takındığı duruş pozisyonu onun bir Çingene olabileceğini akıllara getirmektedir. Kadınlar arasındaki sınıf farkını gösteren ayrıntılardan bir diğeri ise iskambil falı baktığı varsayılan kadının sigara içmesidir. Sol tarafta oturan kadının elindeki marpuç dikkat çekici derecede süslüdür ve takıları daha gösterişlidir. Bu da onun sağ başta oturan kadına göre daha üst statüde birinin eşi veya kızı olabileceğini düşündürür. Çok canlı ve zıt kontrastlar üzerine kurulmuş ve figürlerdeki detaylara fazlasıyla özenilmiş bu tasvir, bütün ayrıntılarıyla oryantalist ancak zengin bir günlük yaşamı gözler önüne sermektedir. Bu tür olay/ durum kesiti içeren tasvirli halılar genellikle bir hikâyeye sahiptir ve bu halıya bakanlar gördükleri parçadan hareketle hikâyenin tamamına dair senaryoları zihinlerinde canlandırabilirler veya daha önce okudukları veya işittikleri hikâyelerle bağlantı kurabilirler. Böylece halıya bakanlar hayal dünyaları içinde kendilerine özgü anlatılar tasavvur edebilirler. Bu da televizyonun evlerdeki odaların köşelerine veya duvarlarına yerleşmeden önceki zamanlarda duvar halılarının da benzer bir işlevi görmüş olabileceğini göstermektedir.

2.3. Dans Eden Kız/Rakkas

Dans eden bir kadın, müzisyenler ve seyircilerden oluşan görsel, İspanya'nın Endülüs bölgesine özgü bir dans olan Flamenko gösterisine ait bir kesiti gözler önüne sermektedir.

Flamenko, İspanyol, Arap ve Çingene kültürlerine ait oyun ve müzik öğelerinin bireşimiyle oluşmuş bir danstır. Arka planda sol tarafta gitar çalan bir adam ile elinde zilli el davulu ile



Görsel 11: İspanyol figürlü halı

ritim tutan başka bir adam yer almaktadır. Dansçının arkasında sağ tarafta da bir kadının aynı şekilde el davuluyla ritim tuttuğu görülür. Dansçıyı çevreleyen üçü erkek, üçü kadın altı figür ise seyirci konumundadır. Sağ tarafta oturur pozisyondaki erkek figürün şapkası ve yeleğinden matador olduğu anlaşılmaktadır. Ayaktaki iki erkek figürün ise pikador yani matadorun yardımcısı oldukları düşünülebilir. Dansçı kadın

oryantal bir halinin üzerinde sanatını icra etmektedir. Salıncaklı eteği, şalı, bir elinde yelpazesi, diğer elinde kastanyeti ve topuklu ayakkabısı ile geleneksel Flamenko dansçısına ait bütün unsurları üzerinde taşımaktadır. Farklı bir kültüre ait içeriği barındıran bu duvar halısının Türkiye'deki evlerde tercih edilmesinin sebepleri arasında Flamenko'nun egzotik, renkli ve estetik bir yapıda olması gösterilebilir. Diğer taraftan Flamenko Akdeniz kültürüne özgü bir danstır. Türkiye de Akdeniz havzasında yer alan ülkelerden biridir ve kültürel yakınlık hissi bu seçimin temelinde yatan nedenlerden biri olabilir.



Görsel 12: Dans Eden Kız/Rakkas

Belirtilmesinde fayda vardır ki "dans eden kız/rakkas" adıyla anılan bir başka duvar halısı ise Türk kültürünün de doğu kültüründen alıp yüzyıllar içinde benimsediği göbek dansı içerikli dokumadır. Ortada oryantal adı da verilen dansçı figürün yer aldığı tasvir, bir saray eğlencesini yansıtmaktadır. Çalgıcı, hizmetçi ve cariyeler tasviri tamamlayan diğer unsurlardır. Gösteri, bir

kişi için yapılmaktadır. O da dönemin zengin veya soylularından biri, belki bir saray mensubu, tüccar ya da yerel bir elit olarak tanımlanabilir. Sol tarafta kadınlardan oluşan telli, üflemeli ve vurmali çalgıları icra eden üç cariyeler yer almaktadır. Elit figürün/sultanın iki yanında ona sakilik yapan ve yelpaze tutan iki cariyeler bulunmaktadır. Arka planda bir uşak getir-götür işiyle meşguldür. Gösteriyi seyreden elit, nargile içmektedir. Sahne, mavi ve altın tonlarında zengin bir dekorla döşenmiş, lüks içinde bir mekânı vurgulamaktadır. Halı, altıgen sedef sehpa, gümüş meyvelik ve ibrik, nargile gibi öğelerle mekânın zenginliği pekiştirilmiştir. Dansöz, göbek dansına has şeffaf, dekolte kıyafetler içinde tasvir edilmiştir ki bu stil, Orta Doğu veya Arap kültüründeki geleneksel dansçı kostümleriyle birebir örtüşmektedir. Türk kültüründe de yer

edinmiş olan göbek dansı, bugün de devam etmekte, klasik eğlence anlayışının vazgeçilmez unsurlarından biri olarak görülmektedir. Türkiye sahasında evlerden ziyade eğlence mekanlarında bu formdaki duvar halılarına rastlamak mümkündür.

2.4. Matador



Görsel 13: Matador

Bir boğa güreşi sahnesini tasvir eden halının ağırlıklı olarak kırmızı, sarı ve siyah renklerle desenlendiği dikkat çekmektedir. Kenarları çiçeklerle donanmış süslü bir bordürle sınırlandırılan tasvirin merkezinde bir matadorun siyah bir boğa ile mücadelesi yer almaktadır. Matador, geleneksel kostümü içindedir ve sol

elindeki kırmızı pelerinle boğayı kendine çekmeye çalışmaktadır. Halının başka formlarında matador diğer elinde boğaya saplamak için fırsatını kolladığı mızrağını tutmaktadır. Boğa, tasvirde görüldüğü kadarıyla beş mızrak yemiş vaziyette pelerine doğru hamle yapmaktadır. Arka planda kemerli yapıda seyirciyle dolu bir arena bulunmaktadır. Matadorun iki yardımcısı ise olumsuz bir duruma karşı matadora yardım etmek için tetikte bekler vaziyette konumlanmışlardır. Bu şekilde olmasa da boğa güreşi Türkiye sahasında da sevilen bir eğlence şeklidir. Türkiye'deki güreşlerde boğalar birbirleriyle güreştirilirken İspanyol ve Latin Amerika kültürlerindeki güreşlerde insanlarla mücadele ederler. Türk halkı bu cesaret gerektiren sporu kendi kültürüne yakın bulmuş ve bu motifleri kendi iç mekânlarında kullanmıştır.

2.5. Aslan Avı



Görsel 12: Aslan avı (A.Ö.G.)

Büyük bir ihtimalle Kuzey Afrika'daki bir aslan avından kesiti gözler önüne seren tasvir; ağırlıklı olarak mavi, yeşil, sarı ve kırmızının canlı tonlarıyla desenlenmiştir. Bir aslan ailesine saldıran avcı grubu dört kişiden oluşmaktadır. Avcılardan üçü at binmiştir, ortadaki ise devenin üstündedir. Tasvirde anlaşıldığı kadarıyla avcılar aslanların bir yavrusunu ele geçirmişlerdir ve erkek aslan yavrusunu kurtarabilmek için adamlara hamle

yapmaktadır. Devenin üzerindeki adam bir elinde yavru aslanı tutmakta diğer eliyle mızrak fırlatmak için uygun zamanı gözetmektedir. Diğer atlılar da mızraklarını erkek aslana doğru tutar vaziyettedirler. Dişi aslan sahneden önce darbe almış gibi görünmektedir ki sırt üstü vaziyette bulunması bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. Adamlar giysileri itibarıyla giydikleri

kandurları, başlarındaki kefiye ve agelleriyle birer Berberi görünümündedirler. Aslan avının aslanın kürkünü veya şifalı/uğurlu olduğu düşünülen organlarını almak, canlı olarak ele geçirip beslemek gibi çeşitli sebepleri vardır ancak bu iş cesaret ve güç istemektedir. Dolayısıyla aslan avı, aynı zamanda, cesareti ve gücü sembolize eden egzotik bir motiftir. Ayrıca Hz. Muhammed'in amcası Hz. Hamza'nın bir aslan avcısı olması, bilhassa aslan avcısı tipinin Müslümanlar arasında sempatik kılmıştır. Bu hususlar dikkate alındığında, başka bir kültüre ait olan dinamik ve bir o kadar dramatik av sahnesinin Türkiye'de duvar halısı olarak neden tercih edilmiş olabileceği konusunda makul sebepler ileri sürülebilir. Daha önce de belirtildiği üzere bu tür tasvirlerden her biri bir hikâyenin parçasıdır. İnsanlar bu resimler aracılığıyla başka hayatların hikâyelerine şahit olurlar.

3. Dinî Tasvirler



Görsel 13: Dini tasvirli (A.Ö.G.)

Dinî tasvirler, tarihsel süreçten bugüne kadar, inananların Tanrı, Tanrı dostu kişiler veya diğer kutsal figürlerle manevi bir bağ kurmasına yardımcı olmuş, kutsal anlatıların ve öğretilerin aktarımında kullanılmış, ritüellerin tamamlayıcı bir parçası olarak görülmüşlerdir. İnananlardan oluşan herhangi bir topluluğun kimliğini güçlendirmekle birlikte barındırdıkları ortak semboller ve görsellerle

inananlar arasında bir aidiyet hissi yaratarak inananlara huzur, umut veya ilham vermişlerdir. Dinî tasvirin bu gücü duvar halısı geleneğinde de kullanılmıştır. Ancak İslam'ın bazı mezheplerinde dinî tasvirlerle karşı çekinceler oluşmuştur. Bu çekincenin sebebi, putperestlik korkusu veya Tanrı'nın ve peygamberin tasvir edilemeyeceği inancıdır. Dolayısıyla, dinî tasvirlerin kullanımı dinler ve mezhepler arasında farklılık gösterebilmektedir. Türkiye sahasındaki Sünniler arasında dinî tasvirler genellikle semboller üzerinden gelişmiştir. Aleviler arasında ise tasvirlerle dayalı kuralların daha esnek olduğu görülür. Bu bağlamda Hz. Ali temalı tasvirlerle rastlamak mümkündür. Türkiye sahasında dinî motifli duvar halısı mevzuuyla ilgili verilebilecek çok fazla örnek vardır. Diğer taraftan bu çalışmanın kapsamına giren 1960-1980 yılları arasında tercih edilen ithal duvar halıları için aynı çeşitlilikten bahsetmek mümkün değildir. Türkiye'ye getirilen duvar halıları genellikle Kâbe tasvirlidir, diğer dinî tasvirli duvar halıları ise kolaj formundadır ki bu husus bir sonraki başlıkta ele alınacaktır. Kâbe tasvirli duvar halılarından sık rastlanılan bir örnek paragraf yanında dikkatlere sunulmuştur.

Öte yandan Alevi-Bektaşî kültürüyle ilgili dinî tasvirli duvar halısına verilebilecek en orijinal ve yerinde örnek, "Hz. Ali'nin Hayber Kalesini Fethi" konulu duvar halısıdır. Duvar halısının Türk

ve İran yapımı taklitleri de mevcuttur. Tasvirde elinde Zülfikar ile atı Düldül'ün üzerinde bir



Görsel 14 : Hz. Ali figürlü

kaleye doğru at süren Hz. Ali figürü yer almaktadır. Figürün Hz. Ali olduğunu simgeleyen en belirgin ipucu figürün elindeki çift uçlu kılıçtır. Kılıcın üzerine ise "Zülfikar" yazmaktadır. Hz. Ali'nin cenk hikayeleri Türkiye sahasında her kesim tarafından okunan ve dinlenen halk anlatıları arasındadır. Bu hikayeler, "Hz. Ali cenkleri" olarak da anılır ve sözlü gelenekte

meddahlar ve âşıklar tarafından hâlâ anlatılmaktadır. Ayrıca matbu formlarının topluluklar arasında evlerde, köy odalarında, kahvehanelerde vb. yerlerde okunduğunu belirtmekte fayda vardır. Konuyla ilgili güzel bir örnek 1985 yapımı "Züğürt Ağa" filminin bir sahnesinden verilebilir. Senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı, yönetmenliğini Nesli Çölgeçen'in yaptığı filmde ağa (Şener Şen) akşam vakti evindeyken oğlunun okuduğu "Hayber Kalesi Fethi" hikâyesini dinlemektedir. Ağa, bir ara oğlunun sözünü keserek "Vay be! Ben pehlivan diye, ben kahraman diye Ali'ye derim. Biz kim köpek oluyoruz yanında! Vay mübarek adam! Oku bakayım! Bence en güzel macerası Hayber Kalesi'dir. Yüz defa oku yine bıkmam." (Çölgeçen, 1985) der. Filmdeki bu sahne, Anadolu insanının Hz. Ali hikâyelerini bıkmadan tekrar tekrar dinlediğini göstermektedir.

4. Kolajlar



Görsel 15: Kolajlar

Kolaj formundaki duvar halıları genellikle millî, kültürel ve dinî unsurların bir arada verildiği dokumalardır. Bazı kolajlarda yalnızca dinî figürlerin birlikte işlendiği görülür. Kolajlarda kullanılan başlıca öğeler, Mustafa Kemal Atatürk, Türk Bayrağı, Boğaz Köprüsü, Ayasofya, Sultan Ahmet Camii'dir. Dinî içerikli kolajlarda Kâbe, Mescidi Haram, Mescidi

Nebevi, Sultan Ahmet Camii veya Ayasofya tasvirleri yer almaktadır. Bu tür halılar büyük ihtimalle ithal goblen tarzı duvar halılarının Türkiye'de iyi bir pazar elde etmesi üzerine devam eden süreçte ithalatçılar tarafından sipariş usulü hazırlatılarak yurda getirilmiştir. Daha sonra dokuma makinalarının Türkiye'de kullanılmaya başlamasıyla Türkiye'de de üretildikleri düşünülmektedir. Paragrafın yanında ve sonunda bu tarzdaki halılardan üç örnek dikkatlere sunulmuştur.



Görsel 16: Kolajlar



Görsel 17: Camii kolajlı

Sonuç

Avrupa'nın sanayileşmiş ülkelerinde gelişen goblen üretimi, özellikle Almanya, Fransa, Avusturya ve Belçika gibi ülkelerde yaygınlaşmış, bu ülkelerden Türkiye'ye gelen göçmen işçiler aracılığıyla Türkiye'deki konutlara girmiştir. Goblen halılar, görsel ve duygusal içerikleriyle sadece dekoratif değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik işlevler de üstlenmiştir. Manzara, dinî sahneler, günlük yaşam, doğa ve hayvan temaları üzerinden kurgulanan bu halılar, modernleşme arzusu, Batılılaşma eğilimleri ve estetik beğeniyle ilişkilendirilmiştir. Evlerin oturma odalarında sergilenen bu ürünler, ev sahiplerinin toplumsal statülerini ve kültürel tercihlerine dair bir göstergesi niteliği taşımıştır. Halılar ayrıca, Batı'daki endüstriyel üretim ile Türkiye'deki gündelik yaşam pratikleri arasındaki kültürel alışverişin bir örneğini sunmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da yeniden canlanan goblen sanatı, Türkiye'de Zeki Faik İzer'in öncülüğünde sanat eğitimine dâhil olmuş, Özdemir Altan gibi sanatçılar tarafından uygulamaya geçirilmiştir. Altan'ın "Cihangir Halıları" ile temsil edilen bu yaklaşım, geleneksel dokuma ile çağdaş sanatı buluşturmuştur. Akademi bünyesinde kurumsallaşan bu alan, Zekai Ormancı'nın yaratıcı katkılarıyla gelişmiş, Ayla Salman Görüney gibi isimlerle kamusal ve ticari alanlara da taşınarak geniş bir görünürlük kazanmıştır. Goblen tarzı ithal duvar halıları, Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde seçkin çevrelerde kullanılmaya başlanmış, 1960 sonrası işçi göçüyle birlikte Türkiye'ye yaygın biçimde girmiştir. Daha çok gurbetçiler aracılığıyla gelen bu resimsel halılar hem kültürel aktarım aracı olmuş hem de iç pazarda popülerleşerek ticari meta hâline gelmiştir. Zamanla çeyiz kültürünün parçası da olan goblenler, Türkiye'de duvar süsleme alışkanlıklarını kalıcı biçimde etkilemiştir. Türkiye'de 1960-1980 arasında popüler olan ithal duvar halılarının hayvan temalı olanlarında daha çok geyik, at, aslan, kaplan, tavus kuşu ve kedi figürlerinin tercih edildikleri görülür. Bu hayvanlar Türk kültüründe rehberlik, güç, cesaret ve ev yaşamı gibi anlamlar taşıdıkları için duvar süslemelerinde kullanılmışlardır. Diğer taraftan

günlük yaşamın seçkin veya çarpıcı anlarını görsel olarak betimleyen duvar halılarına da Türk halkının ilgi gösterdiği dikkat çeker. Günlük hayattan kesitler sunan halılar arasında Türkiye sahasında sıklıkla saraydan kız kaçırma, falcı kadınlar, dans eden kadın, matador ve aslan avı temalarının rağbet gördüğü söylenebilir. “Saraydan kız kaçırma” motifi, aşk ve kahramanlık unsurlarını vurgularken, “falcı kadınlar” teması haremın sosyal hayatına işaret eder. “Dans eden kadın” figürü, kültürel kimlik ve ritüel gösterilerinin temsilcisidir. “Matador” ve “aslan avı” ise cesaret, güç ve mücadele kavramlarını sembolize etmektedir. Bu tasvirler, farklı kültürel anlatıları ev ortamına taşımakta, izleyicilere hem estetik hem de anlatsal deneyim sunmaktadır. Türkiye’de tercih edilen bir başka duvar halısı teması dinî tasvirli içeriklerdir. Bu tasvirlerin inananların kutsal figürlerle bağ kurmasını sağlamak ve toplumsal aidiyeti güçlendirmek gibi işlevleri vardır. Türkiye’de Sünnilerin ekseriyetle sembolik tasvirleri tercih ettikleri, Alevi-Bektaşilerin ise Hz. Ali figürlerini kullandıkları görülür. Kolaj formundaki duvar halıları ise millî, kültürel ve dinî unsurların bir arada işlendiği dokumalardır. Bazılarında yalnızca dinî figürler yer alabilmektedir. 1960’larda Türkiye’ye getirilen duvar halıları, dünya çapında satışa sunulmuş olduğundan aynı halılara dünyanın farklı bölgelerindeki kapalı mekânlarda rastlamak mümkündür. Hangi inançtan ya da ırktan olursa olsun insanlar kendilerine yakın hissettikleri veya kendilerini buldukları desenleri mekânlarında kullanmışlardır. Bugün, Türkiye’de ve yurtdışında bu halılarla ilgili ciddi bir Pazar oluşmuştur. İnternet üzerinde yapılacak basit bir arama sonucunda birçok yerli ve yabancı sitede halıların antika niteliyesiyle satışa çıkarıldıkları görülebilir. Yurtdışındaki bazı antikacıların sattıkları halıların menşeyini Türkiye olarak göstermeleri dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bundan da anlaşılmalıdır ki zamanında Türkiye’ye gelen ve kapalı mekânların duvarlarını süsleyen duvar halıları bugün antika olarak dünyanın dört bir yanına satılmaktadır.

Notlar

* Antik Mısır’a ait bir mezarlıktır. Burada MÖ 19-21. yüzyıl arasına tarihlenen antik mezarlar bulunur.

² Hipoje (hypogeum) yeraltında kemerli bir yapı ile inşa edilmiş odalı mezar.

³ Eski Ahit’in İbranice yazılmış kısa bir bölümüdür.

⁴ Stroma, peristroma, empetasma, peripetasma, parapetasma, katapetasma, epiblema, aulaia, tapes, peplos duvar halısı, örtüsü veya perdesine verilen isimlerden bazılarıdır.

⁵ Antik Yunan koloni çağında İtalya’nın Güneyi ve Sicilya Adasını belirtmek için kullanılan coğrafi bir adlandırmadır.

⁶ And Dağları’nın yüksek bölgelerinde yaşayan devegiller familyasından bir hayvan türü.

⁷ And Dağları bölgesine özgü İnka dönemine ait geometrik motiflerle yapılan bir işleme şekli.

⁸ Sierra Leone dışında Batı Afrika ülkelerinden Liberya, Fildişi Sahili, Burkina Faso, Gine ve Mali’nin bazı bölgelerindeki Gola ve Mende kabilelerinde bu geleneksel el dokuması kumaşa “Country cloth”, “Kondi gula” adları verilir (URL5).

⁹ Bilimsel çalışmalarda yaygın bir şekilde 17. yüzyıldan önceki duvar halılarından bahsedilirken de “Goblen” adı kullanıldığından, bu çalışmanın genelinde Avrupa duvar halısı kültürüne değinilirken “Goblen” ismi kullanılmıştır.

¹⁰ Rafael ve öğrencilerinin tasarımlarına dayanan veya doğrudan onun tarafından çizilen birkaç taslak serisinin goblen üretiminde kullanılmasıyla, goblen tasarımında bir devrim yaşanır. Bu taslaklar, Papa X.

Leo ve halefi VII. Clement tarafından dönemin önde gelen Brüksel atölyesine gönderilir (Campbell 1993: 191).

¹¹ "Sarazen", Orta Çağda Avrupalıların Müslümanlara verdikleri "Hristiyan olmayan" anlamına gelen bir addir.

¹² Sarrazinois duvar halıları yüksek ve alçak çözümlü duvar halılarından ayrılır. Birinciler nakış olarak adlandırılırken, ikinciler "Arras", "Arras tarzı", "Brabant", "Tournay", vb. olarak adlandırılır. Bu ayırım Rönesans dönemine kadar korunmuştur (Champeaux 1878: 12).

¹³ Duvar halısı üretiminin merkezinde yer alan aile.

¹⁴ Batman, 1990'da il olmuştur.

¹⁵ Kilis, 1995'te il olmuştur.

¹⁶ Bu kaynaklar belirli kitlelerin takip ettiği yayınlar olmaları sebebiyle televizyon kadar güçlü bir etkiye sahip değildir. Diğer taraftan büyük şehirlerde kurulan sirkler ve hayvanat bahçeleri de farklı coğrafyalara özgü hayvanların tanıtılmasına vasıta olur ancak buralara da (hele ki 1960'lı 1970'li yıllarda) çoğunluğun gidebilmesi mümkün değildir. Televizyon, Anadolu'nun en ücra kesimine bile, zamanla ulaştığından, insanlar evlerinden çıkmadan, belgeseller aracılığıyla farklı coğrafyalar hakkında bilgi sahibi olabilmişlerdir.

Kaynaklar

Ahmet Refik (1331). *Geçmiş asırlarda Osmanlı hayatı tarihî simalar*. İstanbul: Kitaphane-i

Askeri- İbrahim Hilmi.

Akçura, G. (2003). *Kedi kitabı*. İstanbul: Om.

Arslan, S. (2012). Resmin dokunması. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 27, s. 45-57.

Aslanapa, O. (1987). *Türk halı sanatının bin yılı*. İstanbul: Eren.

Biriukova, N. İu.-Zoya Slive (1965). Western European tapestries in the hermitage. *The Burlington Magazine*, Vol. 107, No. 749, pp. 413-416.

Campbell, Thomas (1993). *Tapestry, 5000 years of textiles*. (ed. Jennifer Harris) London: British Museum Press in association with The Whitworth Art Gallery and The Victoria and Albert Museum, pp. 188-199.

Campbell, T. P. and Bruce W. (2006). *Tapestry in the renaissance: Art and magnificence*. New Haven: Yale University Press.

Champeaux, A. de (1878). *Tapestry*. (translated from the French by Mrs. R. F. Sketchley), London: Chapman and Hall.

Çoruhlu, Y. (2019). *Türk sanatında hayvan sembolizmi* 1. Cilt. İstanbul: Ötüken.

Çölgeçen, N. (Yönetmen). (1985). *Züğürt Ağa*. (Sinema Filmi), İstanbul: Mine Film.

Demir, N. -M. Yerli (1999). Ordu yöresi Çepni kilimleri. *Erdem*, C.10, S.28, s.101-110.

Deniz, B. (1999). Sındırgı (Balıkesir) yöresi Yağcıbedir halıları. *Erdem*, C.10, S.28, s. 111-124.

- Durucan, M. (1975). Isparta ve yöresinde halıcılık. *Türk Folklor Araştırmaları*, C.16, N. 309, s. 7287.
- Durul, Y. (1956). Halı ve kilimlerde kız motifi. *Türk Etnoğrafya Dergisi*, S.1, s.91.
- Durul, Y. (1957). Türkmen, Yürük, Afşar halı ve kilim motifleri üzerinde araştırma. *Türk Etnoğrafya Dergisi*, S.2, s. 65-66.
- Ergüder, Ayşe Aslıhan (2011). Şenkaya yöresinde Bardız, Goşken ve Şabani dokumalar. *ARIŞ Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, S.6, s.40-59.
- Erken, Sabih (2006). Türk çiniciliğinde Kâbe tasvirleri. *Vakıflar Dergisi*, S. IX, s. 297-352.
- Erzurumlu J. Ö. (2019). Tapestry sanatı ve Türkiye’de gelişim süreci. *Sanat-Tasarım Dergisi*, S.10, s. 47-54.
- Eti, E. (1987). Karapınar Tülü halıları. *Türkiyemiz*, S. 52, s. 1-6.
- Ewers, J. C. (1939). *Plains Indian painting: A Description of an Aboriginal American Art*, California: Stanford University Press.
- Gezgin, D. (2019). *Hayvan mitosları*, İstanbul: Sel.
- Gönül, M. (1965a). Eski Türk halılarında motif çeşitleri ve özellikleri. *Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi*, (Halı Semineri Özel Sayısı), C.5, S.19-52, s. 20-27.
- Gönül, M. (1965b). Türk halı-kilimlerinden yapılan eşyalar. *Türk Folklor Araştırmaları*, C.9, N. 197, s. 3938-3942.
- Hidayetoğlu, H. M. (2023). Mevlâna dergâhı tasvirli halı. *ARIŞ Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, S.23, s.67-84.
- Kök, A. (2024). *Alevî-Bektaşî inancında kişiler, terim ve kavramlar sözlüğü*. Ankara: İzan.
- Memiş, Ş. (2015). *19. Yüzyılda bir sanayileşme stratejisi olarak uluslararası fuarlar: Osmanlı örneği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı.
- Müntz, E. (1885). *A short history of tapestry from the earliest times to the end of the 18th century*, (translated by Miss Louisa J. Davis), New York: Cassell & Company, Limited.
- Owen-Crocker and Gale R. (2002). The Bayeux ‘Tapestry’: invisible seams and visible boundaries. *Anglo-Saxon England*, Vol. 31, pp. 257-273.
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. *ARIŞ Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, S.14, s. 4-22.

Phipps, E. (2004). From Cumbi to tapestry: Collection, Innovation, and transformation of the colonial andean tapestry tradition. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, (Ed. Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín), New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 73-99.

Rossabi, M. (1997). The silk trade in China and central Asia. When silk was gold: Central Asian and Chinese textiles, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 7-18.

Schimmel, A. (2004). *Tanrı'nın yeryüzündeki işaretleri*. (çev. E. Demirli), İstanbul: Kabalıcı.

Seyitdanlıoğlu, M. (2022). Tanzimat dönemi Osmanlı sanayi. *Tarih Çevresi*, Prof. Dr. Mehmet Seyitdanlıoğlu Özel Sayısı /Ağustos, s. 26-39.

Spring, C. (1997). *The treasury of decorative art African textiles*. London: Studio.

Sürür, A. (1982). Goblen halıcılığı. *Türkiyemiz*, S. 36, s. 14.19.

Şahiner, N. (2024). *Türk halk kültüründe bir dönem modası duvar halıları (Yozgat İli Çayıralan İlçesi Evciler Köyü 20. Yüzyıl Örnekleri)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri: T.C. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

The History of Tapestry. *The art amateur* (1880). Vol. 2, No. 2, pp. 34-36.

Thompson, J. (1988). *Carpets: From the tents, cottages and workshops of Asia*. London : Barrie & Jenkins.

Türktaş, Z.- N. Demirtaş Günel (2020). Artvin Şavşat "cami tasvirli" duvar kilimleri. *ARIŞ Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, S. 17, s. 102-119.

Uğurlu, A. (1991). Anadolu dokumalarında motif felsefesi. *Tekstil ve Mühendis*, S. 26, s. 76-82.

Watt, J. C. Y., A. E. Wardwell (1997). *When silk was gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Yetik, S. (2009). *20 ve 21. Yüzyıllarda Türk resim sanatında tekstil etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı.

İnternet Kaynakları

URL1: <https://www.nms.ac.uk/discover-catalogue/the-ancient-craft-of-barkcloth-across-the-world> (Erişim Tarihi: 12.05.2025)

URL 2: <https://ich.unesco.org/en/RL/barkcloth-making-in-uganda-00139> (Erişim Tarihi: 12.05.2025)

URL 3: https://www.instagram.com/p/CfjhD1aq4kb/?img_index=1 (Erişim Tarihi: 13.05.2025)

URL 4: <https://www.facebook.com/share/p/16Rs84jLHZ/> (Erişim Tarihi: 13.05.2025)

URL 5: https://leilaatelier.com/blogs/textile-stories/kpokpo-sierra-leone?srsId=AfmBOoovFERVsPotlQX4jx49oBd tHfVwR7cgWwhD1c8TJWsfm_DUIHIF (Erişim Tarihi: 12.05.2025)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://tr.pinterest.com/pin/492088696777171949/> (Erişim Tarihi: 11.05.2025)

Görsel 2: <https://ru.pinterest.com/pin/155303888091823888/> (Erişim tarihi: 12.05.2025)

Görsel 3: <https://www.etsy.com/listing/1584259713/vintage-1970s-lion-family-themed> (Erişim Tarihi: 15.05.2025)

Görsel 4: <https://tr.pinterest.com/pin/377387643775617611/> (Erişim Tarihi: 18.05.2025)

Görsel 5: <https://tr.pinterest.com/pin/4599582709744721920/> (Erişim Tarihi: 18.05.2025)

Görsel 6: https://www.etsy.com/listing/1678026993/vintage-italian-velvet-tapestry-cats?show_sold_out_detail=1&ref=nla_listing_details (Erişim Tarihi: 24.05.2025)

Görsel 7: <https://www.etsy.com/listing/1545121402/large-vintage-arabian-nights-1001-nights> (Erişim Tarihi: 08.06.2025)

Görsel 8: <https://tr.pinterest.com/pin/560979697344280848/> (Erişim Tarihi: 09.06.2025)

Görsel 9: <https://www.etsy.com/de/listing/1765322559/ladies-funrare-dansoz-wall-rugturkish> (Erişim Tarihi: 11.06.2025)

Görsel 10: <https://www.olx.ro/d/oferta/carpeta-cu-rapirea-din-serai-anii-80-IDjhQ2U.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2025)

Görsel 11: <https://www.trthaber.com/foto-galeri/gecmiste-duvarlari-susleyen-halilar-ilgi-goruyor/21712/sayfa-12.html> (Erişim Tarihi: 13.06.2025)

Görsel 12: <https://es.pinterest.com/pin/375909900167064089/> (Erişim Tarihi: 14.06.2025)

Görsel 13: https://www.etsy.com/listing/1724065029/58x39ft-red-islamic-wall-rug-holy-kaaba?ref=nla_rv-1&pro=1&frs=1&logging_key=03d28e023dad09ae33817abaf64e12f62036effb%3A1724065029 (Erişim Tarihi: 15.05.2025)

Görsel 14: <https://www.ebay.co.uk/itm/266671397733> (Erişim Tarihi: 15.06.2025)

Görsel 15: <https://www.etsy.com/listing/1712912831/wall-hanging-rug-with-turkish-design> (Erişim Tarihi: 16.06.2025)

Görsel 16: <https://www.etsy.com/uk/listing/733740862/bosphorus-picture-on-tapestry> (Erişim Tarihi: 16.06.2025)

Görsel 17: https://www.etsy.com/listing/1548715382/vintage-islamic-themed-tapestry-wall?show_sold_out_detail=1&ref=nla_listing_details (Erişim Tarihi: 16.06.2025)

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal

relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The authors has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Recieved): 12-04-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 30-06-2025

Araştırma Makalesi /Research Article

Hurufat Baskı Arap Harfli Âşık Tarzı Hikâye Kitaplarında Âşık Olma Epizodu ile İlgili Resimler¹

Aslıhan Sümbüllü*
Dilaver Düzgün**

*Sümbüllü, A. - Düzgün, D., Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research . 2025-II. Sayı/
No: 371, ss. 128-153. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.95
<https://turkfolklorarastirmalari.com>*

Öz

Yazılı ortamdaki halk hikâyelerinin yer aldığı kitaplardaki resimler konusu sınırlı sayıda araştırmaya konu olmuştur. Bu araştırmaların bir kısmında yazılı ortamın farklı tezahürleri olan yazma, taş baskı ve hurufat baskı kitap ayrımı yapılmamış, bir kısmında ise hikâyelerin âşık tarzı, dini-menkabevi ve realist oluşuna dikkat edilmemiştir. Oysa bu ortamların ve türlerin her birinin kendi içinde değerlendirilmesi zorunluluğu vardır. Bu çalışmada 1913-1928 yılları arasında matbaa harfleri ile basılan (hurufat baskı) on iki âşık tarzı halk hikâyesinde yer alan “âşık olma” epizotlarına dair resimleri incelenmiştir. Halk hikâyelerinde önemli bir motif olan âşık olma, rüyada âşık olma, resme bakarak âşık olma, ilk görüşte âşık olma ve birlikte büyüyen kahramanların kardeş olmadıklarını öğrendikten sonra âşık olmaları şeklinde dört başlık altında sınıflandırılmıştır. İncelenen hikâye kitaplarında yer alan resimler, metinle kurdukları ilişkiler bağlamında ele alınmış; resimlerin olay örgüsüyle uyumu, anlatıyı destekleyici işlevi, dönemin toplumsal ve estetik anlayışını yansıtmadaki rolü irdelenmiştir. Resimlerin çoğunda anlatının bire bir görselleştirilmeye çalışıldığı, bazı hikâyelerde ise bu görselleştirme sürecinde anlam kaymalarının yaşandığı tespit edilmiştir. Hurufat baskı âşık tarzı halk hikâyesi kitaplarında yer alan bu resimler, yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde anlatının görsel desteği, okuyucuya rehberlik eden bir araç ve dönemin kültürel hafızasını yansıtan belge niteliği taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: âşık tarzı, halk hikâyesi, hurufat baskı, resim, halk kültürü

* Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi/ Atatürk University Faculty of Literature. Erzurum. Türkiye. aslihan.s@atauni.edu.tr, ORCID 0000-0003-3482-916X

** Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi/ Atatürk University Faculty of Literature. Erzurum. Türkiye. duzgun@atauni.edu.tr, ORCID 0000-0002-7865-232X

¹ Bu çalışma, 19.09.2024 tarihinde tamamlanan “Yazılı Ortamdaki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinde Şekil ve Üslup (Başlangıçtan 1928’e Kadar” başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır. (PhDDissertation, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Erzurum/Türkiye, 2024).

Images Related to the Falling-in-Love Episode in Printed Folk Tale Books in Arabic Script in the Style of Âşık (Minstrel) Storytelling ***

Abstract

The subject of illustrations in folk tale books published in written media has been addressed in only a limited number of studies. Some of these studies made no distinction between various forms of written media—such as manuscripts, lithographs, and letterpress books—while others failed to consider the thematic variations of the tales, including romantic, religious-legendary, and realistic narratives. However, it is essential to evaluate each medium and genre separately. This study examines illustrations depicting "falling in love" scenes in twelve aşık-style folk tales printed using letterpress (hurufat baskı) between 1913 and 1928. "Falling in love," a key motif in folk tales, is classified into four categories: falling in love in a dream, falling in love by seeing a picture, love at first sight, and falling in love upon discovering that two people who grew up together are not actually siblings. The illustrations in these storybooks are analyzed in terms of their relationship to the text: their alignment with the narrative, their role in supporting the plot, and their reflection of the social and aesthetic values of the period. In most cases, the illustrations aim to directly visualize the narrative, though in some instances, shifts in meaning occur during the visual translation. These illustrations in hurufat-printed folk tale books are more than mere decorative elements; they function as visual extensions of the narrative, aids to reader comprehension, and documents of the cultural memory of their time.

Keywords: *âşık-style*, folk narrative, letterpress printing, picture, folk culture

Giriş

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyeleri, el yazması cönk ve mecmualarda, taş baskı kitaplarda ve matbaa harfleriyle basılan (hurufat baskı) kitaplarda yer almıştır. Bu eserlerdeki resimlerle ilgili olarak sınırlı sayıda çalışma mevcuttur. Bu konudaki kapsamlı iki araştırmadan biri Malik Aksel'e, diğeri ise Gül Derman'a aittir.

Yazma, taş baskı veya hurufat baskı ayrıntısına dikkat etmeksizin hikâyelerdeki resimler üzerinde genel değerlendirmelerde bulunan Malik Aksel, resim konusunu öncelikli olarak iki ayrı açıdan ele alır. Birincisi hikâyelerin olay örgüsü içinde resimdeki kıza âşık olma motifi, ikincisi de hikâye kitaplarında yer alan çizimlerdir. Bunun yanı sıra hikâyelerin yazıldığı dönemin toplum hayatından edebiyatımızdaki güzellik anlayışına kadar pek çok konuda tespit ve değerlendirmelere yer vermesine rağmen

resimlerin tekniği, kim tarafından hangi şartlarda ortaya konulduğu ve benzeri konularda tatmin edici bilgiler vermemiştir.

Gül Derman ise âşık tarzı, dini-menkabevi, realist ayrımına gitmeksizin en çok bilinen taş baskı halk hikâyesi kitaplarında yer alan resimleri ayrıntılı bir biçimde incelemiştir. Derman bunu yaparken resimleri üslup ve ikonografik özellikleri bakımından değerlendirmiştir. Ancak Derman'ın bu çalışması taş baskı hikâyelerle sınırlı kalmış, matbaa harfleriyle basılan, "matbu" veya "hurufat baskı" terimleriyle de karşılanan hikâyelerdeki resimlere değinmemiştir.

Bu çalışmada ise âşık tarzı hikâye geleneği içinde üretilen anlatılardan on ikisinin matbaa harfleriyle basılan kitaplarında yer alan resimler ele alınacaktır. Bu resimlerin hikâye içindeki yoğunluğu dikkate alınarak inceleme, âşık olma epizotunda yer alan resimlerle sınırlı tutulmuştur. İncelenen hurufat baskı âşık tarzı halk hikâyeleri basım tarihi sırasıyla şunlardır: *Kerem ile Aslı (1913), Âşık Garip (1916), Derdiyok ile Zülfüsiyah (1916), Elif ile Mahmut (1916), Gül ile Sitemkâr (1916), Raznihan ile Mahfiruz (1916), Şah İsmail (1916), Asuman ile Zeycan (1918), Melikşah ile Güllühan (1918), Hurşit ile Mahmihri (1923), Arzu ile Kanber (1925), Tahir ile Zühre (1928)*.

Bu hikâye kitaplarında yer alan resimlerin anlatıya katkısı, resimlerin olay akışı ile uyumlu olup olmaması, görsellerin kitaplara görüntü olarak katkısı ya da okunurluğuna etkisi, hikâyelerdeki zaman ve kitapların basıldığı zamanın geçerli olan yaşam tarzının resimlere yansıyor yansımaması sorularına verilen cevaplar bir dönemin yazılı ortamıyla ilgili anlayışı ortaya çıkaracak ve âşık tarzı hikâye geleneğinin tarihsel seyrine ışık tutacaktır.

Hikâyelerdeki resimlerin kimler tarafından çizildiği, yayıncıların bu resimlere nasıl ulaştıkları gibi soruların cevabı yeterince bulunamamıştır. Kitapların ön veya arka kapağında yahut herhangi bir yerinde bu konuda bilgi mevcut değildir. Ancak *Âşık Garip* kitabında yer alan 7 resmin 4'ünde, *Hurşit ile Mahmihri*'deki 4 resmin 1'inde, *Raznihan ile Mahfiruz*'da yer alan 5 resmin tümünde, *Tahir ile Zühre*'deki 20 resmin 17'sinde, *Kerem ile Aslı* kitabındaki 26 resminin 20'sinde "Halid" imzası bulunmaktadır. *Arzu ile Kanber*, *Asuman ile Zeycan*, *Derdiyok ile Zülfüsiyah*, *Elif ile Mahmut*, *Melikşah ile Güllühan*, *Şah İsmail* kitaplarında yer alan resimlerde bir imza, mühür ya da isme

rastlanmamaktadır. Gül ile Sitemkâr'daki 5 resmin 3'ünde imza vardır, ancak silik olduğu için okunamamıştır.

Yukarıda bahsedilen "Halid" imzasının dönemin ünlü ressamlarından Halit Naci'ye ait olduğu tespit edilmiştir. Halit Naci'nin 1873 yılında İstanbul'da dünyaya geldiği ve döneminin ünlü ressamlarından biri olduğu bilinmektedir. Bahriye Mektebinde öğrenciliği sırasında resim çalışmalarının beğenilmesinden sonra hocalarının ve devrin yöneticilerinin desteği ile Sanayi-i Nefise Mektebine devamı sağlanmıştır. Üç yılın sonunda, 1893'te "birinci derecede ressam" olarak diplomasını alan Halit Naci, Sultan II. Abdülhamid tarafından Sèvres Porselen Fabrikası'na gönderilir. Orada çinicilik ve porselen ressamlığı eğitimi gören ve kısa sürede uzmanlaşan Halit Naci, İstanbul'a döner ve yapımı tamamlanan Yıldız Porselen ve Çini Fabrikası'nda baş ressamlık görevine başlar. (Kalyoncu, 2011: 436). 13 Ocak 1927 tarihinde İstanbul'da vefat eden Halit Naci'nin eserleri İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde, İstanbul Şehir Müzesi'nde, özel müze ve kuruluşlarda, yurt içi ve yurt dışında özel koleksiyonlarda bulunmaktadır (Karikatürcüler Derneği, Erişim Tarihi: 12.06.2025).

Halit Naci'nin klasik izlenimci anlayış doğrultusunda eserler ortaya koyduğunu, betimlemeci karikatürün en önemli ustalarından olduğunu ve eserlerinin belge niteliği taşıdığını belirten Müzeyyen Tatlıcı, sanatçı hakkında şu bilgileri verir: "Halid Naci döneminin sosyal yaşantısını, şimdi tarihi eser niteliği kazanmış mekânlarını gerçekçi bir yaklaşımla eserlerine yansıtmıştır. Uzun yıllar boyunca İstanbul'un hemen her sokağını resimlemiştir. İstanbul ve Boğaziçi manzaralarını, cami içlerini, pazar yerlerini, sokak arasında satıcılık yapan insanları, küçük göl kenarında huzurlu evleri resmetmiştir" (Tatlıcı, 2019: 92).

A. Hikâyelerde Kahramanların Âşık Olması

M. Öcal Oğuz, halk hikâyelerinde âşık olmanın dört farklı biçimde tezahür ettiğini belirterek bunları şöyle sıralar: bade içerek, aynı evde büyüyen kahramanlar kardeş olmadıklarını öğrenince, resme bakarak âşık olma, ilk görüşte âşık olma (Oğuz, 2008: 6). Bu çalışmada incelenen hikâyeleri de bu plan dahilinde ele almak mümkündür. Ancak Hurşit ile Mahmihri ve Şah İsmail hikâyelerinde rüya söz konusu edilmekle birlikte badenin varlığından söz edilmemektedir. Yine de burada bade içme olayının

varlığı zımnen kabul edilebilir. Bu nedenle birinci başlık “rüyada âşık olma” şeklinde genel bir kullanımla verilmiştir.

1. Rüyada Âşık Olma

Âşık tarzı halk hikâyelerinde kahramanın rüya görmesi kalıplaşmış bir motiftir. Umay Günay, âşıkların gerçek hayatında farklı şekillerde tezahür eden rüyada âşık olma durumunun hikâyelerde idealize edilerek sunulduğunu ve kompleks rüya motifi adıyla anılan rüyaların ortaya çıkışlarının, içeriklerinin ve sonuçlanmalarının halk hikâyelerinde daima ortak bir yapı içinde gerçekleştiğini belirtir. Günay’ın tespitine göre kahramana âşıklık vasfı kazandıran rüya ve bade, kahramanın sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçişinde önemli bir role ve işleve sahiptir. (Günay, 2018: 137.)

İncelenen hikâyelerden Âşık Garip, Hurşit ile Mahmihri, Raznihân ile Mahfiruz, Kerem ile Aslı, Gül ile Sitemkâr ve Şah İsmail’de kahraman, rüyasında evleneceği kızı görür ve bu kız aşkına bade içer.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde rüya ve bade olayını yaşayan hikâye kahramanı âşıklık yeteneğini kazanır. Saz çalma ve hazırlıksız şiir söyleme kabiliyetine sahip olur. Hatta kimi kez kendisine bir şey sorulduğunda saz ile söylemeyi söz ile söylemeye tercih eder.

2. Aynı Evde Büyüyen Erkek ve Kızın Kardeş Olmadıklarını Öğrendikten Sonra Birbirlerine Âşık Olmaları

Bazı âşık tarzı halk hikâyelerinde birinci derecedeki kahramanlar aynı ortamda büyürler. Sürekli birlikte vakit geçiren kız ve erkek çocuklar kardeş olduklarını düşünürler. Bir kişi vesilesiyle kardeş olmadıklarını anlamalarıyla birlikte birbirlerine duydukları sevginin aşka dönüşmesi söz konusu olur. İncelenen hikâyelerden Arzu ile Kanber, Asuman ile Zeycan ve Tahir ile Zühre hikâyelerinde kahramanlar bir vesile ile aynı ev, köşk, sarayda büyürler.

Bu üç hikâyenin ikisinde kızın (Arzu, Zühre), birinde erkeğin (Asuman) aşk duygusuyla karşısındakine yaklaştığı görülür.

3. İlk Görüşte Âşık Olma

Hikâyelerde bir diğer âşık olma şekli de ilk görüşte aşktır. Derdiyok ile Zülfüsiyah hikâyesinde kahramanlar birbirlerini ilk kez gördükleri anda âşık olurlar. Zülfüsiyah, Derdiyok'u ilk gördüğü anda aşkın etkisi ile bayılır.

Şah İsmail anlatıda Gülizar ve Gülperi ile aşk yaşar. Bu iki kadın kahramandan Gülizar hanıma rüyasında görerek âşık olur. Gülizar'ı arama yolculuğunda ise Gülperi'yi görür. Gülperi'yi bir odada gergef işlerken görür ve âşık olur. Gülperi, Şah İsmail'in Gülizar Hanım'a kavuşmasında en büyük destekçisi olur. Anlatının sonuna Şah İsmail ilk olarak Gülizar ile, ertesi gece ise Gülperi ile evlenir (s. 39).

4. Resme Bakarak Âşık Olma

Hikâyelerde kadın kahramanların resimlerini gören erkek kahramanlar resimdeki kıza âşık olurlar. Elif ile Mahmut ve Melikşah ile Güllühan hikâyelerinde kadın kahramanın resmini gören erkek kahramanın âşık olması söz konusudur. Resme bakarak âşık olma, görsel/imgesel âşık olma olarak başlamış olsa da kahraman zamanla bu görsel imajdan hareketle bir duygu yoğunluğu yaşar. Resmi gösteren kişiye atfedilen kutsiyet hikâye anlatımında hissettirilir.

B. Âşık Olma Epizotuna Ait Resimler

1. Kerem ile Aslı

Kerem ile Aslı hikâyesinde, Aslı'nın babası Keşiş, İsfahan şahının önceki hazinedarıdır. İsfahan'dan ayrıldıktan sonra Zengi'ye yerleşir. Kerem de Sofu ile birlikte Zengi'ye giderek babasının hazinedarı olan keşişe misafir olur. Kerem burada ava çıkar, şahininin peşine giderken bir bahçeye girer. Bu bahçede "bir âlâ köşk, önünde bir havuz, güllük güllüstanlık"tır (s. 6). Kerem rüyadan sonra ilk kez burada Aslı'yı görür. Bu epizotta Kerem ile Aslı'nın Zengi'deki köşkün bahçesinde buluşmaları resmedilmiştir. Anlatıda tasvir edilen ayrıntıların yer aldığı resimde yeşillikler içindeki bir bahçenin yanı sıra havuzu ve köşkün kapısını gösteren bir kesit verilmiştir. Burada anlatı ile resmin birbirini tamamladığı görülmektedir.



Görsel 1: "Kerem ile Aslı bahçede"

Hikâyede kahramanlar âşık olmalarıyla birlikte saz çalmaya başlarlar. Kerem ve Aslı'nın aşağıda verilen resimlerinde âşık olduktan sonra çalıp söyledikleri resmedilmiştir. Bu resimlerde Aslı bir oda içerisinde Kerem ise bir ormanda su kenarında resmedilmiştir.



Görsel 2: "Aslı Han"



Görsel 3: "Kerem"

2. Âşık Garip

Âşık Garip hikâyesinde zengin bir bezirgân ve bu bezirgânın Resul adında bir oğlu vardır. Bezirgânın ölümü üzerine Resul'ün etrafını mirasyediler sarar ve eğlence hayatında Resul'ün parasını tüketirler. Resul, babasının tüm mal varlığını tükettikten sonra hiç dostu kalmadığını görür. Annesinden kendisini bir ustanın yanına çırak olarak vermesini ister. Otuz iki esnafın yanında çalışan ve hiçbir işte başarılı olamayan Resul, bir âşık kahvesine girer ve burada âşıklara hizmet eder. Bir gece abdest alıp namaz kılarak Allah'a dua eder. Rüyasında Hızır elinden bade içer ve Garip adını alır.

Uyandıktan sonra çırak olarak çalıştığı kahveye gider ve oradaki âşıklarla imtihan olur. Aşağıdaki resimde Garip'in ustalar karşısında saz çalması yansıtılmıştır. Kahvedekiler yaşça Garip'ten büyüktür. Dinleyicilerin önlerinde nargile takımı, âşıkların yanında ise saz bulunmaktadır. Resimde Garip'ten başka iki âşık, kahveci ve dinleyiciler bulunur. Resimdeki iki saz da kahvedeki âşıklara aittir. Garip kendini kanıtlamak için yanındaki âşığın sazını almıştır. Kahvenin konumuna göre baş köşede âşıklar oturur. Kahvenin duvarlarında süs eşyaları ve mumlar yer alır. Kahveci, kahve ocağının önünde resmedilmiştir. Bu resim anlatıyı bütün detaylarıyla yansıtmaktadır.



Görsel 4: “Âşık Garip'in kahvede şairlerle imtihanı”

Annesi ve kardeşi ile birlikte Tiflis'e giden Garip, bir konağa yerleşir. Şairlerin bulunduğunu öğrendiği Unkapanı'ndaki Deli Mehmet'in kahvehanesine gider. Burada bulunanlara nereden geldiğini anlatan bir şiir söyler. Şahsenem'in babası Hoca Sinan'ın konağı da bu kahvehaneye yakın olduğundan Garip'in sesini duyan Hoca Sinan onu konağa davet eder. Garip, Hocanın bahçesinde çalıp söylerken Şahsenem'in aksi pencereden bahçedeki havuza yansır. Âşıklar birbirini tanır. Aşağıdaki resimde bu sahne canlandırılmıştır. Hoca Sinan'ın köşkünde kızı Şahsenem'in penceresi bahçedeki havuza bakar. Şahsenem'in aksi bu havuza yansımıştır. Garip'in de Şahsenem'i bu pencere önünde görüşü resimde tüm ayrıntılarıyla verilir.



Görsel 5: "Âşık Garip ile Şahsenem"

Âşık Garip, Şahsenem için Hoca Sinan'ın istediği kırk kese altını kazanmak üzere gurbete çıkmaya karar verir. Kendisiyle hem vedalaşmak hem sözleşmek için Şahsenem'in bahçesine gider. Âşık Garip Şahsenem'e bir süre sonra geleceğini söyler ve kendisini beklemesi üzerine söz ister, Şahsenem de söz verir. Aşağıda bu durum resmedilmiştir. İki âşık bahçe içinde yer alan bir çardakta karşılıklı saz çalmaktadır. Şahsenem'in bahçesinde yer alan çardağın perdeleri arasından bahçedeki ağaçlık alan görünür. Çardakta süs eşyaları da göze çarpar. Yerdeki minderlerde karşılıklı oturan âşıklar ellerinde sazları ile söyleşmektedirler. Resimde Garip'in ağzının açık çizilmesi Şahsenem'in ise bekleme pozisyonunda olduğunun vurgulanması olayın resmedilmesi açısından önemli bir ayrıntı olarak dikkat çekmektedir. Halk hikâyelerinde kadınların da saz çalıp şiir söyledikleri durumlar mevcuttur. Şahsenem de rüya görüp bade içen ve saz çalan kadınlardan biridir. Bu sebeple Âşık Garip ile karşılıklı saz çalma sahnesi bulunmaktadır.



Görsel 6: "Âşık Garip ile Şahsenem'in saz çalmaları"

3. Derdiyok ile Zülfüsiyah

Hikâyede Recep'in karısı, on-on bir yaşını idrak etmiş olan kızı Zülfüsiyah'ı alarak Abdurrahman'ın hanesine ziyarete gider. Misafirlikte evi dolaşan Zülfüsiyah, aynı yaştaki Derdiyok ile karşılaşır ve iki genç ilk görüşte birbirlerine âşık olurlar. Aşağıda Zülfüsiyah'ın Derdiyok'u gördüğü ilk an resmedilmiştir. Anlatı ile resim bire bir örtüşmektedir. Zülfüsiyah bir odanın kapısında beklerken Derdiyok odanın içinde Zülfüsiyah'ın kendisini izlediğinden habersiz bir şekilde oturmaktadır. Oda içinde sadece yer minderi bulunması ve herhangi bir süs eşyası gibi ayrıntıların yer almaması özellikle tercih edilmiş, çocuklar on-on bir yaşına uygun şekilde çizilmiştir. Bu anlatıda Derdiyok'un babası Abdurrahman helvacı ve Zülfüsiyah'ın babası Recep ise terzidir. Kahramanların evlerinden saray ya da köşk diye değil hane diye bahsedilir.



Görsel 7: "Zülfüsiyah kapıdan bakarak çocuğu gördü"

4. Elif ile Mahmut

Mahmut dağlarda avcılık yaparken bir ceylanın peşine düşerek bir mağaraya girer. Mağara duvarlarında asılı resimdeki kızın sevdasına düşer ve mağaradaki dervişlerden bu resmi ister. Dervişlerin elinden Hıta memleketindeki peri padişahının kızı Elif aşkına aşk badesini içer. Saraya döndükten sonra hâl ve tavırlarındaki değişiklikten Mahmut'un âşık olduğu anlaşılır ve sarhoş edilip eline saz verilince Mahmut, aşkını türkü ile birlikte dile getirir.

Şah Murat, Mahmut'a Elif'i getireceğine dair söz verir. Bahçesine yedi sekiz tane güzel kız getirtip Mahmut'un Elif'i seçmesini ister. Fakat Mahmut bu kızlar arasında Elif'i bulamaz. Aşağıdaki resimde Mahmut şehzade kıyafetleri içinde saray bahçesi olduğu anlaşılan bir mekânda bir kız topluluğunun karşısındadır.



Görsel 8: "Mahmut bahçedeki kızlar arasında sevdiğini göremiyor"

Mahmut gurbet yolculuğundaki bütün engelleri aşarak Elif'in sarayının önüne gelir. Elif bir gece rüyasında Şehzade Mahmut'u görmüş ve Mahmut'un yanındaki derviş Mahmut'u tanıtarak "Senin aşkından buraya gelecek ve seni alıp Buhara'ya dönecek." diye haber vermiştir. Mahmut, sarayın penceresinin altında türkü söyleyince Elif de ona cevap verir ve Mahmut'un yüzünü görüp tanıyınca birbirleriyle sarmaş dolaş olurlar. Aşağıdaki resimde de Mahmut ile Elif'in karşılaşması resmedilmiştir.



Görsel 9: "Mahmut sevgilisi Elif'i bahçede görüyor"

5. Gül ile Sitemkâr

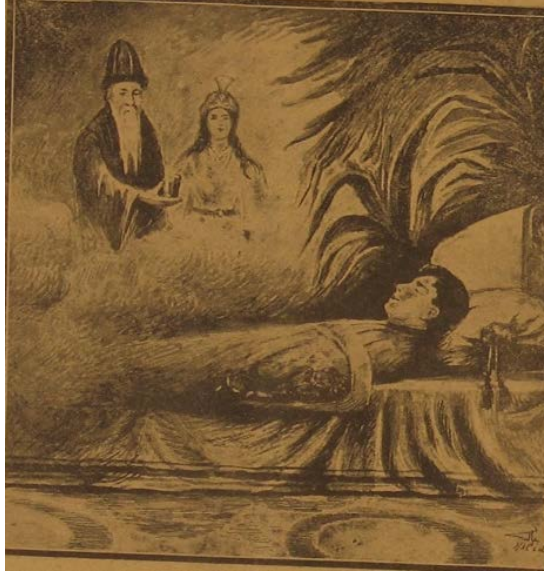
Horasan şehrinde hüküm süren padişah ve bu padişahın vezirinin dünya üzerinde çocuğu bulunmaz. Padişahın ah çekerek üzüldüğünü gören vezir abdest alıp itikatla dua etmelerini ve eğer padişahın bir oğlu, kendinin de bir kızı olursa birbirleri ile nikâh etmeyi teklif eder. Padişah bu teklifi kabul eder. Bundan sonra padişahın bir oğlu vezirin ise kızı olur. Oğlanın adını Sitemkâr, kızın adını Gül koyarlar. Çocuklar dörder beşer yaşına gelince ikisi bir mektebe verilirler. Zaman geçtikçe çocukların birbirlerine muhabbetleri artar. Çocuklar on dört, on beş yaşlarına gelince rüyalarında birbirlerinin elinden aşk badesini içerler. Gül ve Sitemkâr bu rüyanın ardından birbirlerine âşık olmuş ve bu aşkı saklamadıkları için sevdaları dilden dile yayılmıştır. Aşağıda Gül ile Sitemkâr'ın birlikte medresede okumaları resmedilmiştir. Resimde mektepteki çocuklar aynı yaşlarda görünmektedir. Mektep ve mektep hocası da dönemine uygunluk göstermektedir.



Görsel 10: “Gül ile Sitemkâr’ın mektepte ders okumaları”

6. Raznihan ile Mahfiruz

Hikâyede şehzade Raznihan, bir Cuma gecesi Yasin-i Şerif ile Fatiha okuyarak uykuya dalar. Rüyasında bir derviş Raznihan’a “Oğlum bu dünyada sen bir kız seveceksin ve o da senin kısmetindir.” (s. 6) diyerek gözden kaybolur. Ertesi gece Raznihan’ın rüyasına derviş, Hindistan padişahının kızı Mahfiruze ile birlikte gelir. Kızı şehzadeye gösterir ve ikisine de aşk badesini içirir. Raznihan aşk ateşiyle saraya gelen âşıklar gibi saz çalıp türkü söylemeye başlar. Aşağıdaki resimde Raznihan yatakta uyurken ağaçlık bir yerde dervişin Mahfiruz’u takdim ettiği görülür. Aşağıda görülen resimde karakterlerin yüz hatları oldukça belirgindir. Ayrıca Raznihan’ın rüyasında derviş ve Mahfiruz ağaçlık bir mekânda tasvir edilmiştir. Kitapta yer alan resim anlatı ile uyumludur.



Görsel 11: [Dervişin Raznihan'a rüyasında Mahfiruz'u göstermesi]

7. Şah İsmail

Şah İsmail rüyasında gördüğü Gülizar'ı karşısında görünce düşüp bayılır. Gülizar'ın uyandırmasıyla kendine gelen Şah İsmail eline bir saz alıp türkü söyler. Gülizar da ona karşılık verir ve bir müddet söyleşirler. Aşağıdaki resimde Şah İsmail'in Gülizar'ı ilk gördüğü ve söyleştikleri yer Gülizar'ın çadırının önüdür. Bu resimde sıralı çadırlar bulunur. Şah İsmail atının üzerinde, Gülizar ise çadırın kapısında resmedilmiştir.



Görsel 12: "Şah İsmail ceylanı kovalayarak birtakım çadırların yanına geldi"

Aşağıdaki örnekte ise Şah İsmail'in Gülperi'yi ilk kez görüp âşık olması resmedilmiştir. Şah İsmail Gülizar Hanımı bulmak üzere yola çıkar. Düz bir ovada bir

saray görür. Bu sarayın içine girer ve bir odada gergef işleyen peri gözlü Gülperi'yi görür. Gülperi'nin ağabeylerinin karşıdaki dağda devlerle savaştığını öğrenince onlara yardıma gider. Şah İsmail, Gülizar ile düğün yaptıktan bir gece sonra da Gülperi ile evlenir. Resimde iç mekân ile ilgili bir ayrıntı bulunmamakla beraber Gülperi'nin önünde gergef işleme gereçleri bariz bir şekilde görülmektedir.



Görsel 13: “Şah İsmail odada bir güzel kızın gergef işlediğini gördü”

8. Asuman ile Zeycan

Asuman ile Zeycan hikâyesinde kahramanlar dokuz-on yaşına girdiklerinde Zeycan, annesinin komşu kadına “Zeycan ile Asuman nişanlıdır” (s. 6) dediğini duyar ve artık Asuman’a başka bir gözle bakmaya başlar. Asuman mektebe giderken تنها bir yerde Zeycan’ın boynuna sarılarak onu öper. Asuman ile Zeycan’ın تنها yerlerde sarmaş dolaş olduklarını gören bir koca karı Kaleli Bey’e giderek meseleyi anlatır. Kaleli Bey, Derviş Ahmet’i yanına çağırarak ailesini alıp konağı terk etmesini ister. Derviş Ahmet, haremini alarak konağı terk eder. Bir gün Asuman cuma namazına giderken karşısına koca karı çıkar. Koca karı Asuman ile Zeycan’ı ayırdığı için pişmanlık duyarak birleştirmek adına Asuman’ı Zeycan’ın bahçesine götürür. Burada kız ile oğlan birbirlerini görünce sarılıp öpüşürler.



Görsel 14: "Asumanla Zeycanın masumane muhabbetleri"

Zeycan'ın isteği üzerine Derviş Ahmet, Kaleli Bey'den kızını ister. Kaleli Beyin hanımı buna şiddetle karşı çıkar. Asuman bunu öğrenince çarşıya gidip âşıklardan kendisine saz çalmayı öğretilmelerini ister, akşama kadar saz çalıp vakit geçirir. Yukarıdaki resimde Asuman ile Zeycan'ın mektebe giderken yolda birbirlerine sarılmaları gösterilmiş ve bu durum masumane bir muhabbet olarak aktarılmıştır. Çünkü Asuman ile Zeycan aynı evde kardeş gibi büyürler. Yukarıdaki resmin açıklamasının masumane muhabbet olarak belirtilmesi bu sebeptendir. Resimde Kaleli Bey'in konağı görünür. Asuman ile Zeycan mektebe giderken ağaçlık bir bölgeden geçer, buradan Kaleli Beyin konağı da görünür. Asuman ile Zeycan yaşlarına uygun boyutlarda çizilmiştir. Ayrıca kahramanlar dönemin şartlarına uygun şekilde giydirilmiştir. Ayrıca Asuman'ın kolunun altında bulunan kitap da mektebe gittiklerine kanıt olarak yer alır.

9. Melikşah ile Güllühan

Melikşah'a ismini veren derviş Yemen padişahının kızı Güllühan'ı görüp Melikşah'a layık görür ve resmini bir kâğıda çizer. Derviş, Obna Gilani memleketine dönerek resmi Melikşah'a gösterir. Resimdeki kıza âşık olan genç hemen saraya dönerek abdest alıp iki rekât namaz kılar ve Allah'a bu kıızı ve aşkı kendisine nasip etmesi için dua eder. Rüyasında bir derviş görür. Bu dervişin bir elinde bir kadeh şarap öteki elinde

Güllühan'ın resminin bulunduğu kâğıt vardır (s. 7). Derviş Melikşah'a "Oğlum buna aşk şarabı derler iç, bu kızı da Cenab-ı Hak sana kısmet etti." (s. 7) diyerek kaybolur. Derviş oradan Yemen'e giderek Güllühan'a da aynı durumu yaşatır. Bu sayede kahramanlar birbirlerinden uzak aşk acısı çekmeye başlarlar. Aşağıdaki resimde derviş tarafından Melikşah'a Güllü Hanım'ın resminin gösterilmesi tasvir edilmiştir. Derviş, ak sakallı ve derviş kıyafeti ile resimde yer alırken Melikşah gayet süslü bir at üzerinde ve kaftanlı olarak çizilmiştir. Melikşah'ın padişah çocuğu olması resimdeki ayrıntılarda bu şekilde yer almıştır.



Görsel 15: "Derviş Güllü Hanımın resmini havi kâğıdı Melikşah'a verdi"

10. Hurşit ile Mahmihri

Hurşit güzelliği herkes tarafından bilinen ve kendisi de bunun farkında olan biridir. Güzellikte kendine layık bir kız bulamayan Hurşit rüyasında Murat Tepesinde Mahmihri'yi görür ve onun aşkına bade içer. Pirlar Mahmihri'nin resmini gösterip "filan yerde Mahmihri isminde bir kız vardır. Gayet güzel ve senin nasibin odur sakın başkasına meyletme" (s. 5), "yedi buçuk ay olunca bu kız gelip seni bulur" (s. 5) derler. Mahmihri'nin babası vefat edince Kara Yüzbaşı kıza talip olur ve kardeşleri, Mahmihri'yi alarak kaçıp Yegin Sultan'ın yaylasına yerleşir. Hurşit bir gece saraydan çıkarak Murat Tepesine gider. Sabah namazını kıldıktan sonra Murat Tepesinde dolaşırken Geylan

yaylasına çadırların kurulduğunu görür. Aşağıdaki resimde de Hurşit'in yaylaya gidip çadırları kimin kurduğunu bulmaya çalışırken Mahmihiri ile karşılaşması resmedilmiştir. Anlatıda Hurşit, rüyasında gördüğü kızı karşısında görünce düşüp bayılır ancak resimde bu ayrıntı işlenmemiştir.

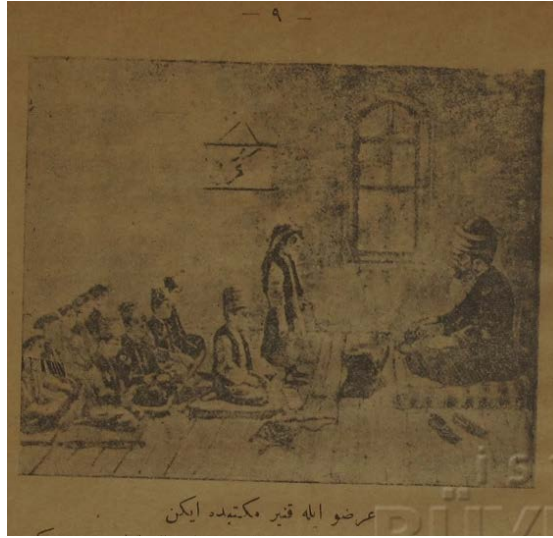


Görsel 16: “Efendim bu yayla sizin midir” [Hurşit yayladaki çadırlara kılıcını çekip gidince Mahmihiri çadırdan çıkıp bu yayla sizin midir diye soruyor.]

Hikâyenin başından itibaren bahsedilen Hurşit'in ve Mahmihiri'nin güzelliğini ön plana çıkaracak bir çizim bulunmaz. Resimde kahramanlar uzaktan ve sıradan çizilmiştir. Kahramanların yüz güzelliklerini ayrıntılı olarak görmek mümkün değildir. Hurşit, belinde kılıcı ile yiğit bir kahraman tasvirine uygun konumundadır.

11. Arzu ile Kanber

Arzu ile Kanber aynı evde kardeş olduklarını zannederek büyürler. Birlikte mektebe giderler. Mektebe giderken baş başa kalırlar. Evden ayrıldıkları için kardeş olmadıklarını öğrenmeleri de kolaylaşır. Bu sebeple mektep, kahramanların âşık olma epizotunun hazırlandığı mekândır. Aşağıdaki resimde mektepteki diğer çocuklardan daha ön planda olarak Arzu ile Kanber çizilmiştir. Hocanın karşısında Arzu ayakta Kanber ise oturur pozisyonundadır. Diğer çocuklar yüzleri ve bedenleri daha az fark edilecek şekilde çizilmiştir.



Görsel 17: "Arzu ile Kanber mektepte iken"

Arzu ile Kanber anlatısında âşık olmaya etki eden bir faktör olarak sihirli bilezik de görülür. Aşağıdaki iki resimde sihirli bilezik konusu dikkatlere sunulmuştur. Aşkına karşılık bulamayan Arzu'nun gündün güne solup gittiğine şahit olan mektep hocası Arzu'nun bileziğine bir tılsım yapar. Aşağıdaki resimde Arzu'nun tılsımlı bileziği çeşme kenarına koyuşu resmedilir. Kanber bu bileziği eline aldıktan sonra aşkı perçinlenir. Resimde bir meydanda yer alan çeşme ve çeşmenin taşında bir su testisi vardır. Arzu ise çeşmenin karşısında kolundaki bileziği çıkarmaktadır. İkinci resimde yer alan Kanber ise çeşmenin taşının üzerinde gördüğü bileziği almak üzeredir. Arzu bileziği bırakır, Kanber bileziği bulur ve Arzu'nun yanına gider. Bileziğin bırakılma ve bulunma sahneleri iki resimde peş peşe işlenmiştir.



Görsel 18: "Arzu'nun kolundan bileziğini çıkarıp taşın üzerine bırakması"



Görsel 19: “Kanber’in bileziği çeşmenin taşın üzerinde bulması”

Kahramanlar âşık olduktan sonra her fırsatta buluşup yalnız kalmak isterler. Arzu ve Kanber aynı evde oldukları için Arzu’nun annesinden kaçarak başka mekânlarda buluşurlar ve birbirlerine şiirler söylerler. Aşağıdaki resimde de Arzu ile Kanber’in evden çıkıp bir bahçede buluşarak hasret gidermeleri resmedilmiştir. Resimde Arzu ile Kanber’in giyim tarzı dönemi ile uyumludur.

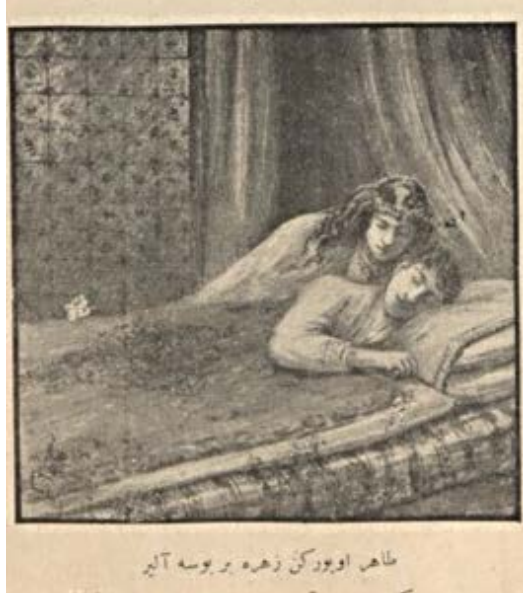


Görsel 20: “Arzu ile Kanber’in bahçede oturup muhabbet etmeleri”

12. Tahir ile Zühre

Padişahın kızı Zühre ve vezirin oğlu Tahir, dervişin verdiği bir elmanın yenilmesi neticesinde dünyaya gelirler. Derviş bu iki çocuğun adlarını koyarak birbirleri ile

evlendirilmelerini tembihler. Tahir ve Zühre'ye dayeler tayin edilir. İkisi de birbirinden ayrı duramazlar. Onar yaşlarına geldiklerinde ikisi birlikte mektebe gider. Aynı evde büyüyen kahramanlardan Zühre zamanla Tahir'e muhabbet beslemeye başlar. Tahir ise bu sevgiden habersizdir. Aşağıdaki resimde Tahir uyurken Zühre'nin onu öpmesi yansıtılmıştır. Tahir uykudan uyanarak Zühre'yi azarlar. Çünkü Tahir, Zühre'yi kardeşi bilmektedir. Resimde Tahir'in yatağında bulunan cibinlik ve duvardaki dekor saray imgesi ile uyumlu şekildedir.



Görsel 21: "Tahir uyurken Zühre bir buse alır"

Hikâyede Tahir ile Zühre on iki yaşlarındayken yirmi yaşında gibi göründükleri, mektebe gidip geldikçe tenhalarda buluşup muhabbet ettikleri anlatılır. Aşağıdaki resimde de Tahir ile Zühre'nin on iki yaşından daha büyük çizildiği görülmektedir. Bir bahçede su kenarında buluşmuş söyleşmektedirler. Resimlerin anlatı ile uyumlu ilerlediği görülmektedir.



Görsel 22: "Tahir ile Zühre"

Tahir ile Zühre'nin mektebe gidip gelirken tenhalarda buluşup saz çalarak söyleştiklerini öğrenen padişah bu durumu gözleri ile görmek ister. Arap kölenin takibi neticesinde haber alan padişah iki âşığı bir bahçede saz ile söyleşirken görür. Aşağıdaki resimde Tahir ile Zühre karşılıklı saz çalarken padişah ile Arap köle arkalarında onları izlemektedir.



Görsel 23: "Padişah bunları seyreyledi"

C. Resimlerde Mekân

Resimlerin büyük bir kısmı dış mekânda gerçekleşen olayları yansıtmaktadır. Dış mekân çoğu kez bahçedir. Kerem'in, büyük ağaçlarla dolu ormana benzer bir alanda saz çalması resmedilmiştir. Kerem ile Aslı'nın görüşmeleri, sabık hazinedarın havuzlu bahçesinde, Hurşit ile Mahmihi'nin karşılaşmaları yaylada çadırın önünde, Mahmut ile Elif'in buluşmaları sarayın bahçesinde Âşık Garip ile Şahsenem'in görüşmeleri Hoca Sinan'ın konağının önündeki bahçede resmedilmiştir. Asuman ile Zeycan, Zeycan'ın bahçesinde görüşürler. Arzu ile Kanber bahçede yan yana oturup muhabbet ederler. Tahir ile Zühre bir resimde akarsuyun bitişiğindeki bahçede sohbet ederler,

Âşık Garip ile Şahsenem bir bahçe içindeki çardakta, Şah İsmail ile Gülizar, Gülizar'ın çadırının önünde karşılıklı saz çalıp şiir söylerler. Tahir ile Zühre akarsuyun bitişiğindeki karşılıklı saz çalıp şiir söylerler.

Arzu'nun kolundan bileziğini çıkarıp taşın üzerine bırakması ve Kanber'in bileziği oradan almasını yansıtan iki resimde de açık alanda bir çeşme söz konusudur. Mahmut bahçedeki kızların arasında Elif'i bulmaya çalışır. Derviş'in Melikşah'a Güllü Hanım'ın resminin bulunduğu kâğıdı verme sahnesi yine açık havada gerçekleşmiştir. Melikşah at üstündendir.

Resimlerde iç mekân olarak kahvehane, yatak odası, mektep ve evin bir bölümü resmedilmiştir. Aslı Han kıymetli bir halı üzerindeki mindere oturmuş vaziyette saz çalar, Âşık Garip kahvede şairlerle imtihan olur. Gül ile Sitemkâr, Arzu ile Kanber mektepte ders esnasında tasvir edilir. Derviş'in Raznihan'a rüyasında Mahfiruz'u göstermesi sahnesinde ve Tahir uyurken Zührenin onu öpmesi sahnelerinde yatak odası söz konusudur. Zülfüsiyah'ın kapıdan bakarak Derdiyok'u görmesi, Şah İsmail'in Gülperi'yi gergef işlerken seyretmesi olayları da evin bir bölümünde, odaya benzer bir mekânda tasvir edilmiştir.

Sonuç

1913-1928 yılları arasında matbaa harfleri ile basılan âşık tarzı halk hikâyeleri üzerindeki bu araştırma, dönemin hikâye kitaplarında resim olgusunun önemli bir yere sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır. Seçilen hikâye kitaplarında resim sayısının çokluğu,

konunun daraltılmasını zorunlu hale getirmiş, bu nedenle incelenen kitaplarda sadece âşık olma epizodu içinde yer alan resimler değerlendirilmiştir.

İncelenen 12 hikâyenin âşık olma epizodu içinde toplam 23 resim bulunmaktadır. Bunlardan Arzu ile Kanber'in ilgili epizotunda 4, Kerem ile Aslı, Âşık Garip ve Tahir ile Zühre'de 3'er, Elif ile Mahmut ve Şah İsmail'de 2'şer, diğerlerinde ise birer resim yer almaktadır. Resimlerin 15'inde dış mekân, 8'inde iç mekân çizilmiştir.

Hurufat baskı yöntemiyle yayımlanan âşık tarzı halk hikâyelerinde yer alan resimler, birer estetik süsleme unsuru değil, anlatıya anlam, derinlik ve yön kazandıran görsel anlatım araçlarıdır. İncelenen kitapların tümünde âşık olma epizodu metinle bütünlük içinde tasvir edilmiş, okurun metni algılamasını ve duygusal bağ kurmasını kolaylaştırmıştır.

Resimlerin çoğunda anlatılan olayın bire bir yansıtılmaya çalışıldığı dikkat çekmektedir. Âşık Garip'in Şahsenem ile karşılıklı şiir söylerken konuşanın ağzının açık diğerinin kapalı verilmesi, mektepte hocanın önündeki çocuklardan birinin ayakta, diğerini oturur vaziyette verilmesi gibi ayrıntılar, ressamın olayı tam olarak yansıtmaya kaygısı ile izah edilebilir. Bu nedenle resimlerin, hikâyelerde metni pekiştiren, anlatımı zenginleştiren ve okurun görsel-duygusal bir deneyim yaşamasını sağlayan önemli bir araç olduğu görülmektedir. Resimlerin okuyucunun hayal dünyasını zenginleştirmesinin yanı sıra anlatının akılda kalıcılığını da sağlamaktadır.

İncelenen hikâye kitaplarının tümünde kapak bilgileri arasında kitapta resimlerin bulunduğu vurgulanır. Örneğin Asuman ile Zeycan hikâyesinde "yedi kıta resimle müzeyyendir", Kerem ile Aslı hikâyesinde "yirmi altı adet nadide resimle müzeyyendir" ifadeleri yer alır. Bunlar, dönemin okuyucusu için resmin önemini göstermesi bakımından kayda değerdir.

Kadın karakterlerin saz çalan, şiir söyleyen figürler olarak yer alması, halk hikâyelerinde kadınların sanatsal kimliğine verilen değeri ortaya koymakta, halk anlatılarında cinsiyet rollerine dair geleneksel kalıpların esnetilebildiğini göstermektedir.

Kaynaklar

Düzgün, D. (2013). Türk halk hikâyelerinde şiir söyleyen ve yazan kadınlar. *Türk halk edebiyatı incelemeleri/Saim Sakaoğlu armağanı*, (M. Ergun (Ed.), (s. 179-186). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Günay, U. (2018). *Âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ.

Kalyoncu, H. (2011). Topkapı sarayı müzesi yıldız porselenleri koleksiyonu'nun değerlendirilmesi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Oğuz, M. Ö. (2008). *Halk hikâyeleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karikatürcüler Derneği Halid Naci. <https://www.karikaturculerdernegi.com/unculerimiz/halid-naci/> (Erişim Tarihi: 12.06.2025)

Tatlıcı, M. (2019). *Türk ressamların eserlerinde görülen geleneksel halı ve kilim tasvirleri (1882 sonrası dönem)*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

İncelenen Hikâye Kitapları

Arzu ile Kanber (1341). (Naşir: Himmetzade: S. Abdullah). İstanbul: Cemiyet Kütüphanesi, Necm-i İstiklal Matbaası.

Asuman ile Zeycan (1334). (Naşir: Himmetzade: S. Abdullah). Dersaadet: Cemiyet Kütüphanesi, Tefeyyüz Matbaası.

Âşık Garip (1928). İstanbul: Marifet Matbaası.

Derdiyok ile Zülfüsiyah (1332). (Naşir: Himmetzade: S. Abdullah). İstanbul: Cemiyet Kütüphanesi, Hikmet Matba-i İslamiyesi.

Elif ile Mahmud (1332). (Naşir: Himmetzade: S. Abdullah). İstanbul: Cemiyet Kütüphanesi, Sada-yı Millet Matbaası.

Gül ile Sitemkâr (1332). İstanbul: Şems Matbaası.

Hurşit ile Mahmihri (1342/1339). Matbaa-i Şems.

Melikşah ile Güllühanım (1334). (Naşir: Ebulkasım Firdevs). Matbaa-i Şems.

Raznihan ile Mahfiruze Sultan (1332). Meşrutiyet Kütüphanesi. Matbaa-i Şems.

Şah İsmail (1332). Matbaa-i Hikmet.

Tahir ile Zühre (1928). (Naşir: İkbal Kitaphanesi Sahibi Hüseyin). İstanbul: İkbal Kütüphanesi, Marifet Matbaası.

Tevatür ile Meşhur ve Mütearef Olan Kerem ile Aslı Hikâyesinin Tekmil Nüshası (1329). İstanbul: İkbal Kütüphanesi, Şems Matbaası.

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ATIşMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazarlar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The authors has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Özbek Halk Edebiyatında Mizahi Bir Tür: Laf

Hüseyin Baydemir*

Baydemir, H., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 154-164. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.94 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Bu çalışma, Özbek halk edebiyatında yer alan ve yalnızca Özbek kültürüne özgü olan mizahi bir türü "laf"ı konu almaktadır. Laf, iki kişi arasında geçen ve karşılıklı abartılı yalanlara dayanan, hazırcevaplık ile mizahı birleştiren bir sözlü atışma biçimidir. Bu türün temelinde bir kişinin uydurma ve oldukça abartılı bir yalan söylemesi, ardından karşı tarafın bu yalanı onaylar gibi davranarak ondan daha büyük ve daha zekice bir yalanla karşılık vermesi vardır. Lafın asıl amacı, izleyicileri ya da dinleyicileri güldürmek ve onları söz oyunları ile etkilemektir. Yapısal olarak oldukça kısa olan laf, içerdiği mizah, zeka ve doğaçlama unsurlarıyla fıkra türüyle benzerlik gösterse de işlev ve icra yönüyle ondan ayrılır. Fıkra anlatıma dayalı bir türken, laf tamamen icraya ve performansa dayalıdır. Bu nedenle laf söylemek herkesin kolayca yapabileceği bir iş değildir. Laf sanatçıları, genellikle geleneksel usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişen, belirli becerilere ve toplumsal itibara sahip kişilerdir. Bu yönüyle laf hem sözlü kültürün canlı bir örneği hem de geleneksel mizahın bir yansımasıdır. Çalışma, lafın sadece eğlence unsuru değil aynı zamanda halkın zekâsını, dili kullanma becerisini ve kültürel birikimini yansıttığını da ortaya koymaktadır.

Anahtar sözcükler: laf, lafçı, Özbek halk edebiyatı, fıkra

A Humorous Genre in Uzbek Folk Literature: Lof

Abstract

This study examines lof, a humorous and unique genre in Uzbek folk literature that is not attested in other Turkic or regional traditions. Lof is a

*Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü/ Atatürk University, Faculty of Literature Department of Contemporary Turkish Dialects and Literatures. hbaydemir@atauni.edu.tr. ORCID 0000-0002-1784-1792

form of verbal competition between two performers, known as *lofchis*, in which each participant takes turns telling exaggerated and imaginary lies. The first *lofchi* presents an unbelievable and humorous falsehood; the second responds with an even more absurd and clever lie, without contradicting the first. The goal is to entertain the audience through verbal wit and creativity. Although *lof* resembles the Turkish *fıkra*—a short, humorous folk tale—in terms of brevity and humor, it differs significantly in terms of function and mode of performance. While *fıkra* is narrative-based and can be told by anyone, *lof* requires live performance, improvisation, and verbal skill. *Lofchis* are typically trained through a master-apprentice tradition and are known for their sharp minds and linguistic agility. In this respect, *lof* is both a vivid example of oral culture and a reflection of traditional humor. This study reveals that *lof* is not only a form of entertainment, but also a manifestation of the people's wit, linguistic creativity, and cultural knowledge.

Keywords: *lof*, *lofchi*, Uzbek folk literature, joke

Giriş

Komiljon Imomov, *Özbek Halk Nesri Poetikası* adlı kitabında Özbek halk edebiyatı türlerini tasnif ederken, bütün türleri genel olarak ikiye ayırır. Birinci gruba mit, efsane, rivayet¹ ve demonik hikâyeleri² alırken ikinci gruba masal, nakıl³, *fıkra* ve lafları dahil eder. Birinci gruptaki türlerde inanç unsuru ağır basar. Bu türleri birleştiren ortak nokta, anlatıcı veya dinleyicilerin olay örgüsüne inanmasıdır. İkinci gruptaki türlerde inanç unsuru bulunmaz. Bunlarda ise az ya da çok derecede ders verme kaygısı veya mizah söz konusudur (Imomov, 2008, b. 8-14). İkinci grupta yer alan ve Türk halk edebiyatında bulunmayan laf, genel özellikleri itibariyle bu makalenin konusu olacaktır.

Laf, Özbek halk edebiyatında müstakil mizahi türlerden biridir. İki kişinin karşılıklı atışmasına dayanır. Lafçılık geleneğini karşılamak için *lofchilik* (lafçılık), *lof urish* (laf atma), *lof urmoq* (laf atmak), *lof aytish* (laf söyleme), *lof aytmoq* (laf söylemek), *lofbozlik* (laf ustalığı) gibi terimler kullanılır. Bu geleneği sürdüren kişilere ise *lofchi* (lafçı) veya *lofboz* (lafçı) (Baydemir ve İldırı, 2025, s. 653) denir.

Laf sözcüğü aslen Farsçadır. Farsçada “boş söz, safsata; kendini övme” (Vajehyab, 2025) gibi anlamları vardır. Fars halk edebiyatında laf diye bir tür bulunmaz. Türkistan’daki diğer Türk boylarının halk edebiyatlarında da bu türe rastlanmaz. Sadece Özbek halk edebiyatına özgü bir türdür. *Özbek Tilining İzahli Luğati*’nde halk bilimi terimi olan *lof* (laf) için şu tanım verilmiştir: “Özbek folklorunda hicve ve mizaha

dayalı türlerden biridir. Aşırı derecede abartılan, gerçeğe aykırı olan yalan söz, mübalağa.” Aynı madde içinde *lof urmoq* veya eş anlamlısı olan *lof aytmoq* ise şu şekilde izah edilir: “Gerçekle ilgisi olmayan şeyler söylemek, aşırı derecede abartmak, mübalağa etmek.” *Lofchi* (lafçı) ise “laf söyleyen, laf atan” şeklinde tanımlanmıştır (ÖTİL, 2006, s. 509- 510). Büyük Özbekçe - Türkçe Sözlük’te ise laf “Özbek halk edebiyatında iki kişinin karşılıklı olarak atışmasına dayalı bir tür. Atışma şiirle değil, karşılıklı konuşmayla yapılır. Atışmada daha çok abartmak, daha büyük yalan söylemek esastır” (Baydemir ve İldırı, 2025, s. 653) şeklinde tanımlanmıştır.

Rasul Muhammadiyev, lafların da aslında eski zamanlardan gelen epik türlerden biri olduğunu ve hatta askiyanın⁴ bir şekli olarak sayılabileceğini ifade eder (1970, s. 6). Gerçekten de askiya ve laf, söz oyunları ve hazırcevaplık üzerine kurulu, birbirine çok yakın mizahi türlerdir. Fakat günümüz Özbek araştırmacıların tamamı bu türlerin artık bariz farklılıklarla birbirlerinden ayrıldığını kabul ettikleri için temel kaynaklarda bu türler ayrı ayrı ele alınır.

1. Laf Türünün Özellikleri, Yapısı ve İcrası

Her laf, diyaloga dayalı kısa bir türdür. Laflarda esas olan hazırcevaplık ve mübalağadır. Laf ustaları birbirlerinin hazırcevaplık maharetini sınarlar (İmomov, 1990b, s. 224). Lafçılardan biri abartılı bir şey/ler söyler. Bu abartı, normal abartı sınırlarının çok üstündedir. Söylenilen şey, çoğunlukla günlük yaşamda olması imkânsız denebilecek düzeyde olağanüstü bir hadisedir. Usta lafçı bunu söylerken abarttığını belli etmez. Sıradan ve gerçek bir hadiseyi anlatıyormuş gibi normal bir ses tonuyla söyler (Sobirov, 1980, ss. 184-186). Mesela:

– “Köyümüze öylesine çok kar yağdı ki, tavuklar tepesine çıkıp gagalayarak yıldız yediler.”⁵

Özbek kaynaklarında rastlarnasak da lafçılığın bu aşamasına biz halk edebiyatı literatürüyle “ayak açma, ayak verme” kısmı diyebiliriz. Birinci lafçının abartılı olarak söylediği şeylere etraftakiler gülerler. Fakat asıl gülme faslı, ikinci lafçının vereceği cevaba bağlıdır. Birinci lafçıdan bunu duyar duymaz ikinci lafçı cevabı hemen yapıştırır:

– “O da kar mı? Bizim köyde ona kırağı diyoruz.”⁶

İkinci lafçının cevabı lafçılıkta mizah ve hazırcevaplığın zirvesidir. Bu örnekte de olduğu üzere ikinci lafçı hiç beklenmedik bir cevapla dinleyicileri güldürmeyi başarır. Birinci lafçıya “Hiç öyle şey olur mu? Öyle kar yağdığı nerede görülmüş?!” gibi cümlelerle itiraz etmiş olsaydı ortaya güldürü unsuru çıkmayacaktı. “Bizim köyümüzde daha çok yağdı, yıldızlar bile karın içinde kaldı” gibisinden birinci lafçının abartısını aynı mantıkla biraz daha abartmış olsaydı ortaya yine güldürü unsuru çıkmayacaktı. Çünkü yıldızlar seviyesinde kar yağması esprisi birinci lafçıya aittir ve dinleyici bunu komik bulduğunda zaten birinci lafçıya gülmüş olacaktır. Bu durumda ikinci lafçının ki hazıra konma sayılacağından dinleyiciler üzerinde hiçbir etkisi olmayacaktır. İkinci lafçının çitayı çok daha yukarı çıkarması ve fıkralarda olduğu gibi hiç beklenmedik yerden cevap vermesi gerekir. Burada *kırağı* benzetmesi dinleyicileri güldürmeye yetecek düzeyde zekice bir buluştur. Kırağı, su buğusunun, konduğu yüzeyde donmasıyla oluşan çok ince buz veya kar tabakasıdır. Güneşi görür görmez eriyip gider. Birinci lafçının göğsünü gere gere söylemiş olduğu yalanın pabucu ikinci lafçının zekice cevabıyla dama fırlatılmıştır.

Lafın başlangıcında ve sonunda kalıp ifadeler bulunmaz. Doğrudan konuya girilir. Lafçılıkta ayak açan kişinin işi her zaman daha kolaydır. Çünkü laflarda konu bakımından herhangi bir sınırlama yoktur. Aklına gelen her mevzuda ayak açabilir. Üstelik bunu daha önceden hazırlama gibi bir şansı da vardır. İkinci lafçının işi daha zordur. Birinci lafçı ayak açtıktan sonra ikinci lafçının düşünecek pek bir zamanı yoktur (Sarımsoqov, 1989, s. 155-157). İrticalen bir cevap vermesi gerekir. Cevap veren konumunda olduğu için konu itibarıyla hareket alanı çok daralmıştır. Üst elik birinci lafçının mübalağasını en az ikiye katlamak zorundadır (Sulaymonov, 2008, s. 55-56). İkinci lafçı, birinci lafçının söylediği olağanüstü hadiseye itiraz etmez. Onun söylediğini kabul etmiş olarak cevap verir. Çünkü kendisinin vereceği cevap, birincisine göre çok daha abartılı olacaktır.

Genellikle ayak açma ve cevap kısmı bir lafı oluşturur. Yani birinci lafçının söylediği abartılı bir hadiseye, ikinci lafçının daha abartılı bir cevap vermesiyle laf tamamlanmış olur. Başka bir lafa geçilir.

1. lafçı:(ayak)

2. lafçı: (cevap)

Fakat bazen usta lafçılar bu tartışmayı geleneğe bağlı olarak biraz daha uzatabilirler. Bu durumda ikinci lafçının verdiği cevaba birinci lafçı itiraz eder. İkinci lafçı da birinci lafçının söylediği –ilk- palavraya uygun bir cevap verir. Bu tür laflar gelenek içinde çok yaygın değildir:

1. lafçı:(ayak)

2. lafçı: (1. cevap)

1. lafçı:(itiraz)

2. lafçı: (2. cevap)

Örnek:

“Bir kerpiç duvar ustası lafçı, merdivenci lafçıya böbürlenmiş:

– Bir yerde öyle bir kerpiç duvar ördüm ki, yüksekliği gökyüzünün yedinci katına kadar ulaşıyor.

– Ben de öyle bir merdiven yapıyorum ki gökyüzünün on dördüncü katına ulaşır, demiş merdivenci lafçı.

– Bırak be, demiş duvarcı lafçı inanmayarak.

– Doğru doğru! Yoksa sizin yaptığınız kerpiç evin duvarına merdivensiz çıkmak mümkün mü(!) demiş merdivenci lafçı.”⁷

Lafçılık geleneğini sürdüren sanatçılar, usta-çırak ilişkisiyle yetişirler. Bu sanatçılar çoğunlukla askiyacılar veya kızıkçılar⁸ arasından çıkarlar. Sadece lafçılık üzerine yetişmiş sanatçıların sayısı çok azdır. Meşhur lafçılar aynı zamanda ya usta bir askiyacıdır ya da kızıkçıdır. Lafçılık geleneğini icra edenler her ne kadar askiyacı ve kızıkçılar olsa da “laf”, Özbek halk edebiyatında ayrı bir tür olarak kabul edilir (Sarimsoqov, 1989, b. 152-153; Sulaymonov, 2008, s. 55-56).

Laf söylemenin belli bir yeri ve zamanı yoktur. Az da olsa belli bir dinleyici topluluğunun olduğu her mecliste, her ortamda ve her zaman laf söylenebilir. Laflar konu bakımından da sınırlı değildir. Gerçek veya hayali her konuda laf söylemek mümkündür (Madayev vd., 2010, ss. 60-63).

Lafçılık, askiyacılık ve geleneksel tiyatroyla yakından ilgilidir (Yıldız, 2006, s. 101-102). En meşhur lafçılar, ya askiyacılıkta mahir kişiler ya da geleneksel tiyatronun temsilcilerinden olan kızıkçılardır. Lafçılık, askiyacılık ve kızıkçılık geçmişten beri Özbekistan'ın bilhassa Fergana Vadisi'nde çok yaygın olmuştur. Andican, Nemengen, Mergilan ve Hokand şehirlerinde çok sayıda meşhur kızıkçı ve askiyacılar yetişmiştir. Bütün kızıkçı ve askiyacılar aynı zamanda "lafçı"dırlar. Bunlardan 20. yüzyıla damgasını vuran en meşhur lafçılar Dehqonboy Shernazarov, Yusufjon Shakarjonov, Erka Qori Karimov, Tursunbuva Aminov, Abdullahay Maxsum Qozoqov, Jo'raxon Sultonov ve Namarozıq Is'hoqov'dur (Muhammediyev, 1970, s.123-137). Günümüzde halk tiyatrosunun diğer şubeleri gibi lafçılık geleneği de bitme noktasına gelmiştir.

2. Laf Örnekleri

1.

- Bir televizyon satın aldım, artistler tıpkı canlı adam gibi görünmekteler.

- Eh, böylesine kötü televizyonu satın gitsin. Televizyon görmek istiyorsanız bize gelin. Şarkı söylemekte olan sanatçılara çay tutsanız alıp içiyor, içince teşekkür de ediyorlar. Sonra şarkısına kaldığı yerden devam ediyor (Muhammediyev, 1970, s. 119-120).

2.

Salim lafçı:

- Şu ilginç olaya bakın, dün sabahleyin traktörümle kanala düştüm. Büyük bir yırtıcı balık gelip traktörümü yutsa iyi mi? Ben atik davranarak kendimi kurtardım.

- Sözü inandırıcı, dedi Halim lafçı, pes etmeksizin. Dün öğlen vakti kanalın kıyısında yürürken, sudan "tir-tir" diye ses geliyordu. Ya nasip deyip olta attım, garaj kadar büyük bir balık çıkardım. Biçare, ağzından bulut bulut duman çıkardı. Derhal karnını yarıp baktım. İçinden motoru çalışmakta olan traktör çıksa iyi mi? O senin traktörün galiba? (Imomov, 1990, s. 223).

3.

Çoban lafçı:

- Dün akşamüzeri koyunları sürmüş gelirken baktım ki üç tanesi yok. Araya araya ırmağın kıyısına geldim. Biçare hayvanlar örümcek ağına yakalanmışlar. Yanımdaki bıçakla örümcek ağını kesip koyunları kurtardım, dedi.

Ekskavatörcü lafçı bunu duyunca şöyle dedi:

- Eh, o örümcek bizim taraflardaki örümceklerin küçüğüymüş. Ben yarım yıldan beri ekskavatör pimi sıkıntısı çekmiyorum. Pim koptuğunda hemen gidip örümcek ağından keserek pimi değiştiriyorum. Bu yıl iki yüz yirmi metrelik pim tasarrufu yaptığım için ödül bile aldım (Sarimsoqov, 1989, s. 153).

4.

Bir lafçı başka bir lafçının kapısını çaldı. Lafçı çıkıp sordu:

- Benimle atışayım diyorsun, yaşın kaç senin?

- Adem Ata'dan yedi müçel⁹ büyüğüm, diye cevap verdi gelen lafçı. Bu cevap üzerine diğer lafçı hüngür hüngür ağlamaya başladı.

- Niçin böylesine ağlıyorsunuz?

- Senin doğduğun yıl benim evli barklı bir oğlum ölmüştü, o aklıma düştü, dedi diğer lafçı (Muhammadiyah, 1970, s. 112-113).

5.

Ressam lafçı böbürlendi:

- İşe kapılıp gittiğinde insan kendini durduramıyor. Geçen gün altı büyük taslak, yedi yüz tane de portre bitirmişim.

Yazar lafçı dedi:

- Evet, hevesle işe koyulduğunda böyle oluyor. Geçen gün harıl harıl yazmaya koyulmuşum. Kaynanam tashih edip kaynatama uzatıyor, kaynatam da ciltleyerek üstüste yığıyordu. Şu şekilde, öğlene kadar on yedi roman, kırk kadar da uzun hikâya hazırlamışız (Sarimsoqov, 1989, s. 153).

6.

Bir lafçı başka bir lafçının evine gelip dedi:

- Size bir halı hediye getirdim, bir ucu burada bir ucu Semerkant'ta.
- Öbür lafçı hemen cevap vermiş:
- Teşekkür ederim, iyi yapmışsın. Misafir odasındaki halının küçücük bir yerine ateş düşüp yakmıştı. Senin hediye ettiğin halıyı oraya yamattırırım (Muhammediyev, 1970, s. 113).

7.

İki lafçı karşılaştı. Biri ikincisine hava atmaya başladı:

- Bir kol saati aldım, büyüklüğü Minsk'te üretilen yük arabalarının tekerleği kadar. Eve gelsen görürsün. Akrep ve yelkovanına sığır bağladım.
- Can dostum, o saatten dört tane buluver. Yeni elbise diktiriyordum, ona düğme yaparım (Muhammediyev, 1970, s. 117).

Sonuç

Laf, Özbek halk edebiyatında mizaha dayalı müstakil türlerden biridir. Laflar atışma şeklinde iki kişi ile icra edilirler. Birinci lafçının söylediği mübalağayı/yalanı ikinci lafçı geçmek ve dinleyicileri güldürmek zorundadır. Çoğunlukla karşılıklı olarak söylenen birer cümle (ayak ve cevap) ile laf tamamlanmış olur.

Usta çırak ilişkisiyle yetişen lafçılar daha çok Fergana Vadisi'nde bu geleneği icra etmişlerdir. İcra için belli bir yer ve zamandan söz edilemez.

Laflar fıkralara çok benzerler. Her ikisinin de çok kısa olması ve beklenmedik bir cevap ile güldürmesi en temel ortak yönleridir. Fakat lafçılık icra/performans üzerine kuruludur. Lafları fıkralardan ayıran en önemli özellik bu yönüdür. Fıkralar anlatılır, laflar ise icra edilirler. Askıyalar da yine karşılıklı atışmaya dayanan, söz sanatı üzerine kurulu bir türdür. Askıyalarda da güldürme önemli bir yer tutar. Fakat askıyalar laflardan daha uzundur. Bu sanatı icra etmek lafçılıktan çok daha zordur. Çünkü laflarda konu tamamen serbesttir. Askıyalarda ise belli bir konu üzerine cinaslı atışma esastır.

Notlar

¹ Özbek halk edebiyatında olağanüstü motif taşımayan efsaneler rivayet adıyla ayrı bir tür olarak kabul edilir (Geniş bilgi için bk. Baydemir, 2011a, s. 41-44).

² Türk halk edebiyatında memorat adıyla anılan tür Özbek halk edebiyatında bu adla bilinir.

³ Özbek halk edebiyatında ders verici kısa anonim hikâyeler nakıl adıyla ayrı bir tür olarak kabul edilir (Geniş bilgi için bk. Baydemir, 2011a, s. 52-60).

⁴ Özbek halk edebiyatına özgü türlerden askiya için bk. (Imomov, 1990a, b. 280-286).

⁵“*Qishlog’imizda shunday qalin qor yog’diki, tovuqlarimiz tepasiga chiqib, yulduz terib yeyishdi*” (Muhammadiyev, 1970, s. 116).

⁶ “*Shu ham qor bo’ptimi? Bizning qishloqda unaqasini qirov deymiz*” (Muhammadiyev, 1970, b. 116).

⁷ “*Bir paxsakash lofchi narvonchi lofchiga maqtanibdi:*

– *Bir joyda shunday paxsa urayapmanki, balandligi yettinchi qavat osmon*

bilan barobar keladi.

– *Men ham shunday bir narvon yasayapmanki, u o’n to’rtinchi qavat osmonga yetadi, debdi narvonchi lofchi.*

– *Qo’ying-e, debdi paxsakash lofchi ishonmay.*

– *Rost, rost, bo’lmasa, siz urayotgan paxsa uying davoriga narvonsiz chiqib bo’ladimi, debdi narvonchi lofchi.*” (Imomov, 1990, b. 223).

⁸ Gelenek içinde yetişmiş Özbek halk tiyatrosu sanatçısı (Geniş bilgi için bk. Baydemir, 2011b, s. 763-777).

⁹ 12 hayvanlı Türk takviminde 12 yıllık her bir döngüye müçel denir. Yukarıda geçen “yedi müçel” ifadesinde “yedi” formel sayı olup çokluk ifade eder. Şayet “yedi”yi kelime anlamıyla ele alacak olursak, 7x12 = 84 yıla tekabül eder.

Kaynaklar

Baydemir, H. (2011a). *Özbek efsaneleri*. Fenomen.

Baydemir, H. (2011b). *Özbekistan'da geleneksel tiyatronun bir şubesi: Maskarabazlık ve kızıkçılık*. *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(1), 763–777.

Baydemir, H., & Ildırı, N. (2025). *Büyük Özbekçe - Türkçe sözlük*. TDK .

Imomov, K. (1990a). *Askiya. O'zbek xalq og'zaki poetik ijodi* (b. 280–286). O'qituvchi Nashriyoti.

Imomov, K. (1990b). *Loflar. O'zbek xalq og'zaki poetik ijodi* (b. 223–226). O'qituvchi Nashriyoti.

Imomov, K. (2008). *Özbek halk nesri poetikası*. O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Fan Nashriyoti.

Madayev, O., & Sobitova, T. (2010). *Loflar. Xalq og'zaki poetik ijodi: Akademik litseylar uchun darslik* (b. 165–166). Sharq Nashriyoti.

Madayev, O. (2013). *Latifa va loflar. O'zbek xalq og'zaki ijodi* (b. 102–113). Mumtoz So'z.

Muhammadiyev, R. (1970). *Askiya. O'zbek xalq ijodi. Ko'p tomlik* (b. 111–122). G'afur G'ulom Nomidagi Adabiyot va San'at Nashriyoti.

O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Til va Adabiyot Instituti. (2006–2008). *O'zbek tilining izohli lug'ati* (Tom 1–5). O'zbekiston Milliy Ensiklopediyasi Davlat Ilmiy Nashriyoti.

Sarimsoqov, B. (1989). *Lof. O'zbek folklori ocherklari* (Tom 2, b. 151–162). O'zbekiston SSR Fan Nashriyoti.

Sobirov, O. (1980). *Latifa va loflar. O'zbek xalq og'zaki poetik ijodi* (b. 176–186). O'qituvchi Nashriyoti.

Sulaymonov, M. (2008). *Lotifa va loflar. O'zbek xalq og'zaki ijodi: Akademik litseylar uchun o'quv-uslubiy qo'llanma* (b. 53–57). Namangan Davlat Universiteti.

Yıldız, N. (2006). *Özbek halk edebiyatında latife, laf, askiya*. Y. Koç, S. Sağlam & C. Gelekci (Ed.), *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (s. 99–105). Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Vajehyab. (2025, May 11). *Lâf* [Online sözlük maddesi].
<https://vajehyab.com/dekhoda/%D9%84%D8%A7%D9%8>

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ATIşMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 2-04-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 26-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Mitten Halk Hikâyesine Kutsallık Algısı

Mehmet Emin Bars*

Bars, M. E., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss.165-185. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa91. <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Kutsallık geçmişten günümüze her dönemde insan hayatına yön veren en önemli olgulardan biridir. İnsani değerler kutsalla ilişkisine göre belirlenmiş, toplumsal yasalar kutsalla uyumlarına göre varlığını sürdürmüştür. İnsan ve toplumu derinden etkileyen/yönlendiren kutsallık olgusu edebî ürünlerde de yansımaları bulmuştur. İlk dinî ve edebî ürünler olan mitlerden modern hikâyelere kadar her anlatı az veya çok kutsalla ilişkisini sürdürmüştür. Bu çalışmada ilkel toplulukların kutsal öyküleri mitlerde, kahramanlık hikâyeleri destanlarda ve çoğunlukla aşk etrafında şekillenen halk hikâyelerinde kutsallık olgusu ele alınmıştır. Kutsallık olgusu daha çok öykülerdeki kahramanların kutsalla kurdukları ilişki ile halk tarafından bu öykülerin algılanma biçimi üzerinden değerlendirilmiştir. Ancak öykülerdeki olay örgüleri, zaman ve mekân olguları da kutsal-öykü arasındaki bağın anlaşılması için önemli göstergeler olarak kullanılmıştır. Kronolojik olarak birbirini takip eden bu üç halk anlatı türünün her biri ile ilgili çok sayıda metin bulunmaktadır. Çalışmanın sınırlılıkları belli örnekler üzerinden değerlendirme yapmayı gerektirmektedir. Bundan dolayı değerlendirmede her türün tipik özelliklerini yansıtan birer örnek metin seçilmiştir. Buna göre Altay yaratılış miti (Verbitskiy varyantı), Oğuz Kağan Destanı (Uygurca varyant) ve Kerem ile Aslı hikâyesi kutsalla ilişkileri yönünden değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda incelenen üç halk anlatı türünün de tanrısal/ilahi güçlerle farklı biçimlerde ilişki kurduğu görülmüştür. Her anlatının/öykünün bir öncekiyle kıyaslandığında -olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân bakımından- kutsalla bağları biraz daha zayıflamaktadır. İlk anlatılarda tanrılarla/kutsalla doğrudan sağlanan ilişkiler, sonrasında araçlar tarafından sağlanmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, sanayileşme, kentleşme olguları toplumsal ve kültürel yaşamla birlikte yeni bilgi kuramları meydana ge-

* Prof.Dr., Bingöl Üniversitesi Fen_Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ Bingöl University Faculty of Science and Literature Department of Turkish Language and Literature. Türkiye. mebars@bingol.edu.tr. ORCID 0000-0001-6972-6860

tirmiş; bu durum kutsallık algısına yeni ve farklı bir boyut kazandırmıştır.

Anahtar sözcükler: mit, destan, halk hikâyesi, kutsallık, tören

Perception of Holiness From Myth to Folk Story

Abstract

Holiness is one of the most important phenomena that has shaped human life from past to present. Human values were determined according to their relationship with the sacred, and social laws continued to exist according to their harmony with the sacred. The phenomenon of holiness, which deeply affects/directs people and society, has also found its reflection in literary works. From the first religious and literary products, myths, to modern stories, every narrative has maintained its relationship with the sacred to a greater or lesser extent. In this study, the phenomenon of holiness is discussed in the sacred stories of primitive societies in myths, heroic stories in epics and folk tales mostly shaped around love. The phenomenon of holiness has been evaluated mostly through the relationship between the heroes in the stories and the sacred and the way these stories are perceived by the public. However, the plots in the stories, the concepts of time and place have also been used as important indicators for understanding the connection between the sacred and the story. These three types of folk narratives followed each other chronologically, and there are many texts related to each of them. The limits of the study necessitate making evaluations on certain examples. For this reason, a sample text reflecting the typical characteristics of each genre was selected for evaluation. Accordingly, the Altai creation myth (Verbitskiy variant), the Oghuz Kagan Epic (Uyghur variant) and the story of Kerem and Asli were evaluated in terms of their relations with the sacred. As a result of the study, it was seen that all three folk narrative genres examined had different relationships with divine powers. When compared to the previous one, each narrative/story's ties with the sacred become weaker - in terms of plot, people, time and place. In the first narratives, direct relations with the gods/sacred were provided by intermediaries later on. Scientific and technological developments, industrialization, urbanization phenomena have brought new knowledge theories along with social and cultural life; this has brought a new and different dimension to the perception of sacredness.

Keywords: myth, epic, folk tale, holiness, ceremony

"Kutsal hikâyesi olan uzun yaşar."

Giriş

Şiir, müzik ve dans/raks ilk olarak ilkel insanların dinî ritüelleri esnasında ortaya çıkmıştır. İlk dönemlerde birbirini destekleyecek biçimde birlikte yaratılan bu sanatlar ilerleyen dönemlerde ayrılmış, şiir ile müziğin birlikteliği günümüze kadar devam etmiştir. Dinî törenlerde ortaya çıkan ilk edebî tür/ürün şiirdir. Bu törenlerde dinî bir hüviyetle yaratılan şiir çoğunlukla bir olayı hikâye etmiştir. Bu bakımdan şiirin/hikâyenin ilk şekilleri hem muhteva hem de icra bağlamında kutsal nitelik taşır. Kutsalın ifadesi olarak ortaya çıkan ilk şiirler/hikâyeler insan yaşamını şekillendiren kutsal metinler olarak görülmüştür. Edebiyat ile kutsal arasında çok eskilere dayanan ilişkiler sonraki dönemlerde azalarak da olsa devam etmiştir.

İlkel insanlar isteklerine kavuşmak, korkularından uzaklaşmak için belirli varlıklarda büyüleyici, korkutucu bir gücün olduğuna inanmış; bu varlıklara kutsallık kazandırmıştır. Bu dönemde insanlar kutsallar içerisinde/tarafından hayatlarını şekillendirmişlerdir. Kendileri ve dış dünya ile ilgili bilinmezlikler kutsallık düşüncesini hayatlarının merkezine yerleştirmiştir. Bu çalışmada mit, destan ve halk hikâyelerinde kutsallık olgusu ele alınmıştır. Bu üç halk anlatı türü kronolojik olarak eskiden bugüne birbirini takip ederek gelmiştir. Eliade (2005, s. 25) her kutsalın tezahürünün aynı zamanda tarihî bir gerçeklik olduğunu ifade eder. Buna göre kronolojik olarak günümüze geldikçe çeşitlenen ve yenilenen halk anlatılarındaki kutsalın tezahürü insanlığın gerçeklik karşısında aldığı tavrın da göstergesi niteliğindedir.

Halk anlatıları-kutsallık ilişkisi toplumların inanç sistemini, varlık bilincini, bilgiye yaklaşımlarını, gerçeklik algısını, olağanüstüyle bağını anlamak açısından incelenmesi gereken bir olgudur. Ancak bugünün bakış açısıyla yapılacak değerlendirmelerin eksik/yanlış sonuçlara neden olacağı unutulmamalıdır. Yaşadığı dönemin koşullarına bağlı olan insanın geçmişe ve geçmişin kutsallarına bağlantısının gerçek nedenlerini tam olarak anlamak pek kolay görünmemektedir. Kendini ve dış dünyayı algılamada /değerlendirmede tanrısal bilgidен insan aklına doğru yönelimin yaşandığı insanlık tarihinde, birçok sorunla boğuşan modern düşünceyle yoğrulmuş insanların kutsalı sınırlayan/dışlayan yönelimleri sorgulanmaya başlanmıştır. Tarihî süreç içerisinde şekillenen anlatı-kutsallık ilişkilerinin doğru anlaşılması bugünün sorunlarına da yeni

çözüm yolları sunacaktır. İncelemede her tür ile ilgili o türün tipik özelliklerini taşıyan birer örnek üzerinden değerlendirmelerde bulunulmuştur.¹

1. Kutsal(lık) Kavramı

Kutsal kelimesi insan hayatının hemen her alanında karşımıza çıkan ancak tanımı üzerinde ortak bir kanıya varılamayan kavramlardan biridir. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*nde sözcüğün dört farklı anlamı verilmektedir: “1. Güçlü bir dinî saygı uyandıran veya uyandırması gereken; kutsi, mukaddes, mübarek. 2. Tapınılacak veya yolunda can verilecek derecede sevilen; kutsi, mukaddes, lahut. 3. Bozulmaması, dokunulmaması, karşı çıkılmaması gereken, üstüne titrenilen. 4. Tanrı’ya adanmış olan, tanrısal olan” (URL-1). Çevik (2007, s. 131) kutsal kelimesinin Türkçe “kut” sözcüğüne “-sal/-sel” ekinin getirilmesiyle oluşturulduğunu ifade ederken *Divanu Lugati’t-Türk*’te kut kelimesi “baht, devlet, talih, şans” (Kaşgarlı Mahmud, 2020, s. 751) anlamlarında kullanılmıştır. Gündüz (2009, s. 11) ise metafizik âlem ve tanrı ile ilgili her tür algının, tanrısal irade ve âlemlerle her tür ilişkinin kutsal alanın kapsamına girdiğini söyler. Kutsal, aşkın ve gizemli olana işaret eder; kendisini farklı varlıklarda ortaya koyar.

Eliade varlıkları “kutsal” ve “kutsal dışı” şeklinde ikiye ayırırken her dinî çerçevede bu iki kavramın var olduğuna değinir. Eşyaların belli bir sınıfı kutsalken bu şerefin verilmediği eşyalar da vardır. Benzerlerinden farklı olan, içinde olağanüstü güç bulundurduğuna inanılan varlıklar kutsaldır. Olağandışı, yegâne, mükemmel, korkunç olan her şey içinde büyüsel-dinsel güçler taşır. Böylece ya kendisine saygı duyulur ya da korkulan bir nesne olur. Kutsal olan mükemmel ve kusursuzdur. Çünkü bu iki unsur bu dünyaya ait değildir (Eliade, 2005, s. 37-38). Kutsal çoğu zaman doğrudan değil başka varlıklarda (taş, bitki, hayvan, insan vb.) kendinden farklı bir şekilde/görünümde sınırlı biçimde ortaya çıkar.

Toplumun ortak değerleri/kabulleri etrafında üretilip gerçekliğe dönüştürülen kutsal, bireysel bilincin dışında yaratılan bir gerçekliktir. Bu gerçeklik tanrıdan bir şeyler taşır. Tanrısal bir değer taşıması ona saygınlıkla birlikte diğer varlıklar üzerinde etkiye sahip bir güç kazandırır. Eliade (2006, s. 13-14) kutsalın diyalektiğinin bir dizi ilk örneğin sınırsızca tekrarlama biçiminde işlediğini, tarihin belli bir anında gerçekleşen hiyerofaninin (kutsalın görüngüleşimi) yapısı bakımından kendisinden önce veya sonra meydana gelen bir hiyerofani ile örtüştüğüne dikkat çeker. En ilkel ve yalın kutsal

görüngüde bile kutsalın bütünü vardır. Kutsalın bir taşta veya ağaçta görünümü ile bir tanrıda dışı vurumu arasında gizem ve ilgi bakımından bir fark yoktur. Gerçeklik hep aynı süreçte kutsallaşırken bunun insan bilincindeki biçimi değişir. Kutsal kendisini her dönemde farklı biçimlerde dışavurur. Ortadan kalktığı, hükmünü yitirdiği düşünülen zamanlarda bile varlığını sürdürmeye devam eder.

İnsanlar varlıkları ve olguları kutsal olan ve olmayan (profan) şeklinde ikiye ayırırken sıradan, alelade, alışılmış olanı kutsal dışı; olağanüstü, sıradışı, gizemli olanı kutsal olarak tanımlar. Sadece tanrısal iradeyle ilişkiye geçen varlıklar değil kutsalın ortaya çıktığı zaman ve mekân da bu düşünceden nasibini alır. Çeşitli ritüellerin yapıldığı zaman dilimleri ile ritüel mekânları kutsal kabul edilir. Kutsal mekân tanrı ile ilişkilendirilen, tanrının veya ondan izler taşıyan varlıkların tezahür ettiği yerdir. “Her türlü kutsalın tecellisi (kratofani) ve tezahürü (hiyerofani) ortaya çıktığı mekânı değiştirir: O ana kadar kutsal dışı olan orası, bundan gayri kutsal bir bölgedir” (Eliade, 2005, s. 433). Kutsal mekânda ilksel kutsal ortaya çıkmıştır. Hiyerofani bu mekânda kendisini tekrar ortaya çıkarır. Merkez noktayı oluşturan kutsal mekân tanrının bir işaretini, yansımasını taşır. Tanrının tezahürü (teofani) merkezde gerçekleşir. İnsanlarla mekânlar arasındaki ilişkinin alansal (geometrik ve coğrafi) ayrımlar şeklinde değil, perspektifler arasındaki geçişlilik üzerinden gerçekleşmesi (Tatar, 2017, s. 13), farklı kişilerin aynı mekânla farklı biçimlerde ilişki kurabilmelerini sağlar. Mekânın kutsallığı veya profanlığı kişinin mekânla kurduğu varlık perspektifine göre anlam kazanır. Kutsal mekânlar dinle/inançla ilgili tecrübelerin yaşandığı hafıza yerleridir. Mekânlara dair inançlar metafizik bir yaşanmışlığı hatırlatırken geleceği de şekillendirmektedir.

Mekânların kutsalın tezahür edip etmemesine göre farklı olmasına benzer biçimde zaman da farklılık gösterir. Zamanın bir anı kutsalın tecellisine sahip olabilir. Kutsalın ortaya çıktığı anlar bir defaya mahsus olmayıp belli dönemlerde tekrar eder. “Bu tekerrür, aynı zamanda, tanrıların ya da ataların mitolojik zamanını tekrar meydana getirme etkisine sahiptir” (Eliade, 2005, s. 465). Arketipik eylemin tekrarı yeniden oluşumunu sağlar. Tarihsel zaman bir kere olup biten eylemleri içerirken mitik/kutsal zaman her tekrarlandığında benzer eylemlerin meydana geldiği bir dairesel zamanı kapsar.

İnsanların kutsalla ilişkisi yeryüzündeki maceralarıyla başlamış, zaman zaman güçlenmiş, zaman zaman zayıflamış ancak hiçbir dönemde ortadan kalkmamıştır. İnsanların yaşamlarının her döneminde kutsalla yakın ilişkileri, onları ve davranışlarını anlamak için bu ilişkiyi göz önünde bulundurmayı zorunlu kılmıştır. Arslan on dokuzuncu yüzyıl düşünürlerinin gelecekte modernliğin bütün dünyayı etkisi altına alıp sekülerleşmenin yaygınlaşacağı ve dinin etkisinin azalacağı veya tamamen ortadan kalkacağı yönündeki öngörülerinin gerçekleşmediğine dikkat çeker. Arslan dinin ve kutsalın etkisinin azalması veya ortadan kalkmasının tersine kutsala ilginin ve dönüşün arttığının görüldüğünü, altmışlı yıllardan itibaren gelişmiş toplumlarda “dinsel ve ruhsal temalar, doğulu dinler, geleneksel dinî öğretiler, mistik inançlar, büyüsel eğilimler, yeni pagan dinî akımlar” şeklinde görünmeye başladığını ifade eder (2010, s. 196-197). Buna göre bir taraftan ilahi dinlere diğer taraftan büyüsel uygulamalara ilgi artmıştır. Modern dünyada aşırı rasyonelleşme, bireyselleşme, teknolojik gelişmeler sonucunda bireyler arası ilişkilerin mekanikleşmesi sonucunda ferdî ve toplumsal ihtiyaçlara tatminkâr cevaplar verilememiş; ortaya çıkan manevi boşluk kutsalla ilişkili (mitsel-büyüsel) düşünce ve uygulamalarla doldurulmaya çalışılmıştır. İnsanoğlu hiçbir dönemde kendisini tanrı(lar)dan/kutsaldan tamamen soyutlayamamıştır. Bunalıma/krize/açmaza girdiği her dönemde kutsalın belirsiz/tanımlanamayan gücünden yardım beklemiştir. Bir taraftan kutsal ile ilgili ihtiyaçların karşılanmaması kişileri farklı arayışlara yöneltirken diğer taraftan kutsal sanayi ürünleri gibi birer tüketim aracına dönüştürülmüştür.

2. Mitlerde Kutsallık

Mitle ilgili yapılan tanımlarda görülen en belirgin nitelik onun her şeyden önce bir hikâye olduğudur. Nitekim Kirk miti “geleneksel sözlü hikâye” olarak değerlendirmeyi tek güvenli tanımlama olarak kabul eder (2010, s. 156). Ancak bu hikâye sıradan değil, kutsaldır. Mitin kutsalın hikâyesini sunması onu benzer anlatı türlerinden ayırır. Her ne kadar Bascom mitlerin “çoğunlukla kutsal” (2006, s. 116) olduğunu iddia etse de varlıkların orijinini anlatmaları, kahramanlarının tanrı veya yarı tanrı olmaları, anlatan ve dinleyenlerin inançlarına hitap etmeleri gibi özellikleri onları tamamen kutsal kabul etmemizi sağlar. Mit anlatıldığı toplumun inançlarını, hakikatlerini anlatır.

Birçok toplumda hikâyeler “doğru hikâyeler” ve “yanlış hikâyeler” şeklinde ikiye ayrılır. Başlangıçta meydana gelen olayları hikâye eden mitler doğru hikâyeler sınıfında kabul edilir (Pettazzoni, 2006, s. 180-181). Kutsalın öyküsünü anlatan mitlerin yaşandığı dönemden sonraki insanlar için ne ifade ettiği değil, inananlarının gözünde taşıdığı kutsallık önemlidir. Bu bakımdan mit ilkel toplumların dinî inançlarının ayrılmaz parçasını oluşturmuştur. Yahudilikte Tevrat, Hristiyanlıkta İncil, İslamiyet’te Kuran-ı Kerim inananları için neyi ifade ediyorsa mit de anlatıldığı ve yaşandığı bağlamda aynı değerleri ifade eder. Mitin hakikati kutsal kitaplarda geçen olağanüstü nitelikli kıssalarla (Tanrı’nın evreni yaratması, Tufan olayı, İsa Mesih’in yeryüzüne yeniden dönüşü, Hz. İbrahim’in ateşle imtihanı vb.) benzerdir. Her inanç sistemi diğerinden farklı bir hakikat algısına sahiptir. Bu hakikatler, kutsalı da biçimlendirir. Bir inancın/dinin hakikati başkalarının batılı/hurafeleri/masalları olabilmektedir.

Eliade (2001, s. 15-16), mitin kutsal bir öykü olduğunu özellikle vurgular. Mit en eski zamanda, başlangıçta olmuş bitmiş olayları, bir gerçekliğin yaşama geçiş hikâyesini anlatır. Bir varlığın nasıl yaratıldığını, varolmaya başladığını anlatır. Mitlerde doğaüstü kişilerin eşsiz başlangıç zamanlarındaki yaratıcı etkinlikleri betimlenirken bu durum onların kutsallığını ortaya koyar. Verbitskiy tarafından derlenen Altay yaratılış miti² başlangıçtaki yaratıcı etkinlikleri anlatan en tipik hikâyelerden biridir. Buna göre dünyada ne yer ne gök vardır. Her taraf uçsuz bucaksız sular içindedir. Tanrı Ülgen uçup konacak bir yer aramaktadır. Göklerden gelen ilhamla önündeki şeyi tutması emredilir. Ülgen, Sema’nın sözlerini tekrarlayarak ellerini uzatınca denizden bir taş çıkar, taşın üzerine oturarak dinlenir. Ülgen bir dünya yaratmak ister ancak nasıl yapacağını bilmez. Su içinde yaşayan Ak-Ana yardımına koşar, ona yeri göğü nasıl yaratacağını öğretir, sonrasında kaybolur. Ülgen “Yaratılsın yer!” deyince yer; “Yaratılsın Gök!” deyince gök yaratılır. Söz ile yaratılış birbirini takip eder. Sözün gücü ile yaratılış gerçekleşir. Ülgen ardından dünyaya destek olması için üç balık yaratır. İki balık dünyanın iki yanını destekler. Başı kuzeye bakan ortadaki balık hareket edince tufanlar başlar. Balığın başı başka yöne dönmesin diye zincirlerle ortadaki direğe bağlanır, bu işle ilgilenmesi için de Mandı-Şire’yi görevlendirir. Dünyayı yaratan Tanrı Ülgen, Altın Dağı’na çekilir. Gökle yer arasındaki Altın Dağ’ın zirvesi aya ve güneşe değerken etekleri dünyaya değmemektedir. Dünya altı günde yaratıldıktan sonra Ülgen dinlenmek için bir gün uyur. Uyandığında neler yarattığına bakar. Dokuz ayrı dünya, bunların içinde birer

cehennem ile yerleri yarattığını görür. Her dünyaya bir han görevlendirir. İnsanların yaşadığı dünya (Kara-Tengere) en küçük olanıdır. Onu idare eden May-Tere'dir. Dünya otuz üç katlı gökle çevrilidir. Tanrı Ülgen birgün denizin üzerinde bir toprak parçası görür. "İnsanoğlu bu olsun!" emriyle kilden insan (Erlik) yaratılır. Erlik, Ülgen'in kardeşi olur ancak içi hırsıyla doludur. Erlik, Tanrı Ülgen'i kıskanmaya başlar, onun gibi insan yaratma hevesine kapılır. Ülgen, Erlik'in niyetini anlayınca insanı koruması için Mandı-Şire adlı bir kahraman yaratır. Bundan başka kemikleri kamıştan, etleri topraktan yedi kişi daha yaratır. Kulaklarından ruh, burunlarından akıl üfler.

Altay yaratılış mitindeki kutsal varlıkların arketipsel eylemleri insanlar için örnek modeller oluşturmaktadır. Bu model akılcı bir hakikatten ziyade büyüsel/kutsal gerçekleri anlatır. Mitteki hadiseler akılla açıklanamaz. Honko, mitlerin basit bir hayali, sahte izlenimlerden tamamıyla gerçek ve kutsal rivayetlere kadar her şeyi içerebileceğini söyler. Ancak aynı yazının ilerleyen bölümlerinde mitin tanrıların hikâyelerini anlattığından, dinî değerlerin ve normlarını yansıttığından, dinî törenlerde görülmesinden, tedavi edici niteliğinden (2010, s. 145-150) söz edilmesi bu hikâyelerin hayali ve sahte izlenimlerden ziyade gerçek ve kutsal olduklarını gösterir. Altay mitinde bir taraftan kaosun kozmosa dönüşümünden (yerlerin, göklerin ve insanların yaratılması) diğer taraftan kutsal varlıkların yaratımından/üretiminden (Erlik'in yaratılması, yaratılan her dünyanın bir tanrının/ruhun yönetimine verilmesi) söz edilir. Mitik öyküdeki hadiseler insan ve onların dışındaki varlıkların varoluş sebebidir. Tanrı Ülgen önce bir düzen kurar, sonra ortaya koyduğu yasalarla bu düzenin devamını sağlar. İlkel insanlar yaratılış mitinde ortaya konulan davranış biçimlerine göre yaşamlarını şekillendirirler. Mitin tanrısal kahramanları (Ülgen, Mandı-Şire, May-Tere vb.) toplumun rol modelleridir. Toplumsal yaşam kuralları, ahlaki davranışlar kutsal öyküde anlatılır. Yaratılış mitinde tanrısal bir devlet ve onun düzenlenmesi yer alır (Ögel, 1998, s. 427). Kutsal mitik dünyada henüz yeryüzü devletlerine ve düzenine geçilmemiştir. Tanrısal devlet düzeni tanrı ve ruhlar tarafından yaratıldığı şekliyle yeryüzü devletlerine bir örnek oluşturmuştur. Büyük tanrı ilk önce kendi yarattığı ruhlara kutunu verirken insanlar dünyasına geçildikten sonra kut insanlara geçecektir.

Yaratılış mitinde olaylar mitolojik/kutsal zamanda geçer. Mitolojik zaman sıradan tarihsel bir zaman değildir. Bu zaman kaostan kozmosa geçişin, bütün arketipsel

eylemlerin meydana geldiği kutsal bir zamandır. Bu dönem her şeyin mümkün olduğu, parçaların henüz birleşmediği, bütün formların sıvı hâlinde olduğu dönemdir (Eliade, 2005, s. 466). Nitekim yaratılış mitinde de her tarafın sularla kaplı olduğu bir zamanda kaynağını sudan alan diğer varlıklar yaratılır. Bu zaman başlangıç zamanıdır. Yaratılışların çağında her şey/yer kutsaldır. Mitin kutsallığı yaşamın da devamını sağlar. “Dünyanın yaratılışını anlatmak, dünyanın korunmasına yardım eder; insanın, toplumun ya da kabile grubunun menşeyinin anlatılması, insan türünün korunmasına yardımcı olur” (Pettazzoni, 2006, s. 181). Dünyanın ve içindeki varlıkların yaşamları ve düzenleri mitin varlığına bağlıdır. Mit kanun koyar, sosyal kurumları düzenler.

Mitlerin icra ortamları da sahip olunan kutsallığa uygun bir yapıdadır. Dinî liderler kutsalın öyküsünü anlatırken dinleyiciler büyük bir huşu içerisinde saygıyla dinler. Mit anlatımı kutsalın sunumudur. Anlatıyı ciddiye almamak, dinleme kurallarına aykırı hareket, öykünün kahramanlarına saygısızlık olarak görülür; bu durum bir cezayı beraberinde getirir. İnsan, tabiat ve olağanüstü biçimde hayata geçen yaşam kuralları mitik kahramanlar tarafından yaratılır, onlar tarafından yönlendirilir. Tanrısal varlıkların öykülerinin anlatımı onlardan yardım dileme veya tehlikelerden korunma amacını taşır. Bu isteklerin yerine getirilmesi ancak mit kahramanlarına duyulan saygı, onları memnun etmekle sağlanabilir. Mitlerin kutsal öyküler olmaları onların kutsal bir zaman süresinde okunma zorunluluğunu da getirir (Eliade, 2001, s. 19). Mitlerin anlatımı esnasında insan, tarihî zamandan mitolojik/kutsal zamana geçer. Cengil-Baran Tekin (2016, s. 35) kutsal zamanın iki türlü oluşumundan söz eder. İlkinde “doğrudan Tanrı’nın kendisini açığa vurması ya da peygamberleri aracılığıyla iletişim kurması”; ikincisinde ise “sosyo-kültürel bir ihtiyaç” sonucu ortaya çıkar. Yaratılış mitinde tanrıların kendilerini doğrudan açığa çıkardığı birinci kutsal zaman türü yer alır.

3. Destanlarda Kutsallık

Destan kavramının çok farklı türleri karşıladığı görülmektedir. Destan mefhumu divan edebiyatında dinî hikâyeleri, fikrî ve tasavvufi eserleri, mensur edebî eserleri; halk edebiyatında mensur, manzum ve saz şairlerinin eserlerini; yeni Türk edebiyatında manzum eserleri; mensur ve manzum tarihî eserleri karşılamak için kullanılmıştır (Elçin, 1997, s. 35-40). Çalışmada Batı’da “epos”, çeşitli Türk boylarında “olongo,

öleğ, comok/jomok, ır/yır/jır, batırlar cırı, kay çörçök, alıptığ nımax, köne epos, dastan..." gibi isimlerle anılan kahramanlık destanları incelenmiştir.

Destan kahramanlık konusu etrafında şekillenen manzum, manzum-mensur veya mensur hikâyelerdir. Mitlerden sonra meydana gelen destanlar kutsal hikâyelerin birçok özelliğini sürdürmeye devam eder. Mitlerde tanrılar/ruhlar arasındaki mücadele destanda yerini insanlara bırakır. Mekân ve zaman artık tarihidir. Türklerde atalar kültüne/ruhlarına tapınma döneminde ilk kez oluştuğu kabul edilen destanlarda mucizevi olaylar yerini tarihî ve günlük olaylara bırakır (Yıldırım, 1998, s. 149-150). Tanrılar arasındaki mücadele ortadan kalkarken cesur ve güçlü kahramanların mücadeleleri hikâyeleri süsler. Tanrısal güç, kahraman insanlara devredilir. Mitolojik/kutsal varlıkların olağanüstü nitelikleri kahramanın doğumundan ölümüne kadar her ihtiyaç duyulduğunda ortaya çıkacaktır. Arkaik destan kahramanlarının mitolojik mekânlara, olağanüstü yaratıklar üzerine yaptıkları akınlar (yeraltı dünyasına iniş, gökyüzüne çıkışlar) yavaş yavaş yerini dünyaya bırakır. Mitolojik metinlerin kutsallığından/olağanüstülüğünden sadece insanlar değil kahramanların uçan atları gibi hayvanlar da çeşitli izler taşır. Destanlar mitolojinin derin etkilerini taşır. Düşünce sistemi, olağanüstü kahramanlar, mekân ve zaman anlayışı gibi özellikler bakımından mitlerle destanlar arasında bir süreklilik vardır. Mitler tarih öncesi/mitolojik dönemin, destanlar tarihî/mitoloji sonrası devrin insanların dünya görüşlerinin, evreni algılayışlarının ürünüdür. Mitlerin gerçek olduğuna dair inanç destanda devam eder.

Türk destancılarının tüm Türk boylarında sıra dışı, olağanüstü güç veya güçlerle iletişime geçebilecek kişiler olarak görülmesi, anlattıklarının buna göre dinlenilerek inanılması anlatılanların kutsal bir hikâye kabul edilmesinin sonucudur. Oğuz Kağan'ın Uluğ Türk'ü veya Oğuz boyunun bilicisi/bulucusu Dede Korkut, gökyüzündeki tanrıların temsilcileri, yeryüzündeki kamların mirasçılarıdır. Destancılar tekin olmayan, olağanüstü güç veya güçlerle iletişim içinde olan, sanatlarını bu iletişim sonucu ortaya koyan, tanrı veya olağanüstü güçler tarafından verilen ilhamla buluculuk/bilicilik/büyücülük yapan, kutsal bir muamele gören, anlattıkları mutlak gerçek olarak kabul edilen kişilerdir. Altay Türklerinde kayçıya, kay çörçökü "tayga iyesi" öğretir. Kayçı destanını eksik okursa tayga iyesinin veya destan kahramanının onu rüyasında döveceğine inanılır. Hakas Türklerine göre ölen bir kişinin ruhu/kutu kırk gün insanlar

arasında gezinir. Ölen kişi ile evini kötülüklerden korumak için hayçı sabaha kadar alıptığı nımax okur. Böylece kötü ruhlar cenazeye yaklaşamaz. Destan icrası esnasında uyuyanın ömrü kısalır. Altay Türkleri her destanın bir ruhunun (kay eezi) olduğuna inanır. Dinî birer metin olarak görülen destanlar dinî merasim mahiyetinde icra edilir. Altay Türklerinde Jangar Destanı'nın icrasının belaları defettiğine, Dolganlarda olonghonun icrasının çeşitli hastalıkları iyileştirdiğine, Kırgız Türklerinde Manas Destanı'nın icrasının doğumu kolaylaştırdığına inanılır (Çobanoğlu, 2007: 64-69). Bu ve benzeri uygulamalar destan ve anlatıcısının bulunduğu toplumda taşıdığı kutsiyeti göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Nitekim Reichl (2014, s. 96) de Türk geleneklerinde destanın ayinsel/törenselleştirilmesinden söz eder. Buna göre destanların hususi bir anlatım zamanı -özellikle sonbaharda av törenlerinde- vardır.

Kara Düzgün'ün (2014, s. 98-99) Türk destanlarında merkezî kahraman tipinin özellikleri arasında saydığı kahramanın doğumunun önceden müjdelenmesi, olağanüstü şartlarda doğumu, Tanrı katından gönderilmesi, çocukluğunun olağan dışı olması ve kısa sürede büyümesi, olağanüstü bir kahramanlık göstermesi, adının kutsallık arz etmesi ve kutlu biri tarafından verilmesi, fiziki gücünün yaratılıştan itibaren olağanüstülüğü, karşımıza yarı tanrı, ilk ata veya ilk insan olarak çıkması, daima ilahi güçler tarafından korunması, mücadelesi esnasında yeraltına ve gökyüzüne seyahatler yapması ve bazı destanlarda ölüp dirilmesi gibi nitelikler kahramanların kutsalla bağlarını göstermektedir. Bu açıklamalar ışığında Oğuz Kağan Destanı³'na bakıldığında Oğuz'un mevcut nitelikleri büyük oranda taşıdığı, kutsalla bağlarının güçlü biçimde korunduğu görülür. Oğuz Kağan'ın kutsalla bağları doğumundan itibaren kendisini gösterir. Anasının göğsünden bir kez süt emer, dile gelmeye başlar, kısa sürede büyür. Halkını tehdit eden bir gergedanı/canavarı öldürür. Önce gökten bir ışık içinde gönderilen kızla, sonrasında bir göl ortasında bir ağaç kovuğunda bulduğu kızla evlenir. Her birinden üçer oğlu olur. Büyük bir toy düzenler, etrafa fermanlar göndererek herkesin kendisine baş eğmesini diler. Yeryüzünün dört bir tarafının kağanı olduğunu söyler. Kendisine itaat edenlerin hediyelerini kabul eder, karşı gelenlerin üzerine yürüyerek onları yok eder. Oğuz'un ak sakallı, uzun tecrübeli nazırı Uluğ Türk'ün gördüğü rüya Gök Tanrı'nın Oğuz'a dünyanın kağanlığını verdiğinin müjdesidir. Eski Türklerde hem dinin (kam) hem de devletin başkanı (kağan) olan hükümdarın (şaman-hükümdar) bu görevleri sonradan birbirinden ayrılır. Destanda kağanlık Oğuz'a

birakılırken kamlık/şamanlık fonksiyonunu Uluğ Türk üstlenir. Destanın sonunda Oğuz büyük bir kurultay toplar, yurdunu oğulları arasında üleştirir. O artık Gök Tanrı'ya borcunu ödemiştir.

Oğuz'un iktidarı ilahi kaynaqlıdır. İktidarın etkisi meşru olmasına bağlıdır. Meşruiyetini tanrısal/ilahi kaynaktan alan Oğuz iktidarın mutlak varisçisidir. Destanın İslami varyantlarında Oğuz'un asil bir soydan gelmesi de bunu destekler. Mitolojik metinlerde insan şeklinde (antropomorf) tasavvur edilen tanrıların yerini destanlarda kutunu/gücünü tanrıdan alan hükümdarlar/kahramanlar alır. Destan kahramanı tanrı olmaktan çıkmış, ancak onun temsilcisi olarak yoluna devam etmektedir. "Destan metinlerinde Tanrı'nın gölgesi, eli, seçtiği ya da görevlendirdiği kişi veya Orhun Yazıtları'ndaki ifadesiyle 'yarlık' verdiği merkezî kahraman kutlu biridir. Doğduğu andan itibaren ona bahşedilen nitelikler onun gelecekteki mutlak iktidarının müjdecisidir" (Kara Düzgün, 2018, s. 282). Nitekim Oğuz'un hem fiziksel özellikleri hem de kişisel nitelikleri ona bahşedilecek kutlu iktidarının işaretlerini taşır. Kahraman, tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak onun iktidarını/düzenini/yasasını devam ettirir, ancak bunu yaparken keyfi davranamaz, tanrısal düzene uygun hareket eder.

Bayat, Oğuz Kağan'ın tanrıoğlu fonksiyonuna dikkat çeker. Ancak bu fonksiyon Oğuz ile bozkurt arasında paylaşılır. Destanda Oğuz ile bozkurt ecdat, kurtarıcı, koruyucu, yol gösterici nitelikleriyle özdeşleşmiştir (Bayat, 2006, s. 64-65). Tan vaktinde güneş gibi bir ışık içerisinde gök tüylü ve gök yeveli büyük bir erkek kurdun Oğuz'un çadırına girmesi, Urum üzerine yürüyen Oğuz'a yol göstermesi bu niteliklerini gösterir. Türk mitolojisinde gök ve ışıkla ilgili tüm varlıklar kutsaldır/ilahidir. Gök (boz) renkten ziyade Gök Tanrı ile bağlantılı olmanın işaretidir. Nitekim eski Türklerde gök, tengri/tanrı'dır. Bozkurt, Oğuz'un evlendiği gök ve yer kızları, destandaki mitolojik etkinin en açık örnekleridir. Oğuz, Gök Tanrı tarafından tanrısal nizami kurmak için özel olarak gönderilen bir elçidir. Bu anlamda Oğuz tarafından kurulan Türk devleti tanrı devletidir. Oğuz'un tanrı tarafından tahta çıkarılması kutsal karakterli bir devlet anlayışını ortaya koyar. Türk hükümdarının tanrının iradesine göre devleti şekillendirmesi bugün dahi varlığını sürdüren devletin kutsallığı anlayışını açıklamaktadır. Gökler tarafından korunup kullanılan hükümdar ve devlet mukaddestir. Uygurca metinde eski Türk inancına göre tanrıoğlu fonksiyonuna sahip Oğuz, İslami

varyanlarda İslam'ı yaymaya çalışan "Allah'ın velisi"dir. Oğuz'un devleti idare etmek için ortaya koyduğu töre, tanrının yasaıdır.

Yeşil (2020, s. 44), klanik yapıdan kabile ve millet olgusuna geçiş sürecini kahramanın dönüştürücülüğünden toplumun dönüştürücülüğüne geçiş olarak değerlendirir. Bu süreç göksel kutsalın yerini kutsal insan ve kurallara bırakmaya başladığı devirdir. Oğuz Kağan'da da bu dönüşümün izleri görülür. Oğuz bir taraftan tanrısal nizamı oluştururken diğer taraftan toplumun/törenin mevcut yasalarına göre hareket eder. Destanda kozmogonik ve antropogonik mitlerin etkisi sürer. Ancak tüm destan metinlerinde Oğuz Kağan gibi bir kültürel kahramanın nitelikleri bulunmaz. Her destan, yaratıldığı/aktarıldığı devrin kabulleri doğrultusunda şekillenir. Arkaik destanlarda kahramanlar taşıdıkları mitolojik niteliklerle göksel unsurların yüklediği görevleri yerine getirirken tarihî destanlarda kahramanların misyonu daha çok toplumsal normlar tarafından belirlenir. Bununla beraber tüm destan kahramanları güçlüklerle her karşılaştıklarında kutsalın yardımını almaya devam eder. Destanlar hangi inanç sisteminin izlerini taşırlarsa taşırsınlar göksel kutsal güç her zaman içlerinde vardır. Bu güç bazen Gök Tanrı, dağ ruhu bazen de Hz. Ali, Hızır vb. olur. Tarihî destanlarda kahramanların toplumsal normlar tarafından dönüştürülmesi, toplumu dönüştüren arkaik destan kahramanlarından göksel kutsallar tarafından verilen gücün alınmasının sonucudur. Arkaik devirlerin norm koyucu kutlu kahramanları yerlerini normların şekillendirdiği tarihî destan kahramanlarına bırakır. Kutsalın gücünün zayıflaması kahramanlarla yaşadıkları toplum arasındaki ilişkilerin boyutunu değiştirir. Toplumsal normların kaynağı ve kutsalın ışığını taşıyan aktif kahraman, toplumsal normlar tarafından yaratılan daha pasif bir kahramana dönüşür. Bu dönüşüm Oğuz Kağan ile Dede Korkut kahramanları arasındaki değişimlerde kendisini açık biçimde gösterir.

4. Halk Hikâyelerinde Kutsallık

Halk hikâyeleri avcılıktan/çobanlıktan ekinciliğe/çiftçiliğe, atlı göçebe kültüründen yerleşik hayata geçişin edebî ürünleridir. Halk hikâyelerinin oluşum sürecinde toplum dışı savaşlar/mücadeleler yerini toplum içi çatışmalara, fizikî güç yerini manevi güce bırakmaya başlar. Tanrıoğlu Oğuz, dünyevi hükümdarlara; kam/şaman danışmanı Uluğ Türk, Allah'ın seçkin kulları dervişlere/pirlere dönüşür. Mitlerde kutsalın bizzat kendisi,

destanlarda kutsalın dünyadaki sembolik yansıması yer alırken halk hikâyelerinde kahramanlarla kutsal arasına bir aracı girer. Artık hikâyeye kahramanları kutsalla doğrudan bağlantı sağlayamamaktadır. Kahramanlarla kutsal arasında aracılık yapan (pir, Hızır, derviş, eren vb.) kişiler/varlıklar bulunur. Öykülerin içerisindeki kutsallık tedricen azalmaya devam eder. Yerleşik İslam medeniyeti önce arkaik destanlara İslami varyantlar ekler, sonrasında çoğunlukla aşk teması etrafında şekillenen halk hikâyelerini doğurur. Bu hikâyelerde Batı Türkleri arasında İslami motifler ağırlıklı iken Doğu Türklerinde eski Türk inançları/mitolojik ruh etkisini hissettirir.

Halk hikâyeleri konularını olmuş vakalardan, yaşamış veya yaşadığı rivayet olunan âşıkların hayatlarından, menkıbelerden, klasik manzum ve mensur hikâyelerden alır (Boratav, 2002, s. 20-21). Mevcut konular birtakım eski tema ve motiflerle de süslenerek halk hikâyesini oluşturur. Konularını halk ruhundan alan halk hikâyeleri mit ve destana nazaran kutsaldan uzak, gerçeğe daha yakındır. Alptekin (2005, s. 31-38) halk hikâyelerinin muhteva özelliklerini sayarken kahramanların başlarından geçmiş gibi görünen pek çok olayda olağanüstülüklerin varlığından; kahramanların dünyaya gelmesinde, onlara ad verilmesinde, eğitimlerinde, âşık olmalarında, sevgiliyi aramak için gurbete gitmelerinde pir, derviş, Hızır gibi aksakallı ihtiyarların yardımlarından söz eder. Benzer biçimde kahramanların bade içerek âşık olmaları veya insan dışındaki varlıklarla konuşmaları en sık görülen motiflerdendir. Bu özellikler destandan sonra ortaya çıkan bu türün kutsalla ilişkilerinin devam ettiğini göstermektedir.

Kerem ile Aslı⁴ hikâyesine bakıldığında Alptekin tarafından yukarıda ifade edilen kahramanın kutsalla ilişkisini ortaya koyan motiflerin tamamının yer aldığı, kutsalla ilişkinin kahramanların doğumundan önce başladığı görülür. Hikâyeye göre İsfahan şahının çocuğu olmadığından elem çeker. Bir gün şah ile hazinedarı keşişin karısının önüne kırklardan biri çıkar, elindeki iki fidanı hanım sultana ile keşişin karısına verir. Elma fidanını hanım sultan, ayva fidanını keşişin karısı diker. Fidanlar büyür, hanım sultanın rüyasına yine aynı adam girer, fidanın meyvesini yerse muradının hasıl olacağını müjdelir. Hanım sultan ile keşişin karısı fidanın verdiği elmayı bölüşüp yerler. Hanım sultanın oğlu, keşişin karısının kızı olur. Mitlerde eylemler kutsal gücün kendisi, destanlarda kutsal güçle doğrudan temasa geçen kahraman tarafından yapılırken halk hikâyelerinde kutsal ile kahraman arasına üçüncü bir kişi/varlık girer. Kerem ile Aslı

hikâyesinde de hanım sultanla kutsal arasındaki ilişki kırklardan bir eren tarafından sağlanır. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde ise bu görevi Hızır üstlenir. Kerem ile arkadaşı Sofu, Aslı'yı ararken Laleli Dağı'nda kışa yakalanırlar. Kerem, Allah'a niyaz eder; karşılarında beliren ak sakallı derviş (Hızır) tarafından bir anda Erzurum'da bir konak önüne getirilir.

Hikâyede kahramanın kutsal tarafından korunup kollandığı birçok olay gerçekleşir. Şahın oğlu Ahmet Mirza ile Hristiyan keşişin kızı Kara Sultan 10-12 yaşlarına basar. Mirza Bey bir gece rüyasında Kara Sultan'ın elinden aşk badesini içer. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde aşkından yanan Ahmet Mirza, Kerem; Kara Sultan, Aslı adını alacaktır. Kerem sıradan bir kişi değildir. Sıradan insanlarla iletişim kurmayan canlı-cansız çeşitli varlıklar Kerem ile ilişki hâlinindedir. Kerem hayvanlarla, bitkilerle, cansız varlıklarla konuşur. Servi ağacı, Süphan Dağı, Çoban Köprüsü, turnalar, yollar, ceylan, kuru kafa, kaya, meşe vb. birçok varlık Kerem ile söyleşmektedir. Kerem tarafından dillendirilen türkülere bu varlıkların bir kısmı cevap verirken bir kısmı engel olmaktan çıkar. Kerem bu varlıklara dilden ve telden aşkını anlatmakta, onlardan yardım görmektedir. Aslı'yı arayan Kerem ile arkadaşı Sofu, Nemrut Dağı'nda kara/tipiye yakalanır. Kerem feleğe bir türkü yakar, "hikmet-i Hüda' dağın başından kış gider, hava açılır. Kerem kendilerine yol vermeyen Murat Irmağı'na türkü söyler, ırmak kurur, onlara yol verir. Kutsal varlıklar kahramanın derdine ortak olur, onu sevindirenleri sevindirir, üzenleri üzer. Nitekim Kerem ile Sofu Uzunahmet'e vardıklarında kimse onları misafir etmez. Köyden ayrılınca Kerem'in inkisarından köy yanmaya başlar. Kerem bir engelle karşılaştığında kutsalın yardımını hemen erişir.

Kerem kutsal tarafından korunup kollanmasına, olağanüstü güçlerle yakın ilişki içerisinde bulunmasına rağmen kendisinden ilahi yardımın esirgendiği durumlara da rastlanır. Özellikle hikâyenin sonunda Kerem'in kutsal tarafından yardım görmemesi hazin sonunu hazırlar. Tüm hikâye boyunca kutsalın himayesinde karşılaştığı güçlükleri yenen kahraman, Aslı'nın kötü karakterli babası keşiş tarafından hazırlanıp kızına giydirilen sihirli elbiseyle bir türlü başa çıkamaz. Hikâyenin sonunda başka bir çare bulamayan Aslı'nın babası, kızını bir şartla Kerem'e verir. Aslı düğün gecesi keşişin yaptırdığı sihirli elbiseyi giyecektir. Aslı ile Kerem'in elbisenin sihirli olduğundan haberleri yoktur. Sihirli elbisenin düğümleri yukarıdan aşağıya doğru çözülünce iki

düğme kala tüm düğmeler tekrar iliklenmektedir. Sabaha kadar elbisenin düğmelerini çözemeyen Kerem sonunda derin bir ah çeker, ağzından çıkan alev onu yakmaya başlar. Aslı Kerem'in külünün başında kırk gün bekler, saçını süpürge edip dağılan külleri toplarken o da tutuşup yanar. Hikâyenin Kerem ile Aslı'nın mutsuz sonucuyla bitirilmesi edebî ürünlerin kurgusundan başka bir şey değildir. Kavuşma toplum üzerinde kısa süreli bir sevinç yaratırken kavuşmadan ölmek dinleyicilerin ömürlerinin sonuna kadar hikâye ve kahramanlarını hatırlamasının yoluna açar. Dünya kahramanların kavuşacağı/sevineceği yer değildir. Kutsal nitelikli kahraman gerçek mutluluğu sıradan insanların dünyasında değil, kutlu varlıkların âleminde yaşayacaktır. Bu bakımdan âşıkların kavuşması başka bir âleme bırakılır. Belki de dünyanın sıradan insanları kutsalla yakın ilişki içindeki varlıkların mutluluğunu görmeyi hakketmemektedir. Trajik son hikâye ve kahramanlarını unutulmaktan kurtarır.

Halk hikâyelerinde zaman ve mekân yeniden kurgulanmış olsa da mit ve destanlarla karşılaştırıldığında gerçeğe daha yakındır. Anlatıcı inandırıcı kılmak için hikâyesini kronolojik bir zamana, coğrafi bir mekâna dayandırır. Âşık "kurmaca bir metnin gerçekte olduğunu hissettirmek için zaman ve mekânı belirtir" (Çetin, 2020, s. 224). Subaşı (2000, s. 65-67) kutsal tarihi, dinî sosyoloji açısından yorumlarken kutsal tarih olgusunun tarih yazımının belli bir dönemine işaret ettiğini, günümüz dünyasında ne tarih ne de sosyoloji için bir kutsallığın söz konusu olduğunu ifade eder. Subaşı'na göre modern toplumların ürettiği tarih ve sosyal olayların kutsalla içerik ve form olarak bir yakınlığı kalmamıştır. Kutsal tarih yazıcıları her şeyde tanrının izlerini görmekte, olayların akışının tanrı tarafından kontrol edildiğini öne sürmektedir. Bugünün dünyasında ise meydana gelen olayların tanrıyla/kutsalla ilgisi kurulmamaktadır. Kutsal terkedilmesi gereken bir illüzyon olarak görülmekte, ona meşru bir yer verilmemektedir. Ancak tüm çabalarına rağmen modern insan, hayatında çözmekte zorlandığı karmaşık olaylarda kutsalın büyüdü dünyasına sığınmaya devam etmektedir. Halk hikâyeleri bu büyüdü dünyadan sıkça yararlanırken günümüzün modern roman ve hikâyelerinin de -gerçeğe ne kadar yaklaşılmış olsa da- kutsala yer verdikleri görülür. Eliade (2005, s. 35) insanlık tarihinin herhangi bir yerinde bir kutsalın tezahürüne dönüştürülmemiş nesne, davranış, psikolojik işlev, oluş, oyun gibi şeylerin olmadığından emin olamayacağımızı ifade ederken her dönem ve toplumda belli

sayıdaki nesnelere, olguların kutsala dönüştürülerek varlığını devam ettirdiğini vurgulamaktadır.

Sonuç

Genel itibarıyla güzel sanatların özel olarak da edebiyatın ilk verimleri kutsal nitelik taşır. İnsanların ilk edebî ürünleri olan mitler tamamen kutsal metinler/hikâyelerdir. Bu metinler dinî yaşamın yapı taşlarından biridir. Kutsalın mitlerle başlayan birliktelik öyküsü daha sonra ortaya çıkan farklı türlerle devam eder. Kutsal, modern/postmodern dünyada çoğunlukla görmezden gelinse de bunalımlarda/çıkılmazlarda aranılan çıkış yollarından biri olmayı sürdürmektedir. Her halk anlatı türünün tanrısal/ilahi güçlerle farklı biçimlerde ilişki kurduğu görülür. Hikâyesi olan yaşar (Dursun, 2018, s. 22) ancak kutsal hikâyesi olan daha çok/uzun yaşar.

Çoğunlukla kahramanlar etrafındaki olayları konu edinen halk anlatılarında kahramanların kutsalla ilişkileri anlatıdan anlatıya değişiklik gösterir. Hikâye kahramanı mitlerde tanrı, destanlarda tanrısal özellikler taşıyan olağanüstü insan, halk hikâyelerinde tanrısal yardım alan sıradan insandır. Kronolojik olarak sonra gelen her anlatı/öykü -olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân bakımından- bir öncekine nazaran kutsaldan biraz daha uzaklaşır. İlk anlatılarda tanrılarla/kutsalla doğrudan sağlanan ilişkiler, sonrasında araçlar tarafından sağlanır. Halk anlatı türlerindeki kutsallık anlayışı biçim, içerik, bağlam ve işlevle birlikte tür belirleyici niteliklerden biridir. Halk anlatılarının oluşum zamanları kesin olarak bilinmemektedir. Mitten sonra destanların mı masalların oluşmaya başladığı, efsanelerin halk anlatıları oluş zincirindeki yeri, fıkraların hangi halkayı oluşturduğu gibi sorular hâlâ cevap beklemektedir. Hikâyelerin kutsalla aralarındaki ilişkiler anlatı zincirindeki halkaların (türlerin) oluşum zamanlarının/kronolojilerinin tespitinde de önemli veriler sağlayacaktır.

Toplumun sosyal yapısındaki zihinsel değişimler, medeniyet dairelerindeki dönüşümler halk anlatılarında kahramandan muhtevaya kadar birtakım farklılıklar meydana getirmiştir. Bir taraftan kahraman yaşadığı toplumu şekillendirirken diğer taraftan üyesi bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel kabulleri/normları tarafından dönüştürülür. Edebî metinlerdeki kutsalın görünümü de toplumsal hayatın değişimlerine bağlı olarak her dönemde yeniden şekillenir. Mitlerden modern metinlere kadar (mit-destan-halk hikâyesi-roman) kronolojik olarak meydana gelen anlatılarda

gökyüzünden yeryüzüne, olağanüstüden olağana, sözlü gelenekten yazılı/elektronik kültüre, güçlü hafızadan derin düşünceye, ümmilikten okuryazarlığa, skolastikten aydınlanmaya, dinî düşünceden profana/rasyonaliteye, doğal hayattan bilimsel yaşama, tanrısal kurallardan insani yasalara, şiirden düzyazıya, korkudan cesarete, kabullenmeden reddetmeye, bütünlükten/toplumsallıktan parçalılığa/ferdiliğe, hareketten durgunluğa, gelenekselden yeniliğe doğru bir değişim çizgisi görülür. Bu değişim/gelişim çizgisi öykülerdeki (özelde mit-destan ve halk hikâyesinde) kutsallık algısını belirlemiştir.

Halk anlatılarında kutsalın varlığı ve etkisi toplumsal ve kültürel sahalarda meydana gelen değişmelere göre şekillenmiştir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, sanayileşme, kentleşme olguları bilgi epistemolojisinde yeni yaklaşımlar meydana getirmiştir. İlk/eski dönemlerde insan ve evreni ilahi/kutsal olgulara göre değerlendiren insan, bilgi kuramlarındaki değişimler sonucunda akıl merkezli çözümlere yönelmiştir. Karşılaştığı sorunları yeni bilgilerle çözebilme gücü, kutsalla bağını yeniden belirlemiştir. Bu bakımdan kutsallık olgusu ile bilimsel ve teknolojik gelişmeler arasında doğrusal olmayan bir bağlantı görülmektedir. İnsan kendisini ve çevresini tanıdıkça, evrensel yasaları keşfettikçe daha önce bilmediği yeni gerçeklerden haberdar olmuş; bu durum kutsala sığınma, kutsaldan yardım isteme ihtiyacını azaltmıştır. Ancak insanoğlu bilim ve teknolojiye ne kadar gelişme kaydederse kaydetsin bunalımları/çıkılmazları olduğu sürece -ki bu sorunlar sadece bilimsel ve teknolojik değişim/gelişmelerle çözülecek gibi görünmemektedir- kutsala sarılmaktan, ondan yardım dilemekten vazgeçmeyecek gibi görünmektedir.

Notlar

¹ Değerlendirmede şu metinler örnek olarak kullanılmıştır: Altay yaratılış miti (Verbitskiy varyantı), Oğuz Kağan Destanı (Uygurca varyant) ve Kerem ile Aslı hikâyesi.

² Altay yaratılış miti için Ögel, 1998, s. 432-436'da verilen metinden yararlanılmıştır.

³ Oğuz Kağan Destanı için Bang-Rahmeti, 1988 metni esas alınmıştır.

⁴ Kerem ile Aslı hikâyesi için Öztürk, 2006 Anadolu versiyonu esas alınmıştır.

Kaynaklar

Alptekin, A. B. (2005). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ.

Arslan, M. (2010). Seküler toplumlarda kutsal arayışları: Geç modern dönemde büyü-din ilişkisinin sosyolojik analizi. *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/1, 195-210.

Bang, W.; R. Rahmeti. (1988). *Oğuz Kağan destanı*. (yay. haz. M. Ergin). İstanbul: Hülbe.

Bascom, W. R. (2006). Folklorun biçimleri: Nesir anlatılar. (çev. R. N. Aktaş vd.). *Halk biliminde kuramlar ve yaklaşımlar 1*. (yay. haz. M. Ö. Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel, 13-132.

Bayat, F. (2006). *Oğuz destan dünyası -Oğuznamelerin tarihî, mitolojik kökenleri ve teşekkülü-*. İstanbul: Ötüken.

Boratav, P. N. (2002). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. (yay. haz. M. S. Koz). İstanbul: Tarih Vakfı.

Cengil, M ve D. B. Tekin. (2016). Kutsal zaman, algılanış biçimi ve ibadet hayatına etkisi. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15/29, 33-63.

Çetin, İ. (2020). *Türk halk hikâyeciliği -Türkiye sahası-*. (ed. A. Y. Çetin). Ankara: Nobel Akademik.

Çevik, M. (2007). Kutsal'ın anlam alanı. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 130-142.

Çobanoğlu, Ö. (2007). *Türk dünyası epik destan geleneği*. Ankara: Akçağ.

Dursun, A. (2018). Mit, destan ve halk hikâyelerinde birinci dereceden kahramanların statüleri üzerine bir inceleme. *Söylem*, 3/1, 19-38.

Elçin, Ş. (1997). *Halk edebiyatı araştırmaları I*. Ankara: Akçağ.

Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. (çev. S. Rifat). İstanbul: Om.

Eliade, M. (2005). *Dinler tarihi (inançlar ve ibadetlerin morfolojisi)*. (çev. M. Ünal). Konya: Serhat

Eliade, M. (2006). *Şamanizm*. (çev. İ. Birkan). Ankara: İmge.

Gündüz, Ş. (2009). Kutsal hakkında konuşmak: Dinsel söylemde mitos. *Milel ve Nihal*, 6/1, 9-26.

Honko, L. (2010). Miti tanımlama problemi. (çev. N. Temür). *Halk biliminde kuramlar ve yaklaşımlar 2.* (yay. haz. M. Ö. Oğuz-S. Gürçayır). Ankara: Geleneksel, 145-153.

Kara Düzgün, Ü. (2014). *Türk destan kahramanı ve Başkurt destanlarının tipolojisi.* Konya: Kömen .

Kara Düzgün, Ü. (2018). Türk destanlarında kahraman ve iktidar olgusu. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 279-288.

Kaşgarlı Mahmud. (2020). *Divanu lugati't-Türk.* (haz. A. B. Ercilasun-Z. Akkoyunlu). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Kerem ile Aslı. (2006). (yay. haz. ve çev. İ. Öztürk). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Kirk, G. S. (2010). Mitleri tanımlamak üzerine. (çev. K. Türkan). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2.* (yay. haz. M. Ö. Oğuz-S. Gürçayır). Ankara: Geleneksel, 154-160.

Ögel, B. (1998). *Türk mitolojisi I.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Pettazzoni, R. (2006). Mitin gerçekliği. (çev. M. M. Taşlıova). *Halk biliminde kuramlar ve yaklaşımlar 1.* (yay. haz. M. Ö. Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel, 179-186.

Reichl, K. (2014). *Türk boylarının destanları.* (çev. M. Ekici). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Subaşı, N. (2000). Kutsal tarih'in dinî sosyolojisi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3, 63-83.

Tatar, B. (2017). Kutsal mekân: Fenomenolojik bir analiz. *Milel ve Nihal*, 14/2, 8-22.

URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 16.10.2024).

Yeşil, Y. (2020). Epik anlatılarda dönüştürücü gücün değişmesi: Kahramanlar ve normlar. *Millî Folklor*, 128, 41-47.

Yıldırım, D. (1998). Türk kahramanlık destanları. *Türk Bitiği.* Akçağ, Ankara, 149-157

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur. (Ya da yazarlar...)

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 11-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 28-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Anlatmaya Dayalı Türler Arası İlişkiler

Mehmet Naci Önal*

Önal, M. N., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss.186-205. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.90 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Anlatı türleri arasında mitler, destanlar, masallar, efsaneler, halk hikâyeleri ve fabllar bulunur. Her tür birbirinden farklı olsa da, geçişler ve örtüşmeler yaygındır. En eski biçim olan mitoloji, tanrıların kutsal çağına aittir. Genel olarak, anlatı türleri kutsal (mitler, efsaneler) ve kutsal olmayan (halk hikâyeleri, fıkralar vb.) olarak ikiye ayrılır. Mitler kozmik gerçekleri ve ilahi olayları aktarırken, efsaneler çeşitli yapılarla kutsal unsurları yansıtır. Kahramanlık çağına dayanan destanlar, bir halkın kökenlerini ve ideallerini anlatır ve genellikle yazı öncesi gelenekleri korur. Masallar, diğer türlerin özelliklerini özümseyen ve dönüştüren esnek anlatılardır. Halk hikâyeleri, yerleşik toplumlarda ortaya çıkar ve daha yerel kültürel anlatılar sunar. Fıkralar ise mizah ve bilgeliği harmanlar, genellikle bağımsızdır ancak bazen mizahi masallarda da bulunur. Bir türün orijinal ortamı ortadan kalktığında, özü diğer biçimlerle birleşerek hayatta kalır. Örneğin mitler, destanlara ve masallara uyarlanmıştır. Türk yaratılış mitlerinin izleri, mağara veya duvar resimleri gibi erken dönem sanatında halâ görülebilir. Masallar dini unsurlarını yitirse bile, inancın sembolik kalıntıları bünyelerinde kalabilir. Mitler inancı aktarmayı amaçlarken, masallar genellikle öğretmeyi veya eğlendirmeyi hedefler. Keloğlan gibi figürler masalların sıradan kahramanlarını temsil ederken, aşk öyküleri sembolik rüyalar ve müzikal ifadelerle mitolojik derinliği yansıtır. Efsaneler yoğunlaştırılmış mitler olarak işlev görür; destanlar ise hem mitlerden hem de halk masallarından ödünç alır. Sonuç olarak, zaman değiştiğçe, anlatı biçimleri de değişen kültürel ihtiyaçları yansıtacak şekilde değişir ve genellikle kutsal kökenleri seküler hikâye anlatımıyla harmanlar.

Anahtar sözcükler: halk bilimi, anlatı türleri, değişim, dönüşüm, ortam, varoluş

* Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, AKMB Bilim Kurulu asli üyesi/ Muğla Sıtkı Koçman University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature. onaci@mu.edu.tr.
ORCID 0000-0002-2397-0697

Interrelationships Between Narrative Genres

Abstract

Narrative genres include myths, epics, fairy tales, legends, folk tales, and fables. Although each genre is distinct, transitions and overlaps are common. Mythology, the earliest form, belongs to the sacred age of the gods. Broadly, narrative genres divide into sacred (myths, legends) and non-sacred (folk tales, jokes, etc.). Myths convey cosmic truths and divine events, while legends reflect sacred elements with varied structures. Epics, rooted in the heroic age, recount the origins and ideals of a people, often preserving pre-literate traditions. Fairy tales are flexible stories that absorb and transform features from other genres. Folk tales emerge from settled societies, offering more localized cultural narratives. Jokes, meanwhile, blend humor and wisdom, often independent but sometimes found in humorous fairy tales. When the original environment of a genre disappears, its essence survives by merging into other forms. Myths, for example, adapted into epics and fairy tales. Traces of Turkish creation myths can still be seen in early art, like cave or wall paintings. Even when fairy tales lose their religious elements, symbolic remnants of belief remain. While myths aim to convey belief, fairy tales often seek to instruct or entertain. Figures like Keloğlan exemplify the fairy tale's everyman hero, while love narratives reflect mythical depth through symbolic dreams and musical expression. Legends act as condensed myths; epics borrow from both myths and folk tales. Ultimately, as times change, narrative forms shift to reflect evolving cultural needs, often blending sacred origins with secular storytelling

Keywords: folklore, narrative genres, change, transformation, environment, existence

Giriş

Anlatmaya dayalı türlerin geçmişine doğru yol almak, tarih öncesinden başlayarak günümüz sözlü kültürünün, söz ve anlam köklerinin izlenmesi demektir. Arkeoloji biliminin yaptığı tarihlendirmeler dışında, sosyal bilimlerde: 1- Tanrılar çağı, 2- Kahramanlar çağı ve 3- İnsanlar çağı olarak veya sözün geçmişi üzerinden: 1- Sözlü, 2- Sözlü-yazılı ve 3- Sözlü-yazılı-görsel dönemler olarak bilim dünyasında tasnifler yapılmıştır (Assmann, 2001, Ong, 2014, ss. 29-97). Anlatmaya dayalı türlerin her biri bir çağa işaret etmektedir.

Anlatmaya dayalı türler mitlerle başlayıp masal, destan, efsane, halk hikâyesi ve fıkralarla devam eder. Halk edebiyatı anlatı türleri, yüzyıllar içinde zamana ve mekâna

bağlı olarak birtakım değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Bin yıllar ötesi uzak zamanların ve uzak coğrafyaların anlatılarını takip etmek, sözün ve kültürün kökenlerine doğru bir yolculuk yapmak demektir. Anlatmaya dayalı olağan veya olağanüstü olgular söze/öyküye dönüştüğünde zengin bir külliyat oluşmuştur. Zaman, mekân ve varlıklar (insanlar, hayvanlar, olağanüstü varlıklar vd.) arası yaşanmış olduğu kabul edilen olayların benzerlikleri ve farklılıkları söz konusudur.

Anlatmaya dayalı edebi türlerin ne zaman yazıya geçirilmiş olduğu ikinci dereceden önem arz etmektedir. Oluşum, anlatım/aktarım ve yazım dönemlerinin her biri türün özelliklerini belirleyen unsurlardır. Çağlar içinde hiç bir anlatı türü birdenbire ve bütünüyle kaybolmaz - zamanın ruhuna bağlı olarak - değiştirilip dönüştürülür ve böylece varlığı korunur. Anlatı türlerinin inançlarla/kutsalla bağlantısı özel bir dikkat gerektirir. Kutsal olan yeni kutsallara karışmaya, ona benzeşmeye, inanç dokularını bağlamaya eğilimlidir. Anlatmaya dayalı türleri inanca dayalı olanları ve olmayanları kendi içinde ayırmak mümkündür.

Mitler insanlığın köken bilgilerinden izler taşır. Çağlar içinde zamanla duvar resimlerine yazıya geçirilmiş belge ve bulgular, mitolojik anlatıların kaynağını oluşturmuştur. Mitlerde ağırlıklı olarak tanrıların (çok tanrılı dönemin) öyküleri anlatılır. Bir yandan mitler devam ederken diğer yandan kahramanların ortaya çıktığı destan çağı başlamıştır.

Mitler yaratılış öykülerinden dünyanın sonuna doğru (cosmogoni, antropogoni, etioloji ve eskatoloji bağlamlarıyla) bir yolculuk içinde anlatılır. En eski dinler, çok tanrılı inançlar, kendi içinde tutarlılık arz etsin etmesin yeniye karşı direnmiş olması ve sonrasında uyumlulaşması (senkronize olması) hayatın olağan akışına uygundur. Çok tanrılı/iyeli dönem tek tanrılı dinlerle kimi zaman sarmal bir vaziyette, kimi zaman kabul görülen inançlarla iç içe geçerek halk anlatılarında kendilerine yer bulmuşlardır. Mitik anlatıları “batıl” olarak nitelemek Tek tanrılı dönemden geriye doğru bakmak demektir. Mitik inançların tabiat kültüne ait kalıntıları saymakla bitmez; yaşamın tam da atar damarında, tek izlekli efsanelere geçiş yaparak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Mitlerin bilicisi olan kam ve kamka (Tülütlerde: kadın şaman), bir yandan kutsalla bağlar kurarken diğer yandan kutsal olmayan masalları anlatmışlardır (Direnkova,

2014, s. 16). Kamların hem kutsal olanı hem de olmayanı anlatıyor olması, türlerin birbirlerine karışmasına vesile teşkil etmiş olmalıdır.

Destan dönemi kahramanlar çağıdır. Kahramanlar toplumsal hiyerarşi içinde, belirgin bir yere sahiptirler: ya yöneticidirler ya da yönetimin içinde yer alırlar. Mit ve destan tanımlamalarının birbirine karıştırılması, Antik dönem, Sümer mitleri ve diğer mitik anlatılarla ilgilidir. Truva ve Odysseus mitik anlatılarında birtakım kahramanlar öne çıkar: Akhilleus, Hektor, Odysseus; kahramanlardan bazılarıdır. Mitik dönemin bu kahramanları Tanrılarla ilişkili olup gökyüzünün değil, yeryüzünün kahramanlarıdır. Bu yönüyle destan tanımlarında karışıklıklar söz konusu olmuştur. Gilgamiş anlatısı bir yanıla mit, diğer yanıla destandır. Sümer mitolojisinde tanrı ve tanrıçaların öyküleri anlatılırken - adeta insanlık adına - ölümsüzlüğü arayan bir kahramanla karşılaşılır.

Destanlar tarih öncesinden başlamış, tarihî döneme, oradan milatlı yıllara; zayıf olanın güçlü olanı yendiği yakın çağlara dek devam etmiş; aklını ve bilek gücünü kullanan kahramanlar insanlık tarihine mal olmuştur. Gilgamiş kahraman olarak hem kraldır hem de destan kahramanıdır, öte yandan Gilgamiş'in tanrı tarafı da söz konusudur. Antik dönem kahramanları gibi, Tanrılarla olan ilişkileri bağlamıyla, mitik kahraman olarak bilinir.

Destanlar kolektif yaşayan toplumun başından geçen felaketlerin, savaşların ve çeşitli mücadelelerin birer var oluş (ontolojik) öyküleridir. Milat öncesinden tarih öncesine kadar uzanan destanlardan ancak yazıya geçirildiklerinde haberdar olunmuştur. Yazıya geçirilmemiş sözde kalmış nice insanlık halleri kendi içinde varla yok arasında bir trajedidir. Alp Er Tunga destanında olduğu gibi büyük bir destanın dağınık ve bölük pörçük kalıntıları çok değerlidir.

Eski komşuların yazdıkları metinlerin bazılarında dışarıdan bakılınca ilginç, absürt/saçma gelebilir. Çin ve Fars kaynaklarındaki durum böyledir. Döneme ait sembolik çözümler yapıldığında gerçek bilgilere ulaşılabilir (Önal, 2009, ss. 57-72). Destanlar bir milletin derin tarihine işaret ederler. Şu destanı destan parçaları "Divanü Lügat'it Türk"te dağılmış hâldedir. Başka da bir kaynağı yoktur. "Alp Er Tunga" destanı tarih öncesi döneme / MÖ 7. yüzyıla, "Hakan Şu Destanı" Büyük İskender'in doğu seferine MÖ. 4. yüzyıla dek gitmektedir.

Bazı masallar susturulmuş mitlerdir. İçlerinden inanç kodları çıkarıldığında, insanoğlunun ilk edebî, ladinî ve estetik ürünleriyle karşılaşılır. Evrensel yanırlarıyla (motifleriyle) aynı masal, dünyanın dört bir kıtasında varlığını korumuştur. Masalların dağılımı, aynı insanlık halleri (gelişme) ve yayılım serüveni ile açıklanmaktadır. İnsanlığın dünyaya yayılmaları savaş-ticaret-göç yollarına işaret etmektedir. Aynı masalın dil ve kültür duvarlarını aşip farklı dillerde anlatılıyor olması, insanlığın birbirine nasıl karıştığının ve iletişim kurduğunun bir göstergesidir.

Masalların olağanüstülükleri, insan/ın/lığın önündeki engelleri nasıl aşması gerektiğine, bilim ve teknoloji yolculuğuna işaret eder. Akli kullanmak, hayat memet meselesidir. Akli kullanma zorunluluğu ilk öğretisi ve tembihtir. Hayalleri besleyen, yaşama sevincini aşıl原因 ve merak unsurunu körükleyen anlatılar insanlık tarihinin fantastik öyküleridir.

Masalların gerçek kahramanları üçüncü şahıslardır. Çoğunlukla sıradan insanların yaşamlarını anlatan masalarda, her sosyal statüden insanlar boy gösterir. Masalların kahramanları arasında saray çevresi (padişah/kral, şehzade/prens veya prenses) varsa da asıl masallar üçüncü şahıslara aittir. Masal dünyasındaki toplumsal yönetim düzeni, anlatıcılarının dünyalarından bağımsız değildir. Keloğlan/Taztarakay sıradan olma, (herkes gibi bir) kusuru bulunma adına bireyin kendini gerçekleştirmesinin sınırlarını sergiler.

Efsaneler, anlatmaya dayalı türler arasında inanç kodlarıyla varlıklarını sürdürmüşlerdir. Genellikle tek bir öykü etrafında oluşmuş, kısa bir anlatı olarak günlük yaşamda yer edinmişlerdir. Mitin damlaları olan efsaneler yaratılış, oluşum ve dönüşüm bağlamında hayatın tam merkezinde yer almaya devam etmektedirler. İnanç kodlarıyla psikolojik ihtiyaçları giderip bilinmeyenleri (kendi bağlamıyla) bilinir hale getirerek yaşatılmışlardır. Animistik bağlamda taş kesilme efsaneleri yaygın bir coğrafyaya dağılmıştır. Başını vermeyen şehit yatırlarının haritaları yapılmıştır (Ocak, 2013). Efsaneler, taşların gizeminden bitkilere, hayvanlara, dönüşümlere (metamorfozislere) dek, dünyayı gizemlerle kuşatmaya devam etmektedirler.

Halk hikâyeleri aşk ve kahramanlık üzerine kuruludur. Kimi zaman ikisi bir aradadır. Bu öyküler bilek gücünden, kılıç marifetinden çok, saz şairlerinin aşkları, sazları ve sözleri üzerine kuruludur. Köroğlu gibi kahramanlar sazla söyleşmeler bile, badeli

aşıklar tanrısal ilhamla âşık olur ve aşklarının peşlerinden giderler. Tanrının lütfu onların mücadelelerine yardımcı olur. Zor zamanlarda Hızır ortaya çıkar. Zamanın ve mekânın aşılması ihtiyacını Hızır giderir (Türkmen, 1995). Tanrının kutsal elçileri (dede, pîr, şeyh, Hızır) rüya yoluyla aşığa ulaşır ve onun aşk ateşine salacak badeyi içirip saz çalma yetisini bütün varlığına bahşederler. Âşık uyandığında artık başka biridir. Herkesin çalamadığı kadar iyi saz çalıp etkili şiirler söyleyebilir hale gelir; daha önce bilmediği, tanımadığı bir sevgilinin peşinden gider.

Yerleşik dönemlerin aşka zamanı vardır. Bu aşklar da genellikle dengi denginedir. Birbirine yakışır, benzer statülerde olanlar arasında, uzak diyarların farklı boyların ve soyların birbirine karışmasına sebep olan aşklar söz konusudur. Hak âşığı olup olmadıklarını gösteren sınamalar hikâyelerde yer alır. Bu durum Kam inançlarının nasıl evrildiğini ortaya koymaktadır. Aşk ve âşık olma Tanrı vergisi olduğu kabul edildiğinden, âşıklara hanlar ve şahlar bile saygı duyar, yardımcı olurlar.

Anlatı türlerinin sonucusu olan fıkralar, akılla doğrudan ilgilidir. Bütün varlıklar içinde gülen tek varlık insandır, akılla gülmek doğru orantılıdır. Aklın şaşkınlığı gülmeleri doğurur. Sebep sonuç ilişkisi içinde gerçekleşen sıra dışı olay, gülme öncesi muhakeme yapan aklın ürünü oluşturur.

İnsan neden güler sorusunun sebepleri çeşitli kuramlara bağlanmıştır: Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama. Bergson ise, gülmenin ortaya çıkış sebeplerini verir: Durum, söz, şekil ve karakter komiği üzerinden gülünür (1997, ss.13-89). İnsanın gülmesi, eğlenmesi, kendini eğlendirmesi, sevmesi söz konusu olabilir. Fıkra yeri geldiğinde bir iletişim silahı olarak kullanılabilir. Bir kişi kendine göre uygun olmayan bir durumu doğrudan değil, dolaylı olarak fıkra yoluyla eleştirebilir. Pek çok insanlık hâlleri fıkra türünde boy göstermeye müsaittir. Fıkraların bu yapısı başka türlerle uyumunda zorluklara neden olmaktadır.

Ortam farklılıkları fıkranın farklı anlaşılmasına sebep olabilir. Akılla olan bağlantısı akli kullanma becerisine/düzeylelerine göre değişiklik arz eder. Herkesin her fıkraya gülmediği bilinmektedir. Farklı gülme tepkileri değişik çevre, yetişme ortamı, düşünce, eğitim, görgü farklılıklarını da ortaya koyar.

Anlatıya dayalı altı türün genel özellikleri verildikten sonra, bu türlerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinde duralım.

1. Mit, Masal ve Diğer Anlatı Türleri

İnsanlık tarihi - kutsal kitaplar dışında - mitlerle de anlatılır. Mit ve kutsal kitap bilgileri zaman zaman örtüşür. Tufan hadisesi bu ortaklığın en bilinenlerindedir (Çığ, 2023, ss. 60-67). Çağlar içinde mitler, sonraki anlatılara kısmen veya yanırlarıyla karışmıştır.

Mitler olağanüstülük özellikleriyle masallarla benzerlik gösterse de, mitlerin temel özelliği inanılır olması, kutsala bağlanması veya bir zamanlar kutsal kabul edilmeleridir. Masallar kutsallıktan uzaktır ve inançlardan beslenmezler (Eliade, 1999, s. 15). İçlerinde inançla ilgili unsurlar varsa, bu durum anlatıcının tutumundan kaynaklıdır.

Mitler; yaratılış, varlığın oluşumu, dönüşümü ve sonu gibi inanç kodlarla anlatılırken masalarda, olağanüstü yanırları dışında, tanrıların öykülerine yer verilmez. İnsanlık hayalleri anlatılır. Masallar kutsalla bağlı olmadığı için herkesçe anlatılır, toplumun bir kısmından saklanmaz. Masal metninin anonim olması, toplumun bütünü tarafından içselleştirilmiş olduğunu gösterir. Uzak geçmişin mitik yasakları günümüzde gizemleriyle birlikte yaşatılmaktadır. Nusayri (Arap Aleviliği) inancına mensup olanlar arasında kutsal bilgiler, kadınlara ve çocuklara anlatılmaz; sadece erkekler bilir ve ergenlik çağına gelenlere öğretilir. Kadınlar sadece masalları bilir.

Don değiştirme, türlenme, özü türledi, özü kel / taşça oldu ifadeleri, kalburlanmak deyimi, mitolojilerden masallara geçen özelliklerdir (Ögel, 1995, ss. 77-83). Yerüstü ve yeraltı dünyasını düzene koyan kahramanların Tanrı tarafından görevlendirildiğine inanılır. Kimi zaman kahraman kartal kılığına bürünür (Eliade, 1999, s. 95; Bayat, 2015: s. 37). Yakut ve Altay Türklerinde yeraltı ruhlarıyla mücadeleler yer alır. Gökteki hanlığın oğlu yeraltı düzenini de sağlar. Böylece yeraltı yer üstüne bağlanır (Ögel, 1995, II, s. 263).

Masalın tanımı nesirle söylenmiş, inanç ve törelerden bağımsız hayal ürünü inandırmak iddiasında olmayan hayali anlatılar olarak bilinir (Boratav, 1992, ss. 76-77). Mitlerdeki olağanüstü unsurlar, hayal uyandıran masallarla örtüşür. Mit ve masal arasındaki ilişki Hakas masalları örneğinde görülür. Radloff'un Sibiry'a'dan derlediği Türk yaratılış miti, Hakas Türklerinde masala dönüşmüştür: Karya Han ve Kiji/Kişi arasındaki ilişkiler ördekler üzerinden anlatılır. Türk yaratılış mitinde geçen su yerini nehre bırakır: dibine üç kez inilir. Ağızda toprak/taş saklama, yeni dünyalar yaratma, dağların oluşumu, masal olarak anlatılır. Yeraltı ve yerüstü dünyası Erlik ve Tanrı

arasındaki ilişkiler benzerdir. Ege kemiğinden yaratılma, yasak meyvenin “Frenk üzümü” olması, Tanrı ve kuşların yaratılış öyküsü masal kıvamıyla verilmiştir (Katanov, 2000, ss. 320-333).

En çok bilinen masallar arasında yer alan Zümrüdü Anka masalında, kahraman yeraltına iner ve tekrar yeryüzüne çıkar. (Zümrüdü) Anka kuşu yukarı çıkarken “gak” dedikçe et, “guk” dedikçe su ister. Böylece aydınlık dünyaya ulaşır. Mitik inançlar arasında Kam göğe çıkarken üzerine bindiği kazla konuşur. Kaz da ona “Ungay gak gak” diye cevap verir (Radloff, 1986, s. 242). Göğe çıkış bilgileri mitlerden destanlara (Er Töştük) oradan masallara aktarılarak günümüze taşınmıştır. Türk dünyası masallarının tamamında anlatılan Zümrüdü Anka masalı aslında mitik kökenlidir. Kahramanın yeraltı ve yeryüzüne gidiş gelişleri kamlara benzerdir. Kazak, Kırgız, Özbek, Türkmen ve Azeri masallarında demirkazık/hayat ağacı, kartal, yer ve gök arası gidiş gelişler, Türkistan’dan Türkiye’ye doğru gelirken mitolojik unsurlar giderek silinmiştir (Eliade, 1999, ss. 123-125; Önal, 2023, ss. 42-49).

Mitten masala intikal eden yaygın kültler vardır (Bütüner, 2020). Ak gök temiz, kara yer kirlidir. Ülgen ve oğulları, kızları ak renktedir. Göğün üçüncü katında otururlar. Yeraltı Erlik’in himayesindedir ve karadır. Onun da çocukları vardır ve onlar da kara renklidir (Bayat, 2006, ss. 245-246). Türk yaratılış mitiyle başlayan anlatı, masalla devam ederken Sibiryadaki duvar resimlerinde çok sayıdaki “su kuşu” tasvirleri dikkat çekmektedir.

Mitik unsurların arkeolojik dayanağı kutsal inançlardır. İnsanlık tarihinde soyut düşünce inançla başlatılır. Bu dönem on bin yıldan geriye gider ve üst paleolitik çağ olarak adlandırılır. Soyut inançların somut sanat eserlerine dönüştüğü bu çağda, Güney Sibiryada Angara Irmağı çevresinde yapılan Mal’ta ve Buret arkeolojik kazılarında kaz figürleri bulunmuştur. Bu figürler kısa kanatlarıyla uçar pozisyonda kaz ve gergedanlı dalgiç kuşlarına benzemektedir. Buluntular 23 bin yıl öncesine tarihlendirilir. Moğolistan’daki Hoit-Tsenker mağara duvarındaki Kondon kaya resimlerinde büyüsel nitelikte çeşitli hayvan resimleri yer alır. Bunlar arasında ısrarla su kuşlarının çizildiği görülmüştür (Çirkin, 2018, ss. 324-325).



Görsel 1: Sibiryada duvar resimleri arasında öne çıkan “su kuşu”

“Oğuz Kağan Destanı”nda adlara, tamgalara ve ongunlara da yer verilmiştir. Pek çok kaynakta Oğuz’ın ışıktan kadından üç, ağaçtan çıkan kadından üç oğlu olur. Her birinin birer tamgası vardır. 3 + 3 = toplam 6 tamga da yırtıcı kuşlardan oluşur. Ebu’l Gazi Bahadır Han, 24 Oğuz boyunu anlatırken tamgaları arasında “bahri” ve “su kartalı”nı da sayar. Bu kuşlar yaratılış destanındaki suya dalan kuşu ve yaratılışta Tanrı Kayra Han’ın da bir kuş gibi uçtuğunu hatırlatır (1996, ss. 247-248). Çizilerin inançlardan beslendiği, soyların kutsala bağlandığı uzak geçmiş anlatıları, masal ve efsanelere dek taşınmıştır.

Altay Şamanlığında Tanrı Umay “kuş ana” olarak bilinir (Bayat, 2015, ss. 37). Umay, devlet kuşu olarak kabul edilmiştir. Simurg, Zümrüdü Anka ve Anka adları Türk kültüründe Hümay, Hüma olarak bilinir. Türkülere dek en iyi bilinen Anka kuşu talihe yardımcısıdır ve gölgesi düşen kişinin de padişah olacağına inanılır (Akalin, 1993, ss. 130-131). Akkuş Başkurlarda kutsal kuşlardandır. Kuğu, “Ak-buzat” efsanesi Humay, İral-Batır’ın ölümünden sonra, ona bağlılığından ötürü kuğuya dönüşür. Kuğu öldürülmez ve yuvası bozulmaz (Akalin, 1993, s. 129). Mitik anlatılar, ana gövdeden kopunca masal ve efsane olarak anlatılmaya devam ettirilmiştir.

2. Destan ve Diğer Anlatı Türleri

Destan çağının kahramanlık anlatıları, zamanla masal ortamına taşınmıştır. Mitlerin, destanların ve halk hikâyelerinin yanı sıra/motifleri masal dünyasına uyarlanmıştır. Bir türün doğal ortamı kaybolduğunda, diğer anlatı türünün devam eden ortamı üzerinden dönüşerek varlığını sürdürmüş olmalıdır.

Halk kültürünün aktarıcıları/anlatıcıları bilge kişilerdir. Kamlar dahil, din adamları, insanlık tarihinde saygın bir yere sahip olmuşlardır (Köktürk, 2012, ss. 223-230). Kamlar din adamı olmalarının yanında iyi bir destan anlatıcısıdır. Bu durum doğal olarak mit ve destanların birbirlerine karışmasını kaçınılmaz kılmıştır. Tuva Türklerinde destan anlatımı esnasında uyuyan kişinin ömrünün kılalacağına dair inançlar, mitik otoriteye işaret eder. Kamların Tanrı tarafından seçilmiş kişiler olduğuna inanılır. Onlar olağanüstü kahramanlık destanları yanında masalları da anlatırlar (Reichl, 2002, ss. 56-57, 69). Destan anlatı tavrı dikkat çekiçidir. Ozan bir keçe üzerinde oturup azamet ve ahenk içinde hırıldaayan bir ses tonuyla destanı anlatır (Köprülü, 1935, ss. 3-5).

Destanlar manzum bir tür olarak anlatılırken komşuların şahit oldukları olaylar doğal olarak mensur şekle dönüşmüştür. Masalların kimi zaman manzum parçaları olsa da genellikle mensur anlatılardır. Destanlar millî ve yerel bir kimliğe sahip iken masallar evrensel anlatı türleridir. Destanlarda zaman ve mekân kavramları bellidir, masallarda belli değildir. Destanlarda gerçeğe yakın ilişkiler kurulabilir, masallar ise yaşamın simetrisi olup hayal ürünleridir. Destanlar tarihten izler taşırlarken masallar kültür tarihinden izler taşırlar.

Destan kahramanlarının giyim kuşamları kendilerinin ve atlarına ait eşyalar altın ve gümüşten dir. Aynı zamanda kahramanlar olağanüstü (düşman tepeleyen, konuşan, kanatlı vb.) atlara sahiptir. Bunun anlamı destan kahramanları üst statüden yönetici, soylu ve varlıklı kişiler olmalarıdır. Oğuz Kağan destanından Manas'a kadar altından yapılmış giyim kuşamlardan ve eşyalardan söz edilir.



Görsel 2: Ermitaj Müzesi /Saint Petersburg, Pazırık kurganından çıkan pek çoğu altın olan mezar buluntuları. (Fotoğraf: Mehmet Naci Önal)

Destanlarda tarih öncesi dönemden başlanarak bir milletin var oluş öyküleri anlatılmaktadır. Hanlar/hakanlar veya dini şahsiyetler (Hakan Şu, Oğuz Kağan, Sarı Saltık vd.) üzerinden toplum/uruğ/ulus adına gerçekleştirilmiş başarılar olağan veya olağanüstü unsurlarla verilir. Padişah, şehzade ve onların başarıları üzerinden anlatılan masallar, destanlardan intikal etmiş olmalıdır. Destan kahramanları akıllarını, güçlerini/silahlarını kullanırlarken masal kahramanları çok büyük oranda akıllarını kullanırlar.

Destanlardan masallara çok sayıda intikal eden izlekler ve yanışlar mevcuttur. Dede Korkut hikâyeleri arasında mitik özellikler taşıyan “Tepegöz” masal olarak anlatılmaktadır (Ekrem ve Hilmiye, 1985: 13-17; Güvenç, 2019, ss. 135-232; Uluişik, 2018, ss. 113-127). Destanlardan masallara geçiş durumu, destan ortamının kaybolmasıyla açıklanabilir.

Masalların olağanüstü başarılar imza atan kimi kahramanlarının üst statüden kişiler olduğu belirtilmişti. Sıradan veya alt statüden insanların başarıları sonrası statü atlamaları toplumsal modeller oluşturmuştur. “Ali Cengiz Oyunu” adlı masalda Keloğlan olağanüstü işler başardıktan sonra padişahın kızını alır (Önal, 2022, ss. 41-68). Kahramanlık konulu destanlardan masallara intikal eden masallardan biri de “Dünya Güzeli” masalıdır. Kahraman olağanüstü işler yapar, perilerden yardım alır, kötülerle tekrar tekrar mücadele eder, ayak basmadık toprak bulur ve babasının gözlerini iyileştirir (Boratav, 1992b, ss. 61-68). Gurbet elde tebdil gezip kılık değiştirme, yardımcı devler, soylu sınavı, sevgili seçme yarışmaları, kızın babasına yardım gibi yanışlar arkaik destanlardan masallara intikal eden yanışlardır.

3. Halk Hikâyesi ve Diğer Anlatı Türleri

Masallar ağırlıklı olarak mensur, halk hikâyeleri manzum ve mensur karışık anlatı türleridir. Masalların zamanı duyulan, halk hikâyelerinin zamanı bilinen geçmiş zamandır. Halk hikâyelerinin konuları aşk, kahramanlık veya ikisi bir arada iken masalarda savaşçı kahramanlıklar (devler hariç) söz konusu değildir. Halk hikâyelerinde karşılıklı konuşmalar şiirlerle gerçekleştirir. Âşık edebiyatı içinde bazı saz şairlerinin başından geçenler hikâye edilirken masallar belirsiz kişiler, zamanlar ve mekânlarda geçer. Bir yanıyla halk hikâyeleri gerçek yaşama oldukça yakın bir anlatı türü iken, masallar sembolik ve hayali anlatılar olarak yaşama yansır.

Halk hikâyelerinde sıkça görülen rüya yanıışı, destan anlatıcılarında da karşımıza çıkar. Anlatıcı, rüyasında Manas destanının kahramanlarını görür; Semetey ve Külçora'nın yemeğinden yemek ister. Semetey'in verdiği pirinç taneleri, destancıları hasta eder ve uzun süre sonra iyileşip destan anlatmaya başlarlar. Rüyada destan kahramanı görülür ve kımız içilir. 40 yurda götürülüp 40 yerde kımız içenler uyandıklarında Manas destanını çalıp söylerler (Reichl, 2002, ss. 59-60).

Masalarda görülen rüyada âşık olma halk hikâyelerinden alınan yanııştır. Bazı masalarda halk hikâyesi formundan izler görülür. Mesela "Altın Toplu Sultan" masasında üç kardeş, üç kız kardeşi istemeye giderler. Aşk temalı masal halk hikâyelerinden izler taşır. Şah İsmail ve Köroğlu'nda yer alan kızın peşinden gitmeler masalla örtüşen sahnelerdir (Boratav, 1992c, ss. 182-188).

Halk hikâyesinin anlatma ortamı kaybolduğunda yerini masal ortamına ve masal formuna bırakmıştır. "Ahmet Harami Destanı" ile iki masal karşılaştırılmış, destandan kahramanlık konulu halk hikâyesine dönüşen anlatımlar: "Ölü Yiyen Derviş" ve "Terzi Kızı" adlı masalarla konu, izlek ve yanıışlar bakımından benzerlik üzerine çalışmalar yapılmıştır (Seyidoğlu, 1979, ss. 423-427).

Muhayyelât-ı Aziz Efendi'nin "Muheyyalât" adlı meşhur eserinde, masal dünyasına ait çeşitli hayaller, olağanüstü varlıklar ve olaylar hikâyeleştirilmiştir. Eflatun Cem Güney, bazı halk hikâyelerini masala dönüştürerek anlatmıştır. Dede Korkut hikâyelerini de masal tadında yeniden yazmıştır. Şah İsmail hikâyesi en çok sevilen ve anlatılan hikâyelerden biri olup isim değıştirerek masal formuna uyarlanmıştır (Önal, 2006, ss. 105-122).

4. Efsane ve Diğer Anlatı Türleri

İnanç kodlu efsanelere intikal eden mitik anlatılar yeraltı dünyasına dek uzanır. Yeraltı kötülerin dünyasıdır, yerüstü iyilerin. Ölüler Hanı İrke-Han kızı siyah tilki donunda yiğitleri kandırıp yeraltına çeker ve başlarına çeşitli felaketler getirir (Ögel, 1995, II, s. 263). Gecenin şerleri olan varlıklar, karanlık olunca yukarı çıkıp insanları aldatırlar. Cin çarpması, al, alkarısı vb. öyküler, yeraltı dünyasıyla evlilikler, halk arasında anlatılmaktadır. Efsanelerde Erlik'in dokuz kızı, şamanı göğe çıkarken yolundan etmeye çalışırlar. Erlik kara ata biner; kara sakallı ve kara yüzlüdür; atı ve kamçısı karadır (İnan,

1976, ss: 27-28). Efsanelerde ak ve kara arasındaki karşıtlık aynı zamanda yerüstü ve yeraltı mücadelelerine sahne olur.

Efsaneler genellikle kısa ve özlü, destanlar tersine uzun anlatılardır. “Destan yazmak” ifadesi deyimleşirken ne denli uzun bir tür olduğu da ima edilmektedir. Masal türü de efsanelere göre uzun anlatılar olup halk hikâyeleri halk romanlarıdır. Efsaneler bir yönüyle inanca dayalı mitlerle ortaklık oluştururken bir yönüyle de masallar gibi hayal ürünü anlatılardır. G. Grimm’e göre masal poetik/şiirseldir, efsaneler tarihidir. Masalarda gizemli, büyülmü ama inanılmaz olan olağanüstülükler yer alırken efsanelerdeki olağanüstülükler inanılır. Efsaneler belli mekân, zaman, şahıs ve olaylar etrafında gerçekleşirken, masallar geçmiş zamanlarda yaşanmış olduğu kabul edilir. Efsaneler mistik olanı içine alırken masalarda mistisizm, inanç ve dinî ibareler görülmez. Efsanelerde ahlaki bir dünya düzeni söz konusudur. Masallar eğlenceyi merak unsurlarıyla birleştirip öğretici kodların sonrasında adaletin sağlandığı anlatımlardır (Alangu, 2020, s. 151).

Destanlar içinde metne bağlı ve bağımsız efsane anlatıları çokca yer alır. “Oğuz Kağan Destanı”nda Karluk, Kığçak, Kalaç, Kangı vd. boy, soy adlarının anlatıldığı müstakil öyküler yer alır (Pehlivan, 2020: s.130). Hakan Şu destanında gelişen olaylar çerçevesinde “Altın Kan” gibi müstakil yer adları efsane olarak metinde yer alır (Banarlı, 1987, ss. 15-16).

İçinde mitik unsurlar taşıyan ve efsaneye intikal eden av öyküleri vardır. Tülüetlerde ruhların kam adayını özel bir kazanda kaydattığı, etleri uzun süre pişirdiği anlatılır. Kemikleri kontrol edildiğinde eksik kemiği çıkarsa kam adayı ölür (Direnkova, 2014, ss. 16). Halk arasında avlanan geyiğin yendikten sonra kemikleri tekrar düzenli olarak deri içine yerleştirilir. Sonra bilge/yaşlı/derviş kişinin duası sonrası geyik canlanır; ete kemiğe bürünür ve kalkıp gider (Önal, 2013, ss. 270-271). Efsanelerin bir bölümü mitin kalıntılarına işaret edip inandırma iddiası taşırlarken masalarda inandırıcı olmak söz konusu değildir (Sakaoğlu, 2002, ss. 9-13). Bazı efsaneler, masalların bir bölümünü kendi dokusuna uyarlamıştır. Bunlardan biri “Tın Tın Kabacık” masalındaki iki kardeş / Yusufcuk ile Ayşecik efsanesidir (Ergun, 1977; Boratav, 2015). Masallardan efsanelere taşınan çok sayıda olağanüstü güçler ve varlıklar söz konusudur (Polat, 2020).

Anlatı türleri içinde masallar, inançtan bağımsız bir yapıya sahip olsalar bile, inançtan beslenen anlatı türlerini süzüp bünyesine dahil edebilme özelliğine sahiptirler. Bu bağlamda aynı adla hem efsane hem de masal olan öyküler vardır: İbn Sînâ, Şahmeran, Hızır vd. (Ozan ve Öztürk, 2022; Yılar, 2016, ss. 350-487).

Farklı anlatı türleri kahramanları aynı olduğu için birtakım karıştırmalar yaşanabilmektedir. Anlatı türlerinin farklı özellikleri ayırt edici unsurlarıdır. Bazı tarihi efsaneler, olağanüstü gizemli mitik unsurlarla anlatılır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş öyküsü ve Osman Gazi'nin rüyası tarihçiler arasında "mesele" olmuştur. "Hacı Bektaş-ı Veli Vilayetnamesi"nden hareketle han/hakan/padişah olmak tanrının seçmiş olmasına bağlanır. Efsane böylece kutsala taşınır. İslam öncesi Tanrı soylu olan hakanlık anlayışından İslam sonrası geçişler uyumlaştırılarak devam ettirilmiştir (Kafadar, 2021, ss. 68-69). Efsane niteliği taşıyan ve her bir tür içinde anlatılan rüyalar kültür tarihi içinde bir külliyat oluşturur (Çelepi, 2017, ss. 45-377). Efsane anlatılardırda pek çok türbe makamı, haberci nitelikli rüyalar sonucu bulunmuştur (Önal, 2000, ss. 31-48).

5. Fıkra ve Diğer Anlatı Türleri

Bir mizah türü olarak fıkra müstakil bir türdür. Diğer türlerle ilişkisi bir şekilde girişilmiş gibi bir görünüm arz etse bile tür olarak "bağımsız" yönüyle öne çıkmaktadır. Fıkra türü giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle bir veya birkaç paragrafta tamamlanır. Fıkralar genellikle bir izlekten oluşan kısa anlatılardır. Sıradanlıktan anlam derinliğine kadar geniş bir anlama ve anlamlandırma kapasitesiyle muhakemenin sonucu olarak ortaya çıkarlar. İnsan ve insanlık arasındaki ilişkilerin olumludan olumsuzuza dek geniş yelpazesinde fıkralar da yer alır. İşlevsel boyutuyla hayatın her alanında kendine yer bulan fıkralar, insanlık hallerinin her halini ortaya koyar. Nasrettin Hoca veya yerel tipler (Temel, Karatepeli, Naim Hoca vb.) birer gülmece kahramanı olarak kültür dünyası içinde yerlerini almışlardır.

İnsanoğlu kutsal addettiği anlatı türlerinde gülmez. Mitlerde ve efsanelerde gülme durumu söz konusu değildir. Destanlar da ciddiye alınan bir tür olarak bilinir. Halk hikâyeleri hem kutsalı hem de kahramanlığı içinde barındırır. Anlatı türleri içinde masallar, hem müstakil masallarda hem de olayların akışında gülme unsurları oluşurlar.

Masalların bir bölümü “mizahi masallar” olarak sınıflandırılır. Masalların eski tasnifleri arasında “fıkra-masal” olarak geçse de, bu tasnif adlandırması yerini “mizahi masallar”a bırakmıştır. Mizahi masallarda gülme öne çıkar. Fıkralar ve mizahi masallar arasında nitelik ve nicelik farkı görülür. Masalların hacmi dışında anlatı niyeti de farklıdır. Anlatım tutumu sözün ortamına göre değişiklik arz eder. Masallar olağan ve olağanüstü her şeyi içinde taşıyan bir türdür. Üslup ve anlatım tutumu farkı, ayırt edici en önemli özelliklerindedir. Fıkralar ise kısa ve yoğun bir anlatı türüdür (Boratav, 1992a, ss. 76-77).

Mizahi masallar, masal tasnifleri içinde önemli bir yere sahiptir. Yazıya geçirilmiş masallara sürekli bir değerler manzumesi çıkarmak amacıyla bakıldığında, masalların mizahi olduğu anlaşılabilir ve kabul görmez. Mizahi masalların derin yapısında ironi vardır. Metnin tamamı dikkate alındığında tersten bir eleştiri ve öğreti yapıldığı anlaşılır. Sakarlık, vesveselik, tembellik, uyanıklık, açığızluluk, şeytani zekâ vb. durumların masalın bütünlüğü içinde okunmalıdır. Çocuk annesini ve babasını sakarlık veya yanlışlıkla öldürürken mizah gerçekleşir. Anlatıcı ve dinleyicinin doğal ortamında, niyet/durum anlaşılır. Özellikle anlatıcının gülmeleri, kahkahaları, anlatının niyetini ortaya koyar. Okur, metnin bağlamından habersiz kaldığında masal metni saçma, anlamsız ve değersiz gelebilir.

Masal türünde dolaylı olarak geçen gülme unsurlarından bir masal da “Keloğlan Hiç Alıyor” masalıdır. Keloğlan hiç almak için pazara gider. Yolda başına gelen olayların her biri mizahi oluşturur. Kendi kendine yüksek sesle “hiç, hiç, hiç” derken balıkçılardan dayak yer. “Allah bereketini artırsın” derken cezaze sahiplerinden dayak yer. Böylece başından geçenler gülmeye neden olur, mizahi her izlek/durum, fıkraya yaklaşır (Dursun, 2018, ss. 38-48).

6. Birden Fazla Türler Arasılık

Gerek İslam öncesi /Kut dönemi gerek İslam sonrası destanları arasında pek çok unsur ve tür bir aradalık özelliği göstermektedir. “Er Töştük,” “Maaday Kara,” “Altın Arığ” gibi destanlarda birden fazla tür bir iç içeridir. Ağırlıklı olarak destan türüne ait olsalar bile mit, masal, destan bir aradadır. İslam sonrası destanlar arasında da bu durum sıkça görülür. Arap kökenli destanlar arasında Battal Gazi ve devamı olan Hüseyin Gazi vd.

ile Hz. Ali hakkında anlatılan destanlarda mitik, efsanevî, menkıbevî ve masalsi özellikleri bir arada görmek mümkündür.

Hz. Ali Cenklere Türk halk anlatılarında önemli bir hacme sahiptir. Hz. Ali'nin hicretten önceki hayatı hakkında fazla bir bilgi olmamasına rağmen, sonraki yaşamı efsane, menkıbe ve rivayetlerle doludur. Onun olağanüstü yaşamı özellikle Şia kaynaklarında zengin bir menkıbe birikimi oluşturmuştur (Fırlalı, 1989, ss. 371-374; Daşdemir, 2025). Hz. Ali ile ilgili anlatılanlar, Hızır anlatılarına benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Zor durumda olanların imdadına yetişir. "Yetiş Ya Ali" nidasını duyan Ali, atı Düldül ile yetişip Zülfikar adlı kılıcıyla düşmanı yener, haksızlığı giderir, zor durumda kalanları kurtarır.

Hz. Ali'nin atı Düldül destan ve efsane kahramanıdır. Mısır hükümdarı Hz. Peygambere hediye ettiği ak katırın adı Düldül olup bir süre sonra Ali'ye hediye etmiştir (Kaya, 2014, s. 299). Zülfikar'ın da efsanevi bir öyküsü vardır. Hz. Muhammed'e gökten indirilmiş olduğuna inanılır. İki ucu çatallı kılıcı Hz. Ali'ye hediye ettiği ve kılıcın gökte yapılmış hâlde geldiğine inanılır. Kılıç hakkında "Zülfikarname"ler yazıldığı pek çok şiir vardır (Gökbel, 2019, ss. 944-947).

Hz. Ali'nin ayak değmediği bir coğrafya yok gibidir. Düldül'ün ayak izleri dağlarda yer almaya devam etmektedir. Düldül, bir ayağıyla bir dağa, bir ayağıyla diğer dağa basarak koşar ve kanatlanır (Önal, 2013, ss. 292). XII. yüzyıldan sonra Türkçe'ye tercüme edilmeye başlanılan pek çok eserde Hz. Ali'nin olağanüstü cenklere anlatılır. Bu "Cenkname"lerde efsaneler, menkıbeler ve destan unsurları bir aradadır (Çetin, 1997, ss. 43-54).

Anlatmaya dayalı türleri dışında söylemelik türlerle masal arasında da benzerlikler vardır. Tekke/tasavvuf edebiyatı içinde masal tekerlemelerine yakın kullanımlar söz konusudur. "Keloğlan ve Köse" masalındaki yalanları Muhan Bali, Kaygusuz Abdal'ın "Kitab-ı Miglate" de geçen olağanüstülüklerle karşılaştırmıştır. Masal metninin en eski şeklinin hangi asırda ortaya çıktığının bilinmediği ifade edilir. Yunus Emre'nin "Çıktım Erik Dalına" ve Kaygusuz Abdal'ın "Kırk Gün Oldu Kaynatırım Kaynamaz" şathiyeleri öne çıkan örneklerdir (Bali, 1982, ss. 34-36). Bu metinler diğer yönüyle mizahidir.

Sonuç

Çağlar boyu yaşam koşullarına göre şekillenen sözlü edebiyat, zamanla tür olarak ayrılmıştır. Türlerin ayrımları her zaman keskin bir görünüm arz etmemiş, “emanet bir söz/yanış/izlek” diğer türlerle ilişkisini sürdürmüştür. Bu türler arasında varlığını en uzun süre koruyan masallar olmuş, emanete sözlere sahip çıkmış, bünyesine kabul ederek makulleştirme konusunda mahir anlatıcıları olmuştur. Varlığını koruma gayreti anlatıcıların dağarcıklarındaki karıştırmalarla da ilişkilidir. Anlatıya dayalı türler arasında en uzun ömürlü olan masalların, efsanelerin ve fıkraların olduğu söylenebilir. Masal öncesi mitler ve masal sonrası destanlar, masal formuna dönüştürülerek varlıkları devam ettirilmiştir. Masallar unutuldukça konuları/izlekleri/yanışları birbirine karıştırılmış, bir şekilde çerçeve masallar oluşmuş, zamanla da kayıplar ve unutulmalar yaşanmıştır. Bazı masalların bir izleği veya yanışı hatırlanır hale gelmiştir. Çerçeve masal oluşumu bile kendi içindeki emanet sözlere şahitlik etmektedir. Günümüze dek gelebilen diğer bir anlatı türü olan efsaneler, mitlerin yükünü tek izlekle taşımaya devam ettirmektedirler.

İnanca, hayale, gerçeğe, gülmeye dair her bir anlatı türü postmodern dünyada elektronik çağa ayak uydurmak durumunda kalmıştır. Türlerin geçişkenliği çağların ruhuna uygun düşmektedir. Doğal ortamlardan yapay ortamlara doğru elektronikleşen çağda, anlatma yerini göstermeye bırakıyor olsa da köken bilgileri - birbirleriyle karıştırılırsa bile - zengin birer cevher metin olmayı sürdürmektedirler. Anlatmaya dayalı türler, görsel ve dijital dünyanın kök veri bankaları olarak değerlendirilmeyi beklemektedir.

Kaynaklar

- Akalın, L. S. (1993). *Türk folklorunda kuşlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Bali, M. (1982). *Halk edebiyatında nesir*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Banarlı, N. S. (1987). *Resimli Türk edebiyatı tarihi destanlar devrinden zamânımıza kadar*. İstanbul: MEB.

- Bayat, F. (2006). *Oğuz destan dünyası Oğuznamelerin tarihi, mitolojik kökenleri ve teşekkülü*. İstanbul: Ötüken.
- Bayat, F. (2015). *Türk mitolojik sistemi ontolojik ve epistemolojik bağlamda Türk mitolojisi 1-2*, İstanbul: Öküken.
- Bergson, H. (1997). *Gülme (Le rire)*, (çev. M. Ş. Tunç), İstanbul: MEB.
- Boratav, P. N. (1992a). *Türk halkbilimi 100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.
- Boratav, P. N. (1992b). *Az gittik uz gittik*. İstanbul: Adam.
- Boratav, P. N. (1992c). *Zaman zaman içinde*. İstanbul: Adam.
- Boratav, P. N. (2015). *100 soruda türk halk edebiyatı*. Ankara: Bilgesu.
- Bütüner, Ş. (2020). *Masal ve mitoloji: Türk masallarında kültlerin çözümlenmesi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı. Türk Halk Bilimi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara.
- Çelepi, M. S. (2017). *Türk halk kültüründe rüya*. Konya: Kömen.
- Çetin, İ. (1997). *Türk edebiyatında Hz. Ali cenknameleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çığ, M. İ. (2023). *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın sümer'deki kökeni*, İstanbul: Kaynak.
- Çirkin, S. (2018). *Güney Sibiryaya akeolojisi ve Şamanizm*. İstanbul: YKY.
- Daşdemir, C. (2025). *Caferi İnanç Dünyasında Mistik Anlatılar*. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Yayınlanmamış Dalı Doktora Tezi. Muğla.
- Direnkoca, N. P. (2014). *Altay ve teleüt Türklerinde Şamanizm*. Ankara: TKAE.
- Dursun, A. (2018). İnsan neden, nasıl, neye güler?: Keloğlan hiç alıyor masalında gülmece. TÜRÜK S.12, 38-48.
- Ebu'l Gazi Bahadır-Han (1996). *Şecere-i terakime (Türklerin soykütüğü)*, Haz. Zühal Kargı Ölmez, Ankara: Simurg.
- Ekrem, M. A. ve Hilmiye, M. A. (1985). *Tepegöz Dobruca masalları*. Kriterion Bükreş: Kitapevi.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm ilkel esrime teknikler*. çev. İ. Birken), Ankara: İmge.
- Eliade, M. (1993). *Mitlerin özellikleri*. (çev. S. Rifat). İstanbul: Simavi.
- Ergun, M. (1977). *Türk dünyası efsanelerinde değişim motifi*. Ankara: TDK.
- Ergun, M. (1977). *Türk dünyası efsanelerinde değişim motifi*. Ankara: TDK.
- Fırlı, E.R. (1989). Ali, *Türkiye diyanet vakfı islâm ansiklopedisi*, C. 2. s. 371-374.
- Gökbel, A. (2019). *Ansiklopedik Alevi-Bektaşî terimleri sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Güvenç, A. Ö. (2019). *Halk anlatılarının yeniden yazımı sürecinden Tepegöz (1923-2018)*, İstanbul: Ötüken.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kafadar, C. (2021). *İki cihan aresinde - Osmanlı devleti'nin kuruluşu*. İstanbul: Metis.

- Katanov, N. F. (2000). *Bilimsel eserlerden seçmeler, Hakas folkloru ve etnografyası*. Ankara: Türksoy.
- Kaya, D. (2014). *Türk dünyası ansiklopedik Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ.
- Köktürk, M. (2012). Şamandan entelektüele: bilge kişinin yol haritası. *Türk Tefekkür Dünyası Bilgi Şöleni*. (Haz. S. Özçelik), C.1, s.223-230.
- Köprülü, M. F. (1935). *Abakan türk halk edebiyatı ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiyat Enstitüsü.
- Ocak, A.Y. (2013). *Türk folklorunda kesik baş*. İstanbul: Dergâh.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi*. 5. bs. (çev. S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis.
- Ozan, M. ve Öztürk, A. O. (2022). *Şahmeran ile fantastik yolculuk Musa Abdi'den Ignác Kúnos ve Oğuz Tansel'e*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi II* (kaynaklar ve açıklamaları ile destanlar), Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Önal, M.N. (2006). Yazma, matbu ve sözlü eş-metinler arasında stilistik bir inceleme: Şah İsmail hikâyesi örneği. VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi.
- Önal, M.N. (2000). Romanya dobrucası'nda yedi türbe, *Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1998*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Önal, M.N. (2009). Kutsalın Türk kültüründeki izleri: tanrısal simgecilik, *Milli Folklor*, S. 89, s. 57-72.
- Önal, M.N. (2013). *Muğla efsaneleri (araştırma-inceleme)*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman niversitesi.
- Önal, M.N. (2022). Masal evreninden gerçek dünyaya toplumsal sınıfların aşılması: Ali Cengiz oyunu, Ali Cengiz Oyunu Çözüldü mü? (Ed. Mehmet Naci Önal ve Aysun Dursun), Muğla Sıtkı Koçman . e-kitap.
- Önal, M.N. (2023). *Türk dünyasının ortak değerleri: zümrüdüanka masalı örneği*, E.D. Tursunov'un 80. Yıl Dönümüne Adanmış Olunan Uluslararası Bilimsel ve Teorik Konferans, Almaatı, s.42-49.
- Pehlivan, G. (2020). Uygur harfli Oğuz Kağan destanı - Halk bilimsel bir tahlili - , *Milli Mecmua*, S. 16, s. 118-134.
- Polat, İ. (2020). *Türk masal ve efsanelerinde olağanüstü güçler ve varlıklar Türkiye sahasının demonoloji ve diaboljisi*. İstanbul: Selange.
- Radloff, W. (1986). *Sibiryadan seçmeler*. (çev. A. Temir), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Sakaoğlu, S. (2002), *Gümüşhane ve Bayburt masalları*. Ankara: Akçağ.

Seyidoğlu, B. (1979). Ahmet Harami destanının iki masalla karşılaştırılması. *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Ahmet Caferoğlu Özel Sayısı*, Atatürk Ü.Edebiyat Fakültesi Yayınları, S. 11, Fasikül 2, s. 423-427.

Türkmen, F. (1995). *Âşık Garip hikâyesi inceleme-metin*. 2. bs., Ankara: Akçağ. Uluişik, Y. P.

(2018). *Sibirya sahası Türk destanlarında yeraltı dünyası*. Ankara: Pegem Akademi.

Yılar, Ö. (2016). *Yemlika'dan Camasbnâme'ye Lokman Hekim'den günümüze Şahmaran (metinlerarası çözümler)*. Ankara: Pegem Akademi.

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmaya ait Yerel Etik Kurul Onayı gerekmemektedir.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: The Local Ethics Committee Approval for this study is attached.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 1-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 16-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

19. Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatı: Roman ve Hikâyenin İlk Örnekleri

Sedat Adıgüzel*

Adıgüzel, S., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss.206-225. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.86 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

19. yüzyıl Azerbaycan tarihinde çok önemli olayların yaşandığı bir devredir. Özellikle 1828 yılından sonra Rus hakimiyetine giren kuzey Azerbaycan'da sadece siyasi olarak değil kültürel olarak da önemli değişimler yaşanmıştır. Bu dönemde sayıları hızla artan Rus okullarında eğitim gören Azerbaycanlı gençler Azerbaycan kültürünün ve edebiyatının gelişimine yön vermişlerdir. Azerbaycan'da aydınlar arasında yayılan maarifçilik anlayışının da ortaya çıkışı bu döneme rastlar. Toplumun ancak eğitim yolu ile düzeltilebileceğine inanan maarifçi aydınlar, bu doğrultuda önemli çalışmalara imza atmışlardır. Azerbaycan edebiyatında modernleşme süreci de maarifçi aydınlarla başlar. Roman ve hikâyenin ilk örnekleri bu aydınlar tarafından verilir. Abbasgulu Ağa Bakıhanov'un, Kitabı Esgeriyye; İsmail Bey Gutgaşanlı'nın, Reşid Bey ve Saadet Hanım; Mirza Fetali Ahundov'un, Aldanmış Kevakib; Mirza Abdurrahim Talibov'un, Kitab Yüklü Eşşek; Celil Memmedguluzade'nin Danabaş Kendinin Ehvalatları; Neriman Nerimanov'un, Bahadır ve Sona; Sultan Mecid Ganizade'nin Mektubat-ı Şeyda Bey Şirvani adlı eserleri Azerbaycan edebiyatında roman ve hikâye türünün ilk örnekleridir. Bu çalışmada dönemin özellikleri, ilk çalışmalar ve bunların genel özellikleri üzerinde duruldu.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan edebiyatı, 19. yüzyıl, maarifçilik, roman, hikâye

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları, Güney-Batı (Oğuz) Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı/Atatürk University Faculty of Literature, Department of Contemporary Turkish Dialects and Literatures, South-Western (Oghuz) Turkish Dialects and Literatures Erzurum, Türkiye. sadiguzel@atauni.edu.tr. ORCID 0000-0002-3509-0240

19th Century Azerbaijani Literature: The First Examples of Novels and Short Stories

Abstract

The 19th century was a period when very important events took place in the history of Azerbaijan. Especially in northern Azerbaijan, which came under Russian rule after 1828, there were important changes not only politically but also culturally. During this period, the rapidly increasing number of Azerbaijani young people who were educated in Russian schools directed the development of Azerbaijani culture and literature. The emergence of the understanding of educationism, which spread among intellectuals in Azerbaijan, also coincides with this period. Educational intellectuals, who believed that society could only be corrected through education, undertook important works in this direction. The modernization process in Azerbaijani literature also began with educational intellectuals. The first examples of novels and stories were given by these intellectuals. Abbasgulu Agha Bakıhanov's *Kitap Esgeriyye*; Ismail Bey Gutgaşınılı's *Reşid Bey and Saadet Hanım*; Mirza Fetalı Ahundov's *Aldanmış Kevakib*; Mirza Abdurrahim Talibov's *Kitab Yüklü Eşşek*; Celil Memmedguluzade's *Danabaş Kendinin Ehvalatları*; Neriman Nerimanov's *Bahadır and Sona*; Sultan Mecid Ganizade's *Mektubat-ı Şeyda Bey Şirvani* are the first examples of the novel and story genre in Azerbaijani literature. In this study, the characteristics of the period, the first studies and their general characteristics were emphasized.

Keywords: Azerbaijani literature, 19th century, educationizm, novel, story

Giriş

19. Yüzyıl ve Bu Yüzyılda Azerbaycan Edebiyatının Genel Özellikleri

Azerbaycan edebiyatının gelişiminde ve modernleşme sürecinde 19. yüzyıl çok önemli bir yer tutar. Bu yüzyılın taşıdığı kendine has karakteristik özellikleri vardır. Azerbaycan'ın 1800'lü yıllarda yaşadığı siyasi ve toplumsal olaylar edebiyatın biçimlenmesinde ve zenginleşmesinde esas amiller olmuşlardır. Sözlü ve klasik edebiyat gelenekleri oldukça güçlü olan Azerbaycan edebiyatının modernleşme süreci hem beslendiği kaynakların genişliği hem de yaşanan tarihi hadiselerin edebi süreç üzerindeki etkisi bakımından değerlendirilmelidir. Bu nedenle 19. yüzyıl, üzerinde önemle durulması gereken bir devredir. *"Çağdaş Azerbaycan nesrinin tarihi, Azerbaycan edebiyatının tezahürü, teşekkülü ve fevri faaliyete geçmesi, edebiyatın müstakil bir türü olarak gerçekleşmesi 19. asırla başlatılır"* (Elişanoğlu, 1999, s. 7).

Bu yüzyılda sadece edebiyat sahasında değil kültür sahasının bütün alanlarında tarih, coğrafya, güzel sanatlar vb. sahalarda da önemli gelişmeler yaşanır. Azerbaycan matbuatının ve tiyatrosunun ilk örneklerine de bu yüzyılda rastlanır. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan ekonomik ve sosyolojik gelişmeler Azerbaycan'da Türk aydını profiline ilk öncülerinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Özellikle Rus okullarında eğitim alan bazı gençlerin Rusya'yı ve Avrupa'yı yakından tanımaları neticesinde batılılaşma fikrinin bu dönemde aydınlar arasında yayıldığı dikkati çekmektedir. 19. yüzyılın Aydınlar arasında batılılaşma ve ulusallaşma gibi düşünceler bu dönem Türk aydınının temel düşünce yapısını oluşturmuştur. Yine bu dönemde özellikle Fransız ihtilalinin de etkisi ile Azerbaycanlı aydınlar arasında milliyetçilik düşüncelerinin de yaygınlaştığı görülür. Birçok Azerbaycanlı aydın hem Rusya'da hem de Avrupa'da tanınmaya başlamış ve bu aydınların eserlerinin İngilizce, Almanca gibi batı dillerine çevrilerek neşredilmiştir.

“Rus istilasından sonra Rusça öğrenen ve bu dilin yardımı ile batı düşüncesi ile teması geçen bu ilk aydınlar kuşağının üzerinde Fransız ihtilalinden sonra Avrupa'da çiğ gibi büyüyen Hürriyetçi düşüncelerin, ulus anlayışların, halkçı akımların ve Rusya'daki ilk ihtilalci girişim olan dekabrist söylemlerin büyük ölçüde tesiri vardır. Toplumun eğitilmesi, dini -siyasi cehalete son verilmesi, bu bir nevi ya kavrulmakta olan ilk aydın kuşağının öğretsin ana hattını teşkil eder.” (Mehmetov, 2009, s. 510)

Bu düşünce yapısı dönemin ilk roman ve hikâye örneklerinde de yansımaları bulmuştur.

Modernleşme sürecinin bütün alanlarda ilk örneklerine rastladığımız 19. yüzyıl Azerbaycan kültür ve siyaset tarihinde en hareketli dönemlerden biri olarak yerini almıştır.

“Azerbaycan medeniyetinin inkişafında klasik şerg medeniyetinin, elece de Rus ve Avrupa medeniyetinin de mühüm rolü vardı. Yeni medeniyeti yaradanların çohu şergi yahşı bildikleri kimi Rus ve Avrupa medeniyetinin esasları ile de tanış olmağa başlamışdılar; bunların çoğu öz ana dilinden elave, Fars ve Rus dillerini bilirdi.” (Vurgun, vd., 1960, s. 13)

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren açılmaya başlayan Rus okullarında yetişen gençler Azerbaycan maarifçiliğinin de öncüleri oldular. Maarifçiler olarak adlandırılan bu aydınlar özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında Azerbaycan kültür tarihinin önemli isimleri oldular. Azerbaycan kültür ve medeniyet tarihinin en önemli simalarından biri olan Mirza Fetali Ahundov'un çabaları neticesinde “Gori Seminiriyası”nda Müslüman Şubesi

açılmış ve buradan Azerbaycan Kültür ve medeniyet tarihinde iz bırakmış önemli isimler mezun olmuşlardır. Bu isimler Azerbaycan kültür tarihinin önemli simaları olmalarının yanı sıra aynı zamanda Azerbaycan eğitim hayatında da önemli roller üstlenmişlerdir.

“Tiflis Müellimler İstitutunu bitirmiş S. M. Ganizade Hebib bey Mahmudbeyov da bu maarifçiler destesine dahil idiler. Azerbaycanda ilk Rus-Tatar mekteblerini açan, yeni dersliklerin yazılmasında büyük iş gören bu ziyalılar o dövrün gabagcıl pedagoji nezeriyyelerine hevesle yiyelenirdiler.” (Vurgun, vd., 1960, s. 128)

Azerbaycan’da yeni usul okulların açılması da bu döneme rastlar. Usul-ı Cedid adı verilen bu okullarda Azerbaycanlı gençler modern anlamda eğitim almaya başladılar. Bu gençler, Azerbaycan kültür ve edebiyatının modernleşmesinde önemli rol oynadılar.

Azerbaycan edebiyatının modernleşme sürecinin bütün gelişimini 19. yüzyılda yaşanan siyasi olaylara bağlamak doğru değildir çünkü bu döneme kadar tam manasıyla modern anlamda olmasa da Azerbaycan nesrinin temelleri atılmaya başlamıştı. Özellikle klasik edebiyat gelenekleri çerçevesinde oluşan nesir örneklerinin modern nesir için de birer örnek oluşturduğu bu dönem eserleri incelendiğinde dikkati çekmektedir.

19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında modernleşme sürecinin en hızlı yaşandığı devredir. Bütün türlerde ilk örneklerin ortaya çıkışı bu devreye rastlamaktadır. Azerbaycan çıkarılan ilk Türkçe gazete olan *Ekinçi* gazetesi ve sadece Azerbaycan’da değil Türk-İslam dünyasının ilk tiyatro örnekleri olarak kabul edilen Ahundov’un komedileri bu dönemde yaşanan önemli gelişmelerdir.

19. Yüzyılda Azerbaycan Edebiyatında Hikâye ve Romanının İlk Örnekleri

19. yüzyılda edebiyatın önde gelen isimlerinden biri Abbaskulu Ağa Bakıhanov’dur. Azerbaycan maarifçilik hareketinin de ilk temsilcilerinden biri olarak 1832 yılında Azerbaycan’da özel okul açmaya teşebbüs etmiş fakat bu teşebbüsünden bir netice alamamıştır. Azerbaycan kültür tarihinin önemli bir siması olan Bakıhanov, şiirlerinin yanı sıra felsefi, ahlaki ve astronomi ile ilgili eserleri ile de devrinin ileri gelen aydınları arasında yerini almıştır. Bakıhanov’un, *Riyazü’l-Kuds* adlı eserinde bütün Türk

edebiyatlarının ortak edebi miraslarından biri olan Fuzuli'nin nesir eserlerinin etkisi çok belirgindir. Klasik edebiyatta nesrin temellerinin Fuzuli ile atıldığını hesaba kattığımızda bu etkinin varlığı ve Azerbaycan modern nesrinin bu geçmişten istifade ettiğini söylemek mümkündür. Konu ve üslup benzerliği bu geleneğin bir devamı olduğunun göstergesidir. *Riyazü'l-Kuds*, 1820 yılında kaleme alınmıştır. Azerbaycan edebiyatının modernleşme sürecinde önemli bir dönüm noktası olan 1828 yılından önce böyle bir eserin varlığı, Azerbaycan edebi nesrinin tarihi gelişimi bakımından oldukça kıymetlidir.

Azerbaycan edebiyatında realizmin ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Bakıhanov, Azerbaycan edebiyatında modern hikâyeciliğin de ilk örneklerinden birini kaleme almıştır. Abbaskulu Ağa Bakıhanov'un Azerbaycan hikâyeciliğinin gelişimine çok büyük hizmetleri olmuştur. Azerbaycan hikâyeciliğinin 19. yüzyıldaki gelişim sürecinde Bakıhanov'un, *Kitab-ı Esgeriyye* adlı eseri özel bir yere sahiptir. İki gencin aşk maceralarını ve kavuşma hikâyelerini konu alan bu eser, 1833 yılında tamamlanmıştır. *Kitab-ı Esgeriyye*, konu ve şekil bakımından modern hikâyeciliğe geçiş ile klasik hikâye tarzı arasında bir konumdadır.

"*Kitab-ı Esgeriyye* garişig olarak nesir ve nezmle yazılmışdır. Eserdeki esas sergüzeşt nesirle tesvir edilmişdir. Nesrin içerisinde sepelenmiş halde verilen nezm ise esas gehramanların seciyyelerini, ruhi hallarının ışığılandırılmasında kömekçi rol oynar." (Vurgun, vd., 1960, s. 80)

Halk hikâyesi formunu hatırlatan nazım ve nesir karışık olarak yazılmış olan bu eser, döneminin dil özelliklerini ve toplumsal olaylarını yansıtmaları bakımından da dikkat çekicidir.

"Mezkur olan aşığı-sadığı- suhtecan ve meztur olan derdmendi-müstemendi-hali perişanın telhisi-beyani-hali ve izhari-sülukı- möhneti melali oldur ki, Guba şehrinde Azhengerzade Esger adlı bir cavani-növresü şirin şemali-dilfirib olub ki, hüsnü beyani megelde ve sebahati-suretdede camalda edimül-misal idi.

Bir çeşmi siyahü afeti-dil,
Bir gameti serv, çöhre Gülnar,
Bir kec külehi ki, zülfü kakil,
Boynuna salıb misali-zünnar.
Her lehze giya bahanda çeşmi..." (Esgerli, 2006, s. 38)

Azerbaycan hikâyeciliğinin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen *Kitab-ı Esgeriyye* dil hususiyetleri bakımından da dikkat çekici özelliklere sahiptir. Özellikle Farsçanın bu dönemdeki etkisi eserin dilinde kendini çok açık bir şekilde hissettirir. Hikâye ne tam anlamıyla Türkçe ne de Farsçadır fakat hikâyenin nazım kısımlarının tamamına yakınında Farsça unsurların daha fazla ağırlık kazandığı görülmektedir.

“Bir dilarami-cahan seyreti-hur,
Afitabi-feleki-hüsnü sürur.
Dilberi-mehveşi-şirinherekat,
Büti-siminbeden hur süfat,
Geddi bir servi-revan, mayeyi-naz.
Ki, bülend ondan olur payeyi-naz.
Veh ne gamet, ne giyamet, ne fizun!”

(Esgerli, 2006, s. 39)

Kitab-ı Esgeriyye, iki âşğın birbirlerine kavuştukları mutlu sonla biten bir eserdir. Azerbaycan edebiyatında hikâye üzerine araştırma yapanların büyük bir çoğunluğu bu dönem hikâyelerinin mutlu sonla bitmelerini genellikle yazarların maarifçilik anlayışına bağlı olarak yorumlasalar da bu durumun Türk halk hikâyeciliği geleneği ile de alâkalı bir durum olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

19. yüzyılda Azerbaycan edebiyatında hikâyeciliğin temelini atan isimlerden biri de İsmail Bey Gutgaşınılı'dır. 1809-1861 yılları arasında yaşayan yazar, modern anlamda Rus okullarında eğitim alan Azerbaycanlı aydınlardan biridir. Rusça ve Fransızca'yı mükemmel denebilecek seviyede bilmektedir. *Reşid Bey ve Saadet Hanım* adlı hikâyesi ile Azerbaycan edebiyatında ilk hikâye yazarlarından biri olarak kabul edilir. 1835 yılında Fransızca olarak kaleme alınan bu eser, ilk neşredilişinin üzerinden yaklaşık bir asır sonra Azerbaycan Türkçesi ile yayınlanmıştır.

Azerbaycan edebiyatının ilk hikâyelerinin karakteristik bir mevzu olan aşk, bu hikâyede de temel konudur. Reşid ve Saadet adlarındaki gençlerin aşkları üzerinden eserin yazıldığı dönemin en önemli toplumsal problemleri olarak görülen evlilik, kadın hakları ve toplumda sosyal sınıfların varlığı ve ilişkisi üzerine kurulan yan anlatılarla da zenginleştirilmiş bir eserdir. Hikâyede Reşid Bey'in tasviri, onun toplumun eskimiş kurallarına karşı çıkan ve zorbalık yerine işlerini akıl yoluyla halleden bir genç olarak yapılır. Bu genç profili o dönem aydınlarının hemen hemen tamamında arzulanan örnek

birey olarak dönemin özelliği olarak kendini gösterir. Aynı şekilde Saadet Hanım'ın da tanımadığı ve sevmediği bir gençle ailesi tarafından zorla evlendirilmek istemesine karşı çıkması, ömür boyu anne ve babasıyla yaşamayı böyle bir evliliğe tercih etmesi ve bu düşüncelerini büyük bir cesaretle dile getirmesi de dönem aydınlarının arzulanan gençlik özleminin hikâyeye yansımalarıdır.

“Ah, ezizim Şamah! Bütün dünya Reşid Beyin terifini söyler, men o gözellikte ve goçağlıgda bir gardaşım, ua bir sevgilim olmasını ne geder arzu ederdim. Men onu da düşünürüm ki, bu yahin zamanda. Ben öz necabeti ve servetile meğrur olan Esger Ağanın arvadı olmalıyam. Men onun hasiyetine beled değılem, belke o meni heç sevmir. Ah! Ele bir uşağa ere getmekdense, men daim anamın ve senin yanında yaşamağı ne geder hoş bir seadet hesab ederdim.” (Esgerli, 2006, s. 58)

Hikâyede ele alınan konular ve insan ilişkileri, eserin yazıldığı dönem itibarıyla toplumun geçirmekte olduğu değişiklik hakkında fikirler vermektedir. Bu dönem de özellikle de 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra yazılan eserlerde Rusya ve Avrupa'nın fikir ve yaşam dünyasının Azerbaycan edebi dünyasının fikri yapısının temellenmesinde çok etkili olduğu aşikardır. *Reşid Bey ve Saadet Hanım* hikâyesi de *Kitabı-Esgeriyye*'de olduğu gibi mutlu sonla biten, aşk macerası yaşayan iki aşığın emellerine ulaşip birbirlerine kavuşmaları ile sonlanır. Her iki hikâyede de yazarların maarifçi dünya görüşünün bir neticesi olarak toplumu düzeltmek, eğitmek ve kendi düşüncelerine göre yanlış olduklarına inandıkları inanç ve geleneklerden insanları kurtarmak için kendi düşüncelerinin toplumun yanlış düşünceleri üzerinde galibiyeti şeklinde yansıtmaktadırlar.

“İki sevgilinin hoşbeht olmasına ümid etmeliyiz. Oar, öz megsedlerine çatıb beraber yaşadıklarını gördükde, keçirdikleri ezabları hatırlayır ve bu hetireden büyük bir hezz alırdılar. Tutu hanım yeznesinin evinde gızının ne derce de şad ve hoşbeht yaşamasını görüb özü de hoşbeht olurdu. Ezizin rütbesi artmışdı, o, Şamaha evlenmişdi. Her gün ağalarına dua edirdi. Reşid beyin atası öz oğlunun hoşbehtliyyine çoh şad olarag, mahalı idare etmeyi ona tapşırđı.” (Esgerli, 2006, s. 73)

İsmail Bey Gutgaşını, *Reşid Bey ve Saadet Hanım*'da kadının sosyal hayattan tecrit edilmesini ve onun toplumdaki hukuktan uzak tutulmasını eleştirir. Bu eleştirilerin merkezinde de dönemin maarifçi anlayışının etkileri yatmaktadır.

19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının gelişiminde Mirza Fetali Ahundov'un ayrı bir yeri olduğunu kaydetmek gerekir. Azerbaycan edebiyatında meydana gelen değişim ve gelişimin en önemli şahsı Ahundov'dur. Bazı kaynaklar 19. yüzyılı Ahundov yüzyılı olarak adlandırırlar. "Azerbaycan edebiyatı tarihinde XIX. Esr geniş menada M. F. Ahundov esri adlana biler. Seleflerinin arzu ve emelleri onun yaradıcılığında inkişaf etdirildiği kimi, helefi olan yazıcılar silsilesi de onun mefküre ve edebi bayrağı altında toplanmışlardır" (Vurgun vd., 1960, s. 185). Ahundov, sadece 19. asrın değil bütün Azerbaycan edebiyatında modernleşmenin sembol ismidir. Bu nedenle hemen hemen bütün araştırmacıların ortak görüşü onun modern Azerbaycan edebiyatının kurucusu olduğu yönündedir. Yalnızca yazdığı hikâye ve tiyatrolarla değil fikirleri ve çalışmaları ile de devrinin en önemli maarifçi aydınlarından biri olmuştur.

"Ahundzade, ansiklopedik bir şahsiyettir. Devrinin birçok meseleleri hakkında fikirlerini söylemiş, tenkit etmiş, bazen de çözüm yolları tavsiyesinde bulunmuştur. Kaleme aldığı eserler mevzu bakımından da çeşitlilik gösterir: tarih, coğrafya, din, felsefe, akli ilimler vs. hakkında birçok yazısı, incelemesi, makalesi vardır." (Akpınar,1994, s. 54)

Türk-İslam dünyasının ilk tiyatro yazarı olan Mirza Fetali Ahundov'un 1857 yılında kaleme aldığı *Aldanmış Kevakib*, Azerbaycan edebiyatında uzun hikâyenin ilk modern örneğidir. "Mehz 'Aldanmış Kevakib' özünden evvelki nesr nümünelerinden tamamiyle fergli teze bedii deyer, estetik meziyyet kes bedir ve bütünlükde Azerbaycan nesri özünde Gerb kontekstini de ehtiva eden orijinal bedii tefekkür hadisesine çevrilir" (Esgerli, 2006, s. 12).

Aldanmış Kevakib, devrinin sosyal ve siyasi olaylarını ele alan tarihi konulu ilk eserdir. Bütün maarifçilerde olduğu gibi Mirza Fetali Ahundov da bütün eserlerinde sosyal içerikli mevzuları ön plana çıkarmıştır. *Aldanmış Kevakib*, Şah Abbas devrinde yaşanan olaylar üzerinden toplumu aydınlatacak mesajlar verme çabası içerisindedir. Hikâyede Şah Abbas, kabiliyetsiz ve zalim bir padişahdır. Etrafında iş bilmez ve dalkavuk insanları toplamıştır. Onlar da Şah Abbas gibi kabiliyetsiz kişilerdir. Bu nedenle buldukları makamları korumak için kendi menfaatlerine fakat halkın ve toplumun zararına olabilecek her şeyi yaparlar. Bu özellikleri ile halka büyük zarar vermelerine rağmen şahın nazarında değerleri artmaktadır. Mirza Fetali Ahundov'un siyasi ve toplumsal eleştiri tarzını *Aldanmış Kevakib*'in konu ve eleştirel unsurlarında görürüz. Bu üslup biraz da Molla Nasreddin tarzı bir hiciv şeklidir. Şah Abbas'ın

komutanı Zaman'ın, Osmanlı-İran savaşında, Osmanlı askerlerinin önünü kesmek, ordunun ilerleyişini durdurmak için yaptıkları kendi halkını perişan etmiş ve kendi topraklarına zarar vermiştir. Zaman Han, şahın huzurunda Osmanlı ordusunun Tebriz'e girmesine rağmen orada üç günden fazla kalmamasıyla övünmektedir.

“Meselen bundan on il egdem ki, taifayi-Osmaniyye Bekir Paşa Demirçioğlunun seresgerliyi ile yetmiş bin nefere gerib haki-İrane hücum getirmeye müsemmem olmuşdular: Gibleyi- alemin pederi-büzüğüvarı İran goşunun serdarlığını mene bagüzar etdi. Egerçi bizim goşunumuz da hesap ve ededde taifeyi-Osmaniyyeden kem deyildi, nehayet, benim heyfim geldi ki firgeyi- naciyenin goşununun güruhi-zallenin mügabılinda telefe verdim. Ona binaen emrettim ki, Osmaniyye serhedinden ta nehayeti-mülki Azerbaycan tamam dehaginın ziraetini harab etsinler ve çarpalarını govub getirsinler...” (Ahundov, 1987, s. 171)

Aldanmış Kevakib, Azerbaycan edebiyatında modern hikâyenin ilk örnekleri olan *Kitabı- Esgeriyye ve Reşid Bey ve Saadet Hanım*'dan konu, üslup ve dil bakımından farklılaşır. Bu nedenle Azerbaycan edebiyatında değişimin ve yenileşmenin sembol eserlerinden biri olarak kabul edilir. Özellikle konu bakımından sadece toplumun, halkın geri kalmışlığı gibi konular ele alınmaz, siyasi olarak da devrin eleştirel bir gözle değerlendirildiğini görmekteyiz. Yönetici zümre ve halkın her bakımdan mukayese edildiği bir anlatım ve kurgu söz konusudur.

Aldanmış Kevakib'in konusu kısaca şöyledir: Şahın, müneccimbaşının kehaneti ile yıldızların nevruzdan on beş gün sonra çarpışacağı ve bu çarpışmadan Şah Abbas'ın zarar göreceğini söylemesi üzerine, şahın etrafındakiler onun bu tehlikeden kurtulması için onun yerine Yusuf Sarraç adında halktan birini geçici olarak getirmeyi kararlaştırırlar ve Yusuf Sarraç'ı tahta çıkarırlar. Şah Abbas'ın zalim, sadece kendini ve çevresini düşünen, halkının menfaatini düşünmeyen adaletsiz ve ferasetten uzak idare anlayışına karşılık, Yusuf Sarraç'ın kısa süreliğine yaptığı idarecilik döneminde halka huzur ve refah getirir. Uyguladığı adil yönetimle herkesin sevgisini kazanır.

Hikâyede, Ahundov dönemindeki yönetim anlayışına yönelik mesajlar da verilmiştir. Bu nedenle Yusuf Sarraç karakterinin de Ahundov'un düşünce dünyası bakımından önemli bir anlam taşıdığı görülmektedir. Çünkü Yusuf Sarraç'ın yaşam hikâyesi, Ahundov'a dair bazı hususiyetleri taşımaktadır.

“Ağıllı, uzaggören ve edaletli şah olan, Yusif Serrac dindar ve mömin bir kendli ailesinde böyümüştür. Uşağlığında atası onu ruhani etmek istemiş, bu göre Gezvin şehrinde mektebe goyub ohutdurmuşdur. Yusif Serrac, Gezvinde mektebi gurtardıktan sonra İsfehanda ve Kerbelada tehsil alıb dini elmleri

öyrenmiş, lakin ruhanilerin ekseriyetinin kelekbaz olduğunu görüb 'özünü onların zümresinde dehil etmek' fikrinden uzaglaşmışdır." (Esgerli, 2006, s. 14)

Hikâyenin sonunda Şah Abbas, adamları tarafından tekrar tahta çıkarılır. Böylece halkın yaşadığı kısa süreli refah ve adaletli hayat son bulur. Halk kavuştuğu nimetin değerini bilmez ve saray ahalisinin oyununa gelerek Yusuf Sarraç'ı tahtan indirir.

"Şah Abbas cebbarlığının edna elameti bu idi ki, bir oğlunu öldürdü, ikincisinin dehi gözünü çihartdı. Dehi oğlu yoh idi, nevesi ona varis oldu. Amma kevakibi de gınamag (yeri) yohdur. Şah Abbas'ın indi-şehsine nisbeten kevakibin bir edaveti yoh idi..." (Ahundov, 1987, s. 192)

Aldanmış Kevakib dil ve üslup özellikleri bakımından devrinin hususiyetlerini taşır. Özellikle dil bakımından tamamen Arapça ve Farsça olmasa da bu dillere ait kelime ve tamlamalarla yüklü süslü ve ağır bir dili vardır. Eserde kullanılan tasvirler ve diyalog tekniğinin kullanımı bakımından da modern hikâyenin yapısal özelliklerinin başarıyla uygulandığı görülmektedir. Azerbaycan edebiyat tarihinde çok önemli bir yere sahip olan Ahundov, sadece tiyatroları ile değil hikâyeciliği ile de ekol olmayı başarmış kendinden sonra gelenlere örnek eserler bırakmıştır. *Aldanmış Kevakib*, birçok Azerbaycanlı yazar için özellikle üslup bakımından öncü bir eser olmuştur.

19. asır, Azerbaycan edebiyatında modern anlamda birçok yazar ve eserle temsil edilen bir devre olarak yerini almıştır. Özellikle bu yüzyılın ikinci yarısından sonra eser veren birçok yazarın Azerbaycan edebiyatının klasikleri olarak kabul edilecek seviyede eserler ortaya koyduklarını görmekteyiz. Birçok araştırmacı tarafından Azerbaycan edebiyatının ilk roman örneklerinden biri olarak da kabul edilen Mirza Abdurrahim Talıbov'un, *Kitab Yüklü Eşşek* adlı eseri bu dönemin en başarılı eserlerindedir. Azerbaycan edebiyatında maarifçilik düşüncesinin temsilcilerinden biri olan Talıbov, 1834 yılında Tebriz'de dünyaya gelmiş, birçok önemli esere imzasını atmış, ömrünü Azerbaycan Türklüğüne adanmış bir aydındır. *Kitab Yüklü Eşşek*, adlı eseri de maarifçi fikirlerinin hikâyeleştirilerek okura sunulduğu fabl türündeki eserlerde olduğu gibi ana karakteri Çoşşa adında bir eşek olan hem roman hem de uzun hikâye özellikleri taşıyan bir eserdir.

Kitab Yüklü Eşşek, üzerine Azerbaycan edebiyatında birçok tartışma mevcuttur. Bu eserin orijinali Fransız edebiyatına ait başka bir eserden adaptasyon olduğu üzerinde birçok görüş ortaya atılmıştır.

“Ebdürrehim bey Talibovun ‘Kitab Yüklü Eşşek’ eserini Sovet dövrünün tedgigatçıları Azerbaycan edebiyatında yazılan ilk romanlardan biri kimi değerlendirirdiler. Lakin müstegillik gazanandan sonra tedgigat imkanlarının genişlemesi neticesinde dünya edebiyatı, edebiyatşünaslığı hakkında geniş bilgiler elde edildi. Bu bilgilere yiyelenenden sonra bazı eserlerin tedgigatı ile fergli megamlar ortaya çıhdı. Bunlardan biri de Ebdürrehim bey Talibovun ‘Kitab Yüklü Eşşek’ eseridir. Tedgigatçı Tehire Hesebzadenin araştırmalarında tegdim etdiyi delilller marağlıdır: Kitab Yüklü Eşşek eserinin esli Fransız yazıcısı Pol de Koka mehsusdur...” (Talibov, 2024, s. 8)

Eser üzerine yapılan bu tartışmalar bu eserin Azerbaycan edebiyatında değeri üzerine herhangi bir olumsuz kaniya sebep olmaz çünkü *Kitab Yüklü Eşşek* yazıldığı dönemin Azerbaycan kültürüne ve toplumsal olaylarına dair birçok unsuru çok güzel işlemiş ve bu olaylara ışık tutmuştur. Bir eşeğin gözüyle toplumsal ve siyasi problemler toplumu aydınlatmak, halkı eğitmek ve uyandırmak için kullanılmıştır. Romanda Coşşa halkın bilge aklının sembolüdür. İyilikleri, güzellikleri ve doğruyu göstermenin uğraşı içerisinde. On sekiz bölümden oluşan eserin her bölümü ayrı bir hikâyeye ayrılmış ve her bölümde Coşşa'nın yaşadığı farklı bir olay anlatılarak, bu olaylardan çıkarılması gereken derslerin ne olduğu öğretici bir tarzda verilmiştir. “*İnsan güman edir ki, eşrefi-mehlugatdır, onun bildiyini başgaları bilmirler. Ey loğva insan, bil ve agah ol ki, senin bildiklerini biz de bilirik, bizim bildiklerimizi ise sen bilmirsen!*” (Talibov, 2024, s. 20).

Azerbaycan edebiyatında uzun hikâyeye türünün ilk örneklerinden biri de Celil Memmeguluzade'nin 1894 yılında kaleme aldığı *Danabaş Kendinin Ehvalatları* adlı eseridir. Celil Memmedguluzade, Azerbaycan edebiyatında birçok türde eser vermiş özellikle de hikâyeye ve mizahi edebiyat alanlarında devrinin önemli isimlerinden biri olmuştur. 1860-1932 yılları arasında yaşayan yazar, 1906 yılında Ömer Faig Nemenzade ile birlikte çıkardıkları Azerbaycan edebiyatının ilk karikatürlü mizah dergisi olan Molla Nasreddin ile Azerbaycan basın tarihinin de önemli isimleri arasındaki yerini almıştır. Devrinin önde gelen aydınlarının hemen hemen hepsini etrafında toplayan bu dergi Azerbaycan edebiyatında bir ekole de adını vermiştir. Molla Nasreddinciler olarak adlandırılan yazarlar ve şairler aynı zamanda devirlerinin de önde gelen maarifçi aydınlarıdır.

Celil Memmedguluzade, yazdığı hikâyeye, piyes ve makalelerinde devrinin sosyal ve siyasi problemlerini, Azerbaycan Türklerinin yaşadıkları sıkıntıları, daha sonraları dergisinde de yer verdiği birçok karmaşık durumu realist bir tarzda mizahi bir üslupla

kaleme almıştır. Eserleri dönemlerinin en çok beğenilen eserleri olmuşlar ve birçok araştırmacı tarafından Azerbaycan edebiyatının klasikleri arasında gösterilmişlerdir.

Danabaş Kendinin Ehvalatları, Celil Memmedguluzade'nin ilk nesir eseridir. Üslup bakımından Azerbaycan edebiyatı için büyük yenilikler taşır. Sade ve yalın üslup, basit tasvirler ve diyalog tekniğini kullanımı bakımından teknik açıdan önemli bir eserdir. Celil Memmedguluzade'nin ilk sayısını 1906'da çıkardığı Molla Nasrettin dergisinin ve bu derginin savunduğu değerlerin ilk işaretlerini *Danabaş Kendinin Ehvalatları*'nda görürüz. "Celil Memmedguluzade hermişe mövzularını müasir heyatdan ve ictimai mübarizelerden, halg meişetinden alırdı. Böyük bir heyat ve hegigat hissine, derin müşahideye malik olan edib halgının yaşayışını, psiholojiyasını çoh güzel bilirdi" (Vurgun, vd., 1960, s. 565).

19. yüzyıl Azerbaycan köy yaşamı ve bu yaşamdaki zorluklar eserde konu olarak işlenir. Güçlü-zayıf, adalet-adaletsizlik, zorbalık ve kadının toplum içindeki konumu gibi konular hikâyenin temelini teşkil etmektedir. Eserin kahramanlarından biri olan Zeynep'in şahsında ve yaşadığı olaylarda hukuksuzluğun ve güçlü-zayıf ilişkisinin toplumda geldiği boyut gözler önüne serilir. Hikâyede toplum en önemli meselesinin, ellerine geçirdikleri en küçük makamı bile çevresindeki insanlara zulmetmek için fırsat bilen Hudayar Bey gibi adamaların çevrelerine verdikleri zarar olduğu özellikle vurgulanır. Hudayar Bey, kendi köylülerine zulmedip onlara hayatı yaşanmaz hale getirirken, kendisinden üst makamlardaki insanların karşısında ise her türlü alçaklık ve rezilliği gönül rızası ile kabullenen bir tiptir. Kendisine yapılan hakaretleri kabullenen zayıf bir kişiliktir. Yazar, Hudayar karakteri ile toplumun kötü insanlardan çektiği sıkıntıları ve onların topluma verdikleri zararları göstermeye çalışır. Bununla birlikte Hudayar Bey'in karşısına onun karakterinin tam zıddı olarak Mehemmed Hesen tipi çıkarılır. Hudayar ne kadar kötülüğün, zalimliğin temsilcisi ise Mehemmed Hesen de o kadar saflığın, helal kazancın ve adaletin sembolüdür. Onun en büyük arzusu Kerbala'yı ziyaret etmektir. Hudayar Bey'in sebep olduğu olaylardan dolayı bu arzusunu gerçekleştiremez. Bu olayın hikâyede detaylı bir şekilde yer alması anlatının mesajı ile doğrudan ilgilidir. Güçlü ve zayıf arasındaki adaletsizliği ve toplumun buna duyarsızlığını gözler önüne serer. Olayın sonunda geç gelen adaletin de bir anlamı kalmaz.

Hudayar Bey'in Zeynep'in dul kaldıktan sonra onunla evlenme arzusuna kapılması, ölmüş kocasından Zeynep'e kalan malı ele geçirmek içindir. Bu evlilik için akla gelmez hilelere başvurur. Zeynep bu evlilikten sonra çok büyük sıkıntılar yaşar fakat Hudayar Bey ve onun gibiler devranlarını sürmeye devam etmektedirler. "Hudayar bey iki sebebden ötrü Zeynebi boşamadı ve boşamazdı. Heyr, boşamazdı. Hudayar bey çoh ağıllıdı. Evvela ondan ötrü boşamazdı ki, hele Zeynebi vahtı lap geçmemişdi ki, Hudayar Bey ondan el üze idi. Eger Zeynebi Hudayar beye bir tike mehebbeti olaydı, Hudayar bey onu evinden kenar elemezdi..." (Memmedguluzade, 2009, s. 122).

Danabaş Kendinin Ehvalatları, Azerbaycan edebiyatının daha önce bahsi geçen ilk hikâye ve romanlarından daha sade bir dille yazılmıştır. Celil Memmedguluzade'nin eserlerindeki edebi üslubun özelliklerinden biri olan mizahi söylem ve Azerbaycan Türkçesini en doğal şekliyle kullanma bu eserde de açıkça kendini göstermektedir. Eserdeki anlatım üslubunda yazar, halk hikâyesi anlatıcısı tavrını sergiler. Modern hikâye tarzının ve anlatım biçimlerinin yeni yeni yerleşmeye başladığı ilk dönem anlatılarında anlatıcının, bu şekilde klasik hikâye ile modern hikâye arasında bir geçiş süreci yaşadığı dikkati çekmektedir. *Danabaş Kendinin Ehvalatları* hikâyesinin girişinde "Bir Yüngülvari Mügeddime" başlığıyla yer alan bölümde anlatıcıların kendilerini tanıtmaları ve olaylar hakkında bilgiler vermeleri böyle bir geçiş sürecinin neticesidir.

"Menim adım Helil ve yoldaşımın adı Sadıgıdı. Her ikimizde Danabaş kendinde anadan olmuşug. Men özüm anadan olmuşam düz otuz il bundan ireli: yeni benim otuz yaşım var. Yoldaşım Sadıg da, men deyirem, ancag men sinde olar. Amma ben ondan biraz cavan görükürem..." (Memmedguluzade, 2009, s. 40).

Celil Memmedguluzade, bu hikâyede tasvir diyalogdan geniş bir şekilde istifade etmiştir. Bu durum hikâyeyi modern anlatım tarzına daha da yaklaştırmaktadır.

Azerbaycan edebiyatında 19. yüzyılın nesir alanındaki önemli eserlerinden bir diğeri Neriman Nerimanov'un ilk bölümünü 1896 yılında kaleme aldığı *Bahadır ve Sona* adlı romanıdır.

"İngilaba gederki Azerbaycan bedii nesri esasen küçük hecmli, derin mezmunlu ictimai yaraları teşbih eden, ohucunu eyelendirmeye, meşğul etmeye yoh, düşündürmeye, gayğı çekmeye çağırın tutarlı, tesirli eserlerden ibaret olmuşdur. Bu yaradıcılık yolu ile gedenlerden biri de N. Nerimanov idi." (Vurgun, vd., 1960, s. 727)

Bahadır ve Sona birçok araştırmacı tarafından Azerbaycan edebiyatının ilk roman örneklerinden biri olarak gösterilir. Tehran Elişanoğlu ise *Bahadır ve Sona*'yı 'balaca roman' olarak tanımlar (Elişanoğlu, 1999, s. 23). Eserin konusu bu dönem hikâye ve romanlarının birçoğunda ortak özellik olarak gördüğümüz gibi klasik halk hikâyeciliğinin konularını anımsatmaktadır. Bu eser sanki Kerem ile Aslı halk hikâyesinin modern anlatıya dönüşmüş şekli gibidir. Romanın baş karakterlerinden biri olan Bahadır, iyi bir eğitim almış, vatanperver, milletini seven ve milletinin ilerlemesi için gayret eden Azerbaycan Türkü bir gençtir. Sona ise iyi eğitilmiş, güzel bir Ermeni kızıdır. Varlıklı bir ailenin kızı olan Sona, Bahadır gibi milletini seven bir gençtir. Eser, bu iki genç arasındaki aşkın hikâyesidir.

Dönemin bütün yazarlarının ortak olarak eserlerinde işledikleri Azerbaycan Türklerinin geri kalmışlığı, din adamlarının yanlış tavırları, ana dilin önemi ve kadın hakları gibi konular *Bahadır ve Sona*'da da ana temayı oluşturmaktadır.

"-Ezizim Sona hanım! Dehi nece dalda galmasın bu millet ki, dünya elmlerinden kaçag düşübdür? Ve elmsiz millet gabağa geder mi? Getdi Zor dünyası!..

-Hagg buyurursunuz, amma bu barede gerekdir sizin ruhaniler çalışalar, çünkü halg onlara inanır.

-Beli, doğru buyurursunuz, halg ancag mollalara inanır, yeni molla ne dese halg ona emel edir. İslamın ve milletin evini yıhan bu deyilmi? Müselman filozoflardan bir deyir: 'Mehemmed peyğember hazırda öz milletine nezer etse, yeğin goyduğu dini tanımaz.'" (Nerimanov, 2022, ss. 17-18)

Roman, Bahadır'ın millet, din, medeniyet, kadın ve dil gibi konulardaki düşünceleri ile maarifçi fikir dünyasının manifestosu gibidir. *Bahadır ve Sona*'da anlatı kahramanları üzerinden Azerbaycan Türkleri ile Ermenilerin mukayesesinde proleter bir ortak halk fikrinin de tezini görmek mümkündür. Bu fikirler romanın ikinci bölümünün sonunda yer alan Sona ile babasının konuşmalarında daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar.

"-Yoh gızım, ele deyil. Her halda, biz bir milletin hissesi hesab olunurug. Bu millete dair müeyyen bir yol ve ya bir adet var. Biz haman adetlere bereks hareket ederikse, bize ayrı nezerle baharlar. Bizi camaatımız özünden hesab etmez. Sen milletini sevirsen, onun uğruna can goymağa hazırsan, razı olarsanmı haman millet seni özünden kenar etsin." (Nerimanov, 2022, s. 69)

Bahadır ve Sona'da âşıklar kavuşamazlar. Bahadır, Sona'nın bütün fikirlerini kabul edip, onunla evlenmek için Petersburg'a gitmesine rağmen intihar eder. Sona da delirir ve akıl hastanesine yatırılır. Eser sonu itibari ile de halk hikâyesine yaklaşırsa da

üslup ve dil özellikleri bakımından modern tahkiye usulünün Azerbaycan edebiyatındaki ilk ve güzel örneklerinden biridir.

Bahadır ve Sona, oldukça sade ve konuşma diline yakın bir Azerbaycan Türkçesi ile yazılmıştır. Dilin sade olması gerektiği fikri eser içerisinde de Bahadır tarafından ifade edilir.

“Bes bele, -Bahadır fikre gedib dedi- Gör bir, sen özün Türk gızı olasan, öz dilini beyenmeyesen! Öz Türk övreti olasan, iyirmi il bundan mügeddem sade Türk külfetinden çıhasan, indi... Türk kızları ancag efsere getmekden veya fireng dilini bilmekden öteri ve öz dilini, milletini düşmen tutmagdan öteri medeniyetin dalınca gedirlerse, heç getmeseler yahşıdır” (Nerimanov, 2022, s. 45).

İki bölümden oluşan *Bahadır ve Sona'nın* ilk bölümü 1896 ikinci bölümü ise 1899 yılında neşredilmiştir. Azerbaycan edebiyatında modern türlerin gelişmesi bakımından gelinen noktayı göstermesi açısından dikkate değer bir çalışmadır. Olay örgüsü, bakış açısı ve kullanılan anlatım teknikleri bakımından roman türüne bu dönemdeki en yakın eserin *Bahadır ve Sona* olduğunu söyleyebiliriz. Kahraman ve mekân tasvirleri, romanda kullanılan mektup tekniği ve diyalogların anlatım akıcılığına sağladığı katkı dikkate alındığında Nerimanov'un devrinin edebiyatlarını ve edebi anlayışların yakından takip ettiği açıkça hissedilir.

“Novruz otuz yaşında, gödekboy, canlı oğlan idi. Üzünde göze sataşan bir eybi yoh idi. Ancag üzünün çopuru, gözlerinin pişik gözüne benzemeyi, burnunun nehayetde büyük deşikleri, gulaglarının goz yarpağı tek sallanmağı insanın nezerini bir az meşğul edirdi” (Nerimanov, 2022:, s. 31)

19. yüzyılın nesir alanındaki önemli eserlerinden biri de Sultanmecit Ganizade'nin *Mektubatı-Şeyda Bey Şirvani* adlı eseridir. Bu eser iki ayrı bölümden oluşmaktadır ve yazar her iki bölüme de ayrı adlar vermiştir. Eserin ilk bölümü olan *Müellimler İftiharı*, 1898 yılında, ikinci bölümü olan *Gelinler Hemayılı* ise 1900 yılından neşredilmiştir. İki farklı adla yayınlanan romanda bölümler birbirinin devamı niteliğindedir.

Bu dönem eserlerinin genel bir özelliği olarak karşımıza çıkan maarifçi fikir anlayışı *Mektubatı-Şeyda Bey Şirvani* romanında da karakteristik bir nitelik olarak varlığını sürdürür. Özellikle yazarların maarifçi düşüncelerinin roman ve hikâyelerin baş kahramanları vasıtasıyla ve onların idealleri olarak yazarlar tarafından okuyucuya

aktarılır. Bu nedenle eserlerin baş kahramanlarının genellikle aşırı idealize edilmiş bireyler olduğunu da söyleyebiliriz. Sultanmecit Ganizade'nin, *Mektubatı-Şeyda Bey Şirvani* adlı romanının baş kahramanı olan Şeyda Bey genç bir öğretmendir. Oldukça idealist bir öğretmen olan Şeyda Bey, eğitimi sadece okullarda öğrencilere ders vermekten ibaret olarak kabul etmez. Ona göre eğitim toplumun her kesiminde ve hayatın her alanında olmalıdır. Toplum yaşadığı sıkıntılardan ve geri kalmışlıktan ancak eğitim yolu ile kurtarılabilir.

Şeyda Bey, maarifçi anlayışın idealize ettiği bir tiptir. Mesleğini seven iyi yetişmiş, müzikten ve şiirden anlayan, birkaç yabancı dil bilen ve yaşadığı dönemin genel mevzularına hâkim bir gençtir.

“Müellimlik senetine fehr edirem, elm dövletine şükür edirem... Müellimlik fehri Şeyda beye gelebe etdikde o növcecan öz senetine batini nezer ile teftiş edib gördü ki, filhegiget mal ve ecnas yohluğunda çoh devletlidir. Cacın müellimin rengi-ruyi gelbindeki iftihar rengi ile hemraleşdikde heyet ve giyafesi tekebbür hasil etmiş gibi görünürdü...” (Ganizade, 2006, s. 232)

Eser boyunca Şeyda Bey, toplumun ve milletin gelişmesinin sadece eğitimle olacağını vurgular. Tek kurtuluş yolunun okul ve eğitim olduğunu savunur. Şeyda Bey'e göre okul, cehaletin ortadan kaldırılabileceği tek yerdir. “*Mektebe gelen körpe, gorhacığ balalar cümlesinde aslanürekli gezenferler çoh vardır.. Sokrat, Erestu, İskender, Geysler, Musa, Süleyman ve hakeza geyri-geyri kübarlar hamısı hırdaca deneden ezim ağaçlar baş vuran kibi, körpece balalardan beslenib emele gelibler.*” (Ganizade, 2006, s. 237)

Aynı fikirlerin eserin ikinci bölümü olan *Gelinler Hemayili*'nde de devam ettirildiğini görmekteyiz. Bu dönem roman ve hikâyelerinde yazarların sahip oldukları maarifçi düşünce yapısına uygun olarak kadın, eşitlik, din ve ekonomi gibi toplumun temel yapısını oluşturan konularla birlikte Doğu-Batı, Müslüman-Hristiyan (Rus) mukayesesinin de varlığı dikkati çekmektedir.

“Dünyada her bir mereze elac varsa, cehl merezi üçün hergiz müalice yohdur. Herçend buyurmuşlar ki, cehalet zeherinin müslihi merifet tiryekidir, amma benim reyimle cehl eden kişi istifragçı bir merize benzer ki, mezacı heç bir devanı gebul etmez...Cehl ruhun cununculuğudur ki, merifet tevizi onu gaytaramaz. Gesavet ruhun korluğudur ki, hidayet tecellisi onu sağaltmaz.” (Ganizade, 2006, 282)

Mektubatı-Şeyda Bey Şirvani, yapı, kurgu ve dil bakımından da yazıldığı dönemin özelliklerini yansıtmaları bakımından önemli bir eserdir. Azerbaycan edebiyat tarihindeki ilk roman örneklerinden biri olarak yerini almıştır. İkili bir eser olması bakımından da

Azerbaycan edebiyatının ilk örneğidir. Dil özellikleri 19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının bütün hususiyetlerini taşımaktadır. *Mektubatı-Şeyda Bey Şirvani*, Arapça, Farsça kelime ve tanımlamalarla dolu ağır bir dille kaleme alınmıştır bu özelliğin 19. yüzyılda yazılmış bazı nesir eserlerinde özellikle de Mirza Fetali Ahundov'un, *Aldanmış Kevakib*'inde de olduğunu görmekteyiz.

“... Hudaya, bu hemin Turanzemindir ki, en tūfuliyyet gehvaresinde Hafiz gezelhanın ruhefza nefesi ile bu torpağın gohusun gohuyub, Firdovsi pakzadın möcüzane fesaheti ile vesflerin yad etmişem...İndi mindiyimiz teyyülerzin bağirtısı ve hemin uca dağlardan gelen şiheler sesi göresen, aya Rüstem neresimidir?” (Ganizade, 2006, s. 307)

Sonuç

19. yüzyıl sosyal ve siyasi açıdan oldukça önemli gelişmelerin yaşandığı bir devredir. Yüzyılın başlarında hanlıkların kendi aralarındaki iktidar mücadeleleri, bölgedeki Osmanlı, İran ve Rusya'nın birbirleriyle olan ve Azerbaycan'ı yakından ilgilendiren güç savaşları bu coğrafyayı siyasi ve iktisadi açıdan oldukça etkilemiştir. Ekonomik açıdan çok zor günler yaşayan halkın kötü vaziyeti, fakirlik ve her geçen gün daha da kapalı bir toplum haline gelişi bu yüzyılın edebi ve kültürel alanlarında da yansımaları bulmuştur. Yüzyılın başlarındaki bu siyasi karışıklığın 1828 yılında Rusya ile İran arasında imzalanan Türkmençay antlaşması ile sona ermiş gibi görünse de Çarlık Rusya'nın siyasi baskılarının Azerbaycan Türkleri için aslında bir özgürlükten ziyade çok uzun sürecek bir Rus despotizme geçiş süreci başlamıştır.

Mirza Fetali Ahundov gibi Azerbaycan edebiyatının öncü isimlerinden bazıları bu esareti bir kurtuluş olarak gördüler. Özellikle Ahundov gibi bazı aydınların bu işgal süreci Azerbaycan Türklerinin vaziyetini eskisinden daha kötü bir hale sokmuştur. Çar rejiminin baskıcı politikaları, ağır vergileri zor bir dönemden geçmiş ve fakir düşmüş halkı iyice fakirleştirmiştir.

19. yüzyıl siyasi hadiselerinin Azerbaycan edebiyatının gelişiminde en önemli etken olduğunu söyleyebiliriz. Çarlık Rusya'nın egemenliği altında Azerbaycan'da çeşitli bölgelerde Rus okulları açıldı ve bu okullarda Rusçanın eğitim dili olması nedeniyle Rusça bilen Azerbaycanlı gençlerin sayısı hızlıca arttı. Bu okullar Azerbaycan'da yetişen aydınların fikri alt yapılarının şekillenmesinde de önemli rol oynadılar. Bu süreçte birçok aydının iki yönlü eğitim aldığını görmekteyiz. Klasik

medrese eğitimi ile Rus okullarında okuyan aydınlar çok yönlü olarak yetiştiler. Birden fazla yabancı dil bilen bu aydınlar özellikle Rusça sayesinde Rus ve batı edebiyatlarını yakından takip etme ve Rus kültürünü yakından tanıma fırsatını yakaladılar. Bu durum Azerbaycan edebiyatında modern türlerin ilk örneklerinin bu dönemde ortaya çıkmasına sebep olmuş ve eserlerin teknik altyapılarının sağlam bir zemine oturmasına katkı sağlamıştır.

Azerbaycan edebiyatında uzun süren bir edebi ve fikri hareket olan maarifçilik anlayışının ortaya çıkışı da 19. yüzyıldır. Halkı aydınlatmak, özgürleştirmek ve devrin gelişmiş milletlerinin seviyesine ulaştırmak için eğitimde ve her alanda modernleşmenin savunucuları olmuşlardır. Azerbaycanlı maarifçi aydınlar Azerbaycan Türklerinin her alanda gelişmesi ve ilerlemesi için çalışmışlardır. Bu gelişmeler Azerbaycan edebiyatını da doğrudan etkileyen unsurlar özellikle Rus ve Avrupa edebiyatı yakından takip etme fırsatını yakalayan aydınlar bu alanda önemli yeniliklere imza attılar.

Bu dönemde yazılan ilk edebi örnekleri maarifçi-realist edebiyatın da ilk numuneleri olarak değerlendirmek gerekir. Bu dönem eserlerinde sert bir eleştiri üslubunun ortaya çıktığı görülür. Özellikle sosyal konulara yaklaşım, eşitlik, fakirlik, adaletsizlik, din adamlarına yönelik eleştiri ve kadın hakları gibi mevzular bazen satirik bir üslupla bazen de çok sert bir eleştiri ile eserlerde ele alınır. Bu konular sadece hikâye ve romanlarda değil bu yüzyılda Azerbaycan edebiyatında görülmeye başlayan bütün edebi ürünlerde kendini gösterir.

19. yüzyılın özelliklerinden biri de bu dönemde çeviri faaliyetlerinin de büyük bir ivme kazanmasıdır. Daha önceleri Arap ve Fars menşeli kaynakların yer Rus ve Avrupa edebiyatından örnekler almaya başlamış ve birçok klasik eser bu yıllarda Azerbaycan Türkçesine tercüme edilmiştir.

Bu çalışmanın neticesinde 19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının ve Azerbaycan edebiyatında modern anlamda yazılan ilk roman, hikâye ve uzun hikâye örneklerinin genel özellikleri ele alınmış ve Azerbaycan edebiyatının gelişim seyri üzerine bir genel değerlendirme yapılmıştır.

Kaynaklar

Ahundov M. F. (1987). *Bedii ve felsefi eserleri*. Bakü: Yazıçı.

Akpınar Y. (1994). *Azeri edebiyatı araştırmaları*. İstanbul: Dergâh.

Bakıhanov A. (2006). *Kitab-ı esgeriyye, Azerbaycan nesri antologiyası*. (haz. Zaman Esgerli). Bakü: Şerg Gerb.

Elişanoğlu T. (1999). *Esrden doğan nesr*. Bakü: Elm.

Esgerli Z. (2006). *Azerbaycan nesri antologiyası*. Bakü: Şerg-Gerb.

Ganizade S. M. (2006). *Mektubat-ı Şeyda Bey Şirvani*. Azerbaycan nesri antologiyası, haz. Zaman Esgerli, Bakü: Şerg-Gerb.

Gutgaşınlı İ. (2006). *Reşid Bey ve Saadet Hanım*. Azerbaycan Nesri Antologiyası, haz. Zaman Esgerli, Bakü: Şerg Gerb.

Mehmetov İ. (2009). *Türk Kafkası'nda siyasi ve etnik yapı eski çağlardan günümüze Azerbaycan tarihi*. İstanbul: Ötüken.

Memmedguluzade C. (2009). *Seçilmiş eserleri I-II*. Nahçıvan: Ecemi.

Nerimanov N. (2022). *Bahadır ve Sona*. Bakü: Ganun .

Talıbov E. (2024). *Kitab yüklü eşşek*. Bakü: Han.

Vurgun S., vd. (1960). *Azerbaycan edebiyatı tarihi*. Bakü: Azerbaycan Elmler Akademiyası.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declares that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 4-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 30-05-2025

Araştırma Makalesi /Research Article

Dokuz Formelinin Düşman Nitelemelerinde Kullanımı Üzerine Bazı Tespitler

Özkan Daşdemir*

Daşdemir, Ö., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 226-235. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.67 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Sayılar insan zihninin gözlemlenebilir evreni kavrayışında çok önemli bir fonksiyon üstlendiği gibi, aynı zamanda birer formel unsur olarak metaforik bağlamın da kalıplarını belirler. Gerçekliğin kendine özgü mantığı içinde farklı bağlamlar zaman zaman bir örtüşme eğilimi gösterebilmektedir. Fizik evrenin ve metaforik bağlamın kendi gerçeklik mantığı içinde örtüşme eğilimi gösteren özel örneklerinden biri dokuz formelinin bazı ortak nitelemelerde kullanılması ile ilgilidir. Dokuz sayısının bazı edebi/folklorik ve tarihî metinlerde düşmanı çeşitli yönleriyle niteleyen bir sıfat olarak -sınırlı da olsa- bir kalıplaşma eğilimi gösterip göstermediği konusunun tartışıldığı bu makalede örnek metinlerden hareketle bazı tespitlerde bulunulmuştur. Dokuz sayısının belirsiz bir çokluğu ifade ediş özelliğiyle ön plana çıktığı durumlarda bu formelin düşman nitelemelerindeki fonksiyonunun daha fark edilebilir olduğu görülmektedir. Düşmanın çeşitli nitelikleriyle yabancı, öteki ya da tanımlanması müşkül olan bir olgu olarak sayıca ifade edilmiş dokuzdan daha uygun bir sayı bulunması neredeyse imkânsızdır. Nitekim tanrısal dirliğin düşmanı olarak tasvir edilen Erlik'e bağlı betimlemelerde bu formelin yaygın olarak kullanılmış olması ortak bilinçaltındaki bir kalıplaşmayı gözler önüne sermektedir. Antik Mısır'daki dokuz düşman temsilleriyle Göktürk Kitabelerindeki Dokuz Oğuzların rastlantısal benzerliği, Emir Timur'un düşmanı alt etme hususunda deneyimlediği dokuzuncu hamle ilkesi son derece ilgi çekici tarihî önermelerdir. Başta Dedem Korkut Kitabı olmak üzere çeşitli anlatılarda karşımıza çıkan dokuz düşman nitelemeleri halk anlatılarında gizil bir kalıplaşma eğilimini sezdirmektedir. Tespit edilen örneklerde belirsiz olanın ve kaosun simgesi durumundaki düşmanın nitelenmesi için tek haneli sayıların en büyüğü olan dokuzun tercih edilmiş olması oldukça fonksiyoneldir. Bu yazıda tespit edilen edebî/folklorik ve

*Prof. Dr., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Halk Edebiyatı Anabilim Dalı/Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Department of Folk Literature. odasdemir@erzincan.edu.tr. ORCID 0000-0002-4308-3710

tarihî metinlerdeki dokuz düşman fenomenine dair örnekler kapsamlı çalışmalarla çoğaltılabilecektir.

Anahtar sözcükler: dokuz düşman, sayı, formel, Dokuz Oğuz, Thutmose III steli

Some Determinations on the Use of Nine Formals in Enemy Qualifications

Abstract

While numbers play a very important role in the human mind's understanding of the observable universe, they also determine the patterns of the metaphorical context as formal elements. Within the specific logic of reality, different contexts may sometimes tend to overlap. One particular example of the tendency of the physical universe and the metaphorical context to overlap within their logic of reality concerns the use of the nine formalisms in some common characterizations. In this article, which discusses whether the number nine has a tendency to become stereotyped - albeit limited - as an adjective characterizing the enemy in various aspects in some literary/folkloric and historical texts, some findings have been made based on sample texts. In cases where the number nine comes to the fore with its feature of expressing an indefinite multiplicity, it is seen that the function of this formal in enemy qualifications is more noticeable. It is almost impossible to find a more appropriate number than nine to express the enemy numerically, with its various qualities as a foreign, other or a phenomenon that is difficult to define. As a matter of fact, the widespread use of this formalism in descriptions related to Erlik, who is depicted as the enemy of divine unity, reveals a stereotype in the collective subconscious. The coincidental similarity between the nine enemy representations in Ancient Egypt and the Nine Oghuzs in the Gokturk Inscriptions, and the ninth move principle that Emir Timur tried to defeat the enemy are extremely interesting historical propositions. The nine enemy descriptions that we encounter in various narratives, especially in the Book of Dedem Korkut, hint at a hidden tendency towards stereotyping in folk narratives. In the examples identified, it is quite functional that the highest single-digit number, nine, was preferred to describe the enemy, which is the symbol of uncertainty and chaos. The examples of the nine enemy phenomena in literary/folkloric and historical texts identified in this article can be increased with comprehensive studies.

Keywords: nine enemies, number, formal, nine Oghuz, Thutmose III stele

Giriş

İnsan zihni doğa fenomenini sayılar yoluyla kavradığı gibi, bu sayede kaosu da düzenli bir sisteme dönüştürmüş olur. Zira insan zihninin kavrayamadığı her türlü belirsizlik bir yönüyle kaotiktir. Gözlemlenebilir evrendeki bu fonksiyonu yanında sayılar birer formel unsur olarak metaforik bağlamın kalıplarını da belirler. Gerçekliğin kendine özgü mantığı içinde söz konusu bağlamlar zaman zaman bir örtüşme eğilimi de gösterebilmektedir. Fizik evrenin ve metaforik bağlamın kendi gerçeklik mantığı içinde örtüşme eğilimi gösteren özel örneklerinden biri dokuz formelinin bazı ortak nitelermelerde kullanılması ile ilgilidir.

Bütün Orta Asya din ve inanışlarının temel sayısı olan dokuz, Türklerle Proto-Moğolların kutsal sayısıdır (Ögel, 2010, s. 299). Sami ve sonraki Yahudi-Hristiyan dünyasında önemli bir yer işgal etmeyen dokuz formeli daha çok kuzey uygarlıklarına özgü gibidir (Schimmel, 1998, s. 177). Bu yazıda dokuz sayısının bazı edebi/folklorik ve tarihî metinlerde düşmanı çeşitli yönleriyle niteleyen bir sıfat olarak -sınırlı da olsa- bir kalıplaşma eğilimi gösterip göstermediği tartışılacaktır.

Dokuz Düşman Fenomeni

“Dost sekiz, düşman dokuz.” (TDK, 1996, s. 97) şeklindeki Türk atasözünde düşmanın her zaman dosttan fazla olduğu vurgulanmış, “dokuz düşman” ifadesiyle de dokuz sayısının kolektif bilinçaltındaki çokluk metaforuna bir gönderme yapılmıştır. Zira tek haneli sayıların en büyüğü olan dokuz bu metaforun en yalın formülistik karşılığıdır. Türkçedeki “dokuz doğurmak” ve “dokuz köyden kovulmak” deyimleri de dokuz sayısının bu fonksiyonunu örneklendirmektedir. Nitekim Schimmel’e göre çeşitli kültürlerde mükemmellik sayısı ya da nihai sınır olarak kullanılan dokuz, Türkçede yuvarlak bir sayıya dönüşmüştür (Schimmel, 1998, s. 183, 188). Yabancı, öteki ya da tanımlanması müşkül olanı sayıca ifade etmede dokuzun bu fonksiyonundan sıklıkla yararlanıldığı görülmektedir. Düşmanın çoğunlukla yabancı, öteki ya da tanımlanması müşkül olanlar sınıfında yer aldığı hesaba katılırsa bu sayı söz konusu anlam karşılıklarıyla birlikte düşmanı belirsiz bir çoğunluk olarak tarif etme imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda dokuzun bir formel olarak düşmanı çeşitli yönleriyle

niteleyen bir sıfat şeklinde kullanılması eğilimine odaklanmak gerekmektedir. Nitekim Türk yaratılış mitosunda tanrısal dirliğin (kozmos) düşmanı olarak tasvir edilen Erlik aşağı dünyanın dokuzuncu katında oturmaktadır. Onun dokuz oğlu ve dokuz da kızı vardır (Çoruhlu, 2002, s. 53). Türk mitolojisinde ebedî karanlığın hüküm sürdüğü yeraltı dünyası çoğunlukla dokuz tabaka olarak tasavvur edilir ve bütün bu tabakalar kötü ruhlar tarafından korunur (Bayat, 2017, s. 18). Kuzeyli halklarda karanlık yönüyle ortaya çıkan dokuz aynı zamanda Kadim Meksika ve Çin mitolojilerinde ölümler diyarının da sembolüdür. Yunan mitolojisinde ise ölümler diyarındaki Styx Irmağı'nın dokuz dönemeci vardır (Schimmel, 1998, ss. 179, 190). Türk yaratılış mitosunun bazı versiyonlarına göre Erlik'in sarayı "Toybadım" (doymadım) adında olup dokuzuncu tabaka yeraltında insanların gözyaşlarından oluşmuş dokuz nehrin üstüne kurulmuştur (Bayat, 2017, s. 36). Radloff'un Proben serisinde kayıtlı bir masalda yerin altındaki dokuz denizden bahsedilir (Ögel, 2010, s. 583). Güney Sibirya'dan derlenen bir destana göre yalnızca gökyüzünde değil, yeraltında da ikinci bir dokuz dallı kutsal ve ulu ağaç vardır. Burada İrle Han'ın evi betimlenirken evin tam önündeki bir yeraltı ağacından söz edilir. Bu ağaç bir kök üzerinden dokuz budak olarak biter. Bu dokuz budak ağacın hepsi Han'ın malıdır (Ögel, 2010, ss. 111-113). Tanrısal dirliğe aykırılıkla ilgili tasavvurlarda dokuzun belirsizliği ya da kaosu işaret eden bir formel olarak kullanılması Türk yaratılış mitosunun sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Verbitskiy'nin derlediği Altay yaratılış destanında Bay Ülgen tarafından fazladan yaratılan dokuz ayrı dünyadan, doksan dokuz dünyanın ortancalar ortasından bahsedilir (Ögel, 2010, ss. 434-435). Bu mitosun Radloff derlemesinde ise Tanrı'nın buyruğuyla biten dokuz dalın kökünden dokuz kişi kılınacak, bunların özünden de dokuz oymak türeyecektir. Ancak bunlar Tanrı'nın yasakladığı Şeytan aşını yiyenler olduğundan Tanrı bu dokuzlara "boyunuzu dokuz kız, dokuz oğlan türetsin" diye hiddetlenmektedir (Ögel, 2010, ss. 453-457).

Ögel, Türklerde tanrı ve şeytan unsurlarının, biri diğeri için lazım olan iki vücuttan ibaret olduğunu belirtir. Zira ona göre göğün, Tanrı'nın; yerin de Şeytan'ın ülkesi olduğuna dair fikirler, Türk dinine sonradan, yeni zamanlarda Şamanizm yoluyla girmiştir (Ögel, 2010, s. 282). Erlik'in bütün kötülüklerine rağmen, kutsallık ve tanrısal özellikleri kaybolmamıştır. Halbuki Buryatlar, Erlik'i kişileştirmiş ve kötü bir kişi haline sokmuşlardır. Erlik adını kullanmayan Moğol kabileleri, ona kendilerine göre adlar takmıştı. Moğol-Buryat kozmogonisine göre Doğu Tanrısı, insanların düşmanıdır.

İnsanları kötülüğe yönelten, her türlü fena şeylere meylettiren odur. Bu tanrının özelliği, iyilikle ve iyilik getiren her şeyle mücadeleleydi. Altay'da olduğu gibi Buryat kozmogonisinde de Tanrı ile Şeytan arasındaki savaş, insanın yaratılışı ile başlıyordu. Bu düşmanlık (antagonism) bazı kısa sulh devreleri ile devam edip gidiyordu. Kötülük getiren Doğu Tanrısı'nın maiyetinde birçok küçük tanrılar da vardır. Bunlar arasında "Dokuz Kana Susamış Tanrılar" (Yuhun-Şuhan-Tenggeri) insanlara kötülük getiren fırtınalar ile kan yağmurları verirlerdi (Ögel, 2010, s. 450). Dokuz sayısının belirsizlik ve kaosu anlamlandırma fonksiyonu yanında Türklerin kutsal sayılarından biri olduğu daha önce ifade edilmişti. Dokuz katlı gök ya da dokuz felek tasavvuru (Ögel, 2010, ss. 101, 299) bu anlayışın en bariz göstergesidir. Buna rağmen aşağı dünyanın, bir anlamda tanrısal dirliğin (yani kozmosun) karşıtı olan kaosun dokuz sayısı ile nitelenmesi, esasında Ögel'in tezinde öne sürdüğü özdeşlik ilkesine de aykırı görünmemektedir.

Düşman nitelemelerinin dokuz sayısı ile ifade edilişi yalnızca mitosa mahsus bir durum değildir. Nitekim dokuz düşman fenomeninin kayıtlı en eski tarihî örneği Antik Mısır sanatında yabancıların veya başkalarının görsel bir temsili olan Dokuz Yay'da kendini göstermektedir. Mısır'da Dokuz Yay dışında yabancılarla ilgili genel bir temsil yoktur. Mısır'ın dokuz düşmanının yerine geçebilme yeteneği nedeniyle bu terimin kapsadığı halklar, düşmanlar değiştikçe zamanla değişmiştir. Mısır hiyerogliflerinde Dokuz Yay ifadesi bir yay ve üç dikey çizgiden oluşan üç set olarak yazılıdır. Burada dokuz sayısı bütünlüğü ifade etmek için mecazi olarak kullanılmıştır. Hiyerogliflerin birebir çevirisi kullanıldığında bu ifade aynı zamanda sonsuz, sayısız yabancı topraklara veya yabancı toprakların bütününe de işaret ediyor olabilir (Tait, 2003, ss. 155-185). Antik Mısır'ın düşmanlarını temsil eden Dokuz Yay'ın aynı zamanda teolojik olarak kaosun bir yönünü temsil ediyor olması da mümkündür (Waziry, 2019, s. 18). Dokuz Yay fenomeniyle özdeşleşen Thutmose III'ün (MÖ. 1479-1425) Bronz Sfenksi, aslan vücutlu kralın hükmettiği Dokuz Yay'la birlikte takdim edilmiştir. Kralın üzerinde oturduğu zeminde ayaklarının altında betimlenen yayların sayısı dokuzdur. Onun etkileyici fetihleri ve başarılarını dönemin kâtipleri ustaca özetleyerek Karnak'ta bulunan geniş bir stel üzerine hiyerogliflerle kazımışlardır. Amon-Ra'nın krala yaptığı bir konuşma izlenimi veren söz konusu metinde Thutmose III'ün dokuz düşman üzerindeki egemenliği tek tek sayılarak "Kral hazretlerini her yerde, Dokuz Yay topraklarında

kahkahalarla güldürdüm.” ifadesiyle bu durum pekiştirilmiş olur (Budge, 2010, s. 139-144). Stelde konuşan Amon-Ra'nın krala bahsettiği fetih ve başarıların sunumu epik söylevin en başarılı örneklerinden olan Göktürk Kitabelerini hatırlatır niteliktedir. Sunum tekniği ve epik-estetik kıymeti yanında Thutmose III steli ile kitabeler arasında dokuz düşman fenomeni hususundaki rastlantısal benzerlik de şaşırtıcıdır. Barthold'un kitabelerle ilgili muhtelif çalışmalarındaki düşüncelerini özetleyen Laszlo, kitabelerde zikredilen Türk, Oğuz, Türk Oğuz ve Dokuz Oğuz adlarının aynı kavmi ifade ettiğini belirtir. “Gök Türk kağanları da Dokuz Oğuz kavminden neşet etmişlerdir. Yalnız kitabelerde Dokuz Oğuzlar kağanın asi düşmanları arasında da zikredilmişlerdir. Kağanlar bu kavimle (yani kendi kabileleriyle) uzun harpler yapmak mecburiyetinde kalmışlardır (Laszlo, 1950, s. 37).” Elteriş Kağan devrinde Göktürklerin düşmanları arasında Dokuz Oğuzlar yine zikredilmiştir. Kağan kendisine düşman olan kuzeydeki Dokuz Oğuz memleketini ve bütün düşmanlarını mağlup etmiştir. Gök Türklerin Dokuz Oğuzlara karşı yaptıkları devamlı harplere dair etraflı bilgiler verilen kitabelerde Bilge Kağan bu harplerin tasvirine başlarken Dokuz Oğuzların kendi kavmi olduğunu, bunların kendisine karşı ayaklandıklarını zikreder. Kül Tegin kitabesine göre Dokuz Oğuzlarla bir yılda beş defa, kendi kitabesine göre dört defa harp etmiş ve onları daima mağlup etmiştir. Bazen Dokuz Oğuz bazen sadece Oğuz adıyla anılan bu kuvvetli kavim kitabelerde daima Göktürklerle karşılaştırılmışlardır. Göktürlere karşı düşmanca duygular besleyen bu topluluk, Göktürk kağanı tarafından mağlup edilmişse de onlara karşı sık sık isyana devam etmiştir (Laszlo, 1950, ss. 38-40). Dokuz Oğuz tamlamasındaki dokuz ifadesinin kaosu temsil eden bir yanı olmakla birlikte dokuzlu teşkilat Türklerde evelden beri var olan bir durumdur. Hatta Türklere komşu bazı devletlerde de görülen bu yapı Ögel'e göre belki de Türkleri taklit suretiyle ortaya çıkmıştır (Ögel, 2010, s. 298). Hamilton, başlangıçta dokuz boy, yani tokuz oğuştan oluşan bir konfederasyonu tanımlayan ifadenin bir süre sonra özel ad gibi algılanır olunca başarısız bir yarım uyak izlenimi veren Tokuz Oğuş'un tam uyaklı Tokuz Oğuz ifadesine dönüşmüş olduğunu düşünmektedir (Hamilton, 1997, s. 189). Dokuz Oğuz'un tarihî-etimolojik izahları yanında söz konusu ifadenin dokuz formeline bağlı bir düşman nitelemesinde kullanılması da izaha muhtaç görünmektedir. Kitabelerde ve çeşitli kaynaklarda anılan mahdut topluluk adları Türk boylarını tanımlamada sıklıkla kullanılmış olsa da hiçbiri Dokuz Oğuz adı kadar meşhur olmamıştır. Kül Tegin kitabesi kuzey yüzünde Bilge Kağan kendi kavmi olan Dokuz Oğuz'un gök, yer bulandı-

ğı için düşman olduğunu söyler. Kitabelerde düşmanlıkları asilik nispetinde olan Dokuz Oğuzlardan başka Kül Tegin'in öldürdüğü düşmanlar için de dokuz er nitelemesi yapılır. Kitabenin aynı yüzünde onun düşmanlarını yok edişi betimlenirken dokuz eri çevirerek vurduğu ve başka bir yerde ise dokuzunu mızrakladığı aktarılır (Ergin, 2009, s. 26-27).

Dedem Korkut Kitabı'nda da dokuz düşman fenomenine ilişkin çeşitli örnekler mevcuttur. Destanlarda dokuz ve katlarıyla nitelenen "tümen" ifadesi üzerinde çeşitli görüşler öne sürülmüştür (Alkaya, 2021, ss. 191-207). Ancak burada dikkate değer husus kitabın Dresden nüshasında kayıtlı Begil Oğlu Emren'in Boyu'nda üç yerde geçen "dokuz tümen Gürcistan" tamlamasıdır. Dedem Korkut Kitabı'nda Oğuz'un düşmanları arasında anılan Gürcistan için bu boyda "Tokuz tümen Gürcistan'uhn haracı geldi." (Ergin, 2008, s. 216), "Tokuz tümen Gürcistan ağzına varup kondı." (Ergin, 2008, s. 216), "İli günü köçerek tokuz tümen Gürcistan'a gidelüm." (Ergin, 2008, s. 218) ifadeleri geçer ve burada düşman dokuz formeliyle nitelenir. Bu niteleme Türklerdeki dokuzlu teşkilatlanma yapısının komşu halklara yansımaları şeklinde değerlendirilebileceği gibi; anlatıcı, düşmanı kendi aşına olduğu askerî örgütlenme yapısıyla tasvir etmiş de olabilir. Ancak Kazan Bey Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olduğu Boy'da Oğuz beylerine şarap dolduran dokuz kara gözlü kâfir kızı nitelemesi (Ergin, 2008, s. 154) dokuz düşman fenomenine oldukça uygun bir örnektir.

Söz konusu önermelere uygun bir başka örnek Tüzükât-ı Timur'da kayıtlıdır. Devletini Türk-Moğol askeri örgütlenme unsurlarıyla genişleten Timur, on iki bin atlı askerinin dokuz bölüğe bölünmesini emretmiştir. Dokuza bölünmüş asker bölüklerine çeşitli yönergeler veren Timur'a göre düşman bölükleri üzerine dokuz defa, ardı ardına kılıç darbesi gelince, en sonuncu, dokuzuncu darbede düşman bölüklerinin kırıldığı tecrübeyle sabittir (Sahîbkıran Emir Timur Muhammed Tarağay Bahadıroğlu, 2010, ss. 123-124). Düşmanla mücadelede dokuzuncu darbenin ehemmiyeti yanında Abakan Türk masallarında sıkça görülen bir motif olarak ikili savaş tipi mücadelelerinin dokuz yıl sürmesi (Ögel, 2010, s. 181) ve Truva'nın dokuz yıl kuşatılmış olması (Schimmel, 1998, s. 177) da dikkate değer örneklerdendir.

Sonuç

Çeşitli kültürlerde mükemmellik sayısı ya da nihai sınır olarak kullanıldığı kabul edilen dokuzun Türk kültüründeki yuvarlaklaşma eğilimi, bu formelin yaygın bir kullanım alanı olduğunu göstermektedir. Türk yaratılış mitosunda Bay Ülgen tarafından fazladan yaratılan dünyaların dokuz ve katlarıyla nitelenmesi durumu bu sayının belirsiz bir çokluğu ifade ediş özelliğiyle ilgilidir. Dokuzun bu fonksiyonu düşman nitelemeleri için oldukça uygun görünmektedir. Zira düşmanın çeşitli nitelikleriyle yabancı, öteki ya da tanımlanması müşkül olan bir olgu olarak sayıca ifade edilmişinde dokuzdan daha uygun bir sayı bulunması neredeyse imkânsızdır. Nitekim tanrısal dirliğin karşıtı şeklinde tanımlanabilecek aşağı dünya tasavvurlarında sıklıkla karşımıza çıkan dokuz formeli birçok mitolojide de benzer şekilde kullanılmaktadır. Türk mitolojisinde tanrısal dirliğin (kozmos) düşmanı olarak tasvir edilen Erlik (kaos) ve onun ayartmasına kanan ilk insanların dokuz formeliyle nitelenmesi söz konusu tasavvurları gözler önüne sermektedir. Antik Mısır'da yabancı ve düşmanları temsil eden dokuz sayısının düşmanlar değıştikçe sabit kalması ise söz konusu temsilin bu kültürde kalıplaştığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Dokuzlu teşkilat her ne kadar Türk devlet geleneğinin bir hususiyeti olsa da Göktürk Kitabelerinde düşman vasfıyla takdim edilen Dokuz Oğuz topluluğundan ve ortadan kaldırılan dokuz öbek düşmanlardan sıklıkla bahsedilir. Dedem Korkut Kitabı'nda düşman dokuz tümen olarak nitelendiği gibi, Oğuz beylerine şarap dolduran düşman kızlarının sayısı da dokuzdur. Ayrıca Emir Timur'a nispet edilen ampirik bilgi ve çeşitli anlatı motifleri dokuz formelinin düşman nitelemelerindeki kullanımını çok yönlü olarak örneklendirmektedir. Ezcümle dokuz sayısının bazı edebî/folklorik ve tarihî metinlerde düşmanı çeşitli yönleriyle niteleyen bir formel olarak karşımıza çıkması tamamen rastlantısal olmamalıdır. Kimi zaman yalın bir gerçeği, kimi zaman metaforik bir yapıyı işaret eden bu nitelemeler her iki bağlamın örtüşme alanlarından biri olarak görülebilir. Söz konusu nitelemeler tamamen rastlantısal olmadığı gibi yabancı, öteki ya da tanımlanması müşkül olanı dokuz sayısı ile niteleme fonksiyonu -neredeyse- kalıplaşmış gibidir. Nitekim belirsiz olanın ve kaosun simgesi durumundaki düşmanın nitelenmesi için tek haneli sayıların en büyüğü olan dokuzun tercih edilmiş olması oldukça fonksiyonel görünmektedir. Bu

yazıda tespit edilen edebî/folklorik ve tarihî metinlerdeki dokuz düşman fenomenine dair örnekler kapsamlı çalışmalarla çoğaltılabilecektir.

Not

1 Dokuz Oğuzların kökeni, diğer Türk boylarıyla alakaları, etnonim ve etimoloji konularında etraflı çalışmalar vardır (Sümer 1997: 420-427; Hamilton, 1997: 187-232; Erkoç vd. 2019).

Kaynaklar

Alkaya, E. (2021). Dede Korkut kitabında geçen doksan tümen ifadesi üzerine. *IX. Uluslararası Türk Dili Kurultayı: Bilge Tonyukuk anısına* (Ankara: 26-30 Eylül 2021) I. Cilt. Türk Dil Kurumu, 191-207.

Bayat, F. (2017). *Kadim Türklerin mitolojik hikâyeleri*. Ötüken.

Budge, E. A. W. (2010). *Antik Mısır edebiyatı – Yazınsal Metinler*. (çev. S. Albayrak) İlyas.

Çoruhlu, Y. (2000). *Türk mitolojisinin anahatları*. Kabalıcı.

Ergin, M. (2008). *Dede Korkut kitabı I - Giriş, metin, faksimile-*. 6. bs., Türk Dil Kurumu.

Ergin, M. (2009). *Orhun abideleri*. İstanbul: Boğaziçi.

Erkoç, H. İ. vd. (2019). *Dokuz Oğuzlar ve Oğuzlar üzerine araştırmalar*. (ed. T. O. Özgün). Gece Akademi.

Hamilton, J. (1997). *Tokuz-Oğuz ve on Uygur*. (çev.Y. Koç, İ. Birkan) *Türk Dilleri Araştırmaları*, 7, 187-232.

Komisyon (1996). *Bölge ağızlarında atasözleri ve deyimler*. Türk Dil Kurumu.

Laszlo, F. (1950). Dokuz Oğuzlar ve Gök Türkler. (çev. H. Eren) *Belleten*, 53 (14), 37-44.

Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi - I. Cilt*. 5 bs., Türk Tarih Kurumu.

Sahibkiran Emir Timur Muhammed Tarağay Bahadıroğlu (2010). *Timur'un günlüğü -Tüzükât-ı Timur-*. 2. bs, (haz. K. Şakirov, A. Aslan). İnsan.

Schimmel, A. (1998). *Sayıların gizemi*. (çev. M. Küpüşoğlu). Kabalıcı.

Sümer, F. (1997). Tokuz Oğuzlar. M.E.B. *İslâm ansiklopedisi*. Millî Eğitim Bakanlığı, 420-427.

Tait, J. (2003). *Never had the like occurred: Egypt's View of its Past*. UCL.

Waziry, A. (2019). An unpublished pedestal of Ramses II from Antinoopolis with reference to the nine bows. *Journal of Ancient History and Archaeology*, 6, 14-29.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 13-04-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 28-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Nostalji Bağlamında Kentsel Yenileme: Hamamönü Örneği*

Gözde Tekin **

Tekin, G., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 236-262. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.78 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Kentleşme, sanayileşme, modernleşme gibi süreçler nedeniyle terk edilen veya savaş, afet gibi yıkımlarla çöküntü alanı hâline gelen kent merkezlerinin, özellikle tarihî kent merkezlerinin yenilenerek kentlinin kullanımına ve turizme açılması sıklıkla karşılaşılan kentsel yenileme uygulamalarındandır. Türkiye’de 2000’li yıllardan sonra sayıları artan bu kentsel yenileme alanlarında nostaljik, yerel, otantik, geleneksel imgeler, mekânlar ve faaliyetler ön plandadır. Ankara’nın eski kent merkezinde yer alan Hamamönü de 2006 yılında başlayan yenileme çalışmalarından sonra turizme açılmıştır. Bölgedeki uygulamalar, bölgenin eski cazibeli günlerinin geri gelmesi, geçmişin sosyal atmosferinin hissedilmesi, nostaljik günlerin yeniden yaşanması üzerine temellendirilmiştir. Bu çalışmada, uygulayıcıların nostalji odaklı söylem ve faaliyetlerine ve bunların Hamamönü’nü ziyaret eden kişilerde nasıl karşılık bulduğuna odaklanılmıştır. Bu amaçla; öncelikle kentlerdeki yenileme ve canlandırma çalışmalarını ortaya çıkartan sürece ve Hamamönü’nün bu süreç içindeki dönüşümüne; sonrasında ise bölgedeki nostalji ve otantik vurgulu söylem ve faaliyetlere değinilmiş ve ziyaretçilerin görüşlerine yer verilmiştir. Çalışma kapsamında Tripadvisor isimli sanal seyahat platformunda Hamamönü başlığı altındaki kullanıcı yorumları nitel veri olarak kullanılmıştır. Hamamönü’nde proje uygulayıcılarının "geçmiş canlanacak", "nostaljik günler yaşanacak" gibi söylemlerinin ve buna yönelik faaliyetlerinin ziyaretçiler tarafından da benimsendiği görülmüştür. Ayrıca Hamamönü, yenilenme sürecinde tarihî, dinî ve kültürel pek çok imge ve yapıyı öne çıkartmış; kentlinin belleğinde Hamamönü ile özdeşleşen etkinliklerle de otantik ve nostaljik bir mekân hâline gelmiştir.

* Bu çalışma, 07.09.2020 tarihinde tamamlanan “Tasarlanmış Mekânlarda Kültürel Miras Aktarımı ve Yeniden Canlandırma: Hamamönü ve Çevresi” başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

**Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi / Türk Halk Bilimi Bölümü
Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Literature Department of Turkish Folklore.
gozde.tekin@hbv.edu.tr, ORCID 0000-0002-9068-0788

belleğinde Hamamönü ile özdeşleşen etkinliklerle de otantik ve nostaljik bir mekân hâline gelmiştir.

Anahtar sözcükler: kentsel yenileme, nostalji, Hamamönü, kent imgesi, geleneksel imge

Urban Renewal in the Context of Nostalgia:

The Case of Hamamönü^{*}**

Abstract

Today, city centers, especially historical city centers, are places that are renewed and opened to tourism, and in these places, practices that emphasize the nostalgic, local, authentic and traditional are at the forefront. Hamamönü and its surroundings, located in the old city center of Ankara, were opened to tourism after renovation works started in 2006. The practices in the region are based on "bringing back the old charm of the region", "feeling the social atmosphere of the past" and "reliving the nostalgic days". The local government's use of traditional architecture, traditional imagery and emphasis on nostalgia was followed by the use of authentic designs and traditional elements by businesses in the region. This study focuses on nostalgia-oriented discourses and activities and how they are received by visitors to Hamamönü. For this purpose; firstly, the process that led to the renewal and revitalization works in cities and the transformation of Hamamönü within this process; then, the discourses and activities emphasizing nostalgia and authenticity in the region and the opinions of visitors are included. Within the scope of the study, in addition to the information obtained from interviews with people who visited Hamamönü, user comments under the title of Hamamönü on virtual travel platforms and participatory dictionaries were also used as data. In Hamamönü, it is seen that the discourses of the project implementers such as "the past will be revived" and "nostalgic days will be experienced" and the activities for this purpose are embraced by the visitors. In addition, Hamamönü has brought many historical, religious and cultural images and structures to the forefront in the process of renewal, and has become an authentic and nostalgic place with activities identified with Hamamönü in the memory of the citizens.

Keywords: Urban renewal, nostalgia, Hamamönü, urban image, traditional image.

^{***}This study is based on the PhD thesis titled "The Transmission of Cultural Heritage and Revitalization in Designed Spaces: Hamamönü and its Surroundings", which was completed on 07.09.2020.

Giriş

Mekânlar; toplumun yaşam tarzı ve kültürel pratikleriyle birlikte dinî, tarihî, siyasî sembolleri, sosyal ve kültürel imge ve anlamları barındırır. Ayrıca imge ve anlamlar da mekânın üretimine katkı sağlar. Özellikle kentlerdeki pek çok kamusal alanın bir imge ve anlam üretim sürecine dayandığı söylenebilir. Dolayısıyla mekânın üretimi, toplumların mekânla bağ kurmalarını sağlayan toplumsal, sosyal ve kültürel pek çok anlamın da üretimi hâline gelmektedir. Lefebvre'in mekânın üretimiyle ilgili kavramsal çerçevesi bu noktada önem kazanır. Lefebvre'ye göre mekânın üretimi; mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsil mekânları olarak anlanılır. *Mekânsal pratikler*, toplumsal pratiklerin üretildiği topluma ait yer ve mekânsal oluşumlardır ve bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır. *Mekântemsilleri* yani tasarlanmış mekân, bir toplumun (üretim tarzının) içindeki egemen mekândır. Yani üretim ilişkilerini barındırır. *Temsil mekânları* ise imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekânlardır. Mekân temsillerinin tasarlanmış olmasından dolayı nesnelliğini vurgulayan Lefebvre, temsil mekânlarının yaşanmışlığına vurgu yapar. Ona göre imgelemin ve sembolizmin nüfus ettiği bu mekânların kökeni tarihtir: "bir halkın ve bu halka mensup her bir kişinin tarihi" (2014, s. 67-70). Bu makale kapsamında ele alınan Ankara'nın eski kent merkezinde yer alan ve 2006 yılında başlayan yenileme çalışmalarının ardından turizme açılan Hamamönü ve çevresi, Ankara'nın kentleşme sürecinin başlangıcında temsil mekânlarından biri iken günümüzde tasarlanmış bir mekân olarak mekân temsilleri kapsamında değerlendirilebilir. Bu kurgulanmış mekân, günümüzde Ankara kent merkezinde yeniden canlandırma amacıyla restore edilmiş bir mahalledir ve kentin içinde geleneksel mimari yapısı, nostaljik ve otantik vurgulu işletme ve etkinlikleriyle dikkat çekmektedir. Yapılan çalışmalar, "bölgenin eski cazibeli günlerinin geri gelmesi", "geçmişin sosyal atmosferinin hissedilmesi", "nostaljik günlerin yeniden yaşanması" üzerine temellendirilmiştir. Bundan dolayı da nostalji kavramının yeniden canlandırma veya kentsel yenileme ile ilişkisinin gözlenebileceği bir kent alanıdır. Ayrıca hayata geçirilen bazı uygulamalarla mekânsal anlamda bir kent imgesi hâline gelmesi de Hamamönü'nü imgenin mekânla ilişkisi bağlamında ele almak açısından önemli kılar. Bu çalışmada, Hamamönü'nün dönüşümü sonrası ziyaretçilerde nasıl karşılık bulduğuna odaklanılmış ve bu doğrultuda çalışmanın verileri, Tripadvisor isimli sanal seyahat platformunda Hamamönü başlığı altındaki kullanıcı yorumlarından oluşmuştur. Ziya-

retçilerde daha çok geçmiş, tarih, nostalji odaklı bir mekân anlatısıyla karşılığını bulan Hamamönü'nün nostaljik bir duyguya karşılık geldiği görülmektedir.

Kentsel yenilemede 2000'li yıllardan itibaren tarih bilinci, geçmişe özlem, nostalji, kültürel miras terimleriyle, özellikle de turizm odaklı ise sık sık karşılaşılmaktadır. Bu bakış açısının temelinde postmodern kent planlama süreçleriyle ön plana çıkan “eskiye ve geleneksele dönüş” fikrini ve küreselleşme sürecinde yerelin önem kazanmasını koymak mümkündür. Ayrıca bu mekânların kentliler açısından önemli bir ziyaret mekânı hâline gelmesi konunun bir başka boyutunu oluşturmaktadır ve konu bu açıdan da modernleşme, kentleşme ve küreselleşmeyle kaybedilen kimlik ve aidiyet ihtiyacının bir karşılığı olarak değerlendirilebilir. Kentsel yenilemede geleneksele dönüş, konuya kent kimliği ve kentsel kültürel miras açısından bakmayı da gerekli kılar.

Şüphesiz ki mekânı fizikî bir yapı olmasının ötesine geçiren ona kimliğini veren toplumsal ve kültürel süreçlerdir. Bu alanlardaki nostaljik geçmiş ve tarih vurgusunu barındıran uygulamalardaki temel sav, kimliğini yitiren mekânın kimliğinin yeniden inşasını sağlamaya yöneliktir. Ancak bunun nasıl yapılacağı, nostaljik söylemin ve geleneksel imgelerinin günümüz kent mekânında kendine yer bulup bulamayacağı önemlidir. İlhan Tekeli (2009, s. 84), bir yerin kimliğinin sürekli olarak yeniden ve yeniden üretilebilmesi meselesine vurgu yaparak “tarihsel oluşum iyi yönetilemezse eskiden kimlikli olan bir yerin kimliğini yitirebileceğinden ve orada yaşayanlar için olumlu anlamlar üreterek yaşam kalitesine katkıda bulunma özelliğini yitirdiyse kimliksizleşebileceğinden söz eder ve bu durumun çözümünü şöyle açıklar (2009, s. 84- 85):

“...Bir kentteki bir yerin yitirilmiş kimliğinin yeni koşullarda başarılı bir biçimde yeniden üretilmesinin yolu, o yerin geçmişteki nostaljik hatıralarını yeniden üretmeye çalışmaktan geçmez. Çünkü tarihin akışını durdurarak bir kimlik korunmuş olmaz. Çözüm, geleceğin koşullarında geçmişle ilişkileri olan yeni kimlikler oluşturmaktır. Çözüm, tarihi dondurarak değil, ancak tarihin akışının sağlanmasıyla bulunabilir. Tarihsel süreç içinde yeni kimliklerin oluşturulmasından söz edildiğinde bu kimlikte geçmişten gelen öğeler bulunacaktır, ama bunlar geçmişte donmuş değildir, geleceğin vizyonunu içermektedir.”

Tekeli'nin kimliğin ve mekânın yeniden üretiminin sadece nostaljik hatıralarla yapılamayacağını ve “tarihin dondurulması yerine akışının sağlanması” gerektiğini vurgulayan bu ifadeleri, kültürel mirasa yönelik günümüz bakış açısını akıllara

getirmektedir. Günümüz kültürel mirası koruma yaklaşımları sadece somut mekânları değil bu mekânlarda yaşayan somut olmayan kültürel mirası da korumayı amaçlayan bütüncül bir yaklaşıma sahiptir. 2003 yılında kabul edilen Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, topluluk, grup ve bireylerin uygulamalarını, temsillerini, anlatımlarını, bilgilerini, becerilerini ve bunlara ilişkin araç ve gereçlerinin yanında kültürel mekânlarını da korumayı hedefler (UNESCO, 2003). M. Öcal Oğuz, "Folklor ve Kültürel Mekân" adlı makalesinde kültürel mekânların doğum, sünnet, evlenme, ölüm gibi geçiş ritüellerine bağlı olabileceği gibi, cami, türbe, yatır, mezarlık, hıdırlık, bayram yeri gibi halk inançlarına veya bağ bozumu, yayla şenliği, köy yaşantısı gibi halk hayatına yönelik olabileceğini ifade eder (2007, s. 32). Ancak hem modern kent planlamaları hem de modern yaşam biçimlerinin benimsenmesi neticesinde; kentlerde halk hayatına dair bu uygulamaların yapılacağı mekânların ortadan kalkması ve böylece toplulukların bu ritüelleri hayata geçirecekleri mekânları kaybetmesi ve yenilerinin de üretilmemesi, kültürel aktarım süreçlerinin yanı sıra birey ve toplulukların kentsel mekâna dair aidiyet duygularının da zayıflamasına neden olmuştur. Kentlerdeki tarihî alanların veya tarihî kent merkezlerinin geleneksel kültürü de içeren uygulamalarla yeniden canlandırılması bu durumun çözümlerinden biri olarak görülmektedir. Ceyda Kurtar ve Mehmet Somuncu'ya göre kent yaşamında insanların tarihsel mekânlara yönelme ve bu mekânları tarihsel rekreasyonel alanlar olarak görme eğilimleri, yitirilmiş kent kimliğinin yeniden anımsanabilmesi ve ait olunan kültürün yeniden canlandırılarak etkin bir biçimde yaşanabilmesi içindir. Bu nedenle, kent kimliğinin ve modern kent dokusunda yitirilmiş olan mekân-insan ilişkisinin yeniden anımsanmasında, tarihî mekânların temel alınması ve sürdürülebilirliği önem taşımaktadır (2013, s.36). Ancak tarihsel mekânlarda tarihî ve geleneksel unsurları yeniden canlandırma çalışmalarında genel eleştiri; tarihin dondurularak imgeselleştirilmesi ve hâlen kullanılan ve topluluk için günlük hayatın bir parçası olan geleneksel unsurların otantikleştirilmesi, geçmişe ait bir nesne gibi sunulması üzerinedir.

Kentlilerin kimlik ve aidiyet ihtiyacı ve kültürel belleğin canlandırılması konunun birinci boyutunu oluştururken turistlerin otantiklik arayışı da diğer boyutunu oluşturur. John Urry, *Turist Bakışı* adlı kitabında özellikle gelişmekte olan ülkelerde turizmin büyümesini; bu toplumlara özgü süreçlerin yanında teknolojik imkânlar, seyahat

imkânlarının dünya çapında çoğalması, “romantik bakışın” her yere yayılması ve daha fazla sayıda insanın kitle turizminin mevcut kalıplarından kendini soyutlamak istemesi, gelişmiş dünyanın az gelişmiş toplumların kültürel pratiklerine giderek daha fazla ilgi göstermesi, turistlerin yüzeysel olarak bakılan ve deneyimlenen yerlerin bir “koleksiyoncusu” olarak gelişmesi (2009, s.105) gibi sebeplere bağlar. Urry’nin bahsettiği romantik bakış ve deneyim terimleri MacCannel’in otantiklik üzerinden yerel kültürlerin turistler için canlandırılması şeklinde özetlediği “sahnelenen otantiklik” kavramıyla benzerdir. MacCannel, bütün turistlerin otantiklik arayışını somutladığını belirterek turistleri başka yerlerde ve başka zamanlarda, kişinin gündelik yaşamından uzakta, otantikliği arayan bir çeşit “çağdaş hacı”ya benzetmektedir (1999’dan akt. Urry, 2009, s.26). Kısaca konuya turizm açısından bakıldığında da küreselleşmenin hız kazandığı yıllarda toplum ve bireylerin kimlik ve aidiyetle ilişkisi, nostalji duygusuyla ve otantik veya özgün, aslına uygun olanla kurulan bağ, yerel imgelerin öne çıkışını güçlendirmiştir.

1. Nostalji ve Kent İlişkisi

Nostalji kavramı doğrudan geçmişe özlem ve bunun telafisine karşılık gelmektedir. Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) kelimelerinin birleşiminden oluşan nostalgia (nostalji) kavramını, “artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem” şeklinde tanımlar. Boym’a göre nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur. On yedinci yüzyılda tıpkı soğuk algınlığı gibi tedavi edilebilir bir hastalık olan nostalji, yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde çaresi olmayan modern bir hâle dönüşmüştür (2009, s.14, ss. 25-26). Tarihsel bir duygu olarak nostalji, romantizm döneminde şekillenmiştir ve kitle kültürüyle eş zamanlıdır. Sanayileşme ve modernleşmenin hızlı temposu, insanların geçmişin yavaş ritimlerine, sürekliliğine, toplumsal kaynaşmışlığına ve geleneğe duydukları özlemi daha da yoğunlaştırmıştır (Boym, 2009, s. 44-45). Yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji olarak iki tür nostaljiden bahseden Boym, bu iki tür arasındaki farkı şu şekilde açıklar:

“Yeniden kurucu nostalji nostos’u vurgular ve yitirilmiş evin tarih aşırı bir tarzda yeniden inşasına teşebbüs eder. Düşünsel nostaljide ise algia, özlemin kendisi gelişir...Yeniden kurucu nostalji kendisini nostalji olarak değil, daha ziyade hakikat ve gelenek olarak görür. Düşünsel nostalji ise insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çiftdeğerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez... Yeniden kurucu nostalji son dönemdeki ulusal ve

dinsel canlanmaların özünü oluşturur: iki ana olay örgüsü vardır: kökenlere dönüş ve komplo. Düşünsel nostalji ise tek bir olay örgüsünü takip etmez, aksine aynı anda birden çok mekânı işgal etmenin yollarını arar; sembolleri değil, ayrıntıları sever. Yeniden kurucu nostalji geçmişten kalma anıtların bütünsel yeniden inşasıyla tezahür ederken, düşünsel nostalji başka bir yerin ve zamanın hayali içinde yıkıntılarla, zamanın ve tarihin pasıyla uğraşır.” 2009, s. 20, 77

Hamamönü gibi yenilenmiş veya kurgulanmış tarihî mekânların Boym’un yeniden kurucu nostalji kategorisine girdiğini söylemek mümkündür. Bu mekânlarda yeniden inşa süreci geçmişin canlandırılması yoluyla. Ayrıca “yitirilmiş ev” duygusunu yaşayan birey, bu duygusunu tarihsel ve kültürel belleği canlandıracak semboller aracılığıyla tedavi etmeyi amaçlamaktadır. Modernliğin kimlik kaybı, yeniden inşa edilen tarihî mekânlar ve sembollerle telafi edilmeye çalışılmaktadır. İnşa edilen her yeni mekân, yeni toplumsal deneyim ve pratiklerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Elbette bu deneyim ve pratikler söz konusu mekânın kurgusunun temelinde yer alan olgulara bağlıdır. Bu nedenle özellikle yeniden üretilen bir mekânın üretim sürecinin temel motivasyonu önem kazanmaktadır. Nostalji, yukarıda da vurgulandığı gibi, kentleşmenin ve modernleşmenin getirdiği bunalım ve kimlik kaybını telafi edici bir duygu olarak nitelendirilebilir. Toplumsal bir varlık olan insanın yaşam tarzının değişmesi sonucu geçmişine duyduğu özlem özellikle büyük kentlerde daha fazla hissedilmektedir. Nostalji ve kent ilişkisi, özellikle postmodern dönemde kentleşmenin küreselleşme karşısında yereli ön plana çıkartma eğilimi ile artmıştır. Gülbin Kıranoğlu, nostaljinin özellikle doğayla bağın kesildiği şehirlerde geçmişin, çocukluğun ve taşranın hatırlanmasının metalaştırılmasıyla gittikçe kitlesellik, özellikle kent kültüründe güncellik kazandığını vurgulamaktadır. Kıranoğlu’nun nostalji üzerinden kurduğu taşra ve kent ilişkisi mekân ve nostalji bağlamında dikkate değerdir:

“Nostalji hastalık olarak başından beri taşralıların daha sık yakalandığı bir hastalık olarak görülür...Geniş tarihsel altüst oluşlara uyum sağlama becerisinin eksikliği ile özdeşleştirilen ve taşradan göç edenlerin köyün geleneklerini, örf ve adetlerini şehirde devam ettirmesine yol açan nostalji, taşralının kentsel hastalığı olarak kabul kazanmaya başlar; diğer yandan Jean Starobinski’nin deyimiyile bu kentliler için uzakta olsa da “köy içselleşmiştir.”...Emperyalizm, kentleşme ve hatta yeni turizm ve yolculuk biçimleri süreçleri ile ilişkili olarak aslında çok geniş bir insan topluluğu nostalji tarafından etkilenmektedir.” 2016, s. 28-29

Starobinski’nin ifade ettiği *köyün içselleştirilmesi* geleneksel toplumun verdiği aidiyet duygusunun ortaya çıkması olarak da değerlendirilebilir. Özlem duyulan sadece

mekân olarak köyün değil, mekân neresi olursa olsun, ait hissedilen ve ortak paylaşım barındıran tarih ve geleneklerdir. Kent yaşamında aranan aidiyet hissi geçmişini andıran mekânlarla, özgün, yerel imgeler ve gelenekler aracılığıyla devam ettirilmek istenmektedir. Bu imgelerin en sık vücut bulduğu alanlar ise kentsel yenileme çalışmaları sonucu kentlinin ve turistlerin kullanımına açılan kent merkezleri, geleneksel mimariye sahip yapıların yer aldığı semtler ve zamanla geleneksel mahalle yapısını kaybetmiş alanlardır.

Kentlerin yenilenme süreçlerinde küresel karşısında gelenekselin ön plana çıkartılmasında nostaljinin ve geçmişin parlatılması elbette ki tesadüfi değildir. Rukiye Kaya, kentlerde nostaljinin kentin hızlı ve yoğun yapısına karşılık geçmişin yavaş ritimlerini hatırlatması bakımından dengeleyici bir unsur olarak karşımıza çıktığını, yani kentteki hıza karşılık yavaşlık sunduğunu ifade eder. Kent yaşamının çoğul ortamında nostaljinin bir diğer işlevi ise kimlik ve kendilik tanımlamalarında oynadığı roldür. Nostalji, küreselleşme karşısında benzeşen birey ve toplulukların kimliklerini vurgulayıcı bir işlev üstlenir. Bireysel ya da kolektif olarak kimlik ve kendilik meselelerinin sembolik bir ifadesi olan nostaljik tutumlar, kent ölçeğinde de bireysel ve kolektif hafıza arasında bir aracı olur (Kaya, 2017, s. 45). Kaya'nın da ifade ettiği kentlerde ortaya çıkan nostaljik tutumların bireysel ve kolektif hafıza arasında bir aracı işlevi görmesi mekân ve bellek arasındaki ilişkiyi hatırlatır. Mekân konusuna bellek üzerinden yaklaşan isimlerden Maurice Halbwachs da mekânsal çerçevede gelişmeyen hiçbir kolektif hafıza bulunamayacağını; bir mekânla herhangi bir bağlantısı bulunmayan ne bir grubun ne de kolektif bir faaliyetin olacağını belirtmektedir (2017, s.154). Mekân ve bellek ilişkisi toplulukların kendini sağlamlaştırmasının yanında kentlerin de kimlik arayışının anahtar kavramlarıdır. Ayrıca bu alanlarda, mekân ve bellek ilişkisinin tarihî bir yapı, dinî, siyasî ya da tarihî bir şahsiyet ya da olay üzerinden kurulmasının yanında geleneksel kültür unsurları üzerinden kurulması eğilimi söz konusudur. Bu eğilim, "yeni kentin insanının binalar arasında yalnızlaşması, ortak değerleri kaybetmesi, eski bayram ve festivallerini özlemesi sonucunda bunların yeniden temin ve telafisine yönelik bir beklenti içine girmesi"yle (Oğuz, 2019, s. 54) ilişkilendirilebilir.

2. Kent Merkezinde Bir Mahalle Olarak Hamamönü

Türkiye’de kentleşme hareketlerinin gelişimi incelendiğinde, 1950 yılı, bir göç patlamasının yaşandığı ve kentleşmenin yoğunlaştığı yılların başlangıcıdır. Sanayileşmenin büyük kentlerde artış göstermesi, kırsal ekonomik anlamda itici gücü, kamu ve hizmet sektörünün büyük şehirlerde iş gücüne daha fazla ihtiyaç duyması bunun temel sebeplerindedir. Ankara da başkent olma süreci içerisinde bu değişimin fazlasıyla gözlemlendiği kentlerden biridir. Ancak Ankara için sadece kendi hâline bir değişimden bahsetmek mümkün değildir. Başkent ilân edilmesiyle Cumhuriyet’in ilk yıllarında devlet eliyle bir modernleşme sürecine giren kentte, modern kent ve bireye yönelik yeni kamusal alanlar inşa edilmiştir. Ancak söz konusu modern kamusal alanların inşası öncesinde Hamamönü ve çevresinin sosyal çerçevesi dikkat çekicidir. Hamamönü’nün 1920’lerin başında tipik bir mahalle özelliği gösterdiği ve yakınlarında önemli bir toplanma alanına sahip olduğu bilinmektedir. Tansı Şenyapılı’nın Hamamönü’nü içine alan mahalleyle ilgili aktardığı bilgiler dönemin mahalle ve konut yapısını anlatması bakımından önemlidir. Şenyapılı’nın aktardığına göre 1920’li yıllarda Hamamönü ve Cebeci arasında Hamit Tarlası adı verilen ve bayram yeri olarak kullanılan büyük bir alan yer almaktadır (2016, s. 20) ve bu alanda özellikle cirit oynandığına dair kayıtlar mevcuttur (Aydın, Emiroğlu, Türkoğlu ve Özsoy, 2005, s. 281). Yine Funda Şenol Cantek ve Besim Can Zırh’ın aktardığı ifadelerden anlaşıldığı üzere Cebeci Çayırı olarak anılan alan, semt sakinlerinin önemli toplanma alanlarından biridir:

“Ankara’nın henüz genç bir başkent olduğu yıllarda Cebeci şehrin eski merkezi olan Ulus ve Kale mevkiinden geniş bir çayır ile ayrılmaktaydı. Cebeci Çayırı olarak anılan bu alan Osmanlı’nın son döneminden itibaren uzun yıllar Ankara ahâlisinin mesire yeri idi. Ankara’nın başkent olmasıyla birlikte oluşan konut ihtiyacına koşut olarak bu alan ve çevresi değişmeye başladı. Erken dönemlerde, tabiatın ve iklimin insafına bırakılmış bu bakımsız alan, semt sakinlerince “bitli çayır” olarak anılıyordu. Lakabının çağrıştırdığı olumsuzluğa karşın bu geniş düzlük gerek semt sakinleri gerek komşu semtlerde yaşayanlar gerekse de semte kurumlar vasıtasıyla gelenler için çeşitli etkinliklerin düzenlendiği sosyal bir alan olarak mesire yeri olma işlevini korumuştur. Söz gelimi, 1930 ve 1940’larda Çayır’da koç dövüşleri düzenlendiği Cebecili eski ailelerin hatıralarında yer etmiştir. 1950’lere gelindiğinde komşu semtlerden de izleyici çeken panayır, ip cambazı gösterileri ve tiyatro temsilleri de gerçekleştirilmiştir. Cebeci Çayırı uzun bir dönem boyunca Mamak, Akdere, İncesu ve Hacettepe gibi komşu mahallelerde yaşayan düşük gelirli kent sakinleri ve semtte ikamet eden “dışarıklı” memurlar için “uygun” bir eğlence mekânı olmuş ve semte ekonomik bir canlılık kazandırmıştır.” Cantek ve Zırh, 2014, s.158

Ayrıca, Ankara'da Ramazan ve Kurban bayramlarında kurulan bayram yerleri, Yukarı Yüz için Hamamönü, Aşağı Yüz için Tahtakale'deki açık alanlardır.¹ Kimi zaman Hamamönü'nün küçük gelmesi durumunda bayram yerinin Doğumevi'nin karşısındaki alana taşındığı ve bu bayram yerinde; canbazhane, çadır tiyatrosu, kaydırak, atlı karınca, dönme dolap, niyetçi, ayıcı, keten helvacı, macuncu ve seyyar satıcıların yer aldığı bilinmektedir (Aydın vd., 2005, s. 281). Hamamönü'nün de içinde bulunduğu eski kent merkezinin bahsedilen yıllar için hem ticari hem de sosyal ve kültürel anlamda Ankara için bir toplanma mekânı işlevi gördüğü açıktır. 1900'lü yılların ortasına kadar da her ne kadar sadece "düşük gelirlili" kentlileri bir araya getirirse de bu işlevini sürdürmüş olduğu görülür. Ancak zamanla bu işlevlerini kaybetmiştir. Bu sürecin başlangıcını aşırı göç ile doğan konut ihtiyacı dolayısıyla kentin büyümeye başlamasına ve modern kent kurgusuna uygun yeni toplanma mekânlarının inşasına dayandırmak mümkündür. Zeynep Uludağ ve Hilal Aycı, Ankara'nın modern başkent olarak inşasının sosyal ve mekânsal pratiklerin gelişmesi için temsilî mekânların yaratılması ile başladığını; Gençlik Parkı ve Atatürk Orman Çiftliği gibi cumhuriyetin modernleşme projesinin parçası olan iki büyük alanın bu süreçte oluşarak kentin gündelik yaşamını değiştirdiğini dile getirmektedirler (2016, s. 749). Ancak kentlinin gündelik yaşamını ve yaşam tarzını değiştirmeye yönelik kurgulanan bu modern mekânların yanı sıra, "eski Ankaralıların hâlen ahırlarında inek beslemeyi sürdürdükleri ve hayvanlarını yaylıma şehir sokaklarından geçerek gittikleri" bilinmektedir (Aydın vd., 2005, s. 430). Bu durum da modern kent kurgusunun, toplumsal yapıda aynı hızda gerçekleşmediğini gösterir. Pek çok kentte olduğu gibi Ankara'da da kentleşme süreci içinde geleneksel olan dışlanmış ve ilgi modern olana kaymıştır. Kentlerde geleneksel törenlerin, bayramların, şenliklerin ve panayırın sürdürülmesine yönelik adımlar atılamamış ve kent bu geleneksel törenlere göre kurgulanamamıştır (Oğuz, 2019, s. 49). Erken kentleşme ve modernleşme sürecinde Ankara'da inşa edilen yeni kamusal mekânlar, yeni toplumsal pratikleri getirmiş; böylece eski kent olarak adlandırılan ve ticari, sosyal, kültürel bir işlevi olan Hamamönü ve çevresinin terk edilme süreci hızlanmıştır. Sonrasında ise tüketim temelli kent mekânlarının inşasıyla kentlinin sosyal ve gündelik pratiklerinin bu mekânlar etrafında toplanması, bu terk edilmeyi devam ettiren ikinci aşama olarak değerlendirilebilir.

3. Nostaljik Bir Mekân Olarak Hamamönü

Kentlerde “yenilenerek” kullanıma açılan mekânlarda olduğu gibi Hamamönü’nde de geçmişin idealize edilmesi, ziyaretçilerin nostaljik bir doyum yaşamaları için bu mekânlara davet edilmesi ve yerel ve geleneksel imgelerin ön plana çıkartılmasıyla karşılaşılır. Otantik, özgün, tarihî, geleneksel, nostaljik vb. ifadeler Hamamönü’nde yaşanan mekânsal dönüşümün temel kavramları ve araçlarıdır. Yenileme sürecinin başlangıcında yerel yönetimin “Hamamönü sokaklarını gezdiğinizde kendinizi 19. yüzyılda gibi hissedecek ve yaklaşık 150 yıl öncesinin sosyal yaşamını teneffüs edeceksiniz” yönündeki vaadi, tarihî vurgu barındıran ve nostalji duygusunu çağrıştıran bir ifadedir. Dolayısıyla Hamamönü’ne atfedilen anlamın en başından nostalji ile desteklendiği açıktır. Yeniden üretilen bu kent mekânının inşa sürecinde de sık sık “nostalji” kavramının kullanıldığı, alanda açılan işletmelerin ve konakların nostaljik isimler, imgeler, tasarımlar kullandığı görülmektedir. Yine benzer şekilde Hamamönü’nde “Altındağ’da tarih yeniden canlanıyor” sloganıyla çalışmalarına başlayan yerel yönetim; “nostaljik görünümüyle ilgi çeken” “otantik bir mekânda” hizmet vermesi planlanmış El Emeği Ürünleri Pazarı (Altındağ Belediyesi, 2011, s.74), “nostaljik kına gecelerinin yaşandığı kına konakları” (Altındağ Belediyesi, 2013, s.154), “açık havada sinema ile nostalji” (Altındağ Belediyesi, 2012, s.80), “1900’lü yılların başında sokaklarında fayton sesleri eksik olmayan Hamamönü’nde nostaljik günler yeniden yaşıtılıyor” (Altındağ Belediyesi, 2011, s.76), “Hamamönü, tarih kokan sokakları, Mehmet Akif Parkı ve Müzesi ile ziyaretçileri Kurtuluş Mücadelesi yıllarına götürüyor adeta” (Altındağ Belediyesi, 2011, s.78) vb. pek çok örnekte görüleceği üzere, nostaljik günler, eski günler, otantik mekân, geleneksel ürünler, tarihî miras, kültürel miras gibi geçmişi ve geleneği hatırlatan ifadeler kullanmıştır. Uygulayıcıların bu motivasyonları, ziyaretçilerin nostalji ve otantiklik vurgusu yapan ifadeleri ile uyuşur:

Hamamönü’nü ziyaret edenlerin bölgeye dair ifadeleri de proje uygulayıcılarının yukarıda yer verilen sözlerini destekler niteliktedir. Bölgeyi ziyaret amaçları arasında “şehrin gürültüsünden kaçmak”, “tarihî havayı solumak”, “nostalji yapmak”, “eski Ankara’ya yolculuk yapmak” gibi sebepler sayılabilir. Buradan hareketle kentlinin Hamamönü’ne bir anlam atfettiği söylenebilir ve bu sıradan bir anlam değil, geçmişe dönük bir anlamdır. Hamamönü’ne dair ziyaretçi yorumlarına bakıldığında bölgeyi

tanımlayan sıfatlar genel olarak şu şekildedir: “Tarihten bir köşe, geçişten kalma bir sokak, eskiye dönüş, nostaljik, otantik, eski Ankara, Hamamönü tarih kokuyor, Ramazan’da bir başka, Ankara’nın sıcak yüzü, tarihin insanda yarattığı aidiyet duygusunu iliklerinize kadar hissettiren bir gezi alanı, Ankara’da geçmişe tanıklık etmek isterseniz, Tarih kokan Ankara, Ramazan ayında başka güzel, şehrin ortasında huzurlu bir soluklanma, Ankara’nın nostalji noktası...” Tüm bu sıfatlar, Hamamönü’nün tarih, geçiş, nostalji ve otantiklik çerçevesinde şekillenene ve buna uygun bazı kent imgelerini barındıran bir mekân kurgusuna sahip olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle yeniden kurucu nostaljiye karşılık gelen bir kent mekânıdır. Diğer yandan insanın özlem ve aidiyet duygusuna karşılık gelen düşünsel nostalji ise Hamamönü’nde ziyaretçilerin “çocukluğumdaki gibi, mahalle sıcaklığında, zamanda yolculuk hissi, çocukluğumuzu yaşatan, çocukluğumun geçtiği, geçmişe yolculuk, mahalle havasında” vb. ifadelerinde karşılığını bulur.

Küreselleşmenin yer inşası süreçlerinde aitlik hissi ve otantisitenin farklı biçimlerde tekrar canlandırıldığını belirten Koray Değirmenci, turizmin otantisite arayışı ve gerçeğin yeniden dirilişi gibi nosyonlarla açıklanabilecek bazı somut değişimlerle, yeni bir mekânsal estetik temelinde kentsel mekânda üretimi ile gündelik pratiklerin bir parçası hâline geldiğini, dolayısıyla kentsel mekânların kentin sakinlerinin turistik bakışını tatmin edecek şekilde yeniden yapılandırıldığını (Değirmenci, 2011, s.281-282) ileri sürer. Değirmenci’nin kent mekânında turizme açılan alanların kentlinin kendi mekânında turist gibi hissetmesine yönelik vurgusu bu noktada önem kazanır. Kentlinin de yaşadığı kent içinde turist deneyimi yaşamak istemesi ve bunu günlük hayatının pratikleri hâline getirmiş olması aidiyet ve özlem duygusu ile açıklanabilir. Yani nostalji ve mekân ilişkisini ve otantikliğin inşasının yaratılan mekânların kurgusuna nasıl etki ettiğini, Hamamönü’nün hem dönüşüm söylemi ve kurgusu üzerinden hem de ziyaretçilerin Hamamönü’yle kurdukları nostaljik bağ üzerinden okumak mümkündür. Diğer taraftan mekânlara verilen isimler, mekânlarda tarihî kişilerin isimlerinin kullanılması, tarihî, geleneksel, since gibi vurguların sık sık yapılması da geçmişe atıf içerir. Bölgenin geleneksel mimari kullanılarak yenilenmesi, kafelerin isimleri ve konseptlerindeki “otantik imgeler” de dikkat çekicidir. Geleneksel toplumu ve üretim biçimlerini akla getiren birtakım tarım aletlerinin kafelerin avlularında ve iç mekânlarında sergilenmesi, menülerinde “geleneksel” tatlı ve

şerbetlerin yer alması ve yine “geleneksel” ifadelerinin yer aldığı yemek ve içeceklerin “otantik” bakır kaplarda servis edilmesi, nargilenin çoğu kafede otantik bir imge olarak ön plana çıkartılması gibi pek çok örnek bölgenin, işletmecilerin ifadeleriyle belirtmek gerekirse, “otantik”likle örüldüğünü gösterir. Geleneksel ve otantik olanın birbirine karıştığı mekânda her iki kavram da eskiyi hatırlayan imgeler için kullanılmıştır.

Geçmiş bir zamanda değer ifade eden, özlenen an ve anılar çoğunlukla bir nesne ya da bir mekân ile özdeşdir. Gündelik hayatın hemen her alanında geçmişteki bir durum ya da kişiyi çağrıştıran nesne ve mekânların anlam haritasında değer, hafıza, kimlik, geçmiş ve gelecek algısı saklıdır (Satılmış, 2019, s.60). Özellikle tarihî kent merkezlerinde yapılan kentsel dönüşüm ve yenileme uygulamaları, sadece fiziksel yapıyı değil, aynı zamanda hafızayı, kentli kimliğini ve mekânla ilişkili duyguyu da dönüştürmektedir. Bu mekânlarda, tarihî ve kültürel olarak yeniden üretilen bir anlatı yenilemeye eşlik eder. Hamamönü’nde de mekânsal dönüşümle birlikte ziyaretçilerde geçmişe dönük bir duygunun ortaya çıktığı görülür:

“Geçmişe bir nostalji. Hamamönü’nde insan geçmiş tarihte yolculuk yapıyormuş hissine kapılıyor. Ve sanki bir yerlerden tarihi kişiler çıkacak gibi bir hisse kapılıyor. Duygu seli yaşıyor.” (URL1)

“Geleneksel Ankara evlerinin ve güzel camilerin yer aldığı bu bölge tarih içinde bir zaman yolculuğu yaptırıyor.” (URL2)

“Geçmişten kalma bir sokak. Hamamönü sokaklarında dolaşırken eski Ankara’nın havasını hissedeceksiniz. Evler, restoranlar çok nostaljik bir atmosfere götürür sizi.” (URL3)

“Ankara’da tarihten fırlamış bir yer gibi.” (URL4)

“Tarihin içinde gezinmek, Osmanlı dönemini yaşamak, şehrin ortasında açık hava müzesini gezmek harika duygular.” (URL5)

“...eski Ankarayı yaşatan nostaljik bir bölge hâline dönüştü. Adım atınca tam anlamıyla zamanda yolculuk yaptığınız hissine kapılıyorsunuz. Özellikle ramazan aylarında eklenen aktiviteler bu yolculuğu daha da ilginç hale getiriyor.” (URL6)

“Bugünde geçmişi yaşamak için oldukça keyifli bir fırsat Hamamönü’de bulunmak..Tarihi dokusu, sokakları, konakları, çarşıları ile Ankara’ya ayrıcalık katan bir yer.” (URL7)

“Benim gibi modern hayatta yoğun çalışıp biraz olsun nostalji yapmak ve yürüyerek gezinti yapmak ve farklı kültürel olgulara ulaşmayı seviyorsanız, Ankara’da Hamamönü’ne hoş geldiniz...” (URL8)

“Tarih ve nostalji tekrar canlanmış durumda.” (URL9)

“Yenilenmiş yüzüyle eski osmanlı sokaklarını sokaklarını andıran tarihi bir yapıya sahip sıcak samimi geleneksel tarihsel objelerin satıldığı değişik tat

ve yemeklerin bulunduğu şehrin göbeğinde mutlaka görülmesi gereken bir yer.” (URL10)

“Koca şehrin içine gizlenmiş ve uhdesinde Osmanlı çiçeklerini koklayabileceğiniz saklı bir bahçedir Hamamönü...Hamamönü sokaklarında yürüdüğünüzde 19. yüzyıl Osmanlısında gezindiğinizi hissedersiniz.” (URL11)

“Boram boram Tarih kokan bir yer. Dar sokakları, Tarihi evlerin güzelliği. Açıkcası birkaç saatliğine de olsa eskiye dönüyorsunuz. Tarihi görüyorsunuz. Müthiş bir yer.” (URL12)

“Geçmişe bir nostalji. Hamamönü’nde insan geçmiş tarihte yolculuk yapıyormuş hissine kaplıyor. Ve sanki bir yerlerden tarihi kişiler çıkacaktır gibi bir hisse kaplıyor. Duygu seli yaşıyor.” (URL13).

“Tarihi yapılarıyla insanı eskilere götüren (...) nostalji yapabileceğiniz güzel bir mekan.” (URL14)

“Aileniz ile birlikte gidebileceğiniz boram boram tarih kokan bir yer. Ramazan akşamları özellikle gidin.” (URL15)

Hamamönü’nde özellikle bölgenin eski parlak günlerine duyulan özlem, hayata geçirilen yenileme çalışmasının temelini oluşturmaktadır. Hatta yukarıda da belirtildiği gibi yüz elli yıl öncesinin atmosferine dönüş vaadi verilmiştir. Svetlana Boym’a göre (2009: 87) restorasyon ilk baştaki durağanlığa, “tufandan önceki âna geri dönüşü” ifade eder. Yeniden kurucu nostalji, geçmişini yeniden inşa eder. Hamamönü özelinde düşünülürse yeniden kurucu nostaljinin mekân üzerinden hayata geçirildiği söylenebilir. Özellikle güzel günlere diğer bir deyişle “eski cazibeli günlere” dönüş vurgusu da yenilenen mekâna yerleştirilen birtakım imgelerle güçlendirilmiştir. Bugünden duyulan memnuniyetsizlik ya da yetersizlik duygusu geçmiş ile telafi edilmeye çalışılmaktadır. Nostalji en saf biçimiyle hafıza/anı oluşturmaya dönük bir yoksunluk durumunu tarifler ve her kültürde, özellikle mevcut sosyoekonomik durumdan hoşnutsuz olduğunda eski güzel günlerin imgeleriyle yaratılan alternatif tarihsel gerçekliğin inşasında telafi edici ve gerekli bir araçtır (Uz Sönmez, Yücel ve Uluoğlu, 2009, s. 64) Buradaki “mevcut sosyo-ekonomik durumdan hoşnutsuzluk” hem bugün yaşanan kent hayatı hem de Hamamönü’nün güvenliksiz ve sağlıksız hâline, “eski güzel günlerin imgeleriyle yaratılan alternatif tarihsel gerçeklik” ise geçmişini andıran nostaljik ve tarihî imgelerin kullanılmasıyla alanın eski cazibeli günlerine dönmüş hâline karşılık gelmektedir.

Nostaljinin en temel anlamının eski güzel günlere özlem ya da eve duyulan özlem olduğu düşünülürse ziyaretçilerin aşağıdaki ifadeleri de dikkat çekicidir:

"Hamamönü restorasyon ile çok güzelleşti. Orda gezerken kendimi kitap içinde gibi hissediyorum. Hani o Reşat Nuri Güntekin ve o çağa ait mahalle kültürünün, evin önünde "Hayat" denilen her eve ait bir yaşam alanının olduğu o dönemdeymişim gibi hissediyorum, mutlu oluyorum." (URL16)

"(...) Ankara'nın merkezinde minik bir köy gibi." (URL17)

"Hamamönü'nün eski halini bilen bir Ankaralı olarak değişime yakından şahit olmak büyük bir deneyim. Hamamönü restorasyondan sonra müthiş bir cazibe yeri haline geldi. Tarihi ve sıcak görüntüsü bir yana kafeleri, restoranları, alışveriş imkanlarıyla her yaştan, her kesimden insana hitap eden bir yer." (URL18)

"Yeni hâli çok güzel olmuş. Eski Ankarayı yaşıyorsunuz. Gezilecek güzel yerler var. Özellikle Ramazan ayında çok keyifli." (URL19)

"Ankara'nın eskiden nasıl bir yer olduğunu, Ankara'da mahalle kültürünün nelerden meydana geldiğini görmek ve ustaların restorasyonda göstermiş olduğu başarıya tanık olmak için gidilir. Ayrıca ortam sizi alıp eski Ankara günlerine götürüyor." (URL20)

"Evler, sokaklar restore edilmiş. Eskiden yakınından geçerken korktuğunuz yerler yeniden yapılmış. Güzelleştirilmiş." (URL21)

"Ankara'nın o eski yapısını tekrar görmek için mutlaka gidilmeli bizi yüksek binalardan kurtarılıp sanki 60 sene öncesine tekrar gönderiyor." (URL22)

"Ankaralılar için oldukça güzel ve eğlenceli bir mekan oldu. Ankara'nın merkezinde oluşu avantajlı. Eski ankaralı evleri yaratılıyor yeniden. Aynı zaman Hacivat karagöz oyunları, Osmanlı macunu gibi bize çocukluğumuzu yaşatan etkinlik var." (URL23)

"Çocukluğumun geçtiği eski Ankara evlerini yeniden canlanmış görmek harika. Aslına uygun güzel bir restorasyonla yeniden kazanılmış bir bozkır yaşantısı. Sırt sırta dayalı evler, ahşabın yerli yerinde kullanıldığı mekanlar." (URL24)

"(...) şehrin gürültüsünü ve telaşını dışarıda bırakabileceğiniz (...) geçmişe yolculuk yapabileceğiniz, huzurlu, keyifli tam bir enerji ve soluklanma alanı." (URL25)

"(...) daha adımınızı attığınız ilk anda, sanki yıllardır özlemini çektiğiniz O ESKİ GÜNLER'in tam ortasında bulursunuz kendinizi, bu yerde..O uzun zamandır göremediğiniz kasabanızda hissedersiniz kendinizi..manevi atmosferi sizi cezbetmeye yetecektir..." (URL26)

"(...) yıllarca harabe halde varlığını sürdüren Hamamönü Ankara'nın geçmişinin canlandığı bir mekana dönüştü." (URL27)

"Ankara'nın en güzel yerlerinden biri. Şehir yaşantısından uzak ,kendinizi güzel bir kasabada hissediyorsunuz." (URL28)

"Avımlara sıkışan hayatlarımızdan kaçıp geçmişe yolculuk yapmak isteyenler için güzel bir mahalle." (URL29)

"Şehrin kargaşasından ve alışveriş merkezlerinin gürültüsünden kaçıp biraz kafa dinleyip restore evleri ziyaret edip el sanatları çarşısını gezip huzur bulabilirsiniz." (URL30)

“El emeği işlerini satan bayanlar, şarkı söyleyen çocuklar, hatta macun satan satıcılar, sizi eski devirlere götürüyor.” (URL31)

“(...) gayet hoş bir meydanı, dar sokakları ile modern bir köy görünümünde Hamamönü.” (URL32)

Ziyaretçi ifadelerinden aslında özlem duyulanın hem Hamamönü'nün eski hâli hem de geleneksel mahalle hayatı olduğu çıkarımı yapılabilir. Modernleşmenin getirdiği bireyselleşmenin hoşnutsuzluk yarattığı durumda eski geleneksel toplum bir özlem unsuru olarak ortaya çıkmaktadır ve bu özlem kendini mekânda göstermektedir. Starobinski'ye göre, nostaljideki ilk ev ya da ilk çevre üzerine aşırı vurgu, kişinin yeni çevreye uyum sağlayamamasından dolayı eski taşra hayatına ait detayların kaybindan ziyade yeni toplumsal yaşama entegrasyon talepleri karşısında kişi için çocukluğa kaçışın cazibesinin artması ile ilgilidir. Yani nostalji 19. yüzyıl sonrasında iyice yoğunlaşan kentsel göçün sonucu olarak taşraya dair özlem değil, modern toplumsal değişimin zorlayıcılığı sebebiyle zamansal olarak geri getirilemez olan döneme bellekte dönüş olarak anlaşılmaktadır (Radstone, 2007'den akt. Kıranoğlu, 2016, s.31). Starobinski'nin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere özlem duyulan mekân ya da kent değil o mekânın barındırdığı bellek ve toplumsal yaşam biçimidir. Modernizm sonrası ait olma hissini gittikçe kaybetmeye başlayan bireyler için nostalji, kent mekânında yeni bir aidiyet biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

4. Geleneksel Kültürün İmgeleri ve Mekânı Bağlamında Hamamönü

Hamamönü gündelik hayatın yanı sıra ritüel, kutlama, toplanma vb. pek çok açıdan geleneksel kültür unsurlarının yeniden canlandırıldığı, diğer bir deyişle geleneksel imgelerin yeniden üretim sürecine sokulduğu bir kent mekânı olarak değerlendirilebilir. Üretilen ve yeniden üretilen her mekânın temsil ettiği bir anlam vardır; yaşam mekânı, üretim mekânı, bellek mekânı, kültürel mekân, toplanma mekânı gibi anlamlarla yer eder zihinde. Özellikle kurgulanmış kent mekânlarında neden bir imgeye, daha da özele indirgeyerek ifade etmek gerekirse neden geleneksel kültüre ait imgelere ihtiyaç duyulduğu sorusu önemlidir. Jan Assman, toplulukların kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak hatırlama figürlerini belli bir mekânda cisimleştirmeye ihtiyaç duyduklarını belirtir. Ona göre kendini sağlamlaştırmak isteyen her topluluğun hatırlamaya yardımcı olacak bir mekâna ihtiyacı vardır. Grup ve mekân sembolik bir ortak yaşam kurarlar; grup kendi mekânından ayrı düşse de bu birlikteliği

kutsal mekânları sembolik olarak yeniden üreterek yaşatır (2018, s. 46-47). Ancak kurgulanmış ve turizme açılmış mekânlar, ekonomik ve kültürel pek çok boyutu içerdiği için çok anlamlı hâle gelebilir. Yani kent mekânlarının bu temsil gücünü en iyi yansıtan unsurlar barındırdıkları imgelerdir. Bu imgelerin kentli için ortak kültürel unsurlar, kültürel bellek ve kolektif hafıza temelli kutlama ve etkinlikler ya da inanç ve inanışlardan oluşması mekân, toplum ve kültür etkileşimini bir arada ele almayı gerektirir. Ayrıca bu imgelerin yeniden üretim süreci sonucunda gündeme gelmesi kentlinin mekân ihtiyacının neye evrildiğini okumak açısından önemlidir. Kevin Lynch'e göre kusursuz bir imge sunabilen canlı ve bütünleşmiş bir fiziksel çevrenin sosyal rolü yadsınamaz ve kent imgesi grup iletişimini olanaklı kılan kolektif hafıza ve semboller için ham malzemeler sağlar. Ayrıca iyi bir çevresel imgenin duygusal olarak da güven sağlayacağını, kentlinin kendisi ile dış dünya arasında uyumlu bir ilişki kurmasına yardım edeceğini belirtmektedir. Lynch, her bireyin kendi imgesini yaratarak taşıyacağından ancak aynı grubun üyeleri arasında da tutarlı bir uzlaşma olacağından söz etmektedir ve "halk imgesi" terimini ortaya atarak bu terimi "büyük bir grup kentlinin ortak zihinsel kent imgeleri" şeklinde açıklamaktadır. Ayrıca ona göre çevresel imge kimlik, yapı ve anlam olarak üç bileşenden oluşur (2017, s.1-14). Buradan hareketle kent imgesi, kentlinin paylaştığı her türlü ortak unsur olabilir. Kültürel veya tarihî bir kişi, mekân, nesne, müzik, yemeğin yanı sıra kentle özdeşleşmiş bir festival, şenlik, bayram, sözlü anlatı veya gösteri de olabilir. Kısacası, kentin barındırdığı imgeler somut unsurlar olmanın ötesinde mekânın kullanım şeklini, o mekânda kendini gösteren pratikleri, mekânın tarihini, mekânlara ait anlatıları yani mekânın kültürünü yansıtır. Yenilenmiş, kurgulanmış ya da yeniden üretilmiş mekânların üretim sürecinde de bu imgeler önemli bir yer tutmaktadır. Eski imgeler bellek yoluyla aktarılabildiği gibi yenileri de eklenebilir ya da üretilebilir. Özellikle eski imgelerin canlandırılması ve bu eski imgelerin geleneksel kültüre ait unsurlar olması eskiye dönüş, geçmişe özlem, nostalji söylemlerini güçlendirir. Ramazan ve bayram gelenekleri kentleşmenin artması ve toplanma mekânlarının değişmesiyle, farklı kuşaktan bireyler arasındaki aktarımın zayıflaması, medya ve popüler kültürün de etkisiyle önemli değişikliklere uğramıştır. Ramazan eğlenceleri günümüzde Türkiye'nin pek çok ilinde yerel yönetimlerin desteğiyle kentlerin meydanlarında düzenlenen etkinliklerle devam etmektedir ve Hamamönü, Ankara'da son yıllarda Ramazan eğlenceleriyle öne çıkan bir mekândır.

Hamamönü'nde 2009 yılından bu yana her Ramazan ayında otuz gün boyunca Ramazan eğlenceleri düzenlenmektedir. Bu etkinlikler dolayısıyla; "Ankara'da Ramazan'ın yaşandığı yer", "Ramazan'ın adresi bu yıl da Hamamönü", "Hamamönü Ramazan'da Bir Başka Güzel", "Ramazan'ın Parlayan Yıldızı", "Ramazan'da Tek Adres: Hamamönü", "Ankara'da Ramazan Klasiği: Hamamönü" gibi örnekleri çoğaltılabilecek Hamamönü ve Ramazan ayını birlikte anan pek çok nitelendirmeye rastlanmaktadır. Bu durum Hamamönü'nün Ramazan eğlenceleriyle Ankara için sembolik bir mekân hâline geldiğini göstermektedir. Kamusal bir mekânın temsil ettiği imgenin kültürel miras unsurları olması o mekânın kültürel mekân hâline gelmesinde etkilidir. Ayrıca festival, kutlama, bayram ve şenlik gibi özellikle takvimsel veya mevsimsel ritüel/eğlence olarak tanımlanan, bu tanımlarından dolayı da özel bir zamana ihtiyaç duyan kültürel unsurların sürdürülebilirliğinin doğrudan topluluğa ve aktarımın sağlanacağı mekâna bağlı olması, mekânın yeniden canlandırılması kadar geleneğin de yeniden canlandırılmasına imkân sağlar. Yine bu etkinlikte de hem uygulayıcıların hem de ziyaretçilerin geçmişe duyulan özleme yönelik ifadeleriyle karşılaşılır.

Bölgede Ramazan etkinliklerinin hayata geçirildiği 2009 yılında yerel yönetim tarafından "Mahyaların Işığında Hamamönü" adı verilen etkinliğin Ramazan'ın ruhuna uygun bir etkinlik olacağı vurgulanarak, "panayır havasında değil, Ramazan'ın kültürel yönüne de vurgu yapan bir etkinlik" düzenleneceği ifade edilmiştir. Bu çağrıda "çocukluğumuzda yaşadığımız ve zihnimize kazınan Ramazan imgesini çocuklarımız da aynı keyifle yaşasın istiyoruz" (URL33) ifadeleri ilk yıldan beri uygulayıcıların Hamamönü'nün Ramazan ayı ile birlikte anılması yönünde bir isteği olduğunu göstermektedir. Geleneksel vurgusunun yanı sıra "çocukluğumuzdaki ramazan imgesi" ifadesi mekânın belleği canlandırıcı bir işleve sahip olacağını ve etkinliklerin nostaljik bir anlatı olarak sunulacağını gösterir. M. Öcal Oğuz'a göre; Ramazan ve Ramazan eğlencelerine, "nerede o eski Ramazanlar" diye başlayan nostalji anlatıları olarak bakılmıştır. Çünkü modernite kurgusu içinde kitle iletişim araçları, bu unsurları eski kentin ve geçmişin anıları ve yaşantıları şeklinde algılamış ve böylece de yeni kent kurgusu içinde gündelik hayatın bir parçası hâline gelememiştir (2019, s.56). Hamamönü'nde vaat edilen çocukluğumuzda yaşadığımız Ramazan ifadesinin "nerede o eski Ramazanlar" şeklindeki anlatılara işaret ettiği söylenebilir: ...Hamamönü bize çocukluğumuzdan bildiğimiz o Ramazan tadını bir nebze olsun yaşıyor. Ankara'da

yaşıyor ve bir tutam olsun Ramazan ruhu istiyorsanız buraya uğrayın, öteki türlü cami mahyalarını seyretmekten başka seçeneğiniz de zaten pek yok (URL34).

Diğer taraftan Hamamönü'nün Ramazan ayı ile birlikte anılan bir imge mekân hâline geldiği görülür:

"(...) Hamamönü bize çocukluğumuzdan bildiğimiz o Ramazan tadını bir nebze olsun yaşatıyor. Ankara'da yaşıyor ve bir tutam olsun Ramazan ruhu istiyorsanız buraya uğrayın, öteki türlü cami mahyalarını seyretmekten başka seçeneğiniz de zaten pek yok." (URL34).

"Sokakları buram buram tarih kokan Ramazan ayında belediyenin düzenlemiş olduğu etkinliklerle Ramazan'ı doya doya yaşatan bir adres." (URL35).

"Ramazan zamanı panayır havası ile geçtiğinden bu zamanda gitmek daha eğlenceli." (URL36).

"Özellikle ramazan ayında muhteşem, kendinizi eski osmanlı sokaklarında gibi hissedebilirsiniz. Tam bir panayır alanı." (URL37).

"Ramazan ayında çok keyifli bir ortamı vardır. Canlı eğlenceleri iftardan sonra keyif alınacak yerlerden bir yer." (URL38).

"Ramazan aylarındaki açık hava eğlenceleriyle yerli turistlerin ve Ankaralıların gözde mekanı burası oluyor." (URL39).

"Özellikle Ramazan ayında güzel bir atmosferi var denilebilir." (URL40).

"Özellikle Ramazan ayında daha bir canlı ve nostaljik." (URL41).

"Özellikle Ramazan ayında çok daha anlam kazanan tarih kokan mekanlar bölgesi." (URL42).

"Özellikle ramazan ayında çok renklenmiş mekân." (URL43).

"Hamamönü'nü özellikle ziyaret edilmesi tavsiye edilen zamanlar, şenlikler ve çeşitli etkinliklerle daha fazla keyfini çıkarabileceğiniz Ramazan ayıdır." (URL44).

"İstanbul'daki Feshane gibi bir yer (...) Ramazan'da Ankara'da gidilecek tek yer." (URL45).

Ziyaretçilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, Hamamönü Ramazan etkinliklerinin Ankara için imgesel hâle gelmesi, mekânın toplumsal ritüeller aracılığıyla da üretildiğini göstermektedir. Katılımcı sözlüklerde yer alan yorumlarda Ramazan ayı, "çocukluğumuzdaki Ramazan", "panayır havası" ve "Ramazan ruhu" gibi ifadeler imge üretim sürecinin başarıya ulaştığını gösterir. Ayrıca bu ifadeler, Hamamönü'nün geçmişle duygusal bir bağ kurma noktasında önemli bir mekân olarak kabul gördüğü şeklinde yorumlanabilir. Ziyaretçilerin eski Ramazanlara özlem duygusunun giderilmesini sağlayacak ortamın Hamamönü'nde olduğuna dair fikirleri geçmişe

duyulan özlemin ziyaret sebebi olduğunu ve Hamamönü'nü Ramazan'la özdeşleştiren ifadeleri Hamamönü'nün bu eğlenceler kapsamında Ankara için bir imge mekân hâline geldiğini gösterir. Hem ziyaretçilerin görüşleri hem de medyada yer alan haberlerin içeriği bu görüşü destekler niteliktedir.

Sonuç

Hamamönü'nde geleneksel mimari, imge ve ritüellerin öne çıkartıldığı yenileme çalışmaları sonucunda, proje uygulayıcılarının nostalji vaadi ve çağırısı ziyaretçilerde hem kaynak kişilerle yapılan görüşmeler hem de sanal seyahat sitelerindeki yorumlardan hareketle, karşılık bulduğu söylenebilir. Bölgenin mimari yapısının da eski günleri hatırlatan geleneksel mahalle dokusunda oluşu, bu nostalji imgesini güçlendirmiştir. Hamamönü'nün; "geleneksel", "geçmiş", "nostalji", "tarihî miras" ve alanın yenilenme sürecinde sık sık ön plana çıkartılan "eski Ankara" vurgusu tesadüfî değildir. Nostaljinin kimlik kaybını bireyleri geçmişe, özlenene, bozulmamış olana götürerek telafi etme yöntemi olduğu düşünülürse, Hamamönü'nün yenilenmesinde nostaljinin dayandırıldığı noktanın bölgenin terk edilmeden önceki hâli olması da anlaşılmaktadır. Ziyaretçilerin "mahalle gibi", "kültürümüzü yansıtıyor", "tarihimiz canlandı", "mahalle kültürünü yaşıyor", "eski günleri özleyeceğiz" gibi ifadelerle nitelendirdikleri Hamamönü'nün, bu özlem duygusunu doyurduğu ve Ankara'da nostaljik bir mekân hâline geldiği söylenebilir. Ziyaretçilerin ifadelerinde özlem duyulanın eski günler ya da mahalle kültürü olması, Hamamönü'nün kentliler için bir yere ait olma hissine karşılık geldiğini gösterse de söz konusu bölgede, mimari düzenlemeden öteye geçemeyen bir mahalle algısı yaratılmıştır. Diğer bir deyişle; konut kullanımının kısıtlı olduğu, ziyaretçiye ve tüketime yönelik işletmelerin ağırlıkta olduğu, Hamamönü'nün mimari anlamda geleneksel mahallenin pek çok özelliğini taşısa da mahalle kültürünü yansıttığını söylemek mümkün değildir ve bu nedenle algı olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Ancak yine de mekânın nostaljik duygularla tercih edilmesi, kentlilerin geçmişe ait imgelere duydukları ihtiyaç açısından önemli bir yerde durmaktadır. Diğer taraftan Hamamönü'nün geleneksel mekân tasarımı, geleneksel uygulamaların ve imgelerin kullanımında etkili olmuştur. Bu durum da bazı uygulamalarda kültürel mirasın ticari ve otantik bir nesneye dönüşmesi, bağlamından kopması sonucunu doğurmuştur. Bölgede çoğu işletmenin, bölgenin mimarî yapısı,

tarihî ve kültürel mirasını arkasına alarak daha çok ticari kaygılarla çalışmalarını sürdürdüğünü belirtmek gerekir. Yine de Hamamönü'nün özellikle Ramazan aylarında topluluk tarafından tercih edilmesi, kültürel bir ihtiyacı karşıladığını gösterir.

Modern bir başkent planlanırken, geleneksel bir mahalle özelliği gösteren Hamamönü'nün terk edilmesi yani "yeni"nin peşinden gidilmesi modernlik olarak değerlendirilmiş; postmodern ve küresel kent planlama süreçlerinin yerel ve gelenekseli ön plana çıkartma eğilimi doğrultusunda "eski"nin önem kazanmasıyla eski ve gelenekselin peşinden gidilmeye başlanmış, Hamamönü de bu bakış açısıyla yeniden kurgulanmış/canlandırılmıştır. Ancak günümüzdeki tabloya bakıldığında ön plana çıkartılan, yerel ve geleneksel olmanın ötesinde büyük oranda otantikleştirilmiş ve nostalji nesnesine dönüştürülmüş unsurlardır. Bu noktada hatırlamak gerekir ki kentsel koruma ve kültürel mirası koruma yaklaşımlarında sürdürülebilirlik için tarihî veya geleneksel bir imgeyi, yenilenen kent mekânına dondurarak veya ticari bir ürün hâline getirerek dahil etmek yerine kentlinin gündelik pratiklerine uyumlu hâle getirmek ve geleceğe taşımak önem kazanmıştır. Yenileme çalışmalarında kentli için sürdürülebilir imgeler üretmenin ve mekânları yaşanabilir mekânlar hâline getirmenin yolu, geçmişin imgelerini dondurmaktan değil, topluluğun iş birliği ve katılımıyla canlandırarak kültürel alanlar yaratmaktan geçer. Ancak bu durumda mekân, fizikî bir yenilemenin ötesine geçerek kültürün canlandığı ve aktarıldığı bir aktarım mekânı ve kentli için işlevsel bir mekân hâline gelebilir. Topluluğun kültürel ihtiyaçları ve buna yönelik mekân eksikliği giderildiğinde o mekânlar nostaljik olmaktan çıkarak kültürel açıdan sembolik mekânlar olarak kabul görür ve kültürel belleğe katkı sağlar. Ancak söz konusu mekânların yeniden üretim sürecinde nostalji vurgusunun güçlü olması ve sadece geçmişe dönük uygulamaların hayata geçirilmesi, topluluk ve mekânlar arasında süreklilik ilişkisi kurulamamasına neden olur.

Notlar

¹ Eski Ankara'da Kale ve çevresi Yukarı Yüz, Anafartalar Caddesi ile Hacıbayram Camii'nden Karacabey Külliyesi'ne kadar uzanan bölüme de Aşağı Yüz adı verilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aydın, S., Emiroğlu, K., Türkoğlu, Ö., Özsoy, E. D. (2005). Küçük Asya'nın Bin Yüzü: Ankara. Ankara: Dost Yayınları.

Kaynaklar

Altındağ Belediyesi. (2011). *Altındağ Belediyesi 2011 yılı faaliyet raporu*.
https://www.altindag.bel.tr/#!faaliyet_kitapcigi

Altındağ Belediyesi. (2012). *Altındağ Belediyesi 2012 yılı faaliyet raporu*.
https://www.altindag.bel.tr/#!faaliyet_kitapcigi

Altındağ Belediyesi. (2013). *Altındağ Belediyesi 2013 yılı faaliyet raporu*.
https://www.altindag.bel.tr/#!faaliyet_kitapcigi

Assmann, J. (2018). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (A. Tekin, Çev., 3. baskı). Ayrıntı.

Aydın, S., Emiroğlu, K., Türkoğlu, Ö., & Özsoy, E. D. (2005). *Küçük Asya'nın bin yüzü: Ankara*. Dost.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği* (F. B. Aydar, Çev.). Metis .

Cantek, F. Ş., & Zırh, B. C. (2014). Bir semt monografisine doğru: Cebeci'ye bakmak. *İdealkent*, 11, 138–170.

Değirmenci, K. (2011). Kentsel mekânda yerin ya da otantik olanın yeniden inşası. U. Özcan & E. Eğribel (Ed.), *Değişim sosyolojisi: Dünyada ve Türkiye'de toplumsal değişme* (ss. 277–292). Kitabevi .

Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza* (B. Barış, Çev.). Heretik.

Kaya, R. (2017). *Kentsel yenileme ve nostalji duygusu bağlamında kafelerde geçmişin temsili ve belleğin yeniden üretimi: Süleymaniye örneği* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kıranoğlu, G. (2016). *İstanbul nostaljisinin kültürel mitolojisi 1953–1965* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurtar, C., & Somuncu, M. (2013). Kentsel kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilirliği: Ankara Hamamönü örneği. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 35–47.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev., 6. baskı). Sel

.Lynch, K. (2017). *Kent imgesi* (İ. Başaran, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür

Oğuz, M. Ö. (2007). Folklor ve kültürel mekân. *Millî Folklor*, 76, 30–32.

Oğuz, M. Ö. (2019). *Paldır kültür kentleşmeler*. Geleneksel.

Ölçer Özünel, E. (2014). Kendini seyreden öteki: Halk kültürü temsillerinde öz oryantalist yaklaşımlar. *Millî Folklor*, 102, 5–16.

Satılmış, R. (2019). Yenilenen kentlerde nostaljik söylemler ve kurgusal mekânlar. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (6), 59-66.

Şenyapılı, T. (2016). *“Baraka”dan gecekonduya Ankara’da kentsel mekânın dönüşümü: 1923–1960* (2. baskı). İletişim.

Tekeli, İ. (2009). *Modernizm, modernite ve Türkiye’nin kent planlama tarihi*. Tarih Vakfı.

Tekin, G. (2020). *Tasarlanmış mekânlarda kültürel miras aktarımı ve yeniden canlandırma: Hamamönü ve çevresi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Uludağ, Z., & Aycı, H. (2016). Modernin güçlü sahnesi: Erken Cumhuriyet dönemi Ankara’sında kolektif belleğin inşası ve toplumsal unutmaya süreci. *İdealkent*, 20, 746–773.

UNESCO. (2003). *Somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesi*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf>

URL-1:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r444448842-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025

URL-2:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r659070078-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025

- URL-3:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r164809099-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-4:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r640157889-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-5:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r637150684-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-6:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r621847224-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-7:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r289792383-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-8:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r306578665-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-9:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r375932676-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-10:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r388022904-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-11:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r396250496-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-12:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r412547986-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-13:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r444448842-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-14:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r613540951-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025.
- URL-15:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r709632876-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-16:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r505869474-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025

- URL-17:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r665398797-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-18:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r648585216-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-19:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r627050581-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-20:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r145290242-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-21:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r150663518-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-22:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r236020822-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-23:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r287308808-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-24:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r287975312-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.202
- URL-25:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r379036884-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-26:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r385147035-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-27:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r429126362-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-28:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r433142971-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-29:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r558035728-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-30:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r633333539-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025

- URL-31:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r678087158-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-32:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r808922851-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-33:<https://www.haberler.com/altindag-belediye-baskani-tiryaki-ramazan-in-haberi/>, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-34: <https://lavarla.com/hamamonunde-ramazan/>, Erişim Tarihi: 29.05.2025
- URL-35:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r639671757-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-36:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r647707126-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-37:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r648585216-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-38:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r203844640-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-39:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r198783198-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-40:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r207236969-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-41:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r289792383-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-42:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r386676325-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-43:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r679415524-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025
- URL-44:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r751559180-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025

URL-45:https://www.tripadvisor.com.tr/ShowUserReviews-g298656-d3511566-r724799842-Hamamonu_Restored_Area-Ankara.html, Erişim Tarihi: 26.05.2025

Urry, J. (2009). *Turist bakışı*. Bilgesu.

Uz Sönmez, F., Yücel, A., & Uluoğlu, B. (2009). Popüler kültürün kentsel söylem oluşturmadaki etkisi. *İTÜ Dergisi*, 8(1), 57–66.

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur. (Ya da yazarlar...)

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 18-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 11-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Erzurum Masallarında Hayvan Sembolizmi

Nihangül Daştan*

Daştan, N., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 263-292. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.83. <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Bu çalışma, Erzurum masallarında yer alan hayvan figürlerinin sembolik anlamlarını halk bilimi perspektifinden incelemeyi amaçlamıştır. Kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan masallar, iyi vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevlerini üstlenmenin yanı sıra değerleri, inançları ve dünya görüşlerini yansıtarak bireyleri doğruya yönlendirme işlevine sahip kültürel metinlerdir. Hayvan figürleri ise bu metinlerde yalnızca yardımcı unsurlar olarak değil aynı zamanda halk düşüncesinin sembolik diliyle donatılmış aktörler olarak da önemli roller üstlenmektedir. Çalışma kapsamında Bilge Seyidoğlu'nun Erzurum masallarını derlediği doktora tezi temel alınmıştır. Bu masallarda adı geçen ancak anlatı içinde işlevsel rol üstlenmeyen hayvanlar dışarıda bırakılmıştır. Doküman analizi yöntemiyle yürütülen içerik çözümlemesinde her bir hayvan figürü kendi anlatı bağlamı içinde değerlendirilmiş ve mitolojik, dini ve kültürel referanslarla desteklenerek yorumlanmıştır. Masallarda yılan, at, kuş, köpek, tilki, geyik, balık gibi hayvanların dönüşüm, rehberlik, sinama, koruyuculuk, habercilik ve adalet gibi kavramları sembolize ettiği tespit edilmiştir. Erzurum masallarında hayvan sembolizminin hem bireysel hem de kolektif dönüşüm süreçlerinin alegorik temsilleri olarak işlev gördüğü ve halk kültürünün doğayla ve doğaüstüyle kurduğu ilişkinin izlerini taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: halk bilimi, Erzurum masalları, hayvan sembolizmi, içerik çözümlemesi, sözlü kültür

* Dr.Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ Atatürk University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, Erzurum/Türkiye. ndastan@atauni.edu.tr. ORCID 0000-0002-2966-9045

Animal Symbolism in Erzurum Folktales

Abstract

This study aims to examine the symbolic meanings of animal figures in Erzurum folktales from a folkloristic perspective. Passed down orally from generation to generation, these folktales serve not only as means of entertainment but also as cultural texts that reflect values, beliefs, and worldviews, guiding individuals toward ethical behavior. Animal figures in these narratives are not merely secondary elements; they play significant roles as actors embedded with the symbolic language of folk thoughts. The study is based on Bilge Seyidoğlu's doctoral dissertation, which compiles Erzurum folktales. Animals that are mentioned in the tales but not assigned a functional role within the narrative have been excluded. Through document analysis and content interpretation, each animal figure is evaluated within its narrative context and interpreted with reference to mythological, religious, and cultural associations. The analysis reveals that animals such as snakes, horses, birds, dogs, foxes, deers, and fishes symbolize concepts like transformation, guidance, testing, protection, communication, and justice. It is concluded that animal symbolism in Erzurum folktales functions as an allegorical representation of both individual and collective processes of transformation, reflecting the relationship between folk culture, nature, and the supernatural.

Keywords: folklore, Erzurum folktales, animal symbolism, content analysis, oral tradition

Giriş

Kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan ve uzun bir geçmişe sahip olan masalların halk kültüründe önemli bir yeri vardır. Toplumun kültürel hafızasının bir parçası olan masallar sadece iyi vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevini taşımakla kalmaz aynı zamanda toplumun değerlerini, inançlarını, dünya görüşünü yansıtır ve ait olduğu toplumun düşünsel dünyasını ifade eder. Dolayısıyla masalarda yer alan hayvan figürleri de halk felsefesinin sembolik ifadelerini taşımaktadır.

Masallarda hayvanlar çeşitli rollerle ve işlevlerle sıkça işlenir. Hayvan figürler, masalların içinde yer alan karakterler ve olaylar gibi diğer motiflerde de olduğu gibi sembolik anlamlarıyla yorumlanabilir. “Semboller; aslında gerçekte var olmayanı, algılanıp kavranamayanı temsil etmektedir. Bir başka deyişle; bilinen bir şeklin, sembolize ettiği şeye benzeşerek fikir yürütülmesi, anlam bağının kurulmasıdır” (Gökgül, 2024, s. 20). Sembolizm ise “...anlatma işleminde semboller kullanma; vakıaları anlamlandırmayı ve inançları dile getirmeyi sağlayan semboller sistemi”dir (Kaya, 2022, s. 22). Resim, müzik, edebiyat, dil, mimari, matematik gibi birçok farklı alanda kullanılan sembolik ifadeler, bir varlığın veya vakanın görünen anlamının dışında daha derin ve soyut anlam katmanlarını içerir.

Hayvanlar pek çok anlatıda farklı rolleriyle ve işlevleriyle önemli figürler olarak yer bulurlar. Özellikle de anlatıların ait olduğu toplumlardaki gündelik yaşam pratikleri, dini inanışları, tarihsel birikimi, ekonomik ve coğrafi koşulları söz konusu edildiğinde daha özgün sonuçlara varılabilmektedir. Masallarda hayvanları bazen gündelik hayatın bir parçası olarak olağan bazen de gerçek dışı alemlerin olağanüstü niteliklerine sahip özellikleriyle görürüz. Olağanüstülük motifleri taşıyan halk anlatılarında şekil değiştirebilen, yardım eden, yol gösteren, antropomorfik bir şemaya sahip bir biçimde konuşabilen, yer altı veya gökteki dünyalara seyahat aracı olabilen hayvanlar, saygı duyulan, korkulan, merhamet gösterilen, kurnazlığın veya kötülüğün, iyiliğin ya da yoldaşlığın simgesi olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu türden işlevlerin masallarda yer almasının “tesadüfi” olarak yorumlanması doğru olmayacaktır. Hayvanların anlatılardaki bu çok yönlü görüntüsünün halk düşüncesinde anlamlı bir karşılığı vardır. Hayvanlar, en eski zamanlardan bu yana insanlarla bir arada olmuştur. Jean Paul Roux, Türklerin ve Moğolların dini yaşantılarında hayvanların oldukça büyük bir yer kapladığını söyler ve ekler:

“Her ne kadar hayvan başka bir varlıksa da, insan toplumuyla çeşitli benzerlikleri olduğu da inkâr edilemez. Tıpkı insan gibi toplumsal bir yaşamı, başkanları ve ermişleri vardır. Birkaç istisna dışında, kesin bilgisi olmayanların söylediklerine karşın, hayvan tanrı değildir. Ama yetenekleri ile insandan üstündür. Çünkü insan biçimine girdiğinde, insan ruhunun bir biçimi olan ilk biçimini (kuşbiçimi) kaybetmedi... Hayvanlar insanlardan daha üstün olduğu için, güçleri çeşitli biçimlerde kullanılır... İnsana benzediği için hayvanlarla konuşmanın mümkün

olduğuna ve davranışlarının taklit edilebileceğine hep inanılmıştır. İnsanın kendini hayvan biçiminde gösterebileceği gibi, hayvanların da kendilerini insan biçiminde gösterebileceği kabul edilir.” (Roux, 2000, s. 377)

Türk mitolojisi hakkında yaptığı çok sayıda çalışmasıyla bilinen Fuzuli Bayat, masallardaki hayvanlar aleminin menşesinde atalarımızın bitki, hayvan ve insan dünyaları ile ilgili düşüncelerinin bulunduğunu söyler ve ekler:

“Türk Mitolojik düşüncesinde insan diğer canlı türlerinden hiç de üstün bir yaratık olarak görülmez. Nitekim hayvanlar doğaları itibarı ile insanlardan farklı sayılmazlar. Türk mitolojik inanışına göre hayvanlar insanlarla aynı kanı, aynı ruhu taşır, kısacası insanla akrabadır... Hatta bazı durumlarda gücü, koku alma duyusunun çok gelişmiş olması, sezgilerinin güçlülüğü, görme yeteneklerinin daha iyi olması, bazı doğal felaketleri önceden bilmesi vb. özellikleri ile insandan daha üstün yaratıklardır.” (2007, s. 90)

Bayat, masallardaki hayvan kahramanların mitoloji ile ilgisini açıklarken de şu ifadeleri kullanır: “Hayvan dünyası yalnız hayvanlarla ilgili masalların şahıs kadrosunda yer almaz, aynı zamanda peri masalları denilen masal türlerinin de başlıca kahramanları arasında görülürler. Masalların hayvan dünyası ile temasını mitlerin uzantısı olarak görmek mümkündür. Değişim ve dönüşüm sürecinde hayvan dünyası mitleri masalın malzemesi olarak alınmıştır” (2007, s. 90). Ayrıca masallardaki hayvan figürlerin sahip olduğu bazı olağanüstü özelliklerin de kökeninde mitlerin yer aldığını söyler:

“Tabiattaki her varlığın bir ruha sahip olması ve konuşması (atın konuşması, güvercinlerin dile gelmesi vs.), mitik (peri, dev, yedi başlı ejderha vs.), totem (insan ile tosbağanın evlenmesi vs.), Şamanist (kuş şeklinde olan ruhlar vs.) ve zoomorfal (yarı insan yarı hayvan varlıklar vs.), metamorfoz (yılana, kuşa, köpeğe, kurbağaya, maymuna dönüşmesi vb.) gibi unsurlar mitin etkisini açıkça göstermektedir.” (Bayat, 2007, s. 98)

Eski Türk düşünce sisteminde yaşam, kaynağını Gök-Tanrı’dan alır ve Gök, yaşam gücünün (kut) dağıtıcısıdır. Kut, insana özgü bir ayrıcalık değildir çünkü Tanrı “kut”u hayvanlara da vermiştir (Roux, 2005, ss. 42-43). Emmanuel Laroche “Çiftlik hayvanı, insanlar topluluğuna aitken, vahşi hayvanlar tanrılar topluluğuna aittir” (2000, s. 375) der. Bu nedenle vahşi hayvanlar grubundakiler toplumsal yaşam pratiklerinde diğerlerinden daha farklı bir konumdadır.

Erzurum masallarında hayvan figürler zengin bir görüntü sergilemektedir. Bu çalışmada Erzurum masallarında yer alan hayvan figürlerin sembolik anlamları açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Bilge Seyidoğlu’nun *Erzurum Halk*

Masalları Üzerinde Araştırmalar (1975) başlıklı doktora tezinde yer alan masallar bu çalışmanın kapsamı dahilindedir. Bu eser haricindeki masallar kapsam dışı tutulmuştur. Seyidoğlu tarafından derlenen Erzurum masalları içinde Aa-Th tip tasnifindeki “hayvan masalı” tipine uygun örnek bulunmamaktadır. Bu nedenle bu çalışmanın konusunu hayvan masalları oluşturmamaktadır. Ayrıca Erzurum masallarının anekdotlar-şakalar tipindeki masallarında da hayvan figürler yer almadığı için kapsam dışında tutulmuştur. Başka bir deyişle çalışma, masal tiplerinden biri olan “asıl tip masallar”da yer alan hayvan figürlerini incelemek üzerine kurgulanmıştır. Masalların içerisinde işlevsel açıdan önemli olarak görülen hayvanlar değerlendirmeye tabi tutulurken masalarda sadece adı geçmekle yetinilen hayvanlar incelemeye dahil edilmemiştir. Çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmış ve içerik incelemesi yapılmıştır. Masalarda yer alan hayvan figürlerin taşıdıkları sembolik anlamlar halk bilimi bakış açısıyla yorumlanmıştır. İncelemede işlevsel kategorizasyon değil her bir hayvan figürünün masal içerisinde yüklendiği sembolik anlamlar bakımından incelenmesi yolu takip edilmiştir.

1. Erzurum Masallarında Hayvan Figürlerin Sembolik Açıdan Değerlendirmesi

1.1. Kuş

Türk kültüründe önemli bir yere sahip hayvanlardan biri olan kuşların eski Türk inanç sistemindeki görünüşleri de kutsaldır. “Kuş, Türklerde Gök Tanrı'nın idaresindeki bir varlıktır ve kutsaldır. Bundan dolayı da kuş, insan için uğurlu bir canlıdır ve insana iyilik sağlayan bir yanı vardır” (Sever, 1999, s. 86). “Kuşlar kuşkusuz en görklü hayvanlardır. Oğuzlar tarafından cins, yaş ve cinsiyete göre sınıflandırılan yırtıcı kuşlar, yirmi dört kavmin simgesel resimleri (ongon) olarak kullanılmışlardır” (Roux, 2000, s. 378). Halk arasında bazı kuşların uğur veya uğursuzluk işareti sayıldığı bazılarının ise talihin simgesi olarak düşünüldüğü ve inanışlarda yaşamaya devam ettiği görülür. Halk kültüründe turna, leylek, suna, güvercin, kırlangıç, baykuş, karga, kartal gibi kuşların yücelerde uçma, özgürlük timsali, güzellik ölçütü, haber taşıyıcısı gibi birbirinden farklı anlamlar içeren sembolik görünüşleri olduğu herkesçe bilinir.

Erzurum masallarında kuş figürü en çok karşılaşılan hayvandır. Çoğu zaman türleri hakkında bilgi sunulmayan kuşların kimi zaman sevgiliye giden yolu açan, kimi zaman sınanmanın aracısı olarak ruhsal olgunlaşmanın başlatıcısı, kimi zaman da olağanüstü alemlere geçişin bağlantısı rolleriyle metinlerde farklı sembolik anlamlarda işlendiği görülür.

Hasanı Çelebi, Hüsnü Yusuf ve Yüzük Kaçıran Kuş başlıklı masalarda kuşlar ilk bakışta hırsızdır. Ancak masalların ilerleyen bölümlerinde aslında insan olan bu kuşların büyülü bir kimlik dönüşümü geçiren ve kahramanı kaderine yönlendiren sembolik hayvanlar olduğu anlaşılır. *Hasanı Çelebi* masasında padişahın kızının bohçasını bir kuş kaçırmıştır. İçinde değerli eşyaları bulunan kız bohçasını bulmak için her yoldan geçen hikayesini dinler. Padişahın kızı, bir gün bir baba oğlun anlattığı hikâyeye vasıtasıyla aslında peri padişahının kulesinde yaşayan kuş kılığındaki perilerin yaşadığı yeri bulur. Bohçayı çalan kuş, perilere tutsak düşmüş bir beyin oğludur. Gündüzleri kuş kılığındaki Hasanı Çelebi adlı delikanlı geceleri şekil değiştirerek insana dönüşmektedir. Kız bu kuşun yanında bir müddet yaşar. Bir süre sonra hamile kaldığı anlaşılınca kuş onu kendi babasının evine yollar. Kendisi de kuş kılığında her gün kızı ziyaret eder. Kız burada doğum yapar, bir oğlu olur. Ev halkı bu kuştan şüphelenir ve kimliğini öğrenince de onu yakalarlar. Hasanı Çelebi'nin annesi kuş kılığındaki oğluyla konuşur ve onu nasıl kurtarabileceklerini öğrenir. Bunun üzerine oğlan kuş gömleğini çıkardığında onun tüylerini yakarlar. Yanık kokusuna gelen diğer kuş kılığındaki periler de yanar. Bundan sonra Hasanı Çelebi kuş donundan kurtulur ve insan olarak kalır. *Hüsnü Yusuf* ve *Yüzük Kaçıran Kuş* masaları, Hasanı Çelebi masasına benzer motiflere sahiptir. *Hüsnü Yusuf* adlı masalda kuş, kızın tarağını ve yüzüğünü kaçırrır. Kuşu aramaya giden kız, odun taşıyan topal bir kuşu takip ederek aslında bir padişahın oğlu olan Yusuf'u bir mağarada bulur. Masalın devamı ufak farklılıklarla *Hasanı Çelebi* masalıyla benzerdir. *Yüzük Kaçıran Kuş* masasında yüzüğü kaçıran kuş bir güvercindir. Masalın kadın kahramanına ait değerli nesnelere bir kuşun kaçırması, onu olağanüstü mekâna ve masalsı bir gerçekliğe yönlendirmenin ilk adımını oluşturur. Ayrıca kuş figürü, sembolik olarak periler tarafından kaçırılan ve bu olağanüstü diyarda tutsak edilen delikanlının mağduriyetinin de temsilci figürüdür.

Uyuyan Delikanlı masalındaki kuş, konuşabilme özelliğine sahip haberci rolüyle karşımıza çıkar. Masalda tüccarın kızı bahçeye her çıktığında bir kuş gelip bu kızın bir mevtanın başını kırk gün bekleyeceğini haber verir. Burada kahramanın kaçarak kurtulamayacağı yazgısının kehaneti dile getirilir. Kuşlar halk kültüründe haberci niteliğiyle bilinen varlıklardır. Bu anlatıda da bu inanışın bir tezahürü görülmektedir. Haberci kuşlar, bu masalda kaderin mutlakliyetinin sözcüsüdürler.

Gülenber Hanım masalında kuş, olağanüstü haberci ve uyarıcı bir varlıktır. Masalda saf bir adam, tarlasına kavrulmuş buğdayları eker ancak topraktan ürün alamaz. Üvey anne kocasına tarlanın ürün vermesi için çocuklarının kanını toprağa dökmesi gerektiğini salık verir. Bir kuş, çocuklara üvey annenin bu planını haber verince çocuklar kaçıp ormanda saklanırlar. Bu masalda kuş figürü, mazlum ve sähipsiz çocukları koruyan, uyarıcı, merhamet gösteren ve bu yönleriyle vicdani bir görev üstlenecek varlık olarak sembolize edilir.

Tasa Kuşu masalında kuş figürü, kahramanın sabrını deneyen ve onun olgunlaşmasının aracısı olacak sähıyıcı rolüyle karşımıza çıkar. Masalda çocuğu olmayan bir padişah, dervişin verdiği elmayı yiyerek bir kız evlat sahibi olur. Kız büyüyünce lalasına tasanın ne olduğunu sorar. L alası durumu idare etmek için tasanın bir kuş olduğunu söyler. Kız bu kuşu getirmesini isteyince de l alası ona bir kuş hediye eder. Kız, bu kuşa altın kafes yaptırır ve üç yıl boyunca kafeste saklar. Bir ilkbahar günü kafesiyle bahçeye çıkarılan kuş çırpır ve sonunda dile gelir, kızıdan kendisini serbest bırakmasını ister. Kuş uçup gittikten bir süre sonra kızı ders vermek için kızı kaçıır ve ıssız bir yerde bırakır. Kız burada erkek kılığına girerek çeşitli işlerde çalışır ancak tasa kuşu her seferinde işlerini bozar. Kız tasa kuşundan kurtulmak için ormana sığınır. Burada karşılaştığı prens ile evlenir ve üç çocuk dünyaya getirir. Tasa kuşu bir gün yine ortaya çıkar, çocukları kaçıır. Kızın da ellerine kan sürerek çocuklarını öldürmüş izlenimi uyandırır. Kız, saraydan kovulur. Ormanda dolaşırken karşısına çıkan bir köşkte çocuklarını bulur. Aslında yirmi yaşında bir şehzade olduğu anlaşılan tasa kuşu ise delikanlı kılığında onu beklemektedir. Tasa kuşu kızın sabrını denemiştir. Kız, sabır imtihanından başarıyla çıktığı için onu kocasına ve çocuklarına kavuşturur. Soyut

bir kavram olan tasanın masalda kuş biçiminde cisimleşmiş bir şekilde işlenmesi ve antropomorfik özelliklere sahip oluşu masalın alegorik yapısını güçlendirmektedir. Bu masalda kuş, konuşabilen ve şekil değiştirebilen, başlangıçta tutsak sonunda bilge, imtihan edici/sınayıcı ve mükâfatlandırıcı rolleriyle olağanüstü bir hayvan figürüdür. Kuşun altın kafesteki özgürlüğe muhtaciyeti, kızın ise sarayda (yine bir tür altın kafes olarak değerlendirilebilir) yaşarken gerçek hayat hakkındaki bilgisizliğinin tutsağı oluşu olayların başlangıcını tetikler. Tasa kuşu özgür kalmak ve uçabilmek için çırpınırken dile gelir ve bundan sonra kızın ruhen olgunlaşma yolculuğu başlar. Kızın sınanma süreci sabır, dayanıklılık ve tevazu gerektirecek oldukça zor aşamalardan oluşur. Kız bu sınavları başarıyla verdikten sonra ancak eş ve anne rolüne kavuşabilmektedir. Kuş bu masalda hayat sınavlarını somutlaştırarak kahramana deneyimleten aracı varlık, sabrın sınavcısı, dönüşümün ve kişisel olgunlaşmanın tamamlanması için nefsin terbiyecisi gibi sembolik anlamlarıyla görünür.

Nartanesi masalında kuş, kahramanın büyü yolu ile dönüşümünde görünür. Bu masalda kuş mağduriyeti temsil eder. Üvey annesi tarafından güzelliği kıskanılan kız, üvey annesinin hamamda iğne batırmak suretiyle yaptığı bir büyü ile kuşa dönüşür. Üvey anne, kızının yerine geçerek şehzade olan kocasının yanına gider. Kuş kılığındaki kız, sarayın çatısına konar, bahçıvan ile konuşur. Bahçıvanı bakımsız gören şehzade, bahçıvandan konuşan kuşu öğrenir ve kuşun söylediklerini o da dinler. Şehzade kuşu uçarken yakalar ve kırk tane iğneyi çıkarınca büyü bozulur, gerçekler ortaya çıkar. Üvey anne cezalandırılır. Kuş burada büyü vasıtasıyla gerçekleşen olağanüstü dönüşümün ve mağduriyetin simgesidir. Kız, güzelliğinin gizlenmesi ve görünmez hale gelmesi için büyü ile kuşa dönüştürülerek ruhu kuş bedenine hapsedilir ve bu şekil değiştirme kimliğinin gasp edilmesini simgeler. Kuşun konuşması hakikatin ortaya çıkmasına ve kızın kimliğini elde etmesine, büyüün bozulması da adaletin yeniden tecelli edişine işaret eder.

Leylek masalında kuş figürü yardımcı ve koruyucu hayvan rolündedir. Masala göre bir padişahın üç kızı vardır. Kızlar evlenme çağına geldiklerinde kocalarını yoldan geçene mendil atmak yoluyla belirleyecektir. İlk iki kız vezirlerin oğullarıyla

evlenir. Küçük kızın mendili bir leyleğe denk gelir. Leylek kızı alıp peri padişahının oğlunun sarayına getirir ve ona hizmet etmeye başlar. Gündüzleri kuş donunda görünen peri padişahının oğlu geceleri insan kılığında kızın koynuna girer ve kız hamile kalır. Leylek her gece kıza şarap içirdiği için kız kocasını bir türlü görememiştir. Bir gün ablalarıyla buluşan küçük kız, ablalarının salık vermesiyle akşam leyleğin verdiği şarabı içmez ve kocasının kimliğini tespit eder. Bunu fark eden kocası, eli eline değmediği sürece doğuramayacağını söyler ve gider. Başka bir kız ile evlenmeye karar verir. Bu sırada kıza hizmet eden leylek onu korumaya devam eder. Onun verdiği nasihatlerle düğün günü kızın eli peri padişahının oğlunun eline değer ve bebeğini doğurur. Kocasıyla barışır ve yeniden evlenirler. Leylek, bu masalda antropomorfik özellikleriyle yani bir hayvan figürünün insani özelliklere sahip oluşuyla dikkat çeker. Leylek, geceleri kıza şarap vermek suretiyle kocasını görmesinin önüne geçer ancak masalın sonunda onu mutlu sona götürecek olayların kilit rolünü üstlenerek olağanüstü rehber, yönlendirici ve yardımcı işlevlerini üstlenir. Masalda leylek hem kızın koruyucusu hem de kocasına ulaşmasını sağlayan bir araçtır.

Ahmet Turan Mehmet Turan masalında ise devlet kuşunu temsil eden kuş figürü, masalın kahramanına bahtını, kaderini ve devletini getirir. Annesi insan babası yedi başlı dev olan ve masal boyunca başından türlü badireler geçen Mehmet Turan gurbete çıktığında başına devlet kuşu konar ve padişahın kızıyla evlenir. Bu kuş tesadüfi bir kuş değil, kaderin yönünü değiştiren ve kahramanın yükselişinin işareti olarak işlev taşıyan bir hayvandır.

1. 2. Yılan

Yılan, hemen hemen her kültürün mitolojisinde, inanış ve anlatılarında kendine yer bulan kadim bir sembol hayvandır. Yılanın zehirli bir hayvan olmasının yanında taşıdığı zehrin şifa kaynağı oluşu, yer altında ve yer üstünde yaşayabilmesi, ilkbahar aylarında yuvasından çıkışı ve deri değiştirebilme özellikleri ile zehir ve şifayı, ölüm ve ölümsüzlüğü, yaşamı, yenilenmeyi ve dirilişi aynı anda temsil eden çok katmanlı ve çelişkili anlama sahiptir. Yılan, Yunan, Mısır, Hint, Çin, Türk, Mezopotamya, Afrika gibi kültürlerin mitolojilerinde, tıp, eczacılık gibi sağlık disiplinlerinde, halk inanışlarında, halk anlatılarında, semavi dinlerin anlatılarında

zaman zaman ölüm, kaos ve kötülükle ilişkilendirilerek korkulan, zaman zaman da hayat ve bilgelikle bağlantılandırılarak saygı duyulan bir varlıktır.

Yılan, masalarda da sıkça karşılaşılan bir figürdür. Bu çalışma kapsamında incelenen masalardan biri *Yılan Bey* masalıdır. Bu masal, çocuğu olmayan bir padişahın seyahate çıktığı bir günde bir çayın kıyısındaki kurbağaların ötüşünü duyduktan sonra yeter ki bir çocuğu olsun da yılan biçiminde olsun diye dua etmesiyle başlar. Padişahın duası kabul olur ve karısı hamile kalır. Doğum vakti geldiğinde yılan onu dünyaya getirmeye çalışan bütün ebeleri zehirleyerek öldürür. Başka bir memlekette zalim bir üvey annesi olan 15 yaşında bir kız, üvey annesi tarafından doğumu gerçekleştirmek üzere saraya gönderilir. Sıkıntılı bir şekilde yola çıkan kız yolda bir çeşme başında abdest alıp iki rekât namaz kıldıktan sonra dua eder ve uyuyakalır. Rüyasında bir derviş görür ve ondan doğumu nasıl yaptıracağını öğrenir. Dervişin öğüdü doğrultusunda doğumu yaptırır ve evine döner. Aradan 15 yıl geçer. Yılan Bey'in evlilik çağı gelmiştir. Bu kez de doğumu yaptıran kızın üvey annesi, gelin adaylarını zehirleyerek öldüren Yılan Bey'e gelin olarak kızını yeniden gönderir. Kız yine aynı şekilde dua eder ve rüyasında gördüğü dervişin yardımıyla aslında peri padişahının oğlu olan ancak yılan biçiminde görünen delikanlıyı insan şekline dönüştürmeyi başarır ve onunla evlenir. Masal çeşitli gelişmelerle devam eder.

Hayvan ile evlenme motifi mitolojide de rastlanılan bir durumdur.

"İnsan ile hayvanların ya da mitolojik varlıkların birleşmesi motifi, yine masal ile mitoloji arasındaki ortak görüntülerdendir. Mitolojide bu gibi kahramanlar bütün kabilenin ilk anası ya da ilk atası şeklinde verilir... İşte mitolojide bir hayvanla evlenip kabilenin ilk atası olma özelliği, masalda sadece aile yapısında sınırlı kalan ferdî bir evliliğe dönüşerek yaşatılmıştır. Aslında insanoğlunun evlendiği şekilde hayvan, gerçekte insanüstü bir varlıktır." (Bayat, 2007, 97)

Bu masalda da yılanın aslında peri padişahının oğlu olduğu gerçeği söz konusudur. Masalda dönüşüm geçiren bir varlık rolüyle karşımıza çıkan yılan, masalın başında bir korku ve tehdit sembolü iken anlatının sonunda yakışıklı bir delikanlıya ve sevilen bir eş figürüne dönüşür. Burada yılanın literatürdeki sembolik görüntüleriyle örtüşen bir şema ile karşılaşılmaktadır. Masalın başında hem doğumda hem de evlilikte yılanın ölümcül, tehlikeli ve kötü yüzü söz konusudur. Masalın devamında ise yılanın, evlendiği kızın üzerinden çıkardığı on

beş kat elbiseye karşılık on beş kez kabuğunu değiştirmesi sonucunda olağanüstü yakışıklı ve bir o kadar da iyi bir delikanlıya dönüştüğü anlatılır. İnsana dönüşen yılan, bundan sonra mükemmel bir eş ve evlat olarak hayatına devam eder. Masalın bu kısmında da yılanın literatürdeki bir diğer sembolik görüntüsünü, yani yenilenmeyi, dönüşümü, yeniden doğuşu ve dirilişi temsil ettiği görülmektedir. Buna ilaveten yılanın aslında bir peri olduğu gerçeği de onun hayatın olağan akışının dışındaki bir özelliğine, ölümsüzlüğe işaret ettiğine dair yorum yapılabilir. Elbette masallar, mitolojik veya dini metinlerdekenden farklı olarak gerçeklik iddiasında değildir. Ancak bu masal, yılanın kültürel bellekteki sembolik niteliklerini korumaya devam ettiğinin güzel bir örneğini oluşturmaktadır.

1. 3. Geyik

Geyik, Türk kültüründe kutsal olarak kabul edilen hayvanlardan biridir. Geyik, Türk mitolojisinin en eski simgelerinden ve hayvan-ata ya da ruhlarından biridir (Çoruhlu, 2010: 163). Anadolu'da Hitit döneminde boğadan sonraki en önemli kutsal hayvan geyiktir (Laroche, 2000, s. 376).

Geyik "...ermişlerle ilişki içindedir ve sürüsünün geçtiği yere hayır ve iyiliği getirir. Eski mitolojide belki de yeryüzünün simgesi olan geyik, insana olduğu gibi, kendisine de aynı kut'u (yaşam gücü) veren Gök ile ilişkiler içindedir. Boynuzları güçlü tılsımlardır ve onlar evlerin üstlerine yerleştirilir." (Roux, 2000, s. 378)

Türk halk edebiyatında geyik ile ilgili motiflere rastlanır. Türk mitolojisinde, masallarında, destanlarında, efsanelerinde, halk hikayelerinde, halk şiirinde ve inanışlarında türeyiş unsuru, av hayvanı, yol gösterici, şekil değiştirme unsuru gibi farklı işlevleriyle yer alır (Yeşildal, 2015). *Melikşah* masalında geyik, kahramana yardım eden önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Masalda geyik konuşabilen, şifa kaynağı, haberci, sınanma aracı ve olağanüstü fedakâr bir varlık olma özellikleriyle göze çarpar. Melikşah evlilik çağına geldiğinde babasını kaybeder. Padişahın ölümünden bir süre sonra Melikşah'ın annesi, evlerindeki Arap zenci ile ilişki kurar. Bu birlikteliğin önünde bir engel olarak görüldüğü için Melikşah, annesi tarafından hastalık bahanesi ile yerine getirilmesi oldukça güç işlere gönderilir. Annenin bunu yapmaktaki amacı Melikşah'ın gidip bir daha geri dönmemesini sağlamak ve sonuçta Arap ile evlenip onu padişah yapmak

niyetidir. Annesinin hastalığının şifasının bir dağda (masalda dağın adı verilmemiştir) yaşayan bir geyiğin sütünde olduğu söylendiği için Melikşah bu dağa doğru yola çıkar. Yolda onun adını koyan derviş ile karşılaşır ve onun yardımıyla bu tehlikeli görevin üstesinden gelir. Yedi yıldır sırtındaki amansız çıban ile yaşayan bu geyik, duyduğu acıdan dolayı kendi yavruları dahil önüne geleni parçalamaktadır. Derviş, Melikşah'a dağın yamacına gizlenmek için kamışlarla bir in ve geyiğin çıbanını patlatmak için de uzun bir kamış yapmasını söyler. Geyik ine yaklaştığında kamışı olabildiğince sert biçimde çıbana batırmasını ve ardından üç gün boyunca geyiğin eline geçmemesini nasihat eder. Melikşah, dervişin dediklerini harfiyen yerine getirir. Üç günün sonunda geyik ile karşılaşır. Geyik Melikşah'a onu yedi yıldır mustarip olduğu dertten kurtardığı için dileğini yerine getireceğini söyler. Melikşah, geyiğin sütünü ister ancak sütü koyacağı kabı yanında getirmemiştir. Geyik, Melikşah'a üç yavrusundan birini kendisinden uzakta bir yerde öldürmesini, onun derisinden bir tulum yapmasını ve kendisi uyurken de sütünü sağmasını salık verir. Melikşah, geyiğin dediklerini yapar. Tulumun içini süt ile doldurur. Diğer iki geyik yavrusunu da yanına alarak memleketine geri döner. Durumdan memnun olmayan Melikşah'ın annesi yine hastalandığını söyler ve bu kez peri bağlarından bir salkım üzümün kedisine şifa olacağı yalanıyla oğlunu uzaklaştırır. Melikşah peri bağlarından üzümleri ve bir de peri kızını yanına alarak evine geri döner. Annesi bu kez Melikşah'a şerbete katılmış uyku ilacı içirerek uyutur. Anne ve Arap sevgilisi Melikşah'ın perçemiyle ellerini bağlar, gözlerini oyarlar ve öylece oğlunu ölüm kuyusuna atarlar. Ertesi gün de Melikşah'ın kaybolduğu tellallarla duyurulur. Bu günlerde geyik yavrularının evden her gün bir parça ekmek alıp ortadan kaybolduğunu fark eden peri kızı onları takip eder ve kuyuyu bulur. Peri kızı erkek kılığında remilci olarak vezirlerin meclisine gelir ve onlara kaybolan Melikşah'ın yerini gösterir. Melikşah'ı bulurlar. Peri kızı sihir ile delikanlının gözlerini yerine yerleştirir. Bir gün geyik yavruları Melikşah'ın yanına gelip ses çıkararak etrafında dolaşırlar. Bunun üzerine Melikşah kılıcını alıp geyik yavrularını takip eder ve annesi ile Arap'ı Melikşah'ı öldürme planı yaparken yakalar. Bunları gören Melikşah her ikisini de öldürür. Kahraman, annesi tarafından verilen zor bir görevi yerine getirmek için yola çıktığında onun dünyaya gelmesine vesile olan derviş görünümlü Hızır'ın

nasihatleriyle geyik sütünü elde edebilecektir. Burada geyiğin yarası sebebiyle saldırganlaşmış bir varlık olması Melikşah'ın cesaret, akıl ve sabırla sınındığı bir imtihana dönüştürür. Sırtındaki çibandan kurtulan geyik, bu aşamadan sonra saldırgan bir varlık olmaktan çıkıp bağışlayıcı, minnettar ve merhametli bir kimliğe bürünür. Ayrıca yavrularından birini bu minvalde “kurban” olarak bağışlaması da kahramanın yolculuğunu tamamlayabilmesinde olağanüstü fedakârlık örneği göstermektedir. Geyiğin dişi cinsiyette, şifalı süte sahip, başlangıçtaki (mustarip olduğu acıyla bağlantılı olarak açıklanan) yabaniliği, kendisini iyileştiren kişiye karşı gösterdiği merhameti, konuşabilmesi, yavru geyiklerin kahramanı ölümden kurtaracak rehber gibi davranması gibi özelliklerinin kültürel hafızadaki geyik figürü ile örtüştüğü söylenebilir.

1. 4. Kurt

Yırtıcı ve vahşi hayvan türlerinden biri olan kurt, mitolojilerde ve diğer anlatı türlerinde yine sıkça karşılaşılan hayvanlardandır. Kuzeyden güneye doğudan batıya pek çok kültürün mitolojisinde ecdat, Tanrının yeryüzündeki elçisi, kağanın yol göstericisi ve dostu olarak (İmanov, 2021, s. 113) görülen kurt figürü ile destanlarda, masallarda ve efsanelerde de sıkça karşılaşırlar. Özellikle Türk kültüründe muazzam öneme sahip olan kurt, türeyiş efsanesinden Dede Korkut anlatılarına, masallardan halk inanışlarına kadar oldukça geniş bir sahada saygı duyulan, çekinilen, korkulan, kutsallık atfedilen bilgelik, rehberlik, bağımsızlık simgesi bir varlıktır.

Erzurum masallarında kurt, sadece *Padişahın Üç Kızı* masalında yer alır. Bu masalda ölüm döşeğindeki padişah vasiyetini açıklamak için altı çocuğunu yanına çağırır. Oğullarına, kız kardeşlerini ister kurt ister kuş olsun ilk kim isterse ona vermelerini vasiyet eder. Padişahın ölümünün ardından şehzadeler ilk kız kardeşi yırtıcı bir kuşa, ikinciyi bir tilkiye, üçüncü kız kardeşi de bir kurda verirler. Tüm kardeşler, her evlilikte kızlara talip olanların yırtıcı hayvanlar olmasından korkarlar ve evlilik konusunda tereddüt ederler. Hem kızlar hem de iki büyük erkek kardeşin gönlü bu evliliklere razı olmazken en küçük erkek kardeş vasiyete riayet noktasında kararlı bir duruş sergiler ve kız kardeşlerini çok korkmalarına rağmen bu hayvanlara verir. Küçük erkek kardeşin bu tutumu, ileriki zamanlarda

karşılaştığı müşkül durumlarda onun yardımcısı olacaktır. Burada kurt, tilki ve kuşun masal kahramanını sınavıcı rolleri üstlendiğini görmek mümkündür. Masal ilerledikçe her üç hayvanın da evlendikten sonra gün içerisinde insan ve hayvan kılığına girmek suretiyle şekil değiştirebilen olağanüstü özelliklere sahip olduğu görülür. İnsan suretinde yakışıklı delikanlılara dönüşmekle birlikte Yılan Bey masalından farklı olarak bu delikanlıların mizaçlarının hayvan donunda bulunduğu hallerle paralel bir sertlikte/yapıda olduğu dikkat çeker. Burada hanımlar, kocalarının vahşi/katı mizacından çekinirler. İnsan donuna girdiklerinde mizaçta yumuşama durumu söz konusu değildir. Dış görünüşteki değişim içsel dönüşümle aynı şekilde gerçekleşmez.

1. 5. Tilki

Tilkinin Altay ve Yakutlarda tözler arasında yer alan hayvanlardan biri olması onun eski çağlarda ata simgesi olduğuna işaret eder. Türkler arasında bazen hilekâr ve kurnazlık yönüyle tanınan tilkinin bazen de kahramanların koruyucu ruhlarından biri olarak kabul edildiği görülmektedir. Bazı halk anlatılarında tilkinin avcılarını yer altına çekmek isteyen kötü ruhlar arasında bulunduğu da bilinmektedir. İslamiyet'ten sonraki dönemlerde tilki sembolik olarak yalancılığın, hilekarlığın, korkaklığın ve kurnazlığın simgesi haline gelmiştir (Çoruhlu, 2010, ss. 179-180). Roux, tilkinin hiçbir önemli Türk efsanesinde yer almadığını ancak bazı metinlerde kurt gibi tilkinin de etinin yenilmesinden çekinildiğini ve bunun gastronomik nedenler dışında bir sebebinin olmasının muhtemel olduğunu belirtir (2005, s. 22).

Erzurum masallarında tilki iki masalda kendine yer bulmuştur. Biri yukarıda değerlendirmesi yapılan *Padişahın Üç Kızı* adlı masaldır. Kurt bahsinde de belirtildiği gibi padişahın kızlarından biri tilki ile evlenir. Vahşi hayvanlarla evlenme metaforu, oldukça eski anlatı motiflerinden biridir. Dolayısıyla eski düşünce sisteminin izlerinin 20. yüzyılda derlenmiş masalarda halen tespit edilebiliyor olması önemlidir.

Tilkinin yer aldığı ikinci masal ise *Kamçı* başlıklı masaldır. Bu masal, iki yolcunun yolda buldukları kamçıya sahip olabilmek için başlarından geçen olayları anlatarak rekabet etmesi üzerine kurgulanmıştır. Bu başlığı ilgilendiren

anlatı ikinci adamın anlattığı olaylardır. Varlıklı bir köy ağasının oğlu olan bu adam, babasının ölümünün ardından kardeşleri tarafından hile ile mirastan mahrum bırakılır. Bunun üzerine terk-i diyar eden adam memleketin birinde bir tellalın duyurusu üzerine yiyecek, giyecek ve eş vaadi ile bir işi kabul eder. İş teklif eden bezirgân önce vaatlerini yerine getirir ve ardından bu adamı belinden iple bağlayarak bir mücevher kuyusuna indirir. Kuyudaki mücevherleri aldıktan sonra adamı kuyuda bırakır ve geri döner. Kuyudaki adam, ağzında bir ölünün eli ile yol bulup çıkan bir tilkiyi takip ederek kuyudan çıkmayı başarır. Çıktıktan sonra tekrar bezirganı bulur ve tekrar aynı işi yapmak üzere kuyuya gelirler. Bu kez adam bezirganı kuyuya atar, mücevherleri kendisi alır ve mevkiyi terk eder. Bu masalda tilki, kuyudaki çaresiz adama yol gösteren sessiz yardımcı rolünde karşımıza çıkar. Tilki, masalarda genellikle kurnazlığı ile görülür. Ancak tilkinin bu masaldaki rolü, genel kabullere uygun değildir. Bu yönüyle hayvan sembolizminin özgün örneklerinden birini teşkil eder. Bu da hayvan sembolizminin halk anlatılarında nasıl derinleşebileceğinin güzel bir örneğidir. Kuyuda çaresiz kalan adamın kurtuluşunun yolu tilkiyi takip etmesinden geçer. Tilkinin ölü eliyle çıkması sembolik olarak ölümlüyle yüzleşme ve yer altı dünyasının sınırındaki hayvanın kahramana yeni hayatının kapısını aralaması olarak yorumlanabilir. Masalda tilki konuşmaz, doğrudan kahramanla iletişim kurmaz ya da kahramana akıl vermez. Sadece eylemiyle yol gösteren sessiz bir rehberdir. Hayatta kalma içgüdüsünün, dikkat ve içgüdünün bir temsili olarak da görülebilecek tilkinin rehberliği, kahramanın kendi gözlemi ve kararıyla anlam kazandığı için onun kişisel dönüşümünün de bir parçası haline gelir. Ayrıca halk anlatılarında kuyunun öteki dünyayı temsil ettiği düşünüldüğünde adamın tilkiyi takip ederek kuyudan çıkması ölüm ve yeniden doğuş temasını hatırlatır. Ayrıca yine eski Türk anlatılarında görülen tilkinin yer altı dünyası ile ilişkisinin Kamçı masalında takip edilebiliyor olması değerli bir tespittir.

1. 6. At

Türk kültüründe en değerli hayvanlardan biri olan at, mitolojiden masallara, destanlardan halk hikâyelerine, atasözlerinden efsanelere kadar halk edebiya-

tında çeşitli özellikleriyle kendini gösteren kültürel öneme sahip bir figürdür. At, anlatılarda bazen sadece dünyevi özellikleriyle fiziksel bir varlık olarak görünürken bazen de olağanüstü nitelikleriyle simgesel anlamlar taşıyan halk felsefesinin ve inanışlarının bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Masallarda at, çoğu zaman kahramanın yoldaşdır.

“Masallarda rastlanan kahramanın yolculuğu boyunca yardım eden atı, şamanın yolculuğu sırasındaki yardımcı ruhlarına da benzemektedir. Sözü edilen atların masal kahramanlarına sıra dışı engelleri aşmaya yardım etme yeteneği, masalların Şamanizm kökenli ögesi olarak yorumlanabilir.” (Yıldız, 2011, s. 50)

Erzurum masallarında at hem binek hayvanı olarak hem de olağandışı özellikleriyle yerini alır. At ile ilgili değerlendirmeler yapılırken daha ziyade olağanüstü nitelikleriyle yer aldığı masallardaki sembolik işlevleri üzerinde durulacaktır. Erzurum masallarından *Bengiboz*, *Yılan Bey*, *Ahmet Şah*, *Köroğlu*, *Melikşah* ve *Üç Narlar* başlıklı masalarda yer alan at, bu metinlerde farklı özellikleriyle önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu masalların bazılarında at, olağanüstü özelliklere sahip, akıllı, konuşabilen ve kahramanın en büyük yardımcısı rolüyle bazılarında ise sadece uçabilme veya çok uzun mesafeleri göz açıp kapayıncaya kadar kat edebilme gibi özellikleriyle karşımıza çıkar. Bir masalda da atın sadece bir dönüşüm figürü olarak görüldüğü tespit edilmiştir.

Erzurum masallarında at ile ilgili ilk sembolik değerlendirmeyi onun bilge ve olağanüstü hayvan kategorisinde bulunması yönünde yapılabilir. *Bengiboz* masalında, destanlarda ve halk hikâyelerindekine benzer şekilde atın konuşabilen, kahramana kılavuzluk eden ve geleceği görebilen bir hayvan olarak öne çıktığı tespit edilmiştir. Bu masala göre gözleri görmeyen padişahın şifası, ayağını basmadığı toprağın gözlerine sürülmesinde saklıdır. Padişahın üç oğlundan ikisi sırayla atlarına binerek gurbete gider ve babalarına toprak getirirler ancak padişah şifa bulmaz. Son olarak küçük oğlu bu göreve talip olur. Oğlan, yaya olarak çıktığı yolda bir su başında oturup bir şeyler yedikten sonra uykuya dalar. Rüyasında gördüğü derviş, delikanlıya aradığı toprağın yerini ancak padişahın herkesten sakladığı *Bengiboz* adlı atının bulabileceğini söyler. Bunun üzerine geri dönen delikanlı dervişin tarif ettiği şekilde atı bulur. *Bengiboz*, konuşan bir attır. Yola çıkmadan önce at, delikanlıya tarif ettiği yerdeki beyaz bir

tozu yanına almasını tembih eder. Bundan sonra yola çıkarlar. At bazen uçarak bazen de koşarak yol alır. Vardıkları bir yerde dağın üzerindeki bir parıltı delikanlının dikkatini çeker. Bengiboz, bu nesnenin dünya güzeli tarafından örülen bir yelek olduğunu ancak bunu yanlarına almamaları gerektiğini nasihat etse de delikanlı atı dinlemez ve yeleği alıp heybesine koyar. Bir müddet daha yol aldıktan sonra bir padişahın sarayına misafir olurlar. Delikanlı yeleği padişaha hediye eder. Padişah hediyeyi çok beğenir ancak vezirler, padişaha delikanlının bu yeleği öreni getirirse iyi bir iş yapmış olacağını telkin eder. Bunun üzerine padişah delikanlıya ya dünya güzelini getirmesini ya da idam edileceğini söyler. Delikanlı Bengiboz'un yardımıyla dünya güzelini saraya getirir. Padişah kızla evlenmek ister ancak kızın bir şartı vardır, hamamının getirilmesini ister. Bu görev yine şehzadeye verilir. Şehzade Bengiboz'un yardımıyla birçok sınavdan geçerek hamamı getirir. Hamamın bulunduğu yerde babasının gözlerine iyi gelecek olan toprağı da yanına alır. Dünya güzeli, padişahla evlenmeden önce son bir istekte bulunur. Padişahı, vezirini ve şehzadeyi hamamda yıkayacaktır. Dünya güzeli, padişahı ve vezirini hamamda sihirli sabunuyla yıkayarak eritip yok eder. Şehzade Bengiboz'un tavsiyelerine uyarak erimekten kurtulur. Dünya güzeli şehzade ile evlenir. Getirdiği toprak ile de babasının gözleri açılır. Bengiboz masalında at, kahramanın zor görevlerin üstesinden gelmesindeki en büyük yardımcısıdır. Bengiboz uçabilen, konuşabilen, düşünebilen, akıllı bir attır. Delikanlı atının tavsiyesine uymadığı zamanlarda başını derde sokar. Onu müşkül durumlardan kurtaran yine atı olmuştur. At, aynı zamanda ön görüye sahip bir hayvandır. Olaylar gerçekleşmeden önce şehzadeye verdiği tavsiyelerle gerekli tedbirleri aldırıştır.

Yılan Bey, Ahmet Şah ve Köroğlu masallarında at, olağanüstü hızın simgesi olma ve uçabilme özellikleri ile öne çıkmaktadır. Yılan beyin atı uçan bir attır. Yılan bey hem doğumunu gerçekleştiren hem de onun yılan donundan kurtarıp insana dönüşmesini sağlayan çok sevdiği karısını savaştan döndükten sonra evinde bulamaz ve karısını aramaya çıkar. Eşinin başından geçenleri öğrendikten sonra müftünün tavsiyesiyle bir imtihan yapılır ve bu sınavmada karısı Yılan Beyi tercih edince onu atına atar atmaz berhava olurlar. Uçan at motifi masalarda sık görülen bir motiftir. Yaşar Çoruhlu, eski Türklerin inanışlarına göre atın şamanı yer altına ve göğe taşıyabilen bir hayvan olduğunu ve göğe yükselebilen özelliği

dolayısıyla da çoğu zaman kanatlı olarak tasavvur edildiğini belirtmektedir (2010, 161). Dolayısıyla halk anlatılarında atın uçabilen bir varlık oluşu, bu köklü tahayyülün kültürel bellekteki devamlılığının bir göstergesidir.

Köroğlu masalında at, yine hızı ile ön plana çıkar. Bu anlatıda at ile ilgili daha fazla detay verilmez. Bununla birlikte at, hızı ve gücüyle kahramanın sevdiğini elde edebilmesine yardımcı olan önemli bir figür olarak belirir. Hasan Bey, evlenmeyi arzu ettiği Telli Hanım'ın Aşkar Doru adlı atı getirme şartını yerine getirir. Bu at, oldukça hızlı bir hayvandır. Hasan Bey pencereden baktığında atı görür, kapının önüne çıkıncaya kadar at kapıya ulaşmıştır. Hasan Bey atı alıp Telli Hanım'ı kaçırr.

Ahmet Şah masalında bir padişahın üç oğlu evlenecekleri kızları bulmak amacıyla yola çıkarlar. Bir müddet gittikten sonra bir devin sarayına varırlar. Burada en küçük kardeş Ahmet Şah devleri öldürür ve burada tutsak kalan kırk kızı kurtarır. Şehzadeler bu kızlar arasından üçünü beğenir ve evlenmeye karar verirler. Devlerin sarayından biraz uzaklaştıktan sonra öldürülen devlerin erkek kardeşi olan dev sihirli atıyla yollarını keser. Şehzadeleri ve kızları salıverme koşulu olarak Ahmet Şah'tan Hint padişahının kızını kendisine getirmesi şartını koşar. Bu görevi yerine getirebilmesi için de kendisinin sihirli atını verir. Ahmet Şah bu at ile Hint ülkesine gidebilecektir. At, uçabilen bir attır. Ahmet Şah sihirli at ile yola çıkar. Bir suyun kenarına geldiklerinde at ortadan kaybolur. Buradan sonra Ahmet Şah yoluna tek başına ve yürüyerek devam eder. Bu yolculukta karşılaştığı iki imtihanı başarıyla atlatır ve Hint padişahının kızını alır. Tekrar atından indiği suyun kenarına döndüğünde sihirli at yeniden peyda olur ve devin yanına geri dönerler. Bu masalda devin sihirli atı Ahmet Şah'ı belirli bir yere kadar taşımakta ve ardından ortadan kaybolmaktadır. Devin sihirli atının işlevi bu masalda kahramanı ulaşılması zor olan bir noktaya taşınması ve oradan geri dönmesine yardımcı olmakla sınırlandırılmıştır. Yolun geri kalanını kahramanın tek başına tamamlaması ve burada karşısına çıkan zor görevleri atın yardımı olmadan tamamlaması önem arz eder. Zira bu masalda at, Ahmet Şah'ın kendisinin atı değildir. Kahramanın zor sınavlardan geçeceği bu yolculuğu devin

sihirli atının yardımı olmaksızın yapabilmesi, kahramanın yolculuğunun bir parçasını oluşturur.

Melikşah masalında at doğrudan ön plana çıkmaz. Çocuğu olmayan bir padişah tebdil gezerken bir çimenlikte karşılaştığı derviş kılığındaki Hızır'ın verdiği elmayı karısıyla bölüşüp yiyerek oğul sahibi olur. Elmanın kabuklarını da atına yedirmiştir. Bu at da bir tay dünyaya getirir ve şehzadenin atı olur. Dervişin isteği üzerine şehzadeye isim koyulmaz. Şehzade dört yaşına geldiğinde derviş yeniden ortaya çıkar ve şehzadeye Melikşah, taya da Kamertay adını koyar, her ikisinin de sırtlarını sıvazlar. Hiçbir zaman arkaları yere gelmesin, Melikşah'ın daraldığı yerde Kamertay imdadına yetişsin diyerek dualar eder ve ortadan kaybolur. Ancak masalın ilerleyen bölümlerinde bu duanın at ile ilgili olan etkisi takip edilememektedir. Melikşah'ın müşkül durumlardan kurtulmasını sağlayan yardımcılarının derviş kılığındaki Hızır, peri padişahının kızı ve geyik yavruları olduğu görülmektedir. Bu masalda at, sadece kader yazgısının taşıyıcısı olan bir unsur olarak görülür. Melikşah masalında at, Hızır'ın duasıyla kahramanın kader ortağı olmak üzere dünyaya gelir. Atın adı da kahramanla birlikte Hızır tarafından konulmuş ve Hızır'ın duasına mazhar olmuştur ancak masal ilerledikçe bu potansiyel işlevin aktif hale geldiği görülmez.

Üç Narlar masalında at, bir peri kızının bir dizi dönüşümünden sonraki formu olarak ortaya çıkar. *Üç Narlar* masalında bir şehzadenin âşık olduğu peri kızı, şehzadeyi bir selvi ağacının üzerinde beklerken bir çingene kızının yaptığı hile ile ağaçtan düşer ve güle dönüşür. Çingene kızı, peri kızının yerine geçer ve şehzade ile evlenir. Gülü çok beğenen şehzade onu yanına alır. Çingene kızı şehzadeye gülü attırır. Gül bir taya dönüşür. Çingene kızı hamile kalınca bu tayı kestirir ancak tayı kanından bir selvi yükselir. Çingene kızı selvi ağacını kestirir ve bebeğine beşik yaptırır. Selvi ağacının parçalarından biri de çuvaldız olur ve ihtiyar bir kadının eline geçer. İhtiyar kadın, çuvaldızdan çıkarken peri kızını yakalar ve kendine evlat eder. Şehzade her eve dikilmek üzere terlik ve bakılmak üzere bir at verir. Peri kızı sihriyle terlikleri diker ve ata da çok güzel bir şekilde bakar. Durumdan şüphelenen şehzade ülkedeki her kızı inci dizmek üzere saraya çağırınca buradaki konuşmalardan gerçekler ortaya çıkar. Çingene kızı

cezalandırılır. Masalda dönüşümün formlarından biri olarak görünen tay, ruhun yeni bir form kazanmasının, doğanın döngüsünün ve yeniden doğuşun temsili olarak yorumlanabilir.

1. 7. Eşek

Gündelik hayatın sıradanlığı içerisinde eşek, çoğunlukla toplumun soylu figürlerinden ziyade halkın yük taşıyıcısı veya binek hayvanı olarak bilinir. Bu minvalde halk anlatılarında eşek sabrın ve çalışmanın simgesel bir ifadesidir. *Hasanı Çelebi* masalında eşek, bu genel kanının dışında görünüşte sıradan fakat özde olağanüstü rehber rolüyle yer alır. Masalda bir padişahın tek kızının önemli eşyalarının bulunduğu bohçası bir kuş tarafından kaçırlır. Bohçasını bulabilmek ümidiyle kız, babasından yedi yolun kesiştiği bir yerde bir konak yapmasını ister. Konak yapıldıktan sonra kız, buradan gelen geçenin maceralarını dinler. Bir gün bir ihtiyar ve oğlu gelir. Oğlan başlarından geçen olağanüstü bir macerayı anlatır. Buna göre baba oğlu gurbet yolundayken bir yerde dinlenmek için dururlar. İhtiyar burada uyur. Oğlu ise yiyecek bir şeyler bulmak amacı ile etrafta dolaşırken sırtında bir kepçe ve bir balta bulunan bir eşeği görür ve onun kuyruğuna sarılır. Eşek onu peri padişahının kulesine getirir. Masalın kahramanı, başlangıçta sırtında bir kepçe ve balta taşıyan bir eşeğin arkasına takılarak olağanüstü dünyaya geçiş yapar ve böylece eşek, kahramanın fiziksel dünyadaki yolculuğunu metafizik bir yolculuğa dönüştürme aracı ve gizemli bir bilgiye erişmenin taşıyıcısı haline gelir. Eşek masalda konuşabilen bir hayvan figürü olarak görünmez. Bununla birlikte sessizce görevini yerine getiren yardımcı hayvandır. Bu yönüyle eşek, Erzurum masallarında tilki ve koyun ile benzer bir işlev taşımaktadır.

1. 8. Köpek

Kamçı adlı masalda iki yolcudan ilkinin anlattığı hikâyede köpeğe dönüşme motifi bulunmaktadır. Masala göre bir padişahın oğlu, babasının karşı çıkmasına rağmen âşık olduğu bir çingene kızı ile evlenerek yurdunu terk eder. Karısının kendisini bir Arap ile aldattığını öğrenen adam, karısını takip eder ve Arap'ı öldürür. Karısı durumu öğrenince yeşil bir çubuk ile kocasını köpeğe dönüştürür. Köpek olan padişahın oğlu sokaklara düşer. Başka köpeklerin saldırısına uğrar. Sokaklardaki tehlikelerden kaçmak için bir kelleci dükkanına sığınır. Dükkanın

sahibi ne yaptıysa köpeği dışarı çıkaramaz. Dükkân sahibinin karısı köpeğe bakar bakmaz onun padişahın oğlu olduğunu anlar ve sihirli bir çubukla ona vurarak insana dönüştürür. Kadının yönlendirmesi ile tekrar karısının yanına giden adam, karısını katıra dönüştürür. Halk düşüncesinde köpek sadakat, bekçilik gibi olumlu özelliklerinin yanında özellikle şehir hayatında dışlanmışlık, tekinsizlik, tehlike gibi kavramlarla özdeşleşir. Bu masalda şehzadenin, sadakatsiz karısı tarafından köpeğe dönüştürülmesi ilk olarak aldatılma mefhumu ile de özdeşleştirilerek insan onurunun yitirilmesi, aşağılanma, kimliğin ve toplumsal statünün kaybı olarak yorumlanabilir. Köpeğe dönüşen genç adamın yaşadığı zorluklar, onun ruhsal dönüşüm, olgunlaşma ve sınanma sürecini oluşturur. Masalın sonunda kötülerin cezalandırılmasının örneği olarak kadının katıra dönüştürülmesi yoluyla intikam ve adaletin tesisi sağlanır. Masaldaki her iki dönüşüm fiziksel bir dönüşümün yanında sembolik olarak ahlaki, ruhsal ve toplumsal bir dönüşümü temsil eder.

Yedi Kancık Babası masalında birinin yedi kızı diğerinin yedi oğlu olan iki kardeşin birbiri ile rekabeti anlatılır. Oğulları olan kardeş, sürekli kız çocukları olan kardeşini bu konuda aşağılayıcı sözler söyleyerek küçük düşürmeye çalışır. Kardeşinin sözlerine içeren adam evde ağlarken sırasıyla kızları gelir ve babalarının derdini sorar. Baba, ağlama sebebini anlatınca ilk iki kızı da babalarına hoş olmayan sözler söyler. En küçük kız ise ablalarından farklı olarak babasını teselli eder. Babasından amcasına bir teklif ile gitmesini söyler. Buna göre kız ve amcasının küçük oğlu para kazanmak için aynı zamanda bir seyahate çıkacaktır. Cinsiyete göre değil eve kârlı dönen çocuğun kim olacağına göre rekabet edilecektir. Erkek kılığına giren kız yanına köpeğini de alarak yola çıkar. Köpek akıllıdır ve konuşabiliyordur. Kız, köpeğin yardımı ile birçok zorluğun üstesinden gelir ve evine zengin olarak döner. Köpeğin yardımı, kızın misafir olduğu evdeki ev sahibi konumundaki kişilerin, erkek kılığındaki kız hakkındaki şüphelerinin giderilmesi için kızın haberi olmadan sınanması planını haber vermesi noktasında olacaktır. Köpek, evin sahiplerinin kendi aralarında kızı nasıl sınavacaklarını konuşurken onları dinler ve burada konuşulanlar hakkında kızı bilgilendirir. Ayrıca köpek, kızın bu imtihanları nasıl atlatabileceği konusunda onu yönlendirir ve müşkül duruma düşmesinden kurtarır. Bu masalda konuşabilen, düşünebilen ve

akıllı bir hayvan olan köpek, kahramanın yardımcısı, yol göstericisi, habercisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Seyidoğlu'nun derlediği masallar arasında yer alan *Dilaramcengi* ve *Gül Sinan* masalları birbirinden ufak farklarla ayrılan aynı anlatının farklı versiyonlarıdır. Her iki masalda da köpek, herhangi bir özelliği ile öne çıkmamakla birlikte hile aracı olarak kullanılan bir figürdür. Masallara göre padişahla evlendikleri takdirde neler yapabileceğini kendi aralarında konuşan üç kız kardeşi tebdil-i kıyafet ile dolaşan padişah duyar. Padişah sıra ile üç kızla da evlenir. İlk iki kız vaatlerini yerine getiremez. Üçüncü kızın vaadi altın perçemli kızla inci dişli oğlan doğurmaktır. Padişah küçük olan kızla evlendiğinde vadedilen çocuklar doğar. Ancak kiskanç ablalar tarafından doğan çocuklar kaçırılır, bir sandığa yerleştirilip nehre bırakılır. Çocukların yerine de iki köpek yavrusu bırakılır. Köpek yavrularını gören padişah öfkeden çılgına döner ve karısını cezalandırır. Masallar bundan sonra bir değirmenci tarafından bulunan çocukların başından geçerleri tahkiye ederek devam eder. Bu masalda doğan çocukların yerine köpek yavrularının konması, köpeği kiskançlığın ve entrikanın cisimleşmiş haline dönüştürür. Bununla birlikte doğum yapan annenin bebeklerinin köpek yavruları olduğu görüntüsü de anneyi aşağılayan ve itibarsızlaştıran bir unsurdur. Padişahın çocuklarının köpek yavruları biçiminde doğmuş olduğu haberi, aynı zamanda padişah soyunun aşağılanması ve doğan bebeklerin meşruiyetinin sorgulanmasını temsil etmektedir. Gerçekte kız, vaadini yerine getirmiş ve altın perçemli kızla inci dişli oğlanı dünyaya getirmiştir. Yapılan hile ile gelecekte ülkenin yöneticisi olacak ve saltanata layık varislerin dünyaya gelmiş olduğu gerçeğinin örtbas edilmesi durumu söz konusudur. Bu gerçeklik, köpek figürü kullanılarak karartılmıştır. Bu durumda köpek figürünün sembolik anlamda aşağılanma, itibarsızlaştırma ve verilen sözü tutmama/vaadi yerine getirmeme timsali olarak masalda yer aldığı söylenebilir.

1. 9. Koyun

Türklerde gündelik yaşamda en yaygın görülen evcil hayvanlardan biri olan koyun, törensel yaşamda da önemli bir yere sahiptir. Gök Tanrı'ya kurban edilen koyun,

aynı zamanda 12 hayvanlı Türk takviminin de yıl simgelerinden biridir (Çoruhlu, 2010, s. 172). Koyun, Erzurum masallarında sadece *Kesik Kafa* masalında tespit edilmiştir. Masalda bir padişah, evlenmek istediğini bildiren üç kızını sırayla kesik kafanın yaşadığı bir mağaraya gönderir. İlk iki kız, mağarada kesik kafayı görür görmez babasının evine geri döner. Küçük kız, bu mağaradaki kesik kafaya hizmet eder. Mağaraya gittikten haber almadıkları kızını merak eden padişah, damadıyla tanışmak için kızının yanına gelir. Kız, evlenmediğini söylemeye utanır. Babası mağaradayken kız, kapının önünde gördüğü beyaz bir koyunun üzerine biner. Koyun, kızı önce bir mağaraya, oradan yer altına ve ardından da bir has bahçeye götürür. Burada peri padişahının oğluyla karşılaşır ve merhameti dolayısıyla ödüllendirilir. Bu delikanlı ile evlenir. Kesik Kafa masalında koyun, ilk etapta sıradan bir görünüme sahip bir hayvan iken sonrasında yer altı alemine yolculuğun aracısı olarak ortaya çıkar. Kahramanı sıradan dünyadan olağanüstü bir dünyaya taşır. Masalda koyun, iyi kalpliliğin ve merhametin karşılığı olarak gönderilen ödülün bir tür aracısı olarak yorumlanabilir. Masalın kahramanı olan kız hem kesik kafaya yaptığı hizmetleri hem de yer altı dünyasındaki merhametli davranışları dolayısıyla sahip olduğu manevi olgunluğunun ve erdemlerinin mükafatını alır. Onu mutlu sona götüren kutsal rehberinin beyaz bir koyun olması önemlidir. Koyunun renginin beyaz oluşu onun pozitif doğasını güçlendiren bir özelliktir. Beyaz renk saflık, temizlik, arılık ve iyiliği çağırır.

1. 10. Keçi

Tarım ve hayvancılıkla geçinen toplumların gündelik yaşantısının bir parçasını oluşturan keçi, masallarda taşıdığı sembolik anlamlarla kendine yer bulur. *Mektup* masalında dağ başında kaderine terk edilen bir erkek çocuğunu keçi emzirir. Bu çocuğun ıssız yerde bırakılmasının nedeni bir kehanettir. Buna göre padişahın kızı büyüdüğünde çobanın oğlu ile evlenecektir. Bu durum padişahın hoşuna gitmeyince çobanın henüz bebek olan oğlunu satın alır ve öldürmesi için lalaya verir. Lala bebeği attan atar fakat bebek ölmez ve ihtiyar bir kadının keçisi tarafından emzirilir. İhtiyar kadın keçisini çobanın sağdığını düşündüğü için ona durumu haber verir. Çoban keçiyi takip eder ve oğlunu bulur. Bu masalda keçi, hayvan tarafından beslenme/büyütülme, doğanın merhametini, koruyuculuğunu

ve anaçlığını simgeler. Bununla birlikte kaderin mutlakiyetinin kilit göstergelerinden biridir. Masalın başındaki kehanet gerçekleşecektir. Kaderin gerçekleşmesindeki kilit hayvan rolü, keçiye devredilmiştir. Padişahın kızı ile çobanın oğlunun evleneceği kehanetinin önüne geçilmeye çalışılırken bir keçinin bebeği emzirerek hayatta kalmasını sağlaması, sosyal sınıflar arasındaki sınırların aşılmasının ve kaderin kendini gerçekleştirmesinin simgesi haline gelmiştir.

1. 11. Tavuk

Tavuk Türk kültüründe simgesel hayvanlardan biridir. Bilindiği üzere Oğuz Kağan destanında kurultayda Oğuz Kağan'ın sağındaki kırk kulaçlık direğin tepesine altın tavuk, solundakine gümüş tavuk yerleştirmesi ve 12 hayvanlı Türk takvimindeki hayvanlardan birinin tavuk olması bunun önemli göstergelerindendir. *Tavuk Kız* masalında tavuk, sembolik olarak doğal yolla gerçekleşmeyen olağanüstü doğumun ve şekil değiştirmenin/dönüşmenin sembolü olarak karşımıza çıkar. Bu masalda gündelik hayvansal bir simgenin halkın düşünce dünyasında olağanüstü anlatılara entegre edilmesinin bir örneğini görürüz. Çocuğu olmayan bir kadın, bir yumurtayı kırk gün beşikte sallar ve yumurtadan bir tavuk çıkar. Anne yokken tavuk silkelenir ve bir genç kıza dönüşür. Hastalanan annesine padişahın bahçesinden gül ve nar getirirken padişahın oğlu onu takip eder ve onun kıza dönüştüğünü görür. Şehzade tavukla evlenir. Şehzade bir gün tavuk kılığında çıkan kızın tüylerini yakar ve karısına kavuşur. Yumurtadan çıkan tavuk, aslında şekil değiştirebilen olağanüstü özelliklere sahip bir kızdır. Bu masalda yumurta ve tavuk doğumun, üremenin, yaşamın devamlılığının simgesidir.

1. 12. Karınca

Halk arasında karınca ile ilgili düşünceler birlik, sabır, kanaat, çalışkanlık, bolluk ve bereket gibi ana temalar etrafında şekillenir. İslamiyet'te de Hz. İbrahim ve Hz. Süleyman peygamberler ile karınca hakkında anlatılan kıssalarda bu hayvan yine benzer çizgiler etrafında sembolize edilmiştir. Küçük boyutlarıyla tezat oluşturan çalışkanlıkları ilk etapta dikkat çeken özellikleridir.

Karınca, Erzurum masallarından *Sırma Saç* ve *Ahmet Şah* masallarında konuşabilme, sihirli nesnelere sahip olma gibi olağanüstü özellikleriyle yer alan ve kahramanın yardımcısı rolündeki hayvanlardan biridir. *Sırma Saç* masalında Keloğlan'ın sırma saçın sahibini bulmak için gönderdiği yolculukta şehzade, su basmış karınca yuvasını kurtarır. Karıncalar dile gelir ve şehzadeye bir çift tüy verirler ve başı sıkıştığında bu tüyleri çekerse yardımına geleceklerini söylerler. *Sırma saçın* memleketini bulur. Onu babasından ister. Babası kızını vermek için üç şart koşar. Bunlardan biri karanlık gecede darıyla çeltiği serptiği harktan bunları ayırıştırıp çuvallamaktır. Şehzade bu zor görevi yerine getirmek için karıncaların yardımını alır. *Ahmet Şah* masalında ise Hint padişahının kızını almak üzere yıla çıkan Ahmet Şah, yolda suyu geçemeyen karınca ordusuna elindeki odun ile köprü yaparak yardım eder. Köprüyü geçen karıncaların en sonundaki topal karınca, Ahmet Şah ile selamlaşır, sohbet eder. Karınca Ahmet Şah'a yardımı karşılığında üç tel verir ve başı sıkıştığında telin birini yakmasını tembih eder. Bundan sonra yoluna devam eder. Ahmet Şah, Hint padişahının sarayına vardığında padişahın kızını vermek için verdiği zor görevleri yerine getirmek zorunda kalır. Bu görevlerden biri bataklığa serpilmiş darıyı toplamaktır. Ahmet Şah, karıncaların yardımıyla bu görevini yerine getirir. Her iki masalda karıncaların benzer işlevler üstlendiğini söyleyebiliriz. İlk olarak karıncalar iyiliğin unutulmayacağını ve karşılıksız iyiliğin ödüllendirileceğinin timsalidir. Karıncaların bu masallardaki önemli sembolik ifadelerinden biri de kolektif hareket etmenin, düzenin ve çalışkanlığın değeri ve boyutlarıyla zıt bir şekilde zor görevlerin üstesinden gelmedeki kolaylaştırıcı rolüdür. Boyut olarak oldukça küçük varlıkların yapabileceği işlerin tahmin edilemeyecek büyüklükte olması tezatlığın içinde barındırdığı sembolik değerlendirmeler arasında yer almalıdır.

1. 13. Balık

Balık yaratılış efsanelerinden duvar kabartmalarına inanışlardan masallara kadar geniş bir yelpazede farklı rol ve işlevleriyle karşımıza çıkar. Balık yaratılış efsanelerinde dünyayı taşıyan bir hayvanken zamanla insani özellikleriyle öne çıkan, konuşabilen mitolojik bir varlığa dönüşür. Türk kültüründe bolluk, bereket, refah ve üreme ile ilişkilendirilen bu hayvan, mitlerde ve masallarda kahramana

yardım eden bir varlık, koruyucu bir ruh, dönüşülen bir varlık, toplumu yöneten bir unsur, dilekleri yerine getiren kutsal bir figür olarak karşımıza çıkar. İslamiyet sonrasında da bazı menkıbe veya inanışlar çerçevesinde Balıklıgöl örneğinde olduğu gibi belirli sulara avlanmasının yasaklanmış olması kutsallığının devamını sağlamıştır (Çetiner ve İlden, 2024, ss. 2-22).

Suların bilinmeyen dünyasının hâkimi olan balıkların Erzurum masallarında, olağanüstü alemlerle bağ kuran, şekil değiştirebilen, konuşabilen, yol gösteren, haber veren, ödüllendiren işlevleriyle doğaüstü bilginin, şefkatin ve kurtuluşun aracısı olan ve bu yönleriyle çok katmanlı sembolik anlamlara sahip varlıklar olarak ortaya çıkarlar.

Sırma Saç masalında bir padişahın rüyasını tabir eden kadınla evlenmesinden doğan şehzade, yıllar sonra babasını bulmak için yola çıkar. Yolculuk esnasında Keloğlan hile yaparak şehzadenin yerine geçer, padişahın ülkesine varırlar. Keloğlan bahçede bulduğu sırma saçın sahibini getirmesini ister. Gerçek şehzade, Keloğlan'ın gönderdiği tehlikeli görev sırasında nehre düşen padişahı kurtararak balıkların yardımını kazanır. Balıklar ona yol gösterir, uyarılarda bulunur ve zor görevleri aşmasında büyük rol oynar. Bu masalda balık, kahramanın bilinmeyen doğaüstü bir dünya ile temasını sağlayan unsur olarak belirir. Kahramanın karşılık düşünmeksizin yaptığı yardım, kendisine olağanüstü yardımcı rolündeki balıklar vasıtasıyla mükafatlandırılarak sonuçlanır.

Balık Bilmezse Halik Bilir masalında gözleri kör olan padişahın şifası balık padişahının kanıdır. Ülkedeki tüm balıkçılar balık padişahını yakalamak için denize gider. Padişahın oğlu balıkçıların yanına uğrar ve balık padişahını yakaladığı halde sevip tekrar denize atar. Bu olay üç kez tekrarlanınca padişah oğlunun öldürülmesini emreder. Cellatlar onu idama götürür ancak öldürmezler. Şehzade başka bir ülkeye doğru giderken biriyle karşılaşır ve kan kardeşi olur. Bu adamın yardımıyla güç görevlerin üstesinden gelir. Kan kardeşi olduğu adam aslında balık padişahının kendisidir. Padişahın gözlerine iyi gelecek kanı da baş parmağını keserek verir. Kendisi de balığa dönüşüp tekrar suya dalar. Şehzade yaptığı iyiliğin karşılığını böylece almış olur. Bu masalda merhametin ve karşılıksız iyiliğin yine balık vasıtasıyla mükafat olarak geri döndüğü görülür. Halk

arasında “iyilik eden iyilik bulur” sözünün somut bir anlatımıdır. Ayrıca yine bu metinde balık figürü şekil değiştirme motifini de barındırmaktadır.

Sihirli Değnek masalında balık, şekil değiştirme motifi ile karşımıza çıkar. Bu masalın kahramanı Mustafa gurbete çıkar ve burada bir ihtiyara hizmet eder. Balık avındayken bir değnek bulur ve eve getirir. Değnekte balık padişahının kızı saklıdır. Mustafa değnekten çıktığı sırada kızı yakalar ve onunla evlenir. Padişah Mustafa'nın karısını elinden almak ister. Padişah Mustafa'dan sorduğu sorulara cevap verebilecek üç yaşında bir çocuk getirmesini ister. Balık padişahının kızı yeğenini getirir. Balık çocuk sorulan sorulara hikâyeler anlatarak cevap verir. Padişah bu hikayelerden kendine ders çıkarır. Mustafa'yı ve karısını rahat bırakır. Bu masalda da olağanüstü özelliklere sahip olan balık, kahramanın ihtiyara hizmet etmesinin karşılığında verilmiş bir mükafat olarak değerlendirilebilir. Burada sudan çıkarılan sihirli bir nesnenin içinde balık padişahının kızı saklıdır. Ayrıca bu kızın üç yaşındaki yeğeni padişahın karşısına bilge bir figür olarak çıkar. Bu masalda balığı görünen ile görünmeyen dünya arasında bir köprü ve aklın, muhakemenin, adaletin farkındalık aracısı olarak değerlendirmek mümkündür.

Ölü Yiyen Derviş masalında ise balık, gizli bilgiye ulaşmanın anahtarı, haberci ve olağanüstü yardımcı işlevleriyle yer alır. Masalda ölü yiyen derviş, padişahın sorduğu bilmeceyi cevaplayarak kızını alır. Padişahın kızı, kendisini öldürmek isteyen dervişten kaçır. Kız abdest alırken havuzdaki balıklar dervişin ruhları topladığı şişenin yerini haber verirler. Masaldaki balıklar konuşabilen ve koruyucu rolüyle kıza ihtiyacı olduğu bilgiyi sağlayan varlıklardır.

1. 14. Kurbağa

Kurbağa Türk kültüründe mitolojik anlatılarda, halk hekimliğinde, efsanelerde, yağmur törenlerinde, halk inanışlarında sıkça rastlanılan hayvanlardan biridir. Genel olarak bakıldığında kurbağanın bolluk, bereket ve üremenin sembolü olduğu görülmektedir. Kurbağaların halk düşüncesinde bu şekilde sembolize edilmesinde su ile olan bağları ve çok sayıda yumurtlamalarının bir rolü vardır (Kayabaşı ve Çini, 2024: 640-652).

Erzurum masallarında kurbağa sadece *Yılan Bey* masalında yer almaktadır. Bu masalda aslında doğrudan bir rolü yoktur. Kurbağanın masaldaki dolaylı rolü

ise dikkate değerdir. Yılan Bey masalında çocuk özlemi çeken bir padişah, seyahat ettiği sırada çayın kenarında dolaşp ses çıkaran kurbağaları görür. Bu esnada yeter ki bir çocuğu olsun da isterse yılan şeklinde olsun diye dua eder. Burada ettiği dua kabul olur. Kurbağalar masalda ne konuşan ne de doğrudan yardımcı hayvanlardır. Sadece sesi ve görüntüsü bulunur. Ancak masaldaki bu kısa bilgi birkaç açıdan sembolik değerlendirmeye açıktır. İlk olarak olayın cereyan ettiği mekânın su kıyısı olması önemlidir. Bu mekân insanlar için bilinmez bir yer olan suyun ve aşına olunan karanın eşiğidir. Kurbağaların da hem karada hem suda yaşayabilen canlılar olması önem arz eder. Burası kaderin kırılma noktasını oluşturur. Çocuksuz padişahın duası bu noktada gerçekleşir. İkinci olarak değinilmesi gereken husus ise halk kültüründe kurbağaların bereket, doğurganlık ve çoğalma ile ilişkilendirilmesidir. Dolayısıyla kurbağa masalda aktif bir rol almamasına rağmen anlatı akışındaki kilit hayvan sembollerden birini oluşturmaktadır.

Sonuç

Erzurum masallarında yer alan hayvanlar sıradan ve gündelik hayata dair figürler olmaktan ziyade toplumsal bilinç, kültürel hafıza ve değerlerin sembolik temsilleri olarak şlev görmektedir. Bu çalışmada, hayvanların masallardaki görünürlüğü'nün simgesel-anlamsal boyutta değerlendirilmesi amaçlanmış ve her bir hayvan figürünün masal metnindeki konumu, işlevsel niteliği ve kültürel göndermeleri analiz edilmeye çalışılmıştır.

İncelenen Erzurum masallarının, hayvan sembolizminin zengin ve çok katmanlı yapısını ihtiva ettiği görülmüştür. Masalarda yılan ve tavuk dönüşümün, kurt dönüşüm ve sılanmanın, tilki, eşek ve koyun sessiz rehberliğin ve alemler arası yolculuğa aracı rollerin, köpek sadakat ve aşağılanma düalitesinin, at olağanüstü yardımcı, yoldaş ve kılavuzluğun, geyik kurban, minnettarlık ve fedakarlığın, kuş haberci, sınavıcı ve kader taşıyıcılığının, keçi anaçlığın, karınca kolektif akıl ve çalışkanlığın, balık doğaüstü bilgeliğın, kurbağa üremenin simgesi olarak konumlandırılmıştır. Bu figürlerin birçoğunda hem mitolojik hem dini hem de halk inançlarına dayalı anlam katmanlarının eşzamanlı olarak devreye girdiği görülmüştür.

Erzurum masallarında antropomorfik niteliklerle donatılan hayvan figürlerinin aynı zamanda dönüşüm geçirebilmesi ve sınavıcı, yol gösterici veya yardımcı rollerini üstlenmesi, hayvanlara atfedilen anlamların halk düşüncesinde nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu durum, masalların etik veya estetik işlevleri üstlenen anlatılar olmanın yanında kolektif hafızanın kültürel semboller aracılığıyla yeniden inşa edildiği sözlü verimler olduğunu da ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Erzurum masallarında tespit edilen hayvan sembolizmi, hayvanların bireysel ve toplumsal anlamlandırma süreçlerini ve toplumun doğa, doğaüstü ve ahlaki düzen ile kurduğu ilişkinin izdüşümünü yansıtmaktadır. Bu bağlamda masalarda kendisine yer bulan hayvanlar, hem kahramanın anlatı içindeki dönüşüm süreçlerine eşlik eden sembolik figürleri hem de kolektif bilinçdışının dildeki kültürel tezahürleri olarak görünmektedir. Bu bağlamda Erzurum masallarındaki hayvan sembollerinin halk bilimi bakış açısıyla çözümlenmesi, kültürel anlam üretiminin arkeolojisini mümkün kılmaktadır.

Kaynaklar

- Bayat, F. (2007). *Mitolojiye giriş*. Ötüken.
- Çetiner, M. ve İlden, S. (2024). Türk mitolojisinde balık. *Arteoloji Dergisi*, 3 (2), 1-23.
- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalıcı.
- Gökgül, G. (2024). Mevlevi giysilerinde sembolik anlamlar. *Bozok Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (1), 19-35.
- İmanov, A. (2021). *Mitoloji ve modern dünya halklarının kültüründeki "kurt" imgesinin rolü ve işlevi ile dünya sinema filmlerindeki kurt imgesinin karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Kaya, Ö. B. (2022). *Dinî sembollerin sosyolojik analizi: İslamcı dergilerdeki Ayasofya örneği*. Bursa Uludağ Üniversitesi.
- Kayabaşı, R. G. ve Çini, Ö. (2024). Hayvan kültü bağlamında Türk mitolojisinde kurbağa. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17 (46), 635-654.
- Laroche, E. (2000). Hayvanlar. Hitit Anadolu'sunda hayvanbiçimcilik. *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitoloji Sözlüğü*. (Yöneten: Y. Bonnefoy). I. Cilt, 375-377.
- Roux, J. P. (2000). Hayvanlar. Türk ve Moğol dinlerinde öncelikleri. Kavimsel mitler ve av ritleri. *antik dünya ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitoloji sözlüğü*. (Yöneten: Y. Bonnefoy). I. Cilt, s. 377-381.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*. Kabalıcı.

- Sever, M. (1999). Türk mitolojisinde kuşlar. *Milli Folklor*, (42), 83-88.
- Seyidoğlu, B. (1975). *Erzurum halk masalları üzerinde araştırmalar-Metinler ve açıklamalar*. Atatürk Üniversitesi.
- Yıldız, Ő. N. (2011). *Türk halk anlatılarında hayvan motifleri*. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz Yeşildal, Ü. (2015). *Mitten destana destandan türküye Anadolu sahası Türk folklorunda geyik*. Kömen.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır. ÇIKAR

ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu alışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 15-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 17-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Parmaklıkların İki Yanı: Bir Cinayet Romanı

Fatih Tepebaşılı*

Tepebaşılı, F., Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 293-305. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.81 https://turkfolklorarastirmalari.com

Öz

Metin, yazar Friedrich Ch. Zauner'in "Dort oben im Walde bei diesen Leuten" adlı romanını çeşitli açılardan incelemektedir. Romanın başlığındaki "orada yukarıda ormanda bu insanların arasında" ifadesindeki dışlama düşüncesi, metin boyunca tekrarlanan bir leitmotif olarak öne sürülmektedir. Yazar, bu başlık aracılığıyla "biz ve onlar" ayrımını vurgulayarak okuyucuda merak uyandırmayı amaçlamaktadır. Eserde, şehirli polis memuru Obermann'ın bir cinayeti çözme çabası ve bu süreçte taşra hayatı ile yabancı işçi meselesiyle karşılaşması anlatılmaktadır. Ana olaya eklenen köy-şehir, yerli-yabancı gibi kutuplaşmalar üzerinden farklı sorunlar işlenmektedir. Yazar, karakterlerin farklı bakış açılarını kişisel anlatım konumuyla aktarmakta ve zaman zaman şiirsel bir dil kullanmaktadır. Sonuç olarak, roman, farklı dünyalara ait insanların karşılaşmalarını, toplumsal gerilimleri ve insanın doğayla ilişkisini çeşitli karşıtlıklar üzerinden ele alan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Obermann'ın gözlemleri aracılığıyla taşra hayatının kendine özgü dinamikleri ve şehir hayatıyla olan zıtlığı belirginleştirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Friedrich Ch. Zauner, roman, Avusturya edebiyatı, katil, göç

Both Sides of the Bars: A Murder Mystery

Abstract

The text examines Friedrich Ch. Zauner's novel "Dort oben im Walde bei diesen Leuten" from various perspectives. The concept of exclusion found

* Prof.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Alman Dili Eğitimi/ Necmettin Erbakan University Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education Foreign Language Education German Language Education. Konya-Türkiye.ftepebasili@erbakan.edu.tr.
ORCID 0000-0002-9412-2337

in the title, "dort oben im Walde bei diesen Leuten" (up there in the woods among these people), is highlighted as a leitmotif that runs throughout the text. The author intends to emphasize the distinction between "us" and "them" through this title, thereby arousing the reader's curiosity. The work narrates the efforts of the urban police officer Obermann to solve a murder and his encounter with rural life as well as the issue of foreign workers during this process. In addition to the main plot, various problems are addressed, based on contrasts such as city-country and locals-foreigners. The author conveys the different perspectives of the characters through a personal narrative perspective and occasionally uses a poetic language. In conclusion, the novel has a multi-layered structure that deals with the encounters of people from different worlds, social tensions, and the relationship between humans and nature through various contrasts. Through Obermann's observations, the unique dynamics of rural life and its contrast with city life are clarified such as subject, scope, importance, purpose and method should be stated, findings and determinations on the subject should be included and the main conclusions reached should be mentioned. It should be between 150-250 words. It should be written in a single paragraph.

Keywords: Friedrich Ch. Zauner, novel, Austrian literature, murder, immigrant

Giriş

Tarihsel şahsiyetler olarak yazarlar, coğrafyaları ile karşılıklı münasebetler içindedirler. Coğrafya burada elbette sadece mekân anlamına gelmez, üzerinde şekillendirdiği kültürü de barındırır. Olumlu veya olumsuz tanımlanabilecek bu ilişkiler, anılar ve kullanılan dil üzerinden sürekli tekrarlanır ve de istemli veya istemsizce metinlere dönüşür. Sonraki kuşaklara aktarılmak üzere yazılan bu satırlarda kültürün hemen her unsuru ölümsüzleşirken yazarlar, birbirlerine hem kaynaktır hem de hedeftirler. Dil yardımıyla metinleşmiş haldeki bu etkileşim süreci geçmiş ve gelecek arasında salınır. Yansıttıkları mazi ne kadar değerliyse, keşfedilmemiş dünyalara doğru attıkları yeni adımlar da aynı oranda başarı hanelerine kayıt edilmelidir.

Avusturyalı Friedrich Ch. Zauner (1936) böyle bir ilişkiyi kendince temsil etmeye çabalayan yazarlardan birisidir. (Erdoğan, 2025: s. 469) Felsefe doktoru ve çok yönlü bir yazar olarak öğretmenlik ve tiyatro ile uğraşır. Son yıllarda özellikle İncil'de yer alan bazı hikâyelerin yıllık olarak tekrarlanan etkinliklerde ("Rainbacher-Evangelien")

başlığı altında) sahnelenmesi ilgi alanları arasındadır. Dört ciltlik “Ebediliğin Sonu” (das Ende der Ewigkeit) isimli nehir romanında ülkesinin tarihini bir kronist edasıyla sergiler.



Görsel 1: Romanın farklı baskılarındaki kapak görselleri

Eseri tanımlamak için başlıklarda zikredilen ve zamanla değişen kavramların değişimini “Roman”, “Erzählung” ve “Kriminalroman” gibi yukarıdaki görsellerden takip etmek mümkündür. Bunların uyandıracığı farklı çağrışımlar eseri okuyup anlama ve okur beklentilerinde önemli rol oynayacağı aşikârdır. Mesela “Roman” sözcüğünün olaylara dair belirsizlik ifade eden geniş anlamına karşın “Kriminalroman” ise daha en başından okurda cinayet izi sürme duygusunu tetikler.

Onun, sahnelenen ve TV filmi yapılan “Dort oben im Walde bei diesen Leuten” (Sonraki kullanımlarda “DoW” şeklinde kısaltılacaktır.) isimli romanının başlığını (ilk baskısı, 1981) kelime kelime çevirecek olursak: “Orada yukarıda ormanda bu insanların arasında [yanında]”dır. Yukarıdaki görselden de anlaşılacağı üzere, muhtelif baskılara ait kitap kapaklarında roman, hikâye / anlatı, cinayet romanı gibi değişen alt

başlıklar kullanılmıştır. Büyük bir ihtimalle ticari bir hamle olarak göreceğimiz bu isim değişiklikleri edebiyat pazarında yer tutma, okurların satın alma tercihlerini etkileme çabasıdır. Lakin beklenti yaratmaya yarayan bu hamleler yüzünden okurun metne bakış açısı ister istemez yönlendirilmektedir. Diğer taraftan ise edebi türleri sınıflandırma sorunu altında özetlenebilen bazı etiketlerin ne kadar öznel olduğu gerçeği açığa çıkmaktadır. Geçişkenlikler yüzünden sanıldığı gibi aksine türler arasında kesin sınırlar tayin etmek her zaman mümkün değildir.

Kullandığımız baskıda (2000 tarihli), türü göstermek için alt başlık olarak “Erzählung” tercih edilmiştir. Kelime, dar anlamda “hikâye” geniş anlamda “anlatı” gibi anlamları taşır: Bahse konu metnin uzunluğu ve eser hakkında yazılanlara bakıldığında geleneksel hikâye türünün (dar anlam) kastedilmediği açıktır. “Erzählung” kavramına son yıllarda üst kavram olarak edebiyata özgü “anlatı” türünü ifade etmek için başvurulur: Eski bir tabir ile “tahkiye sanatı”, metin uzunluğuna dikkat edilmeksizin bir bütün oluşturacak denli kurgulanmış bazı olayları anlatma sanatıdır. Bu vesile ile hatırlatmak gerekirse, yaygınlaşan “anlatı” kavramı, hem edebiyat kavramı hem de edebi tür sorunu tartışmalarının etkisini taşır. Bilindiği gibi edebi olan veya olmayan (günlük yaşam hikâyeleri vs.) değişik anlatı türleri mevcuttur, günümüzde bunlar “anlatı” (Narrasyon) gibi bir disiplinin şekillenmesine yol açmıştır. Burada ise edebî olan anlatı anlamında kullanılmış fakat türler arasında geçişkenlik sorunu göstermektedir. Benzer sayfa veya kelime sayısına sahip iki eserden birinin roman diğeri hikâye olarak nitelendirilmesi edebiyat açısından handikaplardan birisidir.

Temel Sorunsallar

Bu eser, açısından ilk dikkati çeken “Orada yukarıda ormanda bu insanların arasında.” şeklindeki isimlendirme konusudur. Romanın isminde yer alan dışlama düşüncesi, leitmotif olarak romanın değişik bölümlerinde sürekli tekrarlanır:

-Jandarma Jodok, Obermann’a hitaben: “Bu insanlar... yani köy halkında hiç bir şey değişmiyor” (DoW, 47)

-Yabancı işçi Stojak’a göre: “Biz yukarıda barakalarımızda yaşıyoruz. Onlar ise aşağıda köyde yaşıyorlar.” (DoW, 80)

-Heidi’nin sözleri ise: “Orada yukarıda ormanda, dışardaki ormanın arkasında.” (DoW, 121)

Başarılı bir başlık örneği olarak gösterebileceğimiz romanın ismi, kayda değer bir derecelendirme sanatıdır. (Klimax) Kullanılan her kelime örtük biçimde “bura”ya göre karşılaştırmayı, eninde sonunda ise “biz ve onlar” üzerinden dışlama düşüncesini bir üst seviyeye taşıırken merak uyandırma unsuruna da yer verir:

Orada → Yukarıda → Ormanda → Bu insanlar → Arasında

Buraya göre → orada

Aşağıya göre → yukarıda

Köye göre → ormanda (örtük biçimde şehire göre → köyde)

Yerliye göre → yabancıların yanında

Serbest oluşa göre → kuşatılmışlık

Aşağıdan yukarı yani şehirden köye ardından yerliden yabancıya, bilinenden bilinmeyene doğru attığı adımlarla, kişinin üzerinde yürüdüğü mekâna dair kendi zihninden geçenleri yansıtmaya başladıkça dikkat çeker. Ormandaki “bu insanlar” kırılma anıdır. Eserde “bu insanlar” ile iki grup kast edilir: Birincisi o köylerde yaşayan sakinler diğerleri ise çalışmak üzere gelen yabancı işçiler. Kahraman, bölgenin içine doğru yaklaştıkça farklılıkları gözlemekte, toplumsal gerginleri bizzat yaşamaktadır. Diğer bir ifadeyle bir grubun diğerini etiketlediği anlaşılmaktadır. Geçici bir süreliğine de olsa “yukarı” doğru çıktıkça kuşatılmışlık seviyesi artmaktadır.

Yönlendirici olay (roter faden) zaten iyi geçinemediği karısından uzak durmak niyetini de barındıran görevine düşkün (!), inatçı bir polisin, arkadaş ve amirlerinin baskısıyla kaplıca ziyaretidir. Yolda arabasının kaza yapması üzerine normal seyahat güzergâhının dışına çıkarak yardım bulmak amacıyla civardaki bir köye varması ile bir cinayeti öğrenir. Arabasının tamiri için yardım bulmaya uğraşırken bir polis olarak üzeri kapatılmaya çalışılan bu cinayeti çözmeye kalkışır. Bu arada eşiyile telefon konuşmalarında bölgede yaşanan sorunlar açığa çıkar.

Obermann, köy yakınlarındaki dağda bulunan taş ocaklarında tercüman olarak çalışan yabancı işçilerden birisinin, büyük ihtimalle sevdiği kızın babası tarafından işlenen cinayetini aydınlatmış olmasına rağmen, tarafların suskunluğunu koruması

üzerine kanıt gösteremez. Daha sonra bu suskun dünyayı kendi haline bırakıp “çıktığı yoldan” (!) tekrar normal güzergâhına geri dönerek yarıda kalan kaplıca seyahatine çıkar.

Temelde iki olay zincirinin birbirine eklemeli olduğu roman, bu haliyle biraz Hollywood filmlerini anımsatır: Kahraman bir yandan karşılaştığı bazı polisiye sorunlarla boğuşurken diğer yandan henüz çocuk sahibi olmadığı eşi Heidi ile ilgili içine düştüğü bazı meseleleri çözmeye çalışır. Farklı olay zincirleri arasındaki gidiş gelişler esere iç dinamizm kazandırır. Geri dönüşlerin vesilesi aile sorunları onu nispeten unutmaya çalıştığı şehre geri götürürken, cinayet ise o zamana kadar yakından tanımadığı taşra hayatının içine çeker ve yabancı işçi meselesiyle karşılaştırır.

Dikkat edilirse ana olaya eklenmiş ve birtakım kutuplaşmalar (köy-şehir, yerli-yabancı, kadın-erkek, yukarı-aşağı) üzerinden geliştirilmiş farklı sorunsalların işlenilmesi gündeme gelir: Yabancı işçi meselesi, cinayet, evlilik sorunları ve şehirle köy hayatının karşılaştırılmasını örnek gösterebiliriz.

Kendi içinde sadece numaralanmış 13 kısımdan ibaret bu eserde, bölüm teşkil ilkesi çoğunlukla birtakım sahnelerin ayrıntılı olarak sunulmasına dayanır. (Mesela 4. ve 5. bölümler.) Olaylar, güz mevsiminde hasat zamanı yaşanır. Şehir yorgunu roman kahramanı bu mevsim vesilesiyle tabiatın bütün renklerini görme fırsatına kavuşur. Olaylar cumartesi başlayıp pazartesi bittiğinden “yoldan çıkış” ister istemez hafta sonu tatiline sıkıştırılır, bir anlamda ancak birkaç gün katlanılabilecek sıra dışı bir yaşama hapsedilir. Diğer yandan bu üç günlük anlatılan zaman (olayların süresi), 225 sayfalık anlatım zamanıyla yani her güne ortalama 75 sayfa denk gelecek şekilde kronolojik olarak sunulur. Ortalama bu rakamlara rağmen gün içerisinde cereyan eden olayların tamamı aynı oranda anlatılmaz. Üç bölüm halindeki başlangıç gününün (cumartesi) yalnızca bir saatlik bir zaman dilimine 56 sayfa ayrılırken, dört bölüm halindeki pazar ise gün boyu olacak şekilde 63 sayfayla verilir. Olayların bir şekilde açıklığa kavuştuğu uzun pazartesi günü ise 135 sayfayla ve altı bölüm halinde anlatılır. Bölümler içerisinde en uzun bölüm ise 28 sayfayla 9. kısımdır, diğerleri 20 veya daha az sayfalar içerir. Yazarda rakamlarla ilgili özel bir merak duygusu hakimdir. Yine zamanın özetlendiği (sıkıştırıldığı) sahneler yanında, anlatılan ve

anlatım zamanının örtüştüğü anlar da mevcuttur. Mesela 100 ve 107 sayfalar arasındaki hayvan kesimi veya bulaşık yıkarken Jodok ile Obermann'ın on beş dakikalık sohbet sürecini gösterebiliriz. Zamanın genişletildiği (esnetildiği) yaklaşık bir dakikalık kedinin fareyi avlama ve onunla oynaması sahnesine ise beş sayfalık anlatım zamanının ayrılması yazarın tiyatroya yakın duruşunu gösterir. Gerek kesim gerekse av sahnesinde ayrıntıya başvurulmasının sebebi günümüz dünyasında çoğu insanın bu gibi olaylarla kısıtlı biçimde tanıklık etmesi düşüncesidir. Yazar, bunlarla bir yandan ilgi çekerken diğer yandan da geçmişte günlük yaşamın olağan akışında olağan bazı rutinleri hatırlatır. Gerilim artmasına paralel olarak anlatım temposunun hızlanması ise başka bir özelliktir.

Bu arada şehirli Obermann'ın saatli, takvimli zaman anlayışı ile dağlar arasında unutulmuş görünümü veren köy sakinlerinin mevsim ve güneş şartlarına bağlı döngüsel zaman anlayışı sıklıkla mukayese edilir. Bir anlamda şehrin, akrep-yelkovan arasına sıkıştırılmış zamanın boyunduruğunda yaşadığı esaret gündeme getirilirken, munis bir evlat gibi doğanın koynuna sokulmuş duran köyün ebedi sakinliği gösterilir. Taşranın, böyle gelmiş böyle gider diyen boş vermiş teslimiyetçi ruhuyla, zamana yetişmeye çalışan hatta onu geçmeye (!) zorlanan isyankâr ruhu karşı karşıya gelir.

Roman, birbirlerini nispeten yeni keşfeden farklı dünyalara ait insanların farklı bakış açılarını daha yakından tanıtmak üzere kişisel anlatım konumunu esas alır. Bakan veya gören kişi aynı zamanda bakılan veya gözlenenidir. Eserde bununla ilgili tipik bir sahne bulunur. Obermann köye geldiğinde yakınlardaki bir bara girer. İçeri giriş anı, iki farklı kişi üzerinden sunulur.

“Obermann içeri girdiğinde oradaki yegâne müşteri kadehinin yarısını götürmüştü. Yaşını hiç göstermeyen Baldur, cılız bir delikanlıydı. Kırışmış yüzü ve deri ceketiyle, haftada bir defa kesilmesi gereken kirli sakal taşıyordu. Baştan aşağı özensiz giyimliydi. Sadece kiliseye giderken ve yatağa yatarken çıkarttığı yağlanmış bir şapka taşıyordu. Onu hep uzanıp alabileceği bir yere bırakırdı.

Baldur, Obermann'ı gözleriyle takip etti. İçeri girişi anından oturana kadar gözledi. Bu esnada artık boşalmış bulunan bira bardağını masaya bırakmayı unutmamıştı. Yabancıyı burada istemedikleri açıkça hissediliyordu. Yine de Baldur'un içine merak ateşi düşmüştü. Onun bu yeni gelen adama bakış tarzıyla, Obermann'ın arabanın penceresinden Hırvat kadına bakışı aynı tondaydı”. (DoW, s. 22)

Bu sahne kişisel anlatım konumu için tipik bir örnektir. Olaylar önce kapıdan giren kişinin gözüyle anlatılır. Ardından da aynı zaman dilimini içerecek şekilde masada oturan Baldur üzerinden verilir. Bu sahne açısından Obermann ve Baldur yansıtıcı figürler olarak ortaya çıkar, şahısların gözleri olayları aktarmak üzere tıpkı bir kamera gibi ödünç alınır. Bu sahneyi tanımlamak için ileri sayfalarda söylenmiş bir sözü nispeten serbest bir anlatımla zikretmeliyiz: “Hakikaten, insan sormadan edemiyor’ Kafesin parmaklıklarının önünde duran kimdir? Maymun mu yoksa ziyaretçiler mi?” Bu anlamda anlatıcı, kafesin parmaklıklarının iki tarafını kişisel anlatım konumunun yardımıyla göstermeye çalışmaktadır. Vahşi gerçekliği ise görmezden gelemez.

Soyut düşüncelerin öne çıktığı (deneme) bölümler, kahramanın görüşü olmaktan ziyade anlatıcının yaklaşımını yansıtır:

“Doğada düz çizgi, köşeli açılar, daireler bulunmaz: Düz çizgi, aç ve daire, bütün bunlar geometrinin öylesine yardımcı kurgularıdır, yaklaşık değerlerdir, düşüncenin koltuk değnekleridir. Düz bir çizgide yaşamdan asla bir parça bulamazsınız.” (DoW, s. 170)

Roman, arabası içinde yalnız başına seyahat eden kahramanın acizliğini gösteren hayıflanmasıyla başlar, onun kendi kendisiyle hesaplaşma tipik bir yaşanmış söz (erlebte Rede) örneği olarak anlatıcı üzerinden dillendirilir: “Kaçış değildi / Hayır asla /... / Neyden kaçmalıydı ki?” (DoW, s. 5) Oldukça uzaklaşmasına rağmen şikâyet ettiği ne varsa halen zihnindeydi: Geçinemediği hayat arkadaşı ve kabullenemediği meslektaşları, içinde yaşadığı şehir ve diğer insanlardan hızla kaçmaya çabalıyordu. Yüzleşemediği sorunları sırtında kamburdu. Çareyi tebdili mekân ederek, kaplıcanın yalancı cennetine sığınmakta bulmuştu, ama buralarda insanlar hayatın gerçeklerini yaşıyorlardı.

Anlatıcı, şehirden köye doğru değişen hayat tarzlarını mekânları karşılaştırarak gösterir ve bunu da sık sık tekrarlarken araya şairane bir bakış girer. Zauner’in eşi Roswitha Zauner’e ait bir şiir, doğal hayatın güzelliklerine duyulan romantik özlemi yansıtmak için montaj tekniğiyle aktarılır. Yazarın da açık desteğini alan bu duyguyu Obermann ilk başlarda dolu dolu yaşar. Kahraman bu şiiri, o gece odasında yattığı Regine’nin çalışma masasının üzerinde duran ve takdir gördüğü anlaşılabilir bir kitaptan okur. Acı gerçek ise Regine’nin artık böyle bir dünyada barınamayıp şehre taşınmasıdır. Şaire göre:

“Açıkla bana:
Eğer hiç bir yer yoksa
Benim ait olabileceğim.
Hiç bir nağme çınlamıyorsa,
Beni cezbeden.
Hiç bir insan yaşamıyorsa,
Beni seven.
Hiç bir taş dikilmemişse,
İsmimin üzerinde yazılı olduğu.

Açıkla bana:
Niçin
Doğdum ki ben?” (DoW, s. 66-67)

Şiir, hedef kitlesine hitaben senli-benli tonda bir soru ile bitirilir. “Şiirsel ben” ile okurlarını tavır almaya zorlamaktadır. Söz konusu biçare “şiirsel ben”, kendisini zavallı bir kurban olarak sunarken aslında hayatın anlamını sorgulamaya davet eder. Sorusu aslında retorik karakterlidir ve cevabı beklemekten ziyade böyle bir psikolojiyle karşısındakileri etkilemek çabasını taşır. Verilmek istenen iletiyi şu şekilde yeniden ifade edebiliriz: İnsanın dünyaya gelmesinin amacı, duygusal yönden gönül bağı kurabileceği ve somut biçimde kendisini yuvasında hissedebileceği bir yerde, benzer diğer insanlarla birlikte bir yaşam sürmektir. Öldükten sonra da sembolik bir miras olarak sonraki kuşaklarca anılabilmek başka husustur.

Dikkat edilirse şiirde “Platz” (yer, alan), “Ton” (ses, balçık vs.) ve “Mensch” (insan) hatta mezar taşı olarak dört sözcük vurgulanır ve hayatın anlamı açısından sanki vazgeçilmez koşullar olarak ileri sürülmektedirler. Bunlardan “Platz” kelimesini coğrafi kavram olarak “yurt” olarak kullanıldığı aşikârdır. Coğrafya, insanların sadece ayak bastığı öylesine toprak parçası sayılmaz, üzerinde barındırdığı her şeyin bütünüdür, hayatîyetin kaynağıdır. Kişilerle onun arasında çoğu zaman anılar üzerinden daimi bir bağlılık ve aidiyet duygusunun şekillenmesi doğal bir sonuç doğurur. Ortaya çıkan bu duygu ile bir anlamda “coğrafyanın vatanlaşması” yaşanır.

Buradaki “Ton” kelimesiyle coğrafyanın üzerinde yaşayanlarda uyardığı ortak duyguların bütünü, bu sayede yaratılan atmosfer kastedilir. O yüzden de mekânın bir

anlamda kutsallaştırılmasına hizmet etmektedir. Şiirde zikredilen tipik bağlılık simgesi “mezar taşıdır.” Mezar taşının daha ziyade o kişiyi tanıyanlar açısından özel bir anlamı bulunduğundan, bu coğrafyanın kuşaktan kuşağa aktarılması, mirasın böylelikle devam ettirilmesi gündeme gelir.

Şiirin bütününde mutlak bahşedilmişlik, insanların kendi coğrafyaları üzerinde ezeli ve ebedi varoluş duygusu hakimdir. Hatta buradan nispeten seçilmişlik de sezebiliriz. Ama yine de konuyu daha ilerilere götürmeden yurda/coğrafyasına ve insanlarına bağlılık olarak özet bir fikre bağlayabiliriz. Buraya konulmasının sebebi ise yazarın yurdunun doğal güzelliklerine dair sevgisini bu roman vesilesiyle ayrıca gösterme isteğidir. Diğer yandan ister istemez bir çelişki sergilenir. Romantik özlemlerle gerçek hayatta yaşanan toplumsal yaşam arasındaki uyumsuzlukların gösterilmesi mümkün hale gelmektedir. Zira “şiirsel ben”in bütün iyi niyetine rağmen toplumsal yaşam, dağlar ve ormanlarla çevrili unutulmuş bu dünyadaki cinayeti ve diğer problemleri engelleyememiştir.

Görünürde köy şehir karşılaştırılması Zauner’i en fazla heyecanlandıran konular arasında gelir ve köy biraz daha olumlu sergilenirken şehir kaybedilmiş cephe konumundadır. Obermann, öteden beri şehir hayatını yaşamaktadır, ancak sorun yumağıyla baş etmesi gerekmektedir. İşyeri, ev de dahil şehirli yaşam tarzı onun açısından adeta sorunlarla özdeşdir. O yüzden de kendisini zorla doğanın kucağındaki bir kaplıcaya gönderirler. Romanın esin kaynağı, hem şehirden kaçış hem de doğa ve doğallıkla yeniden buluşma anlamında dağlar arasında unutulmuş köylerin içinden geçen bu gezidir. Hiç fark etmeden öylesine geçip gidecekken arabasının kaza yapması sonucu şimdi onlarla baş başadır. Köyde işlenen cinayet ise buraları daha fazla yakından tanımai mkânını verecekti. Karıştığı olaylar onu bu hayatın içine çeker, bu arada da şehir hayatıyla ister istemez mukayeselere yol açar. Ona göre şehrin suçu saymakla bitmezdi: Film kulislerini aratmayan korkunç sokaklar ve meydanlardaki gürültü ve pis kokular, insanı bezdiren, bıktırıcı koşuşturmacalar, bürokrasinin çıkmaz çarkları, hayatı sömüren tekrarlar üzerinden liste uzar gider. Bunun yanında işyerinde ve evde yaşanan meseleler ise cabasıydı.

Obermann, kendisini doğal yaşamla tesadüfen buluşturan bu “yoldan çıkışına” dair gözlem ve izlenimlerini zaman zaman tiyatro sanatına özgü pencereden dışarı

bakarak bilgilendirme tekniğine (Elçi aktarımı, Botenbericht) benzeyen telefon konuşmalarıyla eşine aktarır, böylelikle hem katlanılmaz bulunduğu şehir ile bağlantısını sürdürdüğünü gösterir hem de eşiyile köprüleri henüz atmadığını gösterir. Sadece birbirlerini anlamakta sıkıntıya düşüyorlardır, Heidi ile evlendiğine asla pişmanlık duymamaktadır.

Ona göre sanki dünyanın sonunda duran (“am Ende der Welt”) bu tabiat köşeleri, aslında medeniyetin doğuş yeridir. Dereler tepeler üzerine kurulu, ormanlarla kaplı bu köyler –kastedilen bir Orta Avrupa devleti olan Avusturya dağlarındaki köyleri-ormanlar çevrelenmiş çeşitli bitkilerle iç içe ortak bir yaşam sürdürmektedirler. Obermann, köyü bu haliyle ormandaki manastıra” benzetirken tabiat ile din bir araya getirilir. Köy, doğallığın neredeyse ta kendisidir. “Buruk barış” (herbe Frieden) boyunduruğundaki bu doğa köşesi kendi içinde “sonsuz döngüsünü” yaşamaktadır. Zaman anlayışına damga vuran döngüler, toplumsal alışkanlıkları tayin etmektedir. Şehrin unuttuğu bu bağ canlılığını buralarda hâlâ korumaktadır.

Diğer yandan bu taşra dünyası kedi ve fare ilişkisi kurallarının geçerli olduğu bir düzendir. Kendi iç yasalarını sürdürdüğüne Obermann bir kez daha tanıklık eder. Satır aralarında bu taşra dünyasının menfi yönleri de zikredilir: Yine Obermann, Jodok ile sohbet ederken: “Onlar, kendi ormanlarının tutsağı” (DoW, s. 215) sayıldıklarından, “... tıpkı ormandaki hayvanlar gibi davranırlar” (DoW, s. 51). Değişime özellikle de dışarıya kapalı bir toplumsal yapı.

Obermann tamirat ve cinayet nedeniyle geceyi orada geçirir. Kendisi açısındaki bir laboratuvar mahiyetindeki Jodok isimli jandarmanın kızı Regine’nin odasında kalır. Üniversite öğrencisi Regine’nin, cinayete kurban giden yabancı işçi Peter ile arkadaşlığı bulunmaktadır. Ertesi sabah 11 sularında kalktığına karyolanın altında bir kedinin fare avlama anını seyreder. Tanıdık bir sahnedir bu: Kedi, öldürmeden önce avıyla bir müddet oyalanır, ona hava atıp tutar, serbest bırakır, tekrar yakalar. O içgüdülerini tatmin ederken, kurban ise hayatta kalmak için var gücüyle çabalar. Obermann kurban açısından ölüm kalım mücadelesini öylesine seyreder, merak ve hayretini tatmin eder. Mecbur olmasa bile müdahale etmediğinden dolayı ganimet kedinin ağzında kaybolur.

Bu esnada gerek kedi gerekse fareyi kendi bireysellikleriyle tanımayız, türlerinin öylesine anonim birer numunesidirler ve adeta işlevleriyle karşımıza çıkarlar: Onları yönlendiren hayatta kalmak, beslenmek gibi içgüdüleridir. Bulabildiklerinde, herkes kendi alt basamağındaki başka bir canlıyı avlamaya çalışarak hayatta kalır. Av ve ganimet gibi zorunlu rolleri içinde kedi kedidir, fare ise faredir. Doğadaki ebedi yazgıdır bu. Obermann'ın soğukkanlılıkla öylesine seyrederek şahit olduğu bu sahnenin anlamını romanın bütününe şamil kılmak mümkündür. Çünkü kendisinin maruz kalmadığı olaylar silsilesini gözlemledikten sonra birtakım sonuçlara ulaşmaya çalışır. Nispeten tümdengelim çıkarımlar ile katil ile kurbanı arasındaki olası mantıksal bağlar örer (!).

Köyde işlenen cinayet konusunda da Obermann bir kez daha tipik bir gözlemci olarak ortaya çıkar ve bir nevi gayri resmi soruşturma yürütür ve bilindik sorunlarla karşılaşır: Böyle bir meseleyi aydınlatmak ile görevli, kamu düzeninin dağlardaki temsilcisi jandarma Jodok tarafından nazikçe tehdit edilir: "Bayım siz bunu anlayamazsınız. Siz şehirlisiniz. Ben biliyorum ... Fakat her şeyin belirli bir sınırı var. Meslektaşım... Ve bir gün bir ceset bulacaklar. Yine hiçbir tanık olamayacak. Hiç kimse tek söz etmeyecek. Siz bu gerçeği değiştiremeyeceksiniz!" (DoW, s. 47)

Sonuç

Avusturya edebiyatının önde gelen çağdaş yazarlarından Zauner'in bu eseri, köy-şehir, yerli-yabancı, suçlu-masum gibi temel karşıtlıklar üzerinden çok katmanlı bir yapı kurar. Roman, bir yandan ülkenin coğrafi özelliklerine yoğunlaşırken, diğer yandan Orta Avrupa'daki konumu ve ekonomik refahın getirdiği yabancı işçilere yönelik önyargıları adli bir vaka merceğinden sorgular.

Tatile çıkan polis memuru Obermann, peşine düştüğü cinayeti çözmesine rağmen, bu durumu basit bir merak giderme ve kişisel tatmin unsuru olarak görür. Kırsalda gizlenmeye çalışılan bu suçu, kendi temsil ettiği ve bekçiliğini yaptığı şehir hukukunun normlarına uydurmaz. Evrensel hukuk ilkeleri ve adalet anlayışı bu tavırla adeta göz ardı edilir. Obermann, bu dünyanın sadece kenarından teğet geçerek yolculuğuna devam eden bir seyirci konumundadır. İşte bu tutum, eserin işlediği toplumsal meselelere daha derin ve düşündürücü bir bakış açısı kazandırır.

Kaynaklar

Tepebaşılı F. (2013). *Die wahrheit durch katze und maus: Wiederkunft des Gleichen.* (Fr. Zauners Roman "Dort oben im walde bei diesen leuten"). Diyalog Dergisi 1/1, s. 38-50

Tepebaşılı, F. (2019). *Roman incelemesi.* Konya: Çizgi.

-Zauner Fr. (2000). *Dort oben im walde bei diesen leuten.* Grünbach

Parlakgüneş, E. S. (2025). Die mauer des schweigens: Waldmotiv in dem roman "Dort oben im wald bei diesen leuten" von Friedrich Ch. Zauner. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Arştın. Derg.* (44), 465-475. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14844238>

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 15.03.2025
Kabul Tarihi (Accepted): 5.06.2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Neriman Cahit'in Şiirinin Tematik Bağlamı

Aslı Değer*
Şevket Öznur**

Değer, A. - Öznur, Ş. *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 306-331. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.65 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

1974 kuşağındaki kadın şairlerden biri olan Neriman Cahit, toplumcu-gerçekçi anlayışla kaleme aldığı şiirleri ve edebiyat alanındaki araştırmalarıyla tanınmaktadır. Yalnızca şiir yazmakla kalmayan Cahit, araştırma, makale, biyografi ve röportaj gibi alanlarda da eser vermiştir. Şair, edebî yolculuğuna 1978 yılında yayımladığı *Sıkıntıya Vurulan Düğüm* adlı şiir kitabı ile başlamıştır. Neriman Cahit, edebî üretkenliğini ilerleyen yıllarda da sürdürerek 1995'te *Ayseferi adlı ikinci şiir kitabını*, 2000'de ise *Anasu* adlı üçüncü şiir kitabını yayımlayarak edebiyat dünyasına iki önemli eser daha kazandırmıştır. Cahit, şiirinin tematik bağlamını derin ve çok yönlü bir perspektifle kurgulamış, eserlerinde "tarihi-kültürel yapı", "sosyal cinsiyet eşitsizliği", "kolektif mücadele ve uzlaş", "çocukluk", "bireysel kimlik arayışı" ve "Akdenizlilik" gibi kavramlardan

* Master's Degree, YDÜ Department of Turkish Literature. 20226995@std.neu.edu.tr.
ORCID 0009-0001-0706-5945

**Prof. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Near East University Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature.
Nicosia / Cyprus. sevk.oznur@neu.edu.tr. ORCID 0000-0003-0498-3916

oluşan altı tema başlığı sunmuştur. Başlangıç dönemi şiirlerinde doğa ve romantizm temalarına odaklanarak eserlerini yoğun bir lirizmle kaleme alan Cahit, sonradan toplumsal olaylara yönelmiştir. Toplumdaki eşitsizliklere yönelik savunucu bir tavır takınan Cahit, Kıbrıs'ta gelişen sosyal sorunları şiirine taşımış, yaşadığı coğrafyanın toplumsal ve kültürel dinamiklerini eserlerinde işlemiştir. Şair, kişinin yaşadığı içsel duygulardan toplumun yaşadığı ortak sorunlara geçiş yaparak, insanın içinde bulunduğu çevreye, toplumun geleneksel yapısına ve kadınlara yönelik adaletsiz yaptırımlara karşı eleştirilerini şiirlerinde açık bir ifadeyle dile getirmiştir. Bu çalışmada, Neriman Cahit'in söz konusu şiir kitaplarında bulunan tema bağlamı detaylı olarak analiz edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Neriman Cahit, tema, şiir, kolektif mücadele, kadın hakları

The Thematic Context of Neriman Cahit's Poetry

Abstract

Neriman Cahit, one of the female poets of the 1974 generation, is known for her poetry written in a social-realist approach as well as her literary research. Beyond poetry, Cahit has also produced works in various genres such as research, articles, biographies, and interviews. Her literary journey began with the publication of her poetry collection *Sıkıntıya Vurulan Düğüm* in 1978. Demonstrating sustained literary productivity over the years, she published her second poetry collection, *Ayseferi*, in 1995, followed by *Anasu* in 2000, contributing two more significant works to the literary world. Cahit constructs the thematic framework of her poetry with a deep and multifaceted perspective, categorizing her work under six thematic headings: "historical-cultural structure," "gender inequality," "collective struggle and reconciliation," "childhood," "individual identity quest," and "Mediterranean identity." While her early poetry predominantly focuses on themes of nature and romanticism, characterized by intense lyricism, she later shifts her focus towards social issues. Adopting a critical stance against inequalities in society, Cahit incorporates the social problems of Cyprus into her poetry, reflecting the socio-cultural dynamics of her geographical context. Transitioning from personal emotions to shared societal issues, the poet explicitly articulates her criticisms of the social structure, traditional norms, and injustices imposed on women. This study aims to conduct a detailed thematic analysis of Neriman Cahit's poetry collections, examining their thematic framework in depth.

Keywords: Neriman Cahit, theme, poetry, collective struggle, women's rights

Giriş

Neriman Cahit, çeşitli edebî türlerde ürün veren özgün bir edebiyatçıdır. 1937'de dünyaya gelen Cahit'in, yazınsal yaratım süreci, şiir ile eşzamanlı olarak inceleme, deneme, biyografi, söyleşi ve derleme gibi sanat formlarını da ihtiva etmektedir. *Beşparmak*, *Nacak* ve *Gençlik* gibi

dergilerde yayımladığı ürünler, onun edebî hayatında son derece önemlidir. Neriman Cahit, aynı zamanda toplumsal sorunlara tepki gösteren bir eylemcidir. Kadınlar için eşit haklara yönelik hareketi savunması, onun edebî bilincine boyut kazandıran etkenlerdendir. Bu bağlamda, pedagojik kapsamdaki etkinliği ve verdiği konferanslar, Cahit'i sosyo-kültürel bağlamda dikkat çeken bir modele dönüştürmüştür. Cahit'in yapıtlarında bulunan çok yüzeyli bilişsel alt yapı, yoğun olarak hissedilmektedir.

“Neriman Cahit, 1937 yılında Girne'ye bağlı Pınarbaşı (Kırını) köyünde doğar.” (Tural, 2015) Zorlu ekonomik koşullara rağmen ailesi tarafından eğitimine verilen önem, onun dönüm noktası olmuştur. Ailesi, onun ve kız kardeşlerinin eğitimini, buldukları çevreden farklı olarak her zaman desteklemiştir. Ailesinden gördüğü destek, ondaki sanatsal ve edebî yönelimin belirleyici etkenlerinden biri olmuştur. Kırını'daki eğitim hayatı üç yıl süren Neriman Cahit, anne ve babasının kararı üzerine Lefkoşa'daki Atatürk İlkokulu'nda öğrenim görmeye başlamıştır. Cahit, yaşitlarından farklı olarak henüz beşinci sınıftayken duygularını yazıya dökerek yazınsal anlamda bir arayış içine girmiştir. Ardından Viktorya Kız Lisesi'nde eğitim görmeye başlayan Neriman Cahit, özellikle edebiyat ve felsefe derslerine ilgi göstermiştir. Lise döneminde aldığı eğitim, onun zihinsel ve sanatsal gelişimi açısından kıymetlidir. Lise öğreniminin ardından, öğretmen olma arzusuyla Öğretmen Koleji'ne devam etmiş ve buradan birincilikle mezun olmuştur. Öğretmenlik mesleğini seçmesi, hem topluma katkı sağlamak hem de sanatsal ve entelektüel gelişimini sürdürmek konusundaki arzusunu yansıtmaktadır. Cahit'in eğitim yolculuğunu kapsayan bu süreç, sonraki yıllarda topluma yönelik edebî anlayışının alt yapısını oluşturan ve feminist bir duyarlılıkla şekillenen şiirlerine zemin hazırlamıştır. İlk kez öğretmenlik yapmak üzere Klavya Köyü'ne atanmıştır. Bir sonraki görev yeri 1963 vukuatlarında bulunduğu Bodomya'dır. Ardından Luricina'da görev yapan Cahit, Erenköy, Fota, Göçmenköy ve diğer köylerde yaklaşık 4-5 sene öğretmenlik yaparak 1994 yılında Şehit Ertuğrul İlkokulu'ndan emekli olmuştur. Çalışma hayatının 20 yılı bu köylerde geçerken, Kıbrıs Türk kadını ile yakından tanışmıştır. Kadınlar hakkında sahip olduğu duyarlılık ve farkındalık, köylerde geçirdiği o yıllarda başlamıştır. Öğretmenlik yaptığı dönemde, Kıbrıs Türk Öğretmenler Sendikası'nın en coşkulu sendikacıları arasında yer almış, 1960'lı yıllar itibariyle edebiyat, basın, sendikacılık ve kadın hakları savunucularından olmuştur. Bu dönem itibariyle yazıları yayınlanmaya başlamıştır. Meslek hayatının 20 yılını köylerde geçiren Cahit, Kıbrıslı Türk kadınlarının yaşam koşullarını gözlemlemiş ve bu koşulları aktarmaya çalışmıştır. Çalışma hayatı boyunca şiirleri, araştırmaları, makaleleri ve röportajları çeşitli Kıbrıs gazetelerinde yayınlanmıştır.

Şair; *Sıkıntıya Vurulan Dügüm*, *Ayseferi* ve *Anasu* adlı şiir kitapları dışında 1988'de *KTÖS Mücadele Tarihi* ve 1990'da *Konu: Kadın* gibi eserlerle toplumsal meselelere dikkat çekerek Kıbrıs Türk kültürünü ve kadınların sosyal haklarını ele almaktadır. 2001'de yayımlanan *Eski Lefkoşa Kahveleri* adlı eseri, Kıbrıs'ın kültürel zenginliğine, tarihine ve geleneklerine dair derinlemesine bir bakış sunmaktadır. 2002'de yayımladığı *Güldamları: Kadın Halleri* ise, kadınların sosyal yaşamdaki yerini, karşılaştıkları zorlukları ve verdikleri mücadeleleri konu almaktadır. Bu eser, onun feminist duyarlılığını ve kadın haklarına verdiği önemi göstermektedir.

Neriman Cahit şiirinin temel karakteri, alışılmış bir hızla, tertipli düzenli ve temize çeke çeke kesintisiz sürmesi ve özellikle kadın olarak da, politik olarak da 'kimlik' imgesi üzerinde yoğunlaşmasıdır. 'nereye, nereye bilinmezim / eksik künyelim' dizeleriyle kainata göğü ve Akdeniz'i ve sesini büyütmeyi önerir. 'Hep sömürge yüzüm... sevdam' dizeleri de kimlik sorununun politik arka planlarına, nedenlerine göndermenin ötesinde, imge yoluyla da bir itirazdır. (Sarioğlu, Sombahar, s. 35)

Neriman Cahit, doğrudan ideolojik söylemlere başvurmasa da bireysel ve toplumsal belleğe ait öğeleri estetik bir duyarlılıkla yansıtarak kimlik teması etrafında derinlikli bir yapı kurmuştur. Ele aldığı temalar, hem düşünsel düzeyde kavramsal yoğunluk taşımakta hem de kişisel yaşantıların izlerini barındırmaktadır. Bu bağlamda Cahit, kadın hakları, sosyal adalet ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi konuları ele alarak mevcut erkek egemen rejime eleştirel bir anlayışla yaklaşmıştır. Bu açıdan Cahit'in şiiri, toplumsal gerçekçi anlayışın izlenimlerini taşısa da kendine has bir dil ve üslupla biçim kazanmaktadır. Bu sayede, ideolojik sınırlarla kısıtlanmayan fakat sosyal duyarlılığı güçlü olan bir şiir anlayışı oluşturmaktadır. Cahit'in eserlerinde toplumsal sorunları ve bireysel deneyimleri derinlemesine ele aldığı açıkça görülmektedir. Şiirlerinde, toplumsal yapının temel dinamikleri, bireylerin bu yapılar içinde nasıl şekillendiği ve yaşadıkları zorluklar ön plana çıkmaktadır. Cahit'in geliştirdiği edebî anlayış, halkın ruhunu anlayabilmek ve değiştirebilmek amacıyla çoğu zaman ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır. Kadınların toplum içinde eşit hak düzeyine sahip olmayışları ve sosyo-ekonomik eşitsizlikler gibi temaları şiirlerine taşımıştır. Özellikle Kıbrıs Türk halkının milli acılarını, savaşın getirdiği yıkımı ve ataerkil geleneklerin toplum üzerindeki baskısını şiirlerinde işlerken, bu sorunları evrensel bir çerçevede değerlendirmiştir. Bu yaklaşım, Cahit'in sanatını sadece Kıbrıs'a ait bir edebiyatla sınırlı tutmaz, tüm insanlığın ortak meselelerine dair bir bilinç oluşturur. Makalede, Neriman Cahit'in adı geçen üç şiir kitabı *Sıkıntıya Vurulan Dügüm* (1978), *Ayseferi* (1995) ve *Anasu* (2000), "tarihi-kültürel yapı", "sosyal cinsiyet

eşitsizliği”, “kollektif mücadele ve uzlaş”, “çocukluk”, “bireysel kimlik arayışı” ve “ Akdenizlilik” başlıkları etrafında ele alınacaktır.

1. Tarihî- Kültürel Sosyal Yapı

Kıbrıs'ın etnik mirasını sosyal dinamiklerle harmanlayan şair; geleneksel aidiyet normlarını, bireysel kimlik arayışı ile sentezlemektedir. Akdeniz tabiatının simgesel gücü; özgürlük, barış ve kimlik temalarıyla bütünleşerek kişisel ve sosyal bir perspektif sunmaktadır. Şair; Kıbrıs'ın tarihsel, kültürel ve toplumsal dokusunu şiirlerinde ustaca işlerken bu unsurları sadece bir betimleme aracı olarak değil aynı zamanda ulusal benlik arayışının bir parçası olarak kullanmaktadır. Cahit'in edebî kişiliğinde, sanatsal bağdaşım ve kimlik arayışı ekseninde gelişen güçlü bir bağ görülmektedir. Kıbrıs'ın etnik mirası ve sosyal değişim sancıları; şiirinin temel yapı taşlarını oluşturan unsurlardandır. Cahit'in şiirindeki anlam boyutu; bireysel-sosyal kimliğin ve tarihi periyotların birleştiği bir formubiçimlendirmektedir. Bu tematik konsept, kişilerin hem kolektif dokuyla hem de geçmişle kurduğu bağların bir yansıması olarak kendini göstermektedir. Böylece şairin şiirindeki anlam ve duygu katmanları hem entelektüel hem de felsefî bir derinlik kazanır.

Bir türkü ki söylenen

Yıllardır halkımın gözlerinde

Bir türkü ki bu

Bir yangın gibi yüreğimde. (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm,1978, s. 98)

Şiir; halkın acılarını, direnişlerini ve müşterek duygularını simgeleyen bir türkü metaforu üzerine kuruludur. Türkü; şiir kapsamında bir halkın belleğinde ve yüreğinde taşıdığı ortak acıları, umutları temsil etmektedir. Halkın yaşadığı mücadelelerin, haksızlıkların ve özlemlerin bir şarkı gibi nesilden nesile aktarıldığı ima edilmektedir.

Balyozla / ya da türküyle

ne farkı var,

sonu yıkılmaksa eğer. (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1978, s. 128)

Yukarıdaki mısralar; yıkım, değişim ve dönüşüm kavramlarını konu edinmektedir. Şair; şiddet ve sanatı, aynı sonu paylaşma olasılıkları üzerinden ilişkilendirmekte ve sorgulamaktadır. Balyoz; güç kullanımı ile yıkıma neden olabile-

cek fiziki bir eylemi simgelerken türkü; sanatsal ve kültürel bir direnişini sembolize etmektedir. İki kavram karşılaştırıldığı zaman; bir yanda sert ve fiziksel bir müdahale diğer yanda ise düşünsel ve duygusal bir direniş olduğu söylenebilir. Şair; yıkımın kimi zaman şiddetle (balyoz) kimi zaman da sanat ve kültürle (türkü) gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Fakat ona göre her iki durum da mevcut düzenin çöküşüyle nihayete erecekse kullanılan yöntemin pek de bir önemi yoktur. Bu yönüyle şiir; tarihsel değişimler, devrimler ve sanatın gücü üzerine felsefi bir sorgulama sunmaktadır. Kısa olmasına rağmen derin anlam içeren bir yapıya sahiptir.

*İnsanın insana kulluğu
güçlünün güçsüze üstünlüğü
paranın gücüyle egemenlik
eksik bir hesaptır
tutmuş görünse de tutmaz
bir halk sömürülür
sömürülür de susar mı
yıllarca.*

Tarih diyor ki; susmaz... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1978, s. 109)

Şiir; sömürü, adaletsizlik ve tarihsel direniş temalarına odaklanmaktadır. Şair; güç dengesizliklerini eleştirerek mevcut sistemin sürdürülebilir olmadığını ve toplumların sonunda bu düzene karşı seslerini yükselteceğini ifade etmektedir. Bu yaklaşım; sınıf ayrımına, köleliğe, sömürüye ve otoriter rejimlere yönelik kapsamlı bir eleştiri içermektedir. Eserde; güçlülerin zayıflar üzerindeki tahakkümünün doğal bir düzen gibi sunulduğu; oysa bunun, adaletsizlik temelli bir sistemin parçası olduğu vurgulanmaktadır. Kapitalist yapı ve ekonomik gücü elinde tutanların iktidarı şekillendirmesi eleştirilirken paranın sahte bir otorite aracı olduğu ve halkın direnci karşısında bu gücün kalıcı olamayacağı ima edilmektedir. Genel olarak şiir; sosyal adaletsizliğe ve halkların tarihsel mücadelelerine dair derinlikli bir değerlendirme sunmaktadır.

*Biz,
Özgürlüğü
İnsanlığı
Ve yaşamı*

Onurlu bir kavga belledik.... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1978, s. 127)

Yukarıdaki güçlü dizelerle şair; hürriyet, insanlık ve yaşam nosyonlarını onurlu bir direniş ile özdeşleştirmektedir. Şair; özgürlük ve insanlık kavramlarını edilgen bir durum yerine sürekli mücadele içinde geçen bir değer olarak ele almaktadır. Buradaki mücadele; adalet, eşitlik ve insan hakları için verilen bir kavga olarak anlaşılmalıdır. Kavganın; bilinçli bir tercih ve hayatın ayrılmaz bir parçası olduğu gösterilmektedir. Hürriyet, insanlık ve yaşam gibi esas değerler; yalnızca bir hak değil uğruna direnilmesi gereken nosyonlar olarak sunulmaktadır.

*Yok edin şu zorbalığı
yok edin yurdumuzdan
bir sokum ekmeğın utancı
vurmasın kimsenin yüzüne
Akdeniz'in mavi sularından utanın
bölmeyin kardeşliği
ve umudu ikiye... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1978, s.126)*

Şiir; toplumsal adaletsizlik ve baskıya karşı bir direniş çağrısı yaparken aynı zamanda insanlığın temel değerleri olan onur, kardeşlik ve umut kavramları üzerine yoğunlaşmaktadır. “Zorbalık” baskıcı düzeni, adaletsizliği ve otoriteyi simgelemektedir. “Yok edin” emri; halkı harekete geçmeye çağırın güçlü bir ifade olarak kullanılmaktadır. “Bir sokum ekmeğın” ifadesi ile en temel yaşamsal ihtiyaçlar simgelenirken açlığın ve yoksulluğun bir utanç kaynağı haline gelmesine yönelik vurgu yapılmaktadır. Akdeniz; masumiyeti ve sonsuzluğu simgelerken insanoğlunun adaletsizliği ve vicdansızlığı karşısında utanması gereken bir unsura dönüşmektedir. “Deniz” hem coğrafi hem de metaforik anlamda bağımsızlığı ve umudu çağrıştırmaktadır. “Bölmek” kelimesiyle de sosyal ayrışma/kutuplaşma kavramları ifade edilmektedir. “Umudu ikiye bölmek” geleceğe yönelik umutların yıkımını, insanların çaresizliğini anlatmaktadır. Şair; kardeşlik ve umut kavramlarının korunması gerektiğini vurgulayarak birliktelik ve dayanışma mesajları vermektedir.

*Yıllardır, eziliyorum kapılarında
demiyorsun
vurulup kırılıyorsun caneviden
ses etmiyorsun
ekmeğının yanına katığı bile
zor koyuyorsun-
bu hep böyle mi gidecek?*

*kalk doğrul, uyan be kardeşim!
hesap pusulasına sarıl,
dayan be kardeşim! (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1978, s. 106)*

Şiirde; sessizliğe zorlanan pasif halkın uyanış süreci anlatılmaktadır. Başlangıçta edilgen bir halk betimlenirken şiirin sonunda bir direniş çağrısı yapılmaktadır. “Kapılarında” ifadesi; bir otoriteyi, belki de devleti veya güçlü bir sınıfı işaret etmektedir. “Ezilmek” sosyo-ekonomik anlamda sömürülmeyi ve güçsüzleşmeyi simgelemektedir. Aynı zamanda bu ifade ile toplumun sessiz kalışına yönelik bir eleştiri yapılmaktadır. “Canevinden vurulmak” büyük bir kederi, travmatize bir olayı simgelemektedir; gündelik yaşamda yer alan somut bir imge üzerinden ekonomik sorunlar anlatılmaktadır. Şair; hitap ve emir kipleri kullanarak bir uyanış ve mücadele çağrısı yapmaktadır. “Hesap pusulası” ifadesi ise bir hesaplaşmayı, politik bir bilinçlenmeyi simgelemektedir. Sonuç olarak şiir; sosyal adaletsizlik ve halkın pasif kalması karşısında bir isyan, bir bilinçlenme çağrısı niteliğindedir.

*Yazacağım öyle çok ki!
ama,
kalemim çaresiz, kalemim yorgun...
kürek mahkumu gibi insanımız
kendi vatanında suskun... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1978, s. 107)*

Şiir; bireysel ve sosyal anlamda yaşanan çaresizliği tema edinmiştir. İlk dizede; şairin içinde taşıdığı anlatma isteğinin, duygu ve düşüncelerini ifade etme arzusunun yoğunluğu dikkat çekmektedir. Anlatılacakların sınırsız olduğu vurgulanırken devamında gelen “ama” ifadesi, yazma isteğine mani olan bir tezat niteliği taşımaktadır. Kalemın “çaresiz” ve “yorgun” oluşu; yeterince ifade edilemeyen düşüncelerin, baskıya maruz kalan hislerin bir göstergesidir. Dördüncü dizede yer alan “kürek mâhkumu” ifadesi güçlü bir metafordur. Ağır ceza alan kişiler için kullanılan bu ifade; zorla çalıştırılan, özgürlüğü kısıtlanmış, çaresiz insanları çağırıştırılmaktadır. Şair, söz konusu metaforu; kendi vatanında suskunlaştırılan, kısıtlanan ve baskılanan yurttaşları için kullanmış ve onların bu durumunu bahsi geçen ağır ceza mahkumlarına benzetmiştir. İçsel ve şahsi bir açmazı sosyal bir eleştiri ile boyutlandırmıştır. Kalemın yorgunluğu; ifade edilemeyen düşünceler ve suskun bir toplum kavramları ile bağdaştırılmıştır. Genel olarak bakıldığında şiirde; depresif, kasvetli bir hava hakimdir. Özellikle kendi vatanında suskun olan toplum bireylerinin içinde bulunduğu çaresiz duruma dikkat çekilmektedir. Şiirin; hürriyet, sosyal normlar, dışavurum/ifade baskısı

ve toplumsal sessizlik gibi tematik bağlamlarla biçimlendirildiği söylenebilir. Uzun olmamasına rağmen güçlü imgelere ve anlam katmanlarına sahip olan bir şiirdir.

*Tarihi hep siz yazdınız... ve eksik.
tarihi kanattınız... kanla yazdınız...
insanı... insanlığımla ağlattınız...
söz sırası artık bende
susmaz kendini sesim ve öfkem...
susamaz artık...*

*Bir kınalı keklitim dağlarınızda
uçamadım, konamadım, göçemedim...
dağlaştım, dağ oldum sonunda
kendime eğildim... kendimi buldum...
ölüm hükmü(m)nde...*

Yüreğim yurdumdu... çorak kıldınız... (Cahit, Ayseferi, 1995, s. 97)

Şiirde; tarih, kimlik ve varoluş kavramlarını vurgulayan güçlü bir toplumsal eleştiri söz konusudur. Şair; kolektif tarihin erkek üstünlüğüyle şekillendirildiğini ifade etmekte ve tek taraflı gelişen bu süreci, kadınların daima arka planda kalması sebebiyle eksik bulmaktadır. Şiirde; tarihî gerçekliğin hegemonik otorite tarafından domine edildiğine dair bir eleştiri sunulmuştur. Erkek merkezli yönetim biçiminin kadınlar üzerinde; toplumsal, ideolojik, kültürel ya da ekonomik tahakküm kurması ile kadınlık olgusunun geri plana atıldığı, soyutlandığı düşüncesi ön plandadır. “Tarihi kanattınız... kanla yazdınız...” ifadesi, geçmişten bugüne bahsi geçen baskı ve şiddetin komünal hafızada derin yaralar bıraktığını vurgulamaktadır. Şair; tarihin yalnızca galipler tarafından şekillendirilmekle kalmayıp aynı zamanda bu sürecin şiddet yoluyla sürdürüldüğünü ileri sürmektedir. Kişisel ve sosyal düzeyde maruz kalınan baskı, insanlık değerleri açısından da bir kayıpla sonuçlanmaktadır. “İnsanı... insanlığımla ağlattınız...” dizesi ile bu süreçte maruz kalınan bedensel ve psikolojik baskının dışında manevi ve toplumsal değerlerin de zedelendiği ifade edilmektedir. Bu yaklaşım ile şiir; tarih boyunca süregelen adaletsizliğin bireyi mağdur etmekle kalmayıp aynı zamanda insanlık onurunu zedeleyen kolektif bir travmaya yol açtığını ortaya koymaktadır. Geri planda kalmaktan, yok sayılmaktan usanan şair; bireyin sessiz kalmayarak kendi tarihini ve anlatısını inşa etme sürecine giriştiğini

göstermektedir. Şair; yalnızca bir mağdur olarak kalmayıp tarihin öznesi olmayı hedefleyen bir perspektif geliştirmektedir.

Şiirin ikinci bölümünde doğa metaforları ön plana çıkmaktadır. “Kınalı keklik” doğada özgürce hareket etmesi beklenen ancak engellenen bir varlığı simgelemektedir. Bu noktada, bireyin sistematik baskılar altında hareket alanının daraltıldığı ve özgürlüğünün elinden alındığı vurgulanmaktadır. Ancak birey bu süreç içerisinde kendi kimliğini ve gücünü yeniden inşa etmektedir. Şair; doğa ile kurduğu bağ üzerinden kimliğini yeniden tanımlamakta ve bireysel varoluşunu sağlamlaştırmaktadır. Bu, varoluşçu felsefenin temel prensiplerinden biri olan “kendini arama” süreciyle örtüşmektedir. Şiirin son bölümü, şairin yaşadığı topraklarla olan bağını vurgulamaktadır. “Yurt” yalnızca fiziksel bir mekân değil aynı zamanda bireyin kimliğini ve aidiyetini besleyen bir unsurdur; şair, bu aidiyetin zorla elinden alındığını ya da yok edilmeye çalışıldığını dile getirmektedir. Bu şiir; tarih, kimlik ve direniş temaları bağlamında çok katmanlı bir eleştiri sunmaktadır. Şair; tarihsel adaletsizlikleri sorgularken, bireyin bu süreç içerisindeki dönüşümünü ve özneleşme sürecini de ortaya koymaktadır. Doğa metaforlarıyla desteklenen şiir; bireyin baskıya karşı geliştirdiği direnç mekanizmalarını ve kendini yeniden inşa etme sürecini anlatmaktadır. Bu bağlamda şiir; yalnızca bir ağıt değil aynı zamanda bir başkaldırı ve bilinçlenme manifestosu niteliği taşımaktadır.

*Eski alışkanlıklarına bağlı bu
kent gibi tutuksun kendine.*

*Paramparça uçurum yüzüne düşen
(kendi geçmişin...)*

*Alıp başını gidecektin
birikti durdu uzak kentlerin özlemi.
- Ne burda, ne ordaydın -
(aldığın yaralarla kaldın...)*

*Hep unutmak istediklerindi hatırladıkların..
göz göze gelmekten*

*kaçtığın
çılgınlığın
aykırılığın
kaçıncı senfonisi
ironik... (Cahit, Ayseferi, 1995, s. 14)*

Şiirde; toplumun ve bireyin geçmişle yüzleşmesi, kimlik bunalımı ve zihinsel/ duygusal kopuklukları derinlemesine işlenmiştir. Kişinin ruhsal çelişkilerini, geçmişin izlerini ve kimlik arayışını ifade eden güçlü semboller bulunmaktadır. Şair; "kent" ifadesi üzerinden hem somut hem de sosyal bir durumu tasvir etmektedir. "Kent" tarihin ve geleneklerin değişmeyen kuşatıcı etkisini simgelemektedir. Şiire göre; geçmişin etkisiyle kendini özgür bir biçimde ifade edemeyen şahıs, eski âdetle toplumsal yapılar arasında sıkışmış olarak değerlendirilebilir. Paramparça olan geçmiş, giderek dejenere olan ve yiten bir kimliği simgelemektedir. Geçmişe ait yıkıcı izler, kişinin mevcut kimliği veya manevi doğası için tehlike belirtisi durumundadır. Şiirde geçen 'uzak kentler' ifadesi, somut bir arayış ya da ruhsal bir kurtuluş anlamındadır. Bu ifade ile kişinin ruhsal huzuru ve bir şeylere tekrardan başlama arayışı simgelenmektedir. Bu, kimlik buhranını ve geçmişle yüzleşememe halini yansıtır. Şiirde; hayatın karmaşasının ve içsel çatışmaların bir tür ironi oluşturduğuna dair bir vurgulama söz konusudur. İroni, kişinin iç/dış çatışmalarına bağlı olarak sosyal yapılar ve kişisel arzular arasındaki uyumsuzluğun bir sonucu olarak ortaya çıkar. Şiirde; içsel huzursuzluğu, kimlik ve geçmişle ilişkilerin karmaşıklığını ve ironiyle biçimlenen bir gerçekliği çarpıcı bir şekilde anlatır.

2. Bireysel Temalar ve Kimlik Arayışı

Cahit'in şiirinde poetik bir çabanın varlığından söz edilebilir. Başlangıç dönemlerinde, şairin şiirlerine kazandırdığı boyut ve mana arayışları, birey ve topluma ilişkin zengin bir bakış açısı elde etmesine olanak sağlamıştır. Söz konusu dönemde şiirlerinde görülen ruhsal kayboluş ve kişisel mevcudiyet gibi konular eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilirken şairin kullandığı dil ve üslup özellikleri son derece keskin ve bağlamlı bir oluşuma sahiptir.

"Dünyanın hücrelerine konan bloklar, ölen hücreler, çoğalan hücreler, coğrafya isimleri, insan isimleri ve sonuçta geniş bir kavramlar sözlüğünün basit dipnotlar gibi görünen ayrıntılarda gözden kaçırdığımız yığınla şey... Belki Kıbrıs'ın bir yanının gözden kaçtığı ve diğer yanının isterisinde bunalan ayrıntılar sözlüğündeki insan... Şiir.. ve hüznün imgelem gücüne bakan nur yüzlü madonnaların yasak aşklarına dair iş çekişleri... Şiirin bana doldurduğu ortalama 'insan' kimliğinin yanında, ülkemin ayrıcalıklı kimliği, yine onunla dayatılan bir post-kimliğe dönüşüyor... Ben burada, bu ışıkta ve bu ışıksızlıkta bunu duyumsuyorum." (Cahit, 1995, s.1)

Sevdan

bir nokta

*bedenimde,
bir çam kokusu
bir deli orman...*

*Seni beklerken
Yüreğim ağzımda...
Yüreğim,
Yüklü bir sevda gemisi... (Cahit, Ayseferi, 1995, s. 201)*

Şair; sevdanın insan ruhundaki etkisini güçlü sembollerle anlatmaktadır. “Sevda” hem küçük, nokta gibi bedeninde hissedilen bir varlık olarak hem de büyük, uçsuz bucaksız bir orman gibi büyüyen/ genişleyen bir duygu olarak tasvir edilmektedir. “Sevdan bir nokta bedenimde / bir çam kokusu / bir deli orman...” ifadesiyle sevdanın hem küçük bir iz hem de yoğun ve derin bir deneyim olduğu anlatılmaktadır. “Çam kokusu” doğallık ve kalıcılık anlamı taşıyarak “deli orman” ifadesi; kontrol edilemeyen, güçlü bir tutkuya işaret etmektedir. Sevdanın hem sakin hem de fırtınalı olabilen doğası bu imgelerle çok etkileyici bir şekilde verilmiştir. “Seni beklerken / Yüreğim ağzımda...” dizelerindeki; bekleyişin getirdiği heyecan ve endişe, “yüreğin ağza gelmesi” ifadesiyle çok çarpıcı bir şekilde anlatılmaktadır. Burada aşkın ve özlemin insan üzerindeki fiziksel ve duygusal etkisi gözler önüne serilmektedir. “Yüreğim / Yüklü bir sevda gemisi...” dizelerinde; sevdanın sadece bir duygu değil, ağır bir yük olduğu vurgulanmaktadır. Bir gemi gibi yürekte taşınan sevda, hem umut hem de bir sorumluluk anlamına gelmektedir. Gemi metaforu; sevdanın uzun bir yolculuk, derin bir duygu ve zaman içinde dalgalanarak ilerleyen bir süreç olduğunu düşündürmektedir. Genel olarak şiirde; sevdanın doğasını, büyüklüğünü, bekleyişin sabırsızlığını ve aşkın insan üzerindeki yoğun etkisini anlatan güçlü bir anlatım sunulmaktadır. Şair; sevdayı hem doğa imgeleriyle (çam kokusu, orman) hem de denizcilik metaforlarıyla (sevda gemisi) betimleyerek, aşkın sınır tanımaz, büyük ve coşkulu bir duygu olduğunu hissettirir.

Ayseferi adlı kitap, imgesel açıdan daha zengin ve lirik şiirler içermektedir. Didaktik unsurların sıkça yer verildiği bu şiirde az da olsa lirik bir atmosfer söz konusudur:

*Kimlik kartlarımız değişiyor... eskiyorduk
yaşamımızın coğrafyasında
kaçıncı dönencede çakılıp kalmışız
kökleri didiklenen kayınlar
kaç bin yıllıktı bu ödağacı kokan deprem... (Cahit, Ayseferi, 1995, s. 34)*

Şiirde; kimlik, zaman, toprak ve sosyal mübadele gibi belirgin konular ele alınırken kişinin, kendi tarihî-kültürel kökeniyle yüzleşmesi anlatılmaktadır. Geçmişin etkileri, tahavvül ve köklere bağlanmak gibi semboller aracılığıyla bireysel-sosyal bilincin ne kadar kalıcı veya kırılğan olduğu sorgulanmaktadır. Kimlik kartı; bireysel-sosyal kimliğin sembolü anlamında kullanılan kimlik değişimidir; toplumun ve bireyin devamlı bir tahavvül içinde olduğunu ifade etmektedir. “Eskiyorduk” ifadesi ise toplumun ya da bireyin tarihî bağını yitirmeye başladığı ve zamanla değişime uğrayan bir kimlik algısına doğru evrildiği anlamına gelmektedir. Şiirdeki jeopolitik konum, somut bir mekân olmanın yanı sıra yaşam ve kimlik olgularının şekillendiği bir alan olarak da değerlendirilebilir. Kökler ve ağaçlar; tarihsel bağları, geçmişin izlerini ve kültürel mirası simgelemektedir. Bu anlamda şair, geçmişin devamlı sorgulanan bir yapı olduğuna dikkat çekmektedir. Şair; son ifadesi ile bu köklü tarihî yapının dahi sarsılabileceğini ve bu cihetle mübadelenin mecburi olduğunu ima etmektedir. Şaire göre, bir millet her ne kadar köklü ve şanlı bir tarihe sahip olursa olsun, yaşanan sosyal değişimlerin hızı karşısında bir deprem misali aniden yıkıma uğrayabilmektedir. Şiirde; kimlik, tarih ve zaman kavramlarına ilişkin bağları açımlayan, geçmiş ve geleceğin devamlı etkileşim içinde olduğu bir anlam katmanına görülmektedir. Şiirdeki düşünceye göre; geçmiş, toplumların ve bireylerin kimliklerini şekillendiren güçlü ama kırılğan bir yapı teşkil etmektedir.

3. Sosyal Cinsiyet Eşitsizliği/ Kadın Hakları

Neriman Cahit’in sanatında dikkate değer olan bir diğer tema ise kadınların sosyal ve bireysel alanda verdiği mücadeledir. Cahit; Kıbrıs Türk kadınının yaşadığı sorunları, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve ataerkil yapının birey üzerinde yarattığı etkileri kapsamlı bir biçimde işlemiştir. Bu cihetle söz konusu sanatçının eserleri; kadının kimliğini/sosyal konumunu sorgulayıp tartışmaya açmış ve bu bağlamda hem son derece önemli bir düşünüm hem de edebî bir birikim oluşturmuştur.

Kadınım

ilk incir yaprağı

yere düşeli beri... (Cahit, Anasu, 2000, s. 2)

“Anasu adlı şiir kitabında ‘Kadının adı yok’ dercesine, şiirlerin de adı konulmadan yazılmıştır.” (Ergişi, 2009, 367) Cahit, kadının adının bile konulmadan, anonim bir varlık olarak yazılmasını tercih ederek kadının toplumdaki silikleşmiş rolünü vurgulamaktadır. Kitap; kadının

kimliğini, toplumsal rollerini ve baskı karşısındaki duruşunu ele alırken şairin kadınlık üzerine düşündüğü derin anlamları ve anlatım biçimlerini de ortaya koymaktadır. Bu sessizliğe karşılık şiirlerinde kadının kimliğini yeniden inşa etme çabası, şairin feminist bir bakış açısını benimsemiş olduğunu göstermektedir. “İlk incir yaprağı/ yere düşeli beri” ifadesi ile yasak elmayı yiyen Adem ile Havva’nın ilk günahı işlemeleri sonucunda cennetten kovulmaları ve mahrem yerlerini incir yaprağı ile örtmeleri kastedilmektedir. Şair; ‘ilk günah’ ve ‘ilk incir yaprağı’ arasında kavramsal bir ilişki kurmuştur. Dolayısıyla şiirinde; kadının özgürleşme mücadelesini, erkek egemen toplumun dayattığı rollerden sıyrılma çabasını ve kendi kimliğini bulma sürecini ‘ilk günah’ın işlenmesi ile ilişkilendiren şair, kadınlık olgusunun günah kavramının doğuşuyla ortaya çıktığını ifade ederek İncil’e gönderme yapmaktadır.

*Yüzyıllarca bir nesnen gibi baktın bana
saksında süs bitkisi, akvaryumunda balık
mutfakta hizmetçi, yatakta cilvenaz...
hep dişiliğimi sergiledim sana...
aklı kıt gülücük bir bebek
bir süs eşyası, dalında bir kelebek...
sesim yok, tapum sana bağlı
senin malın, senin artı değer...*

*Senin hizmetinde sana bağımlı
saçı uzun akli kısa
- sırtında sopa, karnında sığa-
eli işte gözü oynaşta...
öyle mi sandın
ve hep geri çektin beni hayattan...*

*Yüzyıllardır yalnız senin seyrettiğin
Benimse tayfa kaldığım
Okyanuslara açılacağım
Yırttım bütün defterleri
Kendi seyir defterimi kendim yazacağım... (Cahit, Anasu, 2000, s. 21)*

Cahit’in, “Kadın olmanın zorlukları, cinsellik, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, ataerkil aile yapısı gibi konulardan oluşan *Anasu* kitabı, kadının yüklendiği sorumlulukları irdelemektedir.”

(Ergişi, 2009: 363) Aynı zamanda kadına toplum içinde cinsiyetçi bir rol vererek sınırlayan zihniyeti sıkça eleştirmektedir. “Kadını ev içi alanla sınırlayan ve toplumsal yaşamdan dışlayan geleneksel eğilim, Neriman Cahit’in kendisinin de kurtulamadığı derin bir kuyu gibidir. Yine de devam eden dizelerinde, korkusuzca kadınlık tabularını bir bir şiirine taşır.” (Ergişi, 2009: 367) Şiirde; kadının toplumdaki geleneksel roller içinde nasıl sıkışıp kaldığına işaret edilirken güçlü bir başkaldırı ve özgürlük ilanı vurgulanmaktadır. Feminist bir bilinçle yazılmış olan şiir; kadınların özgürlük mücadelesini temsil etmektedir.

Sen aeldin.

*Akdeniz de aeldi kuruldu bir yanıma
bir aül kendine büvüdü
ne güzel vurdunuz sevda burcuma...*

Sen geldin

*bütün sularım Akdeniz
yürüdüm sevdanın başkentine
sen ve Akdeniz
ne güzel yakıştınız sevdama...*

Ben hiç bu kadar kadın olmadım... (Cahit, Ayseferi, 1995, s.196)

Yukarıdaki dizelerle; aşkın coşkusu, kadının kendini yeniden keşfi ve Akdeniz’in bu sevdıyla özdeşleşmesi üzerine kurulu güçlü bir anlatım sunulmaktadır. Aşkın özgürleştirici ve sınırsız doğasına işaret eden şair, Akdeniz’i hem enginliği hem de tutkuyu temsil eden bir metafor olarak kullanmaktadır. Aşkın; kimlik üzerindeki etkisi, doğayla iç içe geçmesi ve bireyi özgürleştirme gücü ön plandadır. Şiirin muhatabı olan sevgili ve Akdeniz imgeleri ustaca sentezlenmiştir; Akdeniz’in sonsuzluğu, dalgalarının hareketi, maviliği ve sıcaklığı, tutkulu bir aşkın doğasını yansıtan güçlü bir metafor haline gelmektedir. Aşkın bir mekâna dönüşmesi ile şair, sevgiliyle birlikte aşkın en saf ve en derin noktasına yürüdüğünü ifade etmektedir.

Bazan annem

bazan öğretmenim

bazan kocam

ve amirim olarak

hep dikildiniz karşıma...

(isyan etmeyip de ne yapacaktım!.) (Cahit, Ayseferi, 1995, s.26)

Serbest şiir biçimini kullanan Neriman Cahit, kelimeleri serbestçe ve bazen basamaklı dizelerle kullanarak duygusal yoğunluğu ve başkaldırıyı daha etkili bir şekilde hissettirmektedir. Bu şiirlerinde; düzene karşı duyduğu öfkeyi, diğer dizelerle beraber adeta bir patlama noktasına taşımıştır. Bir yandan toplumsal cinsiyetin oluşturduğu duvarlara karşı bir sorgulama yaparken diğer yandan şiirlerindeki öğelerle kadınlık ve özgürlük arayışını yoğun bir biçimde yansıtmıştır. Şair; kadın olmanın zorlayıcı sosyal baskıları karşısında bir isyanı dile getirmektedir. “Bazen annem, bazen öğretmenim, bazen kocam ve amirim olarak hep dikildiniz karşıma...” dizeleri, kadınların toplum içinde maruz kaldığı cinsiyet rollerini belirtmektedir. Şairin öfkесinin temelinde; kadının özgürlüğünü yaşamaktan alıkonulması ve toplum içindeki kimliklerinin sınırlandırılması yer almaktadır.

4. Kolektif Mücadele ve Uzlaş

Şair; duygularını yalın bir dille belirtirken imgeler aracılığıyla zenginleştirmektedir. “Kitabın genelinde, şiirin biçimsel yanının geri planda bırakılıp anlamın öne çıkarıldığı söylenebilir. Bunun nedeni, şairin toplumcu-gerçekçi bir çizgide şiirlerini yazmasıdır.” (Ergişi, 2009, 365) Sosyal sorunlara ve kolektif kimliklere dair derinlemesine bir sorgulama yapmasıyla şiirlerindeki toplumsal eleştirinin arttığı görülmektedir. Cahit’in şiirlerinde kolektif mücadele, yalnızca coğrafi bir aidiyet değil aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir deneyim olarak şekillenmektedir. Onun şiir anlayışı; tarihsel olayların ve toplumsal dönüşümlerin birey üzerindeki etkilerini yansıtırken aynı zamanda Kıbrıs’ın geçmişten günümüze süregelen sorunlarına insancıl ve özgürlükçü bir bakış açısı sunmaktadır.

*Biz sömürge çocuklarıyız ATAM
bahtımız geceden kara, neylersin
neylersin, alnımızın yazısı kötü
mutsuzluk, hep mutsuzluk kaderimiz,
silinir mi ATAM?
Çocukken adımızdan önce belledik seni
İlk bayrak ve ATA yazdı kalem tutan ellerimiz
Gözlerimiz hep resmine dalarak... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1988: s. 44)*

Şiir; bir halkın tarihî/kültürel mücadelesini ve bu mücadelenin en önemli sembolü olan Atatürk’e duyulan derin sevgiyi/saygıyı yansıtmaktadır. Aynı zamanda, sömürge geçmişinin

yarattığı mutsuzluk ve karanlık ile bağımsızlık ve özgürlük mücadelesi arasındaki farkları dile getirmektedir. Şairin, Atatürk'ün mirasını ve bağımsızlık mücadelesinin değerini hatırlatarak halkın bu mirasla geleceğe umutla bakma çabalarını vurguladığı söylenebilir.

*Benim köylüm ilgisizlikten ölüyor
öğretmenim sınıf tahtasının başında
memurum masasında
tüm halkım tedirgin
asılıyor umutlar bayrak direklerine
meydan nutuklarında...
mutlu azınlık, mutsuz çoğunluktan
çaldıklarıyla tıka basa*

*ses yok, tıs olmamalı
zararlı olur "milli davaya"
mutsuz çoğunluk sessiz, anlaşılmaz
bazılarının mideleri tıka basa
sual sorulmaz... (Cahit, Ayseferi: 1995, s.101)*

Şiirde yer alan başlıca temalar; toplumsal adaletsizlik, sessizlik ve baskıdır. Şair; toplumun muhtelif bölgelerinde görev yapan (köylü, öğretmen, memur, halk) ancak ilgi görmeyen yurttaşlarının çaresizliğini tahayyül etmektedir. Mutlu bir azınlığın, mutsuz çoğunluğun emeği üzerinden doyuma ulaştığı belirtilmiştir. Üstelik yaşanan haksızlıklar ve tedirginlik, "milli dava" adı altında bastırılan bir sessizlik içinde eritilmektedir. "İlgisizlikten ölmek" ifadesi; fiziksel bir ölümden çok, sosyal ve ekonomik açıdan bir yok oluşa işaret etmektedir. Köylü; toplumun en temel üreticisi olmasına rağmen ihmal edilmektedir. Düzenin bir parçası olarak betimlenen öğretmen ve memurun çaresizliği ise çalışmalarının karşılığı olarak en ufak bir ilerleme sağlayamamalarıdır. Söz konusu durum, gelecek hakkında bir bilinmezlik ve kaygı da kapsamaktadır. "Umutların asılması" ifadesinde çelişkili bir tevriye sanatı söz konusudur. Bir taraftan umutların yükselmesi, yüceltilmesi gibi bir anlam ihtiva ediyorken diğer yandan "ıdam" anlamı ile bir sonu, bitişi ve yok oluşu çağrıştırmaktadır. Bayrak direği ve meydan nutukları; milliyetçi veya siyasi söylemlerle halkın avutulduğunu ve gerçek umutlarının bu söylemler içinde eritildiğini ima etmektedir. Bu dizeyle şair; sosyal eşitsizliği belirgin bir ifadeyle ortaya koymaktadır. Mutlu azınlık, çoğunluk olan halktan çaldıklarıyla

beslenirken mutsuz çoğunluktan sessiz kalması, ses çıkarmaması beklenmektedir. “Tıka basa” ifadesi; taşkınlığı ve doyumsuzluğu sembolize eden bir ironi barındırmaktadır. Şaire göre; “milli dava” söyleminin zarar göreceği bahane edilerek halkın konuşmaması, sessiz kalması gerektiği empoze edilmektedir. Böylece söz konusu söylem, halkın taleplerinin önüne geçen bir susturma aracı olarak kullanılmaktadır. Halkın büyük bir bölümünün bu mutsuzluk ve sessizlik içinde kaybolduğu ifade edilmektedir. “Sual sorulmaz” dizesi ile şair, bir yandan hesap sormanın, hakkını aramanın imkânsız hale geldiğini ifade ederken diğer yandan gittikçe kuvvetlenen ve baskınlaşan bir otoriter düzenin işleyişini vurgulamaktadır.

Şiir; toplumdaki eşitsizlikleri, halkın çaresizlik içindeki bastırılışını, elit zümrenin doyumsuzluğunu ve sessizliğin dayatılmasını sert ifadelerle eleştiren bir yapıya sahiptir. Şair; sosyo-ekonomik eşitsizlikleri somut imgelerle (köylü, öğretmen, memur, bayrak direği, nutuklar) anlatırken dilin gücünü de ironi ve metaforlar üzerinden kullanmaktadır. Özellikle “asılıyor umutlar bayrak direklerine” ve “mutsuz çoğunluk sessiz, anlaşılmaz” gibi dizeler, şairin hem bireysel hem de toplumsal bir çıkmazı yansıttığını göstermektedir. Şiirin sonunda hiçbir şeyin sorgulanmadığı ve halkın edilgen bir hale getirildiği vurgulanmaktadır. Bu da şiirin, eleştirel bir toplumsal farkındalık yaratma amacı taşıdığını göstermektedir.

5. Akdenizlilik

Cahit’in Akdeniz’i sürekli gündemde tutması; onun şiirsel bakış açısının ve toplumsal eleştirisinin bir parçasıdır. Braudel’e göre; “Akdeniz, bir deniz değil, adalar ve yarımadalarla, girintili çıkıntılı kıyılarla çevrelenmiş denizler bütünüdür ve ‘binbir şeyin hepsi birden. Bir peyzaj değil, sayısız peyzajlar’la her türlü kültür ve kazanç akımına açık olan ve yüzyıllardır denizi gözleyen, kemiren çok eski kentlerin yepyeni görümleri karşısında şaşkınlığa düşmek demektir.” (Braudel, 1990: s.7-8) “Tarihte çeşitli uygarlıkların beşiği olmuş Akdeniz, siyasi çalkantıların yarattığı acı ve kederin yanı sıra zengin bir hayal gücünün, sıcak düşlerin ve güzelliklerin barındığı sakin bir deniz gibidir” (Bradford, 2004, s,12). Akdeniz’in coğrafyası ve kültürü. Neriman Cahit’in şiirlerinde hem mekân hem de bir kimlik unsuru olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Sen Akdeniz'e yatır yüreğini

ne derse odur

bir sevdaya soyunursa iyi belle

aşk odur...

İvecen, alıngan yüzüne

yakışmasa da,

kimliğin odur... (Cahit, Ayseferi, 1995, s. 100)

Şiir; "Akdeniz"i metaforik bir anlamda kullanarak kişinin kimliğine, duygularına ve aşk kavramlarına odaklanmaktadır. Tabiat-beşer ilgisi üzerinden kişinin ruhsal doğasına ilişkin anlamlar ön plana çıkarılmıştır. Akdeniz; tabiatı itibariyle bağımsızlığı, coşkuyu, sıcaklığı ve kimi zaman da hırçınlığı temsil etmektedir. Şair; kişinin kalbini Akdeniz'in ritmine bırakmasını öğütlemiştir. Bu bağlamda Akdeniz, yol gösterici bir bilge işlevi görmektedir. Şair; aşkın kişisel kontrole bağlı olmayan, aksine kader ve tabiat tarafından yönlendirilen bir olgu olduğu fikrini güçlendirmiştir. Şiirde; Akdeniz insanının ıvecen ve alingan yapısı, tipik bir özellik mahiyetinde ele alınırken karakteristik yapının değiştirilemez olduğu ifade edilmektedir. "Kimliğin odur" ifadesi, aitlik ve öz kabulleniş üzerine kuvvetli bir mesaj içermektedir. Şiir; hem coğrafi hem de psikolojik kimliği bir arada işleyen, doğa ve insan ruhu arasındaki bağlantıyı etkileyici şekilde ifade eden bir metin olarak değerlendirilebilir.

*Bazan,
Bir türkü söylemek gelirse
İçinden
söyle...
söyle en gür sesinle
dağlara, taşlara, Akdeniz'e
inat.
Ve unutma
çoğu kez
bir türkü boyu mutluluk kadar
bile değildir
yürekte yaşamak... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1988: s. 69)*

Şiirde; bağımsızlık, direniş, umut ve hayatın geçiciliği üzerine güçlü bir anlatı sunulmaktadır. "Türkü" metaforu; bireysel/toplumsal duyguların, mücadelenin ve yaşamın bir simgesi olarak kullanılmaktadır. Şair; kişinin bu içsel çağırışa kulak vermesi gerektiğini öğütlemektedir. "Dağlar", "taşlar" ve "Akdeniz" gibi tabii öğelerle inatlaşmak; yeis, sükut ve tahakküme karşı bir mukavemeti simgelemektedir. Şiirde yer alan ifadelerle göre şair; insanın baskı, mücadele ve zorluklarla geçen ömrüne dikkat çekmektedir. Şiir; mücadele ve bağımsızlık çağırışı yaparken senkronik olarak hayatın acı gerçeğini ve mutluluğun geçiciliğini de hatırlatan etkileyici bir metindir.

*"Ey Akdeniz'in mavisine
bunca yabancı kent!*

Bir gün

Başımı alıp gideceğim senden...

Ve kaç fasl-ı bahar geçecek

Sürgünümde kim bilir...

Seni çalıyorum seni Lefkoşa

onca yaşanmışlık... onca yorgunluk

Bir Venedik yüzü, bir Lüzinyan

Osmanlı ya da Yunan

bütün kapıların ört yoruldum

Tarihler düşüldü arkamızdan

gittikçe uzadı durdu yollar

sekip gittik hep kendi uzağımıza

yüzümüz paslı bir geçmiş...

Artık biz de benzemeyiz bize

kimliğimiz çoktan beri göçebe...

Nereye gider bu ülke

bu kimlik / siz / lik / le” (Cahit, Ayseferi, 1995, s.195)

“Aşkı, ihaneti, kavga ve kadın olmanın erdemini şiirlerine yansıtan Neriman Cahit, Akdeniz kültürü olgusunu hep gündemde tutmuştur. Şiir çizgisi duygu ve imge dünyasından giderek toplumsallığa yönelir. Ama, özde, onun felsefesi 'insan'dır, insana dair herşeydir; kendisine en çok dokunan da kadınların ezilmişliği..” (Fedai, 2010). Bu bağlamda; Neriman Cahit'in şiirlerinde Akdeniz'in seçilmesi, insanlık sorunlarına dair derin bir empatiyi ve tarihsel bir farkındalığı ifade etmektedir. Akdeniz'in; şairin sanatında sadece doğal bir mekân değil aynı zamanda kültürel, toplumsal ve politik bir arena olarak var oluşu şiirlerinin evrenselliğini artırmaktadır. Akdeniz; bu şiirlerde insanlığın ortak dertlerinin, acılarının ve umutlarının bir yansıması olarak sürekli varlık göstermektedir. Neriman Cahit'in *Sözüm Sanadır Lefkoşa* adlı şiiri; Lefkoşa'nın tarihsel, kültürel ve kimliksel karmaşıklığını işlemektedir. Şair; şehrin farklı medeniyetler tarafından işgal edilmesini ve bunun kişisel kimlik üzerindeki etkilerini anlatmaktadır. Şiir; şehrin tarihî yüklerini taşıyan bireysel bir sürgün ve kimlik kaybı hissi taşımaktadır. Cahit; geçmişin ve mevcut düzenin yarattığı yabancılaşmayı eleştirerek geleceğe dair belirsizlikleri dile getirmektedir. Akdeniz'in mavi suları, zeytin ağaçları, meltemi ve sıcak atmosferi, onun şiirlerinde yalnızca doğa betimlemesi olarak yer almaz; aynı zaman-

da insan ruhunun bir yansıması ve toplumsal dinamiklerin bir parçası olarak işlenmektedir.

6. Çocukluk

“Neriman Cahit gibi toplumcu-gerçekçi şairler, savaş karşıtı söylemi de ihtiva eden şiirlerini 1963-1969 yılları arasında yayımlar. Toplumcu-gerçekçilerin savaş karşıtı söylemleri Kıbrıs’tan başlayarak bütün dünyayı ve insanlığı kucaklayan, evrensel barış temasını işleyen bir şiirdir. Bu dönemin savaş karşıtı söylemine bir örnek vermek gerekirse, Neriman Cahit’in 1964 yılında *Halkın Sesi* gazetesinde yayımlanan “Çocuklar Ölüyor” başlıklı şiirinde Kıbrıs’tan hareketle bütün dünyadaki savaşların korkunçluğuna dikkat çekilmekte; şair, bir kadın duyarlılığıyla bu savaşların kurbanı olan çocuklara üzülmemektedir.” (Ezilmez, 2018:s.388)

*“Çıplak ayaklar, perişan yüzler
bölüyor uykularımı gecenin bir yerinde
bu insan selinin ölüme gidişi sonsuz
özgürlükler ipe çekiliyor gözler önünde...
(...)
Bu acıyı kaç kez duydum... kaç kez
Arpalık’ta, Vietnam’da, Afrika’da
çocuklar... çocuklar... çocuklar ölüyor
ve benim yüreğim her seferinde
onlarla yeniden... yeniden gömülüyor...”
(Kıbrıs Türk Edebiyatı II. Kitap, 2006, 119)*

Kıbrıs Türk şiirinde pasifist söylem, düşünbilimsel düzen içinde varlık gösterirken genellikle insancıl ve duyuncusal yönleriyle şiire dâhil olmaktadır. Bu bağlamda; Neriman Cahit’in bireysel-sosyal birlik ekseninde ele aldığı savaş karşıtı söylem duygusal bir perspektifle ele alınmıştır. Şair; savaşın yarattığı psikolojik ve travmatik etkiyi anlatırken çocukluk günlerine dönmektedir. Çocukların zihin çerçevesinde ağır travmalar yaratan bu niteliksiz muharebenin olumsuz yönleri ön plana çıkarılmış ve bu yolla ekümenik barışın önemine vurgu yapılmıştır.

Sosyal bir olgu olan savaşın yalnızca insanlarda değil çocuklarda da ruhsal bir yıkıma neden olduğunu öne süren Cahit; çocuklar için direniş ve umut temalı şiirler yazmıştır. Şair; bu şiirler aracılığıyla sık sık kendi çocukluğuna dönmektedir...

“Şiirlerinde, sevgiyle beslediği ve yaşattığı bu çocuksu yanını yansıtarak, duyarlılığını ve iç dünyasını güçlü bir şekilde ortaya koyar” (Tural, 2015).

*Çok fakir geçti
çocukluğum...
cicili bicili entarım
oyuncak bebeğim
olmadı...
hele
yemiş alacak param
hiç olmadı...*

*bir gün
çocukluğum
özlemle fırladı gitti
ben de yetiştim ardından
O,
beni itti,
emrine uydum,
ve
kocaman, bir elmalı şeker
çaldım bakkaldan...*

*kimse görmedi
ama
yine de
bir türlü yiyemedim onu,*

*hâlâ saklı durur
o çocukluğumun
ilkokul önlüğünün cebinde... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm,1988, s. 77)*

Şiirde; yoksulluk, çocukluk özlemi, masumiyet ve vicdan muhasebesi üzerine derin bir anlatı sunulmaktadır. Şiir; çocukluğunda eksiklikler yaşayan herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği evrensel bir hüznün ve nostalji taşımaktadır. Elmalı şeker; fiziksel olarak ortadan

kalkmış olsa bile hatırası ve bıraktığı izler hâlâ durmaktadır. Çocukluk; o cebin içinde saklı kalmış bir anı, bir pişmanlık ve özlem olarak varlığını sürdürmektedir.

*Bir masal götürse beni çocukluğuma
bir masalda kapsam köşe başlarını
gülsem oynasam
çember çevirip ip atlasam...*

*nerde bebeğim, beş taşlarım, ipten salıncağım?
gülüvermek istiyorum elmalı şekerciye
bir kese kağıdındaki çekirdeklerle
paylaşmak istiyorum mutluluğu arkadaşlarımla... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm,1988, s. 55)*

Şiirde çocukluk; ulaşılamayan, ancak bir masalla geri dönülebilecek bir dünya olarak resmedilmiştir. Şair; çocukken yaptığı oyunları sıralayarak o günlere duyduğu derin özlemi dile getirmektedir. Bunlar sadece fiziksel nesnelere değil aynı zamanda mutluluğun, masumiyetin ve eski günlerin sembolleri olarak varlık göstermektedir.

*Annesinin yıllardır bir kenara atılmış
dokuma tezgahında / geçmişin iplikleriyle
tel sarar da tel sarar
yaşanmamış tutkular birer boncuk gibi
dizilir de yalnızlığının boynuna
üşür... çok üşür...*

*kalkıp örtemez çocukluğunun üstünü
elinde yağ kandili ha söndü ha sönecek
bilir... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm, 1988, s. 22)*

Şiir; geçmişin birey üzerindeki etkisini, anneden gelen mirası, yalnızlığın soğukluğunu ve tükenmekte olan umutları derin bir duygu yoğunluğuyla anlatmaktadır. Dokuma tezgâhı, boncuklar, yağ kandili gibi imgeler, bireyin geçmişini nasıl taşıdığını ve onun içinde nasıl kaybolduğunu gözler önüne sermektedir. Şair; geçmişin ağırlığını kabullenmek zorunda kalan ama ondan tam olarak kurtulamayan bir ruh hali içindedir.

*Günaydın bilge zeytin ağacı
Günaydın turunç çiçeği ve yasemin
Günaydın Akdeniz ve Beşparmaklar
Günaydın*

Günaydın... Günaydın

Sevgiye, barışa, insana...

İnsanımıza günaydın

Yürek yürek, sevda sevda

Günaydın, bir daha, bir daha...

Günaydın umuda ve barışa

Gelecek güzel günlere günaydın... (Cahit, Sıkıntıya Vurulan Düğüm,1988, s. 24)

Tabiat, sevgi, barış ve ümit gibi konuları ele alan şiirde; gelecek hakkında iyimser bir tutum sergilenmektedir. Şiirde yer alan “günaydın” ifadesinin sıkça tekrar edilmesiyle hem şiire ritmik bir uyum kazandırılmış hem de doğa ve canlılık kavramlarına vurgu yapılmıştır. Cahit; tarihî ve kültürel bir derinliği olan zeytin ağacına “bilge” niteliği vererek kişileştirmiştir. “Turunç çiçeği” ve “yasemin” Akdeniz jeografisinin kokusunu ve doğanın tazeliğini temsil etmektedir. Şiirde sıkça tekrarlanan ‘günaydın’ ifadesi, yaşamsal döngüyü ve yenilenmeyi çağrıştırmaktadır. Akdeniz; sıcaklığı, bağımsızlığı ve kültürel zenginliği sembolize etmektedir. Özellikle “Beşparmak Dağları”, Kıbrıs’a çağrışım yapan mühim bir coğrafi simgedir. Sevgi, barış ve insan; şiirin kozmik fikrini teşekkül eden temel kavramlardır. Şair; yalnızca bir ferde ya da bir kitleye değil bütün canlılara barış ve sevgi dileğinde bulunmuştur. Gelecek güzel günlere verilen günaydın, kötümserliğe karşı bir direnimsel ve ümidin bir bildirisi olarak değerlendirilebilir. Şiirde; hem ferdi hem sosyal bir uyanışı simgeleyen, insanlara umudu ve iyimserliği telkin eden bir çağrışım niteliği taşımaktadır.

Sonuç

Cahit’in edebî anlayışı, toplumsal gerçekliğin derinliklerine inmeyi ve insanın varoluşsal sorunlarını ele almayı amaçlayan bir yaklaşımdır. Şair, edebî serüveninde önce doğa ve romantizmi ön planda tutarken, zamanla toplumsal meseleleri şiirinin merkezine yerleştirmiştir. Kıbrıs’ın tarihi, kültürel yapısı, kadın hakları, kolektif mücadele ve bireysel kimlik arayışı gibi temaları işleyerek hem bireyin hem de toplumun sancılarını dile getirmiştir. Toplumcu-gerçekçi şiir anlayışı doğrultusunda Cahit, şiirlerinde yalnızca bir gözlemci değil, aynı zamanda bir aktör olarak yer almakta, toplumsal adaletsizliklere, savaşın getirdiği yıkımlara ve ataerkil düzenin kadın üzerindeki baskılarına eleştirel bir perspektifle yaklaşmaktadır. Feminist duyarlılıkla kaleme aldığı eserleri, Kıbrıslı Türk

kadınının yaşadığı zorlukları görünür kılarken, aynı zamanda bir direniş ve özgürlük çağrısı niteliği taşımaktadır. Cahit'in şiirinde Akdenizlilik kavramı, coğrafi bir aidiyetin ötesinde, insanın varoluşsal sancılarını ve toplumsal değişimleri içeren geniş bir anlam dünyasına sahiptir. Şair, Akdeniz'i hem bir kimlik unsuru hem de özgürlüğün, sevdanın ve mücadelenin sembolü olarak kullanmaktadır.

Küçük adasının mütevazı insanların sorunlarını kendinde özümseyerek estetik mayalı bir kavganın şiirini yaratan Neriman Cahit, salt ada merkezli değil, Türk şiiri genelinde de özgün bir konuma sahiptir. Sonuç olarak, Neriman Cahit'in şiiri, yalnızca Kıbrıs edebiyatı içinde değil, genel olarak toplumcu-gerçekçi şiir anlayışı içinde de önemli bir yer tutmaktadır. Onun eserleri, geçmişi unutmadan geleceğe yönelik umut taşıırken, toplumsal duyarlılığı ve bireysel sancıyı ustalıkla harmanlayan bir edebî miras bırakmaktadır.

Kaynaklar

Bozkurt, İ., Ağan Solak, N., Ezilmez, H. (2018). *Üçüncü uluslararası Kıbatek Kıbrıs Türk edebiyatı ve edebiyatçıları sempozyumu bildirileri*. Cilt: 1 - 2. Lefkoşa Kıbrıs Sosyal Bilimler Üniversitesi Yayınları.

Bradford E. (2004). *Akdeniz bir denizin portresi*. (çev. A. Fethi), İş Bankası, İstanbul, s. 12.

Braudel, F. (1990). *Akdeniz mekân ve tarih*. (çev. N. Erkut), Metis, İstanbul, s. 7-8.

Cahit, N. (1988). *Sıkıntıya vurulan düğüm -Toplu Şiirler*. Söz Lefkoşa.

Cahit, N. (1995). *Ayseferi*. Çınar. Lefkoşa.

Cahit, N. (2000). *Anasu - Soneler*. C Yayınları, Lefkoşa.

Ergişi, A. (2019). Neriman Cahit şiir. (aktaran: O. Karakartal, İ. Bozkurt). (ed. N. Solak). *Kıbrıs Türk edebiyatı tarihi (1571-2017)*. (Cilt: 2) s. 363-368. İlksan Matbaası, 2019 Erişim adresi: <https://www.starkibris.net/index.asp?haberID=216597>

Fedai, H. (2010). *Çağdaş Kıbrıs Türk edebiyatı*. Doğu Akdeniz Üniversitesi, Mağusa.

Kıbrıs Türk Edebiyatı II. Kitap (2006). Haz. Komisyon. İstanbul: KTEV.

Sarioğlu, S. (1996). Ada sahillerinde kendini bekleyen şiirler. *Sombahar Dergisi*, No.35, Mayıs-Haziran.

Tural, A. (2016, 17 Ocak). Neriman Cahit ve şiir anlayışı. *Star Kıbrıs Gazetesi* <https://www.starkibris.net/index.asp?haberID=220600>

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler

olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazarlar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur. **ETİK ONAY BEYANI:** Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazarlardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The authors have contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the authors.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 21.02.2025
Kabul Tarihi (Accepted): 9-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Sözlü Anlatılar ve Ritüel Formasyonlar Arasında: Masal ve İnisiyasyonun Sembolik Antropolojik Analizi

Elif Kanca*

Kanca, E., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 332-363. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.80 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Toplumsal belleğin sözlü geleneğe dayandığı toplumlarda masal, mitos ve epik gibi anlatılar yalnızca edebi ürünler değil; kozmogoniden toplumsal normlara, tarih anlatılarından etik modellere kadar uzanan kültürel bilginin taşıyıcılarıdır. Bu nedenle toplumsal sistemin sürekliliğine katkıda bulunan işlevsel yapılardır. Bu çalışmada, masalın toplumsal işlevi, metnin iç dinamiklerinden hareketle analiz edilmekte, inisiyasyon ritüelleriyle yapısal bağlantısı kurulmaktadır. Yöntem olarak, metin merkezli göstergebilimsel analizle masalın çok katmanlı anlam dünyası açığa çıkarılmakta; ardından bu katmanlar sembolik antropolojinin kavramsal çerçevesiyle yorumlanarak yeniden yapılandırılmaktadır. Böylece masalın sembollerle örülü diliyle ritüel formasyonların geçiş yapıları arasında kuramsal bağlantılar kurulmakta ve masalın sembolik işlevi açığa çıkarılmaktadır. Çalışma, sözlü anlatıların dönüşüm potansiyelini göstergebilimsel ve antropolojik yaklaşımlar arasındaki kuramsal etkileşim üzerinden ele almakta; gelecekte sosyal medya aracılığıyla yeniden görünür hâle gelen sözlü kültür görüngüsüne odaklanan disiplinlerarası çalışmalara kavramsal bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: masal, sözlü kültür, inisiyasyon ritüelleri, göstergebilim, sembolik antropoloji

* Bu makale, "Kanca, Elif. *Masalın Toplumsal İşlevi: Bir Göstergebilimsel Sembolik Analiz*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2009" tez çalışmamın gözden geçirilmiş ve güncellenmiş halinden üretilmiştir.

** Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/ Çanakkale Onsekiz Mart University, Türkiye. elifkanca@gmail.com. ORCID 0000-0002-4260-7017

Between Oral Narratives and Ritual Formations: A Symbolic Anthropological Analysis of Folktales and Initiation

Abstract

In societies where cultural memory is rooted in oral tradition, narratives such as folktales, myths, and epics are not merely perceived as literary artifacts but as functional structures that convey cultural knowledge—from cosmology to social norms—and contribute to the continuity of the social system. This study examines the social function of folktales through their internal dynamics and establishes a structural connection with initiation rituals. Methodologically, it employs a text-centered semiotic analysis to uncover the multi-layered meanings embedded within the tale. These layers are subsequently interpreted and reconstructed using the conceptual framework of symbolic anthropology. In doing so, the study reveals theoretical linkages between the symbol-laden language of the tale and the transitional structures of ritual formations. By exploring the symbolic transformative potential of oral narratives through the interplay between semiotic and anthropological approaches, the article seeks to contribute to future interdisciplinary research, particularly on the phenomenon of secondary orality reemerging through social media platforms

Keywords: folk-tale, oral culture, initiation rituals, semiotics, symbolic anthropology

Giriş

“Quid rides? Mutato nomine et de te fabula narrator”¹

Horace

Masalı tanımak kolaydır: “Bir varmış, bir yokmuş”² denildiğinde, yalnızca bir anlatı değil, aynı zamanda bir dünyanın da kapısı aralanır. Herkes bilir: Masalda kahraman vardır, kötülükle karşılaşır, yolculuk başlar ve sonunda iyilik kazanır. Masal bildiğimiz melodiyi tekrar çalar gibi başlar; çünkü anlatısı baştan tanımlıdır ve kendi yolunu çizer. Ama her seferinde merak uyandırır. Masallar, çoğu zaman keyfi/uydurma³ anlatılar olarak görülse de bu türün kendine özgü kalıpları, işleyiş ritmi ve anlam evreni vardır. Her ne kadar bazı masallar trajik ya da belirsiz sonlara sahip olsa da özellikle akademi dışı

yaygın kanaat, masalın mutlu sonla biteceği yönündedir. Bu algının, bazı masalların derleme veya yeniden yazım süreçlerinde dönüştürülmüş biçimlerinden kaynaklanıyor olabileceği de akılda tutulmalıdır.

Anlatıların belirli kurallara dayalı türler oluşturması ve bu türlerin zamanla çeşitlenmesi, insan iletişim sistemlerine özgüdür. Barnard'a göre (2018, s.119) dilin gelişiminde biyolojik sebepler olsa da tek tek dillerin karmaşık yapısını açıklamak için avlanma, yiyecek toplama gibi malumat aktarımı yeterli olmaz. Bütünlüklü dil yapısı, "hem mekândan mekâna hem de nesilden nesile" aktarımı sağlayan "anlatı"lar vasıtasıyla oluşmuştur. İnsan toplumlarının iletişim sistemleri -diğer canlı türlerinden farklı olarak- sadece şimdiki zamanın verilerini aktarma araçları olarak kalmamış; geçmiş ve gelecek zamanlar için de bilgi üretebilme araçları kurma, bu araçları kullanabilme imkânı olan farklı anlatı türleri üretmiştir. Kendine özgü kural ve kalıpları olan anlatı türleri vasıtasıyla, deneyim ve bilgi aktarmak mümkün olmuş, anlatılar toplumsal sistemin ihtiyaçları doğrultusunda çeşitlenerek, toplumsal yapının sürdürülmesine hizmet etmişlerdir. Tarihsel olarak sözlü anlatı geleneği daha eski ve yaygın olsa da yazı kültürünün devletle birlikte iktidar aracı olarak devreye girmesiyle başlayan süreçte, yazılı türler oluşmaya başlamıştır. Sözlü anlatılar, yazılı metinler karşısında öncelikli konumlarını kaybetmiş olsalar da tamamen ortadan kalkmamış, farklı biçimlerde varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Toplumsal belleğin sözlü geleneğe dayandığı toplumlarda, masal, mit ve epik gibi anlatılar, hakikat ve yaşanmış gerçeklik olarak kabul edilir, doğru bilgiye denk yapılar olarak işler. Bu anlatılar, o toplumların kozmogonilerini, kolektif hafızalarını ve insan-toplum ilişkisine dair düşünsel yapılarını taşıyan temel anlam sistemleri olarak değerlendirilir. Yazılı kültür temelli bilgi sistemlerinde kurgusal ya da edebi sayılabilecek bu metinler, sözlü kültür bağlamında epistemolojik bir merkez taşır. Anlatıların üslup ve teknikleri, onları üreten toplumun zihin yapısına, dünyayı yorumlama imkânı sunan uslamlama tekniklerine göre kurulmuşlardır. Tam da bu nedenle "verili toplumsal sistemi yeniden üretme" (Oskay, 200, s. 208) işlevine sahiptirler.

Bu makale anlatı türü olarak masalların toplumsal sistemde yerine getirdiği işlevin ne olduğu sorusuna odaklanmaktadır. Çünkü masal ne kadar uydurma kabul edilse de anlatılmaya devam etmektedir. Dolayısıyla, masallar belirli gereksinimlere karşılık vermektedir ve belli değerleri öne çıkarmaktadır. Varoluş-yok oluş eşiğindeki sıradan insanın, iyi-kötü savaşındaki tercihleriyle mutlu sona ulaşan hikâyesinin, kültürel sistemde hangi gereksinimlere karşılık verdiği, hangi değerleri öne çıkardığı ve bu işlevleri yerine getirmesini mümkün kılan yapısının niteliğini çözümlmek, bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Çalışmanın temel iddiası masallar ile inisiyasyon ritüellerinin yapıları ve toplumsal işlevlerinin bağlantılı olduğudur. Toplumsal düzenleme sistemi olan inisiyasyon ritüeli, **ayrılma-eşik-bütünleşme** biçiminde formüle edilen **yapı** sergiler. Bu ritüellerin **işlevi**, bir dizi sembolik işlem aracılığıyla bireylerin topluluk içindeki erişkin statüsüne geçişini sağlamak ve onları yaşadıkları toplumun yetkin üyesi olarak onaylanmaktır. Bu toplumsal işlevin anlatı düzlemindeki karşılığı ise, masalların kurduğu dönüşüm sahnesinde gözlemlenebilir. Masalın toplumsal işlevi ve yapısı, bu makalede doğrudan masallardan hareketle çözümlenecek ve tanımlanacaktır. Bu çözümlme, masalların sembollerle kurulu kendine özgü dilinin yeniden yapılandırılmasını gerektirmektedir. Ancak böylelikle, “... anlatıların iletildiği ve düşünme biçimlerinin maskeleydiği, toplumsal mantığı açığa çıkarmak” (Barthes’tan akt. Güngören, 1993, s. 29) mümkün olabilir. Bu amaçla masal anlatısı, masalın “çözmeye çalıştığı soru” (Levi-Strauss, 1986, s. 34) ile bu sorunun çözüm araçları “anlatının karşılık geldiği antropolojik gereklilikler” (Calvino, 2007, s. 40) esas alınarak, yeniden kurulacaktır.

Masal ve inisiyasyon ritüelinin bağlantısını masal metninden hareketle araştıran bu çalışma, öncelikle temel kavramların tanımlanmasıyla başlayacaktır. Masal kavramı ilişkili olduğu diğer sözlü anlatı türleriyle birlikte ve bu türlerinin dahil olduğu sözlü kültür bağlamında ele alınacaktır. Bu çözümlme, insanların masal anlatmasının ardındaki niyetleri ve bu niyetlerin gerekçesini kuran gereksinimlerin anlaşılması amaçlanmaktadır. Çalışmanın temel iddiası, masalın karşılık verdiği gereksinimlerin ve kurduğu değer sisteminin, inisiyasyon ritüeliyle bağlantısından türediği yönündedir. Bu bağlamda, çalışmanın bir diğer temel kavramı olan inisiyasyon, antropolojik

çalışmalardan hareketle tanımlanacak, yapı ve işlevleri ortaya konacaktır. Üçüncü adımda ise, masal ve inisiyasyon arasındaki ilişkinin analogik değil; yapısal ve işlevsel olduğu gösterilecektir. Bu durum, yöntembilimsel bir çerçeveye kurma ihtiyacını doğurmaktadır. Bu nedenle çalışma, göstergebilim ve sembolik antropolojik yaklaşımlarından hareketle bir çözümleme tekniği önermekte ve bu teknik aracılığıyla masal analizi gerçekleştirmektedir. Bu çalışma, masalarda yer alan sembollerini yalnızca yerel bağlamları içinde ele almakla kalmayıp, bu sembollerin kültürlerarası dolaşımını ve evrensel karşılıklarını da dikkate alan karşılaştırmalı antropolojik yaklaşımı benimsemektedir. Böylece anlatıların ait oldukları coğrafi/kültürel alandaki özgünlükleri kadar, benzer anlatılarla kurdukları evrensel bağlar da görünür hale getirilmektedir.

I. Temel Kavramlar: Masal ve İnisiyasyon Ritüelleri

I. 1. Toplumsal Hafızanın Taşıyıcısı Sözlü Kültür ve Masal: Anlam, Yapı, İşlev

Mitos, epik, masal gibi sözlü kültür anlatıları, üretildikleri toplumlar için taşıdıkları değer ve anlamlar bir kenara bırakıldığında, yani içinde var oldukları kültürel dünyadan ayrı değerlendirildiklerinde, **anlatılacak öykü** olmanın ötesine geçemezler. Oysa bu anlatılar yaşadıkları toplum için taşıdıkları anlam ve değerlerle ele alındığında “modern romanlarda anlatılan türden basit **bir kurgu değil, yaşanan gerçektir**” (Malinowski, 1998, s. 102; vurgu bana aittir). Sözlü kültür anlatıları, yaşadıkları toplumların belleğinde **hakikat** ve **kutsallık** ölçütlerine göre kategorize edilirler. Mitoslar toplumun yaşadığı evrenin nedenlerini ortaya koyan kozmolojik anlatılardır. Epik vasıtasıyla, topluluğun atalarının yapıp etmeleri yani tarihleri anlatılır. Hayali ve kurmaca olarak kategorize edilmiş masallar, özünde, tanrılar ve kahramanların evreninde şaşkınlamış sıradan insanın anlatılarıdır.

Bilginin yazıyla değil, söz aracılığıyla üretildiği ve depolandığı toplumlarda, sözlü kültür anlatıları toplumsal yapının sürekliliğini sağlayan işlevsel araçlardır. Bu anlatılar yalnızca bilginin aktarımını sağlamakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal belleğin biçimlenmesinde kurucu rol üstlenir. Ritim, tekrar ve kalıplaşmış söz kalıplarına dayanan anlatım teknikleri hem bellekte tutmayı kolaylaştırır (Ong, 1995; Sanders, 1999) hem de düşünce biçimlerinin inşasında belirleyici olur (Bascom, 2007; Benjamin,

1995). Sözlü kültür anlatıları, toplumsal bellekteki işlevlerine göre **hakikat** ve **kutsallık** kriterleri doğrultusunda ayrılır. Farklı anlatı türleri çoğu zaman iç içe geçse de öyküleme teknikleri ve toplumsal işlevleri bakımından birbirlerinden ayrılır (Bascom, 2003). Mitoslar kutsal başlangıçları ve kozmolojik düzeni; epikler tarihsel meşruiyeti aktarırken (Eliade, 1991; Barthes, 1990), masallar mitolojik evren karşısında afallayan sıradan insanın anlatılarıdır. Masal kahramanı, efsanevi figürlerden farklı olarak naifliği, şaşkınlığı ve gündelik zaflarıyla öne çıkar; başlangıçta yalnızca seyirciyken zamanla olayların parçası hâline gelir (Jameson, 2008; Vassaf, 2008).

Masallar, eğlence amaçlı özerk anlatılardır. Kalıplaşmış sözler, masalın gerçeklikle bağını ve sınırını belirler; **bir varmış bir yokmuş** ifadesi bu eşiği işaret eder. Masalci, kolektif belleğe seslenir ve unutulmuş hikâyeleri anımsatır. Sanatı, yaşamın pratik meselelerini işlemektir. Masal evreni gerçek dünyanın dışında ama ona bağlıdır; olağanüstülüğünü gerçeklikle kurduğu karşıtlıktan alır.⁴

Masalın temel anlatısı, iyi ve kötü arasındaki kavramsal karşıtlığa dayanır; tüm diğer öznitelikler bu çatışma altında toplanır (Jameson, 2008). Masallarda dengeyi bozan yapılar **giriş motifleri** olarak işlev görür ve başlangıçtaki kötülük olayları tetikler (Propp, 1995). Görev motifi, kahramanın anlatıya girişini sağlar ve bazen özel görevler, bazen örtülü kovmalar şeklinde ortaya çıkar (Propp, 1995; Tomaşevski, 1995). İyi-kötü karşıtlığı mutlak zafer savaşından ziyade, iki tarafın varlığının tanınmasıdır (Baudrillard, 2006). Kötü, **ötekilik** kavramıyla eşdeğerdir ve varoluşa somut tehdit olarak algılanır; iyi ise ahlak, değerler ve ideoloji çerçevesinde tanımlanır (Jameson, 2008; Eco, 2017). Masal, çatışmayı yok etmek yerine görünür kılar; bu sayede toplumsal sistemin mantığını anlamayı, kabullenmeyi ve onun parçası olmayı mümkün kılar (Oskay, 2001).

İnsanın doğa karşısındaki yetersizliği, masallarda büyü nü nesnelere aracılığıyla kısa yoldan aşılır (Bloch, 2007). Bu nesnelere, gündelik ihtiyaçların sembolik karşılıklarıdır ve **Homo faber** söylenceleriyle insanın doğa ve kültürle ilişkisini yansıtır (Eliade, 2002). Masal kahramanı, neredeyse yenilmez engellerle dolu olağanüstü yolculuğa çıkar; kahramanlığını, geri dönebildiği ve toplumsal sistemin aklını temsil ettiği evinde kazanır. Masal akıl yürütmesi yaratıcı değil, dâhil edicidir ve tam da bu nedenle iyi-kötü çatışması iyinin zaferiyle, yani topluluğun değerlerinin onaylanması ve ötekiliğin tanımlanmasıyla son bulur. Masal, sıradan insanın mitolojik korkularla çatışıp

uzlaşmasını anlatır; zafer, kahramanın başlangıç noktasına dönüşüyle tamamlanır. Bu bağlamda masal, yalnızca eğlence değil; kültürel hafızanın, değer aktarımının ve bireyin toplumsal konumunun yeniden kurulduğu bir sembolik alandır.

I . 2. İnisiasyon Ritüelleri: Doğal Canlının Ölümü-Kültürel İnsanın Doğumu

Geçiş ritüelleri, birey ya da grubun varoluşsal ve toplumsal statü değişimlerine eşlik eden törenlerdir. Yaşamın her evresinde, doğumdan ölüme kadar, kültürel sistemin hiyerarşisi ve değerleri doğrultusunda gerçekleşir (Lamb, 2006). Bu ritüeller, statü değişimlerinin gündelik yaşamda yaratabileceği krizleri kontrol altına almak amacıyla uygulanır ve bu yüzden “yaşam-kriz ritüelleri” olarak adlandırılır (Barnard ve Spencer, 1998).

Geçiş ritüelleri arasında yer alan İnisiasyon ritüelleri, çocukluktan yetişkinliğe sembolik geçişi ifade eder. Genellikle fiziksel izolasyon ve cinsiyete dair dönüşümlerle işler (Auslander, 2006). “Yetişkinliğe hazırlanan bireyin ölerək yeniden doğması”, toplumsal aidiyeti tescil eder (Emiroğlu, 2003a). Campbell (1995), bu süreci “doğanın ham malzemesinden küçük insan yaratmak” olarak tanımlar. Enriquez’e (2004) göre ise, “bebek egosu ölür, arzu edilen yetişkin dirilir.” Bu törenler doğadan kültüre geçişi simgeler; çocukları annelerinden ayırarak yeniden doğurur ve topluluğa katılmalarını sağlar. **İnisiasyon ritüelleri**, farklı toplumlarda benzer aşamalar içeren sembolik süreçlerle işler. Adaylar ailelerinden ayrılarak, ıssız alanlara götürülür; burada ölüm sembolizmine dayalı uygulamalara katılırlar: mezara uzanma, beyazlara bürünme, ölüm orucu gibi (Güngören, 1998). Eliade’ye göre bu safha, kozmos öncesi ilksel karanlığa dönüşü simgeler (1991). Bunu, acı çekme sınavları izler. Enriquez’e göre (2004), bu acılar, sembolik iğdiş edilmeyi ve tahakküm ilişkilerini bedene kazımayı amaçlar. Clastres’in de belirttiği gibi, “toplum yasasını bedene kazır.” Böylece beden, doğadan koparılıp, topluluğun biçtiği kimliğe uygun şekilde yeniden inşa edilir. **Yeniden doğuş sembolizmi**, inisiasyonun son safhasını oluşturur. Adaylara yeni adlar verilir, gizli bilgiler öğretilir; bazı topluluklar bu aşamada onlara bebek gibi davranır (Eliade, 1991). Ritüelin temel işlevi, insanın yalnızca biyolojik olarak değil, ruhani olarak da yeniden doğmasıdır. Bu geçiş, eksik olandan tam insana dönüşü simgeler. Böylece

toplum, kendi yapısını koruyarak yeni bireylerini şekillendirir; haklar, görevler ve kolektif kimlik ritüeller aracılığıyla yeniden hatırlatılır (Eriksen, 2001).

İnisiyasyon ritüelleri, bireyi doğallıktan çıkarıp toplumsal olarak yeniden üreten ve onu yetişkin olarak tanıyan sembolik yapılardır. Victor Turner, bu ritüellerin **yapısını ele alır** ve yaklaşımını Arnold van Gennep'in "geçiş ritüelleri" kavramından hareket etmektedir. Van Gennep (2000, s. 175), geçiş ritüellerinin evrensel yapıya sahip olduğunu savunur ve bu yapıyı üç evrede tanımlar: ayrılma, eşik ve bütünleşme. İlk evre olan **ayrılma**, bireyin eski statüsünden koparıldığı safhadır. **Eşik (liminal)** evresi, bireyin toplum dışına yerleştirildiği, geçici ama dönüştürücü aşamadır. Bütünleşme ise, yeni statünün toplumsal olarak tanındığı ve bireyin bu yeni rol içinde kabul edildiği evredir. Van Gennep'e göre bu yapı, farklı topluluklarda benzer biçimlerde işler; yalnızca semboller değişkenlik gösterir (Van Gennep, 2000; Turner, 1997, s. 94; Morris, 2004, s.393). **İnisiyasyon ritüelleri**, bir toplumsal düzenleme mekanizması olarak işler. **Ayrılma – eşik – yeniden katılma** evrelerinden oluşan belirli yapıya sahiptir. Bu yapı sayesinde, bireyin statü değişiminin toplumsal yapıda yaratabileceği çözülme riski önlenir; birey, topluluk içindeki yeni, erişkin konumuna güvenli biçimde geçiş yapar.

II. Masal Analiz Yöntemi

Çalışmanın temel kavramlarından inisiyasyon ritüellerinin, bireyleri mevcut toplumsal sistemin taşıyıcısına dönüştürebilmek anlamında yetişkin/yetkin olma hâline geçişlerini sağladığı ve bunun toplum tarafından onaylanma işlevini yerine getirdikleri; sembollerle yüklü işleyiş gösterdikleri ve ayrılma/eşik/bütünleşme biçiminde tarif edilen yapı sergilediklerini tespit etmiş olduk. Masallar ise kendine özgü teknik yapıya ve kalıp işleyişe sahip, hakikat karşıtı-hayali kurmacalar olarak kategorize edilen anlatı türüdür. Masalın toplumsal işlev ve yapısının anlaşılabilmesi için ise, öncelikle hayali/kurmaca/uydurma kategorisinin; yani, uydurabilme kabiliyetinin kendisi ve dahası uydurma kategorisinin nasıl bir gereksinime karşılık geldiğinin anlaşılması elzemdir. Bu sorunun yanıtına ulaşılabilmesinin en dolaylımsız kaynağı ise masal anlatısının kendisidir. Bu amaçla, halkbilim çalışmalarıyla derlenen **metinleşmiş masal**, "masalın kendi anlatısı içinde çözmeye çalıştığı sorunun" ne olduğu ve bu sorunun çözüm araçlarının antropolojik karşılıklarının neler olduğundan hareketle analiz

edilecektir. Bu analiz için metinleri yeniden yapılandırmak için kullanılan göstergebilim yaklaşımı ile sembolleri çözümlenmede kullanılan sembolik antropolojik yaklaşımları kullanılacaktır. Bu çalışmada masal metninde yer alan semboller, sadece yerel bağlamları içinde değil; aynı zamanda kültürlerarası dolaşimleri ve evrensel sembolik işlevleri bağlamında çözümlenmiştir. Bu yaklaşım, sembollerin yalnızca folklorik tipolojiler değil, kültürel bellekte taşıdıkları dönüşümsel anlamlar ve ritüel yapıdaki karşılıkları üzerinden analiz edilmesini mümkün kılmaktadır.

II. 1. Göstergebilim

Bu çalışmanın masal analizinin temel verisi **metinleşmiş masaldır**, bu nedenle analizin hareket noktası metin çözümlemesidir. Metni okumamızı sağlayacak araçlar ve adımları nasıl kuracağımız, analizin ilk sorunsalıdır. İnsanın kurduğu anlam dizilerini araştıran, insanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar aracılığıyla iletişim sağlama mekanizmalarını çözümlenmeyi amaçlayan göstergebilim, “metinlerin çözümlenmesi, yorumlanması ve yeniden yapılandırılması” (Erkman, 1987, s. 22) araçlarını sağlamaktadır.

Göstergebilim, metni “gösterge dizgesi” olarak ele alır. Gösterge dizgelerinin anlatım ve içerik açısından düzenlenişine, yani metnin yapısına ulaşır. Kendine özgü kuramsal yaklaşımı ve yöntembilim terimleriyle **metin-içi ilişkileri** anlamlandırır. Göstergebilim çözümlenme sürecinin (Rifat, 1982, s. 10-15) ilk aşamasında gösterge dizgesi, açıklanmak istenen **anlam düzlemi** olarak ele alınır; bu anlam evreni göstergebilim kuramı dâhilinde yeniden üretilir; böylece anlamlı bütünler göstergebilim nesnesine (**konudil**) dönüşür. Son düzlemi oluşturan **üstdil**, anlamlı bütünlerin göstergebilim nesnesi olarak dönüşümünü sağlayan göstergebilimin dilidir. Göstergebilimde üstdil “yapma”, “bilimsel” dildir. Üstdil, yalnızca terimlerden oluşan dizge değil; birbirini içeren, tanımlayan ve denetleyen üç ayrı düzeyin eklemlendiği aşamalı bir düzendir.

Göstergebilimsel analiz, masal metninin içsel yapısını çözümlenmek amacıyla kullanılan ilk aşamadır. Bu yöntem, metni kesitlere ayırarak anlam katmanlarını belirlemeye ve anlatının kendi içinde çözümlenmeye çalıştığı temel sorunsalı ortaya

çıkarmaya imkân tanır. Ancak bu düzeyde yapılan analiz, metni yalnızca dilsel bir sistem olarak değerlendirir ve masalın toplumsal işlevini açıklamak için yetersiz kalabilir. Bu nedenle, çözümlene süreci izleyen aşamada sembolik antropolojinin kavramsal çerçevesiyle genişletilerek, masalın toplumsal işlevine dair katmanlı bir yorum geliştirilmektedir.

II. 2. Turner'ın Sembolik Antropolojik Yaklaşımı ve Ritüel Analizi

Sembolik antropolojik yaklaşım, kültürü, sembolik sistemlerden oluşan bir ağ olarak ele alır. Sembolleri bütünleştiren ve karşılıklı iletişimi mümkün kılan anlamdır. Toplumsal eylemi mümkün kılan, anlamlı sembollerin öğrenilmesidir; böylelikle karşılıklı ilişki yani iletişim olanaklı hâle gelir. Tam da bu hâliyle sembolik sistem, bir topluluğun tarihsel bir gelenek ve belirli bir iletişim sistemi ile geliştirdiği bilgiyi temsil eder. Bu yaklaşıma göre, insanın en temel sembolleştirme aracı dildir ve semboller “yazıldığında gösterge haline gelirler” (Applebaum, 1987, s. 480).

Sembolü sosyal eylemin kurucu faktörü ve bilgi depolayıcısı olarak ele alan Turner, toplumsal eylemi “onu gerçekleştirenler için taşıdığı anlam ve bir toplumsal sistemin işleyişine katkısı” açısından düşünmek gerektiğini belirtir. Ritüel sembolü, “ritüel davranışın özgül niteliklerini sürekli elinde tutan, bilgi yüklü bir depolama birimi” olarak tanımlar ve onun sosyal eylemi mümkün kılan temel unsur olduğunu vurgular (Turner, 1970, s. 19-20). Semboller, bireylerin ilgi ve amaçlarıyla birleşir; anlam dünyalarıyla bütünleşerek gözlemlenebilir davranışlar içinden ortaya çıkar. Bu nedenle ritüelin anlam boyutunun çözümlenmesinde **sembol**, temel bir anahtar işlevi görür. Turner'ın bu yaklaşımı, masal metnindeki sembollerin çok katmanlı yapısını çözümlenmek için gerekli olan kuramsal aracı sağlar; aynı zamanda, masalın ritüel formasyonlarla ilişkili yapısal işleyişini anlamamıza olanak tanır.

II. 3. Analiz Adımları

Bu çalışmada kullanılan çözümlene süreci, ilk üç adımda Rifat'ın (2007, s. 174–178) masal analiz modeline dayansa da ikinci adımdan itibaren, çözümlene ve yorumlama aşamaları sembolik antropolojik yaklaşım çerçevesinde özgün biçimde yapılandırılmıştır. Masal ve inisiyasyon ritüelinin toplumsal işlevleri ve yapılarının

bağlantısının gösterilmesi için uygulanacak olan masal analizi aşağıdaki adımları takip edecektir:

1. Masalın kesitlere ayrılması: Kesitleme, anlatıyı ya da metni, anlam kavşaklarına, başka deyişle, okuma birimlerine ayırmak demektir. Kesitleme işlemi, olay örgüsündeki eklemleme noktaları dikkate alınarak yapılmaktadır. Birinci kesit, anlatıya (olay örgüsüne) girişi sağlayan “başlangıç kesiti”; diğer kesitler ise metnin anlamsal açıdan oluşmasını sağlayan, “anlatı izlencesinin” düzenlendiği kesitlerdir (Rifat 2007, s. 174). Metni kesitlere ayırmanın faydası hem sembolik okumayı rahatça gerçekleştirmemizi hem de analizde bir aşama sonra gerçekleştirilecek olan masal dönüşümlerini rahatça görmemizi sağlamasıdır.

2. Kesitlerin Çözümlemesi ve Sembolik Okuma: Bu aşamada masal, bazı kavramlar ve terimlerle yeniden okunup, mantıksal değişmezlerle /sembollerle yeniden yapılandırılacak ve masal sembolleri antropolojik karşılıklarından hareketle okunacaktır. Böylelikle, masal anlatılarının sembollerle kurulu dilinin çözümlenmesi ve derindeki anlamsal katmana ulaşılması sağlanacaktır. Bu okumalarda, Turner’ın ritüelleri semboller aracılığıyla okuduğu analizlerinden yararlanılacaktır.

3. Masalın başlangıcı ile sonu arasındaki temel dönüşümler: Bu aşamada masaldaki dönüşümler, “herhangi bir metnin en derin düzeyi” olarak tanımlanan temel anlamsal yapı üzerinden incelenecektir. Bu yapı, anlatının dayandığı soyut düzlemi ifade eder ve metin bu düzeyden yükselerek biçimlenir (Rifat, 2007, s. 178). Temel anlamsal yapıya ulaşıldığında, “insanların masal anlatarak ne yapmak niyetinde olduğu” ve “masalın kendi içinde çözmeye çalıştığı sorunun ne olduğu” daha açık biçimde görülebilir. Başka bir ifadeyle, bu düzey, masalların hangi kültürel ve toplumsal ihtiyaçlara yanıt verdiğini, anlatı içinde hangi temel çatışmayı ele aldığını ortaya koyar.

Masaldaki temel dönüşümler, a) zaman ve mekândaki değişimler ve b) masal kişilerinin dönüşümleri olmak üzere iki düzeyde analiz edilmekte;

böylece anlatının yapısal ve işlevsel özelliklerine ulaşılması amaçlanmaktadır. “Zaman ve mekân” ile “kişiler”, aynı zamanda masalın “iyi/kötü”, “ev/orman”, “doğa/kültür” gibi temel kategorik zıtlıklarını kurduğu düzeylerdir. Bu zıtlıklar, masal kişisiyle toplum arasındaki gerilimi vurgulamakta; inisiyasyon ritüellerinin özünü oluşturan doğa/kültür açmazının masal içinde daha görünür hale gelmesini sağlamaktadır.

4. Masal ve İnisiyasyon: Bu aşamada iddiamız olan masal ve inisiyasyon ritüellerindeki a) yapısal ve b) işlevsel bağlantının gösterilmesi amaçlanmaktadır.

Yapısal bağlantı, inisiyasyon ritüellerinin gösterdiği “ayrılma-eşik-bütünleşme” olarak formüle edilen üç aşamalı yapıyla masal kişinin, olay örgüsü süresince geçirdiği dönüşümlerde açığa çıkmaktadır. İşlevsel bağlantı ise insanların masal anlatma niyetini, toplumsal işlevini anlama olanağı verecektir. Bu anlam, iki soruyu yanıtlar. İlki, bu metnin neden masal kategorisine yerleştirilmiş olduğunu açıklar. İkinci soru, masal anlatısının çözmeye çalıştığı sorunun, yani masalın en soyut düzeyiyle bu düzeyin toplumsal işleyişteki karşılığıdır. Söz konusu karşılık inisiyasyon ritüellerinin özündeki amaçla, masalın çözmeye çalıştığı sorusu arasındaki bağlantı, aşağıda analiz edilecek masal metni üzerinden gösterilecektir.

III. Masal Analizi Örneği

Bu çözümleme, Boratav'ın *Zaman Zaman İçinde* (1998) adlı derlemesinde yer alan "Yatalak Mehmet" masalına dayanmaktadır (s. 114–121; TTV 256; AaTh No. 910 A–C). Masalın tamamı yerine özeti kullanılmaktadır; bu tercih hem çalışmanın sınırlı alanına uygunluk sağlamak hem de çözümlemenin odaklandığı yapısal ve işlevsel örüntüleri daha görünür kılmak amacıyla yapılmıştır.

III.1. Kesitlere Ayrılmış Masal Metni

Kesit I. Bir varmış, bir yokmuş... Evvel zaman içinde bir padişahın üç kızı varmış. Bir gün onları yanına çağırıp sevgilerini sormuş. Büyük ve ortanca kız, sevgilerini yüce

sözlerle ifade edince padişah onları vezir oğullarıyla evlendirmiş. Küçük kız ise “yarın söyleyeyim” demiş. O gece rüyasında bir derviş “tuz kadar sevdiğini söyle” diye öğüt vermiş. Kız ertesi gün öyle deyince, padişah öfkelenip cellada kızın öldürülmesini emretmiş. Cellat, kıza kıyamayıp onu dağa salmış, gömleğini kuş kanına bulayıp padişaha götürmüştü.

Kesit II. Kız ağlaya ağlaya yollara düşer, uzakta bir ateş görüp yönelir. Küçük bir kulübeye varır; yaşlı bir kadın onu misafir eder. Kulübede yatan genç bir delikanlı vardır: kadıncağızın on yıldır yatan oğlu Mehmet. Kadın çalışmaya giderken kıza, Mehmet’e yardım etmesi için bir değnek verir. Kız, oğlanın hasta değil, tembel olduğunu anlayınca sopayla korkutarak onu yataktan kaldırır. Mehmet, dayak korkusuyla hemen doğrulur. Kız, onu çarşıya çalışmaya yollar: “Hamalım dersin, para kazanırsın,” der.

Kesit III Mehmet, kızın zoruyla çalışmaya başlar, bir bey onu işe alır. Bey, başka bir memlekete giderken Mehmet’i de götürür. Yolda, her yıl bu mevsimde suyu kuruyan, içine adam salınan ama kimsenin geri dönemediği bir kuyuya gelirler. O yıl sıra Mehmet’in beyindedir. Mehmet kuyuya indirilir. Yolda bir derviş ona rehberlik eder: Yedi kat yerin dibinde dev bir Arap, karşısında pamuk üstünde bir kurbağa ve yanında bir dünya güzeliyle karşılaşacağını, hangisinin güzel olduğunu soracaklarını söyler. Mehmet, ‘Kurbağanın gözleri beni yaktı,’ derse geçecektir. Dediği gibi yapar, sınavı geçer, üç sihirli nar alır, su açılır. Yukarı çıktığında herkes şaşırır. Eve döner, narların içinden çıkan mücevherlerle zengin olur. Mehmet artık tüccardır; padişahın kızıyla evlenir, mutlu bir hayat kurar.

Kesit IV Kızını kaybettiğine pişman olan padişah, acısını unutmak için tebdili kıyafetle yollara düşer ve bilmeden kızının yaşadığı şehre gelir. Gelenek gereği Mehmet Bey’in konağında misafir edilir. Kızı, babasını tanır ve aşçıya yemekleri tuzsuz yapmasını söyler. Sofrada derviş kılığındaki padişah yemeklerden tadamaz, tuzsuz olduklarını fark edince ağlamaya başlar. Mehmet, “Tuz bu kadar önemli mi?” diye sorar. Padişah, “Tuzdan büyük nimet olur mu?” deyince, kız içeri girer ve “Ben sizi tuz kadar severim demiştim; o zaman neden cellada verdiniz?” der. Padişah hatasını anlar, kızıyla kavuşur. Büyük bir sevinç ve barışma yaşanır; kırk gün kırk gece şenlik yapılır.

III. 2. Masal Kesitlerinin Sembolik Okuması

Kesit I. Masalın başlangıç kesiti iç sıkıntısını eğlenceye çevirmek için üç kızına kendini ne kadar sevdiklerini soran padişahın eylemi ile açılır. Büyük ve ortanca kızının

yanıtlarını beğenen padişah onları evlilikle “ödüllendirir”. Sorunun üçüncü kez yineleniği küçük kıza yanıtı erteler. Padişahın sorduğu soru o kadar kolaydır ki, bu haliyle soru bile değildir. Başlangıçta sıkıntı için oynanan oyundur. Ancak sonucu ile eğlencenin ötesine geçecek kadar ciddidir. Sözü ve isteği yasa olan güçlü kişilik olarak padişah verdiği hükümlerle kızlarının hayatları üzerinde “yaşamı ve ölümü” emredebilen yargıçtır. Babanın kızları için evlenecekleri adayları seçmesi tuhaf durum değildir; üstelik evliliğin toplumsal örgütlenmede düzenleyici olduğu düşünüldüğünde, padişah kızları ile vezir oğullarının evliliği, tercih olarak sorunlu gözükmemektedir. O halde üçüncü kızı duraksatan ve daha sonra vereceği yanıtla ölüm hükmüne neden olan nedir?

Sorulan sorunun/bilmecenin kahraman için hayati ana, ölüm-yaşam kararına dönüşmesi sözlü anlatılarda sıklıkla kullanılan motiftir. Üstelik bu masalda iki kez -**I.Kesitte** padişahın küçük kızı-**III.Kesitte** yatalak Mehmet- yinelenen, masalın iki temel kişisi “yaşam-ölüm” bilmecesini çözmek zorunda kalacaktır. Ve Zimmer’e (2004, s. 249) göre bu soruların işaret ettiği, en genel haliyle, “(y)aşamın karşına çıkardığı muammanın yanıtını bul!”dur; bu nedenle tutsağın özgürlüğünü kazanması için sorulan bilmeceler –aslında- bilmece değildir (Tolkien akt. Christensen, 2003, s. 44). Canetti (2003, s. 287) iktidarla soru sormak arasındaki bağlantıyı şu şekilde kurmaktadır: “Soru sormak zora dayalı müdahaledir. Bir iktidar aracı olarak kullanıldığında, kurbanın etini kesen cevap gibidir. Soran, bulunacak şeyin ne olduğunu bilir; ama ona fiilen dokunmak ve onu açığa çıkarmak ister”. Üstelik Ong’a göre (1995, s. 55) bilmecelerleştirilmiş kalıp yargıların amacının söz kümelerini korumak ve yaşatmak olan işlevi göz önüne alındığında, bilmecelerin “akıl yürütme”den farklı bir işlev taşıdıkları daha açık hâl almaktadır. Yaşam-ölüm bilmecelerin en iyi bilinen örneğini sunan *Kral Oidipus*, bizi sorulan soruların neden “aslında” bilmece olmadığına yanıtını verecektir.

Thebai kentinin kapılarını tutan “kadın başlı, kuşkanatlı, aslan vücutlu” Sfenks yolculara, “O hangi yaratıktır ki bir süre iki ayak üzerinde, bir süre üç, bir süre de dört ayakla yürür ve de doğa yasalarına aykırı olarak, ayakları en çok olduğu zaman güçsüzdür?” bilmecesini sormakta; bilemeyenleri parçalamaktadır. Bu durumdan rahatsız olan Thebaililer bilmeceyi çözecek olana, kralı olmayan Thebai’nin tahtını vaat ederler. Sonunda Oidipus bilmeceyi çözer ve Sfenks kendini denize atarak yok eder

(Granger, 1979, s. 95; Dilman, 1961, s. 14-21). Fromm (1990, s. 226) Sfenksin kolay, hatta anlamsız bilmecesinin ödülünün bu kadar büyük olmasındaki çelişkinin *Kral Oidipus*'u çözmemizi sağlayacağını düşünmektedir: "Eğer Sfenksin sözlerini çevirirsek 'kendisine sorulan en zor sorunun insan olduğunu anlayan kişi, insanlığı kurtaracak niteliklere sahiptir', bilmecenin kendisi örtüdür. O aslında insanlığa ve insana verilen önemi gösterir". Bilmecenin yanıtındaki "insan"ın kim olduğu sorusuysa Oidipus'un trajedisini anlamamızı sağlayacaktır. Sfenks'in bilmecesinde karmaşıklaştırarak "iki, üç, dört ayakla yürüyen ve en güçlü anında en zayıf olan" yaratığa dönüştürdüğü insan ile Oidipusun yazgısının yarattığı karmaşa, doğa kültür çatışması içindeki insanı anlatır. "Yüce bilmeceleri çözen ve egemen olan kişi" Oidipus,

"...iktidar sahibi kahraman olmuştur. Ama yazgısı onu da karmaşık bir yaratığa dönüştürür. Theabi'nin bilmecesini çözmüş ama kendi bilmecesini çözememiştir. Bilmeden ve istemeden işlediği iki suç onu iki ayak üzerinde duran erişkin kılar, babasına benzetir. Değneğinden destek alan üç ayaklı yaşlı, İokas'tenin yanında yerini alır, hem babası hem kardeşi olduğu, daha dört ayak üzerinde yürüyen çocuklarına benzetir aynı zamanda. Kefareti ödenmez suçu, asla karışmadan birbirini izlemesi gereken, **bir aile dalında üst üste binmemesi gereken üç kuşağı kendisinde karman çorman etmektedir**. Kesin ayrımları olmadığı, birbirini düzenli olarak izlemedikleri için, artık istikrarlı konumlar, onur paylarında, görevlerde gözetilen süreklilikler ve sıra düzeni yoktur" (Vidal-Naquet 2000, s. 823; vurgu bana aittir).

Padişahın, "Babanı ne kadar seviyorsun?" sorusu ve beğendiği yanıtları (dünyalar kadar, canım kadar), lütuf olarak "evlilik" aslında çelişkili bir durumu anlatmaktadır. Padişah kızlarının babalarıyla geliştirdikleri, aşırılaşmış sevgi hâlini alan ilişki biçimiyle paralellik taşıyan *Güzel ve Çirkin* masalının "güzel"inin babasına karşı duyduğu sevgi benzerlik taşır. Sevgi bu hâliyle "yalnız iyilik değil, aynı zamanda lütuf ifade eden bir ilkenin gücü altına sokulmuş, aşırı ahlaklı görünen ancak gerçekdışı durumdadır". Kız, canavarı sevmeyi öğrendiğinde "ilişkilerinde asıl rolünü" anlayarak bu bağılıktan kurtulur (Henderson, 2007, s. 138). Baba sevgisi ile kızların yanıtlarındaki aşırılaşmış haldeki duygu durumu kızların ataerkil sistem içindeki evlilik rollerini gerçekleştirmelerinde (sadakatin babaya değil, kocaya olması gerekliliği) bir sorun olacağına işaret eder. Bu çatışmayı –**üçlü bakışım kuralı** gereği- üçüncü kız çözecektir.

Sorulan soruya yanıt vermek için izin ister. Zor anlarda ortaya çıkan Propp'un "büyülü yardımcı" olarak tanımladığı, Anadolu masallarındaki karşılığı "iyi ruhlarından biri olan derviş" in (Yusufoglu, 1996, s. 44) sunduğu yanıtı verir. Jung "büyülü yardımcı/derviş" figürünü şöyle açıklar: "Kahraman, ancak sağlam bir düşünce, parlak fikir, yani ruhsal işlev ya da endopsişik otomatizm sayesinde kurtulabileceği umutsuz duruma düşse, yaşlı adam görünür. Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişiselleştirilmiş düşünce, öğüt veren yaşlı adam kılığında ortaya çıkar" (Jung, 2005, s. 87). Böylece padişahın "Babanı ne kadar seviyorsun" sorusuna üçüncü kız, "derviş" vasıtasıyla, "tuz kadar" yanıtını verir.

Padişahın beğenmeyip, dahası "saygısızca" bulduğu bu yanıtı hükmü "ölüm"dür. Ancak, padişahın yersiz bulduğu yanıt, tuzun ekonomik ve kültürel kullanım alanlarına bakıldığında anlamına kavuşur. Tuzun en temel kullanımı gıdaların saklanması, temizlenmesi ve artırılması amaçlıdır. Bu kullanım genişleyerek dinsel ritüellerde de uygulamaya konulmuştur. Tuz hem insanlar hem de hayvanlar için vazgeçilmez bir maddedir; besinleri koruma ve tatlandırma işleviyle evrensel ve zorunlu bir ticaret alanı oluşturur. Bu yüzden devletler tuz ticaretine doğrudan müdahil olmuş, tuz büyük bir zenginlik ve güç kaynağı haline gelmiştir. Kutsal sayılan ve ikame edilemeyen tuz, tarih boyunca ekonomik, toplumsal ve hatta politik etkiler yaratmış; Batı Fransa'daki ayaklanmalar gibi olaylarda önemli rol oynamıştır (Bkz. Braudel, 2004)

Böylece değeri **hiç** gibi görünse de gündelik ve ekonomik hayattaki yeri, kutsallaşmış⁵ değeriyle tuz; iktidarı ile bütün bu alanları kapsayan, hükümleri ile yaşam ve ölümü belirleyebilen padişaha ve babaya sunulan saygı ve sevgiyi belirtmek için uygun yanıtıdır. Tuzun **hiçlik gibi görünen ama yaşamsal** değeri, ataerkil düzende sıklıkla görünmez kılınan kadın emeğini andırır; masaldaki kızın sözü de bu görünmez değerın simgesine dönüşür. **V. Kesitte** padişahın "tuzdan büyük nimet ne olabilir" yargısı, "babanı ne kadar seviyorsun" sorusunun açık hale gelmiş yanıtıdır. Ancak masalın bu kesitinde "tuz" yanıtı beğenilmez; padişahın kızını cellâda teslim eder. Cellât görevini yerine getirmez, "kanlı gömlek" için bir kuşu öldürür ve kızın ölmüş olduğu sanılarak toplumdan uzaklaştırılması sağlanır.

Kesit II. Masalın ikinci kesiti, kültürel dışlanma sonrası başlayan sembolik bir doğaya dönüş ve oradan tekrar kültür alanına geçiş sürecini temsil eder. Bu süreçte ateş ve kulübe, yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda varoluşsal bir dönüşüm alanı olarak belirir. Böylece birinci kesitteki kendi toplumundan dışlanmış durumundan, farklı kültürel alana dâhil olma durumuna geçer. Yolculuğunun sonuna insana ait mekâna ulaştığına işaret eden “ateş ve ev” -kovulduğu dünyayı ifade eden saray ile karşıtlığını vurgulamak amacıyla kulübe- masalda, kültürel ve doğal olanın sınırını çizen sembol hâlinindedir. İnsan için beslenme, barınma ve alet teknolojisinde sıçrama sağlayan etkileriyle ateş, her kültürde rastlanan semboldür. Ateş, “akıl yoluyla denetlendiğinde insan için vazgeçilmez ve yararlıdır, ama kendi içlerinde kör ve öfkeli kayıtsızlık içinde”dir, dolayısıyla çift anlamlı kullanılabilen semboldür (Zimmer, 2004, s. 47). Denetlenmiş haliyle ateş, “alet ve bilinçli alet kullanımı”nı içerir ve bu nedenle “insan”a işaret eden teknik beceridir (Bloch, 2007, s. 753). Ateşten alet yapma becerisi insan için, taş çağının bitişi ve madenlerden alet yapabilme becerisiyle yeni çağın başlamasıdır. Medenileştirici ataların becerisi olarak “ateşin ehlileştirilmesi” farklı efsanelerde “taşa saplanmış kılıç” ve bu kılıcı taştan çıkaran kral/büyücü motifi olarak karşımıza çıkar. Ateş hem kendisinin araç olması hem de canlı, cansız nesnelere hızla dönüştürebilme özelliğiyle araç üretiminde faydalar sağlamakta ve toplumsallıkta önemli değer taşımaktadır. **Yunan panteonunda Ateş tanrısı Hephaistos’la Ocak tanrıçası Hestia, ateşin eril ve dişil temsilleridir. Hephaistos, metalleri işleyen yaratıcı zanaatkârdır, tanrıların silahlarının ustasıdır. Hestia evin merkezindeki “sunak-ocak”ta hüküm sürer; ev içi düzeni ve kaynakları denetler, konukseverlik ve sığınma haklarını korur. Ocak, evlilik, doğum ritüellerinde kutsal mekân olarak kullanılır** (Agizza, 2006, s. 81-82; Estin ve Laporte, 2003, s. 56).

Orta Asya toplumlarında ve Anadolu’da, ateşin denetlenmesi ve bu denetlenmiş halin mekânı olan “ocak” terimi, ev ve aile⁶ anlamlarını taşımaktadır. Eski Türk toplumunda en küçük erkek çocuk, soyun sürdürücüsü olarak evde kalır ve “Kültekin” (Kül/Od döken) adını alırdı (Kalafat, 2008, s. 78). Ateş aynı zamanda dişil nitelik taşıyor: Anadolu’da evin hanımına da “Küldöken” denir (Kalafat, 2008, s. 78). Moğolistan’da bu ikili anlam daha belirgindir: Kuzeyde ateş eril ve rahiplere, güneyde dişil ve rahibelere aittir (Roux, 2000, s. 84-85). Bu çift anlam, ateşi kadın ya da erkek değil, onların

birlikteliği olan aileyle ilişkilendirir. Gelinin ocağı selamlaması, çevresinde dolaştırılması veya ateşe tapması gibi düğün ritüelleri de bu bağı görünür kılar (Örnek, 2000, s. 203; Emiroğlu, 2003b, s. 640; Roux, 2000, s. 84).

Kızın ateş ve eve yönelmesi ve buraya sığınmak istemesi, içerideki yoksulluğa razı olması ve kabulünü sağlayan “yaşlı kadın” ile “doğa” alanındaki yolculuğu bitmiştir ve masalın bundan sonraki bölümlerinde evden çıkmaz; ancak “misafir” olması ile kültür alanındaki araf konumu devam etmektedir. Kulübede bulunan ve yaşlı kadının oğlu olan Mehmet, ikinci masal kişisidir ve “on yıldan beri yatmaktadır”. Yatma hali, “iktidarı yükseklik ve bağımsızlıkla temsil eden ayakta durmanın” (Canetti, 2003, s.396) tam tersi duruşa, dolayısıyla iktidarsızlığa ve savunmasız hale işaret eden pozisyonudur. İnsanın bu konumda hayatta kalması onu destekleyecek şeylerin varlığına bağlıdır. Mehmet için bu annesidir; anne hem güvenliği hem de beslenmesini desteklemektedir. Jung (2005, s. 25) oğul ve anne arasındaki ilişkilerin karmaşıklığa işaret ettiğini, anne kompleksinin iktidarsızlaşmaya ulaşan sonuçları olabileceğini söylemektedir. İktidarsızlaşmanın masaldaki hali Mehmet’in on yıldan beri yatıyor olmasıyla anlatılır; “yatan insan çevresiyle ilişkilerinden vazgeçer, kendi içine çekilir” (Canetti, 2003, s. 396). Çekilmiş ve iktidarsızlaşmış hâlin sembolü annenin, kızı tanıttığı “gelberi”⁷ denilen araçta açık hale gelmiştir. Mehmet, fizyolojik ihtiyaçlarını gidermek için bile yatar durumunu değiştirmemektedir. Masalın **I. ve II. Kesitlerinde** aile ilişkileri, anne-oğul ile baba-kız(ları) açısından simetrik-karşıt bir yapı sergilemektedir. **I. Kesitte**, kızların babalarına karşı aşırılaşmış duygusal bağlılıkları ile **II. Kesitte** annenin oğluna aşırılaşmış bağlılığı, kızların ve oğlun yetişkin/yetkin rollerine geçmelerini engellemektedir.

Annenin evden ayrılmasıyla kız Mehmet’in durumunun “tembellikten” kaynaklandığını anlar, sopayla Mehmet’i döverek onun ayağa kaldırır. Kültürel bir araç olan gelberi yatar durumda kalmaya hizmet ederken, dışarıdan koparılıp getirilen doğal ağaç dalıyla dövme cezalandırmadan ziyade harekete geçirici rol oynamıştır. Frazer (1992, s. 217) dinsel ya da törensel olarak dövme pratiklerinin “görünmez şekilde de olsa fiziksel olarak insan bedenine yapışmış olduğu varsayılan tehlikeli illetin süpürülüp kovulması amacı taşıdığını ileri sürmektedir. Dövme eylemi, doğurucu ve hayat verici güçleri önleyen zararlı etkilerinden kurtulma ve enerjinin ortaya çıkmasını sağlama

amaçlı olarak kullanılmaktadır. Anadolu'da gerdek önemli geçişe, dolayısıyla kötü etkiler altında kalınabilecek sürece işaret ettiğinden dolayı, güveyin gerdek odasına sokulurken yumruklanması (Örnek, 2000, s. 198), benzer amaca hizmet etmektedir. Masalda kızın dövmesiyle ayağa kalkan Mehmet'in ne yapması gerektiğini sorması, annenin etkisinden çıktığına, kıza tabi hale geldiğine işaret eder. Kızın yanıtıyla evden ayrılır, yatar durumda olmanın tam tersini gösteren, taşıdığı yüke rağmen ayakta kalabilmek demek olan "hamallık yapmak" ve para kazanmak amacıyla çarşıya gider.

Kesit III. Masalın bu kesiti aşama aşama Mehmet'in dönüşümünü anlatır. Yatalak halden ve evden çıkar, hamallıktan tüccarlığa uzanan statü değişimleri boyunca danıştığı "misafir" /" padişahın kızı"nın yardımıyla mutlu sona ulaşır. Bu kesitte "kuyuya indirilmek" ve "yaşam-ölüm bilmececi", Mehmet'in tek başına yaşadığı ve dönüşümünde kritik olan sembollerle yüklü sınamalardır. "Kuyu sembolü", geniş bir anlam ağı içinde yer alır. Masalda hem kuraklığa verilen kurban hem de öte dünyaya geçiş için mekân olur. Kurban ritüeli, doğaüstü güçlerle yakınlık kurma ve onlarla bağ kurma amacı taşır (Erginer, 1997, s. 17). Afet dönemlerinde yağmur gibi dilekler için yapılan uygulamalarda insan kurbanına da rastlanır. Frazer'a göre, başlangıçta kral veya rahip gibi "doğanın merkezi" kişiler kurban edilirken, zamanla bu uygulamalar hayvan kurbanına ve doğa olaylarını taklit eden ritüellere evrilmiştir (1991, s. 13-246).

Masalda insan kurbanı, kervan yolu üzerindeki kuyunun kuruması ve tüccarların sırayla bir adamını –geri dönmeyeceğini bilerek- kuyuya indirmesi yoluyla suya ulaşma durumu–neredeyse ritüel bir uygulama gibi- anlatılmaktadır. Sıra Mehmet'in hizmetinde olduğu tüccara geldiği yıl, kurban olarak kuyuya indirilecek kişi Mehmet'tir. Kuyular, öte dünyaya geçit sembolü olarak sıklıkla kullanılırlar. And'a (2007, s. 38) göre kuyuların derin ve karanlık olması, yankı yapması gibi nedenlerle kazandıkları gizemli hava, kuyuların tekinsiz olduğuna inanılmasına neden olmuştur. Kahramanın kuyuya indirilip terk edilme motifine sıklıkla rastlanır; Tevrat ve Kur'an'da geçen kardeşlerinin kıskançlığı nedeniyle kuyuya attıkları Yusuf peygamberin öyküsü, bu tip anlatıların bilinen örneklerindedir. Yine *Câmâsbname*'de Şahmeranın sarayına giden yol kuyudan geçmektedir. Masalda, Mehmet'in kuyudan aşağıya inerken rastladığı derviş "yedi kat yerin dibine ineceğini" söyler; yani Mehmet başka bir dünyaya geçecektir. Kur'an'ın kimi ayetlerinde cehennem için ateş anlamına gelen nâr sözcüğü kullanılmakta; kimi

yorumculara göre çeşitli ayetlerde geçen yedi ateş ismi nedeniyle cehennem yedi kat olarak düşünülmektedir (And, 2007, s. 257). Bu paralellik, suya erişimle cehenneme iniş arasındaki sembolik aynalamayı güçlendirir. Kuruyan su nedeniyle kurban edilen Mehmet kuyuya indirilmesi, suyun karşıt elementi sayılan ateşe atılmaktan farksız hale gelmiştir; ateşin mekânsal ifadesi içinse cehennem sembolü kullanılmaktadır.

Tıpkı I. Kesitteki gibi, “yerin yedi kat dibinde” de ölüm-kalım bilmececi aşaması gerçekleşecek; bilmece “bir dudağı yerde, bir dudağı gökte Arap” tarafından sorulacaktır. Masallarda mutlak güç ve zorbalığın temsili olan bu kalıp ifade, ilk kesitteki padişahla örtüşmektedir. Dudaklarının yerde ve gökte olması, iktidar alanının genişliği ve hüküm verebilme gücünü; “dile getirdiği sorunun” yanıtı bırakılmayacak olmasını ifade etmektedir. Bu gücün “Arap” ile ifade edilmesiyse, kültürel kimlikten ziyade renk sembolizmi ile ilgidir.⁸ Padişahın öte dünyadaki simetrik karşıtı olarak Araplıkla, siyah renk sembolizmi vasıtasıyla, ateşin yakıcı/yok edici etkisi vurgulanarak, Mehmet’in karşılaştığı gücün ezici etkisi anlatılmaktadır. Masalın bu kesitindeki ölüm-kalım sorusu “bu kurbağa mı güzel, yoksa bu dünya güzeli mi?”dir. İki seçenek sunulmakta ve seçeneklerden hangisinin -üstelik ikinci seçenek “dünya güzeli” olduğu halde- güzel olduğu sorulmaktadır. Seçeneklerden ilki olan ve çirkinlikleri nedeniyle Avrupa’da cadı inançlarında yer bulmuş kurbağaya güzel demek mümkün değildir. Bu haliyle soru aslında seçeneksiz, dolayısıyla anlamsızdır.

Öte yandan yanıt derviş tarafından verilmiştir: Bu yanıt “dünya güzelini bir tarafa bırak ya, şu kurbağanın gözleri beni yaktı”. Bu haliyle yanıt hangisinin -aslında- hangi seçeneğin güzel olduğunu söylememektedir; ama seçeneklerden vazgeçmiş de değildir. Sonuçtan yani “suların gümbür gümbür akmaya” başlamasından geriye doğru gittiğimizde, kurbağanın yakan gözleri ile suyu çekilmiş kuyu arasındaki ilişki sorulan sorunun ve yanıtın **anlamlarını** verecektir. Soru ve yanıtta “kurbağa”, “göz” ve “yakmak” kelimeleri sembolik ve yan anlamlarıyla kullanılmıştır. Göz sözcüğü Türkçede çok anlamlıdır. İlk anlamı görme organıdır; diğer anlamlarından biri “yerden kaynayan su”dur (göz/göze). Tıpkı Arapça’da “ayn”ın hem göz, hem yerden kaynayan su anlamında pınar olması; Farsça’da “çeşm”in göz, çeşme anlamına gelmesi gibi. Bu ilişkinin “gözün yaşarması” ve “yerden su çıkması” arasındaki benzerlikten kurulduğu; deyim ve şiirlerde kullanılan gözyaşı ve pınar benzetmesinin de bu ilişkiden türetildiği

düşünülmektedir (Nişanyan, 2002, s. 214). Gözlerin yakmasının nedeni hem kuyunun susuz olmasıyla yaşanan kuraklığın etkisi anlatılmaktadır hem de kuyudan su gelmesinin insanın kurban edilmesi, son kurbanın kendisi olmasındandır⁹; dolayısıyla gözlerin yakması, doğrudan ve dolaylı etkisi ile “susuzluktan ölmek” anlamında kullanılmıştır.¹⁰

Diğer taraftan sorulan soruda seçenek olarak kurbağa, “çirkinliği” ile “dünya güzeli”nin karşıtı olmasına rağmen -ve önceki kurbanların yanılığının kaynağı tam da bu noktadır- yanıtta “kurbağa” su sembolü ve “yağmur büyüsü” ile bağlantısı nedeniyle kullanılmıştır. Farklı kültürlerde yağmur yağdırma törenlerinde kurbağanın kurban edilmesi ya da dövülmesi pratiği yaygın olarak görülür (bkz. Frazer, 1991, s. 18; 93-94). Kurbağaların yağmurdan önce toplu halde bağırması, yağmur ve kurbağa arasında ilişki kurulmasına sebep olmuş olabilir. Örneğin *Rigveda*'daki “Kurbağa İlahisi”nde, sesiyle yağmur bulutlarını toplayan kurbağalar; Vietnam masalı *Yağmur Cini ve Kurbağa*'da, kuraklığa neden olan yağmur cinini gök tanrıya şikâyet etmeye giden kurbağanın, sesiyle gök tanrının dikkatini çekerek kuraklığa son vermesi anlatılır.¹¹

Böylece sorulan soru ve yanıtı şöyle olacaktır: “Kurban edilecek olan için güzel olan nedir?” Ve kurban yanıtlar: “Kurban edilecek olduğu şeyin kendisi”. Bundan sonra “yaşam suyunu veren kuyu”dan sular akmaya başlar: Mehmet, kültürel dünyanın sıkı sıkıya bağlı olduğu, yaşamın kaynağı olduğu kadar ölümcül olabilen suya ve ateşe kendini kurban olarak sunar, ancak bilen ve kavrayan olarak yeniden doğar. Gizlenmesi koşuluyla verilen ödülü “3 tane nar”dır, böylece bir iken taneleri ile çoğalan nar üzerinden, “çoğul nitelikli” olan ateşe (nar) (Canetti, 2003, s. 78) gönderme yapılmaktadır ve önemi bir kez daha, narın gerçek değerini görebilen padişah kızı tarafından vurgulanır. Kuraklık etkileri, suyu çekilmiş kuyuda, yedi kat aşağıda gerçekleştirilen sınamada görüldüğü gibi ateşle ilişkilendirilmiştir ve bu etki “hararet basması” ve narın kesilmesi ile güçlendirilmiştir. Öte yandan ateş denetlenebildiği sürece, insan için su kadar önemlidir. Ateş yandıkça, “nar taneleri satıldıkça”, “uşak Mehmet, tüccar Mehmet Bey” olur. Böylece “ateşin değerini bilen” padişahın kızı ile evlenir.

Kesit IV. Masalın **IV. Kesiti, I. Kesitin** “mutlu” sona ulaştığı kesittir. Masalın bu kesitinde, derviş motifi üçüncü kez belirir. İlk iki kez bilmecelerle ilişkili olarak “bilen aklın” temsili olan derviş figürü, bu kez padişahın pişmanlık sürecine eşlik eder. Dervişin üçüncü kez sahneye çıkışıyla birlikte bilgelik döngüsü tamamlanır; çünkü burada artık bilmek yalnızca bilmeceleri çözmek değil, *kendini dönüştürmek* anlamına gelir. Padişahın derviş kılığına bürünmesi, iktidar giysisinden sıyrılarak *hakikatin eşiğine varışını* sembolize eder. Bu, yalnızca bireysel bir pişmanlık değil; aynı zamanda ataerkil otoritenin dönüşüm potansiyeline, yani kendini aşabilme ihtimaline işaret eden incelikli bir sembolik harekettir. Tüccar Mehmet Bey’in evinde yaşananlarla da “tuzun değeri” – en basit haliyle, yokluğunda yemeğin bile yenemeyecek oluşu – gözyaşlarıyla birlikte anlaşılır hale gelir. Böylece, aklın temsili olan dervişin sözü, derviş giysisi içindeki padişah tarafından geç de olsa idrak edilir.

III. 3. Masalın Başlangıcı ve Sonu Arasındaki Temel Dönüşümler

III. 3. 1. Masalda Zaman ve Mekândaki Dönüşümler ve İşlevleri

Masalın temel sorunu bağlamında, padişahın üçüncü kızı ve Mehmet, eylemleri ile masal olayörgüsünün temel kişileridirler. İki masal kişinin dönüşümleri esas alındığında mekân ve zamanın işlevlerini şöyle sıralayabiliriz:

Saray: Padişahın kızlarına “yaşam/ölüm” bilmecelerini sorduğu; iki kızın yanıtının beğenildiği ve ödüllendirildiği, küçük kızın yanıtının saygısız bulunup ölümüne karar verildiği mekândır. Saray, baba ve kızlar arasındaki ilişkiyi aşırı bağımlılık temelinde yapılandıran ve bu yüzden kızların erginleşmesine izin vermeyen baskıcı bir toplumsal formdur. Yanıtı ile bu yapıyla çelişen padişahın üçüncü kızı, tam da bu nedenle saray toplumundan öldürülmesi için uzaklaştırılır.

Yaban alan/ Yol: Cellâdın “görevini yapmaması” padişahın üçüncü kızının ölümden kurtulmasını sağlasa da saraya dönemeyeceği için, toplumsal sistem içindeki rol ve statülerini kaybetmesine neden olur. Kültürel kodlardan dışlanmış haliyle yabanıl alanda varoluşsal bir geçiş sürecine girer. Bu alan zamansal ve mekânsal olarak bir araf olarak konumlanan, padişahın üçüncü kızının toplumsal sisteminden dışlanmışlığını ifade eden izole bir mekândır.

Kulübe/Ocak: Padişahın kızının yaban alandaki yolculuğu ateş ve kulübeyi, ocak/yuvayı görmesi ve misafir olarak kabul edilmesi ile sonlanır. Kabul edildiği kulübede yaşayan Mehmet ve annesinin ilişkisi, sarayda yaşanan sorunun simetrik-karşıt halidir. Sorunu oluşturan kuşaklar arasındaki ilişkinin aşırılaşmış bağımlı hali, bu kez anneden oğluna doğrudur ve yetişkinliğe geçememiş oğul, “yatalak” kalmış, tüm yetileri körelmiştir. Anne evden ayrıldıktan sonra misafirin Mehmet’i döverek yatar halden ayağa kaldırması, onun psiko-fizyolojik olarak harekete geçmesini ve “ev”den çıkıp çalışmaya gitmesini sağlamıştır.

Çarşı/Kervan Yolu/Kuyu: Mehmet, yatalak halde kaldığı kulübeden çıkarak, misafirin söylediğini yapar; emeğin ve yeniden inşanın mekânı olan “çarşıya” giderek önce hamal olarak ardından da bir tüccarın yanında çalışmaya başlar. Böylece yatalak Mehmet’ten, hamal Mehmet’e ve ardından Uşak Mehmet’e geçiş yapar.

Tüccarın teklifi ve misafirin izni ile ticaret yapmak amacıyla yola çıktığı kervanda, su almak için indirildiği kuyuda, sembolik bir “ölüm-yaşam” eşiğini geçerek, kervanlar için önemi büyük olan suyu elinde tutan güçle geri döndüğünde uşak Mehmet statüsünden çıkar ve tüccar Mehmet’e dönüşür.

Konak: Mehmet’in –narların değerini gören ve sermayeye çevirebilen– **misafirin yönlendirmesiyle** tüccar statüsüne dönüşümünün mekânsal izdüşümüdür. Maddi olarak güçlenmenin ardından, **sembolik düzeyde ikinci bir dönüşüm** gerçekleşir: evlilik. Böylece her iki masal kişinin inisiyasyonu tamamlanmış olur. Konak aynı zamanda, padişah ve kızının ilişkilerinin de yeniden kurulduğu, babanın kızının hakkını teslim ederek yeniden tanıdığı mekân olacaktır.

Böylece masalın mekânları, anlatı bütünlüğü içinde dönüşümlerin, statü, kimlik ve hal değişimlerinin **sembolik haritasını çizen** sahnelere dönüşmektedir.

III .3 2. Masal Kişilerinin Dönüşümleri

Masalın olay örgüsü, padişahın üçüncü kızı ile Mehmet’in yaşadığı dönüşümler üzerine kuruludur. Padişah kızının, babası üzerinden temsil edilen ataerkil toplumsal yapıyla çatışması, onun “ölüm” kararıyla birlikte statüsünü ve kültürel sistem içindeki

yerini yitirmesine neden olur. Bu kayıp, onun toplumsal bağlamdan dışlanışını ve bilinmezliğe doğru yollara düşmesini simgeler. Kültürel dünyaya dönüşü ise, “misafir” sıfatıyla gerçekleşir – ki bu da onu hâlâ ara bir konumda tutar. Ancak tam da bu ara konum, Mehmet’in dönüşüm sürecini başlatan kırılma noktası olur.

Mehmet, annesiyle birlikte yaşadığı kulübede “yatalak” halde, eylemsizlik içinde var olmaktadır. Misafirin gelişiyle bu durağan yapı bozulur; kadının onu ayağa kaldırarak dışarı atması, çarşıya gidip hamallık yapmasını söylemesiyle Mehmet, ilk kez kendi dışına hareket eder. Bu hareket onu önce uşak Mehmet’e, ardından tüccarla çıktığı yolculukta, kuyuda geçirdiği sınavla tüccar Mehmet’e dönüştürür.

III. 4. Masal ve İnisiyasyon Ritüeli Bağlantısı

Yapısal Bağlantı, inisiyasyonun yapısal aşamaları olan “ayrılma-eşik-bütünleşme” çerçevesinde masal kişilerinin statü ve hal değişimleri incelendiğinde: Masal kişileri, inisiyasyon ritüelinin temel yapısını bireysel dönüşümleri üzerinden temsil etmektedir.

Padişah kızının “saray- yol- kulübe/konak” şeklinde olan dönüşümü, sorulan soruya verdiği yanıtla kendi toplumundan dışlanıp yollara düşmesi ve misafir olarak ara konumunda kabul edildiği kulübenin, Mehmet’in dönüşümü vasıtasıyla konağa dönüşmesi ve evlilikle misafir konumundan eş konumuna geçmesi ile tamamlanır. Babası ile haklılığının tesliminin de sağlandığı uzlaşması kendi toplumuyla yeniden bütünleşmesini sağlar ve masal mutlu sona ulaşır.

Mehmet’in yaşadığı dönüşüm; “kulübe-çarşı-kulübe”; “kulübe-kervan yolu/kuyu-konak” şeklindedir; Mehmet misafirinin zor kullanmasıyla evden ayrılır, çalışmaya başlayarak uşak Mehmet’e dönüşür ve para getirerek kulübeye kabul edilir. Çıktığı yolculukta, kervan için gerekli suyu almanın koşulu olan kurban edileceği kuyudan başarıyla çıkararak, tüccar Mehmet’e dönüşür.

İşlevsel Bağlantı, masalın çözmeye çalıştığı sorun evliliğe hazır olmanın gerektirdiği koşulun yetişkin olmak; yetişkin olmanın aile ve toplumla kurulan ilişkilerde çocuk olmaktan çıkmaktır. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş inisiyasyon

ritüellerinin en temel örneği olarak kabul edilmektedir. Padişahın iki kızı ile yatalak Mehmet, kadınlık ve erkeklik rollerinde yetişkinliğe geçişin eksik/yarım kalmış biçimlerini simetrik-karşıt örnekler olarak yansıtır.

Evliliğe hazır olma, padişah kızı ve Mehmet'in dönüşümlerinde sunulur. Padişah kızı sığındığı ocağın düzenleyicisidir; evi temizlemeye Mehmet'in duruşunu değiştirerek başlar, yıllardır serili olan yatağı kaldırır; çalışma ile gelen paranın sermayeye dönüşümünü ve artışı düzenler. Mehmet, ev dışında çalışarak eve paranın düzenli ve artarak gelişini sağlar. Böylece cinsiyete bağlı roller gerçekleştirilerek, her ikisi de yetişkin ve karı-koca statüsüne geçer. Masal içinde evlilik, evli olanların ekonomik yaşamdan başlayarak ilişkileri düzenlemeleri ve bu ilişkide karşılıklı tâbiyetlerini anlatılır.

Masal olağanüstülüklerle kurulu öyküsünde, gündelik hayatın temel sorunlarından olan, çocukluktan çıkıp yetişkinliğe geçişi, yani içinde var olduğu toplumsal yaşamda yetkin üyeye dönüşüm problemini çözmeye çalışmaktadır. Yetişkinliğe geçişi gerçekleştirememiş üyeler, bir önceki kuşağın temsilleri olan anne-baba ile kurdukları aşırı bağımlı ilişkilerinin ürettiği hâl, padişah ve kızları ile Mehmet ve annesi üzerinden simetrik-karşıt etki ile vurgu arttırılarak anlatılmaktadır. Bu halleriyle mevcut toplumsal yaşam devam edememektedir: Padişahın can sıkıntısıyla, küçük kızını öldürme hükmünü vermesine neden olan sınavı ile Mehmet'in en temel ihtiyaçlarını bile karşılamasına engel olan yatalaklığı, her ikisi içinde yaşamın durmuş olduğunu göstermektedir. Bu haliyle yaşantılar önceki kuşağın etkisi altında ve yönlendirmeleriyle sürmekte; bu durum toplumsallığı üretmek ve dönüştürmekten uzaktır. Oysa evlilik toplumsal ilişkilerin yeniden üretilmesini, dolayısıyla eşlerin bu üretimi gerçekleştirmek için yeterli olmasını gerektirir. Masal, gündelik yaşamdaki bu toplumsal tıkanmayı olağanüstülikle semboller ve dönüşümle çözerek mutlu sona ulaştırır.

Sonuç

Bu çalışma, masalların yalnızca hayal gücüne dayalı eğlencelik anlatılar değil, toplumsal bellekte yer alan ve toplumsal sistemin sürekliliğini sağlayan sembolik

yapılar olduğunu ortaya koymuştur. Masalın herkesçe tanidik olan örüntüsüyle, onun gündelik hayatın dışında konumlandığı düşünülse de içerdiği semboller ve yapısal örüntüler aracılığıyla toplumsal normları, değerleri ve kolektif kimliği aktarmaktadır. Masalın bu çok katmanlı işlevi, onu yalnızca bir anlatı değil; aynı zamanda bireyin, içinde yaşadığı toplumun değerlerine uygun biçimde dönüştürüldüğü bir geçiş alanı haline getirmektedir. Masalın estetik biçimini kuran, kalıplarla işleyen anlatı yapısı ise onu, gündelik gerçekliği askıya alan ve bireyin kültürel olarak dönüştürüldüğü ritüel alan haline getirir.

Masallar ile inisiyasyon ritüelleri arasındaki bağ, yüzeysel benzerliklerin ötesinde, her iki yapının da bireyin dönüşüm sürecini yöneten, sınavlardan geçirek topluma yeniden dahil eden yapılar olmalarından kaynaklanmaktadır. Ritüellerin üç evreli yapısı ile masal kahramanın yolculuğu arasında yapısal bir örtüşme bulunmaktadır. **Ayrılma, eşik ve bütünleşme evreleri**, Van Gennep ve Turner'ın geçiş ritüeli analizlerinde tanımlandığı biçimiyle; masal anlatısında, kahramanın aşına olanı geride bırakıp bilinmeyene adım attığı, sınındığı ve sonunda dönüşerek geri döndüğü sembolik yolculuk aracılığıyla görünür hale gelmektedir. Bu yapısal eşleşme, masalın yalnızca anlatı düzleminde değil, aynı zamanda kültürel ritüel işlevi bakımından okunabileceğini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın özgün katkısı, masalı hem yapısal hem de sembolik açıdan analiz ederek, onun ritüel temelli dönüşüm işlevini ortaya koymasıdır. Göstergibilimsel çözümleme ile anlatı katmanları çözümlenmiş; sembolik antropoloji aracılığıyla masalda yer alan sembollerin **kültürel** ve **evrensel** düzlemdeki karşılıkları okunmuştur. Bu doğrultuda çalışmada, masal analizi için göstergibilimsel yapı çözümlemesi ve sembolik antropolojik okumanın birlikte kullanıldığı özgün bir teknik önerilmiştir. Böylelikle masal sembolleri yüzeyde estetik görünen ama derin yapıda kültürel kodları ve dönüşüm işlevini taşıyan sembolik araçlar olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, masallar yalnızca geçmişin izlerini taşıyan anlatılar değil; aynı zamanda toplumsal sistemin yeniden üretildiği, kültürel kimliklerin aktarılmasını sağlayan, bireyin toplumsal dönüşümünü mümkün kılan sembolik geçiş alanlarıdır. Bu

yönüyle masal hem bugünü anlamlandırma hem de geleceği kurma kapasitesiyle dinamik birer kültürel araç olarak yeniden konumlandırılmıştır.

Bu çalışma, özelde masalların, genelde ise sözlü anlatıların sembolik dönüşüm potansiyelini göstergebilimsel ve antropolojik yaklaşımlar arasındaki kuramsal etkileşim üzerinden açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda gelecekteki araştırmalarda daha geniş örneklerle çalışılması, sosyal medya araçlarıyla yeniden gündeme gelmiş sözlü kültür görüngüsünün incelenmesi ve sözlü anlatıların kavramsallaştırılmasında farklı bilim dallarının kuramsal çerçevelerini etkileşime sokan disiplinlerarası çözümlerlerin artırılması önerilmektedir.

Notlar

¹ “Ne gülüyorsun? İsmi değiştirirsen anlatılan senin hikayendir”

² Türkçe masal anlatılarında kullanıldığı kadar farklı dillerde de kullanılan masal başlangıç klişesidir. Örneğin İran masalları “Yeki bud, yeki nabud” (bir varmış, bir yokmuş) şeklindeki giriş kalıbını kullanır (Sanders, 1999, s. 85). Farklı dillerde de, masal giriş kalıplarının olduğu bilinmektedir: İngilizcedeki “once upon a time” (Bir zamanlar), İtalyancadaki “c’era una volta” gibi. Farklı dillerdeki masal giriş kalıpları için bkz. <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/19/here-is-a-story-story-it-is-how-fairytales-are-told-in-other-tongues>, 19.09.2024

³ Bu çalışmanın ilk nüvesi “uydurma” kavramı ve insanların uydurabilme yeteneklerinin sınırlarının ne olabileceği sorusuydu. Nicel verilerle iş gören ya da yazılı belgenin güvenilir oluşu konusunda ikna olmuş bilim alanlarından, antropolojik verilerin söze dayalı oluşu nedeniyle şüpheli olduğu yönündeki “eleştiriler”, “veri toplama için yapılan görüşmelerde, görüşülen kişilerin uydurma şeyler anlatacakları” biçimindeki kabuller yaygındır. Uydurmanın meşru hali olan masallar vasıtasıyla, bu tarz yargıları anlayabilmeyi umarak bu çalışmaya başladım. Geldiğim noktayı, Eco’dan bir alıntıyla özetleyebilirim, “bilinen dünyanın sınırlarını geçtiğimizde, bilmediğimizi, bildiğimizin parçalarını biraya getirip tasarlıyoruz”. Kısaca şu şekilde ifade edebilirim: Burada “uydurma” ifadesi, rastgele hayal gücü ürünü anlatıları değil; kültürel bellekteki hakikat parçalarının yeniden kurgulanmasını ve simgesel biçimde üretilmesini ifade etmektedir.

⁴ Bu paragrafta yer alan değerlendirmeler, geniş bir düşünsel dairenin-bkz. Boratav 1998; Sanders 1999; Calvino 2007; Benjamin 1995; Lem 2000- ortak kavrayışını yansıtmaktadır.

⁵ İncil’de (Markos 9: 50) geçen “Yeryüzünün tuzu sizsiniz. Ama tuz tadını yitirirse, bir daha ne ile ona tuz tadı verilebilir? Artık dışarı atılıp insanların ayakları altında çiğnenmekten başka bir şeye yaramaz” ifadesi, insanın kutsallığının tuz üzerinden açıklanarak, tuza yüklenmiş olan değeri anlatmaktadır.

⁶ Türkçede ocağın “aynı kökten olma” anlamı ve kullanımı bu duruma işaret eder.

⁷ TDK sözlüğünde gelberinin tanımları şöyledir: **1** . Büyük ocaklardan ateşi dışarı çekmek için kullanılan uzun saplı demir araç. **2** . Tırmık. **3** . Harman döküntülerini toplamaya yarayan araç. **4** .Ağaç dallarını budamak için kullanılan eğri demir.

⁸ Bu bölümde masalda geçen “Arap” figürü renk sembolizmi açısından ele alınmıştır. Ancak Türk folklor çalışmalarında “Arap tipi” daha geniş bir motif yapısına sahiptir. Anlatılarda görülen “bir dudağı yerde, bir dudağı gökte” betimlemesi, dev veya olağanüstü varlık tipolojisiyle ilişkilendirilmektedir. Kalın dudak vurgusu da halk belleğinde Arap tipiyle özdeşleşmiş bir motif olarak çeşitli kültürel unsurlarda yer bulur (örneğin “Arap dudağı” adlandırılmaları).

⁹ Yağmur büyüünde, insan ya da hayvan kurbanların “gözyaşlarının akıtılması” önemli bir yer tutmaktadır (bkz. Frazer 1992, s. 44).

¹⁰ “Göle su gelinceye kadar kurbağanın gözü patlar” (TDK sözlüğünde “yapılması geciken iyilikler, bekleyentileri sıkıntı içinde bırakır” olarak açıklanmıştır) atasözü ile “kurbağanın gözü yaktı beni” yanıtı aynı kalıp-sözün farklılaşmış hali gibi gözükmektedir.

¹¹ Bu çalışmada masalda yer alan semboller kültürlerarası bir karşılaştırma yöntemiyle analiz edilmiştir. Kurbağa figürü de bu bağlamda evrensel kültürel kodları içinde ele alınmıştır. Bununla birlikte Türkiye folklor araştırma literatüründe kurbağanın, yağmur yağdırma törenlerinde merkezi bir simge olarak önemli bir yer tuttuğunu gösteren çeşitli örnekler bulunmaktadır.

Kaynaklar

Agizza, R. (2006). *Antik Yunanda mitoloji: Masallar ve söylenceler*. (çev. Z. İlkelen). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası*. İstanbul: YKY.

Applebaum, H. (1987). Symbolic and humanistic anthropoloy. *Perspectives in Cultural Anthropology* (ed. H. Applebaum). USA: State University of New York Press. p. 477-487.

Auslander, M. (2006) Rites of passage. *Encyclopedia of Anthropology*. (ed. H. James Birx). London: Sage Publications. p: 2022 -2024.

Barnard, A. (2018). *Sosyal antropoloji ve insanın kökeni*. (çev. M. Doğan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Barnard, A. and J. Spencer. (1998). Rite of passage. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. (ed. Barnard, A. and J. Spencer). London: Routledge. p. 489–490.

Barthes, R. (1990). *Yazı ve yorum*. (çev. T. Yücel). İstanbul: Metis.

Bascom, W. R. (2003). Folklorun biçimleri: Nesir anlatılar. (çev. R.N. Aktaş, B. Aktepe, B. Değer, A. Doğan, Y. Özay, K. Serdaroğlu), *Halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar*. (yay.haz. G. Ö. Eker, M.Ekici, M.Ö. Oğuz, N.Özdemir). Ankara: *Milli Folklor*. s.468-505.

Bascom, W. R. (2007). Sözlü geleneğin (folklorun) dört işlevi. (çev. A. Tansel), *folklor/edebiyat*, cilt: 13, sayı:52, s.7-28.

Baudrillard, J. (2006). *Kusursuz cinayet*. (çev. N. Sevil). İstanbul: Ayrıntı.

Benjamin, W. (1995). *Son bakışta aşk, Walter Benjamin'den seçme yazılar* (yay.haz. N. Gürbilek), İstanbul: Metis.

Bloch, E. (2007). *Umut ilkesi* Cilt 1. (çev. T. Bora). İstanbul: İletişim.

Boratav, P.N. (1998). *Zaman zaman içinde*. İstanbul: Adam.

Braudel, F. (2004). *Maddi uygarlık: Gündelik hayatın yapıları*. (çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge.

Calvino, I. (2007). *Amerika dersleri*. (çev. K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi.

- Campbell, J. (1995). *İlkel mitoloji*. (Çev. K. Emiroğlu). Ankara: İmge.
- Canetti, E. (2003). *Kitle ve iktidar*. (çev. G. Aygen). İstanbul: Ayrıntı.
- Christensen, B. (2003). Gollum'un 'Hobbit'teki karakter değişimi. *Tolkien'i anlamak*. (ed. J. Lobdell) (çev. G. Ezber). İstanbul: Güncel. s. 23-44.
- Dilman, E. (1961). *Mitologyadan ünlü kişiler*. İstanbul: Ataç.
- Eco, U. (2017). *Popüler roman kahramanları*. (çev. K. Atakay). İstanbul: Alfa.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2002). *Asya simyası*. (çev. L. Arslan). İstanbul: Kabalıcı.
- Emiroğlu, K. (2003 a) İnsan. *Antropoloji sözlüğü*. (ed. K.Emiroğlu ve S. Aydın). Ankara: Bilim ve Sanat.s.426-428.
- Emiroğlu, K. (2003 b) Ocak. *Antropoloji sözlüğü*. (ed. K.Emiroğlu ve S. Aydın), Ankara: Bilim ve Sanat.s.640-641.
- Enriquez, E. (2004). *Sürüden devlete*. İstanbul: Ayrıntı.
- Erginer, G. (1997). *Kurban: Kurbanın kökenleri ve Anadolu'da kanlı kurban ritüelleri*. İstanbul: YKY.
- Eriksen, T.H. (2001). *Small places, large issues: An introduction to social and cultural anthropology*. London: Pluto Press.
- Erkman, F. (1987) *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Alan.
- Estin, C. & H.Laporte. (2003). *Yunan ve Roma mitolojisi*. (çev. M. Eran). İstanbul: TÜBİTAK.
- Frazer, J.G.(1991). *Altın dal: Dinin ve folklorun kökenleri I. Cilt*. (çev. M. H. Doğan). İstanbul: Payel.

Frazer, J.G.(1992). *Altın Dal: Dinin ve folklorun kökenleri II. Cilt.* (çev. M. H. Doğan). İstanbul: Payel.

Fromm, E. (1990). *Rüyalar, masallar, mitoslar.* (çev. A.Aritan ve K.H. Ökten). İstanbul: Aritan.

Granger, E. (1979). *Mitoloji.* (çev. Nurullah Ataç; sözlük ve dizin. M. Erim). İstanbul: Cem.

Güngören, A. (1993). Giriş. *Din ve büyü* (C. Lévi-Strauss), İstanbul: Yol. s.11-34.

Güngören, A. (1998). *Cadıların günbatımı.* İstanbul: Yol.

Henderson, J.L. (2007). Modern insan ve mitler. *İnsan ve sembolleri* (ed. C.G.Jung) (çev. Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: OkuyanUs.s.106-157.

Jameson, F. (2008). *Modernizm ideolojisi: Edebiyat yazıları.* (çev. K. Atakay ve T. Birkan). İstanbul: Metis.

Jung, C.G. (2005). *Dört arketip.* (çev. Z. Aksu Yilmazer). İstanbul: Metis.

Kalafat, Y. (2008). *Dedem Korkut yukarı eller.* Ankara: Lalezar.

Lamb, R. (2006). Religious rituals. *Encyclopedia of anthropology.* (ed. H. James Birx). London: Sage Publications.p.2011-2014

Lem, S. (2000). Bilimkurgunun yapısal çözümlemesi üzerine. (çev. B. Çelik). *Virgöl Dergisi*, Ocak 2000.s.52-55.

Malinowski, B. (1998). *İlkel toplum.* (çev. H. Portakal). Ankara: Öteki.

Morris, B. (2004). *Din üzerine antropolojik düşünceler: Bir giriş metni.* (çev. T. Atay). Ankara: İmge.

Nişanyan,S. (2002).*Sözlerin soyağacı. İstanbul: Adam.*

Ong, W. J. (1995). *Sözlü ve yazılı kültür: Sözün teknolojileşmesi.* İstanbul: Metis.

- Oskay, Ü. (2001). *Yıkanmak istemeyen çocuklar olalım*. İstanbul: YKY.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Propp, V.J. (1987). *Masalların yapısı ve incelenmesi*. (çev. H. Gümüş). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Propp, V. J. (1995). Olağanüstü masalların dönüşümleri". *Yazın kuramı* (der. T. Todorov) (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi.s.201-224.
- Rifat, M. (1982). *Genel göstergebilim sorunları*. İstanbul: Alaz.
- Rifat, M. (2007). *Metnin sesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Roux, J. P. (2000). Ateş: Türklerde ve Moğollarda ateş kültü. (çev. G. Yılmaz). *Mitolojiler sözlüğü I. Cilt* (ed. Y. Bonnefoy), Ankara: Dost.s.84-85.
- Sanders, B. (1999). *Öküzün A'sı*. (çev. Ş. Tahir). İstanbul: Ayrıntı.
- Spencer, J. (1998). Symbolic Anthropology. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* (ed. A.Barnard & J.Spencer). London&New York:Routledge.p.535-539.
- Tomaşevski, B. (1995). Tema Örgüsü. *Yazın kuramı*. (der. T. Todorov-çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi.s.225-259.
- Turner, V. W. (1968). *Schism and continuity in an African society*. Manchester: Manchester University Press.
- Turner, V. W. (1970). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. New York: Cornell University Press.
- Turner, V. W. (1996). Symbols in Ndembu Ritual. *Anthropological Theory* (ed. R. Jon McGee and Richard L.Warms). California : Mayfield Publishig Company.p. 441-458.
- Turner, V. W. (1997). *The ritual process*. Chicago: Aldina Publishing Company.

Türkçe Sözlük (1988). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Van Gennepe, A. (2000). *Folklor* (çev. P. N. Boratav), *Halk edebiyatı dersleri Eki*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Vassaf, G. (2008). *Cehenneme övgü* (çev. Z. Gencosman, Ö. Marda). İstanbul: İletişim.

Vietnam Masalları. (2000). (çev. T. Keşoğlu). Ankara: Doruk.

Vidal-Naquet, P. (2000). Oidipus. (çev. N. Çıka). *Mitolojiler sözlüğü II. Cilt* (ed. Y. Bonnefoy). Ankara: Dost.s.823-824.

Zimmer, H. (2004). *Kral ve hortlak*. (çev. İ. M. İyidoğan, ed. J. Campbell), İstanbul: Kabalıcı.

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Recieved): 11-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 20-06-2025

Araştırma Makalesi/Research of Article

Grimm Kardeşler Mirasını Edirne ve İstanbul Masalları Üzerinden Okuma Denemesi *

Selma Sol**

Sol, S., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 364-381. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.75 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Masalın sözlü geleneğe ait bir tür olarak ele alınmasının ve türün ne olup ne olmadığına dair tartışmaların tarihi yaklaşık olarak 19. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Özellikle Alman Grimm Kardeşlerin, 1812-1822 yılları arasında yapmış oldukları derleme çalışmaları neticesinde ilk cildini 1812'de ikinci cildini de 1815'te yayımladıkları Alman halk masal külliyyatı, yaygın bir kanaatle söz konusu tartışmalara milat kabul edilmektedir. Bununla beraber Grimm Kardeşlerin bu çalışması, Alman masallarının, dünyanın en meşhur masalları arasında sayılmasına da vesile olmuştur. Sözlü geleneğin en yaygın türlerinden biri olarak değerlendirilen masala dair tartışmaların, tarihsel açıdan başlangıcında pek çok noktaya dikkat çekildiği görülmektedir. Temelde masalı sözlü kültürün en bilindik formlarından biri olarak gören bu tartışmaların bir kısmı masalın tanımı, kökeni ya da kaynaklarına dair tespitleri içerirken bir kısmı da masal tasnifleri, masal tipleri ve masal motifleri üzerine odaklanmıştır. Söz konusu araştırmaların yaygınlaşması zamanla farklı kültürlerde mevcut olan masalların tür, tip ve motif bakımlarından karşılaştırmalı analizlerinin yapılabilmesine de imkân sağlamıştır. Buradan hareketle bu çalışmada tüm dünyada yaygınlık ve bilinirlik konusunda en meşhur masal külliyyatlarından biri olan Alman masalları ile özellikle Edirne (çeşitli zamanlarda Edirne'nin farklı bölgelerinden derlenmiş masallar) ve İstanbul masalları (Naki Tezel'in İstanbul Masalları adlı eserinden seçilen metinler) arasındaki ortak motifler ile kesit benzerliklerinin içerik analizi hedeflenmiştir. Bu nedenle metin tarama ve zikredilen hususlar açısından tespit edilen metinler üzerinden mukayese yöntemi tercih edilmiştir. Bununla birlikte söz konusu çalışmada aslında sözlü gelenekten yazıya geçmiş olan masalların, yazılı kültür

* Bu çalışma, 11-13 Mayıs 2023 tarihleri arasında İstanbul Üniversitesi'nde düzenlenen "3. Edirne Araştırmaları Sempozyumu"nda, "Grimm Kardeşler Mirasının Edirne ve İstanbul Masalları Üzerine Etkileri" başlığıyla tarafımdan sunulmuş olan sözlü bildirinin genişletilmiş ve makaleye dönüştürülmüş biçimidir.

** Doç.Dr. Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Trakya University Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature. selmasolergin@trakya.edu.tr, ORCID 0000-0001-8086-7568

biçimlerinin de en az sözlü gelenekteki kadar etkili olabileceği iddiası, ilgili masalların tanıklığında tartışmaya açılmıştır. Yapılan incelemede İstanbul masallarından olan Üvey Ana masalının Grimm mirasından Pamuk Prenses masalı ile Narince Hanım masalının ise hem Külkedisi hem de Pamuk Prenses masalları ile kesit ve motif açısından oldukça benzer olduğu tespit edilmiştir. Edirne'den derlenen Değirmencinin Kızı adlı masalın ise yine Grimm mirasından çoğunlukla Rumpelstiltskin olarak masalın tüm kesit ve motifleriyle ortak olduğu görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Grimm mirası, masal, sözlü kültür, benzeşme, kültürel etkileşim

An Attempt to Read the Legacy of the Brothers Grimm through Edirne and Istanbul Fairy Tales

Abstract

The discussion of fairy tales as a genre belonging to the oral tradition and the debates on what constitutes this genre can be traced back to the early 19th century. In particular, the collection of German folk tales compiled by the Brothers Grimm between 1812 and 1822—with the first volume published in 1812 and the second in 1815—is widely regarded as a milestone in these debates. Moreover, this work by the Grimms contributed significantly to the recognition of German fairy tales as some of the most renowned in the world. As one of the most widespread forms of oral tradition, fairy tales have attracted attention from various angles in early scholarly discussions. While some of these debates focus on the definition, origins, and sources of fairy tales, others concentrate on tale classifications, types, and motifs. The growing body of research in this field has made it possible to conduct comparative analyzes of fairy tales from different cultures based on genre, type, and motif. Based on this background, the present study aims to analyze shared motifs and structural similarities between German fairy tales—one of the most widely known fairy tale collections globally—and Turkish fairy tales collected from Edirne (compiled at different times from various regions of Edirne) and Istanbul (selected texts from Naki Tezel's Istanbul Tales). For this reason, the method of text scanning and comparison over the texts determined in terms of the mentioned issues was preferred. However, in the study in question, the claim that the written culture forms of the tales, which have actually passed from oral tradition to written, can be at least as effective as the oral tradition, has been opened to discussion with the testimony of the relevant tales. In the examination, it was determined that the Üvey Ana tale, which is one of the Istanbul tales, is very similar to the Snow White tale from the Grimm heritage and the Narince Hanım tale from both the Cinderella and Snow White tales in terms of sections and motifs. It was seen that the Değirmencinin Kızı tale, which was collected from Edirne, is mostly similar to the Rumpelstiltskin tale, again from the Grimm heritage, with all sections and motifs in common.

Keywords: Grimm legacy, fairy tale, oral culture, affinity, cultural interaction

Giriş

19. yüzyılın başlarında coğrafi keşifler dolayısıyla yeni insan toplulukları ve kültürleriyle karşılaşan Batı aydın sınıfının düşünce dünyasını meşgul eden pek çok yeni konu açığa çıkmıştır. Bunlardan biri keşifler neticesinde tanıştığı ve bir taraftan primitif hatta vahşi olarak gördüğü insan toplulukları ile diğer taraftan kendisini konumlandığı medeni, edebî ve seçkin kitlenin türlü bakımlardan mukayesesi olmuştur. Batı aydını bir taraftan söz konusu kitlelere yönelik medeniyet seviyesi, toplumsal yapı/hiyerarşi gibi hususlar üzerinden kıyaslama ve anlamlandırma denemeleri yaparken diğer taraftan da oldukça geniş sayılabilecek bir kültürel çerçeveden çeşitli mukayeseler yapmıştır. Bu mukayeselerde, ilkel/vahşi insan gruplarıyla seçkin ve medeni olanın arasına, ne ilk grup kadar ilkel ne de ikinci grup kadar medeni olan dolayısıyla halk olarak tanımlanan yeni bir kitle dâhil edilir. Bu minvalde başlayan halkın kim olduğu ya da hangi insan gruplarının halk olarak tanımlanması gerektiğine dair tartışmalar, netice itibarıyla kahir ekseriyetin bildiği gibi Saksonca bir bileşik sözcükle folklor/ halk bilimi olarak adlandırılan yeni bir disiplinin doğuşunu hazırlamıştır¹.

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa düşünce dünyasında halk ve halk kültürüne duyulan bu ilginin özellikle sözlü kültür, ritüelistik ya da dinî uygulamalar üzerine yoğunlaştığı bilinmektedir. Bununla beraber, halk kültürüne ve edebiyatına yönelik eğilimlerin “18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İngiltere’de James Macpherson ve Thomas Percy ile sistematik bir hâl almaya başladığını” yazan Aça’ya göre, benzer eğilimler “hemen hemen aynı dönemlerde İskandinav ve Alman kültür bilimcileri arasında da görülür”. Ona göre, “Ulusal ruh söylemiyle halka ve millete dönük romantik yaklaşımı ile İngiliz aristokrasisinden ayrılan Herder öncülüğündeki Alman filozofları, çoğunlukla barbar ve cahil bir kitle olarak kabul edilen toplulukların kültür ve edebiyatlarına duyduğu hayranlığı açıkça dile getirir” (Aça, 2022, s.19). Nitekim “*Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*” adlı çalışmasının “*Halkın Keşfi*” başlıklı bölümünde Burke de mevzubahis hayranlık ve ilgiye istinaden şöyle yazar:

“Geleneksel halk kültürü yok olmaya başlayıp, insan veya halk, Avrupalı entelektüellerin ilgi alanına girmeye başladığında 18. yüzyılın sonlarına 19.

yüzyılın başlarına gelindiğini; zanaatkarlar ve köylüler, evlerinin, orta sınıf giysileri giymiş, orta sınıf aksanıyla konuşan ve kendilerinden geleneksel şarkıları söyleyip, eski öyküleri anlatmalarını isteyen kadınlar ve erkeklerle dolduğunu görünce hiç şüphesiz çok şaşırılmışlardı.” (Burke, 1996, s.17)

Burke’ün de vurguladığı gibi bahsi geçen zaman diliminde halk kavramına ve halk bilgisi kapsamında değerlendirilen sözlü gelenek ürünlerine gösterilen ilgi ve keşif çabaları kaynak kitle olarak görülen halk nezdinde de şaşkınlıkla karşılanmıştır. Başlangıçta elbette Avrupa’nın seçkin olmayanları olarak tanımlanan bu kitlenin sahip olduğu yazısız bilgi yığınları da kaynak kitleye uygun olarak her ne kadar seçkin olmayanların kültürü olarak tanımlansa da sonraları “yeni bir disiplin” olarak tanımlanacak olan halk biliminin başat ilgi odağını oluşturmuştur.

Bu minvalde başlayan araştırmalar arasında Grimm Kardeşlerin 1800’lü yılların başında başlattıkları eski Alman şiir, efsane ve masallarını toplama ve yayımlama çalışmaları, Avrupa sözlü halk kültürünün ciddiyetle ele alınıp işlenmesinde hatta saygınlık kazanmasında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim Ong da “sözün sözlü niteliğine karşı yakın zamanlarda uyanan duyarlılığın günümüz bilim dünyasına ait özgün bir yenilik” olmadığını söylerken geçmişe ve halk kültürüne de ilgi duyan 19. yüzyıl romantiklerinin devamı olarak sözlü kültüre saygınlık kazandıran İskoçya’dan James McPherson (1736-96), İngiltere’de Thomas Percy (1729-1811), ABD’den Francis James Child gibi pek çok ismin arasında Almanya’dan Jacob (1785-1863) ve Wilhelm Grimm’i de sayar (Ong, 2013, s. 29-30).

Grimm Kardeşlerin bu çalışması, Alman halk masallarının dünyanın en meşhur masal külliyatları arasında sayılmasına vesile olurken aynı zamanda söz konusu masalların kazandığı yaygınlık ve bilinirlik farklı kültürlerin masal külliyatlarına da tesir etmesine sebebiyet vermiştir. Hatta öyle ki herhangi bir halk bilimcinin, masalın tarihsel gelişimini izleyebilme ve mevcut hâliyle türü tanımlayabilme arzusu varsa bir şekilde Grimm Kardeşlerin masal koleksiyonuna bağlayacağını yazan Dégh’e göre bu koleksiyon 19. Yüzyıl Almanya’sının sosyokültürel koşullarına derinden kök salmış bir mihenk taşıdır. Aynı zamanda da “Avrupa folklorunun önceki tarihinin incelenmesi için bir kaynak, folklorun dünya çapındaki yayılımının incelenmesi için bir çıkış noktasıdır” (Dégh, 1991, s. 68). Bununla beraber Zipes de Grimm masallarının “tıpkı İncil ve Kuran’daki hikâyelerin milyonlarca dindar, hatta seküler insanın zihnini ve hayal gücünü ele geçirmesi misali, tüm farklı çeşitlemeleriyle dünya çapında kültürel ve ticari

alanlardan başka klasik masal gruplarının en baskını” olduğunu iddia eder. (Zipes, 2022, s.308). Bu açıdan bakıldığında neredeyse bir nevi kanonik eser sıfatına bürünmüş olan Grimm’lerin masal mirasının makro ölçekte dünya masal külliyatlarına tip, motif ve muhteva yönünden katkıda bulunduğu gerçekliği birkaç noktada kendini göstermektedir. Mesela bu gerçeklik, farklı kültürlerdeki gerek mevcut yazılı edebî metinler aracılığıyla gerekse söz konusu masalları ya da kahramanlarını konu edinen ve küresel belleğe dâhil olmuş günümüz endüstriyel kültür ürünleri (animasyon, sinema filmi ya da çok satan popüler kitaplar vs.) üzerinden izlenebilmektedir. Nitekim Zipes de “Grimm’lerin masal koleksiyonunu hesaba katmadan peri masallarının dünya çapında yayılmasını düşünmek imkânsızdır” der ve hatta Amerikan sinema devi Disney’in aracılığıyla Grimm’lerin adının, çocuklara uygun peri masalları için ticari bir marka ve genel olarak bir belirteç hâline geldiğini (Zipes, 2022, s.10) de yazar.

Bu çalışma kapsamında ise Grimm Kardeşlerin, “Charles Perrault ve Hans Christian Andersen dahil diğer bütün masal yazarları ve derlemecilerinden daha fazla peri masalı türüyle ilişkilendirilmiş ve yüz elli dile çevrilmiş, dünya çapında insanların bilincine ve bilinçaltına sızmış” (Zipes, 2022, s.10) kabul edilen masal mirasının, mikro ölçekteki kültürel etkileşiminin belirlenmesi hedeflenmiştir. Bu düşünceden yola çıkarak, söz konusu Grimm mirasının dünya çapındaki etkisine dikkat çeken Zipes’in de vurguladığı gibi farklı ülkelerde Grimm masallarının bir miras olarak kabul edilmesiyle birlikte ülkelerin kültür mirasları ve söz konusu Grimm mirası arasındaki kültürel etkileşimlerin (Zipes, 2022, s.11) incelenebileceği açıktır. Bununla beraber söz konusu kültürel etkileşimler kapsamında Alangu’nun, masalların meydana gelmeleri ve yayılmalarına dair çeşitli görüşlere yer verdiği çalışmasında alıntılıdığı W. Grimm’in düşünceleri de oldukça dikkat çekicidir. Grimm, farklı kültürlerdeki masal benzerlikleri için, zaman ve mesafe açısından birbirinden çok uzakta bulunan milletlerde, komşu olanların yanı sıra hiç de az sayılamayacak oranda benzerlikler olduğunu vurgularken bu durumun “kısmen onların esasında bulunan fikir ve muayyen karakterlerin tasvirinde kısmen de hadiselerin hususi bir surette dokunuşlarında” oluştuğunu (W. Grimm’den akt. Alangu, 2021, s. 120) yazar. Bu sebeple çeşitli kültürlerde aynı ya da birbirine çok benzeyen masalların birbirlerinden müstakil olarak meydana gelebileceğini de vurgulayan Grimm, “tevafukları bir tesadüf olarak telakki edilebilecek masallara rast gelinebileceğini” de yazar. Ancak bununla beraber Grimm, çoğunlukla bu durumun

sadece tesadüfle açıklanamayacağını dolayısıyla bazı şartlarda “bir masalın bir millettten diğer milletlere geçerek ecnebi bir zeminde inkişafa devam edebileceğini de inkâr edemediğini” (W. Grimm’den akt. Alangu, 2021, s.120-121) açıklar.

Çalışmaya Konu Olan Masalların İçerik Analizi

Bu çalışmada da Grimm mirasının Dünya çapındaki etkisinin yansımalarından biri olarak daha yerel ve sınırlı alanlarda yapılan çalışmalarda söz konusu kültürel etkileşimin belirginleştiği düşüncesinden hareket edilmiştir. Bu gerekçeyle İstanbul ve Edirne masalları arasından seçilmiş bazı masal metinleri üzerinde ilgili mirasın izleri takip edilmeye çalışılmıştır. Nitekim Grimm masal külliyatına ait pek çok masalın, hem yazılı hem de elektronik kültürün yaygınlığı ve ulaşılabilirliği nedeniyle tüm yaş gruplarınca bilinmektedir. Öyle ki, “Türkiye’de çocuklar, Türk masallarından çok Batı masallarını biliyorlar hipotezinden hareketle oluşturduğu” (Çevik, 2008, s.115), çalışmasında Çevik, Ankara’da orta öğretim ve lise kademelerinden iki farklı grup üzerinden bir anket çalışması yürütmüştür. İlgili çalışmanın sonucunda ise “çocuklarımız ve gençlerimiz arasında en çok bilinen masallar Kırmızı Başlıklı Kız (% 82) ile Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (%78) adlı Grimm masallarıdır. Bunları %52’lik oranla yine bir Grimm masalı olan Hansel ile Gratel izlemektedir” sonucuna ulaşmıştır (Çevik, 2008, s.120).

Bu bağlamda neredeyse aynı macera bütünlüğünde olan Türk masalları yerine bilinirlik ve yaygınlık bakımından Alman masallarının daha ön planda olmasına atfen Evrim Ölçer Özünel de, “kökleri oldukça eskiye dayansa da Grimm Kardeşlere atfedilmiş, Türkçeye Külkedisi olarak çevrilen masalın okul öncesi eğitim programlarında bile, aynı ya da benzer konuları olan (Türk masallarından) Küllü Fatma ya da Sırmalı Pabuç masallarından daha çok tercih edilmesinin nedenleri üzerinde de düşünmek gerekir” (Özünel, 2011, s. 61), diyerek konuya dikkat çeker.

1. Narince Hanım, Külkedisi ve Pamuk Prenses’in Kader Birliği

Naki Tezel’in İstanbul Masalları adlı eserinde “Narince Hanım”² başlığıyla verdiği masal ile Grimm Kardeşlerin masal külliyatından dünya üzerinde belki de en tanınmış masallardan biri olan Külkedisi³ ve Pamuk Prenses⁴ adlı masallar arasında hem kesit

hem de motif benzerlikleri bulunmaktadır. Hatta öyle ki Narince Hanım masalının bir kısmı Külkedisi masalı ile diğer kısmı da Pamuk Prenses masalı ile olay ve motifler yönünden eşleşmektedir. Kılıç, Külkedisi masalına dair bilinen en eski Külkedisi hikâyesinin 9. yüzyıldan kalma Çin hikâyesi olduğunu ancak “köken olarak bir Avrupa masalı olarak” değerlendirildiğini yazar. İlâveten, ilgili masalın Avrupa’da 550’yi aşkın değişik biçimi olduğunu ve en tanınmış Külkedisi hikâyesinin de Avrupa Edebiyatı’ndan Charles Perrault’a ait olan *Cendrillon* ve Grimm Kardeşlere ait olan *Aschenputtel* olduğunu da vurgular (Kılıç, 2020, s.197). Kıta Avrupa’sında böylesi yaygınlığa ulaşmış olan Grimm masallarının evrensel yayılımı düşünüldüğünde elbette Türk masal külliyyatına olan etkileri de tür çalışanlar için başat merak konularından birini oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında da Grimm mirasının sınırlı bir alan olarak seçilmiş İstanbul ve Edirne masalları üzerindeki izleri takip edilmeye çalışılmıştır. Araştırmaya dâhil edilen ve bir İstanbul masalı olan Narince Hanım masalı ile Grimm mirasından olan Külkedisi ve Pamuk Prenses arasında tespit edilen benzerlik ve etkileşimler şöyle sıralanabilir:

Her üç masalda da üvey anne ve üvey kız kardeş/ler yüzünden olmadık sıkıntılar çeken öksüz ve iyi niyetli bir genç kızın macerasına yer verilir. Tematik olarak estetik açıdan güzelliğin, iyi, dürüst ve ahlaklı olmanın öne çıkarıldığı bu masalarda kötü bir huy olarak kıskançlık ve sonuçları gözler önüne serilir. Narince Hanım ve Külkedisi masallarının her ikisinde de masalın kahramanı olan genç kız, kendi evinde üvey anne ve üvey kız kardeşlerinin hizmetçiliğini yapmaya mecbur bırakılmıştır. Her iki masalda da genç kızlar yine üvey anneleri tarafından külün içine serpilmiş pirinç ve mercimeğin belli bir süre zarfında ayıklanmasının istenmesi gibi benzer mukavemet motifleriyle sınanırlar. Narince Hanım masalında padişahın oğlunun düğünü, Külkedisi’nde ise ülkenin kralının oğluna bir gelin seçilebilmesi için düzenlenen bir eğlence vardır ancak her iki masalda da söz konusu genç kızlar üvey anneleri tarafından hem götürülmezler hem de gitmeleri benzer şekillerde engellenir. Onların yerine üvey kız kardeşler gider. Elbette genç kızlar da bu eğlenceye gitmek istemektedirler ve bu çaresiz kızların yardımına Narince Hanım masalında esrarengiz yaşlı bir kadın koşarken Külkedisi’nde ise Külkedisi’nin ölmüş annesinin mezarındaki dilek ağacı devreye girer. Her iki masalda da genç kızların olağanüstü biçimlerde sahip oldukları son derece göz kamaştırıcı kıyafetleri ve bir tekini eve geç kalmamak için dönüş zamanı koşturdukları

sırada düşürdükleri altın ayakkabıları vardır. Altın ayakkabı motifi, masalın genç erkek kahramanlarını müstakbel eş adaylarına ulaştıracak ipucu fonksiyonunu taşımaktadır. Nitekim her iki masalda da ilgili genç kızlar altın ayakkabı vasıtasıyla aranmaya başlanır. Yine üvey annelerin yönlendirmesiyle, iki masalda da hem evlilik namzeti genç erkekler ayakkabının sahibinin kim olduğu konusunda yanıltılırlar hem de üvey kız kardeşler aslında sahibi olmadıkları hâlde ayakkabının kendi ayaklarına uyması için sırasıyla ayak parmaklarını kırmak ve kesmek şeklinde şiddete başvururlar. Narince Hanım masalının bu bölümünde üvey annesi Narince Hanım'dan ayakkabının ona ait olduğu gerçeğinin ortaya çıkmaması için bir şekilde kurtulmak ister. Masalın bu bölümü Grimm mirasından Pamuk Prenses masalıyla benzerlikler taşımaktadır. Çünkü bu masalda da Pamuk Prenses'teki yedi cüceyi anımsatan yedi devin evine gizlice sığınan Narince Hanım benzer şekilde Alman masalında olduğu gibi bu evi temizler, yemek yapar ve akşam olunca yeniden saklanır. Her iki masalda da genç kızların sırrı bir müddet sonra açığa çıkar ve evdeki yedi cüce/dev ile arkadaş olurlar. Narince Hanım masalında Cadı Kadın, Pamuk Prenses masalında ise üvey anne genç kızların hâlen yaşadığını öğrenir ve hem büyülü hem de zehirli objelerle söz konusu genç kızların hayatına kast eder. Her iki masalda da genç kızlar öldü zannedilerek Narince Hanım gümüşten bir tabuta konularak suya salınır; Pamuk Prenses ise camdan bir tabuta yerleştirilir. Narince Hanım'ın tabutunu şehzade bulurken Pamuk Prenses'in tabutu prens tarafından bulunur. Netice itibarıyla Narince kendisini efsundan kurtararak hayata döndüren şehzade ile; Pamuk Prenses de zehirli elmanın tesirinden kendisini kurtaran prensle evlenir.

Tablo 1. Narince Hanım, Külkedisi ve Pamuk Prenses Masallarının Olay Örgüsü

Narince Hanım	Külkedisi	Pamuk Prenses
Bir kadının bir öz bir de üvey kızı vardır ancak üvey kızı çok güzelken kendi kızı çirkindir. Kadın üvey kızına eziyet etmek için hiçbir fırsatı kaçırmaz.	Zengin bir adamın karısı ölünce biricik kızı öksüz kalır. Adam tekrar evlenir. Evlendiği kadının da yüzleri güzel ama kalpleri çirkin iki kızı vardır.	Bir kraliçenin daha önce içinden geçirdiği gibi kar gibi beyaz tenli, kan gibi al yanaklı ve simsiyah saçlı bir kız bebeği doğar. Pamuk Prenses adını verdikleri bu bebek doğar doğmaz kraliçe ölür.
Üvey anne, Narince Hanım'a yapamayacağını	Üvey kardeşleri, genç kıza oldukça kötü davranırlar.	Bir yıl sonra kral, güzellik takıntısı olan kendini

düşündüğü üç zorlu görev verir ama yaşlı bir kadının yardımıyla hepsinin üstesinden gelir üstelik daha da güzelleşir.	Evdeki her türlü işi ona yaptırmakla kalmaz bir de Külkedisi adını takarlar.	beğenmiş bir kadınla evlenir. Kadının sihirli bir aynası vardır ve her gün ayna karşısında ondan daha güzel birinin olup olmadığını sorar.
Üvey anne kendi kızı da güzelleşsin diye aynı görevleri kendi kızına da verir ancak kız daha da çirkinleşir.	Külkedisi'nin babası bir gün panayıra giderken kızlara dönüşte ne getirmesini istediklerini sorar. Üvey kızlar mücevher, güzel giysiler isterken Külkedisi, babasının şapkasına takılan ilk dal parçasını ister.	Zamanla Pamuk Prenses büyüyüp her geçen gün biraz daha güzelleşmeye başlar. Üvey anne yine bir gün aynasına aynı soruyu sorduğunda ayna cevap olarak Pamuk Prenses der.
Üvey anne, Narince'yi üzmemek için kızı annesinden kalan danayı keser. Buna çok üzülen Narince'nin yardımına yine yaşlı kadın koşar; dananın etinden yememesini, kemiklerini de söylediği yere gömmesini tembihler.	Babasının getirdiği fındık dalını, annesinin mezarına diken Külkedisi sık sık fındık ağacını ve tüm dileklerini gerçekleştiren üzerindeki beyaz tüylü kuşu ziyaret eder.	Üvey anne kıskançlıktan ne yapacağını düşünürken saraydaki avcılardan birine kızı ormana götürüp öldürmesini söyler. Ancak avcı, kızı kıyamaz ve kızın ormanda kaçmasını sağlar.
Bir gün padişahın oğlunun düğün haberi gelir. Üvey anne kendi kızını düğüne götürür ama Narince'ye küllerin içine serptiği pirincin ayıklanma görevini vererek evde kalmasını sağlar. İhtiyar kadın yine ortaya çıkarak kemikleri gömdüğü yere gitmesini söyler. Narince, burada sırmalı-altınlı elbise, altın pabuç ve altın eyerli bir at bulur. Böylece düğüne gider.	Bir zaman sonra ülkenin kralı bir şenlik düzenletir. Bu şenlikte kralın oğlu evleneceği kızı seçecektir. Üvey kızlar şenliğe gider ancak üvey anne, iki kez küllerin içine serptiği mercimeği ayıklama görevi vererek Külkedisi'ne engel olur. Evde yalnız kalan Külkedisi, hemen mezarlığa ve fındık ağacına koşar. Ağaçtaki kuş kızı altın ve gümüş işli bir elbise ve ayakkabı verir. Böylece düğüne gider.	Pamuk Prenses ormanda ne yapacağını bilmez halde dolaşırken küçük bir kulübeye denk gelir. Kulübede üzerinde yedi tabak, kaşık, bıçak ve bardak olan bir masa ile yedi küçük yatak vardır. Zaten aç olan kız yedi tabaktan birer parça yiyerek kendine uygun gördüğü bir yatağa girerek uykuya dalar.
Yaşlı kadının dediği gibi düğünde fazla kalmaz ama eve dönerken altın	Üç gün boyunca, fındık ağacındaki beyaz tüylü kuşun verdiği muhteşem	Ortalık kararınca kulübenin sakinleri olan Yedi Cüceler gelir. Evde yataklarında

ayakkabılarından tekini dereye düşürür.	elbiselerle şenliğe giden ve prensle dans eden Külkedisi, son gün ayağındaki som altın ayakkabılardan birini düşürerek eve döner.	yatıp uykuya dalan çok güzel bir kız görünce uyandırmaya kıyamazlar.
Başka bir kasabadan padişahın oğlu av sırasında bu ayakkabıyı bulur ve sahibiyile evleneceği haberini yayar.	Prens, ayakkabı hangi kıza uyarsa onunla evleneceğini ilan ederek Külkedisi'nin evine gelir.	Sabah olunca Yedi Cüceler ile karşılaşan Pamuk Prenses önce başından geçenleri anlatır. Cüceler, eğer ev işlerini yaparak onlara yardımcı olursa kızın yanlarında kalabileceğini söyler. Kabul eden Pamuk Prenses gündüzleri evde yalnız kalıp ev işlerini yapar.
Üvey anne hile ile ayakkabıyı kendi kızına uydurur ve evliliğin gerçekleşmesini sağlar.	Üvey anne hile ile ayakkabıyı sırasıyla ilk kızına sonra da ikinci kızına uydurur ama her defasında fındık ağacına konan güvercinler gerçeği söyler.	Bir gün yine aynasının karşısına geçen üvey anne, aynadan aldığı cevapla avcının kendisini kandırdığını ve Pamuk Prenses'in ölmediğini öğrenir.
Diğer taraftan üvey anne, Narince'den kurtulmak için bir cadı ile anlaşır ancak kız yanlarına sığındığı yedi dev sayesinde hayatta kalır.	Nihayetinde eve geri dönen Prens, Külkedisi'ne ayakkabıyı giydirir ve aradığı kızın o olduğunu anlar.	Kılık değiştirerek Pamuk Prenses'in yaşadığı kulübeye giden üvey anne kızın beline taktığı kemerle onu öldürmeye çalışır ama akşam eve dönen cücelerin yardımıyla kız hayatta kalır.
Kızın hayatta olduğunu öğrenen cadı kadın bu sefer bir şekilde kızın parmağına sihirli bir yüzük takarak onu büyüler ve bayıltır.	Düğün zamanı üvey kız kardeşler de saraya gelir ancak fındık ağacındaki güvercinler tarafından üvey kız kardeşlerin gözleri oyularak cezalandırılır.	Ayna sayesinde kızın hâlâ hayatta olduğunu anlayan üvey anne bu sefer zehirli bir tarakla kızı öldürmeye çalışır ama yine başaramaz. Üvey anne, üçüncü seferde zehirli bir elma ile kızı zehirler.
Eve döndüklerinde devler kızı öldü zannederek <u>gümüştten bir tabuta koyup</u>		Eve dönen cüceler, kızın öldüğünü düşünerek camdan bir tabuta

dereye salarlar. Tabut padişahın bahçesinden geçtiği sırada şehzade fark eder. Kız tabuttan yıkamak için çıkarıldığında parmağındaki yüzüğün de çıkarılmasıyla kendine gelir ve başından geçenleri şehzadeye bir bir anlatır.

koyarlar ve hep birlikte dağın tepesine yerleştirirler. Bir gün yolu ormandan ve kulübeden geçen bir prens geceleme için cücelerden izin ister ve Pamuk Prenses'ten haberdar olur. Cücelere yalvaran prens kızı yanına alarak yola çıkar. Yolda, tabutun sallanmasıyla zehirli elmanın suyunu dışarı atan kız kendine gelir ve başından geçenleri prene anlatır.

Şehzade hakikati öğrenince Narince'nin üvey kardeşini cezalandırır ve Narince ile kırk gün kırk gece düğün yaparak evlenir.

Birbirlerinden hoşlanan iki genç evlenmeye karar verir. Prens düğüne üvey anneyi de çağırır ve ateşin üzerinde kızdırılmış demirden pabuçları giydirip dans ettirerek cezalandırır.

Tezel'in "Üvey Ana"⁵ adı altında yer verdiği bir başka İstanbul masalında da neredeyse tüm olay örgüsü Grimm Kardeşlerin Pamuk Prenses masalıyla örtüşmektedir. Pamuk Prenses masalındaki üvey annenin, güzelliğini kıskandığı için kendisinden kurtulmaya çalıştığı masum genç kız tipi, "en güzelin kim olduğunu söyleyen ayna" motifi, öldürülmeye kıyılamayan genç kızın tek başına kaldığı ıssız bir yerde gide gide bulduğu ve içinde yedi kişinin yaşadığını anladığı kulübe gibi unsurlar neredeyse her iki masalda da birebir örtüşmektedir. İlaveten, halen yaşadığını öğrendiğinde tekrar genç kızın canına yine bir elma vasıtasıyla kast eden üvey anne hadisesi gibi ayrıntılar da nerdeyse mezkûr masalla aynıdır. Aynı zamanda öldü zannedilen genç kızın gömülmeksizin açık bir tabuta konulması ve tesadüfen gezintiye çıkan padişahın oğlu tarafından bulunarak hayata döndürülmesi Grimm mirasının etkileri olarak düşünülebilir.

Tablo 2. “Üvey Ana” Masalının Olay Örgüsü

Padişahın Dünya Güzeli isminde çok güzel bir kızı vardır. Annesi ölen kız öksüz kalır. Babasının yeniden evlendiği kadın güzelliğinden dolayı Dünya Güzeli’ni kıskanır ve öldürmek ister.

Üvey annenin kızı öldürtmek için tuttuğu cadı kadın insafa gelir ve kızı öldürmez. Dağ tepesinde yalnız kalan kız, gördüğü bir saraydan içeri girer. Sofada gördüğü sofrada yedi tabak ve gezdiği odalarda yedi yatak bulur. Yemeklerden yiyen kız, yatakların birinde uykuya dalar.

Evin yedi kardeş olan sahipleri eve dönünce kızı fark ederler. Neticede evdeki işleri yapması karşılığında kızın yanlarında kalmasına izin verirler.

Üvey anne, evde Dünya Güzeli’ne ait olan sihirli bir ayna sayesinde kızın hâlen yaşadığını öğrenir ve yine kızı öldürmesi için cadı kadın görevlendirir. Cadı kadın ilkinde efsunlu bir yüzük, ikincisinde sihirli bir kuşak ve üçüncüsünde zehirli bir elma ile kızı öldürmeye çalışır.

Kızı kendilerine kardeş bilen yedi kardeş eve döndüklerinde kızı öldü zannederek bir tabuta koyup dağ başına çıkarırlar. Oradan geçen bir padişahın oğlu kızı fark edince atına alıp yola çıkar. Yolda at sıçradıkça kızın ağzından elmalar dökülür ve kendine gelir.

Evlenmeye karar verdiklerinde düğüne kızın babası ve üvey annesi de davet edilir. Kimin düğününe gittiklerini bilmeden düğüne giden kızın babası, kızını tanır ve kız babasına olan biteni anlatır. Padişahın oğlu üvey anneyi ölümle cezalandırır.

2. Değirmencinin Kızının Kambur Cüceyle İmtihani

1992 yılında Keşan/Maltepe köyünden M. Başar Şen tarafından Kadriş Karakafa adlı kaynak kişiden derlenen “Değirmencinin Kızı”⁶ adlı masalda ise Grimm Kardeşler külliyatındaki “Seksekbacak”⁷ masalının neredeyse tüm olay örgüsüne ve motiflerine rastlanmaktadır. Farklı zamanlarda yapılmış çevirilerinde Rumpelstiltskin adıyla da bilinen bu masal, babası tarafından sırf kral/padişahla evlenmesi istenen ve bu yüzden on parmağında on marifet olduğu iddia edilen bir genç kızın masalı olarak anlatılmaktadır. Her iki masalda da padişah/kral kızın meziyetlerini öğrenmek için kızı saman dolu bir odaya götürür ve odadaki tüm samanların kız tarafından altına çevrilmesini ister Aksi hâlde genç kız padişah/kral tarafından öldürülmekle tehdit edilir. Böylesi neredeyse imkânsız bir işi nasıl yapacağını kara kara düşünen genç kızın yanına, her iki masalda da üç kez bir cüce gelir ve karşılığında verecek değerli bir şeyi olduğu takdirde bu işi onun için yapabileceğini söyler. Genç kız çaresizce ilk seferde gerdanlığını, ikinci seferde ise yüzüğünü verir. Altın hırsından gözü dönmüş olan

Padişah/kral genç kızı, aynı şekilde üçüncü kez yine bir oda dolusu samanı altına çevirmekle görevlendirince genç kız artık cüceye verecek bir şeyi kalmadığı için üzülür. Ancak cüce üçüncü kez geldiğinde Padişah/kral ile evlenecek olan genç kızın doğacak ilk çocuğunu istediğini söyler ve başka çaresi olmayan genç kız da bu pazarlığı kabul eder. Zorlu üç görevi de yerine getirmiş olan genç kız, nihayetinde kral/padişah ile evlenir ve bir çocukları doğar. Her iki masalda da genç kız cüceye verdiği sözü unuttur ve çocuğunu vermek istemez. Bunun üzerine cüce de her iki masalda genç kıza üç günlük bir süre tanır ve bu süre içinde gerçek adını bildiği takdirde bebeği almayacağını söyler. Her iki masalda da kadın kahraman, cücenin gerçek adını bir şekilde öğrenerek hem çocuğunu hem de kendini cüceden kurtarmış olur.

Tablo 3. Değirmencinin Kızı ve Seksekbacak Masallarının Olay Örgüsü

Değirmencinin Kızı	Seksekbacak
Yaşlı bir değirmencinin hem çok güzel hem de çok marifetli bir kızı vardır. Değirmenci bir gün saraya giderek padişaha kızının saraya girmesini istediğini söyler. Padişah biraz düşünür ve tamam getir der.	Yoksul bir değirmenci bir gün kralla konuşurken çok güzel olan kızının marifetli de olduğunu söylemek için kızının samanı eğirip altın yaptığını söyler. Kral da madem o kadar becerikliyse yarın saraya getir der.
Saraya gelen kızın önüne, bakalım ne marifetlerin var diyerek bir sepet saman getiren padişah, kızıdan bunları altına çevirmesini ister. Kız kara kara düşünürken birden bire karşısına kambur bir cüce çıkar ve kıza annesinden kalan yüzüğü vermesi şartıyla samanları altına çevireceğini söyler. Kız çaresiz kabul eder.	Kral, saraya gelen kızı saman dolu bir odaya götürüp önüne bir çıkırcık koyar. Kral, kıza eğer sabaha kadar bu samanları eğirip altına dönüştürmezse onu öldüreceğini söyler. Kız, korkudan ağlarken birden bire kapı açılır ve odaya bir cüce girer. Cüce, kıza gerdanlığını vermesi karşılığında samanları altına çevireceğini söyler. Kız da kabul eder.
Sabah olunca padişah isteğinin yerine geldiğini görür ve bu sefer kızın önüne yine altına çevirmesi için iki sepet saman koyar. Kızın imdadına yine kambur cüce yetişir ve kızıdan, annesinden kalan kolyeyi ister. Kız kolyeyi verir ve samanlar altına dönüşür.	Kral sabah gelip manzarayı görünce daha fazla altına sahip olma arzusuyla kıza daha büyük bir odaya götürür ve eğer canından olmak istemiyorsa buradaki samanları da eğirip altına çevirmesini söyler. Çaresizlikle ağlayan kızın karşısına yine cüce çıkar ve kızın parmağındaki yüzük karşılığında samanları altına çevirir.
Padişah şaşkınlıkla isteğinin yine yerine geldiğini görür ve bu sefer bir oda dolusu saman hazırlatır. Kambur cüce yine	Kral sabah gelip yine isteğinin yerine geldiğini görünce sevinçten deliye döner ama altına hâlâ doymamıştır. Bu sefer

geldiğinde kız bu sefer ona verecek değerli bir eşyasının kalmadığını söyler. Bunun üzerine kambur cüce, padişahla evlenirsen doğacak ilk çocuğunu bana verirsin der. Kız çaresizce kabul eder.

kızı daha da büyük bir odaya götürür kral eğer buradaki samanları da altına çevirirse kızla evleneceğini söyler. Kral gidip kız yalnız kalınca cüce yine gelir ancak kız ona verecek bir şeyinin kalmadığını söyler. Cüce de dünyaya getireceği ilk çocuğunu kendisine vermesi karşılığında samanları yine altına çevireceğini söyler. Kız da kabul eder.

Padişah kırk gün kırk gece süren bir düşünle kızla evlenir. Dokuz ay sonra kızın bir çocuğu dünyaya gelir. Kambur cüceye verdiği sözü unutan kız birden cüceyi karşısında görünce ağlamaya başlar. Cüce bunun üzerine “üç gün içinde benim adımı bilersen çocuğunu almam” der.

Kral sabah geldiğinde isteğinin yerine geldiğini görür ve kızla evlenir. Bir yıl sonra kızın bir çocuğu olur ancak cüceye verdiği sözü unutmuştur. Birdenbire karşısında yine cüceyi gören kız korkudan ağlar. Cüce bunun üzerine kıza, eğer üç gün içinde adını öğrenirse çocuğun kızda kalacağını söyler.

İki gün boyunca padişahın karısı ülkede ne kadar güzel isim varsa toplatmış ve kambur cüceye bu isimleri saymış ama doğru ismi bulamamış. Cüce, üçüncü akşam da geldiğinde eğer ismini bilemezse çocuğu alıp gideceğini söylemiş.

İki gün boyunca kız sağa sola gönderdiği adamlarından duyduğu bütün isimleri cüceye söylemiş ama doğru adı bulamamış.

Üçüncü günün sonunda kızın gönderdiği adamlardan biri hariç hepsi saraya dönmüş. Geç gelen son adama padişahın karısı, neden geç kaldığını sormuş. O da ormanda rastladığı bir kulübede ateşin önünde bir cücenin dans ettiğini ve kendi kendine benim adım “Kambur Cüce ama Cin Perilerinin Kambur Cücesi” dediğini söylemiş.

Üçüncü gün, yolladığı adamlardan biri gelirken bir ormandan geçtiğini ve önünde ateş yanan bir ev gördüğünü; ateşin çevresinde de komik bir cücenin hopluya sıçraya adının Seksekbacak olduğunu bağırarak söylediğini anlatır.

Üçüncü kez gelen cüceye adını bildiğini söyleyen Padişahın karısı hem çocuğunu hem de kendini Kambur Cüce’den kurtarmış.

Cüce, üçüncü kez geldiğinde kız adının Seksekbacak olduğunu öğrendiğini söyler. Bunun üzerine sinirlenen cüce öfkeyle sağ ayağını yere vurur ve ayağı toprağa gömülü kalır. Hırsını alamayan cüce, iki eliyle sol ayağını çekince kendini iki parçaya ayırır.

Sonuç

Dünya üzerindeki pek çok farklı kültürde mevcut masallar arasında motif, kesit, kahramanlar vs. gibi hususlar açısından benzerlik olduğu bilinmektedir. Masalın insanlık tarihinin en eski anlatı türlerinden biri olduğu göz önüne alınırsa söz konusu benzerliklerin hayretle karşılanamayacağı da ortadadır. Bahis konusu benzerliklerin sebepleri konusunda da literatürde pek çok hipotez üretilmiştir. İlgili varsayımların şekillendirildiği antropoloji, mitoloji, psikoloji, sosyoloji, tarih, din bilimleri gibi disiplinlere göre kimi zaman insan kültürünün oluşturduğu ortak deneyimler, evrensel temler, kolektif bilinç, dinsel ya da inanç ortaklıkları gibi kimi zaman da insan kültürünün gelişim aşamalarındaki etkileşimler mevzu bahis benzerliklerin açıklanmasında temel alınmıştır. Bu açıdan bakıldığında tarihsel ya da coğrafi ortaklığı olsun ya da olmasın pek çok kültürel benzeşme açıklanabilir hale gelmektedir. Ancak bu çalışmanın konusu, seçili İstanbul ve Edirne'ye ait masalların özellikle yazılı kültürün sözlü kültüre etkisi odağında metin tarama ve analizi olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda Dünya masal kültüründeki yeri ve halk bilimi çalışmalarındaki öncü konumu sebebiyle Grimm masalları olarak bilinen masal külliyatından seçilen masallar ile inceleme esas alınan İstanbul ve Edirne masallarının karşılaştırmaları yapılmıştır.

Grimm masallarının hem Avrupa folkloristiği hem de dünya masal kültürüne katkıları ve önemi konusunda yaygın bir kabul olduğu ortadadır. Nitekim Grimm Kardeşlerin yazıya geçirdiği söz konusu masalların Avrupa başta olmak üzere tüm dünyadaki etkileri hususunda pek çok kaynak hemfikirdir. Hatta bu etkinin boyutları, 19. yüzyılda Avrupa kıtasında en çok okunan birinci sıradaki eserin İncil olmasına mukabil ikinci sıradaki eserin ise Grimm Kardeşlerin masal külliyatı olduğu gerçeği de göz önünde tutularak tartışılmaktadır. Bununla beraber Türk kültürünün, Avrupa'da söz konusu etkiyi odağına alan bu denli yoğun tartışmalara konu olan Grimm masallarıyla tanışması da Tanzimat dönemi sonrasına rastlamaktadır. Nitekim Tanzimat döneminde başlayan Batı edebiyatına yönelik araştırmaların sonraki dönemlerde de kısmen adaptasyon kısmen çeviri şeklinde devam etmesi Türkiye'de Batı masallarına yönelik çalışmaların da temellerini atmıştır. Hâl böyleyken, özellikle Tanzimat döneminde Batı kültürüne duyulan ilgi, merak ve başka pek çok sebeple Batı edebiyatından temellendirilmiş ve o dönem için yeni tanışılan farklı edebî türlere

yönelik deneme ve benzeri çalışmaların arasında çeşitli tercüme çalışmaları da dikkat çeker. Bu tercümelere bir kısmının Avrupa halk masallarından yapılmış olması ise Türk halk kültürünün daha yakın ilişkiler içinde olduğu Arap ve Fars masal tabakalarının yanı sıra Avrupa masal külliyatlarıyla da tanışmasına vesile olmuştur. Temelleri Tanzimat'ta atılmış olan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Batı klasiklerinin de dâhil edildiği Batı kültürüne ait eserlere yönelik çalışmaların Türk kültürü üzerindeki etkilerinin araştırılması elbette sanat, tarih, sosyoloji, edebiyat ve halk bilimi vs. gibi pek çok disiplinin çalışma konusu olabileceği gibi disiplinler arası çalışmalara da ilham verebilir. Bu bağlam gözetilerek bu çalışmada da Grimm mirasının sözlü kültürden yazıya geçirilmesi sonrasında Türk halk kültüründeki yansımaları izlenmeye çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında, İstanbul ve Edirne'den seçilmiş bazı masallar üzerinde söz konusu Grimm mirasının etkisi, seçili Türk ve Alman masal metinleri arasındaki başta olay örgüsü ve motif benzerlikleri olmak üzere, masalarda yer verilen tiplerin işlevsel ortaklıkları da vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada elde edilen sonuçlar kısaca şöyledir: Söz konusu içerik incelemesine esas olan seçili masallar arasındaki İstanbul masallarının, Grimm masalları ile olan benzerliği ortadadır. Tezel'in İstanbul Masalları adlı eserinde yer verdiği söz konusu iki masaldan Narince Hanım masalının neredeyse yarısı Külkedisi, yarısı da Pamuk Prenses adlı masalla hem olay örgüsü hem de motifler açısından benzeşmektedir. Bununla birlikte Rumpelstiltskin/ Seksekbacak/ Kuru Gürültü adlarıyla da bilinen söz konusu Grimm masalı ile Edirne/Keşan'dan derlenen Değirmencinin Kızı adlı masalın, olay örgüsü, tip ve motifler açısından neredeyse birebir aynı olmaları dikkate şayandır. Şu durumda masal dediğimiz türün gerçekte sözlü gelenek ürünü olduğunu ve sözlü biçimde yayılarak nesiller arası aktarımla kısmen değişerek kısmen başkalaşarak gelenek taşıyıcısı olduğunu da göz ardı etmeden değerlendirme yapmak gerekirse sözlü kültürün yazılı kültüre olan etkisi kadar tam tersi minvalinde de düşünmek gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda düşünülürse bu çalışmanın vardığı en önemli sonuç olarak sözlü geleneğin yazılı kültüre dönüştürülmüş biçimlerinin de mevcut sözlü gelenekte yaygınlaşarak sözlü kültürü etkilemeye devam etmesi söylenebilir. Nitekim söz konusu Grimm masalları Türk kültürüne sözlü gelenekten değil mevzu bahis tercüme ve adaptasyon çalışmaları neticesinde ulaşmıştır. Şu halde genellikle sözlü kültürün yazılı kültüre etkileri

minvalinde yoğunlaşan pek çok çalışmanın yanı sıra, yazılı kültürün de zamanla yaygınlaştığı ve toplumların muhayyilelerinde ikincil sözlü kültür ürünlerinin teşekkül etmesine olanak sağladığı çıkarımı da yapılabilir. Bununla birlikte günümüz masal yazıcılığı ve anlatıcılığında da gerek sözlü geleneğin gerekse yazıya geçirilmiş anonim masalların etkisi ve önemi de saha çalışanlarınca bilinmektedir.

Notlar

¹ Halk ve halk kültürüne yönelik kavramlara ilişkin tartışma ve farklı görüşlerin Antropoloji ve Etnoloji bilim dallarından sıyrılarak 19. yüzyılda Folklor disiplinin oluşumuna zemin hazırlaması ve söz konusu bu yeni bilim dalının gelişim seyri için bk. Dundes, 1998, s.139-153; Cocchiara, 2017, s.24-27)

² İlgili masal metni için Bk. Naki Tezel, (2019), İstanbul Masalları, Alfa, İstanbul, s. 83-89.

³ İlgili masal metni için Bk. Grimm, Jacob ve Grimm, Wilhelm (2021), Grimm Masalları (Cilt 1). (Çev., Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 156-170.

⁴ İlgili masal metni için Bk. Grimm, Jacob ve Grimm, Wilhelm (2021), Grimm Masalları (Cilt 1). (Çev., Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 357-371.

⁵ İlgili masal metni için Bk. Naki Tezel, (2019), İstanbul Masalları, Alfa, İstanbul, s. 239-242.

⁶ İlgili masal metni için Bk. M. Başar Şen, (1992), Edirne İli Keşan İlçesi Masalları, Trakya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Bitirme Tezi, Yöneten: Dr. Kâşif Yılmaz, Edirne, s. 53-55.

⁷ İlgili masal metni için Bk. Grimm, Jacob ve Grimm, Wilhelm (2021), Grimm Masalları (Cilt 1). (Çev., Kamuran Şipal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 380-383.

Kaynaklar

Aça, M. (2022), Halk edebiyatına giriş. *Türk halk edebiyatı el kitabı*. (Ed. M. A.Yolcu). Paradigma Akademi. Çanakkale.

Alangu, T. (2021). *Türkiye folkloru el kitabı*. YKY, İstanbul.

Burke, P. (1996), *Yeniçağ başında Avrupa halk kültürü*. (çev. G. Aksan). İmge. Ankara.

Cocchiara, G. (2017), *Avrupa'da folklor tarihi*. (çev. Y. Özer). Geleneksel. Ankara.

Çevik, M. (2008). Türkiye'de batı masalları ve çocuklarımız. *Gazi Türkiyat*, Güz, S.1(3). Ankara.

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

Dégh, L. (1991). *What did the Grimm Brothers give to and take from the folk? The Brothers Grimm and folktale*. (Ed. J. M. McGlathery). University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

Dundes, A. (1998). Halk kimdir? *Millî Folklor*. (çev. M. Ekici). S.37, Bahar, s. 139-153.

Grimm, J. & Grimm, W. (2021). *Grimm masalları*. Cilt: 1. (çev. K. Şipal. YKY, İstanbul.

Kılıç, V. G. (2020). Popüler masalların kullanım alanları: Külkedisi masalı örneği. *Global Media*

- Ong, W. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür- sözün teknolojileşmesi*. (çev. S. Postacıoğlu Banon). Metis. İstanbul.
- Özünel, E. Ö. (2011). Yazının izinde masal haritalarını okuma denemesi: Masal tarihine yeniden bakmak. *Millî Folklor*. Y.23, S. 91, 60-71.
- Şen, M. B. (1992). Edirne ili Keşan ilçesi masalları, Trakya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Bitirme Tezi. Yöneten: Dr. Kaşif Yılmaz, Edirne, s. 53-55.
- Tezel, N. (2019). *İstanbul masalları*. Alfa, İstanbul.
- Zipes, J. (2022). *Grimmlerin mirası*. (çev. N. Önoğlu). Alfa. İstanbul.

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declares that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 29-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 3-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Âşık İhsan Ozanoğlu'nun Derlediği Masalların Motifleri Üzerine Bir İnceleme*

Ezgi Berk**

Gülten Küçükbasmacı***

Berk, E. - Küçükbasmacı, G., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 382-404. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.77 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Masallar, ait oldukları toplumun maddi ve manevi kültürel değerlerini ve toplumsal bakış açısını yansıtan ortak halk anlatılarıdır. Anlatının temel yapı taşı olarak kabul edilen motiflerin birleşimiyle oluşan masallar, yüzyıllar boyunca farklı kültürlerde ve coğrafyalarda yayılarak varlığını sürdürmüştür. Masal motifleri, farklı toplumlarda benzer biçimlerde tekrar eden ve anlatının anlamını derinleştiren unsurlardır. Halkbilimciler, motifleri sistematik bir şekilde inceleyerek hem yapısını hem de işlevini çözümlenmeye çalışmıştır. Stith Thompson'un halk anlatılarındaki motifleri belirli bir sistem çerçevesinde tasnif ederek hazırladığı *Motif-Index of Folk-Literature* adlı çalışması halk edebiyatı

* Bu makale Gülten Küçükbasmacı danışmanlığında Ezgi Berk tarafından hazırlanan aşağıda künyesi verilen yüksek lisans tezinden türetilmiştir: Ezgi Berk (2024), *İhsan Ozanoğlu'nun Derlediği Masallar Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü. This article is derived from the master's thesis prepared by Ezgi Berk under the supervision of Gülten Küçükbasmacı, the details of which are given below: Ezgi Berk (2024), *An Analysis of the Fairy Tales Compiled by İhsan Ozanoğlu*, Master's Thesis, Kastamonu University: Institute of Social Sciences.

**Uzman. ezgikok95@gmail.com, ORCID 0000-0003-4339-2166

***Prof. Dr., Kastamonu Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kastamonu/ Kastamonu University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature, TÜRKİYE. gkucukbasmaci@kastamonu.edu.tr. ORCID 0000-0002-1715-7843

motif incelemelerine önemli bir yenilik getirmiştir. 23 ana başlık altında alfabetik sırayla düzenlenen *İndeks*, dünya çapındaki masal motiflerinin benzerliklerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Ancak Thompson'un *Motif İndeks*'inde Türk masallarının motiflerine yeterince yer verilmediği tespit edilmiştir. Bu eksikliği gidermek amacıyla Erkan Karagöz *Tatar-Başkurt Sihirli Masalları Üzerine Karşılaştırmalı Motif Çalışması (Aktarma-Motif Tespiti (Motif-Index of Folk Literature'ye Göre)- Motif Dizini)* adlı doktora tezinde, Türk masallarında tespit edilen yeni motiflerin *Motif İndeks*'e sistematik bir şekilde yerleştirilmesini sağlayacak bir yöntem geliştirmiştir. Bu makalede Âşık İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu ve çevresinde derleme yoluyla kayıt altına aldığı masalların motifleri *Motif İndeks*'e göre incelenerek *İndeks*'te yer almayan motifler için Karagöz'ün geliştirdiği atıf sistemi kullanılmıştır. Neticede *Motif İndeks*'te geçen 457 motif, geçmeyen 57 motif tespit edilmiştir. Türk masallarının *Motif İndeks*'te yer alan ortak motiflere sahip olması, masalların evrensel tarafını gösterirken yer almayan motifler ise masalların Türk kültürüne has taraflarını göstermektedir. Yereldeki masal derlemelerinde tespit edilen motifler aynı zamanda Türk Dünyası masalları ile ortaklık ve farklılıkları karşılaştırmada veri oluşturacaktır.

Anahtar sözcükler: masal, motif, Motif İndeks, İhsan Ozanoğlu, Kastamonu

A Study on the Motifs in the Fairy Tales Collected by Âşık İhsan Ozanoğlu

Abstract

Fairy tales are common folk narratives that reflect the material and spiritual cultural values and social perspective of the society to which they belong. Fairy tales, which are formed by the combination of motifs that are considered the basic building blocks of the narrative, have continued to exist by spreading in different cultures and geographies for centuries. Fairy tale motifs are elements that recur in similar forms in different societies and deepen the meaning of the narrative. Folklorists have tried to analyze both the structure and function of motifs by systematically examining them. Stith Thompson's work titled *Motif-Index of Folk-Literature*, which classified the motifs in folk narratives within a certain system, brought an important innovation to the study of folk literature motifs. The Index, arranged in alphabetical order under 23 main headings, aims to reveal the similarities of fairy tale motifs around the world. However, it has been determined that Thompson's Motif Index does not include enough Turkish fairy tale motifs. In order to eliminate this deficiency, Erkan Karagöz developed a method in his phd thesis titled *Comparative Motif Study on Tatar-Bashkir Magic Tales (Transfer-Motif Detection (According to Motif-Index of Folk Literature) - Motif Index)* that will systematically place new motifs detected in Turkish tales into the Motif Index. In this article, the motifs of the tales recorded by Âşık İhsan Ozanoğlu in Kastamonu and its surroundings were examined according to the Motif Index, and the citation system developed by Karagöz was used for the motifs not included in the Index. As a result, 457 motifs that are included in the Motif Index and 57 motifs that are not included were identified. While the common motifs of Turkish tales included in the Motif Index show the universal side of the tales, the motifs not included show the aspects of the tales that are specific to Turkish culture. The motifs identified in local fairy tale compilations will also provide data to compare common and different aspects with fairy tales from the Turkish World.

Keywords: tale, motif, Motif Index, İhsan Ozanoğlu, Kastamonu

Giriş

İhsan Ozanoğlu, 1907-1981 yılları arasında Kastamonu'da yaşamış çok yönlü bir kişiliktir.¹ Öğretmenlik, kütüphane müdürlüğü, gazetecilik gibi çeşitli yönleri bulunan ve Kastamonu âşıklık geleneğinin 20. yüzyıldaki önemli bir temsilcisi olarak öne çıkan Ozanoğlu'nun en önemli taraflarından biri derlemeci kimliğidir. Ozanoğlu'nun derleme faaliyetlerinin başlamasında halkevlerinin yaklaşımının harekete geçirici olduğu söylenebilir.² Ozanoğlu, Kastamonu Halkevinde 1937'den itibaren faaliyetler gerçekleştirmiş (Küçükbasmacı, 2024, s. 12-13), 1940'ta yapılan seçimle Kastamonu Halkevi Temsil Şubesi üyesi (Türkmen, 2013, s. 116-117), 1944'te Güzel Sanatlar Şubesi Başkanı (Yılmaz, 2009, s. 201), 1946'da Tarih ve Müze Şubesi Başkanı (Türkmen, 2013, s. 116-117) seçilmiştir. Ozanoğlu'nun derlemeleri halk bilimi disiplininin her şubesini kapsayacak kadar geniştir.³ Derlemelerini tasnif ederken *Kastamonu Kültür ve Folkloru, Halk Edebiyatı, Kastamonu Halkiyat ve Harsiyatı, Kastamonu Müzesi Arşivi, Folklorik Bakımdan Açıklamalar* gibi bazı ana başlıklar kullanan⁴ Ozanoğlu derlemelerinin çok azını yayımlayabilmiştir. Bir kısmını daktilo etmiş olmakla birlikte büyük bir kısmı el yazısı etütler halindedir. Bu çalışmaların büyük çoğunluğu da Kastamonu 100. Yıl İl Halk Kütüphanesinde bulunmaktadır (Değer, 2020).

Ozanoğlu'nun *Kastamonu Halkiyat ve Harsiyatı* ana başlığı altında bir araya getirdiği derlemelerinden biri *Dil-Edebiyat: Hikayeler-Masallar-Fıkralar-Konuşmalar I-II-III-IV* başlıklı, daktilo edilmiş 4 ciltlik ve 752 sayfalık eseridir.⁵ Söz konusu eserdeki derlemelerin hangi tarihte yapıldığı belirtilmemiştir. Eserin ön sözündeki "12.9.1947" kaydı derlemelerin bu tarihten önce yapıldığını düşündürmektedir. Ancak derlemecinin Livapaşa Konağı Etnografya Müzesinde görülen 29 numarayla kayıtlı *Kastamonu Müzesi Arşivi: Edebî Vesikalar (No: 2451-2500)*⁶ adlı etüdü aynı çalışmanın elle yazılmış metinleridir ve buradaki tarih 1965'tir. Derleme yerlerinden biri olarak da Kastamonu Kız İlköğretmen Okulu⁷ gösterilmiştir. Bu veriler ışığında bu etütteki derlemelerin en geç 1965'te yapıldığı kabul edilebilir. Eserde Kastamonu ve çevresinden derlenen 106 masal, 287 fıkra, 17 hikâye, 9 konuşma yer almaktadır. Bu makalede İhsan

Ozanoğlu'nun söz konusu etütte yer verdiği masalların motifleri üzerine bir inceleme yapılmıştır.

1. İhsan Ozanoğlu'nun derlediği masalların motifleri

Motif kavramı, başta halkbilimi ve edebiyat olmak üzere sanatın pek çok alanında temel birim olarak kabul edilir. Bir anlatının en küçük yapı taşı oluşturduğu motif; tekrar eden olaylar, kişiler, nesnelere, sembollere vb. şekilde görülebilir. Motifler, farklı kültürlerde benzer özelliklerle görülerek insanlığın ortak mirasını ve evrensel temalarını temsil eder. Nesilden nesile aktarılan bu anlatı birimleri halkbilimi çalışmalarında, anlatıların yapısını ve kültürel değerleri incelemekte önemli bir araç olarak kullanılır. Sözlü anlatı türlerinde motifin yapısı ve işlevi üzerinde uzun zamandan beri durulmaktadır. Stith Thompson da *The Folktale* adlı eserinde masalı tanımlarken "Masal, motif veya epizot silsileleri içeren belirli bir uzunluktaki anlatılardır." (1946, s. 8) cümlesiyle motifin masaldaki belirleyiciliği üzerinde durmuştur. A. N. Vesselovski'nin *Poetika*'sının ikinci cildinde ifade ettiğine göre masalın konusunu motifler bütünü oluşturur. Bu nedenle bir masalın önce motifleri belirlenmelidir (Propp, 1987, s. 30-31). Araştırmacıların motifin sözlü anlatıların önemli bir ögesi olduğu konusunda hemfikir oldukları söylenebilir.

Stith Thompson, halk edebiyatı motiflerinin sistematik bir şekilde tasnif edilmesi için 1932-1936 yılları arasında tamamlayıp 1955'te güncelleyerek genişlettiği altı ciltlik *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements In Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (*Halk Edebiyatının Motif Dizini: Masallar, Türküler, Mitler, Hayvan Masalları, Ortaçağ Aşk Hikayeleri, Kıssalar, Kısa ve Komik Ortaçağ Masalları, Fıkralar ve Yöresel Efsanelerdeki Anlatı Ögelerinin Sınıflandırılması*) adlı eserini hazırlamıştır. Thompson'a göre "motif, bir masaldaki gelenekte kalma gücüne sahip en küçük unsurdur" (1946, s. 415). Max Lüthi (1971), Umay Günay (1975) ve Saim Sakaoğlu (1980) gibi halkbilimciler de bu tanıma benimsemiş ve motifin masalın devamlılığındaki rolüne dikkat çekmişlerdir. Motifin gelenekte devam edebilme gücüne sahip olabilmesi için alışılmadık ve çarpıcı bazı niteliklere sahip olması gerektiğini belirten Thompson motifleri; "Tanrılar, alışılmadık hayvanlar, cadılar, devler, periler gibi olağanüstü yaratıklar veya en sevilen küçük çocuk, zalim üvey anne gibi geleneksel insan karakterlerinden oluşan masal kahramanları", "olayların arka planındaki büyü

nesneler, sıra dışı gelenekler, garip inanışlar gibi unsurlar” ve “büyük çoğunluğu oluşturan tek olaylar” olmak üzere üç temel grupta değerlendirmiştir (1946, s. 415–416). Bu sistematik yaklaşım, yalnızca tekil motifleri değil, bunların anlatı içindeki dizilim ve işlevlerini de inceleme imkânı sunmuştur. 2004’te Aarne ve Thomson’un masal tipleri kataloğunu geliştiren Uther, motifin bu üç unsurun bir kombinasyonu olabileceğini söylemiş, bir anlatı birimi olarak motifin hangi diğer motiflerle birleştirilebileceğini belirleyen bir dinamiğe tabi olduğunu ve bu nedenle de motiflerin anlatıların temel yapı taşlarını oluşturduğunu belirtmiştir (Uther, 2011a, s. 10).

Literatürde *MIFL* kısaltmasıyla, halkbilimciler arasında ise kısaca *Motif İndeks* olarak bilinen bu indeksin amacı “dünyanın her yerindeki masal öğelerindeki özdeşliği veya benzerliğini göstererek kolaylıkla incelenebilmesini sağlamaktır” (Thompson, 1946, s. 416). Thompson, motifleri tematik bir yaklaşımla 23 ana başlık altında alfabetik olarak sıralamış; bu başlıkları alt kategorilere ayırarak sistematik bir numaralandırma yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntem, araştırmacıların anlatılardaki motifleri dizinde kolaylıkla bulmasını sağlamıştır. Alan Dundes’in vurguladığı gibi, bu indeks halkbilimciler için en değerli kaynaklardan biridir (1999, s. 130). Motiflerin alfabetik ve sayısal kodlamayla düzenlenmesi hem pratiklik sağlamış hem de karşılaştırmalı çalışmalara olanak tanıyarak halk anlatılarının motif düzeyinde incelenmesinde önemli bir yenilik getirmiştir.

Thompson *Motif İndeks*’in 1955’te gözden geçirilmiş baskısına yazdığı ön sözde “tüm dünyadaki geleneksel anlatının mümkün olduğunca temsil edebilir hâle getirildi”ğini (1966, s. 7) söyler. Bununla birlikte Erkan Karagöz’e göre Thompson, motif atlasını dünyanın belirli bölgelerinden derlenen anlatılardaki motiflerden oluşturduğundan eser tam anlamıyla tamamlanamamıştır. Ayrıca derlenen bir anlatının yeni varyantlarında farklı motiflerin ortaya çıkması da muhtemeldir. Türklerin yaşadığı coğrafi bölgelerden de yok denecek kadar az veri vardır. Türk anlatılarındaki motiflere *Motif İndeks*’te bazen yer verilmiş bazen de verilmemiştir. Bu durumu “dev motifi” üzerinden örneklendiren Karagöz, İdil-Ural coğrafyasında yaşayan Tatarların ve Başkurtların sihirli masallarında *Motif İndeks*’te geçmeyen 539 motif tespit etmiştir (2019, s. 79-80). Tuğba Bayrakdarlar da Türkmen masalları üzerine aile ile ilgili yaptığı motif incelemesinde indekste bulunmayan 522 motif belirlemiştir (2020, s. 713).

Thompson'un uyguladığı sınıflandırma yöntemi sayesinde *Motif İndeks*'te bulunmayan yeni bir motif tespit edildiğinde ilgili temanın sonuna eklemek mümkündür. *Motif İndeks*'e göre motif incelemesi yapan Türk halkbilimciler dizinde bulunmayan masalları tespit ettiklerinde motifin başına (T) harfi ekleyerek o motifin dizinde olmadığını ve Türk masallarına ait bir motif olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Ancak yapılan çalışmalarda ilgili motifin ilk defa kim tarafından bulunduğunu ve hangi çalışmada tespit edildiğini saptamak zor olduğundan Karagöz, *Tatar-Başkurt Sihirli Masalları Üzerine Karşılaştırmalı Motif Çalışması (Aktarma-Motif Tespiti (Motif-Index of Folk Literature'ye Göre)- Motif Dizini)* (2016) adlı doktora tezinde kısaltma yoluyla araştırmacı ad ve soyadının kodlandığı bir atıf sistemi geliştirmiştir. Bu sisteme göre masal metinlerinde tespit edilen motifler, buldukları satırın üzerinde kodlanarak belirtilmiş; yeni bulunan motifler, indeks numarası devam ettirirken nokta yerine kısa çizgi (-) kullanılarak kaydedilmiştir. Motiflerin orijinal adı ve Türkçe çevirisi, ilgili kod ile sunulmuştur (Karagöz, 2021, s. 134-140).

Karagöz'ün kullandığı atıf sistemine şöyle bir örnek verilebilir: B211.3-11. Speaking egale/Konuşan kartal (MEK) BOM: 9 (Karagöz, 2021, s. 670). Bu yöntem, özellikle Türk masalları gibi indekste yer almayan unsurların literatüre dahil edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Karagöz'ün geliştirdiği metodu kullanan Tuğba Bayrakdarlar da 2020 yılında *Türkmen Masallarında Aile Motifleri Üzerine Bir İnceleme* adında bir doktora tezi hazırlamıştır. Bayrakdarlar da çalışmasında *Motif İndeks*'te geçmeyen motifleri (MTB) "Motif Tuğba Bayrakdarlar" koduyla göstermiştir (2020, s. 55).

Bu makalede de Âşık İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu ve çevresinden derleme yoluyla kayıt altına aldığı masalların motifleri incelenmiştir. *Motif İndeks*'te geçmeyen motifler Karagöz'ün geliştirdiği yöntem doğrultusunda "Motifin Kod numarası + Motifin İngilizce Orijinali + Motifin Türkçe çevirisi" ve motifi tespit eden kişinin isminin kısaltılması "MEB" (Ezgi Berk) şeklinde gösterilmiştir. Karagöz ve Bayrakdarlar'ın çalışmasında yer verilen *Motif İndeks*'te olmayan motifler incelediğimiz masalarda tespit edilmiş ise ilk gösterene dikkat çekmek için (MEK/MEB) veya (MTB/MEB) olarak belirtilmiştir.

Motif İndeks'in Türkçeye tam bir çevirisi yapılmamıştır. Türkiye'de indeksten faydalanan araştırmacılar sadece tespit ettikleri motiflerin çevirisini çalışmalarına dâhil etmişlerdir. Karagöz'ün doktora tezinde üst ve birinci derece alt başlıklarıyla çevrilen listeye tezin kitaplaştırıldığı çalışmada "Bir Başvuru Eseri Olarak 'Motif-Index of Folk-Literature'ın Belirgin Özellikleriyle Tematik Düzeni" (Karagöz, 2021, s. 38-122) başlığıyla yer verilmiştir. Böylece *Motif İndeks*'in ana hatlarıyla Türkçe çevirisine ulaşmak mümkün hâle gelmiştir. Bu çalışmada da motif çalışmalarında ortaklığı sağlayabilmek için ana başlıklarda bu listeden yararlanılmıştır. Alt başlıklardaki motiflerin çevirisinde söz konusu listeden faydalanılmakla birlikte tarafımızca çevrilen alt başlıklar da olmuştur.⁸

Türkiye'de başta masal olmak üzere efsane, destan, halk hikâyesi gibi anlatı türlerinde Thompson'un metoduna göre motif tespitleri yapılmıştır. Karagöz buradan yola çıkılarak millî bir motif atlasının oluşturulabileceğini, bu atlasın Türk boylarının ve geniş çerçevede de dünya halk anlatılarının karşılaştırmalı çalışmalarına imkân sağlayacağını, ayrıca farklı alanlardaki sanatçılara eser ve ürün oluşturmada fikir ve ilham vereceğini söyleyerek motif tespitinin önemine değinmiştir (2021, s. 140-141). Bu bağlamda bu makalede; yöresel derlemelerle tespit edilen masallardaki *Motif İndeks*'te olmayan motiflerin varlığına dikkat çekmek; masalların evrensel olmakla birlikte millî taraflarının motifler aracılığıyla belirginlik kazandığı ifade edilmek istenmiştir.

Bu çalışmada incelenen masallar, Ozanoğlu'nun *Dil-Edebiyat: Hikâyeler-Masallar-Fıkralar-Konuşmalar I-II-III-IV* etüdündeki sıra bozulmadan takip edilmiştir. İncelenen 106 masalın adı, yer aldığı cilt, sayfaları ve biliniyorsa kaynak kişi bilgileri aşağıdaki gibidir:⁹

1. Hırsuz Tahsin, C.I., s. 4-13. Rifat Alkan, Araç- Çay Mahallesi
2. Zann Uşakları, C.I., s. 14-16.
3. Keloğlan'ın Gurnazlığı, C.I., s. 17-20. Fazlı Bayraktar, Araç.
4. Ufak Bi Gezintü, C.I., s. 21-24. Fazlı Bayraktar, Araç.
5. Köse Madaz, C.I. s. 25-27.
6. Köylü Gızı, C.I., s. 32-34. Fazlı Bayraktar, Araç.
7. Nasihat, C.I., s.38-39, Fazlı Bayraktar, Araç.
8. Memet A İstanbul, C.I., s. 40-43. Fazlı Bayraktar, Araç.

9. Keloğlan, C.I., s. 46-47. Fazıl Bayraktar, Araç.
10. Fadim Garının Hırsı, C.I., s. 96. Doğan Doğrueri, Taşköprü- Tabakhane Mah.
11. Galbur, C.I., s. 100-101.
12. İyilin Sonu, C.I., s. 103-109.
13. Sihribaz, C.I., s.110-114 (Bu masalın bir bölümü 125. sayfada yer almaktadır.) Fazıl Bayraktar, Araç-Dotla.
14. Tilki ile Köpek, C.I., s. 115-119.
15. Terazî Hakkı, C.I., s. 120-122.
16. Horozunan Tilki, C.I., s. 124-127. Osman Tunçel, Taşköprü-Aksaray.
17. Kötülüğün Sonu, C.I., s. 128-131. Fazıl Bayraktar, Araç-Dotla.
18. Keloğlan'ın Başına Gelenler, C.I., s. 132-142. Rifat Alkan, Araç-Çay Mah.
19. Memet Ayınan Anşa Gadun, C.II., s. 144-146. Yaşar Çelebi, İnebolu-Kızılkara Köyü.
20. Kelolan'ın Başından Geçenle, C.II., s. 150-152. Ali Fakih, Daday-Bezirgan Köyü.
21. Zümrüt Anga, C.II., s. 216-228.
22. Baltabıyık, C.II., s. 229-238.
23. Barmak Çocuk, C.II., s. 239-244. Kemal Demirhan, Daday-Sorkun.
24. Dev Gızı, C.II., s. 245-248. Ahmet Demirci, Daday.
25. Kelolanın Başına Gelenle, C.II., s. 249-254.
26. Üç Köse, C.II., s. 268-272. Halil Bakan, Daday-Uzbannar.
27. Bi Hirsuzla Bi Yankesici, C.II., s. 273-277. Ali Fakih, Daday-Bezirgan Köyü.
28. Sihirli Parmak, C.II., s. 319-321.
29. Söz Dutmanun Garşulu, C.II., s. 322-324.
30. Gırkına Buden Gırak, C.II., s. 327-335. Fazıl Bayraktar, Araç-Dotla.
31. Üç Yolcu, C.II., s. 336-338. İbrahim İleri.
32. Kelolan'ın Dev Garısı, C.II., s. 339-342. İsmail Durak, Devrekâni-Çayırçık.
33. Soydan soya, C.II., s. 343-344.
34. Anlaşamamazlık, C.II., s. 345-350. İbrahim İleri, Devrekâni-İncesu.
35. Ferman, C.II., s. 351. Sarhoş İsmail, Devrekâni-Çayırçık.
36. Vaktinde Gelen Bela Sabrın Sonu, C.III., s. 372-375. Kamil Odabaşı, Küre-Odabaşı Köyü.
37. Gahrıman Memet A, C.III., s. 376-381. Kamil Odabaşı, Küre-Odabaşı Köyü.
38. Sini, C.III., s. 382-383. Ahmet Bozkurt, Küre.
39. Üç Hovarta Bi Dolapta, C.III., s. 387-389. Orhan Dağlı, Küre-Merkez.
40. Gurdunan Köpek, C.III., s. 394.
41. Suyu Bulanduma, C.III., s. 395.
42. Üç Ölküz, C.III., s. 396-397.
43. Öküzün Vasiyeti, C.III., s. 399.

44. Dana Öğüreyken, C.III., s. 400.
45. Geçinin Zerhoşlu, C.III., s. 401.
46. Tilkinin Muhtarlı, C.III., s. 402.
47. Yılanınan Gaplumba, C.III., s. 403.
48. Avustos Böceyi, C.III., s. 404.
49. Büyük Balın Vasıyeti, C.III., s. 405.
50. Bitlerin Derdleşmesi, C.III., s. 405.
51. Hele Gözüme, C.III., s. 407.
52. Serçenin Gahrimanı, C.III., s. 408.
53. Leyleyin Namusu, C.III., s. 409.
54. Muradına Eren Balıkçı, C.III., s. 425-426.
55. Sabrın Sonu, C.III., s. 427-431.
56. Adsız, C.III., s. 435-443.
57. Altın Kanat, C.III., s. 444-449. Yaşar Çelebi, İnebolu-Kızılkara Köyü.
58. Ayıdan Guyo, C.III., s. 450-452. Yaşar Çelebi, İnebolu-Kızılkara Köyü.
59. Büyük Av, C.III., s. 453-455.
60. Serseri, C.III., s. 460-462. Yaşar Çelebi, İnebolu-Kızılkara Köyü.
61. Bir Serseri, C.III., s. 463-466. Yaşar Çelebi, İnebolu-Kızılkara Köyü.
62. Kedinin Sıçannarınan Helalaşması, C.III., s. 489.
63. Sıçannarın Gurultayı, C.III., s. 491.
64. Aslanınan Kedi, C.III., s. 492.
65. Kedinin Sıçan Dutması, C.III., s. 493.
66. Bizden de Gorkan Varımış, C.III., s. 494.
67. Davşan Gaplumbayınan Yarışa Çıkmış, C.III., s. 495.
68. Akıllı Gız, C.III., s. 505-508.
69. Ögsüz Gız, C.III., s. 509-512.
70. Keçi Gız, C.III., s. 513-517.
71. Münakaşa, C.III., s. 518-522.
72. Arzu, C.III., s.523-526.
73. Garanlık Buba, C.III., s. 527-531.
74. Akılsız Olan, C.III., s. 532-536.
75. Yalan, C.III., s. 537-539. Mehmet Gürbüz, Taşköprü-Harmancık Mahallesi.
76. Açtırma Gutuyu, C.III., s. 540-544. Mehmet Gürbüz, Taşköprü-Harmancık Mahallesi.
77. Balıkçı Torbası Deyil Sultan Başı, C.III., s. 545-549. Mehmet Gürbüz, Taşköprü-Harmancık Mahallesi.
78. Hocanın Eşe, C.III., s. 565-570. Fazıl Bayraktar, Araç-Dotla.

79. Yusuvarlak Tostoparлак Gıllı Börek, C.III., s.588-591. Hasan Girgin, Taşköprü-Kise Köyü.
80. Av Masalı, C.III., s. 592.
81. Oldu Olacak Bize, C.III., s. 593-594.
82. Kelolan Zengin Oldu, C.III., s. 595-597. Osman Tuncel, Taşköprü-Aksaray.
83. Gahriman Padişah Goca Guş, C.III., s. 598-612. Salim Yılmaz, Taşköprü-Çaylaklar.
84. Kelolan, C.III., s. 613-615. Cevat Vural, Taşköprü-Çaylaklar.
85. Çarşambadır Çarşamba, C.III, s. 616-617. Doğan Doğrueri, Taşköprü-Tabakhane Mahallesi
86. Haramiler, C.III., s. 618-619. Doğan Doğrueri, Taşköprü-Tabakhane Mahallesi.
87. Gıpmışla, C.III., s. 620-621. Doğan Doğrueri, Taşköprü-Tabakhane Mahallesi.
88. İki Gardeş, C.III., s.622-627. Hüsnü Akdoğan, Taşköprü-Harmancık.
89. Muradına Eren Dilber, C.III., s. 628-633. Mehmet Gürbüz, Taşköprü-Harmancık.
90. Ali Cengiz Oyunu, C.III., s. 634-638. Mehmet Gürbüz, Taşköprü-Harmancık.
91. İki Gardaş, C.III., s.639-643. Fehmi Ünal, Taşköprü-Aksaray.
92. Erikci Goca, C.III., s. 644-647.
93. Amak Hirsuz, C.III., s. 648-652. Cemal Tekin, Tosya Hoca İmat Mahallesi.
94. Tilkinin Yargıçlığı, C.III., s. 701-711.
95. Horoz ile Tilki, C.III., s. 712-713.
96. Kedinin Ustalığı, C.III., s. 714-716. Mahmut Kökyay, Taşköprü-Yazı Hamit Köyü.
97. Dünya Güzeli, C.III., s. 717-721. Cemal Yıldız Tekin, Tosya-Hoca İmad Mahallesi.
98. Gahriman Giz, C.III., s. 722-727. Cemal Yıldız Tekin, Tosya-Hoca İmad Mahallesi.
99. Köse Dayı, C.III., s. 728-730. İbrahim Şendağ, Tosya-Yeniler.
100. Masun Gardaşla, C.III., s. 731-734. Doğan Doğrueri, Taşköprü-Tabakhane Mahallesi. 101. Buba Sanatı, C.III., s. 735-740. Numan Aydoğu, Taşköprü-Köçekli.
102. Ben Yimen, C.III., s. 741. Mahmut Kökyay, Taşköprü-Yazı Hamit Köyü.
103. Altun Yamur, C.III., s. 746-748. Mehmet Gürbüz, Taşköprü-Harmancık Mahallesi. 104. Bi Atladın Çokurge İki Atladın Çokurge, C.III., s.749-754. Mehmet Gürbüz, Taşköprü-Harmancık Mahallesi.
105. Karga ile Tilki, C.III., s.797-798.
106. Tozdan Dumandan Ferman Okunmuyor, C.III., s. 799-803.

Bu 106 masalın ATU tip kataloğuna göre (Uther, 2011a, 2011b, 2011c,) 29'unun sihir (büyü) masalı, 28'inin gerçekçi masal, 28'inin hayvan masalı, 14'ünün mizahi masal, 4'ünün zincirleme masal ve 3'ünün aptal dev masalı olduğu görölmüştür. 106 masaldan 33'ü ATU kataloğunda bulunmamaktadır. Bu tespit, Türk masallarının tip kataloğunun hazırlanması gerekliliğini bir kere daha ortaya koymuştur.

Adı geçen 106 masalda 514 motif tespit edilmiştir. Bu motiflerden 457'si Stith Thompson'ın *Motif-Index of Folk-Literature* adlı eserinde yer almakta, 57 motif ise ilgili indekste tanımlı olarak bulunmamaktadır. 57 motif, incelenen Kastamonu masallarında tespit edilmiş olup mevcut motif indeksinde karşılığı bulunmayan örnekler olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, söz konusu motiflerin sisteme nasıl dahil edilebileceğine dair Erkan Karagöz'ün önerdiği yöntem esas alınmış ve motiflere bu doğrultuda kodlar verilmiştir. Böylece, ele alınan masallarla sınırlı olmak üzere sistematik bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

Tablo 1. İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan derlediği masallarda geçen *Motif İndeks*'teki motiflerin dağılımı

<i>Motif İndeks</i>'teki Ana Motif Başlığı	İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan Derlediği Masallarda Tespit Edilen Alt Motif Sayısı	Alt Motiflerin İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan Derlediği Masallarda Görülme Sıklığı
B. Animals / Hayvanlar	47	121
C. Tabu / Yasak	7	41
D. Magic / Sihir	40	79
E. The Dead / Ölüler	3	3
F. Marvels / Olağanüstülükler	48	141
G. Ogres / İnsan Yiyen Devler	13	25
H. Tests / Sınamalar	32	65
J. The Wise and The Foolish / Bilgelik ve Aptallık	16	60
K. Deceptions / Aldatmacalar	28	88
L. Reversal of Fortune / Talihi (Kaderi) Tersine Çevirme	17	56
M. Ordaining The Future / Geleceği Atama (Tadir Etme)	5	19
N. Chance and Fate / Şans ve Kader	29	86
P. Society / Toplum	42	227
Q. Rewards and Punishments / Ödüller ve Cezalar	26	76
R. Captives and Fugitives / Esirler ve Kaçaklar	8	19

S. Unnatural Cruelty / İnsanlık Dışı Acımasızlık	15	34
T. Sex / Cinsellik	36	91
U. The Nature of Life / Hayatın Tabiatı	2	30
V. Religion / İnanç	3	7
W. Traits of Character / Kişiliğin Özellikleri	19	52
X. Humor / Mizah	3	6
Z. Miscellaneous Groups of Motifs / Çeşitli Motif Grupları	18	113
Toplam	457	1439

Tablo 1'e göre *Motif İndeks*'teki 23 ana motif başlığından 22'sine ait 457 alt motif başlığı ve toplam 1439 masal motifi tespit edilmiştir. İncelemede "A. Mythological Motifs / Mitolojik Motifler" başlığında motif tespit edilememiştir. "F. Marvels / Olağanüstülükler" (48 motifte 141 kez), "B. Animals / Hayvanlar" (47 motifte 121 kez), "P. Society / Toplum" (42 motifte 227 kez) ve "D. Magic / Sihir" (40 motifte 79 kez) ana başlıklarında kırkın üzerinde motif tespit edilmesi İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan derlediği masalarda olağanüstülükler, hayvan, toplumla ilgili motifler ve sihir motiflerinin öne çıktığını göstermektedir.

"T. Sex / Cinsellik" (36 motifte 91 kez), "H. Tests / Sınamalar" (32 motifte 65 kez), "N. Chance and Fate / Şans ve Kader" (29 motifte 86 kez), "K. Deceptions / Aldatmacalar" (28 motifte 88 kez), "Q. Rewards and Punishments / Ödüller ve Cezalar" (26 motifte 76 kez), "Z. Miscellaneous Groups of Motifs / Çeşitli Motif Grupları" (18 motifte 113 kez), "W. Traits of Character / Kişiliğin Özellikleri" (19 motifte 52 kez), "L. Reversal of Fortune / Talihi (Kaderi) Tersine Çevirme" (17 motifte 56 kez), "J. The Wise and The Foolish / Bilgelik ve Aptallık" (16 motifte 60 kez), "S. Unnatural Cruelty / İnsanlık Dışı Acımasızlık" (15 motifte 34 kez), "G. Ogres / İnsan Yiyen Devler" (13 motifte 25 kez) ile belirtilen motif gruplarının örneklerine ise on beş ile kırk arasında rastlanmıştır.

Kastamonu'dan derlenen masalarda "R. Captives and Fugitives / Esirler ve Kaçaklar" (8 motifte 19 kez), "C. Tabu / Yasak" (7 motifte 41 kez), "M. Ordaining The

Future / Geleceği Atama (Takdir Etme)” (5 motifte 19 kez), “X. Humor / Mizah” (3 motifte 6 kez), “V. Religion / İnanç” (3 motifte 7 kez), “E. The Dead / Ölüler” (3 motifte 3 kez), “U. The Nature of Life / Hayatın Tabiatı” (2 motifte 30 kez) motif gruplarında ise daha az motif tespit edilmiştir.

“B. Animals / Hayvanlar” (47 motif, 121 tekrar) motif grubunun en sık karşılaşılan motiflerden olması yukarıda belirtildiği üzere 106 masaldan dörtte birinden fazlasının (28 masal) hayvan masalı olması ve hayvan figürlerinin genellikle öğretiler veya karakter özelliklerini yansıtmak için kullanılmasının neticesidir. “F. Marvels / Olağanüstülükler” (48 motif, 141 tekrar) ve “D. Magic / Sihir” (40 motifte 79 kez) motif gruplarının ilk sıralarda gelmesinin sebebi de 106 masalın dörtte birinden daha fazlasının (29 masal) sihir (büyü) masalı olmasıyla ilişkilendirilebilir. “B. Animals / Hayvanlar” ve “F. Marvels / Olağanüstülükler” motif gruplarından sonra “P. Society / Toplum” (42 motif, 227 tekrar) başlığı ön plana çıkmıştır. Bu durum, masalların toplumsal değerleri, kuralları ve normları aktaran anlatılar olarak işlev gördüğünün göstergesidir. Toplumla ilgili motiflerin bu kadar sık yer alması, masalların halkın sosyal yapısını ve ilişkilerini yansıttığını ve toplumsal mesajlar verdiğini ortaya koymaktadır. Yine 106 masaldan dörtte birinden fazlasının (28 masal) gerçekçi masal olmasıyla da bu motif grubunun yoğunluğu arasında bir ilgi olduğu söylenebilir.

Tablo 2. İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan derlediği masalarda olup *Motif İndeks*'te olmayan motiflerin dağılımı

Motif İndeks'teki Ana Motif Başlığı	İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan Derlediği Masalarda Tespit Edilen Alt Motif Sayısı	Alt Motiflerin İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan Derlediği Masalarda Görülme Sıklığı
A. Mythological Motifs / Mitolojik Motifler	-	-
B. Animals / Hayvanlar	7	7
C. Tabu / Yasak	-	-
D. Magic / Sihir	5	12
E. The Dead / Ölüler	1	1
F. Marvels / Olağanüstülükler	5	6
G. Ogres / İnsan Yiyen Devler	2	2

H. Tests / Sınamalar	1	1
J. The Wise and The Foolish / Bilgelik ve Aptallık	-	-
K. Deceptions / Aldatmacalar	9	23
L. Reversal of Fortune / Talihi (Kaderi) Tersine Çevirme	-	-
M. Ordaining The Future / Geleceği Atama (Takdir Etme)	-	-
N. Chance and Fate / Şans ve Kader	5	8
P. Society / Toplum	9	14
Q. Rewards and Pnishmentes / Ödüller ve Cezalar	-	-
R. Captives and Fugitives / Esirler ve Kaçaklar	-	-
S. Unnatural Cruelty / İnsanlık Dışı Acımasızlık	1	3
T. sex / Cinsellik	1	1
U. The Nature of Life / Hayatın Tabiatı	-	-
V. Religion / İnanç	6	10
W. Traits of Character / Kişiliğin Özellikleri	-	-
X. Humor / Mizah	2	4
Z. Miscellaneous Groups of Motifs / Çeşitli Motif Grupları	3	29
Toplam	57	121

Tablo 2, İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan derlediği masalarda tespit edilen ancak *Motif İndeks*'te bulunmayan motiflerin sayısını göstermektedir. Tabloya göre *Motif İndeks*'te geçmeyen 57 motif alt başlığının İhsan Ozanoğlu'nun derlediği masalarda 121 kez geçtiği tespit edilmiştir. İncelenen masalarda "A. Mythological Motifs / Mitolojik Motifler", "C. Tabu / Yasak", "J. The Wise and The Foolish / Bilgelik ve Aptallık", "L. Reversal of Fortune / Talihi (Kaderi) Tersine Çevirme", "M. Ordaining The Future / Geleceği Atama (Takdir Etme)", "Q. Rewards and Pnishmentes / Ödüller

ve Cezalar”, “R. Captives and Fugitives / Esirler ve Kaçaklar”, “U. The Nature of Life / Hayatın Tabiatı” ve “W. Traits of Character / Kişiliğin Özellikleri” ana motif başlıklarında yeni bir alt motif tespit edilmemiştir.

Motif İndeks'te bulunmayan 57 motiften 9'u Erkan Karagöz (2016) ve Tuğba Bayrakdarlar'ın (2020) çalışmalarında da tespit edilen ortak motiflerdendir. 48 alt motif ise incelenen masalarda tarafımızca tespit edilmiştir.

İhsan Ozanoğlu'nun derlediği masalarda tespit ettiğimiz motifleri Karagöz'ün *Motif İndeks*'te bulunmayan motifleri indekse yerleştirme yöntemine göre şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 3. İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu'dan derlediği masalarda yer alan motiflerin *Motif İndeks*'e göre motif dizini

Motif Kodu	Motif Adı	Yer Aldığı İOM (İhsan Ozanoğlu Masalı)
B103.0-9.	Golden strokes by cock / Horoz tarafından altın üretilmesi (MEB)	İOM: 58
B211.3-10.	Speaking phoenix/ Konuşan zümrüdüanka (MEB)	İOM: 21
B211.3-11.	Speaking eagle/ Konuşan kartal (MEK/MEB)	İOM: 52
B211.4-3.	Speaking cicada/ Konuşan ağustos böceği (MEB)	İOM: 48
B211.6-2.	Speaking turtle (tortoise) Konuşan kaplumbağa (MEK/MEB)	İOM: 47
B469-11.	Helpful phoenix/ Yardımcı zümrüdüanka kuşu (MEB)	İOM: 21
B493-5.	Helpful snake / Yardımcı yılan (MEB)	İOM: 20
D936-2.	Magic country / Sihirli ülke (MEB)	İOM: 18, 21
D1279-	Magic sound / Sihirli ses (MEB)	İOM: 81
D1279-1.	Magic word / Sihirli söz (MEB)	İOM: 26, 70, 76, 90
D1304-	The reason for sleep is the magic object / Uykunun sebebi sihirli objedir (MEB)	İOM: 1, 89
D1654.3-2.	İndelible marks on the body / Vücuttaki silinmez işaretler (MEB)	İOM: 56, 71

E128-	Resurrection through child / Çocuk vasıtası ile tekrar dirilme (MEB)	İOM: 89
F506-	Extraordinary woman / Olağanüstü kadın (MEB)	İOM: 89
F829-4	Extraordinary mirror / Olağanüstü ayna (MEB)	İOM: 18
F879-	Extraordinary box / Olağanüstü kutu (MEB)	İOM: 76
F929-4.	Small animals found in the human body / İnsan vücudunda bulunan küçük hayvanlar (MEB)	İOM: 22
F980-11.	Extraordinary snake / Olağanüstü yılan (MEB)	İOM: 18, 22
G361.1-6.	Nine-headed ogre/ Dokuz başlı dev (MEK/MEB)	İOM: 21
G407-	Take Shelter in the giant's house / Devine sığınma (MEB)	İOM: 23
H359-4.	Stuitor test: fulfilling the conditions of the king's daughter / Damat sınaması: padişahın kızının şartlarını yerine getirme (MTB/MEB)	İOM: 1
K93-	Cheating is done to win the exam / İmtihanı kazanmak için hile yapılır (MEB)	İOM: 37
K690-	Escape from the giant / Devden kaçma (MEB)	İOM: 23, 24, 32
K1931-8.	Impostors leave the hero in a deserted place / Sahtekârlar kahramanı ıssız bir yere bırakırlar (MEB)	İOM: 69
K2215-	Treacherous father / Hain baba (MTB/MEB)	İOM: 22, 69, 79, 91
K2219-1.	Treacherous stepmother / Hain üvey anne (MTB/MEB)	İOM: 59, 69, 79
K2295-6.	Treacherous snake / Hain yılan (MEB)	İOM: 47
K2302-	Fake bride lies to her husband / Sahte gelin kocasına yalan söyler (MEB)	İOM: 89
K2305-	Do business fraudulently / Hile ile iş yapma (MEB)	İOM: 72
K2307-	Possession of property by fraud / Hile ile mal sahibi olma (MEB)	İOM: 12, 23, 25, 26, 99, 37, 84, 105
N2.5-3.	Bet with the king / Kral ile bahse girme (MEB)	İOM: 75, 104
N2.6-4.	Bet with sister / Kız kardeşler ile bahse girme (MEB)	İOM: 88

N138-	Get rich with the gift of an animal / Hayvanın hediyesi ile zengin olma (MEB)	İOM: 12, 18, 58
N401-	Accidentally resurrect / Kazara yeniden dirilme (MEB)	İOM: 89
N844-3.	White bearded old man helping / Yardım eden ak sakallı ihtiyar (MEB)	İOM: 90
P43-	Imam / Hoca (MEB)	İOM: 38, 59
P424-6.	Midwife / Ebe (doğum ebesi) (MEB)	İOM: 88
P429-2	Geomancy / Remil atma (MEB)	İOM: 22
P431-	Merchant / Tüccar (MEB)	İOM: 30
P444-2.	Woodcutter / Oduncu (MEB)	İOM: 23, 91
P450-	Jeweler / Kuyumcu (MEB)	İOM: 21
P459-2.	Helva maker / Helvacı (MEB)	İOM: 39
P475-3.	Forty thieves / Kırk harami (MEB)	İOM: 86
P486-	Bather / Hamamcı (MEB)	İOM: 72, 93, 85, 89
S21-6.	Cruel brother / Zalim erkek kardeş (MEB)	İOM: 17, 21, 57
T130-1.	Becoming co-in-laws / Dünür olma (MTB/MEB)	İOM: 70
V56-	Five Daily prayers / Beş vakit namaz (MEB)	İOM: 1
V56-1.	Morning prayer / Sabah namazı (MEB)	İOM: 73, 83
V56-2.	Noon prayer / Öğle namazı (MEB)	İOM: 60
V57-4.	Prayer to have a children / Çocuk sahibi olmak için dua (MTB/M..)	İOM: 70
V206-1.	Dervish / Derviş (MEB)	İOM: 22, 75, 83, 89
V207-	Imam / İmam (MEB)	İOM: 71
X925-	Extraordinarily small lies about people / Olağanüstü küçüklükte insan hakkında yalanlar (MEB)	İOM: 23, 85
X1485-	Lies about roses / Güller hakkında yalanlar (MEB)	İOM: 55, 89

Z64-2.	Idioms / Deyimler (MEB)	İOM: 3, 8, 11, 18, 23, 27,37, 61, 61, 61, 67, 70, 70, 76, 77, 96, 105, 106, 106
Z71.8-8-8.	Formulistic number: twenty / Formülistik sayı: yirmi (MEB)	İOM: 68
Z71.12-1.1.	Wedding lasting for forty days and forty nights / Kırk gün kırk gece düğün (MTB/MEB)	İOM: 1, 6, 18, 21, 57, 77, 91, 97, 100

Tablo 3'te *Motif İndeks*'te geçmeyen 57 motif sıralanmıştır. 57 motiften Erkan Karagöz'ün (2016) tespit ettiği "B211.3-11. Speaking eagle/Konuşan kartal (MEK), B.211.6-2. Speaking turtle/Konuşan kaplumbağa (MEK) ve G361.1-6. Nine-headed ogre/ Dokuz başlı dev (MEK)" üç alt motif başlığı ile Tuğba Bayrakdarlar'ın (2020) tespit ettiği "H259-4. Suitor test: fulfilling the conditions of the king's daughter/Damat sınaması: padişahın kızının şartlarını yerine getirme (MTB), K2215-Treacherous father/Hain baba (MTB), K2219-1. Treacherous stepmother/Hain üvey anne (MTB), T130-1. Becoming co-in-laws/Dünür olma (MTB), V57-4. Prayer to have a child/Çocuk sahibi olmak için dua (MTB), Z271.12-1.1. Wedding lasting for forty days and forty nights/Kırk gün kırk gece düğün (MTB)" altı alt motif başlığı ortak tespit edilen motiflerdir. Tarafımızca tespit edilen 48 alt motif başlığı, *Motif İndeks*'te yer almamakla birlikte incelenen Ozanoğlu masallarında bulunan motifler olarak kayda geçirilmiştir. Bu durum Türk masallarının motif zenginliğinin bir göstergesidir.

Sonuç

Masal motiflerinin tespiti, ait olduğu toplumun dünyaya bakışını, değer yargılarını, yaşam biçimini ve edindiği tecrübeler sonucu geliştirdiği tavır ve tutumları anlamaya katkı sağlar. Türk masallarının Stith Thompson'un *Motif İndeks*'inde yer alan ortak motiflere sahip olması, masalların evrensel tarafını gösterirken *Motif İndeks*'te yer almayan motifler ise masal motiflerindeki çeşitliliği göstermektedir. *Motif İndeks*'te Türk Dünyası anlatılarının sınırlı olması ve *İndeks*'in yeni bulunan motifleri eklemeye izin veren yapısı araştırmacıları Türk masallarında tespit edilen motiflerin indekse nasıl yerleştirileceğine dair yöntem geliştirmeye yöneltmiştir. Erkan Karagöz'ün yukarıda bahsedilen doktora tezinde belirlediği yöntem Tuğba Bayrakdarlar tarafından da

uygulanmıştır. Adı geçen araştırmacıların İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) ve Türkmen masallarına uyguladığı bu yöntem pratik ve faydalı görüldüğünden bu makalede 1945-1965 yılları arasında İhsan Ozanoğlu tarafından Kastamonu'dan derlenen masalların motiflerinin tespitinde de kullanılmıştır. İncelenen masalarda toplam 514 motif tespit edilmiştir. Bu motiflerden 457'si Thompson'ın *Motif Index of Folk-Literature* adlı çalışmasında tanımlanmıştır. Geriye kalan 57 motif ise söz konusu indekste yer almamaktadır. Bu 57 motiften 9'unun Karagöz ve Bayrakdarlar tarafından Tatar-Başkurt ve Türkmen masallarında da tespit edildiği görülmektedir. Kalan 48 motif ise incelenen Kastamonu masallarında yer almakta olup mevcut indekste bulunmayan motifler olarak değerlendirilmiştir. Bu motifler, Karagöz'ün önerdiği yöntemle göre kodlanarak kayda geçirilmiştir. Yerel ve sahanın sınırları itibarıyla dar bir alandan derlenen masallardaki bu tespit, yereldeki masal derlemelerinin Türk Dünyası masalları ile ortak ve farklı yönlerini karşılaştırmada veri oluşturacaktır. Karagöz'ün geliştirdiği yöntem, yeni motiflerin *Motif İndeks*'e düzenli bir şekilde kaydedilmesine imkân verdiğinden halkbilimi çalışmaları için değerli bir katkı sağlamıştır. Bu yöntem, Türk masallarının uluslararası folklor literatürüne kazandırılmasında önemlidir. Ayrıca *Motif İndeks*'te olmayan motifleri ilk olarak kimin tespit ettiğinin kodlanarak gösterilmesi de Anadolu'dan derlenen masalarla Türk Dünyası masallarının karşılaştırmalarında kolaylaştırıcı olacaktır. Ozanoğlu'nun derlediği masalarda tespit edilen *Motif İndeks*'te bulunmayan 48 motif ise, evrensel bir tür olan masalda yerelleşme sürecinde meydana gelen değişim ve dönüşümleri belirleme imkânı sunacaktır. Masallardaki motifler, kültürel hafızanın ve toplumsal değerlerin nesilden nesile aktarılmasını sağlar. Motif incelemeleri, masalların sadece edebî bir tür olarak değil aynı zamanda kültürel birikim ve toplumsal hafıza açısından da değerli olduğunu gösterdiği için de önemlidir.

Notlar

¹ İhsan Ozanoğlu'nun kişiliğinin çeşitli cepheleri, halkevi faaliyetleri ve derlemeleri için Gülten Küçükbasımacı'nın *İcradan Kitaba/İhsan Ozanoğlu: Âşık Sazı ve Âşık Edebiyatı* (2024) adlı çalışmasına bakılabilir.

² Halkevlerinin faaliyetleri arasında derlemelerin önemli bir yer tutmasını kuruluş talimatnamesindeki "Dil ve Edebiyat Şubesi"nin görev ve amaçları arasında yer alan "Ana Türk dilinin bugünkü yazı ve edebiyatta kullanılmayan, fakat halk arasında yaşayan kelimeleri, istihlaları ile, millî masalları, ata sözlerini araştırıp toplar; Millî tarihin mahalli safhalarına, bilhassa eğer varsa muhitteki göçebe Türk aşiretleri arasında olmak üzere millî anane ve âdetleri tetkik eder." maddesi ile 1940'ta yapılan düzenleme ile "Halk dilinde

yaşayıp yazı dilinde kullanılmayan Türkçe söz ve tabirler ile folklor mahsullerini toplamak” (Türkmen, 2013, s. 77-78) olarak verilen şekli temellendirmiştir.

³ Ozanoğlu'nun halkbilimi alanındaki çalışmaları için Elif Değer'in *İhsan Ozanoğlu ve Halkbilim Alanındaki Eserleri* (2020) adlı çalışmasına bakılabilir.

⁴ Ozanoğlu'nun bu ana başlıklar altında hangi konuları derlediğine dair “Türk Kültürüne Hizmet Eden Mahallî Bir Değer: İhsan Ozanoğlu” (Küçükbasmacı, 2011) adlı çalışmaya bakılabilir.

⁵ Eserle ilgili olarak *İhsan Ozanoğlu'nun Masal Derlemeciliği* (Küçükbasmacı, 2009) adlı çalışmaya bakılabilir.

⁶ İhsan Ozanoğlu'nun Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesindeki eserleri, adı geçen etüt görüldükten sonra, Kastamonu İl Halk Kütüphanesine nakledilmiştir (Küçükbasmacı, 2009, s. 233). Bununla birlikte bu eser 100. Yıl İl Halk Kütüphanesinde tekrar görülmek istendiğinde bulunamamıştır.

⁷ Kastamonu Kız İlköğretmen Okulu 1956-1957 öğretim yılında açılmıştır (Kamer, 2008: 16).

⁸ Karagöz'ün listesinde yer almayan bazı başlıklar 2016 yılında çevrimiçi olarak yayımlanan *Motif Index of Folk-Literature*'den alınmış olup İngilizce metinden Türkçeye çevrilerek kullanılmıştır. *İndeks*'in orijinalini görmek için web adresine bakılabilir: *Motif Index of Folk-Literature*. (2016). Erişim: https://ia800301.us.archive.org/18/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf

⁹ Kaynak kişi bilgilerine incelenen etütte yer verilmediğinden, Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesinde görülüp Halk Kütüphanesine nakledildiği söylenen esere de tekrar ulaşamadığından bilgiler Küçükbasmacı'nın (2009, s. 240-253) çalışmasından alınmıştır.

Kaynaklar

Bayraktarlar, T. (2020). *Türkmen masallarında aile motifleri üzerine bir inceleme*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Değer, E. (2020). *İhsan Ozanoğlu ve halkbilim alanındaki eserleri*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kastamonu Üniversitesi.

Dundes, A. (1999). Motif indeks ve masal tip indeksi: bir değerlendirme. (Çev. Tolga Çetinkaya). *Millî Folklor*, S. 39, 130-135.

Günay, U. (1975). *Elazığ masalları (İnceleme)*. Atatürk Üniversitesi.

Kamer, S. T. (2008). *Kastamonu Eğitim Fakültesi tarihi (1956-1992)*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.

- Karagöz, E. (2016). *Tatar-Başkurt sihirli masalları üzerine karşılaştırmalı motif çalışması (aktarma-motif tespiti (motif-index of folk literature'ye göre) -Motif dizini)*. [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Karagöz, E. (2021). *İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) sihirli masalları üzerine karşılaştırmalı motif çalışması*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Karagöz, E. (2019). "Motif-index of folk-literature" kullanımı ve karşılaşılan bazı sorunlara çözüm önerileri. *Millî Folklor*, 124, 75-90.
- Küçükbasmacı, G. (2009), İhsan Ozanoğlu'nun masal derlemeciliği. *İhsan Ozanoğlu Sempozyumu Bildirileri*, Kastamonu Valiliği, 233-256.
- Küçükbasmacı, G. (2011). Türk kültürüne hizmet eden mahallî bir değer İhsan Ozanoğlu. *Dünya Evliya Çelebi Yılında II. Uluslararası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu, (ss.189-198), Romanya. 6-8 Eylül 2011 Köstence/Romanya, Bildiriler*. (Yayına Hzl. Salih Ünver). Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu, 189-198.
- Küçükbasmacı, G. (2024). *İcradan kitaba/ İhsan Ozanoğlu: Âşık sazı ve âşık edebiyatı*. Berikan.
- Luthi, M. (1971). *Marchen*. Stuttgart: Sammlung Metzler.
- Ozanoğlu, İ. (1947). *Kastamonu halkiyat ve harsiyatı: Dil-edebiyat: Hikâyeler, masallar, fıkralar, konuşmalar, IV cilt*. (Etüt) Demirbaş No. 129/1-2-3-4. Kastamonu 100. Yıl İl Halk Kütüphanesi.
- Ozanoğlu, İ. (1965). *Kastamonu müzesi arşivi: Edebî vesikalar (No: 2451-2500)*, (Etüt) Demirbaş No: 29, Kastamonu Livapaşa konağı etnografya müzesi.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik*. İletişim.
- Propp, V. (1987). *Masalın biçimbilimi*. (çev. M. Rifat S. Rifat), İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat.
- Sakaoğlu, S. (1980). *Anadolu-Türk efsanelerinde taş kesilme motifi ve bu efsanelerin tip kataloğu*. Kültür Bakanlığı.
- Thompson, S. (1946). *The folktale*. The Dryden Press. New York.
https://folkmasa.org/yashpeh/The_Folktale.pdf, Erişim tarihi: 22.01.2025.

Thompson, S. (1966). *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends* 6 vols. Indiana University Press.

Stith Thompson's *Motif-Index of Folk-Literature*. (2016).
https://ia800301.us.archive.org/18/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf Erişim tarihi: 17.01.2025.

Türkmen, İ. (2013). *Kastamonu halkevi ve Türkiye'nin modernleşme sürecine katkıları (1932-1951)*. Berikan.

Uther, H.-J. (2011a). The types of the folktale, a classification and bibliografhy. Part I. based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica. Helsinki.

Uther, H.-J. (2011b). The types of the folktale, a classification and bibliografhy. Part II. based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica. Helsinki.

Uther, H.-J. (2011c). The types of the folktale, a classification and bibliografhy. Part III. based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica. Helsinki.

Yılmaz, M. S. (2009). İhsan Ozanoğlu'nun Türk inkılabına bakışı. *İhsan Ozanoğlu Sempozyumu Bildirileri*. Kastamonu Valiliği, 200-208.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yüksek lisans tezinden üretilen bu çalışmada tez danışmanı olan ikinci yazarın konuyu belirleme, araştırma tasarımı, verilerin analizi ve çalışmanın raporlanması aşamalarında katkısı olmuştur. Veri toplama, verilerin analizi ve çalışmanın raporlanmasında ise ağırlıklı olarak sorumlu yazarın katkısı olmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: This study, which was produced from a master's thesis, was contributed to by the second author, who was the thesis advisor, in the stages of determining the topic, research design, data analysis, and reporting of the study. The main author was primarily responsible for data collection, data analysis, and reporting of the study.**ETHICAL APPROVAL STATEMENT:** Local Ethics Committee Approval was not required for this study. **DATA AVAILABILITY STATEMENT:** The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Recieved): 25-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 29-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Mitolojik Unsurların Erzincan Masallarına Yansıması

Ruhi Kara*

İshak Şahin**

Kara, R. - Şahin, İ. *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II. Sayı: 371, 405-420.
e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.76. <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Bu çalışma, Erzincan yöresine ait masalarda yer alan mitolojik unsurları incelemeyi amaçlamaktadır. Masalarda sıkça rastlanan dev, ejderha, peri, cin, iye ve büyücü gibi varlıklar, Türk halk anlatılarından olan masallar içerisindeki yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Araştırmada bu unsurların sembolik anlamları ve halk kültürü içinde nasıl yansıdıkları, Erzincan masallarında nasıl biçimlendiği ele alınmıştır. İnceleme sürecinde nitel yöntemlerden yararlanılmış, Ruhi Kara tarafından derlenen yetmiş Erzincan masalı arasından seçilen örnekler içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Erzincan masallarının yalnızca anlatı değil, aynı zamanda toplumun hafızasını, inanç sistemlerini ve kültürel kimliği yansıtan mitolojik kodlar barındırdığını ortaya koymaktadır. Masalarda yer alan olağanüstü varlıklar hem bireysel hem de toplumsal bilinç açısından önemli semboller olarak değerlendirilmiş; sözlü kültür aracılığıyla aktarılan bu unsurların, halkın doğa, insan ve kutsal ile kurduğu ilişkiyi anlamada önemli ipuçları sunduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: mit, masallar, Erzincan masalları

*Dr. Öğr. Üyesi. Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı/ Faculty of Education, Department of Turkish and Social Sciences Education, Division of Turkish Education. Erzincan Türkiye. rkara@erzincan.edu.tr. ORCID 0000-0003-4718-2553

**MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni/Ministry of National Education Turkish Language and Literature Teacher. ishaksahin75@gmail.com. ORCID 0009-0005-2548-2514

The Reflection of Mythological Elements in Erzincan Fairy Tales

Abstract

This study aims to examine the mythological and supernatural elements found in the folk tales of the Erzincan region. Creatures frequently encountered in these tales-such as giants, dragons, fairies, jinn, "iyes" (spirit beings), and sorcerers-are evaluated as reflections of the Turkish mythological tradition within the context of folk narratives. The research addresses the symbolic meanings of these elements and how they are represented in folk culture, with a particular focus on their manifestations in Erzincan tales. During the analysis process, qualitative research methods were employed. Selected samples from seventy Erzincan folk tales compiled by Ruhi Kara were analyzed using content analysis methodology. The findings reveal that Erzincan tales not only function as narrative forms but also contain mythological codes that reflect collective memory, belief systems, and cultural identity. The extraordinary beings found in the tales are interpreted as significant symbols in both individual and collective consciousness. It is concluded that these elements, transmitted through oral tradition, offer valuable insights into the people's relationship with nature, humanity, and the sacred.

Keywords: myth, mythology, folktales, Erzincan folktales

Giriş

Masallar her ne kadar hayal gücüne dayalı anlatılar gibi görünse de içerdikleri kültürel miraslarla toplumların değerleri ve ortak hafızasını yansıtan önemli metinlerdir. Bu anlatılarda yer alan mitolojik unsurlar, insanın doğasını, yaratılışı, evreni ve mistik inançları anlama çabasını yansıtır. Masallardaki bu unsurların belirlenmesi, toplumun sahip olduğu kültürel kodları çözümlenmede önemli bir işlev görür. Zengin halk anlatılarına sahip Erzincan masalları da barındırdığı mitolojik öğelerle bu tür çözümlenmeler için verimli bir zemin sunar. Bu çalışmanın amacı, mitolojik açıdan zengin Erzincan masallarını olağanüstü unsurlar bağlamında ele alarak, bu öğeleri kültürel bir perspektifle değerlendirmektir.

Masal, kimi zaman hayvanların ya da olağanüstü varlıkların kahraman olarak yer aldığı, olayların hayalî bir evrende geçtiği ve tümüyle kurmaca olmasına karşın dinleyicide gerçek bir olaymış hissi uyandırabilen, kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü anlatı türüdür. (Sakaoğlu, 1973, s. 5). Bu masallar, sözlü kültürün temel unsurlarından biri olarak, geçmişten günümüze

toplumların değer yargılarını, düşsel dünyasını ve düşünce biçimlerini yansıtır. Zengin hayal gücünün bir ürünü olan masallar, olağanüstü kahramanların serüvenlerini edebî bir biçimde işlerken, aynı zamanda kültürel belleği de taşır (Kara, 2024, s. 10). Bu yönüyle masallar, yalnızca edebi değil tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi pek çok disiplini ilgilendiren katmanlara sahiptir. Masallar bu yönüyle hem bireysel hem de toplumsal kimliğin şekillenmesinde önemli rol oynarlar (Yılar, 2021, s. 68). Tarihin derinliklerinden bugüne uzanan süreçte, toplumların yaşayış biçimlerini, ahlaki normlarını ve dünya görüşlerini masallar aracılığıyla izlemek mümkündür.

Masal türünün beslendiği kaynaklardan biri de mitlerdir. Mitler, tanrısal varlıkların serüvenlerini ve evrenin yaratılışına dair temel olayları konu edinen kutsal anlatılardır (Çobanoğlu, 2014, s. 3). Bu anlatılar, tanrılar, yarı tanrılar, kahramanlar ve doğaüstü varlıklar etrafında şekillenen ve genellikle kutsal kabul edilen olayları konu edinir (Seyidoğlu, 2021, s. 16). Mitlerdeki doğaüstü unsurlar, evrenin yaratılışı, ölüm ve yaşamın anlamı gibi temel sorulara cevap arayan bir yapıda sunulurken, bu özellikler zamanla kutsal bağlamlarını yitirerek masal geleneği içinde yeniden şekillenmiştir. Bu bağlamda, mit ile masal arasında doğrudan bir etkileşim söz konusudur.

Mitlerin kutsallık içeren anlatı yapısı, zamanla günlük yaşama indirgenerek masallar içerisinde yer alır. Masallarda yer alan devler, ejderhalar, periler, sihirli nesnelere ve kahramanların olağanüstü durumları, çoğu zaman mitolojik kökenli motiflerin dönüştürülmüş hâlidir. Bu anlamda, masallar mitlerin halk arasında yaşamaya devam eden metinler olarak da değerlendirilebilir. Nitekim pek çok masalda, kahramanın olağanüstü bir doğumla dünyaya gelişi, zorlu sınavlardan geçerek erginleşmesi ve sonunda toplumun ya da ailesinin kurtarıcısı hâline gelmesi gibi arketipsel yapılar mitolojik anlatıların izlerini taşır.

Masal ve mit; farklı anlatı türleri olmalarına karşın birbirini besleyen, zamanla birbirine dönüşebilen ve ortak sembollerle ilerleyen anlatı biçimleridir. Masalların içerdiği mitolojik motifler, toplumun bilinçaltındaki kolektif hafızayı canlı tutarken, mitlerin masallaşması ise bu anlatıların aktarılabilirliğini ve yaygınlığını artırır. Her iki tür de kültürel kodların çözümünde önemli veriler sunar.

1. Mit ve Masallar

Mit ve masal, kökenleri insanlık tarihinin derinliklerine uzanan, halk anlatılarının iki temel biçimidir. Her ikisi de toplumların dünyayı anlama, anlamlandırma ve aktarma biçimleri olarak karşımıza çıkar. İçerik ve işlev bakımından farklılık gösterebilirler de, mit ve masal yapısal ve sembolik düzeyde güçlü bir ilişki taşır.

Mitler, insanın evrenin ve yaşamın kökenine dair sorularına cevap aradığı, çoğunlukla kutsal sayılan anlatılardır. Tanrıların, büyük kahramanların, doğaüstü güçler ve kozmik olayların hikâyeleri mit anlatılarının temelini oluşturur (Wilkinson, 2021, s. 6). Bu anlatılar, evrenin düzenini açıklamaya çalışırken aynı zamanda insanın doğayla ve toplumla kurduğu ilişkiyi de şekillendirir. Masallar ise kutsal temellere dayanmayan, toplumsal ve bireysel yaşama odaklanan; eğitici ve eğlendirici amaçlarla kuşaktan kuşağa aktarılan kurmaca anlatılardır. Bu masallarda yer alan devler, cadılar, periler ve sihirli nesnelere gibi öğeler, aslında mitolojik anlatıların sadeleştirilmiş ve halk diline uyarlanmış biçimleridir.

Mit ve masal arasındaki ilişki, mitlerdeki kutsal anlatıların zamanla sadeleşerek masal formuna dönüşmesiyle açıklanabilir. Mitlerde kutsal olan öğeler, masalarda dünyevi bir nitelik kazanmış; tanrılar halk kahramanlarına dönüşmüş, kozmik düzen ise bireysel serüvenin arka planında yer almıştır. Örneğin, bir mit kahramanı evrenin kaderini belirlerken; bir masal kahramanı kendi kaderiyle yüzleşir, bireysel zafer ya da yenilgi yaşar. Bu fark, mitlerdeki kozmik düzlemden masallardaki bireysel düzleme geçişi gösterir. Bu açıdan bakıldığında, masallar bir yönüyle mitlerin gündelik yaşamdaki izdüşümleri olarak da değerlendirilebilir.

Mit ve masal, farklı işlevlere sahip olmalarına rağmen aynı kültürel temelden beslenen, birbirine dönüşebilen ve halkın ortak semboller dünyasını oluşturan anlatılardır. Mitler, masalların ortaya çıkışında etkili olmuş ve onların biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Masallar ise mitolojik öğeleri, halkın anlayışına ve gündelik yaşamına uygun bir biçimde yeniden yorumlayarak kültürel sürekliliğin sağlanmasında aracı rol üstlenir. Bu nedenle mit ve masal, toplumun ortak hafızasını şekillendiren ve kültürel değerlerin kuşaklar arasında aktarılmasında önemli rol üstlenen anlatılardır.

2. Mitolojik Unsurların Erzincan Masallarına Yansıması

Masallar, her ne kadar evrensel anlatılar olarak kabul edilse de, ait oldukları toplumun kültürel değerlerini yansıtır. Farklı coğrafyalarda benzer temalarla karşılaşmak mümkün olsa da, her masal kendi toplumunun tarihsel birikimini, sosyal yapısını, ahlaki değerlerini ve inanç sistemini yansıtır. Bu yönüyle masallar, evrensel anlatılar içinde yerel kimlik taşırlar. Dolayısıyla masallar, yalnızca bireysel eğlenceye hizmet eden kurmaca anlatılar değil; aynı zamanda toplumların kültürel belleğini taşıyan sözlü miraslardır. Masallarda anlatılan olaylar çoğu zaman olağanüstü özellikler taşır ve bu yapının içinde mitolojik öğeler de yer bulur. Kahramanın doğaüstü varlıklarla karşılaşması, sihirli eşyaları alarak bazı sınavlardan geçmesi ya da bilinmeyen yerlere gitmesi gibi unsurlar, mitolojik hikâyelerin sadeleşmiş ve halkın diliyle yeniden anlatılmış şekilleri olarak görülebilir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bu tür öğeler, masallara yerel biçimlerde yansımıştır. Bu yansımaların özgün ve belirgin örneklerinden biri

Erzincan masallarında görülmektedir. Bu masalarda ejderha, dev, melek, cadı, cin, peri, don değiştirme, büyü, sihir, Hızır, Anka Kuşu, rüya gibi motiflere sıkça rastlanır. Söz konusu öğeler hem anlatının kurgu yönünü güçlendirir hem de masalın mitolojik yönünü görünür kılar. Anadolu'nun kadim inanç sistemlerinden izler taşıyan motifler, Erzincan yöresine özgü masalarda belirgin biçimde hissedilir. Böylece bu masallar hem yerel hem de evrensel unsurları aynı anlatı düzleminde bir araya getirerek kültürel belleğin sürekliliğine katkı sağlar.

3. Olağanüstü Unsurlar

Erzincan masalları incelendiğinde, mitolojik anlatıların etkisini taşıyan ejderha, dev, melek, cadı, cin, don değiştirme, sihir, Hızır, Anka kuşu ve rüya gibi olağanüstü öğelere rastlamak mümkündür.

3.1.1. Ejderha

Ejderha, masal canavarı olarak çeşitli şekillerde korkunç olarak tasarlanmış hayvan olarak görülmektedir (TDK, 2023, s. 1142). Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan ejderha Türk süsleme sanatına da yansımıştır. Başlangıçta iyiliğin, gücün, bereketin sembolü iken sonradan kazanmış olduğu kötü niteliği ile mücadele edilmesi gereken varlığa dönüşmüştür. (Çoruhlu, 2022, s. 263). Ejderhanın bir yılan familyasından olduğu da ifade edilmiştir (Roux, 2022, s. 67-68). Ejderhalar farklı şekil ve özelliklerde tasvir edilseler de Türk kültürü içerisinde genellikle yılan şeklinde ve mücadele edilmesi gereken varlıklar olarak görülmüştür. Erzincan masalları içerisinde Balta Bıyık, Anka Kuşu, Yılan Bey, Sılık masallarında ejderha motifi yer almaktadır:

BB: "Hiil!" ettiği kimin gızın ağzından gırh dene yılan çihy. Balta Bıyık onnarı da öldürüy."

AK: "Şapgayı gözlerinin ögünden galduruy, ağaca yoharı bahıy ki ne baha, ağaca yoharı bi ejderha çihy!..."

AK: "Deyiler ki, bizim suyun başında iki başlı dev yatıy. Ejderha, o her gün ögünde yatıy." Bize su ahıdmıy. Ayda bir keren bi gız götüriy, atıyuh ögüne, o gızı yiyene gadar bize su veriy."

S: "Haman elindeki deynegi savurarak ejderhayı ikiye bölmüş. Ejderha şarp!., diye yere düşmüş yayılmış."

Erzincan masallarında ejderha genel itibarıyla yılan şeklinde görülür ve mücadele edilmesi gereken zararlı bir varlıktır. Masal kahramanları bu yaratıklara karşı savaşır zafer kazanırlar. Balta Bıyık masalında ejderha kırk yılan şeklinde betimlenir. Anka Kuşu masalında ise ejderha, iki başlı ve çok güçlü bir varlık olarak suyun önünü keser; halk, ondan su alabilmek için ayda bir kızı kurban etmek zorunda kalır. Yine aynı masalda kuş yavrularına musallat olan bir yılan biçimindedir. Sılık masalında ise ejderha yılan şeklindedir ve kahraman elindeki

değnekle onu öldürüp yok eder. Bu örneklerden hareketle, Erzincan masallarında ejderha motifi genellikle kötücül, yılan biçimli ve halkın ya da doğanın dengesini bozan bir tehdit unsuru olarak öne çıkar. Kahraman figür ise bu tehdidi bertaraf eden kurtarıcı rolündedir.

3. 1. 2. Dev

Dev, büyük, güçlü ve olağanüstü boyutlara sahip bir masal yaratığı olarak tasvir edilir (TDK, 2023, s. 987). Türk mitolojisinde "yelbegen" adıyla da bilinen bu varlıklar, özellikle devasa yapılarıyla dikkat çeker (Ögel, 2020, s. 705). Bu olağanüstü varlıklar Erzincan masalları içerisinde sık kullanılan motiflerdendir. Dev motifi, Anka Kuşu, Kara Kulak, Bicilo, Horozdan Korkan Adam, Ayşecik, Dilârem Cengi, Cadı Kızı, Haşıl, Sılık masallarında yer alır:

AK: "Bahıy ki yarı gece oldu. Çatur çatur geldi bi dev. Bir dudağı yerde bir dudağı göğde. Cırnahlanrın herbiri pençe pençe.."

KK: "Yannarındaki guyudan bi dev çıhdi, ağzından alavlar fışgırıy!"

B: "Bi de bahıylar ki bi dev garısı."

HKA: "Gediy, epeyi gediy. Bahıy ki garşıdan devler bağırıy. Üç dene dev."

A: "Daha derler dev ambarı, ambarın arhasına gediy sahlanıy. Deyiy ki, "Olur ki bişe derler, aburaya sahlanıım da görmesinler. Onnar kimise?" Onnar da yeddi gardaşımişlar."

DC: "İçeri girersen ki, bi dodağı yerde bi dodağı gökte bi dev garısı oturiy."

CK: "Dev de sabah çihıy, ahşam geliy. Aradan bir gaç gün geçdükten sorna bahıy ki gız artuh eve eyice alışdı."

H: "Tilki gediy bi yere ki, yeddi dene dev varmış. Anaları varmış."

S: "Bu gazan devlerin yemek gazanıymış. Bunnar yeddi gardaş, bi de analarıymış. Bu durum vaziyet devlerin anasını çoh şaşurdmuş."

Erzincan masallarında yer alan devler genellikle iri yarı, korkutucu ve insanlara zarar veren varlıklar olarak tasvir edilir. Bir dudağı yerde bir dudağı gökte, ağzından alevler saçan, iri elleri olan, insan etiyle beslenen gibi ifadelerle betimlenmişlerdir. Bu fiziksel özellikler, devin doğaüstü gücünü ve tehditkâr yapısını ortaya koyar. Özellikle Anka Kuşu, Kara Kulak, Bicilo, Horozdan Korkan Adam, Ayşecik, Dilârem Cengi, Cadı Kızı, Haşıl ve Sılık gibi masallarda dev motifi belirgin bir şekilde yer alır. Bu masallarda dev, kimi zaman yeraltı dünyasında yaşar, kimi zaman da dağlar, ambarlar gibi olağan ve olağanüstü mekânlarla ilişkilendirilir. Aynı zamanda devlerin yeraltı dünyasıyla olan bağları, onların öteki dünya ve bilinmeyen güçlerle ilişkili doğasını da vurgular niteliktedir. Örneğin Anka Kuşu masalında bir dudağı yerde, bir dudağı

gökte olan bir dev tasviriyle karşılaşılrken; Kara Kulak masalında dev, yer altındaki kuyudan çıkarak ağzından alev saçan bir tehdit unsurudur. Silik ve Haşıl masallarında devler yedi kardeş ve bir anne şeklinde ailevi bir yapıyla sunulur. Bu durum, devlerin yalnızca bireysel değil, kolektif bir tehdit olarak da işlendiğini gösterir. Ancak bu figür yalnızca kötücül nitelikler taşımaz. Cadı Kızı adlı masalda, dev ilk kez olumlu bir özellik kazanır. Burada dev, masal kahramanını evlat edinerek onunla birlikte yaşar. Bu örnek, dev motifinin farklı işlevsel yönlerini yansıması bakımından dikkat çekicidir.

3. 1. 3. Melek

İnsan, kendisini kötülüklerden koruyan birtakım varlıkların olduğuna ve bu varlıklar sayesinde güvende yaşadığını düşünür. Bu inanç, Türk kültüründe "iye" adı verilen koruyucu ruhlar biçiminde kendini göstermektedir (Beydili, 2022, s. 268). Zamanla mistik anlayışın etkisiyle, bu koruyucu iyelerin yerini melekler almıştır. Melekler, nurdan yaratılmış, yaratıcı ile insan arasında aracılık eden varlıklardır (TDK, 2023, s. 2326). Farklı görev ve niteliklere sahip olsalar da meleklerin insanları koruyan türlerine de inanılmaktadır. Halk arasında melek kavramı, genellikle güzel, iyi ve ulaşılması gereken manevi bir mertebeyi temsil eder. "Melek gibi insan" ifadesi; iyilik yönünden mükemmel, yardımsever, zararsız ve erdemli kişiler için kullanılır. Erzincan masallarında da bu anlayışa uygun melek tasvirlerine rastlanır. Muradına Ermeyen Dilber masalında geçen melek motifi dikkat çekicidir:

MED: "Bi dene gızı olıy. Bu garı darda galıy. Gökden yeddi dene melek yeniy. Melekler deyiy ki, hepimiz bu gız için bi şey söyleyeceyök."

Masalda fiziksel nitelikleri betimlenmeyen bu yedi melek, manevi yönleriyle öne çıkar. Her biri, yeni doğan kızı korumak için ona farklı meziyetler bahşeder. Bu durum, Erzincan masallarında meleklerin, eski Türk inanışlarındaki "iye" karakterinin bir dönüşümü olarak yer aldığını göstermektedir. Dolayısıyla melek motifi, halk inancındaki koruyucu ruh anlayışının İslami çerçevede evrilmiş bir yansımasıdır. Erzincan masallarında bu motif, iyilik, koruyuculuk ve kutsallık temalarıyla birlikte işlenmektedir.

3. 1. 4. Cadı

Cadı, kadın figürü olarak ortaya çıkan, insanlara zarar veren hortlak olarak düşünülmektedir (TDK, 2023, s. 663). Cadı halk arasında Alkarısı, Çarşamba Karısı gibi farklı adlarla da anılmaktadır (Bütüner, 2020, s. 230). Cadı figürü yalnızca Türk kültürüne özgü olmayıp, farklı kültürlerde de benzer biçimlerde yer almaktadır. Örneğin Slav mitolojisinde, Rus efsanelerinde, Orta Avrupa'daki hikâyelerde cadı; ormanların derinliklerinde yaşayan, insan eti ile beslenen kötü karakterli kadın olarak tasvir edilir (Wilkinson, 2021, s. 134). Erzincan

masallarında Ayşecik, Tık Tık Eden Kabakcık, Dilârem Cengi, Muradına Ermiyen Dilber, Cadı Kızı masallarında bu motifler işlenmiştir:

A: “Analığı cadıymış. Dutıy küpe biniy, geliy o dağın başında yeniy... Ben seni arıyam bulamıyam.”

TTEK: “Bi cadı garı bulıylar. Cadı garıya deyiylar, “Get sofrayı tersten ser gavağın dibine. Elen teşt al un ele, beki gızı sen yendüresen.”

DC: “Aman cadı garı, bunnarı al götür, öldür.”

MED: “Cadı garıyı götüriy odasında misafir ediy. Gece yatıylar, gece gızın golundan pazubandını çeziy, goyuy gaçıy. Pazubandı çözülende gız ölü kimin oliy.”

CK: “Bi de bahıy ki cadı gümiliye gümüliye geliy.”

Erzincan masallarında cadı; kandırma, zarar verme ve öldürme gibi olumsuz özelliklerle öne çıkar. Genellikle yaşlı, kötü niyetli ve ahlaki olarak yozlaşmış kadınlar biçiminde betimlenir. Ayşecik ve Tık Tık Eden Kabakcık masallarında cadılar, kahramanları kandırmaya çalışırken; Dilârem Cengi ve Muradına Ermiyen Dilber masallarında doğrudan zarar vermeye veya öldürmeye yönelirler. Ancak Cadı Kızı masasında cadı, farklı olarak kahramana yardım eden ve onu koruyan bir figür olarak karşımıza çıkar.

3. 1. 5. Cin ve Peri

Cinler, gözle görülmeyen insan gibi iradeli varlıklardır (TDK, 2023, s. 723). Farklı biçimlere girebilen, varlığı görünmeyen mitolojik yaratıklardır (Beydili, 2022, s. 128-129). Masalarda cin figürü zaman zaman “Arap” olarak da adlandırılır. Güzellik unsurlarıyla öne çıkan periler ise olağanüstü güçleri olan hayalî varlıklardır (TDK, 2023, s. 2687). Türk kültüründe mitolojik varlık olarak da kabul edilirler (Beydili, 2022, s. 469). Erzincan masallarında hem cin hem de peri motifleri farklı yönleriyle işlenmiştir. Cinler çoğunlukla dilek gerçekeştirme veya kahramana yardım etme özellikleriyle karşımıza çıkarken, periler güzellik, şekil değiştirme, yardımseverlik ve insanlarla evlenme gibi nitelikleriyle öne çıkar. Peri Padişahın Kızı, Kül Kedisi, Anka Kuşu, Kara Kantoz, Üç Turunçlar, şamdanım, Bomba Üzüm, Ayşecik, Bahtı Kara Kız, İncili Çadır, Üç Altın, Arsız Kız, Sılık, Padişahın Oğlu masallarında bu motifler işlenmiştir:

PPK: “Yılan deyi ki, “Ağam gelsin söliyek. Ben peri padişahının gızıydım. Sehil etdiler, bele oldum.”

KK: “Perilere emrediy, çahmağı çahıy, atları koşulu bi payton geliy hazır oliy. Gızın da üsdü başı hazır oliy; geydüriylar, gızı alıy gediş...”

AK: "Gırhıncı gün olıy, oğlan haman gılları bükiy, garşısına arap çıhiy. Araba deyiy, "Bele bele bi elbise isdiyem senden."

KK: "Ben de bi periyem. Biz peri padişahının torunlarıyuh."

ÜT: "Arap gızı peri gızının yakasındaki iğneyi çektükleyin, peri gızının dılsımı bozulıy; guş olıy uçıy gedy."

Ş: "Şu dolabı açarsan, bu dolaba vurursan, ne isdersen ordan isde. Arap çıhar..."

BÜ: "Ooff!" dedükleyin garşısına bi arap tikiliy! "Dile dilegiyi, verim muradıy."

A: "Ondan sorna analığı açıy gapıy, bahçada arap varmış; arabın yanına gedy. Deyiy ki, "Arabım, ay mı güzel, gün mü güzel? Sen mi güzel, ben mi güzel? Deyiy ki, "Ay da güzel, gün de güzel, sen de güzel, ben de güzel. Amma illa Ayşe, illa Ayşe!..."

BKK: "O genç, o meyyit, Peri Padişahıymış. Ora Peri Padişahının sarayıymış işte."

İÇ: "Beg oğlu gine geliy deyiy ki, "Peri gızı çih, düğün edecegem." "Yoh! Ögüm sıra ıbrıh legen dolandurursan çiharam. Yohsa çihmam."

ÜA: "Gahıy içeri giriy. Giriy ki, iri yarı bi arap; gılıncı abile sallıy!..."

AK: "Gedy bahıy ki içerde bi peri gızı amma, doğdum aylara doğma diyen bir gız. Ele bi güzel gız!..."

S: "Dayısının hanımı sıcah su dolu bi ıbrığı getürmüş direğin dibine tökmüş. O sırada bi dene köşe adam ortaya çıhmış..."

PO: "Gökden Dehenes adlı bi cin geliy."

Bu masalarda cin figürü çoğunlukla "Arap" olarak adlandırılmış ve kahramanlara yardım eden ya da dileklerini gerçekleştiren bir varlık olarak karşımıza çıkmıştır. Sadece Padişahın Oğlu masasında cin doğrudan kendi adı ve özellikleriyle anılmıştır. Sılık masasında ise "köşe" şeklinde tasvir edilen bir figürle cin motifi ima edilmiştir. Periler ise şekil değiştirme, insanlarla evlenme, kahramana yardım etme gibi niteliklerle ön plana çıkar. Şekil değiştirme sürecinde yılan, at ve kuş biçimlerine büründükleri görülmektedir.

3. 1. 6. Don Değiştirme

Don değiştirme, diğer adıyla şekil değiştirme, farklı biçimlerde ortaya çıkan köklü bir mitolojik motiftir. İnsanın hayvan kılığına girmesi, hayvanın insana dönüşmesi veya canlı bir varlığın cansız bir nesneye dönüşmesi biçiminde tezahür eder. Bu tür dönüşümlerin izlerine mitolojik anlatılarda sıkça rastlanır. Örneğin Altay yaratılış mitinde Tanrı (Kuday) ve kişinin kaz şeklinde suyun üzerinde uçması onların şekil değiştirerek kuş donuna girdiklerini gösterir

(Seyidoğlu, 2021, s. 39). Benzer şekilde şamanların da kılık değiştirerek özellikle kaz, kuğu, baykuş karga gibi kuşların şekillerine büründükleri bilinmektedir. Erzincan masallarında da don değiştirme motifi oldukça zengindir. Peri Padişahının Kızı, Balta Bıyık, Kara Kantoz, Karga Kız, Üç Turunçlar, Gülmez Sultan, Sadullah, Ahmet Bey, Yılan Bey, Yazılan Bozulmaz, Felek, Tık Tık Eden Kabakcık, Haşıl, Silik masallarında bu motif açıkça işlenmiştir:

PPK: "Yılan... "Ağam gelsin söliyek. Ben peri padişahının gızıydım. Sehil etdiler, bele oldum."

BB: "Ben o balığım. Bu daşı al babaan gözlerine sür. Anaan gözü kimin olur." deyip, atıy gendini suya."

KK: Neyse, oğlan düşüniyken, at deyip ki, "Ben de bi periyem."

KK: "Bohçayı oraya goyuy, silkiniy oluy bi gız. Bi gız!... Adam gıyamıy ki baha."

ÜT: "Arap gızı peri gızının yahasındaki iğneyi çektükleysin, peri gızının dılsımı bozuluy; guş oluy uçuy gedy."

ÜT: "Bir gün garı dışardayken, o yonga terekten düşiy, silkiniy, oluy bi gız."

GS: "Maymun silkiniy oluy has, yahuşuhlu bi deliganlı. Dılsımlıymış."

S: "...gediy dışarda silkiniy, oluy bi erhamlı garı."

AB: "Yılan gece yatıyken havını çihardıy, bi yahuşuhlu deliganlı olıymış."

AB: Gızın başına vuruy, gıçına vuruy, ediy bi alma; cebine goyuy."

AB: "Başına vuruy, kıçına vuruy; ediy bi bel. Eline alıy, başlıy bostan tarlalarını suarmaya."

YB: "Bahıy ki ejderha geliy, güjüliy gızın üstüne, nası bi gıza çarpıysa tikenler batıy. Çekiliy geri gıza deyip ki, Çihart gaftanıy. Gız da sen çihart ki ben de çihartım." Oğlan gafasını biraz çiharur çiharmaz, bahıy ki anasının dedüğü kimin çoh güzel bi delikanlı."

YB: "Guş yeniy bunun yanına, silkiniy, oluy bi adam. O da bi dılsımlı delikanlı; padişahın oğluymış."

YB: "Gahıy soyunıy yıyhany. Elebi tiğ kimin deliganlı oluy ki. Kim görse gızını bayılarah verür."

F: "Bi de bahıy ki ne bahsın, felek aslan gıyafetinde. Az galıy gorhusundan öle. Epeyi bekliy. Bahıy bi cadı garı oldu."

TTEK: "Geliy geyik izinden suyu içiy, oluy geyik!"

H: "Bi altun almamız varıdı." "Hele bahım." deyip. Açıy ki, gavunun topu olmuş altun alma..."

S: Anaları Silik'i onnara sezdirmemek için tohunmuş Silik süpürge olmuş. Onu ordan almış gapının arhasına dayamış."

S: Üsdelük gendisinin de pire gılığına sohmuş, girmiş devin goynuna."

Erzincan masallarında kahramanların yılan, balık, kuş, karga, geyik, köpek, maymun, aslan, süpürge, elma, nal, kürek gibi hem canlı hem de cansız varlıklara dönüştükleri görülmektedir. Don değiştirme bazen kendi iradesiyle korunma ve kaçış amacıyla, bazen de büyüsel müdahale sonucu zorunlu olarak gerçekleşmektedir. Kahramanların bu dönüşümler yoluyla düşmandan gizlendiği, sınavlardan geçtiği ya da yeniden doğuşa uğradığı görülür.

3. 1. 7. Sihir

Sihir, büyü ve tılsım masalarda kahramanların sıklıkla başvurduğu veya maruz kaldığı unsurlardan biridir. İnsanların veya canlıların durumunu etkilemek için başvurulan gizli güçlerin kullanılması şeklinde ifade edilmiştir (TDK, 2023, s. 656). Türk kültüründe hem İslamiyet öncesi hem de İslamiyet sonrası destanlarında tılsım, büyü ve sihre rastlanır (Gültepe, 2015, s. 597). Erzincan masalarında da sihir, tılsım ve büyü geniş yer tutar. Masal kahramanları ya sihre maruz kalıp ya da sihir yaparak başka şekillere dönüşmüşler, sihir yoluyla özel nitelikler kazanmışlardır. Peri Padişahının Kızı, Kül Kedisi, Üç Turunçlar, Sadullah, Kara Kulak, Ahmet Bey, Ayşecik, Oduncu Hasan, Açıl Sofram Açıl, Dilârem Cengi, Muradına Ermiyen Dilber, Sersem Mehmet, Arsız Kız, Bahtı Kara Gelin, Cadı Kızı, Vezir Alaadin, Silik masalarında sihir yer alır.

PPK: "Yılan öbür hayvanlara deyiy ki,... Ben peri padişahının gızıydım. Sehil etdiler, bele oldum."

KK: "Perilere emrediy, çahmağı çahıy, atları koşulu bi payton geliy hazır olıy."

ÜT: "Turuncu kesiy, içinden bi gız çihıy ki, insan bahmalara giyamıy."

S: "Devrisi gün, o nal ordan düşiy yere, olıy Sadullah. Dılısımlı ya..."

AB: "Yılan dılısımlıymış. Her dona giriymiş."

A: "Guşun tüvünü alıy, nası yarasına sürtüyse çocuh eyleniy, heç kesilmemiş kimin olıy."

OH: "Bu çubuğu da neye niyetler vurursan o olur. İnsana niyet vurursan hayvan olur. Hayvana niyetler vurursan insan olur. Bi de bi sofrta. "Açıl sofram açıl! dersin, açılır"

OH: "Haman posta biniy, gidiy dünya güzelinin yanına çihıy. Çubuğu vurıy dünya güzeline, "Eşşek olsun!" deyiy, dünya güzeli olıy eşşek."

ASA: "Dervüş, "Al saha bi eşşek vereyim. Çüş eşşegim çüş dedin mi, o sana altun pisler." demiş."

ASA: "Derviş, "Elese saha bi tohmah verecem. Vur tohmağım vur! dedin mi, o tohmah senin sofranı, ve eşşegini alanlara vuramaya başlar."

DC: "Haman bacadan yenersen. Bacımın dilisımı bozultur."

MED: "Getüriy gızın gözlerinin yerine goyuy, teleği gözlerine sürtiy, gızın gözleri anadan doğmuşa döniy."

SM: Nası narı kesiylerse, şaaarr!.. İçinden bi çuval altun tökiliy narın. Amaan!.. Şaşırıylar. Alıylar harcıylar harcıylar tükenmek bülmüy."

AK: "Haman bebek doğar doğmaz, peri gızının dilisımı bozuluy."

BKK: "Bi padişah gelmiş elini kor olanların gözlerine sürttü mü açıymış."

CK: "Cadının gızı geçiy ortaya, "Yan babamın ocağı!" deyiş, halıların üsdünde bi alav gopiy. Alavin içinden o yannı geçiy, bu yannı geçiy; gögde yıldız, yerde gız, pırl pırl olup ortaya çihiy."

VA: "Onun arhası dilisımlı yazılı, ben burıya Lohman'ı yolladım. Seni onun için gurtardım".

VA: "Kapıyı açıy sarayda yükde hafif, pahada ağır ne varsa onu da alıy, üzerine biniy, boncuğun öbür yüzünü yalıy; dilisımla havalanıylar."

S: "Dervüş, "Hey oğul, sen bu bele başaramazsan. Şu benim başımdaki keçeyi sehen verim, onu başaan örtesen. Hem göze görünmez, hem de her şekle girersen."

Erzincan masalları sihir motifi açısından oldukça zengindir. Peri kızının yılan olması, yılanın farklı donlara girmesi canlılar arası dönüşüme örnek gösterilebilir. Bunun yanında canlı ve cansız nesnelere şekillerine dönüşümü de görülür. Masal kahramanları ulaşım için de sihirli eşyaları kullanırlar. Ayrıca sihir yoluyla yaraların ve gözlerin iyileşmesi, kahramana yardım edilmesi, görünmezlik kazanılması ve özel bir hünerin sergilenmesi gibi durumlar da masallarda işlenmiştir. Tüm bu örnekler, sihrin Erzincan masallarında hem olayların gelişimini etkileyen hem de çözüme ulaşmada rol oynayan önemli bir unsur olduğunu gösterir.

3. 1. 8. Hızır

Hızır gibi yetişmek ifadesi halk arasında yaygın olarak kullanılan ve köklü bir inancı yansıtan bir deyimdir. Bu durum da Hızır'ın ve Hızır kavramının ne denli önemli olduğunu gösterir. Hızır, İlyas'la birlikte anılır, ab-ı hayat suyunu içerek ölümsüzlüğe kavuşmuşlardır. İnsanların zor zamanlarında onların yardımına koşarak onları kötülüklerden korur. Bir peygamber olarak düşünülen Hızır Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. "Aksakalı, gök sakallı" olarak bilinen kişiler beklenen kurtarıcılar olarak karşımıza çıkar (Taşağıl, 2025, s. 158). Erzincan masallarında Hızır; derviş ve pîr olarak kahramana yardım eden, ona yol gösteren, onu

kötülüklerden koruyan şekilde tasvir edilmiştir. Genellikle yaşlı bir kişi olarak görülür. Kırmızı Yanaklı Kız, Balta Bıyık, Üç Turunçlar, Açıl Sofram Açıl, Dilârem Cengi, Sersem Mehmet, Sılık masallarında bu motife rastlanır.

KYK: "Yorulmuş, bir ağacın dibinde oturmuş, dinleniymiş. Bi de bahmiş ki bir ihtiyar herif!.."

BB: "Gettükten sonra, bahıylar ki hızır Aleyhisselam çıhdı önnerine... "Oğlum, bu yol Haleb'in içine götürür. Bu tarafda canlı canavarların içine götürür."

ÜT: "Yolda bir ihtiyar adama ras geliy. Selâmlaşıylar. Deyiy ki, "Salamünaleyküm oğul! Nere gediysen?" Deyiy ki, "Dede, Üç Turunçları aramaya gediye." Deyiy ki, "Oğul, Ahh!.. Demek ki sen şeytanların şerrine ras geldin. Çoh büyük bir cadı garı şerrine ras gelmişsen."

ASA: Bi guru ağacı kesmeye başlamış. O sırada bi dervüş çıhmış... Derviş, "Al oğlum saha bi dene sofru. Açıl sofram açıl dersin, istediğün yemekler çihar, sen de uşahların da yersiz."

DC: "Yolda gidiyken, bi ihtiyar adam raslıy... "Amaan! Oğlum sen bi cadı garı şerrine uğramışsan. Sehen bi pusula yazım da orda golaylıh çekesen."

SM: "...orda bi gapı var. Açıy ne göre!.. Bi ihtiyar pir-i fanî bir adam bi posda oturiy. Deyiy ki, "Oğlum eyi geldin. Şimdi dorğu sölersen eğer selamete erişürsen."

S: "Sılık de meseleyi anlatmış. Dervüş, "Hey oğul, sen bu bele başaramazsan. Şu benim başımdaki keçeyi sehen verim, onu başaan örtesen. Hem göze görünmez, hem de her şekle girersen. Galan planları da sen düşün." demiş ve gözden gaybolmuş."

Bu masallarda kahramanların karşısına çıkan Hızır genel anlamıyla ihtiyar şeklinde olup kahramana yol gösteren yardım eden figür olarak görülür. Olağanüstü özellikleri sayesinde kahramanların zor zamanlarında onlara yardım etmesi yönüyle de dikkat çekmektedir. Üç Turunçlar masalında ise doğrudan Hızır Aleyhisselam olarak karşımıza çıkar.

3. 1. 9. Anka Kuşu

Anka kuşu, Simurg ya da Zümrüdüanka olarak da bilinen bu kuş isminin bilinmesine rağmen cisminin olmadığı hayali bir kuş olarak karşımıza çıkar. Yüzünün insan yüzüne benzerliğiyle dikkat çeken Anka çok uzun ve rengârenk tüylere sahiptir (Onay, 1996, s. 102). Türk kültüründe ve edebiyatında da geniş yer bulmuştur. Erzincan masallarında bu motif sadece Anka Kuşu masalında geçmektedir:

AK: "Oğlan gahıy geliy. Anka Guşununun yanına. O guş da Anka Guşuymuş. Geliy deyiy ki, "Sen bi keren baha, yardım ederem demiştin. Aşimdik yardım etmenin zamanı geldi."

Bu masalında kahraman Anka kuşunun yavrularını ejderhadan kurmasından dolayı Anka Kuşu da kahramanı yeraltı dünyasından yer üstü dünyasına çıkmasına yardım eder. Bu yönüyle Anka kuşu, yalnızca mitolojik bir varlık değil; aynı zamanda iyilik karşısında vefa gösteren ve kahramanın yolculuğunu tamamlamasına aracı olan sembolik bir figür olarak öne çıkar.

3. 1. 10. Rüya

Rüya motifi, Türk kültüründe oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Bu motif; Oğuz Kağan Destanı, Uygur anlatıları ve Dede Korkut Hikâyeleri gibi pek çok tarihî kaynaktan görülmektedir. Oğuz Kağan rüyasında gökten inen bir ışıkla kutsanırken, Uluğ Türk rüyasında altın bir yay ve üç gümüş ok görür. Böğü Kağan rüyasında olağanüstü güzellikte bir kızla karşılaşır. Osman Bey ise rüyasında devletin kurulacağını ve bu devletin ulu bir çınar gibi büyüüp genişleyeceğini görür (Taşağıl, 2025, s. 220). Rüya aracılığıyla geleceğe dair haber alma ya da yaklaşan bir olayın haberdar edilmesi durumu, hem İslamiyet öncesi hem de İslamiyet sonrası Türk kültüründe sıkça rastlanan bir anlatı tekniğidir. Erzincan masallarında da bu motifin izlerine rastlanır. Özellikle Yılan Bey ve Er mi Gelsin Geç mi Gelsin adlı masalarda rüya, kahramanların başlarına gelebilecek tehlikelerden haberdar olmalarını sağlayan bir araç olarak kullanılmıştır.

YB: Rüyasında da annesini görüy. Annesi deyiy ki, "Padişah gelür saha sorar, der ki, bi isteğin var mı? Bi şe istiyimisen? O zaman padişaha de ki, "Ben senden kirpi sırtından bi gaftan istiyem. Beni gerdeğe goyduğuz vakit, bi mangal da ateş istiyem." Ele de. Saggın gorhma. O yılan dılısımlı. O çoh güzel bi deliganlı."

EGGG: "Bi kövün ağası varımiş. Bunun bi gızı olmuş. Bu gız böyiy. Bu ağa rüyasında bi ses duyuy. "Gızıyın başına bi belâ gelecek. Er mi gelsin, geç mi gelsin?" yatıylar gahıylar, künde bu üriyayı görüyler. Ağa şaşuruy. Bi dene gızları var, çoh da zengünlermiş. "Gahıylar, toplanıylar, gızlarını alıy kövden çihıylar."

Yılan Bey masalında, kahramanın annesinin rüyasında belirerek ona uyarılarda bulunması sayesinde kahraman, başına gelecek tehlikelerden kurtulur. Benzer şekilde, Er mi Gelsin Geç mi Gelsin masalında da bir babanın rüyasında duyduğu uyarı üzerine kızını korumaya çalıştığı görülmektedir. Her iki örnekte de rüya, sadece geleceği haber veren bir araç değil; aynı zamanda kaderin yönlendirilmesinde etkili olan kutsal bir işaret olarak işlev görmektedir.

Sonuç

Erzincan masallarında yer alan olağanüstü unsurlar, yalnızca anlatıların estetik öğeleri ya da çocuklara yönelik eğlenceli hikâyeler değil; aynı zamanda kadim kültürel değerlerin, inanç sistemlerinin ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı olan güçlü simgelerdir. Masalarda sıkça rastlanan ejderha, dev, cin, peri, melek ve cadı, Hızır, Anka Kuşu, büyü, sihir gibi varlıklar ve

kavramlar, Türk mitolojisinin temel karakteristiklerini yansıtırken, aynı zamanda toplumun doğa, evren ve insan ilişkisine dair algılarını da ortaya koyar.

Bu anlatı unsurlarının kökenleri ise, Şamanist, Gök Tanrı ve Maniheist inanç sistemlerine, daha sonra İslamiyet'le yoğrulmuş halk inançlarına dayanmaktadır. Erzincan gibi tarihsel ve kültürel bakımdan zengin bir coğrafyada, bu unsurlar halkın sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktardığı değerlerin ve dünya görüşünün birer tezahürü olarak masallarda yaşamaya devam etmektedir. Masallarda yer alan bu figürlerin pek çoğu, sembolik birer anlam taşımakta; örneğin ejderha yıkıcı kaosu, peri doğanın koruyuculuğunu, iyeler ise mekâna ruh katan kutsallığı simgelemektedir.

Masalların yapı ve işlevleri incelendiğinde, mitolojik unsurların bireysel ve toplumsal bilinç üzerinde dönüştürücü bir güce sahip olduğu görülür. Bu varlıklarla mücadele eden kahramanlar, aslında bireyin içsel yolculuğunu, bilinçaltındaki korkularla yüzleşmesini ve nihayetinde dönüşümünü temsil eder. Bu yönüyle Erzincan masalları, sadece birer halk anlatısı değil, aynı zamanda mitolojik, psikolojik ve sosyolojik açıdan çözümlenmeye açık zengin metinlerdir.

Ne var ki günümüzde küreselleşme yerel anlatıların unutulmasına ya da folklorik bir unsur olarak dar bir çerçevede değerlendirilmesine neden olmaktadır. Kültürel kimliğin canlı kalmasında, geçmişle güçlü bağların kurulmasında yerel manada Erzincan masallarında yer alan mitolojik unsurların katkısı büyüktür. Bu nedenle söz konusu masalların derlenip incelenmesi bilimsel yöntemlerle analiz edilmesi hem halk edebiyatı hem de kültürel antropoloji açısından önemli bir gerekliliktir.

Sonuç olarak, Erzincan masallarındaki olağanüstü varlıklar, Türk mitolojisinin yaşayan izleri olarak değerlendirilmeli; taşıdıkları semboller, anlam dünyaları ve işlevleri üzerine yapılacak yeni araştırmalarla, Türk halk kültürünün zenginliği daha iyi anlaşılmalıdır. Böylece hem yerel hem de ulusal düzeyde kültürel belleğin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması sağlanabilir.

Kaynaklar

Beydili, C. (2022). Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Çobanoğlu, Ö. (2014). Mit, mitoloji ve edebiyat. (ed. Ö. Ceylan ve A. Koç), Türk edebiyatının mitolojik kaynakları (s. 2-31). Eskişehir: Anadolu üniversitesi.

Çoruhlu, Y. (2022). Türk mitolojisinin ana hatları. İstanbul: Ötüken.

Gültepe, N. (2015). Türk mitolojisi. İstanbul: Resse.

- Kara, R. (1996). Erzincan Masalları I-II [Yayımlanmamış doktora tezi]. Erzurum Üniversitesi.
- Kara, R. (2024). Erzincan masalları. İstanbul: Grafiker.
- Onay, A.T. (1996). Eski Türk edebiyatında mazmunlar. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Ögel, B. (2020). Türk mitolojisi: kaynakları ve açıklamaları ile destanlar I. cilt. Ankara: Altınordu.
- Ögel, B. (2020). Türk mitolojisi: kaynakları ve açıklamaları ile destanlar II. cilt. Ankara: Altınordu.
- Roux, J-P. (2022). Eski Türk mitolojisi (çev. M. Y. Sağlam). Ankara: Bilge Su.
- Sakaoğlu, S. (1973). Gümüşhane masalları: metin toplama ve tahlil. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Seyidoğlu, B. (2021). Mitoloji üzerine araştırmalar: metinler ve tahliller. İstanbul: Dergâh.
- Taşağıl, A. (2025). Dakikalar içinde Türk mitolojisi. İstanbul: Kronik.
- Türk Dil Kurumu, (2023). Türkçe sözlük. Ankara: Türk Dili Kurumu.
- Wilkinson, F. (2021). Efsaneler ve mitler. (çev. E. Lakşe). İstanbul: Alfa.
- Yılar, Ö. (2021). Halk bilimi ve eğitimi. Ankara: Pegem Akademi.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Recieved): 11.03.20235
Kabul Tarihi (Accepted): 25-06-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Makedon Kültüründe Mitolojik Halk Şarkıları

Filiz Mehmetoğlu *

Mehmetoğlu, F., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II/ Sayı/No. 371, ss. 421-439. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.79 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Mitoloji sözcüğü genellikle mitolojik anlatılar, efsaneler, destanlar ve benzeri temelde sözlü kültüre dayalı ürünleri anımsatır. Bu çalışmanın problematiğini Makedon mitlerindeki halk şarkıları oluşturmaktadır. Başka bir deyişle Makedon folklor ve kültürünün bir parçası olan mitolojinin örnekleminde mitolojik halk şarkıları ele alınmıştır. Bu çalışmada, Makedon mitleri taranarak 'mitolojik halk şarkıları' ayıklanmış tarama, çeviri ve yorumlama yöntemleri kullanılmıştır. Bu bağlamda alıntılanan Makedonca mitolojik şarkılarından ortaya çıkan bulgular analiz edilmeye çalışılmıştır. Makedonca mitolojik şarkılardaki efsaneler, inanışlar ve onların insan olan ve olmayan karakterleri Makedon mitolojisinin yapısı hakkında temel ve ayrıntılı bilgiler vermektedir. Her şarkının Makedon mitolojisindeki arka planı, inanış ve tasviriyle birlikte ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Ayrıca karakterlerin yapısı, görünüşü ve yaşadıkları mekânlar da tüm detaylarıyla aktarılmıştır. Doğaüstü yaratıkların insanlarla olan ilişkileri ve iletişimleri saptanarak bunlar arasında olağanüstü yeteneklerle ödüllendirilmiş olan periler, fayda ve zararı vurgulanmış; aynı anda şarkıların bünyesindeki yılan figürü ve kötülüğün simgesi şeytani bir yaratık olan ejderha motiflerinin başat rolleri üzerinde durulmuş; mitolojik sembollerin günümüz Makedonya'sındaki yansımaları araştırılmıştır. Artık inanç sisteminde yer bulmayan ve dönüşen eski inanışlar da tespit edilmeye çalışılmıştır. Konu, metinlerde sözü edilen tarihî kişilikler ve mitolojik inançların günümüzdeki yansımalarını açıklamak adına

* Dr., Araştırmacı-Yazar / Researcher-Writer. Türkiye. mehmetoglufiliz@gmail.com.

ORCID 0000-0003-4823-7384

görsel malzeme ile desteklenmiştir. Makedon mitolojik halk şarkıları içerisinde Türklükle ilgili ve İstanbul özel adının geçtiği şarkılara rastlanması kültürler arası ilişkilere örnek olması açısından önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar sözcükler: mitoloji, Makedon mitolojik şarkıları, Makedon mitolojisinde Türklük algısı, doğaüstü varlıklar, mitik şarkılar

Mythological Folk Songs in Macedonian Culture

Abstract

The word mythology generally refers to mythological narratives, legends, epics and similar products of oral culture. The problematic of this study is the folk songs in Macedonian myths. In other words, mythological folk songs are discussed in the sample of mythology, which is a part of Macedonian folklore and culture. In this study, scanning, translation and analysis were used as methods. Macedonian myths were scanned and "mythological folk songs" in their own words were extracted. The Macedonian mythological songs quoted in the study were tried to be analysed in line with the findings. The legends, beliefs and their human and non-human characters in the Macedonian mythological songs provide basic and detailed information about the structure of Macedonian mythology. The background of each song in Macedonian mythology is described in detail, together with its beliefs and depiction. The structure of the characters, their appearance and the places where they live are also described in detail. The relationship and communication of supernatural creatures with humans is also mentioned. Among these, the main characters are the fairies who are rewarded with extraordinary abilities, the snake figure that embodies benefit and harm at the same time, and the dragon, a demonic creature symbolising evil. In addition, with the findings of the symbolic structure in mythology, the reflections of mythological symbols in today's Macedonia have been investigated and tried to be revealed. Old superstitions that no longer find a place in the belief system and transformed were also tried to be identified. The subject is supported with visual material in order to explain the reflections of historical personalities and mythological beliefs mentioned in the texts. It is an unexpected and important feature that among the The fact that songs related to Turkishness and songs with the special name of Istanbul are found in Macedonian mythological folk songs is an important feature in terms of being an example of intercultural relations

Keywords: mythology, Macedonian mythological songs, perception of Turkishness in Macedonian mythology, supernatural beings, mythical songs

Giriş

Bu çalışmanın problematiğini Makedon mitolojisinde bulunan şarkıların ortaya konması, analizi ve günümüzdeki yansımaları oluşturmaktadır. Amaç, Osmanlı İmparatorluğu'nun yaklaşık olarak 550 yıl boyunca hüküm sürdüğü Makedon kültüründeki sembol ve inançların kökenlerini araştırmaktır. Çünkü "dünyamız sebepler dünyasıdır. Mitoloji ise bu sebeplere cevap arayan atalarımızın düşünme biçimidir" (Bayat, 2007, s. 15). Mitler "kutsal ya da doğaüstü olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zamanda heyecan verici akınlarını betimler" (Artun, 2009, s. 35). İkincil bir amaç da "Türk mitolojisinde daha sınırlı olan "müzik ve dans kahramanı" (Kökten, 2014, s. 270) gibi bir konuyu Türk dili ve folkloruna kazandırmaktır.

Yöntem bağlamında araştırma, inceleme, çeviri ve analiz (yorum) yöntemleri kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak Makedon folklorunun ilk derlemecileri olan Dimitar ve Konstantin kardeşlerin derlemelerinden ve önde gelen folklor akademisyenlerinden olan Kiril Penuşliski ve Marko Kitevski'nin çalışmalarından yararlanılmıştır. Diğer kaynaklarımız ise konuyla ilgili olan Slav kaynaklarıdır. Çeviri anlamında hem bilimsel metin hem de mitolojik şarkıların çevirisi yapılmıştır. Analiz olarak da ortaya çıkan bulgulara göre mitolojideki inanç sisteminin Makedon toplumunun günümüzdeki tezahürleri, sembollerinde aranmış ve ortaya konmaya çalışılmıştır.

Mitolojik Makedon şarkılar

Makedon halk şarkıları, eskiden beri süregelen, toplumda yaygınlık kazanmış çeşitli inançların toplu bir yansımasıdır:

"İlkel insan, bu problemlere gerçekçi ve bilimsel yorum yapamadığı için tabiatı yöneten doğaüstü güçlere inanmaktaymış. Böylece kendi fantezi dünyasında türlü tanrılar, iyi ve kötü ruhlar; pek çok yaratığı: Periler, yılanlar, ejderhalar ve diğerlerini oluşturmuştur. Onun için mitolojik şarkılar esasında insanlığın çeşitli doğaüstü güç ve varlıklarına olan inançlarından oluşmuşlardır. Bundan dolayı mitolojik şarkılar ayna vazifesi görmektedir ki biz onlarda kendi ilkel atalarımızın idrakini, fantezilerini ve tüm mitolojisinin yansımalarını görmekteyiz. Her ne kadar mitolojik şarkıların karakteristiklerinden biri olan kurgu ve gerçeğin bir arada görülmesi" (PenушлnsKn, 1968, s. 22) söz konusu olsa da bu şarkıların temelinde insan vardır. Sonuçta ortaya çıkan ise "tüm mitolojik varlıkların insanüstü gücü olduğu gibi insana ait nitelik ve kusurlarının da olduğudur". (Yrn], 1982, s. 411)

Makedon mitolojik halk şarkılarındaki tüm doğa üstü varlıklar içinde en fazla adı geçen perilerdir. Bunun sebebi;

“Belki de insan hayatında ve inançlarında en anlamlı yere sahip olduklarıdır. Halk yaratılarında, öncelikle de şarkılarda onlar müstesna bir güzelliğe sahip ve her zaman için genç kalmaktadırlar. Periler, insanlardan uzakta, suda, gökyüzünde, bulutlarda, dağlarda, mağaralarda yaşarlar ve her zaman tamamen özgürdürler”. (Кулшні, 1970, s. 66)

Bazı inançlara göre doğaüstü yaratıklar “sıkça dağ gölleri ve nehirlerde, temiz ve berrak sularda yıkanır. Birçok yer adları da bir zamanlar onların o yerlerde toplandıklarına dair inancın olduğunu göstermektedir” (Ze~evn~, 1981, s. 44). İlk Makedon folklor derlemecilerinden biri olan Браќа Мпладнновсн’in derlemelerinde Makedonca bir söz oyunu ile, periler için kullanılan ifade ‘yabanlar’ olarak geçmektedir. Perilerin “dağlarda yaşamayı ve halay çekmeyi sevdiklerinden bahsedilmektedir. Büyük kahramanlarla kardeş oldukları ve onlar dara düştüklerinde yardım ettikleri, ölümden kurtardıkları kaydedilmiştir. Sıradan insanlar içinse kötü oldukları ve onları kör etmek istedikleri bilgisi, inanışlar başlığı altındaki derlemelerinde mevcuttur” (2009, s. 570). Perilerin “güzelliklerini gösteren, şeffaf kıyafetler giydiklerine inanılmaktadır. Yine aynı şekilde onların zor ulaşılan dağlarda yaşadıklarından dolayı çobanlarla karşılaştıklarına dair inanç mevcuttur. Çar Konstantin Asen’in (XIII y.y.)¹ bir buyruğunda, Üsküp yakınlarındaki bir peri pınarı anılmaktadır” (Le`e, 1984, s. 130).



Görsel 1: Çar I. Konstantin Asen ve eşi İrina Assenina (URL-1.)

Doğaüstü varlıklar olarak periler, alışlagelmiş yerlerin dışında örneğin bulutların altında, denizin derinliklerinde ve farklı malzemelerle duvar, kule, şehir, manastır gibi yapılar inşa ederler:

“Şehir inşa ediyormuş peri,
Ne gökte, ne yerde,
Fakat öylece bulut altında.

Ne direkler diziyordu, Hep seçme kahramanlar, Ne parmaklar diziyordu,
Hep seçme çocukcağızlar... ”. (Мнладнновсн, 2009, s. 29)

Periler, olağanüstü derecede hızlılar, sıklıkla ‘boynuzlu geyiğe’ biniyorlar, yular ve kamçı olarak da yılanları kullanırlar. Onların dünyasına karışanı- özellikle de çalışmanın yasak olduğu bayram günlerinde çalışanları”- insafsızca, zalimce cezalandırırlar (Le`e, 1984, s. 145). Bu konuda örnek olarak aşağıdaki mitolojik şarkı verilebilir. Rusa Stana² paskalya günü nakış işlediği için peri tarafından cezalandırılır:

“Kara gözlerini döndürdü yuvalarından kara gözlerini, omuzlarından beyaz kollarını,
dizlerinden hızlı ayaklarını”. (Мнладнновсн, 2009, s. 30, 31)

Makedon halk şarkılarındaki onur duyulan olay ise periler ile erkek kahramanın arasında geçen ve kahramanın çaldığı, onların da dans ettiği yarış motifidir. Periler kahramanı dansta geçerlerse, onun kara gözlerini alırlar. Erkek kahraman onları çalgı çalarak yendiğindeyse perilerden birini kendisine verirler. Manastır (Bitola)’da Dimo³ ve kavalcı Boşko, aynı şekilde Yovan Popov’un da perilerden eşleri varmış. Fakat periler ilk fırsatta çocuklarını da alarak onları terk etmişler.

“Ey gidi Yovan (Yoan⁴) Popov, sen ne zannettin,
neden alacaksın peri,
aşk için peri”. (Мнладнновсн, 2009, s. 27)

Olağanüstü yeteneklerle ödüllendirilmiş olan periler, doğaüstü varlıklar olduklarından dolayı, halk şarkılarında onların en büyük kahramanlarla bağdaştırılmaları şaşırtıcı değildir. Aynı şekilde sadece Makedon epik şiirinde değil, daha da geniş alanda kahramanların kahramanı olarak Kral Marko⁵ da şarkılarda yer almıştır. Şarkılarda ona sıklıkla perilerle ilgili olarak rastlanmaktadır. Bir durumda

perileri itaat ettirmek için aramakta, diğerinde ise onlarla karşı karşıya gelip mücadeleyi kazanmaktadır.

Mitolojik inançlardan günümüze kadar ulaşan bir diğer etki de XIV. yüzyılın ikinci yarısında hüküm sürmüş olan ve mitolojik Makedon şarkılarında sözü edilen Kral Marko'dur. Kendisi aynı zamanda azizlik mertebesi ile de taltif edilmiştir. Bugün Kuzey Makedonya'nın Pirlepe (Prilep) şehrinde efsaneleşmiş kralın ismi ile %4,5 oranında alkol ihtiva eden yerel bir bira üretilmektedir ("krali-marko" 2025, <https://prilepskapivarnica.com.mk>).

Periler insanlarla başka şekilde de karşılaşıyorlar: İnsan körleştiriyorlar, insana kölelik yapıyorlar, birinin köleleştirildiğini veya öldüğünü haber veriyorlar, öğüt veriyorlar, tedavi ediyorlar veya ölüyü diriltiyorlar, insan kaçırıyorlar ve benzeri gibi.

Makedon mitolojik halk şarkılarının büyük çoğunluğu yılanın mevcudiyeti ile ilgilidir. Halk inanışlarında yılan, bir kadının taşıdığından daha uzun süre bebeğini taşır. 15, 18 veya 20 ay kadar taşıyıp bir erkek çocuğu doğurur. Yılan yavrusu doğduğu zaman, koltuk altlarında küçük kanatları olmuş, onları sadece dürüst insanlar görebilirmiş. Annenin, çocuğun doğduğunu kimseye söylememesi gerekirmiş; eğer söylerse, kırkı çıkınca çocuk uçup gidermiş. İnanışa göre her erkek çocuğunun onu çeşitli zararlardan koruyan kendine ait yılanı varmış. Eğer ki erkek çocuğunun yılanı yoksa çeşitli tehlikelere karşı açık olurmuş. Halk inanışlarında yılan, verimliliğin sembolü olarak belleklerde kalmıştır. Bir inanışa göre yılan, yaz mevsiminde oruçluların bekçisidir. Dişi ejderha ile sürekli bir savaş halindedir.



Görsel 2: Marko Manastırı'ndaki Marko freski (URL-2.)

Çünkü ejderha oruçlulara saldırıp, oruçlarını bozmaktadır. Yılanlar aynı şekilde dolu yağdıran bulutları, ovaya zarar vermemeleri için dağlara doğru çeviriyorlarmış (IapkarevÍ, 1892, s. 443).

Yılanların sürekli olarak yaşadıkları yerlerin “yüksek dağların mağaraları, kaya oyukları ve benzerleri olduğuna inanılmaktadır. Makedonya’da bulunan ‘Zmeyova dupka’ (Yılan deliği), ‘Zmeyovets’ (Yılanlı) ve benzeri gibi yer adları buradan gelmektedir” (KnTevskn, 2014, s. 138).

Makedon mitolojik şarkılarında yılan sıkça karşılaşılan bir motiftir:

“Yılan, büyük âşık olarak söylenmiştir. Yılanın metamorfoz için gücü olduğundan dolayı genç kızlara, bulut, çiçek, nakış işlenmiş geleneksel bir boyun bağı ve benzerleri olarak yaklaşmaktadır. Sonrasında da şimşek gibi çakarak ve sarsarak kızı alıp götürmektedir. Yılanlar, kızları dağlara, mağaralara veya oyuklara götürüp onlarla aşk yaşıyorlar; çocukları olup, mutlu yaşıyorlarmış. Genç kızlar sıklıkla gönüllü olarak da yılanlarla aşk ilişkisine giriyorlar.” (KnTevskn, 2014, s. 138)

“Stoynom⁶ yılana âşık olmuş,
âşık olmuş olacağı kadar on iki yaşında iken.
Kimse Stoyna’yı almadı,
hatta bunu kendi söylemiş...” (Mnladnnovcn, 2009, s. 37)

Halk şarkılarında “yılanın genç kızı kaptığı o an, yıldırım çarpması, şimşek çakması gibi sarsıp çalması söylenmiştir. Gündelik yaşamdan farklı olan bu şarkıda , kızın çalınmasından sonra, orada bulunanların, kızı, gökyüzünde, iki kapkara bulut arasında veya sadece kızın giysisinden bir parça görebildikleri anlatılır:

Şimşek çaktı ve sarstı, Gürgeliye’ye⁷ kaldırdı.

Bazı durumlarda her ne kadar genç kızlar gönüllü olarak yılanlarla birlikte olsalar da halk inanışlarında kızların onlardan kurtulma biçimleri de mevcuttur. Makedon halk şarkılarında bu şekilde genç kızların, yılanlardan kurtulması için bir büyü, şarkı formunda söyleniyor.

“Dikenli şimşek toplayasın, dikenli şimşek, rüzgâr kovan;
beyaz süt bulasın,
hem anneden hem de kızıdan, yeni güveç kabında kaynatasın,

yeni güveç kabında çarşambaya karşı;
ormandan yılan gönderesin". (KnTevskn, 2014, s. 139)

Makedon halk şarkılarında "yılanın ayrı bir yeri vardır, tıpkı halkın inanışlarında ve gündelik yaşantısında olduğu gibi. Halkta bugüne kadar gelmiş bazı inanışlar var ki onların kökenleri eskiye dayanmaktadır. Onlardan birisi de 'yılанда önceki atalarımızın ruhları vardır' inanışdır. Bu her şekilde "eski atalara, koruyucu olarak yılan formunda tapınılmasına sebep olmuştur" (Ze~evn~, 1981, s. 107). İnsanla yılan arasındaki ilişkiler farklılık gösterir.

"Bazı şarkılarda yılan insanın dostuyken kalan diğer şarkılarda da düşmandır. Bunun sebebi "insanın yılanları iyi ve kötü olarak ikiye ayırmasıdır. İyiler faydalı çünkü zararlıları yok ediyorlar ve insanlara onları kovacak ya da öldürecek türde iş bırakmıyorlar. Kötü yılanlar da ısıarak, kendi zehirleri ile insanları zehirliyorlar, o yüzden de sevilmiyorlar ve kovulup, yok edilmişlerdir. Böylece iyi ve kötü yılanlarla ilgili olarak dualistik inanç oluşmuştur". (Кулпшні, 1970, s. 144)

Draganov'un (1894) çalışmasından, nakleden KnTevskn: "Yakışıklı Dimçe⁸ için bir şarkı vardır ki düğün günü, kuruyasıca kızgın yılan tarafından ısırılmış ve anında ölmüştür. Gelin kendisinin de hemen mezara gömülmesini istemiş ve 'öleyim de onu seyredelim' dediği kaydedilmiştir.

Mezarlığa gelen yılan, gelinin yüksek sadakati ve kendini feda etmesi karşısında şaşırılmış bir şekilde, gelinden kavalı istemiş ve alete tükürerek gelinden yanaklarına sürmesini istemiş. O sırada Dimçe canlanarak kavalını çalmaya başlamış. Bunun üzerine mezarı kazıyarak onu çıkartmış ve düğünü yapmışlar:

"Yakışıklı Dimçe yeniden
düğün yapmış". (KnTevskn, 2014, s.139)

Fakat şarkıların çoğunda yılan başka amaçlar için Allah'a yakarır. Mesela genç kızı veya kahramanı öldürmesi için yalvarır:

"- Kızın canını al Tanrı saçında kuş yuvası yapayım,
yüzünden et yiyeyim,
gözlerinden su içeyim..." (KnTevskn, 2014, s. 140)

Makedon mitolojik şarkılarında ejderha, insanlara karşı dostane olmayan bir tavrı olduğundan yılandan farklı olarak kötü şeytanların sınıfına girmektedir:

“Halk inanışında, ejderha çok kuyruklu ve üç veya dokuz başlı olarak tasvir edilmektedir. Bu doğaüstü varlıklar, mağaralar, oyuklar, dağlar, göllerin derinlikleri ve denizler gibi gizli yerlerde yaşamaktadırlar. Halk hikâyelerinde geçen tema ise ejderhanın her gün bir insan yemek için suyun akışını engellediği ve yedikten sonra tekrar açtığıdır. Sıklıkla da çarın kızını yemesi gerektiğindeki temada da bir kahraman bulunup ejderhayı öldürerek çarın damadı olması söz konusudur. Ejderhanın oruç için tehlikeli olduğuna inanıldığından hamile kadınlar düşük yaptığı zaman ejderhanın içtiğine inanılmaktadır. Buradan da ‘Doğum olmadığı zaman ejderha içiyor bereketi’ atasözü gelmektedir.” (KnTevskn, 2014, s. 139)

Belirli sayıda mitolojik şarkıda göksel vücutlar da mevcuttur. Güneş, ay, yıldızlar. Ayrıca yağmur, rüzgâr, şimşek ve benzeri doğa olayları gibi. Tüm bunlar ruhsal kökenli veya insan biçimli (antropomorf) varlıklar olarak ortaya çıkmaktadırlar. Aralarında iletişime geçer, evlenirler; çocukları olur ve benzeri diğer yansımaları sergilerler.

Özellikle Makedon halk şarkılarında sıkça parlayan güneş görülmektedir ki onda da insanın tüm özellikleri mevcuttur. Onun, annesi, kız kardeşi var, evlenir, insanlarla konuşur, onlara yardım eder. Güneşin eski mitolojideki yeri, günümüze kadar iz bırakmıştır.

“İnançlarda ve mitolojide yer edinenler, mutlaka halk şarkılarında da yer bulmuştur” (KnTevskn, 2014, s. 140). ‘Yana⁹ ve Güneş’ isimli şarkıda; güzel Yana’ya kirvesi aşağıda sayılanları almadan dışarı çıkmamasını öğütüyor:

“Gündüz vakti eşarpsız, gece mumsuz çıkmayasın
sana bakmasınlar annesinin güneşi
Güneşe vermesinler seni”. (Младновсн, 2009: ss. 40, 41)

Yana, kirvesini dinlememiş, gündüz eşarpsız, gece mumsuz dışarı çıkmış. Güneş de işini bitirmiş ve onu almış:

“Güneşli Anne’ şarkısında iki yol ağzında durup, güneşe daha hızlı batması öğüt veriliyor:

Ovada tırpan, tarlada ekini koparmasınlar.”

Tırpan ile ekin biçerek, çapalayarak ve benzeri ağır bedensel işlerle geçmiş uzun yaz günlerinin ardından güneşin neden ırgatlar tarafından lanetlendiği anlaşılmaktadır.

Ay da yıldızlar da şarkılarda geçmektedir, özellikle de 'Gündüz' ve 'Gece' kişileştirilerek söylenmiştir.

Mitolojik Makedon halk şarkıları arasında insan biçimli (antropomorf) yaratıkların kayda değer bir yeri vardır. Çeşitli inanışlarla bağlantılandırılan veba, sıtma (Makedon dilinde aynı zamanda şiddetle çarpmak anlamına da geliyor), çiçek hastalığı olarak adlandırılan hastalık ve salgınlar, vampirlerin, kötü ve değişik yaratıkların ve benzerlerinin ruhlardır.

Halk efsaneleri (söylenceleri) ve halk şarkılarında, özellikle veba, örülmüş saçları, defteri (kara kaplı) ve listesi ile her yere ölüm eken yaşlı bir ninedir. Kendi şeklini kolaylıkla değiştirebildiğine inanılmaktadır. "Form olarak köpek, kedi, oğlak, manda; hatta bazı eşyalara, kırpık kumaş parçaları ve benzerine dönüştüğüne inanılmaktadır" (Кулшні, 1970, s. 130). Makedon halk şarkılarında veba, elinde kara kaplı defterle yürüyen ve tüm şehirleri yok eden nine olarak tasvir edilmektedir. 'Mitre¹⁰ ve Veba' şarkısında, üç yıl sonra İstanbul'dan dönüşünde, kuruyasınca Üsküp'te konak yaptıran Mitre'den söz edilmektedir. Terk edilen şehirde sadece çeşme başında duran yaşlı bir nine onu görmüş ve kendisine sormuş:

"Ey gidi nine, yaşlı nine, ne olacak bu garip hâl:

Üsküp şehrinde geceledim ben,

hep horozların öteceği zamanları bekledim horozlar ötüyor ve köpekler havlıyor

insanları hiçbir yerde görmedim nine." (Младновсн, 2009: 338)

Kendisinin nine değil de kara veba olduğunu söyleyince, Mitre, kendi isminin ölüm defterinde yazılı olup olmadığını öğrenmek için yalvarmış. Ardından da annesini ve üç yıl önce aldığı gelinini görebilmek için kendisine hiç olmazsa üç gün süre tanınması için yalvarmış. "Üsküp'ü kurutan, terk ettiren veba için daha çok şarkılar var. Bu şarkıların büyük çoğunluğu Üsküp'te veba salgınının yayılmasını engellemek için Avusturya'lı başkomutan Pikolomini'nin tüm şehri ateşe vermesi ile ilgilidir" (Апостолски, 1969, s. 280). Veba ninenin tek oğul veya dokuz oğulun canını aldığı şarkılar sarsıcıdır. Младновсн'nin derlemeleri arasında, 'Bir Oğul Annede' isimli şarkıda:

“Annesinin tek oğlunu, vurmuş ve morartmış.
Dokuz oğul için olan şarkıda ise şöyle denmektedir:
Anne onlara nasıl sahip olmuşsa,
Öylece, aynı sıra ile veba onları vurmuş.” (2009, s. 338)

İnsanoğlunun birçok doğaüstü yaratığa olan inancı söylencelerde de bulunuyor. “Halk, bir bebeğin doğumunun üçüncü gecesinde bu varlıkların gelip kaderini yazdıklarına inanmaktadır. İnanca göre bu doğaüstü varlıklar üç kadın veya üç genç kız olarak tam gece yarısında gelmektedirler. Ohri (Ohrid) ve çevresinde onların beyaz giydiklerine dair inanç hâlâ devam etmektedir” (Sborník za narodnǔmTvorenǔ, tom 13, s. 137). “Bu üç kız arasında sonuncusunun, bazı inanışlara göre en yaşlısının, bazısına göre ise en gencinin dediğine diğer ikisinin de uyduklarına inanılmaktadır” (KnTevskn, 2014, s. 141).

Kral Marko hakkındaki halk yaratılarında çok fantastik unsurlara rastlanmaktadır. Şarkıda geçen Volkaşin, Kral Marko'nun babasıdır.

“Volkaşin¹¹ misafir davet etmiş, yeni doğan çocuğunun yedisi için Üçüncü gece, tatlı akşam yemeğini.
Misafirler gelip yemişler, Akşam yemeğinden sonra yatmışlar,
Yatıp tümü uyuya dalmış, Sadece Volkaşin uyumamış, Zaman tam da gece yarısıyken,
gece yarısı – sağır sessizlik,
üç kader yazıcı gelmiş, çocuğa kısmetini yazmaya.
İkisi Marko¹²'ya kısmet demişler, Üçüncüsü - Marko kahraman olsun – demiş,
Delikanlı büyüdüğü zaman, Kırsın babasının kemiklerini.
Yazılan olmuş ve Volkaşin yeni doğan oğlunu tutup Vardar Nehri'ne atmış”
(Кулпшні, 1970, s. 291)

Yazgıyı duyup da çile çekeceği konuyu değiştirmek için çabalayanlar hakkındaki şarkılarda kız kardeş bilinçli olarak tek ağabeyi için kendini kurban etmektedir:

“Ağabeyi için kız kardeş kendini kaybetti.”

Mitolojik halk şarkılarında, büyüye, nazara, beddua ve hayır duaya odaklanmış şarkılar da mevcuttur. Günümüzde de insanın nazar ve kem gözden çile çekebileceğine dair inanç devam etmektedir. Nazar değmesi esasında büyüsel bir durumdur. “Hain veya nazarlayan gözlerin bakışı ile ayrıca birine ya da bir şeye şaşırtıcı ve övücü sözlerin edilmesi ile de oluşmaktadır. (Кулпшні, 1970, s. 291)

'Nazar Değmiş Olan Kahraman Ölüyor' isimli şarkıda, kahraman Goyko¹³, teyzesine misafirliğe gitmek için davet edilmiş. Goyko'yu ev halkı (babası, annesi, gelinleri, erkek ve kız kardeşleri) yola hazırlayıp yolcu ederken dikkat çekecek bir şey yapmadan gitmesini öğütlemişler:

"Yavaşça git, dikkatlice bak, dikkatlice bak, güzel yürü.

Fakat Goyko teyzesinin köyünden geçerken, genç kızlar, delikanlılar, gelinler ve yaşlı nineler tarafından fark edilip, özenilip, nazar ederek onun ölümünü çağırmışlar:

Onu gördüklerinde, gördüklerinde, gördüler ve gıpta ettiler,
meydanın ortasında öldü delikanlı."

Halk şarkılarında nazarlara gelmiş gelinden de söz edilmektedir:

"Birdenbire gözleri ile kestiler, zorlukla eve götürdüler,
attan indirmelerini beklemeden, düşmüş yumuşak döşeğe, düştüğü gibi can vermiş."

Mitolojik şarkılarda, rüyalara inancın da yeri vardır. Halk inancına göre rüyalar her zaman bir şeyler söyler, haberdar eder. 'Yana'nın Kötü Rüyası' isimli şarkıda, Yana, gördüğü rüyayı babasına anlatmış:

"Karanlık bir bulut oluştu, Buluttan küçük gül Gülden bulanık sel,
Kara odunlar ve taşlar oluştu."

Babası rüyayı şöyle yorumlamış:

"Karanlık bulut ise, o lanetli Türkler'dir; gül küçük ise
o bizim göz yaşlarımızdır, bulanık sel ise,
o bizim kanımızdır, odunlar ve taşlar,
onlar bizim başlarımız ve cesetlerimizdir."

Çok sayıda Makedon şarkısında ve bazı gelenek ve göreneklerde bir zamanların kurban verme ritüellerine de rastlanmaktadır. Çok eski zamanlarda tanrılara çeşit türlü kurbanların sunulması geleneği Kuzey Makedonya'da "büyük inşaat yapımlarında: Ev, köprü, duvar ve hatta kuyu açmalarda da bir hayvanın kurban edilmesi geleneği halen devam etmektedir. Bugün sıklıkla kuzu kesilmektedir" (KNTevskN, 2014, s. 143).

Çok eski gelenekler Makedon halk yaratılarında ve her şeyden önce de Makedon halk şarkılarında iz bırakmışlardır. Мпладновсн tarafından derlenen 'Gelin Stumnitsa'¹⁴ şarkısında, "usta olan dokuz kardeş, duvarı yapamadıklarını gördükleri zaman, ertesi gün onlara yemek getirecek olan gelini duvara koymak üzere anlaşmışlar:

"dokuz usta, onu yakalayıp, tutup genç Strumnitsa'yı, duvara koydular temelin dayanıklı olması için." (2009, s. 280)

Eskiden beri süregelen kurban verme ile ilgili temalara başka yerlerde, "mesela geleneklerde ve şarkılarda da rastlanabilir. Örnek olarak Voditsi (sular) bayramında yağmur için yalvarma ve diğerleri sayılabilir.

"Makedon atasözleri ve şiirleri motif olarak metamorfoz, eğitmek, bir durumdan başka bir duruma geçmek, bir nesneden başka bir nesneye geçmek, bir bitkiden başka bir bitkiye geçmek, insandan hayvana ve bitkiye geçme ve benzerleri gibi rastlanmaktadır. Bu durumları anlatan çok sayıda balatlar dokunaklı bir iz bırakmaktadır." (KNTevskN, 2014, s. 143)

Sonuç

İncelenen Makedonca mitolojik şarkılarında kullanım sıklığına göre sırasıyla peri, yılan ve ejderha motiflerine çokça rastlanmıştır. Perilerin yaşadığı yerler: Suda (nehir, göl), gökyüzü (bulutlar, şimşek), dağ (dağ kovukları), mağaralardır (mağara oyukları). Kıyafetleri şeffaf olup inşa ettikleri yapılar ise duvar, kule, manastır ve şehirlerdir.

Yapıların mekânları ise bulutların altında, denizin ortasında ve benzerleri yerlerdedir. İnşaat malzemesi olarak da alışılmadık yani dünyada olmayan malzemedir. Binekleri, boynuzlu geyiktir. Kamçı olarak kullandıkları araç ise yilandır. Yarış motifi anlamında peri ile insan arasında geçmektedir. İnsan kahraman erkekler çalgı çalarken, periler de dans ederek yarışmaktadır. Kazanan peri olduğunda, kahramanın siyah gözlerini almakta; kazanan insan olan kahraman delikanlı olduğunda ise perilerden bir tanesini kendisine vermektedirler. Makedon mitolojik şarkılarında periler, insanla aşk yaşıyor, evleniyor, çocuk sahibi oluyor ve çoğunlukla çocuklarını da alarak insan olan erkekleri terk ediyorlar. Olağanüstü yetenekli olmalarının yanı sıra insan gibi zayıf yönleri de olabiliyor. Hem insanı köleleştiriyorlar hem kendileri de insana köle olabiliyorlar. Birinin köleleştirildiğini veya öldüğünü haber verebiliyorlar. İnsanlara öğüt

veriyorlar. İnsan kaçırmıyorlar, tedavi edebiliyor veya ölüyü diriltebiliyorlar. Perilerin insanlarla sıkı bir ilişkide olduğu açıkça görülmektedir.

Mitolojik Makedon şarkılarında söz edilme sıklığı olarak ikinci sırada ise yılan vardır. Her erkek çocuğunun onu çeşitli zararlardan koruyan kendine ait yılanı olduğu inancı, günümüzde yerini koruyucu azizlere ve meleklerle bırakmıştır. Hangi erkek çocuğunun yılanı yoksa çeşitli tehlikelere karşı açık olduğu inancı yaygındır. Bu bağlamda yılan, verimliliğin sembolü olarak anlam kazanmıştır. Bir inanışa göre yaz mevsiminde yılan, oruçluların bekçiliğini yapmaktadır. Ayrıca insanın düşmanı ejderha ile savaşan bir varlıktır.

Başka bir inanışa göre de yılanın önceki ataların ruhlarının var olduğu inanışıdır. Bu her şekilde eski atalara, koruyucu olarak yılan formunda tapınmasına sebep olmuştur. Kimi şarkılara göre yılanlar büyük âşıklardır, çünkü bazı genç kızların kendileri ile gönüllü aşk ilişkisine girdikleri görülmektedir. İnsanla yılan arasındaki ilişkiler farklılık gösterir. Bazı şarkılarda yılan insanın dostu iken bazı şarkılarda da düşmanıdır. Bunun sebebi de insanın, yılanları iyi ve kötü olarak ikiye ayırmasıdır. Burada iyi ve kötü yılanlarla ilgili olarak dualistik inanç olduğu da ortaya çıkan bir sonuçtur. Ayrıca Makedon mitolojisinin ata kültü motifi de yilandır.

Sıralamanın sonunda yer alan ejderha ise kötü şeytanların sınıfına girmektedir. Onun yilandan farkı, insanlara karşı kötü olmasıdır. Halk inanışında, ejderha, çok kuyruklu ve üç veya dokuz başlı olarak tasvir edilmektedir. Yaşadığı yerler mağaralar, oyuklar, dağlar, göllerin derinliklerinde ve denizler gibi gizli yerlerdir. İnsanlardan kurban aldığı, oruca engel olduğu ve de hamile kadınların düşük yapmalarına sebep olduğuna inanılmaktadır. Makedon mitolojisinde yer alan inanca göre insanların düşmanıdır.

Veba, sıtma, çiçek gibi hastalıklar, birer doğaüstü varlıklar olan vampir, kötü yaratık ve çeşitli ruhlar olarak adlandırılmışlardır. Eski zamanlarda tanımlanamayan mikroplar, bakteriler ve virüslere birer doğaüstü yaratılmışçasına isim verildiği görülmektedir. Bunlar insan biçimli (antropomorf) yaratıklardır, mesela vebanın saçı örülü, elinde kara kaplısı ile dolaşan bir nine olduğu inancı gibi. Şarkılardan birinde de kahramanımız üç yıl boyunca İstanbul'da çalışıp, kazanıp, arttırdığı para ile veba salgınında yok olan Üsküp'te konak yaptırmış. Burada sadece hastalıklara yüklenen

anlam bağlamında değil aynı zamanda dünyanın geçiciliği konusunda da bir çıkarsama söz konusudur.

Kurban verme ile ilgili inanışlar da günümüzde Makedonya'da hâlâ devam etmektedir. Halkın çoğunluğunun bağlı oldukları Makedon Ortodoks inancında da kurban ritüeli vardır. Büyük inşaatlarda ve ev yapımlarında kazılan temele doğrudan hayvan kesme ritüeli hâlâ tüm canlılığıyla sürdürülmektedir. Mitolojik halk şarkılarında, büyüye, nazara, beddua, hayır duaya ve büyü bozmaya odaklanmış şarkıların da olduğu tespit edilmiştir.

Sonuncu kategori de rüyalar ve inançla ilgilidir. Osmanlı'nın Balkanlar'a olan akınları ile ilgili olarak bir rüya, mitolojik şarkı formunda karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'nın bu topraklardaki hükmü ise yaklaşık olarak 550 yıl kadar sürmüştür. Dolayısıyla Türklerle ilgili bir olayın yer alması da olağan sayılabilir. Ancak Türklerin Makedon topraklarını fethi ve yönetiminin, istenmeyen bir felaket olarak nitelendirildiği açıkça görülmektedir.

Yukarıdaki tüm bulguların ışığında Makedon mitolojik şarkılarını özetleyecek olursak; Makedon mitolojisinde doğaüstü varlıklar sırası ile aşağıdaki gibi tespit edilmiştir: Makedon mitolojisinde doğaüstü varlıklardan olan periler insanlarla en sık ilişkiye giren varlıklardır. Ata kültü yılan hem iyi hem kötü olarak dualitik bir varlıktır. Ejderha ise tamamen kötü ve zarar verici bir doğaüstü varlık olarak tanımlanmıştır. Makedon mitolojik şarkılarında geçen ve anlam yüklenen doğal olayların, ruhsal kökenli veya insan biçimli (antropomorf) varlıklar olarak ortaya çıktıkları görülmüştür:

Güneş, ay, yıldızlar, gündüz ve gece kişileştirilerek söylenmiştir. Doğaüstü yaratık anlamı yüklenen hastalıklar: Veba (yaşlı nine), sıtma, çiçek hastalığıdır. Makedon Mitolojisinde Metamorfoz:

nesneden ~ nesneye

bitkiden ~ bitkiye

insandan ~ bitkiye

insandan ~ hayvana geçme şeklindedir.

Ortaya çıkan bulgulara göre, Makedon mitolojisinde bulunan şarkılardan günümüze kadar ulaşmış ve halen kullanılan sembollerin varlığı tespit edilmiştir. Özellikle mitolojik şarkılarda sıkça geçen parlayan güneşe, insani özellikler atfedilmiştir. Güneşin insanlarla konuşması ve yardım etmesi söz konusudur. Makedon mitolojisinde güneşin önemli bir yeri vardır. Bunun günümüzdeki tezahürü ise Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nin bayrağında açıkça görülmektedir.

Öte yandan mitoloji kaynaklı eski inanışlardan bazılarının günümüz inanç sisteminde yer edinemediği, tutunamadığı ve hükümden düştüğü tespit edilmiştir. Bunlar arasında veba ile ilgili inanışlar devam etmemektedir. Kötücül olan ejderhanın bereketi içerek düşüğe neden olduğu konusunda günümüz Makedon toplumunda devam eden herhangi bir inanış yoktur.

Dönüşen inanışlar olarak ise erkek çocuğunun koruyucusu yılanla arasındaki ilişkiye dair batıl inancın da hükmü kalmamıştır. Ancak bu inanış günümüzde yerini koruyucu azizlere ve meleklerle bırakmıştır. Makedon toplumunda kurban verme inanış ve ritüelleri Hristiyan, Ortodoks mezhebi eksenine ile sağlamlaşmıştır. Yine din destekli nazar, büyü ve rüya inanışları yüksek oranda devam etmektedir.

Sonuç olarak mitolojik Makedon şarkıları örneklemeden görüldüğü üzere, mitolojide yer edinen inançlar, mutlaka mitolojik halk şarkılarında ve atasözlerinde de yer bulmaktadır. Ancak bazıları gündelik yaşantıda sembolleşerek (Makedon bayrağı, bira markası gibi) devam ederken, bazıları bilimsel gelişmelere (veba, hamilelikte düşük gibi) istinaden hükümden düşerken bazıları da şekil değiştirmişlerdir (erkek çocuğunun koruyucusu yılan yerine aziz ve meleklerin yerini alması gibi). Kökenleri sözlü ve yazılı eski kaynaklardan beri gelen ve günümüzde göreceli olarak biçim değiştirerek nesnelleşen inanışlar, hükümden düşen inanışlar (batıl inançlar) ve kaynağı ve nesnesi değişen inanışlar olduğu saptanmıştır.

Notlar

¹ 13. yüzyılın ilk yarısında hüküm sürmüş olan Bulgar Çarı.

² Bir kadın adı ve soyadı.

³ Erkek adı.

⁴ Marko ya da Marko Mrnjavčević, lakabı Kraljević, 1371-1395 arasında hukuki olarak Sırp kralı ve Osmanlı Vasalı. Güney Slav halklarının ulusal kahramanıdır. Yaşamı ve kişiliği Sırp, Rumen, Bulgar ve Arnavut folklorunda zengin ayrıntılarla işlenmiştir.

⁵ Marko ya da Marko Mrnjavčević, lakabı Kraljević, 1371-1395 arasında hukuki olarak Sırp kralı ve Osmanlı Vasalı. Güney Slav halklarının ulusal kahramanıdır. Yaşamı ve kişiliği Sırp, Rumen, Bulgar ve Arnavut folklorunda zengin ayrıntılarla işlenmiştir.

⁶ Stoyna: Kadın adı.

⁷ Kuzeybatı Makedonya'da bir köy adı.

⁸ Aslı, Dimitar veya Dimo olan erkek adı.

⁹ Kadın adı.

¹⁰ Erkek adı.

¹¹ Kullanılmayan ve rastlanmayan bir erkek adı.

¹² Erkek adı.

¹³ Erkek adı.

¹⁴ Yaygın olmayan bir kadın adı.

Kaynaklar

Arkareví. K. A. (1892). *VílgarskN prNkask berobenN@ sí prNbavlenNe na nekolko makedonovlaškn N albanskN*. Kn. VIII s. 443 prNkazna 258. SofN®. (Birkaç Makedonya Ulahlarının ve Arnavutlar'ın masal ve inanışlarının ilavesiyle Bulgar masalları ve inanışları).

\yrN|, V. (1982). *LNrNka y sveTskoj kn`evnosTN*. Beograd: SKZ. (Dünya literatüründe lirik şiiri).

Artun, E. (2009). *Anonim Türk halk edebiyatı nesri*. İstanbul: Kitabevi. Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi 1*, İstanbul: Ötüken.

Draganov, P. D. (1894). *Македонско-славјанскиј сборник с приложением словаря*. С.-Петербург: Тип. Е. Евдокимова. (Makedonca-Slavca derlemeleri, sözlük ekli).

IsTorNja na makedonskNoT narod, (1969) knNga 1, Редакција: Михаило Апостолски (и др.). Skorje: Nova MakedonNja. (Makedon halkının tarihi).

KNTevskN, M. (2014). *IsTorNjaTa na MakedonskNoT Folklor*. Skorje: Gnglanda. (Makedon folklor tarihi).

Köktan, Y. (2014). *Mitoloji dans ve müzik. TÜRÜK- Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3, 261- 271.

КулНшНí, [. (и др.). (1970). *SrpskN mNTолошкN ре~nNk*. Beograd: Полит. Ле`е, L. (1984). *Slovenska mNTологNja*. Beograd: Графос. (Sırp mitoloji sözlüğü).

MNладNновсN. D. N K. (2009). *ZbornNk na narodnN pesnN*. Skorje: КулТура. (Halk şarkıları Derlemeleri).

РенушлNскN, К. (1968). *ObrednN N mNTолNшкN pesnN. Скопје: Македонска Книга*. (Ritüeller için mitolojik şarkılar).

Sándor Papp, Vasal. *TDV İslâm ansiklopedisi*. [https:// islamansiklopedisi.org.tr/vasal](https://islamansiklopedisi.org.tr/vasal) (06.05.2019).

SbornNkí za narodnN ymTvorenN®, nayka N knN`nNna, (g. n.). (t.y.). Tom 13. SofN®. (Halk yaratıları derlemeleri).

Ze~evN~, S. (1981). *MNTska bN~a srpskNh predawa*. Beograd: Етнографски Музеј. (Sırp geleneklerinde mitolojik varlıklar).

Elektronik sözlükler:

Makedonca dijital sözlüğü. <<http://www.makedonski.info>>

MDR: Makedonca dijital sözlüğü. <<http://drmj.eu>>

TDK: Türk Dil Kurumu, Sözlükler. <<https://sozluk.gov.tr>>

Görsel malzeme kaynakları:

URL-1: "Çar I. Konstantin Asen ve eşi İrina Assenina" <<https://boyanachurch.info/en/wall-paintings-en>> URL-2: "krali-marko" <<https://prilepskapivarnica.com.mk>>

URL-2: "krali-marko" <<https://prilepskapivarnica.com.mk>>

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Received): 10-03-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 24-06-2025

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Birinci Mektup" Şiirinde Dini-Tasavvufi Türk Halk Şiirinin İzleri

Ahmet Can*

Can, A., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research*. 2025-II Sayı/No. 371, ss. 440-459
e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa.92 <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaradana Mektuplar isimli şiir kitabını 1941 yılında yayınlamıştır. Kitap ismini başında bulunan şiirlerden almaktadır. "Birinci Mektup", "İkinci Mektup", "Üçüncü Mektup", "Dördüncü Mektup" ve "Beşinci Mektup" başlıklı bu şiirler yaratılış, yaşam, ölüm ve varlık gibi kavramları Tanrı'yla konuşur bir üslupla ele almaktadır. İmge ve düşünce dünyaları halk şiirinden izler taşıyan bu şiirlerden "Birinci Mektup" bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Halk sanatının özünden yararlanmak istediğini yazılarında sıklıkla dile getiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Birinci Mektup" şiirinde, öncelikle varlık âleminin büyüklüğüne ve değişmezliğine vurgu yapmakta ve insan ömrünün geçiciliğini varlık âleminin değişmezliği ile karşılaştırarak işlemektedir. Eyüboğlu'nun şiirde işlediği bu kavramlar dini-tasavvufi Türk edebiyatının şiir türlerinden devriyelerin imgesel evrenini hatırlatmaktadır. Devriyeler, yaşamı doğum ve ölüm arasında sürüp giden bir yolculuk olarak ele almışlardır. Yolculuğun amacı olgunlaşmak ve Tanrı'ya ulaşmaktır. Devriyelerin ele aldığı bu yolculuğun felsefi arka planını tasavvuf düşüncesi oluşturmaktadır. Tasavvuf düşüncesinde insanın dünyadaki yolculuğu Tanrı'dan gelip Tanrı'ya gitmek biçiminde anlamlandırılmıştır. Bu aynı zamanda insan ömrünün ve zamanın döngüsellğine de yapılan bir göndermedir. Bu çalışmada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halk sanatına yaklaşımından hareketle "Birinci Mektup" şiirini ölüm, yaşam, yaratılış kavramları çerçevesinde ele aldım, Bu kavramların şiirde hangi boyutları itibariyle dini-tasavvufi Türk şiirinin imgesel dünyasına yaklaştığını araştırdım.

Anahtar sözcükler: Türk edebiyatı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiir, ölüm, yaşam, devir, devriye

* Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - Bartın University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature. Bartın/Türkiye. ahmetcan@bartin.edu.tr.
ORCID 0000-0002-5023-2809

Traces of Religious-sûfi Turkish Folk Poetry in Bedri Rahmi Eyüboğlu's Poem "Birinci Mektup"

Abstract

Bedri Rahmi Eyüboğlu published his poetry book titled *Yaradana Mektuplar* in 1941. The book takes its title from the poems at the beginning. These poems, titled "Birinci Mektup," "İkinci Mektup," "Üçüncü Mektup," "Dördüncü Mektup," and "Beşinci Mektup," address concepts such as creation, life, death, and existence in a manner that converses with God. The poem "Birinci Mektup" which is the subject of this study, is influenced by the imagery of folk poetry. Bedri Rahmi Eyüboğlu often stated in his writings that he wanted to draw on the essence of folk art. In his poem "Birinci Mektup" he primarily emphasized the vastness and permanence of the universe. He then compared the temporality of human life with the permanence of the universe. Eyüboğlu's concepts in his poetry are reminiscent of the imagery of *devriye*, a type of poetry in religious-mystical Turkish literature. *Devriye* poems view life as a journey between birth and death. The purpose of the journey is to achieve maturity and reach God. The philosophical background of this journey, as addressed in *devriyes*, is formed by *sûfi* thought. In *sûfi* thought, man understands his journey as coming from God and returning to God. Those also reference the cyclical nature of human life and time. This study takes Bedri Rahmi Eyüboğlu's approach to folk art as a starting point. It aims to evaluate the poem "Birinci Mektup" in the context of the concepts of death, life, and creation and to analyze the influences of religious-sûfi Turkish poetry in treating these concepts.

Keywords: Turkish literature Bedri Rahmi Eyüboğlu, poetry, death, life, *devir*, *devriye*

Giriş

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Halk Sanatına Yaklaşımı

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halk sanatına bakışı ve halk sanatından hangi ölçüde ve nasıl yararlanmak istediği, sanat yaşamı boyunca kaleme aldığı yazılarda görülebilmektedir. Halk kültürünün, toplumsal belleğin derinlerine işleyen gücü sayesinde sanatın farklı türlerini etkilediğini yazılarında vurgulayan Eyüboğlu, bu etkinin, esinlenmenin ötesine geçerek sanat eserlerinin şekillenmesine de katkı sağladığını düşünmektedir.

Eyüboğlu (1950, s.193), türkülerin asırlardır Türk insanının sevinç ve hüznlerini taşıdığını ve aktardığını dile getirmektedir. Tiyatro, hikâye ve romanlarımızın; resim ve

nakış sanatımızın türkülerden izler taşıdığını belirtmiş, bunlara ek olarak: “Hangi ressam tablosuna şu türkülerdeki resim kadar şiir katabilse külahını havaya atmazdı?” (Eyüboğlu, 1950, s. 193) sorusunu retorik biçimde dile getirerek türkülerin sanatsal değerini modern sanatın ötesinde gördüğünün işaretlerini vermiştir. Bu yaklaşımı Eyüboğlu’nun modern sanat ve geleneksel halk sanatları ile kurduğu bağın bir yansımasıdır. Aynı zamanda modern sanat türlerinde eser veren sanatçıların halk sanatının düzeyine ulaşabilme ihtimallerini ayrı ve zor ulaşılabilecek bir yere koyduğunu da düşündürmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun halk sanatı ve modern sanat arasında kurduğu bu ilişki sanat eserlerini nasıl algıladığına dair de fikir vermektedir. Bu durumu kendisi de doğrudan ifade etmiştir:

“Benzetmek gibi olmasın ama bendeniz de yirmi seneden beri yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça kurcalasam altından ya bir kilim çıktı ya bir yazma yahut da bir köy türküsü, bilemedin bir eski Türk çinisi” (Eyüboğlu, 2005, s. 186).

Eyüboğlu’nu bu denli etkileyen halk sanatı, Anadolu coğrafyasından büyük şehirlere kadar yayılan kültürel birikimin nitelikleri üzerine fikir üretmesini sağlamıştır. Yazılarına şiir, resim, heykel, nakış ve mimari gibi meseleler etrafında yansıyan bu fikirlerin bir yönünü kendi sanatı ve halk sanatı arasında kurduğu bağ oluşturmaktadır. Şiir bağlamında düşünüldüğünde halk türkeleri, halk şiiri, modernite ve modern şiir arasında kurduğu bu düşünce evreni yine yazılarının temel omurgasını oluşturmaktadır.

Halk türkülerini bütün bir milletin eseri olarak gören Eyüboğlu (1987b, s. 75), bu eserlerin Türk insanının yaşadığı acı ve sevinçleri en gerçek halleriyle yansıttıklarını düşünmektedir. Ayrıca halk şiirinin yayılma gücünün modern şiire oranla çok daha güçlü olduğunu da düşünmektedir. Bu konuya Âşık Veysel’in şiirlerinden bahsederken değinen Eyüboğlu (1987b, s. 40), halk şiirine eşlik eden sazın şiirin yayılma gücünü artırdığını ifade etmektedir. Yazılı olarak binlerce basılan şiir kitaplarının memleketin en ücra köşelerine ulaşamadıklarını ancak Âşık Veysel’in mısralarının köyden köye sazın gücü sayesinde ulaştığını belirtmiştir. Eyüboğlu’nun bir milletin eseri olarak gördüğü türkülerin yayılma gücüne dair yaptığı bu vurgu, şairin halk sanatının barındırdığı kültürel birikimin kapsayıcılığını anlatmak için öne sürdüğü başka bir

argümandır. Bu argüman aynı zamanda bir ironi barındırmaktadır. Teknolojik ilerlemeye koşut olarak gelişen modern sanatın halk sanatının kültürel kapsayıcılığına ulaşamamış olması bu ironik yaklaşımın temelini oluşturmaktadır.

Eyüboğlu'nun halk şiirine dair sürekli üzerinde durduğu bir başka mesele ise halk şairlerinin şiirlerine insanı dahil etme biçimleridir. Halk şiirinin bu niteliğini anlatmak için yine imgesel bir dil kullanan Eyüboğlu (1987b, s. 74), halk türkülerinde insanın rengiyle, uğultusuyla kokusuyla var olduğunu düşünmektedir. Bu fikrinin altında yatan temel sebep ise halk türkülerinin, halk şiirlerinin anlatmak istediklerini dolaysız biçimde anlatabilme yeteneğidir. Bu dolaysız anlatma biçimini "insan kokusu" barındırmak olarak niteleyen Eyüboğlu, halk şiirinin insanı gerçekçi ve dolaysız biçimde anlatabilme biçiminden etkilenmiştir. Bu konuda da doğrudan Yunus Emre'ye başvurur:

"Canım Yunus! Ben sende insan kokusunu seviyorum.

Kimi masum kimi güzel yiğitler

Ne söylerler ne bir haber verirler

Ben sende, senden taşan etrafındaki taşlara, topraklara, otlara, ölümlere bulaşan insan kokusunu seviyorum." (Eyüboğlu 1987b, s. 74)

Halk şiirinin insanı ele alma biçimini örnek gösteren Eyüboğlu yine modern sanat ve halk sanatı arasındaki bağa vurgu yapma gereği duyar. Batı edebiyatında insanı derli toplu biçimde tüm yönleri ile ele alan romanın bizde henüz ilk örneklerini verebildiğini vurgulayan Eyüboğlu'na göre (1987b, s. 74), yeni yetişen genç hikâyecilerin ve romancıların üzerinde Fransız ve Rus romanlarının etkileri kadar halk türkülerinin izleri de vardır. Genç hikâyecileri halk türkülerine götüren ise sürekli vurguladığı bu "insan kokusu"dur. Eyüboğlu'un halk türkülerinden roman ve hikâyeye çektiği bu çizgi halk sanatının modern sanat formlarına nüfuz etme gücüne olan inancını da göstermektedir. Diğer taraftan Türk halk kültürü içerisinde yaşayan şiirin kültürel olarak kapladığı güçlü alanı da işaret etmektedir. Genç sanatçıların elinde gelişim gösteren Türk romanı bu güçlü kültürel birikimin insanı işleme biçiminden etkilenmektedir.

Halk şiirinin kültürel gücünü insanı dolaysız biçimde konu etme ve romancılara yaptığı etki bağlamında ele alan Eyüboğlu'nun düzyazı ve şiirin kültürümüzdeki yeri üzerine fikirleri de bu yaklaşımıyla aynı doğrultudadır. "Doğru dürüst, düpedüz yazma biçimi" olan düzyazı büyük şehirlere bile ulaşamamışken "nesrin ağababası" olarak

gördüğü şiir en yoksul köylere kadar ulaşmıştır. Bunu bir sorunsal olarak ele alan Eyüboğlu (1987a, s. 9), düz yazıya göre daha derin bir ifade biçimi olduğunu düşündüğü şiirlerin “nesrin güdük kalması pahasına” kültürümüze yerleştiğini düşünmektedir. Şiirin bu denli kültürümüze yerleşmesinin temel sebebini ise türkülerin kalıcılığına ve yayılma gücüne bağlamaktadır:

“Bizim çocukluğumuzda duyduğumuz masallara yer yer şiirler ve türküler karışırdı. Türküler nesrin sıfırı tükettiği, nefesi kesildiği yerde değil olmayacak bir yerde karşımıza çıkardı. Aradan otuz kırk yıl geçtikten sonra masalın kuruluşunu topyekûn unuttuğumuz halde, bu türkülerini dün duymuş gibi hatırlamamıza ne buyrulur? Yoksa bizi, milletçe şiire kulak kabartan şiirin kendisi değil de onu kanatları üstünde taşıyan türküler midir?” (Eyüboğlu 1987a, s.10)

Halk şiirinin, halk türkülerinin kültürel arka planının güçlü varlığına dair yaptığı vurguyla birlikte Eyüboğlu, modern şiir ve halk şiiri arasındaki ilişkinin boyutlarını da belirlemiştir. Asıl meselenin biçim itibariyle birbirinin benzeri olan halk şiirlerinin taşıdığı özü alabilmek olduğunun üstünde dikkatle durmuştur. Eyüboğlu'nun düşüncesinde bu özü alma fikri sözlü kültür ürünlerinin toplumun ortak muhayyilesinden çıktığı fikri ile birlikte ilerlemektedir. Nitekim Eyüboğlu (1995, s.99), şiir üzerine konuşmanın her zaman şair üzerine konuşmak olmadığını ve dilimizin en umulmadık noktalarında da şiirin var olabileceğini vurgularken bu ortak muhayyileye gönderme yapmaktadır. Diğer taraftan halk şiirleri için söylediği “Onların içerisinde şiir vardır fakat arkalarında şair; sanatkâr şair yoktur. Onların arkasında sadece ağlayan veya gülen bir insan vardır.” (Eyüboğlu 1987b, s. 75) cümlesi de geçmişi binlerce yıl geriye götürülen halk sanatı ürünlerinin bireye mal edilemeyecek kadar geniş bir kültürel altyapının ürünü olduklarının farklı bir ifadesidir. Ayrıca bu cümle modern sanat yaratımının temel öznesi konumunda olan, modern sanat ürününün altına imzasını atan bireyselleşmiş sanatçı kimliğinin yerini de belirginleştirmektedir.

Tüm bunların yanı sıra Eyüboğlu (1997, s. 48), Türk halk şiirinin yeni bir keşif alanı olduğunun ve düzensizce şairlerin şiir dünyalarına girdiğinin de farkındadır. Halk şiirinden yararlanma meselesinin üzerinde de bu yüzden sıklıkla durmuştur. Köy türkülerinin zenginliğinin ve kudretinin geç anlaşıldığını ve şiirimize “damla damla” katıldığını ifade etmiş, iyi şairlerin kendi şair kişiliklerinden kaybetmeden halk şiirinden faydalandıklarını ancak bu faydanın tesadüflerin yardımıyla olduğunu dile getirmiştir. Kendi döneminde halk şiirlerinin batılı şairler kadar ilgi görmediğini, hakkının teslim

edilmediğini düşünmektedir. Ona göre bunun bir sebebi de konuyla ilgili hemen hemen hiç bir kitabın olmamasıdır. Eyüboğlu'nun bu yaklaşımı halk sanatı ile şiir arasında sistemli ve bilinçli bir ilişkinin gerekliliğini göstermektedir. Köy türkülerinden gelen etki bir tür esinlenmenin ya da kulakta kalan bazı deyimlerin aktarılmasından öteye gitmemektedir. Bunun ötesine ancak bilinçli bir yaklaşımla geçilebilecektir.

Eyüboğlu (1987a, s. 274), köy türküsünü sevmenin onu taklit etmek ve olduğu gibi bir sanat alanından diğerine aktarmak anlamına gelmediğini de vurgular ve "Biz onların kalıbına kıyafetine değil, özüne alıcı gözüyle bakalım." (1987a, s. 274) der. Bu cümle halk sanatı, halk türkeleri, halk şiiri etrafında söyledikleri ile birlikte düşünüldüğünde kendi sanatı ile halk sanatı arasında kurduğu bağı anlamak için anahtar vazifesi görmektedir.

Halk sanatını yazılarında sürekli konu edinmesine gelen eleştirilere de cevap veren Eyüboğlu (1987a, s. 136), halk sanatını "sağlam bir kaynak" olarak ele aldığını, onu kopya etmek gibi bir amacı olmadığını da dile getirmiş, halk sanatını ulaşılabilecek bir yer olarak değil, hız alınacak bir yer olarak gördüğünü belirtmiştir.

Bedri Rahimi Eyüboğlu'nun halk sanatına yaklaşımı ve halk sanatı ile modern sanat arasında kurduğu ilişki sanatçının kültürel sürekliliğe ve bağlantısallığa verdiği değeri göstermektedir. Sanatın toplumla kurduğu bağa vurgu yapan Eyüboğlu'nun bu yaklaşımı kültürel belleğin yeni formlarda yaşatılması gerektiğine olan inancının bir göstergesidir. Nitekim Eyüboğlu'nun şiirlerinin içeriği ve imge dünyası, üzerindeki etkisinden sürekli olarak bahsettiği halk şiirinin insana, doğaya yaklaşımından, duyuş tarzından izler barındırmaktadır. Sanat anlayışının ve şiirlerinin halk kültürü ile kurduğu bağın birçok bilimsel araştırmaya konu olması ise bunun başka bir göstergesidir.¹ Bununla birlikte Eyüboğlu'nun şiiri, halk şiirinden çok farklıdır. Eyüboğlu, Türk edebiyatında modern şiirin temsilcilerinden biri olarak kabul görmüştür.²

İlk kez 1941 yılında yayınlanan Yaradana Mektuplar da modern şiirin niteliklerini göstermekle beraber halk şiirinden izler taşımaktadır. İsmi başındaki ilk beş şiirden alan kitaptaki "Birinci Mektup", "İkinci Mektup", "Üçüncü Mektup", "Dördüncü Mektup", "Beşinci Mektup" başlıklı şiirler doğrudan Tanrı'ya seslenmektedirler. Bu şiirlerde, ölüm, Tanrı, yaşam, yaratılış kavramlarıyla birlikte hayranlık duygusu ve tüm bu kavramlara hakim bir noktada duran belirgin bir sorgulama üslubu vardır. Bu şiirlerden "Birinci

Mektup” ise varlık alemi, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi doğanın ve yaşamın döngüselliliğiyle birlikte ele alan yanı sıra öne çıkmaktadır. Şiirin bu niteliği, Eyüboğlu'nun sanat anlayışının halk sanatı ile kurduğu bağ göz önüne alınarak incelendiğinde şiirde işlenen Tanrı, varlık alemi, yaşam ve ölüm kavramlarının halk şiirinin imgesel dünyasıyla örtüşen niteliklere sahip olduğu görülmektedir.

Bu kavramlar halk şiirinde en çok dini-tasavvufi Türk halk edebiyatı türlerinde işlenmektedir. Bu türler içinde de devriyeler yukarıda anılan kavramların birlikte işlendiği şiirlerdir. Uçman (2014, s. 575) da devriyeleri bu kavramlar etrafında ele almış ve bu türde yazılan şiirleri, doğrudan doğruya vahdet-i vücud felsefesini benimsemiş mutasavvıflarca tasavvuftaki devir anlayışına uygun olarak yazılan şiirler olarak nitelemiştir. Aytaç (2011, s. 28) ise devriye türünün temel kavramları üzerine yaptığı çalışmada tasavvuf düşüncesi tarihinde devir kavramı etrafında gelişen varlık felsefesini ele almıştır. Kavramın tasavvufi düşüncede, insanın kendi iç hakikatini çeşitli evrelerden geçerek arama süreci olarak tanımlandığını vurgulamıştır.

Devriyeler üzerine yapılan bu tanımlamalar ışığında “Birinci Mektup” ele alındığında, şiirin insan ömrünü ele alma biçiminin devriyelerin yaşama yaklaşımından ve tasavvufun dünyayı geçici bir seyahat âlemi olarak gören düşünce dünyasından izler taşıdığı görülmektedir.

1. Yaşam ve Ölüm - Devir

“Birinci Mektup” Tanrı, yaratılış, doğum, ölüm ve varlık kavramları etrafında inşa edilmiştir. Bu kavramlar şiirde, varlık aleminin değişmez bütünlüğüne ve yaşam döngüsüne yaratıcıyla konuşur biçimde göndermeler yapılarak işlenmiştir.³ Şiirde, insanın varlık alemindeki yeri ise ölümlerle son bulan yaşam çizgisine koşut biçimde ele alınmıştır.

İnsanın varlık alemindeki konumu ve dünyadaki yolculuğunun ölüm ve yaşam kavramları etrafında inşa edilmiş olması şiiri dini-tasavvufi Türk halk edebiyatının temel meselelerine yaklaştırmaktadır. Nitekim Akarpınar (2004, s.4) da “varlık”ın tasavvufun en belirgin faaliyet alanı olduğunu vurgulamış ve sûfinin “varlık nedir?” sorusunun peşinden gittiğini belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında şiirin barındırdığı sorgulayıcı tavrın varlığın anlamına yöneldiğini görmek de mümkündür. Diğer taraftan dini-tasavvufi Türk edebiyatında ve tasavvuf düşüncesinde dünyadaki yaşamın bir

seyahate benzetilmesi ve bu seyahatin sonunda Tanrı'ya dönüleceğinin düşünülmesi bu yakın ilişkinin farklı bir göstergesi olarak görünmektedir.

Ayrıca dini-tasavvufi Türk halk şiirinin düşünce evreninde varlık ile birlikte ölüm de ele alınır. Varlık alemi ve ölüm arasında iç içe geçmiş bir ilişki anlatılır. Ölümün sadece insanın maddi varlığı için geçerli olduğuna ve ruhun ölümsüzlüğüne inanılır. Dünyadaki fani yaşamın ardından Tanrı'ya dönecek olan insan bu dünyadaki yaşamını da ona adamalı ve onu tanımaya çalışmalıdır (Çelik, 2009, s. 122; Kaplan, 1992, s. 169).

Tasavvufun varlık anlayışının temellendiği bu yaşam ve ölüm çizgisi insanı öne çıkarmaktadır. Uçman (2014, s. 576) devir nazariyesini ele aldığı çalışmasında insanın bu süreçteki varlık yolculuğunun nasıl bir düzen içerisinde anlatıldığına değinmiştir. Mutlak varlığın kainattaki bütün varlıklardan süzülüp insan kisvesinde tecelli etmesine devir nazariyesi denildiğini, insanın "hakikat-i insaniye"ye ulaşarak "insan-ı kâmil" olarak aslına dönüşünün ise dini-tasavvufi Türk şiirinde "devriye" olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Bu yaklaşımda da temel vurgunun insanın ömrü boyunca geçirdiği olgunlaşma ve Tanrı'ya dönüş sürecine yapıldığı görülmektedir.

Dini-tasavvufi Türk halk edebiyatının varlık felsefesinin merkezindeki insanı odağa alan bu felsefi zemin "Birinci Mektup" şiirinde tanrının yarattığı âlemin değişmezliğine, yaşamın ve tabiatın devamlılığına yapılan vurgularda karşılık bulmaktadır. Şiirde yaşamın ve doğanın bir döngü içinde tekrarlanan yapısı; mevsimler, günler ve insan ömrü ile birlikte aktarılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu döngünün dini-tasavvufi Türk halk edebiyatı şiir türlerindeki karşılığı devriyelerdir.

Devriye manzumelerinin işledikleri konulara göre ikiye ayrıldıklarını belirten Uçman (2014, s.581) ilahi nurun Tanrı'dan ayrılıp dünyaya gelinceye kadar geçirdiği macerayı anlatan devriyelere "ferşiyye" buradan canlılar alemine ve insana, insandan da gayret kabiliyetine göre "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşma sürecini anlatan devriyelere ise "arşiyye" denildiğini vurgulamış ve arşiyelerin dünyadan tekrar varlığa doğru yapılan manevi yolculukları işlediklerini söylemiştir. Bu açıdan bakıldığında devriyelerin ruhun maddi alemdeki seyahatini işledikleri de görülmektedir. Nitekim devriyeler üzerine yapılan farklı araştırmalarda da kavramın bu yönü vurgulanmaktadır. Dilçin (2009, s. 351), bu seyahati işleyen devriyelerde insan-ı kâmile geçiş, sonrasında da Tanrı'ya dönüp onunla birleşme sürecinin anlatıldığını ve maddi aleme inişe nüzûl, Tanrı'ya

dönüşe ise urûc adı verildiğini ifade etmiştir. Uludağ (1994, s.231) ise devir kavramını çeşitli olgunlaşma mertebelerinden geçilen ve insan-ı kâmil ile birlikte Hakk'a ulaşılan daire biçiminde bir süreç olarak tanımlamaktadır.

Devir kavramının ve devriye türünün düşünsel alt yapısı, "Birinci Mektup" şiirinin maddi aleme ve insan yaşamına bakışıyla belirli noktalar üzerinde kesişmektedir. Böylece şiirin dini-tasavvufi Türk edebiyatının varlık felsefesine belirli bir şiir türünün imge dünyası üzerinden yaklaştığı görülmektedir. Nitekim "Birinci Mektup"un ilk dizelerinde tanrıdan gelip tanrıya gitme meselesi doğrudan işlenir.

"1

Yıldızların, çivilediğin yerdeler,

Bulutların, eksik olmasınlar,

Hep aynı minval üzere, senden gelip sana giderler. (Eyüboğlu, 2019, s. 3)"

Şiirin ilk dizeleri devriyelerin imge dünyası ışığında ele alındığında ilk önce maddi aleme gönderme yapıldığı görülmektedir. Yaratıcıya bir sesleniş barındıran bu dizelerde öne çıkan maddi varlıklar "yıldızlar" ve "bulutlar"dır. Maddi âlemin bu değişmez varlıkları Tanrı'nın varlığının göstergeleri konumundadırlar. Nitekim bu yıldızlar sûfi kültüründe "irade-i küll"ün sembolü olarak görülmektedirler (Akarpınar, 2004, s.11). Bu açıdan bakıldığında şiirin başında yıldızlara yapılan vurgu bu güçlü iradeyi hatırlatmaktadır. Bununla birlikte "Hep aynı minval üzere, senden gelip sana giderler." dizesi varlık aleminin Tanrı'ya doğru sürekli devam eden dönüşünün bir yansımasıdır. Tanrı'dan gelip Tanrı'ya gitme fikrinin devriyelerin ana temaları olduğu düşünüldüğünde şiirin devriyelerin imgesel alanına yaklaştığı daha net biçimde açığa çıkmaktadır.

Şiirin bu ilk bölümü yıldızlarla beraber bulutları da çağrışım evrenin parçası haline getirir. Böylece maddi varlıkları çepeçevre sarmalayan güçlü yaratıcı iradesine yapılan gönderme bulutların hareketi ile birleştirilerek doğadaki dönüşü hatırlatan bir anlam bütünlüğü kurulur. Ayrıca bu döngüsel harekete yapılan gönderme şiirin başı ile sonunu birbirine bağlayacak dizelerin de ilkinin oluşturmaktadır.

Şiirin ikinci bölümünde de devriye türüyle benzer bir çağrışım evreninin inşa edildiği görülmektedir. Gecenin ve gündüzün güneşle birbirinden ayrıldığı anlatıldığı bu dizelerde zamanın döngüsellığı yine Tanrı'yla konuşur biçimde verilir.

“2

Güneşin böler günlerimizi
Bir portakal gibi ortasından ikiye,
Yarısını kulların yer, yarısını geceler. (2019, s. 3)”

Şiirde maddi âleme yapılan göndermeler ilk dizelerdeki üslûbu sürdürerek devam etmektedir. Ancak maddi âleme yapılan göndermelerin doğrudan insan yaşamına yönelik biçimlere doğru evrildiği de dikkat çeken başka bir husustur. Bu doğrultuda şiirin ikinci kısmındaki dizelerle birlikte evrendeki gezegenlerin dönüşü ve insanın bir günündeki gece, gündüz döngüsü, yaşamın bu döngüye bağlılığı merkeze gelmektedir.

Ancak bununla beraber burada güneşin yaratıcı kudretle de ilişkilendirilebileceği görülmektedir. sûfi kültüründe “yaratıcı kudret - Allah bağlamı semboller” (Akarpınar, 2004, s. 11) arasında gösterilen güneş, şiirde de geceyi ve gündüzü bölme kudretiyle insanın ömrünün geçişinde sembolik varlığı ile önemli bir noktada durmaktadır. Diğer taraftan bu sembolik anlatım devriye türü etrafında inşa edilen Tanrı'dan gelip Tanrı'ya dönme temasını tamamlayıcı bir mahiyetie sahiptir. Şiirin üçüncü kısmında da benzer biçiminde yaratıcının kudretini hatırlatan maddi âlem görüntülerine yer verilmektedir.

“3

Denizlerin senin elinle doldurduğun kâsede
çalkalanmaktadırlar,
Ne bir damla artmış, ne bir damla eksilmişlerdir. (2019, s. 3)”

Denizlere yapılan gönderme yukarıda da vurgulandığı üzere maddi âlemde yaratıcı kudretin varlığına işaret etmek içindir. Bununla birlikte denizler ve dalgalar sûfi kültüründe vahdet ve kesret karşıtlığını anlatmak için kullanılmaktadırlar (Akarpınar, 2004, s.11). Şair, denizlerin bir kâsede çalkalandığını ifade ederek yaşamın içindeki bu vahdet-kesret karşıtlığını kaotik bir görüntü oluşturularak ifade etmiştir. Tasavvufun

sembolik dünyasına yapılan bu gönderme aynı zamanda devir kavramının önelediği olgunlaşma evrelerini de hatırlatmaktadır.

Vahdet-kesret ikiliğinde kesret, bir olan Tanrı'nın isim ve sıfatlarıyla tecelli edip çokluk olarak görünmesi olarak; vahdet ise bu çokluğun hakiki bir varlık olmadığını kavrayıp var olarak yalnızca Tanrı'yı görmek olarak tanımlanır (Uludağ, 2016, s. 212). Bu açıdan bakıldığında şiirin vahdet ve kesrete dair yaptığı göndermeler devriyelerdeki insan-ı kamile doğru süren yolculukla örtüşmektedir.

Bununla birlikte kâsede çalkalanan deniz de yuvarlak bir form görüntüsü çizerek döngüselligi hatırlatmaktadır. Ayrıca "çalkalanmaktadırlar" ifadesinin ayrı bir mısradaki belirginleştirildiği de görülür. Denizlerin çalkalanması insan yaşamındaki devingenliğe, kargaşaya bir göndermedir. Şiirin devam eden bölümünde ilk mısralarla benzer biçimde Tanrı ile konuşma devam eder. Şair, Tanrı'nın yarattığı varlıklar üzerinden dünyadaki varlık âleminin değişmezliğini dile getirmeye devam eder.

"4

Dağların bizim ayağımıza bol geldi;

Onları bir defa bile giyen olmadı.

Daha dün elinden çıkmış gibi hepsi yepyeni

Şimdilik eskiyen bir şey varsa o da ömrümüzdür! (2019, s. 3)"

Şiirin dördüncü kısmında da varlık alemine dair somut görüntülerin yaratıldığı görülmektedir. Bununla birlikte maddi varlık alemi ve insan ömrü arasında bir karşılaştırma yapıldığı da dikkat çekmektedir.

Bu dizelerle birlikte yıldızların, bulutların, güneşin, denizlerin yanına dağlar da eklenir. Dağlar ise sembolik olarak "seyr-ü sülûk" ile ilişkilendirilmektedirler (Akarpınar, 2004, s.14). Şiirin bu dizelerine gelindiğinde "irade-i küll"ü temsil eden yıldızlar, yaratıcı kudreti imgeleyen güneş, vahdet ve kesret ikiliğine göndermede bulunan deniz ve dalgalar, son olarak da seyr-ü sülûkü simgeleyen dağların ayrı ayrı işlendiği görülmektedir. Hepsi bir dizi halinde düşünüldüğünde yaratıcı iradeden, Tanrı'ya ulaşma sürecini anlatan seyr-ü sülûke kadar uzanan bir sürecin imgesel biçimde işlendiği görülmektedir. Bu süreç aynı zamanda devriyelerin temel meselesi ile de aynı doğrultuda ilerleyen bir düşünce dünyasından izler barındırmaktadır.

Bununla beraber doğada değişmeden, yaşlanmadan yepyeni duran varlıkların karşısına eskiyen insan ömrü konulmuştur. Şiirin bu dizelerinden itibaren ilk kez insan ömrü, varlık âleminin bir parçası olarak anılır. Ancak bu noktada üzerinde durulan insan ömrünün büyük tabiat varlıklarının yanında geçici ve kısa olmasıdır.

“5

Sorup duruyoruz:

Niçin nüfus kütüklerinde her gün yeni bir isim,
Kitaplarda yeni bir kahraman? (2019, s. 3)”

İnsan ömrü ve evrendeki varlıkların değişmezliği karşı karşıya getirildikten sonra bu konu şiir içinde bir sorunsala dönüşür. Yaşanan ve tükenen ömürden sonra, yeni bir yaşamın, yeni bir insan varoluşunun bambaşka biçimlerde devam etmesi önemli bir meseleye dönüşür. İnsan dışında kalan dünyada şaire göre bir aynılık vardır. Dağlar, denizler ömürlerine devam ederler. Bunun karşısında, insan yaşamlarının tükenip gidiyor olması şiirde anlaşılmaya çalışılan başlıca durumdur.

“6

Biz ölen ağaçları yontup

Gemilerimize direk yaparız

Bizim canlarımızı alan acep onlarla ne yapar?

7

Saksılarda hep aynı karanfiller açıyor Tanrım.

Niçin, biz bir defa doğuyoruz? (2019, s. 4)”

İnsan yaşamının geçiciliğinin karşısına insan dışındaki varlık alemini koyan şiirde, bu dizelerle birlikte insanın bireysel varoluşu ve doğadaki döngüsel varoluş karşılaştırılmıştır. Bununla birlikte şiirde insanın yaşamı bir defa tecrübe eden bir varlık olmasından ötürü ortaya çıkan bir hayıflanmanın varlığı da görülmektedir. Yıldızlar, dağlar, okyanuslar gibi değişmeyen varlıkların yanına bu sefer sürekli yeniden doğan karanfiller eklenir. Böylece Tanrı'nın güçlü iradesine sembollerle yapılan göndermelerle oluşturulan varlık evreninin karşısında insan aciz ve yolculuğunu sürdüren bir varlık olarak konumlandırılmıştır.

Şiirdeki sorgulayıcı tavır sonraki dizelerde de devam eder. Özellikle şiirin sekizinci kısmıyla birlikte bu tavır iyice yoğunlaşır. Şiirin bu kısmı sonlanırken aslında şairin bu sorulara cevaplar beklemediği de anlaşılmış olur.

“8

Toprağında hep aynı lezzet,
Hep o kahrolası, o çıldırtıcı, o obur bereket;
Yedi kat yerin dibinde hep aynı muamma, aynı kasvet,
aynı hüznün,
Ve hep aynı meyve, aynı dilimler, aynı hediye gündüzün
Başımızın üstünde aynı bulutlar.
Ve hep o külâh gibi kulaklarımıza kadar geçirilen
gökyüzün,
Toprakta aynı başak, aynı buğday, aynı taneler
Bize her gün yeni bir beşik, yeni bir ömür
Sana göz bebeklerimi gönderiyorum, Âdem Babamıza götür
Zahmet olmazsa, onları kafatasındaki boşluğa taksın;
Şöyle evire çevire bir baksın
Ve söylesin sana intibalarını.
Bunlar aynı gözbebekleri değil Tanrım!
Toprakta aynı başak, aynı buğday, aynı taneler
Fakat bu gözbebekleri neler gördü, neler gördü, neler!... (2019, s. 5)”

Şiirin ilk dizelerinden itibaren kullanılan imgesel dilde sûfi kültürüne ait sembollerin öne çıktığı görülmüştür. Bu semboller etrafında yaratıcının güçlü iradesine ve kudretine ilişkin yapılan göndermelerin yanı sıra insanın varlık âlemindeki seyahatine de vurgu yapılmıştır. Bu dizelere gelindiğinde ise gözün imgesel olarak öne çıktığı görülmektedir. Yazıcı (2025), sûfilerin gözü “sülûk sonucunda elde edilen mânevî (bâtinî) görüş” ya da “bir mürşidin irşadıyla Hakk’ı her yerde müşahede etme makamına ulaşma” anlamında kullandıklarını belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında insanın varlık âleminde yaptığı yolculuğa yapılan göndermelerin ardından gözün ve gözbebeğinin şiirde vurgulanması bu yolculuğun sonunda kazanılan “manevi görüş”e göndermedir.

Bu manevi görüşün bir diğer yansıması şairin, insan ömrünün geçiciliğine dair geliştirdiği farkındalıktır. Şair ayrıca her bireyin yaşamdaki varlığının biricikliğini de

vurgulamaktadır. Her yeni ömür doğadaki diğer varlıkların aksine tek ve farklıdır. Her bireyin ayrı ayrı ömre ve yaşama sahip olması bu açıdan bakıldığında yaşamı daha da değerli kılmaktadır. Ancak yaşamın insana ait bu özel durumuna karşın sahip olunan ömürler hep sınırlıdır. Toprağın bereketinden, bulutların, meyvelerin başakların aynılığından, değişmezliğinden dem vurduktan sonra onların karşısına insanın dünyaya sürekli yeni ömürlerle gelişini koyan şair, şiirin bu dizeleriyle birlikte Tanrı'ya karşı ölçülü bir sitem geliştirir. Bu ölçülü sitemin peşinden ayrı ayrı her insan ömrünün varoluştaki farklılığını "göz bebekleri" üzerinden anlatır.

Bunu yaparken de öncelikle dini ve tasavvufi anlatılarda insan yaşamının başlangıcında bulunan Âdem'e döner. İlk insandan bugüne dünyadan gelip geçen her ömür için ayrı ayrı gözbebekleri var olmuştur. Her göz dünyayı başka türlü görmüş, her insan ömrü kendine özgü bakışın çevresinde şekillenip sonra da dünyadaki varlığını tamamlayıp sona ermiştir. Doğumun ve ölümün şekillendirdiği bu döngü sürekli devam etmektedir. Şairin sorguladığı ana meselelerin merkezinde de bu durum vardır. Âdem'den bugüne ömürler tükenip, başka ömürler yeniden başlamakta ancak insanın çevresindeki yaşam, doğa, evren sürüp gitmektedir. Bu büyük süreklilik karşısında insanın sınırlı ömrü şairin hayıflanmasına ve Tanrı'ya doğrudan sorular yoluyla ölçülü biçimde sitem etmesine sebep olur. Ancak şair, tüm bu sorulara rağmen yaşamın bu durumu karşısında Tanrı'nın düzenlediği sınırları kabul ettiğini şiirin son dizelerinde dile getirir.

"9

Hüvelbaki diyerek el pençe divan duruyor,

Lâhid lâhid, servi servi, nöbet bekliyoruz,

Sık dokuyup, ince eliyoruz.

Şaka bertaraf

Ömürlerimizi birbirine ekleyip sana doğru geliyoruz. (2019, s. 5)"

Şiirin son dizeleri, şiir boyunca sorulmuş bir çok sorunun cevabını içinde barındırır. Hüvelbaki, "bâki kalan O'dur. (Allah'tır)" (Develioğlu, 2010, s. 452.). anlamında kullanılan bir sözcüktür. Ayrıca bu ifade mezar taşlarında da sıklıkla kullanılır. Şiir boyunca insan ömrünün geçiciliğinden yakınan şair, bu dizelerde sonsuzluğun yalnızca Tanrı'ya ait olduğunu kabul ederek ve Tanrı'nın karşısında el pençe divan durarak

sözlerine başlar. "El pençe divan durmak" otoritenin tamamen kabul edildiğine işarettir. Yani artık sorgulama faslı bitmiş ve Tanrı karşısında boyun eğilmiştir. Bu dizelerden sonra "lâhid" ve "servi" sözcükleri ile mezarlıklar hatırlatılır.

Ergun (2017, s. 294)'a göre Türk kültüründe sürekli yeşil kalması ile sonsuzluğun sembolü olan servi ağacı sayesinde ataların ruhunun göğe, Tanrı'ya ulaştığına inanılır. Ayrıca servi tasavvuf düşüncesinde ölümsüzlüğün ve ölümden sonraki hayatın sembolü olarak görülmektedir (Çetin ve Yayık, 2021, s.488).

Tasavvuftaki ve Türk kültüründeki bu inançlar doğrultusunda düşünüldüğünde şiirde mezarlıkların yanı başında bekleyen servilerin hatırlatılması Tanrı ve insan arasında yaşamın sonunda oluşan iletişimin bir göstergesi olarak görülebilir.

Şiirin devamında ise "şaka bertaraf" ifadesiyle şiirin başından beri süregelen sorgulayıcı tarz tamamen değişir. Tanrı'nın sonsuzluğunun kabulü ve mezarlıklarla hatırlanan ölüm gerçekliği şiirin sonunda iyice vurgulanmış olur. Bu göndermelerden sonra şiir "Ömürlerimizi birbirine ekleyip sana doğru geliyoruz." dizesiyle biter. Bu ifade şiirin başı ile sonunu birbirine bağlar ve şiirin anlam bütünlüğü içinde değerlidir. Yıldızların, bulutların, Tanrı'dan gelip Tanrı'ya gitmesiyle, insan ömürlerinin birbirine eklenip tanrıya doğru gitmesi dünyadaki ölüm ve yaşam döngüsünü ifade etmektedir. Dünyadaki yaşamın faniliği, şiirde üzerinde en çok durulan konudur. Baki olma durumu ise ancak tanrıya dönüşle mümkün olacaktır.

Şiir yeni ömürlerle başlayan nüzûlun Tanrı'ya urûc etmekle sonlanacağını bildirmektedir. Tüm bunlar ışığında bakıldığında şiirin tasavvuftaki devir kavramının niteliklerine uygun bir anlam dünyası yarattığı görülür. Şiirin bu yönü de onu tasavvuf edebiyatının şiir türlerinden devriyeye yaklaştırmaktadır. Diğer taraftan halk şiirinin özünü şiirlerine yansıtmak isteyen Eyüboğlu'nun bu yaklaşımı şiirde, somut bir biçimde, bu kavram örgüsünün modern şiire has biçimlerle işlenmesi ile karşılık bulmuştur.

Sonuç

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Yaradana Mektuplar kitabının ilk şiiri olan "Birinci Mektup", hem içinde bulunduğu kitabın adından hem de kendi başlığından anlaşılacağı üzere Tanrı'ya yazılmış mektup mahiyetindedir. Bu yönüyle şiir, monolog havasına sahiptir ve şairin yaşama dair meselelerini Tanrı'nın önüne dökmesiyle sürer. Bu meseleler

şiiirde işlenirken şairin etrafını çevreleyen varlıkları görme biçimi de ortaya çıkar. Şiiirde yıldızlar, bulutlar, dağlar, güneş, denizler Tanrı'ya aidiyetleri vurgulanarak ele alınırlar. Şiiir, evrendeki bu varlıkların değişmezlikleri üzerinde durur. Bunun karşısında ise insan ömrü vardır. Ancak insan ömrü geçicidir. Şiiir boyunca bu durumun ortaya çıkardığı bir hayıflanma hali hissedilir.

İnsan ömrünün geçiciliğinin şiiirde yoğun olarak işlenmesi şiiiri tasavvuf edebiyatına yaklaştıran başlıca meseledir. Dini-tasavvufi Türk halk edebiyatında dünya hayatı insanın olgunlaşma sürecinin bir merhalesi olarak görülür. Aslanan ise Tanrı'ya dönmektir. Buradan hareketle şiiir, insanın ölüme ve dolayısıyla da Tanrı'ya doğru yol aldığı sürecin üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu süreç işlenirken Tanrı'nın yarattığı, insanı çevreleyen varlıklar bütünlüklü biçimde anlatılır. Şiiirin başında Tanrı'dan gelip Tanrı'ya döndükleri ifade edilen yıldızların ve bulutların olduğu bir evren tablosu çizilir. Sonra geceyi ve gündüzü şekillendiren güneşten, günlerin sıralanışından bahsedilir. Denizlerin bütünlüğü ve eksilmeyen varlıkları, dağların el değmemişliği ve zaman karşısında yeni kalabilmeleri bu evrenin şairce çizilen görüntüleridir. Bu görüntülerin yanına ağaçlar, karanfiller, başaklar, meyveler, toprak ve yedi kat yerin dibi de eklenir. Böylece şiiir, yıldızlardan yerin yedi kat dibine kadar uzanan ve Tanrı tarafından var edildiği sürekli vurgulanan bir evren görüntüsü çizmiş olur. Şiiirin bu varlıklar üzerinden yaratılışa yaptığı gönderme, Tanrı'nın yaratma gücünün üstünlüğünü ortaya koymakla birlikte yıldızlardan yerin yedi kat dibine kadar uzanan bir yaşam döngüsünü de gösterir. İnsan, ancak ölüm ve yaşam arasındaki kısıtlı ve geçici bir süreçte bu yaşam döngüsünün içinde var olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında şiiir, hem Tanrı'nın yaşamdaki iradesini ele alır hem de insan varlığının bu iradenin karşısındaki zayıflığını gösterir. Şiiirin bu yaklaşımı dini-tasavvufi Türk halk edebiyatında işlenen ölüm ve yaşam meselelerine oldukça yakındır. Dini-tasavvufi Türk halk edebiyatında dünya hayatının geçiciliği vurgulanır ve insanın bu geçici yaşamdaki olgunluğa erişme süreci önemsendir. Şiiirin son dizelerine gelindiğinde de tasavvuftaki olgunlaşma sürecini hatırlatan bir yaklaşımın öne çıktığı görülür. Şiiirin başından sonuna kadar süren sorgulama, olgunluğa giden yolun ve Tanrı'yı anlayabilme durumunun parçasıdır. Şiiirin sonuna gelindiğinde hem Tanrı'nın sonsuzluğu vurgulanır hem de ölüm gerçekliği yeniden dile getirilir. Böylece ölüm gerçekliği üzerinden Tanrı'nın sonsuz varlığı ve

insanın önünde sonunda yine Tanrı'ya döneceği anlaşılacak şiirin başından beri ele alınan sorular olgunlukla cevaplandırılmış olur.

Şiir, yaşamdan ölüme giden çizgiyi, Tanrı'dan gelip Tanrı'ya gitmek bağlamında yaşam döngüsünün içine oturtmuştur. Döngüyü oluşturan; her bir insan ömrünün tükenmesi ve ardından başka bir insan varoluşunda yeni bir ömrün başlamasıdır. Şiir, bu yaşam ve ölüm döngüsünü ve insan varoluşunun Tanrı ve evren karşısındaki durumunu, belirli noktalarda dini-tasavvufi Türk halk edebiyatının imge ve düşünce dünyasına ait yaklaşımlarla ele almıştır. Dünya hayatının geçiciliği, Tanrı'dan gelip yine ona dönme, yaratılış, dini-tasavvufi Türk halk edebiyatının en çok üzerinde durduğu meselelerdir. Tasavvuf edebiyatı nazım türlerinden olan devriyelerde yaşam ve ölüm meselesi Hakk'tan gelip Hakk'a gitmek bağlamında ele alınır. Bu açıdan bakıldığında şiirin devriye türüne olan yakınlığı bir kez daha netleşir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, yazılarında bahsettiği gibi halk sanatından yararlanmış, ama onun kalıbını değil özünü, insanı ve yaşamı görüş biçimini yansıtmıştır. Bu yönüyle Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Birinci Mektup"ta, Türk halk edebiyatının önemli kollarından olan dini-tasavvufi Türk halk edebiyatının insanı, doğayı, yaşamı ve ölümü duyuş biçimini modern bir şairin yaratıcı gücüyle ele almış ve yeniden yaratmıştır.

Notlar

1 bkz. Avcı, 2020; Çelik, 2014; Doğan, 2012; Erzen, 2007; Koşar, 2012; 2014; Üstten, 2016.

2 Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirleri ve şairliği için ayrıca bakılabilir: Çelik, 1996; Erzen, 2007; Ozan, 2011; Koşar, 2012.

3 Şiirin sahip olduğu Tanrı ile konuşma üslubu halk şiiri türlerinden şathiyeleri hatırlatmaktadır. Yaradana Mektuplar'da yer alan bu nitelikteki şiirler Çelik (2014) tarafından şathiye geleneği çerçevesinde incelenmiştir.

Kaynaklar

Akarpınar, B. (2004). Sûfi kültüründe sembollerin yeri ve önemi hakkında bir deneme. *Türkbilig*, 5(7), 3-19.

Avcı, C. (2020). Sözlü ve yazılı kültür açısından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde metinlerarası ilişkiler üzerine bir inceleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(32), 1297-1315. <https://doi.org/10.12981/Mahder.786437>

Aytaç, P. (2011). Devriye metinlerinde geçen omurga kavramlar. *Alevîlik Araştırmaları Dergisi*, (2), 1-40.

Çelik, A. (1996). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Çelik, M. (2014). Türk edebiyatında şathiye geleneği ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şathiyeleri. *İlmi Araştırmalar*, (19), 49-58.

Çelik, İ. (2009). Türk tasavvuf düşüncesinde ölüm. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (40) 119-146.

Çetin, Y. ve Yayık, B. (2021). Tasavvuf düşüncesinde servi ağacı ve Türk-İslam sanatındaki yansımaları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (100), 485-514.

Doğan B. (2012). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde halk bilimi unsurları. *Turkish Studies*, 1(7), 873-887.

Develioğlu, F. (2010). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın.

Dilçin, C. (2009). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Ankara: TDK.

Elçin, Ş. (2004). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ.

Ergun, P. (2017). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Erzen, M. (2007). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiiri üzerine bir araştırma*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Eyüboğlu, B. R. (1950). Türküler geliyor. *Türk Folklor Araştırmaları*. (Ağustos),13, 193-194.

Eyüboğlu, B. R. (1987a). *Delifişek*. Ankara: Bilgi.

Eyüboğlu, B. R. (1987b). *Tezek*. Ankara: Bilgi.

Eyüboğlu, B. R. (1995). *Kültür yokuşu*. Ankara: Bilgi.

Eyüboğlu, B. R. (1997). *Körolası*. Ankara: Bilgi.

Eyüboğlu, B. R. (2005). *İnsan kokusu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Eyüboğlu, B. R. (2018). *Dol Karabakır Dol*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Kaplan, M. (1992). Yunus Emre'ye göre zaman-hayat ve varoluşun mânası. *Türk*

Edebiyatı Üzerine Makaleler I. İstanbul: Dergâh.

Koşar, E. (2012). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun penceresinden halk kültürü.* İstanbul: E.

Koşar, E. (2014). Sabahattin ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde türkülerin sesi. *Sabahattin Eyüboğlu Kitabı.* s.41-48.

Koşar, E. (2015). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun poetikası: Şair, meramını şimşek süratiyle anlatabilendir. *Varlık*, (Ağustos), s.78-80.

Köprülü, M. F. (2012). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar.* Ankara: Akçağ.

Ozan, S. (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde görsellik.* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Hacettepe Üniversitesi.

Uçman, A. (2014). Devir nazariyesi ve Osmanlı tasavvuf edebiyatında devriyyeler. A. Y. Ocak (Ed.). *Osmanlı toplumunda tasavvuf ve sûfiler.* (2. baskı, s. 525-624.) Türk Tarih Kurumu.

Uçman, A. (2023). Tasavvufta devir anlayışı ve Yunus Emre'nin devriyyeleri. Her dem yeniden doğarız -*Yunus Emre yazıları-*, s. 159-177.

Uludağ, S. (2016). *Tasavvuf terimleri sözlüğü.* İstanbul: Kabalıcı.

Üstten, A.U. (2016). Halk edebiyatına uzanan bir köprü: Bedri Rahmi Eyüboğlu. *International Journal of Language Academy*, 3(4), 33-40.

Elektronik Kaynaklar

Bilgin, A. A. (2025). Tekke edebiyatı. *İslâm Ansiklopedisi*, Erişim: 28.04.2025,

<https://islamansiklopedisi.org.tr/tekke-edebiyati>.

Yazıcı, T. (2025). Çeşm. *İslâm Ansiklopedisi*, Erişim: 24.04.2025,

<https://islamansiklopedisi.org.tr/cesm>.

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ATIşMASI BEYANI: Yazarlar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu alışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Geliş Tarihi (Recieved):20-04-2025
Kabul Tarihi (Accepted): 30-06-2025

Araştırma Makalesi/Research of Article

Türk Kültüründe Dayı ve Yeğenler Üzerindeki Rolü*

Gülhan Atnur**

Atnur, G., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research journal*. 2025-II. Sayı/No. 371, 460-470. e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa99. <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Toplumlarda gündelik ve sosyal hayatı, aile ve akrabalık ilişkileri belirler. Sosyologlar bu ilişkileri anaerkil, ataerkil, çift soy veya iki yandan akrabalık kavramlarıyla karşılamaktadır. Türklerin çoğunluğunda ataerkil akrabalık mevcuttur. Fakat özellikle Sibiryadaki Türk boylarında –Göktanı inanışını da dikkate aldığımızda- anaerkil akrabalığın da varlığını görmek mümkündür. Ak Ene'nin dünyanın yaratılmasında Göktanı'ya ilham vermesi, Umay'ın gerek Sibiryaya ve gerekse de diğer bölgelerdeki Türk boyları arasındaki yaygınlığı, Ah-Huucın, Altın-Arığ, Huban-Arığ gibi başkahramanı kadın olan destanlar, dayı kızıyla evlenme isteği, Sibiryadaki Türk boylarındaki anaerkil akrabalığın göstergesidir. Aile ve akrabalığa çok önem veren Türklerde kan veya evlilik yoluyla ortaya çıkmış birçok akrabalık/hısımlık terimi vardır. Bu sebeple Türk dillerindeki akrabalık adları büyük bir zenginlik ve çeşitlilik göstermektedir. Toplumunu ilgilendiren her konuda olduğu gibi akrabalık adları etrafında da zengin bir kültür malzemesi ortaya çıkmıştır. Bu ürünler binlerce yıldır varlığını devam ettirmiş, bazen değişmiş veya dönüşmüştür. Akrabalık adlarımızdan biri annenin erkek kardeşini veya anne tarafındaki erkek akrabaları karşılayan "dayı"dır. Ayrıca kelime alt ve yan anlamlarının dışında mecazî kullanımlara da sahiptir. Bu makalede kısaca eski Türkçeden bu güne izleri takip edilen dayı kavramı etrafında kullanılan kelimeler, geçmişten bugüne anaerkil aile yapısının ve dayının yeğenleri üzerindeki yeri ve rolü, dayı etrafında teşekkül eden kültürel unsurların Türklerin mitolojik dönemleriyle ve anaerkil yapılarıyla ilişkisi ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: anaerkil, ataerkil, dayı, yeğen, Türk kültürü.

* 25-28 Ağustos 2015 tarihleri arasında Avusturya Viyana'da düzenlenen International Conference on the Changing World and Social Research I (ICWSR'2015 – Vienna) Sempozyumunda sunulan "Türk Kültüründe Dayı" adlı sözlü bildirinin makaleye dönüştürülmüş şeklidir.

** Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü./ Atatürk University, Faculty of Literature/Department of Turkish Language and Literature. Erzurum, Türkiye. gatnur@atauni.edu.tr. ORCID 0000-0003-4755-7175

The Role of Uncles (Mother's Brother) and Nephews In Turkish Culture***

Abstract

Family relations and lines of descent determine the daily and social life in societies. Sociologists define these relations with some concepts such as matriarchal, patriarchal, bilateral descent or kinship on both sides. Patriarchal kinship can be seen in most Turkish communities. However, especially in Turkic tribes in Siberia—considering the belief in Tengrism—it is possible to see matriarchal kinship as well. Ak Ene's inspiration to Sky-father during the creation process of the world, Umay's popularity among Turkic tribes both in Siberia and other regions, legends whose protagonists are Ay-Huucın, Altın-Arığ, Huban-Arığ, the will to get married with the daughter of the uncle are signs of matriarchal kinship of Turkic tribes in Siberia. In Turkish people who give special importance to family and kinship, there are a lot of terms related to kinship/relationship as a result of blood tie or marriage. For that reason, names of kinship in Turkish language are very rich and various. A rich cultural material appeared around the names of kinship as in every issue related to the society. These products have existed for thousands of years, sometimes they have changed and transformed. One of the names of kinship called 'uncle' which means mother's brother or male relatives of mother's side. Besides, this word has metaphorical usages as well as sub-meanings and connotations. In this article, the words used around the concept of uncle (mother's brother) whose traces can be traced from ancient Turkish to the present, the matriarchal family structure from past to present and the place and role of the uncle on his nephews, the relationship between the cultural elements formed around the uncle and the mythological periods of the Turks and their matriarchal structure discussed.

Keywords: matriachal, patriarchal, uncle (mother's brother), nephew, Turkish culture.

Giriş

Türkçe akrabalık adları açısından zengin bir dildir. Anne ve baba tarafından gelen akrabalar ve hısımlar için çok sayıda kelime mevcuttur. Bu kelimelerden biri de annenin erkek kardeşi ile erkek akrabalarını karşılayan 'dayı'dır. Andreas Tietze (2002, s. 570) ve İlhan Ayverdi (2005, ss. 641-642) Eski Türkçede tağay olan kelimenin etimolojisinin izah edilmediğini ifade etmişlerdir. Tuncer Gülensoy (2007, s. 268) ile Yong-Sōng Li (1999, ss. 132-134) kelimenin etimolojisine değinmeden eski Türkçeden günümüze kadar gelen şekillerine yer vermişlerdir. Sevan Nişanyan (2007, s. 112) ise dayı kelimesinin Türkçe olduğu kaydını düşmüştür. Tarihi kaynaklardaki tağa'y, tağy,

tay, tayı, tayu, dayı günümüz Türk lehçelerinde (T. Trk, Az. Trk.), dāyı (Tkm.), tağa, tağ'a (Uyg.), tağa, tağāyi (Özb.), tay (Tat.), tay, tay ake, tayake, teyke, tağa (Kır.), tay, (Alt.), tay, tayı (Kmd.), dayı (Kkp.), taya (Çul), ta...a, ta...ı, ta...o, tağe (S. Uyg.), tayı (Hak.), tay, tayı, uluğ tay (Şor), dāy (Tuva), tāy (Yak.), tāy (Dol.), dāyi (Hal.) (Li, 1999, ss. 132-134) şeklinde kullanılmaktadır.

Kelimenin yaygın anlamı 'annenin erkek kardeşi'dir. Anne tarafından kuzen (Tkm., Alt.); yaşça büyük kimselere hitap sözü (T. Trk., Özb.); anne tarafından akrabalık – erkekler için- (Kkp., Kır., S. Uyg., Yak.); teyzenin kocası (Kır.); enişte, ablanın kocası (Özb.); cesur, yiğit; yaşlı erkeklerle hitap sözü; bir kimsenin kayıracısı olan; kabadayı; Osmanlı İmparatorluğu döneminde Tunus, Cezayir ve Trablusgarp'ta seçimle başa getirilen yönetici; amele başı; güzel, iyi (T. Trk.) ifadeleri de dayıya yüklenen diğer anlamlardır (Li 1999, ss. 132-134). Dayı kelimesi yalnız Türk boylarında değil, özellikle Anadolu'daki Kürtler ve Zazalar arasında da kullanılmaktadır. Da, anne; dadza, amcaoğlu; dadceni, amca karısı; dakile, anne, annecik (Zazaca); day, da, dé, dadé, dayık, anne; dayıki analık (Kürtçe) anlamına gelmektedir (Gülensoy, 2007, ss. 269-270).

Türklerin benimsedikleri dinlerdeki ve komşuluk ettikleri kültürlerde dayının fonksiyonuna dair teferruatlı bilgi mevcut değildir. Kuran-ı Kerim'de dayı, teyze, amca ve hala çocuklarının birbirleriyle evlenmelerinde sakınca olmadığı (Azhâb Suresi 50. Ayet); Nur Suresi 31. Ayette dayı, amca, yeğenler gibi kişilerin yanında kadınların ziynet yerlerini gösterebilecekleri kaydedilmiştir (<https://kuran.diyaret.gov.tr/Tefsir/>). Ataerkil aile yapısına sahip olan Yahudilik, Hıristiyanlık gibi dinler ile eski Romalılar, Yunanlılar ve Araplarda da dayının rolü hakkında maalesef yeterli bilgi tespit edilememiştir (Aydın, 1989, ss. 196-200). Moğollar içinse anaerkil ve göçebe (çoban) bir aile yapısından bahsedilmektedir.

Türklerde aile kavramı ve akrabalık/hısımlık büyük bir öneme sahiptir. Türk aile yapısının şekliyle ilgili F. Grenard, G. Richard, E. Durkheim, Z. Gökalp, Mehmet İzzet, B. Ögel, A. İnan, İ. Kafesoğlu gibi araştırmacılar çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir. Ziya Gökalp'ın bu konuda aktardığı bilgiler önemlidir. Ziya Gökalp'ın aktardığına göre F. Grenard, Türkistan'daki Türk aileleri demokratik ilişkileri gelişmiş pederşahi aile olarak nitelendirir. G. Richard ise ekonomik ve toplumsal koşulları dikkate alarak Yakut Türklerinin maderi dini çevrede fakat dayının yönettiği erkek egemen bir grup;

Kırgızların pederşahi; Altaylıların ise iki tipin arasında olduğunu iddia eder. Durkheim Doğu Türkistan'daki demokratik ailenin pederşahiliğin yıkılmasıyla değil maderi tipinin değişmesiyle ortaya çıktığından bahsederek Gross'un Kırgız ailesini pederi ve çoban olarak nitelendirmesini tenkit eder. Türk ailesini Ziya Gökalp ise pederi olarak nitelendirir ve bunu pederşahi aileden ayırır. Ona göre "hür ve müsavvatçı" pederi ailesinde amca ile dayı, hala ile teyze birbirlerine denktir (Ziya Gökalp, 2007, s. 493). Ziya Gökalp İslamiyet öncesi dönemde Türk ailesinin boy, sop, soy, pederi aile ve evlilik ailesi aşamalarından geçtiğini belirtir (Erkul 2002, ss. 97-106).

İbrahim Kafesoğlu Türklerdeki ailenin, aile reisinin aile üzerindeki kesin söz hakkı bulunan Yunan'daki "genose", Roma'daki "gens"e veya köleler dâhil herkese hükmettiği Slav "zadruga"sına da benzemediğini belirtmektedir. Ona göre Türkler çoban ailesi de değildir, zira bu ailede ortalık yalnız otlaklar ve hayvan sürüleri üzerindedir. Türklerde ise büyük erkek çocuklar evlenerek -ev bark sahibi olarak- evden ayrılırlar. En küçük erkek baba evine ve anne-babasına sahip çıkar. Fakat kuvvetli kan akrabalığı, onları büyük bozkıra yayılmalarına rağmen birbirlerine bağlar (Kafesoğlu, 1984, s. 216). Bahaeddin Ögel Türk ailesinin baba ailesi (1988, ss. 237-238), Abdulkadir İnan ise pederşahi ve egzogami yasası kuvvetli bir aile (1988, s. 341) olduğunu belirtmektedir.

Dış evliliğin yaygın olduğu Türklerde özellikle erkek çocukların en önemli hamisi kabul edilen dayı da akrabalık/hısımlık bağlarının gelişmesinde etkin isimlerden biridir ve bu yönüyle kültürümüzde derin bir yer edinmiştir. İşte bu ailede dayı-yeğen ilişkisi dikkat çekicidir. Bu çalışmada dayı-yeğen ilişkisi ele alınacaktır.

Eski Türklerde dayının amca kadar erkek çocuk üzerinde hakkı olduğunu, onun terbiyesinde, toplumsal yapı içerisinde saygınlık kazanmasındaki etkisini kültürümüzden tespit etmek mümkündür. Baba soyluluk çocuk üzerinde anne ve onun akrabalarının üzerinde etkisinin olmadığı anlamına gelmemektedir. Özellikle dayının Türklerde mitik dönemlerden bu yana hem kız hem de erkek yeğen üzerinde önemli bir rolü vardı. Şamanlığa girişte ve şamanın yardımcı ruhları arasında "Ozogı taydalar: Anne tarafından atalar (tay+ata=dayı ata); Kan adalar: Esas, öz atalar demektir ki o da baba tarafından atalar" (Anohin , 2006, s. 3) şeklindeki ifadelerden her iki taraftan ruhların bulunduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca kadın ve erkeklerin evlendiklerinde evdeki bir direğe kendi anne-babalarına ait körmösleri asmaları, çocukların da aynı geleneği

devam ettirmesi (Anohin, 2006, ss. 26-27; Alekseyev, 2013, ss. 51, 121, 122, 131 vd) anne ve ailesinin çocuk üzerinde baba ve ailesi kadar etkili olduğunun başka bir göstergesidir. Türkelerde şamanın dayısı veya annesi aracılığıyla da bu mesleğe girebildiği ve yine her iki taraftan akrabalarının kutsal ruhlarını manyakın (şaman elbisesi) üzerinde taşıdığı (Alekseyev, 2013, ss. 51, 121, 122, 131) da bilinmektedir.

Dayı Türklerde yalnız mitik dünyayı değil gelenekleri de şekillendirmiştir. Onun gelenekte rastladığımız ilk rolü, yeğenlerinin maddi veya manevi anlamda hamisi oluşudur. Kültürümüzde dayının yeğen üzerindeki koruyuculuğu doğumla karşımıza çıkar. Mesela Güney Sibirya'da dayı kız kardeşinin çocuklarına isim vermek ve beşik getirmek zorundadır (Lvova vd., 2013, ss. 52, 192-194). Sibirya'daki bazı unsurlar Anadolu'da değişmekle beraber kız tarafının ilk doğan çocukta, yatak vb. eşyaları getirme zorunluluğu da bulunması bunun yansımasıdır. Diyarbakır'dan derlenen bir ninnide de

Dandini dandini dan ister,

Bebek, dayısından don ister,

Keten bezi beğenmez,

şallardan şalvar ister!

Uyu yavrum nenni,

Büyü yavrum nenni! (Çelebioğlu, 1995, s. 155)

bebek için dayıdan istenenlerin elbise ve şalvar olması aynı düşünceinin yadigârıdır.

Sibirya Türklerinde dayının çocuğa ad koymanın dışında ilk saçı satın alması, yeğenine hayvan hediye etmesi de gerekmektedir (Lvova vd., 2013, ss. 52; 192,-194). Ülkemizde de çocuğun ilk saçı kesilirken yapılan uygulama aynıdır. Mesela Erzurum'da kesilen ilk saçın karşılığındaki altın veya parayı dayının bir fakire sadaka vermesi âdettendir.

Türkiye'de anne ninnilerinin başlıca arzu edilen kişisi dayıdır. Aşağıdaki ninnide asker yiyeceği veya halk arasında yiyecek anlamında da kullanılan tayın ile dayı arasındaki ilişki kurulması dayı-yeğen ilişkisindeki kültürel arka planı yansıtmaktadır. Zira dayının hamiliği aynı zamanda maddidir:

E diyem eyin gele,
Allah'tan tayın gele,
Uzun uzun yollardan,
Efendi dayın gele, ninni! (Çelebioğlu, 1995, s. 327)
Kars yöresine ait,
Ninni balam ninnini,
Hırdaca balam ninnini,
Hoplıyak gidek dayıngile,
Ne diyek dayıngile,
Çömçede payın gelsin! (Çelebioğlu, 1995, s. 236)
ninni de aynı düşünceyi yansıtmaktadır.

Bebekler belli bir aya geldiklerinde yürümeleri için “day dur dayın gelsin” şeklinde edilen dua da dayı-yeğen ilişkisi için dikkat çekicidir. Eğer dayı kelimesi “bir yere yaslanmak, kullanışı uzun sürmek, dayanıklı olmak, zarar görmemek, birinden, bir şeyden güç al-, tutunmak...” (Türkçe Sözlük, 2005) anlamındaki dayanmaktan geliyorsa dayının çocuğun babadan sonraki en önemli destekçisi ve koruyucusu olarak binlerce yıl bu görevi yerine getirdiğini söylemek mümkündür.

Eski Türklerde bir gencin kendi/babasının/annesinin kabilesinden biriyle evlenmesi töre dışıdır. Yedi kuşaktan sonra evlenme ancak gerçekleşebilir. Dış evlilik adı verilen bu yapı Türklerin İslamiyet’i kabulleri ve başka toplumlarla karşılaşmalarıyla ciddi bir değişim geçirmiş, özellikle Türkiye sahasında “emmim kızı helalimdir” ifadesi yaygınlaşmış, amcaoğluna sorulmadan kızın başkasıyla evlendirilmemesi yeni bir geleneğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Oysa anne tarafından biriyle evlenme yasağı Sibiry’a’nın bazı kısımlarında, Yakutlar ve Altay-Sayan boylarında, uygulanmamaktadır. Üstelik Yakut ve Altay-Sayan boylarında annenin erkek kardeşinin kızıyla evlenmek en tercih edilen evlilik biçimidir (Lvova vd. 2013, ss. 52; 211). Bu bölgelerde kuğu çok hürmet edilen, eti yenmeyen ve çoğunlukla da avlanmayan bir kuş olmasına rağmen yeğenin avladığı kuğunun kafasına dokunmadan derisini yüzdüğü, boynuna yeni bir kumaş parçası bağlayarak ve yeni erkek gömleği giydirerek dayısından istediği her şeyi

–özellikle dayısının kızını- alabildiği belirtilmektedir (Lvova vd. 2013, s. 54). Dayının kızına ancak bu yolla talip olma, dayı-yeğen ilişkisinin farklı bir boyutudur. Anadolu’da duvak kapama olarak adlandırılan tören Sibiry’a da gelinin ölüp dirilmesinin, yeni statüsünün sembolüdür ve dayı bu geçiş merasiminde de yeğenin en önemli yardımcısıdır. Burada gelinin kaybolması ve kürk ile kapatılması vb. törenlerde gelini saklayan örtüyü damadın dayısı açar (Lvova vd. 2013, s. 51).

Türkiye’de Bacı Bacı Can Bacı adında yaygın bir masal vardır. Masal, üvey anneleri tarafından evden atılan abla ve erkek kardeşinin hayatta kalma mücadelesini anlatır. Üvey anne çocukların hayvana dönüşmesini ister ver oğlan geyik izinden su içince geyiğe dönüşür. Birçok olaydan sonra masal geyiğin kız kardeşi ve dünyaya getirdiği yeğenini gölden kurtarması, kendisinin de yeğenini görünce insana dönmesiyle son bulur (Boratav, 1992, ss. 87-95). Bu masalı bizim için dikkat çekici kılan çokça unsur bulunmaktadır. Oğlanın geyiğe dönüşmesi bunlardan biridir. Fakat daha da önemlisi dayı-yeğen ilişkisidir. Dayı Türklere genellikle kız kardeşlerin ve yeğenlerin koruyucusu görevindedir. Masalda da aynı fonksiyonunu yerine getirerek kardeşi ile yeğenin hayatını kurtarmış, zalim üvey annenin büyüü de doğumu, yenilenmeyi, kan bağının kuvvetlenmesini simgeleyen bebekle –yeğenle- çözülmüş ve geyik insan şekline dönmüştür.

Dayı ile dağ dolan amcan ile bağ dolanma; eğri ağaca yayım, her gördüğüne dayım deme; emmim dayım kesem, elimi soksam yesem; katıra “Baban kimdir? demişler, “At dayımdır” demiş; dayısı olan dayısına dayanır; kız kocayınca gayret dayıya düşer; köprüden geçinceye kadar ayıya dayı demek; dayısı dümende olmak; dayısı olmak; kız halaya oğlan dayıya çeker (Yurtbaşı, 2013a, 2013 b) gibi birçok atasözü veya deyim ise dayının koruyuculuğunu ve ona duyulan güveni yansıtmaktadır.

Amcamla dayım hepsinden/herkesten aldım payım; dayım adam olmadıktan sonra ha köylü olmuş ha şehirli (Yurtbaşı, 2013a, 2013 b) gibi atasözlerinde ise dayı-yeğen çekişmesini, dayının koruyucu rolünün toplumda zayıfladığını görmek mümkündür. Aslında bu değişim ataerkilliğin kökleştiği dönemlerden itibaren karşımıza çıkmaktadır.

Dayı-yeğen çekişmesinin kültürümüzde önemli izlerinden biri barımtadır (baranta, barimta). “Yağma, gasp, çapul” anlamındaki kelimenin ortaya çıkış gerekçesini Abdülkadir İnan “egzogami”ye bağlar (İnan, 1998: s. 286). Bu gelenekte kardeşçe,

konuşarak alınamayan hakkın yağmayla elde edilmesi söz konusudur (İnan, 1998, s. 287). Yeğenlik hakkı geleneği de yine egzogamiye dayanmaktadır. Burada dikkat çekici olan kızıdan, yakın veya uzak kız akrabadan doğan erkek çocuğa yeğen denmesidir. İşte bu çocukların yakın veya uzak dayılarının (annesinin babası, kardeşleri ve hatta annesinin bütün kabilesi) malından –dayının mesleğiyle ilgili şeyler hariç- üç defa çalmalarına itiraz edilemez (İnan, 1998, ss. 288-289). Yeğenin anne kabilesinde yapılan düğün, aş, kırmız bayramı gibi ziyafetlerde baba kabilesinin haiz olduğu mevki (orun) ve payı (ülüş) talep etme hakkı da bu geleneğin yansımasıdır (İnan, 1998, s. 289). Yeğenin yedi yad, yedi düşman şeklinde nitelendirilmesi, egzogami evliliğinde çocuğun baba kabilesine ait sayılması, anne kabilesinin baba kabilesi tarafından yağmalanabileceği –kız kaçırma zorunluluğu- kanaatinin değişmesinden sonra da erkek çocuğun anne kabilesi üzerinde bazı haklara sahip olduğu anlaşılmaktadır (İnan 1998, s. 290).

Yeğenlik hakkına rastlanan en önemli metinler destanlardır. Manas Destanında Manas'ın Kökçö ile büyük bir mücadelesi söz konusudur. İki Kırgız (Orozbekov varyantında Kazak) boyunun birbirleriyle böylesine büyük çatışmaya niye girdiklerinin işaretlerini destanda görmek mümkündür. Manas Destanında Çıırçı'nın Aydar Han'ın kızı (Yıldız 1995: 537); Kökçö'nün ise Aydar Han'ın oğlu olduğu (Yıldız 1995, ss. 554, 602) belirtilir. Kökçö mala düşkünlüğü ve hanlık ihtirasıyla aynı zamanda Manas'ın rakibidir. Onun mala düşkünlüğü W. Radloff metninde Manas'ın ağzından,

“Mala düşkün kul, çoram,

Kökçö'den başka düşmanım yok, çoram” (Yıldız, 1995, s. 726) şeklinde ifade edilir. Orozbekov varyantında ise Çinlilerle mücadelenin sonunda halk Manas'ı han olarak kabul etmesine rağmen Kökçö de bu makama talip olur, halk ona ancak beyliği uygun görür (Orozbakoğlu, Musayev, Akmataliyev, 2007, ss. 501-509). Bu da dayı-yeğen çatışmasının, dayının hamilikten çıkarak düşmana dönüşmesinin sebebinin oluşturmuştur. Ayrıca Manas, dayısı Kökçö'yü barımta geleneği gereği –dayısı Kökçö malı paylaşmayı önerirse de- yağmalar, dayı-yeğen çatışması iyice gün yüzüne çıkar. Aynı eserde Semetey'in dayısının Kökçö'nün oğlu Ümütöy olması, Semetey'in Ümütöy'ün nişanlısı Ay Çörök'ü kaçırmaması, anlaşmak için çok değerli atı Tay Buurul'u vermek zorunda kalması (Yıldız, 1995, ss. 856-886) dayı-yeğen çekişmesinin başka bir boyutudur.

Dede Korkut Kitabındaki Salur Kazan-Aruz Koca mücadelesi de dayı-yeğen çatışmasının başka bir örneğidir. Han-ı yağmaya çağrılmayan dayısı Aruz Koca'nın Beyrek'i öldürdüğünü öğrenen Salur Kazan'ın dayısına savaş açması, onu öldürüp evini yağmalaması egzogami evlilikte erkek tarafının üstünlüğünü ispat eden en önemli delillerden biridir (Ergin, 1997, ss. 243-253).

Dayıyı düşman olarak görüp malını yağmalama, baba tarafını yüceltme Türk kültüründe dayı-yeğen ilişkisindeki olumlu tutumun değişim geçirdiğinin göstergesidir. Bu değişimde sadece baba ailesine karşı müspet bir tutum ortaya çıkmamış, dayının hami rolü, Anadolu'da amca ve kirveye aktarılmıştır. Pertev Naili Boratav, kirveliğın (kirva, kivre) Doğu ve Güney Doğu Anadolu'da yaygın olduğunu, kirvenin Hıristiyan çocukların vaftiz babası (parrain) ve vaftiz annesinin (marraine) yerini alan dışarıdan bir yabancı olduğunu belirtmektedir (Boratav, 1997, s. 162). Çocuğun kirveliğini üstlenen kişi babanın arkadaşı veya akrabasıdır, çocuğun sünnet töreninin hazırlıklarını babayla ortak yaparlar ve bundan sonra kirve, aileden sayılır. Kirvenin çocuk üzerindeki koruyuculuğu sünnetten sonraki zamanlarda da devam eder. Bu açıdan baktığımızda kirvelik geleneğinin eski Türklerdeki dayının fonksiyonunu yerine getirdiğini söylemek mümkündür. Zira kirve, akraba olarak görülen ve genelde güven duyulan kişidir.

Sonuç

Türklerde toplumun kadın ve erkek algısına dair çok şey söylenebilir. Ama genel kabul, müşterek bir hayat yaşadıklarıdır. Dayı da bu sebeple Türk kültüründe mitik dönemlerden bugüne derin izler bırakmıştır. Dayının Türk kültüründeki etkin rolünden şu sonuçları çıkarmak mümkündür:

Türk ailesinin başlangıcında Ziya Gökalp ve Abdülkadir İnan gibi araştırmacıların bahsettiği gibi muhtemelen bir anaerkillik söz konusuydu. Fakat anne ailesinde özellikle erkek kardeşin hâkim olduğu, bunun da eril bir tutum ortaya çıkardığı söylenebilir. Mitolojik dönemden itibaren yaygın olan egzogami evliliği ise dayı-yeğen ilişkisinin sınırlarını yüksek yaptırım gücüyle çizdiğinden bu durum töre halini almıştır.

Eski Türklerde kız, baba evindeki yüksek statüsünü, geldiği kabiledede yabancı kabul edilmesinden dolayı nispeten kaybeder. Fakat geleneğin sınırlarını çizdiği dayı-yeğen ilişkisi dayının otoritesini pek de zayıflatmamıştır. Hatta hısımlık bağıını kandaşlık kadar kuvvetlendirmiştir.

Sibiryaya ve Türkistan coğrafyasında dayının kültürde sahip olduğu rol, yeğenlik hakkı destan geleneğinde varlığını korumaktadır. Bu sebeple Anadolu'dan derlenen bazı masal, ninni veya diğer geleneksel unsurlarda da dayının yeğen üzerindeki hâkimiyetini sürdürmeye devam ettiği görülmektedir. Fakat çeşitli sebeplerle Ön Asya'da kuvvetlenen ataerkil aile yapısı yakın akraba evliliğini artırmış, dayı ve yeğen arasında yeğenlik hakkıyla başlayan ve miras kavgalarıyla devam eden çatışmada dayı toplumsal statüsünü amcaya ve Anadolu'da muhtemelen kirveye kaptırmıştır. Annelerin dilinde kendi kabilesine ve ailesine duyduğu özlemi dayı aracılığıyla dile getiren türküler, ninniler de unutulmaya yüz tutmuştur.

Kaynakça

Alekseyev, N. A. (2013). *Türk dilli Sibiryaya halklarının şamanizmi*. (çev. M. Ergun.) Konya: Kömen.

Anohin, A. V. (2006). *Altay şamanlığına ait materyaller*. (çev. Z. Karadavut, J. Meyermanova.) Konya: Kömen.

Aydın, M. A. (1989). Aile. *Türkiye diyanet vakfı İslam ansiklopedisi*. C. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 196-200.

Ayverdi, İ. (2005). *Kubbealtı lügatı, asırlar boyu târihî seyri içinde misalli büyük Türkçe sözlük 1 a-g*. (Redaksiyon, Etimoloji: A. Topaloğlu.) İstanbul: Kubbealtı.

Boratav, P. N. (1992). *Zaman zaman içinde tekerlemeler-masallar ve masal ile tekerleme üzerine bir inceleme*. İstanbul: Adam.

Boratav, P. N. (1997). *100 soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek.

Çelebioğlu, A. (1995). *Türk ninniler hazînesi*. İstanbul: Kitabevi.

Ergin, M. (1997). *Dede Korkut kitabı I giriş-metin-faksimile*. Ankara: TDK.

Erkul, A. (2002). *Eski Türklerde aile. Türkler*. C. 3. Ankara: Yeni Türkiye.

Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü*. Ankara: TDK.

İnan, A. (1998). Türk düşünlerinde exogamie izleri. *Makaleler ve incelemeler*. C. I. Ankara: TTK. 341-349.

Kafesoğlu, İ. (1984). *Türk milli kültürü*. İstanbul: Boğaziçi.

Li, Y. (1999). *Türk dillerinde akrabalık adları*. İstanbul: Simurg.

Lvova, E. L, İ. V. Oktyabrskaya, A. M. Sagalayev, M. S. Usmanova (2013). *Güney Sibiry Türklerinin geleneksel dünya görüşleri, insan ve toplum*. (çev. Metin Ergun.) Konya: Kömen.

Nişanyan, S. (2007). *Sözlerin soyağacı çağdaş Türkçenin etimolojik sözlüğü*. İstanbul: Adam.

Orozbakoğlu, Sagınbay, S. Musayev, A. A. Akmataliyev (2007). *Kırgız destanları 6 Manas destanı*. (Türkiye Türkçesine aktaran: F. Türkmen, Ş. Uraimova.) Ankara: TDK.

Ögel, B. (1988). *Dünden bugüne Türk kültürünün gelişme çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı

Tietze, A. (2002). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lughatı*. Cilt 1 A-E. İstanbul- Wien: Simurg.

Türkçe sözlük (2005). Ankara: TDK.

Yıldız, N. (1995). *Manas destanı (W. Radloff) ve Kırgız kültürü ile ilgili tespit ve tahliller*. Ankara: TDK.

Yurtbaşı, M. (2013a). *Sınıflandırılmış atasözleri sözlüğü*. İstanbul: Excellence Publishing.

Yurtbaşı, M. (2013b). *Sınıflandırılmış deyimler sözlüğü*. İstanbul: Excellence Publishing.

Ziya Gökalp (2007). *Kitaplar 1*. (hzl. Şevket Beysanoğlu, Yusuf Çotuksöken, M. Fahrettin Kırzioğlu, Mustafa Koç, M. Sabri Koz.) İstanbul: YKY.

<https://kuran.diyamet.gov.tr/Tefsir/>

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ATIşMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur. (Ya da yazarlar...)

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu alışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declare that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).